



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Narzissmus und Homoerotik in den erzählenden Texten  
von Jung Wien“

Verfasserin

Annemarie Parz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im März 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: ..... A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: ..... Deutsche Philologie

Betreuer: ..... Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder



# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	5
<b>2. Jung Wien und die österreichische Dekadenzliteratur</b> .....	7
<b>2. 1. Die historische Situation in Wien um 1900</b> .....	7
<b>2. 2. Jung Wien</b> .....	9
<b>2. 3. Wiener Spätdécadence</b> .....	12
2. 3. 1. Hermann Bahr als Wegbereiter der Dekadenz in der deutsch-österreichischen Literatur .....	12
2. 3. 2. Décadence versus Dekadenz, Décadents und die Dekadenten (nach Roger Bauer) .....	13
2. 3. 3. Etymologische Herkunft des Begriffs und Bedeutung für die Literaten .....	15
2. 3. 4. Dekadenzliteratur als Nervenkunst und Kritik.....	15
<b>3. Narzissmus und dekadente Homoerotik</b> .....	17
<b>3. 1. Erotismus als ästhetisches Konzept der Dekadenzliteratur</b> .....	17
<b>3. 2. Narziss und Décadent – Versuch einer Charakterisierung</b> .....	20
<b>3. 3. Homoerotik versus Homosexualität – wo liegt der Unterschied?</b> .....	23
<b>4. Homoerotik und Narzissmus in ausgewählten Texten von Jung Wien</b> .....	25
<b>4. 1. Vorbemerkung zu den biographischen Elementen in den Texten</b> .....	25
<b>4. 2. „Der Garten der Erkenntnis“ - ein explizit homoerotischer Text   als Ausnahme?</b> .....	27
4. 2. 1. Der Text.....	27
4. 2. 2. Zum Inhalt.....	28
4. 2. 3. Fokus auf eine Männerwelt und Ausnahmen .....	28
4. 2. 4. Der Eros der Ferne .....	31
4. 2. 5. Das „Andere“ - ein Synonym für Homoerotik.....	34
<b>4. 3. Chiffrierte Homoerotik in der „Reitergeschichte“ und dem „Märchen der 672.   Nacht“</b> .....	35
4. 3. 1. „Märchen der 672. Nacht“ .....	35
4. 3. 1. 1. Der Text.....	35
4. 3. 1. 2. Zum Inhalt .....	36

4. 3. 1. 3. Symbole und Verwendung von Chiffren der Homoerotik .....	36
4. 3. 1. 4. Dienerschaft, Treibhaus und Pferd.....	38
4. 3. 2. „Reitergeschichte“ .....	41
4. 3. 2. 1. Der Text.....	41
4. 3. 2. 2. Zum Inhalt .....	41
4. 3. 2. 3. Soldatenmilieu und Machtphantasien .....	42
<b>4. 4. Psychoanalyse als Erklärungsmodell für Homoerotik in „Der Andere – Aus dem Tagebuch eines Hinterbliebenen“ .....</b>	<b>45</b>
4. 4. 1. Der Text.....	45
4. 4. 2. Zum Inhalt.....	46
4. 4. 3. Die Projektion auf den Anderen bei Arthur Schnitzler .....	46
4. 4. 4. Psychoanalyse und Inversion .....	49
<b>4. 5. Narzissmus und Sexualität in „Die gute Schule - Seelenstände“ und „Mit der Nase“ .....</b>	<b>50</b>
4. 5. 1. „Die gute Schule – Seelenstände“ .....	50
4. 5. 1. 1. Der Text.....	50
4. 5. 1. 2. Zum Inhalt .....	51
4. 5. 1. 3. Der Narziss und die Liebe in „Die gute Schule - Seelenstände“ .....	52
4. 5. 1. 4. Selbstliebe als Ausdruck von Homoerotik bei Hermann Bahr? .....	53
4. 5. 2. „Mit der Nase“ .....	56
4. 5. 2. 1. Der Text.....	56
4. 5. 2. 2. Zum Inhalt .....	56
4. 5. 2. 3. Lesbische Liebe als Variation dekadenter Homoerotik .....	57
<b>5. Zusammenfassung .....</b>	<b>61</b>
<b>6. Literatur .....</b>	<b>65</b>
<b>7. Anhang.....</b>	<b>71</b>
<b>7. 1. Schlusswort.....</b>	<b>71</b>
<b>7. 2. Abstract.....</b>	<b>72</b>
<b>7. 3. Curriculum Vitae.....</b>	<b>73</b>

## 1. Einleitung

Am Anfang steht die Ausgangsfrage: was ist oder gibt es eine österreichische Dekadenzliteratur, wie hängt diese Frage mit der literaturhistorischen Positionierung von Jung Wien zusammen und wie ist die Vorstellung von einer spezifisch dekadenten Erotik beziehungsweise Homoerotik im Speziellen darin einzuordnen? Es gibt sehr viele umfangreiche Untersuchungen zur Literatur der Jahrhundertwende, die sich mit der Lebenseinstellung der sogenannten „fröhlichen Apokalypse“ auseinandersetzen und versuchten, die zahlreichen dekadenten Merkmale einer hedonistischen Lebensweise, die analog zur Realität in den fiktionalen Texten ihren Niederschlag fand, aufzuschlüsseln und zu kategorisieren. Besonders sind dabei die Arbeiten von Erwin Koppen „Dekadenter Wagnerismus“ (1973) und Wolfdietrich Rasch „Die literarische Décadence um 1900“ (1986) zu nennen, die sich beide mit der inhaltlichen Analyse dekadenter Motive in Primärtexten auseinandersetzen. Arbeiten neueren Datums, wie verschiedene Dissertationen oder Dieter Kafitz mit „Décadence in Deutschland“ (2004), nehmen meistens auf diese prestigeträchtigen Arbeiten Bezug und versuchen, die Forschungen zu den Motiven zu konkretisieren und den Dekadenzdiskurs auch auf formale Fragen und Sprachartistik zu erweitern. Roger Bauer geht in seinem Hauptwerk „Die schöne Décadence“ (2001) hauptsächlich auf die philosophischen Grundlagen der Dekadenz ein, forscht nach Erklärungen für die komplexe und keineswegs widerspruchsfreie Geschichte der Begriffsverwendung und versucht, die zahlreichen Meinungen, die es zur Dekadenz gibt, neu zu ordnen.

Aufgrund der umfangreichen Sekundärliteratur ist es notwendig, das Forschungsgebiet möglichst klein zu halten und einzugrenzen. Geht man daher zunächst von dem Themenkomplex der dekadenten Erotik aus, ist aber schnell festzustellen, dass es sich dabei um ein ebenso umfangreiches Gebiet wie die Dekadenzliteratur selbst handelt und sich leicht mehrere Forschungsthemen daraus akquirieren ließen.

