

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

DISERTAČNÍ PRÁCE

OLOMOUC 2012

Jaromír Czmero

PALACKY-UNIVERSITÄT OLOMOUC

PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT

Lehrstuhl für Germanistik

Der ‚unerschöpfte Tag‘ versus ‚All und Sterne‘: Dialektik der monistisch-
dualistischen Erlösungsvisionen im Werk von Franz Janowitz

Dissertation

eingereicht von: Mgr. Jaromír Czmero

betreut von: Stiftungsprofessor Doc. Jörg Krappmann, PhD.

Olomouc 2012

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra germanistiky

„Nenaplněný den“ versus „vesmír a hvězdy“: dialektika monisticko-
dualistických osvobozujících vizí v díle Franze Janowitze

„Unfulfilled Day“ versus „Universe and Stars“: dialectic of monistic-
dualistic exculpatory visions in the work of Franz Janowitz

Disertační práce

vypracoval: Mgr. Jaromír Czmero

vedoucí práce: Nadační profesor Doc. Jörg Krappmann, PhD.

Olomouc 2012

Erklärung:

Hiermit erkläre ich ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Dissertationsarbeit selbstständig verfasst habe. Sämtliche Quellen sowie die verwendete Sekundärliteratur werden im Text entsprechend zitiert.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

In Olomouc, den 16. Februar 2012

V Olomouci, 16. února 2012

Mgr. Jaromír Czmero

Danksagung und Widmung

Ich will mich bei allen bedanken, die durch ihre fachliche und persönliche Unterstützung zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben. Mein Dank gilt insbesondere Stiftungsprofessor Doc. Jörg Krappmann, PhD., für die Betreuung dieser Arbeit sowie Professor Dr. Sigurd Paul Scheichl, der im Rahmen des Franz Werfel-Stipendienprogramms die Arbeit an der Universität Innsbruck betreut hat.

Gewidmet ist diese Arbeit meinen Eltern.

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	1
2	DAS LEBEN VON FRANZ JANOWITZ	8
3	FORSCHUNG	53
3.1	Geschichte des Nachlasses	53
3.2	Forschungsstand	56
4	ERINNERN AN DEN DICHTER, VERÖFFENTLICHUNG DER WERKE, REZEPTION	62
5	LYRIK – ANALYSE	94
5.1	Korpus I	94
5.2	Korpus II	111
5.3	Leitmotivische Sprachbilder	115
5.3.1	Baum	116
5.3.2	Tag	120
5.3.3	Flügel (Flug, Flügelschlag)	123
5.3.4	Sterne	126
5.3.5	Kinder, der Knabe	129
5.4	Stoffe	134
6	LYRIK – INTERPRETATION	136
6.1	Die ‚grünende Gottheit‘: Heraufbeschwörung des monistischen Einheitsgefühls	136
6.1.1	Einzelinterpretationen von <i>Der rastende Wanderer</i> und <i>Verwandlungen</i>	154
6.2	Die ‚finstre‘ Erde versus ‚All und Sterne‘: Dualistisch-gnostisches Weltbewusstsein	163
6.2.1	Einzelinterpretationen von <i>Der Bote</i> , <i>Der Schwan</i> , <i>Abends</i> und <i>Über den Schläfern</i>	174
6.3	Der ‚unerschöpfte Tag‘: Der Dichter und die Kierkegaardsche Dialektik der Existenz. Einzelinterpretation von <i>Weh’ uns</i>	194
7	PROSA	212
7.1	Der Virtuos. Eine psychologische Novelle	212
7.2	Verwandlung des Winters	223
7.3	Die Biene	228
7.4	Der jüngste Tag	237
7.5	Der Glaube und die Kunst	242
7.6	Das Reglement des Teufels	248
8	FRANZ JANOWITZ ALS DICHTER DER EXPRESSIONISTISCHEN MODERNE	256
8.1	Kraus und Janowitz	270
8.2	Werfel und Janowitz	285
9	ABSCHLIEßENDER GESAMTBlick AUF JANOWITZ’ DICHTUNG	301
	LITERATURVERZEICHNIS	304
	SHRNUTÍ / SUMMARY	323
	ANHANG	

1 Einleitung

Die Frage nach dem Bekanntheitsgrad des jüdischen Dichters böhmischer Herkunft Franz Janowitz ist nicht eindeutig zu beantworten. Eine Notiz aus der *Bohemia* vom August 1914 erweckt den Anschein, dass Janowitz als Dichter zu seinen Lebzeiten von der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen wurde, nicht einmal im Prager Milieu: „Von Prager Schriftstellern haben Franz Werfel und Egon Erwin Kisch des Kaisers Rock angezogen.“¹ Dabei wurde der nur um ein Jahr jüngerer Freund Werfels bereits 1913 einberufen, sein erster Fronteinsatz kam nur einige wenige Tage nach dem Erscheinen der Notiz.

In Gedichtanthologien und sonstigen Textsammlungen stößt man nur sporadisch auf Franz Janowitz.² So findet er in repräsentative Anthologien, die einen umfassenden Überblick über einzelne Zeitphasen der deutschen Dichtung verschaffen und dadurch kanonischen Charakter haben, keinen Eingang. Es seien hier nur die bekannteren genannt, in denen keine Gedichte von Janowitz nachgewiesen werden konnten: *Epochen der deutschen Lyrik* von Walther Killy (bzw. von Gisela Lindemann)³, *Das große deutsche Gedichtbuch* von Karl Otto Conrady⁴, *Jahrhundertgedächtnis* von Harald Hartung⁵, *Reclams großes Buch der deutschen Gedichte* von Heinrich Detering⁶ oder etwa *Beständig ist das leicht Verletzliche* von Wulf Kirsten⁷. Genauso vergeblich würde man nach dem Namen des Dichters in den meisten Literaturgeschichten suchen. Franz Janowitz steht nicht einmal in den Nachschlagewerken, die auf einen engeren Raum und eine bestimmte Zeitspanne fokussiert sind, wie z. B. die *Dichtung und Dichter Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert* von Adalbert Schmidt⁸. Ausnahmen bilden die *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918* von Peter Sprengel, die Franz Janowitz mehrmals erwähnt, einmal sogar im Zusammenhang mit seiner an Arthur Schnitzler angelehnten Novelle *Der Virtuos*⁹, oder der siebte Band der *Geschichte der Literatur in Österreich*, wo Walter Zettel kurz von Johannes Urzidil zu dessen älterem

1 Unsere Dichter als Soldaten. In: *Bohemia*, 9. 8. 1914, S. 6.

2 Zur Werkveröffentlichung vgl. Kap. 4.

3 *Epochen der deutschen Lyrik. Gedichte 1900–1960* (Bd. 9,1/9,2). München: Dt. Taschenbuch-Verl., 1974.

4 *Das große deutsche Gedichtbuch. Von 1500 bis zur Gegenwart*. 2., aktualisierte Auflage. München: Artemis & Winkler, 1992.

5 *Jahrhundertgedächtnis. Deutsche Lyrik im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Reclam, 1999.

6 *Reclams großes Buch der deutschen Gedichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*. Stuttgart: Reclam, 2007.

7 *Beständig ist das leicht Verletzliche. Gedichte in deutscher Sprache von Nietzsche bis Celan*. Zürich: Ammann, 2010.

8 *Dichtung und Dichter Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert*. 2 Bde. Salzburg/Stuttgart: Das Bergland-Buch, 1964.

9 Sprengel 2004, S. 322.

Gymnasialkollegen Janowitz übergeht¹⁰. Immerhin würdigt bereits Josef Mühlberger Anfang der achtziger Jahre in seiner *Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen* das Andenken des Dichters: im Kapitel über Prager deutsche Dichter zitiert er Abschnitte aus dem *Reglement des Teufels*, einem von Janowitz gegen den Krieg geschriebenen Manifest.¹¹

Nicht alle grundlegenden germanistischen Autorenlexika verzichten auf Franz Janowitz. Man wird zwar weder im *Metzler Lexikon Autoren*¹² noch etwa im *Archiv Bibliographia Judaica*¹³, dem mittlerweile 17-bändigen *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*, noch in der bibliographischen Zusammenstellung der *Erstausgaben deutscher Dichtung*¹⁴ fündig. Im *Jüdischen biographischen Lexikon* ist Franz Janowitz nur im Eintrag für seinen älteren Bruder Hans erwähnt.¹⁵ Dafür finden sich Einträge zum Dichter in Walter Killys *Literaturlexikon*¹⁶ oder im *Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*¹⁷. Franz Janowitz ist schließlich in der lizenzierten digitalen Datenbank *World Biographical Information System* (WBIS)¹⁸ verzeichnet, genauer in deren drei Archiven: *Český biografický archiv a Slovenský biografický archiv* (Tschechisches biographisches Archiv und Slowakisches Biographisches Archiv), *Deutsches biographisches Archiv* (DBA)¹⁹ und *Jüdisches Biographisches Archiv*.

Franz Janowitz ist weiterhin in mindestens zwei tschechischen Nachschlagewerken anzutreffen. In den Nachtragsbänden der traditionsreichsten tschechischen Enzyklopädie *Ottův slovník naučný* (Ottos Konversationslexikon, 1888–1909), *Ottův slovník naučný nové doby* (Ottos Konversationslexikon der neuen Ära, 1930–1943), findet man einen selbstständigen Eintrag für den Dichter.²⁰ Erfolgreich wird man ferner auf der Suche nach dem Literaten in Václav Boks

10 Zetl 1999, S. 143.

11 Mühlberger 1981, S. 220. Janowitz fehlt jedoch in Mühlbergers Vorgängerwerk: *Die Dichtung der Sudetendeutschen in den letzten fünfzig Jahren*. Kassel-Wilhelmshöhe: Stauda, 1929. Nicht berücksichtigt ist der Dichter fernerhin bei Rudolf Wolk: *Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen und in den Sudetenländern*. Augsburg: Stauda, 1925.

12 *Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hg. von Bernd Lutz und Benedikt Jeßing. 4., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2010.

13 Renate Heuer (Hg.): *Archiv Bibliographia Judaica: Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*. 17 Bände. München u. a.: Saur, 1992–2009. In der Vorarbeit, die bloß aus der Auflistung von biographischen Daten zu einzelnen Autoren besteht, ist Janowitz interessanterweise noch vertreten: Heuer 1982, S. 187.

14 Gero von Wilpert und Adolf Gühring (Hg.): *Erstausgaben deutscher Dichtung*. Stuttgart: Kröner, 1967; Janowitz ist nicht einmal in der zweiten, vollständig überarbeiteten Ausgabe von 1992 vertreten. Keine Erwähnung über Janowitz findet man ferner in: Gero von Wilpert: *Deutsches Dichterlexikon. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte*. 3., erw. Aufl. Stuttgart: Kröner, 1988 (Kröners Taschenausgabe, 288).

15 Morgenstern 2009, S. 379.

16 Sonnleitner 1990.

17 Sudhoff 2000.

18 WBIS Online (K. G. Saur) ist die umfassendste biographische Datenbank. Sie enthält biographische Kurzinformationen zu über 6 Millionen Personen vom 8. Jh. v. Chr. bis zur Gegenwart sowie 8.5 Millionen als Faksimile dargestellte Artikel aus biographischen Nachschlagewerken.

19 DBA enthält Informationen über ca. 300.000 bedeutende Persönlichkeiten aus deutschsprachigen Ländern.

20 „Janowitz, Franz, 1892–1917, nadějný českoněm. lyrik. Nemohl splnit naděje, kladené v něho, neboť zahynul na it. bojišti. Zanechal řadu básní, povídek a drobnějších filosofických spisů. Z jeho básní vyšel u C. Wolfa v

Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužickosrbských (Wörterbuch deutschsprachiger und sorbischer Schriftsteller²¹).

Vor allem ältere tschechische Literaturgeschichten verzichteten – offenbar aus ideologischen Gründen – weitgehend auf Darstellungen deutscher Literatur auf dem Territorium böhmischer Länder bzw. der späteren Tschechoslowakei. In zwei neueren einbändigen Überblicksdarstellungen der tschechischen Literatur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart²² werden allerdings den in Böhmen, Mähren und Schlesien lebenden Autoren deutscher Zunge gesonderte Kapitel eingeräumt. Von den deutschsprachigen Literaten, die zwischen 1880 bis 1900 geboren wurden, werden Max Brod, Franz Kafka, E. E. Kisch und Franz Werfel erwartungsgemäß ausführlicher behandelt, minder ausführlich dann Rudolf Fuchs, Paul Kornfeld, Leo Perutz, Otto Pick, Hermann Ungar, Johannes Urzidil, Franz Karl Weiskopf, Ernst Weiß und Ludwig Winder. Über Franz Janowitz findet man keine Zeile.

Den intimeren Kennern der Prager deutschen Literatur mögen einige wenige Zitate von Janowitz' Zeitgenossen bekannt sein, die direkt auf ihn Bezug nehmen. Sie heben die besondere Begabung des Dichters und die ‚Klarheit‘ seines Charakters hervor, oder sind unmittelbare Reaktion auf seinen frühen Tod im Ersten Weltkrieg. So vergisst Max Brod in den sechziger Jahren in seinen Erinnerungsbüchern nicht, auch dieses Dichters zu gedenken.

Janowitz war eine Erscheinung, die sich an lyrischer Kraft mit dem jungen Werfel vergleichen ließ; was ihr bei dieser Gegenüberstellung an Explosivkraft abzugehen schien, das ersetzte er durch seine innere Ausgeglichenheit, eine weit über das Alter des Dichters hinausreichende Geschlossenheit und Reife, ein mildes, klares Licht, eine klassisch ruhige Sprache.²³

Franz Janowitz, der naiv-rustikale, kosmisch trunkene Lyriker, ein nahezu noch kindlicher Jüngling, [...] Er hätte sich, so scheint es mir manchmal, über uns alle hinausentwickelt, wenn er länger gelebt hätte.²⁴

Willy Haas stellt ähnliche Charakterzüge fest: „Franz Janowitz hat mir immer durch die Lichte und die Geistigkeit seiner Züge und die ungemeine Sauberkeit und Aufrichtigkeit seines Denkens imponiert, [...]“²⁵. In die Erinnerung von Otto Pick hat sich Janowitz als „ein unermüdlicher Beobachter der Natur, ein kultivierter Denker und ein gütiger Mensch“ eingeschrieben.²⁶

Berlině výbor *Auf der Erde*. Motivy i formou se J. blíží německé, především českoněm. poesii kolem 1913.“ (Janowitz 1934).

21 Veselá 1987.

22 Jan Lehár, Alexandr Stich u. a.: *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Lidové noviny, 2004; Lubomír Machala, Erik Gilk u. a.: *Literární dějiny od počátku do roku 1989*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008.

23 Brod 1960, S. 111.

24 Brod 1966, S. 151.

25 Brief vom 14. 2. 1967 von Willy Haas an Christine Ulmer (J 262).

26 Pick 1931, S. 5.

Unmittelbar nach dem tragischen Tod von Janowitz sind sowohl Franz Werfel (im Herbst 1911 hat Janowitz für den vertrauten Freund Reinschriften der ‚Weltfreund‘-Gedichte angefertigt)²⁷ als auch Karl Kraus tief erschüttert. Werfel schreibt an seine Geliebte Gertrud Spirk: „Es ist ein furchtbares Gesetz, dass die höchst adeligen Menschen alle in diesem Krieg ausgerottet werden, aber es ist ganz gewiss so. Übrig bleiben wir brutaleren.“²⁸ Karl Kraus meldet Sidonie Nádherný nur kurz: „[...] Franz Janowitz, ein Lichtpunkt meines Lebens, ist erloschen. Am 4. Nov. seinen Wunden erlegen.“²⁹

Um eine erste Vorstellung von dem literarischen Milieu zu erhalten, in welchem sich Janowitz bewegte, sei auf die bedeutendsten Persönlichkeiten Prags und Wiens hingewiesen, mit denen er mehr oder weniger verkehrte. Zu den Prager Dichtern gehören – neben den soeben zitierten – der um zwei Jahre ältere Bruder von Franz Janowitz Hans, Paul Kornfeld, Ernst Popper, Johannes Urzidil oder der Schauspieler Ernst Deutsch, aus dem Wiener Milieu wären neben Kraus etwa Adolf Loos, Oskar Kokoschka und Peter Altenberg zu nennen. Unter den angeführten prominenten Persönlichkeiten kann natürlich der Innsbrucker Herausgeber des *Brenners* Ludwig von Ficker nicht fehlen. Von zentraler Bedeutung wird die Beziehung zu Karl Kraus werden, dessen Freundschaft zu Janowitz sich in der beinahe sieben Jahre anhaltenden und erst durch den Tod des jungen Dichters abgebrochenen Korrespondenz niederschlägt. In Bezug auf Janowitz als Mitorganisator der ersten Prager Kraus-Vorlesungen werden die schmähenden Worte E. E. Kischs kritisch zu prüfen sein:

Die Sympathie mit dem vermeintlichen Mute des Herrn Kraus und mit seinem vorgeschwindelten Märtyrertum hatten damals die jungen Studenten zu der ersten Einladung verführt; sie hatten aber bald Herrn Kraus durchschaut. Die Leute, die ihm als Anhängerschaft geblieben sind, rekrutieren sich grösstenteils aus Männern weiblichen und Weibern männlichen Geschlechts, aus Hysterischen und Unkritischen, [...] ³⁰

Allerdings herrscht über die wahre Bedeutung des Dichters nach wie vor Unsicherheit. Sie spiegelt sich – wiewohl indirekt – im Briefwechsel zwischen Franz Kafka und dem Kurt Wolff Verlag. 1923 bekommt Kafka den folgenden Brief:

[...] Wir benutzen die Gelegenheit, erneut zum Ausdruck zu bringen, dass die Geringfügigkeit des Absatzes Ihrer Bücher uns die Freude an deren Zugehörigkeit zu unserem Verlag in keiner Weise mindert. [...] Wir nehmen an, dass Sie damit einverstanden sind, wenn wir Ihr Konto per 1. Juli abschließen und Ihnen als Ausdruck unseres guten Willens zur Entschädigung in diesen Tagen eine Büchersendung zugehen lassen, die außer einer Anzahl von Exemplaren Ihrer eigenen Bücher – die Ihnen zu Geschenkzwecken vielleicht willkommen sind – einige Bücher des Kurt Wolff Verlages und

27 Vgl. Sudhoff 1996, S. 66.

28 Brief vom 7. 11. 1917 von Franz Werfel an Gertrud Spirk (Jungk 1987, S. 90).

29 Brief vom 16. 11. 1917 von Karl Kraus an Sidonie Nádherný (Kraus und von Nádherný Borutin 2005, S. 520).

30 Deutsche Hochschule. Blätter für deutschnationale und freisinnige Farbenstudenten in Österreich. Oktober 1913. Nachdruck des Artikels in: Poláček 1968, S. 69.

Hyperionverlages übermittelt, denen Sie vielleicht gern Ihre Aufmerksamkeit und einen bescheidenen Platz in Ihrer Bibliothek schenken.³¹

Die weiter unten im Brief stehende Liste der Bücher enthält neben 26 Exemplaren von Kafkas eigenen Erzählungen auch 2 Bücher des tschechischen Symbolisten Otokar Březina, und jeweils ein Exemplar von Georg Heym und Georg Trakl und schließlich auch den Gedichtband *Auf der Erde* von Franz Janowitz.³² Eine prominente Gesellschaft, in der sich der Gedichtband befindet, könnte den Eindruck einer besonderen Hochschätzung erwecken. Andererseits ist jedoch nicht völlig außer Acht zu lassen, dass der Verlag mit Franz Janowitz' Gedichtband womöglich ein ähnliches Absatzproblem gehabt hat, wie mit Kafkas Werken. Diese Uneindeutigkeit wird noch dadurch verstärkt, dass Kafka im Gegenbrief den Wunsch äußert, „auf die Auswahl der Bücher Einfluss haben [zu können]“³³. Dies würde eventuell auf ein mangelndes Interesse an einigen der angebotenen Exemplare hindeuten.

Christine Ulmer legte Anfang der siebziger Jahre die bisher einzige Monographie³⁴ zu Franz Janowitz vor, die jedoch nie publiziert wurde. Sie scheint sich über die wahre Bedeutung von Franz Janowitz im Klaren sein: „Franz Janowitz ist keine Entdeckung. Es wird nichts bewegt, wenn die Literaturgeschichte ihn vergisst, ihn beachtet oder ihn nur registriert.“³⁵ Dieter Sudhoff gibt sich offensichtlich mit einer solchen Behauptung nicht zufrieden, wenn er mehr als zehn Jahre später im Nachwort zu der von ihm edierten Erstausgabe des Gesamtwerkes bemerkt: „erst wenn seine Lyrik und Prosa überhaupt zugänglich sind, lässt sich eine Wiederentdeckung und Neubewertung erwarten.“ (J 270)

Des Ausstehens von Forschungen zu weniger bekannten Autoren des expressionistischen Jahrzehnts ist sich Thomas Anz wohl bewusst, indem er in Anlehnung an Paul Raabes Handbuch *Index Expressionismus* Folgendes diagnostiziert:

Es gibt bislang allerdings erst wenige Beiträge zum Expressionismus, die sich den ‚Index Expressionismus‘ ausgiebig und sichtbar zu Nutze gemacht haben. Von den 347 Autoren und ihren rund 2300 Buchveröffentlichungen, die Raabes biobibliographisches Handbuch verzeichnet, kennen selbst gute Kenner nur einen kleinen Teil. Da bleibt der Forschung noch viel zu entdecken und erheblicher Spielraum für Umorientierungen.³⁶

Da dieser Aussage beizupflichten ist, bekommen wir einen Grund mehr, uns auf das nun auch der breiten Öffentlichkeit zugängliche Werk von Franz Janowitz ‚umzuorientieren‘. Seinem Eintrag begegnet man nicht nur im *Index Expressionismus*, sondern jetzt auch in der digitalisierten

31 Brief vom 18. 10. 1923 von Kurt Wolff Verlag an Franz Kafka (Wolff 1966, S. 57f.).

32 Brief vom 18. 10. 1923 von Kurt Wolff Verlag an Franz Kafka (Wolff 1966, S. 58).

33 Wolff 1966, S. 58.

34 Christine Ulmer: Franz Janowitz. Diss. (unveröff.). Innsbruck 1970.

35 Czuma 1981, S. 294.

36 Anz 2010, S. 203.

Datenbank *Der Literarische Expressionismus Online*³⁷, die insgesamt 105 Zeitschriften, 11 Sammelwerke, 12 Jahrbücher und 23 Anthologien in mehr als 2.500 Ausgaben umfasst. Mittels Volltextsuche ist per Mausklick beinahe mit Sicherheit (freilich sind sporadische Fehler beim Texterkennen während des Scanverfahrens nicht ganz auszuschließen) festzustellen, dass Franz Janowitz außer den der Forschung bereits bekannten Beiträgen (im *Brenner*, in der *Fackel*, in den *Herder-Blättern* bzw. im Jahrbuch *Arkadia* und in der Anthologie *Das Kestnerbuch*) in keinem anderen Druckmedium des hier vorgelegten ‚Werkkanons‘ des Expressionismus vertreten ist, d. h. nicht einmal durch eine bloße Erwähnung seines Namens.³⁸

In dem ersten, ‚dokumentierenden‘ Teil der Arbeit wird die Biographie des Dichters um neu gewonnene Informationen ergänzt, der aktuelle Forschungsstand vorgestellt und eine Rezeptionsgeschichte des Werks geboten. Im zweiten Teil wird das gesamte lyrische Werk analysiert und im Anschluss in drei thematischen Abschnitten interpretiert, die – vereinfacht gesagt – der Reihe nach auf die monistische, die dualistische und schließlich auf die existenzielle Weltanschauung des Dichters eingehen werden. Anschließend wird die Prosa analysiert und in Ansätzen interpretiert. Zum Schluss wird versucht, das (v. a. lyrische) Schaffen des Dichters ausdrücklich im Kontext seiner Zeit – nämlich des ‚expressionistischen Jahrzehnts‘ – zu sehen. Dabei wird, nach allgemeinen Betrachtungen, auf die wohlgemerkt beiderseitige Rezeption zwischen Janowitz und Karl Kraus bzw. zwischen Janowitz und Franz Werfel eingegangen.

Als Impuls zum Beginn der Untersuchung mag der folgende Ausschnitt aus dem Dichterporträt dienen, der einer Lyrik-Anthologie der im Ersten Weltkrieg gefallen Dichtern entnommen wurde:

Franz Janowitz conflicts with the received idea of the best German poets. Neither realistic, nor ironic nor properly expressionistic, while he excoriated the battle-field that the whole world had become, he still preserved a faith in nobility, innocence and song. Forced into maturity by the war, his poetic voice never lost a certain childlike note – indeed, in some of his best poems, naïvity and wisdom co-exist to an almost paradoxical degree. Such poetry was fired by a vision of a transcendental realm that lay beyond conflict, but never sought to exclude death. His 25 years, the last four of which were spent in

37 München: Saur, 2008. Die Datenbank basiert auf folgenden Quellen: Paul Raabe: Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910–1921. Stuttgart: Metzler, 1964 (Repertorien zur deutschen Literaturgeschichte 1); Paul Raabe (Hg.): Index Expressionismus. Bibliographie der Beiträge in den Zeitschriften und Jahrbüchern des literarischen Expressionismus 1910–1925. 18 Bde. Nendeln: Kraus-Thomson, 1972; Paul Raabe: Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. In Zusammenarbeit mit Ingrid Hannich-Bode. 2., verb. und um Erg. und Nachtr. 1985–1990 erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1992; Hubert Herkommer, Konrad Feilchenfeldt (Hg.): Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Begründet von Wilhelm Kosch. 3., völlig neu bearb. Auflage. Band 1–27, Ergänzungsband I–VI. München: K. G. Saur, 1968–2007; Konrad Feilchenfeldt (Hg.): Deutsches Literatur-Lexikon. Das 20. Jahrhundert. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Band 1–11. München: K. G. Saur, 1999–2008.

38 Die einzige Ausnahme bilden zwei Angaben zu Neuerscheinungen, in denen Janowitz' Gedichtband *Auf der Erde* auftaucht: Die Dichtung, Folge 1, Buch 4 (1919), S. 4; Die Dichtung, Folge 2, Buch 1 (1920), S. 3.

the army, scarcely left him time to develop a wholly independent voice, but his work displays an increasing mastery of form and deepening of vision. His small *œuvre* consists of *Novellen*, essays, aphorisms and a handful of the best German poems connected with the Great War.

Janowitz's style was derived from the late neo-Romanticism already exploited by Hofmannsthal and the young Rilke, and this, perhaps, has meant, that he has remained comparatively unknown. His lyricism does not suit militant pacifists, who prefer tougher depictions of the fighting; and his images of war do not suit the lyricists.³⁹

Diese, eher auf sein lyrisches Schaffen bezogene, Charakteristik von Janowitz' Werk – von den superlativischen Wertungen einmal abgesehen – enthält anregende Attribute, wie vor allem „nor ironic nor properly expressionistic“ und „late neo-Romanticism“. Diese Attribute sind insofern anregend, als sie dem Autor in ihrer Eindeutigkeit eine relativ klar umrissene Stellung in der deutschsprachigen Literatur zuweisen. Durch die Analyse des Gesamtwerkes und durch einzelne Interpretationsvorschläge wird versucht, diese Attribute auf ihre Gültigkeit hin zu überprüfen.

Jeremy Adlers Annäherung von Janowitz an die um eine Halbgeneration älteren Hofmannsthal und Rilke – und somit an die späte Neuromantik – würde nämlich auf eine Verpflichtung der frühen literarischen Moderne um die Jahrhundertwende verweisen. Dies würde freilich Einspruch gegen die neuesten Tendenzen des ‚expressionistischen Jahrzehnts‘ in Janowitz' Werk erheben („[not] properly expressionistic“). Dadurch bietet sich die Frage an, inwiefern Janowitz' Werk tatsächlich expressionistisch geprägt ist bzw. inwiefern es von den diversen, sich teils überschneidenden literarischen Stilen und Strömungen ausgeht, die zumindest laut der herkömmlichen Literaturgeschichtsschreibung das Feld vor 1910 dominierten und die da u. a. unter folgenden Bezeichnungen vertreten sind: das Fin de Siècle, der Impressionismus, der Ästhetizismus, der Symbolismus, die *l'art pour l'art*, die Dekadenz, der Jugendstil, die Neuklassik oder eben die Neuromantik.

39 Adler 1988, S. 109.

2 Das Leben von Franz Janowitz

Die Biographie zu Franz Janowitz gibt als solche Auskunft über wichtige Daten und Ereignisse im Leben des Dichters.⁴⁰ Darüber hinaus wird mitunter bis ins Detail über zahlreiche Geschehnisse berichtet. Dies mag den Einspruch einbringen, scheinbar Belangloses viel zu ausführlich zu behandeln. Allerdings gerade deshalb, weil man über Janowitz relativ wenig weiß (also ganz anders als etwa im Falle eines Franz Werfel), wird der wissenschaftliche Anspruch erhoben, alle bekannten Informationen zu dem Leben des Dichters zu sammeln, zu ordnen und in ihren Kontext zu stellen. So wird am Anfang, bevor man zum Dichter übergeht, auch das Leben seiner Familienmitglieder anhand von dem Wenigen, was bekannt ist bzw. ermittelt wurde, immerhin punktuell festgehalten. Die Achse des mittleren Teils des Kapitels bilden die Karl Kraus-Vorlesungen in Prag, an denen Janowitz organisatorisch mitbeteiligt war. Ein bedeutender Teil der dadurch entstandenen Korrespondenz von Janowitz mit dem Wiener Satiriker und mit seinem Freund Willy Haas erhielt sich. Aus diesem wird häufig zitiert, um den Lebenslauf des Dichters an Authentizität gewinnen zu lassen, zumal der Briefwechsel einzig zu diesen zwei Personen in einer gewissen Komplexität vorliegt. Ferner werden die Vorlesungen selbst unter die Lupe genommen, neben ihrer Dokumentation durch die *Fackel* wird der Blick auf ihre Resonanz in der nicht nur deutschen, sondern auch tschechischen Presse geworfen.

Darüber hinaus werden Exkurse unternommen, die das literarisch-geschichtliche Umfeld von Janowitz aufhellen und dadurch zum besseren Verständnis des Dichters selbst beitragen. Neben der Anerkennung der Bedeutung Max Brods für die ‚jüngeren‘ Prager deutschen Autoren wird die Geschichte der literarischen Zeitschrift *Herder-Blätter* und des Jahrbuchs *Arkadia* in den Vordergrund gerückt. Nicht zuletzt werden Entstehung und Verlauf der literarischen Polemik zwischen Karl Kraus und Max Brod verfolgt, um in ihren Details Bezüge zu Franz Janowitz festzustellen. Alle noch so verschiedenartigen ‚Abweichungen‘ vom Lebensweg des böhmischen Dichters, seien es die eben vorgestellten wie auch die oben erwähnten Notizen in der *Fackel*, laufen doch alle auf der einen Projektionsfläche zusammen – der Lebensgeschichte des jung Verstorbenen.

Janowitz' Vater Gustav (17. 7. 1849–8. 2. 1923)⁴¹ stammte aus Brandeis an der Elbe (tschech. Brandýs nad Labem) und war nach Absolvierung des Konservatoriums in Prag als respektierter

40 Für manche neue Feststellungen bin ich Harald Stockhammer zu freundlichem Dank verpflichtet.

41 Vgl. eine Todesanzeige in der tschechischen Zeitung *Národní listy* (zum Blatt selbst vgl. Anm. 178), 10. 2. 1923, S. 3 und zwei im PT, 10. 2. 1923, S. 11; 14. 2. 1923, S. 10. Einige biographische Daten zu den Familienmitgliedern

Pianist tätig gewesen. Er soll den Lebensweg des jungen Gustav Mahler maßgeblich beeinflusst haben:

1875 proved to be a decisive year. It must have been that Mahler's age and the state of his musical talents forced a family decision. It seems that a musician from Prague, Gustav Janowitz, was among those from outside who counselled Mahler's parents to send their son to Vienna; he had been much impressed by the boy's performance of Beethoven's sonata [...] and his positive opinion aided the final unfolding of their resolution.⁴²

Nachdem er an Tuberkulose erkrankt war, wendete sich Gustav Janowitz dem väterlichen Betrieb zu. Sein Vater Ferdinand Janowitz (1816–1897)⁴³ gründete 1854 in Brandeis an der Elbe unter dem gleichen Firmennamen eine Rapsölfabrik. Seine drei Söhne – Ernst/Arnošt Janowitz (1847–1915)⁴⁴, Gustav und Friedrich/Bedřich (1852–1936)⁴⁵ – wendeten sich dem väterlichen Betrieb zu. 1886 entstand in Poděbrad⁴⁶ (Poděbrady) eine zweite Fabrik, deren gemeinsame Eigentümer später Gustav und Friedrich Janowitz wurden. Im Alter von 38 Jahren heiratete Gustav Janowitz Hermine Schük (14. 2. 1866–14. 7. 1924)⁴⁷, eine Advokantentochter aus Roth-Janowitz (Červené Janovice)⁴⁸. Aus der Ehe sind vier Kinder hervorgegangen. Otto (22. 7. 1888–New York, Juli 1965) war der älteste, die zweitälteste war Schwester Ella (10. 9. 1889–?), ein Jahr jünger war Hans (2. 12. 1890–New York, 25. 5. 1954), Franz (28. 7. 1892–Mittel-Breth⁴⁹, 4. 11. 1917) war das jüngste der vier Geschwister.

ließen sich der ‚Matrik der Angehörigen des Ortes Poděbrady‘ entnehmen (Státní okresní archiv Nymburk se sídlem v Lysé nad Labem, Archivfonds ‚Archiv města Poděbrady‘, Inventarnummer 172, Karton 8). Laut diesen Angaben waren Gustav, Hermine und Otto Janowitz konfessionslos, Ella israelitischer Konfession, Hans protestantisch, schließlich sei Franz Janowitz römisch-katholischer Konfession gewesen. Gewohnt hat die Familie unter der Hausnummer 217/III.

42 Mitchell et al. 1980, S. 25f.

43 Vgl. die Todesanzeigen: PT, 7. 8. 1897, S. 17; Národní listy, 7. 8. 1897, S. 6. Eingeschrieben wurde er in die Matrik als Philipp Janowitz, der Sohn von Josef Janowitz und Katzl (d. i. Katharina) Bischtitzky. 1844 heiratete er die 28-jährige Karolina Kraus, sie hatten sieben Kinder: die Zwillinge Karl und Ludwig (1845), Ernst (1847), Gustav (1849), Friedrich (1852), Viktor (1855) und Berthold (1857, gestorben) (Nationalarchiv der Tschechischen Republik, Archivfonds HBMa, Inverntarnummer 40, 39, 109). Zu der Firma Ferdinand Janowitz vgl.: Národní listy, 16. 10. 1891, S. 6; vgl. ferner die Erwähnungen der Familienmitglieder in der zeitgenössischen Presse: Bohemia, 5. 4. 1882, S. 4; Bohemia, 22. 4. 1882, S. 4 der Beilage; Karlsbader Kurliste, 13. 7. 1916, S. 1. Es hat sich schließlich eine Rechnung der Firma Ferd. Janowitz vom 25. 11. 1987 erhalten, die eigenhändig von dem Begründer der Firma unterschrieben zu sein scheint. Dies ist aber mit Fragezeichen versehen, da dieser bereits am 6. 8. desselben Jahres verstarb (Original im Archiv des Verfassers, Kopie im Anhang).

44 Vgl. die Todesanzeigen: PT, 17. 10. 1915, S. 24; Národní listy, 17. 10. 1915, S. 5.

45 Vgl. die Todesanzeigen: Národní listy, 31. 8. 1936, S. 2; Lidové noviny, 1. 9. 1936, S. 12.

46 Obwohl etwa in deutschen Geschichtsbüchern meist ‚Georg von Podiebrad‘ steht, bevorzugt nicht nur Franz Janowitz, sondern auch seine Familie oder Karl Kraus (und ferner in der Forschungsliteratur beispielsweise Dieter Sudhoff) die an das Tschechische angenäherte Schreibweise ‚Poděbrad‘.

47 Vgl. die Todesanzeige: PT, 16. 7. 1924, S. 11. Ihre Elten waren Leopold Schück und Marie Brody aus Roth-Janowitz (NA, HBMa, IN 1588).

48 Im Gegensatz zu den Angaben von Okresní archiv (Anm. 41) und von Ulmer und Schartner geben Sudhoff und Binder an, dass die Mutter von Janowitz aus Kohl-Janowitz (Uhlířské Janovice) stammte, einem Ort, der nur ein paar Kilometer von Roth-Janowitz entfernt ist (vgl. J 271 und Binder 1996, S. 206, s. ferner Anm. 47).

49 Das heutige slowenische Dorf Log pod Mangartom, wo sich nicht nur der Friedhof sondern auch das Feldspital befand, bestand früher aus kleineren Teilen, dementsprechend variieren in der Literatur die Bezeichnungen

Über Gustav Janowitz erfährt man noch, dass er Mitglied der am 2. Juli 1900 gegründeten Handelsgenossenschaft *Kostomlatský a soudruzi* (Kostomlatský und Kompagnons) war, der Zentralen Verkaufskanzlei für tschechische Unternehmer im Bereich der Rapsölerzeugung. Zu deren weiteren Mitgliedern gehörten Gustav Janowitz' Brüder Friedrich aus Brandeis an der Elbe und Ernst Janowitz aus Karlín.⁵⁰ Zur Geschichte der Poděbrader Firma ist weiterhin bekannt, dass sie 1915 eine Kriegsanzleihe von 10 tausend K. zeichnete⁵¹. Das industrielle Jahrbuch *Compass* von 1927 gibt an, dass der Fabrik 50 Arbeiter und Maschinen mit 80 Pferdestärken zur Verfügung standen, aus den Produkten werden Rüböl, Leinöl, Firnisse, Maschinenöl, geriebene Farben und Glaserkitt genannt.⁵² Nach dem verheerenden Brand in der Fabrik vom 14. Juni 1935, der einen Schaden von 2 Millionen tschechischer Kronen verursachte⁵³, wurde der Betrieb modernisiert und elektrifiziert. Von 1930–1938 wurden hier ca. 70 Arbeiter und 15–18 Angestellten beschäftigt.⁵⁴

Als Franz Janowitz 1903 in die erste Klasse des Grabengymnasiums eintrat, war sein ältester Bruder Otto bereits in der fünften. Eine der ersten Veranstaltungen, bei der dieser als Klavierspieler vor die Öffentlichkeit trat, wird wohl der von den Schülern des Gymnasiums organisierte Musikabend gewesen sein, der am 15. Januar 1906 im Deutschen Casino in Prag stattfand.⁵⁵ Ab 1907 studierte Otto an der Juridischen Fakultät der Universität Wien und schloss sein Studium 1912 mit der Promotion ab⁵⁶. Daneben besuchte er Veranstaltungen bei Herman Grädener, dem Musiker und Universitätslehrer am Institut für Musikwissenschaft in Wien. Nach dem Krieg studierte er Musik bei Alexander Zemlinsky in Prag. Im Mai 1923 heiratete er Amalia Arabella de Fatis⁵⁷ (1898–1988), eine Schauspielerin, Tochter eines österreichischen Gendarmen. Von 1923 bis 1938 war Otto Sologesang-Korrepetitor und (bis 1927) auch Ballett-Korrepetitor an der Wiener Staatsoper. 1914 und zwischen 1920 und 1932 begleitete er Lesungen von Karl Kraus am Klavier.⁵⁸ 1938, nach dem ‚Anschluss‘ Österreichs, kehrte das Ehepaar nach Poděbrad

Mittel- und Unter-Breth. Dies mag u. a. daran liegen, dass der Friedhof womöglich nicht ganz in der Nähe des Feldspitals lag. Der Einfachheit halber wird in der Arbeit von der Bezeichnung Mittel-Breth Gebrauch gemacht.

50 Vgl. *Národní listy*, 26. 7. 1901, S. 6.

51 Vgl. *Národní listy*, 20. 5. 1915, S. 6.

52 *Compass*. Industrielles Jahrbuch. Čechoslowakei 60 (1927), S. 1081.

53 Vgl. *Národní listy*, 15. 6. 1935, S. 3 und *Národní listy*, 13. 3. 1936, S. 6.

54 Vgl. Šmilauerová 2005, S. 153.

55 Vgl. die Berichte über den Musikabend: *PT*, 16. 1. 1906, S. 6; *Bohemia*, 16. 1. 1906, S. 5.

56 Schartner korrigiert Sudhoffs Angabe, laut der Otto Germanistik studiert haben soll (vgl. Schartner 2003, S. 53).

57 Vgl. Schartner 2003, S. 50. Allerdings hieß sie laut den Angaben des *Okresní archiv* (Anm. 41) Amalie Albina Jana Tabarelli de Talis.

58 Laut den Angaben der im Internet verfügbaren elektronischen Datenbank des Archivs des Wiener Konzerthauses ist da Otto Janowitz als Klavierspieler zwischen 1922–1937 insgesamt 26mal aufgetreten, davon 7mal anlässlich einer Karl Kraus-Lesung (20. 2., 6. 4., 10. 10., 10. 12. 1926; 6. 1., 9. 3., 9. 10. 1927).

zurück, später emigrierte es über London nach New York, wo Otto Janowitz an der Metropolitan Opera Celesta spielte.

Ella Janowitz heiratete 1912 Dr. Artur Selig, einen Frauenarzt (und wahrscheinlich auch Kardiologen) aus Franzensbad, der für die *Wiener klinische Zeitschrift* Beiträge beisteuerte. Über die nationale Gesinnung von Artur Selig gibt das ‚Feuilleton‘ *Františkovy Lázně po převratu* (Franzensbad nach dem Umsturz) Auskunft: auf die Mittelung des tschechoslowakischen Konsulenten, bei der nächsten Sitzung vor den Kurortärzten auch tschechisch zu sprechen, reagierte Artur Selig auf einer Sondersitzung mit „einer leidenschaftlich-hetzerischen Rede, in der er seiner pangermanischen Gesinnung Ausdruck gab, dass es Provokation ist, dass der Konsulent in der deutschen Stadt tschechisch reden soll, und schlug vor, dies zu verhindern.“⁵⁹ 1928 verstarb er fünfundfünfzigjährig an einer Grippe.⁶⁰ Das Ehepaar hatte die Tochter Erika Fränzi, geboren 1921.⁶¹ Zusammen mit der Mutter ist sie während der national-sozialistischen Okkupation in einem KZ gelandet, aus dem sie nie zurückkehrte.

Hans Janowitz hatte sich nach den Schuljahren in München mit Getreidehandel beschäftigt (er sollte 1924, nach dem Tod des Vaters, die Ölmühle in Poděbrad übernehmen), darüber hinaus hat er in München Geschichte und Soziologie studiert. Nach Abschluss der Studien ging er nach Hamburg, um sich da als Regieassistent am Deutschen Schauspielhaus zu betätigen. Er versuchte daneben erste schriftstellerische Arbeiten. Nicht ohne Erfolg, denn genauso wie sein Bruder Franz veröffentlichte er zuerst in den *Herder-Blättern*, später in Brods *Arkadia*, 1924 wurde sein Gedichtband *Asphaltballaden* herausgegeben (Neuausgabe 1994), 1927 erschien der Roman *Jazx* (Neuausgabe 1999), politische Artikel steuerte er für die Wiener Zeitschrift *Der Friede* (1919) bei. Dem Andenken des Bruders Franz widmete er das Lyrikheft *Requiem der brüderlichen Bruderschaft* (1928). In die Filmgeschichte ging er als Mitautor (zusammen mit Carl Mayer) des Drehbuchs für den berühmt gewordenen expressionistischen Film *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920) ein. Weitere Szenarien schrieb er v. a. für Friedrich Wilhelm Murnau. Gelegentlich verfasste er Beiträge für die Zeitschriften *Das junge Deutschland*, *Neue Schaubühne* und *Weltbühne*. Im Mai 1923, nur zwei Wochen vor der Hochzeit seines Bruders Otto, heiratete er Leni Rieger (geboren 1898). Im April 1939 emigrierte er mit seiner Frau – wie sein älterer Bruder Otto – nach New York, wo er sich als Parfümhersteller zu behaupten suchte. Sporadisch publizierte er in der New Yorker

59 Übersetzung des Verfassers aus dem Tschechischen: „[Selig] promluvil dlouhou a vášnivou štváčskou řeč, v níž projevil své pangermánské mínění, že jest to provokací, aby konsulent mluvil v německém městě česky a navrhoval, aby se tomu zabránilo.“ (Národní listy, 19. 9. 1919, S. 1).

60 Vgl. die Todesanzeige: PT, 15. 8. 1928, S. 13.

61 Diese Angabe stützt sich auf ein unveröffentlichtes, in Einzelheiten nicht verlässliches, Typoskript, das den aus Poděbrady gebürtigen Opfern des Nationalsozialismus gewidmet ist: Piroutek 1965.

deutsch-jüdischen Wochenzeitung *Aufbau*, sonst ging seine im Exil fortgesetzte schriftstellerische Tätigkeit über ungedruckte Manuskripte nicht hinaus.⁶² Der Nachlass befindet sich in der Deutschen Kinemathek in Berlin.

Die Familie Janowitz gehörte zu der zahlenmäßig wenig bedeutenden jüdischen Kommunität von Poděbrad, die um 1890 etwa drei Prozent von den rund 4 800 Einwohnern ausmachte.⁶³ 1858 wurde in der Stadt eine Synagoge gebaut (Husova-Str.), die man 1958 abgerissen hat. Der jüdische Friedhof (1,5 km südwestlich von der Stadt, Pražská-Str.) bildete den westlichen Teil des Stadtfriedhofs, er wurde 1898 gegründet, während des Zweiten Weltkriegs wurde er zerstört, aber seit 1945 war er wieder in Benutzung. Um 1900 hat man eine Leichenhalle im funktionalistischen Stil nach dem Entwurf von Josef Fanta gebaut, der dem ganzen Friedhof diente.⁶⁴

Die deutschen Juden waren aber in der Minderheit, da die Stadt Anfang des Jahrhunderts „schon fast ausschließlich tschechisch war“⁶⁵. Das nach der Entdeckung der Heilquellen im Jahre 1907 zum Kurort avancierte Poděbrad ist außerdem der Geburtsort von Rudolf Fuchs⁶⁶.

Das Elternhaus lag „etwas außerhalb an einer langen Allee, die vom Bahnhof zur Stadt führte, am Rande einer idyllischen Ebene von Feldern und Wiesen, durch die sich das breite Band der Elbe zog“ (J 271). Ein verklärtes Bild von Franz Janowitz' Kindheit erhalten wir aus der Erinnerung seines Bruders Hans:

Mit hellem Blick lebte er in der Natur, die sein böhmisches Elternhaus (von Pödebrad) umgab; der große, alte Garten – „unser Garten“ –, Hof und Wiese und die Ufer der Elbe waren die Domäne seiner Jugenderkenntnisse, der Ort steter Heimkehr seiner Gedanken. Damals gehörte sein ganzes Interesse der Außenwelt: sein liebster Verkehr waren Fischer, Vogelsteller, Gärtner und Schäfer. Er kannte den Flug der Sperber und Habichte, unterschied das Wasser der Aale, Barsche und Hechte, verfolgte Würger, Ratte und Wiesel, kannte das Leben der Bienen und Molche, der Fasane und der Pflanzen.⁶⁷

Ähnlich stilisiert Max Brod die Kindheit von Franz Janowitz zu einem paradiesischen Einklang mit der alles umgebenden Natur, die sich in der Erscheinung von Janowitz widerspiegelte:

[...] er [Janowitz] erschien wahrhaft demütig und schlicht, sein Gesicht war feingeschnitten, ebenmäßig, schön, die Gestalt schlank und widerstandssicher. Er machte einen naiven, glücklichen Eindruck. Werfel war wie wir alle Kind der Großstadt, [...] Janowitz aber stammte aus dem Märchenland der Wälder und Wiesen, [...] Er war im besten Sinne des Wortes eine rustikale, gesunde,

62 Vgl. Sudhoff 1990a.

63 1880 lebten in Poděbrad 153 Juden, zwanzig Jahre später waren es 112 und 1930 nur noch 49 (vgl. Rozkošná, Jakubec 2004, S. 303f.). Vgl. ferner zu der Einwohnerzahl: K. k. statist. Central-Commission 1892, S. 262.

64 Vgl. Rozkošná, Jakubec 2004, S. 303f.

65 Ulmer 1970, S. 9.

66 Der Schriftsteller und Übersetzer Rudolf Fuchs (1890–1942) stammte aus einer tschechisch-jüdischen Familie und lernte erst mit zehn Jahren Deutsch. Seine deutschen Nachdichtungen aus dem Werk des tschechischen Dichters Petr Bezruč stießen auf große Resonanz. Beiträger der *Herder-Blätter* (vgl. S. 22).

67 Janowitz 1926.

dabei sanfte, unkämpferische Natur. Ein deutscher Jude, inmitten slawischer Umgebung in jener Harmonie aufgewachsen, die es da und dort in versteckten Winkeln noch gab.⁶⁸

Schließlich streicht auch Ulmer – und auf ihr basierend Sudhoff – die Geborgenheit des Elternhauses heraus, ausgehend von den mündlichen Mitteilungen von Lia Janowitz, der in New York lebenden Witwe von Otto Janowitz, die mit ihrem Mann 1938 kurzfristig in dem Poděbrader Geburtshaus gewohnt hatte, ohne freilich Franz Janowitz selbst erleben zu können.⁶⁹ Ferner – nach Lia Janowitz' Mitteilungen – legte der Vater Gustav besonderen Wert darauf, dass sich die Kinder die tschechische Sprache aneigneten⁷⁰, was – wie Ulmer wahrhaben will – „damals wohl kaum eine Entscheidung aus politischer Vernunft, sondern viel mehr der Ausdruck eines offenen, freien, nicht festgelegten Denkens“⁷¹ war (allerdings dürfte dies doch gleichzeitig von praktischen Überlegungen geprägt worden sein, da ja in Poděbrad weitestgehend nur tschechisch gesprochen wurde). Eine solche Aufgeschlossenheit des bloß an der bürgerlichen Ordnung festhaltenden Vaters habe sich ebenfalls auf religiöse Fragen bezogen, als weitgehend assimilierter Jude habe er den Kindern ihre eigene Wahl gelassen. Bis zum Alter von zehn Jahren sollen sie zuerst von ihrer protestantischen Gouvernante aus Dresden, später von Hauslehrern Privatunterricht bekommen haben, was das ohnehin durch den geringen Altersunterschied der Geschwister feste brüderliche Band noch mehr besiegelt haben dürfte. Ferner hätten auch die an der Musik weniger interessierten Geschwister Ottos, dem Vater zuliebe, Musikinstrumente geübt, Franz angeblich Klavier und Geige. Um den Haushalt hat sich ein tschechisches Dienstmädchen Zdenka Zoubková gekümmert, wie aus der aus den Jahren 1946–1973 erhaltenen Korrespondenz⁷² zwischen ihr und Hans Janowitz bzw. nach dessen Tod seiner Frau Leni hervorgeht. Hanuš Janowitz, so schrieb er seinen Vornamen auf Tschechisch, erwähnt an zwei Stellen der Korrespondenz seinen verstorbenen Bruder Franz, jeweils im Zusammenhang mit dem einstigen Dienstmädchen, um gemeinsame Erinnerungen an die Vorkriegszeit heraufzubeschwören. Zoubková dürfte demnach in der Familie von Gustav Janowitz bereits relativ früh gedient haben, womöglich, als die Geschwister noch nicht erwachsen waren.

Dass Franz Janowitz der tschechischen Kultur gegenüber aufgeschlossen war, ist nicht nur seiner Lektüre von Otokar Březina oder Karolína Světlá (1830–1899) zu entnehmen, einer frühen

68 Brod 1960, S. 111f.

69 Vgl. Ulmer 1970, S. 3; zur Kindheit in Poděbrad: vgl. Ulmer 1970, S. 4–10 und J 272f.

70 Vgl. auch: Die Brüder Janowitz wuchsen in der „rein tschechischen Kurortstadt“ auf und „waren der tschechischen Sprache einwandfrei mächtig“ (Čermák 2000, S. 149).

71 Ulmer 1970, S. 6.

72 Der Briefwechsel umfasst rund 30, mehrheitlich auf Tschechisch verfasste, Briefe, die das Ehepaar Janowitz aus New York an die in Poděbrad verbliebene Zoubková verschickte (Kopien im Eigentum des Verfassers).

Vertreterin des tschechischen Realismus, sondern auch seinem öfteren Zusammenkommen mit dem tschechischen Maler Ludvík Kuba (1863–1956), der ebenfalls aus Poděbrad gebürtig war.⁷³

In Poděbrad gab es bis 1919 keine höhere Schule, geschweige denn ein Gymnasium mit deutscher Unterrichtssprache, so dass Janowitz seinen Brüdern nach Prag folgte. Dort besuchte er vom Herbst 1903 bis Sommer 1911 das k. k. Staats-Gymnasium in Prag-Neustadt, Graben⁷⁴, wo sein ältester Bruder Otto bereits 1907 maturierte: „Als Janowitz 1903 in das deutsche Graben-Gymnasium in Prag eintrat, gab er zwar tschechisch als Muttersprache an, bezeichnete sich jedoch schon zwei Jahre später in den Schulakten als Deutscher.“⁷⁵ Sudhoffs Behauptung, Hans Janowitz habe das ebenfalls in Prag-Neustadt sich befindende Stephansgymnasium besucht, und zwar eine Klasse zusammen mit Franz Werfel, Willy Haas und Paul Kornfeld⁷⁶, ist nicht zu unterstützen. Weder in den Schulberichten des Stephans- noch des Graben-Gymnasiums taucht Hans Janowitz auf. Ferner besuchte Paul Kornfeld den um eine Klasse höheren Jahrgang als Willy Haas und der ab der 4. Klasse des Schuljahrs 1904/1905 hinzugekommene Franz Werfel. Anfangs wohnten alle drei Brüder in Prag zusammen, nachdem zuerst Otto und dann auch Hans Prag verlassen hatten, um in Wien bzw. München zu studieren, bezog Franz ein Zimmer in der Klemensgasse 40.

Dass Janowitz bereits während seiner Gymnasialjahre zu dichten anfang⁷⁷, war zur damaligen Zeit, in Bezug auf die spezifische gesellschaftliche Stellung der jüngsten Prager deutsch-jüdischen Generation, keineswegs unüblich, so Čermák:

Es handelte sich um blutjunge Menschen, um Mitschülergruppen, deren Kern sich bereits in den Schulbänken der Prager Gymnasien, wenn nicht schon in den Grundschulen formierte. Ihr literarisches Engagement hing zweifelsohne mit dem humanistischen Geist der österreichischen Gymnasialbildung zusammen, [...] Noch mehr wurde jedoch ihre so frühe Beschäftigung mit der Literatur durch die sozialen Besonderheiten der Prager deutsch-jüdischen Gesellschaft vorbestimmt, die in ihrer Isolation wenig stratifiziert und überintellektualisiert war, eigentlich nur aus einer kleinbürgerlichen Mittelschicht und aus dem Patriziat der „Stadtparkgesellschaft“ bestand und keine Bindung an ein eigenes Volk, kein ländliches Umfeld hatte. Beide Gesellschaftsschichten lebten unter dem Diktat des Leistungsprinzips und des Gelderwerbs. Der Literaturbetrieb wurde unter diesen Umständen für die studierende Jugend zu einer erhebenden, dem Ethos der humanistischen Bildung entsprechenden Beschäftigung, zu einer selbstbestätigenden Begleiterscheinung der Schul- und Studienzzeit. Es darf nicht verwundern, daß so viele Schüler sich in ihrer Schulzeit und nicht selten auch noch einige Zeit danach der Literatur und dem Schreiben widmeten [...]

Das Gymnasium, wenn auch pedantisch in seinen Ansprüchen und psychologisch der jugendlichen Mentalität nicht besonders entgegenkommend, gewährte immerhin Einblick in eine andere Welt, in die des reinen Idealismus und der sogenannten ewigen Werte.⁷⁸

73 Vgl. den Brief vom 20. 7. 1910 von Franz Janowitz an Willy Haas (Sudhoff 1996, S. 64).

74 Bereits Ulmer weist auf Brods Erinnerungstäuschung hin, nach der Janowitz das Stephansgymnasium besucht habe (vgl. Ulmer 1970, S. 18).

75 Vgl. K. k. deutsches Staatsgymnasium zu Prag-Neustadt, Graben. Hauptkatalog der ersten und vierten Klasse, Schuljahr 1903/04 und 1907/08 (Stadtarchiv Prag), zitiert nach Binder 1996, S. 206.

76 Vgl. Sudhoff 1996, S. 66.

77 Laut den Nachlass-Notizen von Röck entstand das älteste Gedicht *Kalter Frühlingstag* bereits 1909 (vgl. J 166). Leider ist es später mit dem Nachlass verloren gegangen.

Zu dem Freundeskreis um Willy Haas gehörten neben Franz Werfel, Paul Kornfeld, Hans und Franz Janowitz noch Ernst Popper, Ernst Deutsch, von den viel weniger bis kaum Bekannten Friedrich (Fritz) Pollak, der musikalisch begabte Klassenkamerad von Janowitz, ferner Hans Jokl, der sich selbst jedoch mit dem Vornamen Robert A. schrieb und der ein engagiertes Mitglied der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag war. Er stammte aus der mährischen Stadt Hullein bei Kremsier (Hulín u Kroměříže). Dem Freundeskreis schlossen sich weiterhin der spätere Prager Advokat Paul Stein an, der Anfang der 20er Jahre auch mit Kafka verkehrte⁷⁹ und der irgendwann vor 1912 hinzugekommene Ernst Pollak. Er stammte, ebenso wie Karl Kraus, aus der zum größten Teil tschechischen Stadt Jičín, wo er unter dem Namen Arnošt Polák seine ersten Schuljahren verbrachte. Nach 1918 heiratete er Milena Jesenská.

Irgendwann im Jahre 1907, als Janowitz höchstens fünfzehn Jahre alt war, arbeitete er zusammen mit Willy Haas, Friedrich Pollak und Franz Werfel – dem wahrscheinlichen Leiter des ‚Projekts‘ – an einem Prosawerk (vermutlich einer Novelle) mit dem geplanten Titel *Balthasar Rabenschmabel*. Das Werk selbst gilt heute als verschollen. Aus 7 erhaltenen Briefen Pollaks an Haas erfahren wir Näheres über das geplante Werk. Neben dem Hauptprotagonisten wird noch eine Gräfin Ganna erwähnt, die Handlung sollte in Prag spielen. Pollak sollte das Werk mit Illustrationen versehen, zu diesem Zweck besuchte er die Universitätsbibliothek, um in deren Büchern Inspiration zu schöpfen. Eine graphische Skizze von ihm hat sich im Nachlass erhalten.⁸⁰

Der folgende Exkurs über den heute völlig unbekanntenen Hans Jokl wirft ein neues Licht auf die organisatorischen Ambitionen des Kreises um Willy Haas, gemeint ist die Korrespondenz mit zwei wichtigen Protagonisten des damaligen literarischen Lebens, Else Lasker-Schüler und Karl Kraus, zwecks Einladung nach Prag. Diese ersten organisatorischen Bemühungen fallen in die Zeit, als sowohl Haas als auch Jokl Mitglieder der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag waren.

Dieses Organ gab den Studenten die Möglichkeit, sich während ihres Studiums im kulturellen Bereich zu betätigen. Die Redehalle wurde bereits 1848 begründet. 1892 spalteten sich von ihr die deutsch-national orientierten Studenten ab, die den eigenen Verein *Germania* gründeten. Ein Jahr darauf sonderten sich von der Redehalle auch die jüdisch-national gesinnten Studenten ab, um in die neugegründete jüdische Freimaurerloge Bar Kochba überzugehen. Die Länge der Mitgliedschaft deckte sich meistens mehr oder weniger mit der Studienzeit der einzelnen

78 Čermák 2000, S. 126f.

79 Vgl. Čermák 2000, S. 137.

80 Vgl. Čermák 2000, S. 127f.

Mitglieder, wie bei Brod und Kafka, Haas war bloß 2 Semester lang (1910/11) Mitglied. Länger engagiert blieben z. B. Felix Weltsch oder Hans Jokl (Mitglied etwa ab 1909).⁸¹ Franz Janowitz war schon deshalb wahrscheinlich kein Mitglied dieses Vereins, weil er seine Studienzeit nicht in Prag sondern in Leipzig (Studienbeginn im Herbst 1911) und später in Wien verbrachte.

In Briefen an Haas von 1910 qualifiziert der junge Medizinstudent Jokl mit ‚jugendlichem Schneid‘ selbst Schriften und Werke von inzwischen weltbekannten Autoren ab. Zolas Ansichten in *Der naturalistische Roman in Frankreich* zeugen für Jokl davon, dass Zola „seine eigene Kunst nicht begriffen hat“⁸² und dass er „als Kritiker ungemein naiv sei“⁸³, ferner findet er beispielsweise Maeterlincks Drama *Der blaue Vogel* eine „vollkommen mißlungene Jugendeseele“⁸⁴. Von seinem vermeintlichen Scharfsinn und seiner Überlegenheit des ästhetischen Feingefühls will er offensichtlich auch Else Lasker-Schüler überzeugen, die er und Haas für einen Leseabend in Prag gewinnen wollten. Es hat sich ein Brief von Lasker-Schüler an Haas erhalten, in dem sich die aufgebrachte Dichterin über das Verhalten von Jokl beschwert:

Ich weiß genau, daß Sie es sehr gut mit mir meinen, aber es scheint doch ein Irrtum vorzuliegen. Herr Doktor Jokle [!] glaubt, ich hätte mich zum Lesen *angeboten* und hat schon öfter unverständliche, unwissende Schriften geschrieben. [...] Immer sprach er *ostentativ* von *meinem* Wunsch in Prag vorzutragen. [...] Ich möchte Ihnen die merkwürdigen Briefe von Herrn Jokl senden, oder ist das *indiskret*? Darin will er mich *belehren*, scheint, wie ich lesen muß. Ich antwortete amüsiert auf einer Karte. Ich glaub, der Herr weiß gar nicht, wer ich bin. Er denkt wohl, er tut mir einen Gefallen. Zum Teufel mit ihm, er schädigt Studenten. Willy Haas, wir machen Revolution, das ist mein Talent. Sie kennen mich doch! Wie können Sie so einen ältlichen Philister an *mich* schreiben lassen.⁸⁵

Aus Jokls Brief an Haas erfahren wir, dass Jokl an der ersten Prager Vorlesung von Kraus wesentlich beteiligt war, indem er – unter anderem – Kraus als wahrscheinlich erster nach Prag eingeladen hatte:

Wir erhalten vom Konzertbureau Guttman [!]⁸⁶ eine Mitteilung, in welcher es uns anzeigt, daß es die Vertretung Karl Kraus innehat und ich glaube 250 Mark verlange. [...] Ich schrieb darauf einen Brief an Karl Kraus, in welchem ich den Wortlaut des Schreibens des Konzertbureaus Guttman getreu wiedergab und hinzusetzte, daß wir kein Schacherverein sind und uns an solche Anerbieten prinzipiell nicht einlassen. Er möge uns selbst seine Bedingungen mitteilen.⁸⁷

Haas will viel später von dieser organisatorischen Hilfe nichts wissen, sodass er in seinem Memoirenbuch *Die literarische Welt* explizit anführt: „Daran, daß Karl Kraus den Eingang zu unseren Kreisen fand, war ich selbst der Hauptschuldige: ich selbst hatte ihm diesen Eingang weit

81 Vgl. Čermák 2000, S. 129, 132.

82 Čermák 2000, S. 131.

83 Čermák 2000, S. 131.

84 Čermák 2000, S. 131.

85 Brief vom Ende Oktober 1911 von Else Lasker-Schüler an Willy Haas, Čermák 2000, S. 139f.

86 In der *Fackel* tauchen als Konzertunternehmungen die Wiener Firma Albert Gutmann und die Münchner Firma Emil Gutmann (das war der Sohn Alberts) auf (vgl. etwa F 333, S. 23).

87 Brief vom 22. 7. 1910 von Hans Jokl an Willy Haas (Čermák 2000, S. 132).

eröffnet.“⁸⁸ Um 1911 wird sich Jokl einer ausbleibenden Anerkennung seiner literarischen Ambitionen bei Haas bewusst, was dazu beigetragen haben dürfte, dass er allmählich das Interessengebiet wechselt, an die Stelle von Literatur tritt das Studium der Medizin. Endgültig bricht Jokl mit Haas im September 1911.⁸⁹

Die erste der Forschungsliteratur bekannte Kontaktaufnahme mit Kraus durch die Brüder Janowitz ist ein Brief von Otto vom 28. April 1910⁹⁰. Franz schreibt Kraus im Mai desselben Jahres an, um ihm Gedichte zur Veröffentlichung in der *Fackel* anzubieten. Kraus schickte sie (am 21. Mai) zwar zurück, wohl bemerkt „aber in einem geschlossenen Briefumschlag“, was im Falle von Kraus auf „eine Vorzugsbehandlung“⁹¹ hindeutete. Ferner ist sich Sudhoff sicher, dass an dem Tag der ersten der Prager Kraus-Vorlesungen, am 12. Dezember 1910, „[d]ie besondere, sich zur Freundschaft vertiefende und sein weiteres Leben mitbestimmende Zuneigung von Franz Janowitz zu Karl Kraus [...] ihren denkwürdigen Anfang genommen haben [muss]“ (J 277). Laut Hans Janowitz’ Erinnerung habe sein jüngerer Bruder sogar eine wichtige Rolle bei dieser Veranstaltung gespielt:

Hier [in Wien] lebte er in ständigem Verkehr mit Karl Kraus, dem er in Prag, als Gymnasiast noch, in Opposition zur liberal-offiziösen Welt, in Gemeinschaft mit Willy Haas, einst die erste Vorlesung außerhalb Wiens aus dem damals noch verpönten Werke des allem Bürgertum verhassten Satirikers veranstaltet hatte.⁹²

Eindeutige Beweise für die Teilnahme Janowitz’ an dieser ersten Kraus-Lesung sind allerdings nicht bekannt, bezeichnenderweise lässt Ulmer diese Frage offen, indem sie formuliert, dass Kraus „Janowitz anlässlich einer Dichterlesung von Kraus in Prag kennen gelernt hatte.“⁹³

Der eher objektiv-kritisch als ausgesprochen affirmativ gestimmte Redakteur des *Prager Tagblatt*, Ludwig Steiner, bemerkt zu der ersten Prager Kraus-Lesung allmähliche Verschiebung in der Weltanschauung des einst prinzipiell die Mehrheit angreifenden ‚Zerstörers‘. Er stellt bei ihm „einen naiven Spiritualismus“⁹⁴ fest, „der die Herrschaft des Geistes predigt und mit oft ungerechter Wut die Materie verwirft, der alle Gedankenarbeit, an der doch notwendigerweise ein Klümpchen Erdschwere haften muß, wenn sie auch nur in irgendeiner Beziehung fruchtbar sein soll, unbarmherzig ins Reporterhandwerk verweist.“ Steiner glaubt, den Vortragenden beim widerspruchsvollen Handeln ertappt zu haben, indem „das Satiriker-Temperament immer wieder

88 Haas 1960, S. 25.

89 Čermák 2000, S. 134f.

90 Vgl. Schartner 2003, S. 46.

91 Brief vom 21. 11. 1966 von Paul Schlick (dem ehemaligen Leiter des Kraus-Archivs) an Christine Ulmer (J 276).

92 Janowitz 1926, S. 336.

93 Ulmer 1970, S. 18; später konkretisiert sie sogar ihre Behauptung: „[...] als Mitorganisator von Dichterlesungen machte Janowitz 1911 die Bekanntschaft von Karl Kraus“ (Czuma 1981, S. 297).

94 st. [d. i. Ludwig Steiner]: Vorlesung Karl Kraus. In: PT, 13. 12. 1910, S. 5.

von der Stofflosigkeit, deren es sich so gern rühmt, abirrt und sich zum Angriff auf oft recht unbedeutende Gegenstände wendet.“ Zum Schluss wendet sich die Aufmerksamkeit auf die Zuhörerschaft, welche den Saal „dicht füllte“⁹⁵. Sie „begrüßte Kraus mit erwartungsvoller Sympathie und dankte für die Vorlesung mit stürmischem Beifall.“

Spätestens um 1910 wurde Janowitz – höchstwahrscheinlich durch Haas – mit Max Brod bekannt gemacht. Im Café Arco, wo sich ungefähr zur gleichen Zeit nicht nur der Freundeskreis um Willy Haas, sondern auch derjenige um Max Brod traf, dürfte er darüber hinaus Oskar Baum oder Franz Kafka begegnet sein. Ende 1910 war Janowitz schon unter Brods literarischer ‚Betreuung‘, wie man seinem Brief an Haas entnehmen kann: „[...] schicke mir, bitte, recht bald die Gedichte, weil ich sie an Brod senden will; [...] Übrigens bin ich begierig, Eure Urteile zu vergleichen.“⁹⁶ Etwa zur selben Zeit vermittelte Haas die Bekanntschaft Brods auch Janowitz’ älterem Bruder Hans, der sich dafür im Brief an ihn recht dankbar zeigt: „Am Abend besuchte ich über seine schriftliche Einladung den herrlichen Max Brod, der mich mit seinem Urteil über mehrere meine Sachen hochofreute. [...] für die Bekanntschaft Max Brods, die ich ja vor allem Dir verdanke, sei herzlich bedankt!“⁹⁷

In das ereignisreiche Jahr 1910, welches eine Umwälzung in den Literaturverkehr nicht nur in Prag bringen sollte⁹⁸, fällt auch die Gründung der Johann Gottfried Herder-Vereinigung zur Förderung ideeller Interessen, „einer Jugendvereinigung der Israelitischen Humanitätsvereine *Bohemia* und *Praga*, jüdischer Logen, welche gegenüber religiöser Orthodoxie, radikalem Assimilantentum und radikalem Zionismus die Ideale eines humanitären Liberalismus zu bewahren trachteten“⁹⁹, das Ziel war ferner, „unter Anlehnung an die beiden Prager B’nai B’rithlogen in der heranwachsenden Generation das jüdische Bewußtsein zu fördern und den Sinn für die allgemeine und jüdische Humanitätsethik zu wecken.“¹⁰⁰ Die Väter-Generation gründete den Verein mit dem Ziel, ihr jüdisches Erbe in einer institutionalisierten Form an die Söhne-Generation weiter zu vermitteln, um letztendlich auch die immer mehr auseinander gehenden geistigen Ideale und Vorstellungen beider Generationen wieder zu vereinen. Der Versuch sollte jedoch fehlschlagen und schließlich sogar in eine Auflehnung gegen die

95 st. [d. i. Ludwig Steiner]: Vorlesung Karl Kraus. In: PT, 13. 12. 1910, S. 6.

96 Brief vom 25. 12. 1910 von Franz Janowitz an Willy Haas (Sudhoff 1996, S. 65).

97 Brief vom 24. 4. 1910 von Hans Janowitz an Willy Haas (Čermák 2000, S. 144).

98 Die folgenden literaturgeschichtlichen Erörterungen stützen sich zum großen Teil auf die Ausführungen Kurt Krolops, namentlich auf seine Aufsätze „Zur Geschichte und Vorgeschichte der Prager deutschen Literatur des ‚expressionistischen Jahrzehnts““ und „Ein Manifest der ‚Prager Schule““ (Krolop 2005, S. 19–52 bzw. 65–73).

99 Krolop 2005, S. 27.

100 Gustav Flusser: Von unserem Herderverein. In: B’nai B’rith I, 1922, Nr. 7, S. 141 (zitiert nach Krolop 2005, S. 66f).

Vätergeneration umschlagen, wie in seiner Erinnerung das damalige führende Mitglied des Vereins, Dr. Gustav Haas (1856–1928), der Vater von Willy Haas, festhält:

Die Bohemia versuchte es [...] durch die Gründung der Herdvereinigung [...] intelligenten jüdischen Jünglingen einen Sammelpunkt zu schaffen, wo sie an ihr Judentum erinnert werden, wo sie sozial empfinden lernen, wo sie die ideale Seite des Lebens kennen lernen sollen; aber, offen gesprochen, wir fanden, daß die materialistische Erziehung der Jugend in den sogenannten besseren jüdischen Kreisen Alles zu tun übrig ließ, was jüdisches Empfinden erzeugt und so bleiben wir noch entfernt von dem Ziele, in der Herdvereinigung eine Vorschule für unseren Orden zu sehen.¹⁰¹

Wie Krolop bemerkt, könnte mit ‚materialistischer Erziehung‘ der Umstand gemeint sein, dass die Söhne – anstatt die beabsichtigte geistige Richtung einzuschlagen – das fördernde Potenzial des Vereins in Anspruch nahmen, um sich in Form der Zeitschrift *Herder-Blätter* ein gemeinsames Forum zu schaffen. Aus der zeitgenössischen Sicht des *Prager Tagblatt* handelte es sich um „junge Prager Dichter, die um Max Brod sich schließen“¹⁰², Krolop unterstreicht die geschichtliche Bedeutung und Einheitlichkeit der geistigen Gesinnung dieser Dichtergruppe noch dadurch, dass er für sie den Sammelbegriff ‚Prager Schule‘ prägt. Auf die durchaus wichtige Rolle Max Brods, die er nicht nur im Zusammenhang mit den *Herder-Blättern* und in dem damit anbrechenden ‚expressionistischen Jahrzehnt‘ spielte, sondern auch in seiner Vorgeschichte, macht Krolop aufmerksam. Er bietet eine überzeugende Darstellung der Umstände, die bewirkten, dass die Prager deutsche Literatur ab 1906 allmählich begann, zur Weltliteratur emporzusteigen.

1906 ist das Erscheinungsjahr der von Paul Leppin und Richard Teschner redigierten Zeitschrift *Wir. Deutsche Blätter der Künste*, die sich programmatisch gegen den offiziellen Verband der Prager deutschen Künstler und Schriftsteller Concordia und somit auch gegen den Deutschliberalismus richtete. Dessen leere Phrasenhaftigkeit und Überkommenes, das an Anachronismus grenzte, bewirkte, dass sich die jüngere Generation der Literaten, später ‚Jung-Prag‘ genannt, als ‚Endprodukt‘ ihrer Zeit vorkam. Obwohl nur zwei Nummern (April und Mai) von *Wir* erscheinen konnten, waren die darin postulierten Forderungen nach Unabhängigkeit der Kunst – also anders als bei der institutionalisierten und nicht mehr zeitgemäßen Kunstproduktion der durch die Concordia Privilegierten – eine Maxime, die Max Brod, dessen Gedichte im Mai-Heft erschienen sind, der nächsten Generation übermitteln sollte. Auch wenn Krolop auf die nicht zu übersehenden Unterschiede zwischen der eher neuromantischen ‚Jung-Prag‘-Strömung einerseits und der um den Begriff ‚Geist‘ kreisenden Anschauung der ‚Jüngsten‘ hinweist, wird wohl einiges aus der Aufbruchsstimmung – die gegen die erstarrte Ordnung gerichtet war – mit Brod in die nachfolgenden Generationen übergegangen sein. Seine Bedeutung für die jüngere

101 1893–1913. U.O.B.B.IV.430. Der Isr. Humanitätsverein ‚Bohemia‘. Festschrift. Prag 1913, S. 116; zitiert nach Krolop 2005, S. 67.

102 PT, 10. 2. 1912, S. 1.

Literatengeneration im Zeitraum von 1906 bis 1911 – der „Inkubationszeit“ (Raabe) des eigentlichen ‚expressionistischen Jahrzehnts‘ – streicht einer ihrer damaliger Vertreter, Friedrich Thieberger, heraus: „wir Jüngeren [hatten] das Gefühl, dass die deutsche Literatur in Böhmen durch ihn [Brod] zum ersten Mal der Welt ein Talent präsentiere, dessen Prosa vom aktuellen europäischen Rhythmus getragen war. Wir hatten durch Brod aufgehört, Provinz zu sein.“¹⁰³ Der Prager literarische Expressionismus nimmt nach Krolop seinen Anfang am Jahresausgang 1911, als Brod an dem zweiten Autoren-Abend der *Aktion* Werfels Gedicht *An den Leser* vortrug und als ungefähr zeitgleich Werfels Gedichtband *Der Weltfreund* erschien.

An der zweiten Prager Kraus-Vorlesung vom 15. März 1911¹⁰⁴, „deren Arrangement Herr Willy Haas zustandegebracht hatte“¹⁰⁵, war allerdings auch Janowitz organisatorisch mitbeteiligt, wie man aus seinem Brief an Kraus schließen kann: „Nachträglich hört man noch viel Schönes über Ihren Leseabend. Ich wollte, es wäre ein Jahr herum und ich könnte Ihnen wieder die Bücher auf den Vorlesetisch hinauslegen.“¹⁰⁶ Darüber hinaus bestätigt Willy Haas selbst Janowitz’ Engagement in seinem Erinnerungsbuch:

Ich versprach ihm [Kraus] eine zweite Vorlesung; aber so stark war der Druck der Protektoren dieses Vereins [Lese- und Redehalle] gegen den Satiriker, daß mir die zweite Lesung vom Vorstand versagt wurde. Ich trat aus dem Verein aus und tat mich mit einem jüngeren Freund, dem Dichter Franz Janowitz, zusammen, und wir beide veranstalteten die zweite Vorlesung sozusagen auf eigene Rechnung und Gefahr.¹⁰⁷

Auch diesmal nimmt Ludwig Steiner keinesfalls eindeutig für Karl Kraus Partei. In Bezug auf den präsentierten Essay *Heine und die Folgen* bemerkt der Redakteur: „Freilich: diese Heine-Polemik wird man nur genießen können, wenn man zuvor dem Verfasser verziehen hat, daß sein Eifer in Fanatismus umschlägt“¹⁰⁸, um kurz darauf den Satiriker doch noch in Schutz zu nehmen: „Aber es hat kaum je eine Kritik – und wohl niemals eine aus gereizten Nerven sprühende Kritik – gegeben, die ganz gerecht gewesen wäre und die innere Notwendigkeit, ungerecht zu sein, wächst mit der überlieferten Unangreifbarkeit des Gegenstandes.“ Mit Blick in den Saal schließt der Bericht ab: „Kraus fand wiederum die lebhafteste Zustimmung einer zahlreichen Hörerschaft.“

Der tschechische Essayist und Literaturkritiker František Xaver Šalda (1867–1937) hatte über den Leseabend einen Bericht geschrieben, der am 24. März in der tschechischen

103 Felix Weltsch (Hg.): Dichter, Denker, Helfer. Max Brod zum 50. Geburtstag. Mährisch-Ostrau, Keller: [1934], S. 100 (zitiert nach Krolop 2005, S. 24).

104 „Das Programm enthielt: Der Traum ein Wiener Leben, Heine und die Folgen, Desperanto und als Zugabe: die Antoniusrede aus der „Forumszene“ und das Ehrenkreuz“ (F 319/320, S. 64); vgl. den Kommentar von Kraus und die nachgedruckte Rezension aus dem PT (F 319/320, S. 64f.).

105 F 319/320, S. 64.

106 Brief vom 2. 4. 1911 von Franz Janowitz an Karl Kraus (J 146).

107 Haas 1960, S. 26.

108 st. [d. i. Ludwig Steiner]: Vorlesung Karl Kraus. In: PT, 16. 3. 1911, S. 5.

Halbmonatsschrift *Novina*¹⁰⁹ erschien.¹¹⁰ Aus dem ältesten erhaltenen Brief von Janowitz an Kraus erfahren wir, dass Janowitz den Artikel von Šalda für Kraus übersetzte:

[...] verzeihen Sie, daß ich die versprochene Übersetzung so spät schicke. *Novina* ist eine sehr achtbare Halbmonatsschrift. Zu dieser Kritik gratuliere ich. Mit Ausnahme H. Bahrs, der wahrlich aus anderen Gründen von den Tschechen begeistert aufgenommen wird, wurde wohl über keine Vorlesung eines deutschen Autors von einem tschechischen Blatt so geschrieben. Die Übersetzung ist beinahe *wörtlich*, so daß einer Umänderung freier Spielraum gelassen wurde. Sollte noch irgendetwas über Sie geschrieben werden, schicke ich es selbstverständlich sofort.¹¹¹

Janowitz' tatsächlich ‚wörtliche‘ Übersetzung von Šaldas Bericht erschien Anfang April in der *Fackel*:

Karl Kraus, der Wiener Satiriker großen Stils von wahrer geistiger Keuschheit, las am 15. März im Zentral-Saal einige Arbeiten, nicht mit theatralischer, aber mit dramatischer Verve. Kraus hatte viel durch Wien zu dulden, durch dessen Feuilletonmanieren, Unsauberkeit und Unanständigkeit in geistigen Dingen; – eine herbe Spur all dieses Leidens fühlte man in seinen Arbeiten, unter denen der Aufsatz „Heine und die Folgen“ am höchsten stand. Das ist ein Stück gewaltiger sichtender Kritik, ein glühender Urteilsblick auf völlig verwirrte Dinge, die die moderne Sentimentalität vor der ehrlichen, definitiven Abrechnung schützt. Unfehlbar schied Kraus das Korn von Spreu in Heines Lyrik – das Korn fand er erst in den letzten Gedichten vor seinem Tod, im „Romanzero“ und „Lazarus“ – und stellte seine saloppe journalistische Prosa, seine schäbige Polemik, seine posiert übertünchten Banalitäten wohin sie gehören: unter die modernen Narkotika sehr zweifelhafter Konsistenz und noch zweifelhafterer Wirkung.¹¹²

Abschließend bietet Janowitz im selben Brief seine und Haas' Mitarbeit an der Organisation der geplanten Kokoschka-Ausstellung in Prag an, die jedoch letztlich nicht stattfand: „Ich erlaube mir zu erinnern, daß wir mit größtem Vergnügen zur Verfügung stehen, wenn man uns zu den Vorbereitungen zur Kokoschka-Ausstellung brauchen sollte.“¹¹³

Im nächsten Brief berichtet Janowitz über die Kraus-Rezeption in *Stopa*, einer von Karel Horký redigierten tschechischen Halbmonatsschrift¹¹⁴. In „sorgfältiger Übersetzung“¹¹⁵ ist da Kraus' Glosse *Im Gefühlsleben der Kutscher*¹¹⁶ abgedruckt, ihr geht in der Zeitschrift eine Einleitung voran, aus der Janowitz zitiert:

109 *Novina*: list duševní kultury české; insgesamt 4 Jahrgänge: 1908/09–1911/12, redigiert von F. X. Šalda.

110 „Karl Kraus, vídeňský satirik velkého stylu a opravdové duševní cudnosti, četl 15. března v sále hotelu Central některé ze svých prací ne s theatrální, ale s dramatickou vervou. Kraus trpěl mnoho Vídní, jejími feuilletonními manýrami, její nečistotou a neslušností ve věcech duševních – všeho toho trpké stopy bylo cítiti v jeho pracích, z nichž nejvýše stála stat' „Heine und die Folgen“. To je kus veliké kritiky očistné, žhavý pohled třídící, vržený na věci velmi zmatené, jež chrání moderní sentimentality před čestným a definitivním súčtováním. Kraus odlišil neomylně v lyriku Heinovi zrno od plev – zrno nalezl až v básních psaných těsně před smrtí v „Romanceru“ a „Lazarovi“ – a postavil jeho salopní prósu žurnalistickou a jeho polemické polovičatosti a poséřsky natřené banálnosti tam, kam náležejí: mezi moderní narkotika velmi pochybného složení a ještě pochybnějšího účinku.“ (*Novina*, Jg. IV, S. 320).

111 Brief vom 28. 3. 1911 von Franz Janowitz an Karl Kraus (J 145).

112 F 319/320, S. 65; vgl. den Originaltext unter Anm. 110.

113 Wie Anm. 111.

114 Von der Prager Kulturrevue *Stopa* sind insgesamt drei Jahrgänge (1910–1913) erschienen.

115 Brief vom 2. 4. 1911 aus Prag von Franz Janowitz an Karl Kraus (J 145).

116 Vgl. den Originaltext: F 237, S. 13.

„Sozusagen aufs Haar,“ – verzeihen Sie, es steht wörtlich so darin – „was K. Kraus von Wiener Droschkenkutschern schreibt, könnte man“ – wenn man könnte –, auch von unseren phänomenalen Kutschern und Expresßboten schreiben. An der Donau und an der Moldau gleichen sie einander wie das Ei dem Ei. K. Kraus schrieb: ...“ Es folgt die Glosse, bis zum Zudecken des Taxameters.¹¹⁷

Auch in den nächsten Ausgaben von *Stopa* kann Janowitz eindeutige, allerdings nicht immer eingestandene Anlehnungen an Kraus entdecken:

Stopa – im letzten Heft gibt es auffallend viele Ausfälle gegen Journalisten – ist inspiriert, begeistert, – seit Ihrer Vorlesung nimmt ihre Produktivität zu – sie kündigt eine Doppelnummer an!, die unter dem Titel ‚Wien‘ erscheinen soll. Sie verspricht Kapitel, wie diese: ‚Indiskretion der Gasse‘, ‚Gedankenfaulheit‘, ‚Automobile‘, ‚Geschmacklosigkeit der Baumeister (!)‘, ‚Die Volkszählung‘, ‚Kulturstreben‘ u. a. Ich ahne da eine ‚Inspiration‘, die Anführungszeichen wegläßt. Ich würde dann einen Auszug machen und Ihnen einiges zur Erheiterung senden.¹¹⁸

Im April 1911 erschien das erste Heft der frühexpressionistischen Zeitschrift *Herder-Blätter*, die bereits oben erwähnt. Nach den insgesamt vier Heften (das letzte vom Oktober 1912 war eine Doppelnummer) wurde ihr Erscheinen eingestellt, der Grund muss in den – bereits angedeuteten – wesentlich anderen Vorstellungen der Beiträger aus dem Umkreis der jungen Dichter einerseits und der Förderer aus der überdachenden Herder-Vereinigung andererseits gelegen haben.

Neben dem fast vergessenen Norbert Eisler waren an der Herausgabe der Zeitschrift noch Otto Pick und v. a. Willy Haas tätig. Für den weit gespannten Kreis von den nicht nur in Prag lebenden Beiträgern dürfte zusammen mit Willy Haas Max Brod mitverantwortlich gewesen sein, dessen literarische Tätigkeit bekanntlich über die Grenzen Prags hinausreichte. So waren neben den Prager Beiträgern Oskar Baum, Hugo Bergmann, Brod, Eisler¹¹⁹, Haas, Franz und Hans Janowitz, Franz Kafka, Otto Klaeren (Pseudonym)¹²⁰, Paul Kuh, Pick, Ernst Popper, Franz Werfel auch die Berliner Kurt Hiller, Martin Beradt, Franz Blei, Ernst Blass oder die Wiener Albert Ehrenstein, Max Mell, Berthold Viertel, Robert Michel mit ihren Texten vertreten.

Ferner sind in den *Blättern* Beiträge von dem tschechischen Dichter Petr Bezruč (in Rudolf Fuchs¹²¹ Übersetzung), von Paul Claudel (ohne Angabe des Übersetzers), von Jules Laforgue (in Picks Übersetzung) und von Heinrich Mann zu finden. Der im dritten Heft vertretene Hermann Koch ist dreiundzwanzigjährig am 9. Januar 1916 bei der Erstürmung des Lovćen gefallen, wie

117 Brief vom 2. 4. 1911 von Franz Janowitz an Karl Kraus (J 145), vgl. die betreffende Textstelle: „Takřka na vlas, co napsal K. Kraus o vídeňských uličních kočích a veřejných poslužích, dalo by se napsati i o našich fenomenálních pražských drožkářích a ‚expressech‘. Dunajští i vltavští jsou si podobni jako vejce vejci. K. Kraus napsal toto: [...]“ (*Stopa*, Jg. 1911–1912, S. 54).

118 Brief vom 2. 4. 1911 von Franz Janowitz an Karl Kraus (J 145), vgl. die betreffende Textstelle: *Stopa*, Jg. 1911–1912, S. 58; da der Text für das folgende Heft gegen die Erwartungen nicht so umfangreich geworden war, wurde aus der angekündigten Doppel- bloß eine ‚Sondernummer‘, das Heft besteht nur aus dem einzigen Beitrag zum Thema Wien von J. J. Langner.

119 N. Eisler steuerte auch für die Deutsche Arbeit bei – die Monatsschrift für das geistige Leben der Deutschen in Böhmen, H. 5 (Februar 1908); vgl. *Bohemia*, 12. 2. 1908, S. 2 und Krolop 1963, S. 212.

120 O. Klaeren steuerte ebenfalls für die Deutsche Arbeit bei (vgl. Anm. 119).

121 Vgl. Anm. 66.

Otto Soyka fünf Jahre später in der *Prager Presse* berichtet. Soykas Anliegen liegt auf der Hand – er hatte das Werk¹²² des jungen Literaten dem Vergessen entreißen wollen, was ihm leider offenbar nicht gelang:

Was er [Koch] aber an Arbeit hinterließ, ist mehr als ein Auftakt zum Lebenswerk, als ein bloßes Tasten nach der eigenen Künstlerschaft.

Aus seinen historischen Miniaturen spricht das Begreifen der wirklichen Größe, wie sie im Geistesleben der Menschheit sich offenbarte. [...] Seine phantastischen Skizzen beleuchten das Geheimnisvolle, das nicht Enträtselbare des menschlichen Geschicks. [...] Dieser so früh aus seiner Werkstatt Abberufene hatte bereits Wertvolles geschaffen, das gekannt sein soll.¹²³

Interessanterweise besagt die Rezension der Faksimile-Ausgabe der *Blätter*¹²⁴, die in der tschechischen Zeitschrift *Plamen* enthalten ist, dass zu den Mitarbeitern der *Blätter* auch Robert Musil hinzuzählen sei. Dies bezweifelt allerdings Krolop vehement.¹²⁵ Ferner kann auffallen, dass man weder in Haas' *Herder-Blättern* noch später in Brods *Arkadia* einen Beitrag von Paul Kornfeld findet, den, wenn nicht gerade vertraute Freundschaft, dann immerhin eine sehr gute Bekanntschaft mit beiden Herausgebern verband. Diesen Umstand nahm Kornfeld beiden übel, Brod gibt viel später zu, dass bei ihm v. a. persönliche Antipathien eine wesentliche Rolle gespielt hatten.¹²⁶

Von dem unprovinziellen Charakter der Zeitschrift zeugt schließlich auch, dass sie im Frühjahr 1912 insgesamt dreimal auf der Rückseite des *Brenners* angezeigt wurde¹²⁷, die *Herder-Blätter* bringen ihrerseits am Ende des dritten Heftes Anzeigen für die Zeitschriften *Die Fackel*, *Der Brenner*, *Neue Blätter*, *Saturn* und *Der lose Vogel*. Krolop macht auf die Tatsache aufmerksam, dass die meisten Beiträge als Vorabdrucke zu betrachten sind¹²⁸, das gilt auch von den zwei abgedruckten Gedichten von Janowitz (*Weltverwandtschaft* im ersten und *Der sterbende Baum* im dritten Heft), die man in dem – zwar erst postum erschienenen – Band *Auf der Erde* (1919) wiederfindet. *Weltverwandtschaft* gilt als die früheste der Forschung bekannte Veröffentlichung von Janowitz.

122 Zwei Kurzerzählungen finden sich im Brenner: Taaus Anfang, in: B II, S. 895–898; Markus Durr, in: B III, S. 163–169. Einmal wird Koch als einer der Kriegsgefallenen von Ludwig Ficker erwähnt: Vorwort zum Wiederbeginn, in: B VI, S. 1. Der Name Hermann Koch kommt des Weiteren bei drei Übersetzungen von Erzählungen vor, die in zwei tschechischen Zeitungen zu finden sind, die Identität mit dem *Herder-Blätter*-Beträger konnte jedoch nicht überprüft werden: Zkušební let Mattea Ratherforda [Der Probeflug von Matteo Ratherford, ins Tschechische übersetzt von K. Sokol], in: Národní listy, 20. 10. 1912, S. 21; Muž činu [Der Mann der Tat], in: Moravská Orlice (Mährischer Adler), 13. 9. 1913, Beilage, S. 11f.; Aby bylo jasno! [Dass es klar wird!], in: Moravská Orlice, 11. 4. 1914, S. 11, unter dem Beitrag steht die Notiz „přeložil J. S.“ („übersetzt von J. S.“).

123 Otto Soyka: Hermann Koch. In: *Prager Presse*, 17. 7. 1921, S. 4.

124 Vgl. Bösser 1962.

125 Vgl. Krolop 1963, S. 212.

126 Vgl. Haumann 1995, S. 22f.

127 Vgl. B II, H. 20, 22, 23.

128 Vgl. dazu Einzelnachweise: Krolop 1963, S. 211.

Wie verschiedentlich die aktuelle Wertschätzung der Zeitschrift – durch die unmittelbar Beteiligten – hatte ausfallen können, die Anfang der sechziger Jahre durch eine mühevoll zusammengestellte einzelner Exemplare in einer Faksimile-Ausgabe wiedererschien¹²⁹, sei an zwei Beispielen illustriert. Im Juni 1911 schreibt Hans Janowitz an Willy Haas: „Was Du aber mit der Schaffung der Herder-Blätter getan hast, das ist, wie mir scheint, die erste künstlerische Tat zur Förderung moderner literar. Werke in Prag, wozu man Dich nur wärmstens beglückwünschen kann“¹³⁰ Wie Krolop feststellt, findet demgegenüber Otto Pick, der ehemalige Mitherausgeber, bloß vier Monate nach Erscheinen des letzten Heftes die *Herder-Blätter* als Publikationsorgan nicht erwähnenswert, wenn er in einer Rezension der *Betrachtung* für die *Aktion* schreibt: „Ein einziges Mal erst, in Franz Bleis ‚Hyperion‘, ist uns der Name des Pragers Franz Kafka begegnet“¹³¹. Immerhin begegnet man einer Rezension der *Herder-Blätter* in der *Bohemia*, wodurch sich dieses Publikationsorgan der jungen Dichter doch von den unzähligen Studentenzeitschriften abhebt, die zur selben Zeit ein ähnliches relativ kurzes Dasein führten, ohne in der Presse Erwähnung zu finden:

„Herderblätter.“ Junge Prager Intellektuelle geben diese Zeitschrift heraus. Drei Hefte sind bisher erschienen, das vierte und zugleich fünfte liegt nun vor; es zeigt, daß das Programm mit dem Eintritt eines neuen Redakteurs umgestaltet worden ist. Der Führer der Gruppe ist Max Brod, der Kluge und Begeisterungsfähige; die drei Gedichte, mit denen er in dieser Nummer der Herderblätter vertreten ist, geben seelischen Verstimmungen Ausdruck, aber auch sie bestätigen, daß ihn noch keiner aus seinem Freundeskreis erreicht hat. Nur im Reichtum des Gefühls ist Franz Werfel ihm ebenbürtig; ohne manieristisch zu werden, gestaltet er eine Schaubudenszene zu einem Symbol. Dann ist Franz Kafka da, ein diskreter Berichterstatter von Gedanken und Wünschen, die in irgend einer zufälligen Sekunde durch die Seele gehen, bis er ihnen Halt gebietet und sie nun objektiviert dastehen. Während Franz Blei mit einem Pendant zu Hofmannsthals „Ariadne auf Naxos“ vertreten ist, schreibt Willy Haas über dessen neues Opernbuch. Der Beitrag Robert Michels ist aus seinem letzten Buche allgemein bekannt. Epigonen sind Ernst Blaß (ein blasser Abglanz Werfelscher Kinderstubenerinnerungen) und Berthold Viertel. Freundliche Sympathien weckt Hans Janowitz mit runden Essays, während in Otto Pick ein eminentes Talent zu literarischer und journalistischer Organisationsarbeit unmöglich verkannt werden kann.¹³²

Augenfällig ist die betonte Zentralstellung Max Brods unter den Beiträgern, die in Bezug auf die Zeitschrift bereits vorher im *Prager Tagblatt* hervorgehoben wurde.¹³³ Im Schatten des um 1910 bereits etablierten Schriftstellers steht dadurch der spätestens durch die Faksimile-Ausgabe als Hauptinitiator erkannte Willy Haas, der in der Rezension nur gestreift wird.

Der in jedem Heft der *Herder-Blätter* vertretene Max Brod bildete unter den etwas jüngeren Prager Beiträgern insofern eine Ausnahme, als es seiner zionistischer Überzeugung doch recht

129 Haas et al. 1962.

130 Brief vom 30. 6. 1911 von Hans Janowitz an Willy Haas (Čermák 2000, S. 145).

131 Die Aktion 8/III, 19. II. 1913, Sp. 243.

132 Bohemia, 20. 11. 1912, S. 12.

133 Vgl. Anm. 102.

nahe gelegen haben muss, den jüdischen Gedankenreichtum der Väter-Generation am Leben zu erhalten. In dieser Hinsicht versuchte er auch auf seine jüngeren Kollegen einzuwirken:

Als die Lemberger Schauspieltruppe im Oktober 1911 in Prag gastierte, bat er Willy Haas in einem Brief nachdrücklich, die Aufführungen zu besuchen und auch Kornfeld, Werfel und andere Autoren seines Kreises auf die Anwesenheit der Truppe in Prag aufmerksam zu machen. Er, Willy Haas, würde in dem dort gebotenen Schauspiel etwas „von der Kraft, Natürlichkeit und adligen Unmittelbarkeit des vorshakespearschen Theaters“ erleben. Eine „nationale Wirkung ohne gleichen“ ginge von dieser Truppe aus.¹³⁴

Allerdings vermochte nicht einmal die Wirkung der bereits im Januar 1909 und im April 1910 von Martin Buber im Studentenverein Bar Kochba gehaltenen Vorlesung *Der Sinn des Judentums* (die als *Drei Reden über das Judentum* 1911 in Buchform erschien)¹³⁵ – etwa im Gegensatz zu Franz Kafka, auf den insbesondere die Theatervorstellungen eine geradezu gewaltige Wirkung ausgeübten – Franz Janowitz seine jüdische Abstammung ausdrücklich bewusst zu machen; eine Parallele ist etwa zu Franz Werfel zu ziehen. Im Frühwerk beider Dichter kann man vielmehr Anklänge an Gedanken finden, die zwischen Gnostischem und Christlichem oszillieren. Sowohl Janowitz als auch Werfel haben also die dramatische Wende nach 1910 in Bezug auf ihren Standpunkt nicht mitgemacht, wie sie etwa ihr Zeitgenosse Hans Kohn schildert:

Das Judentum war uns fremd, kaum eine ferne Legende, Juden, die nicht böhmische oder, im besten Falle, Wiener Juden waren, uns unbekannt. Wir waren vollkommen assimiliert an die deutsche Kultur jener Tage oder an den Ausschnitt, der unserem jüdischen Temperament nahe lag: an den Logos- und an den Diederichs-Verlag, an die Wiener süddeutsch-jüdische Mischkultur, an Dehmel und Rilke und Hofmannsthal, an die junge Lyrik, die damals in einer Reihe von Zeitschriften ihr schnell verblühendes Dasein führte: und diese Zeitschriften lagen alle im Café Arco aus. Die Assimilation war für uns wie für alle eine Wirklichkeit, der Zionismus nur eine Geste oder ein Programm, das Judentum eine traditionelle oder eine freudig bejahte Tatsache, noch nicht einmal ein Problem. [...] Das ist seither völlig anders geworden.¹³⁶

Die einer breiteren Öffentlichkeit kaum bekannte zweite Gedicht-Veröffentlichung von Janowitz – der Abdruck von *In unser Leben fiel ein Schein*¹³⁷ im Jahresbericht des Graben-Gymnasiums – geht auf einen Gymnasialausflug der Klassen V–VII vom Mai 1911 zurück. Vor der Abreise fand am Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar eine kleine Abschiedsfeier statt, bei der der Oktavaner Janowitz seine Hymne vorlas. Zugegen war auch der um vier Jahre jüngere Johannes Urzidil, der ein Tag davor seinen eigenen *Hymnus an Weimar* vortrug¹³⁸: „Franz Janowitz: Wir haben einmal, noch als Gymnasiasten, in Weimar zu Ehren Goethes und Schillers

134 Born 2000, S. 170, Born zitiert aus einem unveröffentlichten Brief vom 10. 10. 1911 von Max Brod an Willy Haas.

135 Vgl. Born 2000, S. 166.

136 Hans Kohn (Jerusalem): Zwanzig Jahre. In: Selbstwehr (XX. Jahrgang), 29. 3. 1926, S. 2.

137 In: in Gymnasium Prag-Neustadt 1911, S. 42.

138 Vgl. ausführlich dazu: J 233f. und den Brief vom 13. 1. 1967 von Johannes Urzidil an Christine Ulmer (J 183, 255).

um die Wette Hymnen gedichtet. Die Deine war sehr lang und vom Schillerschem Pathos getragen und die meine recht patriotisch.“¹³⁹

Im Oktober 1911 verlässt Janowitz Prag, um in Leipzig – vermutlich dem ausdrücklichen Wunsch des Vaters folgend – Chemie zu studieren. Aus zwei erhaltenen Briefen aus Leipzig an Haas erfahren wir Näheres zur Geschichte der Veröffentlichung des Gedichts *Der sterbende Baum* in den *Herder-Blättern*. Die Briefe bringen nicht nur Janowitz’ Unentschlossenheit, sondern auch seine allzu grüblerische Zurückhaltung zum Ausdruck, die wohl Veröffentlichung von mehreren Gedichten vereitelten:

[...] eben teilt mir Hans, zu meinem Erstaunen, mit, Du hättest bloß den “sterbenden Baum” und wünschtest noch ein *längeres* Gedicht. Ich will Dich nicht mit der Erörterung des Begriffs “lang” in Lyrik aufhalten, bin aber der Meinung, daß “die Ruhende” eines meiner längsten Gedichte ist. Immerhin will ich mich bemühen und unter den wenigen Gedichten, die ich hier habe, ein langes herausuchen. Übrigens wäre ich einverstanden, wenn Du *nur* den “sterbenden Baum” brächtest!¹⁴⁰

Derselbe Brief hat noch zwei Zusätze, die von dem inneren Schwanken von Janowitz zeugen, wie am besten seine Gedichte in den *Herder-Blättern* unterzubringen wären:

[...] Wenn überhaupt mehr als eines [Gedicht] erscheinen soll, dann wäre mir lieb, wenn gleich einige erscheinen. (Ich würde dann darauf verzichten, in die nächsten 5 Hefte etwas zu geben.) Ich glaube, es ist für mich, wie auch für den Leser günstiger, wenn die Gedichte beisammen stehen. Über zwei, drei Hefte hat er längst meine Stimme vergessen, während er so *mit dem Eindruck des einen, das zweite und dritte zu lesen beginnt*. Doch überlasse ich die Entscheidung Dir und sehe ihr entgegen.¹⁴¹

Schließlich schlägt er vor: „Es wäre mir beinahe das Liebste, wenn *nur* der “st. Baum” erschiene. Vielleicht ließe sich dann eine Zusammenstellung in obigem Sinn später machen, wenn ich Dir mehr zur Auswahl schicken kann.“¹⁴²

Am 6. Juni 1912 hatte Janowitz einen Brief mit eigenen Gedichten an Otto Pick geschickt, um von ihm am 12. Juni einen „lobenden Brief“ (J 177) zu erhalten. Noch an diesem Tag war er für ein paar Tage aus Leipzig nach Lauchstedt (Kreis Merseburg) abgereist, um dort am 14. der Uraufführung von Gerhart Hauptmanns Drama *Gabriel Schillings Flucht* beizuwohnen. Immer noch am Tag seiner Ab- und Anreise, d. h. am 12. Juni, will er – laut eigenem Tagebucheintrag (vgl. J 177) – Hauptmann persönlich vorgestellt worden sein. Merkwürdig ist aber, dass er im Brief vom selben Tag an Haas, bereits aus Lauchstedt abgeschickt, auf ein solch bedeutendes Ereignis gar nicht eingeht, selbst wenn es erst kurz bevorstehen sollte, es sei denn, die Vorstellung Gerhart Hauptmann war ein spontanes Ereignis. Stattdessen ist er nur um die Publikation seines Gedichts in den *Herder-Blättern* besorgt:

139 Johannes Urzidil: *Cafe Arvo*. In: PT, 6. 12. 1925 (Jubiläumsausgabe), I. Beilage (Dichtung und Erlebnis), S. 3; vgl. auch: Johannes Urzidil: *Reise*. In: PT, 7. 5. 1922, S. 3.

140 Brief vom 16. 4. 1912 von Franz Janowitz an Willy Haas (Sudhoff 1996, S. 73).

141 Sudhoff 1996, S. 73.

142 Sudhoff 1996, S. 73.

[...] ich erfahre mit Schrecken von Herrn O. Pick, daß Du die Korrekturen des nächsten Herderblätterheftes selbst besorgst. Ich rechnete damit, daß ich den Bogen bekomme, und reklamiere daher einige kleine Fehler nicht, die in dem Manuskript stehen, das Du vom "sterbenden Baum" hast. Wenn es sich noch machen lässt, würde ich um alles in der Welt gerne die Kleinigkeiten (namentlich Interpunktionen) korrigieren!!! Ich glaube, auch einige Worte sind falsch. Vom 15. od. 16. ab bin ich wieder in Leipzig.¹⁴³

Spätestens Ende 1910, nach Kraus' erster Prager Vorlesung, gerieten viele junge Prager Dichter in seinen Bann. Doch bereits längst davor waren sie mit Kraus' satirischem Stil und seiner suggestiven Sprachkraft durch eine begeisterte Lektüre der *Fackel*-Hefte vertraut, die im Café Arco auslagen. So auch Janowitz, der damit plötzlich zu zwei geistigen Vorbildern aufschaute, zumal die Anhängerschaft zu Max Brod selbst wenige Tage nach der ersten Kraus-Vorlesung in Prag nicht nachließ, wie man seinem kritischen Urteil im Brief an Haas entnehmen kann: „Ich las jetzt sein [Brod's] Gedichtbuch noch einmal und mit weit größerem Verständnis und Vergnügen. Zu gleicher Zeit suchte ich wieder Rilke hervor; schrecklich. [...] Die Real-Lyrik Brod's ist in ihrer Echtheit und Reinheit turmhoch erhaben über jene [...]“¹⁴⁴ So sah er sich gleich den anderen schon ein paar Monate nach der Lesung dem Dilemma gegenüberstehen, wem von den zwei geistigen Antipoden er sich zuwenden sollte: auf der einen Seite stand sein frühester Förderer Max Brod, auf der anderen der eine geradezu magische Anziehungskraft ausstrahlende Satiriker Karl Kraus.

1911 entzündete sich nämlich die bekannte Kraus-Brod-Polemik definitiv. Den Grund dafür gab der einflussreiche Berliner Kritiker Alfred Kerr, als er im März in der Zeitschrift *Pan* den Berliner Polizeipräsidenten von Jagow bloßstellte. Diesen hatte man bei der Generalprobe zur Uraufführung von Carl Sternheims *Die Hose* neben Tilla Durieux platziert, die den Polizeipräsidenten, dem u. a. die Theaterzensur in Berlin oblag, von einigen „heiklen“ Stellen im Drama ablenken sollte. Ohne zu wissen, dass Durieux verheiratet war, hat er an sie nachher einen Brief gerichtet, in dem er ihr den Hof machte. Der Brief kam allerdings unter die Augen ihres Mannes, des Verlegers des *Pan*, Paul Cassirer, um letztendlich von dem *Pan*-Herausgeber, Alfred Kerr, in der Zeitschrift veröffentlicht zu werden.¹⁴⁵

Darauf reagiert – noch im März – Kraus polemisch gegen Kerr mit seinem Artikel *Der kleine Pan ist tot*¹⁴⁶, bis Juli hat er noch drei weitere polemische Artikel geschrieben.¹⁴⁷ Sprengel sieht den Grund für Kraus' gesteigerte Polemik-Bereitschaft in dem „hohe[n] Konkurrenz- und

143 Brief vom 12. 6. 1912 von Franz Janowitz an Willy Haas (Sudhoff 1996, S. 74).

144 Brief vom 25. 12. 1910 von Franz Janowitz an Willy Haas (Sudhoff 1996, S. 65f.).

145 Vgl. Sprengel 2004, S. 20.

146 F 319/320.

147 Der kleine Pan röchelt noch (F 321/322), Der kleine Pan stinkt schon (F 324/325), Der kleine Pan stinkt noch (F 326–328).

Profilierungsdruck¹⁴⁸, dem sich die damalige Zeitschriftenlandschaft ausgesetzt sah, was Kraus mit seinen Anfangsworten bestätigt: „In Berlin wurde kürzlich das interessante Experiment gemacht, einer uninteressanten Zeitschrift dadurch auf die Beine zu helfen, daß man versicherte, der Polizeipräsident habe sich der Frau des Verlegers nähern wollen.“¹⁴⁹ Partei für Kerr, d. h. gegen Kraus, ergreift Franz Pfemfert, Herausgeber der *Aktion*, der in der Ausgabe vom 10. April seinen Artikel *Der kleine Kraus ist tot* veröffentlicht. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich Franz Janowitz' Frage an Willy Haas darauf bezieht: „Es würde mich sehr interessieren, in welchem Blatt der Angriff auf Kraus steht!“¹⁵⁰, der weitere Inhalt des wiewohl im scherzhaften Ton geführten Briefs lässt Anzeichen einer Distanzierung von Brod erkennen, obwohl nicht eindeutig zu bestimmen ist, ob er damit seine eigene oder aber die Distanzierung von Haas, gegebenenfalls von allen beiden, im Sinne hatte:

Bitteschön, nicht ärgern: Deine Schrift weist so viel Ähnlichkeit mit der Max Brods auf, daß ich daraus abnehmen möchte, wie doch eigentlich immerhin sozusagen im Grunde genommen ein wenig ohne Zweifel höchstwahrscheinlich von der alten Verehrung zu diesem Mann in Dir noch vorhanden ist. Aber bitteschön: ja nicht ärgern!¹⁵¹

Schließlich schaltet sich auch Max Brod (übrigens selbst Beiträger des *Pan*¹⁵²) in die Polemik ein, indem er – kaum zufällig – in Pfemferts *Aktion* vom 1. Mai in der Antwort auf die Alfred Kerr-Umfrage am Schluss formuliert:

Dichter sollen schön sein; jedenfalls haben sie das Recht dazu, das Recht, in allem ausgezeichnet und beglückt zu werden. – Ein mittelmäßiger Kopf dagegen, wie Karl Kraus, dessen Stil nur selten die beiden bösen Pole der Literatur, Pathos und Kalauer, vermeidet, sollte es nicht wagen dürfen, einen Dichter, einen Neuschöpfer, einen Erfreuer zu berühren. – So würde ich die Welt einrichten.¹⁵³

Die Antwort von Kraus lässt nicht lange auf sich warten, in der *Fackel* vom 2. Juni hält er in dem dritten seiner ‚Fall-Kerr‘-Artikel *Der kleine Pan stinkt schon* fest: „Da lebt und webt in Prag ein empfindsamer Postbeamter“¹⁵⁴, um kurz danach zum ersten Mal in der *Fackel* den Namen Max Brod auch explizit zu erwähnen.

Wie zwiespältig und verlegen sich die jungen Autoren um Willy Haas wegen dieser immer heftiger werdenden Auseinandersetzung fühlten, davon zeugt der Brief von Hans Janowitz an Haas von Ende Juni, in welchem er die polemische Einstellung Kraus' gegen Brod mit der Rolle Franz Pfemferts zu motivieren sucht:

148 Sprengel 2004, S. 131.

149 F 319/320, S. 1.

150 Brief vom 15. 4. 1911 von Franz Janowitz an Willy Haas (Sudhoff 1996, S. 67).

151 Sudhoff 1996, S. 68.

152 Jahrgänge 1910/11, 1911/12 und 1912/13 enthalten insgesamt 5 Beiträge Brods (vgl. Kayser, Gronemeyer 1972, S. 86f. und 90).

153 Brod 1. 5. 1911, Sp. 336.

154 F 324–325, S. 56.

Über den Wert der ‚Pan‘- und Brod-Polemik wäre gewiß manches zu sagen, daß ihren hohen Wert bezweifeln würde. Vor allem war es die Provokation des berühmten ‚Pf...‘, seiner Zeit in der Fackel abgedruckt, die mit ein Motiv für Kraus gewesen sein mag. Aber *gegen* Kraus Argumente anzuführen, unterlasse ich. Sie stünden in gar keinem Verhältnis zu denen, die ich *für* ihn anzuführen hätte.¹⁵⁵

Die Brod-Kraus-Polemik erreicht ihren Höhepunkt im Sommer: in der *Aktion* vom 3. Juli führt Brod seinen Gedanken zu Kraus als einem ‚mittelmäßigen Kopf‘ weiter, in Bezug auf Franz Janowitz erscheint allerdings erst das Ende der ‚Studie‘ Brods interessant, es bezieht sich nämlich auf die zweite Prager Kraus-Vorlesung vom März:

Wer meine Entwicklung vom Indifferentismus zu einem eigenartigen Optimismus kennt, weiß, daß ich mich aus sachlichen Gründen von Kraus abwenden mußte, daß mich seine günstigen Urteile über mich, die mir seine und meine Freunde zutrug, ebensowenig an dieser Stellung irregemacht haben wie die Freikarte, die mir die Unternehmer seiner Prager Vorlesung (ob auf seinen Wunsch oder nicht, weiß ich nicht – doch weiß ich, daß er das Arrangement bis in die kleinsten Details mit Telegrammen überwacht hat) zusandten, mit der ausdrücklichen Betonung, dies sei die einzige, und die ich unbenutzt zurückgab...¹⁵⁶

Willy Haas und Franz Janowitz, die tatsächlichen ‚Unternehmer‘ der Vorlesung, die Brod wohl bemerkt sowohl für seine als auch für Kraus’ Freunde hält, dürften sich bei der Lektüre dieses Betrags von Brod im Unrecht gefühlt haben, wie man aus dem Brief von Janowitz an Haas vom Ende August schließen kann:

Ich war für einige Stunden unlängst in Prag und besuchte den Max Brod. Er gab mir eine vorzügliche Novelle zum Durchlesen mit. Was den kleinlichen, unangenehmen Vorfall mit der Freikarte anbelangt, so brauche ich Dir nicht erst zu sagen, daß keiner von uns irgendwie daran hängen blieb. Ich bin viel zu theokritisch¹⁵⁷ gestimmt, um mich ärgern zu können; geschweige denn zu streiten.¹⁵⁸

Der schlagfertige Kraus kontert fünf Tage nach Erscheinen von Brods Artikel, indem er in Bezug auf den Freikarte-Vorfall versichert,

daß ich die Überreichung der Freikarte nicht überwacht habe. Hätte ichs getan, so wäre es unabsichtlich geschehen, weil ich nicht wußte, daß der Brod seine Entwicklung vom Indifferentismus zu einem eigenartigen Optimismus — ich kam ja ganz ahnungslos nach Prag — bereits vollzogen hatte. Daß der Brod trotz der Versuchung — und wiewohl es offenbar in der neueren Literatur möglich ist, mit Freikarten in Weltanschauungen einzugreifen — sich nicht herumkriegen ließ, sondern bei seinem eigenartigen Optimismus blieb, ist wacker. Aber telegraphiert habe ich nicht, und nie hätte ich den tadelnswerten Versuch unternommen, durch eine plötzliche Freikarte hereinbringen zu wollen, was ich mir durch eine jahrelange Nichtbeachtung des Brodschen Schaffens, die mir fast schon zur zweiten Natur geworden war, verscherzt hatte. Es wäre ja eine Bestechung zur Erlangung eines Nachteils gewesen. Von gemeinsamen Freunden weiß ich nichts, von günstigen Urteilen, die man ihm hätte zutragen können, ist mir nichts bekannt; [...]¹⁵⁹

155 Brief vom 30. 6. 1911 von Hans Janowitz an Willy Haas (Čermák 2000, S. 146).

156 Brod 3. 7. 1911, Sp. 625.

157 Der Ausdruck ‚theokritisch‘ geht zweifellos auf den griechischen Dichter Theokritos zurück, den Schöpfer der bukolischen Poesie. Ihres Stoffs bedient sich beispielsweise Nietzsche, und zwar im Gedicht *Lied eines theokritischen Ziegenbüten*.

158 Brief vom 28. 8. 1911 von Franz Janowitz an Willy Haas (Sudhoff 1996, S. 71).

159 F 326–328 (8. Juli), S. 36.

Abgesehen von dem ironisch-verhöhnenden Ton ist festzuhalten, dass Kraus, indem er von „gemeinsamen Freunden“ nichts wisse, diese, d. h. Haas und Janowitz, nur für sich beansprucht. Allerdings wäre es verfehlt, zu denken, dass sich die letzteren von Brod wirklich abgewendet hätten. Als Gegenbeweis kann man die durchaus produktive Zusammenarbeit in den *Herder-Blättern* und später in Brods *Arkadia* anführen. Darüber hinaus bleibt auch der Kontakt zwischen Janowitz und Brod im privaten Bereich aufrechterhalten, der auf einer andauernden Schätzung des älteren Förderers beruht, wie man dem bereits zitierten Brief von Ende August entnehmen kann, wo Janowitz Brods Roman *Das tschechische Dienstmädchen* ‚vorzüglich‘ findet¹⁶⁰. Ergänzend sei noch hinzugefügt, dass auf Kraus’ Gegenzug ein nächster Artikel Brods über Kraus’ Buch *Die Chinesische Mauer*¹⁶¹ folgt, dessen gravierend polemischer Charakter freilich wenig mit einer einen objektiven Gesichtspunkt verfolgenden Rezension zu tun hat.

Nach Krolop resultierte die Parteinahme Brods für Kerr im Rahmen der Kerr-Polemik in die „Aufspaltung des ‚Prager Kreises‘ in eine ‚Fackel‘- und Karl-Kraus-Gemeinde im Umkreis der ‚Herder-Vereinigung‘ und der ‚Herder-Blätter‘ einerseits und einer Gruppe von etwas älteren Autoren andererseits [...]“¹⁶², gemeint sind Kafka, Baum und Weltsch, die Brod die Treue bewahrten. Dem ist mit der Einschränkung zuzustimmen, dass Brod selbst den Kontakt mit dem Freundeskreis um Willy Haas nie abbrach, wiewohl die anderen Autoren seines ‚engeren Prager Kreises‘ tatsächlich keine merkliche Annäherung an die Jüngeren anstrebten. Darüber hinaus liegt die Vermutung nahe, dass bereits vor der Kerr-Polemik kein lebhafter Verkehr zwischen diesen zwei Kreisen bestand und dass die Polemik diese Indifferenz nur zementiert haben mag. Das würde letztendlich auch erklären, warum beispielsweise kein Kontakt von Janowitz mit Franz Kafka bekannt ist.

Es wäre noch zu ergänzen, dass die Kerr-Polemik bereits Anfang Januar, also noch lange vor dem Jagow-Vorfall, vorbereitet zu sein scheint, ihr Impulsgeber Franz Pfemfert rückt nämlich in seiner Kritik für die Berliner Zeitung *Demokrat* (Berlin, 1. Januar 1911) die Anschauungen Kraus’ in dessen neu erschienener Broschüre *Heine und die Folgen* in die Nähe von denjenigen Adolf Bartels’, der wegen seiner antisemitischen Tendenzen bereits aus damaliger Sicht als äußerst umstritten galt. Als positives Gegenbeispiel wird schließlich Alfred Kerr genannt.¹⁶³ Auch Ansätze einer Antipathie Brods gegen Kraus sind bereits vor dem Ausbruch der Kerr-Polemik zu verfolgen, wie eine Stelle aus Brods Rezension zu Otto Soykas *Herr im Spiel* im *Literarischen Echo*

160 Vgl. auch Janowitz’ Tagebuchnotiz: J 172.

161 Brod 15. 8. 1911.

162 Krolop 1994, S. 135.

163 Vgl. F 315–316 (26. 1.), S. 50.

vom 1. Februar 1911 beweist: „Man haßt, man verachtet, man polemisiert. Aus Nietzsches Bejahung des Daseins ist Bejahung der unheilvollen Seiten des Daseins geworden. Es herrscht jener wenig komplizierte, satirische Geist, der in der Umgebung des Karl Kraus zu gedeihen scheint.“¹⁶⁴

Wie harmlos und leicht zu übersehen diese Anspielung auf den ersten Blick auch scheinen mag, ist sie in literarischen Kreisen sofort aufgefallen, so etwa auch Kurt Hiller, der in vergnügtem Ton Willy Haas anschreibt, um Näheres zum dem sich inzwischen anbahnenden Dilemma bei den Dichtern um Haas zu erfahren:

Darf ich Ihnen mitteilen, daß Ihre Liebe zu M. B., diesem geistigsten aller deutschen Dichter, Sie mir bereits sympathisch gemacht hat? Aber ich hoffe, Sie beten auch Karl Kraus an, und was sagen Sie nun zu der seriösen Kitzelung, die M. B. diesem Göttersohn letztthin (im Literarischen Echo) hat zuteil werden lassen? Ihre Antwort würde mich interessieren.¹⁶⁵

Rückblickend erscheint also die Kerr-Polemik als für Brod willkommener Vorfall, um in der literarischen Öffentlichkeit seiner Abneigung gegen Kraus Ausdruck zu geben, die bereits in die Zeit um 1908, als Brod seinen Roman *Schloss Nornepygge* zu Ende schrieb, zurückgeht. Denn, wie Krolop bemerkt, schwingen da wohl auch persönliche Gründe mit, Brod hatte nämlich 1906 und 1907 Kraus eigene Publikationen und zur Veröffentlichung in der *Fackel* bestimmte Manuskripte gesendet, ohne jemals eine Antwort zu erhalten. Im Schlussmonolog Walder Nornepygges läßt Brod in einer Szene Kraus neben Stefan Zweig auftreten, den Kraus bekanntlich missachtete: „Und in [...] Wien thronen Peter Altenberg, der Kaffeehaus-Jesus, der freundliche Ephebe Stefan Zweig, Karl Kraus, der ganzen Welt immer überlegen.“¹⁶⁶

Janowitz' Tagebuchaufzeichnungen, von denen ein Auszug durch Röcks paraphrasierende Exzerpte erhalten ist¹⁶⁷, setzen mit dem 3. August 1911 an (ab Anfang 1914 lassen sie deutlich nach) und geben uns somit zusätzlich Auskunft über seinen zweiseimestrigen Aufenthalt in Leipzig (WS 1911/12, SS 1912), wo er sich nicht nur mit dem Chemiestudium, sondern auch mit anderen Disziplinen beschäftigte. Aus eigenem Interesse besuchte er da nämlich folgende Vorlesungen: *Geschichte der neueren Philosophie* und *Psychologie* (Wilhelm Wundt), *Einführung in das kulturgeschichtliche Verständnis der Gegenwart* (Karl Lamprecht), *Literaturgeschichte* (Georg Witkowski), *Entwicklungslehre* (Dittrich) und *Ästhetik* (Volkelt) (Vgl. J 279). Besonders angetan fühlte er sich durch Veranstaltungen von Wundt (1832–1920), dem Vertreter der physiologischen Psychologie und Begründer des Leipziger Instituts für experimentelle Psychologie. Aus den

164 Brod 1. 2. 1911, Sp. 681.

165 Postkarte vom 6. 2. 1911 von Kurt Hiller an Willy Haas (Čermák 2000, S. 145).

166 Brod [1908], S. 504.

167 Vgl. J 172–180, Sudhoffs Kommentar: J 247–254.

Tagebuchnotizen, die vor allem über Janowitz' extensive Lektüre und Besuche von kulturellen Veranstaltungen, ferner über seine dichterische Tätigkeit und seine dichterischen Pläne Aufschluss geben, erfahren wir auch, dass auch sein Schulfreund aus der Gymnasialzeit Friedrich Pollak nach Leipzig ging.

Die Semesterferien im Frühjahr 1912 verbrachte Janowitz in Poděbrad, von dort aus beschäftigte er sich mit den Vorbereitungen für die dritte Prager Kraus-Vorlesung.¹⁶⁸ Anfang März schreibt er an Kraus:

Sehr verehrter Herr,
wie mir Herr Willy Haas mitteilt, äußerten Sie den Wunsch, auch heuer in Prag einen Leseabend zu halten. Wir sind einig, alles daranzusetzen, um einen solchen zu ermöglichen. Doch scheint es uns vorteilhaft, betreffs des Arrangements mit Gutmann in Verbindung zu treten; erstens der wirksamen Ankündigung wegen, zweitens aus finanziellen Gründen. Saal, Plakate, Programme, etc. vor allem aber die Veröffentlichung von Notizen, eventuell größeren Aufsätzen, im Tagblatt und einigen tschechischen Zeitungen besorgen wir.
Der günstigste Saal wäre ohne Zweifel der Zentral-Saal. Leider ist er in diesem Monat nur mehr am Freitag, den 22. frei. Ich ließ ihn bis zum Abend des 15ten reservieren und bitte Sie daher um sofortige telegraphische Nachricht, ob Sie am 22. lesen wollen. Ich darf Ihnen nicht verschweigen, daß es hier an Lokalen für ähnliche Gelegenheiten übel bestellt ist. Nach einer event. Zusage würde ich mich sofort an Gutmann wenden.
Der Kreis Ihrer Anhänger ist seit der letzten Vorlesung sicher gewachsen, Ihr neues Buch¹⁶⁹ ist in den Auslagen, der Zeitpunkt ist gut: Publikum werden Sie finden. Wie wäre es, wenn man den Aufsatz der Karin Michaelis veröffentlichte? Das Tagblatt würde ihn drucken. (J 146)

Janowitz ist es tatsächlich gelungen, den Bericht „[der] berühmte[n] Schriftstellerin“¹⁷⁰ Karin Michaelis (1872–1950), den sie „unter dem Eindrucke eines Leseabends von Karl Kraus“¹⁷¹ schrieb, im *Prager Tagblatt* unterzubringen¹⁷². Gemeint ist der Leseabend vom 6. November 1911, der „fast vor tausend Hörern im Beethoven-Saal“¹⁷³ in Wien stattgefunden hatte.

168 22. 3. 1912 (Central-Saal); vgl. Kraus' Angaben zum Programm: „I. Shakespeare: aus „Timon“. – Jean Paul: aus dem „Kampaner Tal“. – Ostende, erster Morgen / Ein Gedanke und sieben Kreuzer / Die Vision vom Wiener Leben. II. Aus dem „Prozeß Veith“. – Die Glossen: Schlichte Worte / Riedau und Lido / Zur Erleichterung des Lebens / Der Deutlichkeit halber / Gefährlich / Hinaus! / Angesichts. – Als Zugaben: Blutiger Ausgang einer Faschingsunterhaltung / Ich rufe die Rettungsgesellschaft / Teilnehmer an der Tafel / Zweiunddreißig Minuten / Wie? / Wahrung berechtigter Interessen.“; vgl. auch die nachgedruckten Rezensionen aus dem *Prager Tagblatt*, dem *Deutschen Abendblatt* und die tschechische Rezension aus *Národní listy* (F 345/346, S. 25–27).

169 Karl Kraus: Pro domo et mundo. Aphorismen. München: Albert Langen, 1912.

170 PT, 20. 3. 1912 (Morgen-Ausgabe), S. 3.

171 PT, 20. 3. 1912 (Morgen-Ausgabe), S. 3.

172 Zuerst abgedruckt in: F 336–337, S. 42–46; Nachdruck: PT (Anm. 170), allerdings mit Weglassung der letzten drei Absätze:

„Am nächsten Morgen wird man in der gesamten Wiener Presse vergebens suchen, und kein Wort über den Karl Kraus-Abend finden. Kraus hat die Jugend zum Freund und die ganze Presse zum Feind. Aber wahrhaftig nicht ohne Grund.

Grausam und grimmig zerfleischt er die armseligen Journalisten und Redakteure bei jeder Gelegenheit. Kein Wunder, daß sie sich mit Totschweigen an ihm rächen.

Aber wenn Karl Kraus in der ‚Fackel‘ ankündigt, daß er liest, dann füllt sich doch der größte Saal bis auf den letzten Platz.“ (F 336–337, S. 46).

173 F 336–337, S. 42.

Mitte März sendet Janowitz einen Brief an Haas: „Ich komme [...] morgen um 2^h zu Dir und wir müssen wissen, für wann die Plakate zu bestellen sind. etc. Vielleicht kann die Antw. schon da sein. – Den Saal habe ich heute angenommen. Telegraphierte auch Kraus um Programmangabe, was Du auch getan zu haben scheinst.“¹⁷⁴

Im Brief vom 17. März von Janowitz an Kraus sieht man wieder, wie sehr Janowitz daran lag, auch das tschechische Publikum für Kraus' Lesungen und Publikationen zu sensibilisieren:

Selbstverständl. wird die Presse möglichst wenig in Anspruch genommen werden. Tschechische Blätter melden sich von selbst und lassen mich durch H. Otto Pick wissen, daß sie gerne ankündigen würden, wenn man ihnen Rezensionen erlaubt. Wenn keine telegr. Absage kommt, werde ich übermorgen in den * guten tschech. Blättern eine kurze Ankündigung erscheinen lassen¹⁷⁵, weil ich überzeugt bin, daß auch für Ihre Bücher durch Heranziehung tschechischen Publikums viel getan wird.

[...]

* horribile dictu¹⁷⁶

Die Vorlesung fand, „veranstaltet von den Schriftstellern Willy Haas und Franz Janowitz“¹⁷⁷, am 22. März statt. In Janowitz' Tagebuch steht zu diesem Tag die Notiz: „Nach Prag. Mit Kraus ganzen Tag verbracht, abends Lesung, bis 3 Uhr früh beisammen.“ (J 175).

Einer tschechischen Rezension begegnet man in der Morgen-Ausgabe von *Národní listy*¹⁷⁸ vom 24. März. Das Blatt schenkt die größte Aufmerksamkeit dem folgenden Angriff von Kraus:

Seine heftige Polemik gegen das Gericht in Leitmeritz, das den Mörder nur deshalb freigesprochen hatte, weil sein Opfer den anständigen Gesellschaftsschichten nicht angehörte, beendete Kraus mit einem unerwarteten Schlag gegen den Sprachstreit in Böhmen; das deutsche Publikum hat allerdings nicht aufgehört, zu klatschen.¹⁷⁹

Diese Polemik bezieht sich auf den Mord der Prostituierten Marie Ungermann durch Wenzel Proksch, zu dem es am 29. Oktober 1911 in Tetschen kam. Proksch erstach die Prostituierte wegen des vermeintlichen Diebstahls von 4 Kronen. Obwohl Proksch selbst den Mord eingestanden hatte, hat ihn das Gericht noch im November desselben Jahres freigesprochen:

Das Tier, das eine Frau, nicht zur Lust, aber so oft in den Rücken stach, als ihm Kronen in der Tasche fehlten, wird frei herum gehen. A Hur war's, Leitmeritz ist eine deutsche Stadt, die Sprachenfrage ist

174 Sudhoff 1996, S. 72f.

175 Ludwig Steiner: Leseabend Karl Kraus. In: PT, 19. 3. 1912, S. 3.

176 Brief vom 17. 3. 1912 von Franz Janowitz an Karl Kraus (J 147).

177 F 345/346, S. 25.

178 Die von 1861 bis 1941 in Prag erscheinenden *Národní listy* waren die einflussreichste tschechische Tageszeitung im Königreich Böhmen, das ‚offizielle‘ Sprachrohr der tschechischen Bourgeoisie. Sie waren mit 10.000 Ausgaben täglich seinerzeit eines der auflagenstärksten Blätter. Das Organ der Nationalpartei ist auf Initiative František Riegers 1861 ins Leben gerufen worden, Herausgeber war Julius Grégr. Bereits drei Jahre später entledigte sich die Partei wegen interner Streitigkeiten der Zeitung, da sich die Redakteure und Verleger nicht nur als Sprachorgan der Liberalen verstanden, sondern eine eigenständige Pressearbeit verfolgt haben.

179 Übersetzung des Verfassers aus dem Tschechischen: „Prudký útok proti porotě v Litoměřicích, která osvobodila vraha jen proto, že oběť jeho nepatřila k slušné lidské společnosti, zakončil Kraus neočekávanou ranou proti jazykovému sporu v Čechách; německé obecenstvo však nezastavilo svůj potlesk.“ (*Národní listy*, 24. 3. 1912, S. 4).

wichtig, die Justiz ist eine Institution, das Schwurgericht ist ein Korrektiv, und die Lage der Deutschen in Österreich ist kein Messer in den Rücken wert.¹⁸⁰

Dieser Vorfall inspirierte Kraus noch zu mehreren Anspielungen in der *Fackel*, wie z. B. im Gedicht *Tod und Tango*, das primär einen anderen Mord, diesmal aus Eifersucht, thematisiert:

[...]
Geschworne sind imstand und sprechen frei.
Sie sprechen gern den Mann, der eine Frau,
sei's wegen Eifersucht, sei's wegen Habsucht,
sei es in Wien, sei es in Leitmeritz,
ermordet hat, von Straf und Skrupel frei.¹⁸¹

Ludwig Steiner hebt dagegen die gänzlich unpolitischen Momente von Kraus' Vortragskunst hervor. Die Vorlesung des Satirikers aus Jean Paul bringe einem „die Erkenntnis, daß Kraus auch lyrischer Gestaltung fähig ist“¹⁸², ferner findet es der Redakteur „merkwürdig, um wie viel menschenfreundlicher Kraus' Satiren klingen, wenn er selbst sie liest“, um weiterhin bei dem Satiriker die Tendenz zur „soziale[n] Güte“ und „zu einer leidenschaftlichen Forderung nach Gerechtigkeit“ festzustellen.

Nach dem Abbruch des ungeliebten Chemiestudiums wechselt Janowitz im Herbst 1912 nach Wien¹⁸³, um dort Philosophie zu studieren. Das Studium hat sich letztendlich nur auf drei Semester erstreckt (WS 1912/13, SS 1913, SS 1915), Ursache dafür war der Militärdienst als Einjährig-Freiwilliger und später der Ausbruch des Weltkrieges, der das Studium definitiv abbrechen sollte. Frequentierte hat er Ethik bzw. Gegenwartspsychologie bei Friedrich Jodl, „der Weiningers Dissertation mitbetreut hatte, der noch von ihm zu erzählen wußte, und Jodl sollte es vermutlich auch sein, der seinen neuen über den alten Schüler promovieren ließ.“ (J 283). Ferner besuchte Janowitz: Oskar Ewald: *Entwicklung des modernen Erkenntnisproblems*, Wilhelm Jerusalem: *Philosophische Übungen über Schopenhauers ‚Die Welt als Wille und Vorstellung‘*, Walter Otto: *Die Religion der Griechen*, Friedrich Wilhelm Förster: *Plato als Erzieher*, Adolf Stöhr: *Kants Naturgeschichte des Himmels*, Max Dvorak: *Grundriss einer Geschichte der Reproduzierenden Künste*, Stöhr: *Die Probleme der Metaphysik*, Robert Reininger: *Geschichte der neueren Philosophie* und Dvorak: *Kunsthistorische Übungen / Erklärung einzelner Kunstwerke* (vgl. J 283).

Bereits in die Wiener Studienzeit fällt die Organisation der vierten Kraus-Vorlesung¹⁸⁴, zu der, wie der folgende Brief an Haas vom November 1912 nahe legt, Janowitz den ersten Impuls gab:

180 F 338 (6. 12. 1911), S. 14.

181 F 386 (29. 10. 1913), S. 22.

182 Ludwig Steiner: Leseabend Karl Kraus. In: PT, 24. 3. 1912 (Morgen-Ausgabe), S. 5.

183 Nach den Angaben des Wiener Stadt- und Landesarchivs war J. vom 23. 9. 1912 bis 10. 7. 1913 in der Josefstädter Straße 87/2/19 (8. Bezirk) wohnhaft.