Betrachtet man die verschiedenen Varianten von Sexualität, die während der Jahrhundertwende zur literarischen Mode wurden, fällt aber auf, dass dahingehende Untersuchungen zu Frauenfiguren wie der *Femme fatale* oder *fragile*, Analysen des *Dandy* und *Flaneurs*, allgemeine Ästhetizismusforschungen zum dekadenten Lebensstil etc. gegenüber spezielleren Motivanalysen deutlich überwiegen. Literarische Sonderfälle wie *Sadomasochismus*, um die Jahrhundertwende noch *Flagellatismus* genannt, *Inzest*, *ödipale Liebe* oder *Homoerotik*, um nur eine kleine Auswahl zu nennen, wurden, obwohl sie allesamt in den Texten vorkommen, von der Forschung geradezu stiefmütterlich behandelt. Es scheint so, als ob, ausgehend von der Figur eines dekadenten Helden mit den klassischen psychischen und physiologischen Voraussetzungen, seine Sexualität zwar von Interesse für die Literaturwissenschaftler war, sie aber nicht zwischen den sexuellen Sonderfällen unterschieden und manches - wie lesbische Liebe - in ihren Untersuchungen überhaupt aussparten. Insofern soll das Thema der Arbeit das Motiv der Homoerotik im dekadenten Diskurs aufgreifen und es in Beziehung zu dem Phänomen des *Narzissmus* setzen, dem es vermutlich auch entstammt. Es wird dabei von der Grundidee ausgegangen, dass die Selbstliebe, die ein wesentliches Merkmal des *Narzissmus* ist, eine Form der Homoerotik impliziert und über diese hinausdeutet, indem die reine

Körperlichkeit und Sexualität nur ein Aspekt dieser dekadenten Sonderform von Erotik ist. Zu diesem Ansatz gibt es nahezu keine Untersuchungen, da in der Sekundärliteratur meistens entweder Narzissmus oder Homoerotik behandelt wird. Beide Phänomene in Kombination zu bringen, scheint aber dennoch naheliegend, weil sie in den Texten oft gemeinsam vorzufinden sind und es offenbar einen ursächlichen Zusammenhang zwischen ihnen gibt.

Es sei vorausgeschickt, dass für eine hermeneutische Herangehensweise an die Fragestellung hauptsächlich die erzählende Literatur Jung Wiens in Frage kommt. Zwar gibt es einige lyrische Texte oder Dramen, zum Beispiel vom erwiesenen homosexuellen Autor und Hauptvertreter des Jungen Deutschland Stefan George oder Arthur Schnitzlers Szenenfolge „Reigen“ (1900), die das Thema moderner Sexualität aufgreifen, aber durchgängig nachweisbar ist speziellere dekadente Erotik und Homoerotik nur in Prosatexten.

Zunächst erfolgt ein Überblick des literaturgeschichtlichen und historischen Zeitbereichs, in dem die fraglichen Werke entstanden sind, gefolgt von einer Zusammenfassung über die theoretischen Details zu den beiden Motivkomplexen Homoerotik und Narzissmus, die die Basis für den praktischen Teil bildet. Ausgangspunkt der daran anschließenden Textanalysen soll folgerichtig ein Werk sein, das beide Themen Homoerotik und Narzissmus gleichermaßen beinhaltet und behandelt. „Der Garten der Erkenntnis“ von Leopold von Andrian-Werburg vereint nun diese beiden Motive und, davon ausgehend, lassen sich Parallelen, wenngleich unterschiedlich stark ausgeprägt, in den übrigen Texten nachweisen. Es bleibt noch fraglich, ob und wie die Kombination der Motive von den anderen Autoren von Jung Wien umgesetzt wurde, und es sieht so aus, als gäbe es auch in der Darstellungsweise der narzisstischen Homoerotik eine größere Variationsbreite. Das bedeutet, dass dekadente Homoerotik entweder explizit, verrätstelt oder so stark reduziert dargestellt wird, dass man sich als Leser anderer Hilfswissenschaften wie der Psychologie oder Psychoanalyse bedienen muss, um das Motiv im Textgefüge überhaupt zu erkennen.

Damit hängt auch die Frage zusammen, ob es Texte gibt, die ausschließlich das Narzissmotiv beinhalten, ohne dabei in irgendeiner Weise auf Homoerotik einzugehen. Das wäre für eine österreichische Form der Dekadenzliteratur insofern denkbar, als es ein Gefälle bezüglich Freizügigkeit und literarischer Darstellung von Sexualität von den französischen Quellen zu den anderen europäischen Bearbeitungen gab. Die Quellen der Österreicher zeichneten sich dabei durch wesentlich freizügigere Darstellung von Erotik, Sexualität und Perversion aus. Der Vergleich zeigt, dass die Texte Jung Wiens eher zum Verrätsteln und Andeuten neigten. Dazu kommt, dass es immer auch eine Frage der subjektiven Lesart ist, ob ein scheinbar zwischen den Zeilen stehender Hinweis auf Doppeldeutigkeit beachtet wird oder nicht. Einerseits macht es die vermehrte Bearbeitung von Motivdetails einfacher, Parallelen zu erkennen, andererseits läuft man auch Gefahr, etwas in Texte hineinzuzinterpretieren, das der Autor möglicherweise so nicht vorgesehen hatte.

## 2. Jung Wien und die österreichische Dekadenzliteratur

### 2. 1. Die historische Situation in Wien um 1900

Um die Situation der Schriftsteller von Jung Wien und deren österreichische Auslegung von Dekadenz und dekadenter Homoerotik in der Literatur zu untersuchen, ist besonders der Zeitraum von 1887 bis 1902 zu beachten. Die Eckpunkte dieses Zeitfensters richten sich nach der ungefähren Wirkungszeit des Schriftstellers Hermann Bahr in der französischen, deutschen und ab 1891 in der Wiener Literaturszene. Hermann Bahr gilt dabei als Begründer und Vermittler des französischen Dekadenzstils in der deutschsprachigen Literatur. Da im Zusammenhang mit Dekadenz immer von Endzeitstimmung und dem wortwörtlichen Verfallsgedanken die Rede ist, lohnt es sich, zunächst einen Blick auf die historischen Gegebenheiten und die Wahrnehmungen einiger Zeitgenossen zu werfen. Als „fröhliche Apokalypse“<sup>1</sup> bezeichnet Hermann Broch die Stimmung im Wien der Jahrhundertwende und er schreibt in seinem Essay „Die Kunst und ihr Un-Stil am Ende des 19. Jahrhunderts“ von einem „Wert-Vakuum“<sup>2</sup>, worunter er „ein Stagnieren der künstlerischen Wert-Produktion“<sup>3</sup>, das „einen alle Lebensgebiete umfassenden Un-Stil anzeigt“<sup>4</sup>, versteht. Nicht nur der Lebensstil der Jahrhundertwende sei verkommen, sondern auch die Kunst, die es zu modernisieren galt. Lieblingsfeind Hermann Brochs war übrigens der bekannte österreichische Jugendstilmalers Hans Makart, dessen scheinbarem Unstil er sich in jenem Text hauptsächlich widmet. Auch Karl Kraus kritisiert diesen ornamentalen Unstil in „Heine und die Folgen“ (1910), der einem klaren und journalistischen Schreibstil, der etwas später in der neuen Sachlichkeit sehr verbreitet war, im Weg stünde.

Stefan Zweig beschreibt, ganz im Gegensatz zum pessimistischen Ansatz Hermann Brochs, Wien wie im Folgenden:

In kaum einer Stadt Europas war nun der Drang zum Kulturellen so leidenschaftlich wie in Wien: Gerade weil die Monarchie, weil Österreich seit Jahrhunderten weder politisch ambitioniert, noch in seinen militärischen Aktionen besonders erfolgreich gewesen, hatte sich der heimatische Stolz am stärksten dem Wunsche einer künstlerischen Vorherrschaft zugewandt.<sup>5</sup>

Das Ende der Monarchie war bereits absehbar; verschiedene erfolglose Kriege Österreichs, wie der Bruderkrieg gegen Preussen 1866, der mit der Niederlage bei Königgrätz endete, und der Börsenkrach von 1873 mit anschließender wirtschaftlicher Depression sind Mitgründe für die besagte Endzeitstimmung, die einen Niedergang und das Sterben der europäischen Kultur vorhersah. Trotzdem fand bereits im selben Jahr der Krise 1873 eine Weltausstellung in Wien statt und die

---

<sup>1</sup> Broch, Hermann: Geist und Zeitgeist. Essays zur Kultur der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (st 2702). S. 146.