184 6. 1. 1913 (Palace-Saal); vgl. Kraus' Angaben zum Programm: „I. Nestroy: Szenen aus ‚Die beiden Nachtwandler oder: Das Notwendige und das Überflüssige‘ II. Untergang der Welt durch schwarze Magie (aus S. 6–11, 18–23)

[...] würdest Du in den nächsten Wochen eine Karl Kraus-Vorlesung in Prag veranstalten wollen? – Wenn Du es wünschst und es Dir die Arbeit erleichtert, möchte ich den Teil der Vorbereitungen, der sich von hier aus schriftlich erledigen läßt, mit Vergnügen übernehmen. Ich bin überzeugt, daß Karl Kraus gerne in diesem Winter in Prag vorlesen würde.¹⁸⁵

Der nächste, nur vier Tage später verschickte, Brief an Haas läßt Janowitz' großes Engagement und ein gerüttelt Maß an organisatorischer Fähigkeit erkennen:

K. K. schien anfangs keine rechte Lust zu haben, wieder im Central-Saal zu lesen. Da aber ins deutsche Kino keine Tschechen gehen würden und sonst doch wohl kein geeigneter Saal vorhanden ist (?), gab er sich zufrieden. Ich versprach ihm, daß eigens ein Mann aufgenommen werden wird, der hinter dem Vorhang während der Vorlesung dafür sorgen soll, daß im Vorraum absolute Ruhe herrscht. Die Erfüllung dieses Versprechens lege ich Dir ans Herz, falls ich nicht, was leider möglich ist, zur Vorlesung nach Prag komme. K. kann den Disput des Chefredakteurs während seiner letzten Vorlesung nicht vergessen. Die Entscheidung, ob die Vorlesung am 14. oder 15. stattfinden soll, bleibt Dir überlassen. Die Wahl zwischen *Samstag* und *Sonntag* ist freilich schwer. Was die Plakate angeht: bei Jahoda & Siegel kosten 400 kleine, sehr wirksame, für Prag wohl ungewöhnliche Plakate 50 K. Bitte erkundige Dich, wie viel das Plakatieren fremder Pl. in Prag kostet und ob Du es überhaupt für vorteilhaft hältst [!], Pl. hier zu bestellen. Teile mir das möglichst bald mit, auch wie viele Du brauchst, damit ich sie rechtzeitig bestellen kann. (Die Pl. sind grün-schwarz, *klein*, aber reizend.) Ich glaube, jedenfalls könnte in den nächsten Tagen schon im "Pr. Tagblatt" eine Notiz erscheinen; eventuell ohne Angabe des Tages. "Wird in der zweiten Dezemberwoche..." Auch Programme möchte ich bei Jahoda drucken lassen, wenn es Dir recht ist. Höchstwahrscheinlich kommt ein kleines Vorwort zu Nestroy auf die Pl.¹⁸⁶

Es liegt die Vermutung nahe, dass der von Janowitz erwähnte Disput auf eines der Mitglieder der *Bohemia*-Redaktion zurückgeht, deren stark polemische Einstellung Kraus gegenüber bereits bei seiner ersten Lesung in Prag zum Ausdruck kommt. Gedacht sei etwa an Paul Wiegler, Willi Handl, August Ströbel oder Egon Erwin Kisch, die abgesehen von der redaktionellen Tätigkeit in *Bohemia* die Parteinahme für Maximilian Harden verband, der seinerzeit von Kraus angegriffen wurde.¹⁸⁷ In diesem Zusammenhang konstatiert auch Schlenstedt: „Kisch“, offenbar ein regelmäßiger Zuhörer bei den Prager Leseabenden, „provozierte in vier Artikeln zwischen 1910 und 1913 den Kulturkritiker.“¹⁸⁸ Gemeint sind ohne Zweifel drei Artikel aus der Prager Zeitung *Deutsches Abendblatt* und einer aus der Wiener Zeitschrift *Deutsche Hochschule*, wie Josef Poláček näher bringt.¹⁸⁹

Fernerhin kommt im Brief Janowitz' stetes Anliegen zum Ausdruck, auch das tschechische Publikum mit einzubeziehen, sodass er – sogar gegen Kraus' Wunsch – für seine nächste Lesung

/ Man muß die Leute ausreden lassen; Durch Bahr zur Suffragette geworden; Auf der Suche nach Fremden; Ich pfeife auf den Text; Petite chronique scandaleuse III. Harakiri und Feuilleton (mit Vorwort). – Zugaben: Beim Anblick einer sonderbaren Parte; Der Deutlichkeit halber; Interview mit einem sterbenden Kind; Ich rufe die Rettungsgesellschaft; Wahrung berechtigter Interessen.“; vgl. auch die nachgedruckten Rezensionen aus dem *Prager Tagblatt* von Ludwig Steiner und *Bohemia* von August Ströbel (F 368/369, S. 24–26).

185 Brief vom 12. 11. 1912 von Franz Janowitz an Willy Haas (Sudhoff 1996, S. 75).

186 Brief vom 16. 11. 1912 von Franz Janowitz an Willy Haas (Sudhoff 1996, S. 75f.).

187 Ausführlicher dazu vgl. Krolop 2005, S. 110–113.

188 Schlenstedt 1985, S. 61.

189 *Deutsches Abendblatt* (6 Uhr-Abendblatt), 14. 12. 1910; 3. 1. 1911; 23. 3. 1912; *Deutsche Hochschule* (Blätter für deutschnationale und freisinnige Farbenstudenten in Österreich. Hg. v. Dr. Oskar Scheuer), Oktober 1913. Vgl. ausführlich dazu: Poláček 1968.

dem deutschen Kino den mehr oder weniger bewährten Central Saal vorzieht. Ursprünglich sollte die Lesung am 14. bzw. 15. Dezember stattfinden, an diesen Tagen war der Saal aber nicht mehr frei: „Der Centralaal ist nur am 11. 13. 16. 17. 19. 20. Dez. frei! Es käme wohl nur der 13. in Betracht. Bitte telegraphieren Sie an Haas [...], ob Sie an diesem Tage lesen wollen oder ob die Vorlesung erst im Jänner stattfinden soll.“¹⁹⁰ Schließlich hatte man den Termin auf 6. Januar fixiert, so schreibt Janowitz an Haas: „Hoffentlich bleibt es beim 6ten. Wenn Krieg ist, wird die Vorlesung wieder abgesagt. Die Plakate werde ich besorgen, falls Jahoda den Auftrag übernimmt. Im entgegengesetzten Falle werde ich Dich rechtzeitig benachrichtigen.“¹⁹¹ und bestätigt den Termin Kraus, statt Central Saal wurde letztendlich der Palace-Saal ausgewählt: „Sehr verehrter Herr Kraus, Willy Haas teilt mir mit, daß der Saal (Palace) für den 6. Jänner gemietet ist. Ein anderer Tag sei unmöglich.“¹⁹²

Bereits in den Sommer 1912 zurückzuerfolgen sind die Pläne für Brods Jahrbuch *Arkadia*. Im Juli will sich Brod in der Korrespondenz mit Kafka der richtigen Wahl des Titels vergewissern, es ist aber aus den folgenden Zeilen ersichtlich, dass Kafka von Brods Titelvorschlag keineswegs begeistert war. Offensichtlich konnte er selber aber keinen passenderen Namen vorschlagen, wozu ihn Brod aufgefordert haben mag:

Das Jahrbuch hast Du also in der Hand? ‚Arcadia‘ würde ich es nicht nennen, so wurden bisher nur Weinstuben genannt. Aber es ist leicht möglich, daß der Name, wenn er einmal feststeht, bezwingend sein wird.¹⁹³

Mir fehlt jedes organisatorische Talent und darum kann ich nicht einmal einen Titel für das Jahrbuch erfinden. Vergiß nur nicht, daß in der Erfindung gleichgültige und selbst schlechte Titel durch wahrscheinlich unberechenbare Einflüsse der Wirklichkeit ein gutes Ansehn bekommen.¹⁹⁴

Ende August 1912 erhält Janowitz „wegen *Arkadia*“¹⁹⁵ einen Brief von Max Brod. Von Anfang an hatte man Vieles von der Anthologie erwartet, so schreibt beispielsweise Kafka an seine Geliebte Felice Bauer: „[...] bald wirft er [Brod] in Ihr Deutschland ein ungeheueres litterarisches[!] Jahrbuch.“¹⁹⁶ Als eine erste öffentliche Werbung für das Jahrbuch betrachtet Dietz den *Prager Abend* der Herder-Vereinigung vom 4. Dezember 1912, an dem Baum und Kafka ihre Erzählungen *Der Antrag* bzw. *Das Urteil*, „wie das gedruckte Programm mitteilt, ‚aus dem Jahrbuch *Arkadia*“¹⁹⁷ vorgelesen haben. Merkwürdigerweise kann man aber in dem Bericht der

190 Postkarte vom 17. 11. 1912 von Franz Janowitz an Karl Kraus (J 147).

191 Brief vom 4. 12. 1912 von Franz Janowitz an Willy Haas (Sudhoff 1996, S. 77).

192 Brief vom 4. 12. 1912 von Franz Janowitz an Karl Kraus (J 148).

193 Brief vom 17. 7. 1912 von Franz Kafka an Max Brod (Franz Kafka 1999, S. 161).

194 Brief vom 22. 7. 1912 von Franz Kafka an Max Brod (Franz Kafka 1999, S. 163f.).

195 Vgl. die Tagebuchnotiz vom 31. 8. 1912 (J 177).

196 Brief vom 28. 9. 1912 von Franz Kafka an Felice Bauer (Franz Kafka 1999, S. 176).

197 Dietz 1973, S. 179.

Bohemia kein Wort über das Jahrbuch lesen.¹⁹⁸ Fernerhin vermutet Dietz, dass hinter der Verzögerung der Herausgabe des bereits zu Ende des Jahres mehr oder weniger fertigen Jahrbuchs der Umstand stand, dass sich Kurt Wolff im November von seinem Verlagskollegen Ernst Rowohlt getrennt hatte:

Die Firmierung als Kurt Wolff Verlag erfolgte seit 15. Februar 1913. Für die verzögerte Herstellung des Jahrbuchs, das schon auf Weihnachten 1912 hätte fertig sein können, wird die Überlegung eine Rolle gespielt haben, daß ein neues Jahrbuch gleich zu Beginn unter dem neuen Namen des Verlags in der Öffentlichkeit eingeführt werden und diesen mit propagieren sollte – darauf verweist auch das von Kafka festgehaltene Erscheinungsdatum: frühestens Februar, spätestens Frühjahr 1913.¹⁹⁹

Tatsächlich erschien die *Arkadia* wohl Ende Mai 1913, so dass Janowitz am 29. des Monats ein Belegexemplar bekommen konnte.²⁰⁰ Janowitz, „mit seinen damals zwanzig Jahren der weitaus jüngste Beiträger“²⁰¹, steht da mit seinem Bruder Hans an der Seite der Prager Dichter Oskar Baum, Max Brod, Franz Kafka, Otto Pick, Franz Werfel, der Wiener Max Mell und Otto Stoeßl, der in München lebenden Franz Blei und Willy Speier, eine große Gruppe bildeten auch die ‚Berliner‘ Martin Beradt, Moritz Heimann, Heinrich Eduard Jacob, Heinrich Lautensack, Kurt Tucholsky, Robert Walser und Alfred Wolfenstein. In der Aufzählung der insgesamt 18 Beiträger begegnet man 10 Autoren, die seinerzeit bereits in den *Herder-Blättern* publiziert hatten: Baum, Blei, Beradt, Brod, Hans und Franz Janowitz, Kafka, Mell, Pick und Werfel.

Ein Exemplar des Buches lässt Brod Anfang Juni auch Richard Dehmel zukommen, im beigelegten Brief geht er ganz im Sinne des *Arkadia*-Vorwortes auf die programmatisch-ästhetische Festlegung der darin vereinigten Dichter ein:

[...] Heute sende ich nun das Jahrbuch *Arkadia* an Sie ab, in dem ich einige weniger bekannte und einige ganz junge Dichter, die mir in dem Chaos der heranwachsenden Literatur durch Reinheit ihrer Werke ausgezeichnet schienen, als Einheit zeigen wollte. Allen ist wohl eine gewisse Sehnsucht nach der idyllisch-monumentalen Form eigen, und so soll mir *Arkadia* gegen die mit lasterhaftem Stolz betonte Zerrissenheit, Verzweiflung unserer Jugend Front machen, gegen eine gewisse öde Konvention des Radikalismus, der sich von Berliner Caféhäusern her breit macht. Das Maßvolle, Feste, Nicht-Vordringliche, Nicht-Auffallende und im verborgenen Kern Ruhend-Kunstvoll-Selige sollte meiner Absicht nach im Jahrbuch *Arkadia* versammelt werden. – Für den ersten Jahrgang habe ich, wie gesagt, nur solche Dichter aufgefördert, deren Namen mit Unrecht noch nicht allgemein bekannt ist. Ich hoffe, daß man die Verbindung mit den großen Meistern wie mit Ihnen und Gerhart Hauptmann durchfühlen wird. – Sollte das Jahrbuch nur etwas Erfolg haben (was ich leider nach meinen Erfahrungen nicht voraussehe), so dürfen wir vielleicht hoffen, daß sich an den nächsten Jahrgängen die verehrten Meister nicht nur als unsichtbare Schutzgötter, sondern auch irdisch-mitwirkend unter uns in *Arkadia* einfinden.²⁰²

Die hier nochmals formulierte ästhetische Ausrichtung will ohne jedes inszenierte Pathos auskommen, um sich vielmehr dem klassizistischen Erbe im Sinne von ‚edle Einfalt, stille Größe‘

198 Vgl. Prager Autorenabend. In: *Bohemia*, 6. 12. 1912, S. 12.

199 Dietz 1973, S. 185.

200 Vgl. die Tagebuchnotiz: „*Arkadia* kam“ (J 178).

201 Dietz 1973, S. 183.

202 Brief vom 2. 6. 1913 von Max Brod an Richard Dehmel (Richard Dehmel 1963, S. 244f.).

zu bekennen. Aus dem Übrigen geht hervor, dass, obwohl Brod für den ersten Jahrgang vorwiegend noch keineswegs etablierte Dichter eingeladen hatte, er sich mit der Hoffnung trug, in den nächsten Jahrgängen selbst die prominentesten Akteure des literarischen Lebens unter den Beiträgern zu sehen, wie etwa Dehmel selbst oder Hofmannsthal.

Noch in seinen Memoiren widmet Brod dem verhältnismäßig umfangreichen Beitrag von Janowitz große Aufmerksamkeit:

Franz Janowitz [...] brachte mir dann ein ganzes Bündel Gedichte, in denen das Motiv der wachsenden und der Axt des Holzfällers erliegenden Bäume in mannigfacher Abwandlung neben Themen böhmischer Sage deutlich und charakteristisch hervortrat.²⁰³

Sechzehn Gedichte von Janowitz nahm ich sofort für „Arkadia“ an. Neben Walser und Kafka waren sie der Mittelpunkt meiner Entdeckerfreude [...] Ich räumte den schönen Versen einen auffallenden Platz ein, sie standen am Schlusse des Jahrbuches und waren dabei in der Abteilung „Lyrisches“ der weitaus größte Beitrag. Sie schienen zusammen, ungewollt, eine entzückende kleine Pastoralsymphonie in neuen Tönen zu bilden. Von den anderen Autoren dieser Abteilung brachte ich nicht mehr als zwei bis vier Gedichte. In vielen Briefen, die ich nach Erscheinen von „Arkadia“ erhielt, auch in Kritiken, wurde Franz Janowitz als das eigentliche Ereignis innerhalb des Jahrbuchs aufgefaßt. (Um Kafka kümmerte sich damals noch keine Menschenseele.) – So hatte ich dem blutjungen Menschen doch noch eine Freude in seinem kurzen Leben verschafft.²⁰⁴

Was die weiter bestehende Fehde zwischen Brod und Kraus anbelangt, hat der erstere mit seinem *Arkadia*-Vorwort Öl ins Feuer gegossen, denn der ästhetischen Festlegung des Werkes auf die „Reinheit d[er] dichterisch-gestaltenden Kräfte der Zeit“²⁰⁵, also unter Ausschluss von „politische[n] und sozialökonomische[n] Erörterungen“²⁰⁶, geht die folgende Attacke vor, deren Zielscheibe, nämlich Karl Kraus, unverkennbar ist: „Mit diesen tragischen und idyllischen Szenen“, die auf das bereits anfangs vorweggenommene poetische Programm des Jahrbuchs rekurrieren,

kann eine gewisse giftige Polemik in unseren Tagen nicht verwechselt werden. Spricht sich in jenen die Verlassenheit des edlen Gemüts aus, das an seine unsterbliche Quelle zurückstrebt: so hat hingegen in dieser ein Übermaß von Verwicklung und Eifer das Wort, die Gereiztheit einer Seele, die sich in kleinen Gegenständen zu verlieren, immer tiefer zu verketteten sucht, die endlich auf ihre ganz persönlichen Angelegenheiten herabgedrückt wird, wobei sie dem Ärger und der satirischen Betätigung immer sicherer verfällt.

Das Jahrbuch „Arkadia“ will sich von dieser gehässigen Stellung gegen die Welt abgrenzen.²⁰⁷

In Bezug auf Kraus scheint noch der letzte Absatz von Wichtigkeit zu sein, durch welchen sich Brod gegen eine ihm wohl bewusste Gefahr potenzieller Gegenangriffe abzusichern sucht:

Dadurch, daß nur Gestaltungen in „Arkadia“ vereinigt sind, ist wohl eine innere Gemeinschaft, eine unsichtbare Kirche der beteiligten Autoren gegeben: doch ist eine Gruppenbildung nicht im

203 Brod 1960, S. 111.

204 Brod 1960, S. 112.

205 Brod 1913, S. 4.

206 Brod 1913, S. 3.

207 Brod 1913, S. 3.

entferntesten beabsichtigt, eine persönliche Übereinstimmung der Dichter untereinander und mit den hier vorgetragenen Richtlinien wurde weder vermutet noch angestrebt.²⁰⁸

Mit ‚einer persönlichen Übereinstimmung‘ hatte Brod höchstwahrscheinlich gemeint, dass bei weitem nicht alle im Jahrbuch vereinigte Beiträger mit seinem polemischen Vorwort einverstanden zu sein brauchten. Darüber hinaus ist es sogar nicht unwahrscheinlich, dass viele von ihnen den Text erst nach der Herausgabe der Anthologie zu lesen bekamen. Unter Auslassung der Eingangspassage wird die *Arkadia* am 18. Juni im *Prager Tagblatt* angekündigt:

Bei Kurt Wolff in Leipzig, einem strebsamen ernstem Verleger und wahren Förderer guter Literatur, ist eben der Band eines Jahrbuchs für Dichtkunst „Arkadia“ erschienen, das Max Brod herausgibt. Die ganze Anlage dieses Jahrbuches erinnert an die großen Vorbilder der klassischen Zeit; es ist hier wieder einmal der Versuch gemacht worden, die rein dichterischen Bestrebungen der Zeit zu sammeln, Kritisches, Essayistisches, Polemisches auszuschließen.²⁰⁹

Über das Erscheinen der *Arkadia* (und der Reihe *Der jüngste Tag*) berichtet schließlich František Skácelík in F. X. Šaldas Zeitschrift *Česká kultura* (‚Tschechische Kultur‘, eigentlich unmittelbare Fortsetzung der *Novina*).²¹⁰ Skácelík geht allerdings auf die Anthologie selbst kaum ein, sondern nimmt bloß das Vorwort Brods zum Ausgang, um das Ausbleiben einer analogen Sammlung tschechischer Lyrik zu bemängeln.

Bald nach dem Erscheinen der Anthologie bekommt sie Kraus zu Gesicht, seine Entrüstung richtet sich anfangs auch gegen den – zu Kraus nach wie vor aufschauenden – Verleger des Buches, der den Ärger des Satirikers mit dem Argument zu mildern sucht, er habe vor Drucksetzung keine Kenntnis über den polemischen Inhalt des Vorwortes gehabt:

Als mir im Frühjahr die Einleitung zu einer in Ihrem Verlag erscheinenden Anthologie zu Gesicht kam, in der ich ohne Nennung meines Namens und beim unpassendsten Anlass von einem der unglücklichsten Hysteriker, die sich je in Liebe und Hass um mich herumgeschmiert haben, von dem bekannten Brod, beschimpft wurde, da genügte mir Ihre Versicherung, dass Sie von der Richtung dieses Angriffs keine Kenntnis gehabt hätten, um mich Ihrem freundlichen und wiederholt erneuerten Verlagsangebot geneigt zu machen.²¹¹

Die Brod-Kraus-Polemik in Bezug auf die *Arkadia* sollte nach dem frühen Tod von Janowitz noch ein Nachspiel haben: seine Wiener Vorlesung vom 18. November 1917 hat Kraus mit dem Nachruf *In memoriam Franz Janowitz* eröffnet, abgedruckt werden konnte er (aus Papiermangel?) erst in der *Fackel* vom 23. Mai 1918. Kraus' Bemerkung über ein „Heftchen, das er [Janowitz] im Jahre 1913 nur widerwillig einer fragwürdigen Anthologie einverleiben ließ“²¹², hatte bei Brod eine Abwehrreaktion ausgelöst. Sein ‚ethischer Mentor‘ Kafka richtete ein Schreiben an Hans

208 Brod 1913, S. 4.

209 Ein neues Prager Dichterbuch. In: PT, 18. 6. 1913, S. 7.

210 Skácelík 1912/13.

211 Brief vom 9. 12. 1913 von Karl Kraus an Kurt Wolff (Kraus, Wolff 2007, S. 38).

212 F 474–483, S. 70.

Janowitz, dem noch ein Brief von Franz Janowitz an Brod beigelegt wurde. Dieser sollte als Beweisstück dafür dienen, dass Janowitz durchaus freiwillig seine Gedichte zur Veröffentlichung angeboten hatte:

Sehr geehrter Herr Doktor!
Heute wurde mir Ihr Brief hierher nachgeschickt. – Meinen besten Dank für seine Ausführlichkeit, Ihr freundliches Interesse an meinen Sachen und für Ihre liebenswürdige Einladung. Daß Ihnen einige meiner Gedichte gefallen haben, hat mich ganz ungemein gefreut; ebenso, daß Sie sich die Mühe genommen haben, mir die schwachen Stellen meiner Verse zu sagen. Für diesen Dienst besonders danke ich Ihnen wärmstens.
In Verehrung und Dankbarkeit
Franz Janowitz
Poděbrad, 23. März²¹³

Auch wenn man kaum geneigt ist zu glauben, Brod habe Janowitz' Gedichte tatsächlich ohne dessen ausdrückliche Erlaubnis in *Arkadia* abdrucken lassen, fehlt dem obigen Schreiben die notwendige Beweiskraft: explizit wird kein Buch erwähnt, das einzige, was auf ein Angebot zur Mitarbeit an der Anthologie hinweisen würde, ist die „liebenswürdige Einladung“. Selbst das Datum 23. März gibt keine Aufklärung: wenn es sich auf das Jahr 1912 beziehen sollte, wäre zu fragen, ob schon zu dieser Zeit die Pläne für *Arkadia* so weit gediehen waren, dass Brod zu diesem Zweck eine Auswahl von Janowitz' Gedichten getroffen hätte²¹⁴. Andererseits wäre eine Datierung auf März 1913 zweifelhaft, denn zu dieser Zeit war das Buch wohl schon fertig, wie aus der Veröffentlichungsgeschichte hervorgeht. Eine Verbindung zur *Arkadia* herzustellen, erschwert nicht zuletzt die Behauptung Sudhoffs: „[...] eine besonders kritische Selbstauswahl [der Gedichte] übergab er [Janowitz] im September 1912 [...] Max Brod für das geplante Jahrbuch *Arkadia* [...]“ (J 281).

Bereits der sprechende Untertitel *Jahrbuch* macht plausibel, dass es nicht nur bei einer Nummer bleiben sollte, zumal „der Verlag sich mit Brods Plan und Durchführung identifizierte.“²¹⁵ Brod, dem jede Selbstkritik fremd war, sieht den wahren Grund einer ausbleibenden Fortsetzung im Ausbruch des Weltkrieges²¹⁶ und, obwohl nach Sudhoff das Jahrbuch „weit über Prag hinaus beachtet [wurde] und [...] so einen historischen Moment lang auch den Namen von Franz Janowitz für ein literarisch aufmerksames Publikum zum Begriff [machte]“ (J 281), ist vielmehr eine mangelnde Resonanz zu konstatieren, woran v. a. der relativ hohe Verkaufspreis schuld gewesen sein dürfte:

213 Brod 1960, S. 115.

214 Vgl. Brods Kommentar zum Brief: „Offenbar die Antwort auf die von mir getroffene Auswahl für *Arkadia*“ (Brod 1960, S. 115).

215 Dietz 1973, S. 185.

216 Vgl. Brod 1960, S. 106.

Auf welche mangelnde Resonanz das Jahrbuch »Arkadia« stieß [...], zeigt die Tatsache, daß seine Anfangsausgabe, die damit die einzige blieb und vermutlich nicht über tausend Exemplare betrug, noch jahrelang nicht verkauft war. Seine Stelle nahmen die künftigen, ungefähr ebenso umfangreichen, jedoch ungleich billigeren und viel erfolgreicherer Verlagsalmanache ein. Der erste, schon im Oktober 1913 erscheinende Almanach auf 1914, »Das bunte Buch«, kann geradezu als »Ersatz« der ausbleibenden »Arkadia« angesehen werden. Auf immerhin 144 Seiten enthielt er die stattliche und »buntere« Reihe von 26 Autoren (darunter 6 Beiträger der »Arkadia«) und kostete gegenüber 4,50 Mark der gehefteten »Arkadia« (geb. 6 Mark) nur 60 Pfennige. Das »Bunte Buch« fand so starke Nachfrage, daß die für den jungen Verlag erstaunliche Gesamtauflage – es mußte 1914 eine Nachauflage gedruckt werden – von 15 Tausend möglich war.²¹⁷

Neben Brods *Arkadia* wurde Janowitz im November 1912 die Herausgabe eines Gedichtbuches durch den Rowohlt- bzw. seit Anfang 1913 den Kurt Wolff Verlag in Aussicht gestellt: „Rowohlt will Gedichtbuch von mir verlegen.“²¹⁸ Zustande bringen sollte sie wahrscheinlich Franz Werfel, der im Oktober 1912 eine Lektoratsstelle bei Rowohlt angetreten hatte. So kündigt Werfel im Brief an Trakl u. a. eine Janowitz-Auswahl für die aus heutiger Sicht berühmte expressionistische Schriften-Reihe *Der jüngste Tag* an:

Ich möchte Ihnen nur mitteilen, daß ich vor Allem eine Auswahl der Gedichte für eine im Verlage Wolff erscheinende Folge von Einzel-Publikationen erbitten möchte. Diese Bücherei, die unter anderm auch Werke von Barrè [], Janowitz [], Hardekopf, Jules Romain [], mir, u. a. enthalten wird, heißt „Der jüngste Tag“ Neue Dichtungen.²¹⁹

Neben Werfel dürfte sich Max Brod wesentlich für die dichterischen Qualitäten von Janowitz bei Kurt Wolff eingesetzt haben, wie noch aus einem Brief von Mitte Januar 1914 hervorgeht:

[...] In naher Zeit sendet Ihnen Alfred Wolfenstein ein Gedichtbuch "Verfluchte Jugend", das ich jetzt eben gelesen habe und das ich Ihnen wärmstens empfehle. – Sie wissen, ich bin sehr vorsichtig und sparsam mit meinen Empfehlungen. Bisher habe ich mich nur für Walser, Kafka, Werfel und Janowitz (*Franz*) eingesetzt.²²⁰

Die Reihe *Der jüngste Tag* war neben Werfel von Kurt Pinthus und Walter Hasenclever zustande gebracht worden, um ihren Anfang im Mai 1913 mit gleich sieben Titeln (u. a. Werfel, Hasenclever, Kafka, Trakl) zu nehmen. Die geplante Publikation im Kurt Wolff Verlag und das kurz bevorstehende Erscheinen seiner *Arkadia*-Gedichte nötigten Janowitz, ein Angebot von Rudolf Hartig ungenützt zu lassen. Hartig (1893–1962), ein expressionistischer Schriftsteller und u. a. Mitarbeiter der *Aktion*, hatte vor, um 1913 eine Lyrikanthologie *Gerechtigkeit* im Verlag von Heinrich F. S. Bachmair (Pasing) herauszugeben. (Das Vorhaben wurde allerdings nie realisiert.) In diesem Zusammenhang richtet Janowitz den Gegenbrief an Hartig:

Sehr geehrter Herr! Ich war verreist und komme erst heute zur Beantwortung Ihres werten Schreibens. Da in den nächsten Wochen Gedichte von mir in einer Anthologie bereits erscheinen und

217 Dietz 1973, S. 186.

218 Janowitz' Tagebuchnotiz vom 17. 11. 1912 (J 177).

219 Brief von der zweiten Hälfte April 1913 von Franz Werfel an Georg Trakl (Trakl 1987c, S. 790).

220 Brief von Max Brod an Kurt Wolff vom 15. 1. 1914 (Wolff 1966, S. 175).

ich überdies mit der Herausgabe eines Gedichtbuches beschäftigt bin, ist mir ein Erscheinen an dritter Stelle nicht willkommen.²²¹

Obwohl Janowitz' Tagebucheinträge von regen Vorbereitungen der Gedichtband-Ausgabe zeugen: 13. 3. 13: „Korrekturen der Gedichte von Rowohl“; 28. 3. 13: „Brief von Wolff“; 30. 3. 13: „An Gedichten für den Druck gearbeitet“; 5. 4. 13: „Bereite Gedichte für den Druck vor, unbeirrbar entschlossenheit und Überzeugtheit“ (J 178), konnte ihn letztendlich nicht einmal Kurt Wolff bewegen, das ‚Projekt‘ zum Abschluss zu bringen:

Inzwischen werden für Sie die schlimmsten Monate der Soldateska-Zeit vorüber sein und mit dem bequemer werdenden Dienst wird ja auch jetzt die Bozener Gegend immer schöner und wärmer. Ich hatte Ihnen immer schon einen Gruß schicken wollen, aber erst jetzt durch Ihren Bruder Ihre Adresse erfahren. Es würde mich freuen auch gelegentlich einmal von Ihnen zu hören, wie es Ihnen geht und wie weit Sie ihr Gedichtbuch, auf das ich mich so freue, als abgeschlossen betrachten.²²²

Im Antwortbrief übergeht Janowitz gänzlich aus nicht näher zu ermittelnden Gründen Wolffs wiederholte Aufforderung: „Sehr geehrter Herr Wolff! Herzlichsten Dank für den Brief! Es wird tatsächlich „immer wärmer und schöner“ hier, aber der Dienst nicht leichter. Ich bin von früh bis abend beschäftigt. Mai und Juni dürfte ich in Innsbruck, die übrige Zeit bis Sept. an der italienischen Grenze verbringen.“²²³

Nach Sudhoff ging die von Janowitz zu diesem Zweck getroffene Gedichtauswahl in den postum veröffentlichten Band *Auf der Erde* (1919) über (vgl. J 239). Signifikanterweise geht auch die letzte Initiative zur Herausgabe eines Buches nicht von Janowitz selbst aus, sondern von seinem Bruder Otto, der sich in dieser Sache sogar an Kraus wendet, welcher die Zurückhaltung des jungen Dichters zu überwinden helfen sollte.

Von Franz erhalte ich sehr schöne Briefe. Es ist unerhört ungerecht, daß sein Reichtum sich in der Stille eines Briefwechsels versteckt, während so viel Bettelhaftigkeit auf den Tisch kommt und die Hungernden hungrig läßt. Ich halte mein Urteil nicht für befangen, wenn ich sage: Seine Sachen sind der Art, daß Viele – und nicht die Schlechtesten – sie *brauchen*. Meinem Einfluß ist es nicht gelungen, ihn zur Herausgabe eines Buches zu überreden, obwohl er das Material zu vielen fertig hätte. Je länger aber die Herausgabe des ersten Buches aufgeschoben bleibt, desto größer ist die Gefahr, daß immer mehr Sachen von ihm zurückgestellt werden, da er ja, als wirklich und beständig Schaffender, immerfort vorwärts geht, in einem Tempo das die Anderen mitzumachen nicht befähigt und daher nicht verpflichtet sind. Aber auch für ihn könnte dies zur Gefahr werden, daß er so ohne eigentliche Haltepunkte in der Produktion vorwärtsgeht: Er könnte leicht ins Laufen und Rennen geraten. Es wäre dies bei ihm nicht die Gefahr der Flüchtigkeit, aber vielleicht die des Durchgehens, des Scheuwerdens. –

Sie kennen ihn ja, sehr geehrter Herr Kraus, und werden mich daher nicht mißverstehen, wenn ich Sie bitte, auf ihn einzuwirken, daß er etwas, womöglich in Buchform, herausgebe. Rein technisch genommen wäre dies wohl trotz des Zeitmangels, unter dem er jetzt leiden dürfte, nicht allzu

221 Brief vom 31. 3. 1913 von Franz Janowitz an Rudolf Hartig (J 149).

222 Brief vom 27. 1. 1914 von Kurt Wolff an Franz Janowitz (J 151).

223 Brief vom 11. 3. 1914 von Franz Janowitz an Kurt Wolff (J 151).

schwierig, da er – das weiß ich bestimmt – in Enns seine Gedichte für eine eventuelle Drucklegung revidiert hat. –²²⁴

Spätestens am 20. September 1912 – laut Janowitz' Tagebucheintrag – hat er während des Besuchs bei Kraus Bekanntschaft mit Adolf Loos gemacht (Vgl. J 177). Von Janowitz' öfterem Zusammentreffen mit Loos und zugleich von seiner erhöhten Sensibilität zeugen die folgenden Zeilen an Kraus:

Es fiel mir erst nachträglich ein, daß ich mich am letzten Abend von Herrn Loos nicht verabschiedet hatte. Wie das kam, weiß ich nicht. Seit einigen Tagen habe ich das Gefühl, daß er mir das übel nimmt, vielleicht eine Absichtlichkeit vermutet. Das würde mir sehr leid tun. Es war eine Nachlässigkeit von mir. Ich hatte diesen hervorragenden Menschen sehr schätzen und lieben gelernt. Wollen Sie die Güte haben und mir mit zwei Worten mitteilen, ob meine Ahnung Recht behält? (J 148f.)

Recht behielt Janowitz' ‚Ahnung‘ höchstwahrscheinlich nicht, so dass er u. a. auch in Loos' Gesellschaft in einer offensichtlich heiteren Atmosphäre einige sonnige Tage am Lido verbringen konnte, wie er Kraus referiert: „Ich war immer das Opfer meiner sogenannten Freunde! Dieser Loos, ein Mensch, der nie einen Baum, nie eine Wiese gesehen hat — natürlich, dem gefällt Venedig: Sand –, eine öde Wasserwüste, die keinen Anfang und kein End' hat, und alte Paläste!!“²²⁵

Im Mai 1913 war nämlich Peter Altenberg durch Mithilfe von Adolf Loos aus der Nervenheilanstalt Steinhof entlassen worden, um zusammen noch mit Loos' Ehefrau Bessie, Ludwig von Ficker und Karl Hollitzer auf den Lido zu fahren. Altenberg blieb da bis zum Oktober und wurde im August von Kraus und Trakl besucht, im September auch von Franz Janowitz, der vom 16. bis 29. eine Reise mit Stationen in Triest, Venedig, Salò, Gardone und Riva unternahm.

Am 16. Januar 1913 hatte Kraus seine bereits zweite vom *Brenner* organisierte Lesung in Innsbruck gehalten, der laut Sudhoff auch Janowitz beiwohnte (vgl. J 284). Bei dieser Gelegenheit dürfte Janowitz Bekanntschaft mit Ludwig von Ficker gemacht haben. Auf die Lesung bezieht sich der Kartengruß aus Wien an Ludwig von Ficker vom 26. Januar 1913, unterschrieben haben die Karte neben Kraus noch Franz und Hans Janowitz (vgl. J 148). Vermutlich durch Ficker erschlossen sich für Janowitz auch einige weitere Kontakte zu den *Brenner*-Mitarbeitern, wie z. B. zu dem aus Brünn gebürtigen Ludwig Erik Tesar (1879–1968), bei dem er sich im Brief vom Juni 1913 für Übersendung seines gerade erschienenen Romans²²⁶ bedankt.²²⁷ Tesar steuerte allerdings auch einige wenige Beiträge für *Die Fackel* (1910–11) bei, so dass eine Bekanntmachung durch

224 Brief vom 20/22. 7. 1917 von Otto Janowitz an Karl Kraus (J 187).

225 Postkarte vom 21. 9. 1913 von Franz Janowitz an Karl Kraus (J 149).

226 Ludwig Erik Tesar: Jesse Wittich. Berlin-Charlottenburg: Juncker, 1913.

227 Vgl. den Brief vom 23. 6. 1913 von Franz Janowitz an Ludwig Erik Tesar (Brenner-Archiv, Kopie im Anhang).

Kraus ebenfalls nicht ausgeschlossen ist. Ein weiterer Mitarbeiter des *Brenners*, Carl Dallago (1869–1949), hat wiederum Kontakte zu Brod und Kafka gepflegt, so berichtet Brod, der noch zusammen mit seinem Bruder Otto und Kafka in Riva in der Badeanstalt Bagni della Madonnina war: „1909 ging es uns allen dreien noch sehr gut. Und auch die Diskussionen mit dem Dichter und Naturapostel Dallago, der in derselben Badeanstalt hauste wie wir, störten unser Behagen nicht.“²²⁸

Janowitz hat den Militärdienst²²⁹ als Einjährig Freiwilliger Anfang Oktober 1913 in Bozen angetreten.²³⁰ Deshalb ist es unwahrscheinlich, dass er bei der Kraus-Vorlesung in Wien vom 19. November zugegen gewesen wäre, obwohl auf der Abrechnung zu der Vorlesung mit der Aufstellung der ausgegebenen Freikarten der Name ‚Janowitz‘ figuriert (laut der Liste war für ‚Janowitz‘ eine Freikarte in der zweithöchsten Preiskategorie, zu 6 Kronen, vorgesehen im Unterschied etwa zu Georg Trakl, der zwei Karten zu je 3 Kronen erhielt).²³¹ Viel wahrscheinlicher als Franz dürfte der Vorlesung der älteste der Brüder, Otto Janowitz, beigewohnt haben, zumal sich ungefähr zu dieser Zeit zwischen dem Klavierspieler und dem Satiriker eine Zusammenarbeit entwickelte²³², die v. a. für die 20er Jahre reichlich belegt ist.²³³

Noch am Tag der Kriegserklärung an Serbien, am 28. Juli 1914, wurde Janowitz mobilisiert und am 17. August mit anderen Soldaten an die Ostfront abtransportiert. Höchstwahrscheinlich nahm er an der für die k. u. k. Armee verlustreichen Schlacht bei Grodek (8.–11. September) teil, seine Erschütterungen von der Schlacht und dem nachfolgenden Rückzug kommen in seines Bruders Hans Erinnerungen zum Ausdruck:

Franz stand im galizischen Herbstfeldzug, in dem schreckensreichen, grausigen Rückzug der österreichischen Armee aus Lemberg. Damals schon hatte er erkannt, daß zwischen Krieg und ihm keine ehrliche Gemeinschaft herrschen könne. „Ich bin kein Krieger, ein Krieger bin ich nicht!“ rief, schrie er im September 1914 in einem erschütternden Feldpostbrief aus Galizien in seine Heimat. Er hatte sich auf dem Rückzug in eine Scheune neben schlafende Soldaten zur Ruhe gelegt. Als er des Morgens erwachte, war sein Nachbar eine Leiche. Die Cholera hatte ihn hingerafft.²³⁴

Als Janowitz spätestens Anfang November am Ruhrfieber erkrankt war, gelangte er nach Prag ins Garnisonsspital, vom 17. November bis 28. Dezember konnte er sich im Elternhaus in

228 Brod 1993, S. 92.

229 Dokumente zu Janowitz' Zeit beim Militär, von denen bereits Sudhoff Gebrauch macht, liegen im Wiener Kriegsarchiv (vgl. etwa Anm. 255). Demgegenüber sind keine Dokumente zu Janowitz in Zentralem Militärarchiv Prag (Vojenský ústřední archiv Praha) vorhanden, so die Verständigung des Archivs vom 2. 12. 2009 von Mgr. Josef Žikeš an den Verfasser.

230 Möglicherweise ist Janowitz auf einem Photo mit der Bezeichnung Einjährig-Freiwilligen-Schule in Bozen 1913 zu finden, und zwar in der letzten Reihe, vierter von links: Weiser 1933, S. 84 (siehe den Anhang).

231 Vgl. den Abdruck der Abrechnung mit Kommentar in: Lensing 2007, S. 35f.

232 Vgl. Schartner 2003, S. 47.

233 Vgl. Anm. 58.

234 Janowitz 1926, S. 336.

Poděbrad aufhalten, um die Zeit vom 29. Dezember bis 2. März 1915 erneut im Spital zu verbringen. Nachher reiste er nach Wien, um sein Studium aufzunehmen²³⁵, schon Ende Mai wurde er aber zu Kompaniediensten nach Enns einberufen, wo er bis Ende November blieb. In einem Brief aus Enns zeigt er sich Kraus wieder einmal für die regelmäßige Übersendung der *Fackel*-Hefte dankbar, welche ihm in dem ungeliebten Soldatendienst einen geistigen Ausweg verschafften:

Zur Fackel habe ich nichts zu sagen, wovon Sie nicht schon wüßten, daß ich es zu sagen habe. Sie ist die einzige Stimme, die sich auch in der großen Zeit gleich bleiben dürfte; und sie tut das mit unvergleichlichem Stolz. – Die Lektüre des letzten Heftes war für mich das einzige Vergnügen in einer Zeit, die – ich bin bei einer Kompagnie – jeden Tag aus 8–10 Dienststunden *und* den Rest aus Schweigen bestehen läßt.²³⁶

Aus Enns wurde er an die Tiroler Alpenfront einberufen, um vom 21. November bis Mitte März 1916 als Zugskommandant auf der Hochfläche von Vielgereuth (Folgaria) und Westplaut den technischen Ausbau eines Stützpunktes zu leiten. Diese Arbeiten standen wahrscheinlich in Verbindung mit der fürs Frühjahr geplanten Südtiroloffensive, deren Verzögerung auf Mitte Mai ihren Misserfolg bereits ahnen ließ. Während der Brandtaloffensive vom 23. Mai bis 23. Juni führte Janowitz

unter größter Gefahr eine Nachrichtenpatrouille in die vorderste Linie, während der Gegenangriffe vom 9. bis 11. Juni war er mit der Beobachtung des rechten Flügels betraut. Beim Rückmarsch seines Bataillons zum hochgelegenen Stützpunkt Mattasone brach er Mitte Juni schließlich völlig erschöpft zusammen.²³⁷

Im Juli, nach einem kurzen Urlaub in Poděbrad und Wien, kehrte Janowitz an die Tiroler Front zurück, um bis Mitte Oktober den Stellungsausbau bei Foppiano zu leiten. Am 9. Januar wurde Janowitz für sein „Tapferes Verhalten vor dem Feinde“²³⁸ eine Bronzene Militärverdienstmedaille verliehen. Die meiste Zeit vom Oktober 1916 bis Februar 1917 hat Janowitz wahrscheinlich in Linz verbracht, wo er stationiert war. Am 20. März wurde Janowitz wieder mobilisiert und nach Trient verlegt, wo er wahrscheinlich bis Anfang Juli diente. Im Brief an Kraus vom Anfang Mai²³⁹ schildert er seine ästhetischen Eindrücke von der Lektüre des Gedichts *Als Bobby starb* von Kraus, welche der Satiriker im Brief an seine Freundin Sidonie Nádherný, auf deren gerade verstorbenen Hund sich das Gedicht bezieht, wiedergibt:

Jemand schreibt (aus dem Feld):

235 Nach den Angaben des Wiener Stadt- und Landesarchivs war J. vom 11. 5. 1915 bis 26. 5. 1915 in der Josefstädter Straße 87/2/26 (8. Bezirk) wohnhaft.

236 Brief vom 19. 10. 1915 von Franz Janowitz an Karl Kraus (J 153).

237 J 291, vgl. auch den Belohnungsantrag vom 6. 12. 1916 (J 186).

238 Belohnungsantrag vom 6. 12. 1916 (Wie Anm. 237).

239 Brief vom 6. 4. 1917 von Franz Janowitz an Karl Kraus (J 156).

Wie ist das U, dieser verhängnisvolle Vokal, im Gedicht ganz Trauermusik geworden, die aus der Ferne in den Nachruf dringt; wie tief liegt hier die Alliteration von Hunger und Hund; wie tief traurig tönt dieses „nun“ der letzten Zeile, wo die Sprache aus ihrer Leidverlorenheit zur Gegenwart zurückfindet!²⁴⁰

Noch Ende Mai war er auf Urlaub in Poděbrad, um seine Eltern, wie sich wenige Monate später herausstellen sollte, zum letzten Mal zu sehen.

Wahrscheinlich das letzte zu Janowitz' Lebzeiten publizierte Gedicht findet sich 1917 im August-Heft des tschechischen Periodikums *Nova et Vetera*²⁴¹ des Verlegers Josef Florian (1873–1941). Der, dem engsten tschechischen Kanon angehörende, der katholisch geprägten Dichtung verpflichtete Bohuslav Reynek (1892–1971)²⁴² macht den Leser im Abschnitt *Z nové německé lyriky* („Aus der neuen deutschen Lyrik“) in seinen tschechischen Übersetzungen mit elf Dichtern in der angegebenen Reihenfolge bekannt: Franz Janowitz, Emil Wiedmer, Otto Ernst Hesse, Wilhelm Klemm, Kurd Adler, Erna Kröner, Edlef Köppen, Simon Kronberg, Ivan Lassang (d. i. I. Goll), S. D. Steinberg, Willy Küsters.

Aus der Sicht der Janowitz-Rezeption ist nicht ohne Belang, dass Florian sein geistiges Vorbild in dem französischen katholischen Schriftsteller Léon Bloy sah, dessen Werk er übersetzte und u. a. auch in *Nova et Vetera* regelmäßig veröffentlichte. In einem Heft des Nachkriegs-*Brenners* sind nämlich Janowitz' Aphorismen dem Beitrag von Léon Bloy direkt benachbart.²⁴³ Zur Ausrichtung von *Nova et Vetera* ist zu ergänzen, dass den ausgesprochen kirchlichen bzw. theologischen Texten Beiträge von zahlreichen modernen Autoren gegenüber standen. Nicht selten handelte es sich um Übersetzungen aus dem Russischen, Deutschen oder etwa Französischen. Von deutschsprachigen Schriftstellern finden sich in *Nova et Vetera* beispielsweise noch die folgenden: Franz Blei, Theodor Däubler, Kasimir Edschmid, Albert Ehrenstein, Georg Heym, Paul Kornfeld, Else Lasker-Schüler, Max Mell, Robert Michel, René Schickele oder der bereits erwähnte Georg Trakl. Josef Florians Verlag bringt im Juni 1940 weitere zwei ins Tschechische übersetzte Gedichte von Franz Janowitz, diesmal in der Reihe *Archy*.²⁴⁴

Im Herbst 1917 wurde durch Zusammenschluss von österreichisch-ungarischen und deutschen Truppen die neue 14. Armee (unter dem Kommando vom General Otto von Below)

240 Brief vom 15. 4. 1917 von Karl Kraus an Sidonie Nádherný (Kraus, von Nádherný Borutin 2005, S. 491, Band 1).

241 Janowitz 1917. *Nova et Vetera* war das bedeutendste Periodikum in Josef Florians Verlag (Stará Říše, südlich von Jihlava/Iglau), von 1912 bis 1922 erschienen insgesamt 41 Sammelbände und 9 Bücher. Die Auflage betrug meistens 700 Exemplare. Einzelne Beiträge bzw. thematische Abschnitte wurden zu leicht herausnehmbaren Bögen zusammengeheftet und gesondert paginiert, so dass man sie über einzelne Bände hinaus nach Themen sortieren konnte.

242 Reynek übersetzte ferner Gedichte von Georg Trakl, etwa *Gedichte* (Básně. Stará Říše 1917) und *Sebastian im Traum* (Šebestián ve snu. Vyškov 1924).

243 Vgl. S. 76.

244 Vgl. S. 82.

gebildet, deren Infanterie des 1. Armeekorps (General Alfred Kraus) u. a. die aus Tirol abgezogene 22. Schützendivision (Generalmajor Rudolf Müller) bildete. Diese Division teilte sich ferner auf zwei Schützenbrigaden auf, der 98. Sch.-Brigade (Oberst von Sloninka) gehörten neben drei Bataillonen von Kaiserschützen I auch der 1., 3. und 4. Bataillon von Kaiserschützen II. Leutnant Franz Janowitz gehörte der 11. Kompagnie (der insgesamt vier) des 3. Bataillons unter dem Kommando von Major Karl von Buol.

Das Ziel der sog. 12. Insozoslacht war, „[d]ie Italiener über die Reichsgrenze, wenn möglich über den Tagliamento zu werfen“²⁴⁵, also die Verdrängung der italienischen Einheiten aus dem Berggebiet hinunter ins Flachland, um den Zugang zum Meer zu sichern. Speziell die 22. Schützendivision sollte die feindliche Stellung bei Flitsch (Bovec) überwinden und weiter westwärts in Richtung Saga und Bergogna vordringen.

Die Schlacht begann am 24. Oktober mit der Offensive der 14. Armee. Der Bericht des an der Schlacht unmittelbar beteiligten Kommandanten des Kaiserschützenregimentes I, des Obersten Hermanny-Miksch,²⁴⁶ ermöglicht uns, die Schilderungen des Dieners Josef Greunz über die Verwundung seines Herrn Leutnant Janowitz auf ihren Wahrheitsgehalt hin zu überprüfen:

Also den 24. Oktober um 5 Uhr früh begann der Angriff am Isonzo. Wir gingen an einem Berghang vor zum Angriff, welcher Ronbon[] hiess. Wie wir die erste italienische Linie stürmten, fiel der erste Offizier unserer Kopanie[]. Bei der zweiten Linie was der Tiger fest hielt giengs gut. Aber was Gott vielleicht gewollt hat bei der dritten Linie bekamen wir furchtbares Feuer.

Doch unser tapferster und gütigster H. Ltnt. Janowitz drang mit Gewalt fort, wir nach, doch auch felten[] die Kameraden links und rechts.

Doch mein Herr hielt sich aufs äusserste, bis ihn zwei Kugeln von mörderischer Hand die treue Brust durchbohrten. – Ich sprang vor und verband ihn mit weinenden Augen. Trug ihn dann mit Hilfe der Sanitäts zurück zum Hilfsplatz im heftigen Artilleriefeuer. Er war bei vollem Verstand jammerte aber nicht das mindeste. Wurde aufs beste verbunden hierauf trugen ich mit Hilfe von Gefangenen über den Berg herunter auf die Strasse mit letzter Anstrengung, denn ich bekam auch von einer Granate eine leichte Verletzung.²⁴⁷

„Die Stellung der k. u. k. Truppen“, bringt Hermanny-Miksch näher,

verlief vom Rombon (2208) nach Süden durch vollends felsiges Gelände und über einen sehr steilen Hang, die sogenannte Rombonsteilstufe, überquerte die Flitscherstraße zirka 1000 Schritte östlich Flitsch, zog dann 500 Schritte westlich des Ravelnik (+519) zum Isonzo, übersetzte diesen östlich der Ortschaft Cezsoca, drehte dann in einem fast rechten Winkel nach Osten über den Javorcek-Rücken (1549) gegen den Vrsic (1897) und ging im weiteren Verlaufe gegen den Krn (2017).²⁴⁸

Buols 3. Bataillon wurde auf dieser Linie die Rombonstufe zugewiesen, seine Aufgabe war ferner, „rechts vom Sch. Rgt. [Schützen Regiment] 26 und gleichzeitig mit diesem am Rombon-Hang vorgehend, in die 1. und 2. fdl. Stellung einzudringen und den Raum nördl. Pluzne zu

245 Hermanny-Miksch, S. 19.

246 Hermanny-Miksch.

247 Brief vom 12. 12. 1917 von Josef Greunz an Gustav Janowitz (J 195f.).

248 Hermanny-Miksch, S. 16.

gewinnen“.²⁴⁹ Die Infanterie der ganzen 22. Schützendivision war plangemäß den 24. Oktober gegen 8.45 aus den Positionen aufgebrochen, um 9 Uhr setzte sie zum Sturm an. Dem dritten Bataillon gelang es tatsächlich, die gesteckten Ziele zu erreichen, obwohl die Schwierigkeiten an der zweiten Verteidigungslinie für Leutnant Janowitz verhängnisvoll wurden:

Am Nordflügel der Stoßgruppe hatte das Ksch. Baon Mjr. Buol (3/II) den leichten Widerstand in der 1. fdl. Linie rasch gebrochen. Der Kampf um die 2. Linie war schwieriger, da fdl. M. G.-Feuer aus der rechten Flanke sich empfindlich fühlbar machte. Durch geschickte Ausnützung des Geländes (Felsblöcke) wurde der Einwirkung dieser unangenehmen M. G. ausgewichen und auch der starke Widerstand, den die 11. und 12. Komp. dieses Baons in dem sogenannten mittleren und unteren Rombon-Wäldchen in halbstündigem erbitterten Ringen niederzukämpfen hatten, überwunden. Das Baon hatte seine erste Aufgabe glänzend gelöst: 1000 Gefangene, 60 M. G. und mehrere Geschütze waren die Beute. Für das Baon begann nun die zweite Aufgabe (Gewinnung des Raumes nördlich Pluzne und Teilung des Baons in Gruppen nach Disposition).²⁵⁰

Schützen 26 erreichten Pluzne ca. um 13 Uhr, das 3. Bataillon kam infolge des schwierigen Terrains erst gegen 18 Uhr in die Krnca planina, die ungefähr 2 km (Luftlinie) nördlich von dem ursprünglichen Ziel, der Ortschaft Pluzne, situiert ist.²⁵¹ Mit Hilfe der bei Hermann-Miksch beigegebenen Skizze ist zu ermitteln, dass Schützen 26 – während des Durchbruchs von 2 feindlichen Verteidigungslinien – innerhalb von $4^{1/4}$ Stunden (also von 8.45 bis 13 Uhr) etwa 3,4 km (Luftlinie) zurücklegten. Was Janowitz' 3. Bataillon angeht, trennte es von der Ausgangsposition (Rombonstufe) zur 2. Verteidigungslinie ca. 2,25 km (Luftlinie). Falls das Bataillon diese Strecke ungefähr im gleichen Tempo wie Schützen 26 ihre ganze Strecke bis nach Pluzne zurückgelegt hatte, dann dürfte es kurz vor dem Mittag an die 2. Verteidigungslinie gelangt sein. Neben dem nachher ausgebrochenen Gefecht und dem schwierigen felsigen Terrain ist als eventuelle Ursache für die oben erwähnte Verspätung des Bataillons das schlechte Wetter mitzudenken: bereits „um 5 Uhr setzte Regen, auf den Höhen Schneesturm ein“²⁵², erst spät abends hatte der Regen aufgehört.²⁵³ Janowitz dürfte also irgendwann zwischen 12 und 13 Uhr verwundet worden sein.

Rückblickend auf die Schilderung der Ereignisse bei Gruenz erscheint bereits die Angabe, dass die Schlacht um 5 Uhr begann, als irreführend. Der Beschuss mit Gasbomben begann bereits um 2 Uhr, die Infanterie kam wiederum erst kurz vor 9 Uhr zum Einsatz. Ferner kann Janowitz kaum erst an der dritten feindlichen Linie verwundet worden sein, da diese gar nicht das Ziel des Bataillons war. Wahrscheinlich hat Gruenz nur die sichtbaren Linien gezählt, ohne Kenntnis von der taktischen Aufstellung der tatsächlichen Verteidigungslinien des Feindes genommen zu

249 Hermann-Miksch, S. 22.

250 Hermann-Miksch, S. 26.

251 Vgl. Hermann-Miksch, S. 27.

252 Hermann-Miksch, S. 25.

253 Vgl. Hermann-Miksch, S. 29.

haben, was den Soldaten u. U. auch absichtlich von den Kommandanten nicht mitgeteilt worden war. Man hat den Verwundeten wahrscheinlich auf die nächst liegende Straße Flitsch – Pluzne hinuntergetragen, weil das Ende der 2. Verteidigungslinie nur wenig über diese Straße hinausging, so dass da auch der von Gruenz ebenfalls erwähnte Hilfsplatz gewesen sein muss.

Janowitz wurde in das fünf km entfernte Dorf Mittel-Breth ins Feldspital Nr. 1301 gebracht, wo ein Lungenschuss diagnostiziert wurde. Am 28. Oktober kam es zu einer vorübergehenden Besserung seines Zustandes, so dass er ein Tag darauf an die Eltern schrieb, „gegenwärtig außer Gefahr“²⁵⁴ zu sein. Es wurde sogar bereits geregelt, dass er bald über Klagenfurt ins Lazarett nach Wien transportiert werden sollte. Am 1. November wurde er zum Oberleutnant i. d. Res. befördert.²⁵⁵ Drei Tage später, am 4. November, kam es allerdings zur erneuten Blutung, um 3 Uhr nachmittags ist er gestorben.²⁵⁶ Als ob die Tragik dieses Schicksals auch einen Abdruck voll von Ironie in der Forschung hinterlassen wollte, ist das einzig erhaltene Schreiben von Karl Kraus bereits an den Toten adressiert (Kraus bekam die Nachricht über den Tod seines Freundes erst am 16. November von seinem Vater Gustav; vgl. J 189):

Mein lieber, lieber Freund!

Wie habe ich all die Zeit nach einem Wort von Ihnen gebangt! Nun schreibt mir Ihr Bruder Hans, daß Sie im Feldspital sind. Ich habe mich gleich telegraphisch nach Ihrem Befinden erkundigt; es bei Ihnen selbst zu thun, war nicht möglich. Hoffentlich wurde Ihnen der indirekte Gruß, so vom Herzen kommend, übermittelt. Wüßte ich nur, daß Sie nicht leiden; und könnte ich Ihnen doch bald sagen, wie schwer ich Sie entbehre!

Bitte geben Sie ein hoffnungsvolles Wort

Ihrem

K.K.²⁵⁷

In seinen letzten Tagen ist Janowitz nach den Angaben des Staatsarchivs in Wien zum katholischen Glauben übergetreten. Neben der Aussage von Lia Janowitz, die mit Janowitz' Konversion die unterbliebene Überführung und Beisetzung in die jüdische Familiengruft in Poděbrad begründet,²⁵⁸ bestätigt auch das Bundesministerium für Inneres im Antwortbrief an Ulmer, „daß laut Eintragung im hier verwahrten Sterberegister der [...] Leutnant Franz Janowitz römisch-katholischer Religion gewesen ist.“²⁵⁹ Sudhoff bezweifelt die Glaubwürdigkeit solcher Angaben und behauptet, das Sterberegister sei „keine zuverlässige Quelle, da es stereotyp, lücken-

254 Vgl. den Brief vom 6. 11. 1917 von Hans Janowitz an Karl Kraus (J 188).

255 Vgl. die Beförderungseingabe vom 28. 9. 1917 (Kriegsarchiv in Wien).

256 Vgl. das Krankenvormerkblatt des k. u. k. Feldspitals Nr. 1301 (J 187). Einen kurzen Eintrag zu Janowitz findet man in: Verlustliste ausgegeben am 15. 4. 1918, S. 3 (Es handelt sich um eine unregelmäßig erscheinende Liste der im Krieg gefallenen bzw. gestorbenen Soldaten, die parallel in zehn Sprachen der Monarchie in den Jahren 1914 bis 1919 erschien.) Zur Todesnachricht und Korrespondenz von den Familienmitgliedern an Karl Kraus, vom Janowitz' Kriegskameraden Hermann Mark an Kraus, von Kraus an Sidonie Nádherný vgl. J 188–195.

257 Postkarte vom 10/11. 11. 1917 von Karl Kraus an Franz Janowitz, retourniert mit dem Vermerk: „Abgeschoben. Aufenthalt unbekannt“ (J 159).

258 Vgl. Ulmer 1970, S. 39.

259 Brief vom 1. 9. 1969 vom BMfI an Christine Ulmer (Ulmer 1970, S. 39).

und fehlerhaft ausgefüllt wurde.“ (J 300). Beerdigt wurde Janowitz in einem Einzelgrab auf dem Soldatenfriedhof in Mittel-Breth.

Die Recherche im *Prager Tagblatt* in der Zeitspanne vom 25. Oktober bis 31. Dezember 1917 ergab einschließlich der für Janowitz insgesamt 20 Todesanzeigen von an der Front dienenden Soldaten. Da die meisten von ihnen – genauso wie Janowitz – auf dem italienischen Kriegsschauplatz gefallen sind, nimmt es nicht wunder, dass gleich neun Anzeigen zusätzlich Angaben (ggf. Andeutungen, die eine Exhumierung voraussetzen)²⁶⁰ zu der geplanten Überführung der ‚irdischen Hülle‘ in die Heimat mit folgender (Wieder-)Bestattung enthalten. Allerdings ist eine geplante Überführung auch dann nicht auszuschließen, wenn die Todesanzeige eine solche nicht ankündigt. Ferner sind einige Soldaten erst eine gewisse Zeit nach ihrer Verwundung in einem Spital gestorben, das sich bereits in der Heimat oder in ihrer Nähe befand, so dass keine Überführung von der Front stattfinden musste. Dieser Sachverhalt legt nahe, dass das Unterbleiben der Überführung der Leiche – selbst wenn sie u. U. mit einer Exhumierung verbunden sein sollte – etwas eher Ungewöhnliches war und unterstützt so Lia Janowitz’ Vermutung, dass von der Überführung aufgrund vom Janowitz’ Glaubenswechsel abgesehen wurde.

Erst am 5. Dezember ist im *Prager Tagblatt* die folgende Todesanzeige erschienen:

Wehmütigen Herzens und die ganze schuldige Welt anklagend, geben wir unseren Freunden bekannt, daß unser jüngster Sohn und Bruder,
Franz Janowitz,
stud. phil., Leutnant i. d. Res.,
sein reines, geistigen Werten gewidmetes Leben am 4. November 1917 in einem Feldspital des südlichen Kriegsschauplatzes nach schwerer Verwundung beschlossen hat.
PODEBRAD, den 4. Dezember 1917
Gustav und Hermine Janowitz.
Dr. Otto Janowitz, Lt. i. d. R. Ella Selig, Dr. Artur Selig. Hans Janowitz, Oblt. i. d. Res.
Beileidskundgebungen werden dankend abgelehnt.²⁶¹

Am selben Tag ist die Anzeige in der tschechischen Zeitung *Národní listy* erschienen, was als ein weiterer Beweis der Annäherung der Familie Janowitz an ihr tschechisches Umfeld anzusehen ist, und zwar umso mehr, als sogar der Vorname Franz in der tschechischen Form ‚František‘ vorkommt.²⁶² Die Anzeige ist etwas kürzer gefasst als ihr Gegenstück im *Prager Tagblatt*, es fehlt

260 Vgl. „provisorisch beigesetzt“ (PT, 21. 10. 1917, S. 10); „prov. bestattet“ (PT, 25. 11. 1917, S. 14); „[...] und [er] wurde auf italienischem Boden zur vorläufigen Ruhe bestattet.“ (PT, 8. 12. 1917, S. 16).

261 PT, 5. 12. 1917, S. 5; etwa in der Ausgabe der *Deutschen Zeitung Bohemia* vom selben Tag findet sich keine Todesanzeige für Franz Janowitz.

262 *Národní listy*, 5. 12. 1917, S. 6: Se srdcem nezměrným bolem naplněným a vznášejíce žalobu na celý vinný svět, oznamujeme, že náš dobrý syn a bratr / František Janowitz / stud. philos., c. a k. poručík v zál., / po těžkém zranění na jižním bojišti dne 4. listopadu 1917 drahocenný život svůj skončil. / PODEBRADY, 4. prosince 1917. / GUSTAV JANOWITZ, / jménem rodiny. / Prosíme, by od projevů soustrasti, o které beztak jsme plně přesvědčeni, bylo upuštěno.

das Dativobjekt „unseren Freunden“, statt „jüngster Sohn“ steht hier „guter Sohn“, ferner wurde das an das „Leben“ angeschlossene Attribut „reines, geistigen Werten gewidmetes“ durch „kostbares“ ersetzt. Abgesehen von der Auslassung der Lokalbestimmung „in einem Feldspital“ wurde schließlich „im Namen der Familie“ unter den Trauernden nur Gustav Janowitz angeführt, der Vater des Verstorbenen.

Der Vergleich mit den restlichen 19 Anzeigen soll vor Augen führen, wie ungewöhnlich sich der pazifistisch-unkonventionelle Ton dieser Todesnachricht ausnimmt. Sowohl inhaltlich als auch stilistisch ist etwa die folgende Anzeige charakteristisch:

Am 21. Dezember 1917 starb in Folluna in treuer Pflichterfüllung den Heldentod für's Vaterland unser einziger hoffnungsvoller braver lieber Sohn
Stephan Hellmich,
k. u. k. Leutnant i. d. R. beim k. u. k. F. H. Rgt. Besitzer der bronzenen Tapferkeits-Medaille und des Karl-Truppenkreuzes,
in seinem 23. Lebensjahre.
Wir trauern tief seinen allzufrühen Heimgang und werden seiner stets mit Stolz gedenken. [...] Nach erfolgter Überführung wird die Beisetzung in der Familiengruft zu Wolfersdorf stattfinden und s. Zt. bekannt gegeben werden.²⁶³

Dem ideologisch-mythisierenden Ausdruck „Heldentod“ begegnet man noch in weiteren neun Anzeigen²⁶⁴, einmal ist die Rede auch von „dem Felde der Ehre“²⁶⁵, weitere patriotische Phrasen sind etwa: „für Kaiser und Vaterland gefallen“²⁶⁶ oder „nach treuer Erfüllung seiner Pflichten gegen das Vaterland“²⁶⁷. Im Gegensatz dazu findet man bei Janowitz weder eine solche Formulierung noch wird seine Kriegsauszeichnung (nämlich die Bronzene Militärverdienstmedaille) angeführt, wie es sonst in den Todesanzeigen üblich war, wie nicht weniger als sechs Beispiele aus der Untersuchung beweisen.²⁶⁸ Außer Janowitz' Anzeige fällt nur noch eine andere aus der Reihe, wobei der Grund hierfür auf der Hand liegt: „bereits das zweite Opfer, das der grausame Krieg von uns forderte“.²⁶⁹

Nicht einmal der Umstand, dass dem Oberleutnant aufgrund seines ‚hervorragend tapferen und erfolgreichen Verhaltens vor dem Feinde‘ postum der eiserne Kronenorden III. Klasse verliehen worden war (vgl. J 190), reichte dazu, dass ihm ein würdiges Grab errichtet worden wäre. Otto Janowitz berichtet Kraus im Mai 1918:

263 PT, 30. 12. 1917, S. 11.

264 Vgl. PT, 24. 11. 1917, S. 10; 25. 11. 1917, S. 14; 27. 11. 1917, S. 7; 30. 11. 1917, S. 7; 2. 12. 1917, S. 12, 14; 8. 12. 1917, S. 16; 13. 12. 1917, S. 7 und 16. 12. 1917, S. 13.

265 PT, 27. 11. 1917, S. 7.

266 PT, 11. 12. 1917, S. 6.

267 PT, 27. 10. 1917, S. 9.

268 Vgl. PT, 27. 10. 1917, S. 9; 2. 12. 1917, S. 14; 8. 12. 1917, S. 16; 11. 12. 1917, S. 6; 16. 12. 1917, S. 13 und 30. 12. 1917, S. 11.

269 PT, 20. 12. 1917, S. 8.

Ich will Ihnen in Kürze über meine Fahrt nach Breth berichten. Ich habe dort anstatt eines – wenn nicht des Menschen und Dichters, so doch des mit dem Kronenorden dekorierten Offiziers – würdigen Grabes einen wüsten Erd- und Steinhäufen vorgefunden, ohne Namens- oder sonstige Bezeichnung, dazu zwei einander widersprechende Friedhofsskizzen und Kataster der militärischen Gräberverwaltung, so daß, um die Stelle, wo er liegt, mit Sicherheit zu bestimmen, eine Exhumierung vorgenommen werden mußte; nach dieser Feststellung ließ ich dann einen einfach geschmückten Grabhügel errichten. Lassen Sie mich die Einzelheiten dieser überaus traurigen Reise verschweigen!²⁷⁰

Dank Otto Janowitz kann man also noch heute ein immerhin mit der Aufschrift *Franz Janowitz* versehenes Grab besuchen:

The remote Austrian cemetery at Log pod Mangartom, undisturbed by the twentieth century, is the last to remain much as it was during the war. Located behind the village's civil cemetery under a forested mountain, it contains 1,328 graves of Austrian troops killed in the fighting for Mt. Rombon. They are largely German, Slovene, and Bosnian soldiers, nearly all of their graves marked with a black steel cross bearing a simple inscription: NEPOZNANI (unknown). In the very back row, at the forest's edge, is the grave of Franz Janowitz, the Bohemian Jewish poet and officer of the 2nd *Kaiserschützen*, [...] The cemetery is guarded by a large monument, the work of Prague soldier and sculptor Ladislav Kofranek. It portrays two Austrian soldiers, one a mountain rifleman, the other a Bosnian soldier wearing a fez, and is dedicated "To the Memory of the Brave Defenders of Rombon" in German, Serbo-Croat, and Slovene.²⁷¹

Doch hinterlässt der Dichter die allerletzte Spur in seiner Geburtsstadt: am 28. Oktober 1928, anlässlich des zehnjährigen Jubiläums der Entstehung der Tschechoslowakei, wurden zwei bronzene Tafeln mit Namen der im Krieg Gefallenen feierlich enthüllt.²⁷² Man kann sie noch heute am Eingang in das alte Rathaus sehen.

270 Brief vom 9. 5. 1918 von Otto Janowitz an Karl Kraus (J 200).

271 Schindler 2001, S. 340.

272 Im Archivfonds der Stadt Poděbrad befindet sich das auf Tschechisch verfasste ‚Gedenkblatt zur Verehrung der im Weltkrieg Gefallenen‘, ein ca. 15-seitiger handschriftlicher Text von 1927. Franz Janowitz taucht nur in dem beigefügten Verzeichnis der Gefallenen auf. (Státní okresní archiv Nymburk se sídlem v Lysé nad Labem, Archivfonds ‚Archiv města Poděbrady‘, Inventarnummer 2058, Karton 664).

3 Forschung

3.1 Geschichte des Nachlasses

In den zwanziger Jahren hat sich der *Brenner*-Verlag bereit erklärt, den literarischen Nachlass von Franz Janowitz herauszugeben. Wie aus dem Briefwechsel zwischen Otto Janowitz und Ludwig von Ficker hervorgeht, hatte jener ursprünglich die Idee, die Nachlass-Veröffentlichung auf „2 schmale Bändchen“²⁷³ zu verteilen, „derer schmalerer eben die ‚lyrische Nachlese‘ und insbesondere die beiden ganzen Zyklen ‚Der tägliche Tag‘ und ‚Der steinerne Tag‘, während der zweite die Prosa enthielte“. Zustande kommen sollte aber letztendlich nicht einmal ein Einzelband.

Im Februar 1926 übernahm Karl Röck von Friedrich Punt den Nachlass, welcher nach der Durchsicht die Bearbeitung abgelehnt hatte. Röcks Tagebuchnotiz gibt die erste Auskunft über den Umfang des Nachlasses: „23. [Februar] Punt getroffen, großen Rucksack voll des *Janowitz-nachlasses* bei ihm abgeholt [...]“²⁷⁴ Über seinen Anteil an der Bearbeitung des Nachlasses berichtet er: „Im Ganzen hat mich die Arbeit am Nachlass etwa 250 Stunden [...] in Anspruch genommen: das sind [...] sieben volle Wochen. Freilich habe ich diese sieben Wochen nicht in einem Zuge, sondern innerhalb eines Zeitraumes von 9–10 Monaten (vom Spätherbst 1926 bis in den Spätsommer 1927) absolviert.“²⁷⁵ Dass Röck selbst seine Arbeit am Nachlass am Ende dieses Zeitraumes als so gut wie fertig betrachtete, davon zeugt seine Tagebuchnotiz vom 4. Oktober 1927: „[...] den (bis aufs Vorwort, welches ich erst verfasse, wenn das Werk zum Setzer geht) druckfertig gestellten Janowitz-Nachlaß dem Ficker gebracht.“²⁷⁶ Dieser war aber offensichtlich mit Röcks Vorarbeiten nicht ganz zufrieden, wie bereits Röcks eigene Aufzeichnungen erahnen lassen²⁷⁷, weshalb sich Ficker entschied, die abschließende Editionsarbeit Franz Glück zu überlassen. In einem Brief an diesen vom 28. Dezember 1929 ist Ficker der Meinung, dass die besonders wichtige Einführung und die endgültige Anordnung „resolutere Einsicht“²⁷⁸ erfordert, ferner sollte die nun nur noch als Einzelband gedachte Ausgabe „mit wirklicher Pietät den *Denker* Janowitz zur Geltung bringen, der im Schatten Weiningers doch ganz zu eigener Selbstbesinnung

273 Brief vom 9. 4. 1925 von Otto Janowitz an Ludwig von Ficker (Ulmer 1970, S. 47).

274 Röck 1975, S. 248.

275 Von Karl Röck verfasste ‚Orientierung für den Übernehmer des Janowitz-Nachlasses‘ vom 30. 1. 1930 (Brenner-Archiv).

276 Röck 1975, S. 251.

277 Vgl. Röck 1975, S. 252f.

278 Röck 1975, S. 254.

[gereift sei]“ (J 244). Die vage Erinnerung Franz Glücks, dass „Röck die Sache schließlich dann doch nicht aus den Händen geben wollte“²⁷⁹, widerlegt die folgende Aufzeichnung des ursprünglichen Nachlassverwalters: „Soll nun aber Herr Glück es sein, der die Herausgabe des J.-N. [Janowitz-Nachlasses] mitübernehmen und durchsetzen will, so würde ich mich darob – nomen sit omen! – aufrichtig glücklich schätzen [...]“²⁸⁰. Schließlich bestätigt auch Röck, dass auf die sicherlich aufwendigere Herausgabe in zwei Bänden verzichtet werden musste: „Falls nunmehr eine Herausgabe des J.-Nachlasses doch noch sich sollte verwirklichen lassen, wird aber wohl vieles wegbleiben müssen, da man vermutlich bloß auf einen einzigen Band wird antragen dürfen.“

Der Übernahme des Nachlasses von Glück stand also kaum etwas im Weg, dass die fast fertige Edition trotzdem nicht zum Druck gelangte, lag wohl an finanziellen Schwierigkeiten des *Brenner*-Verlages. So äußert Ludwig v. Ficker im Brief vom Frühjahr 1931 an Ferdinand Ebner sein Bedenken, selbst das Buch *Ins Leere gesprochen* des renommierten Architekten Adolf Loos neu aufzulegen. Im Vergleich dazu erschien wohl ein Unternehmen mit dem weitgehend unbekanntem Autor alles andere als rentabel: „Einen Gedichtband heute herauszugeben, kann ich schon gar nicht wagen – nicht einmal auf Subskription, wie sich im Fall des Janowitz-Nachlasses gezeigt hat, von dessen Veröffentlichung ich auch absehen mußte.“²⁸¹ Schließlich erhält Otto Janowitz auf seine Bitte die Abschriften des Nachlasses im Oktober 1933 zurück, das Original bekam er höchstwahrscheinlich wenig später ausgehändigt. Bei seiner Emigration in die USA nahm er den Nachlass aller Wahrscheinlichkeit nach mit, wo er nach Aussage von Lia Janowitz in einem Kellerraum entweder Wasser oder Feuer zum Opfer gefallen sein muss.²⁸²

Sogar nur der geringe Teil von dem, was sich im Nachlass von Karl Röck zu seinen Arbeiten am Janowitz-Nachlass erhalten hat, lässt Otto Janowitz' Worte des Lobes nach Erhalt der Abschriften als berechtigt erscheinen: „Ich bin ergriffen von der Arbeit, die Röck geleistet hat, qualitativ und quantitativ [...] Es ist jammervoll zu denken, daß ein solcher Reichtum brach liegen soll!“²⁸³ Die erhaltenen Aufzeichnungen von Röck aus den Jahren 1926 und 1927 bieten: Bestand-Verzeichnis der Hefte und Mappen des vorerst nicht gesichteten Nachlasses (vermutlich von Otto Janowitz), Entwurf einer Gliederung der Werkausgabe, Liste mit Gedichttiteln und Gedichtanfängen, Notizen zu dem unvollendeten Epos *Böhmische Musikantenhochzeit*,

279 Brief vom 25. 4. 1969 von Franz Glück an Christine Ulmer (Ulmer 1970, S. 48).

280 Von Karl Röck verfasste ‚ORIENTIERUNG für den Übernehmer des Janowitz-Nachlasses‘ vom 30. 1. 1930 (Brenner-Archiv).

281 Brief vom 3. 5. 1931 von Ludwig v. Ficker an Ferdinand Ebner (Ebner 1965, S. 722).

282 Vgl. Ulmer 1970, S. 50.

283 Brief vom 21. 10. 1933 von Otto Janowitz an Ludwig von Ficker (Ulmer 1970, S. 49).

Gliederungsentwürfe (wohl von Janowitz) zu drei geplanten philosophischen Arbeiten, Auszug aus Tagebüchern und Verzeichnis der Lektüre, Theaterbesuche etc.²⁸⁴

Hervorzuheben sind v. a. die vom Dichter mehr oder weniger vollendeten Werke. In diesem Zusammenhang sind die mit dem Nachlass verloren gegangenen rund 60 Gedichte aus den Jahren 1909–1913²⁸⁵ zu erwähnen, ferner drei von Janowitz fertig gestellte Gesänge des Epos *Böhmische Musikantenhochzeit*, Vorarbeiten zur Doktorarbeit über Weininger oder etwa die in den Kriegsjahren entstandenen Prosastücke *Ankunft und Anbruch*, *Bergsteiger und Talsucher* (ob es sich hier um zwei selbstständige Texte handelt oder doch nur um einen, ist nicht mehr zu rekonstruieren) und *Gedanken über Peer Gynt und über die Glaubensentscheidung*.

Die von Röck durchgeführte Anordnung der Werkausgabe primär nach dem Kriterium der Chronologie – der erste Hauptteil sollte das ‚Frühwerk‘ von 1910 bis 1914 enthalten, der zweite die ‚reiferen‘ Werke aus den Kriegsjahren – dürfte der Grund für Fickers Zurückhaltung gewesen sein. Kofler bemerkt dazu:

Röcks Absicht besteht [...] bei dieser Editionsarbeit ausschließlich im Sichtbarmachen der Entwicklung des Dichters. Die Werkausgabe eines Dichters in ihrem chronologischen Aufbau sei der Spiegel dieser Entwicklung, meint Röck. [...] Höchstwahrscheinlich scheitert die endgültige Werkausgabe am Widerspruch LFs [Ludwig Fickers], der mit einer solchen Anordnung des Dichterwerkes nicht einverstanden ist. Tatsächlich führt die chronologische Anordnung einer Werkausgabe zu einer Interpretation des Werkes, die nicht zu vertreten ist, wenn sie sich ausschließlich auf die Gedankengänge Röcks stützt und nicht vom Dichter selbst gewünscht wurde.²⁸⁶

Abschließend ist Folgendes festzuhalten: Wie schmerzlich der Verlust des Nachlasses auch erscheinen mag, ist die Vermutung recht naheliegend, dass man in den Jahren, als der Nachlass noch vorhanden war, immerhin eine (wie auch immer subjektiv gesteuerte) qualitative Auswahl vorgenommen hat, um etwa Texte in den Gedichtband *Auf der Erde* aufzunehmen oder für den *Brenner-Kreis* fruchtbar zu machen. Ein indirekter Beweis dafür wären die erst in den 90er Jahren wieder entdeckten Gedichte, die qualitativ nicht dasselbe Niveau zu erreichen scheinen.

284 Vgl. Ulmer 1970, S. 318–338, jetzt auch: J 163–180, Sudhoffs Kommentar: J 243–254.

285 In den 90er Jahren wurden im Nachlass von Jarmila Haasová-Nečasová, der ehemaligen Frau von Willy Haas, neun Gedichte von Janowitz aufgefunden, die auf der von Röck zusammengestellten Liste verzeichnet sind (vgl. Sudhoff 1996, S. 79–90).

286 Röck 1975, S. 257f.

3.2 Forschungsstand

Dieser Abschnitt bietet eine systematische Übersicht von Forschungsartikeln und sonstigen wissenschaftlich geprägten Quellen über Franz Janowitz. Es handelt sich um einen knappen Bericht zum Forschungsstand, der in Einzelfällen zwar den Inhalt der Texte präsentiert, ihn allerdings nicht näher erörtert.²⁸⁷ Einer ausführlichen Beschäftigung sind die einschlägigen Kapitel zur Analyse bzw. Interpretation des Werks vorbehalten.

Dokumente zur Rezeption – wie etwa das Erinnern an den Dichter in der *Fackel* und im *Brenner*, einschlägige Stellen aus Vorworten zu Gedichtanthologien, in denen der Dichter vertreten ist, Zeitungsartikel, Briefe von Zeitgenossen, Zeitschriftenartikel und einzelne Kapitel aus Monographien, die keinen streng wissenschaftlichen Charakter aufweisen, und sonstige betreffende Literatur zum Umfeld – werden gesondert und ausführlich in einem speziellen Kapitel zur Rezeption des Werks behandelt. Freilich kann mitunter die Grenze etwa zwischen einem für die breitere Öffentlichkeit bestimmten Artikel und einem Fachartikel recht fließend sein, umso mehr muss man dieses und das Kapitel zur Rezeption als gewissermaßen zueinander komplementär betrachten.

Drei Ereignisse bilden die Grundpfeiler der Janowitz-Forschung. Es ist erstens die Dissertation von Christine Ulmer (1970), die ein ganzheitliches Bild über Leben und Werk bietet. Zweitens ist es die Edition des Gesamtwerks durch Dieter Sudhoff (1992), wodurch das Werk des Dichters einer breiteren Öffentlichkeit erst wieder zugänglich gemacht wurde. Der Herausgeber bringt im Anhang Nachdrucke von Dokumenten zur Rezeption des Werks und von Erinnerungen von Janowitz' Zeitgenossen. Im Nachwort – der Biographie des Dichters – geht Sudhoff von Ulmers Feststellungen aus, um sie durch sorgfältig recherchierte Details zu ergänzen. Als drittes Ereignis ist schließlich die Erstveröffentlichung und Edition von 19 Gedichten des Dichters und seinen 17 Briefen an Willy Haas hervorzuheben, die Sudhoff (1996) besorgte.²⁸⁸

Um den Feststellungen Ulmers gerecht zu werden, wird nun ihre Dissertation überblicksartig vorgestellt. Die Arbeit bilden drei Hauptteile: das Leben des Dichters (der Mangel an

287 Auf vollständige bibliographische Nachweise wird weitgehend verzichtet, sie werden lediglich durch das in Klammern gesetzte Erscheinungsjahr gekennzeichnet. Vollständige bibliographische Angaben sind dem Gesamtverzeichnis der verwendeten Literatur zu entnehmen.

288 Janowitz schickte die Gedichte an Haas zur Beurteilung. Die uns heute erhaltene Korrespondenz erstreckt sich von 1910 bis 1913. Sie befindet sich im Nachlass von Jarmila Haasová-Necasová (1896–1990, geb. Ambrožová), mit der Willy Haas Anfang der 20er Jahre kurz verheiratet war. Der Nachlass selbst liegt im Museum der tschechischen Literatur (Památník národního písemnictví, Abk. PNP) in Prag. Sudhoff selbst spricht die Entdeckung des Nachlasses Jürgen Born zu (vgl. Sudhoff 1996, S. 60).

feststellbaren Fakten wird durch mündliche Aussagen von Franz Janowitz' Schwägerin zu ersetzen versucht, welche den Dichter allerdings nicht mehr persönlich erleben konnte), die Analysen der Lyrik und Prosa und schließlich die Einordnung des Dichters in den Zeitkontext. Die Analyse der Lyrik erfolgt zuerst unter dem morphologisch-semantischen Kriterium (einzelne Ausdrücke werden nach Wortart und semantischer Bedeutung sortiert), als Nächstes wird die syntaktische Struktur der Gedichte untersucht, eingeschlossen werden hier die Aspekte der Sprachsituation (der Perspektive), der Verwendung des Artikels, des Verhältnisses Satz/Vers/Strophe (was die Frage nach Anwendung des Enjambements nach sich zieht), letztlich wird unter das syntaktische Kriterium die Form der Hervorhebungen (Wiederholung und Antithese) subsumiert. Des Weiteren wird über das Metrische hinaus auch der Rhythmus untersucht, ferner das Vorkommen von Klangfiguren, abschließend wird verschiedenen Sprachbildern Aufmerksamkeit gewidmet. Im Anschluss richtet Ulmer den Blick auf die Thematik der Gedichte. Durch Abstrahierung arbeitet sie die thematischen Komplexe „der Tag“, „Erde und All“, „Dichter“, „Kinder“ und „Verwandlung“ heraus (um das Thema der ‚Verwandlung‘ näher zu bringen, zieht Ulmer in die Analyse ausnahmsweise auch die Prosaskizze *Verwandlung des Winters* heran, in der sie viele Übereinstimmungen mit der Lyrik sieht). Den Teil über die Lyrik beschließen Interpretationen von vier Gedichten (*Ein Tag*, *Immer an Ufern*, *Über den Schläfern* und *Abschied vom Leser*).

Den Prosastücken werden vier thematische Gruppen eingeräumt – Künstlertum, Weibliches, Ethik bzw. der Glaube und Bezug auf aktuelles Geschehen. Während beispielsweise die Novelle *Der Virtuos* mit Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* verglichen wird, rückt Ulmer das Prosastück *Die Biene* in die unmittelbare Nähe der Weiningers Philosophie, ohne allerdings eine ausführliche Analyse unter diesem Aspekt vorzunehmen. Zur Analyse herangezogen werden ferner auch die Notizen von Janowitz zum unvollendeten Epos *Böhmische Musikantenhochzeit*.

Um die Stellung des Dichters in seiner Zeit zu umreißen, wählt Ulmer einerseits den Vergleich mit Franz Werfel als Repräsentanten der Prager Dichtung, andererseits versucht sie, Affinitäten zu dem Wiener dichterischen Umkreis aufzudecken, und zwar durch das Schaffen des freilich um mehr als achtzehn Jahre älteren Hugo von Hofmannsthal. Obwohl dieser um 1910 noch immer der Lyriker Wiens war, ist sein potenzieller Einfluss auf Janowitz nicht zu überschätzen, zumal Janowitz in Wien zusammengerechnet kaum mehr als zwei Jahre verbrachte (er zog zwar bereits 1912 nach Wien, der Aufenthalt wurde allerdings durch den Militärdienst ständig unterbrochen). Neben Werfel und Hofmannsthal setzt sich Ulmer mit dem Einfluss Otto Weiningers auseinander. Die Rezeption der drei Persönlichkeiten durch Janowitz wird vor dem Hintergrund folgender Themen untersucht: Vergänglichkeit, Sehnsucht nach Unvergänglichem, nach der

Zeitlosigkeit (Ulmer stellt hier mit der geistigen Strömung der Lebensphilosophie Verbindung her), Ich-Spaltung (erwähnt wird Ernst Machs Theorie über das ‚unrettbare Ich‘ und Hofmannsthals Hang zur Mystik), als Letztes wird Ethisches thematisiert (zuerst im engen Zusammenhang mit Sprachlichem – mit der Sprachkrise und Symbolhaftigkeit der Sprache, ferner in Bezug auf den Dualismus, der nach Ulmer nicht nur bei Weininger oder Werfel, sondern auch bei Dostojewskij in bedeutendem Maß mit reflektiert wird). Ein gesondertes Kapitel widmet Ulmer nicht nur der Rezeption von Janowitz’ Werk im Nachkriegs-*Brenner*, sondern auch dem unverkennbaren Einfluss von Karl Kraus auf den jungen Dichter. Dieser Einfluss kreist laut Ulmer um die Vorstellung des Ursprungs, dessen ‚heile‘ Welt in der Dichtung beider sehnsüchtig heraufbeschworen wird.

Methodisch gesehen wählt Ulmer bei ihren Textanalysen den herkömmlichen hermeneutisch-strukturalistischen Zugang. Freilich tauchen bisweilen auch Ansätze anderer Methoden auf: bei der aus heutiger Sicht nicht unproblematischen Analyse des ‚Gedichtrhythmus‘ ist Nähe zur Werkimmanenz gegeben, ferner verfällt Ulmer einmal in den Positivismus, als sie das unterschiedliche Verständnis der menschlichen Fähigkeiten in der Dichtung von Werfel einerseits und von Janowitz andererseits mit ihrem familiären Umfeld motiviert.²⁸⁹

Abgesehen von den oben genannten Schlüsselquellen zur Janowitz-Forschung, also der Dissertation von Ulmer, der Edition von Sudhoff und der Erstveröffentlichung der verschollenen Gedichte, haben wir es mit vier Kategorien von Arbeiten zu tun. Es sind erstens selbstständige Beiträge bzw. eigenständige Kapitel oder Kapitelabschnitte, die eine skizzenhafte Vorstellung der Biographie des Dichters bieten, meistens durchsetzt mit eher kürzeren Werkproben, welche sich mit dem Schaffen des Dichters nicht eingehender beschäftigen. Mehrere Textproben aus der Lyrik gibt Michael Becker (1993) wieder; Edwige Brender (2003) behandelt die Kraus-Werfel-Polemik vor dem Hintergrund des frühen Todes von Janowitz; Josef Čermák (2000) bringt neue Informationen zum Freundeskreis um Willy Haas²⁹⁰; Ekkehard W. Haring (2006) befasst sich mit der künstlerischen Umsetzung des Weltkriegs bei den Prager deutschen Dichtern, bei Janowitz wird als Beweis seiner dichterischen Qualität ein Teil des Gedichts *Die galizischen Bäume* wiedergegeben; Natalija V. Pestova (2004) bringt in ihrem Lehrbuch über den deutschen Expressionismus einen eigenständigen Abschnitt zu Janowitz einschließlich der Übersetzung eines Teils des Gedichtes *Immer an Ufern* ins Russische; Irgard Schartner (2003) präsentiert einen präzise ausgearbeiteten Überblick über das Leben aller drei

289 Vgl. Ulmer 1970, S. 249f.

290 Čermák bedient sich wie Sudhoff der Handschriften aus dem Nachlass von Jarmila Haasová-Nečasová (vgl. Anm. 288).

Brüder Janowitz, zwischengeschaltet wird ihr Briefwechsel mit Karl Kraus; Gerald Stieg (1976) beschäftigt sich v. a. mit der Rezeption von Janowitz' Werk im *Brenner*.

Zweitens liefern einige Beiträge Interpretationsansätze zu einzelnen Gedichten. Außer den angeführten vier Gedichtinterpretationen vergleicht Ulmer, verehelichte Czuma (1981), kurz Janowitz' Gedicht *Der rastende Wanderer* mit Kraus' Gedicht *Wiese im Park*; Jiřina Hlaváčová (1968) bietet Interpretationsansätze zu den Gedichten *Knabe* und *Auf der Terrasse*, anschließend hebt sie die besondere Bedeutung des Motivs des Baumes in Janowitz' Dichtung hervor und entdeckt klare intertextuelle Bezüge zwischen den Balladen *Die Weide* von Janowitz und *Vrba* („Die Weide“)²⁹¹ des tschechischen Schriftstellers Karel Jaromír Erben (1811–1870); Grazia Pulvirenti (2008) konzentriert sich in ihrer subtil-abstrakt anmutenden Betrachtungsweise auf das verlorene ‚poetische Zeichen‘ in Janowitz' Dichtung – den letzten Abklang der ‚Urtotalität des Ursprungs‘ – , der sie die gegenwärtige ‚Zersplitterung der Wirklichkeit‘ entgegenstellt. Ihre Argumentationsweise setzt automatisch voraus, dass bei Janowitz keine dichterische Entwicklung stattfand, denn sie stellt Werkproben aus unterschiedlichsten Entstehungszeiten zusammen, um ihre Thesen zu bekräftigen; Scott Spector (2000) konstatiert in Anlehnung an Weininger bei der Betrachtung des Gedichts *Weltverwandtschaft* eine erotische Symbiose des männlichen Subjekts mit dem weiblichen Objekt.

Drittens tauchen in der Forschungsliteratur vereinzelte Bemerkungen zu Themen bzw. Motiven in Janowitz' Werk auf. Alfred Hermann (1955) macht auf die Ähnlichkeit des Käfermotivs in Rilkes Gedicht *Der Käferstein*²⁹² mit demjenigen in Janowitz' *Der Käfer* aufmerksam. Hier wie da wird der Käfer in einen kosmischen Kontext gestellt: Bei Rilke trägt der von den Ägyptern vergöttlichte ‚Käferstein‘ auf seinen geschlossenen Flügeldecken den Sternenraum, während bei Janowitz die kleinmächtige ‚Kreatur‘ dem allmächtigen Sternkosmos hilflos gegenübersteht. Martin Löschnigg (1994) stößt bei seinen Analysen der Kriegsliteratur auf Janowitz' Gedicht *Die Erde antwortet*, um hier die Verwendung des Mutter-Erde-Motivs zu sehen. Johannes Mahr (1982) konstatiert einen starken Einfluss Liliencrons auf Janowitz, der in seinem Gedicht *Die nächtliche Fahrt* zu Tage komme. Wolfgang Rothe (1977 und 1979) nimmt in das umfangreiche Textkorpus für seine Studien zum Expressionismus Janowitz' Gedichtband *Auf der Erde* auf. Die Gedichte werden kurz mit folgenden – dem Expressionismus gemeinsamen – Themen in Zusammenhang gebracht: Leben als Qual (*Wer?*, Rothe nennt das Gedicht ein ‚Lebenslied‘), Todesthematik, letztlich überraschendes Festhalten am irdischen Dasein (*Über den Schläfern*), Aufopferung, Leiden des Künstlers, Todesnähe (*Abschied vom Leser*, Rothe bezeichnet das Gedicht

291 In: Karel Jaromír Erben: Kytice [Blumenstrauss]. Brno: Tribun, 2008, S. 118–124.

292 Rainer Maria Rilke: Der neuen Gedichte anderer Teil. Leipzig: Insel, 1908, S. 134.

als „hölderlinisch tönende freie Rhythmen“²⁹³), entscheidende Tatkraft (*Einem Knaben ins Album*), Erlösungswünsche (*Krank*), das Motiv des Schwebens (*Krückenhimmelfahrt*, *Der träumende Scholar*) und das Motiv der Bewegung, des Tanzes (*Stimme am Morgen*). Friedemann Spicker (2004) entgeht bei seiner umfangreichen Studie zum deutschen Aphorismus im 20. Jahrhundert nicht, dass Janowitz' Aphorismen im Nachkriegs-*Brenner* erschienen. Er stellt sie in eine Reihe mit denjenigen der weiterer *Brenner*-Beiträger – Carl Dallago, Alfred Grünwald und Hugo Neugebauer. Ihren Aphorismen sei die Vorstellung gemeinsam, so Spicker, dass der Künstler für sein Schaffen die totale Inanspruchnahme der eigenen Persönlichkeit proklamiert. Darüber hinaus schließe die akzentuierte elitäre Stellung des Dichters bei Janowitz und Neugebauer gleichwohl manches ‚pathosfreie‘ Paradoxon auf der sprachlichen Ebene des Aphorismus ein. Elemír Terray (1967) bringt ein paar Zeilen aus dem Gedicht *Weltverwandtschaft*, das er, anders als etwa Scott Spector, in den ‚herkömmlichen‘ Kontext der Werfel'schen Menschenverbrüderungs-Sehnsucht stellt.

Viertens kommen Einträge zu Janowitz in verschiedenen bio-bibliographischen Nachschlagwerken vor²⁹⁴, literaturwissenschaftlich bedeutend sind die Beiträge von Johannes Sonnleitner und Dieter Sudhoff:

J[anowitz]' deistisch inspirierte Lyrik sucht einen glüchl. Uruzustand, eine den Kosmos einbeziehende Weltharmonie zu evozieren. Die Grenzen der Sprache werden mitreflektiert [...] Erst die Gedichte nach 1915, in denen zunehmend vierhebige Trochäen meisterhafte Verwendung finden, thematisieren den Krieg [...] ²⁹⁵

[...] eine christliche Heilsgewißheit äußert sich in den naturmagischen Versen von J[anowitz] ebensowenig wie ein jüdischer Mystizismus. Statt dessen sind sie durchseelt von pantheistischen Visionen, von einem aus unmittelbarer Ich-Erfahrung ins Transzendente erhobenen Wissen um eine ursprüngliche, schuldhaft verlorene und dermaleinst wiederkehrende Weltharmonie. Diese Sehnsucht nach einer Rückkehr zum reinen Ursprung von Natur und Sprache verband ihn mit Kraus; [...] ²⁹⁶

Schließlich ist die Bemerkung Raabes zu Janowitz nicht uninteressant, die er, wohlgemerkt, in seinem Handbuch zum Expressionismus macht: „Einfluss von Gerhart Hauptmann, Th. Mann, Karl Kraus.“²⁹⁷

Aus dem dargelegten Forschungsstand geht hervor, dass – von der editorischen Leistung von Dieter Sudhoff nun ganz abgesehen – sich ausführlich nur Christine Czuma mit Franz Janowitz als Dichter der (expressionistischen) Moderne auseinandergesetzt hat. Es gilt, ihre Forschungen zum Ausgangspunkt zu nehmen, sie zu revidieren und um neue Erkenntnisse der

293 Rothe 1979, S. 26.

294 Vgl. Kap. 1.

295 Sonnleitner 1990.

296 Sudhoff 2000.

297 Raabe 1985, S. 239.

Literaturwissenschaft der letzten Jahre zu ergänzen. Außerdem sind die 19 erst in den 90er Jahren veröffentlichten Gedichte von Janowitz in das untersuchte Textkorpus mit aufzunehmen, um gegebenenfalls die Charakteristik von Janowitz' Dichtung um neue Themen und Aspekte zu erweitern. Andererseits beweist die Präsenz von weiteren wissenschaftlichen Beiträgen zum Thema Franz Janowitz, dass, wiewohl diese eher spärlich und verstreut anzutreffen sind, das Echo seiner Dichtung in der Forschung doch nicht ganz verklungen ist.

4 Erinnern an den Dichter, Veröffentlichung der Werke, Rezeption

Die hier angeführten Darstellungen beziehen sich ausschließlich auf die postume Rezeption, so dass auf Werkveröffentlichungen des Autors vor seinem Tod nicht mehr eingegangen wird. Diese wurden bereits im biographischen Teil der Arbeit ausführlich behandelt, seien es Beiträge in den *Herden-Blättern*, *Arkadia*, *Nova et Vetera* oder der ohnehin selbst der zeitgenössischen Öffentlichkeit kaum bekannte Abdruck des Gedichts *In unser Leben fiel ein Schein* im Jahresbericht des Graben-Gymnasiums. Die Ausführungen zur Veröffentlichung der Werke verstehen sich als ergänzender Kommentar zu der bereits vorliegenden Bibliographie der Primärliteratur, sodass bei deren Anführung, um den Text zu entlasten, auf einzelne bibliographische Nachweise verzichtet werden konnte. Schließlich wurden hier, was die Quellen anbelangt, neben der *Fackel* und dem *Brenner* – den zeitgenössischen Zeitschriften –, Gedichtanthologien (insbesondere ihren Vorworten), Zeitungsartikeln, Briefen von Zeitgenossen und der sonstigen betreffenden Literatur für das Umfeld nur solche Zeitschriftenartikel bzw. einzelne Kapitel aus Monographien aufgenommen, die keinen streng wissenschaftlichen Charakter aufweisen. Eine systematische Übersicht von verschiedenen Studien, Aufsätzen und sonstigen wissenschaftlich geprägten Quellen über Franz Janowitz wurde bereits im Kapitel zum Forschungsstand angeboten. Freilich kann mitunter die Grenze etwa zwischen einem der breiteren Öffentlichkeit bestimmten Artikel und einem Fachartikel recht fließend sein, umso mehr muss man dieses und das Kapitel zum Forschungsstand als gewissermaßen zueinander komplementär betrachten.

Kaum überraschend, dass Karl Kraus als erster auf den tragischen Tod des Dichters öffentlich reagiert. Nachdem Kraus zwei Tage davor die tragische Nachricht erhalten hatte, stellte er seiner Vorlesung vom 18. November 1917 den Nachruf *In memoriam Franz Janowitz* voran (dessen um einen Feldpostbrief von Josef Greunz und um ein Goethe-Zitat erweiterte Fassung²⁹⁸ erst im Mai 1918 in der *Fackel* abgedruckt werden konnte, die einige Monate nicht erschienen war), um dann Janowitz' Gedichte aus dem *Arkadia*-Jahrbuch zu rezitieren. Dem „allerstillsten, allerehrlichsten Leben dieses jungen Dichters, der, nicht zum Landsknecht geboren, durch vier durchgerackerte Jahre sein mildes Herz trug und in Schützengräben das Geheimnis der Jahreszeiten und die Unbegreiflichkeit dieser Menschenzeiten gefühlt hat“²⁹⁹, stellt Kraus den ‚Meuchelmord‘ entgegen, an dem die Menschheit selbst schuld ist. Von diesem stilisierten Bild einer in ihrer

298 F 474–483, S. 69–71; Nachdruck: Karl Kraus: Weltgericht. II. Band. Leipzig 1919, S. 8–11; heute auch: Karl Kraus: Schriften. Hg. von Christian Wagenknecht. Band 6. Frankfurt am Main 1988, S. 10–12.

299 F 474–483, S. 69.

Unauffälligkeit reinen Dichterseele, die sich nicht in Szene zu setzen braucht, geht Kraus zu ihren Antipoden über, die den Kriegsschauplatz idealisieren:

Je mehr solcher weniger unbefleckbaren Seelen mir entrückt werden, die das Sterben im Krieg dem Schreiben für den Krieg vorgezogen haben, umso inbrünstiger wird meine Verachtung für jene, welche sich der Glorie verschrieben haben, um ihren Begleiterscheinungen zu entgehen; welche die ihnen vergönnte Selbststrettung durch die Propaganda für den Tod der Wertvollern erkaufen müssen: und keiner von ihnen möge auf den Frieden hoffen, weil ihm der vielleicht die Chance bringt, daß ich dann seinen Gruß auf der Straße erwidere. Nie wird für mich alles vorbei sein!³⁰⁰

Anschließend nimmt Kraus das Erscheinen eines Gedichtbandes des Toten vorweg: „Sein [Janowitz?] Andenken sei geheiligt! Es werde in einem Band Gedichte bewahrt, den der mühselige Rest seines jungen Lebens als Ruf der Sehnsucht hinterlassen hat.“³⁰¹, um sofort mit Nachdruck hinzuzufügen: „Ihn mit irgendwelchem Miß- und Neugetöne einer sogenannten jungen Generation konfrontieren zu wollen, wäre sündhaft. Wenn ein Mensch so echter Art sterben mußte, es genügt, daß er gelebt hat, um es mit einer ganzen Richtung von Betrügnern und Naturverrätern aufzunehmen.“³⁰² Urteilend nach dem regen Kontakt, der auch in der Kriegszeit nicht nachließ, wie der Briefwechsel eindrucksvoll beweist, kann kein Zweifel an der wahren Freundschaft zwischen Kraus und Janowitz bestehen. So schreibt Kraus an Sidonie Nádherný einen Tag nach der Vorlesung: „[...] mir ist wenig im Leben widerfahren, was mich so ins Herz getroffen hätte. Ich komme darüber nicht hinweg. Nicht über diesen Verlust dieses Allerbesten und nicht über die zwei Wochen, die er in Schmerzen lag.“³⁰³ Trotzdem mutet der durchaus polemische Ton des Nachrufs einigermaßen befremdend an, zumal Kraus die Todesnachricht erst zwei Tage davor bekommen hatte. Wie tragisch der Verlust des Freundes für ihn auch war, fiel es dem Polemiker offenbar doch schwer, dieses Ereignis nicht ungenützt zu lassen. Deshalb wird der Dichter Franz Janowitz zu einem Vorbild stilisiert und sein Tod insofern instrumentalisiert, als sich durch ihn die Überlebenden fast beschämt vorkommen mussten, zumal einige von ihnen unter dem Verdacht standen, mit der Glorifizierung des Krieges zu tun zu haben. Im Visier hatte Kraus allen voran den verhassten Werfel, der tatsächlich 1917 zum Kriegspressequartier abkommandiert wurde und der mit seiner erstaunlich hohen Produktion ganz anders als der ‚allerstillste‘, bescheidene Janowitz wahrscheinlich schon deshalb Kraus ein Dorn im Auge war. So bemerkt ganz dezidiert Gerald Stieg: „In der Tat hat Kraus Franz Janowitz erst nach dessen Tod im Krieg zu einer reinen Dichterfigur, im offenen Gegensatz zum

300 F 474–483, S. 69f.

301 F 474–483, S. 70.

302 F 474–483, S. 70.

303 Brief vom 19. 11. 1917 von Karl Kraus an Sidonie Nádherný (Kraus und von Nádherný Borutin 2005, S. 521).

Apostaten Werfel, emporstilisiert.“³⁰⁴ Zu direkteren Attacken gegen ihn im ‚Dreieck‘ Kraus – Werfel – Janowitz, die sich hier vorerst nur leicht abzeichnen, geht Kraus ein Jahr später in seiner Werfel-Polemik *Ich und das Ichbin* über:

Was Franz Janowitz in den vier Jahren seines Kriegslebens und vorher geschwiegen hat, könnte dennoch einmal lauter und lauterer sprechen als die Werfel'sche Posaune, und gegenüber einer Literaturkritik, die dann von einem Nachfolger auf den Gedankenpfaden der Allfreundschaft reden könnte, wird es geboten sein, rechtzeitig darzutun, wie vor einem, der an seinem Ursprung blieb, ein anderer, der um fremden Ursprung schwirren konnte, Schein und Schall voraushatte. [...] Ich möchte schon heute der Prager Literatur in allen Zentren des Geisteslebens den Rat geben, sich mit ihren Erfolgen zu begnügen und den Schatten Franz Janowitz, der bei den schweigenden Lebzeiten des Dichters auf ihr Da-sein und Dortensein gedrückt hat, nicht ihren Gestalten anzureihen, wozu sie bereits schüchterne Anstalten trifft. Er ist heute nicht wehrloser, er würde jetzt erst sprechen. Die Sprache finden, bei der er immer war und die er selbst im Trommelfeuer zu hören gewollt hat. Was dieser Franz Janowitz auf einer Feldpostkarte³⁰⁵ über das Geheimnis eines Vokals aussagen konnte, in einem meiner vergewordenen Worte [...], das sollte wohl einen Franz Werfel [...] beschämen.³⁰⁶

Franz Haas fasst die Beziehung von Kraus zu dem Verstorbenen folgendermaßen zusammen:

Karl Kraus wollte aber nicht nur ein Literatenschreck sein und rankte deshalb einen Mythos um den „guten“ Expressionisten Franz Janowitz. Der war 1917 am Isonzo erschossen (!) worden (früh genug, um bei Kraus nicht in Ungnade fallen zu können). Diese demonstrative Liebe zu einem jungen Toten gab Kraus mehr Halt für seinen Haß auf so viele Lebende. Aber auch hier hatte sein galliger Blick scharf unterschieden. Die wenigen Texte von Janowitz verlieren selbst während des Krieges ihre lyrischen Nerven nicht, werden trotz aller Moral nie zu Gezeter und Predigt.³⁰⁷

Vor diesem ‚Anti-Werfel‘-Hintergrund ist auch die Aussage der wohl durch Karl Kraus' Weltanschauung ‚infizierten‘ Sidonie Nádherný zu betrachten – und gerade deshalb nicht ohne Vorbedacht hinzunehmen –, der man in ihrer von 1947 bis 1950 andauernden und erst durch ihren Tod abgebrochenen Korrespondenz mit dem Kraus-Verehrer Albert Bloch begegnet: „Werfel: [...] Seine besten Gedichte waren aus der Tasche seines Nachbarn im Schützengraben, des Dichters Franz Janowitz, *gestohlen*. Das weiss ich vertraulich.“³⁰⁸ Der offensichtlich verdutzte Bloch reagiert darauf mit Vorsicht:

Daß *Werfel* jemals im Schützengraben war, vernehme ich zum ersten mal. Ich dachte immer, er sei während des ganzen Krieges im Pressequartier gewesen. Daß er von Frz. Janowitz *beeinflusst* war, entnahm ich mancher Anspielung in der *Fackel*; – aber selbst jetzt fällt es mir schwer, ihm einen so *krassen Diebstahl* zuzutrauen. Und wie kommt es, wenn es Karl Kraus gewußt hat (was ich freilich bloß annehme, weil *Sie* es wissen), daß er davon nicht öffentlich gesprochen hat?³⁰⁹

Darauf erwidert Nádherný kurz, dadurch zugleich indirekt bestätigend, über den vermeintlichen Vorfall tatsächlich von Kraus erfahren zu haben: „K.K. konnte nicht von dem

304 Stieg 1976, S. 297.

305 Bezieht sich auf die Postkarte vom 6. 4. 1917 von Franz Janowitz an Karl Kraus. Janowitz schildert seine ästhetischen Eindrücke der Lektüre des Gedichts *Als Bobby starb* (vgl. S. 45).

306 F 484–498, S. 106f.

307 Haas 1995, S. 238.

308 Brief vom 26. 1. 1948 von Sidonie Nádherný an Albert Bloch (Lorenz 2002, S. 190).

309 Brief vom 11. 2. 1948 von Albert Bloch an Sidonie Nádherný (Lorenz 2002, S. 215).

Werfel-Diebstahl öffentlich reden, da er es vertraulich erfahren hatte und Beweise gab es nicht.³¹⁰ Einen beträchtlichen Teil der Korrespondenz bildeten Abschriften einiger Kraus-Briefe an Nádherný. Bloch schrieb in den Gegenbriefen Anmerkungen zu einzelnen Stellen. So vermerkt er zum Brief (vgl. J 189), in welchem der Satiriker seine Freundin über den Tod des jungen Dichters benachrichtigt:

*Franz Janowitz, 16. Nov. 17: Fast noch furchtbarer als die Klagen und Anklagen, als die Trauer und die Empörung, deren die Kriegsfackel voll war, erschüttern einen solche Privatäußerungen wie diese und ähnliche in anderen Briefen. Kein Mensch auf dieser Erde war imstande, so unter dem Kriege zu leiden wie eben jener alleredelste, und wieviel haben wir, die wir ihn lieben, diesem ungeheuren Leiden zu danken! Oft schämt man sich geradezu, daraus für die eigene Sache, für den Geist Nutzen gezogen zu haben; und vernichtend ist noch dazu die Erinnerung, daß man damals bei so vielen Stellen und Wendungen nicht einmal daran dachte, sich das Leben zu verbeißen, daß man sich, ohne zu erröten, an Gedankengang, Satzbau und Witz ästhetisch-beißer delectieren konnte, als ob man sich dabei weiter nicht das Geringste vorstelle! Heute, nach diesem zweiten, weit schlimmeren Kriege und vor dem unerbittlich herannahenden allerschlimmsten – heute darf man sich etwas unbedenklicher dem Genuß der Lektüre jener alten Kriegsfackeln, der *Letzten Tage* und des *Weltgerichts* hingeben. Aber man schämt sich doch immer wieder, wenn man zurückdenkt.*³¹¹

Am 2. Dezember trug Karl Kraus im Wiener Kleinen Konzerthausaal sein Sonett *Meinem Franz Janowitz*³¹² vor, das später auch den Gedichtband *Auf der Erde*³¹³ eröffnen sollte. Da sich Kraus durch die Mythisierung des toten Janowitz zwecks Herabsetzung aller anderen Prager deutschen Autoren diese definitiv zu Feinden gemacht hatte, erscheint es als nicht wirklich überraschend, dass eine unmittelbare Reaktion, sei es in Form eines Nachrufs oder einer Probe aus dem Werk, etwa in der Presse – nicht nur das *Prager Tagblatt* sondern auch die *Bohemia* waren den Prager Dichtern zugetan –, ausgeblieben ist. So wird noch Ende des Jahres das Andenken des Dichters statt in Böhmen in Mähren gewürdigt, und zwar in der in Mährisch-Ostrau erscheinenden *Österreichischen Morgenzeitung*³¹⁴, wo auf der ersten Seite der „Weihnachts-Beilage“

310 Brief vom 28./29. 2. 1948 von Sidonie Nádherný an Albert Bloch (Lorenz 2002, S. 260).

311 Lorenz 2002, S. 229.

312 Text im Anhang. Abdruck des Gedichts: Karl Kraus: Worte in Versen III. Leipzig 1918, S. 51; Nachdruck: F 484–498, S. 115; Karl Kraus: Werke. Hrsg. v. Heinrich Fischer. Band 7: Worte in Versen. München: Kösel, 1959, S. 155; weitere Abdrucke etwa in: Otto Pick (Hg.): Deutsche Lyrik aus der Čechoslowakei. Praha: Státní nakladatelství v Praze, 1931, S. 27f.; Kunst und Wissen (1942). H. 19, S. 6.; Anita Dietze, Walter Dietze (Hg.): Reines Ebenmass der Gegensätze: deutsche Sonette. Berlin: Rütten und Loening, 1977, S. 157; Wichner, Ernest; Wiesner, Herbert (Hg.): Prager deutsche Literatur vom Expressionismus bis zu Exil und Verfolgung. Ausstellungsbuch. Berlin: Literaturhaus Berlin, 1995, S. 49f.; Kraus trug das Sonett noch mehrmals vor: Wien, 11.4.1920 (Mittlerer Konzerthausaal); Prag, 12.6.1920 (Mozarteum); Wien, 15.11.1920 (Mittlerer Konzerthausaal); Prag, 15.5.1922 (Mozarteum); Wien, 9.6.1922 (Festsaal des Ingenieur- und Architektenvereines); Berlin, 21.1.1925 (Meister-Saal); 1926 trug das Sonett Albert Bloch an der University of Kansas im Rahmen seiner Vorlesung aus *Worten in Versen* vor (vgl. F 717–723, S. 33f.)

313 Janowitz 1919, S. 7.

314 Das Blatt definiert sich selbst am obigen Seitenrand des Titelblattes folgendermaßen: „Die ‚Oesterr. Morgenzeitung und Handelsblatt‘ ist kein Lokalblatt, sondern eine Ueberlandzeitung nach dem Vorbild der großen reichsdeutschen Zeitungen. Umfang in normalen Zeiten 12–16 Seiten, jetzt wegen der Kriegsverhältnisse reduziert. Das Verbreitungsgebiet der ‚Oesterr. Morgenzeitung‘ umfaßt Mähren, Schlesien, Galizien, Königreich Polen und Oberungarn, sie ist das einzige große Blatt für das gebildete und produktive Bürgertum einer

zusammen mit dem (unbefugten) Kafka-Nachdruck von *Ein Bericht für die Akademie. Eine Tiergeschichte* Janowitz' Gedicht *Der sterbende Baum* erschien.³¹⁵ Das Gedicht steht als erster Text auf der Seite ganz oben links, nimmt also den prominentesten Platz der Beilage ein. Auf der nächsten Seite findet sich etwa noch Werfels Gedicht *Erzherzogin und Bürgermeister*. Möglicherweise war die Verfemung der Prager deutschen Dichter durch Karl Kraus mit ein Grund dafür, dass Franz Janowitz in der 1919 von Oskar Wiener herausgegebenen Anthologie *Deutsche Dichter aus Prag*³¹⁶ fehlt. Denn vertreten ist hier neben den heute berühmten Namen wie Rilke, Brod, Werfel auch etwa der heute vielleicht noch minder bekannte Dichterkollege von Janowitz – der Expressionist Karl Brand³¹⁷.

1919, mit dem Erscheinen des Dramas *Die letzten Tage der Menschheit*, hat Karl Kraus Janowitz ein literarisches Denkmal gesetzt. Klare Bezüge zu seiner Person ergeben sich aus dem Briefwechsel: In einem Brief an Kraus beschreibt Janowitz die Wirkung der Vokale eines gerade in der *Fackel* veröffentlichten Gedichts des Satirikers. Mit dem Vermerk „Abgeschoben. Aufenthalt unbekannt“ bekommt Kraus seine bereits an den Toten adressierte Postkarte zurück³¹⁸. Die folgenden Worte des ‚Nörglers‘ im 5. Akt gelten dem gefallenen Dichter:

Und du, edles Dichterherz, das zwischen den Stimmen der Mörser und Mörder dem Geheimnis eines Vokals oblag – vier Jahre deines Frühlings hast du unter der Erde verbracht, die künftige Wohnstatt zu erproben? Was hattest du dort zu suchen? Läuse fürs Vaterland? Zu warten, bis der Granatsplitter kam?

Du – wo bist du, der im Spitale starb? Sie schickten mir von dort meinen letzten Gruß mit dem Bescheid zurück: „Abgeschoben. Aufenthalt unbekannt“. Tritt vor, ihnen zu sagen, wo du bist und wie es dort ist, und daß du dich nie mehr dazu gebrauchen lassen wolltest!³¹⁹

Mit zwei Gedichten ist Janowitz im *Kestnerbuch* vertreten, das von der Kestner-Gesellschaft, namentlich von ihrem künstlerischen Leiter Paul Erich Küppers 1919 herausgegeben wurde. Die Kestner-Gesellschaft in Hamburg (mit Ausstellungsräumen in der Königsstraße 8) wurde im Juni 1916 vom Direktor des Kestner-Museums und der Städtischen Galerie, Albert Brinckmann, seinem Assistenten Küppers und dem Direktor der Kunstgewerbeschule Wilhelm v. Debschitz gegründet. In dieser Tat war ein Protest zu sehen gegen den autoritären Anspruch des damaligen Stadtdirektors Heinrich Tramm, dessen Kunst- und Kulturvorstellungen meilenweit von

Bevölkerung von 15,5 Millionen. Die ‚Oesterr. Morgenzeitung‘ erscheint täglich [...] Montag ist die ‚Literaturzeitung‘ beigefügt.“ (Oesterreichische Morgenzeitung: 1. 7. 1917, S. 1).

315 Österreichische Morgenzeitung und Handelsblatt, 25. 12. 1917, S. 9.

316 Oskar Wiener (Hg.): *Deutsche Dichter aus Prag*. Wien u. a.: Strache, 1919. Allerdings fehlt unter den Beiträgern etwa auch Franz Kafka.

317 Ausführlich zu Karl Brand vgl.: Fiala-Fürst, Ingeborg (1994): Der Prager Expressionist Karl Brand. In: Klaus Amann und Armin Wallas (Hg.): *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*. Wien: Böhlau (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, 30), S. 275–286.

318 Vgl. die Postkarte vom 10/11. 11. 1917 von Karl Kraus an Franz Janowitz (J 159).

319 Kraus 1986, S. 673, 680.

denjenigen der künstlerischen Avantgarde entfernt waren. Der schriftstellerisch begabte Kunsthistoriker Küppers soll auch ein vorzüglicher Redner gewesen sein, seine Vorträge über den *Impressionismus und seine Voraussetzungen* hielt er nicht nur in der Kestner-Gesellschaft sondern auch andernorts in Deutschland. Er verstarb bereits 1922, im Alter von 32 Jahren, an der spanischen Grippe.

In der Gesellschaft wurde nicht nur die bildende Kunst ausgestellt, sondern es wurden auch Schriftsteller zu Lesungen eingeladen, wie z. B. Theodor Däubler (erste Lesung: *Der neue Standpunkt*, 7.12.1917), Franz Werfel (*Eigene Dichtungen*, 1.4.1921), Else Lasker-Schüler (*Eigene Dichtungen*, 4.11.1921), Kurt Schwitters (*Eigene Märchen*, 20.11.1924), Wassily Kandinsky (*Abstrakte Kunst*, 16.12.1924), Kasimir Edschmid (*Eigene Dichtungen*, Winter 1929) oder Alfred Döblin und Anna Seghers (*Eigene Werke*, 3.2.1932). Abschließend zur Geschichte der Gesellschaft ist zu ergänzen, dass sie im Oktober 1936 von den Nationalsozialisten geschlossen wurde, um erst 1948 wieder eröffnet zu werden.³²⁰

Paul Erich Küppers wendet sich im Vorwort für das *Kestnerbuch* von der „Gewalt und Materie“³²¹, vom „lärmenden Getümmel des Tages“, von einer „grelle, mißtönenden Vielstimmigkeit der Gegenwart“, vom „Geschrei des Marktes“ ab, das Ideal sieht er „im Herzen der Menschen, in der Stille innigen Sichversenkens“. Der Mensch lässt „unter dem Zwange innerer Ergriffenheit seine Arbeit absichtslos aus dem geheimnisvollen Boden der Seele ins Licht reifen“, das so hervorgebrachte Werk ist voll von „innigem Ernst und ehrlichem Wollen“. Das rein dichterische, von dem Einfluss der Außenwelt losgelöste Prinzip, auf welches sich Küppers festlegt, weist viele Ähnlichkeiten mit den Auswahlkriterien auf, die Max Brod 1913 für das *Arkadia*-Jahrbuch verwendet hatte.

Den Abdruck der Gedichte *Sei, Erde, wahr!* und *Die Erde antwortet* kann man als einen Beweis der expressionistischen Rezeption betrachten. Das *Kestnerbuch* entspricht nämlich völlig der genuin expressionistischen Verwischung der Grenzen zwischen einzelnen Künsten, der Text wird hier mit insgesamt 12 Holzschnitten bzw. Steinzeichnungen durchsetzt, die u. a. von Paul Klee oder Kurt Schwitters stammen. Die Anordnung der Gedichte lässt allerdings erraten, dass noch mehr als der expressionistische Ausdruck das tragische Schicksal des Dichters dazu beigetragen haben dürfte, dass er in einem solch prominenten und kostspieligen Werk neben etwa Thomas Mann (der Erstdruck des Kapitels *Schulkrankheit* aus *Felix Krull*), Alfred Döblin, Else Lasker-Schüler oder Theodor Däubler vertreten ist. Den Gedichten von Janowitz geht nämlich ein deutsch-patriotisches Kriegsgedicht von Alfred Mombert, *An Heinz Lux Dehmel, Gefallen in*

320 Vgl. Schmied 1966, S. 11, 16, 272–274 und Stoeber 1992, S. 214.

321 Küppers 1919, S. 5.

Frankreich 6. 1. 1917, voraus und ein – ganz wie bei Janowitz – ausgesprochen gegen den Krieg orientiertes Gedicht von Friedrich Koffka, *Kampfpause in Flandern*, das „In memoriam Werner Heyn“³²² geschrieben wurde. Zwei Gedichte also, die im Schützengraben verstorbenen Freunden gewidmet sind, und eins, das von einem Dichter stammt, der selbst sein Leben an der Front dahingab.

Um das bereits von Kraus in seinem Nachruf *In memoriam Franz Janowitz* angedeutete Erscheinen eines Gedichtbandes sind von Anfang an auch beide Brüder von Janowitz bemüht. Anfang Dezember 1917 schickte Hans Janowitz einige Gedichte an Kraus: „Ich sende diesmal nur wenige aus dem ungemein reichen Nachlaß. Otto [...] sehen Sie wohl in nächster Zeit und sagen ihm, wie Sie sich das Weitere hinsichtlich der Herausgabe wünschen und denken.“³²³ Der Helfer von Kraus, Leopold Liegler, der nach den Worten von Otto Janowitz „an der Zusammenstellung und Korrektur von Franzens Buch sehr wesentlich mittätig war“³²⁴, lässt Kraus wissen: „Nach Weihnachten war Dr. Otto Janowitz bei mir und hat mir das Gedichtmanuskript für das Buch des Franz übergeben. Wolff übernimmt den Verlag, nur wegen des Erscheinungstermines kann er wegen der abnormalen Zeit keine bindende Zusage machen. Dr. Janowitz läßt Sie vielmals grüßen.“³²⁵ Die Auswahl der Gedichte zur künftigen Drucklegung hatte aber zum größten Teil noch Franz Janowitz selbst vorgenommen, wie ein Brief von Hans Janowitz an Ficker vom Juli 1920 bestätigt (vgl. J 258f.). Im Schreiben vom 19. April 1918 will Otto Janowitz mit Karl Kraus einige Fragen zur Herausgabe des Bandes klären (vgl. J 258), Anfang Juli 1918 ist Leopold Liegler mit der Editionsarbeit offenbar fertig, wie aus dem Brief an Kraus hervorgeht: „Die Gedichte von Franz Janowitz habe ich vom Verlag übernommen, Otto schrieb mir, daß er sich nicht entschließen konnte, am Text etwas zu ändern, so daß ich also das Manuskript Kurt Wolff ankündigen werde – schicken will ich es vorderhand noch nicht, weil er wahrscheinlich an eine Drucklegung für die nächste Zeit gar nicht denken kann.“³²⁶

Mit der „abnormalen Zeit“, mit der Liegler die hinausgezögerte Herausgabe des Gedichtbandes begründet, meint er die ökonomischen Probleme, die im Verlagswesen durch den Krieg entstanden sind; in Betracht zu ziehen ist vor allem der allgemeine Papiermangel, der die Herstellungspreise der Bücher in die Höhe trieb. Trotzdem wird die verlegerische Tätigkeit des Kurt Wolff Verlags keineswegs eingestellt, offensichtlich hatten aber einige bewährte ‚Stammautoren‘ den ‚Vorrang‘, wie sich Otto Janowitz darüber Anfang Januar 1920 bei Karl

322 Küppers 1919, S. 83.

323 Brief vom 4. 12. 1917 von Hans Janowitz an Karl Kraus (Ulmer 1970, S. 43).

324 Brief vom 27. 7. 1920 von Otto Janowitz an Karl Kraus (Kraus und Wolff 2007, S. 179).

325 Brief vom 7. 1. 1918 von Leopold Liegler an Karl Kraus (Kraus und Wolff 2007, S. 138).

326 Brief vom 3. 7. 1918 von Leopold Liegler an Karl Kraus (Kraus und Wolff 2007, S. 150).

Kraus empörte: „In welcher unerhörten Weise Wolff die Drucklegung von Franzens Buch verschleppt, wissen Sie wohl von Herrn Liegler; er muss ja vor allem den *Gerichtstag* des berühmten Herrn Werfel herausbringen!“³²⁷ (Tatsächlich beruhigt Wolff im Mai 1918 Werfel in Bezug auf seinen gerade vollendeten *Gerichtstag*: „Was die Herstellung an sich angeht, so ist es doch selbstverständlich, daß für ein solches Buch unter allen Umständen Papier freigemacht werden muß und kann.“³²⁸), andererseits fühlten sich mehrere Autoren von Wolff zurückgesetzt, wie beispielsweise ganz dezidiert John Freeman.³²⁹) Nach Erhalt des Schreibens von Otto Janowitz schreibt Kraus sofort an den Kurt Wolff Verlag, um Auskunft zu beziehen, die er umgehend auch erhält: „*Janowitz ‚Auf der Erde‘*: hat sich leider verzögert. Das Buch ist jedoch ausgedruckt und wird jetzt gebunden. Wir lassen Ihnen die Aushängebogen des Werkes gleichzeitig zugehen.“³³⁰ Letztendlich ist das Buch laut dem Telegramm von Kurt Wolff an den *Fackel*-Verlag erst in der zweiten Hälfte Mai 1920 erschienen, also nicht bereits Anfang des Jahres, wie Ulmer und nach ihr Sudhoff behaupten³³¹: „janowitz erscheint naechste woche titel auf der erde = wolff.[...]“³³²

Auf der Erde ist als sechster Titel der Reihe *Drugulin-Drucke, Neue Folge* erschienen, die an die *Drugulin-Drucke* Ernst Rowohlts anknüpfte. Im Unterschied zu der alten Reihe, die Werken der Weltliteratur gewidmet war, wurden in der *Neuen Folge* von 1919 bis 1920 insgesamt zehn Titel von modernen Verlagsautoren veröffentlicht.³³³ Die Auflage betrug jeweils 1000 Exemplare. Den rund 50 Gedichten des jung Verstorbenen wurde das Sonett *Meinem Franz Janowitz* von Karl Kraus vorangestellt. Dieser wirbt dann auch in der *Fackel* für das Buch, vom Juni 1920 bis August 1926 begegnet man hier mindestens zehn Anzeigen.

So wurde im Juni 1920 auf dem Umschlag des *Fackel*-Heftes das Erscheinen angekündigt, allerdings wurde der Gedichtband „durch einen beziehungsvollen Druckfehler“³³⁴ in „Unter der Erde“³³⁵ umbenannt. Im Juli-Heft der *Fackel* will Kraus wieder einmal der Öffentlichkeit den Unterschied zwischen der beinahe mythisierten Person Franz Janowitz und anderen Prager

327 Brief vom 3. 1. 1920 von Otto Janowitz an Karl Kraus (Kraus und Wolff 2007, S. 170).

328 Göbel 1977, S. 771.

329 Vgl. Göbel 1977, S. 772.

330 Brief vom 13. 1. 1920 vom Verlag der Schriften von Karl Kraus (Kurt Wolff) an Karl Kraus (Kraus und Wolff 2007, S. 171).

331 Vgl. Ulmer 1970, S. 42 und (J 258).

332 Telegramm vom 15. 5. 1920 von Kurt Wolff an den Verlag Die Fackel (Kraus und Wolff 2007, S. 178).

333 Außer dem Gedichtband von Franz Janowitz wurden folgende Titel aufgenommen: (1919) Wilhelm Klemm: *Ergiffenheit*; Reinhard Koester: *Peregrinus*; August Schmehl: *Die Bekehrung der Äbte*; Franz Kafka: *In der Strafkolonie*; Rabindranath Tagore: *Der Frühlingskreis*; (1920) Paul Zech: *Das Terzett der Sterne*; Charles Péguy: *Die Litanei vom schreienden Christus*; Otokar Březina: *Winde von Mittag nach Mitternacht*; Otokar Březina: *Baumeister am Tempel*.

334 F 546–550, S. 68.

335 F 544–545.

deutschen Autoren ausdrücklich vor Augen führen, die erneute Anspielung auf Werfel ist nicht zu übersehen:

Rechtzeitig sei die Literaturkritik gewarnt, hier eine Verknüpfung mit jener O Mensch-Lyrik, die von Prag aus ins Breite ging, zu versuchen. Hier *war* es einer, ohne die Vokative der Menschlichkeit zu bemühen, und er ist gewesen, weil er es vorgezogen hat, im Schützengraben die Wiesen seiner Heimat zu erleben als im Pressequartier das Vaterland zu verteidigen. Aber er war, der er ist, lange ehe die Jugendgenossen von einem Kindheits- und Menschheitserlebnis berühmt wurden, welches ein Tagebuch als sein eigenes behauptet und ein Leben, an dem jede Faser echt war, beglaubigt. Man unterlasse es, Einflüsse nachzuweisen: es könnte gelingen. Man schweige lieber von einem, der längst ein Dichter war und es wie ein Geheimnis an der Welt vorbei trug, als daß man ihn in jene Scheinbarkeit beruft, die Literatur heißt, und wecke den Toten nicht in das Schattenreich, in welchem kein Hund so länger leben möchte und nichts, was den Frommen ansprach, kein Wort gedeiht, kein Baum, kein Herz.³³⁶

Kraus nimmt seine Denkfigur von einem unauffälligen, uneigennütigen, an dem öffentlichen Echo nicht interessierten ‚echten Menschen‘ und ‚Dichter‘ Janowitz aus dem Nachruf von 1917 und aus der Werfel-Polemik *Ich und das Ichbin* auf, um ihn von dem bloßen ‚Literaten‘ Werfel (und anderen Prager Deutschen) abzusetzen, dessen Ausweichen vor einem lebensgefährlichen Kriegseinsatz mit ein Beweis seiner ‚Unechtheit‘ ist.

Zwei Briefe des Kurt Wolff Verlags an Otto Janowitz vom November 1920 und Oktober 1921 geben genaue Auskunft über den Absatz des Gedichtbands in der Zeit von seinem Erscheinen bis Ende Juni 1921. Für die Zeit vom 1. Juli 1919 bis 30. Juni 1920 belief er sich auf 48,60 Mark, für die Zeit vom 1. Juli 1920 bis 30. Juni 1921 auf 262,80 Mark. Das Autorenhonorar bildete jeweils 15% vom Verkaufspreis, also 1,80 von 12 Mark pro Exemplar. Anderthalb Monate nach dem Erscheinen waren also 27 Exemplare verkauft, ein Jahr später weitere 146, insgesamt 173 Exemplare in anderthalb Jahren.³³⁷ Da die Gesamtauflage 1000 Exemplare ausmachte, blieb die Summe von nicht einmal einem Fünftel verkaufter Exemplare eindeutig hinter den Erwartungen zurück. Auch in den nächsten Jahren dürfte sich die Situation kaum sehr verändert haben, weshalb Kraus sogar noch 1926 (verzweifelt) versucht, durch Anzeigen für den Gedichtband in der *Fackel* potenzielle Leser zu werben. Bereits im Juli 1925 muss er aber in Anspielung auf den kommerziell überaus erfolgreichen Franz Werfel konstatieren, dass für den Gedichtband von Janowitz „der gleichfalls gemeinsame Verleger [Kurt Wolff] noch kein buchhändlerisches Schaufenster gewonnen hat.“³³⁸ Schließlich ist ein Bedauern über die geringe Verbreitung des Gedichtbandes im *Prager Tagblatt* herauszulesen, so die Notiz zu dem hier abgedruckten Gedicht *Die Ganz*: „Aus dem viel zu wenig bekannten Gedichtbuch des im Kriege

336 F 546–550, S. 68.

337 Vgl. die Briefe vom 17. 11. 1920 und vom 11. 10. 1921 vom Kurt Wolff Verlag an Otto Janowitz (Kurt-Wolff-Archiv, New Haven: Yale Collection of German Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library).

338 F 691–696, S. 4.

gefallenen Dichters (Kurt Wolff Verlag, München).³³⁹ Eine stärkere Resonanz blieb also trotz des Engagements von Karl Kraus, dem inoffiziellen Herausgeber des Gedichtbandes, aus.

In den breiteren Wirkungskreis des *Fackel*-Herausgebers gehört der Schauspieler Ludwig Donath, der am 6. März 1921 im Schubert-Saal des Wiener Konzerthauses eine Lesung hielt, auf deren Programm Werke von folgenden Autoren standen: Goethe, Eichendorff, Liliencron, Trakl, Franz Janowitz, Lasker-Schüler, Mark Twain, Klabund, Meyrink, Busch und Storm.³⁴⁰ Leider ist nichts Näheres über die Lesung zu erfahren.

Dem Namen Janowitz begegnet man in der *Fackel* vom November 1922 wieder, diesmal im Zusammenhang mit dem Abdruck eines Auszugs aus Karl Julius Webers Antikriegssatire *Demokritos*³⁴¹. Den Auszug hatte noch Franz Janowitz selbst während seiner Kriegsjahre angefertigt und Karl Kraus zukommen lassen. Höchstwahrscheinlich war Janowitz dieser Text eine wichtige Inspirationsquelle für sein *Reglement des Teufels*. Karl Kraus leitet die Textprobe folgendermaßen ein:

Ein junger Freund, der am 4. November 1917 für den deutschen Export gefallen ist, hat in dem Erdloch, in dem er auf den Tod gewartet hat, Gedichte geschrieben und die Gutachten deutscher Geister über Deutschland gelesen, solcher, die Jahrzehnte vor dem heutigen Zustand dahingegangen sind. Unter seinen Aufzeichnungen hat man eine, die er mir zugehört hatte, gefunden. Es sind die folgenden Sätze des außerordentlichen, schmählich unterschätzten Karl Julius Weber (Demokritos), der 1767 geboren und im Todesjahr Goethes gestorben ist. [...]³⁴²

1924 ehrt Kraus wieder einmal das Andenken des verstorbenen Freundes, indem er in der *Fackel* aus Janowitz' Feldpostbriefen zitiert.³⁴³ Der Satiriker stellt diesen die folgenden Zeilen voran: „Von einem der reinsten Menschen und Dichter, einem jener Freunde, die – es ist nicht zu fassen – Soldaten sein mußten, unter den Schindern der Menschheit gelebt haben und gezwungen, Helden zu sein, es waren“.³⁴⁴ Anschließend druckt Kraus – bereits zum zweiten Mal – einen Feldpostbrief von Josef Greunz, Janowitz' Diener, ab, welcher die Todesnachricht enthält.³⁴⁵ Darauf folgt der Abdruck eines Briefes von Greunz an Gustav Janowitz, den Vater des Verstorbenen, der die näheren Todesumstände schildert. Zum Abschluss werden zwei Briefe von Otto Janowitz angehängt, die sich ebenfalls unmittelbar auf das Todesereignis beziehen.³⁴⁶

339 PT, 30. 9. 1928, S. II der Beilage ‚Sonntag‘.

340 Vgl. die im Internet verfügbare elektronische Datenbank des Archivs des Wiener Konzerthauses.

341 Vgl. F 601–607, S. 68–73.

342 F 601–607, S. 68.

343 Es handelt sich um Wiedergabe unterschiedlich langer Passagen aus den Briefen vom 15. 3. 1915, 10. 8. 1915, 6. 4. 1917 und vom 14. 8. 1917 (F 657–667, S. 13f.).

344 F 657–667, S. 13.

345 F 657–667, S. 14f., vgl. auch F 474–483, S. 71.

346 F 657–667, S. 16f.

Wenn man von der sorgfältig edierten Gesamtausgabe des Werks absieht, die erst Anfang der 90er Jahre von Dieter Sudhoff zustande gebracht wurde, ist als der mit Abstand wichtigste Publikationsort im Hinblick auf die Janowitz-Rezeption *Der Brenner* der Nachkriegszeit zu sehen. Um die postume Aufnahme in den *Brenner*-Kreis haben sich beide Brüder von Franz Janowitz verdient gemacht. Nach dem Vorschlag von Hans Janowitz hat Ficker die Gedichte unter den Titeln *Der steinerne Tag* und *Der tägliche Tag* abgedruckt, allerdings gegen die Vorstellung von Otto Janowitz das Gedicht *Vogel, den ich einst schoß* nicht in den *Steinernen Tag* sondern in den *Täglichen Tag* aufgenommen. Somit wurde von Ficker dem Gedichtzyklus *Der tägliche Tag* gegenüber nur als ein Einzelgedicht *Der steinerne Tag* veröffentlicht. Daraus schlussfolgert Ulmer, dass die Zusammenstellung der Gedichte nicht von Janowitz selbst genau festgelegt war.³⁴⁷

Die einzelnen Beiträge im *Brenner*, der bekanntlich ab seinem Neubeginn nach dem Ersten Weltkrieg eine christlich-katholische Richtung eingeschlagen hatte, wurden von Ludwig von Ficker ganz ähnlich wie diejenigen in der Kraus'schen *Fackel* durchdacht kompiliert. Allerdings wendet sich Ficker in den 20er Jahren immer stärker von dem einstigen geistigen Vorbild Kraus ab, Gerald Stieg sieht sogar bei Ficker den Willen, aus diesem Organ „ein gegen den Geist der *Fackel* gewendetes therapeutisches Werkzeug“ zu machen.³⁴⁸ Stieg meint damit zugleich eine Abkehr von der frauenfeindlichen Philosophie Otto Weiningers, so sind in der Zeitschrift – im Sinne des inoffiziellen Programms „der ‚Heiligung‘ des Weiblichen“³⁴⁹ – etwa auch die Dichterinnen Paula Schlier und Hildegard Jone enthalten. Mit ein Beweis für die ‚anti-weiningersche‘ Denkrichtung ist, dass die stark an den Wiener Philosophen angelehnte Skizze *Die Biene* von Franz Janowitz im *Brenner* nie abgedruckt wurde. Die allgemeine geistige Position des *Brenners* in den Nachkriegsjahren steckt Ulmer von der einen Seite durch den Naturphilosophen Carl Dallago ab, von der anderen durch den Sprachphilosophen Ferdinand Ebner.

Die Philosophie von beiden kreist um die Vorstellung des verlorenen menschlichen ‚Ursprungs‘. Carl Dallago betrachtet als Ursache dafür die vom Menschen der gegebenen, natürlichen Ordnung (der Schöpfung) vorgezogene künstliche, die sich im Fortschritt der Zivilisation und letztlich im Krieg artikuliert, durch diese Tendenz entfernt sich schließlich auch das Christentum von dem Ursprung. Nichtsdestoweniger ist nach Dallago das Wissen um den Ursprung, dessen Nachklang er in der Natur sucht, dem Menschen nicht gänzlich verloren gegangen, es muss bloß aus seinem Inneren heraus wieder gewonnen werden. Der wesentlich pessimistischere Ferdinand Ebner geht von der ‚Erbschuld‘ aus, die dem Menschen noch vor

347 Ulmer 1970, S. 45.

348 Stieg 1984, S. 65.

349 Stieg 1984, S. 65.

dem Bewusstsein zuteil geworden war, so dass eine ‚Wiedergutmachung‘ nicht im Innern des Menschen zu suchen ist, sondern ganz im Gegenteil außerhalb des irdischen Daseins – in Gott. Für das Mittel, um zu Gott zu gelangen, hält er die Sprache. Die Einsamkeit des Ich kann nämlich durch das mittels der Sprache hervorgebrachte ‚Du‘ durchbrochen werden. Der Weg zum ‚Du‘, das Ebner mit dem Göttlichen gleichsetzt, ist im ‚Urwort‘ zu finden, das allerdings der Mensch durch seinen Abfall vom Gott eingebüßt hat. Diese Überzeugung von Ausweglosigkeit lässt allerdings bei Ebner später nach, seine Position bewegt sich nach und nach dem durch Ficker geradezu verkörperten Glauben an die christliche Dichtung zu.³⁵⁰ Während also Dallago die Erlösung in der Immanenz sucht, glaubt Ebner sie in der Transzendenz zu finden.

Janowitz’ erste *Brenner*-Veröffentlichung (Ende August 1920), 14 Gedichte des Zyklus *Der tägliche Tag*, findet ihren Platz zwischen den Beiträgen Ebners *Das Urwort der Sprache* und Dallagos *Weltbildung und Sündenfall*. Aus dieser – von Ficker sicherlich intendierten Anordnung – schließt Ulmer auf eine Mittelposition, die Janowitz in Bezug auf die geistigen Autoritäten Ebner und Dallago einnehmen soll. Seine Dichtung schwanke zwischen Immanenz und Transzendenz, sein Verharren ‚auf der Erde‘ weiche mitunter der Überzeugung von einer jenseitigen, übergeordneten Welt.³⁵¹ Tatsächlich fühlt sich Ebner im Brief von 1924 an Ficker durch Janowitz’ Prosaskizze *Verwandlung des Winters* sehr angesprochen: „[...] während meiner Krankheit las ich das wirklich wunderbare Prosastück von Janowitz und fühlte mich wieder einmal dem Wesentlichen des ‚Dichters‘ sehr nahe gerückt.“³⁵² Eine geistige Affinität zu dem verstorbenen Dichter lässt er etwa noch drei Jahre später spüren, indem er Ficker über seine Lektüreindrücke vom letzten *Brenner*-Heft berichtet:

Daß ich mich von den Aphorismen von Janowitz am ersten u. unmittelbarsten angesprochen fühlte, werden Sie wohl, wie Sie mich kennen, nicht unbegreiflich finden. In ihnen glaube ich etwas von dem eigentümlichen Bereich der Gedankenbewegung Otto Weiningers – die mir selber einmal, vor fast 20 Jahren, ungemein nahe gegangen war – zu verspüren, aber in einem reineren, u. fast möchte ich sagen edleren Medium sich auswirkend. Dem Erscheinen des Nachlasses, an das ich in den letzten Monaten gar nicht mehr gedacht hatte, sehe ich nun sehr erwartungsvoll entgegen.³⁵³

Außer Ebner, der hier übrigens einen der Beweggründe nennt, weshalb Ficker Janowitz’ Werk im *Brenner* nach und nach der Öffentlichkeit bekannt macht; nämlich die geplante Herausgabe seines Nachlasses, ist Janowitz auch Dallago keineswegs unbekannt; so rekuriert dieser im

350 Vgl. Ulmer 1970, S. 276–278.

351 Vgl. Ulmer 1970, S. 280.

352 Brief vom 5. 2. 1924 von Ferdinand Ebner an Ludwig v. Ficker (Ebner 1965, S. 542).

353 Brief vom 20. 5. 1927 von Ferdinand Ebner an Ludwig v. Ficker (von Ficker, S. 81, ders.: Ebner 1965, S. 609).

Herbst 1926 in seinem Essay *Die rote Fahne auf Das Reglement des Teufels*, ein Pamphlet gegen den Krieg von Janowitz, das ein Jahr zuvor in der Zeitschrift erschienen war.³⁵⁴

Da der Geschichte des Nachlasses und den Bemühungen um seine Veröffentlichung bereits ein gesondertes Kapitel eingeräumt worden ist, soll der folgende Exkurs nur noch das Bestreben dokumentieren, die Öffentlichkeit mit dem Plan seiner Herausgabe bekannt zu machen. Den Entschluss, den Nachlass des Dichters herauszugeben, fasste der *Brenner*-Verlag spätestens 1925, als im Herbst im *Brenner* der *Aufruf zur Subskription auf den Nachlass von Franz Janowitz* erschienen ist:

Der Brenner-Verlag hat nun die Absicht, diesen Nachlaß, sorgfältig gesichtet, herauszugeben. Voraussichtlich in zwei Bänden geringeren Umfangs, von denen der eine Gedichte (darunter die beiden Zyklen „Der tägliche Tag“ und „Der steinerne Tag“), der andere ausgewählte Prosa enthalten soll.

Die Entscheidung darüber, ob dieser Plan verwirklicht werden kann, wird aber bei jenen liegen, an die hiemit die Einladung zur Subskription auf den Nachlaß von Franz Janowitz ergeht. Wer bereit ist, zu subskribieren, teile dies dem Brenner-Verlag mit! Von dem Erfolg dieses Aufrufs wird es abhängen, ob ein Dichter, dessen Andenken kein Geringerer als Karl Kraus zu Ehren gebracht und öffentlich betreut hat, im Gedächtnis der Nachwelt fortleben oder ob der Vergessenheit anheimfallen soll [...]³⁵⁵

Die Leserschaft des *Brenner* auf das Projekt aufmerksam zu machen versuchte Ficker nicht nur durch die angeschlossene Nachlassprobe, das Gedicht *Über den Schläfern*, sondern auch durch den rückwärts gerichteten Blick auf die bisher einzige Buchpublikation des Dichters:

Was er, der Fünfundzwanzigjährige, der Nachwelt zur Erinnerung hinterlassen, was er selbst noch zur Veröffentlichung bestimmte, sind Gedichte — ein knapper Auswahlband, zwei Jahre nach seinem Tod erschienen. Und in der Tat, hier war Erinnerungswertes: denn rückvergütet dem Gesicht des Allerbarbers schien da mit einemmal das schuldige Antlitz dieser Welt, und Gottes Schöpfung wieder ursprünglich bedacht. Ja, hier war Erde, hier war Himmel, noch unverrückt am letzten wie am ersten Tag, und zwischendurch im Weitblick einer tiefbeherzten Wahrnehmung — ein Firmament der Sehnsucht unter ziehenden Wolken — des Menschen Seele: Irrsal, Einsamsein und Liebe. Fürwahr, ein helles Blütenwunder menschlicher, mitmenschlicher Besinnung, ins volle Licht seiner Beschaulichkeit entfaltet von einem frischergrünten Trieb des Wortwunders am alten Stamm der Sprache, so stand dieser Gedichtband „Auf der Erde“ über dem Grabe seines Schöpfers und der Mörderzeit, die ihn gefällt.³⁵⁶

Dieser Aufruf ist dann auch – wohlgermerkt mit Weglassung des Gedichtes – in der *Fackel* erschienen³⁵⁷ und ungefähr zeitgleich ist die Information über das Vorhaben des *Brenner*-Verlages im *Prager Tagblatt* angezeigt worden, und zwar im Vorspann zum Abdruck des *Reglement des Teufels*.³⁵⁸ Im folgenden Jahr wurde die geplante Veröffentlichung des Nachlasses in der *Literarischen Welt* bekannt gegeben.³⁵⁹ Allerdings liest man im Herbst 1926 im *Brenner*, dass die

354 B X, S. 157.

355 B IX, S. 291f.

356 B IX, S. 291.

357 F 706–711, S. 43f.

358 PT, 6. 12. 1925, S. 2.

359 Vgl. S. 79.

Herausgabe des Nachlasses in diesem Jahr noch nicht möglich ist³⁶⁰, dafür berichtet der *Brenner* ein paar Monate später, im Frühjahr 1927, der Nachlass solle noch in diesem Jahr von Karl Rök herausgegeben werden.³⁶¹

Nun den Blick wieder auf die Janowitz-Rezeption im *Brenner* werfend, sind nach den philosophischen Ansätzen Dallagos und Ebners zwei Autorinnen zu erwähnen, in deren Nähe Ludwig v. Ficker Janowitz' Beiträge ebenfalls rückt: Paula Schlier und Hildegard Jone. Der *Brenner*-Herausgeber platziert nämlich Janowitz' Aphorismen *Der Glaube und die Kunst* und sein reflexives Prosastück *Der jüngste Tag* jeweils zwischen einen Beitrag von Paula Schlier (*Die Welt der Erscheinungen* und *Vor Tagesanbruch*) und einen von Hildegard Jone (*Der Mensch im Dunkeln* und *Verantwortung der Liebe*). Ulmer bemerkt, dass beide Autorinnen – zumindest in Fickers Wahrnehmung – der Aufgabe nachgingen, ihre Kunst in den Dienst des Christentums zu stellen, indem sie die Welt der bloßen Erscheinungen, der ‚endlichen Dinge‘, „durchsichtig hin zu Gott“³⁶² zu machen suchten. Eine tatsächlich unmittelbare Nähe der Dichtung von Paula Schlier zu Christlich-Religiösem bezeugt ihre phantasievolle Skizze *Vater und Sohn*³⁶³ aus dem Prosa-Zyklus *Vor Tagesanbruch*.

Die Skizze ist dem Andenken an den tragisch verstorbenen Franz Janowitz gewidmet, ihren Ausgang nimmt sie von einem Brief des ‚leiblichen Vaters‘ von Janowitz, den er als Bemerkung zu den literarischen Veröffentlichungen seines Sohnes an den *Brenner*-Verlag geschickt habe. Im Brief gibt der Vater seiner Verwunderung Ausdruck, wieso ein „Schlachtendieb“ – durch keinen ‚flüchtigen‘ sondern ganz im Gegenteil durch einen auf geradezu gemächliche Art durchgeführten Diebstahl – dem „auf dem Felde der Ehre“ langsam hinsterbenden Sohn „seine goldene Uhr“ wegnehmen konnte, die er am Herzen getragen hatte. Es folgt eine Szene, in welcher der ‚leibliche‘ Vater seinen Sohn „im Kugelregen“ – und darüber hinaus noch während eines starken Gewitters – durch eine Schlacht begleitet. So der äußersten Lebensgefahr ausgesetzt, versucht der Sohn, vor dem Vater seine Gedanken auszudrücken. Der Vater kann sie allerdings nicht verstehen, die Kommunikation schlägt fehl. Daraus resultiert die Schlussfolgerung, dass „das reale Verhältnis des Sohnes zum leiblichen Vater durch ihr Einander-Nichtverstehen erhärtet werden [kann]“. Da der Sohn „trotz der angstvollen Warnung des Vaters“ den umherfliegenden Kugeln keine Aufmerksamkeit schenkt, findet er bald durch eine solche den Tod. Der Sohn hatte nämlich alles vorausgesehen: „sein Wissen um den frühen Tod und der Tod selbst, dieses war es,

360 B X, S. 217.

361 B XI, S. 158.

362 Ulmer 1970, S. 282.

363 B XII, S. 99–103.

was ihn im Verstehen, im ganzen, vollen, direkten, tief eindeutigen, mit Gott dem Vater verband.“ Offenkundig, dass Schlier eine Parallele zwischen Gott und seinem Sohn Jesus Christus einerseits und dem ‚wirklichen‘ also leiblichen Vater Janowitz und seinem Sohn Franz andererseits zieht. Während allerdings der leibliche Vater in dem Vergleich zu Gott nicht besteht, ist Franz Janowitz durch sein Entrücken der Welt der irdischen Erscheinungen einer ‚höheren‘ Einsicht fähig. Diese macht ihn auf den herannahenden Tod gefasst. Ohne auf den Text im Einzelnen einzugehen, wird bereits durch die bloße Vergegenwärtigung seines Inhaltes klar, dass er hätte kaum stärker christlich-religiös ausfallen können.

Neben dem Janowitz‘ Aphorismen unmittelbar vorangehenden Beitrag von Leon Bloy über *Die Kunst in unserer Zeit* (der wiederum dem Beitrag von Paula Schlier *Die Welt der Erscheinungen* direkt benachbart ist), der auf das „Durchsichtig-Machen der Dinge“³⁶⁴ – diesmal aber nicht primär im christlichen Sinne, sondern eher im Hinblick auf die Aufgabe des Künstlers – aufmerksam macht, ist das Heranrücken des *Reglements des Teufels* an die rein religiöse Dichtung von Francis Thompsons *Orient-Ode* als ein weiterer Beweis des heißen Anliegens von Ficker zu deuten, das Werk von Janowitz im christlichen Kontext zu verorten. Ulmer lässt sich aber durch einen solchen Rezeptionsvorschlag nicht ‚in die Irre führen‘, indem sie versichert: „Auch die Tatsache, daß wir von Janowitz‘ Übertritt zum katholischen Glauben am Ende seines Lebens wissen, ändert nichts daran, daß sein Werk [...] keine sichere Aussage über seinen Glauben zulässt“.³⁶⁵

Zu dem *Reglement des Teufels* ist noch zu bemerken, dass, noch bevor es im Herbst 1925 im *Brenner* veröffentlicht wurde, dieses Pamphlet gegen den Krieg im Juli desselben Jahres in der *Fackel* erschienen war.³⁶⁶ Kraus stellt dem Pamphlet eine Vorbemerkung voran, in der er sich – wie schon unzählige Male davor – des dichterischen Gegenbildes von Werfel bedient, dem „aufgeplusterte[n] Landsmann“³⁶⁷, dessen Berühmtheit in scharfem Kontrast zum weitestgehend unbekannt gebliebenen Janowitz steht. Wohlgermerkt handelt es sich um die einzige Werkveröffentlichung des verstorbenen Dichters in der *Fackel*, nichtsdestoweniger begegnet man in der Literatur hin und wieder der falschen Pauschalbehauptung, Karl Kraus habe Gedichte des gefallenen Dichters in der *Fackel* abgedruckt. Als eine Erinnerungstäuschung könnte man dies

364 Ulmer 1970, S. 282.

365 Ulmer 1970, S. 281.

366 Otto Janowitz hatte Kraus den Text mit der Erwartung angeboten, dass höchstens einige Stellen daraus in der *Fackel* zitiert werden. Überraschenderweise hat aber der jahrelang alleinige *Fackel*-Beiträger Kraus den ganzen Text abgedruckt, was wiederum Ludwig v. Ficker verstimmt, dem Otto Janowitz schon kurz vorher den Erstabdruck versprochen hatte. Letztendlich konnte Otto Janowitz den *Brenner*-Herausgeber doch noch dazu bewegen, den Text abzudrucken (vgl. J 238).

367 F 691–696, S. 4.

etwa bei Johannes Urzidil in Kauf nehmen³⁶⁸, problematischer sind allerdings solche Behauptungen im Bereich der Forschungsliteratur³⁶⁹.

Ende 1925 wurde das Pamphlet auch im *Prager Tagblatt* abgedruckt, bezeichnet als „Reflexionen [...], die in ihrer Bitterkeit zu dem Stärksten gehören, das gegen den Krieg gesagt worden ist.“³⁷⁰ Der Dramaturg, Regisseur und Schriftsteller Heinrich Fischer (1896–1974), der 1922 durch Berthold Viertel Karl Kraus kennen gelernt hatte, widmete Janowitz im selben Jahre im *Prager Tagblatt* den Beitrag *Gedichte eines Toten*. Das (durch Kraus angeregte?) Erinnern an den „kontemplativen Lyriker“³⁷¹ mit seiner „tagabgewandte[n] Harmonie“ kann man als einen verspäteten Nachruf auf den Dichter im Prager Literatur-Milieu betrachten, da hier erst mit diesem Gedenken das Schweigen um den Gefallenen durchbrochen wurde. Von oben schaut der Dichter auf die Erde hinab, das Naturgeschehen beobachtend, um sich selbst manchmal in die Pflanzenwelt hineinzusetzen, Partei gegen den Menschen ergreifend oder diesen völlig außer Acht lassend:

„Der erste Gedichtband, den ein junger Mensch im Lenze seines Mannesalters in die Welt hinausschickt“, hat Oskar Wilde geschrieben, „soll wie eine Frühlingsblüte oder –blume sein, wie der Hagedorn auf der Heide von Oxford oder wie die Primeln auf den Wiesen Cumnors.“ So zart, so klar, so völlig unbeschwert von aller Reflexion ist die lyrische Welt dieses jungen Pragers. In ihr ist nichts von der dialektischen Psychologie seines Landsmannes und Antipoden Werfel, nichts von Versuchung und Selbstverfluchung, ja es macht ihren geheimnisvollen Zauber aus, daß sie das Wesen Mensch gar nicht kennt. Wie Gulliver zum ersten Mal auf Liliput hinunter sieht: klein, aber in schärfsten Konturen liegen Fels, Wald und Stadt zu seinen Füßen, nur der Mensch, das graue Gewimmel, ist allzu winzig für sein verwundert umfassendes Auge – mit solch ewigem Blick des Lyrikers hat Franz Janowitz auf die Erde gesehen. Ganz seltsam, wenn einmal eine Blume von dem kalten Nachtwind singt, „der uns mit den Menschen kam“, oder wenn die „galizischen Bäume“ [...] ihre Stimmen zu einem brausenden Anklagechoral vereinen, dessen Macht die der Natur selber ist. Man verstehe recht: kein Schäfer kommt tänzelnd des Weges gegangen, bläst artige Weisen auf der Schalmel. Sondern unentwegt spricht einer vom Paradies der Erde, der durch tausend Fegefeuer ging.³⁷²

Ferner bewundert Fischer die Art und Weise, wie der Lyriker Janowitz mit dem Klang umzugehen weiß, um die Starrheit des Winterbaumes, den Flug des Adlers, den Gang der Gans, das Ticken einer Uhr oder etwa den wallenden Strom eines Flusses nachzuahmen. Schließlich rückt Fischer den Gedichtzyklus *Der tägliche Tag* in die Nähe der Philosophie von Sören

368 Vgl. den Brief vom 13. 1. 1967 von Johannes Urzidil an Christine Czuma (J 183).

369 Vgl. etwa Heinz Kindermann (Hg.): *Wegweiser durch die moderne Literatur in Österreich*. Innsbruck: Österr. Verl.-Anst., 1954, S. 63; Gabriela Veselá: *Franz Janowitz*. In: Bok, Václav (Hg.): *Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužickosrbských*. Praha: Odeon, 1987, S. 366; Hans Tramer, Kurt Loewenstein (Hg.): *Robert Weltsch zum 70. Geburtstag*. Tel-Aviv: Bitan, 1961, S. 194; Hans J. Schütz: *Juden in der deutschen Literatur. Eine deutsch-jüdische Literaturgeschichte im Überblick*. München: Piper, 1992, S. 216; Pravoslav Kneidl: *Pražská léta německých a rakouských spisovatelů*. Praha: Pražská edice, 1997, S. 193; Hans Morgenstern: *Jüdisches biographisches Lexikon. Eine Sammlung von bedeutenden Persönlichkeiten jüdischer Herkunft ab 1800*. Wien u. a.: Lit-Verlag, 2009, S. 379; Hans J. Schütz: *Eure Sprache ist auch meine: eine deutsch-jüdische Literaturgeschichte*. Zürich: Pendo, 2000, S. 269.

370 PT, 6. 12. 1925 (Jubiläumsausgabe), S. 2.

371 PT, 6. 8. 1922, S. 3 der ‚Unterhaltungs-Beilage‘.

372 PT, 6. 8. 1922, S. 3 der ‚Unterhaltungs-Beilage‘.

Kierkegaard, als Verbindungselement scheint ihm der Ausspruch Kierkegaards: ‚Wer nicht poetisch oder religiös lebt, lebt dumm.‘, denn, so Fischer, Janowitz habe tatsächlich poetisch und religiös gelebt. Abschließend stellt Fischer fest, die Ausgeglichenheit der „heiteren, genießenden Ruhe eines griechischen Jünglings“ mit der „metaphysischen Gewißheit ewiger Verantwortung“ lasse seine Verse „geheimnisschwer in [!] Transzendente wachsen wie keine mehr seit Hölderlin“. Außer dem *Reglement des Teufels* sind im *Prager Tagblatt* noch drei weitere Proben aus dem Werk von Janowitz nachzuweisen, und zwar der Abdruck von Gedichten *Abschied vom Leser* vom November 1925 und *Die Gans* vom September 1928, und des Prosastücks *Die Biene* vom November 1926.

1925 taucht der Name Franz Janowitz in der gerade gegründeten Zeitschrift *Zeitwende*³⁷³ auf. In der Rubrik *Umschau* behandelt Martina Wied, ab 1912 auch Mitarbeiterin des *Brenner*, die *Neue Lyrik*. Bevor sie zu einzelnen Dichtern übergeht, die in der Reihenfolge Hans Carossa, Theodor Däubler, Georg Trakl, Franz Janowitz, Friedrich Schnack, Franz Werfel und Rudolf Paulsen vertreten sind, legt sie ihre Kunstvorstellung dar. Sie warnt vor der Verwechslung des wahren Künstlers mit einem bloß scheinbaren, in diesem Zusammenhang spricht sie vom „Scheinmenschentum“³⁷⁴, „Dilettantismus“, dem „falschen Boten“, denn „das Werk des wahren, gottgesandten und gottversuchenden Künstlers“ spiegelt „die Echtheit einer Persönlichkeit“³⁷⁵ wider. Die Wahrheit sieht sie keineswegs in der „Scheinrealität unserer irdischen Existenz“³⁷⁶ angesiedelt, sondern „in ihrem geistigen Jenseits“ – dem Betätigungsbereich des wahren Künstlers. Sich nach Trakl Janowitz zuwendend, schreibt Wied:

Ist bei Georg Trakl alle Verheißung bereits zu einer Erfüllung geworden, so ergreift in den Gedichten des jungen Franz Janowitz, der, kaum fünfundzwanzigjährig, von einem italienischen Sprengeschoß aus dieser Welt gerissen wurde, das Verhängnis des unvollendet Abgeschiedenen. Das Wesentliche: Persönlichkeit, vermögen wir aber in seinem Nachlaß, der Torso geblieben ist, zu erkennen [...] Ein Gedicht wie „Der träumende Sclolar“, in dem die Abstraktionen der sechs Fälle Antlitz, Bewegung, Leben gewinnen, läßt uns ahnen, daß der Zufall einer Granate hier eine ganze geistige Welt verschüttet hat, die, unberührt wie am ersten Tag, im Dämmer einer heiligen Frühe lag. Manches ist noch im Nur-Gedachten, im Nur-Beobachteten stecken geblieben, Janowitz war noch nicht völlig zu seiner Melodie gelangt, als sein Wort vom Geschützdonner verschlungen wurde. Was aber an Musik in seinen Versen aufklingt, mahnt in geisterhafter Wiederkehr an die unvergängliche des Novalis: [Es folgt die Schlussstrophe des Gedichtes *Krank*]³⁷⁷

1926 wird in der von Willy Haas redigierten *Literarischen Welt* zum ersten Mal aus dem Nachlass das Prosastück *Die Biene* abgedruckt, und zwar zusammen mit einem biographischen Abriss des Dichters von seinem Bruder Hans. Gleich im Vorspann zum eigentlichen Text wird

373 Neuendettelsau: Freimund-Verlag.

374 Wied 1925, S. 426.

375 Wied 1925, S. 427.

376 Wied 1925, S. 426.

377 Wied 1925, S. 431f.

der hauptsächliche Grund des Erinnerns an den Dichter klar, *Die Biene* als Probe aus dem Nachlass erfährt dadurch eine besondere literarische Hochschätzung: „Wir [...] machen unsere Leser auf den vom *Brenner-Verlag*, Innsbruck, angekündigten *Nachlaß-Band* aufmerksam, der Novellen, Gedichte, Sätze und Aufsätze des Dichters enthalten soll, und fordern sie dringend auf, diesen Band zu subscribieren.“³⁷⁸

Das Andenken des „Sänger[s] der böhmischen Heide“ (J 215), wie es in einem Vers des Gedichtes *Gedenken in der Landschaft* lautet, wurde 1928 von seinem Bruder Hans mit dem Gedichtband *Requiem der brüderlichen Brüderschaft* gewürdigt. In dem gleichfalls 1928 erschienenen dritten Band der *Großen jüdischen National-Biographie* Salomon Winingers fehlt nicht der Eintrag zu Franz Janowitz, der durch den Abdruck der Gedichte *Das Gebet* und *Der rastende Wanderer* abgerundet ist.

Gleich mit vier Gedichten (*Begrüßung der neuen Jahreszeit*, *Die Henne*, *Der sterbende Baum*, *Der Bote*) ist Janowitz im Abschnitt *Böhmen und Mähren* der Anthologie *Kristall der Zeit* vertreten, die 1929 Albert Soergel in Zusammenarbeit mit dem Dichter Johannes v. Guenther zusammengestellt hat. Als Maxime bei der Gedichtauswahl galt es, all jene Lyrik auszuschließen, die sich des literatur- und kulturgeschichtlichen Stoffes bedient, sei es die Großstadtlyrik oder die soziale, politische, Werbe- und Programmlyrik: „Belangvoll ist allein die Echtheit und die Kraft der ordnenden Seele.“³⁷⁹ Gelesen wurden insgesamt etwa 150 000 Gedichte, um am Schluss rund 800 auszuwählen. Soergel beschreibt die Vorgangsweise, die nicht selten weniger bekannte Dichter zu Ungunsten der bekannteren an Licht treten ließ, folgendermaßen:

[Wir] stellten [...] uns nichts als folgende Arbeitsaufgabe: „Unter Ausschaltung aller Erinnerungen, aller Gefühlseinflüsse von einst und heute lesen wir alle Lyrik der letzten Jahrzehnte noch einmal, lesen aus ihr dann alle die Gedichte aus, die heute kraft ihrer künstlerisch-menschlichen Werte den einsamen Einzelnen oder eine Gemeinschaft beglücken: Gebilde, deren beste, wie wir hoffen, ihre Flugkraft über diese unsere Zeit hinaus behalten werden.“ Es ging uns nicht um den Schaffenden – wie oft hat ein wenig Genannter uns entzückt, wie oft ein Bekannter, einst Geliebter, zu schmerzlichem Abschiede gezwungen! – es ging uns um das Geschaffene, um das von seinem Schöpfer in die Welt entlassene lyrische Gebilde, [...] es ging uns um dies rätselhafte Wesen, in dem verborgene Leben verschiedener Zeiten schlummern, entschlafene wieder aufwachen.³⁸⁰

Otto Pick bringt in der *Deutschen Lyrik aus der Čechoslowakei* – einer als Gymnasiallektüre für tschechische Schüler angelegten Gedichtauswahl³⁸¹ – vier Gedichte des einstigen Jugendfreundes. Unmittelbar benachbart sind ihnen diejenigen von Karl Kraus. Dessen letztes fünftes Gedicht,

378 Janowitz 1926.

379 Soergel 1929, S. X.

380 Soergel 1929, S. IX.

381 Jedem Gedicht folgt die freie Übersetzung einiger sprachlich anspruchsvoller Verse und ein sehr knapper Interpretationsansatz auf Tschechisch, oft nur in Form eines Satzes.

das Sonett *Meinem Franz Janowitz*³⁸², scheint die Aufnahme des Wieners in die Anthologie – von seiner böhmischen Herkunft abgesehen – zu motivieren.

Im Gegensatz zu der ersten Auflage der *Sudetendeutschen Anthologie* von Paul Hußarek ist Janowitz in ihrer zweiten bzw. dritten Auflage³⁸³ bereits vertreten, und zwar mit sechs Gedichten. Obwohl die „vorliegende Anthologie [...] danach [strebt], ein Gesamtbild des lyrischen Schaffens der Deutschen in den Sudetenländern zu entwerfen“³⁸⁴, ist hier der Begriff ‚sudetendeutsch‘ als kein geographisch-politischer zu betrachten.³⁸⁵ Davon zeugt die Aufnahme von mehreren Prager deutschen Autoren in die Sammlung, wie von Friedrich Adler, Max Brod, Paul Leppin, Otto Pick, Rilke, Hugo Salus, Johannes Urzidil, Franz Werfel, Oskar Wiener u. a. Das Vorwort macht auf die Misere des inländischen Verlagswesens im Sudetenland aufmerksam, so dass sich ein Verleger erst in Prag fand, was die Dichter-Auswahl mitgeprägt haben mag:

Auch die vorliegende Anthologie sudetendeutscher Lyrik gegenwärtiger Zeit soll Baustein sein, will aufmerksam machen auf die jungen noch unbekanntenen Autoren, denen es aus materiellen Gründen unmöglich ist, sich einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen, denn es gibt keinen Sudetendeutschen Verlag, der es unternehmen würde, Bücher unbekannter Schriftsteller herauszubringen.³⁸⁶

In Hinblick auf Janowitz scheinen die Auswahlkriterien „jung und unbekannt“ von Bedeutung zu sein.

1932 wird Janowitz' Gedicht *Die galizischen Bäume* von dem heute beinahe völlig vergessenen Walter Kaufmann (1907–1984) vertont. Der aus Karlsbad gebürtige junge Komponist jüdischer Abstammung hat um 1931–1932 in Prag Musikwissenschaft an der Deutschen Universität studiert. Gewohnt hat er eine Zeit lang in der Wohnung der Familie Kafka am Altstädter Ring, seine Hausfrau war, laut den eigenen Erinnerungen, die Mutter des Schriftstellers. Durch diese Bekanntschaft hat er nicht nur seine künftige Frau Gerty Herrmann, die Nichte Franz Kafkas, kennen gelernt, sondern auch seinen späteren Helfer und Gönner Max Brod. Durch diesen ergab sich für Kaufmann Kontakt zu dem an Musikalischem seit jeher interessierten Franz Werfel, schließlich schloss er in der nachfolgenden Zeit Bekanntschaft mit Otto Pick, Paul Eisner oder Willy Haas. Die Prager Literaten schrieben für Kaufmann Libretti oder ließen ihre Werke von ihm vertonen. Einige seiner Kompositionen wurden im Prager Rundfunk aufgeführt. 1934 rettete er sich vor der Judenverfolgung nach Indien, um sich 1946 über London, wo er einige Monate

382 Vgl. Anm. 312.

383 Alle drei Ausgaben (o. J.) dürften innerhalb des Zeitraums von 1930 bis 1932 erschienen sein.

384 Hußarek [1930], S. 5.

385 1919, auf der Friedenskonferenz von St. Germain, wurde beschlossen, dass alle in der Tschechoslowakei lebenden Deutschen offiziell als „Sudetendeutschen“ zu bezeichnen sind. Das Wort stammt von Franz Jesser, der es 1902 im Prager *Grenzboten* erstmals als Bezeichnung für alle Deutschen verwendete (vgl. Hohmeyer 2003, S. 280).

386 Hußarek [1930], S. 5.

verbrachte, 1947 in Kanada niederzulassen. Zehn Jahre später gelangte er schließlich nach Bloomington (Illinois, USA), wo er auch begraben wurde.³⁸⁷

Auf dem handschriftlich verfassten Gesuch Kaufmanns um ein Stipendium an die „Deutsche Gesellschaft für Wissenschaften und Künste in der tschechoslovakischen Republik“³⁸⁸ vom März 1932 taucht unter den zur Probe beigefügten Kompositionen auch die „Kantate“ *Galizische Bäume* auf. Vollendet bzw. noch einmal überarbeitet wurde diese Vertonung im August desselben Jahres, wie der komplett erhaltenen, 23-seitigen Notenschrift zu entnehmen ist, die im Anhang als Faksimile angeschlossen ist.³⁸⁹

Ein Zeugnis der aufrecht erhaltenen Erinnerung an Janowitz sind zwei dem Jugendfreund gewidmete Gedichte von Franz Werfel, *Der tote Jugendgefährte* und *Elegie an einen Jugendgefährten*³⁹⁰, in seinem Gedichtband *Schlaf und Erwachen*. Dies ist umso beeindruckender, als Werfel als dichterischer Antipode von Janowitz nach dessen Tod über lange Jahre hinweg der heftigsten Polemik des ‚Menschenfressers‘ Kraus ausgesetzt wurde. Dies galt übrigens auch für den inzwischen ebenfalls mit Kraus arg verfeindeten Willy Haas, dessen bloße Erwähnung in der Nachbarschaft des Satirikers dieser nicht ausstehen konnte: 1933 erschien die Anthologie *Deutsche Prosa seit dem Weltkriege*, in der sich neben zwei Aufsätzen und einer Glosse von Kraus auch eine Probe aus Werfels *Die Geschwister von Neapel* findet. Allerdings bemängelt Kraus noch vor der Drucklegung im Brief an den Herausgeber Otto Forst-Battaglia die bei Werfel im Autorenverzeichnis vorkommende Formulierung: „war mit Willy Haas und Kafka befreundet.“³⁹¹ Einen Tag später wendet sich Kraus nochmals an den Herausgeber mit dem folgenden Vorschlag: „Nachträglich möchten wir Sie zu der Äußerung über die den Herrn Haas betreffende Stelle aufmerksam machen, daß dort – neben Kafka – wohl die Erinnerung an den Jugendgenossen des Herrn Werfel: den im Weltkrieg gefallenen Dichter Franz Janowitz richtiger und würdiger wäre.“³⁹² Forst-Battaglia kam dem Wunsch des Satirikers entgegen: statt Willy Haas erscheint Franz Janowitz.³⁹³

387 Ausführlicher zu Kaufmann vgl. Schindler 1997.

388 Vgl. das als Faksimile beigefügte Dokument in: Schindler 1997, S. 137. Von Schindler wird Janowitz nirgendwo erwähnt, nicht einmal in Bezug auf die eigens wiedergegebene Aufzählung von den in dem oben erwähnten Dokument angeführten Kompositionen (vgl. Schindler 1997, S. 133).

389 Für die Kopie der Handschrift ist der Verfasser der folgenden Institution zu freundlichem Dank verpflichtet: William and Gayle Cook Music Library, Indiana University in Bloomington (Illinois, USA). Auf dem Titelblatt der Handschrift steht das Datum „31. August“, als das Werk wahrscheinlich abgeschlossen wurde.

390 Franz Werfel: *Schlaf und Erwachen*. Neue Gedichte. Berlin u. a.: Zsolnay, 1935; vgl. den Nachdruck: W 414f. Entstanden sind die beiden Gedichte laut den vermutlich von Werfel selbst stammenden Bleistiftnotizen 1931 (vgl. Spalek und Hawrylchak 2009, S. 240f.).

391 Brief von Karl Kraus an Otto Forst-Battaglia vom 24. 1. 1933 (Wagenknecht und Willms 2011, S. 290).

392 Brief von Karl Kraus an Otto Forst-Battaglia vom 25. 1. 1933 (Wagenknecht und Willms 2011, S. 291).

393 Forst-Battaglia 1933, S. 545.

1935, im Jahr des Erscheinens des Werfel'schen Gedichtbands, hielt Ernst Křenek im Hagenbund den Vortrag *Blick auf österreichische Lyrik der Gegenwart*.³⁹⁴ In seinen theoretischen Ausführungen hält er für ein Vorurteil zu glauben, dass man einem Gedicht gerecht wird, wenn man bloß seinen „Gefühlsgehalt“³⁹⁵ in Betracht zieht. Es komme vielmehr auf „jene gesteigerte Form des Denkens“ an, „die der besonderen sprachlichen Prägung bedarf und die wir Lyrik nennen.“ Ausgelöst werde diese Form des Denkens durch die „sentimentalische oder kritische Beziehung, die der Dichter zwischen sich und der umgebenden Welt vorwalten sieht“. Behandelt wurde die folgenden – wohlgermerkt „in dem Wirkungsbereich christlich-dualistischer Denkweisen“ stehenden – Dichter (in der angegebenen Reihenfolge und Gruppierung): Karl Kraus – Georg Trakl, Franz Janowitz – Anton Santer, Josef Leitgeb – Ernst Waldinger – Berthold Viertel – Richard Schaukal – Herta Staub – Alexander Lernet-Holenia – Rudolf List, Josef Friedrich Perkonig, Max Mell, Theodor Kramer, Rudolf Henz, Guido Zernatto, Heinrich Suso Waldeck – Otto Stoessl, Josef Weinheber. Obwohl nach Křenek sowohl Trakl als auch Janowitz „[a]us der geistigen Sphäre von Karl Kraus sprechen“, erweist sich ihre Nebeneinanderstellung vielmehr als biographisch motiviert: „beide nicht mehr unter den Lebenden, beide noch nicht dreißigjährig vom letzten Krieg hinweggerafft.“ Im Hinblick auf Janowitz wirft Křenek den Blick auf zwei Gedichte:

Direkt benachbart der Vorstellungswelt von Karl Kraus ist das Gedicht „Komödianten“ von Franz Janowitz, in welchem die in dürftigem Flitterkram unscheinbar präsentierte Scheinwelt des Theaters als Abbild der erlösten Überwelt, des erträumten Zieles der irdischen Sehnsucht gedeutet wird. Die Wirkung des Gedichtes „Wer?“ beruht auf dem Kontrast zwischen dem Gewicht des Gedankens, der Inhalt, Sinn und Ende eines Menschenlebens dicht zusammengedrängt, und der leichtfüßig huschenden Gestalt, die dieser Gedanke gefunden hat.³⁹⁶

Ebenfalls in das Jahr 1935 fällt das Erscheinen der stark deutsch-patriotisch gefärbten Anthologie zum Andenken der während des Weltkriegs Verstorbenen, des *Ehrenmals der gefallenen Dichter*. Unter den vermeintlichen „deutschen Dichtern, die ihre Treue zum Vaterlande mit ihrem Opfertode bewiesen haben“³⁹⁷, finden sich neben Janowitz noch Georg Trakl, Max Dauthendey oder etwa Richard Dehmel.

Im Juni 1940 erscheinen in *Archy*³⁹⁸, einer Zeitschrift des (tschechischen) Verlags von Josef Florian, zwei Gedichte³⁹⁹ von Janowitz, deren deutsche Originalfassungen sich nicht erhalten

394 Wien 6. 12. 1935, vgl. den Bericht von A[ugust] B. W[olfs] von der Veranstaltung: August B. Wolf 1935. Vgl. ferner den Abdruck der Vorlesung: Sonntagsbeilage der Wiener Zeitung, 15. 12. 1935, S. 1 und die Sonntagsbeilage der Wiener Zeitung, 22. 12. 1935, S. 1f.

395 Sonntagsbeilage der Wiener Zeitung, 15. 12. 1935, S. 1

396 Sonntagsbeilage der Wiener Zeitung, 15. 12. 1935, S. 1.

397 Hoefert 1935, S. 159.

398 Die Reihe *Archy* erschien mit Unterbrechungen von 1926 bis 1948. Nach 1937 war die Auflage 2000 Exemplare.

399 Janowitz 1940. Unter den Gedichten steht die Notiz: „Übersetzt von -ž [= ?]“.

haben. In demselben Verlag taucht bereits 1917 – ebenfalls in tschechischer Übersetzung – ein anderes Gedicht von Janowitz auf.⁴⁰⁰

H. G. Adler, der im Herbst 1942 nach Theresienstadt deportiert worden war, hielt dort am 3. Juli 1943 aus Anlass von Kafkas 60. Geburtstag – in Anwesenheit von Kafkas Schwester Ottla – den Vortrag *Juden in der deutschen Dichtkunst*. Im Nachlass Adlers befindet sich ein fünfseitiger ausformulierter Text für die Vorlesung, aus dem hervorgeht, dass auch von Franz Janowitz die Rede war: „Ich werde Ihnen nun einiges über Rahel Levin-Varnhagen, über Börne, Heine, Julius Mosen, Karl Kraus, Alfred Mombert, Franz Kafka, Hermann Broch, Franz Janowitz und Elias Canetti erzählen“.⁴⁰¹

Nach dem allgemeinen Verstummen eines vom Nationalsozialismus unabhängigen literarischen Betriebs tauchen vereinzelt Gedichte von Janowitz in der zweiten Hälfte der 40er Jahre in drei österreichischen Anthologien auf. Dem Gedicht *Wer?* begegnet man im *Österreichischen Almanach auf das Jahr 1946*. Die hier von Franz Glück (der Ende der 20er Jahre die Abschlussarbeiten an der Edition des Janowitz-Nachlasses übernehmen sollte)⁴⁰² mehr oder weniger willkürlich angeordneten Beiträge sollen „jeweils nur ein Ingrediens jenes Hauchs österreichischen Geistes [bilden]“⁴⁰³. Ein Jahr danach finden die Gedichte *Krank* und *Abend und Morgen* in das von Laurenz Wiedner und Franz Taucher zusammengestellte *Sonore Saitenspiel* Eingang. Schließlich bringt Wulf Stratowa 1948 – nach dem Beispiel des Vorgängers Stefan Hock⁴⁰⁴ – eine Auswahl aus der *Österreichischen Lyrik aus neun Jahrhunderten*. Der Grundsatz war die „Musik der Sprache“⁴⁰⁵,

[m]it besonderer Liebe wurden Dichter aufgenommen, die der Vergessenheit anheim zu fallen drohen, besonders solche, deren Entwicklung ein früher Tod ein vorzeitiges Ende setzte. Mancher von diesen hat um eines einzelnen Gedichtes willen Aufnahme gefunden, während andere, selbst zu ihrer Zeit gefeierte Lyriker ausgeschieden wurden, sofern ihre Gedichte dem heutigen Geschmack in keiner Weise mehr entsprachen.⁴⁰⁶

Janowitz, dessen Schicksal dem Auswahlkriterium für Gedichtaufnahme genau entspricht, ist mit *Der rastende Wanderer*, *Bäume*, *Vervandlungen* und *Abschied vom Leser* repräsentiert. 1946 bringt Max Bense fünf Aphorismen des Dichters samt einer kleiner biographischen Vorstellung in dem zusammen mit Josef K. Witsch herausgegebenen *Almanach der Unvergessenen*. Das Anliegen der Herausgeber war es, nach der zwölfjährigen Schreckensherrschaft des Nationalsozialismus „eine

400 Vgl. S. 46.

401 Seite 4 des Nachlasstextes: Hocheder 2009, S. 305.

402 Vgl. S. 53.

403 Glück 1946, S. 200.

404 Lyrik aus Deutschösterreich. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Zürich, Wien u. a.: Amalthea, 1919.

405 Stratowa 1948, S. 6.

406 Stratowa 1948, S. 7.

kleine Auslese der Verfeimten und Verfolgten und damit Unvergessenen neu vorzustellen und in ihren Lebensdaten und ihrem Werk wieder lebendig zu machen.⁴⁰⁷ Noch in das Jahr 1947 fällt die Veröffentlichung des *Reglements des Teufels* im ersten Heft der gerade gegründeten Konstanzer Zeitschrift *Die Vision*.

1962 versammelt Karl Otten in der Anthologie *Schofar – Lieder und Legenden jüdischer Dichter* „dreiundzwanzig jüdische Dichter deutscher Sprache“⁴⁰⁸. Zum Auswahlkriterium wurden dem Autor, der sich im Vorwort dezidiert für das jüdische Volk und seine Kultur einsetzt, „die vielfältigen Möglichkeiten der Darstellung des Religiösen“⁴⁰⁹; neben dem Werk von Blass, Kolmar, Strauss habe auch das von Janowitz diese Möglichkeiten im Naturerlebnis gesucht. Im Allgemeinen sei nach Otten die Auswahl der Dichter „zugleich jüdisch-religiös und aktuell, politisch klar und eindeutig auf die Abwehr der feindlichen antijüdischen Kräfte konzentriert. Es fehlen daher alle jene Dichter, die introspektiv und zeitabgewandt im Fahrwasser des Klassischen oder Naturalistischen verharren.“⁴¹⁰ Gerade aber „zeitabgewandt“ und „introspektiv“ (es sei dahingestellt, ob auch ‚im Fahrwasser des Klassischen verharrend‘) scheinen recht passende Attribute für Janowitz’ lyrischen Ausdruck zu sein; dieses mit seinem jüdisch-religiös-politischen Anliegen kaum zu vereinbarenden Widerspruchs dürfte sich Otten auch bewusst gewesen sein, da er im Anschluss ergänzt: „Er erschien mir auch notwendig, die beiden im ersten Weltkrieg gefallenen jungen Dichter, Lichtenstein und Janowitz, einzuordnen, die trotz ihres Opfertodes vergessen wurden, wobei betont sei, daß beide echte Dichter waren.“ Immerhin nimmt es nicht wunder, dass unter den 11 aufgenommen das Gedicht *Noah* anzutreffen ist, das – anders als der größte Teil der Lyrik des Dichters – seinen Stoff der Bibel entnimmt. Neben dem Umstand, dass Otten den ‚jüdischen Menschen‘ von der „Gegebenheit der Tatsachen“⁴¹¹, also von der „mechanistischen, agnostischen Deutung menschlichen Schicksals“ abgewandt sieht, ist ferner seine – mindestens im Hinblick auf Janowitz umstrittene – Behauptung festzuhalten, dass „[i]n jedem der in diesem Sammelband vertretenen Dichter [...] das Bewußtsein der Zugehörigkeit zum ältesten gläubigen Volk allgegenwärtig“⁴¹² sei.

Das Gedicht *Abend und Morgen* wurde von Joseph Strelka in die 1964 erschienene Anthologie *Das zeitlose Wort* aufgenommen. Die hier getroffene Auswahl aus der österreichischen Lyrik, überwiegend des 20. Jahrhunderts, zeugt nach Strelka von der ‚österreichischen Eigenart‘, die sich

407 Witsch und Bense [1946], S. VI.

408 Otten 1962, S. 6.

409 Otten 1962, S. 6f.

410 Otten 1962, S. 7.

411 Otten 1962, S. 14.

412 Otten 1962, S. 16.

im „Feingefühl für lyrische Sprachmusikalität“⁴¹³ niederschlägt. Einen Akzent auf den österreichischen Aspekt legend, um diesen von dem deutschen abzugrenzen, stellt er fest, dass der ‚österreichischen‘ Lyrik „[d]ie Suche nach dem Unzerstörbaren, nach dem anderen Zustand, nach erneuertem Wertgefühl“⁴¹⁴ eigen ist, und zwar „über alle zeitliche Bindung“ hinweg. Dem ‚zeitlosen‘ Element fügt Ernst Schönwiese im Nachwort für die Anthologie dasjenige der als ‚mystisch‘ anmutenden Sehnsucht nach Einheit hinzu, die jeden Gegensatz aufhebt:

Man könnte zusammenfassend sagen: im Österreicher lebt der Instinkt, daß alles schlecht ist, was trennt, und daß nur gut sein kann, was verbindet. Selbst den hier dargestellten Gegensatz zwischen deutscher und österreichischer Seelenhaltung, ausgeprägt in den beiden Literaturen, erfaßt er nicht, um die eine zu verwerfen, sondern um beide als Komplementärhälften anzuerkennen. Er weiß, daß einzig lebensentscheidend und also schöpferisch fruchtbar immer nur jene Ebene ist, auf der die Gegensätze zwar keineswegs zu bestehen aufhören, wo aber auf geheimnisvolle Weise aus Pol und Gegenpol ein Drittes wird, aus These und Antithese die Synthese, aus Satz und Gegensatz jenes Übergegensätzliche, in dem auch alle echte und bleibende Dichtung zuerst und zuletzt ihre Wurzeln hat.⁴¹⁵

Drei Dichter dem Vergessen doch noch zu entreißen versucht 1966 Walter Methlagl mit seinem in der *Furche* erschienenen Gedenken an *Drei Vergessene aus dem Brennerkreis* – Ludwig Seifert, Viktor Bitterlich und Franz Janowitz. Verbindungen lassen sich unter ihnen, wie Methlagl darlegt, nicht nur auf der biographischen Ebene sondern auch auf der dichterischen herstellen: Alle drei *Brenner*-Beiträger sind vorzeitig gestorben, der verschollene Viktor Bitterlich höchstwahrscheinlich wie Janowitz an der Front, als er im August 1914 schwerverwundet in die Hände der Russen fiel. Seine zuversichtliche Weltanschauung bewahrend, ist der der Neuromantik und dem Ästhetizismus nahe stehende Ludwig Seifert dem von „einer tiefen Niedergeschlagenheit“⁴¹⁶ gekennzeichneten Trakl-Epigonon Viktor Bitterlich entgegensustellen, dem „reinen Vertreter des Expressionismus im ‚Brenner““. Franz Janowitz „habe in seinem Werk, ohne daß ein direkter Kontakt bestanden hätte, die grundverschiedenen Positionen Seiferts und Bitterlichs in Einklang gebracht“, sicherlich meint Methlagl damit die „glückliche Geborgenheit im Raume einer unzerstörbaren Schöpfungsheimat und de[n] Versuch, das von allen Seiten hereinbrechende Kriegsunheil dichterisch zu bewältigen.“⁴¹⁷ Ihm wurde von Methlagl auch die größte Aufmerksamkeit geschenkt, drei komplett abgedruckte Gedichte (*Aufbruch*, *Ein Tag* und *Abschied vom Leser*) und eine Probe aus *Die galizischen Bäume* veranschaulichen die Charakteristik der Dichtung des beinahe völlig Vergessenen. An Janowitz’ Gedichte *Ein Tag* und *Der steinerne Tag* denkend, führt Methlagl aus:

413 Strelka 1964, S. 7.

414 Strelka 1964, S. 8.

415 Strelka 1964, S. 235.

416 Methlagl 1966, S. I.

417 Methlagl 1966, S. II.

Man kann Janowitz den „Dichter des Tages“ nennen. Lichterscheinung war für ihn der Tag in den glücklichsten Augenblicken, unerschöpflicher Kunder von immer neuen Wundern, deren Wunderbares sich allerdings der Mensch durch die Oberflächlichkeit seiner Anschauung und Gezieltheit seines Handelns verscherzt. So wird ihm der Tag zur Alltäglichkeit und schließlich, wenn sich die Organismen zu leblosen Gebilden verhärtet haben, zum „steinernen Tag“

Anschließend bringt Methlagl die geistige Verwandtschaft des Dichters mit Karl Kraus zur Sprache: „Mit dem Gedanken an Franz Janowitz verband sich bei ihm der Aufblick zu einem Menschen, der durch Leben und Werk die längst verlorene und in den eigenen ‚Worten in Versen‘ immer wieder gesuchte Reinheit und Unverdorbenheit der menschlichen Erscheinung verkörpert hatte.“⁴¹⁸ Gestreift wird auch die philosophische Prosa des Dichters:

Nie hat sich Franz Janowitz mit einem illusorischen Bild, einer utopischen Idealvorstellung des Menschen begnügt. Als Dichter wie als Schriftsteller, der neben Versen immer wieder Meditationen über Leben und Schicksal des Menschen zu Papier gebracht hat, versuchte er, sich über den Ursprung von Gut und Böse, die Herkunft der Schuld, die so schreckliche Früchte wie diesen Krieg zeitigen konnte, klarzuwerden.⁴¹⁹

1969 erinnert sich Siegfried Einstein an *Sieben jüdische Dichter deutscher Sprache*⁴²⁰: In *Emuna*, den *Blättern für christlich-jüdische Zusammenarbeit*, werden den Lesern neben Janowitz Jakob van Hoddis, Alfred Lichtenstein, Arno Nadel, Paul Kornfeld, Gertrud Kolmar und Ilse Weber ins Gedächtnis gerufen. Gemeinsam haben alle das tragische Schicksal: Lichtenstein wie Janowitz fanden den Tod im Ersten Weltkrieg, die anderen durch das Nazi-Regime. „Der literarische Expressionismus,“ so Einstein, „das sei heute ohne Sentiment und Skepsis festgestellt, ist zu einem beachtlichen Teil das Werk und die Wirkung jüdischer Schriftsteller deutscher Sprache.“⁴²¹ Zum Lyrikband des „genuine[n] Dichter[s]“⁴²² bemerkt er: „An diesem großartigen, geschlossenen, klaren Charakter, an diesem klassischen Deutsch kann man nicht einfach vorbeigehen; man muß verweilen, meditierend, Melodien im Ohr, auf jede Maserung achtend, maßhaltend, Minerva erwartend.“⁴²³

Anfang der siebziger Jahre erscheint in den *Prager Nachrichten Eine Erinnerung an den Ersten Weltkrieg*, welche Abdrucke von zwei Briefen enthält. Der erste von Janowitz' Diener Josef Greunz⁴²⁴ an den Vater des Verstorbenen berichtet über den Tod des Dichters, der andere von Otto Janowitz an Karl Kraus schildert den Eindruck vom Besuch des Grabs.⁴²⁵ 1976 ruft H. G.

418 Methlagl 1966, S. II.

419 Methlagl 1966, S. II.

420 Einstein; vgl. denselben Artikel in: Einstein.

421 Einstein, S. 226.

422 Einstein, S. 229.

423 Einstein, S. 228.

424 Durch einen Druckfehler der Diener in „Creunz“ umbenannt, vgl. *Eine Erinnerung an den Ersten Weltkrieg* 1973.

425 Vgl. S. 52.

Adler, selbst Prager Deutscher, die Erinnerung an seine literarischen Vorfahren wach, mögen einige unter ihnen noch so in Vergessenheit geraten sein:

Die Prager Dichter, derer hier noch gedacht wird, teilen das Geschick, ungenügend bekannt oder auch vollkommen unbekannt zu sein. Sie repräsentieren die dichterische Eigenart ihrer Stadt und gehören jüngeren Jahrgängen an als Kafka; sie sind zwischen 1892 und 1926 geboren, alle schwerblütig und vom Prager Grau umhüllt. Franz Janowitz, dessen Talent Karl Kraus erkannt hat, ist als Leutnant im Alter von fünfundzwanzig Jahren gefallen.⁴²⁶

Anschließend führt Adler als Probe aus dem Werk des Dichters das Sonett *Der Käfer* an, das „die Tiefe seiner Begabung [bestätigt].“⁴²⁷ „[D]ieser erstaunliche Lyriker“⁴²⁸, wie es im Vorwort von Jeremy Adler heißt, wird 2003 durch die zweisprachige Wiederveröffentlichung des Aufsatzes wieder einmal näher an die tschechische Leserschaft herangezogen, *Den Käfer* übersetzt Eva Adlerová ins Tschechische.

Eugen Thurnher bringt in seiner dreibändigen Anthologie *Deutsche Dichtung aus Österreich* sechs Gedichte von Janowitz, die von einem Gedicht Franz Bleis und zwei Carl Dallagos umrahmt sind: *Bäume*, *Ein Tag*, *Über den Schläfern* und drei Gedichte aus dem Zyklus *Der tägliche Tag: Mit weißen Augen*, *Noch mit zerbrochenen Flügeln* und *Weh' uns*. Alle drei Dichter – neben etwa noch Franz Werfel – sind im thematischen Abschnitt *Der Aufbruch in eine neue Welt* untergebracht, dessen Eigenart Thurnher folgendermaßen näher bringt:

Der Mensch, der durch den materiellen Fortschritt auf die Frage nach dem Sinn verwiesen wurde, suchte nach geistiger Abklärung. Diesem Verlangen antwortet der künstlerische Stil des Expressionismus. Er war ein Schrei nach dem Geist, nach Sinn und Ziel des Daseins, das sich im Streben nach Erfolg und Fortschritt verloren hatte. Der Ursprung sollte wieder bloßgelegt, die Ursache des Lebens neu begriffen werden.⁴²⁹

Die „sittliche Forderung“⁴³⁰, der Franz Werfel sein ganzes lyrisches Werk unterstelle, sei zugleich ein verbindendes Merkmal zur Dichtung von Franz Blei und Franz Janowitz. Diese bedienen sich laut Thurnher – etwa im Unterschied zu Georg Trakl – nicht unbedingt eines der lyrischen Form streng verpflichteten Ausdrucks: „Beiden ist die Wirkung ihres Wortes wichtiger als die Form des Gedichts. Ihre Aussage will bessern, indem sie durch die Macht der Sprache überwältigt. So ist das rhetorische Element oft stärker als die formbegrenzende und gestaltbringende Kraft, was ihrer Lyrik bisweilen den Charakter des Fragments gibt.“

Im Katalog zu der (nicht nur) literarischen Ausstellung *Österreichs Avantgarde 1900–1938: ein unbekannter Aspekt*, die im Dezember 1976 in der Wiener Galerie nächst St. Stephan und im Februar 1977 in der Innsbrucker Galerie im Taxis-Palais gezeigt wurde, begegnet man dem

426 Adler 1976, S. 89.

427 Adler 1976, S. 90.

428 Adler 2003, S. 52.

429 Thurnher 1976, S. 71.

430 Thurnher 1976, S. 72.

Janowitz-Gedicht *Was innen gebet...*⁴³¹ Peter Weibel, neben Oswald Oberhuber der Hauptgestalter des Unternehmens, macht in seinen polemisch gestimmten Bemerkungen zur Auswahl des literarischen Teils darauf aufmerksam, dass der österreichische Aspekt etwa in dem Band *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*⁴³² oder in dem „Standardwerk“⁴³³ *Expressionismus. Literatur und Kunst 1910–1923*⁴³⁴, dem Katalog der Ausstellung des deutschen Literaturarchivs in Marbach 1960, größtenteils vernachlässigt wird. Dies nimmt er zum Anlass, den ‚österreichischen‘ Expressionismus in den Vordergrund zu rücken: „zu den prinzipien der auswahl gehörte es also, die blassen farben der österreichischen seite (hälfte) des expressionistischen zeitgemäldes zu kräftigen, d. h. die bekannten autoren mit unbekanntem daten zu belichten und die unbekanntem aus dem dunkel zu holen“. Denn nicht nur von den deutschen sondern auch von den österreichischen Literaturhistorikern sei das große Korpus österreichischer Expressionismus- und Dadaismus-Literatur nicht wahrgenommen worden. Dabei denkt Weibel insbesondere an

die hiesigen universitäten, deren germanisten es über jahrzehnte verabsäumt haben, in ihrem fach forschend tätig zu sein, sondern sich von nachfolger zu nachfolger die gleiche leier reichten, auf der sie mit den scheinbar alleinigen 3 saiten kafka musil werfel ständig ironie und pathos herunterleierten, unbegabt wie es nicht einmal klatschkolumnisten sein dürfen [...]⁴³⁵

In Bezug auf Janowitz erscheint noch der Hinweis Weibels erwähnenswert, „daß karl kraus und viele der expressionistischen dichter in gegnerschaft standen. außer trakl und else laskerschüler hat kraus meist die falschen dichter geschätzt und gelobt, es ist ein phänomen, daß viele sprachphilosophen und –kritiker mit der avancierten dichtung nichts anzufangen wissen.“⁴³⁶ Wenn also Weibel mit Janowitz keinen ‚falschen Dichter‘ meint, hätte er ihn hier an der Seite von Trakl und Lasker-Schüler mit erwähnen müssen. Schließlich tauchen noch Ende der siebziger respektive Anfang der achtziger Jahre zwei Gedichte von Janowitz in der ersten und zweiten Auflage von Joachim Schondorffs *Zeit und Ewigkeit – Tausend Jahre österreichische Lyrik* auf.

Aus dem Schatten der Bekannteren versucht 1984 Hans H. Hahnl *Fünfundzwanzig österreichische Lebensschicksale der Vergessenen Literaten* hervorzuholen. Im Hinblick auf Janowitz ist er von dem starken Einfluss des Satirikers Karl Kraus, was v. a. das Lyrische angeht (welches Kraus bekanntlich als ‚Gegengift‘ zu seiner satirisch-kritischen Weltanschauung galt), überzeugt:

431 Erwähnungen zu Franz Janowitz begegnet man etwa noch in folgenden zwei Ausstellungskatalogen: Wichner und Wiesner 1995, S. 47–51; Pfäfflin und Dambacher 1999.

432 Max Niedermayer (Hg.): *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*. Wiesbaden: Limes, 1955.

433 Oberhuber und Weibel 1977, S. 91.

434 Paul Raabe u. a. (Hg.): *Expressionismus. Literatur und Kunst 1910–1923*. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum. Marbach a. N. 1960.

435 Oberhuber und Weibel 1977, S. 91.

436 Oberhuber und Weibel 1977, S. 92.

Für den Leser von heute ist die Lyrik von Franz Janowitz fast nicht von der des Karl Kraus zu unterscheiden. Das geht bis in die Wortwahl: [Vier Anfangszeilen aus Janowitz' Gedicht *Der rastende Wanderer* folgen]
Es ist nicht nur Nachahmung, es ist auch Seelen-, Formenverwandtschaft, ethische und ästhetische Übereinstimmung.⁴³⁷

Zum Schluss bringt Hahnl den restlichen Teil des Gedichts mit den Worten: „Rang und Grenzen der Lyrik von Janowitz zeigt das Gedicht ‚Der rastende Wanderer‘ [...]“⁴³⁸ Der Autor des ansonsten sehr verdienstvollen Unternehmens erweckt hier den Eindruck, den Gedichtband *Auf der Erde* nur auf der Seite mit diesem das Werk des Dichters eröffnenden Gedicht aufgeschlagen zu haben, ohne beispielsweise von der späteren Lyrik Kenntnis zu nehmen.

Nicht minder verdienstvoll ist das – freilich für manche Literaturwissenschaftler umstrittene – Projekt Jürgen Serkes *Böhmische Dörfer*. Obwohl etwa Dieter Sudhoff am Beispiel des Abschnitts zu Hermann Ungar viele nicht nur faktische Unstimmigkeiten ermittelt⁴³⁹, findet man auf den rund drei Seiten, die Franz Janowitz gewidmet sind, kaum welche. Für die Rezeption seines Werks ist ferner von Bedeutung, dass die populär-wissenschaftliche Publikation Serkes 2001 in tschechischer Übersetzung erschienen ist, und zwar samt den Proben aus dem Werk, also u. a. samt Janowitz' Gedicht *Der rastende Wanderer* und dem Gedicht *Was innen gebet...* (beides übersetzt von Michaela Jacobsenová) oder samt einem großen Teil aus dem prosaisch-philosophischen Stück *Der Jüngste Tag* (übersetzt von Veronika Dudková).

Ende der 80er Jahre stellt der auf jüdische Literatur spezialisierte Armin A. Wallas den *Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde* in Form der Anthologie *Texte des Expressionismus* zusammen. Im bio-bibliographischen Anhang bedauert Wallas: „Die meisten der in der vorliegenden Anthologie versammelten Autoren sind nahezu unbekannt. Es gilt, Kärnerarbeit zu verrichten, den oft willkürlichen Kanon der Literaturgeschichtsschreibung aufzubrechen, Verschollenen den ihnen gebührenden Platz zuzuweisen.“⁴⁴⁰ Neben vier Gedichten von Franz Janowitz (*Stunde des Hasses*, *Die galizischen Bäume*, *Aufbruch*, *Stimme am Morgen*) ist auch sein älterer Bruder Hans, gleichfalls mit vier Gedichten, vertreten.

Spätestens durch die 1988 von Tim Cross zusammengestellte Anthologie *The Lost voices Of World War I* dürften dem anglosächsischen Lesepublikum die während des Ersten Weltkriegs ums Leben gekommenen deutschsprachigen Dichter bekannt geworden sein, welche in der international angelegten Auswahl mit vierzehn Namen vertreten sind. Neben Franz Janowitz sind es: Gerrit Engelke, Gustav Sack, Ernst Wilhelm Lotz, Ernst Stadler, Georg Trakl, August

437 Hahnl 1984, S. 177.

438 Hahnl 1984, S. 178.

439 Vgl. Sudhoff 1990b, S. 69.

440 Wallas 1988, S. 296.

Stramm, Reinhard Johannes Sorge, Hans Leybold, Alfred Lichtenstein, Alfred Lemm, Peter Baum, Hermann Löns und Walter Flex. Janowitz, dessen Kriegsgedichte Jeremy Adler zu den besten ihrer Art im deutschen Sprachraum zählt,⁴⁴¹ wird anhand der von Adler ins Englische übertragenen Gedichten *Was innen gebet...* und *Sei, Erde, wahr!* vorgestellt. Noch Ende der 80er Jahre taucht eine kurze Lebensskizze von Janowitz in *Polabí. Vlastivědný zpravodaj* (Elbeland. Landeskundlicher Anzeiger) auf, einem Periodikum des Poděbrader Museums. Der Autor des Eintrags, Henrich Lifka, hegt den Wunsch, zum herannahenden 100jährigen Geburtsjahrs des Dichters einen Gedenkabend vorzubereiten, bestenfalls unter Teilnahme von ausländischen Forschern. Dessen Name verdiene es darüber hinaus, Eingang in unsere künftigen Enzyklopädien und Lexika zu finden. Mit Abstand von mehr als 20 Jahren ist zu bemerken, dass hier noch viel zu wünschen übrig geblieben ist.

Durch die Lektüre von Serkes *Böhmischen Dörfern* angeregt, widmet Hugo Schanovsky Anfang der 90er Jahre in seinem Gedichtband *Der Tod auf der Zunge* den einzelnen Prager deutschen Dichtern jeweils ein – meistens sehr prosanahes – Gedicht. Franz Janowitz gilt das in anspruchslosen Versen gehaltene *Wenn es ihn gäbe*, welches seine Entstehung einer bloßen Zusammenstellung von einzelnen Realien aus dem Leben des Dichters verdankt. Weit beachtenswerter ist die 1990 entstandene Anthologie von Prosatexten und Gedichten *Liebe zu Böhmen – Ein Land im Spiegel deutschsprachiger Dichtung*. Bruno Brandl stellt unter dem thematischen Bezugfeld ‚Böhmen‘ Beiträge von sowohl böhmischen als auch anderen deutschsprachigen Autoren zusammen, so findet hier Janowitz mit seinem Gedicht *Der sterbende Baum* neben etwa Goethe oder Heinrich von Kleist seinen Platz. Im Kapitel *Gärten der Kindheit* steht das Gedicht zwischen Werfels *Manifestationen des tschechischen Schicksals* und – kaum zufällig – dem Gedicht *Wiese im Park (Schloss Janowitz)* von Karl Kraus.

Der mit Abstand längste Text von Janowitz, die Novelle *Der Virtuos*, findet in die von Dieter Sudhoff und Michael Schardt herausgegebenen *Prager deutschen Erzählungen* Eingang. Die Autoren der Sammlung legten sich in der ausführlichen literaturgeschichtlichen Einleitung auf folgende Kriterien fest:

Weder sollen die Texte in lokaler Reduktion nur einmal mehr den unheimlichen Zauber der untergegangenen ‚Goldenen Stadt‘ beweisen, noch stammen überhaupt alle ihrer Autoren aus Prag. Kriterien der [...] Auswahl waren vielmehr die Qualität der Erzählungen und ihre Repräsentanz für eine Literatur deutscher Sprache, die ihre Besonderheit insulär in tschechischer Umgebung entwickelte und sich trotz ihrer inneren Heterogenität deutlich abgrenzt von der nationalistischen Literatur der Sudetengebiete.⁴⁴²

441 Vgl. „His small oeuvre consists of [...] a handful of the best German poems connected with the Great War.“ (Cross 1988, S. 109).

442 Sudhoff und Schardt 1992, S. 9.

Der von Fritz Mauthner bis Walter Seidl reichenden Anthologie dienten als Ordnungsschema die Geburtsdaten der Autoren, so daß sich eine Generationenfolge ergibt, die bei allen zwangsläufigen Unschärfen stilistische und inhaltliche Entwicklungen sichtbar machen kann. Im Nebeneinander der Berühmten und der Vergessenen lassen sich Wertungen hinterfragen und relativieren [...] ⁴⁴³

Unter den Erzählern findet ebenfalls Hans Janowitz seinen Platz, auf dessen *Das zierliche Mädchen* unmittelbar die Novelle des jüngeren Bruders folgt. Nach dieser kommen weitere zehn Erzählungen der insgesamt 38 Autoren der Sammlung. Fünf Jahre später, in den ähnlich konzipierten *Deutschen Erzählungen aus Prag* vom Herausgeber Harald Salfellner, begegnet man dem *Virtuosen* wieder.

Für einen Meilenstein in der Janowitz-Forschung und sicherlich auch –Rezeption muss man die 1992 – zum 100. Geburtstag des Dichters – erschienene ‚mustergültige‘ Edition des Werkes von Dieter Sudhoff halten, wie sie kein Geringerer als Hartmut Binder bezeichnet, welcher noch weitere Worte des Lobes bereit hält: „Der vorzüglich aufgemachte Band, der angesichts des heutigen Verfalls der Buchkultur fast schon bibliophil genannt werden muss, wird durch ein vortreffliches Nachwort des Herausgebers abgeschlossen.“⁴⁴⁴ Kaum etwas ändert an dieser Bewertung die einschränkende Schlussbemerkung Binders: „Allerdings scheint Sudhoffs Urteil manchmal allzu parteilich, so wenn er in dem Streit zwischen Karl Kraus und Max Brod um die Person von Franz Janowitz einseitig Partei für den Wiener Satiriker bezieht, ohne das ihm vorliegende Material wirklich gründlich zu durchleuchten.“ Nun schon zum Dichter selbst bemerkt Binder:

Sie [Janowitz' Werke] bestätigen nicht unbedingt den Enthusiasmus der Zeitgenossen, erklären ihn aber gleichwohl zum Teil: Die Arbeiten des jugendlichen Autors [...] weisen nämlich Aspekte auf, die sie von den Produktionen der vor dem Ersten Weltkrieg in Prag wirkenden literarischen *opinion leaders* unterscheiden [...]

Schließlich unterstreicht Binder Janowitz' „besonderes, für den Kreis der Prager Literaten durchaus untypisches Naturverständnis.“

Was das vielfache, durch das Erscheinen der Edition ausgelöste, Echo in der deutschsprachigen Presse angeht, sind neben der am meisten zu beachtenden Rezension Binders etwa folgende Urteile über Janowitz' Dichtung festzuhalten: „Beeindruckend ist vor allem die Lyrik. Zumeist streng gereimt, ist sie in ihrer nüchternen Metaphorik und inneren Leichtigkeit zwischen Georg Trakl und Franz Werfel anzusiedeln.“⁴⁴⁵ Eher kritisch fällt demgegenüber folgende Bemerkung Ulrich Weinzierls zum Frühwerk des Autors aus:

443 Sudhoff und Schardt 1992, S. 10.

444 Binder 1992.

445 Schinagl 1994.

Gleichwohl ist kaum zu leugnen, daß seine teils frommen Aphorismen zum Beispiel keineswegs zu den Höhepunkten dieses Genres gehören. Auch mit der Mehrzahl der meist gereimten Verse haben wir heute Schwierigkeiten, da uns die feine Stimme wie ein recht ferner Klang anmutet, ohne sich zugleich als Klang der Ferne einzuprägen.⁴⁴⁶

Immerhin nimmt Weinzierl das Gedicht *Ein Tag* in die von ihm herausgegebene Anthologie der *Österreichischen Poesie aus neun Jahrhunderten* auf. Wie so oft in Anthologien, in denen Janowitz auftaucht, wurde auch hier zum Kriterium erhoben, weniger bekannte Dichter zu berücksichtigen: „Wo immer möglich, wurde die Gefahr einer reinen ‚Schlagerparade‘ vermieden. Das heißt: ‚Zugstücke‘ der Dichtung, die überall nachzulesen sind, genießen kein Vorzugsrecht, im Gegenteil – das minder Bekannte, das Entlegene sollte statt dessen ans Licht geholt werden.“⁴⁴⁷ Unter den ungefähr 150 Autoren findet Janowitz seinen Platz neben Franz Werfel bzw. Robert Neumanns Parodie auf *An den Leser* (deren zwei Verse lauten: „Bist du Staatsanwalt, Neger oder Toilettefrau voll Ausdauer und Mut, / Treibst du Wasserleiche stromab, gehst ins Versatzamt oder Kaffeehaus hinein.“⁴⁴⁸), Janowitz direkt benachbart sind des Weiteren Gedichte von Georg Trakl. Im Vorwort geht Weinzierl auch auf das Besondere des österreichischen Lyrik ein, indem er einerseits einen „bemerkenswerte[n] Hang zum Sangbaren, somit zu Musikalität und Grazie“⁴⁴⁹ apostrophiert (mit dem Musikalischen verbindet bereits Strelka die österreichische Lyrik)⁴⁵⁰, andererseits aber auch den „stets präsent[e] Unterton von Vergänglichkeit und Vergeblichkeit“: „Leiden und Verlust“ seien „die simplen Motive auch von Österreichs Lyrik.“

Nicht besonders angetan von der Dichtung des jung Verstorbenen scheint Harald Vetter zu sein:

Sicher ist, daß er an der Schwelle von der Tradition zur Moderne zu stehen kam, und daß seine sowohl naturmystische als auch menscheitsbeseelte Lyrik zumindest gegen Ende frühexpressionistische Züge aufzuweisen hat. Darüber hinaus aber geht in seiner Dichtung (fast) nichts. Es herrscht ein ziemlich konventioneller Ton vor, die Bilder wirken irgendwie abgegriffen bis epigonal [...]⁴⁵¹

Pravoslav Kneidl macht 1997 das tschechische Publikum mit dem Leben und Schaffen der Prager deutschen Dichter durch den knappen Überblick *Pražská léta německých a rakouských spisovatelů* („Prager Jahre deutscher und österreichischer Schriftsteller“) bekannt.⁴⁵² Das wertvollste des sonst in Details ungenauen Beitrags zu Janowitz macht die Gedichtübersetzung von *Die Weide* aus, besorgt von Hana Žantovská. Ein paar Zeilen über Franz Janowitz finden sich schließlich in

446 Weinzierl 1992.

447 Weinzierl 1995, S. 6.

448 Weinzierl 1995, S. 134.

449 Weinzierl 1995, S. 9.

450 Vgl. S. 85.

451 Vetter 1992.

452 Vgl. auch die Rezension über das Buch in der tschechischen Presse: Doležal 1998. Das Buch ist auch auf Deutsch erschienen: Pravoslav Kneidl: Prager Jahre deutschsprachiger Autoren. Prag: Prager Edition, 2003.

Pavel Kosatík *Menší knížka o německých spisovatelích z Čech a Moravy* (Kleineres Buch über deutsche Schriftsteller aus Böhmen und Mähren), einem historischen Querschnitt durch acht Jahrhunderte.⁴⁵³

Die insgesamt bescheidenen Nachweise der Einzelwerke von Janowitz ergeben folgendes Resultat⁴⁵⁴: das meistveröffentlichte Gedicht ist *Der rastende Wanderer* (10 Nachweise), weitere Gedichte, die mindestens fünfmal abgedruckt wurden, sind: *Aufbruch* und *Gebet* (8), *Abschied vom Leser* und *Der sterbende Baum* (7), *Über den Schläfern* und *Verwandlungen* (6), *Begrüßung der neuen Jahreszeit*, *Die Gans*, *Was innen gebet ...*, *Weltverwandtschaft* und *Krank* (5). Von den Prosatexten wurde *Das Reglement des Teufels* (6) am meisten publiziert.

Janowitz' Dichtung wird oft – wohl durch Kraus' *Fackel*-Rezeption maßgeblich angeregt – als ‚echt‘ und ‚rein‘ beschrieben, ohne jeden unerwünschten äußeren Einfluss, der ideologisch, politisch oder etwa sozial geprägt wäre. Seine ganz im Gegenteil unabhängige Inspiration gehe auf die eigene Dichter-Persönlichkeit zurück und basiere demnach auf selbst erschaffenen Prinzipien. Die auf Essenzielles ausgerichteten Aussagen seien tieferer innerseelischer Reflexionen ledig, wiewohl sich die einfache Sprache mitunter von der Welt der bloßen Erscheinungen, der vermeintlichen ‚Wirklichkeit‘, abwendet, um Transzendenterem bzw. Jenseitigem nachzugehen. Nicht selten wird die Musikalität bzw. die formbewusste Gestaltung der Verse hervorgehoben. Freilich sind die Kriterien der Aufnahme in Textsammlungen oft positivistischer Natur: Von Bedeutung sind Attribute wie: ‚jung verstorben‘ bzw. ‚im Krieg gefallen‘, ‚wenig bekannt‘ bzw. ‚unbekannt‘ oder sogar ‚vergessen‘, schließlich sind die identitätsstiftenden Merkmale ‚österreichisch‘ und ‚jüdisch‘, weniger ‚deutsch‘ und das Patriotische ‚böhmisch‘ wichtig. Darüber hinaus wird manchmal der Dichter mehr oder weniger willkürlich in den christlichen oder gar jüdischen religiösen Kontext gestellt.

453 Pavel Kosatík 2001, S. vgl. S. 175.

454 Jeweils inklusive des Abdrucks in Sudhoffs Edition des Gesamtwerkes (1992) und der Abdrucke vollständiger Gedichte aus der Forschungsliteratur.

5 Lyrik – Analyse

Zur Analyse herangezogen werden alle bisher bekannten Gedichte von Franz Janowitz. Die genau siebzig Gedichte⁴⁵⁵, mit denen sich bereits Ulmer auseinandersetzte, werden als ‚Korpus I‘ behandelt, ausgegangen wird dabei z. T. von Ulmers Ausführungen, um diese an manchen Stellen um neue Ansätze zu ergänzen.⁴⁵⁶ Die neunzehn erst in den 90er Jahren veröffentlichten Gedichte und weitere zwei zwar schon 1940 veröffentlichte, aber ganz vergessene Gedichte⁴⁵⁷ werden als ‚Korpus II‘ analysiert.⁴⁵⁸ Aufgeteilt wird das Gesamtkorpus deshalb, um eventuelle Ergänzungen bzw. Korrekturen des lyrischen Bildes des Dichters deutlicher ans Licht treten zu lassen.

5.1 Korpus I

Wortbestand

Um „einen ersten Eindruck von der Gedankenwelt und den Vorstellungsbereichen des Dichters [zu] vermitteln“⁴⁵⁹, zieht Ulmer alle Gedichte des Bandes *Auf der Erde* (1919) heran, um diese auf den Wortbestand zu untersuchen; berücksichtigt werden drei Wortarten: Substantiv, Verb und Adjektiv (attributiv und adverbial gebraucht). Den Bereich der Substantive dominieren die Wörter ‚Tag‘, ‚Auge‘ und ‚Welt‘, begleitet durch die nur etwas weniger vorkommenden ‚Gott‘, ‚Himmel‘ und ‚Stern‘. Relativ oft tauchen ferner Wörter auf, die gewissermaßen als Gegensätze zu der ersten Gruppe aufzufassen sind: ‚Nacht‘, ‚Herz‘ und ‚Erde‘. Von den Naturerscheinungen (samt der Tierwelt) sind am häufigsten ‚Baum‘, ‚Wind‘ (einschließlich dessen Komposita) und ‚Flügel‘ vertreten, von Personenbezeichnungen ‚Kind‘, ‚Mensch‘, ‚Bruder‘ in der Bedeutung von ‚Mitmensch‘, und ‚Mutter‘. Verhältnismäßig häufig steht für Gott der Ausdruck ‚Herr‘,

455 Es handelt sich um die folgenden: 51 Gedichte des Bandes *Auf der Erde*, zwei Gedichte aus dem Nachlass des Dichters – *Kain und der Knabe* und *An einer Strasenecke* –, ferner das in der *Arkadia* erschienene Gedicht *Weltverwandtschaft* und die im *Brenner* erschienenen vierzehn Gedichte des Zyklus *Der tägliche Tag* samt dem Einzelgedicht *Der steinerne Tag*. Schließlich wurde in das Korpus I auch das in Weimar während des Schulausflugs vorgetragene und im Jahresbericht über das Schuljahr 1910–1911 abgedruckte Gedicht *In unser junges Leben fiel ein Schein* aufgenommen, wiewohl unklar ist, ob Ulmer auch dieses Gedicht bekannt war. Die siebzig Gedichte findet man in dem von Sudhoff herausgegebenen Band (Janowitz 1992).

456 Vgl. das Kapitel ‚Sprache und Stil‘ (Ulmer 1970, S. 56–92). Enger angelehnt an Ulmer sind bloß die Abschnitte zum Wortbestand, dem Strophenbau und der Reimform. Die Behandlung der ‚leitmotivischen Sprachbilder‘ verfolgt schließlich eine andere Verfahrensweise als der entsprechende Abschnitt zur ‚Thematik der Lyrik‘ bei Ulmer.

457 Siehe S. 82.

458 Sudhoffs Edition (Sudhoff 1996) enthält insgesamt zwanzig Gedichte, einschließlich der mit 1. *Motto* und 2. *Motto* überschriebener einstrophiger Verse. In der Edition findet sich auch die erste Fassung des Gedichts *Der rastende Wanderer*, das in das Korpus I aufgenommen wird.

459 Ulmer 1970, S. 56.

interessanterweise aber nie der Ausdruck ‚Vater‘, was als ein erstes Anzeichen einer eigenartigen Gottesvorstellung bei Janowitz gedeutet werden kann. Ulmer ordnet die Substantive je nach Bedeutung einzelnen Gruppen zu (in folgender knapper Übersicht werden nur einige Gruppen mit den bedeutendsten Vertretern angeführt): Landschaft (‚Berg‘, ‚Fels‘, ‚Wiese‘, ‚Wald‘, ‚Flur‘, ‚Weg‘), Pflanzenwelt (‚Baum‘ und seine Teile: ‚Stamm‘, ‚Rinde‘, ‚Wipfel‘; ‚Blume‘, ‚Blüte‘), Tierwelt (insbesondere ‚Vogel‘, der im Unterschied zu anderen Tierarten mitunter auch mit dem Artnamen genannt wird: ‚Lerche‘, ‚Nachtigall‘, ‚Schwalbe‘; naheliegend ist dann auch der häufige Gebrauch von ‚Flügel‘; weitere hierher gehörende Ausdrücke sind etwa ‚Pferd‘, ‚Hund‘, ‚Hase‘), Körperteile (insbesondere zu dem Kopfbereich gehörend: ‚Kopf‘, ‚Haupt‘, ‚Antlitz‘, ‚Gesicht‘, ‚Mund‘, ‚Auge‘, ferner v. a. ‚Herz‘, ‚Hand‘, ‚Brust‘). Die Abstrakta werden beispielsweise zu folgenden Gruppen zusammengefasst: der Bereich des Kosmos und der Wettererscheinungen (‚Himmel‘, ‚Stern‘, ‚All‘, ‚Gestirn‘, ‚Firmament‘, ‚Planet‘, ‚Sonne‘, ‚Wind‘, ‚Wolke‘ und deren verschiedene Komposita), Zeitangaben (‚Tag‘, ‚Nacht‘, ‚Morgen‘, ‚Abend‘, ‚Anfang‘, ‚Schluss‘, ‚Stunde‘, ‚Ewigkeit‘), Lichteindrücke (auffallend ist der Zusammenhang mit dem Feuer: ‚Abendglüh‘, ‚Himmelsglut‘, ‚Funke‘, ‚Flamme‘), schließlich sind ‚Grün‘, ‚Weiß‘ und ‚Blau‘ die einzigen substantivischen Farbenbezeichnungen.

Unter den Verben bedient sich Janowitz weitaus am häufigsten des Wortes ‚sehen‘, wobei es sich in der Hälfte der Fälle um dessen Imperativform handelt, weiterhin begegnen, etwas seltener, ‚hören‘, ‚kommen‘, ‚stehen‘, ‚schauen‘, ‚wissen‘ oder z. B. ‚ahnen‘. Ulmer hebt heraus, dass der größte Teil der Verben in den Bedeutungsbereich der Bewegung fällt. Hier werden drei Gruppen ausgegliedert: Verben, die eine Bewegung nach oben oder nach vorne darstellen (‚aufbrechen‘, ‚auffliegen‘, ‚emporkriechen‘, ‚steigen‘, ‚fliehen‘, ‚rasen‘); Verben, die die entgegengesetzte Richtung angeben (‚versiegen‘, ‚verströmen‘, ‚verschlingen‘, ‚abtropfen‘, ‚sinken‘, ‚fallen‘), die letzte Gruppe bilden Verben ohne Richtungsangabe (‚gehen‘, ‚(um)schweben‘, ‚wehen‘, ‚fliegen‘, ‚rauschen‘, ‚strömen‘, ‚kreisen‘, ‚tanzen‘). Die Zahl der Verben, die keine Bewegung ausdrücken, findet Ulmer „verschwindend klein“⁴⁶⁰, es sind z. B.: ‚stehen‘, ‚bleiben‘, ‚ruhen‘, ‚harren‘. Den Substantiven entsprechend finden sich auch unter den Verben solche, die semantisch vom ‚Feuer‘ abgeleitet sind: ‚glühen‘, ‚brennen‘, ‚zünden‘, ‚brennen‘, ‚verglimmen‘. Eine nächste Gruppe bilden Verben der sprachlichen Äußerung: am häufigsten verwendet Janowitz interessanterweise ‚rufen‘, seltener ‚sprechen‘, ‚(auf)schreien‘, ‚(be)klagen‘, ‚flehen‘, ‚flüstern‘ etc. Bei den nicht als Hilfsverben verwendeten ‚haben‘ und ‚sein‘ überwiegt dieses; es taucht, wie Ulmer darlegt, besonders häufig in Verbindung mit dem Gleichsetzungsnominativ auf, um etwa

460 Ulmer 1970, S. 65.

die in Janowitz' Dichtung nicht ungewöhnliche Gleichsetzung einer Person mit einem Ding zu gewährleisten: „[ich] bin Baum und Blume“ (J 15)⁴⁶¹.

Von den sowohl attributiv als auch adverbial gebrauchten Adjektiven (die zahlreichen adjektivisch gebrauchten Partizipien ausgeschlossen) kommt das Wort ‚ewig‘ am häufigsten vor, etwas seltener ‚tief‘, weiterhin finden sich oft beispielsweise ‚alt‘, ‚neu‘, ‚klein‘, ‚nahe‘, ‚fern‘ oder ‚lautlos‘. Analog zu den Substantiven gibt es auch unter den Adjektiven wenige Farbenbezeichnungen, neben dem häufigsten ‚grün‘ sind es noch ‚weiß‘ und ‚blau‘, ‚rot‘ kommt nur zweimal vor. Ulmer macht darauf aufmerksam, dass ‚weiß‘ eigentlich nicht für die Farbenbezeichnung steht, sondern meistens metaphorisch gebraucht wird, wie z. B. im Gedicht *Über den Schläferin*: „heimkehrt der Blitz, der weiß jeden traf“ (32).

Den Wortbestand charakterisiert Ulmer folgendermaßen:

Das Charakteristische am Wortschatz [...] liegt in seiner Einfachheit. Nichts Gesuchtes oder Künstliches, sondern das Tägliche ist wesentlich. Die Dinge selbst werden nicht in Frage gestellt, sondern als vorhanden akzeptiert; ihre eigentliche, oft verweisende Funktion erhalten sie häufig erst durch die ausdrucksstarken Verben und Partizipien.⁴⁶²

Ergänzend sei festgehalten, dass sich am Wortbestand zwei Schwerpunkte der Lyrik von Janowitz abzuzeichnen scheinen: An erster Stelle ist das irdische Dasein zu nennen, das durch die (harmonische) Natur einerseits und durch die Zeitlichkeit, Vergänglichkeit andererseits gekennzeichnet ist, als Gegengewicht scheinen die kosmischen Erscheinungen zu funktionieren, repräsentiert durch Himmel, Sterne und die für den Bereich des Transzendenten stehende Ewigkeit. Der Mensch bzw. das lyrische Ich, das in einem dynamischen Verhältnis zu diesen zwei Prinzipien steht, reagiert mit einem sensibilisierten Wahrnehmungsbewusstsein.

Rhetorische Figuren und Perspektive des Gedichts

Besonderer Vorliebe freuen sich bei Janowitz wörtliche Wiederholungen verschiedener Art bzw. die damit oft einhergehenden Parallelismen. Häufig kommt die Geminatio vor: „und die Augen, Augen starren bang“ (51), „Meine Flügel Rennen, Rennen“ (63), „Weilet, weilet, und erzählet“ (78), „Ewig, ewig muß ich bauen“ (45). Ferner hat man es oft mit der Epanalepse zu tun: „Alles strömt und strömt dahin“ (35), „Weh, daß ich einst zur Scheuche ward, / und Scheuche sein muß allem Guten“, „Und bin so ihnen Qual und Qual auch mir“ (67), „Wilde Neugier lodert in mir, / Neugier wird den Tod durchfliegen“ (25). Schließlich taucht manchmal das Polyptoton auf: „jetzt erst, Stück, gibt es Stücke!“ (32), „wer [war] aller Herzen Herz?“ (34). Häufig werden Verse anaphorisch, also mit gleichem Wort beginnend, aneinander gereiht:

461 Im Folgenden beschränken sich die Nachweise aus dieser Quelle auf die Seitenzahl.

462 Ulmer 1970, S. 69.

„Lauter mein Bruder, als alle Worte tönt, / lauter das Leben“ (83), „endlich der Sturm, / endlich [Mantelflug] des Abenteuers“, „Wieder ergreift es mich, / wieder im Herzen wild, / wieder der Schrei nach dir“ (23).

Den aufeinander folgenden anaphorischen Versen wird darüber hinaus oft eine gleichgeordnete syntaktische Struktur zugrunde gelegt, sie sind also zugleich als Parallelismen zu betrachten: „Sterne fallen, // Sterne stehen, Sterne wallen.“ (25), in *Zurückgekehrt* (23) wird der über zwei Verse gehende Anfang der ersten Strophe in der dritten wieder aufgenommen, variiert wird bloß das Verb: „Immer noch stehen die Bäume, / immer noch / [...] Immer noch rauschen die Bäume, / immer noch“. Auf Parallelismen geradezu aufgebaut ist das Gedicht *Über den Schläfern* (32f.), dessen drei Strophen beginnen: „Daß deine Sohlen nicht immer“ (I), „Daß deine Augen nicht immer“ (II), „Daß dein Schweben einst wieder“ (VI). Fünfmal fängt ein Vers mit „A[/a]hnst du es“ an, um meistens noch mit einer Anrede („Schläfer“, „Träumer“) und einer Adverbialbestimmung des Ortes („im Traum“, „in Leid“) begleitet zu werden. Fünf- bzw. dreimal treten in gleicher paralleler Anordnung „endet“ bzw. „Aber einst“ auf. In *Ein Tag* (27) haben die jeweils gleich strukturierten Strophenanfänge eine wichtige, weil bedeutungstragende Funktion⁴⁶³, voneinander weichen sie nur durch die Darstellung der Zeit ab, die mit der Wahl des entsprechenden Tempus des Verbs ‚sein‘ übereinstimmt: „Ein Tag ist, ein Tag ist gegangen“, „Ein Tag war, ein Tag war gegeben“, „Ein Tag wird, ein Tag wird kommen“. Schließlich trägt das Gedicht *Wer?* dem Prinzip konsequenter paralleler Satzanordnung Rechnung: gleich vier der insgesamt sechs Strophen bestehen jeweils aus zwei mit ‚Wer‘ eingeleiteten Fragesätzen.

Parallele Satzkonstruktionen sind ferner geeignet, die Funktion der Aufzählung zu übernehmen, eines Mittels, dessen sich Janowitz ebenfalls bedient: „Ich bin nicht Land, ich bin nicht Fluß, / nicht kühlen Regens milder Guß, / nicht Blumenbrand, nicht Baumesgrün“ (15), „Wir sind der Schlaf des Herrn, / sind ganz von seiner Art, / [...]// Sind seinem Augenlid / ewige Schwere und / sind Stummheit, die nie flieht, / an seinem milden Mund.“ (75), im ersten Gedicht des Zyklus *Der tägliche Tag* (92) werden zuerst Bedingungen aufgezählt, die erfüllt werden müssen, damit die Sterne sichtbar werden: „Wenn alle Wünsche in dir [...] stille stehen / [...] / Wenn kein tieferes Morgen den heutigen Augenblick / Im Strome zu sich zieht [...] / Wenn die Hügel und Wolken vergangenen Lebens die Ufer sind / Dann treten die Sterne des Alls vor den Himmel hin“.

Ein weiteres Mittel, dessen sich Janowitz oft bedient, ist die Antithese. Semantisch gesehen kann diese, wie Ulmer bemerkt, entweder zwei einander ausschließende Prinzipien

463 Vgl. die Einzelinterpretation des Gedichts (Ulmer 1970, S. 146–149).

zusammenführen oder aber nur ein einziges positives Prinzip darstellen, das durch den Einschluss von scheinbar Gegensätzlichem hergestellt wird. Beispiele für den ersten Fall: „Steigende Falken glaub’ ich zu sehen, / stürzende Winde mein’ ich zu hören“ (17), „du magst fliehen, / ewig beharrt doch das am Saume“ (22), „sieht’s [das Herz] immer sie [die Mütter] beginnen, was die Stunden enden, nie müd des Todes, lebend am Verschwenden.“ (53), „wenn das Licht / der ewigen Sterne ins Dunkel / sich ihrer [der unbegreiflichen Wesen] Wipfel flicht.“ (37), „Wie eine Blume schwankend auf dem Kraut“ (26), „Zu rauh dem Himmel und für sie [die Erde] zu weich, / Nach ihm nur starrend, blind für ihre Gaben!“ (104). Zum zweiten Fall, wo bloß ein wörtlicher Gegensatz vorliegt, jedoch kein semantischer (jeweils auf das ganze Gedicht gesehen), gehören die Kinder, die „noch spielend mit Gold und Staub“ (54) keinerlei Unterscheidungsbewusstsein besitzen, ferner gründet das Gedicht *Knabe* (18) auf demselben Motiv, für den Knaben kommt der „Garten“ der „Riesenferne“ gleich, wie auch die „schimmernden Körnchen“ des Sandes den „Berge[n] und Täler[n]“. Ferner bieten *Die Komödianten* (56) einen Ausweg aus der faden Wirklichkeit in die poetische Gegenwelt, ihre „Kisten“ enthalten „Königszepter und die Narrenkrone“, „Ritters Prunk und Bart des Wüterichs“; letztendlich sorgt die ‚weiße Mutter‘ in *Spätnachmittag im Jänner* dafür, dass die Bäume als ihre Kinder einen ruhigen Schlaf haben: „So weht sie wachend, Schlaf den Schläfern streuend“ (44). Mitunter sind die beiden Teile der Antithese so eng aneinander geknüpft, dass ein Oxymoron entsteht, wie bei der (wiederum auf Parallelismus basierenden) Beschreibung des *Winterbaumes* (36): „Nichts steht so still und ist so Sehnsucht ganz, / nichts schweigt so tief und spricht zu mir so wild“ oder, wenn der Dichter seiner erhöhten Sensibilität der Natur gegenüber Ausdruck gibt: „Wie ruft des Landes hingestreckte Ruhe / mich in der tiefsten Seele an!“ (13).

Viele Gedichte sind Ausdruck einer emphatischen Rede, die sich auf der formalen Ebene durch die häufige Verwendung von Ausruf, Anrede und rhetorischer Frage kenntlich macht. Besonders markant ist das bei den aufeinander bezogenen Gedichten *Sei, Erde, wahr!* und *Die Erde antwortet*, deren Sätze größtenteils mit einem Ausrufe- bzw. Fragezeichen abgeschlossen werden: „Ein wandelnd Zeichen künde Müttern Not! / Zu Häupten dich, mal sich die Welt den Tod!“ (81). In der Tat kommt kaum eins der hier untersuchten Gedichte ohne das Ausrufezeichen aus. Insofern die Ausrufesätze meistens einen konkreten Adressaten haben, der emphatisch angerufen wird – oft handelt es sich um ein ‚Naturding‘ oder um ein Abstraktum –, kann man von Apostrophe sprechen. Hier nur einige der vielen Beispiele: „O liebe Flur, wann kommt doch unser Glück“ (13), „O, wiederkommendes, herrliches Jahr!“, „Stürze ans Herz uns, o wiedergekehrte, / grünende Gottheit und halte es fest!“ (17), „O große Welt, o weite Welt, / ihr blauen Himmel weit, / o Riesenferne!“ (18), „O alte Heimat, andre, sei umfangen!“ (26). Im *Gebet*

(14), wie schon der Titel vorwegnimmt, wendet sich das lyrische Ich konsequent einem mit göttlichen Kräften versehenen Gegenüber zu (insofern könnte man von der *Invocatio* sprechen), dem „Dämmergeist der Nacht“, um dessen Wirkungen über sich ergehen zu lassen. Größtenteils aus Fragesätzen besteht nicht nur das bereits erwähnte Gedicht *Wer?*, sondern auch etwa *Über den Schläfern*, auffallend viele finden sich ferner in *Der Bote*, schließlich besteht die zweite achtzeilige Strophe des Gedichts *Abends* aus einem einzigen Fragesatz. Allgemein zur Satzstruktur hält Ulmer fest, dass im Unterschied zum Band *Auf der Erde*, wo einfache Hauptsätze überwiegen, in dem Zyklus *Der tägliche Tag* öfters auch kompliziertere Satzgefüge Anwendung finden.

Eine sehr oft anzutreffende Abweichung von der normalen Wortstellung bildet bei Janowitz der dem Nominativ vorangestellte Genitiv, wodurch dieser mehr Eigengewicht bekommt. Selbst in den *Verwandlungen* (15) sind viele Beispiele dieses der literarischen Tradition entlehnten Stilmittels zu finden: „kühlen Regens milder Guß“, „grüner Hügel Schwellen“, „des Baches Wellen“, „An stummer Brüder trauter Brust“, „fremden Daseins Lust“, „des Abends Ruh“. Auch die hier vorkommenden Komposita („Blumenbrand“, „Baumesgrün“, „Morgenlicht“, „Abendglüh“) sind – sprachgeschichtlich gesehen – auf die Zusammenrückung des Genitivs mit dem Nominativ zurückzuführen. Eine weitere syntaktische Abweichung stellt das manchmal dem Substantiv nachgestellte Adjektiv (bzw. das adjektivisch gebrauchte Partizip Perfekt): „Ihr Länder weit, ihr grünen, ausgespannt“ (73), „Seht die Körper aufgerissen, / [...] seht die Wurzeln, abgetrennte!“, „als die Erde, rasch gelungen, / [...] Menschen taten es, verfluchte“ (78f.), „tiefer wölbt sich der Himmel, der hohe“ (83), „dunkle Flügel, schwere“ (49), „die Kinder, die farbigen“, „die Neugier, die zarte“ (97, 100), „die Locken, die hellen“ (54).

Manchmal hält eine Parenthese den Satzfluss kurz an: „und lasse sie [die Vögel] – für sie bin ich belaubt – / zufrieden mir im Astwerk wohnen“ (13), „Sie drehen sich trunken, wiedergeboren, / im herrlichen Licht – fast war es verloren – / und rücken und hüpfen [...]“ (19).

Ungefähr ein Fünftel der hier analysierten Gedichte bleibt durchweg in der dritten Person, etwa die gleiche Anzahl der Gedichte richtet sich konsequent an ein Du, das Ich tritt explizit in mehr als der Hälfte der Gedichte auf. Manchmal wird es noch mit einem Wir kombiniert, wie z. B. in kunstvoller Absicht im *Rastenden Wanderer*. Die Eigenart der Lyrik von Janowitz macht aber erst die Zuordnung der Position des lyrischen Ich aus. Während sich das Ich oft nur danach sehnt, in ein Naturding versetzt zu werden, wie in *Geliebtes Leid* (21): „Möchte als ein Baum verzweigt / in den Abend scheinen“, tritt es in einigen Gedichten tatsächlich als ein Baum auf (*Der sterbende Baum*, *Der Patriarch*, *Die galizischen Bäume*, (*Die Stimme*) des Zyklus *Der tägliche Tag*,), als eine Blume (*Lied der Blume*) oder als die Erde (*Die Erde antwortet*), in *Vogel, den ich einst schoß ...* des

Zyklus *Der tägliche Tag* wechselt das im Schlaf träumende Ich im Laufe des Gedichts die Perspektive des Schießenden mit der des erschossenen Vogels. Darüber hinaus ist das Ich einmal der ‚Abend‘ (*Der Abend und die Kinder*) oder die personifizierte grammatische Fülle des Lateinischen (*Der träumende Scholar*). Eine Mittelstufe zwischen dem bloßen Wunsch, in ein Naturding versetzt zu werden, und der tatsächlichen Übernahme der Perspektive des lyrischen Ich durch ein Naturobjekt bilden die Gedichte *Verwandlungen* und *Der rastende Wanderer*. In diesem nimmt das lyrische Ich als menschliches Wesen allmählich die Gestalt eines Baums an, was sich auf der Ebene der Sprachsituation durch den Wechsel zu einem ‚Wir‘ zeigt⁴⁶⁴, in *Verwandlungen* erfährt das menschliche Ich eine Verwandlung, nach der es sich nur noch für „Baum und Blume, Flur und Feld“ (15) hält. Indem diese zwei Gedichte den Perspektivenwechsel nicht nur ‚technisch‘ auf der Ebene der Sprachsituation vollziehen, sondern vor allem auf der Bedeutungsebene thematisieren, bilden sie eine Art ‚Programm‘ für einen bedeutenden Teil der Lyrik von Janowitz.

Tropen

Hier soll v. a. das ‚Materielle‘ der Sprachbilder in den Vordergrund gerückt werden. Nicht die Frage nach deren semantischer Bedeutung steht im Mittelpunkt des Interesses, sondern jene nach der Art und Weise, wie sie zustande kommen. Die häufigsten und daher auch wichtigsten Tropen werden im gesonderten Kapitel über die ‚leitmotivischen Sprachbilder‘ in Janowitz’ Lyrik auf ihren Gehalt hin näher erörtert.

Die schon von Ulmer festgestellte relative Einfachheit des Wortschatzes bei Janowitz spiegelt sich in der Metaphernbildung wider. Da viele Metaphern aus zwei bzw. auch mehreren Wörtern bestehen, liegt der Versuch nahe, diese aufgrund der Aufteilung auf Bildspender und Bildempfänger im Sinn von Harald Weinrich zu analysieren. Als Bildspender ist jeweils der metaphorische Ausdruck auf der Textoberfläche zu betrachten, der im Vergleich zu der Alltagssprache als ein uneigentlicher wahrgenommen wird. Der Bildempfänger ist wiederum mit dem Bereich der eigentlichen Rede gleichzusetzen, er ist das, wovon der uneigentlich gebrauchte, metaphorische Ausdruck, der Bildspender, Ausgang nimmt, um durch seine immanente Bildlichkeit die Metapher als ein Ganzes mit zusätzlichen Bedeutungen zu versehen.

Weinrich führt dabei vor Augen, „daß Metaphern, im Unterschied zu Normalwörtern, unter keinen Umständen von den Kontextbedingungen entbunden werden können. [...] Eine

464 Vgl. die Interpretation des Gedichts im Kap. 6.1.1.

Metapher ist folglich nie ein einfaches Wort, immer ein – wenn auch kleines – Stück Text⁴⁶⁵ – nicht die „Wortsemantik“ interessiert also bei der Untersuchung der Metapher, sondern die „Textsemantik“. Die Bedeutung eines Wortes erschließt sich folglich aus der Spannung zwischen dessen kontextueller „Determinationserwartung“⁴⁶⁶ und dem tatsächlichen Kontext, in dem es vorkommt. Wird die Erwartung enttäuscht, ist von „Konterdetermination“ die Rede – dazu Weinrich: „die Metapher [ist] definierbar als ein Wort in einem konterdeterminierenden Kontext.“

Des Weiteren hebt Weinrich den befremdenden Effekt der sog. ‚kühnen Metapher‘ hervor: diese entsteht, wenn eine „starke Determination des bildempfangenden Kontextes, gleichgesinnte Metaphern in der Nachbarschaft des Textes und die Vertrautheit mit dem traditionellen Bildfeld“⁴⁶⁷ **nicht** gegeben sind. Unter Bildfeld versteht Weinrich eine meist traditionelle, also in der jeweiligen Sprache bereits angelegte, bildliche Verbindung von Elementen, die sonst unterschiedlichen Bedeutungsebenen angehören, beispielsweise von Seelischem mit Landschaftlichem.⁴⁶⁸ Eine Metapher ist insbesondere dann kühn, wenn die Bildspanne zwischen dem Bildspender und –empfänger klein ist – Weinrich spricht diesbezüglich von ‚Nahmetaphern‘. Als Beispiel zieht er Celans Oxymoron die „schwarze Milch“ heran, eine befremdend anmutende Nahmetapher, weil sie, verwirrenderweise, nur „um ein geringes von den Erfahrungen der sinnlich erfahrbaren Realität abweicht“⁴⁶⁹ – im Unterschied etwa zu der weitgehend ‚ungefährlich‘ wirkenden Wortfügung „traurige Milch“, die zwei komplett unterschiedliche Sinnesbereiche vermengt.

Diese Betrachtungsweise, die zwischen dem Bildspender und –empfänger unterscheidet, geht teilweise mit der ‚Grammatik der Metapher‘ einher, einer Untersuchung einzelner Metaphernteile aus syntaktischer Sicht. Gleichwohl ist bei solcher Verfahrensweise methodische Vorsicht angebracht, da es im Wesen der Metapher selbst angelegt zu sein scheint, sich einer streng systematischen Untersuchung zu entziehen und oft vielmehr die ‚Verschwommenheit‘ ihrer Struktur ans Licht treten zu lassen. Nun bringt es die Verschwommenheit mit sich, dass in einem bestimmten Text streng genommen nur schwer der genaue Ort einer Metapher auszumachen ist, denn, sollte man konsequent auf den Kontext achten, ist oft der ganze Text (in unserem Fall also jeweils ein ganzes Gedicht) die Metapher. Es ist daher kaum überraschend, dass bisher eine Grammatik der Metapher im deutschsprachigen Raum nirgendwo ausführlich dargestellt wurde.

465 Weinrich 1976, S. 319.

466 Weinrich 1976, S. 320.

467 Weinrich 1996, S. 336.

468 Vgl. Weinrich 1976, S. 326.

469 Weinrich 1996, S. 327.

Bezeichnenderweise beruft sich Heinrich F. Plett bei seinen Untersuchungen über Tropen auf die britische Schriftstellerin Christine Brooke-Rose, deren systematische Darstellungen zu der Grammatik der Metapher er bloß probeweise wiedergibt.⁴⁷⁰

Eingedenk der Maxime Weinrichs, der Kontext darf bei der Metaphernanalyse nie außer Acht gelassen werden, wird dieser bei der Auswahl der konkreten Textbeispiele aus Janowitz' lyrischem Werk automatisch berücksichtigt. Freilich können manche der im Folgenden angeführten Metaphernbeispiele insofern isoliert wirken, als sie aus dem jeweiligen Gedicht herausgelöst werden und dadurch ihr bildliches Potenzial nicht mehr ganz erkennen lassen. Eine gründliche Beleuchtung des jeweiligen Kontextes würde allerdings den Rahmen dieses Kapitels sprengen. Hier soll nur eine strukturierende Übersicht geboten werden, um Einsicht in die ‚Machart‘ der Metaphersprache bei Janowitz zu gewinnen, eine eingehende Analyse der Metaphern bliebe jeweils einer selbstständigen Gedichtinterpretation vorbehalten.

In der folgenden Aufzählung ist jeweils das Substantiv im Nominativ der Bildspender und das Genitivattribut der Bildempfänger (signifikanterweise ist oft der Bildspender, also der Nominativ, ein Kompositum oder er wird durch ein Attribut begleitet, um das bildliche Potenzial zu steigern): ‚des Flusses blaue Miene‘ (16), ‚der Strauch der Klage‘ (53; dies wäre überdies ein Paradebeispiel des traditionellen Bildfeldes, wo Seelisches mit Landschaftlichem konnotiert wird), ‚die Flur des Himmels‘ (81), ‚die Flügel der Seele‘ (47), ‚der Wellen Hand‘ (71), ‚das eilige Segel alles Lebenden‘ (101), ‚des Schicksals Wechselflüge‘ (40), ‚des Windes Wut‘ (43), ‚des dornigen Strauches Fluten‘ (47), ‚Schlafes Flaum‘ (56), ‚des Jammers Gassen‘ (63), ‚des Abenteurers Mantelflug‘ (23), ‚des Lebens Flamme‘ (74), ‚des Lebens Stürme‘ (89), ‚der Brunnen der Weisheit‘ (94), ‚der Himmel des Traums‘ (94), ‚alles Geschauten flügelschlagender Schimmer‘ (32), ‚der Krüppel [also der verkrüppelten Bäume] Angstgewimmel‘ (78), analog übernimmt auch der Dativ die Rolle des Bildempfängers: ‚ein Wald von Wehe‘ (80). Der Vorteil der Theorie von Weinrich besteht darin, dass man bei den so strukturierten Metaphern bereits beim bloßen Hinschauen auf ihr Äußeres relativ leicht (freilich nicht ganz ohne Bedeutungsverlust, da die Bedeutung als Summe des Ganzen konstituiert wird) die Bereiche des Bildlichen und des ‚eigentlich Gemeinten‘ voneinander trennen kann. Die verhältnismäßig hohe Anzahl solcher Metaphern in der Dichtung von Janowitz ist ein Beweis für ihre eher einfachere Bildlichkeit.

Das kann aber nicht darüber hinweg täuschen, dass durchaus auch Metaphern auftauchen, die gleich strukturiert sind, aber ohne dass man zugleich an ihrer Oberfläche die Bereiche des Bildsenders und –empfängers klar ablesen könnte. Dies rührt daher, dass sich in solchen Fällen

470 Vgl. Plett 1991, S. 84–87.

beide substantivischen Teile der Metapher auf den ‚uneigentlich‘ gebrauchten Bereich des Bildspenders hinzubewegen: ‚Dämmergeist der Nacht‘ (14) – der Dämmergeist ist hier keine bildliche Darstellung der Nacht, sondern beide Bestandteile als Bildspender beziehen sich auf einen nicht explizit angeführten Bildempfänger; ‚die Wölbung steinernen Schlafes‘ (93), ‚die farbigen Kinder des Himmels‘ (97), ‚zarter Flammen Stützen‘ (98), ‚das ewige Kinderbuch des Vormittags‘ (94), ‚die Falter des Nachtdunkels‘ (95), bei ‚die Hand der Stunde‘ (103) fällt die Zuordnung des Bildempfängers leichter, da ‚Stunde‘ als Synekdoche (*pars pro toto*) direkt mit dem Zeitlichen verknüpft ist.

Die aus einem Adjektiv und einem Substantiv bestehenden Metaphern scheinen oft komplexer Natur zu sein, eine klare Zuweisung des Bildempfängers ist von ihrer äußeren Form nicht klar abzuleiten: ‚helles Träumen‘ (14), ‚helles Schauen‘ (15), ‚zarter Brand‘ (21), ‚weiße Mutter‘ (44), ‚dunkle Flügel‘ (49), ‚tote Wolkenbrust‘ (71), ‚reine Milch‘ (79), ‚ankerloses Schiff‘ (91), ‚die schwangeren Heiligen‘ (95), ‚ängstliche Schwimmer‘ (105). Andererseits finden sich auch hier Metaphern, deren Bildempfänger mit dem Substantiv mehr oder weniger zusammenfällt: ‚farbiger Schlaf‘ (55), ‚weißes Himmelsblut‘ (75), ‚farbiger Mensch‘ (93).

Die Kompositionsmetaphern (wo meistens der erste Teil auf den Bildempfänger hinweist, so dass die Bedeutung nahe liegt) sind bei Janowitz oft eher konventioneller Art, wie die Beispiele ‚Blütenschnee‘ (68), ‚Winterstunde‘ (44) oder das (doch viel seltener in der Dichtung vorkommende) ‚Laubgefieder‘ (38) zeigen. Demgegenüber ganz originell aber zugleich leicht durch den Anschluss an das Zeitliche ‚durchschaubar‘ sind die ‚Stundenrose‘ (26).

Kaum überraschend, dass sich die nur aus einem einfachen Wort gebildeten Metaphern am meisten einer eindeutigeren Auslegung entziehen: ‚Schleier‘ (14), ‚Schläfer‘ (32), ‚Witz‘ (97), ‚Flügel‘ (56), ‚Tag‘ – etwa in Gedichten *Ein Tag* oder *Abend und Morgen*; oft kommt der ‚Tag‘ mit eigenartigen Attributen vor: ‚seidener‘ (75), ‚abgebrannter‘ (73), ‚kristallner‘ (36), ‚toter‘ (48). Schließlich ist sehr oft in Janowitz Lyrik von dem ‚Baum‘ die Rede (als repräsentativ ist das Gedicht *Der Winterbaum* zu betrachten). Mit den drei letztgenannten Metaphern – Flügel, Tag und Baum –, so könnte man fast sagen, ‚steht und fällt‘ das gesamte lyrische Werk des Dichters, weshalb diese später bei der Behandlung der wichtigsten literarischen Motive ausführlich behandelt werden.

Ergänzend sei hinzugefügt, dass auch Verben an der Metaphernbildung Anteil haben, wie das Beispiel der ‚Nacht‘ zeigt, die ‚weiß zerbricht‘ (15). Der Bildempfänger, die ‚Nacht‘, wird plötzlich durch den mit großer Lichtkraft antretenden, eben ‚weiß zerbrechenden‘ (so der Bildspender),

Morgen abgelöst; als ein nächstes Beispiel sei die komplexe Metapher des Abends angeführt: „Die Stundenrose grassen⁴⁷¹ mit hängenden Flügeln“ (92).

Im Allgemeinen lässt sich festhalten, dass die Deutbarkeit der von dem Dichter verwendeten Metaphern meistens naheliegt. Dies hat drei Gründe: Erstens ist die Bedeutung oft bereits in den Metaphern selbst enthalten, wie die oben in Ansätzen dargebotene Analyse nach Weinrichs Theorie zeigt. Zweitens werden manchmal die Metaphern im Anschluss, etwa durch eine Apposition oder durch den syntaktischen Bezug zum Prädikat (als Prädikatsteil bzw. als Vergleich), beleuchtet: „Steht im Raume der Nacht unter Sternen / Mein Staunen ewig, / Eine schwebende Krone über / Dem Brunnen der Weisheit“ (94); „meines Herzens Morgen war das Wort / von Gott“ (67); „Wenn alle Wünsche [...] wie Bäume am Abend stille stehen“ (92). Schließlich sind die Metaphern drittens nicht selten durch die textimmanente Interpretation zu erschließen, oder, nach Weinrichs Worten, durch das Vorkommen von „gleichgesinnte[n] Metaphern in der Nachbarschaft des Textes“ (s. o.). Beispielsweise tritt in dem Sonett *Spätnachmittag im Jänner* (44) als zentrale Metapher die „weiße Mutter“ auf. Als eine solche betreut ihre schlafenden ‚Kinder‘, die Bäume („ein jüngster Baum“ wacht kurz auf), sie ist mit einem „kleinen Licht“ ausgestattet, das ihr „aus der Hand [...] im Märzwind sprüht“. ‚Weiß‘ ist auf die Winterzeit zurückzuführen, wird doch die ‚Mutter‘ durch die Apposition „Winterstunde“ umschrieben, letztlich spricht dies der Titel des Gedichts klar aus. Obendrein wird die ‚Mutter‘ als „die Alte“ bezeichnet, das Licht schützt sie mit „dürerer Hand“: ‚weiß‘ kann demnach genauso für ihre Haarfarbe stehen. Die ‚weiße Mutter‘ ist, so die textimmanente Intention, eine personifizierte Instanz, die seit jeher für den Jahreszeitenwechsel sorgt („des alten Werks Gelingen ernst betreuend“), darüber hinaus ist sie Vorbote des Frühlings, den sie aber erst zur richtigen Zeit kommen lässt.

Zusammenfassend kann man sagen, dass man es nur selten bei Janowitz mit einer ‚kühnen‘ Metapher zu tun hat, wie etwa mit jener des ‚Witzes‘, der „[m]it weißen Augen und verschränkten Armen / In der Mauernische lauert“ (97). Diese Metapher scheint im Gedicht weder durch den Kontext noch durch ähnliche benachbarte Metaphern noch durch ein vertrautes Bildfeld vorbereitet zu sein. Eine Erschließung der Bedeutung würde hier vielmehr nach einer über die Textgrenzen hinausgehenden interpretatorischen Auseinandersetzung verlangen, wie es beispielsweise bei Trakl üblich ist.

Trotzdem scheinen die sprachlichen Bilder gerade in den späteren Gedichten, v. a. jenen aus dem Zyklus *Der tägliche Tag*, mehr Eigenständigkeit zu gewinnen, indem sie sich stärker auf den

471 Bei der Zitat- sowie Gedichttitelwiedergabe wird die ursprüngliche Orthographie berücksichtigt, wie es auch im Band *Auf der Erde* (1992) der Fall ist.

Bereich des Abstrakten hinbewegen und indem sie keine deutlicheren bildlichen Strukturen (auf der Ebene der einzelnen Gedichte) erkennen lassen. Durch die Abwendung vom Konkreten gewinnen die Gedichte größeren Anspruch auf eine allgemeine Gültigkeit, die eben die Offenheit dieser Gedichte zu beschwören sucht. Als Beispiel seien die letzten zwei Strophen eines Gedichts des Zyklus *Der tägliche Tag* (101f.) angeführt, in dem – auf der bildlichen Ebene – ein Vogel zu Boden stürzt, um den Ausweg aus der trostlosen Lage letztendlich in kosmisch inspirierten Vorstellungen des Wahnsinns zu finden:

Es war eine Schnur des Wahns
Dem entfesselten Flug,
Tiefer unter den Krallen. Nun ist es
Mit tausend Schritten Triumph
Und kleines Gelächter.

Ihm singt eine neue Quelle.
Durchstoßen ward etwas im Sturze:
In zackiger Öffnung erscheint
Ein neuer Himmel im Himmel,
Auf Sternen ruht seine Stirne
Im Blumenbeete des Wahnsinns.

Die komplexen Metaphern wie ‚Triumph‘, ‚kleines Gelächter‘ oder das ‚Blumenbeet des Wahnsinns‘ eröffnen durch ihre relativ starke Konterdetermination eine Leerstelle, die dem Leser einen breiteren Raum für die eigene Interpretation bietet.

Wie bereits die Untersuchung zur Perspektive im Gedicht (s. o.) nahelegt, ist v. a. eine Art der Metapher für Janowitz' Lyrik charakteristisch: die Anthropomorphisierung bzw., wenn diese stärker ausgebaut ist, die Personifikation. Erst hier kommen die Verben als Mittel metaphorischer Darstellung stark zur Geltung. Anthropomorphe Züge erhalten zahlreiche Naturdinge bzw. Naturelemente (wie z. B. der Wind): „Wälder schluchzen hingerissen / und die Wiesen weinen stiller. / [...] Wellen schlagen Purzelbäume.“ (16), „verlorene Pfade wehen klagend“ (26); „[ein Bach] lief und sprang und klang am Steine munter“ (49), in *Geliebtes Leid* möchte das lyrische Ich den Abend „als Wind durchweinen“ oder „[i]rgendwo als Felsen knien“ (21); ferner werden Abstrakta anthropomorphisiert: „Wer wird ihn [den Tag] erkennen, den täglichen Gast, / wenn sein altes Antlitz plötzlich / mit eisernen Lippen spricht?“ (27), „[die Schatten] sind alt und müde und knicken / und nicken und schlafen wie ihr [die Kinder]“ (55). Mit Personifikation haben wir es v. a. in Gedichten zu tun, in denen das Menschliche in komplexerer Form etwa auf Blumen übertragen wird, die in der Vase erneut ‚aufleben‘: „Es fassen sich liebend an zitternder Hand / die schimmernden Schwestern am Tellerrand.“ (19), des Weiteren tritt in dem gleichnamigen Gedicht die Weide als Mutter eines Menschenkindes auf: „Die Mutter hilft dem heimgekehrten

Kinde, / die Mutter rauscht mit ihren Zweigen“ (41), schließlich sind die mit dem lyrischen Ich identischen Blume (*Lied der Blume*), Baum (*Der sterbende Baum*) und Abend (*Der Abend und die Kinder*) als personifizierte Wesen aufzufassen, da sie dem Menschen gleich ein ausgeprägtes Wahrnehmungsbewusstsein haben.

In dem *Träumenden Scholar* bilden die personifizierten grammatischen Fälle des Lateinischen eine übergeordnete Struktur – die Allegorie. Nicht nur die Zahl der Fälle, sondern auch die Anspielungen auf die Mythologie des Alten Testaments (als Nominativ taucht das Bild der Adamsfigur auf) sind eindeutige Signale, das Gedicht als eine sprachmetaphysisch inspirierte, nicht ohne leichten ironischen Unterton auskommende, Abwandlung der Weltschöpfung zu lesen. Obendrein werden in das Gedicht zwei bei Janowitz wichtige Motive hineinprojiziert: das Motiv des Traums, in dem einem Knaben die Fälle überhaupt erst erscheinen, und das Motiv der Erdgebundenheit des Menschen, die wohlgerneht als der sechste Fall, der Ablativ, dargestellt wird – denn bekanntlich schuf Gott den Menschen gerade am sechsten Tag.

Metrik

Was den Strophenbau angeht, stehen den insgesamt acht Sonetten (und dem Sonett-ähnlichen, jedoch reimlosen *Was innen gebet ...*) verschiedene Formen gegenüber. Etwa bei einem Fünftel der Gedichte gibt es entweder überhaupt keine Strophenaufteilung oder sie fällt sehr unterschiedlich aus, so dass man von Strophen im engeren Sinne nicht mehr reden kann, wie z. B. in *Erste Vision*, das aus einem Drei-, einem Zwölf- und einem abschließenden Vierzeiler besteht. In drei Gedichten des Zyklus *Der Tägliche Tag* (99, 100f., 102) ist wiederum jeweils eine isolierte Verszeile unter fünf- und mehrzeilige Gedichtteile eingestreut. Obwohl manche Gedichte keine äußere Strophengliederung aufweisen, lassen sie sich aufgrund des Reims auf vierzeilige (13, 14, 45) bzw. auf fünfzeilige (15) Strophen aufteilen. Vierzeiligen Strophen begegnet man bei Janowitz am häufigsten, manchmal haben sie durch den Kreuzreim und den regelmäßigen Wechsel von männlichem und weiblichem Ausgang den Charakter der Volksliedstrophe (14, 21, 38, 59). Einmal sind die vierzeiligen Strophen durch den Paarreim gebunden (26), des Öfteren sind die Vierzeiler reimlos (29, 34, 56). Die auffallend kürzere fünfte Verszeile der durchweg ungereimten Gedichte *Der Schwan*, *Widmung* und *Ein Nachtlid* erinnert, auch wenn nur annähernd, an die aus der Antike stammende sapphische Strophe, im Einklang mit dieser sind obendrein die letzteren zwei Gedichte im trochäischen Versmaß geschrieben. Oft finden sich längere Strophen, insbesondere im Zyklus *Der tägliche Tag*, wo sie oft 6 bis 8 Verse zählen, zweizeilige Strophen begegnen hingegen nur in drei Gedichten (42, 81f.). Ganz eng an die antiken Versmaße ist erst *Der steinerne Tag* (105) angelehnt, dessen sechshebige, jeweils mit einer

Hebung ansetzende Verse in elegischen Distichen geschrieben sind. In folgenden zwei Versen wird der metrische Versrahmen konsequent mit vorgegebenen Versmaßen gefüllt (der Daktylus der ersten vier Versfüße kann im Hexameter durch einen Trochäus ersetzt werden, wie hier gleich im ersten Versfuß):

Sieh die Peitschen und Geißeln von fleißigen Fäusten geschwungen,
 X x X x x X x x X x x X x x X x

Über den Häuptern des Zugs schüttelt der Haß sein Gebot.
 X x x X x x X/X x x X x x X

In zwei Gedichten werden originelle Strophenschemata entworfen. In der *Krückenhimmelfahrt* setzten sich die drei elfzeiligen, im Jambus gehaltenen, Strophen aus jeweils acht vierhebigen Versen zusammen, darauf folgen zwei dreihebige Verse, abgeschlossen wird die Strophe jeweils mit einem Fünfheber. Die abwechslungsreiche Struktur wird im Druckbild durch die stufenartige linke Einrückung von jeweils dem zweiten Vierzeiler und dem darauf folgenden Zweizeiler hervorgehoben. Die drei ähnlich aufgebauten siebenzeiligen Strophen des Gedichts *Abschied vom Leser* weisen Merkmale der freien Verse auf: lange, meist fünfhebige Verse wechseln jeweils in dem ersten vierzeiligen Teil der Strophe mit zweihebigen ab, die letzten drei Verse fallen in der Hebungs- und Silbenzahl unterschiedlich aus.

Obwohl sich Janowitz an die „Grenzen der Strophe bzw. Zeile [...] im allgemeinen sehr streng hält“⁴⁷², sind doch hin und wieder auffällige Enjambements anzutreffen: „Hinter dem Zaune ist / Herbst“ (22), „in der nur wenig / ziehenden Luft des Mittags“, „War ich auf fremden dunklen / Stiegen“, „Stand ich im Streite der Männer mit / fliegendem Haar“, „leicht aus zärtlichem Tang die / Schultern“, „mit den immer bewegten Wipfeln der / ewigen Bäume“ (23f.), „auf die unwandelbaren / Wege“ (28), „Und wenn du sprichst, die Brücke / baust zu des Bruders Bild“ (32), „den bösen / Stein“ (34), „wie erlöste mich diese / Gnade von aller Pein!“ (39), „mit seinen wechselnd hellen / Gestirnen (52), „Bin das eine / A im Alphabet“ (59), „ihr wunderbaren / Brüder“ (78), „stumm ist vor / Leben, was lebt“ (83), „der Garten mit kleinen / Bäumen“ (93), „Mit süßen Blüten und tausend / Bewegten Blättern“ (94), „unter hoch / Im Winde segelnden Krähenzügen“ (96), „Nachtstunden waren auch ihm / Gegeben“ (100).

Viel seltener begegnen Strophensprünge. Während in *Ein Nachtlied* eine Satzreihe durch das Strophenenjambement in der nächsten Strophe nur fortgesetzt wird: „Sterne fallen, // Sterne stehen, Sterne wallen.“ (25), wird im Sonett *Der Strassenarbeiter* an der auffälligsten Stelle – der zu erwartenden Zäsur zwischen den Quartetten und Terzetten – ein Satzgefüge zweigeteilt, indem

472 Ulmer 1970, S. 76.

der angeschlossene Konsekutivsatz das Terzett einleitet: „Bist du mir denn so wenig zugesellt, // daß du Jahrhunderte an Klopfern klebst“ (70). Besonders wirkungsvoll kommt der Strophensprung in *Der Winterbaum* (36) zur Geltung, wo er die sich im dialektischen Spannungsverhältnis befindende Erdgebundenheit und das Emporstreben des Baums gegen den Himmel zu einem Symbol der „Gottheit der Geduld“ (IV, 1) verbindet. Die feste ‚Verankerung‘ des Baums im ersten Vers wird durch eine bereits ab dem dritten Vers derselben Strophe aufbereitete Gegenteilstendenz im ersten Vers der folgenden Strophe überspielt und somit zugunsten eines höheren Symbolgehalts aufgehoben:

In enger Erde ankert tief sein Warten,
verborgene Lippen saugen und sind wach,
indessen schlafend, heiter, im Gemach
kristallinen Tages, leicht, durch Wind und Garten

die Krone steigt zum tief erblauten Dach!

Neben den bis auf *Weh' uns* ... durchweg reimlosen Gedichten des Zyklus *Der tägliche Tag* findet sich in anderen Gedichten häufig der Kreuz- und Paarreim, ferner liegt einigen Gedichten eine kunstvoll verschachtelte Reimform zugrunde. Beispielsweise teilen in der *Nächtlichen Fahrt* je zwei Strophen zwei Reimpaare, wodurch jene näher aneinander gerückt werden, wie das Schema der ersten zwei Strophen des Gedichts illustriert: abaac/dcddb. In *Krückenhimmelfahrt* wird in jeder Strophe das ungereimte (vom Inhalt her refrainartige) Verspaar von umarmendem Reim umschlossen, was das folgende Schema entstehen lässt: aabbcdcdxyd. Der bewusste Umgang mit Reimformen führt, so Ulmer, manchmal zur Künstlichkeit⁴⁷³, was sie an *Auf der Terrasse* veranschaulicht. In der Tat wird hier kunstvoll mit der Assonanz gearbeitet: von dieser ausgehend entsprechen sich die Kreuzreime zeigen/Steigen/neigen/schweigen, die mit liegt / singt / bringt / fliegt durchsetzt sind, ‚liegt‘ und ‚fliegt‘ haben hier obendrein eine ganze fünf Verse umrahmende Funktion. Auch in den einzelnen Sonetten wird jeweils ein anderes Reimschema durchgespielt, was mit zu der Annahme Ulmers führt, dass der „Reim für Janowitz ein sehr wesentliches Mittel [ist], Bedeutsames hervorzuheben.“ Vom Satzbau ausgehend „[weichen] zugunsten des letztes Wortes der Zeile [...] manche Sätze von der Normalstellung ab; dieses jeweils letzte Wort erhält noch mehr Gewicht und bleibt dem Hörer länger haften dadurch, daß es zugleich auch Reimwort ist.“⁴⁷⁴

Neben dem Reim ist als ein weiteres, bei Janowitz geradezu strukturbildendes, Klangmittel die Alliteration zu nennen: „Es landen Vögel leicht in Lindenkronen“ (13), „bin Baum und Blume,

473 Vgl. Ulmer 1970, S. 83.

474 Ulmer 1970, S. 83.

Flur und Feld“ (15), „wenn die Nacht sich neigt, / ihn als Wind durchweinen.“ (21), „die Brücke / baust zu des Bruders Bild“ (32), „die Weiten und die Wonnen“ (53), „Bestreuet mit blauenden Blicken / die blumenverlassene Flur.“ (53), „Wiesenwind und Waldesnähe!“ (58), „Ich bin Bogen und bin Brücke!“ (61) etc. Ferner finden sich Wortpaare, in denen in der Paronomasie Gegensätzliches durch den Klang zusammengeführt wird: „Aus wundem Leib zum Licht emporgerungen“ (70), „Und Lust und Leid von tausend Ich“ (91).

Viel seltener scheint sich der Dichter, ohne dies allzu sehr zu überschätzen, des Gleichklangs der Vokale zu bedienen. Am deutlichsten tritt diese Tendenz im Gedicht *Weltverwandtschaft* hervor, das durch den ‚i‘-Laut in allen drei Strophen einen besonderen Klangeffekt erzeugt, v. a. aber in der zweiten:

Doch bin ich bloß ein schwaches Licht,
Bist du der Wind, der froh es neckt,
Der mich bald liebt und bald erschreckt,
Bis mich ein Finger bricht.

Weitere Beispiele des Gleichklangs: „Schon packt mit wildem Griffe mich das Licht.“ (26), „Immer an Ufern, aber am liebsten / Wo mit fliegenden Wimpeln die Schiffe warten“ (102), „wenn die übermütigen Fahrten / führten in mein grünes Holz“ (40), „Von den vielen Türen eilige Füße / zeichnen dunkle Spuren in den Winter“ (56), „Törichten Wunsch weiß ich als Ursünd brennen. / Erfüllung war die Sühne.“ (89), „[Wer] spannte die wachsenden Arme?“ (34), „Trat auf meinen Gang und stand und schaute“ (28). Von den Diphthongen wird am häufigsten der ‚ei‘-Laut in Anspruch genommen: „So treibt mein Geist geheimes Spiel.“ (15), „Brecht das schöne Zweiglein aus, / schneidet ihm ein Pfeiflein draus.“ (42), „wo beider Reiche Macht / furchtbar im Streite grenzt!“ (75), „Eilig hast du’s, kleiner Freund, / und wir bleiben arm.“ (29), „so rückt sein Leib der Zeiten Eile nach“ (36).

Die Untersuchung der Versfüße eröffnet uns den Einblick in die größtenteils formbewusste und –getreue Lyrik des Dichters: mehr als drei Viertel der hier untersuchten Gedichte (genauer 54 aus der Gesamtzahl von 70) lassen ein metrisches Grundschema erkennen. Dem stehen nur sechzehn Gedichte (davon zehn aus dem Zyklus *Der tägliche Tag*) gegenüber, die sich nicht an ein Metrum halten und demnach als freie Verse bezeichnet werden können.

Den meisten, genau 33 Gedichten liegt ein jambischer Versrahmen zugrunde. Davon halten sich 23 weitgehend an den Versfuß, das Gedicht *Was innen gebet ...* wird darüber hinaus mit regelmäßigem Wechsel der Vier- und Fünfheber variiert. In den Sonetten *Die Henne* und *Der Adler* und in dem Gedicht *Dein Antlitz, Mensch...* des Zyklus *Der tägliche Tag* wird in einigen Versen die Betonung auf die erste Silbe versetzt, wodurch die so aus dem jambischen Rahmen

herausfallenden Wörter hervorgehoben werden, wie z. B. in der zweiten Strophe des Sonetts *Die Henne*:

Im Dunkel aber der umwölbten Klause xXxXxXxXxX
bewegt sich schon, was sich ins Dasein fraß, xXxXxXxXxX
klopft an die Tür des Tags, die spröd wie Glas XxxXxXxXxX
aufkracht im Kreis: da liegt die Welt zum Schmause. XxxXxXxXxX

Weitere sieben Gedichte weisen eine größere Füllungsfreiheit auf, indem oft eine zusätzliche Senkung auftaucht: „Im Innern beginnt es zu schweigen, / die Erde von dannen fliegt.“: xXxxXxxXx / xXxxXxX (*Auf der Terrasse*, V. 7, 8); „Du töricht liebendes Herz, / das alle nach Hause begleitet“: xXxXxxX / xXxxXxxXx (*Abends*, V. 1, 2); „Von blauen Blumen ein welker Kranz ... / Wir nahmen sie fort aus der Wiese Glanz.“: xXxXxxXxX / xXxxXxxXxX (*Erste Vision*, V. 1, 2).

16 Gedichte sind trochäisch. In *Ein Chinesenkind* und *Geliebtes Leid* wechseln obendrein vier- und dreihebige Verse einander ab, die Vierheber mit weiblicher Kadenz in *Aufbruch* und *Ein Nachtlied* nennt man spanische Trochäen. Neben den sechzehn Gedichten weisen weiteren zwei, ähnlich wie beim jambischen Versmaß, Füllungsfreiheit auf: „Steigende Falken glaub’ ich zu sehen, / stürzende Winde mein’ ich zu hören“: XxxXxXxxXx / XxxXxXxxXx (*Begrüßung der neuen Jahreszeit*, V. 1, 2); „Nur was sich rührt, das ist, / reicht mit der Wellen Hand, / was nie ein Arm ermißt, / bis an den Weltenrand!“: XxxXxX / XxxXxX / XxxXxX / XxxXxX (*Stimmer am Morgen*, 1. Strophe).

In zwei Gedichten lösen sich stellenweise jambische und trochäische Verse (mit erheblicher Füllungsfreiheit) ab, in *Wer?* erstreckt sich die Tendenz beinahe auf das ganze Gedicht, in *Die Engel* nur auf einige Strophen: „Was trippelte über den Sandweg, / leicht, als hätt’ es noch Flügel? / Was griff nach Blumen und Sternen / zärtlich mit törichter Hand?“: xXxxXxxXx / XxXxxXx / xXxXxxXx / XxxXxxX (*Wer?*, 1. Strophe); „Wir sind ein Flügelschlag, / fühlen sein Schweben nicht, / sind seines Herzens Tag, / trinken so nie sein Licht!“: xXxXxX / XxxXxX / xXxXxX / XxxXxX (*Die Engel*, 3. Strophe). Ein Wechselspiel des Jambus und Trochäus in größerem Ausmaß findet in den zweigeteilten Gedichten *Bäume* und *Die Weide* statt, wo jeweils der erste Teil in Jamben geschrieben ist, der zweite in Trochäen.

Die restlichen Gedichte sind durch kein Metrum gebunden. Dies betrifft nicht nur zehn Gedichte des Zyklus *Der tägliche Tag*, sondern auch sechs Gedichte aus dem Band *Auf der Erde*: *Zurückgekehrt*, *Über den Schläfern*, *Ein Tag*, *Stunde des Hasses*, *Widmung*, *Abschied vom Leser*). Bis auf das Gedicht *Zurückgekehrt*, dessen Entstehungsdatum nicht bekannt ist, sind alle anderen auf 1915 zu datieren. Der Umgang mit freien Versen ist folglich erst in die späte Schaffensphase des Dichters zu verorten.

5.2 Korpus II

Wortbestand

Es ist kaum überraschend, dass der Bestand der Substantive in hohem Maß mit jenem des Gedichtbandes *Auf der Erde* übereinstimmt – im Vordergrund stehen die Dinge der Natur samt der Tierwelt und den Naturerscheinungen: ‚Erde‘, ‚Wiesen‘, ‚Felder‘, ‚Blumen‘, ‚Hain‘, ‚Rasen‘, ‚Baum‘ (und dessen Teile: ‚Wurzeln‘, ‚Wipfel‘, ‚Äste‘, ‚Blätter‘); von den Tieren kommen vor: ‚Bienen‘, ‚Vogel‘, ‚Gänse‘, ‚Tauben‘, ‚Eulen‘, ‚Schwalbe‘, ‚Hähne‘, ‚Hund‘; dem Bereich des Himmels gehören: ‚Himmel‘, ‚Sonne‘, ‚Mond‘, ‚Wolken‘, ‚Sterne‘; in den Bereich des Wassers fallen: ‚Wellen‘, ‚Küste‘, ‚Meer‘. Unter den Abstrakta tauchen das Öfteren ‚Schlaf‘ und ‚Traum‘ auf, aus dem Bereich der Konkreta fällt am meisten die in einem Gedicht vorkommende „elektrische Bahn“ (87)⁴⁷⁵ auf, ein für Janowitz’ Lyrik untypischer Ausdruck aus dem Umfeld der Technik.