<sup>2</sup> Broch, Geist und Zeitgeist, S. 146.

<sup>3</sup> Broch, Geist und Zeitgeist, S. 147.

<sup>4</sup> Broch, Geist und Zeitgeist, S. 147.

<sup>5</sup> Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt am Main: Fischer 1987. S. 26.

Wissenschaften und die Künste erlebten eine neue Blütezeit.<sup>6</sup> Die Psychoanalyse und die Sexualwissenschaften wurden entwickelt, die Entdeckungen Darwins, besonders sein Werk „On the Origin of Species“ aus dem Jahr 1859, veränderten die Sichtweise im Hinblick auf eine vermeintliche evolutionäre Sonderstellung des Menschen, und auch die sogenannte Geschlechterfrage stellte sich plötzlich. Die streng klassische Geschlechter- und Rollenverteilung, die Wertvorstellungen einer bürgerlich traditionellen Gesellschaft, nach außen hin weiter intakt gelebt, wurden besonders in der Literatur als doppelamoralisch enttarnt. Im Hinblick auf das Thema der Arbeit ist zu erwähnen, dass die sozialen Hauptfragen mit der Neuentdeckung der Sexualität unmittelbar zusammenhängen. Die Emanzipation der Frauen, die Inversion der Geschlechterverhältnisse und die veränderte Wahrnehmung von Homosexualität sind daher in der Literatur wie auch im realen Leben der Jahrhundertwende nachzuweisen. Dazu kamen zahlreiche Entwicklungen und Erfindungen eines neuen, industrialisierten Zeitalters und als Folge der Entwicklung der Industrie setzte eine breite Zuwanderungswelle ein:

Slawen und Juden vor allem aus den östlichen Kronländern [...] machten [...] Wien bunter und zugleich sozial und kulturell auf eine Weise uneinheitlich, die entweder den künstlerischen Individualismus begünstigte oder Gruppenbildungen [...]. So kam es in Wien zu verschiedenen Interessensverbindungen wie der zionistische Kreis um Theodor Herzl, der antisemitische um Karl Lueger, die Sozialisten um Victor Adler oder das literarische Jung-Wien [...].<sup>7</sup>

Interessanterweise wurde diese grundsätzlich vitale Stimmung aber nicht als solche wahrgenommen.<sup>8</sup> Und die pessimistische Einstellung gegenüber der als bedrückend empfundenen Gesamtsituation findet ihren Niederschlag unter anderem in der Literatur, wobei einerseits das Verhaftetsein in konservativen Wertvorstellungen und das Heraufbeschwören der scheinbar besseren und glorifizierten Vergangenheit, andererseits der Versuch, diese durch Maßlosigkeit und Übertreibung zu überwinden, sichtbar werden. Insgesamt war die Zeit um 1900 durch eine ausgesprochene Beschleunigung gekennzeichnet, die auch die Forderung nach einer neuen und moderneren Kunst laut werden ließ. Die Jahrhundertwende war daher eine auf allen Gebieten künstlerisch sehr produktive Zeit. Manche Autoren und deren mitunter experimentelle oder frivole Texte, besonders die von Hermann Bahr oder Felix Salten, wurden von ihren Zeitgenossen aber sehr gering geschätzt und als trivial abgetan. Daher sind einige Texte, wie der Roman „Die gute Schule – Seelenstände“ oder „Mit der Nase“, heute nahezu in Vergessenheit geraten.

---

<sup>6</sup> vgl. Fischer, Jens Malte: *Fin de Siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler 1978. S. 13. und vgl. Fischer, Marianne: *Erotische Literatur vor Gericht. Der Schmutzliteraturkampf im Wien des beginnenden 20. Jahrhunderts*. Wien: Braumüller 2003 (Untersuchungen zur Österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Bd. 16). S. 1f.

<sup>7</sup> Dürhammer, Ilija: *Geheime Botschaften. Homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis*, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2006. S. 12.

<sup>8</sup> vgl. Fischer, *Erotische Literatur*, S. 4.

## 2. 2. Jung Wien

Jung Wien, das junge Österreich, in Anlehnung an das parallel entstehende Junge Deutschland oder an die Wiener Moderne, wird jene literarisch-künstlerisch motivierte Interessensgemeinschaft genannt, die sich ab etwa 1891 um den Linzer Autor Hermann Bahr in Wien gruppierte und sich an Autoren der gesamteuropäischen Décadence-Bewegung orientierte. Aber speziell die französische Décadence-Literatur gilt hier als Vorbild und direkte Quelle: „A Rebours“ (1884), zu Deutsch „Gegen den Strich“, von Joris-Karl Huysman ist einer der zentralen Quellentexte für die Wiener.<sup>9</sup> Der Titel dieses Werkes impliziert bereits sehr treffend eine der Grundideen und Schwierigkeiten der Dekadenzliteratur, nämlich sich bewusst von Traditionellem zu distanzieren und dies möglichst kunstvoll, sprich ästhetisch, ins Gegenteil zu verkehren. Das grundsätzliche Problem der Dekadenz ist jedoch, dass nur eine scheinbar konsequente Abkehr von bürgerlicher Moral und Konventionen stattfindet. In Wahrheit aber sind die Autoren der verachteten Tradition viel stärker verbunden, als sie sich bewusst sind. So ist die Darstellung von dekadenter Erotik und Sexualität als Thema zwar überaus kontrovers, kann aber dennoch nicht die erwünschte dauerhafte Abkehr von der Norm bewirken. Gerade das Gegenteil und das Überzeichnen der Norm beweisen das Scheitern der Dekadenz. Deswegen ist es sinnvoll, darauf hinzuweisen, dass die Dekadenzliteratur von Jung Wien eine späte und recht bald überholte Form der literarischen Décadencebewegung ist, die sich auf Dauer nicht durchsetzen konnte.

Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Paul Verlaine, Paul Bourget und Arthur Rimbaud, sowie Stéphane Mallarmé sind - unter zahlreichen anderen - weitere Autoren, die der späteren antinaturalistischen, französischen Décadencedichtung und dem Symbolismus als zugehörig betrachtet werden müssen.<sup>10</sup> Auf diese Autoren und Vorbilder von Jung Wien sei ausdrücklich verwiesen, es wird hier aus Zeitgründen jedoch nicht weiter auf sie eingegangen. Aber auch Oscar Wildes Roman „The Picture of Dorian Gray“ (1890/91) steht heute sinnbildlich für die literarische Figur des Narziss, obwohl dieser Roman nicht die erste und einzige Bearbeitung des Stoffes ist. Des Esseintes, der Held in „A Rebours“, ist ein Narziss; als Beispiel aus der skandinavischen Literatur findet sich „Niels Lyhne“ (1880) von Jens-Peter Jacobsen, und Graf Andrea Sperelli in „Il Piacere“ (1889) vom italienischen Dichter Gabriele D’Annunzio ist in diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnenswert. Sie alle dienten den Autoren von Jung Wien als Quelle und für die Entwicklung ähnlicher Figuren.<sup>11</sup>

Verächtlich beurteilte Karl Kraus „diesen Kreis von jungen Männern, die nicht schreiben können“<sup>12</sup>, und er schmähte in seinem satirischen Text „Die demolirte Literatur“ (1897) die Vertreter der literarischen Verbindung, die sich dazu berufen fühlten, „dem Kaffeehausleben den Stempel einer

---

<sup>9</sup> vgl. Kriegleder, Wynfrid: Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen, Wien: Praesens 2011. S. 284.