Rhetorische Figuren und Perspektive des Gedichts

Wieder tauchen verschiedenartig variierte Figuren der Wiederholung auf, wie die Anapher mit der anschließenden Geminatio: „Blau der Himmel, blau Dein Kleid, / selige, selige Sommerzeit!“ (80), das Polyptoton: „in fremder Städte fremden Herbst hinein.“ (90). Weiterhin haben bei einigen Gedichten Parallelismen eine strukturbildende Funktion. Im Gedicht *Abend* versucht das Ich in vier aufeinander folgenden zweizeiligen Strophen (die jeweils aus einem Fragesatz gebildet sind), die harmonische Geborgenheit des Kindes inmitten der Naturwelt zu beschwören: „Ach, wo seid ihr, liebe Sterne, [...]“ – „Wo seid ihr, verlorne Stunden, [...]“ – „Tage ihr, [...]“ – „Wo bist du, oh Wald, geblieben, Flüsse ihr! [...]“ (86). Zugleich wird hier ein weiteres bei Janowitz typisches rhetorisches Mittel erkennbar – die Anrufung der Naturdinge. Ein weiterer, anaphorisch geprägter Parallelismus liegt dem Gedicht *Hochzeitslied an die ungekannte Geliebte* zugrunde, der sich das Ich gleich viermal zuwendet: „In deinen Küssen, [...]“ – „In deinem Atem, [...]“ – „In deinen höchsten Augenblicken, [...]“ – „In deinem Blut, [...]“ (88, V. 1, 3, 5, 7). Schließlich sind die beiden ersten Verse der Quartette des Sonetts *Abschied* durch das gleiche Prinzip miteinander verbunden: „An deine Schritte war ich zart geschmiedet“ – „Nach deinem Schritt hat sich mein Tag gegliedert“ (90). In *Begegnung* und *Sommernacht* findet das rhetorische Mittel des Kyklos Verwendung – ein am Anfang stehender Teil, in beiden Fällen sind das die ersten zwei Verse, wird am Ende des Gedichts nochmals wiedergegeben. Während in dem

475 Die Stellennachweise verzichten im Folgenden weitgehend auf Gedichttitel und beschränken sich auf die Seitenzahl in: Sudhoff 1996.

zweiten Gedicht der wiederholte Teil identisch ist, wird im ersten das Verb „kommt“ in „ging“ verändert (überdies werden hier die ursprünglichen zwei einfachen Hauptsätze zu einer durch ein Komma getrennten Satzreihe, die mit drei Punkten das ganze Gedicht abschließt): „Kleiner Greis in weißem Haar ging die Wand entlang, / ihn, der stets zuhause war, lockt der Sonntagsklang...“ (80).

An einigen Stellen lassen sich antithetische Gegenüberstellungen erkennen: „Bunte Menschen zogen / laut vorbei am stillen Haus“ (80), „Müde auf den Rasen hingestreckt / hast du mich aus tiefstem Schlaf geweckt.“ (81), „Die Stöcke sind voll, die Blumen sind leer“ (89), „wo man trotz Wildheit und Finsternis in der Nähe / friedlich schlummern sieht das böhmische Dorf“ (87); das auf dem Spiegel eines Teichs reflektierte Bild lässt ein Paradoxon entstehen: es spiegelt sich da ein Kind wider, das „den Karpfen Brösel in den Himmel niederwarf“ (87).

Die Sätze sind einfach gebaut, selten gehen sie über drei Verszeilen hinaus. Länger sind meist nur parataktische Satzkonstruktionen; das sich über fünf Verse erstreckende Satzgefüge in *Herbstlicher Abend in der Stadt* ist eine Ausnahme, genauso wie das aus nur einem Satz bestehende zwölfzeilige Gedicht *Flucht*. Auffallende Enjambements finden sich kaum.

In einem Teil der Gedichte bilden die Ausrufesätze ein wichtiges Merkmal, gleich sieben schließen mit diesen ab. Die im Allgemeinen noch einfachere Sprache als jene der Korpus I-Gedichte weist nicht so viele substantivische Verbindungen des Nominativs mit dem Genitivattribut auf, wenn aber diese schon zustande kommen, dann wird der Genitiv dem Nominativ vorangestellt, wie es für Janowitz' Dichtersprache typisch ist: „Blauen Meeres leichte Wellen / [...] / bunten Landes Küste leckend“ (83). In der Mehrzahl der Gedichte ist das lyrische Ich vorhanden, entweder explizit oder indirekt durch das ‚Wir‘ bzw. das angesprochene ‚Du‘. Signifikanterweise für Janowitz' Lyrik tritt einmal – im Gedicht *Die Ruhende* – das Ich als ein Baum auf. Nur vier Gedichte (*Sommernacht*, *Kinderberbst*, *Erinnerung an das Paradies* und *Die Bienen*) verzichten auf ein Ich, indem sie, wie die Titel vorwegnehmen, vorwiegend den Naturimpressionen Ausdruck verleihen.

Tropen

Die relativ einfache Sprache ist arm an komplexeren Metaphern. Die wenigen hier auftauchenden sind bisweilen denjenigen aus Korpus I ähnlich: ‚hellbewußtes Leben‘ (79) erinnert das das ‚helle Schauen‘ bzw. ‚helle Träumen‘, ‚bunte Menschen‘ (80) – die den Vögeln gleich ‚schwärmend ausgeflogen‘ sind – sind eine Abwandlung des Bildes des ‚farbigen Menschen‘, ‚hell‘ sind schließlich auch die ‚Kinderminen der Welt‘ (82). An die Theorie von Weinrich anknüpfend, ist hier der jeweilige Bildempfänger der angeführten Metaphern meist

unschwer zu bestimmen, da er bereits in dem Ausdruck mitenthalten ist: es ist das Leben, die Menschen bzw. die Welt. Ähnlich verhält es sich mit einigen weiteren Metaphern: die ‚Wölkchen‘ werden in der anschließenden Apposition als ‚Himmelsschwimmer‘ bezeichnet (82), die Kinder haben ‚irres Traumgelächter‘ (88), die Erde besitzt ‚alte Mutterkraft‘ mit der sie an der ‚Schöpfung weiterbaut‘ (85), in der Nacht verlöschen die ‚irren Lichter‘ der Stadt (87), der ‚Kranz der holden Stunden‘ (86) wird in der Erinnerung des Ich beschworen. Origineller wirken die synästhetische Verbindung des ‚feuchten Schimmers‘ (82) und der ‚Fenstermund‘ (87) im letzten Vers des Gedichts *Abend*, der an das „Fenster“ des ersten Verses anknüpft. Dieses gibt von sich durch den heranwehenden Wind klopfende Laute, welche beim lyrischen Ich eine Erinnerung an die Kindheit auslösen. Letztendlich tauchen mehrere Anthropomorphisierungen auf: „Die Sonne im Garten zögert doch / der Nachtwind im Fenster singt ja noch“ (81), „Nun schweigen Felder und Fluren“ (84), im Gedicht *Gartenglück* ist von ‚empörten Bäumen‘ die Rede, anthropomorphe Züge trägt auch das Kompositum ‚Sterngewimmel‘ (81). Eine Personifikation liegt im Gedicht *Der Liebende auf dem Lande* vor, wo des Nachts der Schlaf ‚in jedes Haus schleicht‘ (85).

Geradezu als Versatzstück in Janowitz’ Werk mutet das Bild des verborgenen, in den Bienenwaben ‚zusammengedrängten‘ Sommers an, das im Gedicht *Die Bienen* begegnet:

In ihren [der Bienen] Waben duften gemengt
tausend Wiesen zusammengedrängt.
So haben die Bienen, wenns außen schneit,
im Hause selige Sommerzeit.

Denn genau das gleiche Bild bietet die Prosaskizze *Verwandlung des Winters*:

Und wollt ihr die weiten, flachen, unübersehbaren Wiesen des Sommers wiedersehen, die verschwunden scheinen, so folget mir diesen schmalen Gartenpfad nach, der zu den Bienenhäusern führt. Auch sie schlafen, schlafen wie Särgen. Und wisset, daß sie Särgen in Wahrheit sind! In diesen Grüften von Holz liegen die verschwundenen Wiesen. Öffnet behutsam [...] Welche Fülle zarten, goldgrünlichen Lichtes strahlt aus den Schächten der Waben flutend euch entgegen! [...] Und mitten im kalten, duftlosen Winter leuchten in diesen Totenhäuschen, wie Millionen kleiner Lämpchen, die unzähligen Blumenseelen des Sommers [...] (J 119f.)

Metrik

Nur drei Gedichte haben einen strukturierteren Strophenbau: neben dem Sonett *Abschied* sind es die jeweils aus drei sechszeiligen Strophen bestehenden *Erinnerung an das Paradies* und *Der Liebende auf dem Lande*. Damit korrespondieren die verhältnismäßig anspruchsvollen Reimformen – das Sonett ist durch das Schema abba/abba/ccd/eed gebunden, die erste Strophe der *Erinnerung* fängt mit einem Paarreim an, dem ein Kreuzreim folgt, die restlichen zwei Strophen sind durch den Schweifreim gebunden. Die Strophen von *Der Liebende auf dem Lande* fangen mit einer Weise an, der jeweils ein umarmender Reim folgt, der aber gleich drei sich untereinander reimende Verse umschließt: xabbba. Ferner verwenden vier aus Zweizeilern zusammengesetzte

Gedichte den Paarreim, der noch weiteren fünf Gedichten zugrunde liegt. Diese und alle anderen Gedichte weisen keine Strophenaufteilung auf, bis auf das *Gartenglück*, das aus einer zwölf- und einer sechzehnzeiligen, jeweils durch den Kreuzreim gebundenen, Strophe besteht. Der Kreuzreim findet noch in einem Gedicht Verwendung, ungereimt sind insgesamt vier Gedichte. Auf der lautlichen Ebene finden sich relativ viele Alliterationen: „wo den Sohn aus fernem Süd er im Traume traf“ (80), „Noch dunkelt und dämmert es sehr“ (81), „Meine Wurzeln fühl ich, meine Wipfel beben, / adernauf und –ab ein neues Wirken leben.“ (81), „stockt und steht die Zeit“ (82), „Die Bäume rasen und rauschen“ (87), „Nun schweigen Felder und Fluren / und Land und Laub wird matt“ (84).

Neun Gedichte sind konsequent im trochäischen Vermaß gehalten, überdies bildet das Metrum in *Begegnung* und *Abend* übergeordnete Einheiten, und zwar jeweils sieben bzw. achthebige Verse, die durch eine Zäsur zweigeteilt sind. Beim letzteren Gedicht handelt sich um die klassische Form des trochäischen Tetrameters:

Kleiner Greis in weißem Haar kommt die Wand entlang. XxXxXxX/XxXxX
Ihn, der stets zuhause war, lockt der Sonntagklang.

Nächtlich still ist nun die Gegend, nur das Fenster klopft noch sacht, XxXxXxXx/XxXxXxX
wie der Wind es leicht bewegend hin und wider schaukeln macht.

Eine deutliche jambische Struktur lassen drei Gedichte erkennen, wobei zusätzliche Senkungen in *Die Bienen* und *Kinderherbst* für Füllungsfreiheit sorgen. In drei Gedichten lösen stellenweise jambische und trochäische Verse einander ab, wie die erste Strophe von *Der Liebende auf dem Lande* illustriert, wo die Einrückungen die Versmaßverteilung zusätzlich markieren (freilich erwecken hier einige Verse mit freier Füllung den Eindruck keines festen Metrums):

Nun schweigen Felder und Fluren xXxXxxXx
und Land und Laub wird matt. xXxXxX
Sterne sind mit Prangen XxXxXx
himmelhin aufgegangen. XxxXxXx
Hell sie zu empfangen XxXxXx
wird tief der Teich und glatt. xXxXxX

Schließlich lassen zwei Gedichte (*Nächtlicher Spaziergang* und *Herbstlicher Abend in der Stadt*) keinen metrischen Rahmen erkennen. In Nachbarschaft der restlichen metrisch weitgehend gebundenen Verse machen sie den Eindruck unvollendeter Gedichte.

Die Kurzanalyse der zwei nur noch in tschechischer Übersetzung erhaltenen Gedichte *Věer v polích* (*Abend in den Feldern*) und *U řeky* (*Am Fluss*) könnte leicht in die Irre führen, da folgerichtig alle eventuellen (etwa metrischen oder mit dem Reim verbundenen) Abweichungen von den deutschen Originalfassungen nicht mehr rekonstruierbar sind. Nichtsdestoweniger lässt das Vokabular keine Zweifel an der Autorschaft zu: Im ersten Gedicht kommen beispielsweise

‚Gras‘, ‚Linden‘, ‚Lärche‘, ‚Grille‘, ‚Abend‘, ‚Erde‘ und ‚Sterne‘ vor, im zweiten neben den ‚Sternen‘ und der ‚Erde‘ etwa ‚Gräser‘, ‚Wiese‘, ‚Felder‘, ‚Wind‘, ‚Welle‘, ‚Herz‘. Die fünf Vierzeiler von *Abends in den Feldern*, wo sich nur die geraden Verse reimen, verweisen auf den volksliedhaften Charakter, zumal die einzelnen trochäischen Verse jeweils dreihebig sind. *Am Fluss* besteht aus zwei fünfzeiligen Strophen, deren Reimform diese näher aneinander bindet: ababc/dedec. In beiden Gedichten wird eine Naturszenerie entworfen, in der sich das lyrische Ich geborgen fühlt, seine Erdgebundenheit reflektiert und diese mit dem Blick auf die Sterne konfrontiert. Die Form und Motivwahl beider Gedichte fügen sich so ohne Weiteres in das Gesamtbild der Janowitz-Dichtung.

5.3 Leitmotivische Sprachbilder

Walter Methlagl nennt einmal Janowitz den „Dichter des Tages“⁴⁷⁶, Dieter Sudhoff fügt noch die Bezeichnung „Dichter des Baumes“ (J 272) hinzu. Beide Attribute sind insofern berechtigt, als sich Janowitz’ lyrischer Ausdruck der Bilder des Tags und des Baums tatsächlich immer wieder bedient. Zentral sind fernerhin die Bilder der Flügel, der Sterne und des Kindes. Alle haben gemeinsam, und dies wurde auch zum Kriterium für deren Auswahl, dass sie häufiger als andere Bilder in Janowitz’ Lyrik vorkommen.⁴⁷⁷ Erörtert werden sollen im Folgenden einerseits die strukturellen Gemeinsamkeiten des jeweiligen, in einzelnen Gedichten sich wiederholenden Bildes, andererseits werden auch auffallende, sozusagen aus der Reihe fallende Besonderheiten berücksichtigt, um die Bilder in solchen Fällen wiederum nicht zu einer allzu pauschal-ungenauen, aus dem jeweiligen Gedichtkontext herausgelösten, Bedeutung schrumpfen zu lassen.

Die Bezeichnung ‚leitmotivische Sprachbilder‘ drückt am ehesten die strukturelle Beschaffenheit der zu behandelnden wiederkehrenden Einheiten aus. Diese sind nämlich aus zwei Perspektiven zu betrachten: einmal steht im Mittelpunkt deren herkömmliche, eigentlich gebrauchte Bedeutung – es ist hier von ‚Motiven‘ die Rede –, einmal wird wiederum auf ihre Materialität Wert gelegt, um primär als Metaphern bzw. Symbole betrachtet zu werden. Freilich ist mitunter die Grenze zwischen dem Gebrauch eines Bilds als Motiv und als Metapher recht fließend, wie etwa im Falle des ‚Baums‘, der in den meisten Gedichten sowohl einen tatsächlichen Baum darstellt als auch einen höheren Symbolgehalt transportiert. Des Weiteren wird z. B. bei dem Bild der ‚Flügel‘ eher seine metaphernbildende Funktion in Anspruch genommen, während

476 Methlagl 1966, S. 2.

477 Da die meisten in diesem Abschnitt herangezogenen Textbeispiele dem Korpus I entnommen werden, wird die Aufteilung auf Korpus I und Korpus II nicht mehr vorgenommen.

etwa bei dem ‚Kind‘ des öfteren die eigentliche Bedeutung des Wortes im Vordergrund steht. Die Untersuchung der Motive auf ihre Bedeutung muss sich hier notwendigerweise auf den textimmanenten Zugang beschränken, eine eingehendere Auseinandersetzung bleibt den einzelnen Gedichtinterpretationen vorbehalten, die im einschlägigen Teil der Arbeit angeboten werden. Bei den metaphorisch gebrauchten Bildern, die aufgrund einer nachweisbaren Überlieferungstradition als Symbole klassifiziert werden können, werden knappe Exkurse in deren literarische Rezeption unternommen.

5.3.1 Baum

Betrachtet man den ‚Baum‘ bei Janowitz aus der Sicht der Metaphernforschung, müsste man am ehesten von einem Symbol sprechen. Denn das Bild des Baums speist sich hier aus der kulturell überlieferten Bedeutungstradition:

[Baum ist] Symbol der Welt, der Natur, des Menschen als Einzelnen und in der Gemeinschaft, des Idealzustands menschl. Daseins und seiner Gefährdung. – Relevant für die Symbolbildung sind die stabile Beschaffenheit des B., seine Verwurzelung im Boden, seine vertikale Ausrichtung, seine verästelte und verzweigte Gestalt [...]⁴⁷⁸

Der Symbolgehalt des Baums lässt bei Janowitz zwei Grundpositionen erkennen: Einerseits, in Abgrenzung zum Menschen, hat der Baum unmittelbaren Anschluss an das göttliche Prinzip und wird bisweilen durch dessen Attribute charakterisiert, andererseits weist der Baum in einigen Gedichten durchaus menschenähnliche Züge auf, weshalb in solchen Fällen die Parallele des Menschen- und Baumlebens naheliegt.

Für die erste Kategorie sind zwei Gedichte besonders repräsentativ: *Der Winterbaum* und das in zwei Teile gegliederte Gedicht *Bäume*. Im *Winterbaum* (J 36) wird der Baum explizit als Vermittler zwischen Himmel und Erde angesprochen:

Du Gottheit der Geduld, so mutig und so mild
zum Himmel klimmend durch der Lüfte Tanz,
sei ewig in uns, Baum du, Bote, Bild!

In *Bäume* lassen diese abends, nach der Hitze des Tags, einen „grüne[n] Rauch“ als „Gruß in Gottes Land“ (J 37) emporsteigen. Im Gedicht *Patriarch* ist sich der ‚Vater‘ der Bäume, der tiefere Zusammenhänge überschauen kann, seines Sendungsbewusstseins bewusst: „Mich hat zur Säule Gott, der Herr, bestimmt“ (J 74). Die symbolstiftende Erdgebundenheit des Baums und seine gleichzeitige Ausrichtung gegen den Himmel finden sich beispielsweise schon bei Hölderlin –

478 Butzer und Jacob 2008, S. 36.

ähnlich wie bei Janowitz rücken im Gedicht *Die Eichbäume* neben dem Himmel auch die Sterne ins Blickfeld des lyrischen Ich:

Aber ihr, ihr Herrlichen, steht wie ein Volk von Titanen
In der zahmeren Welt und gehört nur euch und dem Himmel,
Der euch nährt und erzog, und der Erde, die euch geboren.
[...]
Eine Welt ist jeder von euch, wie die Sterne des Himmels
Lebt ihr, jeder ein Gott, in freiem Bunde zusammen.⁴⁷⁹

Des Weiteren stellen die Bäume eine positive Gegenteilstendenz zu dem von Hast und unruhigem Hin- und Hertreiben gekennzeichneten Leben der Menschen dar, denn jene können „ewig stille stehen“ (J 37), wodurch sie sich von jeder zeitlichen Bindung loszulösen scheinen, um gleichzeitig durch ihr stetes Wachsen dem Himmel Stück für Stück doch immer näher zu werden. So erscheinen sie dem Dichter als positives Gegenbild zur Menschenwelt und werden zum ersehnten Zufluchtsort. Dies zeigt sich deutlich im Gedicht *Geliebtes Leid* (J 21), wo das lyrische Ich um die Vergänglichkeit seiner jetzigen unmittelbaren Weltwahrnehmung weiß, die in ihm rührende Gefühle der Liebe und des Leidens zugleich hervorruft:

Möchte als ein Baum verzweigt
in den Abend scheinen
[...]
Könnte ich in Starrheit flieh'n
und mein Leid bewahren!

In *Krank* (J 39) begegnet man der Vorstellung der ‚begnadenen‘ Baum-Existenz wieder:

Nicht Mensch! auf einer Wiese
ein grüner Baum zu sein!
O, wie erlöste mich diese
Gnade von aller Pein!
[...]
Weiß nichts von Erdennöten,
wie ich daran glücklich bin!

Bäume treten in ähnlicher Funktion des Vorbilds in einigen weiteren Gedichten auf: „Wenn alle Wünsche in dir wie Bäume am Abend stehen“, so die an das Du gestellte Bedingung im einleitenden Gedicht des Zyklus *Der tägliche Tag*, „[d]ann treten die Sterne des Alls vor den Himmel hin“ (J 92) – dann kann also das Du die höheren ‚metaphysischen‘ Wahrheiten einsehen. Das Bild des Baums funktioniert in einem weiteren Gedicht des Zyklus (J 94) als metaphorische Einkleidung für den ‚ewigen‘ und daher ungebrochenen Willen des Dichters, die Welt unmittelbar, mit den Augen des staunendes Kindes, wahrzunehmen:

Wie eine Linde, rund und mit vielen Ästen
In nächtliche Luft gedrungen,

479 Britting 1978, S. 364.

Mit süßen Blüten und tausend
Bewegten Blättern,
Steht im Raume der Nacht unter Sternen
Mein Staunen ewig,
Eine schwebende Krone über
Dem Brunnen der Weisheit.

Im *Heidnischen Lied* kommen dem „mächtigen Geist“ (J 38) der Bäume sogar magische Kräfte zu, indem dieser einen Kranken heilen kann. In schroffem Gegensatz zum Menschenbenehmen stehen schließlich *Die galizischen Bäume* (J 80), über die als wehrlose Opfer das Kriegsunheil hereingebrochen ist. Wiederum machen sich hier die Bäume als Vermittlungsinstanz zwischen Erde und Himmel bzw. Gott erkennbar, darüber hinaus wird hier der Gott deistisch aufgefasst, indem dieser die von ihm erschaffene Welt dem Menschen anvertraut und – mindestens vorübergehend – keinen Einfluss mehr auf das Weltgeschehen ausübt:

Ach, er hat sich abgewendet
dieser Erde, seit gesendet
ward der Mensch, für ihn zu stehen
hier als Richter und Gebieter,
will erst spät die Ernte sehen.

Sturmgeführt, von Schmerz getragen,
kommen wir, zerstoßne Bäume,
werden mit den Ästen schlagen,
werden wild, ein Wald von Wehe,
schreien, daß er endlich sähe,
was sich unten zugetragen,
werden künden und verklagen!

Wie bereits angedeutet, hat das Symbol des Baums in Janowitz' Lyrik bisweilen einen ambivalenten Charakter, da es nicht nur ein zum Göttlichen idealisiertes Gegenbild des Menschenlebens darstellt, sondern auch mitunter als Symbol des menschlichen Schicksals aufzufassen ist. Beides zugleich, das göttliche Bewusstsein (s. o.) und das Schicksalhafte der Menschen, verkörpert der Baum im Gedicht *Patriarch* (J 74). Es entwirft als eins der wenigen bei Janowitz das Bild des Weltuntergangs, oder genauer das Bild einer dunklen Vorahnung desselben, eingeleitet durch den allmächtigen Gott. Während der Patriarch als der der Vätergeneration angehörende noch den heilen Anfang im Bewusstsein hat, sieht er, wenn noch nicht bei der Generation der Söhne, dann doch bei den Enkeln, „des Lebens Flamme“ allmählich verlöschen. Die Parallele dieser Endzeitvision zum Menschenschicksal ist naheliegend, zumal sich der christliche Kontext aufdrängt, da das Hinauszögern des Endes mehrmals im Gedicht durch die Liebe bedingt wird:

Eh' nicht die Liebe er [der Herr] aus diesen Augen nimmt,
erneut sich mir Jahrhundert um Jahrhundert!
Nicht eure Wege kann ich, Enkel, fürchtend wenden,
denn unabwendbar machtvoll in den Kreis

warf sich der Herr, und keinen Trost euch senden;
doch wird zuteil euch, was ich ahne, selbst nicht weiß:
Wie muß es sein, wenn Gott sich hebt, zu enden!

Bäume sind bei Janowitz als beseelte Wesen zu betrachten, dies wird auch zum wichtigsten verbindenden Merkmal mit dem Menschen. Gleichwohl wird nicht immer diese Eigenschaft von den Menschen erkannt, so liegt dem Gedicht *Die Weide* der ‚tragische Irrtum‘ zugrunde, dass man den Baum, der als Verkörperung der Mutter eines Menschenkindes auftritt, trotzdem fällt. Das Mutter-Sohn-Verhältnis taucht in *Spätnachmittag im Jänner* erneut auf, wo die Bäume auf eine zärtliche Art und Weise von ihrer ‚Mutter‘ während des Winterschlafs betreut werden, um erst mit der Frühlingszeit wieder aufzuwachen. Im *Sterbenden Baum* (J 40) ist die Parallele zum Menschenleben mit Händen zu greifen: der Baum macht sich auf den Übergang in das christlich inspirierte paradiesische Jenseits bereit, das frei von wechselhaftem Schicksal und etlichen Gefühlsschwankungen ist:

Denn des Schicksals Wechselflüge
haben nun mich müd gemacht.
Hab' ich Alter zur Genüge
doch geschluchzt und auch gelacht.

Die Beseeltheit der Bäume ermöglicht dem lyrischen Ich, nicht selten deren Perspektive zu übernehmen.⁴⁸⁰ Geradezu programmatisch dargestellt ist diese Hineinversetzung des ursprünglichen menschlichen Ich in einen Baum im *Rastenden Wanderer*, wo mystische Deutungsmuster recht nahe liegen. Der Mensch übernimmt die Perspektive eines Baums, um zu einer anderen Weltwahrnehmung zu gelangen, die möglichst naturnah ist. Bemerkenswerterweise finden sich zu diesem 1912 geschriebenen Gedicht ungefähr gleichzeitig, um 1913, entstandene Pendants bei Martin Buber und Rilke. Jeweils liegt ein mystisches Erlebnis vor, das durch die Verbindung eines Menschen mit dem Baum eingeführt wird:

Nach einem Abstieg, zu dem ich ohne Rast das Spätlicht eines vergehenden Tages hatte nutzen müssen, stand ich am Rande einer Wiese, nun des sicheren Weges gewiß, und ließ die Dämmerung auf mich niederkommen. Unbedürftig einer Stütze und doch willens, meinem Verweilen eine Bindung zu gewähren, drückte ich meinen Stab gegen einen Eschenstamm. Da fühlte ich zwifach meine Berührung des Wesens: hier, wo ich das Holz hielt, und dort, wo es die Rinde traf. Scheinbar nur bei mir, fand ich dennoch dort, wo ich den Baum fand, mich selber.⁴⁸¹

Bei Rilke wird die veränderte, ‚verrückte‘ Wahrnehmung des menschlichen Subjekts näher ausgeführt:

Es mochte wenige mehr als ein Jahr her sein, als ihm im Garten des Schlosses, der sich den Hang ziemlich steil zum Meer hinunterzog, etwas Wunderliches widerfuhr. Seiner Gewohntheit nach mit

480 Das lyrische Ich tritt in fünf Gedichten als ein Baum auf, neben vier Gedichten des Korpus I (vgl. S. 99) noch im Gedicht *Die Ruhende* des Korpus II.

481 Buber 2001, S. 183.

einem Buch auf und abgehend, war er darauf gekommen, sich in die etwa schulterhohe Gabelung eines strauchartigen Baumes zu lehnen, und sofort fühlte er sich in dieser Haltung so angenehm unterstützt und so reichlich ingeruht, daß er so, ohne zu lesen, völlig eingelassen in die Natur, in einem beinahe unbewußten Anschauen verweilte. Nach und nach erwachte seine Aufmerksamkeit über einem niegekanteten Gefühl: es war, als ob aus dem Innern des Baumes fast unmerkliche Schwingungen in ihn übergingen [...] er meinte nie von leiseren Bewegungen erfüllt worden zu sein, sein Körper wurde gewissermaßen wie eine Seele behandelt und in den Stand gesetzt, einen Grad von Einfluß aufzunehmen, der bei der sonstigen Deutlichkeit leiblicher Verhältnisse eigentlich gar nicht hätte empfunden werden können. [...] Gleichwohl, bestrebt, sich gerade im Leisesten immer Rechenschaft zu geben, fragte er sich dringend, was ihm da geschehe, und fand fast gleich einen Ausdruck, der ihn befriedigte, vor sich hinsagend: er sei auf die andere Seite der Natur geraten. Wie im Träume manchmal, so machte ihm jetzt dieses Wort Freude und er hielt es für beinahe restlos zutreffend. Überall und immer gleichmäßiger erfüllt mit dem in seltsam innigen Abständen wiederkehrenden Andrang, wurde ihm sein Körper unbeschreiblich rührend und nur noch dazu brauchbar, rein und vorsichtig in ihm dazustehen, genau wie ein Revenant, der, schon anderswo wohnend, in dieses zärtlich Fortgelegtgewesene wehmütig eintritt, um noch einmal, wenn auch zerstreut, zu der einst so unentbehrlich genommenen Welt zu gehören. Langsam um sich sehend, ohne sich sonst in der Haltung zu verschieben, erkannte er alles, erinnerte es, lächelte es gleichsam mit entfernter Zuneigung an, ließ es gewähren, wie ein viel Früheres, das einmal, in abgetanen Umständen, an ihm beteiligt war.⁴⁸²

Des Weiteren verbindet die Prosastücke mit dem *Rastenden Wanderer* die Absicht des Subjekts, sich auszuruhen, überdies befindet sich dieses in Bubers Kurzerzählung ebenfalls auf einer Wanderung. Ein regloses, erholsames Innehalten inmitten der Natur ist die Vorbedingung des mystischen Einheitserlebnisses. Gleichzeitig zeugt hier der erneute Rückgriff auf das Motiv des Baums von dessen verbürgter Symbolhaftigkeit, die sich Janowitz zunutze zu machen weiß.

5.3.2 Tag

Anders als das an dem überlieferten Symbolreichtum orientierte Motiv des Baums besitzt der ‚Tag‘ in Janowitz‘ Lyrik eine eigenständige Bedeutung, genauer ausgedrückt zwei Bedeutungen: In den meisten Fällen ist vom ‚tägliche[n] Tag‘ (J 90), vom ‚irdischen Tag‘ (vgl. J 47) die Rede, bezeichnend sind ferner *Der steinerne Tag* und *Der tägliche Tag* als Titel eines Gedichts bzw. des Gedichtzyklus, die im *Brenner* erschienen. Gleichwohl kann dieser negativ konnotierte Tag bisweilen in sein Gegenteil umschlagen, wie im Gedicht *Der steinerne Tag*: „es wandeln / Sich die Kulissen des Tags: endlich erstrahlt er uns neu!“ (J 105), andererseits kann das beschworene Gegenbild auch ausbleiben, wie in einem Gedicht des Zyklus *Der tägliche Tag* (J 97):

Wieder ist ferne der alles
Auflösende, richtende Tag!

Ähnlich wie hier ist auch im *Träumenden Scholar* (J 58) der Gegenpol des ‚täglichen Tags‘ im Zusammenhang mit christlich inspirierten Weltendevisionen zu sehen:

Ohne Sinn harrt Welt und Leben,

482 Rilke 1966, S. 1036–1038.

mußt ihn ahnen und dann geben,
angstlos so dem Morgengrauen
letzten Tags entgegenschauen!

Das Motiv des Tags, das in sich die beiden gegensätzlichen Deutungsmöglichkeiten vereinigt, wird in dem Gedicht mit dem kaum überraschenden Namen – *Der Tag* – kunstvoll angewendet, wie Ulmer ausführt:

Dieser letzte Tag wird nicht anders genannt als alle vorausgegangenen, sondern, wie diese, auch nur: „ein Tag“ – nur im folgenden wird dann deutlich, daß mit diesem Tag, der kommen wird, nicht einer von vielen, sondern ein einziger, ganz besonderer gemeint ist. Er heißt wie alle anderen auch „ein Tag“, weil er ebenso unbedingt wie die alltäglichen zum Leben des Menschen gehört. Durch die gleiche Benennung wird auch darauf hingewiesen, daß dieser letzte und endgültige Tag nicht so fern ist wie der Mensch gewöhnlich annehmen will, daß er sich auch nicht durch anderes Aussehen von weitem schon ankündigt, sondern daß er kommt wie ein ganz alltäglicher. Er ist ständig nahe, sein Kommen ist unbedingt notwendig.⁴⁸³

Das negative Bild des Tags wird eng mit dem Zeitlichen verknüpft, wie beispielsweise im Gedicht *Der Bote* (J 26):

Da braust der Tag, der Erde Uhren rufen.
Die Stundenrosse stampfen mit den Hufen.

In *Abend und Morgen* (J 53) wird der unaufhaltsame Kreislauf der Zeit thematisiert, aus welchem auszubrechen das Anliegen des lyrischen Ich ist. Die Zeit wird metaphorisch als ‚Mutter‘ bezeichnet, die ununterbrochen neue ‚Söhne‘, sprich Tage, zur Welt bringt:

Nicht folgt das Herz, es sieht sich um und schauert,
wie in das Leere Mutter Zeit die vielen Tage mauert,
[...]
Nie wird es satt, zu staunen und zu klagen,
[...]
sieht es den Überfluß an Söhnen wie an Tagen!

Der scheinbar unauflösbare Kreislauf der Zeit – metaphorisch im zuletzt angeführten Gedicht als der „Strauch der Klage“ dargestellt –, der durch die regelmäßige, mechanische Abfolge der immer neuen Tage repräsentiert wird, wird als ein Hindernis, eine ‚Hürde‘ wahrgenommen, die es zu überwinden gilt. So erscheint in einem Gedicht des Zyklus *Der tägliche Tag* (J 96) das Hindernis als ‚Wölbung des Tages‘, die Einspannung der einzelnen Tage in eine vermeintlich unzertrennbare Abfolge als eine ‚Kette‘:

Als Einziger bedenken in diesem Augenblick
Auf diesem Sterne,
Daß dieses Tages Wölbung
In der Kette steht der Tage alle
[...]

483 Ulmer 1970, S. 102f.

Das lyrische Ich begnügt sich allerdings nicht damit, die Verbannung des Menschen zum Dasein des ‚täglichen alten Tags‘ zu zeichnen, sondern, und das macht den eigentlichen Gehalt der Gedichte aus, jenes versucht zugleich, Möglichkeiten zu bieten, wie dem mechanischen Ablauf der einzelnen Tage zu entkommen sei. Naheliegend ist zunächst die Aufhebung der Zeitlichkeit, und zwar durch das intensivierte, mystisch anmutende, Erlebnis des Augenblicks. Im bereits oben angeführten Gedicht wird die Wahrnehmung des Zeitlichen metaphorisch mit dem Schlaf in Verbindung gebracht, das Ich stellt sich die Frage, ob es sich – stellvertretend für alle Menschen – für diese aufopfern und den Schlaf ‚abschütteln‘ solle, also die Zeitlichkeit abschaffen, eine den Erlöser-Mythos evozierende Vorstellung:

Kann unser aller Schlaf ich mir
Aus den Blicken reiben,
Den Sand, den Zeit uns in die Augen warf,
Und die Last der Lasten,
Die Bürde des Augenblicks,
Der still steht im Strom,
Auf die unerprobten Schultern laden?

Eine andere Möglichkeit, die ‚Kette der Tage‘ zu lösen, ist der Tod, der in *Der Bote* (J 26) herbeigesehnt wird, ohne allerdings – zur Enttäuschung des Ich – tatsächlich zu kommen:

Schon packt mit wildem Griffe mich das Licht.
Es ist das alte. Wieder starb ich nicht.

Im *Gebet* wird wiederum der „Dämmergeist der Nacht“ (J 14) beschworen, um, so das Ich,

an allem, was der Tag gebracht,
mein helles Träumen [zu] haben.

Das Ich entzieht sich hier durch das bewusste Einlassen auf einen traumähnlichen Zustand der herkömmlichen Wahrnehmung des ‚Tags‘. Im Gedicht *Die Lerche* (J 49) wird dem Zeitablauf, dessen Unbarmherzigkeit in folgenden Versen offenbart wird:

und nur die Uhr sprach, daß es böse wäre,
sie bangte nicht, und schlug ihr Lied, das alte.

die Liebe als Ausweg gegenübergestellt:

die Schwalben riefen, daß nur Eines bliebe,
das Fenster kam, der Tag erglänzte bunter,
auf Lerchenflügeln stieg ein Wort der Liebe!

Neben Augenblick, Tod, Traum und Liebe als Mittel zur Abschaffung der Zeit, des ‚täglichen Tags‘, ist noch ein weiteres zu nennen, das im Gedicht *An einer Straßenecke* den Schlüssel zur Lösung bietet: Um über den „täglichen alte[n] Tag“ (J 90) hinauszukommen, um der ‚einsichtigeren‘ Wahrnehmung habhaft zu werden, muss man ein „Wunder“ über sich ergehen lassen, genauso

wie das lyrische Ich, das bereits ‚eingeweiht‘ ist, und zwar insofern, als dieses sogar das herkömmliche Verständnis der Welt durch die Mehrheit eingebüßt hat:

Sie jubeln, wenn's gelingt. Ich weiß nicht, was gelang.
Sie sagen dies und das, ich höre Kling und Klang!
[...]
Auch euch holt es einst ein, das Wunder, das ihr flieht!

5.3.3 Flügel (Flug, Flügelschlag)

Wie bereits im Abschnitt zum Wortbestand angeführt, kommt bei Janowitz das Wort ‚Flügel‘ (einschließlich des Kompositums ‚Flügelschlag‘ bzw. des morphologisch eng verwandten ‚Flug‘) häufig vor, und zwar sowohl in der eigentlichen als auch in der übertragenen, metaphorischen Bedeutung. Nicht selten ist von Vögeln bzw. sogar von verschiedenen Vogelarten die Rede, wie die Titel einiger Gedichte erkennen lassen: *Der Adler*, *Der Schwan*, *Die Henne*, *Die Lerche* und *Vogel, den ich einst schoß...* aus dem Zyklus *Der tägliche Tag*. Der Gebrauch des ‚Flügels‘ in seiner wörtlichen Bedeutung ist hier naheliegend, obwohl sich dieser etwa in *Die Lerche* von seinem Bildspender z. T. löst und sich dadurch verselbstständigt: Während der letzte Vers des Gedichts – „auf Lerchenflügeln stieg ein Wort der Liebe!“ (J 49) – trotz der metaphorischen Zuordnung der Liebe auf das ursprüngliche Bild des Vogels, der Lerche, nicht verzichtet, fehlt es gänzlich an einer solchen Verknüpfung mit dem Bildspender in der ersten Strophe des Gedichts, und das umso mehr, als hier ganz andere Flügel auftreten, die wohlgemerkt ‚dunkel‘ sind:

Durchs Fenster kamen dunkle Flügel, schwere,
und standen überm Tisch. [...]

Noch aus einem anderen Grund ist *Die Lerche* gewissermaßen charakteristisch für Janowitz: das Gedicht trägt, wie wir gerade gezeigt haben, der Möglichkeit Rechnung, die Metapher des ‚Flügels‘ sowohl in einer positiven als auch in einer negativen Bedeutung zu gebrauchen.

Mit einer eindeutig positiven Bedeutung versehen sind die Flügel in mehreren Gedichten. Im *Heidnischen Lied* sind mit diesen die Bäume (immerhin auf der bildlichen Ebene) ausgestattet, um den „Dämon“ (J 38) aus dem Leib des Kranken zu vertreiben:

Flügel hört man rauschend schlagen,
wie die Bäume, dicht im Chor,
jetzt den Dämon siegreich jagen
durch der Hütte Dach empor.

In *Abend und Morgen* (J 53), um dem ‚Fluch‘ der Wahrnehmung der Zeitlichkeit zu entkommen,

[f]aßt's [das Herz] späte Lust, mit leichtem Flügelschlage
sich aufzuheben aus dem Strauch der Klage.

Die Komödianten im gleichnamigen Gedicht kommen in ein verschlafenes Dorf, um abends mit ihrer Aufführung ein mit ‚Wundern‘ versehenes Gegenbild der faden Wirklichkeit zu liefern. Noch kurz bevor der Vorhang aufgeht, sieht das Ich als ein erstes Anzeichen der knapp bevorstehenden ‚Verwandlung‘ „manchen Flügel [...] heimlich schlagen.“ (J 56) Des Weiteren wird im *Träumenden Scholar*, wo personifizierte grammatische Fälle auftreten, der alles und alle versöhnende Dativ einmal als „Flügel“ (J 61) bezeichnet, während diese der Vokativ als Engel trägt, um den Notbedürftigen den Weg in das heilsbringende Oben zu zeigen (vgl. J 63).

Gleichwohl nimmt die Metapher des Flügels mitunter durchaus negative Züge an; als eine Art negative Energie taucht sie im Gedicht *Lucifer* (J 67) auf, wo das Engel-verwandte Wesen nun gegen seinen Willen unter den Menschen Böses anzustiften sich gezwungen sieht:

Da kam die Sühne, zwang mich, [...]
[...]
daß ich mit wildem Flügelschlag und Schrei
euch aus den Betten warf und jagt' und jagte.

In zwei Gedichten des Zyklus *Der tägliche Tag* (J 103, 95) stehen die Flügel als bildliche Darstellung der Hektik, Hast und Geschäftigkeit des ‚Tags‘:

Angst ist in der Welt, und jede Kehle
Kennt die Hand der Stunde. Angst weht
durch die Zimmer der erloschenen Wohnung,
Wenn der rasche Schritt schon über die Treppen
zum Theater rollt und alle Lichter
Angesteckt sind in der Brust ... O eilet,
Eilet, zu der Küste jedes Lichtes
Hin der Flügel drängt! Die Wagen landen.
Wo ist so viel Flügelschlagens noch als hier?

Im Gedicht (*Der Müsiggänger*) (J 95) stehen die ‚flatternden‘ Flügel für das Akustische des ‚munteren‘ Arbeitstags:

Die Geräusche alle der Arbeit flattern
Mit stolzen Flügeln die Gasse entlang

Zwei weitere Gedichte bedienen sich der Flügel als einer etwas umschlingenden, ‚umschattenden‘ Instanz; so heißt es in einem Gedicht des Zyklus *Der tägliche Tag* (J 98):

Und nur die finsternen Flügel
Hinüber verlangender Trauer
Ewig über mir kreisten

In Erwartung des baldigen Weltuntergangs lässt die Nacht in *Patriarch* (J 74) nur noch ein letztes Mal unter ihren Flügeln die Sonne des ‚Erdenrunds‘ hervorgehen:

Und auch der Sonne kommt die Nacht,
da sie die Flügel hebt zum letztenmal dem Rund!

Der Flügel als Metapher ist keineswegs neu, ganz im Gegenteil mutet ihr Gebrauch in der deutschen Lyrik eher konventionell an. Beispiele lassen sich zuhauf finden, es seien hier nur wenige von Dichtern der Goethezeit – Arnim, Brentano, Eichendorff, Goethe – angeführt: „Des Frühlings Flügel seh ich schlagen“⁴⁸⁴; „Überm Grabe ist ein Hügel / Daß die Trauer ihren Flügel / Hebe zu der höhern Welt“⁴⁸⁵; „So laß die Nacht die grausen Flügel strecken“⁴⁸⁶; „Die Winde schwangen leise Flügel“⁴⁸⁷. Im Einklang mit diesem konventionellen Gebrauch avancieren die Flügel in einigen Gedichten von Janowitz zum Symbol der Überwindung des Irdischen, oder, genauer formuliert, zum Symbol der Sehnsucht nach dessen Überwindung. In dem von Ulmer interpretierten Gedicht *Immer an Ufern* des Zyklus *Der tägliche Tag* wird ein Kind mit der unerreichbaren „Weite der Welt“ (J 102) konfrontiert:

Immer an Ufern, [...]

[...]

lehnt klagend die kleine Gestalt,
 unter dem Fluge des Tuchs
 birgt sie die Flügel.

Ulmer hält fest, „daß das vom Kind bewegte Tuch nur schwaches Abbild von dem ist, was es unter sich birgt, von den Flügeln, die die Seele viel weiter und kräftiger tragen; diese Flügel bestimmen die ganze Bewegung des Gedichtes, sie sind nichts anderes als die Sehnsucht selbst.“⁴⁸⁸ Freilich bleibt diese Sehnsucht unerfüllt – das Kind ist „klagend“, in der letzten Strophe heißt es, dass es „an nächtlichen Wassern“ weint. Ein ähnliches Bild der vergeblichen Sehnsucht bietet sich in einigen weiteren Gedichten. Im Gedicht (*In einer offenen Türe*) des Zyklus *Der tägliche Tag* wendet sich das Ich sich selbst zu:

[...] Und auch du
 Flogst mit den kleinen Flügeln jenen Flug
 Dort um das Licht, das niemand nennt,
 Und dessen unnahbare Fern' der Stoff ist,
 Von dem die Kreise sich des Lebens nähren ... (J 100)

Ein nächstes Gedicht des Zyklus (101) zeigt den verzweifelten Versuch eines Vogels, sich an den dem Irdischen entgegengesetzten Flug so lange wie möglich festzuklammern:

Noch mit zerbrochenen Flügeln versucht,
 Versucht er die Wonnen des Flugs:
 Doch bewegen sich kaum die Blumen
 Am Orte des Sturzes.

484 Achim von Arnim 1970, S. 184.
 485 Brentano 1968, S. 211.
 486 Eichendorff 1970, S. 142.
 487 Goethe 1960ff., S. 48.
 488 Ulmer 1970, S. 152f.

Anhand der Flügelmetapher werden fernerhin die Grenzen der Sprache mitreflektiert, wie im Gedicht *Was innen gehet* ..., wo erst dem Schweigen ein tieferer Sinn verliehen wird:

Ein Bild nur ist dein Bruder. Aber wie
der Vogel auf die Luft vertraut im Absprung,
wirft sich das Wort ihm zu mit wilden Flügeln. (J 31)

Schließlich wird in *Über den Schläfern* ein harmonischer Urzustand beschworen, der noch nicht durch „der Worte verzweifelte[n] Flug“ (J 32) gekennzeichnet ist.

Der Grund, warum sich Janowitz so oft der Metapher des Flügels bedient, liegt auf der Hand: Der Flügel als Symbol der Sehnsucht scheint hier, da eine Form der Erfüllung beinahe immer ausbleibt, mit Verzweiflung einherzugehen. Und genau dieses Gefühl vermittelt das Bild der Flügel, denen, wie Ulmer bemerkt, keine ruhige geradlinige Bewegung eigen ist, sondern vielmehr ein ständiges Auf und Ab⁴⁸⁹: diese Bewegung assoziiert das stetige Emporstreben, das jedoch immer wieder Rückfälle begleiten.

Schließlich erfährt der Symbolgehalt der Flügel im Gedicht *Der Schwan* (J 47) explizit eine Erweiterung: Nicht nur die Sehnsucht drücken hier die Flügel aus, sondern auch, und das vor allem, stehen diese für die Seele:

nur Sehnsucht und Zerbrechlichkeit, die Flügel
auf Erden der Seele.

Es kann auch hier insofern von einem traditionellen Symbol die Rede sein, als die Darstellung der Seele als Flügel wiederum mehrere Entsprechungen in bereits früher entstandener Lyrik hat, für die schon oben herangezogene Goethezeit wären etwa Beispiele bei Ernst Moritz Arndt oder Eichendorff anzuführen: „Und die Bewegung / Mächtigen Lebens / Brauset auch mir in die / Flügel der Seele“⁴⁹⁰; „Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus, / Flog durch die stillen Lande, / Als flöge sie nach Haus.“⁴⁹¹

5.3.4 Sterne

Mit Recht wird Janowitz von Max Brod der „kosmisch trunkene Lyriker“⁴⁹² genannt: Denn seine Gedichte sind geprägt durch eine kosmisch inspirierte Bildlichkeit, die nur zum Teil als Anschluss an einen überlieferten Symbolreichtum der deutschen Klassik zu verstehen ist. Nicht nur von ‚Himmel‘, manchmal als ‚Firmament‘ bezeichnet, oder von sichtbaren ‚Sternen‘ am

489 Vgl. Ulmer 1970, S. 92.

490 Arndt 1912, S. 89.

491 Eichendorff 1970, S. 285.

492 Brod 1966, S. 151.

Nachthimmel ist die Rede, sondern es werden mitunter auch die Erde selbst oder die Sonne primär als kosmische Objekte betrachtet. So stehen für die erstere nicht selten die Bezeichnungen wie „Planet“ (J 17), „Stern“ (J 70, 75, 96), „finstrer Stern“ (J 81), in *Aufbruch* (J 16) tritt wiederum die aufgehende Sonne als ‚Gestirn‘ auf:

Sieh, wie sich die Welt entzündet
an dem steigenden Gestirn!

Die uneigentliche Wahrnehmung jener der Mehrheit immerhin ‚vertrauten Größen‘, also der Erde und der Sonne, der Abstand von diesen, indem man sie als nur weitere Objekte des Kosmos bezeichnet, geht mit der eigenartigen Perspektive des lyrischen Ich einiger Gedichte einher. Und erst diese Perspektive ermöglicht uns tieferen Einblick in die Weltwahrnehmung des Dichters: im Gedicht *Die Engel* beschließen diese, ganz im Sinne des biblischen Motivs des Engelsturzes, sich von Gott abzuwenden, um auf die Erde herabzufallen. Die Erde wird hier sozusagen ‚von außerhalb‘ angesehen, als ein möglicher, jedoch kein selbstverständlicher, Aufenthaltsort. Des Weiteren bietet *Sei, Erde, wahr!* (J 81) ein ähnliches Bild, indem das lyrische Ich hier die Erde aus der Distanz anredet, sie zwingend, ihr ‚wahres Bild‘, nämlich ein durch den Krieg entstelltes, deutlich ans Licht treten zu lassen. Wohlgermerkt ist aber die mit viel Pathos versehene Anklage der Erde zugleich an eine dritte Instanz gerichtet, die außerhalb der Erde, im ‚All‘, angesiedelt ist:

Denn scheinst auch du nicht lieblich, finstrer Stern,
den Wesen *dort* als angestrebte Fern’?

Blickst milde nicht durchs Laub der Liebesnacht?
Verhehlst im Leuchten, was dich schrecklich macht?

Eine Zwischenposition nimmt das lyrische Ich in einem Gedicht des Zyklus *Der tägliche Tag* (J 104) ein, da es weder der Erde noch dem Himmel angehört:

Von Glanz und Glut der Erde fortgerissen,
Zu rauh dem Himmel und für sie zu weich,
Nach ihm nur starrend, blind für ihre Gaben!

Eine über die (eigene) Erde hinauslangende Sicht ist ferner den Gedichten *Weltverwandtschaft* und *Ein Nachtlied* eigen. In jenem fühlt sich das Ich, von einem Du „vom Stern zum Sterne“ (J 91) getragen, während das *Nachtlied* die Sehnsucht des Ich schildert, die dunkle, durch und durch unwirtliche Erde zu verlassen, um „All und Sterne“ (J 25) als das ersehnte Ziel anzubeten. Hier findet die in mehreren Gedichten anklingende harmonische Gegenwelt des Sternkosmos, der außerhalb jeder Zeitrelation liegenden Transzendenz, den stärksten Ausdruck, wobei der Weg dorthin durch den Tod des mit dem irdischen Dasein verbundenen Menschen führt:

All und Sterne zu bedenken,
lobe ich die finstren Stunden.
Wilde Neugier lodert in mir,
Neugier wird den Tod durchfliegen,
dort zu sein.

Obendrein werden hier der düsteren Wirklichkeit des Erdenlebens im Anschluss gleich mehrere außerhalb der Immanenz liegende „Welten“ gegenübergestellt, „die von Gottes Schöpferhänden / Spuren sind.“ Jene mit Sternen assoziierte Gegenwelt, die als Opposition zum irdischen Dasein wahrgenommen wird, begegnet noch beispielsweise in *Der Bote*, wo sich das Ich im Traum an seine „alte Heimat“ (J 26) erinnert, an anderer Stelle ist in diesem Zusammenhang von „einst betretnem Sterne“ die Rede. Bezeichnenderweise wünscht sich auch hier das Ich den Tod herbei, um sich vom irdischen Dasein definitiv loszulösen und um so die bisher nur geträumte Welt ‚tatsächlich‘ zu betreten.⁴⁹³ Eine ähnliche Funktion der angestrebten Gegenwelt haben die Sterne in *Der Schwan* (J 47): bei deren Anblick schreit die (menschliche) ‚Seele‘ aus bloßer Verzweiflung auf, da es dieser nicht möglich ist, zu den Sternen emporzukommen:

in fremder Welt, mit irrem Blick, am Abend,
sahst du sie schon, umspottet und gezaust,
wenn die Sterne kamen und alle verscheuchend
sie furchtbar aufschrie?

Darüber hinaus weist bereits der Titel des Gedichts – der ‚Schwan‘ kann ja auch für das Sternbild stehen – auf die zentrale Stellung des Sternmotivs im Gedicht. Schließlich repräsentieren die Sterne im Gedicht *Die Komödianten* – genauso wie etwa das Symbol des Flügels (s. o.) – das die fade Wirklichkeit durchbrechende ‚Wunder‘, das demnächst der Theaterauftritt der Komödianten einleiten soll.

Die häufige Sehnsucht nach der ‚Sternenwelt‘, die sich als eine vergebliche herausstellt, artikuliert sich besonders eindrucksvoll im Gedicht *Der Käfer* (J 52), wo die Sterne als Symbol der Unerreichbarkeit und zugleich der uneingeschränkten, weltregierenden Macht gedeutet werden können; wohlgemerkt tritt die Erde hier als nur einer von mehreren Sternen auf – eine, wie wir gesehen haben, nicht untypische Vorstellung bei Janowitz:

Ja von den Sternen kommt der Wind,
vom Wind bewegtes Laub und Wellen.
Der Käfer auf dem Blatt liegt wie ein kleines Kind,
sechsfach bemüht, sich wieder aufzustellen.

Dort über ihm mit seinen wechselnd hellen
Gestirnen bleibt des Sommers Himmel blind.
Auch längre Arme, Käfer, sind zu kurz! Es sind
die Sterne glatt und kriechenden Gesellen.

493 Vgl. die Gedichtinterpretation im Kap. 6.2.1.

[...]

Die Diskrepanz zwischen dem mit befristetem Dasein ausgestatteten irdischen Wesen und den machtvollen, oben waltenden Sternen macht sich häufiger deutlich. So redet das Ich im Gedicht *Der Patriarch* von „Wesen“, die „hinfällig unter Sternen taumelnd, blind“ (J 74) sind, die bedeutungsvolle Perspektivenbestimmung des Irdischen als ‚unter Sternen‘ kommt des öfteren vor (vgl. J 94, 101, 102, 105).

Es liegt nun auf der Hand, weshalb sich Janowitz mit großer Vorliebe des Baum-Motivs bedient: Denn die Bäume mit ihrer vertikalen Ausrichtung und geradezu als ‚unerschütterliche‘ Geduld anmutenden Reglosigkeit passen sehr gut zum Bild einer grenzenlosen Hingabe und Demut den oberen Sphären des Transzendenten gegenüber, die den Bereich des Sternenhimmels einschließen. So werden die Bäume im gleichnamigen Gedicht (J 37) folgendermaßen geschildert:

Immer steigen sie höher,
zufrieden, wenn das Licht
der ewigen Sterne ins Dunkel
sich ihrer Wipfel flicht.

Auch sind die Sterne im einleitenden Gedicht des Zyklus *Der tägliche Tag* (J 92) nur demjenigen sichtbar, der auf „blindes Verlangen“ – d. h. auf alle mit der Vergänglichkeit des irdischen Lebens verknüpften Gefühlsregungen – verzichtet und so zur harmonischen Versenkung gelangt:

Wenn die Hügel und Wolken vergangenen Lebens die Ufer sind,
Und du ganz Rundheit bist und ruhendes Auge nur:
Dann treten die Sterne des Alls vor den Himmel hin
[...]

Schließlich erfahren die Sterne eine Aufwertung in den letzten Versen von *Abschied vom Leser* (J 83), dem abschließenden Gedicht des Bands *Auf der Erde*, indem jene vom Dichter bestimmt werden, das Vermächtnis des sterbenden Menschen (die ‚brechende Quelle‘ ist als Metapher für das zu Ende gehende Leben zu verstehen) entgegenzunehmen:

Ihm [dem Dichter] einst gleichst du,
wenn aus dem Tiefsten die springende Quelle bricht.
Klagend dann grüße den Tod
und knüpfe dein Wort an die Sterne!

5.3.5 Kinder, der Knabe

Das Motiv der Kinder bzw. des Knaben ist bei Janowitz insofern in einer traditionellen Linie zu sehen, als dessen Gehalt bis auf einige wenige Ausnahmen mit dem Symbol der

„Natürlichkeit, der Unschuld und des unverbildeten Elementarzustandes“⁴⁹⁴ zusammenfällt. Ulrich Kittstein setzt die verstärkte Rezeption des Kinder-Motivs in der Aufklärung an, als das Kind im Zuge der zunehmenden gesellschaftlichen Ausdifferenzierung insbesondere innerhalb der bürgerlichen Schichten als ein ‚unbehobenes‘, zu sozialisierendes und erziehendes Individuum aufgefasst wurde, um erst nach seiner Erziehung als ein „vollgültiges Mitglied der Gesellschaft“⁴⁹⁵ gezählt zu werden. „Erst Dichter wie Hölderlin, Novalis und später Eichendorff“, so Kittstein,

kehrten diese Wertung um, weil ihnen gerade das Kind, das in unbewusster Einheit mit sich und der Welt lebt, als idealer, ganzheitlicher Mensch erschien. [...] Mit einer solchen Verklärung des kindlichen Daseins, die selbstverständlich [...] stets aus der elegischen Perspektive des Erwachsenen erfolgt, schuf die Romantik ein Vorstellungsmuster, das bis in die Gegenwart kaum zu ermessende Wirkungen gezeitigt hat. Der ursprüngliche, höchst anspruchsvolle Horizont dieser Überlegungen ging dabei freilich meist verloren, so dass nicht selten nur sentimentaler Kitsch übrig blieb.

Nehmen wir diese These zum Ausgangspunkt, um zu untersuchen, inwiefern das Motiv des Kinds bei Janowitz dem ‚sentimentalen Kitsch‘ zum Opfer fällt, gegebenenfalls, inwiefern es doch mit neuen Darstellungsabsichten gefüllt ist. Ergänzend sei hier angemerkt, dass, wie Ulmer anführt, sich auch Janowitz’ Zeitgenossen des öfteren des Kindermotivs bedienten, neben Werfel etwa Rilke, Hofmannsthal oder Else Lasker-Schüler.⁴⁹⁶ Kindermotive sind letztendlich auch bei Karl Kraus zu begegnen.

In ein paar Gedichten scheint das Motiv tatsächlich auf die inzwischen traditionellen Vorstellungsbilder der Romantik zurückzugreifen: So wendet sich das lyrische Ich in *Der Strassenarbeiter* (J 70) an diesen schlichten, sozial niedrig gestellten Menschen, der von Gott entfernt ist, um ihn an den, allen menschlichen Wesen gemeinsamen, heilen Ursprung zu erinnern, der mit dem einstigen Kindsein – bzw. auch mit dem Göttlichen – verbunden wird:

hat dich nicht aufrecht Gott auf diesen Stern gestellt?
Bist du durch seine Wiesen nicht als Kind gesprungen,
gleich mir, der Mensch, Zusammenklang der Welt?

In *Kain und der Knabe* wird wiederum der Knabe als „zartes Haus der Reinheit“ (J 89) bezeichnet, wiewohl sich dieser in seiner Naivität bemüht, sich dem das Sündige schlechthin verkörpernden Kain anzunähern. In *Der Abend und die Kinder* besitzen die im Kontrast zum Abend mit Licht-Metaphern versehenen Wesen noch kein mit Vorurteilen belastetes Unterscheidungsbewusstsein, so dass sie „noch spielend mit Gold uns Staub“ (J 54) sind. Wie im *Strassenarbeiter* werden die Kinder noch in einigen weiteren Gedichten in die Nähe eines gottähnlichen Wesens gerückt:

494 Butzer und Jacob 2008, S. 180.

495 Kittstein 2009, S. 108.

496 Ulmer 1970, S. 134, Anm. 1.

Beispielsweise lässt das einen ganzen Lebensweg knapp wiedergebende Gedicht *Wer?* (J 34) das Kind mit Flügeln auftreten, überdies zeichnet dieses eine geradezu ‚greifbare‘ Sternennähe aus:

Wer trippelte über den Sandweg,
leicht, als hätt' es noch Flügel?
Was griff nach Blumen und Sternen
zärtlich mit tönlicher Hand?

Dieses „noch Flügel“ impliziert einen göttlichen Ursprung oder immerhin einen, der von jeder Erdbundenheit frei ist, weshalb auch Ulmer in diesem Zusammenhang bemerkt, dass „sie [die Kinder] noch nicht ganz oder noch nicht nur der Erde gehören.“⁴⁹⁷ Um auf die Dichter der Romantik zurückzukommen, verklärt beispielsweise bereits Hölderlin das Kind zum Göttlichen, indem er Hyperion ausrufen lässt:

Ja! ein göttlich Wesen ist das Kind, solange es nicht in die Chamäleonsfarbe der Menschen getaucht ist.
Es ist ganz, was es ist, und darum ist es so schön.
Der Zwang des Gesezes und des Schiksaals betastet es nicht; im Kind' ist Freiheit allein.
In ihm ist Frieden; es ist noch mit sich selber nicht zerfallen.⁴⁹⁸

Janowitz verbleibt allerdings nicht bei dieser allzu konventionellen Form des Kindermotivs, das sich aus dem inzwischen unzeitgemäß gewordenen romantischen Kontext speisen würde, und keine zusätzliche Bedeutungsebene hätte. Geradezu als zentral erscheinen bei ihm zwei Vorstellungsbilder: zum einen wird noch mehr als allein die Natürlichkeit und Unverdorbenheit des Kinds dessen gesteigertes Wahrnehmungsbewusstsein akzentuiert, zum anderen werden die Kinder-Motive bisweilen metaphorisch als eine der entfremdeten Wirklichkeit gegenübergestellte positive Gegenwelt bzw. als Erlösungsvisionen konstruiert.

Den Bereich, dem gegenüber sich die Kinder als besonders aufnahmebereit zeigen, stellen, bei Janowitz kaum überraschend, die Erscheinungen der Natur dar. In der *Ersten Vision* (J 19) schaut ein Knabe fasziniert dem ‚Wundergeschehen‘ eines in der Vase ‚auflebenden‘ Blumenkranzes zu:

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

Im Gedicht *Knabe* werden alle Raumrelationen durch die eigenartige Kinderwahrnehmung verwischt, so wird dem Knaben der Garten, in dem er umherläuft, zur ‚weiten Welt‘, in den Sandkörnchen sieht dieser wiederum „Berge und Täler“ (J 18). In den Gedichten *Gebet* (J 14) und *Verwandlungen* wird es zum Anliegen des lyrischen Ich als (bereits erwachsenen) Dichters, sich in die Weltwahrnehmung des Kindes hinein- bzw. zurückzusetzen:

497 Ulmer 1970, S. 129.

498 Hölderlin 1914, S. 15.

O laß mich, Dämmergeist der Nacht,
wie einst den dumpfen Knaben,
an allem, was der Tag gebracht,
mein helles Träumen haben.

Während hier ein eher universeller Anspruch erhoben wird, „die Welt verzaubert nur / in ihren Schleiern [zu] sehen“, wird in *Verwandlungen* (J 15) durch die Reminiszenz an die Kindheit die Verbundenheit mit den Naturdingen beschworen:

So treibt mein Geit geheimes Spiel.
Was innig schon dem Kind gefiel:
An stummer Brüder trauer Brust
genießt er fremden Daseins Lust

Und nicht von ungefähr wenden sich die grammatischen Fälle des Lateinischen im *Träumenden Scholar* an den (Schul-)Knaben und nicht etwa an einen Erwachsenen, um jenem im Traum die an den Faust-Stoff anklingenden Lebensweisheiten im Sinne von ‚was die Welt im Innersten zusammenhält‘ zu offenbaren. Schließlich beschwört im *Patriarch* der ganze Jahrhunderte überschauende Baum als Stammvater allen irdischen Lebens schlechthin die Erinnerung an „das Kind“ (J 73) herbei

[das] die Augen auftat und ihr zarter Brand
in Farben schlug die Welt und gläserner Wind
die Flammen frischte

– nämlich „des Lebens Flamme“ (J 74). Hier kommt dem Kind eine Schlüsselbedeutung zu, da erst durch dessen Blick der Welt das Leben ‚ingehaucht‘ wird.

Andererseits ist, wie oben angedeutet, das Motiv des Kindes mitunter als Metapher für eine utopische Gegenwelt aufzufassen, die als Ausgang aus der trostlos anmutenden Wirklichkeit imaginiert wird. In *Der Bote* erscheint dem Ich im Schlaf ein Knabe, ein „süßes Licht, der Erdennacht erglommen“ (J 26), der als Bote aus „ferner Welt“ das Ich an seine „alte Heimat“ erinnert.⁴⁹⁹ In einem Gedicht des Zyklus *Der tägliche Tag* werden zwei sich ausschließende, in komplexere Metaphern eingekleidete Prinzipien gegeneinander ausgespielt: der negativ wahrzunehmende „Witz“, der in „der Mauernische lauert“ (J 97), vertreibt letztendlich seine ‚Kontrahenten‘ – die ‚Kinder‘, ein in der Eingangsstrophe folgendermaßen entworfenes Bild:

Es kamen die Kinder, die farbigen,
Des Himmels,
Die Straße gezogen, Hand in Hand,
Mit zaghaften Lippen tönend,
Versuchten sie zu künden uns,
Was ist, und hier nicht einmal scheint.

499 Vgl. auch die Gedichtinterpretation im Kap. 6.2.1.

Bereits im einleitenden Gedicht des Zyklus (J 92) wird der angestrebte Zustand der Zeitlosigkeit, der ruhevollen Versenkung, des vollkommenen Verzichts auf jedes Begehren, das einen von einer höheren inneren Einsicht weglocken könnte, mit dem Kind konnotiert, obendrein wird die Ursprünglichkeit bzw. Natürlichkeit jenes Zustands durch das herangezogene Muttermotiv intensiviert:

Wenn die Hügel und Wolken vergangenen Lebens die Ufer sind,
Und du ganz Rundheit bist und ruhendes Auge nur:
[...]
Dann liegst in den Armen du der Unendlichkeit, seliges Kind,
Dann trinkt die milde Milch ihrer Mutter wieder die Seele!

Die Mutter-Kind-Konstellation bzw. Mutter-Sohn-Konstellation begegnet übrigens in mehreren Gedichten, meist wohlgermerkt in metaphorischem Gebrauch: übertragen auf Bäume bzw. Blumen wird die Metapher in *Die Weide*, *Der Spätnachmittag im Jänner* und in *Lied der Blume*, auf die Tierwelt in *Die Henne*, letztendlich ganz dezidiert auf die die Menschen ‚gebärende‘ Erde in *Die Erde antwortet*.

Nicht selten kehrt die Vorstellung einer verklärten, paradiesischen Kindheit – die gleich den bereits angeführten Beispielen oft die Funktion einer Flucht aus der defizitär empfundenen Wirklichkeit hat – in Form einer Erinnerung wieder. In *Begrüßung der neuen Jahreszeit* (J 17) erinnert sich das Ich an seine Kindheit, als es die Stimmung des kommenden Frühlings geradezu enthusiastisch miterlebte:

Seid mir begrüßt, anrollende Zeiten,
längst bekannte, befreundete Tage!
Guter Planet, o reise, o trage,
daß sie die Brust uns wieder durchgleiten.
Die einst des Knaben Jubel verehrte,
stieg er ins neubelebte Geäst

In der *Krückenhimmelfahrt* (J 43) erinnert sich wiederum eine Greisin im Angesicht des herannahenden Todes, wie

[a]us der Flucht von grünen Zimmern
meiner [der Greisin] Kinder Stimme rauscht.

Mit Kittstein gesprochen als ‚Kitsch‘ mutet demgegenüber die Beschwörung der Kindheit des Ich in dem Gedicht (*In einer offenen Türe*) des Zyklus *Der tägliche Tag* (J 100) an, wo sich dieses „im Hotel der Großstadt“ die Fragen stellt:

Wo ist das Hündchen deiner Kindheit? Kommt es nicht
Und legt sich dir zu Füßen? [...]

Ähnlich stilisierte Erinnerungen an die Kindheit finden sich im Übrigen im Gedicht mit dem sprechenden Titel *Erinnerung an das Paradies*⁵⁰⁰, in dem Kinder am Meeresstrand geschildert werden, ein Entkommen aus der Wirklichkeit begegnet schließlich in *Abend*, wo das Ich die Sterne zu beschwören sucht:

Ach, wo seid ihr, liebe Sterne, die das Kind aus seinem Schiff
einst in manchem Traum so gerne, tief beseelt mit Händen griff?⁵⁰¹

Was das Motiv des Kindes anbelangt, fallen aus der Reihe nur zwei Gedichte. In *Ein Chinesenkind* ist dieses, wohlgermt im ersten Vers nicht als Kind sondern als „kleiner Mann“ (J 29) bezeichnet, an den Rand gestellt, da es fern von der Heimat durch seine Andersartigkeit auffällt. Anklänge an das Werfelsche Verbrüderungspathos sind bisweilen kaum zu überhören:

Weinst du, wenn die Straße höhnt,
Wesen, das uns gleicht?
Ach, in deinen Augen steht,
daß wir Brüder sind!

Nicht mehr sozusagen ethnisch motiviert und umso auffälliger ist das ins Negativ-Mitleidsvolle gewendete Bild des ‚weinenden‘ und ‚klagenden‘ Kindes in *Immer an Ufern ...*⁵⁰² des Zyklus *Der tägliche Tag*.

5.4 Stoffe

Hier soll nur kurz darauf hingewiesen werden, dass es sich neben den ins Allgemeine gewendeten Betrachtungen – seien es die Naturbetrachtungen oder etwa die weitgehend abstrakten Stimmungsbilder, die den ‚täglichen Tag‘ thematisieren –⁵⁰³, auch Gedichte finden, denen sozusagen ein greifbarer Stoff, ggf. ein konkreter Entstehungszusammenhang zugrunde gelegt wird. Den volkssprachlichen Überlieferungen entlehnt sind die beiden Balladen *Heidnisches Lied* und *Die Weide*, überdies bedient sich Janowitz bei dem letzteren Gedicht der literarischen Aufarbeitung des Stoffes durch den tschechischen Dichter Karel Jaromír Erben, wie Hlaváčová darlegt.⁵⁰⁴ Den biblischen Stoff des Alten Testaments machen sich die Gedichte *Noah* und *Kain und der Knabe* zu eigen. Das Zurückgreifen auf eine konkretere Situation macht sich in *Die nächtliche Fahrt* erkennbar – nämlich auf eine Zugfahrt, während *In unser Leben fiel ein Schein* auf den besonderen Entstehungsumstand zurückzuführen ist – den Schulausflug nach Weimar. Fernerhin

500 Sudhoff 1996, S. 83.

501 Sudhoff 1996, S. 86.

502 Vgl. zu diesem Gedicht auch den betreffenden Abschnitt über das Flügel-Motiv im Kap. 5.3.3.

503 Diese einen allgemeineren Aussagewert anstrebenden Gedichte werden in dem Interpretationsteil dieser Arbeit näher erörtert.

504 Vgl. S. 59.

stechen durch ihre bei Janowitz eher untypische thematische Verortung zwei Gedichte hervor – *Der Strassenarbeiter* und *Ein Chinesenkind*, beide soziale Fragen aufwerfend. Wenden wir uns zum Schluss dem letzteren Gedicht zu, um hier das Stoffliche zu kontextualisieren.

Warum übernimmt das lyrische Ich dermaßen entschieden für das chinesische Kind Partei? Wieso wird ausgerechnet dieses vom Dichter zum Repräsentanten des von der Gesellschaft Ausgestoßenen ausgewählt? Sehr aufschlussreich scheint in diesem Hinblick ein Artikel in der *Bohemia* vom Juli 1910 zu sein:

Die Chinesen

Folgende drei Musteraufsätze aus der vierten Klasse einer Volksschule machen gegenwärtig die Runde durch die deutschen Blätter. 1. Die Chinesen sind auf dem Körper gelb gefärbt. Sie tragen einen langen Zopf und breite Backenknochen, ihre Augen sind geschlitzt. Ihre Nahrung besteht aus Hunden, Mäusen, Ratten und Reis. Der hohe Chinese hat einen Mantel mit rosa Seide abgefüttert. Die Schirme sind aus starkes Seidenpapier geflochten. Wenn ein kleines Kind geboren ist, und sie es nicht mehr gebrauchen können, so werfen sie es auf der Straße, dann kommt ein Aschenwagen und schaufelt es mit in die Asche. Die Chinesen sind sehr unanständig, die halten es aber für anständig. 2. Die Chinesen haben eine gelbe Farbe. Das Merkwürdige am Kopf sind die geschlitzten Augen und kleinen Füße. Das kommt davon, wenn ein Kind geboren ist, schnüren die Frauen ihnen die Füße auf Steinblöcke, auf daß sie klein bleiben. Schon in der Geburt eines Kindes wissen sie, ob es schwach oder kräftig ist. Ist es schwach, so werfen sie es auf der Straße. Dann kommt der Schmutzwagen und hebt sie auf, dann kaufen die Missionare für zwei Pfennig ab. Die Chinesen finden es manirlich, wenn sie in der Nase pulen und laut aufzustoßen. Die Schweine und Hunde laufen auf der Straße herum. Wenn sie was Schlechtes getan haben, so wird ihnen der Zopf abgeschnitten, das ist wie Gefängnis. 3) Die Chinesen haben eine gelbe Haut, die Backenknochen stehen nach draußen und haben geschlitzte Augen vorne. Sie haben buntes Zeug, vor der Brust sind sie mit bestickter Seide besetzt. Die Männer haben einen Zopf, je länger der Zopf ist, je stölicher sind sie, die Frauen haben einen Knust auf dem Kopfe. Die vornehmen Herren haben vor sich einen Tisch mit einer seidenen Decke auf. Sie rauchen viel Opium und haben schöne Träume, nachdem können sie es nicht lassen. Wenn ein Kind geboren wird, und ist so zart und vergrübelt, so werfen sie es vor die Tür, sie sind sehr höflich.⁵⁰⁵

Diese Schularbeiten bieten Einblick in das mit zahlreichen Vorurteilen belastete Bild des Chinesen (bzw. des Chinesenkind), das um 1910 auch über die Grenzen Deutschland hinaus verbreitet gewesen sein dürfte. Der freilich durch die Perspektive der Schulkinder zugespitzte Blick auf die Chinesen kann immerhin als Beweis der fortbestehenden Wahrnehmung der ‚gelben Gefahr‘ gelten. Wohl deshalb bedient sich Janowitz dieses Motivs, um den Chinesen-Diskurs der Zeit zu unterlaufen, wobei hier zusätzlich, wie bereits angemerkt, der Einfluss des Menschheitsverbrüderungspathos eines Werfel recht naheliegt.

505 *Bohemia*, 24. 7. 1910, S. 8. Der Wortlaut wird ohne Fehlerhervorhebungen in eckigen Klammern wiedergegeben.

6 Lyrik – Interpretation

Neben dem monistischen Einheitsgefühl einerseits und dem dualistischen Weltbewusstsein andererseits, die bei Janowitz gewisse Gegenpole auf der Skala der ‚Sehnsucht nach der Einheit‘ bilden, werden im letzten, dritten Abschnitt dieses Kapitels noch zwei weitere Aspekte der Lyrik von Janowitz ausgelotet, um deren Bild komplett erscheinen zu lassen – das Selbstverständnis des Dichters und die Wahrnehmung der irdischen Zeitlichkeit.

6.1 Die ‚grünende Gottheit‘: Heraufbeschwörung des monistischen Einheitsgefühls

Ein wesentlicher Teil der v. a. früheren Lyrik von Franz Janowitz wird von einem eigenartigen pantheistischen Grundton getragen. Das lyrische Ich wendet sich den Bäumen, den Wiesen, den Blumen, den Flüssen und Bächen, den Vögeln zu, übernimmt bisweilen sogar ihre Perspektive und löst sich somit in diesen völlig auf: eine unmittelbare Nähe bis zum Einswerden mit der Natur wird sehnsuchtsvoll beschworen. Eine solche Hinwendung zu der Erscheinungswelt der Natur ist mitunter durch Assoziationen mit dem Göttlichen geprägt. Sie kommt allerdings, indem die Erscheinungswelt grundlos bejaht oder gar gefeiert wird, ohne jede transzendente ‚Versicherung‘ in Gestalt des (persönlichen) außerweltlichen Gottes aus. Genauso wenig wie zwischen Immanenz und Transzendenz wird zwischen Geist und Materie unterschieden, vielmehr werden diese Gegenpole zugunsten eines harmonischen Ganzen aufgehoben, das in das irdische Leben hineinprojiziert wird. Dieser Grundzug eines bedeutenden Teils von Janowitz‘ Lyrik dürfte dem nicht genannten Herausgeber Karl Kraus des erst postum erschienen Gedichtbandes deutlich genug aufgefallen sein, deshalb bekam dieser wohl den Titel *Auf der Erde*. Drei konstitutive Momente eines solchen lyrischen Ausdrucks sind festzuhalten: Wertlegung auf die Immanenz, Sehnsucht des lyrischen Ich nach der Einheit mit der umgebenden Welt der ‚Naturdinge‘ und Evozierung des Gefühls einer alles durchdringenden (göttlichen) ‚Weltseele‘, die aufzuzeigen der Auftrag des Lyrikers ist.

Worauf gründet dieses Weltbild bei Janowitz? Und wie genau wird dieses dichterisch umgesetzt? Der ersten Frage, die nach Einordnung in einen breiteren Kontext geistiger Strömungen um die Jahrhundertwende verlangt, wird im ersten Teil dieses Kapitels nachgegangen, um in dessen zweiten Teil den Einzelinterpretationen der Gedichte Raum zu bieten.

Von dem zur Unüberschaubarkeit neigenden Geflecht von einzelnen geistigen Bewegungen bzw. Tendenzen um 1900 scheinen im Hinblick auf Janowitz drei Phänomene von besonderer Relevanz zu sein: die Lebensphilosophie, das mystische und das pantheistische Phänomen. Diese sind voneinander meistens nur unscharf zu trennen, vielmehr sind untereinander breite Berührungsflächen zu beobachten, so dass alle drei Standpunkte letzten Endes auf ein ähnliches Weltverständnis hinauslaufen. Die Lebensphilosophie entstand in bewusster Opposition zu den Naturwissenschaften, deren positivistisch-empiristische Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt durch den alles umfassenden und daher auch alle Gegensätze aufhebenden Begriff des ‚Lebens‘ abgelöst wird. Den Grundsätzen der Lebensphilosophie zufolge hat alles Anteil am Leben, welches seinerseits ständig in Bewegung und Veränderung begriffen ist. Dieses durchaus irrationell verstandene Leben „stellt so eine All-Einheit dar, die aufgrund ihrer internen Dynamik nicht zu bestimmen ist und die die Vielheit und Veränderbarkeit ihrer Erscheinungen oder Bestandteile in einer psychophysischen und monistischen Lebenseinheit zusammenfasst.“⁵⁰⁶ Hierzu ergänzt Uwe Spörl: „Soweit die Lebensphilosophie einen Gottesbegriff nicht strikt ablehnt, steht sie demnach dem Pantheismus nahe.“ Das Erkenntnisinteresse, das nicht metaphysisch sondern weltimmanent ausgerichtet ist, orientiert sich an dem von Wilhelm Dilthey eingeführten Begriff des ‚Erlebnisses‘. Dieses bietet für das Subjekt den Zugang zu dem eigenen ‚inneren Lebenszusammenhang‘, darüber hinaus ermöglicht dessen (etwa künstlerischer) Ausdruck, dass auch andere Subjekte (die ja sowieso an dem alles überdachenden Leben partizipieren), das Erlebnis des Anderen ‚nachvollziehen‘. Über die Hervorhebung der Momenthaftigkeit des Erlebnisbegriffes und seiner Ineinssetzung von Subjekt und Objekt gelangt Spörl in die unmittelbare Nähe der mystischen unio-Erfahrung.⁵⁰⁷

Spörl, der die Darstellung des mystischen Erlebnisses in der deutschsprachigen Literatur um 1900 untersucht, grenzt dieses von jenem der traditionellen religiösen Mystik ab. Durch den – wesentlich von Nietzsche – beschleunigten Verfall der religiösen (christlichen) Wahrheiten im ausgehenden 19. Jahrhundert verschiebt sich das ersehnte Ziel des mystischen Erlebnisses vom transzendenten Gott auf weltimmanente Gegenstände:

Als Substitut des Gottes oder des transzendenten Gegenstandes der mystischen unio fungieren dabei im allgemeinen – dem von Monismus [...] und Lebensphilosophie dominierten weltanschaulichen Hintergrund entsprechend – entweder das (lebensphilosophisch verstandene) Leben oder die Natur als Gesamtheit [...] oder einzelne Dinge oder Gegenstände, jeweils betrachtet unter einer lebensphilosophischen oder verwandten Perspektive.⁵⁰⁸

506 Spörl 1997, S. 23.

507 Vgl. Spörl 1997, S. 25.

508 Spörl 1997, S. 26.

Im Falle von Janowitz' Lyrik könnte man am ehesten über das angestrebte Einswerden mit den ‚einzelnen Dingen‘ der Naturwelt sprechen, weshalb die Bezeichnung ‚Naturmystik‘ recht naheliegend wäre. Eine solche begriffliche Zuordnung erweist sich jedoch nicht als fruchtbar, da dieser Begriff offenbar in der Forschung nicht eingebürgert ist. Signifikanterweise macht Spörl von diesem in seiner Dissertation kein einziges Mal Gebrauch, in einschlägigen Lexika würde man ihn meistens vergeblich suchen. In einem dem Thema der Naturmystik geweihten Sammelband kommt Rolf Zimmermann über eine Art Übersicht zu einzelnen Definitionen der traditionellen religiösen Mystik nicht hinaus, eine schlüssige Definition von Naturmystik wird nicht angeboten. Es heißt bloß an einer Stelle, dass „[d]ie Natur [...] ein möglicher Bereich religiös gedeuteter Erfahrung [ist]“⁵⁰⁹, und etwas später liest man, es sei das „Bemühen der Naturmystik, Verhältnisse zwischen Naturwirklichkeit und geglaubter Ordnung des Göttlichen herzustellen.“⁵¹⁰ Aus diesen verschwommen Umrissen von Naturmystik geht nicht klar hervor, ob Zimmermann diese eher mit der traditionellen Mystik verbindet und die Natur als bloße Projektionsfläche oder Abglanz des transzendenten Gottes anschaut oder ob er doch die säkularisierte Spielart der Mystik im Sinne von Spörl meint. (Viel wahrscheinlicher scheint die erstere Variante, da die im Band versammelten Beiträge größtenteils Werke behandeln, die spätestens am Ausgang des 18. Jahrhunderts entstanden, als das erst später von Nietzsche formulierte Bedürfnis nach ‚Umwertung aller Werte‘ noch nicht da war.) Fassen wir nun die allgemeinen strukturellen Merkmale des mystischen Erlebnisses zusammen, die die verschiedenen Spielarten der Mystik teilen, wie beispielsweise die christliche Mystik, die säkularisierte Mystik in Spörls Auffassung oder etwa die ohnehin schwer festlegbare Naturmystik. Im Hinblick auf Janowitz muss man zuerst die ‚Entgrenzung‘ des Subjekts anführen, das als Erfahrendes mit dem Erfahrenen, also dem Objekt der mystischen Versenkung, eine grenzenlose Einheit der *unio mystica* bildet. Des Weiteren ist die Zeit- und Raumlosigkeit des mystischen Erlebnisses festzuhalten, ferner seine grundsätzliche Unkommunizierbarkeit in der Alltagssprache – deshalb ist dessen Wiedergabe in der dichterischen Form, v. a. der lyrischen, naheliegend. Die mystische *unio*-Erfahrung gilt als erstrebenswert, da ihr Wahrheits- und somit auch Erkenntnischarakter zukommt und weil sie traditionell mit positivem Affekt, meist der Glückseligkeit, verbunden wird.

Um der Affinität der Mystik zu pantheistischen Vorstellungen auf die Spur zu kommen, ist es nicht einmal nötig, ihre in die Weltimmanenz gewendeten Spielarten voranzustellen. Denn selbst der traditionellen Mystik der einzelnen Weltreligionen liegt jene Affinität zugrunde: die Praxis der

509 Zimmermann 1979, S. 15.

510 Zimmermann 1979, S. 20.

Mystik strebt in der Regel danach, die institutionalisierte Orthodoxie zu umgehen, wenn nicht gar zu ersetzen, indem

die Mystik als Erfahrung wesentlich privat und anti-institutionell ist und das Gottesbild der Religion, von dem sie ausgeht, durchaus verändern und modifizieren kann. (Im Falle der christlichen Mystik gehen diese Veränderungen v. a. dahin, Gott pantheistisch [...] aufzufassen und damit seiner von der Orthodoxie geforderten Personalität zu berauben.)⁵¹¹

Ein weiteres Beispiel der Zusammenführung von (Natur)mystik und Pantheismus wäre etwa ihre tendenzielle Nicht-Unterscheidung im Artikel von Burkhard Gladigow.⁵¹²

Obwohl der aus jüdischer Familie stammende Janowitz laut zwei voneinander unabhängigen Quellen römisch-katholischer Konfession war, sind die Umstände seiner (angeblich erst kurz vor seinem Tod erfolgten) Konversion mit Fragezeichen versehen⁵¹³. Erst recht lässt sein Werk – trotz zahlreicher Anklänge an die christliche Mythologie – keine eindeutigen Schlüsse auf seine (vermeintliche) katholische Konfession zu. Fest steht nur, dass die hier unterschiedlich variierten Gottesvorstellungen eine wichtige Rolle spielen und dass selbst seine jüdische Abstammung und das jüdische Milieu, in dem er sich bewegte, außer Acht zu lassen sind.

Laut Heinz Schlaffer bilden christlich-religiöse Auseinandersetzungen – in Ermangelung an weiteren einheitsstiftenden Merkmalen im Vergleich zu anderen europäischen Literaturen – ein konstitutives, weil befruchtendes und vorantreibendes, Element der gesamten deutschen Literatur:

Es gibt jedoch auch eine positive und innere Einheit der deutschen Literatur, wirksam als Reichtum in ihren fruchtbaren und als Mangel in ihren dürftigen Zeiten. Diese Einheit wird durch das wechselnde, doch nie gleichgültige Verhältnis der deutschen Literatur zur christlichen Religion erzeugt, vor allem zu deren mystischen, protestantischen und pietistischen Richtungen (also zu Häresien, die sich behaupten konnten). Keine andere geistige Haltung hat die Bildungsgeschichte der deutschen Intelligenz seit dem Mittelalter und in besonderem Maße seit der Reformation so nachhaltig bestimmt wie die Religiosität [...] Verzichteten die deutschen Dichter auf die intellektuelle Energie religiöser Herkunft, so gerieten sie in einen erborgten Formalismus; blieben sie in ihrer Nähe, so gewannen sie daraus neuartige poetische Sprechweisen und Ideen, deren Glanz die Gebildeten den Glauben ans Christentum vergessen ließ und sie zum Glauben an die Poesie umstimmte.⁵¹⁴

Als eine Art ‚Häresie‘, Abspaltung vom ursprünglichen Christentum, wäre schließlich auch der Pantheismus zu betrachten, der freilich keine einheitliche Strömung darstellte und demnach sich auch in keiner institutionalisierten Form zu behaupten suchte. Gehen wir im Folgenden auf diese geistig-religiöse Strömung ein, um diese nach einer geschichtlichen Skizzierung vor dem Hintergrund der Tendenzen um 1900 (deren wesentlichen Teil die Mystik und die Lebensphilosophie ausmachen) mit Janowitz' Lyrik in Zusammenhang zu bringen.

511 Spörl 1997, S. 17.

512 Gladigow 1990.

513 Vgl. S. 49.

514 Schlaffer 2008, S. 20f.

Mit Recht sieht Dieter Sudhoff die Verse von Janowitz „von pantheistischen Visionen [durchseelt]“⁵¹⁵. Die Klärung des Begriffs ‚Pantheismus‘ bedarf eines philosophischen Exkurses, um sich seine vielschichtiger und nicht immer ganz klar zu umreißen Bedeutung zu vergegenwärtigen. Abgeleitet von griech. *pán* („alles“) und *theós* („Gott“), entstand der Begriff aus religionskritischen Debatten des 18. Jahrhunderts. Den entscheidenden Impuls gab die Rezeption der Philosophie von Baruch de Spinoza, welcher der sog. Cartesischen Zwei-Substanzen Lehre eine nicht mehr dualistisch wahrzunehmende Auffassung von nur einer Substanz entgegenstellt. Substanz heißt hier „das Eine oder Unendliche, das unter oder hinter allen Dingen steht, das alles Sein in sich vereinigt und begreift. Die Substanz ist ewig, unendlich, aus sich selbst existierend.“⁵¹⁶ Während Descartes zwischen der denkenden Substanz (*res cogitans*) bzw. (bezogen auf jedes Einzelwesen, jeden Menschen) Geist/Seele und der ausgedehnten Substanz (*res extensa*) bzw. Materie/Leib ein vollkommenes Unabhängigkeitsverhältnis vorwalten sieht, löst dieses Spinoza durch das Prinzip des psychophysischen Parallelismus auf. Es gibt eine einzige Substanz, die alles durchdringt, so sind auch Körper und Seele nur zwei Seiten ein und desselben Wesens. Die Substanz gleicht Gott, dieser ist wiederum eins mit der Natur (für das Einheitsverhältnis von Gott und Natur prägt Spinoza den Begriff *deus sive natura*). Gemeint ist hier freilich nicht die Natur im herkömmlichen Sinne, sondern die ‚schaffende‘ Natur (*natura naturans*) – der „durch logische und kausale Gesetze als notwendig bestimmte[...] Zusammenhang aller Dinge, durch den diese sowohl begriffen werden können als auch wirklich sind“⁵¹⁷. Die schaffende Natur ist ferner von der ‚geschaffenen‘ Natur (*natura naturata*) zu unterscheiden, die für den Bereich der endlichen Dinge, der kontingenten Erscheinungen steht. Nichtsdestoweniger ist diese Aufspaltung des Begriffes der Natur als keine dualistische zu denken, da selbst die geschaffene Natur, freilich mittelbar, letzten Endes doch auch Gott zu ihrer Ursache hat.

Diese im Grunde genommen pantheistische Vorstellung ist demnach als eine kritische Gegentendenz zum Theismus aufzufassen, an Stelle der außerweltlichen Transzendenz tritt die innerweltliche Immanenz, an Stelle des persönlichen Gottes tritt der unpersönliche, der überall in der Welt präsent ist. Kurzum: Gott und Welt werden eins. Diese All-Einheitsvorstellung von Spinoza förderte Auseinandersetzungen über die Beschaffenheit und die Verortung des Göttlichen. Allerdings entstand dadurch keine neue religiöse Strömung, vielmehr fühlten sich

515 Sudhoff 2000, S. 274.

516 Störig 1999, S. 370.

517 Schwemmer 2004.

manche Denker durch die pantheistischen Denktendenzen aufgefordert, die christlich-dogmatische Lehre sehr kritisch zu überprüfen:

der Begriff Pantheismus [kann sich] im religionswissenschaftlichen Sprachgebrauch sinnvollerweise immer nur auf einzelne Tendenzen innerhalb des Gottes-, Menschen- oder Weltbildes einer Religion beziehen. Dabei ist nicht zu vergessen, daß er seinen vollen Sinn erst im Hinblick auf spezifisch abendländisch-christliche Gegensatzpaare wie etwa „Transzendenz – Immanenz“ oder „Personalität – Impersonalität“ erhält und im übrigen eine spezifisch neuzeitliche Natur- und Weltbetrachtung voraussetzt.⁵¹⁸

In der deutschsprachigen Literaturforschung stößt man auf eine ausführlichere Beschäftigung mit dem Phänomen des Pantheismus nur selten. Dies legt die Vermutung nahe, dass das Pantheistische bisher im Laufe der Geschichte primär im religiös-philosophischen Bereich reflektiert wurde.⁵¹⁹ Viel seltener scheint der Pantheismus auch literarisch umgesetzt zu werden. Eine der wohlgerneht sehr wenigen Studien zu diesem Thema, *Enttäuschter Pantheismus* von Walter Weiss⁵²⁰, zeigt, dass die pantheistischen Vorstellungen vor allem in der Goethezeit aufgegriffen wurden, die das zeitliche Untersuchungsfeld der Studie ausmacht: „In den Darstellungen der Philosophie, Religion und Dichtung der Goethezeit ist seit jeher vom Pantheismus an hervorragender Stelle die Rede.“⁵²¹ Unter den Dichtern und Denkern dieser Zeit muss an erster Stelle Goethe selbst genannt werden, dessen zahlreiche Berührungen mit dem Pantheismus als unanfechtbar gelten dürften. Dessen Gedicht *Prometheus* (entstanden wohl 1774), deren Lektüre Lessing zu der Assoziation des *hén kai pán* (altgr. ‚Einheit des Alles‘) – einer in der Tat als pantheistisch aufzufassenden Weltdeutung – veranlasste, steht am Anfang des sog. Pantheismusstreits. Dieser entfachte sich 1785 zwischen F. H. Jacobi und M. Mendelssohn, um Lessings Stellung zu Spinozas Lehre zu klären. Besonders ausgeprägte pantheistische Stimmungsbilder werden ferner Goethes Gedichten *Mailed* (entstanden 1771) und *Ganymed* (entstanden wohl 1774) zugesprochen, das pantheistische Bekenntnis des Dichters findet in der dritten Strophe des Gedichts *Proömion* (entstanden zwischen 1812 und 1816) einen besonders deutlichen Ausdruck, die Immanenz Gottes wird explizit zum Thema gemacht:

Was wär ein Gott, der nur von außen stieße,
Im Kreis das All am Finger laufen ließe!
Ihm ziemt's, die Welt im Innern zu bewegen,
Natur in Sich, Sich in Natur zu hegen,
So daß, was in Ihm lebt und webt und ist,
Nie Seine Kraft, nie Seinen Geist vermißt.⁵²²

518 Maier 1995, S. 629.

519 Eine eventuelle Vernachlässigung des Themas durch die Literaturforschung muss hier dahingestellt bleiben.

520 Weiss 1962.

521 Weiss 1962, S. 16f.

522 Goethe 1960ff., S. 535.

Goethes Hymne *Ganymed*, die „gleichfalls eine pantheistisch inspirierte Vereinigungsphantasie entwirft“⁵²³, bringt Ulrich Kittstein mit Hölderlins Gedicht *An die Natur* (entstanden 1795) in Verbindung. In beiden Gedichten findet er „Schilderungen von der Aufnahme des Ich in den natürlichen All-Zusammenhang“ vor. Bei Hölderlin geht das pantheistische Weltbild der vergöttlichten Natur mit einer verklärten Darstellung der Kindheit einher, der ein defizitäres Bild der Entfremdung des Individuums entgegengestellt wird, das im bürgerlichen Dasein den einstigen All-Zusammenhang vermisst.

Verbleiben wir noch kurz bei der Auseinandersetzung mit dem Pantheistischen in der Goethezeit, deren literarische Werke die nächsten Dichtergenerationen nachhaltig (weit in das 20. Jahrhundert hinein) beeinflusst und einen festen Platz im Kulturgedächtnis des Bildungsbürgertums eingenommen haben. Das Erbe der Goethezeit wurde vor allem auf humanistischen Gymnasien weitervermittelt, somit auch Franz Janowitz, dem Schüler des deutschen ‚Grabengymnasiums‘ in Prag.

Noch näher als der vielmehr am Orthodoxen des Christentums rüttelnde Lessing steht dem pantheistischen Gedankengut Herder, der die Materie als belebt betrachtet: „Bei den Tieren liegt in der Fortpflanzungskraft das Wunder einer eingepflanzten, einwohnenden Macht der Gottheit vor. In der Materie streben auf jedem Punkt göttliche Kräfte.“⁵²⁴ Diese Position Herders wird ein dynamisch-vitalistischer Panentheismus genannt; Herder setzt Gott zwar nicht wie Spinoza mit der Natur (im Sinne von *natura naturans*) gleich, allerdings lässt er die Vorstellung der unmittelbaren Präsenz Gottes in der Welt durchaus gelten. Des Weiteren steht Schleiermacher den pantheistischen Gedanken aufgeschlossen gegenüber, indem er ihnen „als Äußerung subjektiver Frömmigkeit“⁵²⁵ im Vergleich zum religiösen Indifferentismus ihren Platz einräumt. Seine pantheistischen Auffassungen bezieht er vor allem über die Liebe in der Funktion des religiösen Einheitserlebnisses.

Unter großem Einfluss von Spinoza stand Schelling, dessen Philosophie herkömmlich als die romantische Naturphilosophie bezeichnet wird. Dieser Begriff ist insofern irreführend, als mit ihm viel weniger die philosophischen Gedankenströmungen der Epoche als die von Schelling selbst zu identifizieren sind. So lehnen beispielsweise Novalis und F. Schlegel manche Ansätze dieser Naturphilosophie ab.⁵²⁶ Schelling nimmt die ganze Natur als einen lebendigen, beseelten Organismus wahr, selbst die Materie sieht er als belebt an, für die Einheit von Geist und

523 Kittstein 2009, S. 104.

524 Quapp 1995, S. 637.

525 Dinkel 2003.

526 Vgl. Wolters 2004, S. 974.

Natur/Materie prägt er den Begriff der ‚Weltseele‘. Der Spinoza-Ansatz einer einzigen Substanz tritt bei Schelling deutlich zu Tage: „Die Natur ist [...] nicht nur die Erscheinung oder Offenbarung des Ewigen, vielmehr zugleich eben dieses Ewige selbst.“⁵²⁷

Wie bereits vorausgeschickt, war die Affinität der Denker der Goethezeit zum Pantheismus meistens keine Abschaffung ihres ursprünglichen religiösen (des christlichen) Glaubens, vielmehr bot ihnen diese das irdische Dasein bejahende Weltanschauung eine Horizonterweiterung, einen Ausweg aus dem Glauben, der sich bloß auf kirchliche Dogmen stützte und auf eine Verbindung mit dem ‚tauben Gott‘ verzichtete. Trotzdem trug manchen die Bekenntnis zu dieser pantheistischen ‚Spielart‘ des ursprünglichen (christlichen) Glaubens den Vorwurf des Atheismus ein, wie etwa (freilich postum) Lessing seitens F. H. Jacobi oder Fichte, dessen Darlegungen zu dem Atheismusstreit führten. So war der Begriff des Pantheismus von Anfang an belastet, weil die Verbindung mit dem vermeintlichen Atheismus immer nahe stand. Mit dem Begriff scheinen auch später selbst nicht genuin pantheistische Positionen etikettiert und damit pauschal abgetan zu werden, wie noch zu sehen sein wird.

Nun haben wir unter dem Gesichtspunkt des Pantheistischen zwei kurze Einblicke getan: einen in die neuzeitliche Philosophie und einen in die Geistesströmungen der Goethezeit. Dass beides Franz Janowitz unmittelbar berührt, liegt auf der Hand. Bereits während des eher erduldeten als selbst gewählten Chemiestudiums in Leipzig besuchte er u. a. Vorlesungen über Philosophiegeschichte und Psychologie bei Wilhelm Wundt, bis das Interesse an der Philosophie schließlich den Wechsel des Studienortes bedeutete, in Wien widmete er sich nur noch dem Studium der Philosophie (bzw. auch der Kunstgeschichte). Janowitz` Affinität zur Dichtung der Goethezeit ist unschwer an der vielfältigen Rezeption Goethes abzulesen, so vermerkt er im Frühjahr 1912 in sein Tagebuch: „Goethe – Schiller-Briefe (große Bewegung)“; „Goethes Epigramme gelesen“; „Goethes Gespräche mit Eckermann; herrlich, viel für mich gefunden und aufbewahrt“; „Lese ‚Wilhelm Meister‘“.⁵²⁸ In einem Brieffragment (geschrieben frühestens Ende 1915) setzt sich Janowitz mit Goethes *Faust* auseinander (vgl. J 130), ein indirekter Einfluss ist schließlich in Janowitz` Gedicht *Der träumende Scholar* anzunehmen, da sich hier in der allegorischen Darstellung der sechs grammatischen Fälle dem als Adam personifizierten Nominativ die mythologische Figur der Lilith, der ersten Frau Adams⁵²⁹, als Verkörperung des Genitivs zugesellt.

527 Schelling 1857, S. 378.

528 Einträge vom 6. 2., 24. 2., 20. 3. und vom 7. 4. 1912 (J 175).

529 Vgl. die betreffende Stelle aus der Walpurgisnacht-Szene, wo Mephistopheles auf die Frage von Faust, wer denn Lilith sei, mit „Adams erste Frau“ antwortet.

Mit diesen zwei skizzierten Rezeptionsträngen bei Janowitz ist allerdings die Frage nicht erledigt, ob der Dichter zugleich gegenwärtigere geistige Vorstellungen des (pantheistischen) Einheitserlebnisses aufgriff. Welche waren überhaupt zu seiner Zeit, also um 1900, die vorherrschenden? Mit welchen dürfte Janowitz – rein positivistisch gesehen – in Berührung gekommen sein?

Eine Wiederbelebung des monistischen Einheitsideals gerade um diese Zeit konstatiert Matthias Wolfes:

Lediglich innerhalb einer modernistisch-undogmatischen Religionsphilos[ophie], wie sie um 1900 von Vertretern des Monismus propagiert wurde, konnte der P[antheismus] noch zum Ideal einer freien, rein geistigen Gottesanschauung stilisiert werden [...]. P[antheismus] wurde hier in der Regel als naturphilos[ophisch]-neoromantische Weltanschauung gedeutet.⁵³⁰

Der prominenteste Vertreter des Monismus um die Jahrhundertwende war ohne Zweifel Ernst Haeckel (1834–1919). Sein im Übrigen materialistisch geprägter, an den Darwinismus angelehnter, Ansatz ging von Spinozas Substanz-Lehre aus und übernahm die naturphilosophische Vorstellung der belebten Natur. Die erstmals 1899 erschienenen *Welträttsel. Gemeinverständliche Studien über Monistische Philosophie* waren ein durchschlagender Erfolg, bereits 1919 erreichten sie die elfte Auflage. 1906 gründete Haeckel den Monistenbund, um seinen Bestrebungen eine institutionalisierte Form zu geben. Der Begriff ‚Welträttsel‘ geht auf Emil Du Bois-Reymond zurück, der so sieben grundlegende Probleme der Philosophie bezeichnet, u. a. das Wesen von Materie oder die Entstehung des Lebens. Haeckel glaubt mit seinem Werk diese Rättsel (bis auf das Problem der Substanz) gelöst zu haben. Höchstwahrscheinlich setzte sich Janowitz mit dem ‚Welträttsel‘-Problem explizit auseinander, leider ist nicht mehr eruierbar, ob er sich dabei eindeutig auf Haeckel bezog oder auf die von Du Bois-Reymond ausgehende Fragenstellung; in Janowitz Tagebuch findet man bloß einen noch aus der Leipziger Studienzeit stammenden Eintrag: „Neue Gedanken über Welträttsel. Mythologische Form;“⁵³¹

Als Beweis einer kritischen Auseinandersetzung mit Glaubensfragen, die sich bei Janowitz keineswegs auf ein traditionelles christlich-katholisches Weltbild reduzieren lassen, lässt sich sein Besuch des Vortrags⁵³² des Pfarrers Jatho auslegen. Carl Wilhelm Jatho (1851–1913), ursprünglich ein evangelischer Pfarrer (ab 1891 Großstadtpfarrer in Köln), entfernte sich seit 1905 deutlich von der offiziellen kirchlichen Lehre, folglich wurde er 1911 seines Amtes enthoben. Danach hielt er mehrere Vorträge in ganz Deutschland. Gott identifiziert er ungeachtet aller

530 Wolfes 2003, S. 855.

531 Tagebucheintrag vom 28. 11. 1911 (J 173).

532 Vgl. den Tagebucheintrag vom 29. 4. 1912 (J 176).

Religionsunterschiede weitgehend mit dem Leben, dessen Auffassung in mancher Hinsicht mit jener der Lebensphilosophie einhergeht:

Wir wissen, daß mit jedem Welt- oder Gottesbild ein starker Glaube im Bunde sein kann. Uns stehen sie alle gleichwertig gegenüber: Die Theisten und Deisten, die Pantheisten und Monisten. Denn nicht um Richtigkeit des Weltbildes handelt sich's hier, sondern um Aufrichtigkeit der Überzeugung. [...] Im letzten Grunde ist jeder Glaube ein Glaube an Gott. Nicht an einen ausgedachten Gottesbegriff, sondern an eine empfundene Gottesmacht, an die letzte, allumfassende Macht, an das Leben. Das Leben ist der „einige Gott“, und das Vertrauen auf die Allmacht des Lebens ist der alle Geister einigende Gottesglaube der Menschheit.⁵³³

Auf eine eigenartige Weise wird der lebensphilosophische Ansatz (der sich an der typischen Metapher des Lebens als eines Flusses besonders bemerkbar macht) mit dem Vertrauen in wissenschaftlichen Fortschritt vermengt:

Leben ist ewiges Werden im ewigen Sein. Daher können wir den „einigen Gott“ auch als Entwicklung erleben. Wir freuen uns darüber ganz besonders; denn hier befindet sich unser Gottesbewußtsein in völligem Einklang mit der Naturerkenntnis unserer Zeit, welche schon seit Jahrzehnten den Entwicklungsgedanken zum Grundprinzip der Welterforschung erhoben hat. Alles ist im Fluß, alles in auf- und absteigender Bewegung – das ist nicht nur eine wissenschaftliche Annahme, sondern auch ein Gegenstand des Gottesglaubens.⁵³⁴

Die Anschauung der Immanenz Gottes, die Jatho von den offiziellen Stellen den Vorwurf des Pantheismus einbrachte, ist mit Händen zu greifen: „Nun lebt Gott nicht für sich, er lebt nicht vor dem Weltgeschehen, nicht neben ihm oder über ihm, sondern er ist das Weltgeschehen selbst;“⁵³⁵ (Überdies zeigen sich bei Jatho Parallelen zur Nietzsche-Vorstellung des ‚Übermenschen‘: „[...] der Mensch ist [...] die herrlichste Gotteserscheinung. Und doch ist er nicht am Ziel. Nie wird er am Ziel sein; denn er bleibt ‚eine Brücke und ein Übergang zum höheren Menschen‘.) Um den Gott ‚schauen‘ zu können, bedarf es bloß eines ‚reinen Herzens‘:

Du brauchst nicht wissenschaftlich und nicht künstlerisch, Du brauchst auch nicht theologisch gebildet zu sein, um Gott zu schauen; Du mußt nur ein reines Herz haben. Das ist die höchste Stufe, Gott zu finden im eigenen Herzen. Denn auf jedem anderen Weg wird Gott doch außer mir gefunden und bleibt mir mehr oder weniger fremd. Aber der Gott, den ich in mir finde, das ist etwas von meinem eigenen Sein. Da ist die Kluft ausgefüllt zwischen ihm und mir, da ist der Unendliche endlich geworden, und ich, die flüchtige Kreatur, fühle mich hineingestellt in den Strom des Ewiglebendigen. Ja, die Menschen, welche im Herzen Gott schauen, die schauen ihn wirklich.⁵³⁶

Jesus wird von Jatho jede transzendente Göttlichkeit abgesprochen, bezeichnend für seine säkularisierte Anschauung apostrophiert er bei Jesus – ganz umgekehrt zu den herkömmlichen religiösen Vorstellungen – sein ‚edles‘ Menschsein:

Wir sind wohl alle der Meinung, das Jesus der natürlichen geschichtlichen Entwicklung angehört. Wir sehen in ihm ein religiöses Genie von außergewöhnlicher Kraft der Persönlichkeit, lehnen es aber ab,

533 Jatho 1913, S. 150.

534 Jatho 1913, S. 150f.

535 Jatho 1913, S. 151.

536 Jatho 1913, S. 24f.

ihn den Einzigartigen zu nennen, und verweisen die Überlieferungen, die ihn vergöttern oder vergotten, in das Reich der Sage und des Mythos.⁵³⁷

Bemerkenswert erscheint, dass denselben Gedanken bereits Spinoza entwickelte, wie Störig darlegt: „Spinoza hält Christus nicht für Gottes Sohn, aber für den größten und edelsten aller Menschen.“⁵³⁸ Keine Heilsgewissheit im Jenseits verkündet Jatho, statt dessen verlegt er den Sinn der menschlichen Existenz in das Diesseits, wodurch ein umso so größerer ethischer Anspruch an den Einzelmenschen entsteht:

Keinen Menschen verachten, möge er angehören welcher Partei, welchem Stand, welchem Glauben immer er wolle. Gerade den Bedrängtesten, gerade den Beschränktsten am innigsten berücksichtigen, weil er am meisten Kraft, am meisten Licht bedarf. Es kommt nicht durch ein Wunder, es kommt nicht aus Himmelsfernen herab. Wenn wir's nicht bringen, das Licht und den Reichtum für den Armen, sei's am Leibe, sei's am Geiste, dann bleibt er im Dunkeln sitzen. Wir sind die Werkzeuge des Ewiglebenden, und wenn wir versagen – ich weiß nicht, was dann geschieht –, dann werden vielleicht die Steine schreien.⁵³⁹

Im Hinblick auf Janowitz sind bei Jatho besonders das auffällige Interesse am Diesseits und die damit einhergehende Proklamierung der Immanenz Gottes festzuhalten.

Noch ertragreicher als dieser scheint allerdings ein anderer Rezeptionsstrang zu sein. Wie die Tagebucheinträge belegen, war Janowitz während seiner Studienzeit in Leipzig von Wilhelm Wundt besonders angetan, dessen Vorlesungen in Psychologie er freiwillig besuchte: „Erste Wundtvorlesung. Tiefer Eindruck.“; „Schöner Wundt“.⁵⁴⁰ Wundt stand einige Jahre mit Gustav Theodor Fechner (1801–1887) in enger Verbindung, dem Begründer der Psychophysik und, so kann man sagen, Fortsetzer der naturphilosophischen Betrachtungen Schellings. Ein bedeutender Teil der Weltanschauungen Fechners dürfte bei Wundt auf fruchtbaren Boden gefallen sein, da jener

[s]tarken Einfluß auf das psychologische und philosophische Schaffen Wundts hatte [...] In Übereinstimmung mit Fechners „Tagesansicht“ sah Wundt die ganze physische Welt von einem psychischen Leben erfüllt, und er teilte dessen idealistische Grundauffassung, daß die Dinge vom Bewußtsein her erfaßt werden müßten, nicht, wie es die „Nachtanschauung“ versuche, das Bewußtsein von den Dingen aus. In ähnlicher Weise wie Fechner versuchte Wundt jeden Gegensatz von Materie und Bewußtsein bzw. deren Verhältnis zueinander aufzulösen, indem die Dinge als Elemente des Bewußtseins untersucht wurden.⁵⁴¹

Wundt, der „Schüler und Sachwalter Fechners“⁵⁴², versucht in seinem umfangreichen Beitrag anlässlich von Fechners 100. Geburtstag⁵⁴³ dem Schaffen des Physikers und Philosophen eine

537 Jatho 1913, S. 142f.

538 Störig 1999, S. 369.

539 Jatho 1913, S. 22.

540 Tagebucheinträge vom 26. 10. 1911 und vom 25. 1. 1912 (J 173f.).

541 Arnold 1980, S. 52f.

542 Fick 1993, S. 46.

543 Wilhelm Wundt: Gustav Theodor Fechner. Rede zur Feier seines 100jährigen Geburtstages [Gehalten in Leipzig am 11. 5. 1901]. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1901.

gebührende Stellung zuzuweisen. Obwohl sich Wundt von seinem wissenschaftlichen Standpunkt her offenbar weigert, sich mit den wohlgerichtet in den Bereich der „Dichtung“ verwiesenen philosophischen Anschauungen des älteren Kollegen ohne Weiteres zu identifizieren, ist ein gerüttelt Maß an Affinität doch aus den folgenden Zeilen herauszulesen:

[Fechners Gedankensystem] gehört in die Reihe der philosophischen Dichtungen, und im Grunde wollte er es selbst nicht anders betrachtet wissen. Die Philosophie galt ihm als eine Sache des Glaubens, nicht des Wissens. Aber wie die philosophische Dichtung überhaupt in der Entwicklung der philosophischen Systeme ihr gutes Recht besitzt, so darf Fechners Philosophie das Recht für sich geltend machen, daß sie in der Reihe verwandter Gedankensysteme eine geschichtlich wohl begründete und, wie ich meine, eine bedeutsamere Stellung einnimmt als die, die ihr in der Gegenwart in der Regel zugestanden wird. Ihrem allgemeinen Charakter nach ist diese Philosophie – das kann nicht zweifelhaft sein – zunächst der Naturphilosophie Schellings und seiner Schule verwandt. Aber die Ideen dieser Naturphilosophie kehren in ihr in einer gereiften, abgeklärten, den Ansprüchen der Wissenschaft entgegenkommenden Weise wieder.⁵⁴⁴

Die Rede könnte den Eindruck erwecken, dass Fechners Philosophie um 1900 – zu Unrecht – keine besondere Beachtung findet. Wohl meint Wundt aber ein Ausbleiben der Resonanz in den Fachkreisen, denn beispielsweise *Das Büchlein vom Leben nach dem Tode* (erstmalig erschienen 1836) wird 1900 immerhin zum vierten Mal aufgelegt. Tatsächlich kommt es aber zu einer Fechner-Renaissance erst kurz nach 1900, als auch andere philosophische Werke des Denkers neu aufgelegt werden.⁵⁴⁵

Fechners Betrachtungen bieten ein weiteres Beispiel der reibungslosen Verquickung der kritisch aufgefassten christlichen Religiosität mit dem pantheistischen ‚Überbau‘. Wundt bemerkt dazu: „Obwohl er [Fechner] sich mit voller Überzeugung einen Christen nannte, so erkannte er doch kein einziges kirchliches Dogma als bindend für seinen Glauben an.“⁵⁴⁶ Bei einem ‚aufgeklärten‘ Christentum bleibt Fechner allerdings nicht, sondern erweitert seinen Glaubenshorizont durch die Affinität zur „pantheistische[n] Weltansicht“⁵⁴⁷, zu der er sich an mehreren Stellen bekennt, woran nichts ändern kann, dass er Jahre später in seiner genuin pantheistischen Position der Miteinbeziehung Gottes in die innerweltliche Immanenz diesem seine persönliche Gestalt nicht abspricht.⁵⁴⁸ Naheliegender erscheint, dass eben „jenes tiefe religiöse Gefühl“⁵⁴⁹ für den Übergang vom Wissenschaftler zum Philosophen sorgte, um, wie Wundt darlegt, die Bereiche der Religion und Wissenschaft durch die Vermittlungsebene der Philosophie

544 Wundt 1913, S. 311.

545 Nanna oder Über das Seelenleben der Pflanzen (1848): 2. Auflage 1899, 3. Auflage 1903, 4. Auflage 1908; Zend-Avesta (1851): 2. Auflage 1902, 3. Auflage 1906; Über die Seelenfrage (1861): 2. Auflage 1907; Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht (1879): 2. Aufl. 1904.

546 Wundt 1913, S. 270.

547 Fechner 1851, S. 333, vgl. auch S. XI f.

548 Vgl. Fechner 1904, S. 84.

549 Wundt 1913, S. 268.

zu ‚versöhnen‘.⁵⁵⁰ Wir wenden uns im Folgenden Fechners philosophischen Ansichten ausführlicher zu, um uns die monistischen Einheitsvorstellungen um die Jahrhundertwende vor Augen zu führen, die im Werk Fechners zu einem gewissen Maß einen repräsentativen Ausdruck anzunehmen scheinen.

Einerseits verfolgt Fechner als Physiker einen streng phänomenalistisch-empiristischen Ansatz, der jegliche durch die Metaphysik „vorbelastete“ Begriffe zurückweist, wie z. B. das von Kant postulierte Ding an sich oder den Substanzbegriff Spinozas. In den Mittelpunkt seines Interesses stellt er die Erscheinungen, da nur diese durch die Erfahrung ‚erreichbar‘ sind, womit ihnen nach Fechner der Existenzanspruch zukommt:

[A]lles Ding an sich aber, was man hinter der Erscheinung suchen mag, [ist] ein Nichts, ein Unding, wesenloses Wesen [...] Ich nenne Nichts, was nicht erscheint, noch erscheinen kann, noch dessen Dasein aus den Erscheinungen nach Regeln erschlossen werden kann, die sich in der Erscheinungswelt des Geistes und der Natur [...] bewähren lassen, [...]⁵⁵¹

Andererseits versucht Fechner, von der Naturphilosophie stark inspiriert, die eben vorgestellte ‚materialistische‘ Position mit der scheinbar gegensätzlichen, ‚nicht-mechanistischen‘ Tendenz der Aufwertung des psychischen Elements, d. h. des Lebens und Bewusstseins, in Einklang zu bringen. Michael Heidelberger nennt diese Verfahrensweise ‚nichtreduktiven Materialismus‘.⁵⁵² Um „die Kluft zwischen Natur und Bewusstsein, von Wirklichkeit und sinnlicher Erscheinung zu überbrücken“⁵⁵³, bedient sich Fechner der metaphorischen Begriffe der ‚Tages‘- und ‚Nachtansicht‘, um diese gegeneinander auszuspielen. Unter Nachtansicht versteht er das pessimistisch-materialistische Weltbild seiner Zeitgenossen, die die Möglichkeit der Wirklichkeitserfahrung durch das Sinnliche von vornherein verwerfen und somit alle Erscheinungen mit Illusion und Schein gleichsetzen; Ausweg ist ihm die Tagesansicht, welche mit sich die Erkenntnis bringt, dass es die Farben oder Töne, die man wahrnimmt, wirklich gibt und dass sie also nicht erst im Gehirn als bloße Empfindungen entstehen.

Den Grundstein des Fechnerschen philosophischen Systems bilden die Erscheinungen, die durch die unmittelbare Erfahrung als ‚gegeben‘ anzusehen, daher als wahr zu klassifizieren sind, wodurch sie schließlich zur ‚empirischen Gewissheit‘ avancieren. Unmittelbar erfahren werden sie in unserem Bewusstsein, einem ‚Ort‘, für den Wirklichkeitsanspruch erhoben wird. Hier kommt die – wohlgerneht realitätsgetreue, objektive – Wahrnehmung des Existierenden zustande:

Erfahrungsmäßig haben wir von dem, was existiert, nur das, was davon in unser Bewußtsein fällt, nur unser Empfinden, Fühlen, Denken, Wollen.

550 Vgl. Wundt 1913, S. 293.

551 Fechner 1855, S. 98f.

552 Vgl. Heidelberger 1993, S. 99.

553 Heidelberger 1993, S. 91.

Das Bewußtsein ist Thatsache, seine Einheit ist Thatsache, sein Inhalt ist Thatsache, das Verhältnis seiner Einheit und seines Inhaltes ist Thatsache; alles daß ist in uns aufzeigbar, [...]
Das Bewußtsein in seiner Einheit und mit seinem Inhalt nehmen, wie es ist, ist die reinste, unmittelbarste Erfahrung, die wir vom Existierenden machen können.⁵⁵⁴

Ich weiß in diesem Sinne des Wissens, daß eine Empfindung des Roth, Grün, Gelb in der Welt ist, wenn ich sie selber habe; daran läßt sich nichts mäkeln; was da ist, das ist da.⁵⁵⁵

Ergänzend zu Fechners Vorstellung zum Bewusstsein sei bemerkt, dass Fechner bei dem Menschen drei Lebensphasen voraussetzt: die vorgeburtliche Phase, das diesseitige Leben und das Leben im Jenseits. Das alle Phasen begleitende Bewusstsein bleibt demnach selbst nach dem Tod des Menschen existent:

[...] was den Leib des Greisen noch die Fortsetzung desselben Bewußtseins tragen läßt, welches der Leib des Kindes trug, von dem er kein Atom mehr hat, wird auch den Leib des Jenseits noch dasselbe Bewußtsein tragen lassen, was der Leib des Greisen trug, von dem er kein Atom mehr hat.⁵⁵⁶

Fechners Wahrnehmungstheorie mag in ihrem Akzent auf die empirische Gewissheit vielfältige Berührungspunkte mit ähnlichen, bereits etablierten Theorien aufweisen, insbesondere mit dem englischen Empirismus. Unterschiedlich ist aber die Art und Weise, wie Fechner zwischen den ‚psychischen‘ und den ‚physischen‘ Erscheinungen unterscheidet. Psychische Erscheinungen (z. B. Gefühle, Sinnesempfindungen, Vorstellungen) referieren auf die psychische Welt des Subjekts, sie erscheinen nur diesem (also immer nur demjenigen, der sie hat), deshalb nennt sie Fechner die ‚Selbsterscheinungen‘. Im Unterschied dazu verweisen die physischen Erscheinungen auf die physische Welt (etwa auf Häuser, Menschen, Bäume). Da sie auch dem Anderen erscheinen, werden sie die ‚Fremderscheinungen‘ genannt. Anders als bei einem John Locke, der Ideen (also Erscheinungen) aufgrund derer ‚Bearbeitungszentren‘ definiert (die inneren Sinnesorgane sind für die Erscheinungen des Geistes zuständig, die äußeren für die Erscheinungen der Außenwelt), unterscheiden sich Selbst- und Fremderscheinung voneinander nicht ontologisch, sondern allein aufgrund des Kriteriums, ob sie nur dem Subjekt selbst oder auch dem Andern zugänglich sind. Diese Wahrnehmungstheorie Fechners läuft darauf hinaus – und dies ist für den empiristisch-objektivierenden Anspruch, der seine ganze Philosophie durchzieht, bezeichnend –, die Selbstgewissheit des denkenden Subjekts (man denke an Descartes cogito ergo sum) in Frage zu stellen, wenn nicht gar abzuschaffen. Fechner fragt sich: Wie kann ich mich des eigenen Selbst bzw. anderer Erscheinungen (beispielsweise anderer Personen) vergewissern, wenn sie in der unmittelbaren Erfahrung doch nicht ‚gegeben‘ sind? Und er antwortet sich: Anzunehmen ist die

554 Fechner 1861, S. 199.

555 Fechner 1863, S. 6.

556 Fechner 1906, S. 67f.

Existenz einer natürlichen Fähigkeit des Menschen zum *Glauben* (zur Gewinnung von Überzeugungen) [...] Unsere Selbst- und Weltfindung beginnt mit dem Glauben an die Existenz anderer Subjekte. Die Existenz anderer Personen [...] anzunehmen bedeutet zu glauben, daß es Erscheinungen gibt, die einem selbst in der eigenen Erfahrung nicht gegeben sind und nicht gegeben sein können. Der Glaube wird damit zu einem zentralen Begriff der Philosophie Fechners.⁵⁵⁷

Was berechtigt uns aber zu dem Glauben an andere Subjekte (d. h. an ihr Bewusstsein, ihre Seele)? Und wieso konstituiert sich die ‚Selbstfindung‘, sprich der Glaube an das eigene Selbst, erst rückbezüglich aus dem Glauben an andere Subjekte? Gehen wir zunächst der ersten Frage nach: Da hier der Glaube keine rein religiöse Bedeutung hat, die weiter nicht zu hinterfragen wäre, ist es naheliegend, dass sich Fechner bemüht, diesen Glauben zu begründen. Nach Fechner ist die Annahme von drei Motiven nötig, die dann als Gründe, falls sie alle drei gleichzeitig zutreffen, den Glauben legitimieren und ihn etwa vom Aberglauben abgrenzen: das historische, das praktische und das theoretische Motiv.

Das historische Motiv basiert auf dem „naturgesetzlichen Zusammenhang zwischen dem, was die Natur den Menschen glauben läßt und dem, was tatsächlich der Fall ist.“⁵⁵⁸ Wir glauben an die Existenz des Anderen, weil schon immer alle daran glaubten, weil ein solcher Glaube offenbar zu den Naturgesetzten in keinem Widerspruch steht, anderenfalls hätte sich dieser Glaube im Laufe der Geschichte nicht behaupten können. Das praktische Motiv besagt, dass z. B. unser Glaube an die Existenz des Anderen, also an seine Beseelung, uns Befriedigung bereitet und für uns nützlich ist. Kurz: ein Glaube bewährt sich dann, wenn er uns auf die Dauer nur Vorteile und Nutzen bringt. Schließlich können wir laut dem theoretischen Motiv durch Analogie- und Induktionsschlüsse – die zwei bevorzugten heuristischen Methoden in Fechners Philosophie schlechthin – die Beseelung des Anderen begründen. Beispiel: Wenn ich, nachdem ich mich an einer Rose gestochen habe, Schmerz empfinde, dann ist eine solche Begleiterscheinung des Schmerzes auch bei dem Anderen zu erwarten, falls er sich ebenfalls an einer Rose stechen würde. Zu dieser Annahme komme ich durch den Analogieschluss, dass sich alle menschliche Körper ähnlich sind, deshalb soll es analog zu den ähnlichen äußeren Erscheinungen der Körper auch ähnliche innere Erscheinungen im Bewusstsein der einzelnen Subjekte geben. Vorausgesetzt wird wohlgerne der psychophysische Zusammenhang (also Fechners spezifische, ‚monistische‘ Auffassung des psychophysischen Parallelismus) zwischen Fremd- und Selbsterscheinungen:

[...] nachdem ich die von meinem Körper und meinen Handlungen gewinnbaren äußeren Erscheinungen in solidarischen Zusammenhänge mit innerlichen Seelenerscheinungen finde, setze ich voraus, daß es analoge Seelenerscheinungen auch in solidarischen Zusammenhänge mit den analogen äußeren Erscheinungen, die ich vom Körper und den körperlichen Äußerungen anderer habe, geben werde, die aber nicht mit meinen inneren Seelenerscheinungen zusammenfallen, also nicht in mein

557 Heidelberger 1993, S. 108.

558 Heidelberger 1993, S. 113.

Bewußtsein treten, weil ja auch die körperlichen Erscheinungen von uns beiden in mir selbst nicht zusammenfallen.⁵⁵⁹

Nun kehren wir zu der zweiten Frage zurück: wieso kann ich noch vor dem Glauben an den Anderen von dem eigenen Selbst nicht sprechen? Anders gefragt – warum muss ich zuerst die Existenz des Anderen annehmen, bevor ich von meiner eigenen Existenz sprechen darf? Fechner zieht den logischen Schluss, dass man ohne den primären Rückbezug auf den Anderen keine Abgrenzungsmöglichkeiten des eigenen Ich hätte, da weder der Unterschied zwischen Selbst- und Fremderscheinungen vorhanden wäre, noch die Aufteilung auf das Geistige und Materielle. Kurzum, es gäbe keinen Grund, an die Existenz des Anderen zu glauben, darüber hinaus würde das eigene Ich ‚unrettbar‘ werden und sich folglich in der Welt auflösen. Fechner ist der Ansicht, dass wir alle einst diese ‚nicht unterscheidende (ursprünglich naturwüchsige)‘⁵⁶⁰ Phase durchgemacht haben.⁵⁶¹ Zusammenfassend ist festzuhalten, dass sich das eigene Ich, also das Eigenpsychische, nicht bloß aus sich selbst (also aus dem ‚eigenen Psychischen‘) herleiten lässt, sondern gerade umgekehrt über das Fremdpsychische, und zwar auf Grund des psychophysischen Zusammenhangs zwischen den Fremd- und Selbsterscheinungen.

Indem Fechner die Erkenntnis des denkenden Subjekts/des Geistigen als ebenbürtig der Erkenntnis des Körpers, der materiellen Welt, ansieht, nimmt er dem ersteren die traditionelle Vorrangstellung ab und bricht so mit der neuzeitlichen Bewusstseinsphilosophie: Sozusagen nimmt Fechner weder für das eine noch für das andere des dualistischen Gegensatzes ‚Geist versus Materie‘ Partei, deshalb ist sein Monismus weder als ein spiritualistischer noch als ein materialistischer zu bezeichnen, sondern als ein den Gegensatz aufhebender, als ein neutraler.⁵⁶²

Was das Leib-Seele-Verhältnis anbetrifft, geht Fechner genauso wie Spinoza von der Zwei-Seiten-Lehre aus, die besagt, dass Körper und Seele zwei Seiten desselben Wesens sind und dass es zwischen diesen als bloßen Bestandteilen eines Ganzen logischerweise auch keine einzelnen Kausalzusammenhänge geben kann. Ob wir gerade die psychische oder die physische Erscheinung des Betrachteten wahrnehmen, hängt nur von unserer aktuellen Perspektive ab:

Nach der gewöhnlichen Ansicht greift Leibliches abwechselnd in Geistiges und Geistiges in Leibliches wirkend ein [...] Nach uns aber wirken heterogene Wesen hiebei überhaupt nicht auf einander ein, sondern es ist im Grunde nur ein Wesen da, was auf verschiedenen Standpuncten verschieden erscheint, noch greifen zwei einander fremde Causalzusammenhänge unregelmäßig in einander ein, denn es ist nur ein Causalzusammenhang da, der [...] auf zwei Weisen, d. i. von zwei Standpuncten her, verfolgbar abläuft.⁵⁶³

559 Fechner 1904, S. 227 (Fußnote).

560 Fechner 1904, S. 361.

561 Vgl. Heidelberger 1993, S. 118.

562 Vgl. Heidelberger 1993, S. 120f.

563 Fechner 1854, S. 346f.

Fechner geht jedoch mit seiner metaphysikfreien Auffassung des psychophysischen Parallelismus über Spinoza hinaus und behauptet, dass man selbst im Bereich der empirischen Erscheinungen das Verhältnis des Leiblichen und Seelischen ‚einsehen‘ und demnach untersuchen kann, wogegen diese Fähigkeit bei Spinoza nur dem Gott als der ‚hinter allem stehenden‘ Substanz vorbehalten bleibt, in der Wahrnehmung der Menschen zeigt sich der psychophysische Zusammenhang als ein dualistischer.⁵⁶⁴ Noch größeren Einfluss auf Fechner scheint jedoch ein anderer Denker ausgeübt zu haben: Nicht nur mit seiner Leib-Seele-Theorie steht Fechner in unmittelbarer Nähe von Schelling. (An einer Stelle bekennt sich Fechner, wiewohl er sich im Übrigen von Schellings Philosophie zu entfernen glaubt: „[ich bin] doch ursprünglich mit meiner ganzen Philosophie von seinem [Schellings] Stamm gefallen“⁵⁶⁵.) Bloß versucht jener, die Identitätsphilosophie Schellings aus dem Bereich des Metaphysischen in den Bereich des Empirischen ‚hinüberzuretten‘. In diesem Sinne verbindet Fechner den Geist mit der Natur nicht vermittels des ‚Absoluten‘ wie Schelling, sondern aufgrund des ‚naturgesetzlichen Zusammenhangs‘; des Weiteren ersetzt Fechner die Vorstellungen des Geistes und der Natur mit den Kriterien der Selbst- und Fremderscheinung.⁵⁶⁶ Hauptsächlich aber scheinen Fechners Überlegungen zur Naturphilosophie denjenigen von Schelling eng verwandt zu sein, wie im Folgenden abschließend zur Philosophie Fechners gezeigt werden soll.

Nicht nur der Mensch bzw. die Tiere sind nach Fechner beseelt, sondern auch die Pflanzen, die Erde und schließlich das gesamte Universum. Zum grundlegenden Kriterium für die Beurteilung, ob ein System beseelt ist oder nicht, wird ihm der Grad der Ähnlichkeit mit dem menschlichen Körper, dessen (äußerlich sichtbare) Teile – erfahrungsgemäß – Funktionen des beseelten Systems sind. So muss das System als ein solches ein einheitliches Ganzes bilden, es muss Individualität und Selbstständigkeit aufweisen, einzelne Komponenten müssen zur Selbsterhaltung des Systems dienen usw.⁵⁶⁷ Die Annahme der beseelten Systeme geht mit Fechners Vorstellung einher, dass diese stufenweise an Gott Anschluss finden, d. h. an seine Seele und seinen Leib, welche wiederum mit der Welt gleichzusetzen sind. So sind Menschen untergeordnete Teile ihrer ‚Mutter‘ Erde, diese gehört zum übergeordneten Ganzen – der Welt, die schließlich aus Gottes Leib (und Seele) besteht. So sieht Fechner ein,

daß unsere Leiber wirklich Theile, Organe, Glieder der Erde, des irdischen Systems selbst sind, sogar noch fester daran und darin gebunden, als die Theile und Glieder in unserem Leibe gebunden sind, so

564 Vgl. Heidelberger 1993, S. 135 (Fn. 85) und 152.

565 Fechner 1855, S. XIV.

566 Vgl. Heidelberger 1993, S. 151.

567 Vgl. Heidelberger 1993, S. 157f.

gehören auch unsre Seelen nothwendig zur Beseelung der Erde, und sind durch dieselbe gebunden, denn der Sitz der Seele läßt sich nur nach dem Leiblichen beurtheilen, zu dem sie gehört.⁵⁶⁸

Entsprechend hält Wundt bei Fechner diese grundlegende Verbundenheit zu einer „allumfassenden Einheit“ fest, wobei er die Vorstellung der Erde als Mutter, wohlgemerkt nicht im metaphorischen Sinne, sondern im wörtlichen, nicht außer Acht lässt:

So erscheint die Erde nicht mehr als ein äußerer Wohnplatz, sondern im buchstäblichen Sinne als die Mutter der lebenden Wesen auf ihr. Und die Erde ist ihrerseits nur ein Glied in den großen kosmorganischen Grenzen unseres Sonnensystems, das sich wiederum dem Gesamtleben des Universums als der letzten allumfassenden Einheit unterordnet.⁵⁶⁹

Über das Motiv der Mutter-Erde lässt sich eine Brücke zu Janowitz' Werk schlagen: die Kriegsgedichte *Sei, Erde, wahr!* und *Die Erde antwortet* bilden zusammen einen Dialog zwischen Sohn und Mutter, diese wird als die Erde dargestellt: „Sooft mein Schoß die Leichen wiederbringt: / Sie leben nur, bis sie der Schoß verschlingt!“ (J 82). Freilich hat dieses stark ins Negative gewandelte Bild mit der harmonischen Weltseele-Verbundenheit der irdischen Wesen mit ihrem Planeten wenig gemeinsam.

Grundsätzlichere Parallelen zu Fechner lassen sich neben den im Anschluss zu interpretierenden Gedichten in Janowitz' Aphorismen aufzeigen. Erst vor dem Hintergrund der Fechner-Rezeption scheinen folgende Aufzeichnungen nachvollziehbar:

An etwas glauben heißt, durch Verknüpfung mit meiner Existenz einem Dinge Existenz zu verleihen.

„Ich glaube“ heißt also so viel als: „Dies sei so, oder ich sei nicht.“ (J 127)

Der Glaube bekommt hier eine Existenz-schaffende Kraft – genauso wie bei Fechner, wenn er über die Annahme von Erscheinungen spricht, die durch die unmittelbare Erfahrung nicht wahrnehmbar, ‚gegeben‘ sind, wie z. B. die Seele des Anderen. Wenn ich laut Fechner an die Seele des Anderen nicht glaube, kann ich nicht einmal die Existenz meiner eigenen behaupten – also mit Janowitz' Worten: „Dies sei so, oder ich sei nicht.“ In Übereinstimmung mit Fechners Ansichten ist fernerhin Janowitz' Vorstellung vom Bewusstsein, dessen Inhalt nach dem Tod weiter besteht: „Der Glaube, daß mit dem Schwinden des Bewußtseins im Augenblick des Todes auch das verschwinde, was im Bewußtsein lag, gleicht der Ansicht des Kindes, das Zimmer existiere nur so lange, als angezündet bleibt.“ (J 133). Im Einklang mit Fechners Intentionen erscheint schließlich Janowitz' Forderung, sich den Erscheinungen als solchen auf Kosten der Metaphysik hinzuwenden: „Darf die Kunst der Metaphysik vor der Erscheinungswelt den

568 Fechner 1851, S. 190.

569 Wundt 1913, S. 279.

Vorzug geben? Hat die Dichtung nicht aber den Zweck, mit der Erscheinungswelt sich liebend zu befassen?“ (J 126).

Die Naturphilosophie hat nach Fechner „die innere Seite der Natur, d. h. diejenige Seite, die nur der Natur selbst sichtbar ist“⁵⁷⁰, zu ihrem Gegenstand im Unterschied zu der Naturwissenschaft, die sich nur mit äußeren Beobachtungen der Natur begnügen muss. Nun hat jeder Mensch selbst zu der inneren Seite der Natur Zugang, indem er ein Teil von ihr ist. Janowitz gibt dieser Erkenntnis in seiner Lyrik Ausdruck, indem er versucht, sich mit den Naturobjekten bzw. –Kräften, wie etwa einem Baum oder dem Wind, zu identifizieren. Nun soll anhand von zwei Gedichten Janowitz’ dichterische Umsetzung der bisher versammelten Inspirations- und Rezeptionsquellen präsentiert werden.

6.1.1 Einzelinterpretationen von *Der rastende Wanderer* und *Verwandlungen*

Das erste analysierte Gedicht, *Der rastende Wanderer*, ist eines der bekanntesten von Janowitz. Das am meisten anthologisierte Gedicht des Dichters eröffnet den Gedichtband *Auf der Erde*, zum ersten Mal erschien es aber bereits 1913 in Brods *Arkadia*. Die erste Manuskriptfassung⁵⁷¹, die auf März 1912 datiert ist, weist ein paar Abweichungen von der *Arkadia*-Textausgabe auf, von den wichtigeren soll im Folgenden noch die Rede sein.