<sup>10</sup> vgl. Fischer, Décadence, S. 563f.

<sup>11</sup> vgl. Kriegleder, Eine kurze Geschichte der Literatur, S. 284.

<sup>12</sup> Kraus, Karl: Die demolirte Literatur. Mit einem Nachw. Hg. v. Dieter Kimpel. Steinbach, Gießen: Anabas 1972, S. 31.

Persönlichkeit aufzudrücken“<sup>13</sup> und den Ort, dem „[e]ine der zartesten Blüten der Decadence spross“<sup>14</sup>. Er spielte damit nicht nur auf deren französischen Quellen nacheiferndes literarisches Programm, sondern auch auf einen ihrer bevorzugten Treffpunkte an: das Wiener Café Griensteidl, wohingegen Karl Kraus das Café Central bevorzugte. Davon leitet sich eine weitere Bezeichnung für Jung Wien ab, die sogenannte Kaffeehausliteratur, die in der jüngeren Vergangenheit zum Modethema der Germanistik wurde.

Tatsächlich ist es auch recht problematisch, Jung Wien literaturhistorisch zu klassifizieren, handelt es sich dabei ja weder um eine literarische Epoche im klassischen Sinn noch um eine genau abgrenzbare Autorengruppierung mit eindeutiger literarischer Stilrichtung. Am zutreffendsten wäre wohl die Betrachtung von Jung Wien als einer loserer Interessensgemeinschaft, bestehend aus freundschaftlich untereinander verbundenen Autoren, die in ihren Texten eine Zeit lang den ästhetischen Grundsätzen der französischen Dekadenzliteratur folgten und durch ihr künstlerisches Wirken quasi eine österreichische Variante davon schufen.<sup>15</sup> Antworten findet hierzu auch die Literaturgeschichtsschreibung und sie definiert Jung Wien folgendermaßen:

Eine gegen den bürgerlichen Liberalismus gerichtete pessimistische Fortschrittskritik, verbunden mit einer generellen Sprach- und Erkenntniskepsis, einer Feier des Individuums, dessen „Unrettbarkeit“ aber gleichzeitig schmerzlich erkannt wird, und eine tiefe Sehnsucht nach einem umfassenden Mythos, der die fragmentierte Gegenwart wieder einigen könnte. Kurz: die Wiener Moderne ist gekennzeichnet durch ein zutiefst anti-modernistisches Programm, das sie ästhetisch höchst modern umsetzt.<sup>16</sup>

Allein der Versuch einer kohärenten Begriffsdefinition von Jung Wien und dessen literaturhistorischen Einordnung würde Stoff für eine eigene umfangreiche wissenschaftliche Abhandlung bieten, weshalb an dieser Stelle nur in kleinsten Ausschnitten darauf eingegangen werden kann. Aber keinesfalls darf das Schlagwort Dekadenz oder Dekadenzliteratur synonym für die Literatur von Jung Wien verwendet werden. Allenfalls beschreibt Dekadenz nur eine von mehreren Möglichkeiten des modernen Umgangs mit Literatur um 1900, zu der auch die Jung Wien Bewegung gehörte. Weitere Begriffe, die im Umfeld von Jung Wien gleichzeitig herumzugeistern scheinen, sind etwa: Jugendstil, Fin de Siècle, Symbolismus, Secessionismus, Neuromantik und Ästhetizismus. Das ist deswegen wichtig zu wissen, weil Dekadenz als Bezugssystem und Merkmalsträger für die deutschsprachigen Literaten und Forscher immer zu ungenau und daher umstritten geblieben ist. Wie oben angeführt, gab es viele Alternativen der Klassifikation einer einzelnen Epoche und eines Stiles. Auch in der aktuelleren Forschungsliteratur scheint eine Festlegung auf einen Begriff nicht möglich zu sein. Es ergibt sich ein insgesamt undurchsichtiger Forschungsstand, der durch eine allgemeine Verunsicherung der korrekten Zuordnung und Begriffsverwendung gekennzeichnet ist.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> Kraus, Die demolirte Literatur, S. 8.

<sup>14</sup> Kraus, Die demolirte Literatur, S. 14.

<sup>15</sup> vgl. Fischer, Erotische Literatur, S. 11.

<sup>16</sup> Kriegleder, Eine kurze Geschichte der Literatur, S. 285.

<sup>17</sup> vgl. Kafitz, Dieter: *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts.* Heidelberg: Winter 2004 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 209). S. 7.

Auffälligste Gemeinsamkeit dieser Fachbegriffe, die zunächst so unterschiedlich wirken, sich auf alle Bereiche des Lebens und der Kunst um 1900 beziehen und oft Gleiches beziehungsweise Ähnliches meinen, scheint dabei der überfeinerte Umgang mit Ästhetik und die Entwicklung eines ästhetischen Gesamtkonzepts, das als dekadent bezeichnet werden kann, zu sein. Hermann Bahr etwa lehnt „eine Definition der Dekadenz als eine fest umrissene literarische Bewegung ab, hebt aber vier wesentliche Merkmale zu ihrer Bestimmung hervor: eine nervöse Reizempfindlichkeit, einen Hang zum Künstlichen, „eine fieberische Sucht nach dem Mystischen“ und schließlich einen „Zug ins Ungeheure und Schrankenlose“ bei gleichzeitiger Ablehnung alles Gewöhnlichen und Alltäglichen.“<sup>18</sup> Seine Definition ist primär inhaltlich zu verstehen, die Verwendung spezifisch dekadenter und damit auch seiner eigenen, literarischen Motive erklärt sich daraus.

Dieter Kafitz nimmt in seiner Publikation aus dem Jahr 2004 Bezug auf den „Reduktionismus kulturkonservativer Kritiker der Jahrhundertwende“, die schon damals die literarische Dekadenzbewegung auf ein meist inhaltliches Phänomen reduzierten und „ihr Verständnis der *Décadence* als Entartung durch die Betonung bizarrer Motive und ungewöhnlicher Figurentypen strategisch zu untermauern suchten.“<sup>19</sup> Die „sprachkünstlerische[*n*] Seite“<sup>20</sup> wurde damals wie auch in aktuellerer Forschungsliteratur weitgehend vernachlässigt. Dabei ist zu beachten, dass es sehr wohl formale Gemeinsamkeiten in den Texten gibt, die den sogenannten dekadenten Stil ausmachen. Es gilt dabei die gleiche Grundvoraussetzung wie bei der Beurteilung der inhaltlichen Thematik: ein ästhetisch überfeinerter, diskontinuierlicher, fast schon hysterischer Stil beherrscht die Sprache der dekadenten Texte. Ungewöhnliche figurale Erzählsituationen, Psychonarration, innerer Monolog, Gedankensprünge und plötzliche Eingebungen der Charaktere, ausgelöst von zahlreichen außergewöhnlichen Reizen und Bildern, verstärken den Eindruck des krampfhaften Versuches, einen möglichst künstlichen Stil zu erschaffen. Trotz der häufig kritischen Stimmen zeichnen sich die zum Großteil kurzen Prosatexte, etwa „Der Garten der Erkenntnis“ von Andrian-Werburg, oder die bis ins Detail durchkonstruierten Texte von Hofmannsthal und Schnitzler durch ausgesprochene sprachliche Raffinesse aus.