Wie ruft des Landes hingestreckte Ruhe
mich in der tiefsten Seele an!
Verwurzelt scheinen meine schweren Schuhe
in dem ergrüntem Wiesenplan.
Es landen Vögel leicht in Lindenkronen:
Ich biete ihrem Flug mein Haupt
und lasse sie – für sie bin ich belaubt –
zufrieden mir im Astwerk wohnen.
Ein Herz scheint uns Getrennte zu beleben.
O liebe Flur, wann kommt doch unser Glück,
da hochzeitlich wir ineinander schweben,
und Gott in uns und wir in ihn zurück? (J 13)

Ausgehend vom Reimschema gliedert sich das Gedicht in drei jeweils vier Verse umfassende Teile: der Kreuzreim der ersten vier Verse wird vom umarmenden Reim der nächsten vier abgelöst, die letzten vier Verse schließen mit der Wiederaufnahme des Kreuzreims das Gedicht. Auch syntaktisch ist die Dreiteilung motiviert: die ersten vier und die letzten vier Verse bestehen aus jeweils zwei Sätzen, wogegen den mittleren Teil nur ein einziger bildet. Auf der metrischen Ebene hebt sich der letzte Teil von den ersten zwei ab. Während der regelmäßige Wechsel von

570 Heidelberger 1993, S. 155.

571 Sudhoff 1996, S. 84.

weiblicher und männlicher Kadenz das ganze Gedicht durchgehalten wird, wird die bis zum neunten Vers aufrecht erhaltene Abfolge vom fünf- und vierhebigen Jambus für die letzten drei Verse durchbrochen. Der deutlichste Einschnitt manifestiert sich in dem zehnten Vers, in dem statt vier auf Grund des metrischen Rahmens des Gedichts zu erwartenden Hebungen gleich sechs realisiert werden: „O liebe Flur, wann kommt doch unser Glück“. Abgesehen von dem Hebungsprall am Anfang der Verszeile ist dafür die erhöhte Silbenzahl verantwortlich zu machen, denn diesem zehnsilbigen Vers stehen – auf den Versrahmen gesehen – im vorangehenden Teil des Gedichts achtsilbige bzw. ein neunsilbiger gegenüber (V. 2, 4, 6, 8). Analog zum 10. Vers besteht auch der letzte aus 10 Silben, auch dieser fällt also aus dem Schema heraus, und dass umso mehr, als er darüber hinaus statt vier Hebungen ganze fünf trägt. Auffallende Unregelmäßigkeiten sind des Weiteren am Anfang des 2. und 9. Verses festzuhalten. Statt einer zu erwartenden Senkung wird jeweils eine Hebung realisiert, was im 9. Vers durch den Kursivdruck von „Ein“ zusätzlich signalisiert wird.

Alles scheint auf ein regloses Innehalten hinauszulaufen: die Abstrakta „Ruhe“ (V. 1), „Seele“ (V. 2), „Herz“ (V. 9), „Glück“ (V. 10) und „Gott“ (V. 12) evozieren eine seelische Versenkung; der v. a. den mittleren Teil des Gedichts dominierende Bildbereich des Baums – „verwurzelt“ (V. 3), „Lindenkronen“ (V. 5), „belaubt“ (V. 7), „Astwerk“ (V. 8) – schließt jede Bewegung aus; durch entsprechende Verben wird diese tatsächlich zum Stillstand gebracht: den „Flug“ (V. 6) ersetzen „landen“ (V. 5), „wohnen“ (V. 8), „schweben“ (V. 11), implizit erhalten ist das Einstellen der Bewegung in „meine schweren Schuhe“ (V. 3). Dass dieses Innehalten positiv konnotiert wird, legen die Adjektive „leicht“ (V. 5), „zufrieden“ (V. 8) und „hochzeitlich“ (V. 11) nahe.

Das lyrische Ich fühlt sich von der Natur unmittelbar angesprochen, speziell von ihrer „Ruhe“, die syntaktisch als Subjekt mit dem Prädikat „[an]ruft“ (V. 1) verknüpft ist. Auf der lautlichen Ebene sind diese zwei Ausdrücke durch die Alliteration verbunden, verstärkt wird schließlich die Wirkung des Bildes der ‚(an)rufenden Ruhe‘ durch das ihm innewohnende Oxymoron. Der Adressat des ‚Rufes‘ und dessen Eindringlichkeit kommen durch das den metrischen Rahmen sprengende „Mich“ bzw. das Innere des Ich – die ‚tiefe Seele‘ (V. 2) – zum Ausdruck. Hervorgehoben wird zusätzlich das „Mich“ durch das im ersten Vers angesetzte Enjambement. Das Ich beobachtet, dass in ihm eine Änderung vorgeht: seine Beine bewegen sich kaum mehr, da sie „schwere[...] Schuhe“ (V. 3) tragen, vielmehr hat das Ich den Eindruck, dass die Schuhe mit dem Boden fest verbunden sind (was auf der Ausdrucksebene durch die ‚sch‘-Laute-Häufung „scheinen – „schweren Schuhe“ realisiert wird). Um diese Verbundenheit auszudrücken, hat der Dichter ursprünglich das Prädikativ „verwachsen“ gewählt, in der

Textausgabe wurde dieses durch „verwurzelt“ ersetzt, wobei der Grund hierfür auf der Hand liegt: „verwurzelt“ fällt eindeutiger in den Bildbereich des Baums, mit dem sich das lyrische Ich verbunden sieht, wie erst aus dem mittleren Teil des Gedichts klar hervorgeht. Dass nicht nur das Ich als menschliches Wesen die Züge der es umgebenden Natur zu übernehmen scheint, sondern auch andererseits die Natur die menschlichen Züge, zeigt sich in der Anthropomorphisierung der „Ruhe“ des „Landes“, die eben als ‚hingestreckt‘ (V. 1) dargestellt wird. Bereits in diesem ersten Teil des Gedichts gibt es somit Ansätze einer beiderseitigen ‚Bereitschaft‘ des Menschen einerseits und der Natur andererseits, eine unmittelbare Nähe, wenn nicht gar eine Einheit zu erreichen.

Der mittlere Teil (V. 5–V. 8) setzt die Einheitsvorstellung von Mensch und Natur fort, verstärkt sie sogar. Nun nimmt die Natur nicht bloß auf der Ebene des lyrischen Ausdrucks an der Verschmelzung mit dem lyrischen Ich Teil, sondern explizit durch ihr ‚Handeln‘. „Vögel“ kommen herangeflogen und setzen sich auf den Kopf des Ich nieder. Dies geschieht auf eine ungezwungene und natürliche Art und Weise, wie man aus der Alliteration heraushören kann: „Es landen Vögel leicht in Lindenkronen“ (V. 5). Die Vereinigung von Mensch und Natur im Bild des Baums ist so weit vorangeschritten, dass man mitunter den Eindruck hat, es handle sich um keinen Menschen, der sich in einen Baum verwandelt fühlt, sondern um einen tatsächlichen Baum, der die Rolle des lyrischen Ich inne hat: die Vögel landen doch in „Lindenkronen“, die nicht unbedingt als Metapher für das ‚menschliche‘ lyrische Ich (den Kopf als Körperteil) zu verstehen sind (etwa im Unterschied zum „Astwerk“ (V. 8), offenbar der Metapher für das Kopfhair). Überdies ist für einen guten Teil von Janowitz’ Gedichten die Gleichsetzung vom lyrischen Ich mit der Perspektive eines Baums charakteristisch. Spricht hier also vielleicht doch von Anfang an der Baum statt eines Menschen, welcher sich nach Einheit mit den sonstigen ihn umschließenden Naturerscheinungen sehnt? Verkörpert der Baum das lyrische Ich im ganzen Gedicht? Nein. Diese ‚metaphorische Verwirrung‘, die sich beim Leser einstellen kann, ist nur als ein Mittel aufzufassen, um die unmittelbare Naturnähe des Menschen darzustellen. Heißt doch das Gedicht *Der rastende Wanderer*, unter welchem man sich viel eher einen rastenden Menschen vorstellt, als dass man den Titel als die Metapher für einen Baum auffassen würde. Denn Bäume sind ein Sinnbild für das Unbewegliche, für das dem Anschein nach Ruhende, dem sich der menschliche ‚Wanderer‘ anzunähern versucht, indem er eine Weile ‚rastet‘. So gibt es in der Parenthese „– für sie [die Vögel] bin ich belaubt –“ (V. 7) das Signal, dass das Ich (nur) von den Vögeln als Baum betrachtet wird, ohne es wirklich zu sein. Auch sind die „schweren Schuhe“ eher mit dem Menschen zu assoziieren, die endgültige Auflösung gibt uns schließlich die vorherige Textfassung, in der es statt „schwere Schuhe“ noch „Menschenschuhe“ hieß.

Wiederum macht sich aber an dem Verzicht auf das eindeutige „Menschenschuhe“ die Intention des Dichters bemerkbar, die Bildbereiche des Menschen und des Baumes miteinander auf das Engste zu verschränken.

Die Abweichungen des Schlussteils (V. 9 – 12) vom metrischen Rahmen (s. o.) gehen mit dem veränderten Charakter der Aussage des lyrischen Ich einher. Während bis zum 8. Vers ein Stimmungsbild entworfen wird, geht das Ich nun zur Reflexion über. Gleich der 9. Vers ragt deutlich heraus, indem er als einziger im Gedicht aus einem abgeschlossenen Satz besteht. Dieser fasst zusammen, was aus dem Vorangegangenen hervorgeht und bringt überdies eine neue Information: Der Mensch bildet mit der Natur insofern eine Einheit, als es zwischen ihnen eine innere Verwandtschaft zu geben scheint, beide teilen nämlich das eine „Herz“. Trotz dieses Umstands stellt aber das Ich gar nicht in Frage, dass es sich im Falle von Mensch und Natur doch um zwei „Getrennte“ (V. 9) handelt, sondern behauptet dies schlicht, als ob es etwas Selbstverständliches wäre. Dabei ist die größtmögliche Nähe von Mensch und Natur vollzogen, wie sich im Übergang des lyrischen Ich in ein ‚Wir‘ manifestiert, das ab Vers 9 das Ich konsequent ablöst: den Pronomina „Mich“ (V. 2), „meine“ (V. 3), „mein“ (V. 6), „ich“ (V. 7) und „mir“ (V. 8) stehen nur noch „uns“ (V. 9), „unser“ (V. 10), „wir“ (V. 11) und „uns“, „wir“ (V. 12) entgegen. Obwohl man bis zum Vers 8 den Eindruck haben mag, dass der beiderseits angestrebten Einheit von Ich und der Natur nichts im Weg steht, sind diese im Grunde genommen doch ‚getrennt‘. In diesem Zusammenhang fällt das Verb ‚scheinen‘ ins Gewicht, das im Gedicht zweimal vorkommt, um jeweils einen Sachverhalt – Verbundenheit des Ich mit dem Erdboden bzw. Belebung des Menschen und der Natur durch ein Herz (V. 3 und 9) – als bloßes Wunschbild, als Imagination aufkommen zu lassen. Deshalb die über drei Verszeilen (V. 10–12) sich ziehende Frage des sich als Gemeinschaft verstehenden ‚Wir‘ (das Ich spricht nur stellvertretend für beide) nach dem ‚hochzeitlichen Ineinanderschweben‘, also der vollkommenen Vereinigung, die den „Gott“ miteinschließt. Durch das „doch“ (V. 10) gewinnt die Frage an Eindringlichkeit, das ‚Wir‘, nachdem es alle äußeren Bedingungen erfüllt zu haben glaubt, stellt sich die Frage, warum und wie lange es noch ausharren muss, um des „Glück[s]“ habhaft zu werden. Dem äußeren Anschein nach liegt dem harmonischen Stimmungsbild der umarmenden Natur ein Wissen um das Ausbleiben der letzten Stufe der Annäherung zugrunde, und zwar in Form des mystischen Einheitserlebnisses des sich in der Natur auflösenden Menschen, in Gegenwart der göttlichen Instanz.

Die thematischen Schwerpunkte des Gedichts lassen sich ohne Weiteres in Fechners Begrifflichkeit einkleiden. Das Ich versucht, die Grenze zwischen den eigenen ‚Selbsterscheinungen‘ und den ‚Selbsterscheinungen‘ der Natur zu überwinden, indem es das

„Eigenpsychische“ zugunsten des „Fremdpsychischen“ der Natur aufgibt. Die Hineinversetzung des Ich in dieses „Fremdpsychische“ geschieht über den psychophysischen Zusammenhang: der Leib des Ich, also dessen physischer Teil, nimmt allmählich die Züge eines Baum-„Leibes“ an. Durch die physische Annäherung beider Leiber ergibt sich die Wahrnehmung des gemeinsamen Psychischen – des einen Herzens.

Das Herz ist im Gedicht nicht primär als das herkömmliche Symbol der Liebe aufzufassen, sondern als der Sitz der Seele, die beide Teile „zu beleben [scheint]“ (V. 9). Die Seele hat nach Fechner letztendlich den Anschluss an die Seele Gottes, genauso wie die Erde als „Materie“ samt den auf ihr lebenden Menschen, Tieren und Pflanzen Anschluss an den Leib Gottes hat. Dass dieses „Hineinschweben“ ins Göttliche letztlich aber nicht stattfindet, verwundert das lyrische Ich, was sich in seiner oben besprochenen Frage artikuliert. Auch scheint die Grundbedingung von Fechner erfüllt zu sein, die Naturerscheinungen (Bäume, Wiesen, Vögel) als unmittelbar gegeben zu betrachten, denn das lyrische Ich versucht nicht, diese etwa als bloße Symbole oder Projektionsflächen von etwas sonst Verborgenen zu „hintergehen“, um zu einer „höheren Wahrheit“ zu gelangen. Ganz im Gegenteil nimmt das Ich die Natur in ihrer unmittelbaren Beschaffenheit bereitwillig in sich auf. Des Weiteren findet sich nirgendwo ein Verweis auf den transzendenten Gott, es sei denn, dass das lyrische Ich wartet, bis dieser (endlich) aus der Transzendenz in die Immanenz niedersteigt, um der Natur den Stempel des Pantheistischen unwiederbringlich aufzudrücken. Keine Scheidung in Geist und Materie zeichnet sich ab, vielmehr wird ein mystisches Einheitserlebnis im Bereich der innerweltlichen Immanenz beschworen. Dass die beschworene harmonische Einheit doch schon einmal da war, ist dem bedeutungsvollen, das Gedicht abschließenden, Reim „Glück“ / „zurück“ (V. 10, 12) zu entnehmen.

Auch den *Verwandlungen* schwebt, wie schon der Titel andeutet, die Vision des harmonischen Aufgehens in der Natur vor. Das genaue Entstehungsdatum des Gedichts kennt man nicht, da es aber gleich dem *Rastenden Wanderer* in der *Arkadia* erschien, muss es spätestens Anfang 1913 geschrieben worden sein, höchstwahrscheinlich aber noch 1912, also ungefähr zeitgleich mit dem ersten interpretierten Gedicht.

Ich bin nicht Land, ich bin nicht Fluß,
nicht kühlen Regens milder Guß,
nicht Blumenbrand, nicht Baumesgrün,
nicht Morgenlicht, nicht Abendglühn,
nicht grüner Hügel Schwellen.
Und doch genügt ein helles Schauen:
Ich bin verwandelt, ohne Grauen,
bin Baum und Blume, Flur und Feld,
bin Wind, der sanft die Büsche schwellt,
und bin des Baches Wellen.

So treibt mein Geist geheimes Spiel.
 Was innig schon dem Kind gefiel:
 An stummer Brüder trauter Brust
 genießt er fremden Daseins Lust
 in wandelndem Verlieren.
 Er schauert bei des Abends Ruh',
 schließt mit dem Wald die Augen zu,
 und tanzt, wenn weiß die Nacht zerbricht,
 ein Übermaß von Glück und Licht
 in grünenden Revieren. (J 15)

Genauso wie *Der rastende Wanderer* ließe sich auch dieses Gedicht aufgrund des immer gleich wiederkehrenden Reimschemas strophenartig aufteilen. Jeder der vier fünfzeiligen Teile weist jeweils zwei aufeinander folgende Paarreime auf, um mit einer scheinbaren Weise abzuschließen. Diese reimt aber auf den letzten Vers des nächstfolgenden ‚Fünfzeilers‘ und bildet so mit diesem eine Art umarmenden Reim. So ergeben sich weitere zwei Reimpaare. Vers 17 beginnt mit einer versetzten Betonung: „schließt mit dem Wald die Augen zu“. Der metrische Rahmen besteht aus jeweils vier vierhebigen Versen und einem dreihebigen. Die Vierheber haben eine männliche Kadenz im Kontrast zu der weiblichen der Dreiheber. Diesem Prinzip entziehen sich nur die Verse 6 und 7, die auch einen weiblichen Verschluss haben („Schauen“/„Grauen“).

Die im Mittelpunkt des Gedichts stehende Naturszenerie ist mit Händen zu greifen: nicht nur allgemeinere Naturbetrachtungen wie von „Land“ und „Fluß“ (V. 1) verdienen die Aufmerksamkeit des lyrischen Ich, sondern auch einzelne Teile der ‚Naturobjekte‘, wie das „Baumesgrün“ (V. 3), „grüner Hügel Schwellen“ (V. 5) oder „des Baches Wellen“ (V. 10). Das Interesse des Ich an der Natur greift allerdings noch weiter, es registriert die einander ablösenden Tageszeiten, deren Wahrnehmungen metaphorisch mit dem (Sonnen)licht bzw. der (Sonnen)lichtwärme einhergehen: „Morgenlicht“, „Abendglüh“ (V. 4). In Opposition zu „Abendglüh“ ist Janowitz’ originelle Metapher „Blumenbrand“ in der vorangehenden Verszeile zu sehen. Diese alliterierende Metapher steht für die die Sonnenstrahlen der Tageszeit reflektierenden blühenden Blumen, deren Lichtkraft Ende des Tages nachlässt und nur noch zum „Abendglüh“ wird.

Das Mittel der Alliteration findet im Gedicht häufige Verwendung. So alliteriert „Blumenbrand“ als Ganzes ferner mit „Baumesgrün“, weitere Beispiele findet man v. a. in Versen 8, 10 und 13 („bin Baum und Blume, Flur und Feld“; „und bin des Baches Wellen“; „An stummer Brüder trauter Brust“). Syntaktisch betont wird das der Natur geltende Augenmerk durch die häufig angewendeten Formen der Aufzählung und der Anapher, die meistens gleichzeitig vorkommen, z. B.: „Ich bin nicht Land, ich bin nicht Fluß, / nicht kühlen Regens milder Guß, / nicht Blumenbrand, nicht Baumesgrün,“ (V. 1–3). Des Weiteren fällt auf den ersten Blick auf, wie emotionell-‚verspielt‘ das Gedicht aufgeladen ist, wobei die positiven

Konnotationen bis auf eine Ausnahme das Feld beherrschen: dem Verb ‚schauern‘ (V. 16) stehen folgende Ausdrücke gegenüber: ‚ohne Grauen‘ (V. 7), ‚Spiel treiben‘ (V. 11), ‚gefallen‘ (V. 12), ‚genießen‘ (V. 14), ‚tanzen‘ (V. 18), ‚Glück‘ und ‚Licht‘ (V. 19).

Im ersten Teil des Gedichts (V. 1–5) zählt das lyrische Ich auf, was es nicht ist. Schon die Art, wie das Ich die Naturobjekte wahrnimmt, lässt Anzeichen einer Affinität spüren: bei der Aufzählung bleibt das Ich bei den eher neutral-unbestimmten Bezeichnungen ‚Land‘ und ‚Fluß‘ nicht stehen, sondern lässt sein ausdifferenziertes Wahrnehmungsbewusstsein erkennen: es weiß um das Mild-Kühle eines Regens, um den ergrünten Baum oder um den mit der Abendröte begleiteten Sonnenuntergang. Der Gleichklang auf ‚ü‘ in V. 5 und 6 (‚grüner Hügel‘/‚genügt‘) schafft einen fließenden Übergang zum zweiten fünfzeiligen Teil des Gedichts. Die V. 6 und 7 verlangsamen mit ihrem weiblichen Verschluss (s. o.) den Redefluss, der Leser wird zum kurzen Innehalten genötigt. Tatsächlich enthält der 6. Vers eine entscheidende Feststellung, die den weiteren Verlauf der Wahrnehmung des Ich in gegensätzliche Perspektive schlägt. Das als ein ‚Zauberspruch‘ anmutende ‚helle[...] Schauen‘ ‚verwandelt‘ das Ich in die Objekte seiner vormaligen Betrachtung.

Der vorletzte Abschnitt des Gedichts, die Verse 11–15, wendet sich nicht primär der Natur zu wie die vorherigen Verse, sondern kommentiert vielmehr das ‚Wunder‘ der Verwandlung: ‚So treibt mein Geist geheimes Spiel.‘ Diese Aussage fällt umso mehr ins Gewicht, als der schon durch den ‚ei‘-Gleichklang herausgehobene Vers als einziger im Gedicht mit dem Satz übereinstimmt. Über den nächsten Gleichklang, diesmal auf ‚i(e)‘ im Vers 12 (‚Was innig schon dem Kind gefiel‘), gelangt das Ich zur Erinnerung an sein Kindsein. Dies ist insofern von Bedeutung, als Janowitz in seiner Dichtung auf das Motiv des Kindes häufig zurückgreift. So weist Ulmer auf die ‚innere Verwandtschaft zwischen dem ‚Dichter‘ und den ‚Kindern‘ hin, ‚Dichter und Kinder sehen die verborgenen Wunder, die Schönheit der Welt, sie ahnen etwas von Ganzheit und All. [...] Wachen und Träumen ist ihm [dem Kind] ohne Unterschied hell, es weiß nichts von seiner besonderen Gabe, sondern es kann die Welt nur ‚verzaubert‘ sehen.‘ (J 133f.). Ab Vers 13 tritt das lyrische Ich in den Hintergrund, es tritt sozusagen hinter den eigenen ‚Geist‘ zurück, dessen Gefühlswandlungen nun geschildert werden, die sich restlos an den Naturerscheinungen orientieren. In unmittelbarer Nähe von sprachlosen und zugeneigten ‚Naturdingen‘ und Naturerscheinungen, so ist die Metapher der ‚stummer Brüder trauter Brust‘ zu verstehen, erlebt der Geist (des Ich) eine mystisch anmutende ‚Entgrenzung‘, er verbindet sich ‚in wandelndem Verlieren‘ mit dem ‚fremden Dasein‘.

Die letzten Verse (V. 16–20) erwecken den Eindruck, dass der Geist und die Natur aufeinander auch innerlich abgestimmt sind, also nicht nur äußerlich, wie in V. 8–10. Der Geist

erlebt ‚schauend‘ (V. 16) die Abendatmosphäre mit, um mit der Morgendämmerung voll von Glücksgefühlen wieder aufzuleben. Auf die Gesamtstruktur zurückblickend, fällt schließlich auf, wie die vermeintlichen ‚Waisen‘ – nämlich die zwei Verspaare, die durch umarmende Reime miteinander verbunden sind –, die aussagekräftigen Stellen enthalten und dadurch das Gedicht in einer Kurzfassung wiedergeben: „nicht grüner Hügel Schwellen“ – „und bin des Baches Wellen“ – „in wandelndem Verlieren“ – „in grünenden Revieren“. Aus dem Nicht-Natursein des Ich wird ein Sein, dass sein Entstehen der mystischen Vereinigung mit der Natur verdankt.

Das ‚helle Schauen‘, der Drehpunkt des ganzen Gedichts, eröffnet eine Leerstelle, die mit dem spielvergnügten Geist des Ich, der sich gerne in fremde Erscheinungen versetzt, nur unzureichend zu füllen ist. Aufschlussreicher ist der Blick auf Janowitz’ Aphorismen:

Die Leute im Theater sollen glauben können, daß sie schlafen. Der Dichter ist ihr Traumgott. [...] Am Morgen bleibt das Gefühl zurück, in eine fremde, sonst verschlossene Welt geblickt zu haben.

Das macht die Wirklichkeit so verdächtig, daß der Traum sie anstrebt und ihr gleichzukommen vermag. Das ruft den Zweifel wach: vielleicht ist sie nicht die eigentliche Wahrheit, bloß ihr Spiegel, wie der Traum. Ein Lügner, der sich den Glauben, er spreche Wahrheit, dadurch zu erwerben wußte, daß er einen anderen Lügner entlarvte?

Der Wirklichkeit wie dem Traume mißtraut man mit demselben Gefühl: vielleicht träume ich. (J 132f.)

Um dem verborgenen Sinn des ‚hellen Schauens‘ beizukommen, ist es für den Leser nützlich, (analog zum Verhältnis Zuschauer/Theaterspiel) sich das Gedicht erst einmal als einen Traum vorzustellen. Denn viel eher auf der Ebene des Traumes als im Zustand des Wachseins ist man in der Lage, der Phantasie freien Lauf zu geben und gewisse aus rationeller Sicht unzulässige Sachverhalte einzusehen, wie etwa die Verwandlung des Subjekts in die Dinge der Außenwelt. Wenn man nun die Ebene des Traums verlässt und die da gewonnene Erfahrung beibehält, kann man diese im Nachhinein mit der (vermeintlichen?) Wirklichkeit konfrontieren. Dies könnte letztendlich die Wirklichkeit in Frage stellen oder gar durch eine „sonst verschlossene Welt“ ersetzen, durch eine Gegenwelt (der Dichtung), der ein größerer Wahrheitsanspruch zukommt. Der Dichter schafft aber ganz bewusst eine solche Gegenwelt in seinem Werk, deshalb das scheinbare Paradoxon bei Janowitz: „Ein Dichter träumt nur beim hellsten Bewußtsein.“ (J 133)

Das ‚helle Schauen‘ ist die Fähigkeit des Dichters bzw. der Kinder (vgl. o. das Motiv des Kindes bei Janowitz), der von der Mehrheit wahrgenommenen Wirklichkeit seine eigene entgegenzustellen, die traumähnlich und doch zugleich wahrer als die vermeintliche Wahrheit ist. Ist auch im Gedicht selbst ein Hinweis auf den Traumzustand zu finden: der Geist „schließt mit dem Wald die Augen zu“ (V. 17), wobei dieser Vers mit der Betonung von „schließt“ als seiner ersten Silbe deutlich aus dem jambischen Rahmen herausfällt (s. o.). Die Einladung des Dichters, durch das ‚helle Schauen‘ die Welt anders zu betrachten, ist der Forderung Fechners nicht

unähnlich, der nach einer Tagesansicht ruft, um die herrschende Nachtansicht der leblosen Außenwelt abzuschaffen. Auch zeichnen sich im Gedicht, ähnlich wie im *Rastenden Wanderer*, Parallelen zu Fechners psychophysischen Zusammenhang ab: nachdem sich dem lyrischen Ich durch das ‚helle Schauen‘ die Tagesansicht eröffnet, versetzt es sich körperlich in die Naturerscheinungen, um zum Schluss auch eine enge geistige, psychische ‚Wahlverwandtschaft‘ mit denselben einzugehen. Von einer außerweltlichen Transzendenz keine Spur, das Ich sucht und findet Erlösung mitten in der Erscheinungswelt der Natur, die hier nicht einmal der expliziten Versicherung in Form einer pantheistischen Göttlichkeit bedarf.

Diese taucht aber etwa im Gedicht *Begrüßung der neuen Jahreszeit* wieder deutlich auf, als die Erde, mit „Guter Planet“ angesprochen, den herannahenden Frühling erlebt: „Stürze ans Herz uns, o wiedergekehrte, / grünende Gottheit und halte es fest!“ (J 17). In verschiedenen Variationen, sei es durch die Perspektive eines Baums, einer Blume oder eines Tiers, durch die Thematisierung des Jahreszeitenwechsels, durch einfühlsame Tierbeobachtungen oder auch gelegentlich durch die Liebesthematik, begegnet man der Bejahung des irdischen Daseins in mehr als einem Viertel des lyrischen Werks des Dichters wieder.

6.2 Die ‚finstre‘ Erde versus ‚All und Sterne‘: Dualistisch-gnostisches Weltbewusstsein

Die dem Monistischen gegenüber nicht so sehr gegensätzliche als vielmehr dialektisch-komplementäre Perspektive des Dualistischen wird im folgenden Abschnitt mit dem Gedankenreichtum der Gnosis konfrontiert. Bisweilen bekommt der Begriff des Gnostischen in der Moderne durch einen „recht willkürliche[n] Umgang“⁵⁷² einen inflationären Charakter. Zu einem gewissen Grad sind die Gnostiker selbst an diesem Umstand schuld, da sie die Vorstellungen ihrer wohl bemerkt niemals kanonisierten Lehre aus verschiedensten Traditionen und philosophischen Strömungen abgeleitet haben. Deshalb müssen zuerst die Grundvorstellungen der antiken Gnosis skizziert werden, bevor man zu ihrer Rezeption in der Moderne, speziell im deutschen Sprachraum übergeht. Ausgegangen wird von den Untersuchungen von Michael Pauen⁵⁷³, um den Fokus seiner Forschungen im nächsten Schritte um das literarische Umfeld von Franz Janowitz zu erweitern. Dieses Verfahren soll mehr Licht auf die damalige Aktualität von gnostischen Denkfiguren bei den Literaten werfen und somit aufzeigen, dass Pauen mit seinen breit angelegten Forschungen zur Gnosis-Rezeption in der Moderne zu Unrecht so gut wie allein in der Literaturwissenschaft steht.⁵⁷⁴ Erst nach einer solchen Einführung in die Rezeption der Grundgedanken der Gnosis wird es möglich sein, ihre dichterische Umsetzung am konkreten Beispiel, und zwar am Werk von Franz Janowitz, aufzuzeigen.

Gnosis (griech. ‚Erkenntnis‘) als überdachender Begriff für heterogene geistige Bewegungen verbindet in sich u. a. Elemente des christlichen Glaubens mit Elementen persischen, syrischen und jüdischen Ursprungs, ferner sind da Gedanken des Poseidonos (etwa 135–51 v. Chr.), des Neuplatonismus, Pythagoras’, des Stoizismus, der alexandrischen Lehrer Clemens (gest. 217) und Origenes (184–254) anzutreffen. Darüber hinaus werden drei verschiedene Schulen auseinander gehalten, man spricht von der judaisierenden Gnosis (Basilides, um 125 n. Chr.; Valentinus, um 150 n. Chr.), der paganisierenden Gnosis, die von heidnischen Gedanken ausgeht und zu welcher der Manichäismus (begründet von Mani, lat. Manichaeus) gerechnet wird, und schließlich von der christianisierenden Gnosis des Marcion (griech. Markion) aus Sinope. Diese Heterogenität der

572 Pauen 1992, S. 937.

573 Pauen 1992; der Aufsatz ist als ein knapper Zwischenbericht zu der Monographie gleichen Titels zu sehen: Pauen 1994.

574 Einen Beitrag zur gnostischen Rezeption in der Moderne leistet etwa noch Micha Brumlik: Brumlik 1992, und zwar im Abschnitt *Gnosis und Moderne* (S. 238–387).

Strömung oder besser Strömungen legt nahe, dass die Zugehörigkeit von einigen wohl bemerkt bereits am Rande stehenden Lehren zur Gnosis mitunter in Frage gestellt wird. Gedacht sei in diesem Zusammenhang v. a. an den Neuplatonismus, Manichäismus und an die Lehren des Marcion. Weil sich das offizielle Christentum von den gnostischen Lehren bedroht fühlte, hat es sie als Irrlehren bekämpft.

Trotz der angedeuteten Heterogenität der Richtung lassen sich doch gemeinsame religiöse Vorstellungen abstrahieren:

Gnosis bezeichnet [...] ein Offenbarungswissen über die Entstehung des Kosmos und die Erlösung der Auserwählten. Anders als in den meisten übrigen Religionen ist die Erlösung hier nicht an die Einhaltung ritueller oder ethischer Gebote gebunden, sondern an die Kenntnis dieses Wissens *selbst*, dem damit eine unmittelbare soteriologische Kraft zukommt. Substanziell für die gnostische Lehre ist überdies die Erfahrung der Fremdheit des Ich, das sich in eine Welt ‚geworfen‘ sieht, die nur noch als Gefängnis beschrieben werden kann, steht sie doch unter der Herrschaft des *Demiurgen*, der seine Bosheit und Unfähigkeit schon zur Genüge bei der Erschaffung dieser schlechtesten aller möglichen Welten erwiesen hat. Sie ist ein ‚ehernes Gehäuse‘, das als Gegenstand aktiver Auseinandersetzung, als Ort historischen Fortschritts nicht in Betracht kommt. Besserung, so eines der zentralen gnostischen Theologumenta, ist nicht von den sinistren Mächten dieser Welt, sondern nur aus dem ‚Ganz Anderen‘ zu erwarten, dem sich das Subjekt durch das *pneuma*, den Kern seiner Seele verbunden weiß: Keine kontinuierliche Entwicklung, sondern nur ein abrupter Bruch, die *Erlösung* vermag die Erwählten zu retten.⁵⁷⁵

Demiurg ist Bezeichnung für den oft als feindlich wahrgenommenen Gott, den Weltschöpfer, dem in der gnostischen Lehre der Erlöser-Gott entgegengestellt wird. Die Vorstellung von zwei Göttern dient der Gnosis zur Rechtfertigung des Vorhandenseins des Bösen in der Welt.⁵⁷⁶ „[...] die Seele des Einzelmenschen ist nur der Kampfplatz, auf dem sich der ewige Widerstreit des guten und bösen Prinzips abspielt.“⁵⁷⁷ Es geht darum, dass der Mensch diesen Widerstreit bewusst wird. Da die meisten Menschen jedoch vom Bösen beherrscht sind, steht die gnostische Lehre nur einer auserlesenen Minderheit offen, die anders als „die Naivität der Massen“⁵⁷⁸ keine Verblendung durch die Welt des Bösen zulässt.⁵⁷⁹ Wenn die „gnostische Erlösungssehnsucht“⁵⁸⁰ in Erfüllung geht, lässt sich der Zustand danach nicht in Worte fassen, so groß ist der Unterschied zu der vormaligen Realität, er gilt als unsagbar. Von Bedeutung ist weiterhin ein mystisches Erlebnis, das „in einer mit Worten immer nur unvollkommen beschreibbaren, unbewussten, rauschhaften oder ekstatischen Vereinigung mit dem Göttlichen [besteht]“⁵⁸¹, und die von Plotinos stammende Vorstellung „von der endlichen Rückkehr alles Seienden in den

575 Pauen 1992, S. 938.

576 Vgl. Störig 1999, S. 248f.

577 Störig 1999, S. 249.

578 Pauen 1992, S. 939.

579 Vgl. Störig 1999, S. 938f.

580 Pauen 1992, S. 950.

581 Störig 1999, S. 249.

göttlichen Urgrund⁵⁸². Manichäismus zeichnet sich durch die Dichotomie des Reiches des Lichts und des Reiches der Finsternis aus, Jesus steigt als Erlöser aus dem Reiche des Lichts herab.⁵⁸³

Pauens Gesamtdarstellung hebt v. a. eine strukturelle Verwandtschaft des Gedankensystems der antiken Gnosis mit den kulturkritischen Tendenzen hervor, die mit den führenden deutschen Philosophen des 19. Jahrhunderts ansetzen und einen Höhepunkt in der Moderne finden. Pauen sieht die Gemeinsamkeiten nicht so sehr auf der inhaltlichen, begrifflichen Ebene sondern vielmehr auf der strukturellen:

Die vorliegende Arbeit basiert [...] auf einer systematischen Analyse maßgeblicher ästhetischer und philosophischer Theorien, die zeigen soll, daß die Verwandtschaft zwischen den antiken Gnostikern und ihren modernen Nachfahren *struktureller* Natur ist. Entscheidend ist nicht die Identität der Gehalte, sondern der Rückgriff auf eine gemeinsame *Denkfigur*, eine Grammatik des Denkens, welche die teilweise recht unterschiedlichen Vorstellungen zusammenfügt.⁵⁸⁴

So stellen die ‚modernen Nachfahren‘ dem aufklärerisch-rationalen Erbe den Ausschluss der Öffentlichkeit entgegen, die bloß einem ‚Verblendungszusammenhang‘⁵⁸⁵ ausgeliefert ist, wie bereits im Zusammenhang mit dem elitären Charakter der antiken Gnosis angedeutet. Auf die Akzentuierung der menschlichen Vernunft, der die Natur unterlegen zu sein scheint, wie es bereits Francis Bacon in *Nova Atlantis* mit dem ‚Konzept der Selbstbehauptung‘⁵⁸⁶ des Subjekts nahelegt, und auf den Fortschrittsoptimismus und das teleologische Geschichtsbild eines Kant und den darauf in der Geschichte des Abendlandes folgenden Siegeszug der Naturwissenschaften reagiert die Gnosis mit Pessimismus.

Es lassen sich gnostische Tendenzen, die einen solchen Pessimismus an den Tag legen, bei manchen bedeutenden Philosophen finden. Sie kongruieren in hohem Maß mit dem eben dargelegten Geist der Zeit, in der man sich bisweilen gegen den Anspruch der Ratio mit Misstrauen wehrt, so dass man nicht immer streng unterscheiden kann, inwiefern Gnostisches oder aber eher eine allgemeine – von der Gnosis weitgehend unabhängige – Skepsis auf die Philosophen einwirkt. Mit Sicherheit ist jedoch festzuhalten, dass beides einander kaum widerspricht.⁵⁸⁷ Dieser allgemeine Pessimismus, der bei manchen sogar die ‚Entzauberung‘ des Subjekts befürchtet, das seine Souveränität durch Entdeckungen von Kopernikus, Darwin, durch Entstehung von Massengesellschaften und letztendlich durch Feststellungen der modernen Psychologie weitestgehend eingebüßt hat⁵⁸⁸, setzt im deutschen Sprachraum mit Schopenhauer

582 Störig 1999, S. 249.

583 Vgl. Störig 1999.

584 Pauen 1994, S. 11.

585 Pauen 1992, S. 939.

586 Pauen 1992, S. 940.

587 Vgl. Pauen 1992, S. 947.

588 Vgl. Pauen 1992, S. 955.

an⁵⁸⁹, bei dem sich eine – wiewohl beschränkte – unmittelbare Gnosis-Rezeption⁵⁹⁰ nachweisen lässt. Er spricht über eine „Instrumentalisierung des Intellekts durch den Selbsterhaltungstrieb“⁵⁹¹. Dem Willen, der sich durch den Selbsterhaltungstrieb demonstriert und den Menschen determiniert, kann man sich durch Hinwendung zu „jene[r] innerste[n] Schicht des ‚Selbst‘ [entziehen], die von der allgemeinen Verblendung nicht erfasst ist“⁵⁹². Nur so wird der Mensch in der Welt der bloßen Erscheinungen nicht mehr getäuscht. Gnostische Anklänge kann man ferner in Nietzsches Dichotomie des Apollinischen und Dionysischen spüren. Das Dionysische wird nämlich mit Erlösung und einem ekstatischen Zustand in Verbindung gebracht, um Transzendentes zu erreichen, beides bedingt durch das Offenbarungswissen.⁵⁹³

Gnostische Tendenzen sind ferner u. a. bei Ludwig Klages, Alfred Schuler, Walter Benjamin, Max Weber, Georg Lukács, Ernst Bloch, Martin Heidegger und Adorno zu finden.⁵⁹⁴ Beispielsweise sieht Lukács in der defizitären Gegenwart, dem unzulänglichen Werk des Schöpfers, einen „Kerker“⁵⁹⁵, dessen Gegenpol „die verlorene Heimat jener seligen Zeiten“⁵⁹⁶ darstellt, „deren Wege das Licht der Sterne erhellt“⁵⁹⁷. Bloch bedient sich sogar bei seinen Erörterungen gnostischer Begriffe, wie *Demiurg* oder *Pleroma*, weiter rekurriert er im Sinne der gnostischen Lesart der Bibel auf die Parteinahme für die Schlange gegen den Weltschöpfer.⁵⁹⁸ Heidegger lehnt eine seiner Ausführungen zu der trostlosen Lage der irdischen Welt an die gnostische Schrift *Lied von der Perle* an, die davon handelt, wie „der Mensch [...] seinen göttlichen Ursprung vergessen [habe] und [...] nun durch einen schmerzlichen ‚Ruf‘ an seine Herkunft [...] erinnert werden [müsse]“⁵⁹⁹.

Es wird nun auf dieses rein gnostische Werk näher eingegangen, um sich die Sprache und den Ton dieses in Form einer Legende vorliegenden Textes als einer der bekanntesten Quellen der

589 Vgl. Pauen 1992, S. 938.

590 Schopenhauer benutzte die von Anquetil-Du Perron übersetzte gnostische Schrift Upanischaden, erschienen 1801. Bereits 1781 gab Dietrich Tiedemann die erste deutsche Ausgabe einer gnostischen Schrift heraus und zwar von Hermes Trismegistos Poemander oder von der Göttlichen Macht und Weisheit. Besonders für Forschungszwecke waren die folgenden Publikationen relevant: August Neander: Genetische Entwicklung der vornehmsten gnostischen Systeme, Berlin 1818, und Ferdinand Christian Baur: Die christliche Gnosis oder die christliche Religions-Philosophie in ihrer geschichtlichen Entwicklung, Tübingen 1835. vgl.: Pauen 1992, S. 956, 961.

591 Pauen 1992, S. 942.

592 Pauen 1992, S. 942.

593 Vgl. Pauen 1992, S. 945.

594 Vgl. Pauen 1992, S. 946f., 951, 954.

595 Lukács 1971, S. 55.

596 Pauen 1992, S. 947.

597 Lukács 1971, S. 21.

598 Vgl. Pauen 1992, S. 948.

599 Pauen 1992, S. 951.

Gnosis zu vergegenwärtigen. Durch seine gekürzte Wiedergabe können im nächsten Schritt einige Grundvorstellungen der Strömung veranschaulicht werden.

[...] Da schickten mich die Eltern aus dem Osten, / reichlich mit Proviant versehen, fort. / [...] Dann besprachen sie mit mir eine Übereinkunft / und schrieben sie auf mein Herz, sie nicht zu vergessen: / „Wenn du nach Ägypten hinabgehst / und von dort die eine Perle zurückbringst, / [...] Darfst du dein Strahlenkleid wieder anziehen,“⁶⁰⁰ / [...] Ich selber aber kleidete mich in Landestracht, / Um nicht fremd zu scheinen und verdächtigt zu werden, / ja doch nur die Perle rauben zu wollen; / [...] Nicht aber weiß ich, wie sie doch erfuhren, / Daß ich nicht ihr Landsmann wäre. / Denn sie mischten mir nun trügerische List. / Und so aß ich dann von ihrer Speise / und vergaß, daß ich einst Prinz gewesen. / So ward ich ihres Königs Knecht. / Auch die Perle hatte ich vergessen, / Worum meine Eltern mich geschickt hatten. / Und durch die Schwere ihrer Speise / Sank ich hin in bleiernen Schlaf. / Alles aber, was sich mit mir ereignet hatte, / Bemerkten meine Eltern mit Sorge. / [...] / Dann setzten sie einen Brief an mich auf / [...] Auf, werde nüchtern von dem Schläfe / Und höre die Worte dieses Briefes. / Erwinnere dich. Du bist ein Prinz. / Wem bist du da Knecht geworden! / Erwinnere du dich deines Strahlenkleides. / Erwinnere du dich jener Perle, / worum du nach Ägypten niederstiegest. / [...] Der Brief aber flog wie ein Adler, / Wie der König der Vögel flog er, / Und er stieg zu mir nieder. / Und er wurde ganz sprechendes Wort. Bei seinem Anflug und Reden / Schreckte ich auf, erhob mich vom Schläfe, / empfing ihn und küßte ihn, / Erbrach ihn und las ihn. / [...] Und ich erinnerte mich, daß ich ein Prinz sei. / Und meine Freiheit drängte nach ihrer Art. / Ich erinnerte mich der Perle, / Worum ich nach Ägypten gesandt gewesen war. / [...] Und so raubte ich die Perle. / Dann kehrte ich um zu meinen Eltern. / Ihr schmutziges Kleid legte ich ab / Ich ließ es zurück in ihrem Lande. / [...] Und mit seinen [des Strahlenkleides] königlichen Bewegungen / Entfaltete es sich ganz auf mich hin. / [...] ⁶⁰⁰

Die Verschränkung mit einer gnostischen Weltvorstellung ist unschwer zu erkennen: Der Prinz-Retter wird nach Ägypten ‚hinab‘ gesendet, um eine Perle, sprich Seele, zurück in das Reich der Eltern zu holen. Bereits dieser Dualismus von Oben und Unten ist kaum zu übersehen. Diesem entsprechen auch die Kleider, Oben wird mit dem ‚Strahlenkleid‘ in Verbindung gebracht, Unten wiederum mit einer ‚Landestracht‘. In Ägypten vergisst der Prinz allerdings seine Aufgabe, so wie sich das Subjekt an sein ursprüngliches ‚Geworfensein‘ in die irdische Welt nicht mehr erinnern kann. Nun kommt das oben bei Heidegger festgestellte Bild des ‚schmerzlichen Rufs an seine Herkunft‘, und zwar in Form eines Briefes. Durch diesen erlangt der Prinz seine Besinnung wieder, kommt zu sich und ist imstande, seine Aufgabe zu vollenden, indem er die Perle raubt und sie mit sich in das Reich der Eltern nimmt, also eine Seele erlöst. Der positive Ausgang der Geschichte wird dadurch besiegelt, dass sich der Prinz das ‚Strahlenkleid‘ anzieht. Man kann darin womöglich die Erlösung des Selbst sehen.⁶⁰¹

Anklänge an Gnostisches oder zumindest eine strukturelle Verwandtschaft machen sich ferner im Bereich der Kunst bemerkbar. Ihr kommt die Aufgabe zu, einen Ausweg aus dem Zustand des allgemeinen Pessimismus zu finden. Die Kunst soll mindestens einen „Vorschein des Erhofften im Diesseits“⁶⁰² oder – mit Heidegger’schen Worten ausgedrückt – das „allgemeine

600 Hörmann 1998, S. 98–103 (Quelle: Das Lied vom Prinzen und der Perle, Thomasakten, 108–113).

601 Vgl. dazu auch Hörmann 1998, S. 103f.

602 Pauen 1992, S. 940.

Wesen der Dinge⁶⁰³ wahrnehmbar machen. Sie ist weiter ein „Residuum unmittelbarer Wahrheit“⁶⁰⁴, zu der man durch Abwendung von der Ratio und der damit verbundenen durch Verblendungsmechanismen beeinträchtigten irdischen Realität vordringen kann, welche den Menschen von der Erkenntnis bzw. möglichen Erlösung entfernt. Auf diese Weise kann man sich mittels Kunst „von der Diktatur des demiurgischen Willens“⁶⁰⁵ lösen. Bereits Schillers Gedanken zur Poetik lassen bisweilen Anklänge an den gnostischen Dualismus erkennen, indem er nach Autonomie der Kunst ruft, deren Form – in Abkehr von der gegenwärtigen schlechten Welt, abstrakt ausgedrückt in Abkehr von dem ‚Bestehenden‘ – „jenseits aller Zeit“⁶⁰⁶ liegen soll. 1916 bemerkt Hugo Ball, „[d]ass die modernen Künstler Gnostiker sind und Dinge praktizieren, die die Priester längst vergessen wähen“⁶⁰⁷.

Neben Ludwig Derleth hat sich beispielsweise C. G. Jung expliziter mit gnostischen Gedanken auseinandergesetzt, seine Schrift *Septem Sermones ad Mortuos* ist unter dem Pseudonym des Gnostikers Basilides 1916 erschienen. Beeinflusst durch seine Gedanken hat Hermann Hesse seinen Roman *Der Steppenwolf* geschrieben.⁶⁰⁸ Im *Tractat vom Steppenwolf*, das in die Romanhandlung eingeschoben ist, wird die seelische Beschaffenheit von Harry dargelegt, der Steppenwolf genannt wird. In seinem Inneren spielt sich ein nur selten nachlassender Kampf zwischen seiner menschlichen und seiner ‚wölfischen‘ Natur ab:

Zum Beispiel, wenn Harry als Mensch einen schönen Gedanken hatte, eine feine, edle Empfindung fühlte oder eine sogenannte gute Tat verrichtete, dann bleckte der Wolf in ihm die Zähne und lachte und zeigte ihm mit blutigem Hohn, wie lächerlich dieses ganze edle Theater einem Steppentier zu Gesicht stehe, einem Wolf, der ja in seinem Herzen ganz genau darüber Bescheid wußte, was ihm behage, nämlich einsam durch Steppen zu traben, zuzeiten Blut zu saufen oder eine Wölfin zu jagen [...]⁶⁰⁹

Dieses innere Schwanken wird etwas später auch der Natur des Künstlers zugesprochen, und zwar erfolgt nun die Schilderung viel abstrakter, die Anklänge an den gnostischen Widerstreit des Guten und Bösen sind mit Händen zu greifen:

Diese Menschen haben alle zwei Seelen, zwei Wesen in sich, in ihnen ist Göttliches und Teuflisches, [...], ist Glücksfähigkeit und Leidensfähigkeit ebenso feindlich und verworren neben- und ineinander vorhanden, wie Wolf und Mensch in Harry es waren.⁶¹⁰

603 Heidegger 1960, S. 55.

604 Pauen 1992, S. 940.

605 Pauen 1992, S. 943.

606 Pauen 1992, S. 941.

607 Ball 1992, S. 149.

608 Vgl. Pauen 1992, S. 951.

609 Hesse 2003, S. 46.

610 Hesse 2003, S. 48.

Der Autor des Traktats geht dann zu der Weltvorstellung von den beiden durchaus ähnlichen Menschenarten über:

Unter den Menschen dieser Art ist der gefährliche und schreckliche Gedanke entstanden, daß vielleicht das ganze Menschenleben nur ein arger Irrtum, eine heftige und mißglückte Fehlgeburt der Urmutter, ein wilder und grausig fehlgeschlagener Versuch der Natur sei.⁶¹¹

Hier bedarf es eines kurzen Exkurses in die Terminologie der antiken Gnosis: ‚Syzygie‘ heißt, dass alles Göttliche nur männlich und weiblich zugleich vorstellbar ist. Sophia (griech. ‚Weisheit‘), die sich von dem Göttlichen, also von ihrem ‚Syzygos‘, durch den Fall in die ‚Leere‘ getrennt hat, hat damit ihr männliches ‚Selbst‘ eingebüßt, was in der Gnosis als der unheilvolle kosmische oder metaphysische Unfall bezeichnet wird. Sophia hat nach diesem Abfall „hervorgebracht“⁶¹², man spricht auch von einer ‚Fehlgeburt‘ oder ‚Jungfrauengeburt‘. Sie gilt in der Gnosis als Mutter der Menschen. Die Folgen ihrer Missgeburt, d. h. die Entfernung vom Göttlichen, haben Auswirkung auf die Menschen. Es liegt also auf der Hand, dass in dem obigen Zitat mit „Urmutter“ die Sophia gemeint ist.⁶¹³

Über den Topos der Fehlgeburt, die als Ursache einer defizitären irdischen Welt gedeutet wird, gelangt man zur expressionistischen Dichtung. In diesem Zusammenhang kommt man nicht umhin, sofort an Trakls Metaphorik des Ungeborenen-Seins zu denken, die bei ihm in mehreren Gedichten auftaucht, darunter im *Kaspar Hauser Lied*. Davon, dass sich das ganze Gedicht gnostisch lesen lässt, zeugt bereits der ihm inne wohnende dualistische Aufbau: Kaspar verlässt sein Naturreich, um in der Stadt, d. h. unter den Menschen, zu leben. Der Versuch scheitert jedoch, der letzte Vers lautet: „Silbern sank des Ungeborenen Haupt hin.“⁶¹⁴ Eine Erlösung bleibt aus, was für die von einem pessimistischen Weltbild durchdrungene Dichtung Trakls eher symptomatisch ist. Des weiteren lässt sich bei ihm eine deutliche Affinität zu der Welt-Fremdheit der Gnostiker spüren, die Erde wird zum bloßen Spielzeug des bösen Gottesprinzips, so mindestens die Worte von Marcellus in *Aus Goldenem Kelch*: „Alles das ist sehr verwirrend. Die Götter lieben es, uns Menschen unlösbare Rätsel aufzugeben. Die Erde aber rettet uns nicht vor der Arglist der Götter; denn auch sie ist voll des Sinnbetörenden. Mich verwirren die Dinge und die Menschen.“⁶¹⁵ In einem Brief an Ludwig von Ficker bringt er den typisch gnostischen Dualismus der göttlichen Seele gegen die böse Materie des Körpers zum Ausdruck: „Ich sehne den Tag herbei, an dem die Seele in diesem unseeligen von Schwermut

611 Hesse 2003, S. 48.

612 Hörmann 1998, S. 128.

613 Vgl. Hörmann 1998, S. 35f., 128.

614 Trakl 1987b, S. 95.

615 Trakl 1987a, S. 197.

verpesteten Körper nicht mehr wird wohnen wollen und können, an dem sie diese Spottgestalt aus Kot und Fäulnis verlassen wird [...]“⁶¹⁶ Dass der gnostische Ton der Forschung nicht entgeht, davon zeugt beispielsweise die Schlussfolgerung von Peter Lincoln: „[...] a strong religious dualism [underlies] Trakl's work, resembling a Gnostic rather than a Christian position.“⁶¹⁷.

Die Dichtung der expressionistischen Moderne scheint für die Aufnahme von gnostischen Gedankensystemen geradezu prädestiniert zu sein, wie Wolfgang Rothe vor Augen führt:

Die Substanz expressionistischer Gemeinsamkeit erblicken wir in dem [...] umfassenden Dualismus, der die vielen Paradoxe in sich einbegreift, sammelt, ordnet und in einem *dualistischen oder dichotomischen Modell* der Welt, des Lebens, der Existenz, der menschlichen Natur unterbringt. Subsumieren lassen sich unter diesem prinzipiellen Dualismus polare Sachverhalte wie [...] ‚Erde‘ und ‚Paradies‘, ‚Himmel‘ und ‚Hölle‘ [...] ‚Licht‘ und ‚Dunkel‘ [...]“⁶¹⁸

Dem der Gnosis und der expressionistischen Literatur gemeinsamen Merkmal des Dualismus fügt Rothe noch dasjenige des Pessimismus im Hinblick auf die irdische Gegenwart hinzu, indem er ein – wiederum in sich dichotomisch gespaltenes – Begriffspaar der „*Kritik einer Welt der absoluten Negativität*“⁶¹⁹ einerseits und der „*Vision einer Utopie der absoluten Positivität*“⁶²⁰ andererseits anführt, um die Beschaffenheit dieser Literatur weiter zu charakterisieren. Die letztgenannte utopische Weltsicht schließt – durch ihren der defizitären Gegenwart abgewandten, in die Zukunft gelenkten Blick – den diagnostizierten Pessimismus keineswegs aus. Ganz im Gegenteil impliziert ihre Aktualität den Mangel an Positivem in der gegenwärtigen Welt. In Rothes Studie wird diese Trostlosigkeit thematisch und systematisch in einzelnen Kapiteln behandelt, deren Namen oft auf das unmittelbare Gefühl des typisch gnostischen ‚Geworfenseins‘ in den ‚Kerker‘ des irdischen Daseins rekurren: „Die unwirtliche Erde“, „Vorhölle“, „Das Gefängnis Leben“, „Unwirklichkeit und Leere“, „Fremd auf Erden“⁶²¹. Im Kapitel *Die unwirtliche Erde* heißt es z. B.:

Solch schäbige Welt kann dem Menschen nicht Heimat sein. Im Gegensatz zum Sternkosmos, dem Bild einer göttlichen Ordnung, ist die Welt ein Chaos, dessen angebliche Freiheit ärgste Unfreiheit bedeutet. Statt in einem ‚Garten Eden‘ wird die Kreatur in eine ‚Wüste‘ und ‚Öde‘ hineingeboren.⁶²²

In diesem Bild wird dem nicht oft genug herauszustreichenden Dualismus noch der bereits mehrmals als ebenso gnostisch zu klassifizierende Topos der verlorenen Heimat, Herkunft an die Seite gestellt. Es muss allerdings zugleich darauf hingewiesen werden, dass hier eine Vorstellung geradezu im Kontrast zu der genuin gnostischen Auffassung steht: Außer den am Rande der

616 Brief vom 26. 6. 1913 von Georg Trakl an Ludwig v. Ficker (Trakl 1987b, S. 519).

617 Lincoln 1977, S. 229.

618 Rothe 1977, S. 16.

619 Rothe 1977, S. 17.

620 Rothe 1977, S. 17.

621 Rothe 1977, S. 7.

622 Rothe 1977, S. 64.

gnostischen Strömungen stehenden Lehren des Plotin oder etwa des zum großen Teil von Christentum ausgehenden Marcion zeichnet sich die Gnosis durch eine radikale Abkehr vom Kosmos, durch eine streng ‚akosmische‘ Einstellung aus. Denn nicht nur der Planet Erde, sondern auch das ganze Planetensystem samt allen (sichtbaren) Sternen, schlicht und einfach der gesamte Kosmos, wird als ein durch und durch misslungenes Werk des bösen Welterschöpfers angesehen.

Um das Attribut ‚gnostisch‘ für den literarischen Umkreis des Expressionismus definitiv zu gewinnen, sei hier auf die Beiträge von Werner Braselmann und Rio Preisner zur Lyrik des jungen Werfel hingewiesen. „In Werfels religiösem Denken“, so Braselmann,

sind die Begriffe: Erkennen – Wissen – Glauben von Wichtigkeit. Er ging aus von der Gnosis, in der er die dem Menschen eingeborene Erkenntnis fand. [...] Werfel ging es immer um dieses Erkennen, das zum erfassenden, überwältigten Wissen, aber nicht zum Glauben im Sinne eines christlichen Credo führt. Ebendarum reizten ihn die tiefen Grenzfragen, die das Wissen und Erkennen meinen, und der schlichte Glaube blieb ihm verschlossen.⁶²³

In Bezug auf „das expressionistische Erbe der Gnosis“⁶²⁴ warnt Preisner vor der voreiligen Abqualifizierung der Gedichtsammlungen *Der Weltfreund*, *Wir sind* und *Einander* als bloßem „Ausdruck der Liebe und des Vertrauens zu Menschen und eines alles umarmenden kosmischen Glaubens“⁶²⁵. Dagegen stellt Preisner bei Werfel eine „Entfremdung von geradezu kosmischen Ausmaßen“⁶²⁶ fest, nennt ihn einen „Gnostiker neoplatonischer Prägung“:

Die Welt, das ganze All entstand für ihn [Werfel] durch den Abfall vom absoluten Geist, die ganze Wirklichkeit, auch die unmittelbar mit den Augen eines Kindes wahrgenommene, war bis hin zum Zentrum des Wesens der Dinge von der Schuld dieser Abtrünnigkeit durchdrungen. Der Aufschrei „o Mensch“ bezieht sich auf den in der Tiefe seiner Existenz sich selbst entfremdeten und innerlich gespaltenen „Weltfreund“.⁶²⁷

Des Weiteren erwähnt Preisner im Zusammenhang mit Manichäismus das Gedicht *Jesus und der Äser-Weg*. In der Gedichtsammlung *Gerichtstag* (1919) soll sich wiederum Werfel selbst „zu seiner von der manichäischen Gnosis abgeleiteten Wechselseitigkeit nicht nur der menschlichen, sondern auch göttlichen Schuld an den Schrecken des Krieges“⁶²⁸ bekannt haben. Schließlich begegnet man bei Werfel ähnlich wie bei Trakl oder später Hermann Hesse dem Motiv der Fehlgeburt in eine fremde Welt. In seinen seit Jänner 1920 zu datierenden Planskizzen heißt es unter dem Titel *Der Staatenlose*: „Ich bin nicht geboren. Mama hat mich geworfen, eh sie starb.

623 Braselmann 1960, S. 109f.

624 Preisner 1991, S. 120.

625 Preisner 1991, 116.

626 Preisner 1991, 116.

627 Preisner 1991, 116.

628 Preisner 1991, 116.

[...] Ich bin ein Findling der ganzen Erde. Jeder Schotterstein blickt mich überheblich an, da er eine Zuständigkeit besitzt.⁶²⁹

Volker Hartmann schränkt zwar die gnostische Rezeption im Frühwerk Werfels ein, indem er meint, dass jener „zeitweise selbst nur eine diffuse Vorstellung von Gnosis hatte“⁶³⁰, zugleich stellt er jedoch fest, dass Werfels Legende *Die Erweckung* (W 385) (entstanden vermutlich 1924) ein Kapitel aus der anonymen gnostischen Schrift *Pistis Sophia* zugrunde liegt.⁶³¹ In Anlehnung an das Gedicht *Adam* (W 156) spricht Hartmann wiederum von einer „platonischen, wenn nicht gnostischen Sehnsucht nach Erlösung“⁶³².

Wie das Beispiel von Werfel zeigt, blieben die Prager deutschen Autoren von dem Einfluss des typisch gnostischen Denkens nicht unberührt. William Johnston rückt diesen in die Sphäre des an das Christentum grenzenden Marcionismus, der dem bösen Gott des Alten Testaments, der auf das strengste vom Einhalten des Gesetzes besessen ist, den liebenden Erlöser des Neuen Testaments entgegenstellt. Johnston sieht nämlich eine Parallele zwischen der sozialen Situation der von allen Seiten bedrängten jüdischen Schriftsteller des Prag Anfang des Jahrhunderts und der gnostischen Abwertung der Wirklichkeit, des Bestehenden. Aus dieser Not heraus resultieren die Visionen der herbei gewünschten Apokalypse, die zugleich einen Neuanfang darstellen soll. So zählt Johnston zu den „Marcioniten in Prag“⁶³³ v. a. Paul Adler, Franz Kafka, Max Brod, Paul Kornfeld und Franz Werfel. Neben Johnston macht Margarita Pazi auf die Affinität des Prager Kreises zu der gnostischen Denkfigur aufmerksam, indem sie dem „gnostische[n] Forschen nach dem Sinn und Grund des Bösen“⁶³⁴ eine prominente Stelle im Werk der Dichter einräumt.

Von Wilhelm Haumann wurde inzwischen der gnostische Grundzug im Werk von Paul Kornfeld ausführlich erforscht und überzeugend nachgewiesen. Besonders stark tritt der gnostische Mythos, offensichtlich der marcionischen Prägung, in Kornfelds Manifest *Der beseelte und der psychologische Mensch* hervor:

[...] heute, da alles getrennt ist, was verbrüdet war, und was verbrüdet ist, es nur zum Schein ist, da alle Vereine, Vereinbarungen und Konferenzen der Vergangenheit sich als teuflische Farce zu erkennen geben, heute, in diesen Tagen der Katastrophe, da es aussieht, als ob der christliche Gott der Milde wieder jenem anderen, strengen, alttestamentarischen das Regiment der Welt übertragen hätte, in diesen Tagen ist es an der Zeit, sich an die Brust zu schlagen [...]⁶³⁵

629 Werfel 1975, S. 788.

630 Hartmann 1998, S. 167.

631 Vgl. Hartmann 1998, S. 161.

632 Hartmann 1998, S. 151.

633 Johnston 1974, S. 271; vgl. das gleichnamige Kapitel, S. 271–279.

634 Margarita Pazi 2001, S. 160.

635 Kornfeld 1982, S. 228.

Im Drama *Himmel und Hölle* tritt wiederum eine Opferfigur auf, eine Hure namens Maria, die zuerst sich selbst aufopfert, um am Ende des Dramas auch weitere durch das irdische Leben tief unglückliche Menschen in den Himmel empor zu nehmen. Diesen gnostischen Mythos des sozialen Abstiegs, um letztendlich die Mitmenschen zu erlösen, entnimmt Kornfeld, wie Haumann darlegt, dem Roman *Thaïs* von Anatole France.⁶³⁶

Neben der Philosophie von Schopenhauer und Nietzsche, die, wie Pauen zeigt, einen günstigen Nährboden für die Aufnahme gnostischer Vorstellungen geschaffen hatte, dürfte bei den Prager Dichtern im Allgemeinen und bei Janowitz (dem Jugendfreund von Franz Werfel und Paul Kornfeld) im Besonderen ihr jüdischen Erbe eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben. Gnostische Elemente lassen sich nämlich zuhauf auch im Judentum finden, wie z. B. im Talmud, wo – neben den dem Gnostischen nahe stehenden Juden, genannt Minim, – über den Rabbi Elisa ben Abuja, genannt Acher, berichtet wird, der zu Beginn des 2. Jahrhunderts lebte und eine Lehre vertrat, die sich kaum von der Gnosis unterscheidet.⁶³⁷ Auch in der Kabbala sind gnostische Anklänge unüberhörbar, besonders dann in dem Hauptwerk der jüdischen Mystik – dem Buch *Sohar*.⁶³⁸ Besonders angetan von der jüdischen Mystik war bekanntlich Martin Buber, der im Januar 1909 und im April 1910 im Studentenverein Bar Kochba seine Reden über *Den Sinn des Judentums* (die als *Drei Reden über das Judentum* 1911 in Buchform erschienen) in Prag hielt. Pauen macht darauf aufmerksam, dass Buber in seinen *Ekstatischen Konfessionen* einen Text veröffentlicht, der dem Gnostiker Valentinus zugeschrieben wird. Weiterhin taucht Gnostisches in der spiritistischen Literatur auf, gedacht sei beispielsweise an Strindberg, mit dem Janowitz laut seinen Tagebuchnotizen (vgl. J 175) mindestens in Berührung kam. Des Weiteren steht der Theosoph und spätere Begründer der Anthroposophie Rudolf Steiner den gnostischen Gedanken keineswegs fern, der im März 1911 einen Vortragszyklus über ‚okkulte Physiologie‘ in Prag hielt (dem bekanntlich Franz Kafka mit Max Brod beiwohnte) und der schließlich kurz nach der Jahrhundertwende die Zeitschrift *Lucifer-Gnosis* (früher *Lucifer*) herausgab. Letztendlich sei noch auf den in mancher Hinsicht ‚geistigen Vater‘ von Janowitz hingewiesen – auf Karl Kraus und sein Gedicht *Gebet an die Sonne von Gibeon*, dessen vierte Strophe sich als Abwandlung der gnostischen Kosmogonie lesen lässt, denkt man sich unter dem „Teufel“ den bösen Demiurgen:

Sie diese Kugel aus Kot, die einst der Teufel warf
in die Planetenbahn, wie sie sich um sich dreht,
und nur dich, daß sie in gutem Lichte sei,

636 Vgl. Haumann 1995, S. 237f.

637 Vgl. Brumlik 1992, S. 24f.

638 Vgl. Brumlik 1992, S. 224f.

6.2.1 Einzelinterpretationen von *Der Bote*, *Der Schwan*, *Abends* und *Über den Schläfern*

Vier Gedichte und ein Teil der philosophischen Prosa von Franz Janowitz werden nun auf gnostische Tendenzen untersucht. Das erste analysierte Gedicht von Franz Janowitz, *Der Bote*, wurde 1913 geschrieben. Die weiteren herangezogenen Gedichte, *Der Schwan*, *Abends* und *Über den Schläfern*, sind im Sommer 1915 entstanden.

In meinen Schlaf von welchem Gott gesendet
erscheinst du, Knabe, huldvoll zugewendet?
Aus welchen Auen, die ich sah einmal,
steigt dieser Augen unbegriffner Strahl?

Wer hat dich, Bild, aus ferner Welt gemündet
im Augedunkel leuchtend angezündet?
Wie eine Blume schwankend auf dem Kraut
schwebst über meinem Tage du umblaut.

Du süßes Licht, der Erdennacht erglommen,
was ist mit dir, o sprich, herbeigekommen?
In deines Nahens nachgefühlten Schritt
verlorne Pfade wehen klagend mit.

Versunkner Gang auf einst betretenem Sterne
zuckt durch der Kniee fern bewußte Ferne.
Im tiefen See, vom Morgen angestrahlt,
liegt Fels und Himmel ruhend abgemalt.

Zwei Adler kreisen. Sieh ihr stetes Klimmen
im letzten Blau zu meinen Füßen schwimmen.
Kein See ist da? Nur deines Auges Rund?
Was zieht mich hin an seinen zarten Grund?

O alte Heimat, andre, sei umfangen!
Wie oft nach dir bin ich schon heimgegangen?
Nun endlich nah zu erstem Wiedersehn,
bedeutet's dies: Soll ich hinübergehn?

Da braust der Tag, der Erde Uhren rufen.
Die Stundenrosse stampfen mit den Hufen.
Schon packt mit wildem Griffe mich das Licht.
Es ist das alte. Wieder starb ich nicht. (J 26)

Das metrische Grundschema des Gedichts besteht aus fünfhebigen Jamben. Die sieben Vierzeiler sind durch Paarreim strukturiert. In allen Strophen folgen jeweils auf zwei Verse mit weiblicher Kadenz zwei weitere mit männlichem Ausgang, weshalb die Vokale am Ausgang der beiden Schlussverse der sechsten Strophe synkopiert sind. Um das jambische Metrum durchzuhalten, wird der natürliche Wortakzent bei einigen – wohlbemerkt einsilbigen – Verben

639 F 423/425, S. 58.

abgeschwächt: „steigt“ (4, I), „schwebst“ (4, II), „zuckt“ (2, IV). Die häufig vorliegende Zäsur jeweils nach der zweiten Hebung ist zusätzlich durch ein Satzzeichen markiert (vgl. 1, III; 3, IV; 3, V; 4, VI; 1, VII).

Bereits aus der Gegenüberstellung der Anfangsverse der ersten und letzten Strophe ergibt sich eine dem Gedicht zugrunde liegende dichotomische Aufteilung: die Substantive „Schlaf“ und „Tag“ nehmen im Vers die gleich betonten Positionen ein, welche durch die direkt danach folgende Zäsur mitgeprägt wird. Zwei weitere Dichotomien lassen sich jeweils innerhalb eines Verses finden. Erstens handelt es sich um die Gegenüberstellung von „Blume“/„Kraut“, welche eine Analogie, durch Vergleich in derselben Strophe hergestellt, zu den Substantiven „Bild“/„Tage“ bildet. Weiter stehen „Licht“/„Erdennacht“ in Opposition. Das durch die Kongruenz mit „herbeigekommen“ personifizierte Bild „Licht“ wird vom lyrischen Ich mit ‚Du‘ angeredet, genauso wie „Knabe“, „Bild“ und „Heimat“. Mit dem ‚Knaben‘ sind ferner in der ersten Strophe „Auen“ und „Augen“ syntaktisch verknüpft, die ihrerseits mit dem anlautenden „Aus“ durch den gleichen Vokal gekoppelt sind.

Die Gliederung des Gedichts lässt sich durch die Wiedergabe einer gewissen Szenenfolge entwerfen, die sich besonders an zwei Stellen abzeichnet: dem lyrischen Ich erscheint im Schlaf ein Knabe, dessen Augen plötzlich ein Bild projizieren: „Wer hat dich, Bild, [...] im Augesdunkel [...] angezündet?“. Nach der lyrischen Schilderung des Bildes, das mit dem Abschluss der sechsten Strophe definitiv verschwindet, wacht das lyrische Ich auf: „Da braust der Tag, [...]“, „Schon packt mich das Licht.“. Ganze acht Verse der ersten drei vierzeiligen Strophen sind Teile von Fragesätzen, erst in der vierten, mittleren Strophe des ganzen Gedichts stellt das Ich keine Fragen, statt dessen wird eine Schilderung eines Traumbildes angeboten. Allerdings wird die Schilderung in der folgenden Strophe durch erneutes Fragen abgelöst. Um so mehr an Gewicht gewinnt der erste Vers der sechsten Strophe, der als einziger im Gedicht aus einer Exklamatio besteht, die ferner mit einem Hebungsprall an seinem Anfang noch expressiver wirkt: „O alte Heimat, [...]“. Es folgen zwei weitere Fragesätze, die die Strophe abschließen. Das Aufwachen des Ichs geschieht abrupt, bezeichnenderweise besteht die letzte Strophe – als die einzige im Gedicht – aus lauter einfachen Sätzen, die in drei Versen mit der Verslänge übereinstimmen, den letzten Vers des Gedichtes bilden sogar zwei einfache Sätze. Der nicht rückgängig zu machende Vorgang wird zusätzlich durch den gleichen Langvokal *u*: „Uhren rufen“ – „Hufen“ und durch den Gleichklang auf den Kurzvokal *i* zum Ausdruck gebracht: „[...] mit wildem Griffe mich das Licht“. Das Gedicht setzt sich also aus insgesamt drei Teilen zusammen, wobei der erste Teil die ersten fünf Strophen umfasst, der zweite Teil die vorletzte und der letzte Teil die Schlusstrophe.

Wenn man das Augenmerk nun genauer auf die ersten zwei Teile richtet, wo der Traum geschildert wird, treten Ausdrücke hervor, die semantisch mit ‚Entfernung‘ und ‚Bewegung‘ in Beziehung stehen: ferne Welt, herbeikommen, Nahen, Schritt, Pfade, Gang, betreten, Kniee, Füße, klimmen, schwimmen, heimgehen, hinübergehen. Darunter nimmt die durch die *figura etymologica* unterstrichene „fern bewusste Ferne“ eine dominante Stellung ein.

Jetzt dürfte die dualistische Weltwahrnehmung des lyrischen Ich mit Händen zu greifen sein: Der irdische Tag wird auf das engste mit der Zeitlichkeit assoziiert, welche unerbittlich ist, wie mit der Metapher der mit den Hufen stampfenden „Stunderossen“ klar vor Augen geführt wird. Demgegenüber steht außerhalb des irdischen Daseins und somit außerhalb der Zeit der vom Ich erlebte Traum, der demnach ‚über dem Tage schwebt‘. Der ‚huldvolle‘ Knabe reflektiert auf seinen Augen das Bild einer altbekannten Landschaft, deren vom Ich wahrgenommene Transzendenz schmerzhaft empfunden wird, weil es den Weg zu ihr nicht mehr weiß: „verlorne Pfade wehen klagend mit.“. Die größte Klarheit und Beständigkeit erfährt das Bild im Traum genau in der Mitte des Gedichts, der tiefe, stillstehende See spiegelt ein unverzerrtes Bild vom „Fels und Himmel“ wider. In der nächsten Strophe schwindet das Bild allmählich, was kunstvoll durch den Abglanz vom Flug zweier Adler auf dem See ausgedrückt wird, der blaue See wird immer kleiner, so dass die Adler am Schluss nur noch in seinem „letzten Blau [...] schwimmen.“. Das Motiv des Adlers wurde vom Dichter nicht zufällig gewählt, man begegnet ihm auch in dem zwei Jahre später entstandenen Sonett *Der Adler*. Ulmer bezeichnet das Motiv des Flugs des Adlers bei Janowitz als eines „der schönsten Bilder, die die Sehnsucht ausdrücken“⁶⁴⁰, gemeint ist die Sehnsucht nach der Transzendenz. Aus dem „Klimmen“ der Adler gegen den Himmel wird aber plötzlich ein die Erdgebundenheit darstellendes Schwimmen im See, was eine Vorausdeutung der Unmöglichkeit des Ichs ist, in die Transzendenz hinüberzugehen, oder ganz allgemein, heimzugehen. Wenn sich das Traumbild endgültig auflöst, wird das Ich wieder des Knabenauges gewahr, der vormaligen Projektionsfläche des Bildes. Die durch den Traumzustand verrückte Wahrnehmung des Ich verschränkt das Auge immer noch mit dem vormaligen Bild des Sees, wie man dem „zarten Grund“ entnehmen kann, der sich normalerweise auf den Seegrund hätte beziehen müssen, es bezieht sich aber im Gedicht statt dessen auf das andere Glied des Reimpaars, des „Auges Rund“. Erst wenn das Traumbild nicht mehr da ist, kulminiert paradoxerweise die durch Fragen aufbereitete Spannung im Gedicht mit der Einsicht des Ichs (durch den Ausruf ausgedrückt), dass das Bild seine Heimat, seinen Ursprung darstellt. Mit den

640 Ulmer 1970, S. 113.

anschließenden zwei Fragen, die die sechste Strophe abschließen, wird die Spannung noch hochgehalten, um mit der letzten Strophe völlig zu sinken.

An dieser Stelle wäre noch die Frage zu beantworten, warum der Dichter in die Darstellung der altbekannten aber nicht mehr erreichbaren Welt das Bild des Knaben einschaltet, der ohne Zweifel mit dem Boten des Gedichttitels gleichzusetzen ist. Um die eben dargelegte Dichotomie darzustellen, wäre ja allein die Ebene des Traumes als eines Mediums für die Darstellung der Gegenwelt ausreichend. Neben der wenig weiterhelfenden Gedichttitelvariante *Ein Morgentraum* führt Sudhoff noch den Titel *Der Psychagog* an (J 227). *Psychagogos* oder auch *Psychopompos* heißt auf Griechisch Seelenführer, es ist „Beiname des Hermes als Führers der Seelen der Verstorbenen in die Unterwelt.“⁶⁴¹ Das Betreten der alten Heimat kann über den Tod erfolgen, dem lyrischen Ich widerfährt aber genau das Gegenteil, es wacht aus dem todähnlichen Schlaf auf, und zwar in den irdischen Tag hinein, die ersehnte Heimat bleibt weiterhin nur ein ‚Traum‘: „Schon packt mit wildem Griff mich das Licht. / Es ist das alte. Wieder starb ich nicht.“

Gnostisch lassen sich bereits die vom lyrischen Ich gestellten Fragen lesen, wie: „[...] von welchem Gott gesendet [...]?“; „Aus welchen Auen [...] / steigt dieser Augen unbegriffner Strahl?“; „Wer hat dich, Bild, aus ferner Welt gemündet [...]?“; „was ist mit dir [...] herbeigekommen?“; „Was zieht mich hin [...]?“; „[...] Soll ich hinübergehen?“ Diese grundsätzlichen Fragestellungen nach der Identität des Individuums sind für den Gnostiker insofern wichtig, als die Antworten den Schlüssel zum gnostischen Geheimwissen bieten. Deshalb sind sie von zentraler Bedeutung, wofür ein gnostisches Exzerpt des Clemens von Alexandria einen schriftlichen Beweis liefert: „Wer waren wir? Was sind wir geworden? Wo waren wir? Wohinein sind wir geworfen? Wohin eilen wir? Wovon sind wir befreit?“⁶⁴²

Die gnostische Eschatologie in der mandäischen Literatur kennt weiterhin die Figur des ‚Helfers‘, bezeichnet auch als ‚Seelengeleiter‘ oder ‚Todesengel‘: „er gibt ihr [der abscheidenden Seele] Mut zum Aufstieg und hilft ihr durch alle Fährnisse [...]“⁶⁴³ Der ‚gnostische‘ Bote führt die Seelen der Verstorbenen allerdings nicht wie der Psychagogos in die Unterwelt, sondern gerade umgekehrt in die außerhalb des Kosmos liegenden ‚Überwelt‘, wie die Gnosis mitunter das Reich des fremden, guten Gottes bezeichnet.

Zu dem bereits nahegebrachten genuin gnostischen Topos der Heimat, die man wegen der Verblendung durch das irdische Dasein vergessen hat und an die man sich wieder erinnern muss, wäre in Bezug auf dieses Gedicht zu ergänzen, dass die Heimat-Vorstellung in der Gnosis

641 Meyers Konversations-Lexikon, 1897, S. 303, 310.

642 Rudolph 1978, S. 79.

643 Rudolph 1978, S. 191.

bisweilen auch ein Paradoxon einschließen kann. Es hat sich das folgende Zitat von Marcion überliefert: „eine herrliche Fremde ist aufgetan und wird ihnen [den Menschen] zur Heimat.“⁶⁴⁴ Auf diesen Gedanken greift beispielsweise Ernst Bloch in *Geist der Utopie* zurück, indem er von einer Heimat spricht, in der man allerdings noch niemals war.⁶⁴⁵ Dieses Paradoxon macht den folgenden Vers des Gedichtes verständlicher: „O alte Heimat, andre, sei umfangen!“. Das Pronomen ‚anderer‘ legt nahe, dass die hier gemeinte Heimat von einer nicht näher im Gedicht spezifizierten weiteren Heimat zu unterscheiden ist. Dem dualistischen Aufbau des Gedichtes zufolge ist diese nicht-andere Heimat im irdischen Dasein anzusiedeln, aus gnostischer Perspektive betrachtet handelt es sich um die uneigentliche, der Welt-Immanenz angehörende Heimat der eigentlichen, anderen, transzendenten Heimat gegenüber, die dem lyrischen Ich im Traum erscheint.

Wie bereits festgestellt, kommt im Gedicht der Todeserfahrung eine Schlüsselbedeutung zu. Das lyrische Ich sehnt sich danach und ihr Ausbleiben bedeutet für das Ich eine Enttäuschung. Ein solcher Wunsch ist in dem gnostischen Gedankensystem sehr gut nachvollziehbar, da der Tod als ‚Tor‘ zur Erlösung, also genauso wie etwa im Christentum, eine überaus wichtige Rolle spielt:

Die mittels der ‚Erkenntnis‘ verbürgte Erlösung im Sinne einer Rettung aus den Verstrickungen des irdischen Daseins wird für den Gnostiker erst mit seinem Tode verwirklicht, indem sich zu diesem Zeitpunkt der unvergängliche, wiedererweckte Faktor von den Fesseln des Körpers endgültig löst und den Weg in seine Heimat antreten kann. Man bezeichnet diesen Vorgang, der ja auch anderen Religionen vertraut ist, als ‚Seelenaufstieg‘ oder ‚Himmelsreise der Seele‘. Für die Gnosis ist daher sehr entschieden der Tod ein Befreiungsakt.⁶⁴⁶

Der Schwan ist ein nächstes Gedicht von Janowitz, das die gnostische Mythologie anklingen lässt:

Nicht wie des Schwanes sind die Flügel der Seele,
nicht weiß und treu zu jeder Stunde wie seine,
wie des noch feuchten Schwänleins Flügel sind,
nur Sehnsucht und Zerbrechlichkeit, die Flügel
auf Erden der Seele.

Am Boden hockend, den niedrigen Vögeln nah,
in fremder Welt, mit irrem Blick, am Abend,
sahst du sie schon, umspottet und gezaust,
wenn die Sterne kamen und alle verscheuchend
sie furchtbar aufschrie?

Wenn oben die Stimme ertönt, die Orgel der Heimat,
wie spannt sie den Flug und raset auf und nieder,
dem Käfigvogel gleich, wenn ferne

644 Harnack 1921, S. 19.

645 Vgl. Pauen 1994, S. 236.

646 Rudolph 1978, S. 184.

der heimwärts eilenden Brüder Ruf aus Wolken
ihm klein in das Ohr dringt.

Doch schließt sich das Tor und sperren verhüllte Fernen
die Winke der Heimat: In herbstlicher Nacht
des dornigen Strauches Fluten ist schwankend ihr Nest
im Sturm der Tiefe. Unter dem Flügel glüh'n
die unsterblichen Augen.

Wenn einst das Wort ertönt, das wiedererkannte,
Erinnerung aufbricht ans Gestern des irdischen Tags,
dann wachsen im Liede die Flügel und wissen den Weg.
So landet kein Schwan im unendlichen See
wie dort mit aufgehenden Flügeln sie
in der ewigen Hand! (J 47)

Das reimlose Gedicht weist große Füllungsfreiheit auf, die den stellenweise vorkommenden jambischen Versfuß in den Daktylus übergehen lässt; in zwei Versen ist diese Tendenz so stark, dass man sogar über das daktylische Versmaß sprechen kann: „Erinnerung aufbricht ans Gestern des irdischen Tags, \ Dann wachsen im Liede die Flügel und wissen den Weg.“ (2,3,V), xXxx Xx x Xx x Xxx X \ x Xx x Xx x Xx x Xx x X. Von metrischer Freiheit zeugt des Weiteren die variierende Anzahl der als Hebungen zu lesenden Silben in einzelnen Versen: meistens sind jeweils die ersten vier Verse einer Strophe fünfhebzig zu lesen im Unterschied zu der bloß zweihebigen (bzw. dreihebigen in Strophen III und IV) abschließenden Verszeile. Ungleichmäßig verteilt ist fernerhin die weibliche und männliche Kadenz. Die Letztere nimmt auf das Ende hin zu, so dass beispielsweise die dritte Strophe durch ausschließlich weibliche Kadenz gekennzeichnet ist, was im Gegensatz zu der letzten Strophe steht, wo gleich fünf der sechs Verse einen männlichen Ausgang haben. Den freien Umgang mit der Form unterstreicht letztendlich auch die sechszeilige letzte Strophe gegenüber den sonst fünfzeiligen.

Gleich im ersten Vers ist die dem Gedicht zugrunde liegende Dichotomie von Unten und Oben ausgedrückt: den ‚Flügeln des Schwanes‘ werden die ‚Flügel auf Erden der Seele‘ gegenübergestellt. Diese sind zwar voll von ‚Sehnsucht‘ aber zugleich auch ‚zerbrechlich‘. Ferner besitzt ihre Seele einen ‚irren Blick‘, ihre Augen werden als ‚unsterblich‘ bezeichnet. Sie wird in eine ‚fremde Welt, in eine herbstliche Nacht, in den Sturm der Tiefe‘ verortet. Dieser Pol der Dichotomie ist schließlich mit dem ‚irdischen Tag‘ gleichzusetzen. Demgegenüber sind die Flügel des Schwanes ‚weiß und treu‘ und sind – um der dichotomischen Gesamtdarstellung gerecht zu werden – mit ‚Gestern‘ in Zusammenhang zu bringen. Der Blick schwankt ständig zwischen Unten und Oben, so sind die ersten zwei Strophen dem irdischen Dasein (‚auf Erden‘, ‚am Boden‘) zugewendet, in der dritten Strophe wird der Blick nach oben gerichtet (‚oben‘, ‚Wolken‘), um mit der vierten Strophe wieder in den ‚Sturm der Tiefe‘ hinabzusinken. Erst in der fünften und letzten Strophe findet auch eine Bewegung statt, und zwar im Unterschied etwa zu ‚hockend‘

in der zweiten Strophe: die Flügel erheben sich nämlich zum tatsächlichen Flug, wie ‚landen‘ impliziert.

Janowitz bedient sich v. a. des Motivs des Vogels, das die bildliche Grundstruktur des Gedichtes ausmacht. Diesem Motiv entspringen die Metaphern Flügel, Flug, Nest, naheliegend ist dann etwa auch, dass die Seele in der zweiten Strophe als ‚gezaust‘ beschrieben wird. Durch Heranziehung von der gemeinsamen Metapher der Flügel (der irdischen Seele einerseits und des Schwans andererseits) wird der starke Kontrast beider Sphären, also von Unten und Oben, besonders anschaulich.

Anders als die Flügel der Seele sind diejenigen des Schwans nicht auf der Erde, im irdischen Dasein ‚verhaftet‘. Vielmehr ist das Motiv des Schwans mit den außerirdischen Sternen zu assoziieren, zumal der Schwan zugleich ein Sternbild ist. Die Flügel der Seele versuchen umsonst, zu den Sternen emporzukommen, da sie durch Zerbrechlichkeit gekennzeichnet sind, das Einzige, was bleibt, ist die Sehnsucht danach. Die ‚sch‘-Laute-Häufung in der zweiten Strophe bringt das Leid der Seele zum Ausdruck: „schon“ – „umspottet“ – „Sterne“ – „verscheuchend“ (3,4,II). Die Verzweiflung und Ausweglosigkeit schlagen sich in den ganzen drei Anfangsstrophen nieder, ihren Höhepunkt haben sie in dem misslungenen Versuch der Seele, emporzufliegen, ein solcher Versuch kommt dem eines ‚Käfigvogels‘ gleich. Der Leser soll das verzweifelte ‚Auf- und Niederrasen‘ der Seele nachempfinden, was durch den Rhythmus gefördert wird. Dieser wird durch die Satzlänge erzeugt – bestehen doch die ersten drei Strophen aus jeweils nur einem Satz, was die Spannung steigert. Überdies wird sie noch weiter intensiviert, indem in dem durch ein Enjambement umgebrochenen Vers 3 der dritten Strophe nur 4 statt 5 zu erwartender Hebungen zu lesen sind: „dem Käfigvogel gleich, wenn ferne“. Durch diese syntaktische Mittel wird versucht, die dramatische Lage auch mit einem gewissen Maß an Pathos abzubilden.

Doch die Spannung fällt gänzlich mit der vierten Strophe, die Sätze werden kürzer. Dem entspricht der veränderte Ton, aus dem eine gewonnene innere Einsicht abzulesen ist. Man muss mit Ruhe, Zuversicht und Geduld das ‚erlösende Wort‘ abwarten, eine in der seelischen Zerrissenheit sich artikulierende Sehnsucht nützt nichts: „nur Sehnsucht und Zerbrechlichkeit [sind] die Flügel / auf Erden der Seele“. Die Unabwendbarkeit des Geschehens bzw. die geradezu stoisch anmutende Geduld, die verlangt wird, artikulieren sich in der ‚sch‘-Laute-Häufung, die die ganze vierte Strophe durchzieht: „schließt“ – „sperren“ – „Strauches“ – „schwankend“ – „Sturm“ – „unsterblichen“. Nur dem Menschen, der zu dieser Einsicht gelangt ist, kommen nicht einmal die Schwäne mit ihren Flügeln gleich, auch wenn diese „weiß und treu zu jeder Stunde [sind]“. Ihr Landen im Ziel ist nicht mit demjenigen des Menschen bei Gott zu

vergleichen (4–6, V). Rückblickend auf den Gedichtanfang kommt es also zu einer umgekehrten Aufwertung im Verhältnis der Seele, also des irdischen Daseins, zum Schwan, dem ‚Sternenhimmel‘: die Seele kann in ihrer Fähigkeit den Schwan zum Schluss doch noch übertreffen. Die feste und unerschütterliche Überzeugung davon wird letztendlich auch mit den mit männlicher Kadenz schließenden Versen der letzten Strophe dargelegt.

Es lassen sich – laut Sudhoff – im Gedicht Anklänge an Andersens Märchen *Die wilden Schwäne* finden (vgl. J 230), wie bereits die dem Titel beigefügte Widmung *Dem Andenken Andersens* vorwegnimmt. Das Märchen handelt von elf Prinzen, die eine Schwester namens Elisa hatten. Ihre Stiefmutter hat über die Söhne einen Fluch verhängt, am Tag waren sie in Schwäne verwandelt, erst wenn die Sonne untergegangen war, konnten sie ihre menschliche Gestalt wieder gewinnen und bis zum Tagesanbruch behalten. Die Schwäne, also ihre Brüder, haben Elisa über das Meer in ihr neues ‚Reich‘ gebracht, dabei mussten sie aber aufpassen, es vor der Abenddämmerung zu schaffen, sonst wären sie ins Meer hinabgestürzt. Drüben hatte Elisa einen Traum, in dem sie erfuhr, wie die Söhne zu erlösen sind: Sie musste für ihre Brüder elf Panzerhemden aus Nesseln flechten und durfte bis zur Erfüllung der Aufgabe kein Wort sprechen. Der König des Reiches hat sich in sie verliebt und wollte sie heiraten. Bald hatte man sie jedoch verdächtigt, eine Hexe zu sein, da man sie mehrmals gesehen hatte, wie sie in der Nacht vor dem Schloss Nesseln sammelte. Kurz bevor man sie als Hexe verbrennen wollte, hatte sie das letzte Hemd geflochten, die Schwäne kamen und konnten sich endgültig in die Prinzen zurückverwandeln. Das Märchen endet mit der Hochzeit des König und Elisas.

Wenn man das Märchen als Folie über das Gedicht legt, bekommen einige Ausdrücke eine engere Bedeutung: Die ‚Seele‘, stellvertretend auch durch das Personalpronomen ‚sie‘ ausgedrückt, ist mit der Hauptfigur Elisa gleichzusetzen, deren ‚Flügel‘ ‚zerbrechlich‘ sind. Sie sind insofern zerbrechlich, als ihre Funktion – ähnlich wie im Märchen – beschränkt ist, weshalb sie ferner in der letzten Strophe ‚aufhörend‘ sind. Elisa wird im Märchen wegen des Verdachts, eine Hexe zu sein, von der Öffentlichkeit missverstanden und folglich ausgestoßen, einer solchen Stellung am Rande der Gesellschaft begegnet man auch im Gedicht: „in fremder Welt, mit irrem Blick, am Abend, / [...] umspottet und gezaust“; vor allem der ‚irre Blick‘ dürfte auf das Umfeld irritierend wirken, es suggeriert ein Anders-Sein, das eine andere als die rationale Basis hat, was die Mehrheit als etwas Bedrohliches empfinden mag. In ihrer Verlassenheit schaut sie zu den Sternen auf – eigentlich zu ihren in Schwäne verwandelten Brüdern, um einen Schmerzensschrei (in der zweiten Strophe heißt es, dass „sie furchtbar aufschrie“) auszustoßen, welcher Ausdruck ihrer Verzweiflung ist. An das harte Los von Elisa und ihre Aufgabe, aus Nesseln Hemden zu

flechten, erinnert das Bild „des dornigen Strauches“. (Darüber hinaus stellt sich bei diesem Bild die Vorstellung der Leidensgeschichte Christi ein, der eine Dornenkrone zu tragen hatte.)

Gleichwohl lässt sich ein noch deutlicher ausgeprägter intertextueller Bezug zu einem anderen Märchen Andersens ausmachen – zu *Das hässliche Entlein*.⁶⁴⁷ Es handelt von einem frisch geborenen Schwänlein, das unerkant unter den Enten aufwachsen muss und wegen seinem Anders-Sein (der vermeintlichen Hässlichkeit) von diesen missachtet wird. Entsprechenderweise ist das Schwänlein in Janowitz' Gedicht ‚noch feucht‘, es kann noch nicht fliegen, ‚hockt‘ also am Boden zusammen mit den „niedrigen Vögeln“ – den Enten – und es wird „umspottet und gezaust“. Die dritten Strophe mutet schließlich an wie eine bloße Umsetzung des folgenden Abschnitts in die Sprache der Lyrik:

Eines Abends, als die Sonne schön unterging, kam ein ganzer Schwarm herrlicher, großer Vögel aus dem Busche; das Entlein hatte solche nie so schön gesehen. Sie waren ganz blendend weiß, mit langen, geschmeidigen Hälsen, es waren Schwäne. Sie stießen einen ganz eigenthümlichen Ton aus, breiteten ihre prächtigen, langen Flügel aus und flogen von der kalten Gegend fort nach warmen Ländern, nach offenen Seen. Sie stiegen so hoch, so hoch, und dem häßlichen, kleinen Entlein wurde es sonderbar zu Muthe; es drehte sich im Wasser wie ein Rad rund herum, streckte den Hals hoch in die Luft nach ihnen aus und stieß einen so lauten und sonderbaren Schrei aus, daß es sich selbst davor fürchtete. O, es konnte die schönen, glücklichen Vögel nicht vergessen; und sobald es sie nicht mehr erblickte, tauchte es gerade bis auf den Grund, und als es wieder heraufkam, war es gerade wie außer sich. Es wußte nicht, wie die Vögel hießen, nicht, wohin sie flogen.⁶⁴⁸

Gemeinsam haben beide Texte nicht nur den Schrei der Schwäne bzw. den ‚Ruf‘, die Unmöglichkeit des Schwänleins, sich den erwachsenen ‚Blutsverwandten‘ anzuschließen oder die See als Ziel, sondern auch das latente, irgendwo im Unterbewusstsein vorhandene, Wissen des Schwänleins um den gemeinsamen Ursprung. Wie im Folgenden noch zu sehen sein wird, könnte dieses bildliche ‚Gerüst‘ kaum getreuer der gnostischen Mythologie entsprechen.

Von einer strukturellen Verwandtschaft mit gnostischen Vorstellungen zeugt nicht nur die Ausgangssituation, in welcher sich die (menschliche) Seele danach sehnt, aus der ‚fremden Welt‘ heraus in die ‚Heimat‘ hinüberzugehen, sondern auch der festgestellte Ausschluss aus der Öffentlichkeit, denn die Aufnahmebereitschaft für die gnostischen Lehre ist traditionell nur einer schwindenden Minderheit der Auserwählten vorbehalten. Eine genuin gnostische Vorstellung ist v. a. der Ruf, der eine erlösende Funktion besitzt:

Die gnostische Weltsicht verlangt regelrecht eine „Offenbarung“, die von außerhalb des Kosmos stammt und die Möglichkeit der Rettung aufzeigt; denn von sich aus kann sich der Mensch aus seinem Gefängnis, in dem er sich nach dieser Religion befindet, nicht befreien. Er ist nicht nur eingeschlossen, sondern „schläft“ oder ist „betrunken“. Erst ein Ruf ist in der Gnosis die einfachste Darstellung des Erlösers; sozusagen seine Minimalfassung.⁶⁴⁹

647 Für diesen Hinweis bin ich Boris Khvostov zu freundlichem Dank verpflichtet.

648 Andersen 2011, S. 52.

649 Rudolph 1978, S. 137.

Dem ersten Ruf – der Stimme, die von der Orgel der Heimat stammt – kann die Seele noch nicht folgen, offensichtlich sind noch nicht alle Bedingungen erfüllt. Trotzdem behält die Seele Hoffnung: „[...] Unter dem Flügel glüh'n / die unsterblichen Augen“. Erst wenn das zweite Mal der Ruf erklingt, kann die Erlösung stattfinden: die Seele ‚landet in der ewigen Hand‘, womit ohne Zweifel die Göttlichkeit gemeint ist. Diesmal handelt es sich wohlbermerkt um das ‚Wort‘, das man ‚wiedererkannt‘ hat. ‚Wiedererkennen‘ impliziert eine erreichte Erkenntnis, welche den Schlüsselbegriff der ganzen gnostischen Lehre ausmacht (Gnosis heißt ‚Erkenntnis‘). Außerdem kommt auch dem Verbalen ein besonderer Stellenwert zu: Die ‚weckende Kraft‘ des Wortes ist in dem gnostisch-mythologischen Schriftstück *Lied von der Perle*⁶⁵⁰ bildlich dargestellt: Der sich selbst in der irdischen Welt entfremdete Prinz bekommt von seinen Eltern einen Brief und dieser „wurde ganz sprechendes Wort. Bei seinem Anflug und Reden / Schreckte ich [der Prinz] auf, erhob mich vom Schlafe, [...]“⁶⁵¹. Als Versuch einer gnostischen Erweckung ist schließlich die an den Leser adressierte Du-Anrede in der zweiten Strophe zu verstehen: „sahst du sie schon, [...]“, und das umso mehr, als „sahst“ hier durch die versetzte Hebung unter den sonst mit einer Senkung anfangenden Versen besonders hervorsticht.

War in *Der Schwan* dem Göttlichen durch den ‚Ruf‘ zu begegnen, ist es in *Abends* das Innere des Menschen, das den göttlichen ‚Funken‘ in sich verbirgt:

Du töricht liebendes Herz,
 das alle nach Hause begleitet,
 die an uns vorübergehen,
 das all den trauten Geschöpfen
 im ewigen Hause Allein
 ein zärtlicher Mieter ist!

Was hilft es ihnen, den Guten,
 wenn sie, von sich ganz verhüllt,
 von deiner Nähe nichts ahnend
 sich trostlos legen zu Bett,
 und du, ganz Taumel und Wirbel,
 beim Vorhang, ein machtloser Geist,
 voll Liebe und Überschäumens
 das Lied deines Gottes bist?

Das Gedicht besteht aus 2 Strophen, die erste umfasst 6, die zweite 8 Verszeilen. Das jambische Versmaß wird nicht selten mit einer zusätzlichen Senkung versehen, so dass einige Verse daktylisch sind, wie z. B.: „das alle nach Hause begleitet“ (2,I): xXxxXxxXx oder: „im ewigen Hause Allein“ (5,I): xXxxXxxX. Bis auf die letzte Verszeile ist das Gedicht dreihebzig. Der Schlussvers des Gedichtes erhält durch den Hebungsprall von „Lied“ und „deines“ noch eine

650 Vgl. S. 166.

651 Hörmann 1998, S. 100f.

vierte Hebung. In der ersten Strophe umrahmen der Anfangsvers und die letzten zwei Verse durch ihre männliche Kadenz die drei restlichen mit weiblichem Ausgang versehenen Verse. Demgegenüber ist der Wechsel von männlicher und weiblicher Kadenz in der zweiten Strophe völlig regelmäßig. Beide Strophen bestehen jeweils aus nur einem einzigen Satz.

Das lyrische Ich, explizit im Gedicht nur durch „uns“ (3,I) zum Vorschein kommend, wendet sich mittels der Du-Anrede an das ‚Herz‘. Das Ich thematisiert das Verhältnis des ‚Du‘, also des ‚Herzen‘ zu „den trauten Geschöpfen“, „den Guten“. Diesen drei ‚Wesen‘, die mit den Pronomen ‚Ich‘, ‚Du‘ und ‚sie‘ gleichzusetzen sind, ist noch das vierte, und zwar der ‚Gott‘ des ‚Du‘ hinzuzählen, wie man dem Schlussvers des Gedichtes entnehmen kann. Fernerhin ist die Rede von zwei Räumlichkeiten: von einem Zuhause im zweiten Vers und dem „ewigen Hause“ im 5. Vers der ersten Strophe. Der Gedichttitel legt nahe, dass das lyrische Ich seine Mitteilung in die spätere Tageszeit verlegt, sodass ferner in der zweiten Strophe das Bild des ‚Ins-Bett-Gehens‘ evoziert wird.

Die zentrale Stellung im Gedicht nimmt das Wort ‚Herz‘ ein, das bereits im ersten Vers auftaucht und das zugleich als Referenzobjekt beide Strophen abschließt. Das Herz als eine gängige Metapher für Liebe wird dieser Tradition im Gedicht gerecht: Es ist ‚liebend‘, steht in Beziehung zu „trauten Geschöpfen“ (‚traut‘ heißt in der Dichtersprache ‚geliebt‘), es wird als ‚zärtlich‘ bezeichnet und ist „voll [von] Liebe“. Von der hohen Intensität des Liebesgefühls, das das Herz beinahe in einen ‚rauschhaften Schwindel‘ hineinversetzt, sprechen die auf das Herz bezogenen Metaphern „Taumel“, „Wirbel“ und „Überschäumen[s]“.

Das lyrische Ich klagt über die Unmöglichkeit des Herzens, die ‚Geschöpfe‘, also Menschen, durch seine Liebe zu erreichen. Trotz einer unmittelbaren „Nähe“ bleibt sie von den Menschen durch einen „Vorhang“ getrennt und daher unerkannt. Deshalb ist das Herz in seinem vergeblichen Unternehmen „töricht“ und kommt so einem „machtlosen Geist“ gleich. Welcher besondere Stellenwert dem Abend im Gedicht zukommt, wird nicht ganz ersichtlich. Es ist allerdings anzunehmen, dass die Abendzeit bereits im Vers, wo „das [Herz] alle nach Hause begleitet“, anklingt. Das Motiv des ‚Nach-Hause-Gehens‘ ist nämlich an dasjenige des ‚Ins-Bett-Gehens‘ anzuschließen. Zu dieser Zeit steht das Herz dem Menschen besonders nah, wie die Verse 3 und 4 der zweiten Strophe darlegen. Die Abendzeit stellt offenbar die optimale Bedingung dar, die Menschen auf die Liebesgefühle zu sensibilisieren. So läuft die ganze Hoffnung auf das Aufgehen des Menschen in der Liebe auf den Abend hinaus: Die Erwartungen werden durch das Ausrufezeichen am Ende der ersten Strophe zum Ausdruck gebracht. Dass die Erwartungen doch nicht in Erfüllung gehen, wird schließlich auch durch das Fragezeichen

ausgedrückt, das als Ausdruck der Verzweiflung – wenn nicht gar Ohnmacht – das Gedicht abschließt.

Die gnostische Lesart wirft ein besseres Licht auf den Umstand, dass die Menschen der Liebe nicht zugänglich sind. Wie bereits festgestellt, bildet dieser Umstand einen Drehpunkt im Gedicht. Nach der gnostischen Kosmogonie ist der Mensch einst von der Göttlichkeit abgefallen, immerhin besitzt er im Kern seiner Seele ein Überbleibsel von dem ‚Gottes-Licht‘, auch der göttliche Funke genannt, das zugleich ein Beweis seines göttlichen Ursprungs ist. Außer den Gnostikern ist allerdings die Mehrheit der Menschen nicht in der Lage, sich die Präsenz des Lichts in ihrem eigenen Innern bewusst zu machen, geschweige denn den tiefen Zusammenhang mit der Kosmogonie einzusehen. Das Herz als Inneres des Menschen ist zugleich auch als das Licht der Göttlichkeit zu verstehen, so dass es allen Menschen ‚im ewigen Hause Allein / ein zärtlicher Mieter ist!‘. Das Herz des Menschen hat auch seine Stelle im Reich des Gottes, es hat nämlich seinen Platz im ‚ewigen Hause‘ ‚gemietet‘. Da die Menschen im Kerker des bösen Kosmos einer Verblendung unterliegen (sie sind ‚von sich ganz verhüllt‘; ein ‚Vorhang‘ trennt sie von der Erkenntnis), erweist sich das Herz in seinem Bemühen, die Verblendung zu durchbrechen und die Menschen an ihre Gottes-Herkunft zu erinnern, als ‚ein machtloser Geist‘. Das lyrische Ich, mit ‚uns‘ im Gedicht präsent, steht außerhalb des Erlebnisses, es bringt dies bloß zum Ausdruck, es ist demnach von den verblendeten Menschen auseinander zu halten. Bezeichnenderweise ‚gehen‘ die Verblendeten an dem lyrischen Ich ‚vorüber‘, eine ‚Begegnung‘, die eine durch Erkenntnis eingeleitete Erweckung zur Folge hätte, findet nicht statt. Die festgestellte Überlegenheit des lyrischen Ich, die ihm ermöglicht, aus einer Distanz die vorherrschenden Verhältnisse auf der Welt festzuhalten, legt nahe, dass es mit einem in die gnostischen Systeme eingeweihten Subjekt gleichzusetzen ist. Schließlich wird das Herz als ‚das Lied seines Gottes‘ bezeichnet. Da sich dieser Gott ausdrücklich durch das Possessivpronomen auf das Herz bezieht – was auf der metrischen Ebene durch den stark auffallenden Hebungsprall herausgestrichen wird – und somit keineswegs auf die Menschen, ist die Vermutung naheliegend, dass er den Menschen nicht oder noch nicht bekannt ist. Da nämlich das Herz mit seiner Liebesbotschaft die Menschen nicht erreichen kann, ist ihnen auch sein Gott, durch welchen das Herz zu den Menschen im ‚Lied‘ vergeblich den Zugang sucht, unbekannt. Es handelt sich also um einen den verblendeten Menschen fremden Gott, der sich durch das Herz, den Kern der Menschenseele, den Menschen mitzuteilen sucht, allerdings erweist sich die Verblendung als unüberbrückbar. Darüber hinaus gibt es im Gedicht keine nähere Bezeichnung dieses fremden Gottes, geschweige denn einen Hinweis auf einen persönlichen Gott, wie wir ihm beispielsweise im Judentum oder Christentum begegnen. Die Vorstellung des fremden, nicht näher beschreibbaren,

von der Materie des Körpers unberührten Gottes, der vielmehr einer Lichtquelle ähnelt, ist eine genuin gnostische.

Trotzdem sind mitunter auch breite Berührungsflächen der Gnosis mit Christentum zu verzeichnen, neben dem soteriologischen Charakter beider religiösen Strömungen ist an das Ethos der Nächstenliebe zu denken. Aus der Perspektive der Aufgeklärten, der durch die Erkenntnis Befreiten, der Gnostiker, ist die Rede von der „Liebe zu den Unwissenden“⁶⁵², den Unfreien: „Die Liebe (agapē) aber erbaut. Wer aber durch die Erkenntnis frei geworden ist, ist Sklave wegen der Liebe zu denen, die die Freiheit der Erkenntnis noch nicht empfangen konnten.“⁶⁵³ So ist, um auf das Gedicht zurückzukommen, das Herz als Metapher für den göttlichen Funken, den jeder Mensch in seinem Innern trägt, der Sklave des Menschen, sein intensivstes Anliegen ist es, die Menschen aus der Verblendung zur befreienden Erkenntnis zurückzuführen.

Von Liebe ist schließlich in *Über den Schläfern* die Rede. Das Gedicht erfuhr eine besondere Vorrangstellung durch Ludwig von Ficker, der es in seinem Artikel *Aufruf zur Subskription auf den Nachlass von Franz Janowitz*⁶⁵⁴ in der Rubrik *Mitteilungen* seiner Zeitschrift abdruckte, um die potenziellen Interessenten gerade mit diesem Gedicht zu erreichen.

Daß deine Sohlen nicht immer
waren so hart bedient,
ahnst du es, Schläfer, im Traum?
Vierwändig bannt dich ein Raum.
Aber einst war das Unten und Oben,
war das Überall dir
schwebend bewohntes Zimmer!

Daß deine Augen nicht immer
Sehnsucht um Sehnsucht verströmten,
ahnst du es, Schläfer, zur Nacht?
Weit ist, was blicken dich macht,
weit mit dem Lichte des Nachbarn Haus.
Aber einst warst du
alles Geschauten flügelschlagender Schimmer!

Und wenn du sprichst, die Brücke
baust zu des Bruders Bild,
ahnst du es, ahnst es in Leid:
Nicht immer war dies dunkle Entzweit,
nicht der Worte verzweifelter Flug.
Einst war es gut,
einst war nur eins,
jetzt erst, Stück, gibt es Stücke!

Aber einst endet das Irren im Kreis,

652 Rudolph 1978, S. 280f.

653 Rudolph 1978, S. 281.

654 B IX, S. 290–293 (*Über den Schläfern*: S. 292f.).

endet das Stoßen und Klirren der Scherben.
Ahnst du es, Träumer, das sinkende Weiß,
in das wir Farben zusammensterben?

Aber dann landen in endlichen Schlaf
auch dieser Blicke und Worte Fahrten,
heimkehrt der Blitz, der weiß jeden traf,
wenn wir, wenn wir Geliebtes gewahrten,
endet der Erdennacht Lampe und Pein,
endet, was ratlos blieb, wenn es uns bliebe,
endet im Wiederbeisammensein,
zögert am Ziel,
landet in sich,
endet in Liebe!

Daß dein Schweben einst wieder
sehnt sich hinab, hinab,
ahnst du es, Schläfer, im Traume des Traums?
Starrende Wände des Raums,
hörst du dich rufen nach ihnen?
Zieht es dich nicht in Fluch und Qual,
doch auch zur Liebe, zum zweitenmal
jetzt schon zur bitteren Erde nieder? (J 32f.)

Das Gedicht ist nur insofern metrisch gebunden, als Verse mit erster betonten Silbe überwiegen, um so mehr fallen die folgenden Ausnahmen an Strophenanfängen auf: „Daß deine Sohlen [...]“ (1,I), „Daß deine Augen [...]“ (1,II). Zum strukturbildenden Element des Gedicht wird erst der Reim: da er nicht nur auf den Aufbau und Wohlklang des Gedichts Einfluss hat, sondern auch auf sein eigentliches Thema, wird darauf näher eingegangen. Bloß im Falle der vierten Strophe und – mit Einschränkungen – der fünften kann man von einem Kreuzreim sprechen. In der fünften Strophe werden nämlich vor den Schlussvers noch zwei kurze Verse hineingeschoben, um den positiven – nämlich in der Liebe mündenden – Ausgang doch noch etwas hinauszuzögern. Die restlichen vier Strophen haben gemeinsam, dass jeweils der Anfangs- und Schlussvers mit weiblichem Ausgang reimen, darüber hinaus steht innerhalb dieser Strophen noch ein Paar (im Falle der sechsten Strophe sind es zwei Paare) sich mit männlichem Verschluss reimender, unmittelbar nacheinander folgender Verse. Die männlichen Reime sind von sich nicht mehr reimenden Versen, den Waisen, umgeben. Beispielsweise sieht das Reimschema der ersten Strophe folgendermaßen aus: a x b b x x a.

Wir haben auch in diesem Gedicht mit dem für Janowitz so typischen dualistischen Modell zu tun, wie die ersten drei Strophen des Gedichtes vor Augen führen: das „dunkle Entzweit“ steht als Gegensatz einer positiv zu sehenden Einheit gegenüber: „Einst war es gut, / einst war nur eins“. Dieser Grundcharakteristik der Dichotomie entspringen konkretere Aspekte, die gegeneinander ausgespielt werden. Als defizitär werden der Raum, die menschlichen Sinne und die Sprache thematisiert. In der ersten Strophe wird das „schwebend bewohntes Zimmer“ in

Opposition gegen das Räumliche gestellt, das ‚vierwändig‘ und auf „Unten und Oben“ aufteilbar ist. Darüber hinaus kommt das Räumliche in Kontakt mit den „Sohlen“, die infolge dessen „hart bedient“ sind. Mit der zweiten Strophe verlagert sich die Perspektive vom Räumlichen auf das Sinnliche: Der einmaligen Fähigkeit, selbst Abglanz des wahrgenommenen Umfelds zu sein, also „alles Geschauten flügelschlagender Schimmer“, wird die unzulängliche Sehkraft entgegen gestellt: „Weit ist, was blicken dich macht“. Schließlich wird in der dritten Strophe die Sprache zum Thema: Ein Einklang steht im Kontrast zu der Zerstückelung durch Worte, deren „verzweifelter Flug“ die Unkommunizierbarkeit der Sprache impliziert. Die dichotomische Spaltung wird in den weiteren Strophen fortgesetzt, dem Weiß werden einzelne Farben entgegengestellt, der Nacht, dem Traum, dem Leid der „Fluch und Qual“ auf der Erde, die selbst als ‚bitter‘ gilt. In diese Dichotomie geradezu ‚eingespannt‘ wird die Figur des ‚Schläfers‘, da er, wie noch zur Sprache gebracht wird, mit beiden Bereichen in Berührung kommt.

In der vierten und fünften Strophe wird ein utopisch-harmonischer Zustand entworfen: Jenes, das irdische Leben kennzeichnende, ‚Auf‘ und ‚Nieder‘, das die im Menschen unstillbare Sehnsucht (vgl. 1 und 2, II) verursacht („Irren im Kreis“; „Stoßen und Klirren der Scherben“, „der Erdennacht Lampe und Pein“), wird aufgehoben, nivelliert: Bildlich wird es anhand des Farbenspektrums dargelegt, aus dem als einzige Farbe das Weiß hervorgeht (vgl. 3, 4; IV). Diese auf der inhaltlichen Ebene ausgedrückte Zuversicht geht mit der regelmäßigen, wohlklingenden Reimstruktur einher.

Diesem utopischen Zustand sind zwei andere Bilder entgegenzuhalten. Das eine Bild ist in den ersten drei Strophen dargestellt. Indem das lyrische Ich mit der Du-Anrede immer wieder auf den soeben beschriebenen harmonischen Zustand rekurriert, setzt es sich vom ihm gleichzeitig ab. Sein mahnender Ton, der durch das anaphorische ‚ahnst du es‘ erzeugt wird, das signifikanterweise immer am Anfang des dritten Verses aller Strophen steht (ausgenommen der fünften Strophe), will den ‚Schläfer‘ an das harmonische „einst“ (5, I; 7, III; 1, IV) erinnern. In diesem Gedichtabschnitt bezieht sich „einst“ auf die Vergangenheit im Unterschied zur vierten und sechsten Strophe, wo es zukunftsgerichtet ist – ein weiteres Argument dafür, die ersten drei Strophen als einen in sich geschlossenen Teil zu sehen.

Das andere, in der letzte Strophe entworfene Bild drückt den Sieg der Liebesehnsucht über den Menschen aus, der um der Liebe willen nicht bereit ist, seinen Aufenthalt auf der „bitteren Erde“, in „Fluch und Qual“ aufzugeben.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass das Gedicht aus drei Teilen besteht: den ersten Teil bilden die ersten drei Strophen, den zweiten die vierte und fünfte und als Abschluss kommt die letzte, wieder als selbstständige Einheit zu betrachtende Strophe. Die inhaltliche Kohärenz findet

ihre Entsprechung in der Reimstruktur des Gedichtes: Die ‚Harmonisches‘ enthaltenden vierte und fünften Strophe sind dementsprechend regelmäßiger gereimt als die restlichen Strophen des Gedichtes.

Gnostisch gelesen ist unter dem ‚Schläfer‘ der durch das irdische Dasein verblendete Mensch zu verstehen. Die jetzige Verblendung des Menschen beeinträchtigt seine Sinneswahrnehmung: „Weit ist, was blicken dich macht,“ und führt bei ihm zum Gefühl der räumlichen ‚Einkerkerung‘: „Vierwändig bannt dich ein Raum.“, dem ist die auf keinen Raumbegriff sich stützende (weiter oben soeben beschriebene) Existenz des Menschen entgegen zu stellen, dessen „Sohlen nicht [...] / [...] so hart bedient [waren]“. Weitere Folge ist die Unmöglichkeit, sich in Worten mitzuteilen, jeder Versuch der Kommunikation schlägt fehl: „Und wenn du sprichst, die Brücke / baust zu des Bruders Bild“, das hier realisierte Enjambement intensiviert die Aussage; „nicht [immer war] der Worte verzweifelter Flug.“. Es ist ein Bild der „zerbrochene[n] Urtotalität“⁶⁵⁵, der Hebungsprall im Schlussvers der dritten Strophe: „jetzt erst, Stück, gibt es Stücke!“ (Xx XX xXx) bringt das Pathos des Dichtererlebnisses zum Ausdruck.

Die letzte Strophe schränkt zwar gewissermaßen den gnostisch-pessimistischen Blick auf das irdische Dasein ein, negiert ihn jedoch keineswegs, die utopische Überzeugung des transzendenten „Wiederbeisammenseins“ des Subjekts außerhalb der irdischen Koordinaten, das zu seinem göttlichen Ursprung zurückfindet, übertrifft in seiner Notwendigkeit die Liebesehnsucht des irdischen Wesens. Davon ausgehend hat ‚Liebe‘ am Ende der fünften Strophe eine höhere – eben ins Transzendente übergehende – Bedeutung als dasselbe Wort in der letzten Strophe des Gedichtes. Wie bereits die Analyse des Gedichtes *Abends* gezeigt hat, ist die Liebe im gnostischen System als ein wichtiger Faktor für die Erlösung zu betrachten. Deshalb nimmt es kaum wunder, dass sie auch in diesem Gedicht einen hohen Stellenwert besitzt.

Rückblickend auf die inhaltliche Gesamtstruktur des Gedichtes mutet die plötzliche Umkehr der Sehnsucht des ‚Schläfers‘, und zwar wieder nach unten, zur Erde hinab, doch einigermaßen überraschend an. Tatsächlich hätte das Gedicht mit der fünften Strophe enden können. Eine andere Erklärung für diesen ‚Umbruch‘, der freilich im Gedicht nicht genug motiviert zu sein scheint, ist in den folgenden Versen zu suchen: „Aber dann landen in endlichen Schlaf / auch dieser Blicke und Worte Fahrten“. Offenbar, dass es sich um eine autoreflexive Stelle handelt. Das lyrische Ich bezieht sich auf die ‚Worte‘ des Gedichtes, die zum Verstummen gebracht würden, falls die ersehnte Einheit erzielt wäre. Diese harmonische Einheit beseitigt nämlich nicht nur die Raum-Verhältnisse, sondern auch die unzulänglichen menschlichen Sinne und

655 Pulvirenti 2008, S. 128.

letztendlich auch eben die Sprache. Da jedoch die Sprache als ästhetisches Mittel für das lyrische Ich, den Dichter, unverzichtbar ist, würde er sich aus der vormals ersehnten Einheit heraus doch wieder nach dem unzulänglichen irdischen Dasein zurücksehnen, deren „Fluch und Qual“ immerhin einen willkommenen Gegenstand der ästhetischen Aufarbeitung bieten.

In Anlehnung an den als gnostisch diagnostizierten ‚ewigen Widerstreit des guten und bösen Prinzips‘ der irdischen Welt, in dessen Sog die menschliche Seele steht, bedient sich Janowitz in seiner philosophischen Prosa des Dualismus Gott versus Satan, man denke ferner auch an die manichäische Gegenüberstellung des Reiches des Lichts gegen das Reich der Finsternis: „[...] Man kann Gott sowohl, als auch Satan aus der Erscheinungswelt predigen oder locken hören. [...] Alles Irdische ist eine Bibel Gottes und Satans in materiellem Ausdruck. Wir haben die Wahl des Lesens. [...]“ (J 125). An einer anderen Stelle, von „dem tiefen Problem der Menschenhilfe im Kampfe Gottes gegen Satan“ (J 126) ausgehend, wird die Fragestellung formuliert: „[...] die menschliche Wahl und Auswahl in der Erscheinungswelt. Die Kniffe Satans. Sinn und Zweck?“ Durch eine solche Akzentuierung der von Platon übernommenen Auffassung der ‚Erscheinungswelt‘, in welcher bloß der Abglanz von Ideen vorzufinden ist, wird dem Machtkampf des Gottes gegen den Satan um die Seele des Menschen eine fatale Bedeutung zugesprochen:

Wir besitzen a priori die Überzeugung, daß das materielle Gleichnis gleich stark wie seine Deutung wirkt, die „innere Stimme“ sagt das immer wieder. Sie sagt nicht, was dieses Gleichnis Gottes, was dieses Gleichnis Satans bedeutet, doch sie sagt, ob das Gleichnis von Gott oder Satan stammt. (J 125f.)

Offenbar, dass das philosophische Erbe der Antike – in Betracht zu ziehen ist v. a. der Neuplatonismus, der wiederum zum großen Teil auf Platon zurückgeht –, dem man in der Gnosis häufig begegnet, ein geradezu konstitutives Element von Janowitz’ philosophischer Prosa bildet.

Ein anderer Aphorismus lässt Anklänge an die gnostische Geringschätzung der bestehenden Welt spüren, die als Werk des bösen Demiurgen gilt. Jeder Versuch ihrer Veränderung oder gar Verbesserung erweist sich als vergeblich, ein historischer Fortschritt findet nicht statt, woraus die Einsicht resultiert:

Letzten Endes sind die menschlichen Entscheidungen gleichgültig. Auch sie müssen sein, weil es *alles* gibt, auch uns und unser sonderbares Streben nach Wert. Doch haben sie eben keinen „Zweck“, wie nichts in der *Schöpfung* einen hat, vor allem keinen „agitorischen“, wie jene Optimisten glaubten, die den Sieg des Guten als Weltende annehmen. Wir scheinen, da uns das Streben nach hohem und höchstem Wert von Geburt aus eingegeben ist, als Repräsentanten dieses Strebens berufen zu sein und all der Leiden und Seligkeiten, die sich daraus ergeben. (J 127)

Augenfällig ist bei Janowitz das Motiv des Traumes, resp. des Schlafes, das für die Abstumpfung der Sinneswahrnehmung steht. Bloß eine solche kann – im Unterschied zu den menschlichen Sinnen – die Erscheinungen ‚hintergehen‘, näher zur Erkenntnis vordringen. Eine vergleichbare Funktion kommt bei Janowitz der Nacht, Finsternis zu, die es möglich macht, den Sternenhimmel zu sehen. Entweder dies oder jenes führt zum ‚helleren Bewusstsein‘, das das Subjekt für eine innere Erkenntnis sensibler macht. Sowohl der Traum als auch die Finsternis sind also – gnostisch gesprochen – Wege aus der allgemeinen ‚Verblendung‘ des Subjekts:

Die Sterne sind die Mahnung, daß es die Welt gibt. Es ist das Wesen der Menschenwelt, die Welt zu vergessen. Der Himmel des Tages schließt die Erdenwelt ab und bestärkt so die Menschenwelt in ihrem Wesen. Der Himmel der Nacht öffnet den Ausblick in das All. Der sternenlose Nachthimmel ist das Zeichen für die Macht der Finsternis, das Bild des menschlichen Innern in jenem Zustand, da es verzweifelt und sein Ende wünscht. Denn die Erdenwelt ist schwarz und außer ihr scheint es nichts zu geben. [...]

Der Glanz der Sterne kann erst hervortreten, wenn der Himmel dunkel geworden ist. Die Träume können erst entstehen, wenn es in uns dunkel geworden ist. Der Dichter gleicht also einem tiefen Brunnen, von dessen Grund aus man auch am Tage die Sterne sehen kann. (J 132)

Des weiteren sind solche Motive in allen analysierten Gedichten enthalten, sei es der Traum/Schlaf in *Der Bote* und *Über den Schläfern* oder die Finsternis bzw. das Motiv des Abends in *Der Schwan* und *Abends*. Diese Vorbedingungen zur höheren Erkenntnis erfüllt der Dichter, dem somit die Aufgabe zukommt, als Vermittler zwischen der Immanenz und Transzendenz zu stehen. Auf das Sendungsbewusstsein des Dichters wird von Janowitz noch an mehreren Stellen eingegangen:

In der Zeit der inneren Anschauung ist der Dichter blind, und es liegt ein tiefer Sinn darin, daß das Märchen von der Blindheit Homers entstehen konnte. (Je tiefer das Dunkel des Schlafes, desto klarer und lichter stehen die Traumbilder da.)

[...]

Die Leute im Theater sollen glauben können, daß sie schlafen. Der Dichter ist ihr Traumgott. Auch das Verhältnis des Zuschauers zu den Bühnenvorgängen soll das des Schlafenden zu seinem Traum sein. Er ist beteiligt und sieht doch zu. Er sieht sich. Möchte eingreifen und darf nicht. Leidet und freut sich. Am Morgen bleibt das Gefühl zurück, in eine fremde, sonst verschlossene Welt geblickt zu haben.

Diese Hervorhebung der Vermittlungsrolle des Dichters fällt in den Künstlerdiskurs Anfang der Jahrhundertwende. Pauen spricht von „zwei gnostischen Vorstellungen, die Einfluß gewinnen auf die moderne Ästhetik [...]: Einerseits der Glaube an eine ‚andere‘ Realität, die sich allein den Auserwählten erschließt, zum Anderen die Überzeugung von der Verfallenheit der den Sinnen sich anbietenden Realität.“⁶⁵⁶ Der Dichter sieht sich auserwählt, diese zwei Aspekte dem Leser zu vermitteln. Für ein solches Sendungsbewusstsein des Dichters, auf die Unzulänglichkeiten der Welt aufmerksam zu machen, um gleichzeitig einen Ausweg ins ‚Andere‘

656 Pauen 1994, S. 128.

durch die Mittel der Kunst bildlich darzustellen, prägt Pauen den Begriff der „Selbstermächtigung des Subjekts“⁶⁵⁷. Gemeint ist damit offenkundig auch der ‚Mut‘ des Dichters, aus der Mehrheit hervorzutreten, um auf eine non-konforme Weise, jede Konvention ungeachtet, dem Leser eine Gegenwelt zu der bestehenden vor Augen zu führen. Diese aufklärende Funktion des Dichters setzt sich zum Ziel, den Leser ‚aus dem Schlaf zu rütteln‘ – eine originär gnostische Aufgabe. So ändert sich die Bedeutung der Du-Anrede eines verunsicherten lyrischen Ich in *Der Bote* zu einer des ‚selbstermächtigten‘ Ich der weiteren drei Gedichte, das bereits den tiefen Zusammenhang einsieht, der Welt gegenüber eine überlegene Position einnimmt, um diesen Zusammenhang zu kommentieren, wie in *Abends* oder aber um ihn dem Leser bewusst zu machen, wie in *Der Schwan* oder insbesondere in *Über den Schläfern*. Ein solches Sendungsbewusstsein überträgt der junge Bloch sogar auf die eigene Person, um sich für den ‚Paraklet‘ zu halten, ein ähnliches Dichterverständnis von Janowitz ist nicht ganz unwahrscheinlich:

alle werden die Stärke meines Glaubens gelehrt und sich bis in die kleinsten Stunden des Alltags eingehüllt und geborgen in der neuen Kindlichkeit und Jugend des Mythos in dem neuen Mittelalter und dem neuen Wiedersehen mit der Ewigkeit. Ich bin der Paraklet und die Menschen, denen ich gesandt bin, werden in sich den heimkehrenden Gott erleben und verstehen.⁶⁵⁸

Offenkundig, dass Janowitz nur Teile der – in sich sowieso heterogenen – Gnosis rezipiert hat. Über Platon gelangt er in die Nähe des Neuplatonismus, der sich zwar einerseits zu der typisch gnostischen Kosmogonie bekennt, der aber andererseits den außerirdischen Kosmos als Ausdruck der göttlichen Ordnung gelten lässt. Das Bild des harmonischen ‚Sternenkosmos‘ bildet ein geradezu konstitutives Motiv im ganzen Werk des Dichters. Gezeigt werden konnte es anhand von Aphorismen, wo die Perspektive ständig auf die Sterne gerichtet ist, ferner sind solche Motive zuhauf in seiner Lyrik anzutreffen, wie bereits auf den ersten Blick etwa *Ein Nachtlid* vor Augen führt:

Ewig flieht uns das Erhabene;
 nichts genehmer, nichts gemeiner
 ist den Herzen, als vergessen
 dort das Morgen, Übermorgen:
 All und Sterne! (J 25)

So hält auch Christine Ulmer ganz zu Recht in ihrer Dissertation fest:

Der Grundton von Janowitz’ Lyrik gibt eine elementare Daseinserfahrung an: diese Erfahrung heißt Sehnsucht. Ursache der Sehnsucht ist die Spannung zwischen zwei Polen, zwischen der Erdgebundenheit des Menschen und seiner Zugehörigkeit zu einem übergeordneten Ganzen, zum All⁶⁵⁹

657 Pauen 1994, S. 9.

658 Brief vom Ende Oktober 1911 von Ernst Bloch an Georg Lukács (Pauen 1994, S. 224).

659 Ulmer 1970, S. 94.

Fernerhin verbindet Janowitz mit dem Neuplatonismus die Überzeugung, dass die an sich als ‚uneigentlich‘ wahrzunehmende Erscheinungswelt doch in sich einen Abglanz von Ideen verbirgt. Solche nachträgliche Aufwertung findet sonst in den Grundvorstellungen der Gnosis keinen Platz, die ganze Welt gilt als durch und durch schlecht, es ist in ihr demnach nicht einmal der Abglanz von Ideen zu suchen, geschweige denn zu finden. In allen diesen Hinsichten dürfte der Neuplatonismus dem Marcionismus entsprechen, wiewohl sich sonst die stark christlich geprägte Lehre des Marcion wesentlich vom Neuplatonismus unterscheidet. Janowitz' Affinität zum Marcionismus ist an seiner Aufwertung des Motivs der Liebe und der Todessehnsucht abzulesen, wie wir ihnen in *Abends* und *Über den Schläfern* begegnet sind. Darüber hinaus ist sein Einfluss auf den Dichter, der sich im Laufe der Zeit durch immer stärker hervortretende christliche Akzente dieser Religion zubewegt, recht naheliegend. Wenn man noch den sich leicht abzeichnenden Einfluss des Manichäismus mit bedenkt, handelt es sich wohl bemerkt um drei eher am Rande der Gnosis stehende Strömungen, die Janowitz' dichterischen Ausdruck zu einem gewissen Teil prägen.

Neben den ‚ideologischen Bausteinen‘ der Gnosis, und zwar dem immer präsenten Dualismus, der ‚Verblendung‘ der Öffentlichkeit und dem daraus resultierenden Bedürfnis nach ‚Erweckung‘, der ‚Selbstermächtigung des Subjekts‘, muten vielmehr als ‚Versatzstücke‘ die den gnostisch-mythologischen Überlieferungen entlehnten Topoi an, wie der ‚Ruf‘, die Figur des ‚Seelenbegleiters‘ und die Erinnerung an die ‚verlorene Heimat‘.

Obwohl bei Janowitz beinahe gänzlich ein konsequent durchgeführter Dualismus in Form von der Materie dem göttlichen Funken gegenüber fehlt, verstanden als Opposition des menschlichen Körpers gegen die Seele, ferner eine Wahrnehmung von einem bösen und einem guten Gott, somit auch eine nähere Thematisierung des bösen Gottes, sind bei ihm gnostische Akzente trotzdem nicht wegzudenken. Diese überschneiden sich nämlich vielfach mit den von Rothe dargelegten Themen des Expressionismus, Janowitz' dichterischer Ausdruck ist demnach auf eine ‚Verschmelzung‘ von beiden Strömungen zurückzuführen.

6.3 Der ‚unerschöpfte Tag‘: Der Dichter und die Kierkegaardsche Dialektik der Existenz. Einzelinterpretation von *Weh' uns ...*

In diesem abschließenden Abschnitt zur Interpretation des lyrischen Werks wird das Selbstverständnis des Dichters und die Wahrnehmung der irdischen Zeitlichkeit thematisiert, die metaphorisch mit dem ‚Tag‘ eng gekoppelt ist. Stärker dem ersten Aspekt verpflichtet ist das Gedicht *Weh' uns ...* des Zyklus *Der tägliche Tag* (entstanden 1915), wobei der hier freilich minder präzente thematische Bereich des ‚Tags‘ ebenfalls von Relevanz ist. Um jedoch seiner Bedeutung den gebührenden Raum zu bieten, wird im Anschluss an die Interpretation des Gedichts noch kurz der Blick auf ein weiteres gerichtet, welches den Tag zum zentralen Thema macht – *Abend und Morgen*.

Weh' uns, die wir, was andre leben, wissen,
Am dünnen Bild im schattenlosen Reich,
In das die Stirne langt, vom Tag begraben,
Am fernen Bild das ganze Leben haben,
Von Glanz und Glut der Erde fortgerissen,
Zu rauh dem Himmel und für sie zu weich,
Nach ihm nur starrend, blind für ihre Gaben!

So sieh uns steigen, starren, steh'n und wanken
Im Kreis der Wesen, die von deiner Glut
Erfüllt zur Ohnmacht, dir mit Leben danken,
Im Kreis der Stummen sieh uns klagend thronen,
Wir haben nichts, als schmerzlich nur Gedanken,
Nicht steiles Dasein und den Schlaf im Blut
Der schönen Wesen, die auf Erden wohnen.

Was lebt, weiß nichts. Nur wo der Tod es streifend
Im Flug berührt, wird's wach und schaut
Und sieht! – und spricht das Wort. Von diesem leisen
Vorüberflug erfüllt schufst du die Weisen,
So immer Sterbende, in letzter Not begreifend,
Indessen schweigsam dort dein Himmel blaut
Und stumm durch ihn die großen Sonnen reisen.

Mit jedem Schlage ihres Flugs dein eigen,
Sind sie ein Leben, wissen nicht, und sind!
Auf Flammenstützen diese Welt und dich
Trägt unsre Schar, nur wachend unverderblich.
Nie steigt in uns empor zu Schlaf und Schweigen
Des Lebens Quell, nie wird dein Spiegel blind.
Den Tod im Rücken, walten wir unsterblich! (J 104)

Das Gedicht besteht aus vier siebenzeiligen Strophen, denen eine komplexere Reimform zugrunde gelegt wird: bis auf die zweite Strophe ist das Schema abccabc zu erkennen, jene weicht durch den dritten Vers ab, der keinen Paarreim mit dem nächstfolgenden Vers bildet, sondern auf den ersten reimt: abacabc. Die ‚b‘-Reime sind jeweils männlich, während alle anderen einen

weiblichen Verschluss haben. Der metrische Rahmen ist der vor allem in den ersten zwei Strophen streng eingehaltene fünfhebige jambische Vers, in den restlichen zwei Strophen wird – in der Rezitation – der alternierende Rhythmus an einigen Stellen durchbrochen, wovon später noch die Rede sein soll.

Auf den ersten Blick auffallend sind die häufig vorkommenden Ausdrücke der Sinneswahrnehmung bzw. des Sprachvermögens: „starren“ (II, 1) und dessen Partizip I-Form (I, 7), „blind“ (I, 7), „sehen“ im Imperativ Sg. (II, 1; II, 4) bzw. in dritter Person Sg. (III, 3), in Vers 2 ist die Rede von den „Stummen“ (4), „stumm“ (III, 7) kommt ebenfalls vor. Überdies tauchen in der dritten Strophe noch „schaut“ (2), „spricht“ (3) und „schweigsam“ (6) auf, in der letzten findet sich schließlich das Substantiv „Schweigen“ (5). Zu den *verba dicendi* ist des Weiteren die Partizip I-Form von ‚klagen‘ (II, 4) hinzuzählen, dessen das Leiden implizierende Bedeutung zu einer nächsten im Gedicht angelegten Isotopie gehört. Diese wird durch den Ausruf „Weh’ uns“ des ersten Verses des Gedichts eingeleitet, in der zweiten Strophe ist die Rede von einem ‚Wir‘ – der Abwandlung des lyrischen Ich im Gedicht –, das „schmerzlich nur Gedanken“ (V. 5) hat, dessen unleichtes Los lässt letztendlich das darauf bezogene „wanken“ (V. 1) errahnen. Bei einem bloßen Leiden bleibt es allerdings nicht. Bereits im dritten Vers der ersten Strophe heißt es von dem ‚Wir‘, dass es „vom Tag begraben“ ist, ab Strophe 3 wird explizit der „Tod“ (V. 1, ferner IV, 7) thematisiert, semantisch in dieselbe Gruppe fallen schließlich noch „[die] Sterbende[n]“ (III, 5) und das letzte Wort des Gedichts – „unsterblich“. Als Gegengewicht scheint der Begriff ‚Leben‘ zu funktionieren, der insgesamt fünfmal auftaucht, und zwar in allen Strophen außer der dritten, in dieser kommt aber das Verb „lebt“ (III, 1) vor.