Zu den bekanntesten und eindeutig zuzuordnenden Vertretern von Jung Wien zählen, außer Hermann Bahr, der neben Friedrich Nietzsche häufig als der wichtigste Begründer der österreichischen Dekadenzliteratur bezeichnet wird, weil er „die Ideen der französischen *Décadence* in Deutschland und Österreich bekannt machte“<sup>21</sup>, Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian-Werburg, Richard Beer-Hoffmann, Felix Dörman, Peter Altenberg, Felix Salten und Arthur Schnitzler.<sup>22</sup> Karl Kraus kann,

---

<sup>18</sup> zit. nach Busch, Marion u. Gerhard Müller: Dekadente Erotik in Hermann Bahrs Roman „Die gute Schule“ (1890). In: Dekadenz in Deutschland. Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende. Hg. v. Dieter Kafitz. Frankfurt am Main: Lang 1987 (Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 1). S. 57.

<sup>19</sup> Kafitz, *Décadence*, S. 8.

<sup>20</sup> Kafitz, *Décadence*, S. 8.

<sup>21</sup> vgl. Busch, Dekadente Erotik, S. 57.

<sup>22</sup> vgl. Kafitz, Dekadenz in Deutschland, S. 8.

obwohl er mit Jung Wien häufig zu tun hatte, nicht eindeutig dazu gezählt werden.<sup>23</sup> Er war einer der schärfsten Kritiker der Modeerscheinung der „Kaffeehausdekadenzliteratur“ und pflegte seine zahlreichen Konflikte wie mit Felix Salten, den er im Affekt sogar physisch angriff. Und auch wenn der Roman „Die Verwirrungen des Zöglings Törless“ (1906) von Robert Musil inhaltlich und formal ein ausgezeichnetes Beispiel für einen dekadent-homoerotischen Text darstellt, ist die Hochphase von Jung Wien zu dessen Erscheinungszeitpunkt schon vorbei.

## **2. 3. Wiener Spätdécadence**

### **2. 3. 1. Hermann Bahr als Wegbereiter der Dekadenz in der deutsch-österreichischen Literatur**

Hermann Bahr war in seiner literarischen Anfangszeit primär Essayist, wendete sich dann der erzählenden Literatur zu und verfasste einige Dramen. In der Sekundärliteratur findet sich der Hinweis, dass Hermann Bahr häufig kritisch gesehen wird, einerseits weil er sich im Laufe seiner Karriere mit den verschiedensten literarischen Phänomenen auseinandersetzte, wobei die Verbreitung der Dekadenzliteratur in Deutschland und Österreich nur eine vorübergehende Phase gewesen sei.<sup>24</sup> Insofern, und beurteilt man andererseits die Qualität seiner Texte, muss man den Kritikern Recht geben, denn Bahr distanzierte sich recht bald von der Dekadenz, die er als gescheitert ansah, und verfolgte künftig einen konservativeren Weg des Schreibens. Ob sich seine erzählenden und dramatischen Texte durch ausgesprochene Qualität auszeichnen, sei dem Urteil des jeweiligen Lesers überlassen. Die kritische Betrachtung von künstlerischem Talent spielt für das Thema dieser Arbeit keine Rolle. An der Kritik war Hermann Bahr aber zum Teil selber schuld, weil er zu Lasten seiner Angesehenheit als ernstzunehmender Künstler erotisch provokante Texte verfasste, die seine Kritiker, dazu gehörte auch Hugo von Hofmannsthal, verrissen und er aufgrund seiner augenscheinlichen Stil-Diskontinuität nur als „Schnellschreiber und unzuverlässiger Proteus“<sup>25</sup> wahrgenommen wurde. Seine theoretischen Schriften zur Dekadenz, besonders sein Aufsatz „Die Décadence“ (1891), die die neue literarische Form propagierten, gerieten bald in Vergessenheit und wichen einer kritisch negativen Stimmung gegenüber Bahr. Dies trug auch dazu bei, dass sich der Dekadenzbegriff nie nachhaltig in der deutschsprachigen Literatur durchsetzen konnte. Dem zum Trotz war Bahr um 1900 ein sehr prominenter Autor, der seine Zeitgenossen prägte und im Schreiben beeinflusste.

Auch von der Seite der sogenannten „Krausianer“<sup>26</sup> gab es sehr kritische Stimmen, die dem vernichtenden Urteil Karl Kraus folgten und Hermann Bahr als Künstler zu diskreditieren versuchten.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> vgl. Worbs, Michael: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1983. S. 62.

<sup>24</sup> vgl. Kraus, Die demolirte Literatur, S. 13.

<sup>25</sup> Kafitz 2004, S. 132.

<sup>26</sup> Daviau, G. Donald: Der „Austropäer“ Hermann Bahr als Anreger und Vermittler der Moderne im europäischen Kontext. In: „Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne“. Hermann Bahr-Symposium Linz 1998. Hg. v. Johann Lachinger. Linz: Landesverlag 2001. S. 13 – 26. S. 13.

Sie würdigten seinen umfangreichen Beitrag zur Entwicklung und Modernisierung der Literatur sowie der Künste im Allgemeinen nicht.

Hermann Bahrs Einfluss auf die österreichische Literatur dauerte ungefähr fünfzehn Jahre, ab dem Erscheinen seines Essays über Henrik Ibsen (1887), in dem er den Autor zum Verkünder der antinaturalistischen Bewegung stilisierte, die er in der Dekadenzliteratur gefunden zu haben glaubte.<sup>28</sup> Friedrich Nietzsche befasste sich bereits während der frühen achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts und damit vor Hermann Bahr mit der Dekadenz und veröffentlichte 1888 den Text „Der Fall Wagner – ein Musikanten-Problem“ in dem er sein Verständnis von Dekadenz formulierte. Doch wurden Nietzsches theoretische Schriften im öffentlichen Diskurs erst viel später, wie etwa von Thomas Mann, wirklich wahrgenommen. Dagegen war Hermann Bahr aufgrund seiner, wie Kafitz interpretiert, „geradezu hektischen publizistischen Betriebsamkeit [...] in den frühen neunziger Jahren“<sup>29</sup> deutlich bekannter unter seinen Zeitgenossen. Mitgrund dafür war auch seine Beschäftigung als Redakteur bei der Freien Bühne in Berlin von 1890 - 1891, die ihn dort berühmt machte.<sup>30</sup>

[Bahr] versuchte [...] fünfzehn Jahre lang sein kulturelles Programm durchzusetzen: Österreich eine Kultur zu geben, die ein integrativer Aspekt im Leben aller Bürger des Landes sein sollte, nicht etwas Oberflächliches, keine Nebensache. Um dieses Ziel zu erreichen, hatte er die neuesten künstlerischen und kulturellen Trends und Ideen aus „Europa“ und Amerika verbreitet. Er wollte das kulturelle Niveau in Österreich [...] anheben. Er versuchte, die Idee der Moderne auf sämtliche Künste auszuweiten [...].<sup>31</sup>

Für Hermann Bahr bedeutete das Leben von einer dekadenten Existenz eine neue Form des Fühlens, verbunden mit einer Subjektivität, die nach innen gerichtet ist und Phantasie und Vorstellungskraft gegenüber naturalistischer Wirklichkeit bevorzugt. Dabei sind die inneren Vorgänge der Seele in Form einer Art Psychonarration, wie in „Die gute Schule“ nachzulesen, und die Künstlichkeit Ausdruck und Kennzeichen einer neuen „Nervenkunst“<sup>32</sup>. Die sprachliche Form, die wie die Motivauswahl auf Künstlichkeit abzielt, ist dabei nach seiner Vorstellung genauso Bestandteil des dekadenten Stiles.