In der ersten Strophe hebt sich das ‚Wir‘ von den „andre[n]“ (V. 1) ab, indem es im Unterschied zu diesen über ein ‚Wissen‘ verfügt, auf der formalen Ebene wird dieser Sachverhalt durch die Alliteration auf ‚w‘ markiert: „Weh’ uns, die wir, was andre leben, wissen“. In den folgenden Versen zeichnet sich eine klare Distanz des ‚Wir‘ von dem irdischen Leben ab, sodass es jenem möglich ist, das irdische Leben sozusagen von ‚außerhalb‘ anzuschauen, denn dieses erscheint bloß als ‚dünn, fernes Bild‘. Auch ist das „schattenlose[...] Reich“ des ‚Wir‘ außerhalb der innerweltlichen Immanenz zu suchen, da es doch ohne Schatten auch kein Licht geben kann, wovon aber die durch „Glanz und Glut“ gekennzeichnete Erde geradezu zu überquellen scheint. Die abschließenden zwei Verse der Strophe spitzen die Lage des ‚Wir‘ zu: nicht nur, dass es der Erde nicht gehört, es hat offenbar nicht einmal im Himmel seinen Aufenthaltsort, wiewohl es diesem „starrend“ zugewandt ist. Die unentschiedene Stellung des ‚Wir‘, das sich mit einer Zwischenposition zwischen Himmel und Erde abfinden muss, bringen zusätzlich die diesen Versen zugrunde gelegten Antithesen „rauh“/„weich“ bzw. „starrend“/„blind“ zum Ausdruck.

Das Bild des außerhalb beider Sphären „klagend thronen[den]“ ‚Wir‘ erhält in der anschließenden Strophe, die ebenfalls nur aus einem einzigen Satz besteht, weitere Konturen. Es wendet sich zum ersten Mal an ein Du, das, wie in den folgenden Strophen zu sehen sein wird, mit Gott gleichzusetzen ist. Die Eindringlichkeit, mit der das ‚Wir‘ die Aufmerksamkeit des ‚Du‘ auf sich ziehen will, schlägt sich durch den Gleichklang im Anlaut mehrerer aneinandergereihter Verben nieder: „So sieh uns steigen, starren, steh’n und wanken“. Diese geben dem besonderen Tun des ‚Wir‘ Ausdruck, um es wieder etwas mehr von den mit Leben verbundenen irdischen Wesen abzuheben. Ferner ist aus der Metapher „steiles Dasein“, die sich auf die irdischen Wesen bezieht, zu schließen, dass das Erdenleben der „schönen Wesen“ dem ‚Wir‘ als unerreichbar erscheint. Obendrein erfährt man über diese, dass sie ‚stumm‘ und „[e]rfüllt zur Ohnmacht“ sind. Demgegenüber fehlt es dem ‚Wir‘ an der Sprache nicht – tritt es doch als „klagend“ auf, der „Ohnmacht“ der Bewusstlos-Unwissenden ist wiederum das ‚Wissen‘ des ‚Wir‘ entgegenzusetzen, welches diesem, wie bereits angemerkt, gleich im ersten Vers des Gedichts zugesprochen wird. Die ‚Bewusstlosigkeit‘ der irdischen Wesen wird schließlich durch das Bild des „Schlaf[s] im Blut“ akzentuiert. Noch einmal macht sich der Unterschied zwischen ‚Wir‘ und den Erdenwesen in dem sonst nirgendwo im Gedicht begegnenden Reimpaar bemerkbar, das den ersten Vers mit dem dritten verknüpft: während jenes, mit höherem Wissen beladen, mit „wanken“ charakterisiert wird, „danken“ diese Gott für die unbekümmerte Unwissenheit der irdischen Geborgenheit.

Im Unterschied zu den ersten zwei Strophen bestehen die zwei weiteren aus mehreren Einzelsätzen, wodurch einerseits der vorher relativ gleichmäßige Redefluss mitunter ins Stocken gerät und andererseits die einzelnen Aussagen mehr ins Gewicht fallen. Der kürzeste Satz des Gedichts findet sich gleich am Anfang der dritten Strophe, wo das lapidare, für das Gedicht zentrale Urteil gefällt wird: „Was lebt, weiß nichts.“ Abgesehen von dieser in vorherigen Strophen bereits enthaltenen Feststellung, die hier noch einmal knapp auf den Punkt gebracht wird, sind in der dritten Strophe drei neue Informationen festzuhalten: das Wissen des ‚Wir‘ wird durch die unmittelbare Todesnähe bedingt, denn nur so gelangt das ‚Wir‘ zu einer höheren Erkenntnis. Dies macht zusätzlich die syndetische Reihung der folgenden Klimax deutlich: „Nur wo der Tod es streifend / im Flug berührt, wird’s wach und schaut / und sieht! – und spricht das Wort.“ (V. 1, 2). Ganz anders als die irdischen Wesen, die „Schlaf im Blut“ haben, gelangt das ‚Wir‘ im Angesicht des Todes in den Zustand des klarsten Wachseins, in dem es nicht nur tiefere Zusammenhänge ‚schauen‘ kann, sondern auch sprachlich umsetzen, so der Höhepunkt der Klimax – „und [es] spricht das Wort“ (V. 3). Die Klimax wird noch insofern hervorgehoben, als

der zweite Vers nur vier Hebungen zählt, der unerwartete Zeilenumbruch versieht so die Fortsetzung der Aufzählung mit zusätzlicher Spannung.

Als weiteres ist den Versen zu entnehmen, dass das ‚Wir‘ von Gott geschaffen wird. Überdies wird von diesem auch das Wissen um den Tod vermittelt, wie der durch den Gleichklang von ‚u‘ bzw. ‚ü‘ noch mehr zusammengerückte 4. Vers darlegt, dessen Sinngehalt durch das Enjambement allerdings schon in dem vorausgehenden Vers ansetzt: „Von diesem leisen / Vorüberflug erfüllt schufst du die Weisen“. Der Gottesursprung will dezidiert vor Augen geführt werden, ist doch „schufst“ in Durchbrechung des metrisches Rahmens mit Betonung zu lesen, was einen kaum überhörbaren Hebungsprall mit sich zieht „Vorüberflug erfüllt schufst du die Weisen“. Schließlich ist der dritten Strophe noch eine gewichtige ‚Botschaft‘ zu entnehmen, die im Unterschied zu der eben festgehaltenen christlich-konventionell anmutenden Vorstellung des Schöpfergottes etwas überraschend begegnet – der Gott ist ‚stumm‘. Wiewohl dieser dem ‚Wir‘ das Wort ‚eingehaucht‘ hatte, kommt diesem selbst jedes Sprachvermögen abhanden: sein Himmel ist „schweigsam“ (V. 6), „stumm [reisen] durch ihn die großen Sonnen“ (V. 7). Diese eine deistische Auffassung nahelegende Sprachlosigkeit Gottes ist in Nachbarschaft zu jener der irdischen Wesen zu sehen, umso mehr gewinnt das ‚Wir‘ an exklusiver, elitärer Stellung, da es über beide durch seine Sprachfähigkeit herauszuragen scheint.

Die letzte Strophe besteht aus vier Sätzen, durch welche knappe, nicht immer ohne Pathos auskommende Aussagen, formuliert werden. Ähnlich dem ‚Wir‘ sind spätestens hier die bereits Ende des 2. Verses als ‚schön‘ bezeichnete irdischen Wesen auf den göttlichen Ursprung zurückzuführen: „Mit jedem Schlag ihres Flugs dein eigen“ (V. 1). Die mit großer Verantwortung versehene Aufgabe, geradezu eine Sendung des Ich, eine Vermittlungsinstanz zwischen Himmel und Erde darzustellen, wird anhand der bedeutungsvollen Metapher der „Flammenstützen“ näher gebracht, wie Ulmer veranschaulicht:

kaum ein anderes Bild könnte Stellung und Werk des Künstlers treffender fassen und erhellen als dieses. Er, der selbst begabt ist mit hellerem Bewußtsein, muß den Menschen immer wieder neu wecken, zu bewußtem Leben zwingen [...] Deshalb nennt der Künstler sich mit Recht Stütze jedes Menschen und damit auch Stütze für diese ganze Welt. Diese Stütze aber ist nicht unveränderlich stark und fest gleich einem Pfeiler aus Stein, sondern sie müht sich selbst ständig im Kampf um ihr Bestehen; nicht Ruhe, sondern fortwährende innere Bewegung erhält eine Flamme am Leben. Dies ist das eine, was der Künstler mit der Flamme gemeinsam hat, das andere bezieht sich noch einmal auf sein Amt: es ist das flackernde Licht der Flamme – die Stütze hat nicht etwas einmal Geschaffenes nur ruhig aufrecht zu erhalten, sondern, wie sich das zu Stützende, der Mensch, verändert, kann auch die Stütze selbst nicht starr bleiben, sondern muß ihre Funktion immer neu ausüben; ihr Stützen besteht im Erhellen – die Flamme muß ihre Umgebung immer neu erhellen – immer neu hat auch der Künstler das sonst nur dumpfe Bewußtsein des Menschen zu erleuchten.⁶⁶⁰

660 Ulmer 1970, S. 124f.

Ulmer nimmt hier zugleich etwas vorweg, was noch nicht explizit erwähnt wurde, was allerdings längst auf der Hand liegt: das durch die Handhabung der Sprache ‚privilegierte‘ ‚Wir‘, also das lyrische Ich, ist mit dem Künstler, genauer noch mit dem Dichter in eins zu setzen – insofern liegt dem Gedicht eine selbstreflexive Intention zugrunde. Gleichwohl ist zu ergänzen, dass der Dichter „auf Flammenstützen“ nicht nur die verblendeten Menschen trägt, sondern auch Gott (vgl. V. 3, 4); nicht nur die Menschen, sondern auch Gott ist von der Leistung des Dichters abhängig. Dessen ist sich der Dichter bewusst, weshalb er dem ‚Du‘ gegenüber beteuert, dass es dem „Schlaf und Schweigen“ (V. 5) nie unterliegt, um immer als Vermittler, als „Spiegel“ (V. 6) da zu sein. Abgeschlossen wird das Gedicht durch den erneuten Rückgriff auf den Tod, der in ein dialektisches Verhältnis zu dem Ich (bzw. ‚Wir‘) eingespannt wird: „Den Tod im Rücken, walten wir unsterblich!“

Man fragt sich: wieso kommt dem Tod im Gedicht ein so hoher Stellenwert zu? Wieso soll ausgerechnet das Todesbewusstsein bei dem Dichter zu einer höheren Erkenntnis führen? Recht naheliegend ist im Falle von Janowitz die Rezeption Sören Kierkegaards, dessen Werk dem deutschen Lesepublikum spätestens seit 1909 durch die Übersetzung des Gesamtwerks⁶⁶¹ zugänglich gemacht wurde. Eines der frühesten Dokumente der Rezeption des Janowitz-Werks bestätigt die Annahme: Heinrich Fischer kommt in seiner Behandlung der Janowitz-Lyrik im *Prager Tagblatt* auf Sören Kierkegaard zu sprechen, „in dessen Sphäre Franz Janowitz mit seinem Zyklus der tägliche Tag nicht zufällig geraten ist“⁶⁶², in Anlehnung an Kierkegaard ist auch die Feststellung zu verstehen, dass der Lyriker der „paradoxe[n] Gefahr aller lyrischen Sendung“ ausgesetzt sei, dass „er die Gabe gesteigerter Sensibilität an den Leiden des Alltags verbräuche“.

Frühe Belege der Rezeption Kierkegaards finden sich im Umkreis des *Brenners*: 1913 erscheint Theodor Haeckers Monographie *Sören Kierkegaard und die Philosophie der Innerlichkeit*⁶⁶³. Deren Rezension von Franz Blei in *Die weißen Blätter*⁶⁶⁴ veranlasst Haecker zu einem polemisch gestimmten Artikel im *Brenner*⁶⁶⁵, überdies erscheint hier in der Folgezeit eine Reihe von kleineren Werkproben aus Kierkegaard, deren Übersetzungen Haecker besorgt und die er mit Vor- bzw.

661 Sören Kierkegaard: Gesammelte Werke. Übers. von H. Gottsched und Ch. Schrepf. I–XII. Jena: Eugen Diederichs, 1909–1922. Kierkegaards Werke dürften jedoch im deutschen Sprachraum bereits vor dem Erscheinen der Gesamtausgabe relativ gut bekannt sein. Die von Walter Ruttenbeck zusammengestellte Bibliographie der ‚deutschen Kierkegaard-Literatur‘ enthält rund 20 Schriften des Philosophen (einige überdies in mehreren Ausgaben) und mehr als 30 Abhandlungen über Kierkegaard und sein Werk, die bereits vor 1909 erschienen sind (vgl. Ruttenbeck 1929, S. 361–368).

662 PT, 6. 8. 1922, S. 3 der ‚Unterhaltungs-Beilage‘, vgl. auch S. 77.

663 München: Schreiber, 1913.

664 Die weißen Blätter 1 (1913/14), Beigabe, S. 92–94.

665 F. Blei und Kierkegaard. In: B IV, S. 457–465.

Nachworten versieht⁶⁶⁶. Eine von Haeckers oben genannter Schrift ausgehende Arbeit über den dänischen Philosophen steuert Carl Dallago bei⁶⁶⁷. Ein Exemplar der Schrift Haeckers besaß schließlich Janowitz' Freund Willy Haas, der zu der Kierkegaard-Begeisterung bemerkt: „Wir alle lasen Kierkegaard, seine Briefe und seine Schriften sogleich, als sie deutsch erschienen, zuerst in einem Dresdner Verlag und bei Axel Juncker in Berlin, dann aber in der ersten deutschen Gesamtausgabe der Werke bei Diederichs [...]“⁶⁶⁸ Neben Willy Haas haben sich ausführlicher mit Kierkegaard nachweislich Rilke und Kafka auseinandergesetzt.⁶⁶⁹

Im Nachkriegs-*Brenner* lässt das Interesse an Kierkegaard nicht nach, es ist im Gegenteil noch von stärkerer Rezeption des Denkers zu reden, so Gunther Kleefeld: „Die Zeitschrift, von 1910 bis 1914 ein wichtiges Forum für die literarische Avantgarde des Expressionismus, veränderte nach dem Krieg ihr Gesicht, wurde von ihrem Herausgeber auf einen an Kierkegaard orientierten Kurs gebracht.“⁶⁷⁰ Es ist demnach kaum Zufall, dass Janowitz' Zyklus *Der tägliche Tag*, den *Weh' uns* ... abschließt, im *Brenner*-Heft vom August 1920 begegnet.

Ergänzend sei darauf hingewiesen, dass auch die *Fackel*-Leser mit Kierkegaards Werk bekannt gemacht wurden. Im März 1914 erschien hier ein Abschnitt aus Haeckers *Sören Kierkegaard und die Philosophie der Innerlichkeit*⁶⁷¹ (der eine Lobeshymne an Karl Kraus enthält), das Juliheft gibt ein Teil des Vorwortes Haeckers zu *Pfahl im Fleisch* wieder⁶⁷² und etwa im Aprilheft von 1916 macht sich die Parallele im Denken des Satirikers und des Philosophen deutlich: abgedruckt wird ein kurzer Text von Kierkegaard, der sich dezidiert gegen den Journalismus wendet.⁶⁷³

Abgesehen von diesen Übersetzungen kam die breitere Öffentlichkeit noch auf einem anderen Weg mit Kierkegaard in Berührung – durch Ibsen und Strindberg, die skandinavischen ‚Modeautoren‘ dieser Zeit. Bekanntlich waren diese von Kierkegaards Denken stark geprägt, obendrein verband Strindberg mit jenem enge Freundschaft. Nicht einmal Janowitz blieb von diesen neuen Impulsen unberührt, findet sich doch in dessen Tagebuch immerhin die auf den 6. Februar 1912 zu datierende Notiz: „Strindberg ausgeborgt“ (J 175). Schließlich ist des Öfteren von Strindberg in der *Fackel* die Rede, nicht selten werden da sogar seine eigenen Texte abgedruckt.

666 Vorworte; de omnibus dubitandum est. In: B IV, S. 666–683; Der Pfahl im Fleisch. In: ebd., S. 691–712; 797–814; Kritik der Gegenwart. In: ebd., S. 815–849; 869–908.

667 Über eine Schrift ‚Sören Kierkegaard und die Philosophie der Innerlichkeit‘. In: B IV, S. 467–478; 515–531; 565–578.

668 Haas 1960, S. 87.

669 Vgl. Anz 1977, S. 5f.

670 Kleefeld 2009, 183f.

671 F 395–397, S. 19–21.

672 F 400–403, S. 57–60.

673 F 418–422, S. 1.

Es ist nun nur von jenen Aspekten der Philosophie Kierkegaards die Rede, die im Zusammenhang mit dem zu interpretierenden Gedicht stehen. Unter diesem Gesichtspunkt ist nicht nur der Tod als Thema von Bedeutung, sondern auch einer der zentralen Begriffe im Kierkegaardschen Denken, von dem weitere Überlegungen Ausgang nehmen – die ‚Verzweiflung‘. Die Verzweiflung stellt sich nach Kierkegaard bei jedem ein, der sich über das eigene Leben Verständigung verschaffen will, der dieses mit einer sicheren Deutung zu versehen trachtet. Denn zwei Kriterien müssten bei der Lebensdeutung gleichzeitig berücksichtigt werden: verbindliche Erklärung, also den quasi wissenschaftlichen Ansprüchen nahestehende, ‚objektivierende‘ Allgemeinheit einerseits und individuelles Verstehen, die subjektiv bestimmte Selbstbezogenheit andererseits. Da allerdings die Verbindung von diesen zwei Kriterien zwecks Lebensbestimmung immer misslingt, tritt an die Stelle der wahren Lebensdeutung die Verzweiflung, die sich als Erfahrung der Unbestimmtheit manifestiert. Diese ist „der Rest, der in sicherer Lebensdeutung nicht aufzugehen vermag: Wo es misslingt, Leben in seiner Bestimmtheit zu erfassen, dort, so ließe sich sagen, wird dessen Unbestimmtheit erfahren.“⁶⁷⁴ Des Weiteren stellt bereits die Zeitlichkeit des Daseins ein unüberwindbares Hindernis dar, das Leben in seiner Bestimmtheit zu erfassen. Denn erst, nachdem die Lebenszeit abgeschlossen, vollzogen ist, könnte man sich theoretisch über dessen Deutung, Gelingen Klarheit verschaffen, allerdings ist dieser Anspruch nicht einlösbar, da ja außerhalb des Lebens, also im Tode, keine Erfahrung möglich ist (s. u.).

Nun ist die Unbestimmtheit als ein unzertrennbarer, weil nicht aufhebbarer, Teil der Lebensrealität, der eigenen Existenz zu akzeptieren, anderenfalls kann man zu sich Selbst nicht ‚vordringen‘, sich selbst nicht verstehen, um der ‚Lebendigkeit‘ habhaft werden, dem positiven Gegenüber der Verzweiflung, die das Leben erst lebenswert macht. Aus diesem Sachverhalt geht hervor,

dass die vermeintlich sichere Lebensdeutung wesentlich Verneinung von Unbestimmtheit ist. Sie erweist sich strukturell als ein Sichverschließen gegenüber anderem, gegenüber der Unbestimmtheit. Kein unbefangenes Verstehenwollen seiner selbst ist sie, sondern ein Sichverschließen gegenüber der tatsächlichen Lebensrealität: ein Nichtverstehenwollen. Es ist keineswegs so, dass sicheres Wissen eine souveräne Lebensdeutung böte. Ihre vordergründige Sicherheit hängt ganz und gar davon ab, Unbestimmtheit abzuweisen. Die in Wahrheit fragile Lebensdeutung kann sich nur aufgrund des unentwegten Zurückdrängens einer Unbestimmtheit halten, die sie nicht los wird.⁶⁷⁵

Das Sichverschließen der Lebensrealität gegenüber, die Verborgtheit des Subjekts vor der Lebendigkeit, wird als Verzweiflung erfahren. Das Gefühl der Selbstverborgenheit lässt schließlich die Verzweiflung als den ‚Geisttod‘ erscheinen, das Gegenteil zum Gefühl der

674 Wesche 2003, S. 32.

675 Wesche 2003, S. 39f.

Lebendigkeit, die es in der Tat zu erreichen gilt. Dem Verzweifelten allerdings, indem er durch seine Verborgenheit den Weg zum lebenswerten Leben nicht findet, erscheint die Zeitlichkeit als ein Martyrium, als ein in die unerträgliche Länge hinausgezogenes, ‚ewiges Sterben‘, wobei der tatsächliche, physische Tod, der dieses Gefühl beenden würde, auszubleiben scheint:

Die schon gelebte sowie noch ausstehende Lebenszeit wird im Horizont der Selbstverborgenheit erfahren als ein sich selbst fremd gewordenes Vollziehenmüssen. Die Lebenszeit wird ohne das Wissen, was sie lebenswert macht, als ein leeres, auf den natürlichen Lebensvollzug reduziertes Leben gelebt.⁶⁷⁶

Wie bereits oben angedeutet, kann man sich seine tatsächliche Verborgenheit erst durch die Antizipation des Todes (hier im Sinne des physischen, nicht des Geisttodes) vor Augen führen. Denn spätestens der vorweggenommene Tod bringt die unabdingbare Einsicht, das Leben nie als ein abgeschlossenes Ganzes (denn nur so, aus der ‚Außenperspektive‘, wäre eine Beurteilung möglich) nach dessen Erfüllung abfragen zu können. Tilo Wesche formuliert den Sachverhalt folgendermaßen:

Es zeigt sich in der Todesantizipation, dass die sichere Deutung nicht wirklich jenes endliche Leben erschließt, um dessen Gelingen man sich verständigen will, und somit eigentlich keine Verständigung über das zu führende geistige Dasein bietet. Was der vorweggenommene Tod also vor Augen führt, ist die Unbestimmtheit, in der sich das Scheitern der Lebensbestimmung zum Ausdruck bringt.⁶⁷⁷

Wie kann man – und kann man überhaupt – der Lebendigkeit habhaft werden, wenn doch gleichzeitig jeder Versuch der Lebensdeutung scheitern muss? Typisch für die ganze Kierkegaardsche Denk- und Argumentationsweise ist dies auf dem Weg der paradoxen Dialektik zu erzielen: man kann die Lebendigkeit erlangen, indem man den zu antizipierenden Tod verinnerlicht, indem man sich dem ‚Absterben‘ hingibt: „So ist ja auch in christlicher Terminologie der Tod der Ausdruck für das größte geistige Elend, und besteht doch gerade die Heilung im Sterben, im Absterben.“⁶⁷⁸ Das Absterben ist als aktiver Prozess der BewusstseinsEinstellung dem eigenen Tod und dem in seiner Deutbarkeit nicht zu erschließenden Leben gegenüber zu verstehen, entgegenzusetzen ist diesem die passive Hinnahme des Lebens in der Verborgenheit des eigenen Selbst (verwirrenderweise wird die Verborgenheit bisweilen auch mit dem Tod assoziiert, allerdings – in metaphorischem Gebrauch – mit dem geistigen, manchmal auch als ‚Erstorbenheit‘ bezeichnet): „Absterben meint die existenzielle Anerkennung und Annahme [und nicht Hinnahme] der Unbestimmtheit, die in der Verzweiflung zum Ausdruck kommt.“⁶⁷⁹ So muss die Erfahrung des Geisttodes zunächst als Gefühl des Absterbens

676 Wesche 2003, S. 43.

677 Wesche 2003, S. 111.

678 Kierkegaard o. J. [1924], S. 4.

679 Wesche 2003, S. 110.

anverwandelt werden, um ‚geheilt‘ werden zu können – um sich auf das den Sachverhalt näher bringende Werk *Krankheit zum Tode* zu beziehen.

Lassen wir aber nun Kierkegaard selbst zum Wort kommen, um zu sehen, wie er selbst – in für ihn nicht untypischen, weit ausschweifenden Ausführungen – den Begriff des Absterbens in seinen Facetten darstellt und vor allem wie er zu dessen Veranschaulichung die christliche Mythologie heranzieht:

[Es giebt n]ichts, wogegen sich das Christenthum mit größerer Wachsamkeit und Sorgfalt gesichert hat, als daß leichtfertig mit ihm umgegangen werde. Es giebt keine, gar keine Bestimmung dessen, was christlich ist, ohne daß das Christenthum zuerst als Mittelbestimmung anbringt – den Tod, das Absterben, um dadurch das Christliche vor leichtfertiger Auffassung zu sichern. Man sagt: „das Christenthum ist der sanfte Trost, ist die Lehre von dem sanften Trostgrunde“ – ja, es läßt sich nicht läugnen, wenn du nämlich erst sterben, absterben willst; aber das ist nicht so sanft! Man stellt Christenthum dar, man sagt: „höret seine Stimme, wie sanft einladend er Alle zu sich ruft, alle Leidenden, und verheißt, ihnen Ruhe zu geben für ihre Seelen“ – und in Wahrheit, so ist es, Gott verhüte, daß ich etwas Anderes sagen sollte; aber doch, doch, ehe diese Ruhe für die Seele Dir zu Theil wird, und damit sie Dir zu Theil werden könne, wird gefordert, was der Einladende auch sagt, was sein ganzes Leben hier auf Erden alle Tage und alle Stunden ausdrückte, daß Du erst sterbest, absterbest: ist dies so einladend?

[...]

Der Geist ist es, der da lebendig macht. Ja er macht lebendig – durch den Tod hindurch. Denn, wie in einem alten Gesange steht, der die Ueberlebenden über den Verlust der Verstorbenen trösten will: „sein Tod ein Gang zum Leben ist;“ so gilt es in geistigem Sinne, die Mittheilung des lebendigmachenden Geistes beginnt im Tode. Denke an das Fest des Tages! Es war ja der Geist, der da lebendig macht, der heute über die Apostel ausgegossen wurde – und es war auch wirklich ein lebendigmachender Geist, das beweist ihr Leben, ihr Tod, davon zeugt die Geschichte der Kirche, die gerade dadurch entstand, daß der Geist, der da lebendig macht, den Aposteln mitgetheilt wurde. Aber wie war ihr Zustand vorher? O, wer hat so lernen müssen, was es heißt, der Welt und sich selber absterben, wie die Apostel! Denn wer hat so große Erwartungen gehegt, wie in einem gewissen Sinne die Apostel doch eine Zeit lang zu hegen veranlaßt waren; und welche Erwartungen sind so getäuscht worden! Wahr genug, dann kam der Ostermorgen, und Christus erstand aus dem Grabe, und dann kam die Himmelfahrt – aber was dann weiter? Ja, Er war nun in die Herrlichkeit aufgenommen – aber was dann weiter? O, glaubst Du, daß irgend eine menschliche, selbst die kühnste menschliche Hoffnung sich auf die Aufgabe einlassen durfte, die den Aposteln gestellt war? Nein, hier muß jede bloß menschliche Hoffnung verzweifeln. Dann kam der Geist, der da lebendig macht – die Apostel waren ja auch todt, abgestorben jeder blos menschlichen Hoffnung, jedem menschlichen Vertrauen auf eigene Kräfte oder menschlichen Beistand.

Also zuerst der Tod, zuerst mußst Du jeder blos menschlichen Hoffnung, jedem blos menschlichen Vertrauen absterben, Du mußt Deiner Selbstliebe, oder der Welt, absterben; denn nur durch Deine Selbstliebe hat die Welt über Dich Macht, bist Du Deiner Selbstliebe abgestorben, so bist Du auch der Welt abgestorben. Aber es giebt natürlicher Weise Nichts, woran ein Mensch so fest hängt – ja mit seinem ganzen Selbst! – als an seiner Selbstliebe! O, wenn in der Stunde des Todes Seele und Leib geschieden werden, nicht so schmerzlich ist das, wie bei lebendigem Leibe von seiner Seele geschieden werden zu sollen! Und nicht hängt ein Mensch so fest an diesem Leben der Sinne, wie die Selbstliebe eines Menschen an seiner Selbstliebe selbst hängt!⁶⁸⁰

Ausdrücklich betont wird hier, dass der Weg zur Lebendigkeit, zum lebenswerten Leben, zunächst eine geradezu ‚kompromisslose‘ Opferbereitschaft des Einzelnen verlangt. Erst wenn man sich der ‚Selbstliebe‘ entledigt, die einen an die Immanenz fesselt, kann man den Weg zum Absoluten, zum transzendenten Gott mittels des ‚lebendig machenden Geistes‘ antreten.

680 Kierkegaard 1869, S. 137–141.

Um den unbedingten Verzicht auf das Irdische in seiner Zuspitzung darzulegen, bedient sich Kierkegaard des Vergleichs mit Abrahams grenzenloser, bis an das Absurde grenzender Bereitschaft, den eigenen Sohn Isaak zu töten, um sich dem durchaus willkürlich anmutenden Willen Gottes zu fügen. Nun stellt sich aber das Paradoxe ein: indem Abraham kraft seines Glaubens fest entschlossen ist, alles hinzugeben, geschieht entgegen allen Erwartungen nicht sein Untergang, sondern ganz im Gegenteil kann Isaak im letzten Augenblick doch noch vor dem Tod bewahrt werden. Worauf es also ankommt, ist der durch und durch unleichte Weg zur Erlösung, zur Lebendigkeit, der ein ganz anderer ist als im Bewusstsein der Mehrheit, die das Christentum nur oberflächlich praktiziert und einen ‚sanften‘ Übergang zur ‚Seligkeit‘ erwartet. Eine Erlöser-Rolle, um auf Janowitz zurückzukommen, die mit tiefem Opferbewusstsein einhergeht, ‚überlegt‘ sich das Ich etwa im Gedicht (*Der Müsiggänger*) des Zyklus *Der tägliche Tag*, wobei hier überdies die Kierkegaardsche Auffassung des Augenblicks als Mittel zur Überwindung der Zeitlichkeit anklingt:

Kann unser Schlaf ich mir
Aus den Blicken reiben,
Den Sand, den Zeit uns in die Augen warf,
Und die Last der Lasten,
Die Bürde des Augenblicks,
Der still steht im Strom,
Auf die unerprobten Schultern laden? (J 96)

Auf das Phänomen des Absterbens macht Haecker an mehreren Stellen seiner Schrift über Kierkegaard aufmerksam, wohlgermerkt löst er es bisweilen aus dem ursprünglich dezidiert religiös-christlichen Kontext heraus und misst ihm eine genuin erkenntnistiftende Funktion bei:

Daß ein Mann zwischen 30 und 40 Jahren solche Bücher schreiben kann, wie den Begriff der Angst und die Krankheit zum Tode, läßt einen Schluß auf das Maß seiner Abgestorbenheit zu, denn ohne Abgestorbenheit schenkt der Geist keinem die Gnade so tiefer Erkenntnisse. Denn so ist das Gesetz. Der Gnade entspricht immer ein vorhergehendes Leiden, in dem aber auch eine Aktivität versteckt ist. Von dieser Seite aus gesehen, sieht tiefe Erkenntnis aus wie ein Gewaltakt des Absterbenden. Dieser nämlich, der einen Augenblick lang mit dem Strome des Lebens schwamm, in leidenschaftlichem Drang und Lust seinen ungehemmten Lauf wollte, stellt sich ihm nun plötzlich entgegen, so daß die Welle für einen Augenblick innehält, sich bricht und sich spiegelt; aber qualvoll ist dieser Akt, kraft der besonderen von sich selber zehrenden Dialektik des Lebens, daß der Erkennende ja selber die Welle war und nun auch der Gebrochene ist.⁶⁸¹

Wenden wir nun unseren Blick auf das Gedicht von Janowitz zurück, um dieses mit den Vorzeichen der Kierkegaardschen Optik zu lesen. Das ‚Wir‘, das als eine zum höheren Wissen auserwählte Elitegemeinschaft von Dichtern auftritt, scheint sich über den wahren Wert des Lebens vor dem Hintergrund des Todesbewusstseins im Klaren zu sein: „Was lebt, weiß nichts. Nur wo der Tod es streifend / Im Flug berührt, wird’s wach und schaut / Und sieht!“ (III, 1–3).

681 Haecker 1913, S. 35.

Als eine Art Anverwandlung der Erstorbenheit (des ‚Geisttodes‘), die das Gefühl des einsichtigen Absterbens entstehen lässt, lässt sich die dritte Strophe des Gedichts lesen, wo das ‚Wir‘, also „die Weisen“, als „immer Sterbende, in letzter Not begreifend“ (V. 4, 5) geschildert wird. Auf den Akt des Absterbens der irdischen Zeitlichkeit weist ferner die auf das ‚Wir‘ bezogene Wendung „vom Tag begraben“ (I, 3) hin. Der Dichter scheint allerdings (noch) nicht zu der Lebendigkeit des lebenswerten Lebens vorgedrungen zu sein, vielmehr reflektiert er die qualvolle Erkenntnis, die Einsicht, dass sich das Leben mit keiner sicheren Deutung vereinbaren lässt (vgl. o. die auf das ‚Wir‘ bezogenen, das Leiden nahelegenden Attribute wie „klagend“, „schmerzlich nur Gedanken“ etc.), wovon die irdischen Wesen freilich nichts ahnen und somit in süßer Unwissenheit leben – haben sie doch nur „Schlaf im Blut“ (II, 6). Diese Unwissenheit, wie süß sie auch anmuten mag, ist mit den Kierkegaardschen Begriffen der Verborgtheit, des Sichverschließens zu assoziieren, die die Unbestimmtheit des Lebens verdrängen, statt sie einzusehen, womit diese den irdischen Wesen den Ausblick auf Gottesnähe versperren.

Der Zwiespalt des ‚Wir‘, das den auf der Erde Lebenden durch ein höheres Wissen über das Leben enthoben ist, das aber dennoch – oder gerade deswegen – leidet, spiegelt sich in dessen im Gedicht mehrmals apostrophierten Mittelstellung zwischen Himmel und Erde wider. Hätte es die existenzielle Verzweiflung, wie sie Kierkegaard postuliert, überwunden, wäre es doch eher im Bereich des Himmlischen, in unmittelbarer Gottesnähe zu vermuten. Worauf aber das Gedicht hinzielt, ist die Darstellung des Leidens, das mit dem wiewohl heilsbringenden Absterben unzertrennbar verknüpft ist, ganz im Sinne der nahezu absurd anmutenden Dialektik, von der das Werk Kierkegaards durchzogen ist. Nicht das ‚gelingende Leben‘ wird thematisiert, sondern der Weg zu diesem, der auf „der rückhaltlosen Anerkennung des Misslingens, sein Leben nach einer sicheren Deutung zu leben“⁶⁸², basiert. Selbst wenn man der Lebendigkeit habhaft wird, bleibt einem das Bewusstsein der Unbestimmtheit des (noch) zu lebenden Lebens haften: „Ebenso bedeutet Lebendigkeit keine sinnliche, körperliche Selbstwahrnehmung, sondern die Existenz, wie sie erst vom Absterben aus erfahrbar wird. Auch ist die Leichtigkeit nicht die des unbekümmerten Lebens, beruht sie doch auf dem keinesfalls leichten Vollzug eines Lebens, das ohne eine sichere Deutung zu führen ist.“⁶⁸³ Um jedoch das Besondere der Rolle des ‚Wir‘ im Gedicht restlos zu erklären, muss noch ein anderer Aspekt des Kierkegaardschen Denkens ausgelotet werden: das Befassen mit der menschlichen Existenz.

Bekannterweise hält Kierkegaard drei Existenzen oder besser Existenzstadien auseinander: das ästhetische, das ethische und schließlich das religiöse. In *Entweder – Oder* werden die ersten zwei

682 Wesche 2003, S. 121.

683 Wesche 2003, S. 121f.

Positionen gegeneinander ausgespielt, wobei das Ästhetische durch einen jungen Dichter vertreten wird, das Ethische durch einen Gerichtsrat namens Wilhelm. Dieser ergreift im zweiten Teil des Buchs das Wort, um seine Wahl des Ethischen zu begründen:

Ich denke an die vielen weniger wichtigen, aber für mich nicht gleichgültigen Ereignisse in meinem Leben, wo ich wählen mußte. Denn gibt es auch nur ein Verhältnis, wo dieses Wort [entweder – oder] seine absolute Bedeutung hat, so oft sich nämlich auf der einen Seite Wahrheit, Gerechtigkeit und Heiligkeit zeigen, und auf der anderen Seite Lüste und Begierden, dunkle Leidenschaften und der Abgrund des Verderbens [...] ⁶⁸⁴

Das Ästhetische, worunter in erster Reihe die herkömmliche Auffassung der Kunst zu verstehen ist, gerät hier förmlich in den Bereich des moralisch indifferenten, an den irdischen Bedürfnissen orientierten, Lebens hinein. Deshalb ist – immerhin nach Wilhelm – einzig und allein das Ethische zu wählen, insofern kann eigentlich „in strengerem Sinn“ auch von keiner Wahl die Rede sein, denn

eine ästhetische Wahl ist keine Wahl. Überhaupt ist wählen ein eigentlicher und stringenter Ausdruck für das Ethische. Überall, wo in strengerem Sinn von einem Entweder – Oder die Rede ist, kann man immer sicher sein, daß das Ethische dabei im Spiel ist. Das einzige absolute Entweder – Oder, das es gibt, ist die Wahl zwischen gut und böse, aber diese ist auch absolut ethisch. ⁶⁸⁵

Der Vorwurf des Ästhetisch-Amoralischen bedroht das den/die Dichter repräsentierende ‚Wir‘ allerdings nicht, da sich dieses dezidiert in den Dienst der Vermittlung zwischen den in Verborgenheit lebenden Menschen und Gott stellt. Das ‚Wir‘ hebt seine ausdrücklich ethische, weil dem Wohl der Gemeinschaft unterstellte, Aufgabe hervor, durch das von Gott gegebene Wort den Kontakt zwischen Himmel und Erde zu gewährleisten, die beiden „auf Flammenstützen“ (IV, 3) zu tragen.

Schließlich kann der Einzelne durch Begründung der religiösen Existenz vor Gott treten. Dies ist auch der Fall des ‚Wir‘, das ja von Anfang an nicht zuletzt durch seine außerhalb der Erde liegende Position in Beziehung zu Gott steht. Konrad Liessmann hält im Hinblick auf die religiöse Existenz fest:

Während die Dynamik einer Existenz beim ästhetischen Menschen in der Anschauung eines Äußeren liegt, im Ausdruck seiner selbst in etwas anderem, etwa in einem Kunstwerk, liegt sie beim ethischen Menschen wohl in ihm selbst, aber als Auseinandersetzung des Individuums mit einem allgemeinen Ethos, mit einem normativen Anspruch, als Kampf des Subjekts um seine Sittlichkeit. Die religiösen Formen der Existenz hingegen brechen radikal mit jeder Form eines Weltbezugs und überantworten das Individuum einer vollkommen inneren Dynamik, weil es sich über das Absolute selbst definieren will. [...] Der religiöse Mensch ist zwar ganz bei sich, aber um den Preis eines absoluten Kontaktverlustes. Ohne in einer anderen Welt zu sein, ist er auch nicht mehr von dieser Welt. ⁶⁸⁶

684 Kierkegaard 1909, S. 509.

685 Kierkegaard 1909, S. 517.

686 Liessmann 1999, S. 120.

Ganz ähnlich findet auch das ‚Wir‘ keinen Zufluchtsort, seine religiös geprägte Existenz ist „zu rauh dem Himmel und für sie [die Erde] zu weich“ (V. I, 6). Die zwiespältige Verfassung der religiösen Existenz gründet auf der „absolute[n] Verschiedenheit“⁶⁸⁷ des Menschen Gott gegenüber. Darüber hinaus liegt die Tragik des religiösen Menschen darin, seine Haltung nicht nach außen hin ausleben zu können,

sich absolut entscheidend zu Gott zu verhalten, und keinen entscheidenden Ausdruck dafür im Äußeren haben zu können [...], weil der noch so entscheidende Ausdruck im Äußeren nur ein relativer ist, sowohl zuviel wie zuwenig ist, zuviel, weil er anderen Menschen gegenüber eine Anmaßung enthält, und zuwenig, weil er doch eben ein weltlicher Ausdruck ist.

Von dieser Sehnsucht und Unmöglichkeit zugleich, sich mitzuteilen, auf seine religiöse Haltung aufmerksam zu machen, scheint auch das ‚Wir‘ geplagt zu werden, wendet es sich doch durch die *Invocatio an Gott*, um diesem sein schweres Los vor Augen zu führen: „So sieh uns steigen, starren, steh’n und wanken“ (II, 1), „Im Kreis der Stummen sieh uns klagend thronen“ (II, 4).

Letztendlich kommt Wilhelm in *Entweder – Oder* explizit auf die Dichterexistenz zu sprechen, der in auffallend ähnlicher Weise die Position des Außenstehenden und darüber hinaus die an die christliche Mythologie erinnernde Opferrolle zugebilligt wird: „Du hast häufiger gesagt, Du wollest lieber alles andere sein als ein Dichter, da in der Regel eine Dichterexistenz ein Menschenopfer ist.“ Es ist, führt Wilhelm weiter aus,

aber auch gewiß, daß eine Dichterexistenz als solche in jenem Dunkel liegt, welches seinen Grund darin hat, daß eine Verzweiflung nicht durchgeführt wird, daß seine Seele beständig in Verzweiflung zittert und der Geist seine wahre Verklärung nicht gewinnen kann. Das dichterische Ideal ist immer ein unwahres Ideal, denn das wahre Ideal ist immer das wirkliche. Darf der Geist sich nicht in die ewige Welt des Geistes aufschwingen, so bleibt er unterwegs, freut sich an den Bildern, die sich in den Wolken spiegeln, und weint bittere Tränen, weil sie vergänglich sind. Eine Dichterexistenz ist daher als solche eine unglückliche Existenz; sie ist höher als die Endlichkeit und ist doch nicht die Unendlichkeit. Der Dichter sieht die Ideale, aber er muß aus der Welt fliehen, um sich an ihnen zu erfreuen; er kann jene Götterbilder nicht mit sich tragen, er kann sie in der Verwirrung des Lebens nicht bewahren, kann nicht ruhig seinen Weg gehen, weil ihn immer und überall die Karikaturen des Ideals anfechten.⁶⁸⁸

In Janowitz’ Gedicht fällt die Dichterexistenz mit der religiösen zusammen, wobei dieser, wie sich in ‚Wir‘ zeigt, eine mit dem Opferbewusstsein zugunsten der Menschheit verbundene Tragik zugrunde liegt. Tragisch ist die Existenz weiterhin insofern, als sie zwischen zwei Bereiche eingespannt wird, um zu keinem wirklich zu gehören. Metaphorisch zeigt sich diese unentschiedene, gleichwohl aber mit entschiedenem Einsatz versehene, Mittelstellung – und da gelangen wir noch ein letztes Mal zu der Kierkegaardschen paradoxen Dialektik der

687 Kierkegaard 1958a, S. 201.

688 Kierkegaard 1909, S. 562f.

Todesantizipation – im letzten Vers des Gedichts: „Den Tod im Rücken, walten wir unsterblich!“.

Nur ein einziges Mal ist in Janowitz' Lyrik explizit vom Dichter die Rede, wiewohl dessen ästhetisch-ethisches Selbstverständnis in mehreren Gedichten implizit reflektiert wird. Es handelt sich um das Gedicht *Abschied vom Leser*, das auffallende Parallelen mit *Web' uns ...* aufweist. Es findet sich hier die Opposition des stummen Lebens und des der Sprache nahestehenden Todes wieder:

Tod heißt die Glut seiner [des Dichters] Lippe, o glaube mir,
stumm ist vor
Leben, was lebt, Schwindendes nur liebt Laute. (J 83)

In der letzten Strophe wird die Distanz des Dichters zum irdischen Leben, mit Kierkegaard gesprochen zu der Verborgenheit vor dem eigenen Selbst, zum Ausdruck gebracht. Das unbeständige, das das Essentielle verfehlende Leben wird metaphorisch als Strom dargestellt, aus welchem sich allerdings der Dichter heraushält, genauso ‚tanzt‘ er nicht mit, verfällt also nicht der unbekümmerten, die Unbestimmtheit jeder Lebensdeutung verdrängenden Weltwahrnehmung. Allerdings ist diese höhere Wahrnehmung mit dem schmerzlichen Todesbewusstsein erkaufte, dem sich der Dichter lebenslang stellen muss, anders als die Mehrheit, die am Irdischen festhaltenden Menschen, die zu der höheren Erkenntnis erst kurz vor ihrem eigenen Tod gelangen können, erst wenn ihnen „die springende Quelle bricht“:

Steige du nie aus dem Strömen des Stromes um hinzuschau'n,
fürchte den Dichter:
Stauend nur steht er im großen Tanz und tanzt nicht!
Ihm einst gleichst du,
wenn aus dem Tiefsten die springende Quelle bricht.
Klagend dann grüße den Tod
und knüpfe dein Wort an die Sterne!

Das höhere Sendungsbewusstsein des Dichters, das an die Selbstwahrnehmung als ‚Paraklet‘ des jungen Ernst Bloch erinnert⁶⁸⁹, begegnet in aller Deutlichkeit in Janowitz' Aphorismen, wo der Anschluss an das Religiöse von zentraler Bedeutung ist:

Jeder Künstler ist eine tragische Gestalt (der 13. Apostel).

Wie sollen Menschen an den Künstler glauben, die an Gott nicht glauben. (J 128)

Überdies bedingt Janowitz das Gelingen des Kunstwerks durch die „heroische Entscheidung“ des Schaffenden, die an den Kierkegaardschen Sprung in den Glauben erinnert:

Es gibt kein Schaffen ohne Glauben, d. i. ohne jene heroische Entscheidung. Schaffen bewegt sich immer in Extremen, für den Schaffenden gibt es äußerstes *Ja oder Nein*. (127)

689 Vgl. S. 192.

Nun soll noch der Blick auf das Gedicht *Abend und Morgen* (entstanden im Februar 1916) geworfen werden, in dem das in Janowitz' Lyrik häufig auftretende Motiv des Tags eine geradezu strukturbildende Funktion übernimmt.

Wie unbemerkt sich selbst und uns der Tag entschwindet,
und neue Szene kommt, die ganz an sich uns bindet,
mit schwachen Sternen leicht den Starken überwindet!

Nicht folgt das Herz, es sieht sich um und schauert,
wie in das Leere Mutter Zeit die vielen Tage mauert,
nur immer neue! – und sie nie bedauert.

Nie wird es satt, zu staunen und zu klagen,
sieht es die Mütter hart ihr Schicksal tragen,
sieht es den Überfluß an Söhnen wie an Tagen!

Mit starrer Miene, todgeweihten Händen
sieht's immer sie beginnen, was die Stunden enden,
nie müd des Todes, lebend am Verschwenden.

Doch ahnt's zur Qual die Weiten und die Wonnen
des unerschöpften Tags, der täglich uns entronnen,
sieht's schon den neuen sich auf goldner Wiese sonnen:

Faßt's späte Lust, mit leichtem Flügelschlage
sich aufzuheben aus dem Strauch der Klage
zur lichten Wölbung überm Tod der Tage! (J 53)

Wie schon der Titel besagt, läuft das ganze Gedicht auf die Auseinandersetzung mit dem Zeitlichen hinaus. Dem Abend folgt immer wieder ein neuer Morgen, die feste Abfolge von einzelnen Tagen mutet wie ein unaufhaltsamer, ununterbrochener ‚Strom‘ an. Die „Mutter Zeit“ gebärt immer neue Söhne, sprich Tage, was das lyrische Ich (im Gedicht durch ein für die Mehrheit stehendes ‚Wir‘ vertreten) zu den Assoziationen von „Überfluß“ und „Verschenden“ veranlasst. Die eigentliche Tragik liegt darin, dass sich das Ich den einzelnen Tag immer entgleiten lässt, ihn zu Ende gehen lässt, ohne seine „Weiten und Wonnen“ zu genießen. Um die vergebene Chance zu apostrophieren, einen gerade verstrichenen Tag anders als immer gleich zu erleben, ist im Gedicht mehrmals vom ‚Tod‘ des Tags die Rede.

Allerdings lässt das lyrische Ich eine Hoffnung auf ein anderes Zeitbewusstsein aufleuchten: Während diesem „unbemerkt [...] der Tag entschwindet“, „sieht sich [das Herz] um und schauert“. Das Herz reflektiert im Unterschied zum Ich, dessen Teil es gleichwohl bildet, die Tragik „des unerschöpften Tags“. Dies wird in dem jambischen Gedicht zusätzlich durch versetzte Betonungen markiert, die jeweils das Verb ‚sehen‘ hervorheben (III, 2, 3; V, 3). An zwei Stellen kommt es durch die Betonung der ersten Silbe zum Hebungsprall (IV, 2; VI, 1), wobei hier diesmal nicht nur ‚sehen‘ sondern auch das Verb ‚fassen‘ akzentuiert wird: Es wird mit der letzten Strophe in Aussicht gestellt, dass das Herz sich mit der Rolle des Beobachters des

defizitären Zustands nicht begnügt, sondern, dass es auch handelnd eingreift, indem es ‚späte Lust fasst‘, die ‚Klage‘ der mechanischen, stumpf machenden Aufeinanderreihung einzelner Tage zu brechen.

Nun bietet das Gedicht durch seine Offenheit über die Beschaffenheit des ersehnten, ‚unerschöpften Tags‘ keine nähere Auskunft. Diese Leerstelle lässt sich durch die Kierkegaardsche Auffassung der Zeitlichkeit schließen: Die Zeitlichkeit erscheint dem in Verborgenheit lebenden Einzelnen als etwas Unerträgliches, weil unendlich Langes. Statt das Leben durch das Gefühl der Lebendigkeit als etwas Kostbares zu betrachten, und so jeden Augenblick intensiv erleben zu können, wird das Leben des Ich durch den Gegensatz zur Lebendigkeit – durch das immer wiederkehrende Sterben gekennzeichnet, das Sterben der Tage. Um der Zeitlichkeit einen tiefen Sinn zu verleihen, ist sie, wie bereits oben ausgeführt, aus dem Blickwinkel des vorweggenommenen Todes wahrzunehmen – denn nur so ist die Unmöglichkeit einer in der Zeitlichkeit verhafteten Lebensdeutung evident – dann ist das Rätsel, das in *Stadien auf des Lebens Weg* zur Sprache gebracht wird, gelöst: ‚Unleugbar ist es doch das schwerste Rätsel (und soll denn auch die höchste Weisheit sein), wie man sein Leben einrichten kann, als ob der Tag heute der letzte Tag, den man lebe sei, und zugleich der erste in einer Reihe von Jahren.‘⁶⁹⁰

Kehren wir abschließend zu dem bei Kierkegaard akzentuierten Moment der Entscheidung zurück, um in Janowitz’ Aphorismen deutliche Parallelen aufzeigen zu können. Ähnlich wie Kierkegaard kommt es auch Janowitz nicht so sehr auf die getroffene Wahl an als auf den Akt der Entscheidung selbst. So hält der Gerichtsrat Wilhelm fest: ‚[Entweder – Oder] ist mein Wahlspruch, und diese Worte sind nicht, wie die Grammatiker glauben, disjunktive Konjunktionen, nein, sie gehören unzertrennlich zusammen und müßten daher in einem Wort geschrieben werden, und so eine Interjektion bilden, die ich der Menschheit zurufe [...]‘⁶⁹¹ Denn die richtige Wahl ergibt sich – früher oder später – ‚von selbst‘:

Wer sich seine Lebensaufgabe ethisch bestimmen will, hat im allgemeinen keine so bedeutende Auswahl, dagegen hat der Akt der Wahl viel mehr für ihn zu bedeuten. Willst Du mich recht verstehen, so sage ich es gerade heraus: Bei einer Wahl kommt es nicht so darauf an, daß man das Rechte wählt, sondern auf die Energie, auf den Ernst, auf das Pathos, mit welchem man wählt. Denn da verkündigt die Persönlichkeit sich in ihrer inneren Unendlichkeit, und dadurch wird die Persönlichkeit wieder konsolidiert. Selbst wenn ein Mensch eine falsche Wahl getroffen hätte, er würde doch bald, gerade um der Energie willen, mit welcher er gewählt hätte, die Entdeckung machen, daß er nicht recht gewählt. Wird die Wahl nämlich mit der innersten Energie der ganzen Persönlichkeit vorgenommen, so wird schon dadurch das Wesen desselben Menschen geläutert, und er selber in ein unmittelbares Verhältnis zu der ewigen Macht gebracht, die allüberall die ganze Welt durchdringt. Diese Verklärung, diese höhere Weihe erreicht aber niemals der Mensch, der nur

690 Kierkegaard 1958b, S. 408.

691 Kierkegaard 1909, S. 511.

ästhetisch wählt. Der Rhythmus in seiner Seele ist trotz all ihrer Leidenschaft doch nur ein spiritus lenis^{692, 693}

Genauso misst Janowitz der Entscheidung eine existenzielle, mit höchster Ernsthaftigkeit verbundene Stellung bei, obendrein stellen sich hier Assoziationen an das Absterben ein, das Ausweg aus dem sinnlos in Selbstverborgenheit gelebten Leben bietet:

Es ist mir klar, daß der Entschiedene *stirbt*, d. h. sterben *kann*, wie er es muß. Die Entscheidung ist die *Frucht* des Menschenlebens (Bibel). Der Unentschiedene kann ebensowenig leben als sterben. Er ist der Unmächtige, Kleinmütige, Verzweifelte. (J 127)

Was man innerlich nicht auf Tod und Leben erlebt, ist nicht gelebt. (J 128)

Es kann kaum als Zufall angesehen werden, dass die beiden letzten Zitate der bekannte Philosoph und verdiente Kierkegaard-Forscher, Max Bense, in den *Almanach der Unvergessenen* aufnimmt, eine teils als Kalender angelegte Anthologie aus der unmittelbaren Nachkriegszeit.⁶⁹⁴

Wie der *Krankheit zum Tode* entnommen muten wiederum die folgenden Sätze von Janowitz an, man denke insbesondere an die Abraham-Isaak-Geschichte:

Das Leben als Gefahr fürchten – sich zu verlieren.
Das Leben als Probe erwünschen – sich zu beweisen.

Zum Abschluss sei hier eine aphoristische Betrachtung von Janowitz wiedergegeben, die den durchaus absurd anmutenden Sprung in den Glauben zu thematisieren scheint. Absurd deshalb, weil, ganz im Sinne von Kierkegaard, der Glaube keine Grenzen der Vernunft kennt, weshalb der zu diesem Sprung fest Entschiedene der sich selbst verborgenen, verblendeten Mehrheit als ein Wahnsinniger erscheinen muss. Zugleich wird allerdings hervorgehoben, dass, wiewohl dem so sei, sich der Mensch danach sehnt, sich dem ‚Wahnsinn‘ des Glaubens hinzugeben, sonst vermisst er diesen im Leben:

Der völlig entschiedene Mensch macht, so oft er, durch die jeweilige Situation, zur äußersten Intensität in der Repräsentation seiner Entscheidung veranlaßt ist, einen Eindruck auf den Beschauer, der nur dem Eindruck, den wir beim Anblick eines Wahnsinnigen haben, zu vergleichen ist. Wir begegnen ihm mit der gleichen Schonung und Toleranz, die wir gegenüber dem Wahnsinnigen betätigen: wohl wissend, daß es über diesen Punkt keine Debatte gibt, daß es der „heikle Punkt“, der unwandelbare, jenseits der Begriffe und der Vernunft verankerte Kernpunkt der Persönlichkeit sei (durch den Glauben), daß es, mit einem Wort, *sein* Wahnsinn sei, wie wir einen *eigenen* in uns fühlen. Läge die Möglichkeit einer Wertentscheidung innerhalb des Bereiches der *Vernunft*, wäre eine Debatte möglich; dann aber auch nur wäre das Wort, das so oft auf beiden Seiten der Kontroverse von der „feindlichen“ Anschauung, d. i. Wertung, gebraucht wird, am Platze: unvernünftig. An seine Stelle hätte richtig „wahnsinnig“ zu treten, da wir ja tatsächlich einem Wahn, einer logisch nicht zu fundamentierenden Annahme, durch Einsetzung unserer Existenz Sinn verleihen. Jeder Mensch hat also seinen Wahnsinn, unter dessen Herrschaft er sein Leben stellt, und hat er ihn nicht, oder zögert er

692 ‚spiritus lenis‘ heißt ursprünglich der vokalische Anlaut im Griechischen, der mit einem entsprechenden Zeichen in der Schrift markiert wurde. Das Neugriechische verzichtet allerdings auf diesen Laut, wodurch auch das Zeichen überflüssig geworden ist. So meint hier ‚spiritus lenis‘ metaphorisch etwas Nutzloses, Redundantes.

693 Kierkegaard 1909, S. 517f.

694 Witsch und Bense [1946], S. 85f.

immer wieder, seinem liebsten Wahnsinn die Herrschaft ganz in die Hand zu geben, dann entbehrt er ihn oder dies mehr als sonst etwas. (J 125)

7 Prosa

7.1 Der Virtuos. Eine psychologische Novelle

Der Virtuos ist – wie bereits der Untertitel sagt – eine psychologische Novelle, die im Oktober 1910 geschrieben wurde. Der Umfang des Textes beläuft sich auf ungefähr zehn Seiten. Die Novelle basiert konsequent auf der Erzähltechnik des inneren Monologs der Hauptfigur, was auf das unverkennbare Vorbild von Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* hinweist.⁶⁹⁵ Der – somit personale – Ich-Erzähler wählt im Rahmen der Innensicht die Optik dieser Figur, um ihre Gedanken wiederzugeben, so dass Erzähler und Figur verschmelzen. Den Stoff für die Novelle entnahm Janowitz der Erfahrungswelt seines Vaters Gustav, der in jungen Jahren ein anerkannter Konzertpianist war. Es werden Gedankengänge eines Klaviervirtuosen während eines Konzertes beschrieben. Gespielt wird Beethovens *Appassionata* (gleich am Anfang gibt der Virtuose bekannt, dass er die Sonate bereits sehr viel geübt hat und dass demnach für ihn das Spielen eher eine Sache der Automatie ist, die von ihm nicht viel Konzentration verlangt: „Wenn ich das große Einmaleins noch treffen würde, könnte ich es während der *appassionata* aufsagen“ (J 109), später wird bei den Selbstzweifeln des Virtuosen auch der Autor der Sonate genannt: „Ich kann auch nicht Beethoven in die Augen schauen“ (J 114).

Formal betrachtet werden im Text die sich spontan anschließenden Gedanken im Rahmen des inneren Monologs durch drei Punkte angeführt:

Ja wenn ich noch hie und da Regiebemerkungen einfügen könnte, ... aber in meinem Theater klappt ja schon alles ... Ich werde mal ein wenig zuhören ... Jetzt kommen die Akkorde ... Warum ich sie nur so stachlicht sehe ... höchstwahrscheinlich, weil im Druck so viele Kreuze vor den Noten stehen. (J 109)

Es ist anzunehmen, dass mit den drei Punkten eine kleine Pause angedeutet ist, in der neue Gedanken im Stillen formuliert werden, bevor sie den danach folgenden sprachlichen Ausdruck bekommen. Des Weiteren werden dadurch Unvollständigkeiten und Brüche ausgedrückt, um zu zeigen, dass Gedanken nicht immer den sprachlichen Regeln folgen.

Die expressive Ausdrucksweise hält die Dynamik des hin und her schwankenden Gemütszustandes des Virtuosen fest:

Ach Gott, gerade beginnen die Sprünge, bei denen ich aufhören wollte an euch zu denken, ihr Mädchen ... Und da kam ich gar nicht dazu, mich mit dir, meine blonde Irene, zu befassen ... Ist heute die Hölle los? Meine Fingerspitzen beginnen kalt zu werden, so aufgeregt bin ich ... Es ist ein Wahnsinn, das alles zu machen ... Mensch! Mensch! Reiß dich doch los von all dem Unsinn ... Es ist ja Konzert! ... Das Alles kannst du tun, wenn du deinen Freunden spielst ... Aber hier! hier! Hast du denn gar kein Verantwortungsgefühl? (J 112)

⁶⁹⁵ Vgl. J 278 und Sprengel 2004, S. 322.

Die mit einem Ausrufe- und Fragezeichen markierten Ausrufesätze bzw. Verunsicherungen in Form von rhetorischen Fragen zeigen den inneren Zwiespalt des Virtuosen, der sich selbst zur besseren Konzentration auf das Klavierspiel zwingt. Besonders häufig werden in der Novelle die mit einem „O“ eingeleiteten Ausrufe verwendet: „O, da ich die Töne wieder höre, weiß ich jeden meiner damaligen Gedanken ... O, Alice, längst schon dachte ich deiner ...“ (J 110). Eine solche Ausdrucksweise weist Ähnlichkeiten mit dem Stil des Expressionismus auf, gemeint ist die Abschwächung der inhaltlichen Qualität des Wortes zugunsten der phonetischen.⁶⁹⁶ Darüber hinaus deckt sich die Entstehungszeit der Novelle mit dem Anfang dieser literarischen Epoche, was den möglichen Einfluss noch wahrscheinlicher machen würde. Im Anschluss ist allerdings zu ergänzen, dass solche „O“-Ausrufe auch in *Leutnant Gustl* zu finden sind, in einer Novelle, die bereits 1900 geschrieben wurde (zehn Jahre vor der Entstehung erster expressionistischer Werke). Das folgende Textbeispiel aus *Leutnant Gustl* bestätigt die erzähltechnischen Gemeinsamkeiten beider Novellen und fasst sie zugleich zusammen:

Was ist denn? – He, Johann, bringen S' mir ein Glas frisches Wasser ... Was ist? ... Wo ja, träum' ich denn? ... Mein Schädel ... o, Donnerwetter ... Fischamend ... Ich bring' die Augen nicht auf! – Ich bin ja angezogen! – Wo sitz' ich denn? – Heiliger Himmel, eingeschlafen bin ich! Wie hab' ich denn nur schlafen können; es dämmt ja schon!⁶⁹⁷

Es kommen ein Fragesatz, mehrere Stellen mit drei Punkten, um die Verwirrung der Hauptfigur auszudrücken, und mehrere Ausrufesätze – wohlgermerkt auch ein „O“-Ausruf – vor. Allerdings haben solche „O“-Ausrufe sowohl in *Leutnant Gustl* als auch in *Der Virtuos* eine andere semantische Wirkung als beispielsweise in der Prosaskizze *Verwandlung des Winters*. Hier wird dadurch der inneren Aufregung der Hauptfigur Ausdruck verliehen im Unterschied zu der Skizze, wo es sich vielmehr um ein Mittel handelt, dem Leser einen Sachverhalt nachdrücklich ins Bewusstsein zu bringen.⁶⁹⁸

Da in Röcks Maschinenabschrift die ersten drei Seiten der Novelle fehlen⁶⁹⁹, fängt der erhaltene Teil der Novelle folgendermaßen an: „[...]tioniere ... Damals habe ich die Stücke noch nicht so tadellos in den Fingern gehabt, es forderte meine ganze Aufmerksamkeit sollte alles glatt gehen“ (J 109). Trotz der formalen Unvollständigkeit des Textes handelt es sich um kein Fragment, sondern um einen unvollständig überlieferten – vom Autor jedoch wahrscheinlich vollendeten – Text. Ob das Erzählen genauso wie bei Schnitzler in *media res* anfängt („Wie lang'

696 Vgl. Fialová-Fürstová 2000, S. 32.

697 Schnitzler 1993, S. 166.

698 Vgl. S. 225.

699 Vgl. Sudhoffs editorische Notiz: J 236.

wird denn das noch dauern? Ich muss auf die Uhr schauen ... schickt sich wahrscheinlich nicht in einem so ernsten Konzert.⁷⁰⁰), ist demnach nicht mehr zu rekonstruieren.

Sowohl bei Schnitzler als auch bei Janowitz gibt es Stellen, an denen die Hauptfigur sich selbst anspricht – sie führt ein inneres Gespräch –, um sich einer Tatsache völlig bewusst zu werden:

Ehre verloren, alles verloren! ... Ich hab' ja nichts anderes zu tun, als meinen Revolver zu laden und ... Gustl, Gustl, mir scheint, du glaubst noch immer nicht recht d'ran? Komm' nur zur Besinnung ...⁷⁰¹

Mein Lieber, Alles was du da sagst, ist ja recht schön. Vergiß aber doch nicht, den alten Blick beizubehalten ... Es muß dir ja jeder ansehen, daß nur deine Hände an der Arbeit sind ... (J 114)

Die Du-Form im Rahmen des inneren Monologs wird auch später in der deutschsprachigen Literatur aufgegriffen, etwa im Roman *Der ferne Klang* (1979) von dem österreichischen Schriftsteller Gert Jonke (1946–2009) – der übrigens 2006 den Arthur-Schnitzler-Preis erhielt –, in dem die Spaltung in Ich- und Du-Form, ähnlich wie in beiden Novellen, die Entfremdung des Ich von sich selbst signalisiert.⁷⁰² Der Vergleich beider Novellen veranschaulicht und bestätigt die am Anfang aufgestellte Behauptung, dass – mindestens formal gesehen – *Leutnant Gustl* das Vorbild von *Der Virtuos* war.

Ulmer macht auf die Sprache der Novelle aufmerksam, die in Bezug auf die gewählte Form des ‚spontanen‘ inneren Monologs an einigen Stellen der „Gefahr der Unglaubwürdigkeit“⁷⁰³ erliege. Diese Tendenz trete sowohl auf der Ebene der Syntax als auch durch die Verwendung künstlerisch anspruchsvollerer Sprachbilder hervor. So scheinen manche Sätze tatsächlich zu durchdacht als dass sie zumindest ein notwendiges Maß an Augenblickhaftigkeit erkennen ließen, wie z. B.: „Nachdem ich, mein Lieber, diese Stelle, die stark einherbraust wie eine Truppe wilder Reiter, nachdem ich diese Stelle Angelo vorgespielt hatte, gingen wir gemeinsam ins Theater und ich sprach zu ihm vom Publikum.“ (J 113f.). Als Metaphern, die bei der Spontaneität des Selbstgesprächs etwas unwahrscheinlich anmuten, wären beispielsweise zu nennen: „die Melodie [...] aber kommt heran, in Regenbogenfarben majestätisch durch die Lüfte schreitend, und stützt das Ebenmaß ihres Wunderbaues auf die goldenen Teller ... auf die hohen und niedrigen Wellen [...] Das ist die Gottheit auf Erden, der Wonne letzte Konsequenz“ (J 109); „Meine Tage, glatte Stäbe eines Gartengitters“ (J 115); „diese so herrliche Harmonie [...], die an meinen Fingerspitzen wie durchsichtiger Honig hängt“.

Der innere Monolog der Hauptfigur umfasst drei Erzählebenen: die erste ist eine lineare und beschreibt, was im nächsten Moment gespielt wird:

700 Schnitzler 1993, S. 149.

701 Schnitzler 1993, S. 160.

702 Vgl. Petersen 1993, S. 64.

703 Ulmer 1970, S. 180f.

Jetzt kommt die Figur in der Linken, die gleich darauf die bekannte Melodie begleiten wird ... Der ganze Saal wartet auf sie, viele hören sie schon, manche wehren sich absichtlich dagegen, und übergeben sich desto süßeren Rauschen, wenn sie kommt. Ich ordne das seelenruhig an ... von mir hängt es ab ... Diese Begleitfigur allein, jetzt, in der Linken gleicht einem wellenförmig gebogenen Stabe ... (J 109)

Die zweite Ebene ist eine gegenläufige, sie überprüft das bereits Gespielte, um an eine bestimmte Stelle zu gelangen, an deren richtiger Wiedergabe der Virtuos während des Spielens zu zweifeln beginnt:

Ich gehe einen dornichten Pfad ... Die Ruten peitschen mich ins Gesicht, da ich eile ... Diese Stelle spielte ich sehr gut, jetzt weiß ich es plötzlich ... Gleich kommen jene flachen Figuren, die ich mit dem Blumenmuster eines Parkbeetes verglich ... da sind sie ... Auch die habe ich ordentlich gespielt, nicht vergessen, sie ein wenig verfließend zu gestalten, daß sie einen Schimmer, keinen Glanz verbreiteten ... (J 116)

Schließlich enthält die dritte Ebene des inneren Monologs Erinnerungen an zwei Frauen – Alice und Irene –, wobei im Zusammenhang mit der ersteren die Fähigkeit zur Empfindung der Liebe zur Sprache kommt. Weiterhin wird die Liebe mit der Kunst in Verbindung gebracht: „Alice, ich will es dir beichten, niemand hört es, auch du nicht, darum kann ich es dir gestehen: Meine Kunst hat meine Gefühle geraubt ...“ (J 113). Die Perspektive des inneren Monologs verschränkt die drei Ebenen, eine jede geht während des Erzählens fließend in eine andere über.

Schon zu Beginn der Novelle gibt der Virtuos zu, dass er sich dank seiner Erfahrung nicht mehr auf das zu Spielende konzentrieren muss und stattdessen über Anderes nachdenkt: „Und doch ist es vielleicht eine schreckliche Gewohnheit, daß ich fort nebenher laufe mit meinen Gedanken. Ich bin in einem solchen Augenblick zwei Seelen in einer Hülle.“ (J 109). Nachdem sich der Virtuos eine Zeit lang das im nächsten Augenblick zu Spielende überlegt und es beschreibend vorwegnimmt, entrückt er in die andere Ebene, auf der er über das Schicksal seiner Künstlerexistenz reflektiert und daneben noch an Alice und Irene denkt. Diese Zerstreuung lässt den Zweifel aufkommen, etwas aus der Komposition weggelassen zu haben: „Ich weiß ja kaum mehr, wo ich halte; auch ist es sehr leicht möglich, daß ich etwas ausgelassen habe [...] Habe ich aber die dunklen Akkorde gespielt, die vor dieser Stelle kommen, die auf der rechten Seite in der Mitte stehen ...?“ (J 111). Dadurch kommt die weitere Erzählebene zustande, auf welcher sich der Virtuos das bereits Gespielte überprüfend wieder ins Gedächtnis ruft. Vom größten Interesse für den Leser bleiben allerdings die Überlegungen des Virtuosen über Liebe und Kunst, die bloß auf der dritten Erzählebene zum Ausdruck kommen, wie bereits dargelegt.

In den folgenden Abschnitten werden die Überlegungen des Künstlers wiedergegeben. Zuerst befasst sich der Virtuos mit dem Gedanken, dass der Künstler unbewusst und ohne besonderen Aufwand ein Kunstwerk schafft, um dafür eine gute Vergeltung und Respekt von den Menschen zu gewinnen. Das steht im schroffen Gegensatz zum Schicksal eines Tischlers, der sich bei der

Arbeit viel Mühe gibt, um weder Achtung noch eine entsprechende Belohnung genießen zu können: „Die meisten Künstler ernten Lorbeern für Vorzügliches, das sie unbewußt tun ... Der Tischler, der in nüchternem Zustand mit Anstrengung, Schweiß im tatsächlichen Kampfe mit der Materie einen Kasten zimmert, bekommt ein paar Gulden und ein wenig Achtung unter den Menschen“ (J 110).

Nachher wendet sich der Virtuos in seinen Gedanken an Alice und Irene, die im Publikum sind. Er spielt jeweils eine Stelle für beide Frauen, woraus auf sein inneres Verhältnis zu ihnen zu schließen ist. Irene sei ein „kleines blondes Ladenmädchen“, das dem Spiel aufgeregt zuhört. Alice, „mit ihren breiten Schultern“ (J 111), ist „gereift in ihrer Schönheit“. Sie sitzt ruhig im Saal mit einem Gefühl der „Geborgenheit“, da sie sich vor den anderen Menschen nicht zu behaupten braucht, wie es demgegenüber der Virtuos tun muss: „Ich Armer muss beweisen, daß ich ein Künstler bin, wie ich es durch mein Auftreten behaupte, muß in tausend Gefahren darum kämpfen, dafür angesehen zu werden ... Und wenn ich jetzt drei Fehlgriffe kurz hintereinander tue, wird mir niemand glauben, daß ich ein Künstler bin“

Plötzlich ruft im Virtuosen die Anwesenheit von Alice die Angst hervor, vor dem Publikum nicht zu bestehen, bloßgestellt zu werden. Er vergleicht sich mit einem „russische[n] Flüchtling“ (J 112) auf der Flucht. Danach wird bei ihm zum ersten Mal der Zweifel wach, Alice nicht zu lieben, was er aber sofort wieder bestreitet. Als er die nun angezweifelte Stelle der Komposition einmal übte, eröffnete ihm Alice ihre Verlobung. Er reagierte nach außen hin ruhig, obwohl er innerlich aufs tiefste verletzt war. Er fühlt sich auf einmal verunsichert durch seine Gefühle, da er nicht imstande ist, sie zum Ausdruck zu bringen: „[...] und wenn ich liebe, fragt etwas in mir: liebst du?; und wenn ich weine, fragt mich etwas: weinst du? Ich habe kein sicheres Gefühl mehr;“ (J 113). Der Gedanke, Alice doch nicht zu lieben, setzt sich nun fest.

Im anschließenden Gedankengang wird die Unmöglichkeit des Gefühlsausdrucks der Fähigkeit der Schriftsteller gegenübergestellt, die „tiefer und besser zu fühlen vermögen“. Der Virtuose glaubt allerdings nicht daran. Weiter bedauert er, ruhig weiter zu spielen anstatt seinen echten Gefühlen Ausdruck verleihen zu können. Anders als zu Alice verspürt er zu Irene keine Liebe, obwohl er mit ihr ein Verhältnis hat: „Wenn die kleine Irene gestern gestorben wäre, hätte ich sie morgen vergessen“.

Er befasst sich nun in seinen Gedanken mit dem Publikum. Er meint, als Künstler eine herausragende Position unter den Menschen zu genießen, so dass er auf diese eine anziehende Wirkung hat: „[...] ein jeder vergleicht sich im Stillen mit mir ... Mut und Verzweiflung teile ich da oben aus, ohne es zu wissen ... O, ich kenne sie Alle, die ich wie ein Magnet aus stiller

Häuslichkeit, von allen Seiten her, in den leuchtenden Saal ziehe ... Über alle weiß ich zu siegen;“ (J 114).

Er findet doch eine Gruppe von Menschen, die ihm durch ihr Verständnis von der „echten Kunst“ nahe stehen – die „jungen Männer“:

Jene die aus tiefer Einsamkeit, aus dem mir fremden Reich ihrer Bücher, hinauf auf die letzte Tribüne steigen, geleitet von einem unbeirraren Instinkt für echte Kunst [...] O, liebe junge Männer, die ihr ein wenig nachlässig gekleidet, in einer etwas ungeschickten Weise, dort oben auf den Treppen kauert [...] Nie werde ich ungeschickt und unelegant aussehen, nie unreinen Teint haben, wie ihr, und mich in der russischen Literatur auskennen wie ihr ... Nie werde ich so gediegen in der Kunst sein

Dieser unkonventionelle Stil des etwas isoliert wirkenden, belesenen Kunstkenners erinnert vielmehr als an den in deutschsprachiger Literatur ohnehin kaum eingebürgerten Typus des eleganten und sorgfältig gepflegten Dandys⁷⁰⁴ an den Bohemien, dessen Äußeres bei ihm keine allzu große Rolle spielt. Spricht man auch in Bezug auf die Boheme bisweilen von Berührungsflächen mit der künstlerischen Avantgarde des Anfangs des 20. Jahrhunderts – einer Zeit also, in der die Novelle spielt. Nach einem solchen Lebensstil sehnt sich der Virtuose. Darüber hinaus fühlt er sich verunsichert durch die (von ihm zuerkannte) Fähigkeit dieser „jungen Männer“ zur kritischen Aufnahme seiner musikalischen Reproduktion.

Das Musikstück ist eng mit dem Liebeserlebnis und der Liebesenttäuschung des Virtuosen verbunden: „Dieses Stück, an dem ich so lange übte, enthält meine ganze Leidensgeschichte, o Alice ...“ (J 115). Er erinnert sich an die Zeit zurück, in der er in sie verliebt war. Als Liebeserfüllung – und somit als das größte Gefühlserlebnis – empfindet der Virtuose ein konkretes Ereignis, das an einem bestimmten Ort passiert ist: „[...] setze ich mich auf den [weißen Grenz]stein⁷⁰⁵ in der vertrauten Gegend, nahe dem Bahndamm ... Hier in den flachen [Äckern]⁷⁰⁶ geschah es, in der schönen Natur ...“ (J 116). Was genau geschah, erfährt der Leser nicht. Es kann damit genauso ein verbales Liebesbekenntnis als auch ein sexuelles Erlebnis gemeint sein. Es steht allerdings fest, dass dieses Ereignis für das Liebesbedürfnis der Hauptfigur ganz erfüllend war: „[...] ich hatte keinen Willen mehr und kaum noch eine [Bitte fürs Leben]⁷⁰⁷, [...]“ (Beispielsweise Otto Weininger, der einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf das Prosawerk von Janowitz ausübte, vertrat ebenfalls die Auffassung, dass man im Leben keinen Willen mehr besitzt, nachdem man die Lebenserfüllung erreicht hat.⁷⁰⁸) Nachdem der Virtuos später über die Verlobung erfahren hatte, beobachtete er an sich zum ersten Mal die Unfähigkeit des

704 Vgl. Sprengel 2004, S. 38.

705 Neu entziffert und ergänzt vom Herausgeber Dieter Sudhoff.

706 Neu entziffert und ergänzt vom Herausgeber Dieter Sudhoff.

707 Neu entziffert und ergänzt vom Herausgeber Dieter Sudhoff.

708 Vgl. Weininger 1980, S. 115.

Gefühlserlebnisses: „Wer Tränen hat, sei froh und weine sie ... Ich hatte keine ... Ich war ruhig und zufrieden und schlief ein“ (J 116). Er überträgt seinen Zweifel an der Existenz bzw. Unvergänglichkeit der „wahr[e] wirkliche[n] Liebe“ auf alle Menschen.

Als der Virtuos – in seinen Gedanken – schließlich zu der angezweifelten Stelle der Komposition gelangt, stellt er fest, doch alles vorher richtig gespielt zu haben. Diese Feststellung hat zur Folge, dass er nicht nur seine Angst, vor dem Publikum (und vor den „jungen Männern“ im Besonderen) als Künstler bloßgestellt zu werden, überwindet, sondern auch, dass er von neuem seine „grenzenlose“ Liebe zu Alice verspürt. Die Eliminierung der Angst und die wieder erwachte Liebesempfindung hängen insofern zusammen, als ihm jetzt nur noch an dem letzteren liegt, alles andere interessiert ihn nicht mehr: „Was schert mich der Saal, die Leute und das Komitee, ich spiele dir allein!“ (J 117).

Schließlich hat die Selbstvergewisserung des Virtuosen noch zur Folge, dass er sich nun in der Schlussphase des Spiels mit der enttäuschten Liebe abfinden kann. Erst dieses Erlebnis des Unglücks ermöglicht ihm, seine echten Gefühle wieder zu verspüren und ihnen im Anschluss Ausdruck zu geben, indem er anfängt zu weinen: „Meine ersten Tränen, Menschentränen, so gute und ehrliche, wie sie der Bauer mit seiner schwieligen Hand nicht zerdrücken kann, weint dieser Schluss in mir.“ (J 118). Stilistisch gesehen, kann man an dieser Stelle einen Anklang an Rilke ablesen:

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.
(Schlussstück, 1902)⁷⁰⁹

In beiden Beispielen werden „Tod“ bzw. „Schluß“ personifiziert, da sie aus der syntaktischen Sicht als Subjekte mit dem Prädikat „weinen“ (bzw. „weint“) kongruieren. Weiterhin hat das Innere des Menschen („in uns“, „in mir“) die gleiche Funktion einer Adverbialbestimmung (Lokalbestimmung).

Der Virtuos empfindet die Tränen als ein persönliches Liebesbekenntnis, das keinesfalls an das ganze Publikum sondern einzig und allein an Alice adressiert ist: „Nein, ich weinte nicht! In euren [des Publikums] Augen dürfen das Tränen nicht gewesen sein ... Nur sie, sie allein, hätte sie mich gesehen, dürfte von Tränen sprechen, ihren Tränen ...“ (J 118). Nur hier, wie Ulmer richtig bemerkt, wird die sonst während des ganzen Erzählens im Innern des Virtuosen verschlossene

709 Rilke 1940, S. 169.

Gemütsbewegung dem Umfeld sichtbar, denn die Tränen fungieren als äußere Darstellung und zugleich Beweisführung dafür, dass in diesem Augenblick „der Künstler die vollkommene Einheit mit sich selbst wieder gefunden hat“⁷¹⁰. Das Spiel gelangt am Schluss zu seinem Höhepunkt, was mit der wiedererwachten Leidenschaft des Virtuosen im Einklang steht. Er spürt sogar die eine geradezu mystische Entgrenzung evozierende Gottesnähe in den letzten Momenten des Spieles. Es folgt ein großer Beifall im Saal.

Am Anfang wurde die Behauptung aufgestellt, dass es sich aufgrund des Untertitels um eine Novelle handelt. Da jedoch der Untertitel vom Autor selbst gewählt wurde, ist es lange noch kein Beweis dafür, dass es tatsächlich der Fall ist. Es gilt nun also zu versuchen, einige der Kennzeichen für die literarische Form der Novelle in diesem Text aufzuzeigen. Die gedankliche Abwesenheit des Virtuosen gegenüber dem zu Spielenden oder womöglich sein Gefühlsausbruch am Ende des Konzertes können als eine unerhörte Begebenheit gelesen werden. Es gibt (im Unterschied zu mehreren Gedankengängen des Virtuosen) nur einen Handlungsstrang, der in subtiler Weise den seelischen Zwiespalt der Hauptfigur während des Konzertes schildert, eingebettet ist dieser in den äußeren Rahmen des Konzertes. Das endgültige Sich-bewusstwerden der wahren Gefühle, das der Virtuos nach Überprüfung der angezweifelten Stelle erfährt, ist der Wendepunkt, an dem er seine Legitimation als Künstler erlangt. Die weitgehend durchgehaltene Optik der Innensicht im Rahmen des inneren Monologs verhindert jedoch die Verwendung eines Leitmotivs, das beispielsweise am Äußeren der Figur festzuhalten wäre. Schließlich ist der geringe Umfang des Textes für eine Novelle eher untypisch. Im Großen und Ganzen ist *Der Virtuos* doch für eine Novelle zu halten, wenn auch für keine typische.

Wie schon vorausgeschickt, bildet Gefühlsempfindung im Zusammenhang mit Kunst das Thema der Novelle. Der Virtuos als Künstler macht innerhalb der in der Novelle festgehaltenen Zeitspanne (die ungefähr der Dauer des Konzertes entspricht) eine innere Entwicklung, Wandlung durch (etwa im Unterschied zu Leutnant Gustl, dessen Charakter unverändert bleibt). Am Anfang zweifelt er am berechtigten Verdienst des Künstlers in Bezug auf die Gesellschaft, wobei er – durch den Vergleich des Künstlers mit einem Tischler – der Kunst einen bloß handwerklichen Charakter zuspricht. Mehrmals taucht in ihm der Gedanke auf, beim Publikum wegen eines Fehlers schlecht anzukommen: „Ich Armer muß beweisen, daß ich ein Künstler bin, wie ich es durch mein Auftreten behaupte, muß in tausend Gefahren darum kämpfen, dafür angesehen zu werden ... Und wenn ich jetzt drei Fehlgriffe kurz hintereinander tue, wird mir niemand glauben, daß ich ein Künstler bin“ (J 111).

710 Ulmer 1970, S. 178.

Das Misstrauen gegenüber der vermeintlich außergewöhnlichen Eigenschaft der Künstler findet expliziten Ausdruck an einer Stelle der Novelle, die selbstreflexiv ist und somit das Thema des ganzen Prosastücks vorwegnimmt: „Vielleicht sagen das nur die Leute, welche Bücher schreiben, daß ein Mann weinen kann, um uns so nebenbei zu verstehen zu geben, daß sie tiefer und besser zu fühlen vermögen, als wir. Ich kann nicht weinen und glaube auch nicht daran“ (J 113). Der Virtuos ist mit anderen Worten nicht mit der Behauptung einverstanden, dass Schriftsteller (also Künstler) eine besonders ausgeprägte Gefühlsempfindung besitzen. Er sieht darin vielmehr eine von ihnen geheuchelte Fähigkeit.

Als erstes Vorzeichen für die kommende Änderung in der Wahrnehmung des Virtuosen ist der Zeitpunkt zu deuten, an dem er eine Stelle aus der Komposition besonders gut spielt, wonach vom Publikum „ein lautloses Bewundern“ kommt: „[...] wieder bin ich im Fahrwasser ... sorglos darf ich die Fähre treiben lassen ...“ (J 116). Das Hinübertreiben der „Fähre“ ist eine Metapher für die beginnende Veränderung, die sich im Künstler abspielt. Um jedoch diese Veränderung zu vollbringen, muss noch ein anderer Faktor als bloß das künstlerische Können hinzukommen – die Rückgewinnung der wahren Gefühlsempfindung. Das geschieht im Anschluss, nachdem er sich letztendlich seiner Liebe zu Alice ganz bewusst geworden ist: „Wie konnte ich zweifeln? Nichts begriff ich klarer, als daß ich dich grenzenlos liebe ... Und staunend sah ich mir zu, da ich lebendig über den Abgrund meines Entsetzens setze ...“ (J 117f.). Das sprachliche Bild des Hinübersetzens der Fähre wird noch einmal aufgegriffen, um hier die Vollendung eines seelischen Prozesses darzustellen. Dieser Kunstgriff von Janowitz bildet also einen Rahmen, um den Anfang und das Ende des Prozesses bildlich abzustecken. So wird auch die Angst vor dem Publikum und die Unsicherheit des Virtuosen eliminiert. Er wird zum spontanen und unmittelbaren Darsteller, der nicht nur die Menschen im Saal, sondern auch sich selbst vergisst, um dem Göttlichen nahe zu treten: „Das ist die Erde nicht mehr und keine Menschen gibt es mehr! Da ich jetzt singend schließe, mit diesen drei wuchtigen Kolbenstößen an das Himmelstor, erschließt sich mir die Seligkeit der Götter!“ (J 118). Die verspürte Gottesnähe des Virtuosen widerlegt endgültig seine anfängliche Annahme, dass die Kunst mit Handwerklichem zu vergleichen wäre. Schließlich findet diese ekstatische Selbsthingabe an die Kunst in Werfels Sonett *Grosse Oper* Entsprechung, allerdings erfährt hier die ‚entschwebte‘ Vision des Opernbesuchers zusätzlich ironische Brechung:

Wie wunderbar! Mein weicher Sitz entschwand.
Emporgehoben leicht verließ ich ihn,
Und jetzo, wie durchschauert's meine Nerven ...,

Steh' ich aufschaukelnd, Arme ausgespannt,
Bereit, von himmelhohem Trampolin

In das Finale mich hinabzuwerfen. (W 38)

Der Werdegang des Virtuosen zum wahren Künstler, und nur derjenige ist ein wahrer Künstler, der zu echten Gefühlen fähig ist, wird mit Hilfe der Komposition plastisch gemacht. An ihr kann man den Wendepunkt beobachten, der in der Überprüfung der angezweifelten Stelle zu sehen ist. Denn diese eine Stelle der Komposition ist untrennbar mit dem schmerzreichen Erfahren der enttäuschten Liebe verbunden. Trotzdem erscheint der Wendepunkt ohne Weiters nicht völlig nachvollziehbar: Wie kann die Bestätigung des künstlerisch-handwerklichen Könnens (der Virtuose hat vormals die Stelle doch richtig gespielt) zu der Wiedererwachung der Gefühle bis sogar zu einem mystisch anmutenden Erlebnis der Gottesnähe führen?

Obwohl Janowitz' eingehende Auseinandersetzung mit Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* erst in die Wiener Studienzeit zu datieren ist⁷¹¹, ist anzunehmen, dass die Abhandlung ‚Zur Metaphysik der Musik‘ bereits dem Gymnasiasten bekannt war. Hier misst der Philosoph der Musik eine erlösende Funktion bei, da sie ihm zufolge mit dem hinter allen Erscheinungen stehenden ‚Weltwillen‘ – dem ‚Ding an sich‘ in Schopenhauers Auffassung – in eins zu setzen ist. Der Weltwille steht für das allgemein Gültige, für das Unvergängliche, einzig Wahre im Unterschied zu dem egoistischen, blinden Willen des Einzelnen, der sich (auf Kosten der anderen) um jeden Preis zu behaupten sucht. Diesem Leid des ‚ewigen Kampfes‘ um das eigene Dasein ist durch die Kunst zu entkommen, die als Mittel zur Erkenntnis der ewigen Ideen fungiert. Durch das ‚interesselose Schauen‘ der Kunst, die ‚reine Kontemplation‘, bekommt man Einblick in das Wesen der Welt, Verbindung zum Weltwillen stellt sich her. Die höchste Stellung unter den Künsten kommt bei Schopenhauer eben der Musik zu,

[w]eil die Musik nicht, gleich allen andern Künsten, die Ideen, oder Stufen der Objektivation des Willens, sondern unmittelbar den Willen selbst darstellt; so ist hieraus auch erklärlich, daß sie auf den Willen, d. i. die Gefühle, Leidenschaften und Affekte des Hörers, unmittelbar einwirkt, so daß sie dieselben schnell erhöht, oder auch umstimmt.⁷¹²

Interessanterweise kommt Schopenhauer an einer Stelle explizit auf Beethoven zu sprechen, dessen *Appassionata* ja der Virtuose spielt:

Werfen wir jetzt einen Blick auf die bloße Instrumentalmusik; so zeigt uns eine Beethoven'sche Symphonie die größte Verwirrung, welcher doch die vollkommenste Ordnung zum Grunde liegt, den heftigsten Kampf, der sich im nächsten Augenblick zur schönsten Eintracht gestaltet: es ist *rerum concordia discors*, ein treues und vollkommenes Abbild des Wesens der Welt, welche dahin rollt, im unübersehbaren Gewirre zahlloser Gestalten und durch stete Zerstörung sich selbst erhält. Zugleich nun aber sprechen aus dieser Symphonie alle menschlichen Leidenschaften und Affekte: die Freude, die Trauer, die Liebe, der Haß, der Schrecken, die Hoffnung u. s. w. in zahllosen Nuancen, jedoch alle

711 Vgl. S. 34.

712 Schopenhauer 1859, S. 510.

gleichsam nur in abstracto und ohne alle Besonderung: es ist ihre bloße Form, ohne den Stoff, wie eine bloße Geisterwelt, ohne Materie.⁷¹³

Die hier durch viel Leidenschaft charakterisierte Symphonie würde auf die *Appassionata* gut zutreffen, heißt doch das Wort ‚die Leidenschaftliche‘. Ernst von Elterlein, dessen Deutung von Beethovens Sonaten sich in der Hausbibliothek der musikalisch stark geprägten Familie Janowitz durchaus gefunden haben kann, meint dazu: „Die Bezeichnung *appassionata*, die man dieser Sonate gegeben hat, erscheint nichts weniger als den reichen Inhalt erschöpfend. Das Werk ist im ersten und dritten Satze ein Nachtstück, ein Abbild tiefster Gemüthskämpfe [...]“⁷¹⁴. An anderer Stelle ist die Rede vom „Toben des Seelensturms“⁷¹⁵, weiter nennt Elterlein die Sonate „eine Gefühlstragödie“⁷¹⁶. Schließlich wird eine positivistische, auf den Komponisten hin orientierte, Deutung gewagt: „Wir haben hier wieder ein durchaus dramatisch bewegtes Seelenleben vor uns, und die Stimmungen, die erklingen, sind ganz bestimmt eigenste Erlebnisse des Gemüths.“⁷¹⁷

Die Parallele der vom Virtuosen gespielten *Appassionata* zu dessen innerem Erleben der enttäuschten Liebe dürfte nun mit den Händen zu greifen sein: Er will zu seinen wahren Gefühlen zurückfinden, was ihm erst durch die läuternde Kraft der Musik gelingt, einer Klaviersonate von Beethoven, die von Leidenschaftsgefühlen geradezu zu überquellen scheint. Es darf demnach kaum als Zufall angesehen werden, dass Janowitz den Virtuosen ausgerechnet Beethovens *Appassionata* spielen lässt.

Zugegebenermaßen kommen in der Novelle einige sprachliche Unvollkommenheiten (mit Ulmer gesprochen ‚Unglaubwürdigkeiten‘) und einige altklug anmutende, teils minutiös angelegte Beobachtungen zum Vorschein, die vielmehr den jugendlichen ‚Schneid‘ des Autors erkennen lassen, als dass sie auf einer tieferen Welterfahrung gründen würden. Gedacht sei z. B. an die Betrachtung der ‚jungen Männer‘ oder an die Schilderung des überlegenen, lebensmüden Pianisten:

Dann, dann wenn ich ins Künstlerzimmer zurückgekehrt bin, etwas müde und bleich aussehend, wenn ich den gratulierenden Herren des Vereines die Hand geschüttelt und bescheiden in ihre Augen gelächelt habe, wenn ich am Glas Wasser genippt habe, das alljährlich auf einem Deckchen mit rotem Kreuzstichmuster, auf einem ovalen Blechtablett auf dem Marmor des Waschtisches steht und mich in den roten Samtfauteuil sinken lasse und eine Zigarette rauche [...] (J 110)

Andererseits ist der Novelle eine hohe erzähltechnische Qualität nicht abzusprechen, die kunstvoll mit dem Inhalt verzahnt ist, womit sie heute noch als ein durchdacht kompiliertes künstlerisches Werk erscheint.

713 Schopenhauer 1859, S. 512f.

714 Elterlein 1866, S. 86.

715 Elterlein 1866, S. 89.

716 Elterlein 1866, S. 90.

717 Elterlein 1866, S. 87.

7.2 Verwandlung des Winters

Die Prosaskizze *Verwandlung des Winters* schrieb Janowitz im Winter 1912. Der Erzähler bedient sich der zweiten Person Plural, um sich an den Leser zu wenden. Bei den häufigen Aufforderungen wird Imperativ in derselben Person Plural benutzt. Darüber hinaus gibt es im Text einige rhetorische Fragen. Bereits die äußere Form ist für die innere Struktur signifikant, da die Skizze aus zwei Absätzen besteht, die zwei unterschiedliche Betrachtungsweisen des gleichen Themas bieten.

Der erste Absatz behandelt mittels einer lyrisch-stimmungsvollen Naturbeschreibung den Gegensatz zwischen Winter und Sommer. So stehen gegeneinander Ausdrücke und Farbenbezeichnungen wie: Nacht, schwarz, weiß gegen Licht, Wärme, Biene, Honig, gold, blau, rot, gelb, grün. Der Winter ist überall präsent, der Sommer tritt allerdings nicht vollkommen zurück, sondern verbirgt sich in Bäumen und Bienenhäusern:

Und wollt ihr die weiten, flachen, unübersehbaren Wiesen des Sommers wiedersehen, die verschwunden scheinen, so folget mir diesen schmalen Gartenpfad nach, der zu den Bienenhäusern führt. Auch sie schlafen, schlafen wie Säрге. Und wisset, daß sie Säрге in Wahrheit sind! In diesen Grüften von Holz liegen die verschwundenen Wiesen. (J 119)

Auffallend ähnlich wird der in den Bienenhäusern weiter bestehende Frühling in *Das Leben der Bienen* von Maeterlinck geschildert:

Durch Zittern mit ihren [der Bienen] Flügeln, [...], unterhalten sie in ihrem Winterlager eine gleichmässige Temperatur von der Wärme eines Frühlingstages. Dieser verborgene Frühling aber quillt aus dem Honig, der nichts anderes ist, als ein vormals verwandelter Wärmestrahle, der nun zu seiner ersten Form zurückkehrt und wie ein edles Blut durch ihren Wintersitz strömt.⁷¹⁸

Daraus folgt, dass das vom Autor benutzte Bild des während des Winters in den Bienenhäusern versteckten Sommers (bzw. Frühlings) kein originelles ist, da es schon Maeterlinck versprachlichte.

Die Stoffwahl für den oben zitierten Abschnitt aus *Verwandlung des Winters* ist positivistisch zu begründen. Janowitz hatte ein anderes Verständnis von der bürgerlichen Welt als sein Vater und suchte deshalb mit zunehmendem Alter „den befreienden Einklang mit der umgebenden Natur“ (J 272). Sein Bruder Hans berichtet über Franz' leidenschaftliches Interesse an der Natur, das „vor dem Hintergrund erster Identifikationen mit den Lebenswundern seiner Heimat“ zu begreifen ist: „Er kannte den Flug der Sperber und Habichte, unterschied das Wasser der Aale,

718 Maeterlinck 1920, S. 204f.

Barsche und Hechte, verfolgte Würger, Ratte und Wiesel, kannte das Leben der Bienen und Molche, der Fasane und der Pflanzen.⁷¹⁹

Im zweiten und zugleich Schlussabsatz verlässt der Erzähler allmählich die allegorische Naturebene, um Schlüsselbegriffe aus dieser vorherigen Beschreibung zu abstrahieren, wie „Vergänglichkeit“, „Verwandlung“, „Sehnsucht“, das „Bittere“ und das „Süße“ (J 120). Besonders auffällig ist jedoch der Gebrauch von Ausdrücken aus einem bisher noch nicht thematisierten Bereich: Dichtung und Kunst.

Genauso wie viele seiner Zeitgenossen war auch Janowitz von Nietzsche beeinflusst. In seiner Schrift *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* beschäftigt sich Nietzsche mit der Möglichkeit der Erkenntnis von Wahrheit durch den Menschen. In diesem Kontext geht Nietzsche im nächsten Schritt zur Sprache über, die er als adäquates Instrument zum Erfassen der außersprachlichen Wirklichkeit anzweifelt.

Zuerst behandelt er das Ding an sich, womit eine Verbindung zu Kant hergestellt wird, um schließlich allgemein zu den Wissenschaften und ihrem Umgang mit der Sprache überzugehen. In diesem Zusammenhang ist die Rede von der sg. anthropomorphischen Welt, die aus wissenschaftlichen Begriffen besteht. Diese jedoch bezeichnet er als „Begräbnisstätte der Anschauung“⁷²⁰. Die metaphorische Anschauung bei der Sprachbewältigung der außersprachlichen Wirklichkeit ist dem sg. „intuitiven Menschen“⁷²¹ eigen. Der Autor steht eindeutig auf der Seite des intuitiven Menschen, da er ins Bewusstsein rückt, dass es zwischen Objekt und Subjekt keinen kausalen Zusammenhang gibt, so dass die Mühe um Herausbildung einer festen und präzisen Begrifflichkeit auf wackeligem Boden steht:

Ueberhaupt aber scheint mir die richtige Perception – das würde heißen der adäquate Ausdruck eines Objekts im Subjekt – ein widerspruchsvolles Un Ding: denn zwischen zwei absolut verschiedenen Sphären wie zwischen Subjekt und Objekt gibt es keine Causalität, keine Richtigkeit, keinen Ausdruck, sondern höchstens ein ästhetisches Verhalten, ich meine eine andeutende Übertragung, eine nachstammelnde Übersetzung in eine ganz fremde Sprache. Wozu es aber jedenfalls einer frei dichtenden und frei erfindenden Mittel-Sphäre und Mittelkraft bedarf.⁷²²

Daraus geht hervor, dass bloß in der Dichtung eine solche Übertragung stattfinden kann, was bei Janowitz folgendermaßen thematisiert wird:

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

719 Janowitz 1926.

720 Friedrich Nietzsche 1988, S. 886.

721 Friedrich Nietzsche 1988, S. 889.

722 Friedrich Nietzsche 1988, S. 884.

Werk fügen nach den Gesetzen meiner Sehnsucht. Es soll das Bittere und Süße der Welt ungeschieden in meine Hände kommen. (J 120)

„Sehnsucht“ ist hier als die individuelle metaphorische Anschauung des intuitiven Menschen zu verstehen. Der Künstler tritt so der absoluten Wahrheit näher, wodurch „ein neues Werk“ – d. h. ein aus erstarrten Metaphern herausgerissener, unkonventioneller dichterischer Ausdruck – entsteht. Wie allerdings bereits anhand von Nietzsches Ausführungen angedeutet, ist es für den Menschen nicht möglich, diese Wahrheit ganz zu erkennen. Deshalb ist jede vermeintliche ‚Erfüllung‘ nur ein Schein, das Einzige, was zählt, ist die ‚Sehnsucht‘ danach. Weiterhin behauptet Nietzsche, dass auf den intuitiven Menschen Beides zukommt, und zwar sowohl ‚Erhellung, Aufheiterung, Erlösung‘⁷²³ als auch Leiden. Das ist mit dem ‚Süßen‘ bzw. ‚Bitteren‘ gleichzusetzen. Schließlich steht ‚Verwandlung‘ für die Fähigkeit des Menschen, die Welt durch intuitiv gebildete Metaphern – die schon erwähnte metaphorische Anschauung – zu versprachlichen. Dadurch, dass diese Fähigkeit für den Menschen überhaupt besteht, wird Vergänglichkeit ausgeschlossen. Denn Vergänglichkeit bildet den Gegenpol zur Verwandlung. Allegorisch gesprochen vergeht der Sommer nicht, sondern er kann durch seine Verwandlung in den Winter weiter bestehen. Der ganze Text zielt darauf, den Leser anzuregen, den vermeintlich vergangenen Sommer weiterhin in der ‚Winterschale‘ zu suchen und zu finden, so schließlich auch der Titel der Skizze. Es gibt dazu direkte Anregungen an den Leser im Text, wie z. B.: „O glaubet nicht, daß Bäumen Träume unbekannt seien!“ oder „O meine Freunde, fühlt es mit mir: es gibt keine Vergänglichkeit, es gibt nur Verwandlung.“ (J 119f.). Eine solche expressive Ausdrucksweise trägt darüber hinaus Züge, die eine, an Werfels Frühwerk angelehnte, Phase des Expressionismus charakterisieren.

Zusammenfassend lässt sich der Einfluss Nietzsches dadurch nachweisen, dass sich der Erzähler in der Skizze eindeutig auf die Unfähigkeit des Menschen bezieht, zur absoluten Wahrheit vorzudringen. Es bleibt jedoch dahingestellt, ob im Text ähnlich wie in der Schrift Nietzsches auch auf die Sprache selbst angespielt wird. Dazu gibt es im Text keine Anhaltspunkte. Für die breitere Auffassung spricht auch der entscheidende Ansatz der Wiener Moderne, den Hermann Bahr postulierte: „Die Wahrheit, wie jeder sie empfindet.“⁷²⁴ Damit ist gemeint, dass nicht mehr die objektive Wahrheit als Ziel des künstlerischen Schaffens angesehen wurde – wie es noch bei den Naturalisten der Fall war –, sondern die subjektive. Weiterhin ist die Empfindung von großer Bedeutung, die im Vertrauen auf die Verlässlichkeit der eigenen Sinne

723 Friedrich Nietzsche 1988, S. 889.

724 Wunberg 1984, S. 32.

gründet.⁷²⁵ Die Schlussätze der Skizze fassen nochmals die Hauptaussage des Textes zusammen, nämlich, dass die absolute Wahrheit nicht zu erkennen ist: „Nicht sättigen will ich euch, aber auf die feinsten Klänge will ich euch spannen. Wen betrog eine Erfüllung noch nicht? Kein Mensch ist glücklich. Sehnsucht ist das Beste.“ (J 120). (Dagegen begreife hier nach Sudhoff der Dichter „die Erscheinungen als Symbole einer höheren, kosmischen Weltordnung und auf diese Idee des Guten hin [...] will er sie transparent machen“; J 284). Die „feinsten Klänge“ sind als Fähigkeit des Menschen zu deuten, die Welt mit den Augen des intuitiven Menschen zu betrachten. Da jede „Sättigung“ und anschließende „Erfüllung“ unmöglich sind, gibt es sie in der Tat auch nicht. Das, was man sich unter diesen Begriffen vorstellt, ist bloß ein Trug.

Der zurückgetretene Sommer setzt zugleich voraus, dass er einst dominiert hatte, bevor ihn der Winter ersetzte. Diese Tatsache zieht sich als roter Faden durch die ganze Skizze, wie folgende Stellen beweisen: „Das [Land] war einst gastlich. Wißt ihr noch?“ (J 119), „Auf Erden ist es nicht mehr schön.“ (J 120). Daneben treten in der Skizze signifikante Verben auf, die auf den Urzustand verweisen, wie z. B.: ‚wiedererkennen‘, ‚erinnern‘, ‚wiedersehen‘. Der Sommer steht hier für den Urzustand, welchen wiederum Sudhoff mit Hilfe des folgenden Terzetts aus Janowitz’ Sonett *Der Winterbaum* in Zusammenhang bringt:

Nichts steht so still und ist so die Sehnsucht ganz,
nichts schweigt so tief und spricht zu mir so wild,
wie dieses Baumes Haupt im Winterglanz. (J 36)

Sudhoff ist der Meinung, dass diese Strophe das „Wissen um eine ursprüngliche, verlorene und wiederkehrende Weltharmonie“ (J 272), „die Reinheit des Ursprungs“ und mit anderen Worten das „Aufgehen in der Schöpfung“ ausdrückt. Der Baum ist nach oben gerichtet, seine Krone strebt nach oben, zum Himmel, der üblicherweise mit dem Göttlichen assoziiert wird. Um auf den Text zurückzukommen, ist festzuhalten, dass der Sommer für den Ursprung steht, der Gottes Schöpfung war, und dass es die Aufgabe des Lesers ist, ähnlich wie der Baum in der oben angeführten Strophe zu dem harmonischen Urzustand zurückzufinden.

Nach einem bipolaren Schema wie *Verwandlung des Winters* ist Hugo von Hofmannsthals *Ballade des äußeren Lebens* aufgebaut. Das ‚äußere Leben‘ welches durch seine chaotische Vielheit die Entfremdung des Ich verursacht, das einzig und allein nach der Einheit strebt⁷²⁶, ist mit dem ‚Winter‘ gleichzusetzen. Beides muss bewältigt, durch innere Einsicht übertroffen werden, um letztendlich zum ‚Abend‘-Sagen wie im Hofmannsthalschen Gedicht bzw. zum ‚Sommer‘ zu

725 Vgl. Wunberg 1984, S. 33.

726 Vgl. Mennemeier 1964, S. 310.

gelangen. Sowohl das Gedicht als auch die Skizze von Janowitz lassen trotz der kritischen gegenwärtigen Situation den Ausgang offen.

7.3 Die Biene

Die Biene wurde um 1913 geschrieben und besteht aus insgesamt sechs Absätzen, die entweder einen beschreibenden oder reflexiven Charakter haben. Im Unterschied zur Skizze *Verwandlung des Winters* enthält dieses Prosastück kaum Anregungen an den Leser, es handelt sich vielmehr um die Schilderung eines Sachverhaltes, der nicht zu ändern ist. Es gilt bloß, ihn aufzuklären.

Wie bereits der Titel vorwegnimmt, ist der Stoff der Skizze aus dem Leben der Bienen gegriffen. Der Erzähler bedient sich dieser allegorischen Ebene, um Anderes zu behandeln. Demnach ist Sudhoff nicht zuzustimmen, wenn er sagt, dass *Die Biene* eine „naturwissenschaftliche Skizze“ (J 280) ist. Gleichwohl dürfte die Stoff-Inspiration auf den von Janowitz bewunderten Wilhelm Wundt zurückgehen⁷²⁷, dessen Fachinteressen sich vielfach mit dem Bereich der Naturwissenschaften überdeckten. Unter seinen Vorlesungen findet sich u. a. die Abhandlung über *Tiergesellschaften und Tierstaaten*⁷²⁸, die sich dem Leben der Ameisen und Bienen widmet.

Wie schon Sudhoff bemerkt, steht dieser Nachlasstext mit einigen anderen Texten des Autors unter dem Einfluss von Otto Weininger. Janowitz plante seit 1912 eine Dissertation über den Philosophen, die sich laut den Aufzeichnungen des einstigen Nachlassverwalters Karl Röck auf drei Hauptthemen beziehen sollte: Ethik, Sexualität und Natursymbolik (vgl. J 280). Die Vorarbeiten zum Thema der Sexualität stehen wahrscheinlich im Zusammenhang mit *Die Biene* (vgl. J 236).

Zuerst bedarf es aber der Aufklärung darüber, warum ausgerechnet die Biene, ihre Lebensweise und ihre typischen Verhaltensweisen im Bezug auf ihr Umfeld zum Stoff für die Skizze wurden. Das Bild der Biene erscheint in mehreren Werken der literarischen Epoche der frühen Moderne, an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. So bedient sich bereits Nietzsche in der schon erwähnten Schrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* des Vergleich des Menschen mit der Biene, um zu zeigen, wie sinnlos das menschliche Streben ist, eine allgemein gültige Begrifflichkeit herauszubilden: „Als Baugenie erhebt sich solcher Maassen der Mensch weit über die Biene: diese baut aus Wachs, das sie aus der Natur zusammenholt, er aus dem weit zarteren Stoffe der Begriffe, die er erst aus sich fabrizieren muss.“⁷²⁹ Der erste Satz ist hier ironisch gemeint. Es ist als eine Art Anmaßung zu verstehen, dass sich der Mensch traut, aus

727 Vgl. S. 146.

728 Wundt 1922, S. S. 515–530.

729 Friedrich Nietzsche 1988, S. 882.

einem solchen anfälligen Material der abstrakten Begriffe eine komplizierte Begrifflichkeit – einen großen ‚Bau‘ – zu machen. Um die literarische Rezeption der Bienenmetapher zu belegen, ist an Hofmannsthal und an sein bereits angeführtes Gedicht *Ballade des äußeren Lebens* zu denken, wo es am Schluss heißt:

Und dennoch sagt der viel, der „Abend“ sagt,
Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt
Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben.⁷³⁰

Die Wörter „Honig“ und „Waben“ stammen eindeutig aus dem Lebensbereich der Biene. Schließlich bedient sich Janowitz mehrerer Ausdrücke und Metaphern aus dem Leben der Bienen auch in *Der Virtuos*: „Was aber diese so herrliche Harmonie anbelangt, die an meinen Fingerspitzen wie durchsichtiger Honig hängt, [...]“ (J 115) und in *Verwandlung des Winters*: „Bienenhäuser[n]“ (J 119f.), „gelbe[n] Wunderkinder“, „ein Tröpfchen Honig“.

Diese allgemeine Faszination in der Literatur der Moderne, die von dem Leben der Bienen ausgeht, tritt besonders klar im Werk von Maurice Maeterlinck hervor. Bereits der Titel eines seiner Hauptwerke lässt keinen Zweifel zu – *Das Leben der Bienen*. Dahinter verbirgt sich eine zoologisch-philosophische Abhandlung über das Leben der Bienen, in der wissenschaftliche Beobachtungen des Autors durch Reflexionen philosophischer Art erklärt oder ergänzt werden. Festzuhalten ist, dass sich Maeterlinck zwischendurch im Werk bemüht, die Biene mit dem Menschen zu vergleichen. Er ist sogar der Auffassung, dass die Biene über einen hohen Grad an Intelligenz verfügt: „[...] und gerade bei den Honigwespen, die nächst dem Menschen unzweifelhaft die intelligentesten Bewohner dieses Erdballes sind, [...]“⁷³¹

Dadurch, dass dieses Werk der Biene eine so große Bedeutung zuspricht, kann besser verstanden werden, dass sich so viele Literaten zu der Zeit auf das Leben der Bienen bezogen. Ob gerade dieses Werk von Maeterlinck der Auslöser der Bienen-Inspiration und -Faszination war, muss dahin gestellt bleiben, da eine derartige Untersuchung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Auf jeden Fall aber demonstriert dieses Werk sehr deutlich, dass die Biene sowohl als Lebewesen als auch als literarischer Stoff oder Symbol eine besondere Bedeutung genoss.

Es fällt gleich auf, dass die Biene im Text als etwas eindeutig Negatives beschrieben wird: „Die Biene ist böse; darauf deutet der Stachel und das Gift. In der Biene etwas Anmutiges, Liebenswertes zu sehen, ist eine Flachheit.“ (J 121). Dieses Negative an der Biene fällt insofern auf, als es im Kontrast zu der vorwiegenden Auffassung steht, nach welcher Bienen weitgehend

730 Conrady 1991, S. 409.

731 Maeterlinck 1920, S. 21.

positiv wahrgenommen werden. So liest man im *Lexikon literarischer Symbole*, die Biene sei „Symbol der Liebe, der Seele, des Fleißes, des (inspirierten) Dichters und des [meist positiv konnotierten, weil wohlorganisierten] Staatswesens.“⁷³² Es muss hier jedoch ergänzt werden, dass das Bild in der Moderne vereinzelt auch durchaus negative Konnotationen bekommen kann, wie beispielsweise bei dem Hölderlin-Forscher Norbert Hellingrath, in dessen Brief vom 21. März 1913 an seine Verlobte Imma von Ehrenfels er „[i]n Bienenzellen der Wolkenkratzer [...] eine zirpende grünblütige Menschheit“⁷³³ zu sehen glaubt. Dieses negativ besetzte Bild der Bienen als einer befremdenden Masse begegnet bei Janowitz interessanterweise wieder, wie noch zu sehen sein wird. Festzuhalten ist aber zunächst die Dominanz der durchaus positiven Bienen-Bilder in der literarischen Moderne. Man denke beispielsweise an die Auffassung von Maeterlinck oder – um schließlich auch die Kinder- bzw. Jugendliteratur mit einzubeziehen – von Waldemar Bonsels, dem Autor von *Die Biene Maja und ihre Abenteuer*: „Da hob die kleine Maja ihr Köpfchen, bewegte ihre schönen neuen Flügel [...]“⁷³⁴; Biene Cassandra, Majas Betreuerin, belehrt sie: „[...] denn wir Bienen verdanken unser großes Ansehen und die Achtung, die wir überall genießen, unserem Mut und unserer Klugheit.“⁷³⁵ Eine durchaus positive Schilderung findet man sogar in Janowitz' Skizze *Vervandlung des Winters*, wo von „gelben Wunderkinder[n]“ (J 119) die Rede ist. Warum schlägt der Autor auf einmal um hundertachtzig Grad um und sieht in der Biene nur noch etwas Böses? Der einzig mögliche Grund ist, dass er keine wirkliche Biene meint, sondern „etwas Weibliches“ (J 121), wie explizit im ersten Satz steht. Wie schon vorausgeschickt, ist der Text meistens allegorisch und nur zum kleinsten Teil konkret-realistisch.

Der erste Absatz charakterisiert kurz die Biene oder besser das ‚Weibliche‘. Herauszustreichen ist in diesem Zusammenhang vor allem die „sinnlose Emsigkeit, die wie ein Fluch anmutet“ und das „Leben in der Masse“. Im zweiten Absatz wird die Drohne als „der dicke, träge, lächerliche Spießbürger, der Mitesser, [...]“ beschrieben. Diese Stelle ist insofern interessant, als sie zu einer konkret-realistischen Lesart anregt, auffallend ähnlich wird nämlich die Drohne auch bei Maeterlinck charakterisiert, der trotz seiner häufigen philosophischen Überlegungen immerhin von dem wirklichen Wesen der Biene ausgeht:

[...] und duldet darum [der Geist des Bienenstockes] in den reichen Sommertagen, in denen die junge Königin ihren Liebhaber suchen geht, das Vorhandensein von drei- oder vierhundert thörichten,

732 Butzer und Jacob 2008, S. 44.

733 Bothe 1992, S. 104.

734 Bonsels 1920, S. 16.

735 Bonsels 1920, S. 14.

ungeschickten, bei aller Geschäftigkeit nur hinderlichen, anspruchsvollen, schamlos müssigen, lärmenden, gefräßigen, groben, unsauberen, unersättlichen und ungeschlachten Drohnen.⁷³⁶

Der nächste Absatz bei Janowitz widmet sich der Arbeiterbiene, die, obwohl sie selbst an dem Vermehrungsprozess nicht beteiligt werden kann, die Befruchtung und Fortpflanzung bei der Blume zustande bringt. Dies geschieht jedoch „ohne jedes Verständnis für die Zartheit und Schönheit der Blume“ (aus diesem Grunde werden am Schluss des Textes die Bienen als „sadistische Jungfrauen“ [J 122] bezeichnet). Interessanterweise beschreibt Maeterlinck diese Szene ganz anders als einen sadistischen Vorgang:

Aber ein Buch würde kaum genügen, um die mannigfachen Gewohnheiten und Talente der honigsuchenden Schar aufzuzählen, die sich in jedem Sinne auf begierigen und unbeweglichen Blüten tummelt, wie zwischen gefesselten Brautpaaren, die der Liebesbotschaft harren, welche zerstreute Gäste ihnen bringen.⁷³⁷

Schließlich unterscheide sich auch die Schilderung der gleichen Szene bei Goethe radikal von der Schilderung in *Die Biene*: „Man muß gesehen haben, wie eine Biene die Blume behandelt! Wie ganz anders, als es der junge Goethe schildert!“ (J 121) Beide Beweise der unterschiedlichen Schilderung des gleichen Vorganges, der Befruchtung der Blume durch eine Biene, führen zur Annahme, dass jenes von Janowitz geschilderte ‚brutale‘ Vorgehen bei der Befruchtung nicht typisch in der Tradition deren literarischen Darstellung ist. Das unterstützt die am Anfang aufgeworfene These, dass der Text zum größeren Teil ein allegorischer ist und sich demnach nicht auf wirkliche Bienen bezieht.

Weiterhin heißt es im selben Absatz, dass die Biene böse und „scheußlich“ ist, sie werde aber von den Menschen wegen ihrer „Kleinheit“ unterschätzt. Im Anschluss kommt die kursiv gedruckte rhetorische Frage: „*Kennt die Natur – Humor?*“ Sie ist im Zusammenhang mit der im selben Absatz bereits gemachten Behauptung zu verstehen: „In der Kleinheit der Biene liegt etwas Heiteres, sie steht im Gegensatz zu der großen Scheußlichkeit, die sie bedeutet; [...]“. Der Gegensatz zwischen dem Heiteren und Scheußlichen mag auf den ersten Blick humoristisch wirken, da jedoch die Natur einen solchen Begriff nicht kennt, ist er als „unheimlich“ zu sehen. Das deutet auf eine Gefahr hin, die die Biene in sich verbirgt.

Im vierten Absatz wird wiederholt, dass „ihre Emsigkeit [...] wie die Folge eines Fluches anmutet.“ Hinzu kommt die nächste Eigenschaft der Biene: sie ist „*weich*“. Da dieses Wort im Text kursiv geschrieben ist, ist ihm größere Aufmerksamkeit zu widmen. Dieses Attribut verursacht, dass man sie nicht hasst, es verführt zur Unterschätzung ihrer Scheußlichkeit. Der vorletzte Absatz erklärt, dass die Biene, indem sie sticht, selbst sterben muss. Die Begründung

736 Maeterlinck 1920, S. 26.

737 Maeterlinck 1920, S. 222.

bleibt aber aus. Anders sei das bei anderen Tieren, die durch das Töten anderer Tiere stärker werden. Letztendlich greift der Schlussabsatz die Eigenschaften der ‚Bosheit‘ und ‚Weichheit‘ wieder auf, deren Kombination für tragisch erklärt wird.

Wie bereits oben erwähnt, geht die Skizze auf Weiningers *Geschlecht und Charakter* zurück. Nun muss also zumindest in Umrissen seine Philosophie näher gebracht werden, um den Text besser zu verstehen. Die Schrift behandelt den Gegensatz zwischen ‚Mann‘ und ‚Weib‘ und will aus den geistigen Unterschieden der Geschlechter ein System ableiten.⁷³⁸ Weininger macht mit Hilfe von folgender Tabelle den Unterschied zwischen dem Menschen und den restlichen Lebewesen deutlich:

Ich stelle zusammen:	
A u c h	N u r
tierisch, beziehungsweise or- ganisch überhaupt sind:	dem Menschen, respektive dem menschlichen M a n n e eigenen:
Individuation	Individualität
Wiedererkennen	Gedächtnis
Lust	Wert
Geschlechtstrieb	Liebe
Enge des Bewußtseins	Aufmerksamkeit
Trieb	Wille

Gegenüberstellung von tierischen und menschlichen Eigenschaften⁷³⁹

An der Tabelle kann man ablesen, dass jede Eigenschaft des Menschen noch etwas höher steht. Wichtig ist auch, dass Weininger den Menschen mit dem Mann gleichsetzt. Weiter behauptet er, dass es dem „absoluten Weib“⁷⁴⁰ an Individualität, am Wert, Willen und an der Liebe mangelt.

Das ‚Weib‘ ist nach seiner Auffassung die Sexualität selbst, es fehlt ihm die notwendige „Zweiheit“⁷⁴¹ – im Gegensatz zum Mann –, um sich der Sexualität bewusst zu werden. Nur der Mann kann seine Sexualität beherrschen, da er von ihr dank seiner „Zweiheit“ Distanz halten kann. Denn die „Zweiheit“ führt zum „Bemerken“, sie stellt die Fähigkeit dar, eigene Taten zu reflektieren und – ganz allgemein formuliert – bewusst zu handeln.

Schließlich heißt es weiter: „Das Bedürfnis, selbst koitiert zu werden, ist zwar das heftigste Bedürfnis der Frau, aber es ist nur ein Spezialfall ihres tiefsten, ihres einzigen vitalen Interesses,

⁷³⁸ Vgl. Weininger 1922, S. V. [Vorwort].

⁷³⁹ Weininger 1922, S. 372.

⁷⁴⁰ Weininger 1922, S. 375.

⁷⁴¹ Weininger 1922, S. 110f.

das nach dem Koitus überhaupt geht; des Wunsches, daß möglichst viel, von wem immer, wo immer, wann immer, koitiert werde.⁷⁴² Hier wird der Hang des „Weibes“ zur Kuppelei erklärt, die Sehnsucht nach dem sexuellen Akt geht nämlich noch weiter darüber hinaus: „Das allgemeinste und eigentlichste Wesen der Frau ist mit der Kuppelei, d. h. mit der Mission im Dienste der Idee körperlicher Gemeinschaft vollständig und erschöpfend bezeichnet. Jedes Weib kuppelt; [...]“⁷⁴³. Daraus lässt sich auch das Nächste ableiten und zwar: „die Frau ist die Trägerin des Gemeinschaftsgedankens überhaupt.“⁷⁴⁴

Der Koitus ist unmoralisch, da jeder Mann sich vom ‚Weib‘ um der Lust willen überwältigen lässt. In diesem Moment vergisst er „den Wert der Menschheit“⁷⁴⁵, dessen nur er allein sich bewusst werden kann. Der Mann hat anders als die Frau eine negative Wertung der Sexualität, so dass er von ihr Keuschheit verlangt.⁷⁴⁶ Da aber ihr Wesen genau das Gegenteil ist, hilft ihr ihre „abgründlich tiefe Verlogenheit“⁷⁴⁷, diesen Umstand vor dem Mann zu verhüllen und somit Konflikte zu vermeiden. Selbst um die ‚Verlogenheit‘ weiß die Frau nicht, da ihr die „Zweiheit“ fehlt. Durch diese ‚Verlogenheit‘ kann sie dann, nach außen hin, unbewusst das männliche Urteil über die Sexualität vertreten, obwohl ihrem Wesen das Gegenteil entspricht. Dieses Phänomen nennt Weininger die „ontologische Verlogenheit des Weibes“⁷⁴⁸. Trotz dieser unbewussten Verstellung ist die Frau nicht imstande, die in ihrem Innern sich aufbäumende Sexualität zu zähmen: „Das Weib steht wie unter einem Fluche.“⁷⁴⁹

Es gilt jetzt, nochmals das Wichtigste aus dieser Überlegung Weiningers festzuhalten. Das ‚Weib‘ handelt unbewusst, da es sich seiner individuellen Existenz nicht bewusst werden kann; es verkörpert die Sexualität schlechthin, die unmoralisch ist, weil es den Mann von den höheren Werten des Lebens entfernt; indem es die Sexualität darstellt, kuppelt es; da dem Wesen der Frau die Kuppelei entspricht, hat sie Gemeinschaftssinn; sie empfindet keine Werte und keine Liebe, dies kann sie jedoch vor dem Mann verbergen, indem sie seine Weltanschauung übernimmt, was wiederum ihr angeborener Hang zum Sich-Anpassen, Sich-Verstellen, zur Lüge ermöglicht.

Mit diesem Vorwissen ist es nun möglich, zu der Skizze *Die Biene* zurückzukehren. Man vergleiche zunächst die Attribute der Biene im Text mit denen des ‚Weibes‘ nach Auffassung Weiningers:

742 Weininger 1922, S. 342.

743 Weininger 1922, S. 344.

744 Weininger 1922, S. 344.

745 Weininger 1922, S. 348.

746 Vgl. Weininger 1922, S. 349.

747 Weininger 1922, S. 345.

748 Weininger 1922, S. 349.

749 Weininger 1922, S. 369.

Biene	Weib
Weiblichkeit	Weiblichkeit
Tier → unbewusstes Handeln	Unbewusstes Handeln
Leben in der Masse	Gemeinschaftssinn
Emsigkeit (wie ein Fluch)	Sexualität (wie ein Fluch)
Kuppelei, Fortpflanzung, Skrupellosigkeit bei Befruchtung der Blume	Kuppelei als Spiegel ihres Wesens
Kleinheit, Weichheit, Unheimliches	Verlogenheit
Scheußlichkeit, Bosheit	?
Unmöglichkeit des Sich-Vermehrens	Kuppelei?
Einzigste Möglichkeit des Stiches	?

Einige Punkte bedürfen noch weiterer Erklärung: Die Skrupellosigkeit der Biene bei der unzarten Behandlung der Blume findet eine Entsprechung beim ‚Weib‘, das, nach Weiningers Auffassung, ein unüberwindbares Bedürfnis nach dem Koitus verspürt. Dieses Bedürfnis ist so groß, dass es nicht nur die eigene Person des ‚Weibes‘ betrifft. So gerät man zur Kuppelei. Der Koitus im Bezug auf die Kuppelei bezieht sich ausschließlich auf andere Paare, womit die Unmöglichkeit des Sich-Vermehrens bei der Biene erklärt werden könnte. Das würde jedoch dem ‚Weiblichen‘ nicht entsprechen, da das ‚Weib‘ in *Geschlecht und Charakter* für die Sexualität steht. Die einzige sinnstiftende Lesart ist also, dass der Erzähler mit der Unmöglichkeit des Sich-Vermehrens der Biene das Wesen der Kuppelei noch mehr herausstreichen oder zuspitzen will.

Das ‚Unheimliche‘ bei der Biene, welches dem Gegensatz zwischen „der großen Scheußlichkeit, die sie *bedeutet* [Hervorhebung d. Verf.]“ (J 121), und dem ‚Heiteren‘ entspringt, ist – wie bereits oben ausgeführt wurde, mit der ‚Verlogenheit‘ des ‚Weibes‘ zu vergleichen. Hinzuweisen ist auf die Diskrepanz zwischen Sein und Schein – zwischen dem, was die Biene in der Tat ist, und dem, wie sie erscheint. Sowohl das ‚Unheimliche‘ bei der Biene als auch die ‚Verlogenheit‘ bei dem ‚Weib‘ – beides Unzulänglichkeiten – sind mit dem menschlichen Verstand schwer zu begreifen, deshalb taucht in diesem Kontext in der Skizze der Ausdruck „Humor“ auf, um den Leser auf dieses Rätsel aufmerksam zu machen. Denn es liegt in der menschlichen Natur, den kaum zu fassenden Unzulänglichkeiten der Welt mit Humor zu

begegnen, um sie ertragen wenn nicht sogar tolerieren zu können. Da aber diese Unzulänglichkeiten so schwerwiegend und unbegreiflich zugleich sind, nützt selbst der Humor in diesem Fall nichts. Der Leser hat keine andere Wahl, als sie bloß als ‚unheimlich‘ zu registrieren oder eben als grotesk, um ein auch in der Moderne durchaus aktuelles Darstellungsmittel aufzugreifen.

Ein großes Fragezeichen setzt die Feststellung des Erzählers, dass die Biene böse und scheußlich ist. Denn Weininger meint dazu: „Das Weib hat kein Verhältnis zur Idee, es bejaht sie weder, noch verneint es sie: es ist weder moralisch noch antimoralisch, es hat, mathematisch gesprochen, kein Vorzeichen, es ist richtungslos, weder gut noch böse, weder Engel noch Teufel, nicht einmal egoistisch [...]“⁷⁵⁰. Es ist demnach anzunehmen, dass der Erzähler hinter der ‚Weichheit‘, also ‚Verlogenheit‘ der Biene eine Art Bosheit sieht, die aber begrifflich nicht mit der Bosheit nach Weininger zusammenfällt. Vielmehr ist hier die Eigenschaft der Biene gemeint, dass sie unbewusst heimtückisch ist, dass sie in der Tat nicht dem entspricht, was sie zu sein scheint. Man könnte das auch unbewusste Bosheit nennen. Dieses Heimtückische an der Biene empfindet der Erzähler zugleich als etwas Scheußliches.

Zwei Abschnitte im Text sind nicht zulänglich mit Hilfe der Auffassung von Weininger zu deuten, so dass sie eher auf die konkret-realistische Lesart verweisen. Gemeint ist der schon behandelte Absatz über die Drohne, wo schon eine Verbindung mit dem Maeterlinckschen Text hergestellt wurde, weiterhin ist es die Behandlung der Tatsache, dass die Biene „tötend stirbt“ (J 122).

Es bleibt noch übrig, die Schlusssatz des Textes zu enträtseln. Bemerkenswert ist, dass der Text mit einer Frage endet, wodurch der letzte Absatz einen besonderen Eindruck auf den Leser macht. Ein solches stilistisches Mittel ist jedoch nicht unüblich, man lese etwa die Schlusssätze von Kafkas Erzählung *Der Steuermann*, um zumindest ein anderes Beispiel zu nennen:

„Bin ich der Steuermann?“ fragte ich. Sie [schwankende müde mächtige Gestalten] nickten, aber Blicke hatten sie nur für den Fremden, im Halbkreis standen sie um ihn herum und als er befehlend sagte: „Stört mich nicht“, sammelten sie sich, nickten mir zu und zogen wieder die Schiffstreppe hinab. Was ist das für Volk! Denken sie auch oder schlurfen sie nur sinnlos über die Erde?“⁷⁵¹

Beide Fragen am Schluss der Texte haben die Funktion, eine Vermutung zu äußern, ohne ganz sicher zu sein, ob sie wirklich zutrifft. Auf diese Art und Weise lässt der Erzähler freien Raum für die Interpretation. Darüber hinaus gibt er damit bekannt, dass er die Frage selber beantwortet haben möchte, es reizt ihn, dass er selbst die eindeutige Antwort nicht finden kann.

750 Weininger 1922, S. 379.

751 Kafka 1994, S. 46f.

Im Mittelpunkt des Interesses des Erzählers steht ein bestimmter Sachverhalt und der Erzähler fragt, warum er so ist, wie er ist.

In *Die Biene* handelt es sich um folgenden Sachverhalt: im Wesen von ‚Biene-Weib‘ ist ‚Weichheit-Verlogenheit‘ und ‚Bosheit-Heimtückisches‘ tief verankert, was, wie der Erzähler behauptet, tragisch ist. Der Ausdruck ‚tragisch‘ bezieht sich eindeutig auf ‚Biene-Weib‘, denn der Schlusssatz versucht dieses Tragische mit einer Rache für die Tatsache zu begründen, dass die ‚Jungfrauen-Weiber‘ skrupellos kuppeln. Der Erzähler vermutet also, dass die Kuppelei gerächt wird. Dies setzt wiederum voraus, dass die Kuppelei als etwas Negatives empfunden wird. Sie ist deshalb als etwas Negatives zu deuten, weil sie eng mit der Sexualität des ‚Weibes‘ zusammenhängt, welche den Mann von seiner Hingabe zu höheren Werten weglocken kann.

Nun gilt es nur noch aufzuklären, was eigentlich in Bezug auf die Kombination der ‚Verlogenheit‘ und des ‚Heimtückischen‘ – auf den eigentlichen Sachverhalt – das Tragische ausmacht. Wie der Erzähler sagt, stehen beide Eigenschaften im Zusammenhang mit den ‚Blumen‘, d. h. mit der Kuppelei bzw. Sexualität, da das ‚Weib‘ dank diesen Eigenschaften die Sexualität und die damit eng zusammenhängende Kuppelei völlig ausleben kann. Dies ist insofern tragisch, als das ‚Weib‘ sich ihrer Sexualität nie erwehren kann – es ist wie ein ‚Fluch‘:

Das Weib steht wie unter einem Fluche. Es kann ihn für Augenblicke pressend auf sich lasten fühlen, aber es entrinnt ihm nie, weil ihm die Wucht zu süß dünkt. Sein Schreien und Toben ist im Grunde unecht. Es will seinem Fluche gerade dann am süchtigsten erliegen, wenn es ihn am entsetztesten zu meiden sich gebärdet.⁷⁵²

Dass der Ausdruck ‚Fluch‘ in *Die Biene* zweimal erscheint und in beiden Fällen mit ‚Emsigkeit-Sexualität‘ in Zusammenhang gebracht wird (vgl. J 121), unterstützt die These. Das ‚Weib‘ befindet sich in einem Zwiespalt, der sich im Gegensatz zwischen ihrem Schein und Sein äußert. Es scheint nämlich die männlichen Urteile über die Sexualität gänzlich übernommen zu haben, in der Tat jedoch bleibt ihr Wesen der Sexualität völlig ausgeliefert.

752 Weininger 1922, S. 369.

7.4 Der jüngste Tag

Die philosophische Skizze *Der jüngste Tag* entstand 1913 und hat keine Gliederung in Absätze. Es handelt sich um eine metaphysisch-eschatologische Darstellung, in welcher die letzten Augenblicke im menschlichen Leben im Mittelpunkt des Interesses stehen. Obwohl der Text keine Absätze hat, besteht er aus kleineren Themeneinheiten, die gemeinsam das Hauptthema bilden.

Zuerst erfährt der Leser, dass ‚Bedeutung‘ das einzige Kriterium darstellt, welches menschliche Taten als gute oder böse klassifiziert. Weiterhin wird eine Hypothese aufgestellt, die sprachlich durch den Konjunktiv II ausgedrückt wird. Sie setzt voraus, dass man einzig und allein nach der ‚Bedeutung‘ handle. Falls man dann trotzdem das ‚Gute‘ nicht bejahen könnte, hätte man immerhin „den guten Willen“ (J 123), das ‚Gute‘ zu bejahen. Anders gesagt, wäre die Bejahung des ‚Guten‘ trotz des Willens dazu nicht möglich. Daraus resultiert die „erhabenste Form des Unglücks“.

Der nächste Abschnitt der Skizze geht in die Realität über, um den wirklichen Zustand des menschlichen Strebens und Handelns näher zu bringen. Man strebt nach „irdischen Zwecken“, nach „Wohlbehagen“, was den Menschen noch unglücklicher macht, als es in der oben erwähnten hypothetischen Vorstellung der Fall ist, da es hier heißt: „so werden sie [die Menschen] auf alle Fälle unglücklich sein“. Die Wortverbindung „auf alle Fälle“ macht den Zustand des Unglücklich-Seins unausweichlich und absolut, wogegen die Wortverbindung die „erhabenste Form des Unglücks“ dank dem (im Superlativ gebrauchten) Attribut darüber hinaus etwas Großartiges – d. h. etwas durchaus Positives – zum Ausdruck bringt. Der Vergeblichkeit des menschlichen Strebens wird man sich erst dann bewusst, wenn man das Ziel dieses Strebens erreicht hat. Das Ziel ist das „Wohlbehagen um jeden Preis“, das sogar dem „Menschenwert“ vorgezogen wird, welcher darauf gründet, das „Gute zu bejahen“.

Weiterhin behandelt die Skizze die seelische Verfassung des Menschen kurz vor dem Tod. Der Erzähler ist der Meinung, dass dem Menschen in diesen Augenblicken „ein Ausmaß unbegrenzten Zeitraums“ zur Verfügung steht, dass es nun – für viele Menschen – das „eigentlichste, intensivste, wertvollste Leben“ ist. Man tendiert ständig dazu, das Unangenehme auf Späteres hinauszuschieben, man belügt sich selbst, um der „Einkehr in sich“ auszuweichen. Mit der ‚Einkehr‘ ist gemeint, dass man über das ‚Gute‘ im Hinblick auf seine Taten reflektiert, dass man für sie Rechenschaft ablegt. Wenn nicht bereits während des Lebens, so ganz bestimmt an seinem Ende ist jeder Mensch zu der bisher aufgeschobenen Rechenschaft gezwungen, keiner

entkommt ihr. Deshalb fürchtet man sich meistens vor dem Tod, den man schnell haben will. Nachdem man sich Rechenschaft abgelegt hat, gibt es ein eindeutiges Resultat – entweder Ja oder Nein.

Im nachfolgenden thematischen Abschnitt kommt mehrmals der Ausdruck ‚Heiland‘ vor, was auf den Zusammenhang mit der christlichen Lehre hinweist. Der jüngste Tag soll nicht als zeitliche Einteilungseinheit verstanden werden, sondern als „Symbol des Bewußtseins“ (J 124), als die letzte Lebensphase, in der man sich der wahren Bedeutung seiner Taten bewusst wird. Ohne Reue kann ein falsch geführtes Leben nicht beendet werden, was der ‚Heiland‘ die Menschen nicht vergessen lässt. Der ‚Heiland‘ als „Richter“ ist das „völlig Gute“ geworden, da er dem vom Gott Gewollten gefolgt ist.

In der Textkonstruktion folgt nun, dass das Leben des Menschen mit der Welt an sich eng zusammenhängt: „[Denn] wie jeder Mensch in gewissem Sinne die Welt ist, so ist sein Schicksal auch das Schicksal der Welt.“ Schließlich kommt der Dualismus zur Sprache, der auf den Gegensätzen zwischen ‚Gut‘ und ‚Böse‘, ‚Sein‘ und ‚Nichtsein‘ beruht. Dieser Dualismus betrifft sowohl den Menschen als auch die Welt, was aus dem vorangegangenen Absatz hervorgeht. Wenn das ‚Nichtsein‘ restlos verschwindet, dann kommt die Ewigkeit – das „Unsagbare“.

Beim näheren Hinschauen auf den gesamten Text fällt das häufige Vorkommen der Ausdrücke auf, die sich auf das Phänomen des Zeitlichen beziehen: ‚Augenblick‘, ‚Zeitraum‘, ‚verlegen‘, ‚vertrösten‘, „aufgeschobene [...] Stunde“ (J 123), „Vergessenheit“, „Sein“ (J 124) und „Nichtsein“, „Ende“ und „der ewige Anfang“. Wie Sudhoff aufgrund der Nachlassnotizen Karl Röcks schlussfolgert, steht nicht nur *Die Biene* sondern gleich mehrere Prosastücke von Janowitz unter dem Einfluss von Weininger, darunter auch *Der jüngste Tag* (vgl. J 280). Es handelt sich wahrscheinlich um ein Bruchstück aus einer längeren philosophischen Arbeit, wie aus dem von Röck besorgten Auszug aus Janowitz’ Tagebuchnotizen hervorgeht – „32 Seiten über das Sterben“ (J 179) vermerkte Janowitz im September 1913 während seiner Italienreise ins Tagebuch. Die Arbeit stand wohl im Zusammenhang mit der schon erwähnten Dissertation über Weininger, die Janowitz plante, gedacht sei an das Thema der Ethik, wo unter anderem die Unterthemen ‚Tod und Erkenntnis‘ und ‚Sein und Nichtsein‘ behandelt werden sollten (vgl. J 165).

Weiningers Schrift *Über die letzten Dinge* (1907) enthält unter anderem das Kapitel *Über die Einsinnigkeit der Zeit*. Mit der ‚Einsinnigkeit‘ der Zeit meint Weininger ihr Verstreichen bloß in einer Richtung („Vorschreiten nur in einem Sinne“⁷⁵³) und zwar auf der Geraden von der

753 Weininger 1980, S. 111.

Vergangenheit in die Zukunft. Dieser Prozess ist nicht rückgängig zu machen, die Rede ist von der „Nicht-Umkehrbarkeit“ der Zeit. Indem das Ich durch seinen Willen die Zukunft schafft, ist es – durch seinen Willen – mit der Zeit gleichzusetzen.⁷⁵⁴ Der Wille wird folgendermaßen definiert: „Der Wille ist etwas zwischen Nichtsein und Sein; sein Weg geht vom Nichtsein zum Sein (denn aller Wille ist Wille zur Freiheit, zum Wert, zum Absoluten, zum Sein, zur Idee, zu Gott; [...]). Daß das Sein noch nicht ist, das Nicht-Sein noch ist, das ist der Grund, warum die Zeit wirklich ist;“⁷⁵⁵ Der ‚Wille‘ – also das Ich, der wollende Mensch – strebt danach, zum ‚Sein‘ und somit zu Gott zu gelangen, um Beides zu werden. Das ist aber (noch) nicht gelungen, weil die Zeit (für die Menschen) weiterhin existiert, sie ist der Beweis des bestehenden Willens, bloß des Weges zum ‚Sein‘. Anders formuliert, bedingt das Werden des ‚Seins‘ Ersetzung des Zeitlichen durch die Ewigkeit. Diesen Zustand drückt der letzte Satz der Janowitz-Skizze aus: „Bis alles ist und nichts mehr nicht ist, dann ist das Ende und der ewige Anfang, dann ist das Unsagbare gekommen.“ (J 124).

Wie bereits gezeigt wurde, werden direkt an das Zeitliche Begriffe aus dem Bereich des Willens gekoppelt, die nicht nur in Weiningers Überlegung sondern auch in der Skizze auftauchen. Solche Ausdrücke kommen immer in Kontexten vor, in denen es sich um den Weg des Menschen zum ‚Sein‘ handelt: „Würden sie [die Menschen] das Gute nicht bejahen können, so wären sie unglücklich, mit dem Trost, durch den guten Willen das Gute bejaht zu haben.“ (J 123). Es ist anzunehmen, dass die Bejahung des ‚Guten‘ mit dem ‚Sein‘-Werden semantisch zusammenfällt, denn, obwohl man das ‚Gute‘ nicht bejahen kann, hat man immerhin „den guten Willen“, es zu tun.

Daneben gibt es noch einen anderen Grund, anzunehmen, dass hier das ‚Sein‘ und das ‚Gute‘ das gleiche bedeuten. Es ist an Platon und seine Lehre von der Idee zu denken. Platon behauptet, dass das ‚Sein‘ gut ist. Um das anschaulich zu machen, bedient er sich des Vergleichs der Idee des Guten mit der Sonne: „Wie die Sonne im Reich der sichtbaren Welt allen Dingen Sichtbarkeit, Leben und Wachstum verleiht, so sei im Reich des Unsichtbaren die Idee des Guten letzte Ursache dafür, daß Seiendes erkannt wird und Dasein und Wesenheit besitzt. Alles, was ist, ist nur durch die Idee des Guten.“⁷⁵⁶ Daraus geht hervor, dass das Gute, indem es durch seine Idee die Existenz des Seins bedingt, von dem letzteren nicht zu trennen ist. So dass nachzuvollziehen ist, dass in der Skizze das ‚Sein‘ durch das ‚Gute‘ vertauscht werden kann. Der gleiche Sachverhalt wird in der Skizze nochmals mit ‚Bestreben‘ (einem Synonym zum ‚Willen‘)

754 Vgl. Weininger 1980, S. 113.

755 Weininger 1980, S. 113.

756 Hirschberger 1976, S. 81.

dargestellt: „[...] den Menschenwert, der allein in dem Bestreben beruht, das Gute zu bejahren.“ (J 123).

Die bereits erwähnte Unmöglichkeit des Menschen, zum Guten zu gelangen – also der Erreichung eines Zieles trotz des Willens dazu – entspricht der Theorie Weiningers. Der Wille an sich wird zum eigentlichen Ziel, was seinen Niederschlag u. a. bei Kafka in der Erzählung *Der Aufbruch* findet:

Ich befahl mein Pferd aus dem Stall zu holen. Der Diener verstand mich nicht. Ich ging selbst in den Stall, sattelte mein Pferd und bestieg es. In der Ferne hörte ich eine Trompete blasen, ich fragte ihn, was das bedeutete. Er wusste nichts und hatte nichts gehört. Beim Tore hielt er mich auf und fragte: „Wohin reitet der Herr?“ „Ich weiß es nicht“, sagte ich, „nur weg von hier, nur weg von hier. Immerfort weg von hier, nur so kann ich mein Ziel erreichen.“ „Du kennst also dein Ziel“, fragte er. „Ja“, antwortete ich, „ich sagte es doch: ‚Weg-von-hier‘ – das ist mein Ziel.“ „Du hast keinen Eßvorrat mit“, sagte er. „Ich brauche keinen“, sagte ich, „die Reise ist so lang, daß ich verhungern muß, wenn ich auf dem Weg nichts bekomme. Kein Eßvorrat kann mich retten. Es ist ja zum Glück eine wahrhaft ungeheure Reise.“⁷⁵⁷

Das „Weg-von-hier“ entspricht dem Sich-Fortbewegen in der Zeit bei Weininger, wobei die Anregung zu der „ungeheueren Reise“ und ihre Richtung durch das Trompetenblasen in der Ferne gegeben ist. Weder der Herr noch der Diener kennen die Bedeutung des Trompetenblasens, was als eine allegorische Ausdruckweise für die Unmöglichkeit der Erkenntnis der absoluten Wahrheit durch den Menschen zu deuten ist. Die kaum abmessbare Länge der Reise weist weiterhin auf ihr anzuzweifelndes Ende hin. Es ist insofern unsicher, als in der Erzählung statt seiner selbst vielmehr der Annäherungsversuch zu ihm thematisiert wird.

„Wert“ (J 123), „Unwert“ und der „Menschenwert“ sind weitere Ausdrücke, deren sich auch Weininger bedient, um seine Theorie weiter zu entwickeln. Es lässt sich aufs Ganze gesehen festhalten, dass die dargelegten Sachverhalte in der Skizze eindeutig unter dem Einfluss der Theorie Weiningers stehen, da sie ihr sowohl inhaltlich als auch begrifflich in hohem Maß entsprechen.

Die in der Skizze aufgestellte Hypothese steht im Widerspruch zum wirklichen Leben der Menschen, das durch ‚Wohlbehagen‘ und Hinausschieben der Rechenschaft gekennzeichnet ist. Diese Rechenschaft wird man vor Christus ablegen müssen: „Der Heiland, als der Mensch, der die von Gott gewollte Bestimmung erreicht hat, der völlig das Gute geworden ist, wird richten.“ (J 124). An dieser Stelle fällt auf, dass in ihr versucht wird, zu legitimieren, dass der Heiland richten kann. Die Antwort liegt auf der Hand: er hat noch als Mensch durch seinen Willen das Zeitliche überwunden, verneint, um „völlig das Gute“ zu werden. Deshalb hat er das Recht, andere zu richten.

757 Kafka 2010, S. 33.

Als Letztes gilt aufzuklären, warum es in der Skizze heißt, dass „jeder Mensch in gewissem Sinne die Welt ist, [...]“ Wie bereits oben gezeigt, ist das Ich als „wollendes Wesen“⁷⁵⁸ durch seinen Willen so stark gekennzeichnet, dass es der Wille selbst ist. Über den Willen behauptet Weininger: „[...] in ihm [dem Willen] ist das Sein Gottes und des Nichts, in ihm der Dualismus in der Welt am deutlichsten ausgesprochen. So ist das Problem des Willens zugleich das tiefste Problem der Welt und eins mit diesem.“⁷⁵⁹ Dadurch, dass das Problem des Willens bzw. Menschen dem Problem der Welt gleicht, ist die nahe Verwandtschaft des Menschen mit der Welt besser zu verstehen.

Abschließend noch kurz zu der Anlehnung der Skizze an die christliche Mythologie. Am jüngsten Tag entscheidet der Heiland, ob der Mensch ein falsches Leben geführt hat oder nicht. Falls es der Fall ist, soll der Mensch seine Taten bereuen. Wenn der Mensch jedoch kein falsches Leben geführt hat, werden die letzten Augenblicke seines Lebens intensiver: „Ich bin innerlichst davon überzeugt, dass die letzten Stunden ein Ausmaß unbegrenzten Zeitraums haben, und bei vielen Menschen, so grotesk es klingen mag, das eigentlichste, intensivste, wertvollste Leben eben diese letzten Augenblicke sind.“ (J 123). ‚Viele Menschen‘, auf die sich das intensivere Leben bezieht, ist immerhin eine begrenzte Zahl, so dass klar wird, dass es noch andere Menschen gibt, die eben die andere Variante angeht – das Empfinden von Reue. „Ein Ausmaß unbegrenzten Zeitraums“ deutet auf die Überwindung des Zeitlichen hin. Der einzige Mensch bisher, der in die Ewigkeit übergetreten ist und somit das ‚Sein‘ und das ‚Gute‘ geworden ist, ist Christus.

758 Weininger 1980, S. 113.

759 Weininger 1980, S. 114.

7.5 Der Glaube und die Kunst

Der Glaube und die Kunst enthält philosophische Fragmente, Tagebuchnotizen, Briefentwürfe und sonstige philosophische und aphoristische Aufzeichnungen des Autors, die Röck, der einstige Nachlassverwalter, später unter diesem Titel zusammenstellte. Janowitz schrieb die meisten von ihnen im Winter 1916/17 (vgl. J 291). Röck nahm wohl auch Texte aus früheren Jahren in die Sammlung auf, etwa aus den ‚Gedanken über Kunst und Künstler‘⁷⁶⁰ und aus *Der jüngste Tag*⁷⁶¹. Die Sammlung besteht aus insgesamt sechzig Texteinheiten, die in manchen Fällen miteinander zusammenhängen. Gleichwohl stellt jede Texteinheit einen mehr oder weniger selbstständigen Absatz dar, der von den anderen durch eine Leerzeile abgesetzt ist.

Da die Sammlung vom Autor selbst weder als autorisiert gelten dürfte noch ausdrücklich zur Veröffentlichung bestimmt war, ist einerseits die Kohärenz der einzelnen benachbarten, allerdings erst von Röck so zusammengestellten Texteinheiten zu prüfen, andererseits erklärt sich dadurch das Vorkommen von einigen weitgehend kontextlosen Notizen oder Brieffragmenten in dieser Sammlung, die meistens als bloße Anregungen zum künstlerischen Schaffen zu verstehen sind. Auf diese wird in der folgenden Untersuchung nicht eingegangen. Schließlich wurden einige Sätze bzw. Aphorismen aus der Sammlung bereits in anderen Kapiteln der Arbeit behandelt, was der Charakter der Sammlung, die kaum als ein einheitliches Ganzes zu betrachten ist, ohne Weiteres erlaubt. Um trotz der verschiedenartigen Form- und Inhaltsgestaltung der Texteinheiten systematisch vorzugehen, werden aus ihrer Gesamtheit drei Grundthemen abstrahiert: ‚Glaube‘, ‚Metaphysik des irdischen Daseins‘ und ‚Kunst‘.

Glaube

Durch den Glauben ist Offenbarung – die „äußerste Intensität der Evidenz“ (J 126) – möglich. ‚Evidenz‘ ist als Beweis der göttlichen Existenz zu verstehen. Da der Glaube vom Inneren jedes Menschen einzeln ausgeht, ist er individuell und somit bei jedem Individuum verschieden. Deshalb unterscheiden sich die Offenbarungen als Produkte des unterschiedlichen Glaubens und deshalb muss jeder Mensch vor seinem Tod Rechenschaft über seine eigenen Taten ablegen, wie bereits in *Der jüngste Tag* ausgeführt wurde. Die Offenbarung kann man nicht durch die „Erscheinungswelt“ erleben, sondern nur durch sein Inneres: „Von außen kommt nichts: – alles von innen!“

760 Unter diesem Titel führt Röck die 1912 entstandenen Aufzeichnungen Janowitz' an (vgl. J 246).

761 Wie bereits erwähnt, war dieses Prosastück nur ein Teil einer ursprünglich zweiunddreißigseitigen Arbeit.

Indem der Mensch die Entscheidung getroffen hat, an etwas zu glauben, macht er Dinge existent oder nicht existent: „[...] für den Schaffenden gibt es äußerstes *Ja oder Nein*.“ (J 127)⁷⁶² So kann man Anteil am Guten haben, indem man daran glaubt. Denn der Glaube hat die Fähigkeit, auch das Gute zu schaffen. Durch die eigene geistige Tätigkeit, die ohne Glauben nicht denkbar ist, kann man Gleichnisse aus der „Erscheinungswelt“ als Zugang zur Teilnahme am Sein nutzen. Die Fähigkeit zur Teilnahme ist die Begründung dafür, dass man ursprünglich das Gute besaß und es durch den Sündenfall verlor. Der Glaube ermöglicht jedoch das Gegenteil – das „Wunder“: man setzt das Gute, selbst wenn man seiner nicht teilhaftig werden kann: „So ist jedes Menschen Glaube sein Erlösungsversuch.“ Die Kraft des Glaubens hat ihre Begründung in der christlichen Lehre: „Nach Jesus Christus wirkt [...] Glaube so stark wie Wissen.“ (J 125). Der Glaube wird mit Wissen gleichgesetzt, wodurch ihm das Attribut des Tatsächlichen zugesprochen wird.

Der Glaube hängt insofern mit der Zeit zusammen, als er sie aufhebt. Im Bereich des Außerzeitlichen gibt es den Begriff des Glaubens nicht, weil er nur durch das Zeitliche begrifflich abzustecken ist: „Glaube ist nur in der Zeit denkbar. Sein Wesen ist gegen die Zeit gerichtet, wie das Wesen der Treue: er überbrückt sie. (Treue, d. i. Glaubensbeständigkeit, d. i. Gewißheit der Werte.)“ (J 127).

Metaphysik des irdischen Daseins

Die „Erscheinungswelt“ (J 125) ist durch Symbole und Begriffe mit den Ideen verknüpft. Nach Jesus Christus wirken die Symbole-Erscheinungen als „Gleichnisse des Heilands“ mit gleicher Intensität wie das, wofür sie stehen – die Idee. Davon ist auch der Mensch „a priori“ überzeugt. Durch die Symbole spricht zum Menschen nicht nur Gott, sondern auch der Satan. Das Handeln des Menschen zeigt, wessen „Lehre“ man angenommen hat. Man soll sich entweder für das eine oder das andere entscheiden, wobei man weiß, was von Gott und was vom Satan stammt. Die Bedeutung der Symbole ist jedoch dem Menschen a priori unbekannt.

Der Vorstellungsrahmen von Idee und Erscheinung ist auf Platon zurückzuführen. Hinzu kommt die christliche Lehre, nach der die Erscheinung auf den Menschen gleich stark wie die Idee wirkt. Demnach soll man die Erscheinungen ernst nehmen, um nach ihnen zu handeln. Weiterhin kommt der Dualismus des Guten und des Bösen zur Sprache, der durch Gott und Satan dargestellt wird. Man wählt mit dem Wissen um Gutes und Böses nur eine der beiden Möglichkeiten.

⁷⁶² Vgl. hierzu auch S. 207.

Dem Symbol (Erscheinung) wird eine große Bedeutung zuerkannt. Weiterhin wird behauptet: „Das Problem des Symbols ist mit das Problem der Welt.“ (J 126). Nach Kant kann man die Welt nur als eine ‚Erscheinungswelt‘ durch menschliche Sinne wahrnehmen. In der ‚transzendentalen Ästhetik‘ legt er sich auf seinen Subjektivismus fest:

Wir haben also sagen wollen: daß alle unsere Anschauung nichts als die Vorstellung von Erscheinung sei: daß die Dinge, die wir anschauen, nicht das an sich selbst sind, wofür wir sie anschauen, noch ihre Verhältnisse so an sich selbst beschaffen sind, als sie uns erscheinen, und daß, wenn wir unser Subjekt oder auch nur die subjektive Beschaffenheit der Sinne überhaupt aufheben, alle die Beschaffenheit, alle Verhältnisse der Objekte in Raum und Zeit, ja selbst Raum und Zeit verschwinden würden und als Erscheinungen nicht an sich selbst, sondern nur in uns existieren können. Was es für Bewandnis mit den Gegenständen an sich und abgesondert von aller dieser Rezeptivität unserer Sinnlichkeit haben möge, bleibt uns gänzlich unbekannt.⁷⁶³

Der Mensch ist nicht in der Lage, zum ‚Ding an sich‘ vorzudringen. Alle Erscheinungen der Außenwelt sind lediglich Produkte eines Subjektes, die es an sich nicht gibt, da sie bloß durch den determinierten Wahrnehmungsmechanismus des Menschen in Zeit- und Raumverhältnisse nach außen hin projiziert werden. Wie allerdings ausgeführt wurde, verbirgt sich nach der christlichen Lehre hinter der Erscheinung ein Symbol, wodurch es als ein Mittel zur Erkenntnis der Wahrheit an Bedeutung gewinnt – was im Gegensatz zur Kantschen Auffassung steht. Falls man also nach der christlichen Auffassung das Wesen (das „Problem“) des Symbols durchschaut, bekommt man ein besseres Verständnis von dem Prinzip, auf dem die Welt beruht.

Obwohl man in der „Erscheinungswelt“ (J 126) bloße Erscheinungen wahrnimmt und somit keinen direkten Zugang zu den Dingen an sich hat, besteht keine Verzweiflung darüber. Man empfindet es vielmehr als eine „Mahnung“, von der „materiellen Welt“ eine kritische Distanz zu halten. Weiterhin geht daraus hervor, dass nur die „geistigen Organe“ – und keineswegs die Sinnesorgane des Menschen – die Wahrheit im Bereich der Metaphysik erfassen können. Die kritische Stellungnahme des Menschen soll das Unwahre entlarven, das vom Satan stammt. Die Unvollkommenheit der menschlichen Sinne ist somit als ein Hilfsmittel zu verstehen, Wahres von Unwahrem zu unterscheiden.

Folgendes steht im engen Zusammenhang mit den in *Der jüngste Tag* bereits behandelten philosophischen Überlegungen zum Sein und Nichtsein, darum handelt es sich höchstwahrscheinlich – genauso wie bei der Skizze – um ein Fragment aus der ursprünglich längeren Arbeit: „Tiefstes und letztes Wort aller Welterklärung, der Schlüssel zu allen Rätseln, Endpunkt der Philosophie, ist das Wort ‚Alles‘. Es muß Alles sein!!“ (J 127). Man vergleiche diesen Abschnitt mit dem letzten Satz von *Der jüngste Tag*: „Bis alles ist und nichts mehr nicht ist, dann ist das Ende und der ewige Anfang, dann ist das Unsagbare gekommen.“ (J 124). Das

⁷⁶³ Hirschberger 1981, S. 285.

Verbindungselement ist der Ausdruck ‚alles‘, dessen Sein-Werden in beiden Textausschnitten thematisiert wird. Beides zielt darauf, zu Gott zu gelangen. Hier ist darüber hinaus ausgedrückt, dass es durch die Überwindung des Zeitlichen möglich ist.

Weiterhin fokussieren andere Fragmente aus *Der Glaube und die Kunst* auf den Begriff des Willens, wie auch in *Der jüngste Tag*. Dem ‚Wollen‘ wird das ‚Wünschen‘ gegenübergestellt. Der Tod kann nur durch den Willen verneint werden und nicht durch das Streben nach dem Wohlbehagen, welches bloß ein Ausdruck des Wunsches ist. Der ‚Wunsch‘ wird ferner mit ‚Furcht‘ verbunden, die als Ehrfurcht vor Gott gedeutet werden kann (interessanterweise erscheint ungefähr zeitgleich mit Entstehung dieser Gedanken *Das Heilige* [1917] von Rudolf Otto, eine Abhandlung über das ‚Numinose‘, die das Zusammenspiel vom Abweisenden und Anziehenden beim religiösen Erleben thematisiert und damit offenbar die Gefühlslage dieser Zeit widerspiegelt):

Das Leben als Gefahr fürchten – sich zu verlieren.

[...]

Im Wollen liegt die Überzeugung ausgedrückt, daß Gott auch in mir ist; im Wunsche: daß Gott nur außerhalb meiner Existenz ist. Der Wunsch will bestenfalls die Gnade, aber auch nur sie, der Wille will Gott. (J 128)

Dieser Sachverhalt wird auch allegorisch dargestellt: „Wer die richtigen Flügel zum großen Flug hat, der fliegt davon, ohne es zu wissen. Wessen Flügel aber nur die Sehnsucht nach Falkenschwingen ist, der muß fallen, der muß zerschmettern.“ In diesem Abschnitt ist auffallend, dass er gleich mehrere Metaphern enthält, was bei den anderen Reflexionen in *Der Glaube und die Kunst* nicht der Fall ist. Sie entstammen dem Darstellungsbereich eines Vogels – des Falken. Da ein solcher Ton des ‚Kompromisslos-Unbedingten‘ für Janowitz eher untypisch ist, ist zu vermuten, dass er sich inspirieren ließ; auf der Hand liege der Einfluss von Nietzsche – dem ‚geistigen Vater‘ der literarischen Moderne, in dessen *Zarathustra* man folgende Flug- bzw. Flügelmetaphern findet:

Da zerbrachen ihrem [der Edlen] Geiste die Flügel: nun kriecht er herum und beschmutzt im Nagen.⁷⁶⁴

Und all mein Wandern und Bergsteigen: eine Noth war's nur und ein Behelf des Unbeholfenen: – fliegen allein will mein ganzer Wille, in dich [den Himmel] hinein fliegen!⁷⁶⁵

Gott ist eine Muthmaassung: aber wer tränke alle Qual dieser Muthmaassung, ohne zu sterben? Soll dem Schaffenden sein Glaube genommen sein und dem Adler sein Schweben in Adler-Fernen?⁷⁶⁶

764 Friedrich Nietzsche 2009, S. 33

765 Friedrich Nietzsche 2009, S. 131.

766 Friedrich Nietzsche 2009, S. 66.

Abgesehen von der (stilistischen) Form gibt es auch Ähnlichkeiten auf der inhaltlichen Ebene. Der Adler ist bei Nietzsche eines der Sinnbilder für Freiheitsdrang, indem er nach oben, nach dem Guten, strebt. Gleiches trifft auf den „großen Flug“ bei Janowitz zu.

Das Leben des Menschen auf der Erde wird bloß als eine Zwischenstation empfunden: „Das Leben ist eine innere Reise mit einem im Weltall liegenden Ziel. Wir tangieren die Erde.“ (J 128). Im Leben kommt auf den Menschen sowohl Gutes als auch Böses zu, er soll trotzdem seine „innere Reise“ von beiden Gegensätzen unbelastet zurücklegen: „Im tiefsten Jammer der inneren Finsternis tönte es wie Lerchenschlag: ‚Und doch!‘ In seligster Wonne, reinsten Erhebung über Zeit und Ort, flüstert das Fatum: ‚Und doch!‘“ Das Leben ist als Probe wahrzunehmen – und keineswegs als Gefahr –, da es von vornherein zielgerichtet ist, wobei das Ziel außerhalb des Lebens („im Weltall“) zu finden ist. Falls man dieses Prinzip durchschaut, hat man die Probe bestanden.

Kunst

Die Aufgabe der Dichtung ist es, nicht nur die Idee bestätigende sondern auch ihr widersprechende Erscheinungen in Anspruch zu nehmen, um sie darzustellen. So soll auch der „Feind der Idee“ (J 126) sichtbar gemacht werden. Dagegen befasst sich Philosophie (Metaphysik) nur mit der Wahrheit, die bloß in den die Idee bestätigenden Erscheinungen zu suchen ist. Der Künstler thematisiert auf diese Art und Weise das Negative („Lüge“, „Haß“, das „Schlechte“) und fragt nach dessen Ursprung. Anders als die Philosophie baut also die Dichtung auf dem Kontrast zwischen Gut und Böse auf, um das Letztere zu ergründen.

Das Kunstwerk hat sowohl auf den Rezipienten als auch auf den Künstler selbst eine heilende und ausgleichende Funktion. Der Künstler leidet unter einem Übermaß an Willen – an seiner „inneren Überfülle“ (J 129) – das beide Extreme der menschlicher Psyche anbelangt: „Der Künstler ist mannigfaltiger, zusammengesetzter, dunkler und heller, höher und tiefer, besser und schlechter als die übrige Menschheit.“ Das Kunstwerk ist der Ausweg aus der Unausgeglichenheit, indem sein Zustandekommen auf den Künstler eine ausgleichende und Ordnung schaffende Wirkung hat. Dadurch werden weiter die „Anlagen zum Bösen und Schlechten“ aus dem Innern des Menschen eliminiert. Darin liegt die „veredelnde Wirkung“ der Kunst. Daraus geht hervor, dass in das Kunstwerk nur das Bessere von der inneren Beschaffenheit des Künstlers einfließt. Deshalb wird von anderen Menschen ein Widerspruch zwischen der Ausstrahlung der Person selbst und ihres Kunstwerkes wahrgenommen: „Jenes interessiert uns, es ist ‚widerspruchsvoll‘, dieses erhebt uns, es ist ‚übermenschlich‘.“ Indem die Person des Künstlers und ihr Werk auseinandergehalten werden, wird hier eigentlich –

literartheoretisch gesehen –, statt für die von Dilthey propagierte ‚hermeneutische Einfühlung‘ in die Autoreninstanz oder gar für ausdrücklich positivistisch orientierte Deutungen, für den textimmanenten Ansatz eines Strukturalismus plädiert.

7.6 Das Reglement des Teufels

Das sarkastische Pamphlet *Das Reglement des Teufels* entstand wohl „von 1916 auf 1917“ (J 204). Es handelt sich um ein Fragment, so dass in der redaktionellen Nachbemerkung zum zweiten Abdruck des Textes (zuerst erschien der Text in der *Fackel*⁷⁶⁷) steht: „Hier brechen die Aufzeichnungen ab. Der sie schrieb und nicht mehr vollenden konnte: Franz Janowitz, ist fünfundzwanzigjährig auf dem ‚Felde der Ehre‘ geblieben.“⁷⁶⁸ Das Pamphlet besteht aus zwei Teilen, die mit den folgenden Überschriften eingeleitet sind: *Allgemeines über die feindliche Armee und den feindlichen Soldaten* und *Die Behandlung des Einzelnen vor dem Kriege. – Vaterland und Nation. – Verhinderung schädlicher Einflüsse.*

Wie bereits der Titel *Das Reglement des Teufels* vermuten lässt, geht es um eine satirische Zusammenstellung von Vorschriften, die dem Teufel in den Mund gelegt werden. Da er sich jedoch im Text mit dem Pronomen ‚Wir‘ (bzw. ‚Uns‘ im Dativ) identifiziert, sind außer ihm noch andere (Lebe)wesen mitgemeint (der Teufel bedient sich der Anrede „Meine Diener“; J 134), die an seiner Seite – d. h. jenseits von Gott – stehen. Allerdings gibt es im Pamphlet keine klaren Hinweise auf diese breitere Gruppe der Gottfeindlichen. Immerhin können womöglich einige Menschen miteinbezogen werden, die den Willen des Teufels, sei es bewusst oder unbewusst, erfüllen: Politiker, die nach der stetigen Machtzunahme des „Vaterlandes“ (J 136) streben; „Patrioten“, die ein solches Tun der Politiker zustimmend herausstreichen; die Vertreter der Presse, die sich an der Erschwerung der internationalen Zusammenarbeit beteiligen (vgl. J 137); Diplomaten, die darauf bedacht sind, ihre abschätzigen Urteile über andere Nationen nicht allzu deutlich auszusprechen, um die gewünschte Wirkung zugunsten des Teufels nicht zu verfehlen (vgl. J 139). Gleichwohl kann das ‚Wir‘ auch als der Plural majestatis gelesen werden, mittels dessen sich der Teufel Gott angleicht.

Zu der gegnerischen Seite gehört neben Gott („der oberste Kriegsherr“; J 134) der Mensch – als „Soldat Gottes“ bezeichnet – und Jesus, der allerdings von den Menschen selbst gekreuzigt wurde. Ferner macht der Teufel unter den Menschen auf solche aufmerksam, die sich seinem Willen widersetzen. Die Rede ist von denjenigen, die auf den teuflischen Ursprung des „Vaterlandswesen[s]“ (J 135) hinweisen, von denjenigen, die dank ihrer inneren Verknüpfung mit der (über das Zeitliche des menschlichen Lebens hinausgehende) Idee von der Heimat ihre territoriale Okkupation als belanglos ansehen würden, und schließlich von denjenigen, die sich

767 F 691–696, S. 3–14.

768 B IX, S. 76.

öffentlich über Eigennutz und Berechnung der Politiker äußern (vgl. J 136). Nachdem der bipolare Aufbau der Satire veranschaulicht wurde, wird einzeln auf beide Unterkapitel eingegangen.

Allgemeines über die feindliche Armee und den feindlichen Soldaten

Im Pamphlet heißt es, dass die Menschen keine Glaubensfestigkeit mehr besitzen: „längst warfen sie [die Menschen] die furchtbare, wider Uns geschmiedete Waffe weg“ (J 134). Die ‚Waffe‘ steht für den Glauben, dessen Bedeutung bei den meisten Menschen mittlerweile durch den Einfluss des Teufels in den Hintergrund gerückt ist. Das zum ‚Rasten‘ geeignete ‚Lagerleben‘ steht für die passive, unkritische Einstellung der Menschen-‚Schlafwandler‘ zu den Glaubensfragen, für ihre leichte Beeinflussbarkeit durch das verlockend Bequeme (was keiner kritischen Einstellung bedarf) – das Teuflische. Genauso wie ein Schlafwandler, der unbewusst eine Richtung blind verfolgt, stehen die Menschen unter dem scheinbar ungezwungenen, unauffälligen – im Endeffekt allerdings desto einschneidenden – Einfluss des Teufels. Falls sich schon ein Mensch findet, der nach einer kritischen Stellungnahme ruft, um zu Gott zurückzufinden, wird er von seiner Umgebung als Störenfried im ‚rastenden Lagerleben‘ empfunden. So erging es etwa Jesus Christus, für dessen Märtyrertod ein Kreuz zum Symbol wurde. Der Teufel verdreht allerdings die mahnende Bedeutung des Kreuzes, er sieht darin nur noch eine Warnung und Abschreckung für alle, die das Unterfangen Jesu Christi nachahmen möchten.

Nur ein fester Glaube ermöglicht dem Menschen, die Transzendenz Gottes gänzlich zu akzeptieren. Da es ihm jedoch daran mangelt, stellt die Transzendenz ein schwer zu überwindendes Hindernis dar. Daher begrüßt der Teufel das Vorhandensein der Transzendenz – den „lächerlichen Idealismus“ Gottes –, seine Existenz und seinen Willen bloß indirekt (beispielsweise durch Symbole, Offenbarungen) den Menschen zu zeigen.

Der andauernde Prozess der Zersplitterung der gesamten Menschheit in verschiedene (immer kleiner werdende) Staatsgebilde, Religionen (bzw. Kirchen und Sekten) lähmt insofern ihre Widerstandsfähigkeit gegen teuflische Einflüsse, als die abgesonderten Gruppen gegeneinander ankämpfen, da sie sich gegenseitig des teuflischen Ursprungs bezichtigen. Der Teufel will den Prozess in Gang gebracht haben: „Wir herrschen, weil Wir teilten!“ (J 135). Diese vermeintlichen Identitätskämpfe lenkten den Menschen vom wahren Glauben ab, der allein die vom Teufel einst gefürchtete ‚Waffe‘ – den „Stahl der Erkenntnis“ – darstellte.

Statt dass die Menschen einen solchen hartnäckigen Krieg gegen den Teufel führten, führen sie ihn gegen sich selbst mit der falschen Überzeugung, in Menschen anderer Nationalität oder

anderen Glaubensbekenntnisses den Teufel zu sehen. Auf diese Art und Weise entsprechen sie von alleine dem Willen des Teufels:

Uns dient er [der Mensch] mit der Waffe, die er einst gegen uns empfing, für *Uns* nur streiten beide Parteien, während sie verblendet beide für Gott zu streiten wähnen! Der Krieg ist das Ziel, an das Wir die Menschheit immer wieder bringen wollen, nie satt des Sieges! Kein besseres Mittel kennen Wir, Gott bis in das innerste Herz schmerzreich zuzusetzen, als den Krieg! (J 135)

Die ununterbrochene Aufeinanderfolge von Kriegen unter den Menschen ist die tiefste Absicht und das höchste Ziel des Teufels, so hält er die Erkenntnis und den Gottesglauben von Menschen fern. Deswegen lässt der Teufel ein solches Reglement schreiben, um den Krieg weiter zu schüren. Unter der nächsten Überschrift fasst er zu diesem Zweck die wichtigsten ‚Gebote‘ und ‚Warnungen‘ zusammen.

Die Behandlung des Einzelnen vor dem Kriege. – Vaterland und Nation. – Verhinderung schädlicher Einflüsse

Im vorigen Kapitel wurde nahe gelegt, dass der Krieg durch die Entwicklung des eigenen Identitätsbewusstseins bedingt ist. Die meisten Identitäten sind nämlich mit einem unterschiedlichen Glauben verknüpft, was (Kriegs)konflikte verursacht, da jede Identität danach strebt, den anderen übergeordnet zu werden. Eine wichtige Rolle spielt dabei der Ehrgeiz der Menschen, der die gegenseitige Toleranz beeinträchtigen kann (vgl. J 140). Das Bestreben des Teufels ist es also, neue Identitäten entstehen zu lassen oder aber eine scheinbare Legitimation den bereits existierenden zu geben, um den Menschen der jeweiligen Identität vorzutäuschen, das einzig und allein die ihrige die echte, von Gott auserlesene („Heiligsprechung des Vaterlandes“; J 136) ist. Identität wird ferner mit ‚Vaterland‘ und ‚Nation‘ in Zusammenhang gebracht.

Damit der Begriff ‚Vaterland‘ an Bedeutung gewinnt, bringt ihn der Teufel in falsche Zusammenhänge mit dem Leben der Menschen. So werden dem ‚Vaterlande‘ Attribute zugesprochen, die sich eigentlich auf Anderes beziehen, was den Menschen teuer ist, beispielsweise die „Landschaft der Kindheit“. Herauszustreichen ist das Ziel des Teufels, die ursprünglich überwiegend abstrakte, idealistische Bedeutung des Begriffes ‚Vaterland‘ (bzw. ‚Heimat‘) in die Sphäre des Materiellen, des Territorialen zu verschieben.

Mit dem Territorialen geht Hand in Hand das politische Interesse der Länder, dessen Steuerung von Politikern betrieben wird. Das müsse auf Machtgewinn ausgerichtet werden, was wiederum den erwünschten Krieg zur Folge hat. So dass zum bereits behandelten Faktor des Glaubens noch derjenige der Machtentfaltung hinzukommt.

Um das Volk von dem Tun der Politiker zu überzeugen, will sich der Teufel der Mittel der Propaganda bedienen:

Die Politiker sind in ihrem Bestreben, welches den Leuten weismachen will, daß das politische Vaterland mächtig sein und fortwährend an Macht zunehmen müsse, von Uns zu unterstützen. (J 136)

Machtträume kommen aus dem Bauch. Mit Zuhilfenahme von Fahnen und Militärmusik kann man, besonders an einem sonnigen Tage, einen gut erzogenen Patrioten eines Besseren belehren. (J 138)

Propaganda hat hier zum Ziel, das selbstständige Denken der Menschen auszuschalten, um es durch ihre äußeren Anregungen zu ersetzen, die – eben anders als das selbstständige Denken – keine intellektuelle Tätigkeit erfordern und demnach eher „aus dem Bauch“ als etwa „aus dem Kopf“ kommen. Es wird wohl darauf angespielt, dass Propaganda im Ersten Weltkrieg ihre bis zu jener Zeit größte Anwendung fand, womit beispielsweise die anfängliche Kriegsbegeisterung zu erklären ist.⁷⁶⁹ Weiterhin ordnet der Teufel an, die Geschichte zu verfälschen. Hervorzuheben wäre dann das scheinbar herauskristallisierte Grundprinzip, nach dem jede Nation seit jeher nach der Weltherrschaft strebt. Das ist vor allem den wichtigsten „Marionetten“ des Teufels einzuprägen: Kaisern, Herrschern und Generälen. So dass der Teufel neben der Propaganda auch Mystifikation bzw. Manipulation in Anspruch nimmt (vgl. J 138f.).

Es liegt ferner im Interesse des Teufels, alle Versuche zur Annäherung der Völker untereinander und zur Toleranz schlechthin vorzubeugen, wozu er konkrete Maßnahmen treffen lässt: alle ausgesprochenen Gedanken solcher Art sind zu verspotten, nichtkonforme Diplomaten sind zu entfernen, Presse ist unter Zensur zu stellen ... (vgl. J 137). Weiterhin will der Teufel jedem Menschen suggerieren, dass dessen „Nation Gottes Lieblingsnation sei. (Das Nähere hiezu lese man in Chamberlains Schriften nach.“ (J 137). Der englisch-deutsche Schriftsteller Houston Stewart Chamberlain (1855–1927), einer „der frühesten Bewunderer und Förderer Hitlers“⁷⁷⁰, war um die Jahrhundertwende ein viel umworbener Modeautor, dessen dem Gedanken des Ariogermanentums verpflichtete Werke hohe Auflagen erreichten. Aus heutiger Sicht mag befremdend wirken, dass in den Bann dieses Protagonisten des durch die Rassenlehre stark geprägten germanischen Kulturbewusstseins Karl Kraus geraten ist, ein „in seinen jungen Jahren [...] nahezu kritikloser Verehrer Chamberlains“⁷⁷¹. Einige wenige Beiträge des Kulturhistorikers finden sich in den ersten Jahrgängen der *Fackel*. In der von 1901 bis 1904 währenden Korrespondenz ist Kraus andauernd, allerdings vergeblich, bemüht, noch Weiteres aus dem Schaffen des viel Bewunderten in der *Fackel* zu bringen. „Die einzige vorbehaltlos kritische Äußerung über Chamberlain in der ‚Fackel‘“⁷⁷², wie interessanterweise Wilhelm bemerkt, „stammt nicht von Karl Kraus, sondern von Franz Janowitz“. Gemeint ist die oben angeführte

769 Vgl. Vondung 1980, S. 13.

770 Wilhelm 1982/1983, S. 406.

771 Wilhelm 1982/1983, S. 405.

772 Wilhelm 1982/1983, S. 426.

Stelle aus *Das Reglement des Teufels*. Janowitz dürfte insbesondere an die 1914 und 1915 erschienenen *Kriegsaufsätze* bzw. auf die *Neuen Kriegsaufsätze* angespielt haben, die dezidiert kulturchauvinistisch ausgerichtet sind.

Eindeutig sarkastisch ist die Stelle zu klassifizieren, an welcher der Teufel ein Zitat von Schiller in Anspruch nimmt, um dieses als eine „Ausrede“ des Klassikers zu bezeichnen. Das Zitat soll demnach nicht nur das (gewalttätige) Handeln der Hauptfigur in Schillers *Wilhelm Tell* legitimieren, sondern auch dasjenige der Völker im Pamphlet: „Es kann der Frömmste nicht im Frieden bleiben, \ wenn es dem bösen Nachbar nicht gefällt.“ (J 137). Schiller legt den Ausspruch in den Mund von Wilhelm Tell (Akt 4, Szene 3), um dessen existenzieller Not und Freiheitsdrang Ausdruck zu geben, dagegen missbraucht ihn der Teufel, um Konflikte hervorzurufen, die in Waffengewalt ihre Lösung fänden.

Ad absurdum führt die Mahnung des Teufels, dass Menschen anderer Nationen ihre im Grunde liegende Gleichbeschaffenheit als „Versäumnis“ ansehen und keineswegs als etwas, was gegenseitigen Respekt hervorrufen würde. An dieser Stelle ist die Sinnlosigkeit der überzogenen Rivalität zwischen den Nationen (Völkern, Religionen) abzulesen.

Weiterhin will der Teufel die Europäer ihren immerhin fortgeschrittenen Grad an Zivilisation vergessen lassen, indem er sie mit Indianern vergleicht, deren rückständige Lebensweise gewalttätiger erscheint: „Die Verbreitung der Ansicht, daß die Heldensöhne Europas vor den Skalps der Wilden die Tapferkeitsmedaillen voraus haben, ist zu verhindern.“ (J 139). Die „Skalps“ als Symbole des Erfolges weisen auf eine primitive, nachträgliche – und daher überflüssige – Gewaltanwendung hin, wogegen eine gesellschaftliche Anerkennung in Form der Tapferkeitsmedaille steht. Der Stil dieser Stelle erinnert an Karl Kraus, der sich in der *Fackel* ebensolcher Ausdrücke bedient: in einer Szene der *Letzten Tage der Menschheit* dreht sich das Gespräch um einen Soldaten, der zwar „abgefrorene Füße“⁷⁷³ aber dafür auch eine „Tapferkeitsmedaille“ hat; in einer sozialkritischen Überlegung thematisiert Kraus den Verlust vom wahren Idealismus und Hinwendung zum Konsum, den der Mensch erfährt: „Unser totsicheres Ingenium hat den Idealen den Skalp abgezogen“⁷⁷⁴.

Aus der nächsten Vorschrift des Teufels ist seine Zuneigung zum Journalistischen herauszulesen: „Die Verbreitung der Ansicht, daß ein Diplomat nur mit der linken Hand zu erwürgen sei, damit die rechte für den zu ihm gehörenden Journalisten freibleibe, ist zu verhindern.“ (J 137). Obwohl der unbequeme Diplomat zu entfernen ist, soll der Journalist, der über sein Wirken berichtet, am Leben bleiben. Janowitz identifiziert sich hier mit der scharfen

773 F 423–425, S. 11.

774 F 445–453, S. 16.

Kritik von Kraus an der Rolle der Journalisten im Ersten Weltkrieg. Kraus macht sie für den Krieg mitverantwortlich, indem er behauptet, dass sie bemüht seien, mittels wahrheitswidriger Nachrichten die Greuel des Krieges in ein anderes Licht zu stellen. Das sollte die Kriegsbegeisterung noch vergrößern.⁷⁷⁵ Alice Schalek (1874–1956), eine österreichische Kriegsberichterstatterin, für Kraus gut möglich die Verkörperung der Kriegsverherrlichung schlechthin und ihm deshalb ein Dorn im Auge, beschreibt den Krieg an der Front in ihrem ‚Feuilleton‘ in der *Neuen Freien Presse* folgendermaßen: „Nennt es Vaterlandsliebe, ihr Idealisten; Feindeshaß, ihr Nationalen; nennt es Sport, ihr Modernen; Abenteuer, ihr Romantiker; nennt es Wonne der Kraft, ihr Seelenkenner; ich nenne es freigewordenes Menschentum.“⁷⁷⁶ Aus diesem und ähnlichen solchermaßen exaltierten Kriegs-Plädoyers stammt die Abneigung vom Tun der Journalisten, die nicht nur Kraus sondern offenbar auch Janowitz verspürte.

Ergänzend zu der Kraus-Polemik gegen Schalek sei bemerkt, dass sie nicht einmal der tschechischen Presse entgangen ist: Im April 1916 erfährt man aus *Lidové noviny*, dass Schalek den Satiriker wegen Ehrverletzung anklagte⁷⁷⁷, im Oktober 1917 berichten wiederum *Národní listy* über den unglücklichen Vorfall, wo die aus der russischen Gefangenschaft entflohenen Soldaten vor der sensationssüchtigen Presse über ihre russischen Mithelfer erzählten, wodurch diese, praktisch gesehen, zur Todesstrafe ‚verurteilt‘ wurden. Allen voran, ganz im Ton von Kraus und diesen auch erwähnend, beschuldigt das Blatt die sogenannten ‚Kriegsberichterstatter‘, stellvertretend wird neben Alice Schalek noch Molnar Ferencs genannt, „die über dem unermesslichen Leid, über Tod und Tragödie von Millionen ihr abscheuliches Lied der Kriegspsychose komponieren“⁷⁷⁸.

Der Teufel regt, um auf das Pamphlet zurückzukommen, offen und skrupellos zum unmoralischen Vorgehen an. Oft tarnt er dieses als einen existenziellen Kampf: „Sagt jemand, er wolle nicht an die Front gehen, um nicht morden zu müssen, rede man allen und auch ihm ein, daß er dies deshalb tue, um dort nicht ermordet zu werden.“ (J 139). Dass sich der Teufel des Unmoralischen bewusst ist, zeigt sich in seiner folgenden Verordnung: „Man verhindere es, daß ein sterbender Politiker gefragt werde, was er von seinem Berufe halte.“ (J 138). Diese durchaus sarkastische Stelle zeugt von der Skrupellosigkeit des Teufels, der alle geistigen Werte verschmäht. Anders ist es bei Menschen, denen Gott das Streben zum Wert eingeprägt hat. Der Teufel will allerdings den Endzweck im menschlichen Leben – Streben nach dem Wert – durch

775 Vgl. Fischer 1980, S. 281.

776 Schalek 1915.

777 Vgl. *Lidové noviny*, 4. 11. 1916, S. 4.

778 [Übers. d. Verf.] *Národní listy*, 27. 10. 1917, S. 4.

ein Streben nach dem Mord ersetzen. Dabei sollen die Menschen – verblendet von falsch wahrgenommenen äußeren Einflüssen (beispielsweise Empfindung des Krieges als einer unausweichlichen, existenziellen Not) – dem einst von Gott gegebenen Streben folgen, ohne zu sehen, dass das Ziel nun ein anderes ist, dass „vor allem die Mörder den tiefsten Verlust für die Menschheit bedeuten!“ (J 140).

Der Weltkrieg, der den Impetus zu diesen satirisch-sarkastischen Betrachtungen gab, wurde allerdings in der Zeit vor seinem Ausbruch und noch eine Zeitlang nach seinem Anfang oft mit Begeisterung (nicht nur) von der literarischen Welt aufgenommen:

Wir haben uns wieder, wir sind vereint,
mit Gott und Kaiser hinaus in den Feind!
Zerstampft ist, was uns hadernd getrennt,
wir sind ein einziges Element,
ein Volk, mein Volk, zum Klumpen geballt.
(Furor Teutonicus!, 1915)⁷⁷⁹

Der deutsche Lyriker Josef Winckler (1881–1966) gibt hier nicht nur der Begeisterung, sondern auch der erwünschten Folge des Kriegsausbruches Ausdruck, aus einem durch Klassenkampf gespaltenen Deutschland wieder eine Einheit – ein „Volk“ zu machen.⁷⁸⁰ Festzuhalten ist die deutlich formulierte Sinngebung im Bezug auf den Weltkrieg (die vereinheitlichende Wirkung auf die Nation). Im Laufe des Krieges lässt aufgrund von Erfahrungen des Leidens und Strebens die anfängliche Begeisterung nach, sie wird nach und nach von der zunehmenden Wahrnehmung der eigentlichen Sinnlosigkeit des Krieges abgelöst. Um sich psychisch mit dieser Erfahrung abzufinden, griffen einige Literaten zu satirischen Mitteln. Die wohl bekannteste satirische Darstellung des Ersten Weltkriegs schlechthin ist der autobiographische Roman von Robert Graves (1895–1985) *Goodbye to All That*. Im folgenden Ausschnitt wird der Soldatenmarsch einer Kompanie geschildert, der zum Ziel ein Dorf in Nordfrankreich hatte:

There was a competition between the companies as to which would have the fewest men falling out; A [Company] won. The village we finally arrived at was called Montagne le Fayel. [...] I was billeted with an old man called Monsieur Elie Caron, a retired schoolmaster with a bright eye and white hair. He lived entirely on vegetables, and gave me a vegetarian pamphlet entitled „Comment Vivre Cent Ans“. We already knew about the coming Somme offensive, so this was a good joke.⁷⁸¹

Die hier gebrauchten satirischen Mittel (Hyperbel, Ironie) gewährleiten den Abstand der Hauptfigur zu den (ansonsten ernst zu nehmenden) Geschehnissen: einige Soldaten brachen während des anstrengenden Marsches zusammen; der Gastgeber steht mit seinem (nach der Langlebigkeit ausgerichteten) Lebensstil im scharfen Kontrast zu der existenziellen Not der

⁷⁷⁹ Eggert-Windegg 1915, S. 16.

⁷⁸⁰ Vgl. Vondung 1980, S. 18.

⁷⁸¹ Graves 1929, S. 228.

Frontsoldaten. Der Roman zeugt von der durchaus verbreiteten satirischen Verarbeitung der Kriegserlebnisse in der (europäischen) Literatur, was aus *Das Reglement des Teufels* keine singuläre Erscheinung macht.

Höchstwahrscheinlich ließ sich Janowitz in seiner satirischen Schreibweise von Kraus beeinflussen. So wird etwa in dessen *Die letzten Tage der Menschheit* (Akt 5, Szene 55) das Festmahl einer Korpskommando vorgeführt, anlässlich dessen ein General seinen Trinkspruch hält:

In dieser Stunde gedenken wir der Lieben in der Heimat – die fern sind und unserer in Treuen gedenken. Und speziell die Mütter, die vorangegangen sind – indem sie also naturgemäß mit Freuden ihre Söhne geopfert haben auf dem Altare des Vaterlands! [...] Es gilt – ich spreche das Wort im vollen Bewusstsein meiner Tragweite aus – es gilt, zu siegen! Siegen, meine Herrn – wissen Sie, was das heißt? Das ist die Wahl, die dem Soldaten bleibt – sonst muß er ruhmbedeckt sterben!⁷⁸²

Eine bittere Ironie tritt in der Rede hervor: Die Mütter der Soldaten seien froh, ihre Söhne für die Vaterlandsidee sterben zu lassen; die Soldaten müssten entweder siegen oder eben „ruhmbedeckt“ sterben. Eine solche sarkastische Zuspitzung des Aktes der Aufopferung für das Vaterland findet ihre Entsprechung bei Janowitz: „Da jede Machtentfaltung die Bürgschaft für einen Krieg in sich trägt, muß den Leuten gesagt werden, daß das Volk diese Machtentfaltung will und braucht, ansonsten sie sich vielleicht ungerne für deren Behauptung werden schlachten lassen.“ (J 136). Sobald man überzeugt ist, dass das Bedürfnis nach Macht vom Volk ausgeht, wäre man bereit, sein Leben eigentlich sinn- und zwecklos zu opfern.

Es wurde gezeigt, dass nicht nur Janowitz sondern etwa auch Graves und Kraus auf die Geschehnisse des Weltkrieges mit einer satirischen Ausdruckweise reagieren, um dadurch jeglichen Versuch (früherer literarischer Rezeption des Krieges) um Sinngebung als unmöglich auszuweisen. Darüber hinaus ist jedoch festzuhalten, dass bloß Janowitz imstande war, noch während des Krieges – als einer, der ihn als Frontsoldat am eigenen Leib erfuhr, um schließlich auf dem Feld zu sterben – seinen Kriegserlebnissen diesen schriftlichen Ausdruck zu geben. In dieser Hinsicht ist *Das Reglement des Teufels* als eine besondere literarische Erscheinung zu betrachten.

782 Kraus 1986, S. 683.

8 Franz Janowitz als Dichter der expressionistischen Moderne

Um das Verhältnis der Lyrik von Janowitz zum Expressionismus gründlich auszuloten, muss der Blick zuallererst auf den wohlgerneht literaturgeschichtlichen Begriff selbst gelenkt werden, um sich dessen Beschaffenheit und genauen Sinngehalt deutlich vor Augen zu führen. Thomas Anz hält fest: „Der Expressionismus ist eine Konstruktion der Literaturgeschichtsschreibung.“⁷⁸³ Denn einerseits war das „expressionistische Jahrzehnt“ [...] gekennzeichnet durch die Gleichzeitigkeit des Ungleichen, war auch die Zeit eines noch keineswegs abgeschlossenen Naturalismus, eines weiter wirksamen Ästhetizismus, eines epigonalen Klassizismus oder der antimodernen Heimatkunst“, andererseits stand Einiges aus dem (vermeintlich) Ungleichen dem Expressionistischen keineswegs so fern, wie einen die herkömmliche Geschichtsschreibung glauben lassen will. So geraten in die ‚gefährliche Nähe‘ des Expressionismus etwa auch Autoren wie Thomas Mann, Stefan George oder Karl Kraus. Und an der Zugehörigkeit Franz Kafkas zum Expressionismus scheiden sich bekanntlich nach wie vor die Geister.

Um den Begriff trotzdem zu ‚retten‘, allerdings ohne den Beigeschmack einer willkürlichen, einengenden Etikettierung eines festumschriebenen Repertoires an Autoren und Werken, prägt Anz die Bezeichnung „expressionistische Moderne“⁷⁸⁴. Diese Wendung, die zahlreiche formal wie inhaltlich widersprüchliche Tendenzen ‚duldet‘, die dem expressionistischen Jahrzehnt allerdings eigen sind, wird übernommen. So erübrigt sich durch diesen ‚unorthodoxen‘ Begriff der expressionistischen Moderne die nicht immer ertragreiche, strikte Differenzierung zwischen dem vermeintlich ‚genuin‘ Expressionistischen und den Nachklängen des Fin de Siècle, dessen unter dieser Bezeichnung zusammengefasste Strömungen der Décadence, des Symbolismus und der Neuromantik genauso wie der Expressionismus die gegen den Positivismus gerichtete Zivilisationskritik Nietzsches zum Ausgang nehmen und allgemein gesehen auf irrationalistisch-lebensphilosophischen Ansätzen beruhen. Die Weltanschauung des Fin de Siècle zeichnet sich etwa – wie der Expressionismus – durch die Dissoziation des Subjekts aus, durch die Reflexion über die Grenzen der Sprache, die oft zur Sprachskepsis führt, durch das Spätzeitgefühl und bisweilen auch durch Erlösungsphantasien. Ein weiterer Begriff, der rein vom Zeitlichen her als ‚Konkurrenz‘ zum Expressionismus in Betracht gezogen werden könnte, der Impressionismus, wird selbst von der traditionellen Literaturgeschichtsschreibung mitunter als keine selbstständige Bewegung angesehen, sondern bloß als stilistische Verfahrensweise, die als solche historisch nicht eindeutig situierbar ist.

783 Anz 2010, S. 9.

784 Anz 2010, S. 10.

Demgegenüber ist im Hinblick auf den Expressionismus allem Anschein nach eine verhältnismäßig scharfe Grenze zum Naturalismus zu ziehen, dessen an der Mimesis orientierte ästhetische Prinzipien in scharfem Kontrast zu dem dezidiert anti-mimetischen, stark Subjekt-bezogenen Expressionismus stehen. Kasimir Edschmid hielt seinerzeit in Absetzung des Expressionismus von der realitätsgetreuen Abbildung der Wirklichkeit fest:

Niemand zweifelt, daß das Echte nicht sein kann, was als äußere Realität erscheint. Die Realität muß von uns geschaffen werden. Der Sinn des Gegenstands muß erwählt sein. Begnügt darf sich nicht werden mit der geglaubten, gewählten notierten Tatsache, es muß das Bild der Welt rein und unverfälscht gespiegelt werden. Das aber ist nur in uns selbst.
So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision. Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet. Er nimmt nicht, er sucht. Nun gibt es nicht mehr die Kette der Tatsachen: Fabriken, Häuser, Krankheit, Huren, Geschrei und Hunger. Nun gibt es die Vision davon. Die Tatsachen haben Bedeutung nur soweit, als durch sie hindurchgreifend die Hand des Künstlers nach dem greift, was hinter ihnen steht.⁷⁸⁵

Franz Janowitz macht diese Abwendung von den vermeintlich objektiven Gesichtspunkten mit, in seinem kurzem Prosastück *Verwandlung des Winters* heißt es beispielsweise: „Was uns entgeht, entgleitet – wir werden in der Dichtung es finden. Nicht schminken will ich die Wirklichkeit, verwandeln. Auflösen den irdischen Stoff und aus seinen Elementen ein neues Werk fügen nach den Gesetzen meiner Sehnsucht.“ (J 120). Solche poetologische Verfahrensweise kongruiert vollkommen mit dem Anspruch des Expressionismus auf „[k]ünstlerisch aktive Konstruktion der Wirklichkeit“⁷⁸⁶. Als Absage an den Naturalismus lässt sich Janowitz' Gedicht *Gebet* lesen, das wie ein religiös inspirierter Erlösungswunsch anmutet, der Realität zu entkommen:

O laß mich, Dämmergeist der Nacht,
wie einst den dumpfen Knaben,
an allem, was der Tag gebracht,
mein helles Träumen haben.
Verhülle alle klare Spur,
nach der die Dinge gehen.
Ich will die Welt verzaubert nur
in ihren Schleiern sehen. (J 14)

Nicht von ungefähr betet das Ich nicht zu Gott, sondern zum „Dämmergeist der Nacht“: Der ‚Geist‘ erfährt im Expressionismus eine besondere Aufwertung, er avanciert geradezu zum Kampfbegriff gegen alles Starre, Tote, Unschöpferische. Dadurch nähert sich sein Sinngehalt dem ‚Leben‘ (die traditionelle Dichotomie von Geist und Leib wird hier durchbrochen), denn beide Begriffe stehen im Verständnis der Expressionisten in Opposition zu der entfremdenden Verwissenschaftlichung der Welt in der zivilisatorischen Moderne. Der Geist wurde der

785 Edschmid 1918, S. 364.

786 Anz 2010, S. 7.

drohenden Selbstentfremdung entgegengesetzt, um die Autonomie des Subjekts zu bewahren. Die Angst vor deren Verlust artikuliert sich im Gedicht bereits durch die Sprachsituation: das Ich fleht den Geist an, dieser möge auf das Wahrnehmungsbewusstsein des Ich nachhaltig Wirkung ausüben, damit es nicht der ‚Welt der Tatsachen‘ anheimfalle. Die Bedrohung des Subjekts bringt auf eine ganz eindringliche Weise der spätere Dadaist Walter Serner zum Ausdruck:

wohl nie noch hat zeitlich derart zusammengetrieben ein solch weggetrenntes und atemloses Kunstwollen die großen Städte durchhastet. Es ist, als wäre in den Tagen der alles nivellierenden Technik die spastische Angst ausgebrochen: die Applikatur dieses stinkenden Massenbetriebs könnte unbeirrbar werden; als wäre, sie durch einen wilden Schrei aus dem Takt zu stoßen, als die tiefste Menschenpflicht des Geistigen erkannt worden⁷⁸⁷

Nun zum Expressionismus selbst. Trotz der bereits angedeuteten (und später noch ausführlich zu behandelnden) Heterogenität der expressionistischen Strömung herrscht im literaturwissenschaftlichen Diskurs ein breiter Konsens darüber, was auf alle Fälle als genuin expressionistisch gelten darf. Es ist zuallererst ein dezidiert antibürgerlicher Ton, der einen inneren Zusammenhalt aller sonst noch so verschiedenartigen Gruppen und Gruppierungen von Dichtern im gesamten deutschen Sprachraum schuf. Mit der Antibürgerlichkeit eng gekoppelt ist der Generationskonflikt zwischen Vater und Sohn – dieser verkörperte aus der Sicht der Expressionisten den Künstler, jener den verhassten Bürger. Als weiteres strukturbildendes Merkmal ist die Utopie des neuen Menschen anzuführen, ein Topos, der sich in der Literaturwissenschaft auch unter der Bezeichnung ‚messianischer Expressionismus‘ fest etablierte. In der Vision des neuen Menschen artikuliert sich die Sehnsucht nach einer radikalen Umwälzung der bestehenden, erstarrten Ordnung, die weit über den Menschen hinaus auch eine ganzheitliche Erneuerung der Welt forderte. So hatten im expressionistischen Jahrzehnt die Vorstellungen vom Weltende, von der Apokalypse Konjunktur, die als Vorstufen einer neuen Welt gedacht waren und somit eine erlösende Funktion erfüllen sollten. Zum typischen Thema wurde die (oft negativ dargestellte, weil zur Selbstentfremdung führende) Großstadterfahrung.

Der lyrische Sprecher, der seine oft tief bewegte subjektive Sicht nach außen projiziert, stellt den Ausdruck über die Form, so dass diese zumeist vom Ausdruck determiniert ist. Dadurch wird der konventionelle Umgang mit der Sprache aufgehoben, es kommt zu sprachlichen Verzerrungen, wie beispielsweise auf der Ebene der Syntax zur parataktischen Aneinanderreihung von einzelnen Sätzen, die aus ihrem ursprünglich syntagmatischen Zusammenhang herausgelöst werden. In Zuspitzung dieses Reihenstils entstehen aufs Ganze gesehen mit Absicht inkohärente Simultangedichte, die der Überforderung des dissoziierten Subjekts in der mit unzähligen Reizen

787 Serner 1913, Sp. 613.

überfluteten Welt Ausdruck geben. Als Beispiel für die Ebene der Bildersprache ist die im Expressionismus häufig angewendete Synästhesie hervorzuheben, die einzelne Ebenen der Sinneswahrnehmung durcheinanderbringt.

Nun findet man in der Lyrik von Franz Janowitz kaum etwas aus diesem ‚Grundbestand‘ des Expressionismus. Obwohl vor allem in dem Zyklus *Der tägliche Tag* mitunter ein sozialkritischer Ton des dem geschäftigen Leben abgewandten lyrischen Ich anklingt, des ‚Müßiggängers‘ und ‚Tagediebs‘, wird nirgendwo explizit der Bürger selbst zur Zielscheibe der Kritik. Über den Vater-Sohn-Konflikt findet man bei Janowitz keine Zeile, genauso wie über den Topos des neuen Menschen, eingehende Schilderungen der Apokalypse bleiben gänzlich aus. Genauso wenig begegnen in Janowitz’ Gedichten breiter ausgemalte Großstadterfahrungen, die das Industrielle oder Technische thematisierten, sieht man von dem weitgehend unbekanntem Gedicht *Herbstlicher Abend in der Stadt* ab, wo u. a. von der „elektrischen Bahn“⁷⁸⁸ die Rede ist – eine wahrhaft singuläre Erscheinung in dem sonst eher den Naturobjekten und der Welt als einem Ganzen geweihten Vokabular des Dichters. Simultangedichte finden sich bei Janowitz keine, Synästhesien kaum⁷⁸⁹. War also Janowitz kein expressionistischer Dichter? Falls doch, dann allenfalls kein führender, sollte man Rudolf Blümner ernst nehmen, der meinte, „daß alle Künstler, die eine führende Bedeutung für den Expressionismus haben, an einer Stelle vereint sind. Diese ist *Der Sturm*“⁷⁹⁰. Denn von Janowitz findet man in der bedeutendsten expressionistischen Zeitschrift keine Zeile. Es soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, inwiefern – oder ob überhaupt – für Janowitz’ Lyrik das Attribut ‚expressionistisch‘ beansprucht werden kann.

Der 1892 geborene Franz Janowitz, Philosophiestudent jüdischer Abstammung, entspricht aus soziologischer Sicht vollkommen dem Profil eines expressionistischen Dichters. Wie Paul Raabe aufgrund seiner umfangreichen biographischen Recherchen darlegt, waren die „vier Jahrgänge 1889 bis 1892 [...] die stärksten der expressionistischen Generation. Allein 1890 und 1892 wurden jeweils 29 Autoren geboren, die am Expressionismus mitwirkten.“⁷⁹¹ Mehr als 80 % der etwa 350 Autoren, die Raabe in die Untersuchung aufnahm (Janowitz ist da auch verzeichnet⁷⁹²), waren Akademiker, wobei die meistvertretenen Fachgebiete waren: Germanistik, Jura, Philosophie, Kunstgeschichte und Medizin. Schließlich war fast die Hälfte der Autoren jüdischer Abstammung.

788 Sudhoff 1996, S. 87.

789 Vgl. S. 112.

790 [Blümner [1917]], S. 1. Zitiert nach Anz 2010, S. 41.

791 Raabe 1985, S. 7.

792 Raabe 1985, S. 239f.

Nicht nur Raabe zählt Janowitz automatisch zum Expressionismus, sondern etwa auch Wolfgang Rothe⁷⁹³, von expressionistischer Rezeption zeugt des Weiteren die Aufnahme von Janowitz' Gedichten in einige Textsammlungen, die mehr oder weniger das Expressionistische in den Vordergrund stellen.⁷⁹⁴ Der Jugendbewegung nahestehend hat beispielsweise Erich Paul Küppers, in dessen 1919 erschienenem *Kestnerbuch* zwei Gedichte von Janowitz neben Beiträgen von etwa Paul Kornfeld, Alfred Döblin, Else Lasker-Schüler oder Theodor Däubler zu finden sind. 1973 erschien der unveränderte Nachdruck des Gedichtbandes *Auf der Erde* im Kraus-Reprint-Verlag, wohlgerichtet in der Reihe *Bibliothek des Expressionismus*. Der Ausstellungskatalog *Österreichs Avantgarde 1900–1938*, in dem auch ein Janowitz-Gedicht abgedruckt ist, will den Worten des Mitherausgebers Peter Weibel zufolge den bis dato vernachlässigten Aspekt des österreichischen Expressionismus ans Licht rücken. Janowitz' Gedichte kommen schließlich in zwei Ende der 80er Jahre erschienenen Anthologien vor, die das Expressionistische ausdrücklich thematisieren – die *Texte des Expressionismus* von Armin Wallas und *The Lost voices of World War I* von Tim Cross.

Da Janowitz' Gedichte die (durch ihren Hang zum Plakativen?) bekanntesten Themen des Expressionismus wie die Utopie des neuen Menschen oder die Apokalypse kaum berühren, ist die Aufmerksamkeit auf andere, nicht unbedingt weniger wichtige Diskurse der expressionistischen Moderne zu wenden, um diese auf ihren Einfluss auf den jungen Dichter zu untersuchen. Als Beispiel einer Ambivalenz, die keinesfalls eine schematische, sondern eine feine Differenzierung der Diskurse im expressionistischen Jahrzehnt voraussetzt, sei der Begriff des ‚Lebens‘ angeführt. An diesem entzündeten sich nämlich zwei Hauptstränge des expressionistischen Pathos: Der negativen Ästhetik mit ihren Bildern des Avitalen – die Erde erscheint hier als ein Gefängnis, als ein durchaus unwirtlicher, öder Ort – wird die Feier des Lebens als ausdrückliches Bekenntnis zum Vitalismus entgegengesetzt. Bei Janowitz finden sich beide Perspektiven. Die Erstere wurde bereits im Kapitel zum dualistischen Weltbewusstsein ausgeleuchtet, festgestellt wurde ihre hohe Vereinbarkeit mit dem in der Moderne rezipierten Gedankenreichtum der Gnosis. Hier wie da fungieren als strukturbildende Elemente der Dualismus (wie z. B. Himmel – Hölle, Licht – Dunkel) und der grundsätzliche Pessimismus hinsichtlich des irdischen Daseins.

Als eine Unterkategorie der negativen Ästhetik kann man die Ästhetik des Hässlichen betrachten, die in Kombination mit dem Grotesken im Expressionismus mehrmals Ausdruck

793 Vgl. 59.

794 Die folgende knappe Übersicht stützt sich auf die Ausführungen im Kapitel zur Rezeption und Werkveröffentlichung.

fand. Zum bevorzugten Objekt der Darstellung wurden die Tiere, wie etwa bei Trakl oder Benn,⁷⁹⁵ bei Janowitz thematisiert das Hässliche ein singuläres Gedicht – umso mehr fällt dieses auf:

(Das tote Reh)
Zum Bündel die schlanken Beine geschnürt,
Geöffneten Leibes liegt es im Licht,
Der Lappen des Todes, der rauhe vom Sack,
Verhüllte die Neugier, die zarte, der Augen,
Und wo einst der Ton des Waldes war,
In den Ohren weiden die Fliegen. (J 100)

Von grotesker Verzerrung ist hier keine Spur, der Blick des lyrischen Sprechers lässt vielmehr auf Mitleid mit dem erlegten Wild schließen – hatte doch einst das noch lebendige Reh ‚zarte neugierige Augen‘ und den ‚Ton des Waldes‘ in den Ohren. Erst durch den letzten Vers wird das Unaufdringlich-Tragische durch das Bild der ‚weidenden Fliegen‘ radikal entidealisiert.

Den oft mit viel Pathos sich artikulierenden expressionistischen Vitalismus, von ihm als ‚Hunger nach Leben‘ bezeichnet, hält Anz in der Literatur jener Zeit für ‚ein epochales Phänomen‘⁷⁹⁶. Janowitz erlebt diesen Enthusiasmus mit, wie man den folgenden Versen entnehmen kann:

Dein Antlitz, Mensch, teilt Miene ringsum aus
Und selbst das Tote atmet, wo Du lebst,
So viel lebst Du! (J 98)

Wie bereits im Kapitel über das monistische Einheitsgefühl dargelegt wurde, geht die Aufwertung des Lebens mit den Anschauungen der Lebensphilosophie einher. Während sich Henri Bergson, einer ihrer bekanntesten Vertreter, eher gegen den Rationalismus der Naturwissenschaften wendet, attackiert Nietzsche v. a. die christlich geprägten, lebensfeindlichen Moralvorstellungen. Nietzsche ist es auch, der die Phantasie des Tanzes als Symbol des Willens zum Leben prägt: ‚Nur im Tanze weiss ich der höchsten Dinge Gleichniss zu reden‘⁷⁹⁷, heißt es in *Zarathustra*. Das Motiv des Tanzes als eines der Zeichen des Vitalen wurde von den Expressionisten bekanntlich mehrfach variiert. Dem Tanz könnte kaum größere Bedeutung zukommen als in Janowitz’ *Stimme am Morgen*:

Nur was sich rührt, das ist,
reicht mit der Wellen Hand,
was nie ein Arm ermißt,
bis an den Weltenrand!

Was in dir rast und rollt,

795 Vgl. Anz 2010, S. 95.

796 Anz 2010, S. 51

797 Friedrich Nietzsche 2009, S. 89.

teil' die Begegnung mit,
was in dir tanzt und tollt,
treib' auch des Freundes Schritt! (J 71)

Schon die ersten zwei Strophen des Gedichts machen deutlich, dass es hier nicht nur um den Tanz selbst geht als Ausdruck der ‚Lebensschwungkraft‘, sondern v. a. um das Weiterleiten der Bewegung, der Energie an die Mitmenschen. Die folgenden Verse sprechen dies noch klarer aus:

Rührst du an starres Glas,
wird es erklingen hell.
Geize mit dem nicht, was
selbst dich durchleuchtet grell!

Was dich mit Licht erfüllt,
bilde das weiße Wort,
leuchte im Bruderaug
unverhüllt auf und fort!

Das Gedicht schließt mit einer kosmogonischen Vision ab, die den enthusiastisch vorgetragenen Anspruch des Tanzes auf vitalistische Aktivität verabsolutiert:

Wie die Planetenuhr
endlose Zeiten kreist,
sei du Bewegung nur,
die mit sich Welten reißt! (J 72)

Ergänzend sei bemerkt, dass Janowitz hinsichtlich des Tanzmotivs Inspiration bei dem von ihm verehrten Gerhart Hauptmann geschöpft haben kann, dessen *Und Pippa tanzt!* (1906) – wo der Tanz bekanntlich eine zentrale Rolle spielt – er laut Tagebuch am 15. Juni 1912 las (vgl. J 177).

„Als Figuren, die das Vitale verkörpern,“⁷⁹⁸ so Anz, „fungieren solche, die den lebensfeindlichen Disziplinierungszwängen der Zivilisation (noch) nicht unterworfen sind oder von ihnen befreit werden sollen: Tiere, Kinder, Wilde oder Irre.“ In Janowitz' Gedichten kommen zwar kaum Wilde und Irre vor, dafür aber sehr häufig weitgehend positiv konnotierte Bilder von Tieren und Kindern. Auch wenn beide hier meistens nicht primär Vitalistisches darstellen – oft transportieren beispielsweise die Tiere als Symbole tiefere Sinngehalte, wie etwa der Schwan (in *Der Schwan*) die Sehnsucht nach der mit den Sternen assoziierten Transzendenz oder der Käfer (*Der Käfer*) die Erdgebundenheit der irdischen Wesen – begegnen zuweilen auch eindeutig vitalistisch geprägte Darstellungen, wie in *Aufbruch*, dessen letzte Verse durch die intendierte Reinheit des Ausdrucks an eine geradezu unlyrisch anmutende Naivität grenzen:

und die ewig angebunden
an der Schwerkraft kreisen müssen,
sieh die Tierchen fröhlich springen:

798 Anz 2010, S. 56.

Wiesel, Hase, Pferd und Maus! (J 16)

Auch das Kinder-Motiv dient bei Janowitz eher der Darstellung des heilen Ursprungs mit dessen natürlicher, unvoreingenommener und spontaner Weltwahrnehmung – ein ‚helles Schauen‘, das hinter den Dingen das Essentielle zu entdecken weiß –, als dass diese durch die Zwänge der Zivilisation unverrückte Wahrnehmung mit dem Vitalistischen unmittelbar gekoppelt wäre.⁷⁹⁹ Vielmehr als das Vitale zeigt sich in der Figur des Kindes „das regressive Begehren nach einer imaginären, durch das Bewusstsein verloren geglaubten Einheit des Menschen mit der Natur“⁸⁰⁰. Ein Bild des kommenden Frühlings wie dieses ist eher die Ausnahme:

Seid mir begrüßt, anrollende Zeiten,
längst bekannte, befreundete Tage!
Guter Planet, o reise, o trage,
daß sie die Brust uns wieder durchgleiten.
Die einst des Knaben Jubel verehrte,
stieg er ins neubelebte Geäst (J 17)

Die vielfach proklamierte, religiös inspirierte Utopie des neuen Menschen im Zusammenhang mit apokalyptischen Erlösungsvisionen findet sich zwar bei Janowitz nicht, wohl aber die unbeirrbar Vorahnung vom Weltende, wie in *Patriarch*, die allerdings keine Erlösung in Aussicht stellt:

Doch in den Augen, wehe, letzter Enkel, sinkt
des Lebens Flamme stufenweise schnell,
bis sie mir fremd und furchtbar ferne blinkt.
Nicht weiß ich es, doch ahne ich zur Stund':
Was brennt, verbrennt! Und auch der Sonne kommt die Nacht,
da sie die Flügel hebt zum letztenmal dem Rund!
[...]
Nicht eure Wege kann ich, Enkel, fürchtend wenden,
denn unabwendbar machtvoll in den Kreis
warf sich der Herr, und keinen Trost euch senden;
doch wird zuteil euch, was ich ahne, selbst nicht weiß:
Wie muß es sein, wenn Gott sich hebt, zu enden! (J 74)

Eine düstere Vision des letzten Tags, der eine Art Abrechnung darstellt, begegnet in *Ein Tag*:

Ein Tag wird, ein Tag wird kommen,
geöffnet wie dieser und licht!
Wer wird ihn erkennen, den täglichen Gast,
wenn sein altes Antlitz plötzlich
mit eisernen Lippen spricht? (J 27)

Der apokalyptischen Darstellung am nächsten steht das dem biblischen Stoff entlehnte Gedicht *Noah*, wo allerdings, statt die Ankunft des neuen Menschen zu verkünden, sich das

⁷⁹⁹ Vgl. den Abschnitt zum Kindermotiv auf S. 129.

⁸⁰⁰ Anz 2010, S. 57.

lyrische Ich an Gott mit der eindringlichen Bitte wendet, auch es selbst untergehen zu lassen. In dieser Bitte liegt die Überzeugung, dass das Menschengeschlecht aus seiner Wesenheit heraus schlecht und verdorben ist und demnach nicht auf den richtigen Weg zu bringen. Statt eines messianischen Optimismus zeichnet sich hier ein aussichtsloser Pessimismus ab:

[...]
nicht mich bewahre, keinen, unerneut
bleib der mißratene Versuch, erneue
des Anfangs Allgewässer und vernichte Alle!
[...]
Die Arche fort! Und unbewegter Geist
schweb' über Wassern wie am ersten Tage!
[...]
Was kann ich Sünder zeugen denn, als Sünder?
Es wird empor zu deinem hohen Sitz
dasselbe Antlitz wieder frevelnd schauen,
in ungewissen Augen wissend Hohn,
darüber jetzt die Flut abwaschend kreist
und mich nur trägt zu unnennbarem Grauen,
den Vater neuen Fluches und Verkünder! (J 77)

Die für den Expressionismus charakteristische Sehnsucht nach Aufbruch und Erneuerung manifestiert sich bei Janowitz nicht vor dem Hintergrund antibürgerlicher Tendenzen, sondern sie schlägt sich in enthusiastisch-hymnischen Naturschilderungen, wie in *Aufbruch* oder *Begrüßung der neuen Jahreszeit* nieder. Die ebenfalls als expressionistisch diagnostizierten Versuche der religiös inspirierten Erweckung, Bekehrung, des Umdenkens ziehen sich als roter Faden durch einen Großteil der Lyrik von Janowitz. So muss in *Der Schwan* die menschliche Seele, die in der Immanenz der Erdgebundenheit verhaftet ist, ausharren, bis „das Wort ertönt, das wiedererkannte [...] dann wachsen im Liede die Flügel und wissen den Weg“ (J 47), um „in der ewigen Hand“ zu landen. In *Der Bote* erscheint dem Ich im Traum ein Knabe, in dessen Botschaft es die „alte Heimat“ (J 26), das positive Gegenüber der trostlosen Wirklichkeit, wiedererkennt. Das Herz in *Abend und Morgen* sehnt sich danach, sich der faden Wirklichkeit des ‚unerschöpften‘ Tags zu entziehen, „sich aufzuheben aus dem Strauch der Klage / zur lichten Wölbung überm Tod der Tage!“ (J 53). Noch viele weitere Beispiele könnten den Grundzug eines wichtigen Teils dieser Lyrik vor Augen führen, nämlich die dualistische Weltwahrnehmung des als defizitär empfundenen Diesseits und der Erlösung versprechenden Sphäre der ‚himmlischen‘ Transzendenz.

Ein revolutionär anmutender Umbruch wird in *Der steinerne Tag* imaginiert. Anhand der Steinmetaphorik wird der hektische Alltag, der gleichsam die Erstarrung des Gefühls ausdrückt (zusätzlich auf der metrischen Ebene durch das ‚starre‘ elegische Distichon zum Ausdruck gebracht), beschrieben: „Steinern hallt dieser Tag, es klappern die Klepper der Stunden, /

Menschen fahren zum Ziel, Eile nur blickt jedes Aug. / [...] Ewig starren die Löwen zu beiden Seiten der Treppe, / Ewig starrt so das Paar tragender Sklaven am Tor.“ (J 105). Ungefähr in der Mitte des Gedichts offenbart sich das Geheimnis der Durchbrechung des Starren, Unlebendigen, Gefühlslosen:

Wieder dann wirft sich herab der Gott des Anfangs. Vergeblich
Wirbt um den steinernen Tag wer ihn von außen bedrängt.
Aber von innen erglühe, du Antlitz voll Lichtes, dem Harten,
Drohe dem trotzig Kern, werde dein Lächeln ihm schwer,
Steige, ein Stern des Frühlings, und strahle mild in den Abend,
Stehe du über dem Teich jeder nächtigen Brust!

Die unbeirrbar dynamische Umbruchversinnbildlichkeit der breit angelegte Personifikation, die die ursprünglich leblosen, starren Statuen zu lebendigen Wesen macht:

Tief pocht es im Pflaster, es beben und tönen die Mauern,
Leise Blitze im Blau künden die Gottheit uns nah:
Sieh, da recken die Arme, den Nacken die Sklaven am Tore,
Kosten die Lüfte, es seufzt leise durchatmet der Stein,
Und schon dehnt es die Rücken, schon schüttelt die mächtigen Mähnen!
Ihnen zu dienen bereit, sprangen die Löwen herab.

Nicht nur der Umbruch und die Akzentuierung des Vitalen im Gedicht lassen sich in den Diskurs der expressionistischen Moderne mühelos einordnen, sondern auch die Aufwertung des Wahnsinns, die man bei Janowitz sonst nur selten findet: „Wahnsinn umspielt die Stirne des Liebenden. Wahnsinn erneue, / Tauwind, den eisigen Tag, öffne das starre Gesetz.“ Der Wahnsinn fungiert hier als wegbereitender Impetus, wie etwa Nietzsche in *Morgenröthe* (1881) ausführt:

Fast überall ist es der Wahnsinn, welcher dem neuen Gedanken den Weg bahnt, welcher den Bann eines verehrten Brauches und Aberglaubens bricht. [...] allen jenen überlegenen Menschen, welche es unwiderstehlich dahin zog, das Joch irgend einer Sittlichkeit zu brechen und neue Gesetze zu geben, blieb, wenn sie nicht wirklich wahnsinnig waren, Nichts übrig, als sich wahnsinnig zu machen oder zu stellen – und zwar gilt diess für die Neuerer auf allen Gebieten⁸⁰¹

Ferner ist das Motiv des Wahnsinns noch in einem Gedicht des Zyklus *Der tägliche Tag* von zentraler Bedeutung. Ein Vogel bemüht sich zu fliegen, obwohl es seine Flügel nicht erlauben – eine irrationale Idee: „Noch mit zerbrochenen Flügeln versucht, / Versucht er die Wonnen des Flugs: / Doch bewegen sich kaum die Blumen / Am Orte des Sturzes.“ (J 101). Der Vogel scheint auf der Verliererseite zu sein, schaut er doch aus seiner Perspektive von unten dem geschäftigen Tag zu: „Die Straße oben im Licht / Trägt die tausend Räder des Tages, / Unzählige Füße der Hast“, und etwas weiter heißt es: „Nun ist es / Mit tausend Schritten Triumph / Und

801 Friedrich Nietzsche 1971, S. 22f.

kleines Gelächter.“ In der letzten Strophe kommt es aber zu einer unerwarteten innerseelischen Wandlung, die den Wahnsinn als Erlösungsfaktor hervortreten lässt:

Ihm singt eine neue Quelle.
Durchstoßen ward etwas im Sturze:
In zackiger Öffnung erscheint
Ein neuer Himmel im Himmel,
Auf Sternen ruht seine Stirne
Im Blumenbeete des Wahnsinns. (J 102)

Anz' Erklärung, welche Funktion das Thema des Wahnsinns im Expressionismus bisweilen hat, lässt sich als Interpretationsansatz zu dem Gedicht verwenden: „Der Wahnsinn erscheint zuweilen als rauschhafte Glückserfahrung, die in der alltäglichen Lebenswelt nicht mehr möglich ist“⁸⁰², an anderer Stelle ist die Rede von der „bruchlosen Verklärung des Wahnsinns als der extremsten Form unbürgerlicher Andersartigkeit“⁸⁰³.

Soziales wird bei Janowitz nur am Rande, und zwar auf zweierlei Art thematisiert. Wie bereits angeführt, begegnet in *Ein Chinesenkind* unverkennbar das Werfelsche Verbrüderungspathos⁸⁰⁴, genauso wie in dem in den *Herderblättern* erstmals erschienenen *Weltverwandtschaft*, dessen unleugbare Inspiration durch die ‚O-Mensch‘-Lyrik des erfolgreichen, wohlgemerkt aber inzwischen von Karl Kraus angegriffenen Werfel den Satiriker dermaßen irritiert haben dürfte, dass er das Gedicht in den postum erschienenen Gedichtband *Auf der Erde* nicht aufnahm. Ein Gemeinschaftsgefühl wird des Weiteren in *Der Strassenarbeiter* beschworen, indem das lyrische Ich versucht, mit seiner göttlichen Sendung selbst den dem Geistigen gegenüber eher Verschlussenen zu erreichen.

Die grundlegende Dichotomie Dichter versus Bürger im Expressionismus zeichnet sich, auch wenn nur in einer abgemilderten Form, in einigen Gedichten des Zyklus *Der tägliche Tag* ab – eine für den Expressionismus typische Überlagerung dieser Dichotomie mit Generationskonflikten (Väter gegen Söhne) findet bei Janowitz nicht statt. Der Dichter, der lyrische Sprecher dieser Gedichte, erscheint als sozialer Außenseiter, der mit der bürgerlichen Welt voller Arbeit und Tüchtigkeit nichts anfangen kann und sich lieber in die unzivilisierte Welt der Natur flüchtet:

Es lärmt der Fleiß in den Gassen,
Die ausgeschlafenen Hände werden nicht satt
Der Bewegung,
Es pocht und sägt und hobelt
Hinter allen Türen und Fenstern,
Die Geräusche alle der Arbeit flattern
Mit stolzen Flügeln die Gasse entlang:
Scheu an den Werkstätten des Vormittags

802 Anz 2010, S. 85.

803 Anz 2010, S. 87.

804 Vgl. S. 134.

Drücke ich Tagedieb mich vorbei.
[...]
Was soll ich beginnen
Am Vormittag?
An den mißtrauischen Blicken
Der Fleißigen vorbei,
Als Dieb mich fühlend,
Schleiche ich hin
Wo die Gassen enden,
Und Bach und Wiese beginnt. (J 95f.)

Die hier ohnehin nicht immer deutlich hervortretende Dichotomie Dichter versus Bürger wird in der Regel mit der ins Allgemeine gewendeten Wahrnehmung der Zeit überspielt und dadurch sublimiert. So grübelt das Ich in der vorletzten Strophe desselben Gedichts über seine Rolle in Bezug auf das Zeitliche, das von der wie vom Schlaf ‚betäubten‘ Mehrheit tragischerweise nicht mitreflektiert wird:

Kann unser aller Schlaf ich mir
Aus den Blicken reiben,
Den Sand, den Zeit uns in die Augen warf,
Und die Last der Lasten,
Die Bürde des Augenblicks,
Der still steht im Strom,
Auf die unerprobten Schultern laden? (J 96)

Die negativ erfahrenen Verlust der Einheit und der Zersplitterung der Realität sowie die damit einhergehende Dissoziation des Ich gehören zu den bevorzugten Themen der nicht nur expressionistischen Moderne. Franz Werfel hält über das einbrechende Chaos der zivilisatorischen Moderne fest:

Wir sind alle hineingestellt in eine fürchterliche Unüberschbarkeit, der Reichtum der Einsichten und Organismen trug Verzweiflung und Wahnsinn in uns hinein, wir stehen machtlos der Einzelheit gegenüber, die keine Ordnung zur Einheit macht, es scheint, das „Und“ zwischen den Dingen ist rebellisch geworden, alles liegt unverbindbar auf dem Haufen, und eine neue entsetzliche Einsamkeit macht das Leben stumm.⁸⁰⁵

Von den „Sentimentalitäten, Idealismen und Harmoniebedürfnissen des Expressionismus“⁸⁰⁶ ist Janowitz' Lyrik in bedeutendem Maß geprägt, umso schwerer fällt es dem lyrischen Ich, sich mit der Fragmentierung der Gegenwart abzufinden, die selbst die Sprache miteinbezieht:

Und wenn du sprichst, die Brücke
baust zu des Bruders Bild,
ahnst du es, ahnst es in Leid:
Nicht immer war dies dunkle Entzweit,
nicht der Worte verzweifelter Flug.
Einst war es gut,
einst war nur eins,
jetzt erst, Stück, gibt es Stücke! (J 32)

805 Werfel 1914, Sp. 903.

806 Anz 2010, S. 111.

Janowitz scheint von dem Vorbild der klassischen Ästhetik auszugehen, deren Maximen wie Ordnung, Zusammenhang, System, Einheit, Übersichtlichkeit und Wahrheit er jedoch in der zeitgenössischen Realität vermisst. Die Klage um den schmerzlichen Verlust der einstigen Totalität und deren Beschwörung geben einem, wenn auch nur eher geringeren, Teil seiner Lyrik ihr spezifisches Gepräge.

Zum expressionistischen Jahrzehnt gehört untrennbar die Kriegsliteratur, der drei Gedichte von Janowitz zuzuordnen sind: *Den galizischen Bäumen*, von denen noch später die Rede sein soll, ferner die miteinander verbundenen Rollengedichte *Sei, Erde, wahr!* und *Die Erde antwortet*, wo im ersten der Mensch als ‚Erdensohn‘ das Wort ergreift, im zweiten die ‚Mutter Erde‘, um sich vor der Klage des Sohns zu verteidigen. Fern von aller Verklärung des Krieges zielen beide im November 1916 entstandenen Gedichte auf eine in grelle Symbolik eingekleidete, unverdeckte Darstellung der Kriegsgräuere ab. So fordert der Sohn im ersten Gedicht die Erde auf, ihr wahres Gesicht zu zeigen:

Blickst milde nicht durchs Laub der Liebesnacht?
Verhehlst im Leuchten, was dich schrecklich macht?
[...]
Du Stern des Kriegs, verdunkle deine Glut,
tauch' auf in Sphären als ein Ball von Blut! (J 81)

Überraschenderweise schließt das Gedicht mit einem positiven Ausblick ab, der als eine geradezu apokalyptische Erlösungsvision gelesen werden kann, versteht man unter dem ‚brennenden Strich‘ einen läuternden Untergang und eine Erneuerung zugleich:

Einst glüht ein Strich. Sie starren, was dort brennt.
Ein Blitz der Freude zuckt durchs Firmament.

Die Flur des Himmels strahlt von Schrecken frei.
Sie stehn und schauen, staunend, was es sei.

Die Erde im zweiten Gedicht führt dem Sohn vor Augen, dass sie, „starrenden Gesichts“, als unwandelbare Schöpfung Gottes einem ‚alten Bann‘ preisgegeben ist:

Wohl bin ich Mord, du klagtest recht mich an:
Der Kinder Tod erzwingt ein alter Bann.

Sooft mein Schoß die Leichen wiederbringt:
Sie leben nur, bis sie der Schoß verschlingt! (J 82)

Nicht die Erde, sondern der Sohn, der Mensch muss seine Einstellung grundsätzlich ändern, um den alten Bann zu brechen. Dies soll er durch Liebe und den Verzicht auf Macht erzielen, dann sieht er ein, dass da nur eine „alte List“ am Werk ist, die den Menschen vor der eigenen „Schuld im Innern“ verblendet – so die aktivistische Forderung der ‚Mutter‘:

Du Sohn des Krieges, erleuchte deine Nacht!

Erkiese Liebe und entsag' der Macht!

O alte List, die nur nach außen kehrt
der Klage Schrei, wenn Schuld im Innern sehr!

Abgesehen von der Thematik tragen diese Gedichte dem ‚Expressionistischen‘ auch durch ihren Stil Rechnung: Die plakativ anmutende Sprache konzentriert sich auf das Wesentliche, die Sätze sind einfach gebaut, um dem ‚expressionistischen Schrei‘ – dem mit zahlreichen Imperativen versehenen Pathos – deutlichen Ausdruck zu geben.

Abschließend richten wir den Blick auf die metrische Form der Gedichte im Hinblick auf das ‚Expressionistische‘. Georg Simmel vermutet, es sei

der Sinn des Expressionismus, daß die innere Bewegtheit des Künstlers sich ganz unmittelbar so, wie sie erlebt wird, in das Werk oder genauer noch als das Werk fortsetze. Sie soll das nicht in einer Form tun oder sich in eine Form gießen, die ihr von einer Existenz außerhalb ihrer, einer realen oder auch einer ideellen, aufgedrungen würde. [...] Alles dies sind Hemmungen des Lebens, das sich aus sich selbst heraus schöpferisch ergießen will und deshalb, wenn es sich solchen Formen fügte, sich nur als ein abgeborgenes, starr gewordenes, unechtes in dem Werk fände.⁸⁰⁷

Sollten wir dieser Aussage restlos beipflichten und sie zugleich explizit auf die Fragen des Metrums beziehen, müssten wir zu dem Schluss kommen, dass Janowitz' Dichtung vom Metrischen her kaum expressionistisch war. Besteht sie doch größtenteils aus alternierend gebauten, oft in Vierzeilern organisierten Versen; obendrein finden sich bei ihm beispielsweise sogar acht Sonette. Nun gehört es aber zu der bereits mehrmals hervorgehobenen Uneinheitlichkeit des ‚expressionistischen Jahrzehnts‘, nicht nur inhaltlich, wie am Beispiel des Lebensbegriffs gezeigt, sondern auch formal-metrisch gegensätzliche Tendenzen unter sich zu subsumieren. Auch wenn im Expressionismus freie bzw. prosanahe Verse ohne Reim und geregelte Strophenaufteilung üblich waren und demnach den von Simmel angeschlagenen Maximen der Auflösung jeder Form vollkommen entsprachen, waren in dieser Zeit sehr wohl auch die traditionellen Formen immer noch aktuell, wie etwa das häufig verwendete Sonett. Als Beispiele formbewusster Lyriker, deren Zugehörigkeit zum Expressionismus trotzdem als unanfechtbar gelten dürfte, sind etwa Georg Heym, Ernst Stadler oder Georg Trakl zu nennen. Selbst das häufig zitierte Gedicht des Expressionismus, Jakob von Hoddis' *Weltende*, ist gereimt und lässt sich streng jambisch rezitieren. So scheut Janowitz nicht, beispielsweise den *Steinernen Tag* in elegischen Distichen zu strukturieren, um hier das von den Expressionisten favorisierte Thema des Umbruchs aufzugreifen.

807 Simmel 1918, S. 19f.

8.1 Kraus und Janowitz

„Für Leser von heute ist die Lyrik von Franz Janowitz fast nicht von der des Karl Kraus zu unterscheiden“⁸⁰⁸, so Hahns lapidares Urteil. Dieses Kapitel soll vor Augen führen, wie unbegründet hier Partei für die Priorität des Satirikers ergriffen wird, statt das lyrische Œuvre beider Autoren wirklich zu durchleuchten. Hahnl suggeriert nämlich einen einseitigen Einfluss des freilich viel Älteren und vielfach Umwobenen auf den jungen Dichter, indem er in Bezug auf Janowitz von bloßen „Nachahmungen“ spricht. Bei der Beweisführung tritt allerdings die Brüchigkeit seiner Behauptung zu Tage: Bei dem zum Vergleich mit Kraus’ *Wiese im Park*⁸⁰⁹ herangezogenen Gedicht *Der rastende Wanderer* (J 13)⁸¹⁰, in dem ebenfalls das Wort „Wiesenplan“ auftaucht, zieht Hahnl nicht in Betracht, dass dieses Gedicht von Janowitz bereits 1912 entstand, während jenes erst dreieinhalb Jahre später in der *Fackel* begegnet⁸¹¹. Zum Vergleich dieser Gedichte dürfte Hahnl von Ulmer angeregt worden sein, die bereits drei Jahre früher das Kraus-Gedicht über das von Janowitz als Folie legt, um merkwürdigerweise zu dem (von Hahnl kritiklos übernommenen?) Schluss zu kommen: „Das Gedicht ‚Wiese im Park‘ von Karl Kraus mutet an wie ein programmatischer Text zu dem Gedicht des um 18 Jahre Jüngeren.“⁸¹²

Es soll hier demnach nicht nur von Gemeinsamkeiten zwischen Kraus und Janowitz die Rede sein, die sich bereits in der übereinstimmenden Verehrung des frühen Gerhart Hauptmann zeigen, dessen Akzentuierung des ethischen Moments nicht nur Kraus sondern auch Janowitz sehr zugesagt haben dürfte – im Unterschied etwa zu dem von Kraus verspotteten Kreis der Jung-Wiener, die sich auf den bloßen Ästhetizismus festlegten. Über die gemeinsamen, und im Folgenden ausführlich zu behandelnden, Themen und Motive in ihrer Lyrik hinaus soll allerdings auch auf das ‚Trennende‘ hingewiesen werden, des Weiteren auf den bisher vernachlässigten Umstand, dass in vielen Fällen die Inspiration eher von dem jüngeren Dichterkollegen auszugehen scheint.

Aus dem umfänglichen lyrischen Werk des Satirikers werden zwecks des Vergleichs vor allem die ersten drei Bände der *Worte in Versen*⁸¹³ berücksichtigt, da sich die Entstehungszeit dieser

808 Hahnl 1984, S. 177.

809 F 413–417 (1915), S. 128. Als Quelle der bibliographischen Nachweise der Kraus-Gedichte wird die *Fackel* bevorzugt, die digitalisiert im Internet als Volltext unter ‚Austrian academy corpus‘ frei zugänglich ist. Ist ein Gedicht in der *Fackel* nie erschienen, wird aus folgendem Band zitiert: Karl Kraus (1989): *Gedichte*. Mit einem Anhang hg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

810 Auch alle weiteren in diesem Abschnitt bloß erwähnten Gedichte von Janowitz sind in demselben Band enthalten, weshalb im Folgenden auf bibliographische Nachweise verzichtet wird.

811 F 413–417, S. 128.

812 Czuma 1981, S. 295.

813 *Worte in Versen*. Bd. 1–3. Leipzig: Verlag d. Schriften v. Karl Kraus, 1916ff.

meistens vorher schon in der *Fackel* erschienenen Gedichte mit der Lebenszeit von Franz Janowitz deckt, weshalb hier der potenzielle (beiderseitige) Einfluss näher liegt als etwa bei Gedichten, die Kraus erst in den 20er Jahren bzw. noch später schrieb.

Bereits bei dem Versuch, eine Grundcharakteristik der Lyrik von Kraus zu bieten, stößt man auf grundlegende Unterschiede zu dem genuin lyrischen Werk des Jüngeren. Denn als lyrisch im eigentlichen Sinn des Wortes lassen sich nur relativ wenige Gedichte des Satirikers bezeichnen. Der satirische Impetus ist beinahe immer präsent, grenzen doch manche Gedichte des ‚Nörglers‘ an Epigrammatisches. Per se satirisch sind ferner die vielen Zeitgedichte, die einen beträchtlichen Teil seiner Lyrik ausmachen. Als solche enthalten sie konkrete Bezüge zur Wirklichkeit, indem sie entweder eine bestimmte Person oder eine ganze Gruppe in den Mittelpunkt rücken (solche Gedichte sind allerdings nicht immer satirisch gestimmt, vgl. z. B. *An einen alten Lehrer*⁸¹⁴), wenn nicht gar an den Pranger stellen (*Elysisches. Melancholie an Kurt Wolff*⁸¹⁵) oder indem sie ein konkretes Ereignis zum Ausgang nehmen (etwa die Versenkung eines feindlichen Dampfers durch ein Unterseeboot in *Mit der Uhr in der Hand*⁸¹⁶). Mit konkreten Ereignissen, ‚Begebenheiten‘ sind des Weiteren Gedichte verknüpft, die die Justiz attackieren, die Themen Krieg, Tiermisshandlung oder Prostitution aufgreifen. Durch die angestrebte Nähe zur ‚Sprache des Volkes‘ enthalten dann einige realitätsnahe, authentisch wirkende Gedichte teilweise Dialektausdrücke, vor allem aus dem Wiener Jargon, der sich Kraus‘ ausgezeichnetem akustischem Gedächtnis besonders stark eingepägt haben dürfte.

Es ist insofern wichtig, hier auf die konkreten Bezüge in Kraus‘ Lyrik hinzuweisen, als die Gedichte von Janowitz in dieser Hinsicht geradezu in scharfem Kontrast zu dieser stehen, sind sie doch alles andere als konkret zeit- bzw. ortsgebunden. Mit anderen Worten, es ist hier keine Art von deutlicher Referentialität auf bestimmte, konkret benennbare Personen, Orte oder Ereignisse auszumachen. So finden sich in Janowitz‘ Lyrik beispielsweise kaum Eigennamen, wären es auch nur vereinzelte Benennungen von Orten oder Personen (sieht man von *In unser junges Leben fiel ein Schein* ab, das aus konkretem Anlass entstanden und demnach der Gelegenheitsdichtung zuzuordnen ist). Kaum überraschend, dass man in dieser Lyrik keine Spur von etwaigen dialektalen Ausdrücken findet.

Darüber hinaus überschreiten einige Gedichte von Kraus die Grenze zum Aphorismus, andere Gedichte sind eigentlich Teile dramatischer Szenen (so findet man in den *Worten in Versen* einzelne Dialoge aus *Die letzten Tage der Menschheit*). Auch sind viele Gedichte des Satirikers

814 F 423–425, S. 39f.

815 F 443–444, S. 26f.

816 F 445–453, S. 150.

reflexiver – man denke an das Bekenntnis zum Epigonalen – bzw. selbstreflexiver Art, wie die zahlreichen Gedichte, die die Sprache thematisieren und nicht selten in eine eigentümliche Sprachmetaphysik münden. Auch bei Janowitz findet man Gedichte mit dramatischer bzw. dialogischer Struktur (*Die galizischen Bäume, Kain und der Knabe, Sei, Erde, wahr!* zusammen mit dem Gegenpart *Die Erde antwortet*), oft wird die Sprache bzw. die Sprachskepsis zum Thema (*Was innen gehet ...; Über den Schläfern*). Das Gedicht *Der träumende Scholar* mutet schließlich wie eine durch Kraus angeregte sprachmetaphysische Betrachtung an.

Trotzdem scheinen beinahe alle Gedichte von Janowitz von einem ‚rein lyrischen‘ Ton getragen zu sein, der dem unmittelbaren inneren Erlebnis, dem Gefühl des lyrischen Ich Ausdruck gibt im Unterschied zur Mehrzahl der Verse des Satirikers, die aus bestimmter Distanz, also mittelbar, die Welt zu betrachten scheinen – sei es durch kritische Absetzung oder durch ein selbstreflexives, bisweilen hoch artifiziell anmutendes Wortspiel. Demnach kommen für den Vergleich – jeweils auf das bestimmte Gedicht als ein Ganzes bezogen – nur einige wenige Gedichte des Satirikers in Frage, auch wenn selbst diese bisweilen ohne den konkreten Realitätsbezug nicht auskommen, wie beispielsweise das schon genannte *Wiese im Park* oder etwa *Landschaft*⁸¹⁷, wo die Orte Janowitz bzw. das Tal von Tödi explizit als Inspirationsquellen hervortreten. Zugleich sind aber diese Gedichte ein Beweis dafür, wie unverdeckt persönlich dieser ‚andere‘ Teil der Lyrik von Kraus war, wo Autor und lyrisches Ich zu verschmelzen scheinen, gerade auch in der Liebeslyrik des Satirikers. Trotz allem bemerkt Christian Wagenknecht selbst in den ‚lyrischsten‘ der Gedichte die anscheinend alles durchdringende, bereits oben artikulierte Grundtendenz der ‚Mittelbarkeit‘ des Erlebnisses, die bereits für manche Zeitgenossen befremdlich war:

Und was die im engeren Sinn des Wortes ‚lyrischen‘ Gedichte betrifft, an denen es ja in keinem Band der *Worte in Versen* fehlt, so dürften sie dem traditionalistischen Geschmack vor allem darum nicht sonderlich zugesagt haben, weil sie weniger vom Gefühl als vom Gedanken – oder eigentlich: von der Sprache regiert zu sein scheinen.⁸¹⁸

Um den Vergleich der Lyrik von Kraus und Janowitz fruchtbar zu machen, muss also der Blick nicht nur auf die Textstruktur in ihrer Gesamtheit gerichtet werden (etwa das Metrum), sondern auch auf kleinere Einheiten, nämlich auf einzelne Themen, Motive und sprachliche Bilder, die trotz der generellen Verschiedenheit des lyrischen Tons Licht auf strukturelle Gemeinsamkeiten der Lyrik von beiden werfen. Diese scheinen sich insbesondere auf folgende

817 F 437–442, S. 73.

818 Kraus 1989, S. 647.

Bereiche zu erstrecken: Ideale der Klassik, biblische Mythologie, Metaphysik der Sprache und das Motiv des Traums.

Für Janowitz scheint von zentraler Bedeutung das beharrliche Festhalten von Kraus an den Idealen der (deutschen) Klassik. Dieses geht Hand in Hand mit der Abneigung gegen jedwede Sprachexperimente, die die Form zugunsten des Chaos auflösen, sei es die metrische sei es die syntaktische Struktur eines Gedichts ‚beeinträchtigt‘, oder gar ein Vokabular, das sich aus Neubildungen speist statt sich der naturnahen ‚Ursprache‘ zu bedienen. Folgerichtig konnte Kraus mit den Dadaisten nichts anfangen, die er etwa in *Dichterschule*⁸¹⁹ verspottete. Differenzierter ist Kraus’ Verhältnis zu den Expressionisten, förderte er doch noch vor dem Weltkrieg viele von ihnen: In der *Fackel* druckte er beispielsweise Franz Werfel, Albert Ehrenstein, Else Lasker-Schüler oder Berthold Vierte. Erst während des Weltkriegs und erst recht danach zerbrach manche Freundschaft. Typischerweise für den immer zu Polemik bereiten Kraus stehen aber dahinter meist eher persönliche (gegenseitige) Anfeindungen, als dass bei Kraus eine programmatische Abwendung von der expressionistischen Dichtung stattgefunden hätte. Nichtsdestoweniger scheint er nach dem Tod der – wie Naumann treffend bemerkt – ‚konventionell‘ dichtenden Freunde [der Expressionisten]⁸²⁰, Trakls und Janowitz’, die Überlebenden zu verdächtigen, die Sprache ‚missbraucht‘ zu haben.

Aufschlussreich für die Position von Kraus sind die drei unmittelbar aufeinander folgenden Gedichte im Novemberheft der *Fackel* von 1916: *Den Neubildnern*, *Elysisches. Melancholie an Kurt Wolff* und *Bekennnis*⁸²¹. Während in dem ersten Gedicht die Lust an sprachlichen Neubildungen als Entfernung von dem ‚Sprachquell‘ kritisiert wird, wird in der Kontrafaktur des Werfel-Gedichts *Vater und Sohn* (das wiederum eine Kontrafaktur von Schillers *Ein Vater an seinen Sohn* ist) das Tun der um die expressionistische Reihe *Der jüngste Tag* versammelten Dichter (Werfel war bei Kurt Wolff 1912–1915 als Lektor angestellt) als (vermeintlich) falsches, verratenes Epigonentum entlarvt, das überdies mit dem ‚Neugetöne‘ vermischt sei. Schließlich gibt Kraus in *Bekennnis* seinem Pflichtgefühl Ausdruck, das wahre Wesen des Epigonalen, das er mit der Sprache assoziiert, zu schützen. Im Hinblick auf das – möchte man sagen – Verzweifelt-‚Reaktionäre‘ im poetischen Programm von Kraus’ bemerkt Krenek, dass

der Grundzug des beispiellosen Werkes von Kraus offenkundig ein konservativer ist, indem er den gnadenhaften Zustand der Harmonie von Geist und Natur, den er in der Sprache als der Urheimat des Menschen verwirklicht und in vergangenen, um die gewaltigen Erscheinungen einzelner Dichtergenies

819 F 544–545, S. 20f.

820 Naumann 1969, S. 78.

821 F 443–444, S. 25–28.

kristallisierten Epochen der Sprachkultur geschichtlich lokalisiert sieht, gegen den Einbruch eines als technischer Fortschritt maskierten Ruins zu verteidigen sucht [...] ⁸²²

Vieles von diesem konservativen Grundzug des ‚Wahrers‘ der Tradition dürfte auf Franz Janowitz übergegangen sein, in dessen Werk es an Bezügen zur Klassik ebenfalls nicht mangelt – allen voran sei das Motiv der Sterne als Symbol der Unsterblichkeit genannt (wovon im Anschluss die Rede sein soll). Traditionell ist bei Janowitz auch die Form, denn mehr als drei Viertel der Gedichte liegt ein mehr oder weniger alternierendes Metrum zugrunde. ⁸²³ Es dürfte kaum ein Zufall sein, dass Kraus, der nicht genannte Herausgeber des postum erschienenen Gedichtbandes *Auf der Erde*, in der Auswahl den Gedichtzyklus *Der tägliche Tag* nicht berücksichtigte, der zu zwei Dritteln aus metrisch freieren Versen besteht.

Das Ideal der Klassik sei hier in Anlehnung an die kosmologische Perspektive, meist explizit mit den Sternen assoziiert, dargestellt. Denn sowohl Janowitz ⁸²⁴ als auch Kraus bedienen sich dieser Weltall-Sicht, um den Himmelsbereich, der der Erde als Gegenpol entgegengesetzt wird, als den ersehnten, jedoch schwer erreichbaren (weil in der Transzendenz liegenden) Zufluchtsort zu apostrophieren. Es ist, wie Heinz Schlaffer darlegt, der Beitrag – man möchte fast sagen das ‚Verdienst‘ – der deutschen Klassik, sich von den christlich-dogmatischen, oft lebensfremden und -fernen Instanzen emanzipiert zu haben, um diese durch die antik-heidnischen Werte zu ersetzen, wie etwa die der vom christlichen Gott nicht mehr abhängigen Unendlichkeit und Unsterblichkeit. In *Mitternacht* gibt der beinahe siebzigjährige Goethe seiner bedeutungsvollen Verschiebung vom Christlichen zum Antik-Kosmologischen Ausdruck:

Um Mitternacht ging ich, nicht eben gerne,
Klein, kleiner Knabe, jenen Kirchhof hin

Zu Vaters Haus, des Pfarrers, Stern am Sterne
Sie leuchteten doch alle gar zu schön;
Um Mitternacht. ⁸²⁵

Das Kirchliche – der Kirchhof, der Pfarrer – erscheinen hier nur noch als (geduldete) Kulissen für die Nachthimmel-Szenerie. Die Faszination durch die Sterne ist noch deutlicher nachzuvollziehen, wenn man bedenkt, dass die Helden nach der antiken Mythologie ihre Unsterblichkeit erwarben, indem sie von den Götter in einen Stern verwandelt wurden. Abgesehen von dieser Vorrangstellung des Sternenhimmels vor dem Himmel Gottes gibt Goethe in *Die Leiden des jungen Werthers* seiner weitgehend säkularisierten Weltanschauung Ausdruck, indem er den kunstinteressierten, pantheistisch inspirierten Protagonisten statt der Bibel Homer

822 Krenk 1984, S. 107.

823 Vgl. die Abschnitte zur Analyse der Lyrik auf S. 109.

824 Vgl. den betreffenden Abschnitt unter den ‚leitmotivischen Sprachbildern‘ im Kap. 5.3.4.

825 Goethe 1960ff., S. 515.

oder Ossian lesen lässt. Schließlich ist der ganze Briefroman als eine aus damaliger Sicht gewiss provokante, weltliche Kontrafaktur des Leidenswegs Christi zu lesen, die mit Werthers Selbstmord definitiv die christlichen Grundsätze verabschiedet. So lautet der Schlusssatz der Romans, der sich auf das Begräbnis bezieht: „Kein Geistlicher hat ihn begleitet.“ Wie Schlaffer darlegt, war die Entfernung oder besser gesagt Anverwandlung von ursprünglich genuin christlich-religiösen Inhalten nicht nur für Goethe charakteristisch, sondern für die ganze Dichtergeneration der ‚Kunstperiode‘.⁸²⁶

Das Motiv der Sterne als Anverwandlung des Lebens nach dem Tod greift Kraus in *Sendung* auf, wo ein Verstorbener Verbindung zu einer Hinterbliebenen anstrebt, wobei das lyrische Ich als Bote zwischen den beiden vermitteln soll:

Er [der tote Bruder] will nicht, daß du weinst. Es sprach der Tote:
„Geh du zu ihr, sei Ich ihr, sei mein Bote!
Tod heißt nur: zwischen ihren Sternen schweben.“⁸²⁷

Interessanterweise gibt es auch bei Janowitz einen ‚Boten‘ aus dem ‚Todesreich‘, der dem lyrischen Ich im Traum erscheint. Der Weg zu jenem führt über einen „[v]ersunkne[n] Gang auf einst betretenem Sterne“ (J 26). Bisweilen transzendiert auch Kraus’ Metaphysik der Sprache bzw. des Reims in den begnadeten Bereich der Sterne, wie in *Der Reim*⁸²⁸:

Weist mich das Wort in weitere Fernen –
o staunend Wiedersehn mit Sternen!
[...]
Ein Wort, das nie am Ursprung lügt,
zugleich auch den Geschmack betrügt.

Dort ist’s ein eingemischter Klang,
hier eingeboren in den Drang.

Sei es der Unbedeutung Schall:
ein Schöpfer ruft aus dem All.

Darüber hinaus verbindet sich in diesem Gedicht die kosmologische Perspektive nicht nur mit der metaphysischen Auffassung der Sprache, sondern auch mit der biblischen Mythologie des Schöpfergottes, ein, wie wir noch sehen werden, sowohl für Kraus als auch für Janowitz nicht untypischer Motivkomplex. Offenbar ließ sich bei beiden das Christliche mit der antiken Kosmologie vereinbaren, ohne jeweils das eine oder andere auszuschließen.

826 Ausführlicher zu der Umorientierung der deutschen Dichter von christlichen auf antik-heidnische Inhalte vgl. Schlaffer 2008, S. 54–61.

827 F 437–442, S. 72.

828 F 443–444, S. 31f.

Unmittelbar auf *Sendung* folgt im Oktoberheft der *Fackel* von 1916 das Gedicht *Landschaft*⁸²⁹. Aus den Koordinaten der Zeit und des Raums, die den Weg zur transzendentalen ‚Entgrenzung‘ versperren, lässt das lyrische Ich nur noch die Letztere gelten. Dieser ‚magische‘ Raum, ‚Thierfehd am Tödi‘, so der Untertitel des Gedichts, ist allerdings nicht der durchaus negativ wahrgenommenen ‚Menschenmacht‘ unterstellt. Er wird darüber hinaus mit den transzendenten, ‚klassischen‘ Größen der Ewigkeit und des Todes eng gekoppelt, an denen sich auch die Lyrik von Janowitz nicht selten orientiert. Wohlgemerkt ist im Gedicht die Rede von einem ‚Stern‘, der den Impetus zu dem mystisch anmutenden Erlebnis gibt, das sich als solches von der Alltagswirklichkeit deutlich abhebt: „Ein Stern riß mich aus jenes Daseins Nacht / in neue Tage.“ Kosmisch inspiriert sind des Weiteren Kraus’ – freilich erst um 1922 entstandene – Verse aus *Verlust*, einem persönlich-intimen Liebesgedicht, das wohl deshalb nie in der *Fackel* erschien:

[...]
Wie sich deine Augen netzen,
seit mein Himmel unbesternt!

Nie war tiefere Verwandtschaft
zweier Seelen in dem All.
[...]⁸³⁰

An ein weibliches Gegenüber wendet sich der lyrische Sprecher auch in dem zuerst 1930 in den *Worten in Versen* erschienenen Gedicht, das Annie Kalmar gewidmet ist, einer deutschen Schauspielerin, die zweiundzwanzigjährig 1901 verstarb. Kraus bedient sich hier der Dichotomie Kosmos versus Erde, um die als ‚Himmelskörper‘ Bezeichnete gegen die ‚dunklen Erdenpfade‘ auszuspielen:

Sie schwand dahin, daß man ihr Bild ersehne.
Mit ihrer süßen Stimme brach ein Stern,
unirdisch mild, und klang so hoch und fern.
In ihrem Aug war alle Erdenwonne.
[...]
Mir ist ein Lied von irgendwann verklungen,
ein Himmelskörper hat mit letzter Gnade
beschieden diese dunklen Erdenpfade,
und jenem Glück erwies ich Dank und Denken.⁸³¹

Die ‚gütige‘ Sonne als Stern, als Symbol des Lichts wird in *Gebet an die Sonne von Gibeon*⁸³² der dunklen, ‚undankbaren‘ Erde gegenübergestellt, dem ‚Hort‘ des von dem Ursprung entfernten Menschen:

829 Siehe Anm. 817.

830 Kraus 1989, S. 392.

831 F 852–856, S. 48.

Sonne, immer du noch purpurnen Abschied nimmst,
immer doch unbeirrt, immer den Erdentag
segnend, der ins Gesicht dir in Finsternis prahlt –
wieder vorbei dem Menschenkreis.

Keines irrenden Sterns zitternder Funke war
je verborgener den vom Dunkel Verblendeten
als dein flammendes Meer, das den Abend umarmt
wie ein brennendes Gottesherz.

Zum Schluss des Gedichts, in der Vision einer erneuerten Welt, die des Menschen ledig ist, wird das Kosmische als billigende Instanz akzentuiert:

Und die Liebe um dich höret nun nimmer auf,
und die Musik im All schallt deiner Herrlichkeit,
und dein erhabener Glanz ist ohnegleichen heut,
weil ihm das Mensचनाuge brach!

Abgesehen von der kosmologischen Perspektive ist dieses Gedicht der biblischen Mythologie verpflichtet, finden sich hier doch ganz im Einklang mit Janowitz' *Noah*⁸³³ Beschwörungen der Apokalypse, die einen Neuanfang – wohlgerne ohne den Menschen – in die richtigen Bahnen leiten soll. Genauso wie das lyrische Ich in *Noah* mit Nachdruck Gott anfleht, alle Menschen ohne Ausnahme in den Abgrund zu stürzen, wendet sich der lyrische Sprecher in *Gebet* mit der gleichen Intention an die Sonne. Das ‚Anliegen‘, die Menschen auszurotten, fällt umso mehr ins Gewicht, als Pflanzen und Tieren dieses Schicksal erspart bleiben soll:

Keiner von ihnen [dem „dunkeln Geschlecht“] soll vor dir bestehn, und du
auf ihre Höhen tritt, zum dunklen Untergang
brenne, leuchte herab, lache Sonne, daß du
es nun doch an den Tag gebracht!

Aber ein Wunder hier thu auch an Pflanze und Tier.
Flamme des Menschentods sei ihnen Wärme nur.
Rufe Frühling zurück allem, was unterthan
rauchgeborenem Leben war.

Allem Erschöpften gib Farbe und Lust zurück.
Laß den Menschen jedoch, Henker an allem was
mit der Natur verwandt, laß die Maschingebrurt
sterbend sehn, wie das Gras gedeiht!

Das Herbeisehnen der Apokalypse, des Untergangs zusammen mit der eschatologischen Thematik des Jüngsten Tags sind bekanntlich vielfach variierte Themen im Werk des Satirikers. Letzteres, ein genuin christliches Motiv, auf das auch Janowitz oft zugreift, taucht bereits im *Monolog des Nörglers*⁸³⁴ auf, einem Akt aus den *Letzten Tagen der Menschheit*. Außerdem begegnet es in

832 F 423–425, S. 58–64.

833 Vgl. S. 263.

834 F 406–412, S. 166f.

dem sprachmetaphysisch inspirierten Gedicht *Abenteuer der Arbeit*⁸³⁵ oder in dem Antikriegsgedicht *Gebet*⁸³⁶. Von zahlreichen Anlehnungen an die biblische Mythologie zeugt ferner die ebenfalls in dem letztgenannten Gedicht enthaltene Vorstellung des Schöpfergottes:

Du großer Gott, der die Erfinder schuf
und Odem haucht' in ihre Nasen,
schufst du die Kreatur zu dem Beruf,
daß sie dir dankt mit ihren giftigen Gasen?

Dieses auch bei Janowitz nicht selten wiederkehrende Motiv des Schöpfers bzw. der Schöpfung selbst taucht etwa noch in dem gerade erwähnten *Monolog des Nörglers* auf, in *Beim Anblick eines sonderbaren Plakates*, *Elegie auf den Tod eines Lautes*, *Eine Prostituierte ist ermordet worden*, *Beim Anblick einer Schwangeren*, *Abschied und Wiederkehr*, *Der Reim* (vgl. o.), *Die Fundverheimlichung*⁸³⁷, wo explizit das bei Kraus typische Bild der „menschverratnen Schöpfung“ begegnet, schließlich ist von Schöpfer und Schöpfung in *Vallorbe*⁸³⁸ die Rede, dem abschließenden Gedicht des dritten Gedichtbands. Alle diese Belege scheinen die freilich beinahe inflationäre, klischeehafte Behauptung zu bestätigen, dass der Angelpunkt des gesamten Schaffens von Kraus die Klage um den ‚verlorenen Ursprung‘ ist. Demgegenüber wird in der pantheistisch gefärbten Lyrik von Janowitz die fortbestehende Harmonie des Ursprungs gefeiert oder zumindest lebhaft imaginiert, während die erdverbundene Schöpfung in der ‚gnostischen‘ Spätphase seiner Lyrik zugunsten eines in der Transzendenz liegenden Ortes aufgegeben wird. Wieder ein Beweis dafür, dass in der Lyrik des Jüngeren anders als bei Kraus mehr ‚erlebt‘ und weniger geklagt und gerügt wird.

Eine typische Eigenart der Lyrik von Kraus ist bekanntlich seine metaphysische Auffassung der Sprache. Die Abhandlung *Der Reim*⁸³⁹ nimmt Peter Rühmkorf zum entschiedener Kritik an Kraus'scher „Wesensbeschwörung“⁸⁴⁰. Kraus geht laut Rühmkorf von der „alte[n] bürgerliche[n] Glaubensdreiheit des Guten, Wahren und Schönen“⁸⁴¹ aus, indem er dem Reim neben dessen klanglicher Stimmigkeit zugleich auch eine inhaltliche zuspricht: „Er ist das Ufer, wo sie landen, / sind zwei Gedanken einverstanden.“⁸⁴² Diese Deutung findet Rühmkorf unzeitgemäß, da der dürftige gegenwärtige Zustand unmöglich in eine wohlgeordnete, harmonisierende Form ‚gegossen‘ werden könne; die, das Wesen der Welt schlechthin ‚abhorchenden‘, Verse nennt er „die wohlgestalten Wunschkindern eines historisch längst unhaltbar gewordenen

835 F 443–444, S. 5–8.

836 F 443–444, S. 35f.

837 F 406–412, S. 149f.; 413–417, S. 107–110; 75–77; 406–412, S. 94f.; 413–417, S. 126; 445–453, S. 170–176.

838 F 472–473, S. 32.

839 F 757–758, S. 1–37.

840 Rühmkorf 1978, S. 129.

841 Rühmkorf 1978, S. 131.

842 F 757–758, S. 1.

Einheitstraumes⁸⁴³. Den Glauben des Satirikers „an die Harmonie [...] der Bedeutungsinhalte und der körperlichen Eigenschaften der Wörter“⁸⁴⁴ verweist Rühmkorf in den Bereich der „metaphysischen Spekulation“. Kraus lasse sich in dem Streben nach Aufdeckung der ‚metaphysischen Notwendigkeiten‘, die sich ihm zufolge aus dem tiefen Zusammenhang von Natur bzw. Schöpfung und Wort bzw. Sprache ergeben, zu bloßen „Produkten der äußersten Kunstfertigkeit“⁸⁴⁵ hinreißen, die wenig mit dem wahren Wesen der Natur zu tun haben. Schließlich hält Rühmkorf fest, dass Kraus die „tief erfahrene Entzweiung von Erlebnis und Bewußtsein, Tun und Denken, Natur und Sprache, Wahrheit und Schönheit, Gesellschaft und Subjekt“⁸⁴⁶ mit harmonisierender Metaphysik überspielen wollte, während sich an denselben Erfahrungen das Entfremdungs-Pathos der jungen Expressionisten entzündete.⁸⁴⁷

Abgesehen von den zahlreichen gereimten Gedichten und mancher sehr kunstvollen Reimverschlingungen, zu denen Janowitz von Kraus inspiriert worden sein dürfte, scheint *Der träumende Scholar*, ein die Schöpfungsgeschichte anhand der grammatischen Fälle des Lateinischen wiedergebendes Gedicht, aus der Feder des Satirikers selbst zu stammen, so eng und offenbar ist hier die Anlehnung an die eigentümliche Sprachmetaphysik des ‚Wesensbeschwörers‘, die ihren poetischen Niederschlag beispielsweise in den Gedichten *Elegie auf den Tod eines Lantes*⁸⁴⁸, *Abentener der Arbeit*⁸⁴⁹ oder *Der Reim*⁸⁵⁰ findet. Signifikanterweise findet man aber in Janowitz’ *Träumendem Scholar* keine Anspielungen auf Sprachschändung, auf einen verkehrten Umgang mit der Sprache wie so oft bei Kraus.

Last, but not least ist das Motiv des Traums hervorzuheben, das sowohl bei Kraus als auch bei Janowitz eine besondere Affinität im Unterschied zu der Alltagswirklichkeit genießt.⁸⁵¹ So bedient sich Janowitz dieses Motivs, um seinem poetischen ‚Programm‘ in *Gebet* Ausdruck zu geben, dessen erste Verse lauten:

O laß mich, Dämmergeist der Nacht,
wie einst den dumpfen Knaben,
an allem, was der Tag gebracht,
mein helles Träumen haben. (J 14)⁸⁵²

843 Rühmkorf 1978, S. 135.

844 Rühmkorf 1978, S. 131.

845 Rühmkorf 1978, S. 135.

846 Rühmkorf 1978, S. 134.

847 Vgl. Rühmkorf 1978, S. vgl. 134f.

848 Siehe Anm. 837.

849 Siehe Anm. 835.

850 Siehe Anm. 828.

851 Der Abschnitt über die ‚leitmotivischen Sprachbilder‘ in Janowitz’ Lyrik (Kap. 5.3), in dem nur die fünf wichtigsten Motive behandelt werden, geht gegen die vorherigen Überlegungen auf den ‚Traum‘ nicht ein.

852 Vgl. auch S. 257.

Die Hochschätzung des Traums bei dem Satiriker erklärt Werner Kraft folgendermaßen: „Der Traum ist für Karl Kraus eine Wirklichkeit, die sein Leben prägt. Seine Traumexistenz hebt sich ab von der wachen und nüchternen Realität des Tages, in die seine Berufung ihn gestellt hat. Der Traum ist, wie die Sprache, ein Maßstab.“⁸⁵³ Der Traum soll nach Kraus als „Ratgeber“⁸⁵⁴, so das gleichnamige Gedicht, den Menschen dienen, wenn sie ‚am Tag‘ vor anscheinend unlösbare Probleme gestellt werden:

Schon manche Freundschaft plötzlich mir entschwand,
weil ich durch einen Traum den Freund erkannt.

Schon manche Freundschaft habe ich versäumt,
weil mir einmal vom Feinde hat geträumt.

Der Todfeind, den ich auf der Straße traf,
das war der Freund von meinem letzten Schlaf.

Der freundlich meinem Tage sich genaht,
an meiner Nacht übt heimlich er Verrat.

Tagsüber wußt' ich nicht, wie mir geschah,
wenn ich den andern andern Augs besah.

Um Missverständnisse zu vermeiden: Der Traum soll nicht im Verständnis von Kraus gedeutet werden, sondern als ‚Abbild‘ der Wahrheit über die Wirklichkeit des wachen Zustands gestellt werden. Daher die entschiedene Abwendung vom Tun der Psychoanalytiker, die den Traum als bloßes Medium zur Aufdeckung persönlicher Schuldgefühle betrachteten. Nicht erst das Subjekt soll nach Kraus den Traum als Objekt, Medium betrachten, um ihn zu deuten und somit zur Wahrheit zu gelangen, sondern der Traum selbst ist als klärende, wegweisende Instanz anzusehen.⁸⁵⁵ Überdies zeigt sich in dieser Tendenz Nähe zu Husserls Phänomenologie, die nicht das Individuelle, Persönliche, sondern das Wesenhafte, das Phänomen interessiert.

Folgerichtig begrüßt der lyrische Sprecher in Kraus' Gedichten die Phase des Einschlafens, wo das schwindende Bewusstsein das allmähliche Kommen des Traums anbahnt, wie beispielsweise in *Vor dem Einschlafen*⁸⁵⁶. Um wie schmerzvoller ist dann das Schwinden des Traums während des Aufwachens, wie es in *Traum*⁸⁵⁷ zur Sprache gebracht wird:

Eine Glocke schrillt,
daß die Decke birst.
Wenn du heute nur
nicht gerufen wirst!

853 Kraft 1956, S. 262.

854 F 443–444, S. 30.

855 Vgl. Kraft 1956, S. 266f.

856 F 443–444, S. 33–34.

857 F 508–513, S. 73–75.

Schon betäubt der Tag
das verlorne Ohr;
noch umfängt den Blick
jener grüne Flor.

Wär' mein Tag vorbei!
Wieder umgewandt
kehrt' ich aus der Zeit
in das lichte Land!

Eine auffällige Entsprechung mit dem abrupten, kompromisslosen Übergang in den Zustand des Wachseins findet sich in Janowitz' *Boten*, wo überdies die Affinität zum bewusstlosen Traum so hoch ist, dass sogar der Tod ersehnt wird:

Da braust der Tag, der Erde Uhren rufen.
Die Stundenrosse stampfen mit den Hufen.
Schon packt mit wildem Griffe mich das Licht.
Es ist das alte. Wieder starb ich nicht. (J 26)

Nachdem Gemeinsamkeiten in der Motivwahl gezeigt wurden, ist der Blick auf das Metaphorische, auf den Klang und zu guter Letzt kurz auf die Form zu werfen, um den Vergleich von Kraus und Janowitz abzurunden. Unter den von Kraus verwendeten Sprachbildern fällt der ‚Tag‘ auf – ein bei Janowitz häufiges Bild für die unzulängliche Alltagswirklichkeit.⁸⁵⁸ Auch bei Kraus ist der Tag oft mit negativen Attributen versehen. In *Wiese im Park*⁸⁵⁹ schlägt ein „toter Tag seine Augen auf“, in *Abschied und Wiederkehr*⁸⁶⁰ kommt die Rede auf den „finstern Tag“, im nachfolgenden Vers heißt es in der – übrigens auch bei Janowitz üblichen – antithetischen Gegenüberstellung: „So leuchtend war die Nacht; der Tag ist grau.“

Ein Rückgriff auf die deutsche Lyrik-Tradition ist die sowohl bei Janowitz als auch bei Kraus häufig verwendete Alliteration. Bereits dem Titel der Gedichtbände – *Worte in Versen* – liegt diese nach den damaligen österreichischen Aussprachenormen zu Grunde.⁸⁶¹ Im Unterschied zu Janowitz findet man aber bei Kraus bisweilen sehr artifiziell-wortspielerisch anmutende Verse: „Und macht der armen Kindheit mich bewußt, / im Lohn der Last und in dem Leid der Lust.“⁸⁶² Die zu konstruiert wirkende Künstlichkeit einiger Verse von Kraus wurde übrigens oft bemängelt, scheinen doch viel mehr als vom Erlebnis viele Gedichte des Satirikers vom Gedanken determiniert zu sein. Dazu das bekannte Beispiel: „Die vielen Glockenblumen! Horch und schau!“⁸⁶³. Schließlich ist auf der Ebene des Metrums neben zahlreichen alternierenden

858 Vgl. den betreffenden Abschnitt über die ‚leitmotivischen Sprachbilder‘, S. 120.

859 Siehe Anm. 809.

860 Siehe Anm. 837.

861 Diese Aussprache wird der gängigen mit ‚[f]‘ in Österreich immer noch vorgezogen, vgl. Österreichisches Wörterbuch 2001, S. 662.

862 F 437–442, S. 55.

863 Siehe Anm. 809.

Versen und verschiedenen Reimformen auf häufig vorkommende vier- bzw. zweizeilige Strophen im Werk von Beiden hinzuweisen.

Abschließend sei die These von Anfang dieses Abschnitts aufgenommen, nach der mit gutem Recht Einfluss des Jüngeren auf die Lyrik des Satirikers anzunehmen ist, ein Umstand, den die Forschung bisher nicht wahrgenommen hat oder (aus mangelndem Interesse an Janowitz?) nicht wahrnehmen wollte. Denn war im *Träumenden Scholar* die starke Beeinflussung durch Karl Kraus nicht zu leugnen, gilt das gleiche, bloß mit umgekehrten Vorzeichen, für Kraus' in den *Letzten Tagen der Menschheit* stehendes Gedicht *Der tote Wald*⁸⁶⁴. Nicht nur dass hier das zentrale Motiv in der Lyrik von Janowitz auftaucht – der sprechende Baum –, sondern dieser wird in den gleichen Situationsrahmen eingebettet, wie in Janowitz' bereits im Sommer 1915 entstandenen *Galizischen Bäumen*. Wegen der Länge des zehnstrophigen Gedichts seien hier nur dessen erste drei Strophen wiedergegeben:

Die galizischen Bäume

Bäume in Wolken:

Höret, hört, ihr wunderbaren
Brüder unten, neue Brüder,
klagen unsere armen Scharen!
Seht die Krüppel Angstgewimmel
über euch durch Nacht und Himmel
ungewohnte Wege fahren,
die wie ihr mit trauter Erde
saugend einst verbunden waren!

Bäume auf der Erde:

Wohin treibt ihr, Genossen,
mit dem Sturm zu unsern Häupten
wie ein Wald dahergeflossen?
Warum bleibt nach altem Satze
ihr nicht am befohlen Platze,
kommet Vögeln gleich geschossen?
Weilet, weilet, und erzähltet,
was euch, Bäume, zugestoßen?

Bäume in Wolken:

Seht die Körper aufgerissen,
schauet unsere halben Glieder,
seht die Äste, wie zerschlissen,
seht die Wurzeln, abgetrennte!
Gnädig sind die Elemente,
Menschen aber, sollt ihr wissen,
haben uns mit Erz und Feuer
ihres Hasses so zerschmissen! (J 78)

Der tote Wald

Durch eure Macht, durch euer Mühn

864 Kraus 1989, S. 329f.

bin ich ergraut. Einst war ich grün.
Seht meine jetzige Gestalt.
Ich war ein Wald! Ich war ein Wald!

Der Seele war in meinem Dom,
ihr Christen hört, ihr ewges Rom!
In meinem Schweigen war das Wort.
Und euer Thun bedeutet Mord!

Fluch euch, die das mir angetan!
Nie wieder steig ich himmelan!
Wie war ich grün. Wie bin ich alt.
Ich war ein Wald! Ich war ein Wald!

Trotz einiger struktureller Unterschiede – etwa in der Sprachsituation (das eine Gedicht ist als Dialog aufgebaut, das andere als Monolog), im Gedicht von Kraus überwiegen einfache Sätze, typischerweise fehlt es hier nicht an einem konkreten Bezug („Christen“, „Rom“: II, 2) – verbindet die Gedichte das Bild der die Menschheit anklagenden, ‚zerschossenen‘ Bäume. Auffallend ist ferner das in beiden Gedichten beinahe konsequent durchgehaltene streng alternierende Metrum, dessen harmonisierende Funktion in krassem Missverhältnis zu der Trostlosigkeit des Dargestellten zu stehen scheint (ein Phänomen, das Rühmkorf bei Kraus als nicht mehr zeitgemäß betrachtet). Offenbar schwebte Janowitz wie Kraus das Ideal des mit der Form nach wie vor in Einklang zu bringenden ‚reinen Ursprungs‘ vor, ist doch der lyrische Sprecher jeweils der positive Gegenpart der Menschen, der Wald, der einst „grün“ (Kraus I, 2; III, 3) und „mit trauter Erde / saugend [...] verbunden“ (Janowitz I, 7f.) war. Deshalb das bisweilen frappierende Festhalten an der Form, das sich in dem traditionellen Rückgriff auf Silbenanpassung zeigt: einige Wörter werden syn- bzw. apokopiert: „zu unsern Häupten“, „am befohlenen Platze“ (J. II, 2, 5) bzw. „Mühn“, „ewges“, „steig“ (K. I, 1; II, 2; III, 2); bei Janowitz bekommen darüber hinaus einige Verben eine zusätzliche Silbe: z. B. „Höret, hört“, „Weilet, weilet, und erzählt“ (I, 1; II,7) (nicht ganz nachvollziehbar ist in diesem Kontext das wiederholte Vorkommen des eben nicht synkopierten „unsere“: I, 3; III, 2).

Die Trochäen in den *Galizischen Bäumen* klingen den Jamben in *Der tote Wald* nicht ganz unähnlich, da diese (im Unterschied zu jenen mit weiblichem Versschluss) durchgehend männlich enden. Neben der einfachen, beinahe als ‚schlicht‘ zu bezeichnenden (und deshalb dem ‚Ursprung‘ nahe stehenden), metaphernarmen Sprache, die beiden Gedichten eigen ist, mag Kraus Gefallen an dem kunstvollen Umgang mit dem Reim bei Janowitz gefunden haben. Auch wenn etwa der Reim „geschossen“ – „zugestoßen“ nicht ganz geglückt scheint, weist das Gedicht aufs Ganze gesehen eine verschachtelte Reimstruktur auf, die in sich wiederum vollkommen symmetrisch ist: axabbaxa. Bedeutungsvoll sind die Reimpaare „Genossen“ – „geschossen“ (II, 6, 8) und „abgetrennte“ – „Elemente“ (III, 4, 5). Sie bringen das beiden Gedichten innewohnende

Auseinanderklaffen einstiger Einheit und gegenwärtiger Zersplitterung zum Ausdruck, eine Fehlentwicklung, die ihre poetische Darstellung buchstäblich in dem Bild der zerschossenen Bäume findet.