## **2. 3. 2. Décadence versus Dekadenz, Décadents und die Dekadenten (nach Roger Bauer)**

Da im weiteren Verlauf dieser Arbeit immer wieder von Dekadenz und dekadenter Erotik beziehungsweise Homoerotik die Rede sein wird, soll allen weiteren Abhandlungen eine Begriffsdefinition vorangestellt werden sowie die Festlegung auf eine Schreibweise. Vor allem deshalb, weil in der Sekundärliteratur beide Schreibweisen, die französische „Décadence“ wie die deutsche „Dekadenz“, scheinbar variabel verwendet werden sowie Unstimmigkeiten darüber zu

---

<sup>27</sup> vgl. Daviau, Austropäer, S. 13.

<sup>28</sup> vgl. Worbs, Nervenkunst, s. 63.

<sup>29</sup> Kafitz, Décadence, S. 89.

<sup>30</sup> vgl. Kafitz, Décadence, S. 89f.

<sup>31</sup> Daviau, Austropäer, S. 21.

<sup>32</sup> Kafitz, Dekadenz, S. 103.

herrschen scheinen, ob und wie der Fachbegriff unter Anführungszeichen gestellt werden muss. Roger Bauer verweist auf „das unverwüstliche Prestige“<sup>33</sup> der französischen Version:

Der nun weltweite Ruhm einiger gemeinhin den ‚décadents‘ zugezählten Poeten wie Baudelaire [...] mag allein schon diese Vorliebe erklären. [...] Zu den ‚décadents‘ gezählt zu werden war auf jeden Fall schmeichelhafter als die Einreihung unter die ‚Dekadenten‘.<sup>34</sup>

Auch wenn etwa Hermann Bahr wie auch bisweilen Karl Kraus, laut Sekundärliteratur aus Respekt der französischen Sprache gegenüber, bei der französischen Version blieben, „läßt sich freilich noch nicht folgern, daß sich die Beteiligten einmütig hinter Baudelaire [...] stellten. Brauchbar waren ‚décadence‘ und ‚décadent‘ sowohl zum Lob wie zur Ablehnung!“<sup>35</sup> Aus der differenzierten Verwendung lässt sich, wenn auch nicht immer eindeutig, ablesen, in welchem Verhältnis der Verfasser zu dem literarischen Phänomen der Dekadenz stand und ob er der französischen Tradition verhaftet war oder der deutsch-österreichischen.

Der *Décadence* haftet das Traditionelle an, dagegen wird Dekadenz zunächst häufig abwertend verwendet. Dennoch setzt sich die deutsche Version in der moderneren Sekundärliteratur ab zirka 1910 schließlich durch.<sup>36</sup> Die Autoren der Jahrhundertwende, zum Beispiel Hugo von Hofmannsthal, sahen in der Unterscheidung der beiden Begriffe ein kritisch zu untersuchendes etymologisches Problem oder „spielten die beiden Fassungen gegeneinander aus, in der Absicht, auf diese Weise ihre Position in der *causa* genauer zu bestimmen“<sup>37</sup>. Roger Bauer erwähnt hier die mit der Durchsetzung der deutschen Version einhergehende „partielle Verharmlosung“<sup>38</sup> des Wortes. Das bedeutet, dass der ursprüngliche Gedanke eines verfeinerten Lebensstils, der durchaus positiv gesehen wurde, zunehmend von der Idee einer verkommenen und verfallenden Gesellschaft verdrängt wurde. Tatsächlich ist aus heutiger Sicht festzustellen, dass mit Dekadenz stets Luxus und negative Attribute verknüpft werden, statt darin eine persönliche Weiterentwicklung des Subjektes zu sehen.

---

<sup>33</sup> Bauer, Roger: *Décadence und Dekadenz*. In: *Euphorion* 96 (2002). S. 117 – 126. S. 119.

<sup>34</sup> Bauer, *Décadence und Dekadenz*, S. 119.

<sup>35</sup> Bauer, *Décadence und Dekadenz*, S. 119.

<sup>36</sup> vgl. Bauer, *Décadence und Dekadenz*, S. 123.

<sup>37</sup> Bauer, *Décadence und Dekadenz*, S. 122.

<sup>38</sup> Bauer, *Décadence und Dekadenz*, S. 123.

### 2. 3. 3. Etymologische Herkunft des Begriffs und Bedeutung für die Literaten

Interessant scheint daher auch, dass die französische Version der *Décadence* tendenziell positiver wahrgenommen wurde. Wenngleich hier auch zunächst im Sinne der etymologischen Herkunft des Begriffes von „Amoralität, Kraftlosigkeit, Morbidität, Entartung“<sup>39</sup>, also von einem im Allgemeinen sehr pessimistischen Verfallsgeschehen, die Rede ist, überwiegt das, angesichts einer universellen, morbiden Endzeitstimmung verständliche, Interesse für überfeinerten Ästhetizismus und für eine „Hinwendung zum Artifizialen, der Verabsolutierung der individuellen Phantasie und des sinnlichen Genusses sowie der Verletzung geltender Tabus“<sup>40</sup>. Die *Décadence* gilt als fruchtbare Inspirationsquelle und regt ihrerseits durch Künstlichkeit die Nerven und Sinnesempfindungen der Kunstschaffenden an.

Die Dekadenz gilt nicht mehr als Symptom des Verfalls. Ganz im Gegenteil bekunden einzelne in der Bejahung der Dekadenz den Widerstand gegen die materialistischen Tendenzen ihrer Zeit. Daher zeichnen sich im Schaffen von Gautier, Baudelaire, [...] Bemühungen ab, die Dekadenz als Ausdruck der Sensibilität für Krisenerscheinungen der Gesellschaft zu bewerten.<sup>41</sup>

Dagegen verliert sich diese positive Stimmung gegen Ende des 19., am Beginn des frühen 20. Jahrhunderts zunehmend. Die deutsche Dekadenz dient dann „vor allem zur eher negativen Kennzeichnung von Richtungen in Literatur, Kunst, Philosophie sowie deren Produkten“<sup>42</sup> und beruft sich auf den ursprünglichen Wortstamm aus dem Lateinischen *de* und *cadere*, das in kombinierter Verwendung und übersetzt *herabfallen* oder *herabsinken* bedeutet.<sup>43</sup> Roger Bauer verweist in diesem Zusammenhang auf die zunehmend in Vergessenheit geratenden, positiven Bedeutungen aus dem Französischen zuungunsten einer allumfassenden Trostlosigkeit.<sup>44</sup>

### 2. 3. 4. Dekadenzliteratur als Nervenkunst und Kritik

Dekadenz ist ein sozialer und kultureller Begriff, wobei sich die ursprünglichen Wortstammbedeutungen und die Semantik der damit verbundenen Symbole ständig weiterentwickelten und verkomplizierten. Zwei Details zum Dekadenzdiskurs sollen hier zum besseren Verständnis der Diskussion einer dekadenten Sexualität und Homoerotik herausgegriffen werden: Zum einen die Nerven, deren Stimulation zum Beispiel durch Sex erfolgen kann, und zum anderen die Kritik an der bürgerlichen Norm und zweckorientierten Nüchternheit des Naturalismus.

---

<sup>39</sup> Deutsches Fremdwörterbuch. Hg. v. Hans Schulz u. fortgef. v. Otto Basler. 2. Aufl. Berlin, New York: De Gruyter 1999, S. 137.