8.2 Werfel und Janowitz

Stil, Sprache und Form

Im lyrischen Frühwerk Werfels, das hier anhand der Gedichtbände *Der Weltfreund* (1911), *Wir sind* (1913) und *Einander* (1915)⁸⁶⁵ ausführlicher untersucht wird, haben wir es oft mit Stilbruch zu tun – ein im Werfel-Diskurs mittlerweile gut bekanntes Phänomen. Triviales wird mit Pathetischem vermenget, Ausdrücke des Alltagslebens finden Eingang in die traditionell gehobene Sprache der Lyrik, in das Erbe der deutschen Klassik – lautet doch einer der Grundsätze Goethes: „Die Kunst soll das Penible nicht vorstellen“⁸⁶⁶. Heinrich Eduard Jacob führt diese Tendenz auf den Einfluss von Max Brod zurück:

Brod fand nun, daß auch das Nicht-Anmutige und Nicht-Würdige im Seelenleben eines Menschen ein Recht auf Ausdruck besäße! Um diesen naturalistischen Vorstoß zu fundieren, nahm er Wortbilder, die in ihrer verstaubten Altklassik geradezu komisch wirkten [...], und prostituierte sie durch die Nachbarschaft der Erwähnung von Eisenbahnviadukten, Kaffeehausmusik, böhmischen Dienstmädchen und Billardpartien [...] Der Brodschen Auflockerungsarbeit verdankt Werfel das Sprachmaterial zum *Weltfreund*.⁸⁶⁷

Im *Weltfreund* begegnen solche Verse u. a. in *Die Sterbende*, wo das weibliche Objekt folgendermaßen entidealisiert wird, um dem lyrischen Ich zugänglicher zu erscheinen:

Und ich vergehe fast,
Kann's nicht und nicht verstehen,
[...]
Daß du von Erden bist
Oft Menschen übelwillst,
Daß du schläfst, trinkst und ißt,
Badest und Notdurft stillst. (W 50)

Aus heutiger Sicht etwas befremdlich-komisch wirkt die monistische Weltauffassung des lyrischen Ich – eine enthusiastische Phantasie des ‚Weltfreunds‘, der die ganze Welt samt den leblosen Gegenständen ‚durchdringen‘ will, um mit den Worten eines Schelling oder Fechner zu der ‚Weltseele‘ zurückzufinden: „Mein Schreibtisch knarrt, / Ich weiß, er will mich umarmen.“ (*Ich habe eine gute Tat getan*; W 60). Diese Stiltendenzen sind nicht nur in dem ersten Gedichtband Werfels zu beobachten, sondern auch in den späteren: „Die oftbetretene Treppe tappte treuherzig heran, / Und alle Türen ächzten im Zauberbann.“ (*Das interurbane Gespräch*; W 103);

865 Die Einzelnachweise sind der folgenden Gesamtausgabe entnommen: Franz Werfel (1967): *Das lyrische Werk*. Hg. v. Adolf D. Klarman. Frankfurt am Main: Fischer (Der Weltfreund: S. 11–69; Wir sind: S. 71–137; Einander: S. 139–196). Weiter nur die Sigle ‚W‘ Seitenangabe‘.

866 Goethe 1908, S. 143.

867 Jacob 1965, S. 200f.

„Was noch Alleinheit war, wirft sich einander zu. / [...] Selbst das Tablett in der Hand des Kellners bebt.“ (*Die Träne*; W 143).

Diese liebevolle Vereinigung mit den Dingen der Außenwelt erklärt sich z. T. aus der für Lyrik im Allgemeinen untypisch hohen Gegenständlichkeit v. a. der *Weltfreund*-Gedichte, deren manche beinahe gänzlich ohne komplexere Metaphern auskommen. Kaum überraschend, dass die nicht selten in Zeilenstil (mit weitgehendem Verzicht auf Enjambements) organisierten Verse eine prosanahe, narrative Struktur aufweisen, die keinem besonderen Formzwang unterworfen ist. Typisch für diese Gedichte ist des Weiteren die von Walt Whitmann übernommene Langzeile⁸⁶⁸, deren Paarreimstruktur und das oft nicht alternierende Metrum manchmal an den freien Knittelvers erinnert, wie etwa in *Erster Frühling* oder *Erzherzogin und Bürgermeister*.

Geht man heut' durch den Stadtpark, ist das Stroh von den Beeten weg,
Und schon schwillt stellenweise aus dem Braun des Rasens ein grüner Fleck.

Auf dem noch unüberkieselten Weg liegt Laub, Spreu und anderes Zeug verstreut.
Ihr starken Luftgeräusche! Woran erinnere ich mich heut'? (W 15)

Die hohe Frau sagte etwas auf, wie einen Geburtstagswunsch, leise und verzagt.
Und er antwortete darauf, als würde er in der Schule Vokabeln gefragt.

Und während sie manches sprach, was dachte sie?
Gott, Gott, Gott! Wie gemütlich ist doch abends meine Bridgepartie! (W 43)

Hand in Hand mit solcher Darstellungsweise geht der Inhalt einiger Gedichte, denen eine ganz konkrete Szene aus dem Alltag oder aus dem Leben der Gesellschaft zugrunde liegt, wie in den folgenden mit den sprechenden Titeln: *Konzert einer Klavierlehrerin*; *Pompe Funèbre*; *Das Malheur*; *An eine alte Frau, die beim Diner servierte* oder *Die Prozession* (W 39f., 40, 42f., 91f., 175f.).

Abgesehen vielleicht nur von einigen Impressionen aus dem Alltag in den von Sudhoff erstveröffentlichten Gedichten, die freilich nur in verschwommenen Konturen einen konkreteren Anlass erkennen lassen, haben wir es bei Janowitz nur mit einem Gedicht zu tun, das auf eine konkrete Inspiration aus dem alltäglichen Leben schließen lässt – die Rede ist von dem bereits behandelten Gedicht *Die nächtliche Fahrt*, wo das Ich im Zug schlafende Passagiere beobachtet. Genauso wenig findet man bei Janowitz paargereimte Langverse der *Weltfreund*-Prägung⁸⁶⁹, bezeichnenderweise ist eines der wenigen langzeiligen, paargereimten Gedichte bei Janowitz, das Gedicht *Abend*⁸⁶⁹, der klassischen Form des trochäischen Tetrameters verpflichtet.

Schließlich kann man im Hinblick auf Janowitz kaum von auffälligen Stilbrüchen sprechen, wie bereits aus der konsequent verwendeten, beinahe als schlicht zu bezeichnenden Lexik

868 Vgl. Sprengel 2004, S. 639.

869 Sudhoff 1996, S. 86.

hervorgeht.⁸⁷⁰ Diese scheint größtenteils die ‚klassisch‘-allgemeinen Inhalte zu transportieren, die zwischen den Größen Mensch und All eingespannt sind, angereichert durch zahlreiche Naturerscheinungen. Auf den heutigen Leser kann wohl nur eines der Gedichte etwas befremdlich wirken, und zwar das Gedicht *Aufbruch*, in dem der Tagesanbruch enthusiastisch geschildert wird: Aus dem geradezu hymnischen Ton der Bejahung des ‚Naturwunders‘ scheinen Verse herausfallen wie „Wellen schlagen Purzelbäume.“ (J 16) oder „sieh die Tierchen fröhlich springen: / Wiesel, Hase, Pferd und Maus!“. Dieser – wenn man so will – Stilbruch unterstreicht nur die Eigenart der Lyrik von Janowitz, die darauf gründet, mit dem unverstellten Blick des Kindes in der Pflanzen- und Tierwelt eine höhere, metaphysische Wahrheit zu entdecken. Hat diese Karl Kraus im Bereich der Sprache gesucht, so wendet sich Janowitz (v. a. in seiner früheren Lyrik) der Natur zu. Soweit erblicken wir also kaum Gemeinsamkeiten in der Lyrik von Werfel und Janowitz.

Auch sind einige Gedichte aus dem *Weltfreund* durch ihre Redseligkeit offenbar ganz eng mit den eigenen Erlebnissen des Autors gekoppelt, als dass eine poetische Sublimierung oder Abstraktion stattgefunden hätte. Man denke beispielsweise an *Die Schöne und das peinliche Wort*, dem offenkundig ein peinliches Erlebnis des Autors zugrunde liegt, hier die ersten drei Strophen:

Du gabst mir ein böses, böses Wort.
Nicht bösen Herzens – doch mich traf das böse Wort.

Ich war ganz verlegen, rot und stumm,
Und die andern stießen sich und lachten um uns herum.

Die andern haben alle gelacht,
Aber mein Herz hat es schon ziemlich weit gebracht. (W 21)

Solche konkreten, allzu vertraulich klingenden Gedichte sucht man bei Janowitz vergeblich, selbst unter den wenigen, die man zur Liebeslyrik zählen kann. Das Sonett *Abschied*⁸⁷¹ etwa thematisiert zwar das konkrete Erlebnis der Trennung von einer Geliebten, dies geschieht aber mittels einer (freilich sehr konventionell anmutenden) poetischen, der Wirklichkeit entzogenen, Verklärung.

Im Unterschied zu Janowitz mangelt es bei Werfel trotz des häufig angesetzten pathetisch-hymnischen Tons nicht an Humor: Hin und wieder wird die durch allzu starke Gefühle ‚entschwebte‘ Position des lyrischen Sprechers nicht nur mitreflektiert, sondern auch (selbst)ironisch gebrochen, wie in *Grosse Oper* (W 38) oder *An mein Pathos* (W 56), einige Gedichte grenzen wiederum ans Groteske. Eine wahrhaft singuläre Erscheinung – vielleicht nur noch

870 Vgl. Kap. 5.1.

871 Sudhoff 1996, S. 90.

neben dem humoristisch gestimmten *Träumenden Scholar* – ist in dieser Hinsicht das Janowitz-Gedicht *Die Krückenhimmelfahrt*, wo der herannahende Tod einer Greisin in grotesker Verzerrung geschildert wird. Die letzten Verse lauten:

Mit der Lerche erstem Chor
schwebt der Greisin Geist empor ...
Wie die Krücken leicht mich heben,
wundersam ist mir zu Sinn,
möchte humpeln und muß schweben,
weiße Wolke trägt mich hin.
 Unter mir: nicht Erde mehr!
 Über mir: kein Himmel mehr!
Jesus! Daß ich schon im Himmel bin?! (J 43)

Finden wir keine auffälligen Gemeinsamkeiten auf der Ebene des Stils, versuchen wir, diesen unter den verwendeten Sprachbildern nachzuspüren. Wie Peter Sprengel bemerkt, ist der

Anschluß an die Sprache der Empfindsamkeit und das in ihr enthaltene pietistische Erbe [...] besonders massiv in einer für die Bildsprache Werfels zentralen Opposition zu spüren: dem Gegensatz von Hart und Weich, Trocken und Feucht. Es ist die Träne der Empfindsamkeit, die die Verhärtung des in sich verschlossenen Menschen aufweicht.⁸⁷²

Als Beispiele nennt Sprengel die Gedichte *Wie nach dem Regen*, *Das Abendlied*, *Der Wanderer kniet*, *Anrufung* und *Die Träne*, um als besonders anschauliche Probe einen Vers aus *An den Leser* wiederzugeben: „Sei nicht hart und löse Dich mit mir in Tränen auf!“ (W 62) Nun findet man aber bei Janowitz von solcher Metaphorik keine Spur.

Vereinzelt finden sich nur einige sich mehr oder weniger entsprechende Sprachbilder, wie das originelle „Regenbrand“ (W 141), das an Janowitz’ „Blumenbrand“ (J 15) mindestens vom Morphologischen her erinnert; in *Des Menschen Bett* kommt ein „ankerloses Schiff“ (W 55) vor, genauso wie in Janowitz’ *Weltverwandtschaft*, überdies ist beiden Gedichten die gleiche Sehnsucht nach Einheit bzw. Entgrenzung eingeschrieben; schließlich ist in *Sarastro* die Rede von Mädchen, die „mit dünnen Flügeln schlagen“ (W 189) – eine genaue Entsprechung mit der Flügel-Metaphorik bei Janowitz.⁸⁷³

Trotz der angedeuteten Formlosigkeit einiger Werfel-Gedichte haben wir es oft mit recht traditionellen Formen zu tun, stehen doch den nicht alternierenden Langversen in *Weltfreund* zahlreiche Sonette gegenüber, der (von Klopstock) vermittelten antiken Tradition sind mehrere freirhythmische Hymnen verpflichtet, das Gedicht *Verwandlungen* (W 47) lässt das sapphische Odenmaß erkennen, schließlich finden sich in Werfels Frühwerk zwei in elegischen Distichen verfasste Gedichte: *Elegie des poetischen Ichs* (W 168) und *An Max Brod* (W 521), das aus dem Kreis *Der Weltfreund* stammt, aber erst aus dem Nachlass veröffentlicht wurde. Auffällig ist die

872 Sprengel 2004, S. 639.

873 Ausführlicher zu der Metapher des Flügels bei Janowitz vgl. Kap. 5.3.3.

weitgehende Entsprechung des originellen Strophenmaßes in Janowitz' *Der Schwan, Widmung* und *Ein Nachtlied* mit Werfels *Näher mein Gott* (W 146): auf vier reimlose Verse mit Füllungsfreiheit folgt jeweils einer, der ungefähr um die Hälfte kürzer ist. Über die Gemeinsamkeiten hinaus – auch bei Janowitz begegnen Sonette oder antike Formen – ist bei Werfel doch ein viel freierer Umgang mit der Metrik festzuhalten als bei dem sehr formbewussten, wohl von Kraus in dieser Hinsicht maßgeblich beeinflussten, Janowitz.

Intertextualität

Es gilt als ausgemacht, dass sich Werfel trotz seiner Rolle eines der Exponenten der neuen expressionistischen Dichtung nach wie vor vielfach auf dem Boden des Klassischen bewegte, so etwa Johannes Urzidil:

Man hat Werfels lyrisches Pathos immer von Schiller abgeleitet, vom Balladesken, vom „Kuß der ganzen Welt“. Mir aber scheint der Weltfreund durch seinen Lebensglauben, durch das starke Haften am Gegenstand, durch die physische Verbundenheit mit der Natur und nicht zuletzt durch die klare Zuwendung zur Antike viel mehr noch mit Goethe verbunden.⁸⁷⁴

Es soll hier dahingestellt bleiben, welchem der Klassiker sich Werfel stärker zuwandte, festzuhalten gilt bloß, dass er beide relativ intensiv rezipierte. Übernimmt er von Schiller etwa das gleiche Vers- sowie Strophenmaß für das Gedicht *Vater und Sohn*, eine Kontrafaktur zu *Ein Vater an seinen Sohn* des Klassikers, sind die zahlreichen Wanderer-Motive wiederum auf Goethe zurückzuführen. Das Motiv des Wanderers, das laut Schlaffer seit Ende des 18. Jahrhunderts die deutsche Literatur geradezu mitkonstituiert⁸⁷⁵, ist somit ein Indikator der aufrechterhaltenen Kontinuität derselben. Werfel setzt die Tradition fort mit seinen Gedichten *Der Wanderer wirft sich ins Gras*, *Des Wanderers Heimweh in die Welt*, *Der Wanderer kniet* und *Wanderlied*, Janowitz mit dem *Rastenden Wanderer*.

Obwohl Werfel in einigen Gedichten mit seiner Ästhetik des Hässlichen von der ‚klassischen‘ Linie gewissermaßen abweicht, wie etwa in *Jesus und der Äser-Weg*, sind bei ihm die einzelnen Anlehnungen beispielsweise an Goethe doch viel greifbarer als bei Janowitz, dessen Nähe zu den Klassikern vielmehr durch das Pauschal-Thematische (man denke an das Pantheistische oder das Sterne-Motiv) und durch den im Großen und Ganzen ‚nüchternen‘ Stil erkennbar wird. Gerade das letztgenannte Gedicht Werfels bedient sich des gleichen Stoffes wie Goethes Übersetzung eines Gedichts des persischen Lyrikers Nisami, indem Jesus dem Kadaver eines Hundes ohne Abscheu begegnet. Ähnliche nachweisbare Nach- und Umdichtungen bzw. Kontrafakturen gibt es bei Werfel eine ganze Reihe, es seien hier nur noch zwei weitere Beispiele genannt: *Veni creator*

874 Urzidil 1962, S. 477.

875 Vgl. Schlaffer 2008, S. 69–71.

spiritus, der ursprüngliche Kirchengesang, den bereits Goethe aus dem Lateinischen übersetzt und mit dem Titel *Appell ans Genie* versieht, und *Der schöne strahlende Mensch*, das das gleiche pantheistische Einheitsgefühl zum Ausdruck bringt wie Goethes *Majfest*: gibt es im Letzterem die folgende pathetische Anrede der Natur: „O Erd, o Sonne! / O Glück, o Lust!“, endet das Erstere mit den Versen: „O Erde, Abend, Glück, o auf der Welt sein!“ (W 51). Ergänzend zu der Goethe-Rezeption sei angemerkt, dass nicht nur Janowitz, sondern auch Werfel den Klassiker durchaus ernst nahm, jede parodierende Attitüde war ihm fremd:

Ein [...] weitverbreitetes Übel ist [...] der *Goethe-Snobismus* des deutschen Stils; eine seltsame Form von Persönlichkeits-Renegatentum. Da gibt es ein ganzes Geschlecht von Schriftstellern, die es sich nicht verbeißen können, den Altersstil Goethes zu parodieren. Während sie von zeitgemäßen Dingen sprechen, werfen sie sich in eine vormärzliche Geheimbderath-Positur [!] und schnörkeln voll Selbstbewunderung ihre Sätze mit der steifen Würde eines verschollenen Gehabens. Wir haben in diesen Fällen die deutsche *Bildungs-Infantilität* vor uns, die vor lauter Schulerlebnissen nicht zum Leben erwachen darf.⁸⁷⁶

Man könnte bei Werfel noch Anlehnungen an andere Dichter feststellen, neben den bereits genannten Goethe, Schiller, Klopstock und Whitmann – mit *Patriarch* (W 45) setzt Werfel diesem ein literarisches Denkmal – wäre beispielsweise noch Rilke anzuführen, dessen Einfluss auf Werfel an den Sonetten *Sylvia* (W 38f.) und *Katharina* (W 39) besonders deutlich zu erkennen ist.⁸⁷⁷ Ganz von der Hand zu weisen ist nicht einmal der mögliche Einfluss Kierkegaards (ohne hier allerdings auf konkrete intertextuelle Bezüge hinweisen zu können), dessen christliches Ethos des Verzichts auf alles Irdisch-Vergängliche und dessen Antizipation des Todes in *Die Tugend* (W 151f.) und besonders dann in *Amore* anzuklingen scheint:

Erst wer Erfüllung floh,
Wächst an zum Höchsten so,
Wird letzter Sehnsucht froh.

Erst wer sich jauchzend bot
Der Schande und der Not
Und zehnfach jedem Tod,

Im heiligsten Verzicht,
Vor Liebe ihm zerbricht
Sein irdisch Angesicht! (W 115f.)

Intertextuelle Bezüge ergeben sich bei Werfel des Weiteren aus seiner Rezeption der antiken und biblischen Mythologie. Während wir es in Janowitz' gesamtem lyrischem Werk bloß mit zwei mythologischen Eigennamen in einem einzigen Gedicht zu tun haben, mit Adam und Lilith im *Träumenden Scholar*, gibt es deren bei Werfel gleich mehrere. Der Bibel entnommen sind z. B.: Seraph (W 147), Potiphar (W 151), Adam (W 156, 191f.), Jesus (W 186) und die Orte Kanaan (W

876 Werfel 1975, S. 271f.

877 Vgl. Sprengel 2004, S. 638. Zu der Motivverwandtschaft zwischen Rilke und Janowitz vgl. S. 59.

146) und Ararat (W 176); aus der antiken Mythologie stammen: Uranos (W 86), Niobe (W 147), Saturnus (W 168), Vestalin (W 171) und etwa – mittels Shakespeare-Rezeption – Hekuba (W 173, 183).

Es ist insofern von Bedeutung, hier auf die konkret nachweisbaren intertextuellen Bezüge in Werfels lyrischem Frühwerk hinzuweisen, als deren Häufigkeit im Kontrast zu der Lyrik von Janowitz steht. Diese ist viel weniger strukturiert und erfordert demnach von dem Rezipienten kein spezielles Vorwissen wie manche an konkret bestimmbare Vorbilder, Traditionen und Mythologien angelehnte Gedichte Werfels. Freilich ist mit Recht auch bei Janowitz die Rezeption bestimmter Denker, Dichter oder Mythologien anzunehmen, diese erschließt sich aber kaum bereits an der Textoberfläche wie relativ oft bei Werfel, sondern erst aus einer eingehenden Interpretation des jeweiligen Gedichts, wie der einschlägige Teil dieser Arbeit zu zeigen versuchte.

Themen und Motive

In beinahe völliger Übereinstimmung mit Janowitz wird einigen Gedichten Werfels der Stempel des Monistisch-Pantheistischen aufgedrückt: Das lyrische Ich entzieht sich in den begnadeten Bereich der Natur, um darin eine harmonische Selbstauflösung zu erleben. Wohl am nächsten dem in dieser Hinsicht ‚programmatischen‘ Gedicht von Janowitz – dem *Rastenden Wanderer* – hat Werfels *Der Wanderer wirft sich ins Gras*:

Ich bin müde. so marschmüd,
Ich bin schwer, so schön schwer.
Nicht müd bin ich, nicht schwer,
Nur marschmüd und so schön schwer.
Ich weiß, das kommt daher:
Die Erde liebt mich Reinen inniglich
Und reißt mich fest und fest an sich. (W 46)

Allerdings ist bei Janowitz die Imagination der Verschmelzung des Ich mit der Natur insofern noch konsequenter, als die Ich-Perspektive allmählich zugunsten eines ‚Wir‘ aufgegeben wird, das gleichfalls die umgebenden Naturobjekte miteinbezieht.⁸⁷⁸ *Sterben im Walde* (W 24), ein weiteres pantheistisch geprägtes Gedicht von Werfel, hat durch die Einbeziehung der für Janowitz’ Lyrik untypischen Musikmotive und durch die leicht ironische Note des ‚melodischen Zugrundegehens‘ des Ich im Wald bereits einen anderen Ton als das Janowitz-Gedicht.

Genauso wie der lyrische Sprecher in Janowitz’ *Verwandlungen* oder *Geliebtes Leid* „fremden Daseins Lust“ (J 15) genießen will, seine eigene Verwandlung in einzelne Naturobjekte bzw. –

878 Vgl. die Gedichtinterpretation im Kap. 6.1.1.

elemente sehnsuchtsvoll imaginiert, wendet sich das Ich in *Der Wanderer kniet* mit der gleichen Intention an die ‚Erde‘:

Gib nur, daß ich weinen kann ...
Daß mich die Empfindung hinschmilzt,
Daß ich wie ein klares Wasser
Über deine Felsen tropfe
Und durch deine Wiesen laufe,
Liebe Erde! (W 46)

Gleichwohl ist Werfels lyrische Welt voll von Produkten des menschlichen Tuns, eine Beschränkung auf Naturdinge – wie bei Janowitz – findet nur selten statt, so dass die Zivilisation mindestens in dem der Immanenz enthusiastisch zugewandten *Weltfreund* in das gefeierte Weltbild ohne Weiteres eingeschlossen wird. So heißt es in *Der schöne strahlende Mensch*: „Ich bin ein Korso auf besonnten Plätzen, / Ein Sommerfest mit Frauen und Bazaren“ (W 51).

Relativ früh wird allerdings bei Werfel das monistische Einheitsgefühl durch das schmerzvolle Wissen um die unüberwindbare Abschottung des eigenen Ich von der restlichen (Menschen)welt als bloße Wunschvision entlarvt, so die zweite Strophe von *Wie nichts erkennend*:

Am Abend hab' ich heißes Wort genannt.
Verzweiflung, Liebe, Sehnsucht nannt' ich mein.
Mein, mein und mein! Und immer diese Wand!
Warum bin ich nicht durch die Welt gespannt,
Allfühlend gleicherzeit in Tier und Bäumen,
In Knecht und Ofen, Mensch und Gegenstand?!
[...] (W 95)

Auch der Glaube an die ‚Menschheitsverbrüderung‘ gerät etwa in *Nachtfragment* ins Schwanken:

So vieles weiß ich mit mir, Herz- und Atemschreiten.
– Ein Pikkolo schläft, ein Schutzmann schaut in den Wind. –
Wer weiß es denn, wie sehr wir alle beisammen sind!
Auch deine leichten Schlafseufzer, Fernste, fühl' ich mit mir gleiten.
[...]
Ihr Unerreichbaren all', die wir voneinander wissen,
Wie sind unsere gleichen Hände uns fremd!! (W 97)

In den Hymnen *Anrufung* (W 153) und *Veni creator spiritus* wird an den ‚Geist‘ appelliert, der der Isoliertheit des Einzelnen Abbruch tun soll. Interessanterweise soll aber in dem letzterem Gedicht der ‚heilige Geist‘ aus dem Inneren des Menschen emporkommen, was genau dem gnostischen Topos des Pneumas, des göttlichen Funkens entspricht (deshalb wird das Gedicht auch von Preisner als „eine typisch gnostische Umschrift“⁸⁷⁹ bezeichnet): dieser Funke als Teil des andern, guten Gottes ist in jedem Menschen eingeschlossen, ohne dass sich dieser dessen

879 Preisner 1991, S. 117.

bewusst wäre. Für das lyrische Ich gilt es, diese ungeahnte Präsenz Gottes einzusehen – gnostisch gesprochen, zu ‚erkennen‘:

Komm heiliger Geist du, schöpferisch
Aus uns empor mit tausend Flügen!
Zerbrich das Eis in unsern Zügen!
[...]
Daß, wer dem Bruder in die Arme fällt,
Dein tiefes Schlagen süß am Herzen hält,
[...] (W 154)

Schließlich findet die existenziell anmutende Isoliertheit, die ‚Ummauerung‘ des Subjekts in *Adam* auch einen metaphorischen Ausdruck – das ‚Ichbin‘:

Gedreht von andern fahr ich hin,
Und weiß nur eins: Es ist kein Sinn
In dem Ichbin!

Ichbin ist um mich. Ich bin eingeschlossen,
Und *Unentrinnbar* ist der zweite Name der Welt! (W 156)

Höchstwahrscheinlich stand dieses um 1914 entstandene Gedicht *Einem Knaben ins Album*, einem im Frühjahr 1915 verfassten Kurzgedicht von Janowitz, Pate:

Alles strömt und strömt dahin,
nichts beharrt als nur der Sinn.
Daß du seist und nicht verströmest:
Sei Entscheidung,
Fels im Strome des Ich bin. (J 35)

Wird im ersteren Gedicht das Ich von Zeit und Raum – den Koordinaten der Immanenz – gesteuert oder eben ‚gedreht‘, kommt die gleiche determinierende Funktion im letzteren Gedicht dem ‚Strom‘ zu. Diese beide negativen Tendenzen des ‚Ichbin‘ werden dazu noch als sinnentleert bezeichnet. Die einstige monistische Einheitsvision erfährt in *Der Erkennende* und *Auch dir* (W 161) noch tiefere Brüche, indem das Ich nicht nur zu den anderen keinen Anschluss findet, sondern auch dem eigenen Individuum mit Befremdung begegnet, wie in der fünften Strophe des ersteren Gedichts ausgedrückt:

Wenn ich walle durch den Lampenbann,
Meine Schritte höre, böse Wanderer,
Dann erwach ich und bin nebenan,
Und mir selbst ein Grinsender und Andrer! (W 160)

Dieses Gefühl der unerwünschten Ich-Dissotiation als Resultat der fortschreitenden Fragmentarisierung der Welt ist von dem Unbehagen zu unterscheiden, das sich dem lyrischen Sprecher bereits in dem frühen Gedicht *Mein Mittelpunkt hat keine Kraft* einstellt: hier zeigt sich bloß, wie die häufig mit pathetisch-hymnischem Ton vorgetragene, in ihrer Intensität bisweilen

verzehrende ‚Selbsthingabe an die Welt‘ auch durchaus ambivalente Züge des Überdrusses annehmen kann:

Ein windiges Gerüst ist mein Wesen,
Dadurch das räuberische Leben fährt.
Wo ist, wo ist der Besen,
Der mich zusammenkehrt? (W 54)

Eine dermaßen ambivalente Auffassung über die Entgrenzung des Ich wie hier taucht in der die kosmische Einheit durchgehend beschwörenden Lyrik von Janowitz nicht auf.

Man kann sowohl bei Werfel als auch bei Janowitz eine allmähliche Verschiebung von den monistischen Einheitsvisionen zu einer ernüchternden dualistischen Weltauffassung beobachten. Der einst ekstatisch proklamierten Weltzugewandtheit mit ‚Menschheitsverbrüderung‘ und Verschmelzung mit der Welt der Natur steht nun eine Wand gegenüber, die den ‚Kerker‘ des irdischen Daseins von der ersehnten (göttlichen) Transzendenz trennt. Das zentrale Moment im Werk von beiden Lyrikern bleibt zwar nach wie vor die monistische Einheitssehnsucht, diese aber verliert in der realen Welt zunehmend am Boden.

Mit der Herausbildung der dualistischen Denkstrukturen geht eine bei Werfel noch deutlicher als bei Janowitz zu beobachtende Verschiebung ins Religiöse einher. Wie essenziell das religiöse Moment bei Werfel tatsächlich war, bezeugt er selbst im Nachwort zu der ersten Auflage von *Wir sind*:

Obwohl diese Gedichte noch tief dort unten stehn, wo die Wahrheit eben erst zu atmen beginnt, scheinen sie mir für die Menschen dennoch wichtig zu sein, weil sie Sendung haben. Sie reden in mancherlei Gestalten nur von einem. Von dem permanenten Existenzbewußtsein, das ist Frömmigkeit. (W 137)

So meint auch Ernst Lissauer: „Werfel ist erst in zweiter Linie ein Dichter, er ist vor allem ein Religiöser“⁸⁸⁰. Wie bereits im Kapitel über das dualistische Weltbewusstsein kurz skizziert⁸⁸¹ und in diesem Abschnitt am Gedicht *Veni creator spiritus* illustriert, war es, so auch Sprengel, die „gnostische Theologie, die der damaligen Hinwendung Werfels zu Formen der religiösen Dichtung zugrunde liegt“⁸⁸². Rio Preisner rückt Werfels Frühwerk in die Nähe des Manichäismus, einer mitunter zu der Gnosis gezählten Strömung: Der Schöpfergott habe den Menschen überschätzt, indem er ihm unbegrenzte Freiheit schenkte, was „wegen des Schöpfungsaktes den Schatten einer ursprünglichen Schuld sogar auf den Schöpfer selbst wirft“⁸⁸³. Dazu die wiederum von Werfel selbst stammende Definition, die das typisch gnostische Gefühl zu offenbaren

880 Lissauer 1915/1916, S. 543.

881 Vgl. S. 171.

882 Sprengel 2004, S. 641.

883 Preisner 1991, S. 117.

scheint: „Das ewige unerbittliche *Bewußtsein vom Schöpfungsfehler*, die lebendige Erkenntnis vom obersten *Misslungenheitskoeffizienten* und seine *Korrektur* zu sein, das scheint mir die beste Definition der Dichtung.“⁸⁸⁴ Tatsächlich wird in mehreren Gedichten die Instanz des Schöpfergottes angezweifelt, seine Macht eingeschränkt wenn nicht gar in Frage gestellt. Diese deistische Auffassung begegnet insbesondere in *Spruch eines gestürzten Saturnus* (W 168), *Ziel des Bewusstseins* (W 169) oder in *Fluch des Werkes*:

Er [Gott] kann das Werk nicht mehr mit Händen wenden,
Es rollt und glüht.
Und bis es rasend wird in Bränden enden,
Weint er sich müd. (W 167)

Obwohl der Schöpfer manchmal sogar in Mitleid gezogen wird, soll er trotzdem Verantwortung für den Schöpfungsakt übernehmen – denn das Werfelsche ‚Wir sind‘ kann man durchaus auch als Hinweis auf den Menschen als Kreatur und Schöpfung Gottes verstehen:

Wenn sündig all auf ihren Pfaden traben,
Betäubt und blind,
Wird Gott die tiefste Schuld auf sich zu laden haben,
Weil alle sind!

Eine Zuspitzung erfährt die abgeschwächte, verzweifelte Stellung Gottes in *Zwiesgespräch an der Mauer des Paradieses*: Nicht mit der erwarteten Erlösung Adams endet das Gedicht, sondern mit der flehenden Bitte Gottes, von Adam erlöst zu werden: „Kind, wie ich dich mit meinem Blut erlöste, / So wart’ ich weinend, daß du mich erlöst.“ (W 193).

Auch bei Janowitz ist die Klage um den verlorenen Ursprung, um die Entfernung der Menschheit von der Schöpfung deistisch geprägt, insbesondere in *Die galizischen Bäume* oder in *Web’ uns ...*⁸⁸⁵, allerdings wird die Schuld daran in dieser Lyrik nirgendwo Gott gegeben, dessen Größe und Allmächtigkeit genauso wenig angetastet wird. Gibt es bei Werfel in den Krisenerlebnissen des lyrischen Ich bisweilen auch den ‚weinenden‘, erlösungsbedürftigen Gott, fungiert er selbst in solchen Momenten bei Janowitz als eine Autorität, auch wenn sie etwa in *Web’ uns ...* der vermittelnden Instanz des Dichters bedarf. In Werfels Lyrik ist also die gnostische Denkstruktur deutlicher ausgeprägt, da hier mitunter wenn nicht ein böser dann definitiv ein kleinemächtiger Gott auftaucht, dem das Weltgeschehen außer Kontrolle gerät – eine Parallele zu dem Demiurgen der Gnosis stellt sich ein. Ein Gegenstück zu diesem Gottesbild findet sich bei Janowitz nicht. Letztendlich hat Werfels Lyrik zum Gnostischen auch dadurch näher, dass in ihr anders als bei Janowitz die Dichotomie Geist versus Körper angelegt ist – ein

884 Werfel 1916, S. 95.

885 Vgl S. 118 u. 197.

Grundstein der gnostischen Mythologie. So fühlt sich das Ich in dem Sonett *Aufschwung* in seinem Leib eingekerkert und bittet Gott um Befreiung seiner Seele:

O wäre ich durch die Sternen-Runden
Als Äther, Stillstand, selbstlos hingelätet,
Statt dem vererbten Körper angeklebt
Und seiner Lust und seinen lauten Wunden!
[...]
Wie hör ich Deine Stimme, wenn Du rufst!
Ich fühle ganz mein herrliches Verhängnis.
Du rufst, Du rufst! – Ich bebe vor Befreiung! (W 69)

Neben der religiös untermauerten Dialektik des Monistisch-Dualistischen, in deren Bogen sowohl Janowitz' als auch Werfels Lyrik unverkennbar eingespannt ist, begegnet bei beiden Lyrikern die Vorstellung eines höheren Sendungsbewusstseins des Dichters, die ebenfalls vor dem Hintergrund des Religiösen ihren Ausdruck findet.⁸⁸⁶ Denn es ist damit ein christlich inspiriertes Opfer- bzw. Märtyrerbewusstsein eng gekoppelt, wie in Werfels *Welche Lust auf Erden denn ist süß* (W 99) oder in bildkräftiger Sprache in *Der Dichter* ausgedrückt:

Ich, nur ich bin wie Glas,
Durch mich schleudert die Welt ihr schäumendes Übermaß.

Die Andern sind, wie Eisen und Holz,
Auf ihren festen Charakter, die Undurchstrahlbarkeit stolz.

Manchmal schaun sie zu mir hin,
Und sehn mich nur, wenn ich vom durchdringenden Strom blind und qualmig bin. (W 53)

Fühlt sich der lyrische Sprecher in einem Janowitz-Gedicht des Zyklus *Der tägliche Tag* durch sein ‚müßiges‘ Anderssein als „Dieb“, der sich „An den mißtrauischen Blicken / Der Fleißigen vorbei[schleicht]“ (J 96), überfallen das Ich in Werfels Sonett *Als mich dein Wandlen an den Tod verzückte* ähnliche Gewissensbisse und Schuldgefühle:

Als mich dein Dasein tränenwärts entrückte,
Und ich durch dich ins Unermeßne schwärmte,
Erlebten diesen Tag nicht Abgehärmte,
Mühselig Millionen Unterdrückte? (W 79)

Mit Schuldgefühlen verbunden ist des Weiteren die als schwierig empfundene Sendungsrolle des Ich in Janowitz' Sonett *Der Strassenarbeiter*, wo bei allen sozialen Unterschieden auf den gleichen Gottesursprung aller Menschen hingewiesen wird. Das letzte, an den Straßenarbeiter adressierte, Terzett lautet:

Ich wanke durch das All an dir vorbei.
In diesen Augen, was rief mich herbei?
Geschändet droht mir schwachem Priester Gott! (J 70)

⁸⁸⁶ Ausführlich zum Sendungsbewusstsein des Dichters bei Janowitz vgl. das Kap. 6.3.

Während hier aber die Fähigkeit des Ich angezweifelt wird, den Gottentfernten zum Geistigen, zum Glauben zurück zu ‚bekehren‘, interessiert bei Werfel generell vielmehr die mangelnde Demut des Menschen, seine Eitelkeit und Vermessenheit, allesamt Eigenschaften, die ihm den Ausblick auf das wahre, göttliche Sein verdecken. Solche auf den Einzelmenschen bezogenen Akzente, wie in *Die Tugend* (W 151f.) oder *Warum mein Gott* (W 147) (wo sich typischerweise bei Werfel das Ich bemüht, durch den Sprachgestus einen Teil der Schuld an Gott zu übertragen), finden sich bei Janowitz kaum. Hier wird vielmehr das Dasein als Ganzes in negativem Licht des Hektischen und des bloßen Scheins des ‚täglichen Tags‘ gesehen.

Wie bereits in allgemeinen Darlegungen zum Expressionistischen bei Janowitz ausgeführt, findet sich hier nur in Ansätzen das als typisch expressionistisch ‚gebrandmarkte‘ Thema der Apokalypse, eine Perspektive auf den neuen Menschen fehlt ganz. Das ist von der Lyrik Werfels nicht zu behaupten: apokalyptische Bilder treffen insbesondere in folgenden Gedichten an: *Der Sonntagabend*, *Der Feind*, *De profundis* und *Regenbogen und Hoffnung* (W 98, 99, 152, 176). Der Topos des neuen Menschen (bzw. der enthusiastisch-utopische Glaube an den Menschen allgemein) begegnet insbesondere in *Lächeln atmen schreiten* (W 141), dem in der vitalistisch-pathetischen Emporstellung des ‚Wunders‘ Mensch vielleicht nur ein singuläres Gedicht Janowitz’ aus dem Zyklus *Der tägliche Tag* nahekommt.⁸⁸⁷ *Der gute Mensch* (W 144f.), das typisch expressionistische Gedicht mit dem nietzscheanisch-dionysischem Bild des ‚Übermenschen‘, findet schließlich in der eher ‚apollinisch‘ geprägten Lyrik von Janowitz keine Entsprechung.

Nachdem der vielschichtigere Bereich des Religiösen im Werk von beiden Lyrikern behandelt wurde, ist nun die Aufmerksamkeit noch anderen, nur etwas weniger gewichtigen Themen zu widmen. Dem Religiösen am nächsten steht das christlich stark inspirierte und keine sozialen Unterschieden kennende Ethos der Menschenliebe, des Leids und Mitleids. Wie kaum zu erwarten, kommt dieses bei Werfel, dem unermüdlichen Beschwörer der Menschheitsverbrüderung, noch stärker zur Geltung als bei Janowitz, dessen Lyrik vielmehr über das Menschliche hinaus ins Transzendente zu schweben scheint. Gleichwohl findet sich auch hier ein Gedicht, wo die mit irdischem Dasein unzertrennlich verbundene Liebe die sonst kaum zu stillbare Sehnsucht des Ich nach dem Transzendenten übermannt:

Daß dein Schweben einst wieder
sehnt sich hinab, hinab,
ahnst du es, Schläfer, im Traume des Traums?
Starrende Wände des Raums,
hörst du dich rufen nach ihnen?
Zieht es dich nicht in Fluch und Qual,
doch auch zur Liebe, zum zweitenmal

887 Vgl. S. 261.

jetzt schon zur bitteren Erde nieder? (J 33)

Umgekehrt mutet die Schlussstrophe von Werfels *Vater und Sohn* sehr Janowitz-ähnlich an, da hier der einstige Idealzustand der noch vor dem irdischen Menschenleben liegenden Transzendenz beschworen wird, wie so oft bei Janowitz. Das Motiv des Traum als eines Mediums der Erinnerung an den harmonischen Ursprung verbindet schließlich dieses Gedicht mit jenem von Janowitz:

Wie wir einst in grenzenlosem Lieben
Späße der Unendlichkeit getrieben,
Ahnen wir im Traum.
Und die leichte Hand zuckt nach der greisen,
Und in einer wunderbaren, leisen
Rührung stürzt der Raum. (W 87)

Während wir es bei Janowitz nur selten mit Liebeslyrik zu tun haben – diese findet sich nur in einigen erst in den 90er Jahren von Sudhoff veröffentlichten Gedichten –, wird neben mehreren Liebesgedichten des ‚Frauenverehrer‘ Werfel in einigen ausdrücklich die „unerwiderte Liebe, die minnenartige Verehrung der Frau aus der Ferne“⁸⁸⁸ zum Thema. So das bereits erwähnte *Die Sterbliche* (W 49f.) oder *Armer Student, süsse vornehme Frauen anbetend* (W 25f.), *Einer Chansonette* (W 82) und *Abnung Beatricens* (W 82f.).

Anders als die Liebeslyrik (und das Motiv des Traums, das sich bei Werfel viel seltener findet) sind die weiteren im Folgenden vorzustellenden Themen im Werk von Beiden von verhältnismäßig gleicher Bedeutung. Es sind zunächst die verklärten Kindheitserinnerungen, deren Umsetzung im *Weltfreund* in eine weitgehend metaphernarme Sprache voll von Gegenständlichkeit und ‚zivilisierter Welt‘ allerdings kaum Ähnlichkeiten mit den Reminiszenzen bei Janowitz aufweist, die hier in den abstrakteren Bereich der Natur übertragen werden.

Im Diskurs der literarischen Moderne wird oft das Thema der Sprachskepsis aufgegriffen, Janowitz und Werfel bleiben da keine Ausnahme.⁸⁸⁹ Bei Werfel ist das Misstrauen der Sprache gegenüber als einem bloß künstlichem Produkt des Menschen – das vergeblich das Göttliche darzustellen sucht – noch deutlicher zu spüren als bei Janowitz, zumal es da mitunter in tragisch empfundene Diskrepanz zu dem göttlichen Sendungsbewusstsein des Dichters tritt, wie ganz dezidiert in der *Elegie des poetischen Ichs*:

Glaubt nicht, daß ihr mich erkennt, und aus dem Gedichte entdeckt,
Bin ich erst da und gebannt, heb ich mich auf und davon.
Süße Sphäre, wo ich im Unaussprechlichen walle,
Glühend Erkenntnis bin, weil nicht Gestalt mich verschließt.
Doch auch mich reißt hinab der alte Drang nach der Sünde,

888 Sprengel 2004, S. 638.

889 Zu Janowitz vgl. S. 272.

Und eine plumpere Hand hascht nach dem leichten Geschöpf.
Reine Empfängnis! Weh mir! Der heilige Geist wird geboren,
Doch ihn bringt eine Hur, eure Sprache zur Welt. (W 168)

Fernerhin finden sich im Werk von Beiden Antikriegsgedichte, bei Werfel sogar prompt mit dem Ausbruch des Weltkriegs, sollte man der dem Gedicht *Der Krieg* angehängten Notiz „Geschrieben August 1914“ (W 164) Glauben schenken. Dieser Umstand lässt Kraus' Anspielungen in der *Fackel* auf Werfel, dieser habe den Krieg glorifiziert, als unbegründet erscheinen.⁸⁹⁰ Trotz der öffentlich ausgetragenen Anfeindungen zwischen dem Dichter und dem Satiriker liest sich das folgende Exilsonett *Der Reim* von Werfel wie eine bewusste Wahrung des von Kraus geradezu hartnäckig vertretenen metaphysischen Glaubens an den sprachlichen Wohlklang:

Der Reim ist heilig. Denn durch ihn erfahren
Wir tiefe Zwiespalt, die sich will entsprechen.
Sind wir nicht selbst im Aug-, Ohr-, Lippenpaaren
Gepaarte Reime ohne Klang-Gebrechen?

Das Reimwort meinst du mühsam zu bestechen,
Doch wird es unversehens offenbaren,
Wie Liebeskräfte, die gespalten waren,
Zum Kuß des Gleichklangs durch die Fernen brechen.

Allein nicht jede Sprache hat geheiligt
Den reinen Reim. Wo nur sich deckt die Endung,
Droht leeres Spiel. Der Geist bleibt unbeteiligt.

Diesselben Silben lassen leicht sich leimen,
Doch Stämm' und Wurzeln spotten solcher Blendung.
Im Deutschen müssen sich die Sachen reimen. (W 499)

Die Liebesmetaphorik aus der zweiten Strophe erinnert unverkennbar an Kraus' Deutung des Reims als eines „erotischen Miteinander“⁸⁹¹, wie Rühmkorf festhält. So gibt das Sonett zugleich einen Rahmen für den gemeinsamen geistigen Nährboden des ‚Dreigestirns‘ Kraus – Werfel – Janowitz. Gemeinsam hatten die Literaten neben der Sprachmetaphysik und somit der besonderen Vorliebe für den Reim aber vieles mehr, u. a. das christlich inspirierte Ideal der Schöpfung oder den aus der Antike stammenden und in der deutschen Klassik bzw. der ‚Kunstperiode‘ zum ersten Mal stark zur Geltung kommenden Glauben an die kosmische Harmonie, die ihren Ausdruck in einzelnen Sterne-Motiven findet. Sei nun abschließend diese ‚kosmische‘ Perspektive in Werfels Lyrik an Einzelbeispielen ausgeleuchtet.

Sterne tauchen regelmäßig erst ab dem zweiten Gedichtband *Wir sind* auf (W 79, 88f., 95). In *Der Sonntagabend* kommt dem Stern insofern eine besondere metaphorische Bedeutung zu, als er

890 Vgl. S. 63.

891 Rühmkorf 1978, S. 130.

hier den Planeten Erde bezeichnet (vgl. auch W 114, 146, 148; einmal wird die Sonne als „der kalte Morgenstern“ dargestellt: W 106). Solche eigenartige, durchaus kosmische Perspektive ist nicht mehr so sehr der Klassik, als vielmehr der expressionistischen Dichtung verpflichtet. Die Erde erscheint hier als nur einer der Planeten und zugleich als nur einer der möglichen Aufenthaltsorte im Kosmos, wie auch häufiger bei Janowitz⁸⁹²:

Noch habe ich diesen Stern nicht verlassen!
Noch umfängt mich süß untätiges Leid.
Doch eh' mich Bestimmung der Seele
Flutet aufs morgige Gestirn,
[...] (W 98)

In *Bessere Menschen* stehen die Sterne für das Vollkommene, Unvergängliche:

Vollkommenheit, Vollendung!
Deinetwillen grüße ich
Die Sünde, grüße ich
Das Arme, Endliche in mir!

Ist es nicht gut,
Daß immer Himmel ist, daß
Wer niedrig
Und tief im tiefsten Brunnen steht,
Die Sterne sieht,
Die edlen Stern sieht über sich bei Tag? (W 150)

Das Bild der hellen, alles durchdringenden Sicht, der selbst beim Tageslicht die Sterne nicht entgehen, begegnet beinahe in genauer Entsprechung in einem Aphorismus von Janowitz, wo diese Fähigkeit speziell dem Dichter zugesprochen wird: „Der Dichter gleicht [...] einem tiefen Brunnen, von dessen Grund aus man auch am Tage die Sterne sehen kann.“ (J 132).

Etwas weiter in Werfels Gedicht heißt es:

Empfindung des Entfernten,
Gutes, nie erreichbar mir!
Und greifbar dennoch,
Faßlich, wie der Kinderhand
Ein naher
Himmel des Nachmittags.

Hier hat man es wiederum mit einem auch bei Janowitz vorkommendem Bild zu tun, wo den Kindern als dem harmonischen Ursprung Nächsten der Himmel (und somit auch die Sterne) greifbar gemacht wird.⁸⁹³ Schließlich gibt es bei beiden Dichtern die bedeutungsvolle, mit dem irdischen Dasein verbundene Perspektive „unter Sternen“ (W 174, vgl. auch 183), die diese als eine oben waltende, dem Menschen vielfach überlegene Instanz erscheinen lässt.

892 Ausführlich zum Sterne-Motiv bei Janowitz im Kap. 5.3.4.

893 Vgl. S. 131.

9 Abschließender Gesamtblick auf Janowitz' Dichtung

Einerseits ist für Janowitz der Rückgriff auf die Tradition der abendländischen Kultur charakteristisch – sei es die biblische Mythologie, die antike und deutsche Philosophie oder die Weimarer Klassik mit ihren Exponenten Goethe und Schiller. Andererseits, abgesehen nur von einigen offenbaren Anlehnungen an andere zeitgenössische Dichter und Denker – entwickelt er seinen ganz eigenen Stil, der bei durchaus aktuellen Bezügen zu den Diskursen der literarischen Moderne die Welt der bloßen Erscheinungen auf höhere Gehalte hin durchschauen will.

Traditionell ist bei Janowitz die von Platon übernommene Vorstellung der Erscheinungswelt, die als bloßer Abglanz der Ideen, des Wahren, Absoluten zu betrachten ist. Dazu gesellt sich die transzendente Ästhetik Kants, die ebenfalls von einer ‚Erkenntnisbarriere‘ spricht, die es wahrzunehmen gilt. Schließlich kommen religiöse – nicht nur christlich inspirierte – Akzente hinzu, um den Weg aus der Erscheinungswelt zum ‚Absoluten‘, zu den metaphysischen Wahrheiten durch ‚Symbole‘ zu finden, wie es explizit in *Der Glaube und die Kunst* heißt. Aus diesem Amalgam schöpft der Dichter poetische Energie, um auf das Auseinanderklaffen der einstigen Totalität des harmonischen Ursprungs und des jetzigen Zerfalls, der die geistigen Werte miteinbezieht, aufmerksam zu machen.

Klassisch-traditionell ist auch das häufige Vorkommen des Sternemotivs als eines positiven Gegenüber zum vergänglichen irdischen Dasein. Das Faszinosum ‚Sterne‘ teilte Janowitz sowohl mit Karl Kraus als auch mit Franz Werfel, genauso wie die deistische ‚Klage‘ um den verlorenen Ursprung der Schöpfung. Gemeinsam hatten alle drei des Weiteren die besondere, sprachmetaphysisch inspirierte Vorliebe für den Reim. Dieser ist zugleich als bewusste Wahrung der deutschen Lyrik-Tradition zu verstehen, sowie die vor allem bei Janowitz und Kraus häufig vorkommenden alternierenden Verse, zahlreiche Alliterationen und der aufs Ganze gesehen schlichter, dem ‚Ursprung‘ nahe stehender sprachlicher Ausdruck mit einer eher konventionellen Metaphernsprache und traditionellen rhetorischen Figuren.

Nicht mehr traditionell, sondern recht aktuell sind deutlich nachweisbare Bezüge zu einigen zeitgenössischen Persönlichkeiten insbesondere im Prosawerk von Janowitz, sei es Karl Kraus (*Das Reglement des Teufels*), Otto Weininger (*Die Biene*) oder Arthur Schnitzler (*Der Virtuos*). Mit seiner unverkennbaren Dialektik des Monistisch-Dualistischen, die er mit Werfel teilt, trifft er den Nerv der Zeit. Erprobt Janowitz doch in seiner Lyrik auf der Suche nach Gott – oder besser nach dem ‚Göttlichen‘, um die ohnehin unbegründete Annahme eines persönlichen Gottes nicht zu suggerieren – die monistischen Auffassungen der Lebensphilosophie, der Mystik und des

Pantheismus einerseits und die dualistischen, nicht selten gnostisch inspirierten Weltanschauungen andererseits. Geht der erstere Pol seiner Weltsicht auf Spinoza, Schellings Naturphilosophie und schließlich auf Ernst Haeckel, aber vor allem auf Theodor Fechners Betrachtungen über die ‚Weltseele‘ zurück, ist der letztere, stark dualistisch gefärbte Pol auf die in der Moderne verstärkte Rezeption der gnostischen Mythologie zurückzuführen, die sich keinesfalls mit den Themen des Expressionismus ausschloss. Schließlich wäre das Bild von Janowitz' Dichtung ohne den Aspekt des gesteigerten Sendungsbewusstseins des Dichters nicht komplett. Die Anlehnung an den u. a. im *Brenner* relativ intensiv rezipierten Kierkegaard macht deutlich, dass dieses Verständnis der Dichterrolle ebenfalls stark religiös (hier sogar eindeutig christlich) geprägt war. Überdies zeigen sich bei Janowitz Parallelen zu Kierkegaards Absage an die Erfüllung schlechthin, welche von der Mehrheit, die von Reizen des irdischen Daseins verblendet ist, auf Kosten einer höheren Wahrheitserkenntnis immer wieder angestrebt wird. Dieses tragische, weil immer wieder sich einstellende Verkennen des eigentlichen Ziels des menschlichen Lebens artikuliert sich u. a. in Janowitz Metaphern des ‚täglichen‘ und ‚unerschöpften Tags‘.

Typisch expressionistisch ist die Art, wie sich der Dichter von den vermeintlich objektiven Gesichtspunkten ab und den genuin subjektiven zuwendet. Geradezu ‚programmatisch‘ ist diese von Nietzsche angeregte Umorientierung, die den unkonventionellen Umgang mit der Sprache einbezieht, im Prosastück *Verwandlung des Winters* und im Gedicht *Gebet* enthalten. In den expressionistischen Diskurs lassen sich des Weiteren die in Janowitz Lyrik präsenten vitalistischen Motive des Tanzes und des Aufbruchs einordnen, weiter etwa die positive Aufwertung des Wahnsinns, der als Ausweg aus den erstarrten Formen gedacht ist, ferner der bei Janowitz beinahe permanent spürbare Bedarf der religiös inspirierten Erweckung, Bekehrung und der Rückbesinnung auf den Ursprung, die Vorahnung vom Weltende und letztendlich mehrere, dezidiert gegen den Krieg gerichtete Gedichte.

Nun bleibt übrig, das Spezifische an Janowitz hervorzuheben: In Absetzung von Werfel wird in Janowitz' harmonische Einheitsvisionen (die in der Frühphase seiner Dichtung begegnen) nie die ‚zivilisierte Welt‘ eingeschlossen, was nur mehr den pantheistisch gefärbten, den Naturerscheinungen zugewandten Blick des Dichters unterstreicht. Janowitz' dichterische Sprache ist auch schlichter, der Ton ‚nüchterner‘, den Gedichten liegen meistens keine konkret umreißbaren Szenen oder Situationen zugrunde, letztlich mangelt es bei Janowitz weitgehend an deutlich rekonstruierbaren intertextuellen Bezügen. Von Kraus, dem wahrscheinlich die Schlichtheit von Janowitz' dichterischer Sprache sehr am Herzen lag, unterscheidet sich die Lyrik des Jüngeren vor allem durch den jeder satirischen Note ledigen, ‚reinen‘, genuin lyrischen Ton.

Was die Perspektive des lyrischen Ich anbelangt, so ist es die durchaus originelle, liebevolle Perspektive eines sprechenden Baums, eines Vogels, des Abends oder sogar der ‚Mutter‘ Erde – man denke dabei an die ‚Weltseele‘ Fechners –, die der Dichtung von Janowitz ihr spezifisches Gepräge gibt. Von einer Entwicklung kann man bei Janowitz nur mit großen Einschränkungen sprechen, da sich bekanntlich nur ein Teil des Werks erhalten hat und da die Schaffensphase des früh Verstorbenen – auch wegen seinem vierjährigen Militärdienst, der letztendlich mit seinem Tod endete – relativ kurz war. Nichtsdestoweniger scheint sich bei dem Dichter eine allmähliche Verschiebung abzuzeichnen von der die Immanenz als festen Bestandteil des Göttlichen bejahenden Weltauffassung zu einer kosmisch ‚trunkenen‘ Weltflucht in die ‚Sternenwelt‘ der im Laufe der Zeit immer stärker beschworenen Transzendenz.

Es wurde versucht, mithilfe des aktuellen Forschungsstandes facettenreiche Interpretationsansätze zu bieten und somit neue Perspektiven auf das gesamte Werk von Janowitz zu eröffnen. Sollte diese Arbeit etwas an dem fortdauernden Desinteresse an Janowitz nicht nur in der Öffentlichkeit, sondern auch in den Fachkreisen ändern, dann ist der Zweck erfüllt. Bereits Sudhoff hielt seinerzeit fest, dass „Franz Janowitz zwar ‚ein ‚Dichter des Tages‘ war, aber nie für den Tag schrieb und über den Tag hinaus Gehör verdient.“ (J 270) Wenn also Janowitz in Zukunft nicht nur in einige sehr wenige Anthologien Eingang findet, die ohnehin eher positivistische Auswahlkriterien wie ‚jung (im Krieg) verstorben‘, ‚österreichisch‘, ‚jüdisch‘ oder ‚unbekannt‘ in den Vordergrund stellen als tatsächliche künstlerische Qualitäten, wenn also in einer nächsten Auflage etwa von Otto Conradys *Gedichtbuch* auch Janowitz auftaucht – wodurch der Name Janowitz auch einen Weg zu einem breiteren Lesepublikum finden würde –, dann ist die ‚Mission‘ dieser Arbeit erfüllt.

Literaturverzeichnis

Unter ‚Primärliteratur‘ sind nicht nur belletristische Werke enthalten, sondern auch philosophische Schriften sowie die herausgegebene Korrespondenz einzelner Autoren. Im Unterkapitel ‚Sammlungen‘ finden sich sowohl Gedichtanthologien als auch Prosasammlungen. Des Weiteren werden die sekundären Quellen auf die im Grunde genommen nicht-wissenschaftlichen Beiträge unter ‚Literatur zu Rezeption und Umfeld‘ und auf die eigentliche Forschungsliteratur aufgeteilt. Diese Zweiteilung entspricht den gesonderten Kapiteln zur Forschung und zur Rezeption (Kap. 3 u. 4). Überdies wird als Ergänzung dem ersteren Teil eine Liste von zeitgenössischen Periodika (die nicht nur Tagespresse beinhaltet, sondern auch Zeitschriften) beigefügt, um eine komplette Übersicht der verwendeten Literatur zu gewährleisten. Gesondert werden ebenfalls die zu der Forschungsliteratur zu zählenden elektronischen Quellen angeführt. Abschließend wird eine mit näherem Kommentar versehene Bibliographie der Einzelwerke von Janowitz angeschlossen.

1 Primärliteratur

Janowitz, Franz (1919): *Auf der Erde*. München: Kurt Wolff.

Janowitz, Franz (1992): *Auf der Erde und andere Dichtungen. Werke, Briefe, Dokumente*. Mit einem Anhang hg. v. Dieter Sudhoff. Innsbruck: Haymon (Brenner-Studien, 12).

Achim von Arnim (1970): *Gedichte*, 1. Teil. Hg. v. Wilhelm Grimm [Nachdr. d. Ausg. Weimar 1856] Bern: Lang (Sämtliche Werke, Bd. 22).

Andersen, Hans Christian (2011): *Ausgewählte Märchen* [elektronische Ressource]. Hamburg: tredition.

Arndt, Ernst Moritz (1912): *Werke*. Erster Teil: *Gedichte*. Hg. v. August Lesson. Berlin u. a.: Bong & Co.

Ball, Hugo (1992): *Die Flucht aus der Zeit*. Hg. v. Bernhard Echte. Zürich: Limmat.

Bonsels, Waldemar (1920): *Die Biene Maja und ihre Abenteuer*. Berlin: Schuster & Loeffler.

Brentano, Clemens (1968): *Werke*. Bd. 1. Hg. v. Friedhelm Kemp. München: Hanser.

Buber, Martin (2001): *Daniel. Gespräche von der Verwirklichung*. In: Martin Buber: *Frühe kulturkritische und philosophische Schriften 1891–1924*. Hg. v. Paul Mendes-Flohr u. a. Gütersloh: Gütersloher Verl.-Haus.

Dehmel, Richard (1963): *Dichtungen, Briefe, Dokumente*. Hg. v. Paul Johannes Schindler. Hamburg: Hoffmann und Campe.

Ebner, Ferdinand (1965): *Schriften III. Briefe*. Hg. v. Franz Seyr. München: Kösel.

- Eichendorff, Joseph von (1970): Werke. Bd. 1. Hg. v. Ansgar Hillach u. a. München: Winkler.
- Fechner, Gustav Theodor (1851): Zend-Avesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits. Erster Theil. Leipzig: Leopold Voß.
- Fechner, Gustav Theodor (1854): Zend-Avesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits. Zweiter Theil. Leipzig: Leopold Voß.
- Fechner, Gustav Theodor (1855): Ueber die physikalische und philosophische Atomenlehre. Leipzig: Hermann Mendelssohn.
- Fechner, Gustav Theodor (1861): Ueber die Seelenfrage. Ein Gang durch die sichtbare Welt, um die unsichtbare zu finden. Leipzig: C. F. Amelang.
- Fechner, Gustav Theodor (1863): Die drei Motive und Gründe des Glaubens. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Fechner, Gustav Theodor (1904): Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht. 2. Aufl. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Fechner, Gustav Theodor (1906): Das Büchlein vom Leben nach dem Tode. 6. Aufl. Leipzig u. a.: Leopold Voß.
- Ficker, Ludwig von (1991): Briefwechsel. 1926–1939. Hg. v. Ignaz Zangerle u. a. Innsbruck: Haymon (Brenner-Studien, 11).
- Goethe, Johann Wolfgang (1908): Goethes Sprüche in Prosa: Maximen und Reflexionen. Hg. v. Hermann Krüger-Westend. Leipzig: Insel.
- Goethe, Johann Wolfgang (1960ff.): Poetische Werke. In: Johann Wolfgang Goethe: Berliner Ausgabe, Bd. 1. Hg. v. Siegfried Seidel. Berlin: Aufbau.
- Graves, Robert (1929): Goodbye to All That. London: Jonathan Cape.
- Hesse, Hermann (2003): Der Steppenwolf. Narziß und Goldmund. Die Morgenlandfahrt. Die Romane. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Jatho, Carl (1913): Zur Freiheit seid ihr berufen! Die sechzehn Saalpredigten. Jena: Diederichs.
- Kafka, Franz (1994): Poseidon und andere kurze Prosa. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kafka, Franz (1999): Briefe 1900–1912. Hg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kafka, Franz (2010): Kleine Formen. Hg. v. Hartmut Abendschein und Fritz Michel. Bern: edition taberna kritika.
- Kierkegaard, Sören (1869): Zur Selbstprüfung der Gegenwart empfohlen. Nach der dritten Auflage des Originals aus dem Dänischen übersetzt und mit einer Charakteristik des Verfassers versehen von Christian Hansen. 2. Aufl. Erlangen: Andreas Deichert.
- Kierkegaard, Sören (1909): Entweder – Oder. Ein Lebensfragment. Übers. von O. Gleis. 5. Aufl. Dresden: C. Ludwig Ungelenk.
- Kierkegaard, Sören [1924]: Die Krankheit zum Tode. 2. Aufl. Jena: Diederichs (Gesammelte Werke, Bd. 8).
- Kierkegaard, Sören (1958a): Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken. Zweiter Teil. Übers. von Hans Martin Junghans. Düsseldorf u. a.: Diederichs.
- Kierkegaard, Sören (1958b): Stadien auf des Lebens Weg. Übers. von Emanuel Hirsch. Düsseldorf u. a.: Eugen Diederichs.

- Kornfeld, Paul (1982): Der beseelte und der psychologische Mensch. Kunst, Theater und Anderes. In: Thomas Anz und Michael Stark (Hg.): Expressionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. Stuttgart: Metzler, S. 222–238.
- Kraus, Karl (1986): Die letzten Tage der Menschheit. Hg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kraus, Karl (1989): Gedichte. Mit einem Anhang hg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kraus, Karl; Nádherný Borutin, Sidonie von (2005): Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin. 1913–1936. 2 Bde. Hg. v. Friedrich Pfäfflin. 2. Aufl. Göttingen: Wallstein (Bibliothek Janowitz, 6).
- Kraus, Karl; Wolff, Kurt (2007): Zwischen Jüngstem Tag und Weltgericht. Karl Kraus und Kurt Wolff; Briefwechsel 1912–1921. Hg. v. Friedrich Pfäfflin. Göttingen: Wallstein-Verl. (Bibliothek Janowitz, 14).
- Maeterlinck, Maurice (1920): Das Leben der Bienen. Ins Deutsche übersetzt von Friedrich v. Oppeln-Bronikowski. Jena: Diederichs.
- Nietzsche, Friedrich (1971): Morgenröthe. Berlin u. a.: De Gruyter (Friedrich Nietzsche: Werke. Begr. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Abt. 5, Bd. 1).
- Nietzsche, Friedrich (1988): Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873. Kritische Studienausgabe. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München u. a.: dtv/de Gruyter (Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, Bd. 1), S. 875–890.
- Nietzsche, Friedrich (2009): Also sprach Zarathustra. München: Grin.
- Rilke, Rainer Maria (1940): Das Buch der Bilder. Leipzig: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (1966): Erlebnis I. In: Rainer Maria Rilke: Malte Laurids Brigge. Prosa 1906–1926. Hg. v. Ernst Zinn u. a. Frankfurt a. M.: Insel (Sämtliche Werke und Briefwechsel, Bd. 6), S. 1036–1039.
- Röck, Karl (1976): Tagebuch 1891–1946. 3 Bde. Hg. v. Christine Kofler. Salzburg: Otto Müller (Brenner-Studien. Sonderband) [seitenidentisch mit der Dissertation, aber in mehr Bibliotheken zugänglich].
- Schalek, Alice (1915): Kriegsbilder aus Tirol. An der Dolomitenfront. In: Neue Freie Presse (Morgenblatt), 8. 9., S. 5.
- Schelling, F. W. J. (1857): Sämtliche Werke. 1. Abth. Bd. 2. Hg. v. K. F. A. Schelling. Stuttgart u. a.: Cotta.
- Schnitzler, Arthur (1993): Erzählungen. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Schopenhauer, Arthur (1859): Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band, welcher die Ergänzungen zu den vier Büchern des ersten Bandes enthält. Leipzig: Brockhaus.
- Simmel, Georg (1918): Der Konflikt der modernen Kultur. Ein Vortrag von Georg Simmel. München, Leipzig: Duncker und Humblot.
- Trakl, Georg (1987a): Aus goldenem Kelch. Maria Magdalena. Ein Dialog. In: Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Hg. von Walther Killy und Hans Szklenar. Bd. 1. 2. ergänzte Auflage. Salzburg: Otto Müller, S. 195–198.

- Trakl, Georg (1987b): Dichtungen und Briefe. Bd. 1. 2. ergänzte Auflage. Salzburg: Otto Müller.
- Trakl, Georg (1987c): Dichtungen und Briefe. Bd. 2. 2. ergänzte Auflage. Salzburg: Otto Müller.
- Weininger, Otto (1922): Geschlecht und Charakter. 23. Aufl. Wien: Braumüller.
- Weininger, Otto (1980): Über die letzten Dinge. München: Matthes und Seitz.
- Werfel, Franz (1914): Aphorismus zu diesem Jahr. In: Die Aktion 4, Sp. 902–905.
- Werfel, Franz (1916): Brief an einen Staatsmann. In: Das Ziel. Aufrufe zum tätigen Geist 1, S. 91–98.
- Werfel, Franz (1967): Das lyrische Werk. Hg. v. Adolf D. Klarmann. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Werfel, Franz (1975): Zwischen Oben und Unten. Prosa – Tagebücher – Aphorismen – Literarische Nachträge. Hg. v. Adolf D. Klarmann. München: Langen Müller.
- Wolff, Kurt (1966): Briefwechsel eines Verlegers: 1911–1963. Hg. v. Bernhard Zeller und Ellen Otten. Frankfurt a. M.: Scheffler.

1.1 Sammlungen

- Brandl, Bruno (Hg.) (1990): Liebe zu Böhmen. Ein Land im Spiegel deutschsprachiger Dichtung. Berlin: Nation.
- Britting, Georg u. a. (Hg.) (1978): Lyrik des Abendlands. München: Hanser.
- Brod, Max (Hg.) (1913): Arkadia. Ein Jahrbuch für Dichtkunst. Leipzig: Kurt Wolff.
- Conrady, Karl Otto (Hg.) (1991): Das große deutsche Gedichtbuch. München u. a.: Artemis und Winkler.
- Cross, Tim (Hg.) (1988): The lost voices of world war I. An international anthology of writers, poets & playwrights. London: Bloomsbury.
- Eggert-Windegg, Walther (Hg.) (1915): Der deutsche Krieg in Dichtungen. München: Beck.
- Forst-Battaglia, Otto (Hg.) (1933): Deutsche Prosa seit dem Weltkriege. Leipzig: Rohmkopf.
- Glück, Franz (Hg.) (1946): Österreichischer Almanach auf das Jahr 1946 des Verlages Anton Schroll & Co. Wien: Anton Schroll & Co.
- Huřarek, Paul (Hg.) [1930]: Sudetendeutsche Anthologie. Lyrik. 2. Aufl. Prag: Verein Deutsche Studentenfürsorge.
- Küppers, Erich Paul (Hg.) (1919): Das Kestnerbuch. Hannover: Heinrich Böhme.
- Oberhuber, Oswald; Weibel, Peter (Hg.) (1977): Österreichs Avantgarde 1900–1938. Ein unbekannter Aspekt. Bildende Kunst – Literatur – Wissenschaft. Wien: Galerie nächst St. Stephan.
- Otten, Karl (Hg.) (1962): Schofar. Lieder und Legenden jüdischer Dichter. Neuwied am Rhein u. a.: Luchterhand.
- Pick, Otto (Hg.) (1931): Deutsche Lyrik aus der Čechoslowakei. Auswahl und Einleitung von Otto Pick. Anmerkungen und Wörterbuch von O. Lederer. Prag (Deutsche Lektüre, 16).
- Salfellner, Harald (Hg.) (1997): Deutsche Erzählungen aus Prag. Praha: Vitalis (Bibliotheca bohemica, 10).

Schondorff, Joachim (Hg.) (1978): *Zeit und Ewigkeit. Tausend Jahre österreichische Lyrik*. 1. Aufl. Düsseldorf: Claassen

2. völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage: Schondorff (1980).

Soergel, Albert (Hg.) (1929): *Kristall der Zeit. Eine Auslese aus der deutschen Lyrik der letzten fünfzig Jahre*. Mit einer Einleitung. Leipzig: Gustav Altenburg.

Stratowa, Wulf (Hg.) (1948): *Österreichische Lyrik aus neun Jahrhunderten*. Wien: Neff.

Strelka, Joseph (Hg.) (1964): *Das zeitlose Wort. Eine Anthologie österreichischer Lyrik von Peter Altenberg bis zur Gegenwart*. Unter Mitarbeit von Ernst Schönwiese. Graz, Wien: Stiasny (Stiasny-Bücherei, 125).

Sudhoff, Dieter; Schardt, M. Michael (Hg.) (1992): *Prager deutsche Erzählungen*: Philipp Reclam jun.

Thurnher, Eugen (Hg.) (1976): *Versepiik und Lyrik*. T. 2. Lyrik. Wien: Österr. Bundesverlag (Dichtung aus Österreich, 3.2).

Wallas, Armin A. (Hg.) (1988): *Texte des Expressionismus. Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde*. Linz/Wien: Ed. Neue Texte.

Weinzierl, Ulrich (Hg.) (1995): *Noch ist das Lied nicht aus. Österreichische Poesie aus neun Jahrhunderten*. Salzburg u. a.: Residenz.

Witsch, Josef K.; Bense, Max (Hg.) [1946]: *Almanach der Unvergessenen. Ein Gedenkbüchlein erstmalig erschienen im Jahre 1946*. Rudolstadt: Greifenverlag.

2 Sekundärquellen

2.1 Literatur zu Rezeption und Umfeld

Adler, H. G. (1976): *Die Dichtung der Prager Schule*. In: Manfred Wagner (Hg.): *Im Brennpunkt: ein Österreich. 14 Beiträge auf der Suche nach einer Konstante*. Wien: Europaverlag (Beiträge zur österreichischen Kultur- und Geistesgeschichte, 1), S. 67–98.

Zweisprachige Ausgabe: Adler, H. G. (2003): *Literární tvorba pražské školy. Die Dichtung der Prager Schule. Dvojjazyčné vydání*. Unter Mitarbeit von Jeremy Adler und Iva Kratochvílová. Brno: Barrister und Principal.

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, S. 109–111.

Binder, Hartmut (1992): *Gefeiert und vergessen: der Dichter Franz Janowitz*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 30. 8.

[Blümner, Rudolf] [1917]: *Der Sturm. Eine Einführung*. Berlin-Pankow.

Bösser, Bedřich (1962): *Habent sua fata ...* In: *Plamen* 4 H. 6, S. 125–128.

Brod, Max [1908]: *Schloss Nornepygge*. Berlin u. a.: Axel Juncker.

Brod, Max (1911): *Alfred Kerr*. In: *Die Aktion* 1, Sp. 335f.

Brod, Max (1911): *Ein mittelmäßiger Kopf. Studie von Max Brod*. In: *Die Aktion* 1, Sp. 622–625.

- Brod, Max (1911): Die Chinesische Mauer. In: Das literarische Echo 13, Sp. 1638f.
- Brod, Max (1911): Herr im Spiel. In: Das literarische Echo 13, Sp. 680f.
- Brod, Max (1960): Streitbares Leben. München: Kindler.
- Brod, Max (1966): Der Prager Kreis. Stuttgart: Kohlhammer.
- Brod, Max (1993): Über Franz Kafka. Franz Kafka – Eine Biographie. Franz Kafkas Glauben und Lehre. Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Compass 60 (1927). Industrielles Jahrbuch. Čechoslowakei [Prag: Compassverl.].
- Doležal, Miloš (1998): Pražská léta doplňují literární historii [Prager Jahre ergänzen die literarische Geschichte]. In: Lidové noviny [Volkszeitung], 17. 2.
- Edschmid, Kasimir (1918): Expressionismus in der Dichtung. In: Die neue Rundschau 29 (Bd. 1) (1918), S. 359–374.
- Eine Erinnerung an den Ersten Weltkrieg (1973). In: Prager Nachrichten 24 H. 9, S. 18.
- Einstein, Siegfried (1969): Wer wird in diesem Jahr den Schofar blasen? Sieben jüdischen Dichtern deutscher Sprache zum Gedenken.: Jakob van Hoddis, Alfred Lichtenstein, Franz Janowitz, Arno Nadel, Paul Kornfeld, Gertrud Kolmar, Ilse Weber. In: Mannheimer Hefte H. 3, S. 23–30.
- dass. in: Emuna. Blätter für christlich-jüdische Zusammenarbeit 4 (1969) H. 4, S. 226–234.
- Elterlein, Ernst von (1866): Beethovens Clavier-Sonaten. 3. Aufl. Leipzig: Matthes.
- Ficker, Ludwig von (1967): Denkwort und Danksagungen. Aufsätze, Reden. Hg. v. Franz Seyr. München: Kösel.
- Haas, Willy (1960): Die literarische Welt. Erinnerungen. München: Paul List.
- Willy Haas; Norbert Eisler (Hg.) (1911/1912): Herder-Blätter. 1–4/5: Verlag der Herdervereinigung.
- Nachdruck: Haas, Willy; Eisler, Norbert (Hg.) (1962): Herder-Blätter. Faks.-Ausg. zum 70. Geburtstag von Willy Haas. Unter Mitarbeit von Rolf Italiaander. Hamburg: Freie Akademie der Künste.
- Haecker, Theodor (1913): Sören Kierkegaard und die Philosophie der Innerlichkeit. München: J. F. Schreiber.
- Hahnl, Hans Heinz (1984): Franz Janowitz. In: Hahnl: Vergessene Literaten. Fünfzig österreichische Lebensschicksale. Wien: Österr. Bundesverl. (Ein Österreich-Thema aus dem Bundesverlag), S. 175–178.
- Heisz, Irene (1992): Was deine Kehle würgt, erlöst sie auch ... In: Tiroler Tageszeitung, 28. 7.
- Hermann-Miksch, Rudolf [1924]: Die Durchbruchsschlacht bei Flitsch im Oktober 1917. Die Ereignisse bei der 22. Schützendivision im Allgemeinen und beim Kaiserschützenregiment Nr. I im Besonderen. Hall in Tirol: Offiziersbund der ehemaligen Kaiserschützenregimenter.
- Hoefert, Franz Konrad (Hg.) (1935): Das Ehrenmal der gefallenen Dichter. Weltkrieg 1914–1918. Berlin: Traditions-Verlag Kolk und Co.
- Hölderlin, Friedrich (1914): Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. Leipzig: Insel.
- Hörmann, Werner (1998): Gnosis. Das Buch der verborgenen Evangelien. Herausgegeben und übersetzt von Werner Hörmann. Augsburg: Bechtermünz.

- Jacob, Heinrich Eduard (1965): Zur Geschichte der deutschen Lyrik seit 1910. 1924. In: Paul Raabe (Hg.): Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. München: Dtv, S. 194–211.
- Janowitz, Franz (1934). In: Ottův slovník naučný nové doby. Dodatky k velikému Ottovu slovníku naučnému [Ottos Konversationslexikon der neuen Ära. Nachtragsbände]. Teil 3, Bd. 1, Isl–Konkurence. Praha: J. Otto, S. 103.
- Janowitz, Hans (1926): Franz Janowitz (28. Juli 1892–4. November 1917). In: Die literarische Welt: unabhängiges Organ für das deutsche Schrifttum 2 H. 45, S. 4.
- Johnston, William M. (1974): Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Graz: Hermann Böhlau.
- Jungk, Peter Stephan (1987): Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte. Frankfurt a. M.: Fischer.
- K. k. Staats-Gymnasium mit deutscher Unterrichtssprache in Prag-Neustadt, Graben (1911): Jahresbericht des k. k. Staats-Gymnasiums mit deutscher Unterrichtssprache in Prag-Neustadt, Graben über das Schuljahr 1910–1911. Prag: Selbstverlag.
- K. k. statist. Central-Commission (1892): Vollständiges Ortschaften-Verzeichnis der im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder nach den Ergebnissen der Volkszählung vom 31. Dec. 1890. Wien: Hölder.
- Kneidl, Pravoslav (1997): Pražská léta německých a rakouských spisovatelů [Prager Jahre deutscher und österreichischer Schriftsteller]. Praha: Pražská edice.
- Krenek, Ernst [= Ernst Křenek] (1984): Im Zweifelsfalle. Aufsätze zur Musik. Wien u. a.: Europaverl.
- Lissauer, Ernst (1915/1916): Über Franz Werfel. In: Das literarische Echo 18, Sp. 536–545.
- Lukács, Georg (1971): Die Theorie des Romans: ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik. Darmstadt: Luchterhand.
- Methlagl, Walter (1966): Drei Vergessene aus dem Brenner-Kreis. Ludwig Seifert – Viktor Bitterlich – Franz Janowitz. In: Die Furche (Weihnachten 1966), H. 52/53, S. 1f.
- Meyers Konversations-Lexikon (1897). Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Leipzig, Wien: Bibliogr. Inst.
- Mühlberger, Josef (1981): Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen. 1900–1939. München: Langen/Müller.
- Pavel Kosatík (2001): Menší knížka o německých spisovatelích z Čech a Moravy [Kleineres Buch über deutsche Schriftsteller aus Böhmen und Mähren]. Praha: Nakladatelství Franze Kafky.
- Pestova, Natal'ja V. (2004): Německij literaturnyj ékspressionizm. Učebnoe posobie po zarubežnoj literature – pervaja četvert' XX veka [Deutscher literarischer Expressionismus. Lehrbuch über Auslandsliteratur – erstes Viertel des 20. Jahrhunderts]. Ekaterinburg: Inst. Inostrannyh Jazykov UrGPU.
- Pfäfflin, Friedrich; Dambacher, Eva (Hg.) (1999): Karl Kraus. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach. [Katalog zur Ausstellung vom 8. Mai bis 31. Oktober 1999 im Schiller-Nationalmuseum Marbach]. Marbach am Neckar: Dt. Schillerges. Marbach (Marbacher Kataloge, 52).
- Piroutek, Jaroslav (1965): Krutý osud poděbradských židovských rodin za nacistické okupace 1939–1945 [Grausames Schicksal Poděbrader jüdischer Familien während der nazistischen Okkupation 1939–1945]. Poděbrady (unveröff.).

- Rozkošná, Blanka; Jakubec, Pavel (2004): Židovské památky Čech [Jüdische Denkmäler Böhmens]. Brno: ERA.
- Rühmkorf, Peter (1978): Die soziale Stellung des Reims. Karl Kraus oder die Grenzen der Wesensbeschwörung. In: Peter Rühmkorf: Strömungslehre I. Poesie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 129–135.
- Schinagl, Helmut (1994): Wer ist, wer war Franz Janowitz? In: präsent (Innsbruck), 7. 4. 1994.
- Schindler, John R (2001): Isonzo. The forgotten sacrifice of the Great War. Westport/Conn: Praeger.
- Schlenstedt, Dieter (1985): Egon Erwin Kisch. Leben und Werk. Berlin: Das Europ. Buch.
- Serke, Jürgen (Hg.) (1987): Böhmisches Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft. Wien: Zsolnay.
- Auf Tschechisch: Serke, Jürgen (Hg.) (2001): Böhmisches Dörfer. Putování opuštěnou literární krajinou. Unter Mitarbeit von Veronika Dudková. Praha: Triáda.
- Serner, Walter (1913): Kunst und Gegenwart. In: Die Aktion 3, Sp. 613f.
- Skácelík, František (1912/13): Německé sbírky poezie [Deutsche Anthologien]. In: Česká kultura 1, S. 697f.
- Urzidil, Johannes (1962): Goethe in Böhmen. [1., wesentlich kürzere Fassung: Wien: H. Epstein 1932]. Zürich u. a.: Artemis.
- Verlustliste (1918) ausgegeben am 15. 4. Hrsg. v. K. u. k. Kriegsministerium. Wien.
- Vetter, Harald (1992): Dem Krieg schreiberisch beikommen. In: Standard, 17. 7.
- Wininger, Salomon (1928): Große jüdische National-Biographie mit mehr als 8000 Lebensbeschreibungen namhafter jüdischer Männer und Frauen aller Zeiten und Länder. Ein Nachschlagewerk für das jüdische Volk und dessen Freunde. Cernăuți: ‚Orient‘ u. a.
- Weinzierl, Ulrich (1992): Übrig bleiben die Brutaleren. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. 7.
- Weiser, Fritz (Hg.) (1933): Kaiserschützen, Tiroler-Vorarlberger Landsturm und Standschützen. Herausgegeben vom Kaiserschützenbunde für Österreich. Wien: Göth.
- Wied, Martina (1925): Neue Lyrik (Zu Dichtungen von Siegfried von der Trenck, Hans Carossa, Theodor Däubler, Georg Trakl, Franz Janowitz, Friedrich Schnack, Franz Werfel, Rudolf Paulsen). In: Zeitwende. Kultur, Kirche, Zeitgeschehen 1 (1925) H. 2, S. 426–433.
- Wichner, Ernest; Wiesner, Herbert (Hg.) (1995): Prager deutsche Literatur vom Expressionismus bis zu Exil und Verfolgung. Ausstellungsbuch. [Ausstellung des Literaturhauses Berlin. Literaturhaus Berlin, 28. Juli–17. September 1995. Freie Akademie der Künste in Hamburg, 27. September–29. Oktober 1995. Franz-Kafka-Zentrum, Prag, 9. November–17. Dezember 1995]. Berlin: Literaturhaus Berlin (Texte aus dem Literaturhaus Berlin, 11).
- Wolf, August B. (1935): Österreichische Lyrik von heute. Veranstaltung des „Podium im Hagenbund“. In: Wiener Zeitung, 8. 12., S. 13.

2.1.1 Zeitgenössische Periodika

- Archy H. 1–65; 1–13 (1926–1941; 1945–1948) Stará Říše na Moravě.
- Die Dichtung F. 1, 2 (1918/19, 1920/23) München.

Karlsbader Kurliste. Karlsbad 1795–1944.
 Lidové noviny. Brno 1893–1945.
 Moravská orlice. Brno 1863–1943.
 Narodní listy. Praha 1861–1941.
 Nova et Vetera H. 1–50 (1912–1922) Stará Říše na Moravě.
 Novina 1–4 (1908/09–1911/12) Praha.
 Oesterreichische Morgenzeitung und Handelsblatt [ab 1919 u. d. T. Morgenzeitung und Handelsblatt] Mährisch-Ostrau 1913–1939.
 Prager Presse. Praha 1921–1938.
 Selbstwehr. Unabhängige jüdische Wochenschrift. Prag 1907–1938.
 Stopa 1–3 (1910–1913) Praha.
 Wiener Zeitung. Wien 1780 bis heute.

2.2 Forschungsliteratur

- Anz, Thomas (1977): *Literatur der Existenz*. Stuttgart: Metzler (Germanistische Abhandlungen, 46).
- Anz, Thomas (2010): *Literatur des Expressionismus*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler (Sammlung Metzler, 329).
- Arnold, Alfred (1980): *Wilhelm Wundt. Sein philosophisches System*. Berlin: Akademie.
- Becker, Michael (1993): *Di fronte e di profilo: schizzo di Franz Janowitz*. In: Antonio Pasinato (Hg.): *Praga mito e letteratura. (1900–1939)*. Milano: Shakespeare, S. 103–110.
- Binder, Hartmut (1996): *Entlarvung einer Chimäre. Die deutsche Sprachinsel Prag*. In: Maurice Godé, Jacques Le Rider und Françoise Mayer (Hg.): *Allemands, Juifs et Tchèques à Prague. Actes du colloque international de Montpellier 8–10 décembre 1994 = Deutsche, Juden und Tschechen in Prag 1890–1924*. Montpellier: Univ. (Bibliothèque d'études germaniques et centre-européennes, 1), S. 183–209.
- Born, Jürgen (2000): „Die strafenden Blicke eines vergehenden Glaubens.“ *Judentum und Prager deutsche Literatur*. In: Klaas-Hinrich Ehlers und Kurt Krolop (Hg.): *Brücken nach Prag. Deutschsprachige Literatur im kulturellen Kontext der Donaumonarchie und der Tschechoslowakei. Festschrift für Kurt Krolop zum 70. Geburtstag*. Frankfurt a. M.: Lang, S. 163–175.
- Bothe, Henning (1992): „Ein Zeichen sind wir, deutungslos“. *Die Rezeption Hölderlins von ihren Anfängen bis zu Stefan George*. Stuttgart: Metzler.
- Braselmann, Werner (1960): *Franz Werfel*. Wuppertal-Barmen: E. Müller (Dichtung u. Deutung, 7).
- Brender, Edwige (2003): „Sur la terre“ ou „Sous la terre“? – Karl Kraus, Franz Janowitz et Franz Werfel. In: Valérie Robert (Hg.): *Intellectuels et polémiques dans l'espace germanophone*. Paris: PIA (Publications de l'Institut d'Allemand, 34), S. 75–84.
- Brumlik, Micha (1992): *Die Gnostiker. Der Traum von der Selbsterlösung des Menschen*. Frankfurt a. M.: Eichborn.

- Butzer, Günter; Jacob, Joachim (Hg.) (2008): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart u. a.
- Czuma, Christine (1981): Franz Janowitz. In: Walter Methlagl, Eberhard Sauermann und Sigurd Paul Scheichl (Hg.): Untersuchungen zum „Brenner“. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag. Salzburg: Müller, S. 294–303.
- Čermák, Josef (2000): Junge Jahre in Prag. Ein Beitrag zum Freundeskreis Franz Werfels. In: Klaas-Hinrich Ehlers und Kurt Kropol (Hg.): Brücken nach Prag. Deutschsprachige Literatur im kulturellen Kontext der Donaumonarchie und der Tschechoslowakei. Festschrift für Kurt Kropol zum 70. Geburtstag. Frankfurt a. M.: Lang, S. 125–160.
- Dietz, Ludwig (1973): Das Jahrbuch für Dichtkunst „Arkadia“. In: Philobiblon. Eine Vierteljahrsschrift für Buch- und Graphiksammler XVII H. 3, S. 178–188.
- Dinkel, Christoph (2003): Pantheismus. III. Praktisch-theologisch. In: Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. 6. 4. Aufl. Tübingen: Mohr, S. 857.
- Fialová-Fürstová, Ingeborg (2000): Expressionismus. Několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu [Expressionismus. Einige Kapitel über den deutschen, österreichischen und Prager literarischen Expressionismus]. Olomouc: Votobia.
- Fick, Monika (1993): Sinnenwelt und Weltseele. Tübingen: Niemeyer.
- Fischer, Jens Malte (1980): Das technoromantische Abenteuer. Der erste Weltkrieg im Widerschein der „Fackel“. In: Klaus Vondung (Hg.): Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 275–285.
- Gladigow, Burkhard (1990): Pantheismus und Naturmystik. In: Rüdiger Bubner u. a. (Hg.): Die Trennung von Natur und Geist. München: Fink, S. 119–144.
- Göbel, Wolfram (1977): Der Kurt Wolff Verlag. 1913–1930. Expressionismus als verlegerische Aufgabe. Mit einer Bibliographie des Kurt-Wolff-Verlages und der ihm angeschlossenen Unternehmen 1910–1930. Frankfurt a. M.: Buchhändler-Vereinigung GmbH.
- Haas, Franz (1995): Weltfreunde und Nörgler. Von der Not des Expressionismus in Österreich. In: Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): Literaturgeschichte: Österreich. Prolegomena und Fallstudien. Unter Mitarbeit von Johann Sonnleitner u. Klaus Zeyringer. Berlin: Schmidt (Philologische Studien und Quellen, 132), S. 227–239.
- Haring, Ekkehard W. (2006): Epiphanien des Kriegsgottes. Die Prager deutsche Dichtung und der 1. Weltkrieg. In: Renata Cornejo und Ekkehard W. Haring (Hg.): Die moderne österreichische Literatur und ihre Paradigmen des Wandels. Wende – Bruch – Kontinuum. Wien: Praesens, S. 309–331.
- Harnack, Adolf (1921): Marcion: Das Evangelium vom fremden Gott. Eine Monographie zur Geschichte der Grundlegung der katholischen Kirche. Leipzig: Hinrichs.
- Hartmann, Volker (1998): Religiosität als Intertextualität. Studien zum Problem der literarischen Typologie im Werk Franz Werfels. Tübingen: Narr.
- Haumann, Wilhelm (1995): Paul Kornfeld. Leben – Werk – Wirkung. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Heidelberger, Michael (1993): Die innere Seite der Natur. Gustav Theodor Fechners wissenschaftlich-philosophische Weltauffassung. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann (Philosophische Abhandlungen, 60).

- Hermann, Alfred [1955]: Rilkes agyptische Gesichte. Ein Versuch wechselseitiger Erhellung von Dichtung und Altkultur. Freiburg/München: Karl Alber.
- Heuer, Renate (1982): *Bibliographia Judaica*. Verzeichnis jüdischer Autoren deutscher Sprache. A-K. Frankfurt a. M. u. a.: Campus-Verl.
- Hirschberger, Johannes (1976): *Geschichte der Philosophie*. Teil 1. Altertum und Mittelalter. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Hirschberger, Johannes (1981): *Geschichte der Philosophie*. Teil 2. Neuzeit und Gegenwart. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Hlaváčová, Jiřina (1968): Franz Janowitz. In: *Judaica Bohemiae* 4 H. 2, S. 119–137.
- Hohmeyer, Andrea (2003): Aufklärung über „Böhmische Dörfer“. In: Andrea Hohmeyer, Jasmin S. Rühl und Ingo Wintermeyer (Hg.): *Spurensuche in Sprach- und Geschichtslandschaften*. Festschrift für Ernst Erich Metzner. Münster u. a.: LIT, S. 277–290.
- Hocheneder, Franz (2009): H. G. Adler (1910–1988): Privatgelehrter und freier Schriftsteller. Eine Monographie. Wien u. a.: Böhlau.
- Kayser, Werner; Gronemeyer, Horst (1972): Max Brod. Hamburg: Christians (Hamburger Bibliographien, 12).
- Kittstein, Ulrich (2009): *Deutsche Naturlyrik. Ihre Geschichte in Einzelanalysen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kleefeld, Gunther (2009): *Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung*. Salzburg u. a.: Otto Müller.
- Kraft, Werner (1956): Karl Kraus. Beiträge zum Verständnis seines Werkes. Salzburg: Otto Müller.
- Krolop, Kurt (1963): Herder-Blätter. Rezension der Faksimile-Ausgabe. In: *Philologica pragensia* 6, S. 211–212.
- Krolop, Kurt (1994): *Reflexionen der Fackel. Neue Studien über Karl Kraus*. Wien: Verl. der Österreichischen Akad. der Wiss. (Sitzungsberichte / Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 613).
- Krolop, Kurt (2005): *Studien zur Prager deutschen Literatur. Eine Festschrift für Kurt Krolop zum 75. Geburtstag*. Hrsg. von Klaas-Hinrich Ehlers. Wien: Ed. Praesens.
- Lensing, Leo (Hg.) (2007): Karl Kraus als Vorleser. Faksimile-Edition einer Schrift, die Karl Kraus nie ausgegeben hat. Warmbronn: Keicher (Bibliothek Janowitz, 13).
- Liessmann, Konrad Paul (1999): Sören Kierkegaard zur Einführung. Hamburg: Junius.
- Lincoln, Peter (1977): Religious dualism and aesthetic meditation in the work of Georg Trakl. In: *Orbis Litterarum* H. 32 (1977), S. 229–246.
- Lorenz, Elke (2002): „Sei Ich ihr, sei mein Bote“. Der Briefwechsel zwischen Sidonie Nádherný und Albert Bloch. München: Iudicium.
- Löschnigg, Martin (1994): *Der Erste Weltkrieg in deutscher und englischer Dichtung* [Diss., Univ. Graz 1993]. Heidelberg: Winter (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, 134).
- Mahr, Johannes (1982): *Eisenbahnen in der deutschen Dichtung. Der Wandel eines literarischen Motivs im 19. und im beginnenden 20. Jahrhundert*. München: Fink.

- Maier, Bernhard (1995): Pantheismus I. In: Gerhard Krause und Gerhard Müller (Hg.): Theologische Realenzyklopädie. Bd. 25. Berlin u. a.: De Gruyter.
- Mitchell, Donald; Banks, Paul; Matthews, David (1980): Gustav Mahler. Rev. ed. London: Faber and Faber.
- Mennemeier, Franz Norbert (1964): Hugo von Hofmannsthal. Ballade des äußeren Lebens. In: Benno von Wiese (Hg.): Die deutsche Lyrik. Interpretationen von der Spätromantik bis zur Gegenwart. Düsseldorf: August Bagel, S. 303–317.
- Morgenstern, Hans (2009): Jüdisches biographisches Lexikon. Eine Sammlung von bedeutenden Persönlichkeiten jüdischer Herkunft ab 1800. Münster u. a.: Lit-Verl.
- Naumann, Michael (1969): Der Abbau einer verkehrten Welt. Satire und politische Wirklichkeit im Werk von Karl Kraus. München: Paul List.
- Österreichisches Wörterbuch. Schulausgabe (2001). Unter Mitarbeit von Otto Back und Herbert Fussy. 39. Aufl. Wien: ÖBV.
- Pauen, Michael (1992): Dithyrambiker des Untergangs. Gnosis und die Ästhetik der Moderne. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 40 (1992), S. 937–961.
- Pauen, Michael (1994): Dithyrambiker der Untergangs. Gnostizismus in Ästhetik und Philosophie der Moderne. Berlin: Akademie.
- Pazi, Margarita (2001): Staub und Sterne. Aufsätze zur deutsch-jüdischen Literatur. Unter Mitarbeit von Sigrid Bauschinger und Paul Lützel. Göttingen: Wallstein.
- Petersen, Jürgen H. (1993): Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart u.a.: Metzler.
- Plett, Heinrich F. (1991): Einführung in die rhetorische Textanalyse. 8. Aufl. Hamburg: Helmut Buske.
- Poláček, Josef (1968): Egon Erwin Kisch über Karl Kraus. In: Germanistica Pragensia 5, S. 61–83.
- Preisner, Rio (1991): Franz Werfel und der Expressionismus. In: Margarita Pazi und Hans Dieter Zimmermann (Hg.): Berlin und der Prager Kreis. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 111–125.
- Pulvirenti, Grazia (2008): Fragmentenschrift. Über die Zersplitterung der Totalität in der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Quapp, Erwin H. U. (1995): Pantheismus III. In: Gerhard Krause und Gerhard Müller (Hg.): Theologische Realenzyklopädie. Bd. 25. Berlin u.a.: De Gruyter, S. 635–641.
- Raabe, Paul (1985): Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. In Zusammenarbeit mit Ingrid Hannich-Bode. Stuttgart: Metzler.
- Rothe, Wolfgang (1977): Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt a. M.: Klostermann (Das Abendland, N. F., 9).
- Rothe, Wolfgang (1979): Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Rudolph, Kurt (1978): Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Ruttenbeck, Walter (1929): Sören Kierkegaard. Der christliche Denker. Berlin: Trowitzsch und Sohn.

- Schartner, Irmgard (2003): Heute vergessen: Otto, Hans und Franz Janowitz und ihre Verbundenheit mit Karl Kraus. In: *Zwischenwelt* 20 (2003) H. 2, S. 46–54.
- Schindler, Agata (1997): Kontakte Walter Kaufmanns zu jüdischen Prager Literaten. In: Vlasta Benetková und Jitka Ludvová (Hg.): *Kontexte. Musica iudaica 1996. Bericht über die internationale Konferenz Praha 30.–31. 10. 1996.* Prag: Univerzita Karlova, S. 126–143.
- Schlaffer, Heinz (2008): *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur.* 3. Aufl. München: Dtv.
- Schmied, Wieland (Hg.) (1966): *Wegbereiter zur modernen Kunst. 50 Jahre Kestner-Gesellschaft.* Hannover: Fackelträger.
- Schwemmer, Oswald (2004): *deus sive natura.* In: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie.* Herausgegeben von Jürgen Mittelstraß. Bd. 1. Unveränderte Sonderausgabe. 4 Bände. Stuttgart u. a.: J. B. Metzler, S. 458.
- Sonnleitner, Johann (1990): Janowitz, Franz. In: Walther Killy (Hg.): *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache.* Bd. 6. Gütersloh: Bertelsmann-Lexikon-Verl., S. 83.
- Spalek, John M.; Hawrylchak, Sandra H. (2009): *Franz Werfel. Bibliography of German editions.* München: K. G. Saur.
- Spector, Scott (2000): *Prague Territories: National conflict and cultural innovation in Franz Kafka's fin de siècle.* Berkeley u. a.: University of California Press.
- Spicker, Friedemann (2004): *Der deutsche Aphorismus im 20. Jahrhundert. Spiel, Bild, Erkenntnis.* Tübingen: Niemeyer.
- Spörl, Uwe (1997): *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende.* Paderborn: Schöningh.
- Sprengel, Peter (2004): *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs.* München: Beck (Geschichte der deutsche Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, IX. 2).
- Stieg, Gerald (1976): *Der Brenner und die Fackel. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte von Karl Kraus.* Salzburg: Otto Müller (Brenner-Studien, 3).
- Stieg, Gerald (1984): Otto Weiningers „Blendung“. Weininger, Karl Kraus und der Brenner-Kreis. In: Jacques Le Rider und Norbert Leser (Hg.): *Otto Weininger. Werk und Wirkung.* Wien: Österr. Bundesverl., S. 59–68.
- Stoeber, Michael (1992): Paul Erich Küppers und seine Nachfolger. Die Hannoversche Kestner-Gesellschaft in den Jahren 1916–36. In: Henrike Junge (Hg.): *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933.* Köln: Böhlau, S. 207–214.
- Störig, Hans Joachim (1999): *Kleine Weltgeschichte der Philosophie.* 17. Aufl. Stuttgart u. a.: Kohlhammer.
- Sudhoff, Dieter (1990a): Hans Janowitz. In: Walther Killy (Hg.): *Literaturlexikon: Autoren und Werke deutscher Sprache.* Bd. 6. Gütersloh: Bertelsmann-Lexikon-Verl., S. 83.
- Sudhoff, Dieter (1990b): Hermann Ungar. *Leben – Werk – Wirkung.* Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, 55).
- Sudhoff, Dieter (1994): Der Dichter des Tages oder Die Last der Welt. Über Leben und Werk von Franz Janowitz. In: Amann, Klaus; Wallas, Armin (Hg.): *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste.* Wien: Böhlau (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, 30), S. 253–274.

Ders. in: Janowitz 1992, S. 269–300.

Sudhoff, Dieter (1996): Franz Janowitz und Willy Haas. Fragmente einer Freundschaft. In: Mark H. Gelber, Hans O. Horch, Sigurd P. Scheichl (Hg.): Von Franzos zu Canetti. Jüdische Autoren aus Österreich. Neue Studien. Tübingen: Niemeyer (Conditio Judaica, 14), S. 59–90.

Sudhoff, Dieter (2000): Franz Janowitz. In: Andreas B. Kilcher (Hg.): Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler, S. 274f.

Šmilauerová, Eva (2005): Poděbrady v proměnách staletí. 2. díl (1850–1948) [Poděbrad im Wandel der Jahrhunderte. 2. Teil]. Praha: Scriptorium.

Elemír Terray (1967): Einige Bemerkungen zu den „Herder-Blättern“ und der Prager Avantgarde. In: Eduard Goldstücker (Hg.): Weltfreunde. Konferenz über die Prager deutsche Literatur. Prag: Academia, S. 147–154.

Ulmer, Christine [= Christine Czuma] (1970): Franz Janowitz. Diss. (unveröff.), Innsbruck.

Veselá, Gabriela (1987): Janowitz, Franz. In: Václav Bok (Hg.): Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužickosorbických [Wörterbuch deutschsprachiger und sorbischer Schriftsteller]. Praha: Odeon, S. 366.

Vondung, Klaus (1980): Propaganda oder Sinndeutung. In: Klaus Vondung (Hg.): Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 11–37.

Wagenknecht, Christian; Willms, Eva (2011): Karl Kraus – Franz Werfel. Eine Dokumentation. Göttingen: Wallstein.

Weinrich, Harald (1996): Semantik der kühnen Metapher. In: Anselm Haverkamp (Hg.): Theorie der Metapher. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 316–339.

Weinrich, Harald (1976): Sprache in Texten. Stuttgart: Klett.

Weiss, Walter (1962): Enttäuscher Pantheismus. Zur Weltgestaltung der Dichtung in der Restaurationszeit. Dornbirn: Vorarlberger Verl.-Anst. (Gesetz und Wandel, 3).

Wesche, Tilo (2003): Kierkegaard. Eine philosophische Einführung. Stuttgart: Reclam.

Wilhelm, Hans-Heinrich (1982/1983): Houston Stewart Chamberlain und Karl Kraus. Ein Bericht über ihren Briefwechsel 1901–1904. In: Zeitgeschichte 10 H. 11/12, S. 405–434.

Wolfes, Matthias (2003): Pantheismus. I. Religionsphilosophisch. In: Religion in Geschichte und Gegenwart. Bd. 6. 4. Aufl. Tübingen: Mohr, S. 853–856.

Wolters, Gereon (2004): Romantische Naturphilosophie. In: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Herausgegeben von Jürgen Mittelstraß. Bd. 2. Unveränderte Sonderausgabe. 4 Bände. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler, S. 973f.

Wunberg, Gotthart (Hg.) (1984): Die Wiener Moderne. Stuttgart: Reclam.

Wundt, Wilhelm (1913): Reden und Aufsätze. Leipzig: Alfred Kröner.

Zettl, Walter (1999): Literatur in Österreich von der Ersten zur Zweiten Republik. In: Herbert Zeman (Hg.): Das 20. Jahrhundert. Geschichte der Literatur in Österreich. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 7. Graz: Akad. Druck- u. Verlagsanstalt, S. 15–222.

Zimmermann, Rolf Christian (1979): Naturmystik. Versuch einer Einleitung. In: Antoine Faivre und Rolf Christian Zimmermann (Hg.): Epochen der Naturmystik. Hermetische Tradition im wissenschaftlichen Fortschritt. Berlin: Erich Schmidt, S. 9–23.

2.2.1 Elektronische Quellen

Datenbank des Archivs des Wiener Konzerthauses.

Der Literarische Expressionismus Online (2008). München: Saur.

World Biographical Information System (WBIS).

3 Franz Janowitz – Einzelnachweise zur Primärliteratur

Die dargebotene Bibliographie versteht sich als Ergänzung und Fortsetzung der von Sudhoff zusammengestellten bibliographischen Erfassung (Janowitz 1992, S. 223–238). Außer 21 Gedichten ist das gesamte Werk des Autors enthalten. Die 21 Gedichte bekommen bei den Einzelnachweisen die Markierung „Nicht in J“, die in der Gesamtausgabe nachgedruckten Werke bleiben – zwecks Platzersparnis – ohne bibliographische Angabe. Auf Nachweise von einzelnen Aphorismen (die in der Gesamtausgabe im Kapitel *Der Glaube und die Kunst* zusammengestellt sind) wurde verzichtet. Im Rahmen der Forschungsliteratur sind nur vollständig nachgedruckte Gedichte bibliographiert, mit der einzigen Ausnahme einer Gedichtübersetzung ins Russische. Mehrere Nachweise eines Gedichtes oder Prosastücks sind chronologisch geordnet.

3.1 Gedichte

Abend: Nicht in J; Gelber 1996, S. 86–87.

Abend und Morgen: Janowitz 1919, S. 55; Wiedner 1947, S. 109; Strelka 1964, S. 78.

Abends: Janowitz 1919, S. 29.

Abschied: Nicht in J; Gelber 1996, S. 90.

Abschied vom Leser: Janowitz 1919, S. 89; PT, 8. 11. 1925; Stratowa 1948, S. 298; Otten 1962, S. 320. Unter dem Titel „Abschied vom Leben [!]“; Methlagl 1966, S. 2; Einstein 1969, S. 229. Mit dem Titel „Abschied vom Leben [!]“ angeführt.

An einer Straßenecke: Ulmer 1970, S. 305.

Auf der Terrasse: Brod 1913, S. 236; Janowitz 1919, S. 16; Hlaváčová 1968, S. 124.

Aufbruch: Brod 1913, S. 231; Janowitz 1919, S. 12; Pick 1931, S. 20; Otten 1962, S. 310; Methlagl 1966, S. 2; Wallas 1988, S. 148; Sudhoff 1994, S. 264.

Bäume: Brod 1913, S. 233f.; Nova et Vetera H. 26 (1917), S. 2. Gedichtübersetzung ins Tschechische von Bohuslav Reynek; Janowitz 1919, S. 36; Hußarek 1930, S. 105f.; Stratowa 1948, S. 297f.; Otten 1962, S. 313f.; Thurnher 1976, S. 430.

Begegnung: Nicht in J; Gelber 1996, S. 80.

Begegnung am Morgen: Nicht in J; Gelber 1996, S. 81f.

Begrüßung der neuen Jahreszeit: Brod 1913, S. 232; Janowitz 1919, S. 13; Soergel 1929, S. 479f.; Otten 1962, S. 311.

Da ich war (Zyklus Der tägliche Tag): B VI, S. 430f.

(Das tote Reh) (Zyklus Der tägliche Tag): B VI, S. 431.

Dein Antlitz, Mensch (Zyklus Der tägliche Tag): B VI, S. 430; Sudhoff 1994, S. 274.

Der Abend und die Kinder: Janowitz 1919, S. 56f.

Der Adler: Janowitz 1919, S. 50.

Der Bote: Janowitz 1919, S. 23f.; Soergel 1929, S. 481f.

Der Käfer: Janowitz 1919, S. 54; Adler 1976, S. 90; Adler 2003, S. 38f., 88. Gedichtübersetzung ins Tschechische von Eva Adlerová.

Der Liebende auf dem Lande: Nicht in J; Gelber 1996, S. 84f.

(Der Müßiggänger) (Zyklus Der tägliche Tag): B VI, S. 427–429.

Der Patriarch: Janowitz 1919, S. 75–77; Otten 1962, S. 316–318.

Der rastende Wanderer: Brod 1913, S. 231; Janowitz 1919, S. 9; Winger 1928, S. 267; Stratowa 1948, S. 297; Otten 1962, S. 310f.; Czuma 1981, S. 294f.; Hahnl 1984, S. 177f.; Serke 1987, S. 406; Serke 2001, S. 433. Gedichtübersetzung ins Tschechische von Michaela Jacobsenová; Gelber 1996, S. 84. Unter dem Titel „Wanderung, Rast“.

Der Schwan. Dem Andenken Andersens: Janowitz 1919, S. 49.

Der steinerne Tag: B VII, S. 41f.

Der sterbende Baum: Haas; Eisler 1911/1912, H.3, S. 14; Österreichische Morgenzeitung und Handelsblatt, 25. 12. 1917, S. 9; Janowitz 1919, S. 40; Soergel 1929, S. 480f.; Pick 1931, S. 22f.; Brandl 1990, S. 258f.

Der Straßenarbeiter: Janowitz 1919, S. 72; Hußarek 1930, S. 106.

Der träumende Scholar: Janowitz 1919, S. 60–68.

Der Winterbaum: Janowitz 1919, S. 35; Schondorff 1978, S. 348; Schondorff 1980, S. 343.

Die Bienen: Nicht in J; Gelber 1996, S. 89.

Die Engel: Janowitz 1919, S. 78f.

Die Erde antwortet: Janowitz 1919, S. 88; Küppers 1919, S. 85.

Die galizischen Bäume: Janowitz 1919, S. 82–85; Wallas 1988, S. 146–148.

Die Gans: Janowitz 1919, S. 53; PT, 30. 9. 1928, S. II der Beilage ‚Sonntag‘; Hußarek 1930, S. 103f.; Pick 1931, S. 21.

Die Henne: Janowitz 1919, S. 52; Soergel 1929, S. 480.

Die Komödianten: Janowitz 1919, S. 58f.

Die Krückenhimmelfahrt: Brod 1913, S. 240f.; Janowitz 1919, S. 44f.

Die Lerche: Janowitz 1919, S. 51.

Die nächtliche Fahrt: Janowitz 1919, S. 26.

Die Ruhende: Nicht in J; Gelber 1996, S. 81.

(Die Stimme) (Zyklus Der tägliche Tag): B VI, S. 434f.

Die Weide. Eine böhmische Sage: Brod 1913, S. 238–240; Janowitz 1919, S. 41–43. Kneidl 1997, S. 194. Übersetzung des ersten Gedichtteils ins Tschechische von Hana Žantovská.

Ein Chinesenkind: Janowitz 1919, S. 27f.; Hußarek 1930, S. 102f.

Ein Nachtlid: Janowitz 1919, S. 21f.; Hußarek 1930, S. 104f.

Ein Tag: Janowitz 1919, S. 25; Methlagl 1966, S. 2; Thurnher 1976, S. 430; Weinzierl 1995, S. 135.

Einem Knaben ins Album: Janowitz 1919, S. 34.

Erinnerung an das Paradies: Nicht in J; Gelber 1996, S. 83.

Erste Vision: Janowitz 1919, S. 15.

Flucht: Nicht in J; Gelber 1996, S. 88.

Gartenglück: Nicht in J; Gelber 1996, S. 85f.

Gebet: Brod 1913, S. 240; Janowitz 1919, S. 10; Wininger 1928, S. 266f.; Pick 1931, S. 20f.; Einstein 1969, S. 228; Schondorff 1978, S. 348; Schondorff 1980, S. 343; Pulvirenti 2008, S. 127.

Geliebtes Leid: Brod 1913, S. 234f.; Janowitz 1919, S. 17; Otten 1962, S. 314f.

Heidnisches Lied: Brod 1913, S. 235f.; Janowitz 1919, S. 37f.; Otten 1962, S. 315f.

Herbst: Nicht in J; Gelber 1996, S. 89.

Herbstlicher Abend in der Stadt: Nicht in J; Gelber 1996, S. 87.

Hochzeitslied an die ungekannte Geliebte: Nicht in J; Gelber 1996, S. 88.

Immer an Ufern (Zyklus Der tägliche Tag): B VI, S. 433f.; Pestova 2004: ein Teil des Gedichts (beginnend mit „Das schwere Herz des Lebens ...“) übersetzt ins Russische, S. 197.

(In einer offenen Türe) (Zyklus Der tägliche Tag): B VI, S. 432.

In unser junges Leben fiel ein Schein: Jahresbericht 1911, S. 42.

Kain und der Knabe: Ulmer 1970, S. 304.

Kinderherbst: Nicht in J; Gelber 1996, S. 83.

Knabe: Brod 1913, S. 236; Hußarek 1930, S. 102; Hlaváčová 1968, S. 121.

Krank: Brod 1913, S. 233; Janowitz 1919, S. 39; Wiedner 1947, S. 108; Otten 1962, S. 312f.

Lied der Blume: Brod 1913, S. 237f.; Janowitz 1919, S. 47f.

Lucifer: Janowitz 1919, S. 69f.

Mit spielenden Hufen (Zyklus Der tägliche Tag): B VI, S. 431.

Mit weißen Augen (Zyklus Der tägliche Tag): B VI, S. 429; Thurnher 1976, S. 431.

1. Motto; 2. Motto: [Vorderblatt zu einer Sammlung von Gedichten; beigelegt der Korrespondenz mit Willi Haas]: Nicht in J; Gelber 1996, S. 79.

Nächtlicher Spaziergang: Nicht in J; Gelber 1996, S. 82.

Noah: Janowitz 1919, S. 80f.; Otten 1962, S. 318–320.

Noch mit zerbrochenen Flügeln (Zyklus Der tägliche Tag): B VI, S. 433; Thurnher 1976, S. 431f.

Sei, Erde, wahr!: Janowitz 1919, S. 86f.; Küppers 1919, S. 84; Cross 1988, S. 111. Unter dem Titel „Sei, Erde, Wahr [!]“, ebenfalls Gedichtübersetzung ins Englische von Jeremy Adler.

Sommernacht (Erwachen im Sommer): Nicht in J; Gelber 1996, S. 81.

Spätnachmittag im Jänner: Janowitz 1919, S. 46.

Stimme am Morgen: Janowitz 1919, S. 73f.; Wallas 1988, S. 148f.

Stunde des Hasses: Janowitz 1919, S. 71; Wallas 1988, S. 146; Becker 1993, S. 109.

U řeky („Am Fluss“): Nicht in J; Archy H. 57 (1940).

Über den Schläfern: Janowitz 1919, S. 31f.; B IX, S. 292f.; Ficker 1967, S. 77–79; Thurnher 1976, S. 433; Sudhoff 1994, S. 270f.

Večer v polích („Abend in den Feldern“): Nicht in J; Archy H. 57 (1940).

Verwandlungen: Brod 1913, S. 232f.; Janowitz 1919, S. 11; Stratowa 1948, S. 298; Otten 1962, S. 311f.; Sudhoff 1994, S. 256.

Vogel, den ich einst schoß (Zyklus Der tägliche Tag): B VI, S. 425f.

Was innen gehet ...: Janowitz 1919, S. 30; Cross 1988, S. 110. Unter dem Titel „Was Innen [] Gehet []...“, ebenfalls Gedichtübersetzung ins Englische von Jeremy Adler; Heisz 1992; Serke 1987, S. 406; Serke 2001, S. 434. Gedichtübersetzung ins Tschechische von Michaela Jacobsenová.

Weh' uns ... (Zyklus Der tägliche Tag): B VI, S. 435f.; Thurnher 1976, S. 432.

Weltverwandtschaft: Haas; Eisler 1911/1912, H.1, S. 30; Ulmer 1970, S. 314f.; Sudhoff 1994, S. 258; Spector 2000, 122.

Wenn alle Wünsche in dir (Zyklus Der tägliche Tag): B VI, S. 424f.

Wer?: Janowitz 1919, S. 33; Glück 1946, S. 155f.

Widmung: Janowitz 1919, S. 18.

Wie eine Linde (Zyklus Der tägliche Tag): B VI, S. 426f.

Zurückgekehrt: Janowitz 1919, S. 19f.

3.2 Prosastücke

Das Reglement des Teufels: F 691–696, S. 3–14; B IX, S. 67–76; PT, 6. 12. 1925, S. 2; Die Vision 1 (1947) H. 1, S. 91–94; INN. Zeitschrift für Literatur 9 (1992) H. 28, S. 26–28.

Der Glaube und die Kunst. Aphorismen: B XI, S. 88–100.

Der jüngste Tag: B XII, S. 117–119.

Der Virtuos: Ulmer 1970, S. 287–303; Sudhoff und Schardt 1992, S. 370–384; Salfellner 1997, S. 77–92.

Die Biene: Die literarische Welt 2 (1926) H. 45, S. 4; PT, 10. 11. 1926, S. 3; Ulmer 1970, S. 315–317.

Verwandlung des Winters: B VIII, S. 107–109.

Verwendete Siglen

J = Janowitz (1992)

W = Werfel (1967)

PT = Prager Tagblatt

F = Die Fackel

B = Der Brenner

Shrnutí / summary

Práce si klade za cíl představit život a dílo německy píšícího básníka Franze Janowitze (1892–1917), který se narodil v Poděbradech a strávil školní léta v Praze, kde se scházel se známými představiteli pražské německé literatury. Vedle Maxe Broda to byli hlavně Janowitzovi přátelé Franz Werfel a Willy Haas, ve stejnou dobu vzniká pevný přátelský svazek s významným vídeňským satirikem Karlem Krausem. Po čtyřech letech strávených na bojištích První světové války utrpěl Janowitz roku 1917 zranění, kterému krátce nato podlehl.

Na podrobné zdokumentování všech známých fakt z autorova života navazuje přehled dosavadní vědecké činnosti týkající se autora a přehled publikování a recepce jeho děl. Druhou část práce tvoří komplexní analýza a interpretace jeho lyriky a prózy, konečně v závěrečné, třetí části je dílo autora vsazeno do kontextu německého literárního expresionismu, vůdčího uměleckého směru období let 1910–1920. Ve zvláštních kapitolách je provedeno srovnání Janowitze s Karlem Krausem a Franzem Werflem.

Ukazuje se, že Janowitz na jedné straně čerpá z pramenů evropské kulturní tradice, ať už se jedná o biblickou či antickou mytologii, antickou filozofii (Platón) či německou novověkou filozofii (Kant) a literární klasiku se svými exponenty Goethem a Schillerem. V Janowitzově lyrice se tak vyskytují veskrze tradiční prvky, jako jsou např. rétorické figury, konvenční metaforické obrazy nebo rým. V próze je možné vysledovat zřetelný vliv soudobých osobností, především Karla Krause, Arthura Schnitzlera či z dnešního pohledu kontroverzního vídeňského filozofa Otty Weininger. Na straně druhé ale Janowitz nachází svůj zcela vlastní básnický tón, který se snaží navázáním na aktuální diskurzy doby proniknout skrze svět jevů do vyšších sfér „skutečného poznání“.

Zvláště ve svých rannějších básních autor vychází z monistického chápání světa, které sdílí s Theodorem Fechnerem či Ernstem Haecklem. Tito filozofové do značné míry ovlivnili způsob myšlení na přelomu 19. a 20. století. V pozdějších básních ovšem Janowitz toto pojetí postupně opouští a přiklání se k dichotomnímu modelu, hledajícímu pozitivní protiklad k neutěšenému stavu pozemského světa v kosmicky inspirované transcendenci. Zřetelně zde vystupují paralely ke gnózi, pozdně antickému religióznímu proudu, který rovněž vychází ze striktního dualismu. Tyto představy o světě se nijak nevyklučují s myšlenkami literárního expresionismu, často volajícímu po znovunastolení harmonického „počátku“, a to i za cenu předcházejícího apokalyptického zániku světa. V neposlední řadě je u Janowitze reflektována role básníka jako zprostředkovatele mezi bohem a člověkem a vnímání pozemského bytí, které je neoddělitelně spojeno s kategorií času.

Janowitz se zde dostává do blízkosti filozofie Sörena Kierkegaarda, který je od počátku 20. století stále silněji recipován zejména v německy mluvících zemích.

Ze získaných poznatků je zřetelné, že autor je neprávem opomíjen, a to jak v odborných kruzích tak u široké čtenářské veřejnosti. Důkazem je absence jeho textů v reprezentativních básnických antologiích, kde by si své místo bezesporu zasloužil.

The aim of this thesis is to present the life and work of poet Franz Janowitz (1892–1917) who wrote in German. He was born in the town of Poděbrady and his school days he spent in Prague, where he was meeting known representatives of Prague German literature. Besides Max Brod, also Fred Werfel and Willy Haas were Janowitz's main friends. At that time he also made good friends with Karl Kraus, an important Viennese satirist. After four years he spent in the battlefields of the First World War he was seriously wounded and shortly after that he died.

The detailed account of all known facts from author's life is followed by the list of up to now publications about Janowitz and the list of his published works as well as information about their perception. Second part of the thesis involves complex analysis and interpretation of his lyric and prosaic works and in the last third part is Janowitz's work put into the context of German literary expressionism, which was a leading art style in 1910–1920. In special chapters Janowitz's works are compared to those of Karl Kraus and Franz Werfel.

It is shown that Janowitz on the one hand takes from the sources of European cultural tradition, from biblical or ancient mythology, from ancient philosophy (Plato) or German philosophy (Kant), from literary classics like Goethe and Schiller. So Janowitz lyric poetry involves traditional elements, e. g. figures of speech, conventional metaphorical pictures or rhymes. In his prose clear influence of personalities can be found, especially of Karl Kraus, Arthur Schnitzler and according to present-day point of view also of controversial Viennese philosopher Otto Weininger. But on the other hand Janowitz finds his own poetic tone, in which he tries to react to actual topics in his era and to get through the world of phenomena into higher levels of 'real knowledge'.

Especially in his early poems Janowitz comes from monistic comprehension of the world and he shares it with Theodor Fechner or Ernst Haeckel. These philosophers largely influenced the way of thinking at the turn of 19th and 20th centuries. Nevertheless, in his late poems Janowitz gradually leaves this attitude and tends to dichotomous model and looks for positive contrast to gloomy state of earthly life in cosmically inspired transcendence. Parallels to gnosticism are clearly seen here, i. e. late ancient religious stream, which also comes from strict dualism. These

ideas of the world do not exclude the thoughts of literary expressionism, which often ask for re-establishment of harmonic 'beginning', even at the price of previous apocalyptic destruction of the world. Last but not least, Janowitz represents a role of the poet as an intermediary between God and man, and reflects perception of earthy being, which is unseparably connected with category of time. In this Janowitz approaches philosophy of Søren Kierkegaard, who was strongly received in German speaking countries at the beginning of the 20th century.

It is clear from obtained information that Janowitz is wrongly being left out either in expert circles or among readers. It is proved by absence of his texts in representative anthologies of poems, where Janowitz, without question, should deserve his place.

ANHANG

- 1 BRIEF VON FRANZ JANOWITZ AN ERIK LUDWIG TESAR
- 2 DOKUMENTE ZU FAMILIE JANOWITZ
- 3 JANOWITZ GEWIDMETE GEDICHTE
- 4 TSCHECHISCHE GEDICHTÜBERSETZUNGEN

1 Brief von Franz Janowitz an Erik Ludwig Tesar

Poděbrad 23. VI. 13

Sehr geehrter Herr Professor,

nehmen Sie meinen besten Dank für Buch und Brief! Ich war einige Tage verreist und es wurde mir nichts nachgeschickt. Nun freue ich mich auf die Lektüre Ihres Romans.

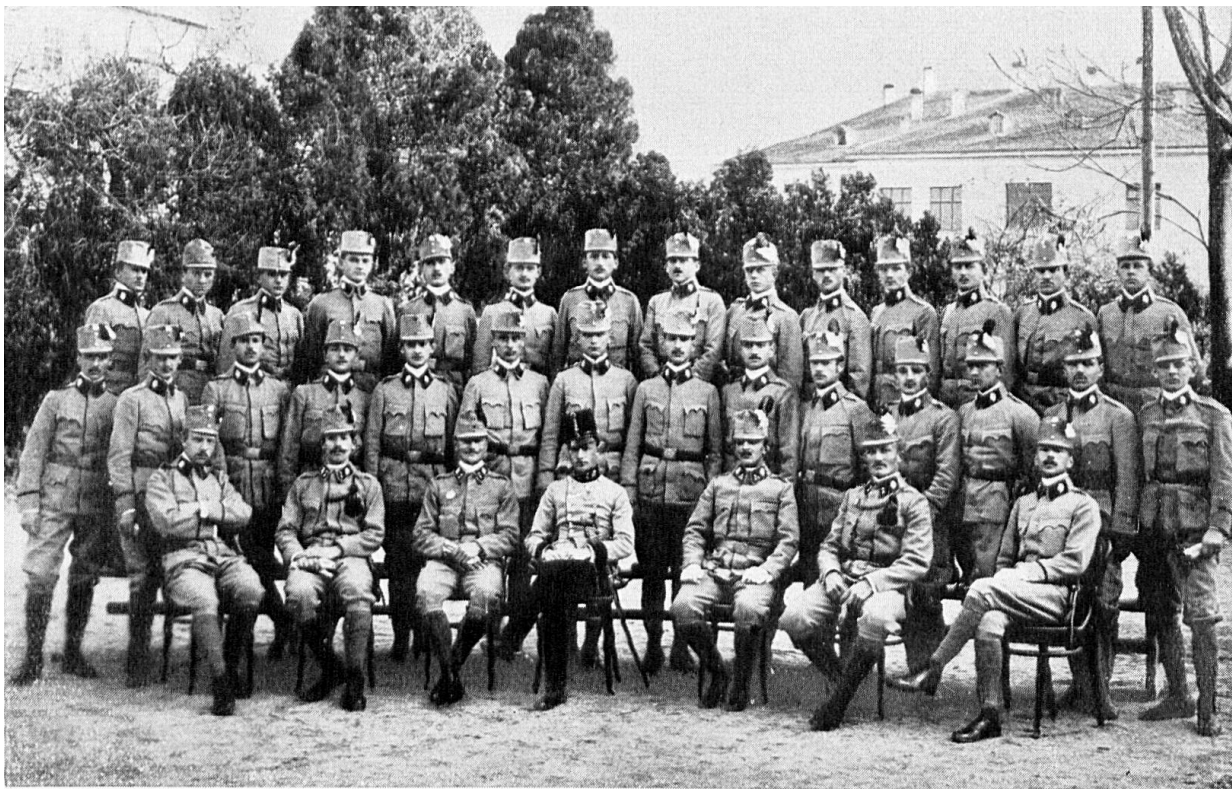
Mit bestem Gruß

Ihr

Franz Janowitz

[Brenner Archiv]

2 Dokumente zu Familie Janowitz



Einsender: Oblt. Prof. Otto Lajerz, Wien

Einjährig-Freiwilligen-Schule in Bozen 1913

(Weiser 1933, S. 84. Janowitz wahrscheinlich ganz hinten, vierter von links.)

Čís. král. výsadní spojené továrny a rafinerie na oleje

Založeno roku 1854.

NEUVÝŠŠÍ UZNÁNÍ
JEDNOU KRAJINOU BRANITĚM JOSEFEM
1850 - 1891

FERD. JANOWITZ

VÍDEŇ
VELKÝ ČESTNÝ DIPLOM.
PRAHA 1891
(JUB. VÝSTAVA) I. CENA.
ČESTNÝ DIPLOM
ZA ZÁSLUHY O ZEMĚ DĚLSTVÍ
A PRŮMYSL.

PODĚBRADY,
vlastní koleje k rak. sev.-záp. dráze.

VÝROBA FERMEŽE.

BRANDÝS n. L.,
stanice STARÁ BOLESLAV.

Jan Ant. Kováč, Praha

Brandýs n. L., dne 25 listopadu 1897

Děkuje Vám za zakázku udělenou mi laskavě Vaším ob. kořtem 20
dovolují si podat Vám z ní účet a prosím, byste mi obnos jeho dne 20. 11. m.
př. 104, 10 splatný proti položím 22. 11. 97
ke prospěchu laskavě zaznamenali.

Jan Janowitz



Účet

poslati Vám druhou s úctou a příj. oleje

F.J.	Čís.	Hrubá váha		Čistá váha	Splatný v Brandýse n. L.	Cena za 100 kg.		Obnos	
		kilogramů				42	42	42	42
	2793	191	33	158	1 sud s obsahem čist. oleje vážky	35	-	57	75
	2794	151	30	121	1 sud s obsahem čist. oleje a k. máčkové	35	-	42	55
	101493	-	-	-	nádobky	-	-	4	-
						42	-	104	10
					Účet 25 listopadu 97	100	10		
					" 7 " "		35		
					" 30 " "		67		
							345		42

*VYTOVŘENO
podle originálu*

*FA 0022W
300*

Konto čís. 800.696 u c. k. poštovního spořitelny.

(Rechnung, die 1897 von der Firma Ferdinand Janowitz ausgestellt wurde. Original im Eigentum des Verfassers.)





Militärfriedhof Log pod Mangartom, Fotos vom August 2010.

Autor: Jan Lachnit

3 Janowitz gewidmete Gedichte

Karl Kraus: Meinem Franz Janowitz

(getötet am 4. November 1917)

Ein Landsknecht du? Vier Jahre deines Seins
hast du dein Frühlinghaftes Herz getragen
durch Blut und Kot und alle Pein und Plagen
und wurdest der Millionen Opfer eins?

Und durftest, was du mußtest, uns nicht sagen
und fühltest Vogelsang des grünen Rains
und lebtest stumm am Rande dieses Scheins
und fromm genug, um ferner nicht zu fragen.

Und da dein reines Herz erstickt in Kot,
das Mitgefühl der Zeit mußst du entbehren.
Ein treuer Bursch nur stand bei deinem Tod.

Doch seine Thränen wird die Welt vermehren,
färbt einst nicht Blut mehr, färbt die Scham sie rot.
Bis dahin mag sie ihre Henker ehren!

(Kraus 1989, S. 177)

Franz Werfel

Der tote Jugendgefährte

Wenn du mir jetzt fern entgegenkäme
Aus deines Tods ländlichem Aufenthalt,
Ich weiß, daß du den Hut vom Kopfe nähmest,
Zu grüßen einen, der für dich schon alt.

Du könntest ja den Herrn nur halb erkennen,
Der sich so sehr verändert im Gesicht.
Ich aber sähe dich in früher Reinheit brennen,
Vom Tode jung bewahrt, du Knabenlicht.

Wenn du geruhtest, jäh nich zu zerfließen
Und deine Hoheit mir nicht zu entziehen,
Vielleicht würde ich nur die Augen schließen,
Vielleicht auch würd' ich niederknien.

(Werfel 1967, S. 414)

Elegie an einen Jugendgefährten

Freund! Wir hatten die Schule geschwänzt
Im Kastanienschatten des alten Wirtsgartens
Über der hundertmastig schwankenden Stadt.
O wie groß war die Heimat! Den Ozean
Zauberten wir in ihren bräunlichen Nebel,
Und der bescheidene Strom trug unsern hochbordigen Stolz.

Du sprachst ...
(Noch weiß ich das Wort, aber ich sag es nicht.)
Da faßte unverständlich mich Ehrfurcht an,
Als hätt' ich dein frühes Los aus dem Aug dir geschöpft.
Nichts ahnend, ahnte ich alles.

Schweren Mutes nun sitz ich, es wurde spät,
Unter Zypressen und Pinien. Der ligurische Golf
Brennt unerträglich. Im Ölgehölz
Schlägt ein fremder Vogel mir an.

Was wills du, was wirkst du, daß du seit manchem Tag

Dich in mir selber erweckst? Laß doch dein Lispeln! Schweig!
Vergessen bleibe, entfremdet, scheu!
Ungern nur sinne ich, ob du bist,
Und mich betrachtetest mit hartem, mit starrem Aug ...
Ja, ich lebe, mein kleiner Kamerad,
Treulos, abtrünnig, ein Schuldner des Todes.

Selbst wenn Ihr Toten nicht mehr wärt,
(Aber was wäre nicht, was einst war)
Seid ihr das Echo doch Eurer selbst.
Immer dünner, immer schwächer,
Unrettbar, Echo, ewig
Zurückgeworfen von Schallwand zu Schallwand!

Weißt du es noch? Die Schule schwänzten wir oft.
Sahen unten die schwankende Binnenstadt,
Da sprachst du ein Wort aus, und ich erschauerte.
Schweig! Was willst du?
Ein Indienfahrer zieht.
Die Küsten wimmeln. Sestri, Chiavari.
Unter der eisigen Kralle sträubt sich
Katzenbuckelnd das Karstgebirge.
Weit hinaus in reizender Reihe
Stehen die schiefen Segelschaluppen,
Die Mittags-Tänzerinnen des Meers.

(Werfel 1967, S. 414f.)

4 Tschechische Gedichtübersetzungen

Stromy [Bäume]

I

Bytosti nepochopitelné,
věčně stojí jak v ekstasi,
těžké cesty do nebes
každý rok přec kousek urazí.

Stoupají výše a výše,
spokojeni, že světlo
věčných hvězd v temnu
vrcholků jich zkvětlo.

II

Občas, večer-li tak chce,
křehká jejich koruna
jako lehký, tichý obláček
pluje v pásma etherná.

Nebot' zhaslá žerstva dne
vychladla již na popel.
Třeba, v zemi Boží pozdravem
ještě aby zelený dým spěl.

(Nova et Vetera H. 26 [1917], S. 2)

Večer v polích [,Abend in den Feldern']

Večer vlaze prší
vůněmi, jež mámí,
na vesnici s lunou,
skrytou pod lípami.

Padá hvězda, padá,
kam jen, Bože, kdo ví,
v tmě, jež hořce voní
jak list ořechový.

Ach, v modříněch vyšel
zlatý měsíc právě ...

Ó jak je mi dobře
v rozvoněné trávě,

v hlíně teplé meze,
v žebříčku, jenž zpívá
s cvrčkem hvězdné nebe,
když se země stmívá.

Hlíno, tmo a trávo,
s vámi navždy sezdán
a od lidí vzdálen,
jak mám blízko k hvězdám!

U řeky [„Am Fluss“]

Zpěv koníků zní z mokrých, rozespalých trav,
od řeky štíhlý palach šumí beznadějně
nad hrami vážek. Ó, proč zní ten neviděný stav,
ty tkalče rubášů, tak strašlivě a stále stejně
tušením, že pěn siný rubáš vlna oblékne mi?

Na srdci mátu, dýchám mezi v květu sladký van,
jejž letnicovou loukou jarní vítr z polí žene
ke mně, jenž na řetězu času k zemi přivázán
tak, jako pes k své zhnilé budce zavšivené,
lomcuji řetězem a hvězdnou slávu zpívám zemi.

(Archy H. 57 [1940])

Vrba [Die Weide. Eine böhmische Sage]
Česká pověst

Stařena mluví:

Neporázejte vrbu, ne, to ne!
I když se ve vašich duších nic nepohne,
pak jinou duši dožene to k pláči
a hojné slzy hořkou bolest značí.
Taková stará ženská hodně zná,
ne jen, co škodí, i co prospívá,
jde si svou cestou, tichá, mlčenlivá,
s vědomím příčin ma leccos se dívá.
Ví o tom, co se o půlnoci stává,

co ospale a tajně z lože vstává,
ví, kterak se to do okénka vtěsná
a k rybníku pak putuje jak ze sna.
Ví, jak se chvějivě a roztřeseně
dvě ručky zvednou k vrbě nakloněné,
jak stoupají vzhůru po drsné kůře,

kde matka děcku napomoci může
a šumí něžně houštím větví všech
a hladí dítě jemně po vlasech.
Hovoří k němu ústy zavřenými,
mé drahé dítě, zdali zdrávo jsi mi,
zdali máš jako u mne spočinutí
a zdali k tobě lidé nejsou kruti?
Směje se, vzlyká, s větrem zápasí:
Mé dítě, jak mi rosteš do krásy!
Tak spolu dlouho sedí potají,
z rákosí čejky teskně volají
a měsíc svítí, mraky spěchají,
do chvíle, kdy se záblesk slunce zrodí
a kohout pokřikem to doprovodí.

(Kneidl 1997, S. 194)

[Der rastende Wanderer]

Jak země kolem odpočívá tiše,
nejhlouběji cítí duše má!
V zelených lukách, sotva jsem sem zašel,
už tkvím oběma nohama.
Do korun lip se slétli ptáci; příště
svou hlavu poskytnu jim rád,
aby dál mohli přebývat
v mém listoví, kde najdou útočiště.
Jen jedno srdce vespolek tu bije.
Pověz mi, louko, přijde štěstí čas,
když ve svatebním vytržení nyjem,
kdy splynem s Bohem a on s námi zas?

(Serke 2001, 433)

[Was innen gehet ...]

Co nitrem hýbá a co zadržuje
hrud' v hodině nejhlubšího ticha:
ti dveře pokoje dokořán rozrazí
a ty vzhledneš k protějším lidským stolům.

Co ti hrdlo svírá, to je zachrání:
vydere se to, věrné i v proměně,
získá to prostor a moře vzduchu
a přistane v připravených přístavech.

Jen obraz je tvůj bratr. Jak se však v odrazu
pták spolehne na vzduch,
vrhne se k němu slovo na divokých křídlech.

Všechna řeč ale a všechen zpěv
mají tvář šílenství. – Slovu, kolem nějž
se točí svět, je blíž jen mlčení.

(Serke 2001, S. 434)

Brouk [Der Käfer]

Ano, od hvězd vítr táhne,
a od větru listí a voda zvlněná.
Brouk leží na listu jak nemluvně,
a všechny snahy vstát jsou zmařené.

Vysoko nad ním, shora, bliká bledě
suhvězdími letní nebe, zůstává však slepé.
I delší údy, brouku, jsou nám krátké! Jsme
při zemi, po kluzkých hvězdách jít nám nejde.

Meteor - ach, ta cesta po nebeských vlnách! -
je čára bílá, hle, on dále stopu čáře,
ten tichý tvor, v tom našem hlučném světě.

Až do vody, kde smysl není známý,
stejně jak sklouzl z hvězdné báně,
teď prší dolů, v hloubky samotáře.

(Adler 2003, S. 38f.)