<sup>40</sup> Schulz, Deutsches Fremdwörterbuch, S. 138.

<sup>41</sup> Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Hg. v. Horst S. u. Ingrid G. Daemmrich. 2. überarb. u. erw. Aufl. Tübingen, Basel: Francke 1995, S. 93.

<sup>42</sup> Schulz, Deutsches Fremdwörterbuch, S. 138.

<sup>43</sup> vgl. Schulz, Deutsches Fremdwörterbuch, S. 138.

<sup>44</sup> vgl. Bauer, *Décadence* und Dekadenz, S. 124.

Der Bezug zwischen der Dekadenz und den Nerven steht schon für Hermann Bahr ganz am Anfang seiner theoretischen Überlegungen. Es ist ein „Hang zur Verinnerlichung und Psychologisierung“<sup>45</sup>, der die deutsch-österreichische Dekadenzliteratur zunächst ausmacht. Degeneration, Nervosität und Hysterie, mitunter Ausdrücke von Krankheit, aber im Verständnis der dekadenten Autoren auch ein „Symptom menschlicher Weiterentwicklung“<sup>46</sup>, einer positiven Verfeinerung und Erhöhung der Empfindlichkeit sind Kennzeichen eines dekadenten Lebensstils. Der dekadente Mensch besteht nach der Vorstellung der Zeit um 1890 sogar ausschließlich aus Nerven und hat keinen selbständigen Willen oder Körperkraft, die sich durch das Fehlen von Muskeln, die durch Nerven ersetzt sind, erklärt. Im Zusammenhang mit der Raffiniertheit und den überreizten Nerven findet sich auch der Begriff der Perversion, der eine Erweiterung der individuellen Empfindlichkeit bewirken sollte. Die literarischen Figuren Jung Wiens sind alle nach diesem Merkmalskatalog der Nervenkunst entworfen und daher ständig auf der Suche nach neuen Sinneindrücken, die als Stimulans für die Nerven herhalten können. Der so entstehende

„Senusalismus“ kann dabei sowohl als Bereicherung im Verständnis von Verfeinerung und Erweiterung des Empfindungslebens wie auch als Entartung im Verständnis von Pervertierung des Fühlens gedeutet werden.<sup>47</sup>

Die Dekadenten haben den Sinn für das natürliche Fühlen verloren und brauchen daher ständig Sinneindrücke, die sie aus ihrer Erstarrtheit retten sollen.

Die Bezeichnung des Schreibstils als Nervenkunst zeigt auch die Nähe und das Verhältnis von Jung Wien zur Psychoanalyse Sigmund Freuds und dessen Erforschung der Nerven. Das Besondere an dieser Querverbindung ist, dass sich beide parallel entwickelten und einander in ihrer Entstehung beeinflussten. Das bedeutet

Die Literatur des Jungen Wien nimmt gegenüber allen späteren Auseinandersetzungen mit der Psychoanalyse insofern eine Sonderstellung ein, als in ihr eine Sichtweise zum Ausdruck kommt, die auch zur Ausbildung der Psychoanalyse geführt hat [...]<sup>48</sup>.

Wissenschaftliche Leihbegriffe aus der Psychoanalyse - wie Inversion als Umschreibung für Homosexualität, die wörtlich nach innen und an sich und sein eigenes Geschlecht gerichtete Liebe, oder das dritte Geschlecht als Erklärung für Androgynität - werden in der Sekundärliteratur und bei der Interpretation der Primärtexte daher häufig angewendet.

Dekadenzliteratur ist Nervenkunst und literarische Protestbewegung in einem. Das künstlerische Produkt dieser vielschichtigen Reaktion auf eine Beschleunigung und industrielle Fortschrittlichkeit ist eine künstliche Verdrehung der Welt, die sich aus unterschiedlichen Elementen zusammensetzt und

---

<sup>45</sup> Bauer, Roger: Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons. Frankfurt am Main: Klostermann 2001 (Das Abendland, Neue Folge 28). S. 296.

<sup>46</sup> Dekadenz in Deutschland. Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende. Hg. v. Dieter Kafitz. Frankfurt am Main: Lang 1987 (Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 1). S. 10.

<sup>47</sup> Kafitz, Décadence, S. 254.

<sup>48</sup> Worbs, Nervenkunst, S. 64.

ein dekadentes Muster bildet. Eines dieser Elemente ist die Erotik mit allen ihr zuzuordnenden sexuellen Varianten. Dekadenzliteratur ist zudem entfunktionalisiert; sie richtet sich gegen jede Form von Ordnung und ist nicht zweckorientiert. Daher ist Homoerotik als nicht fortpflanzungsorientierte Sexualität vermutlich auch so interessant für die Autoren von Jung Wien.

### **3. Narzissmus und dekadente Homoerotik**

#### **3. 1. Erotismus als ästhetisches Konzept der Dekadenzliteratur**

Erotik ist ein Schlüsselthema und Konzept der Dekadenzliteratur, denn „[e]s kam um die Jahrhundertwende gewissermaßen zur Entdeckung der Sexualität als literarisches Sujet“<sup>49</sup> in einer völlig neuen Dimension. Wenngleich hier auch noch von Chiffrierungen und Verrätselungen die Rede sein wird, lässt sich eine generelle Sexualisierung der Literatur feststellen, die in den Texten zumeist sehr offen beschrieben wird. Weitere zeitgenössische Begriffe und Wortschöpfungen für die Sexualität sind zum Beispiel Erotismus und Erotomanie, die das gesteigerte Interesse an der Thematik verdeutlichen. Sogenannte Perversion und das literarische Austesten neuer sexueller Szenarien wird zur Modeerscheinung. Dabei geht es in erster Linie um die Stimulation der Nerven und des gelangweilten Ich, um die Leere des menschlichen Daseins durch extrem gesteigerte Gefühlswahrnehmungen zu überwinden und dem Verfall entgegenzuwirken. Natürliche Liebe spielt daher nur noch eine Nebenrolle.

Die Thematik der Sexualität wurde durch zahlreiche wissenschaftliche Werke populär gemacht: „Psychopathia Sexualis“ (1886) von Richard von Krafft-Ebing, das besonders bekannte „Geschlecht und Charakter“ (1903) von Otto Weininger, „Vom Wesen der Liebe“ (1906) und „Die Homosexualität des Mannes und des Weibes“ (1914) von Magnus Hirschfeld, um nur einige zu nennen, sind prominente Beispiele dafür. Die Sexualität wird durch die breite Basis der Veröffentlichungen anerkannter Wissenschaftler gesellschaftsfähig gemacht. Magnus Hirschfeld war im Übrigen selber homosexuell und gehörte einer Vereinigung an, die sich „Wissenschaftliches humanitäres Komitee“ nannte und sich für die Rechte und die Anerkennung der Homosexuellen in der Öffentlichkeit einsetzte. Er entwickelte auch die Idee eines dritten Geschlechts beziehungsweise die Theorie der sexuellen Zwischenstufen. Für Hirschfeld gab es nicht nur eine Variante der Homosexualität, er schuf Kategorien, die diverse Merkmale des homosexuellen Erscheinungsbildes beinhalteten und eine differenzierte Zuordnung der einzelnen Fälle möglich machen sollten. Die Psychoanalytiker ihrerseits lieferten zusätzliche Erklärungen menschlicher Verhaltensweisen, Kindheitsfehlentwicklungen und sexueller Andersartigkeiten. Sigmund Freud schuf keine eigenen Kategorien der Homosexualität wie Hirschfeld, er unterschied nur im Hinblick auf das Ziel des sexuellen Begehrens eines Individuums und die Wahl des „Sexualobjekt[es]“<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Fischer, Erotische Literatur, S. 15.

<sup>50</sup> Wieland, Klaus: Die Konstruktion von männlichen Homosexualitäten im psychiatrisch-psychologischen Diskurs um 1900 und in der deutschen Erzählliteratur der Frühen Moderne. In: Scientia Poetica 9 (2005). S. 216 – 262. S. 230.

Grund für den gelockerten Umgang mit Sexualität waren auch die Veränderungen im gesellschaftlichen Gefüge. Die Ausbildung einer bürgerlichen Mittelschicht und die Emanzipation der Frauen stellte die Institution Ehe zunehmend in Frage. Die damit verbundene Sicherung der Nachkommenschaft trat zugunsten einer vermehrt dargestellten außerehelichen sexuellen Aktivität in den Hintergrund. Einerseits erhielt die Sexualität somit einen bedrohlichen, gesellschaftsfeindlichen Aspekt, der gegen bürgerliche Moralvorstellungen gerichtet war, andererseits war sie ein positives Erlebnis, das das Einzelsubjekt in seiner Individualität aufwertete. Erotik war somit im 19. Jahrhundert eine Kombination aus Bedrohung und Weiterentwicklung, eine „Angst und Lust, Schmerz und Erfüllung vereinende Dämonie“<sup>51</sup>. Zudem eröffnete die Sexualität neue kontroverse Wege, denn

Die Sexualität ist ein gutes Mittel, festgefahrene gesellschaftliche Verhältnisse aufzurütteln. In der Darstellung von Erotik lag revolutionäres Potenzial. [...] Durch erotische Darstellungen kann man politische, religiöse und wissenschaftliche Gegner treffen, sie lächerlich machen und herabsetzen.<sup>52</sup>

Zu unterscheiden sind in diesem Zusammenhang auch pornografische Texte, die einen vergleichsweise simplen Unterhaltungswert hatten, und solche, die Sexualität tatsächlich als dekadent und als kunstvolles, sinnliches Erlebnis darstellten. Sexualität alleine ist nicht Kennzeichen von Dekadenz, sondern wird erst im Zusammenwirken mit anderen Charakteristika, zum Beispiel mit Merkmalen des Narzissmus, Teil eines dekadenten Gesamtsyndroms. Es erscheint auch schwierig, die in der älteren Sekundärliteratur vertretene Meinung aufrechtzuerhalten, dass Sexualität die Basis der literarischen Dekadenz gebildet hätte. Das ist eine sehr verallgemeinernde Sichtweise, die überdacht werden sollte, vor allem deswegen, weil bisher nicht ausreichend zwischen den Begriffen Erotik, Sexualität und Perversion unterschieden wurde. Es reichte offenbar aus, literarische Freizügigkeit mit dekadenter Erotik gleichzusetzen.

Die Meinungen darüber, inwieweit Pornografie und Erotik synonym verwendet werden können, sind dementsprechend stark gespalten. Zum Teil wird dabei die Qualität der sexuellen Handlungen gewertet, auf der anderen Seite steht die Beurteilung der Qualität des Textes im Vordergrund.<sup>53</sup> Für die Autoren von Jung Wien gilt, dass sie zwar auch mit der Zensur zu kämpfen hatten, weil die Erotik omnipräsent in ihren Werken war, aber dass sie nicht pornografisch schrieben. Man könnte allerdings argumentieren, dass Hermann Bahr, der der französischen *Décadencedichtung* am nächsten stand, in Anlehnung an die dortigen Verhältnisse, pornografischere Szenen entwarf als das übrige Jung Wien. Erwin Koppen verweist auf das Gefälle, das zwischen französischer und der übrigen deutsch-europäischen Dekadenzdichtung bestand.<sup>54</sup> Dabei ist zu beobachten, dass es in Frankreich einen wesentlich liberaleren Umgang mit Erotik gab, der auch bei Bahr nachzuweisen ist.

---

<sup>51</sup> Fritz, Horst: Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle. In: *Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Hg. v. Roger Bauer u. a. Frankfurt am Main: Klostermann 1977 (Studien zur Philologie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 35). S. 447.

<sup>52</sup> Fischer, *Erotische Literatur*, S. 19.

<sup>53</sup> vgl. Fischer, *Erotische Literatur*, S. 16.

<sup>54</sup> vgl. Koppen, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Berlin: de Gruyter 1973. S. 95f.

Das ästhetisierte Konzept der dekadenten Erotik sieht die Schaffung von Typen, Rollenbildern und Personenkategorien vor, die in vielen Texten parallel nachgewiesen werden können. Es existieren dabei sowohl weibliche als auch männliche Formen und androgyne Zwischenstufen. Klassisch ist die Aufspaltung der weiblichen literarischen Figuren in drei Typen: der Femme infant, der Femme fragile und Femme fatale. Erstere zeichnen sich durch Kindlichkeit und schwächliche Konstitution aus, wohingegen die Femme fatale den gefährlichen und erotischen Frauentyp verkörpert. Charakteristisch ist bei dieser Typisierung auch der sich im Laufe der Handlung vollziehende Übergang eines Typus in einen anderen, gegenteiligen. Zu beobachten ist das etwa in „Leonore Griebel“ (1900) von Hermann Stehr, als die zunächst kindliche und gesundheitlich angeschlagene Leonore eine fatale Wandlung durchmacht. Es gibt deren viele weitere Beispiele, so wie später in Thomas Manns „Zauberberg“ zu finden: Claudia Chauchat, bei der die Klassifizierung schwer fällt, ist ja bekanntlich fragile und fatale in einer Person. Das zeigt auch, dass die erotischen Kategorien nicht starr waren, sondern eine Basis für Variationen bildeten.

Zu diesen Rollentypen kommen andere Klassifizierungen, die sich direkt auf mythologische Figuren wie Salome oder Elektra beziehen oder modernere Frauenbilder wie Lulu schaffen. Grundsätzlich sind mit solchen Merkmalsträgerinnen ganz spezielle Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen verknüpft, die sich von der ursprünglichen, namensgebenden mythologischen Figur ableiten und sich bei den diversen literarischen Frauengestalten wiederholen. Die Sekundärliteratur hat diesem Bereich der Dekadenzforschung besonders viel Aufmerksamkeit geschenkt. Es sei auf die zahlreichen Untersuchungen dazu nur verwiesen.

Das Gleiche gilt für die Darstellung der Männer- und Männlichkeitstypen in der Literatur, denn die Kunst der Jahrhundertwende erschafft eine Fülle von Männerfiguren, die sich nicht durch physische und psychische Stärke auszeichnen. Ganz im Gegenteil, gerade die schwachen, männlichen Charaktere sind thematisch viel interessanter für die Autoren des französischen Symbolismus und Jung Wien. Folglich sind es häufig lebensuntüchtige Außenseiter und Gescheiterte, auf jeden Fall aber von der normalen Gesellschaft in irgendeiner Form isolierte oder andersartige Figuren, die zu Hauptpersonen werden. Umfangreiche Abhandlungen gibt es etwa zum Männertypus des Dandy, dem bindungsunfähigen, selbstverliebten Lebemann und Flaneur, der auch in engem Zusammenhang mit dem Krankheitsbild des Narzissmus gesehen werden muss. Dabei scheint der Narzissmus symbolisch für die Bindungsunfähigkeit und das Desinteresse an natürlicher Liebe des dekadenten Ästheten und modernen Mannes zu stehen. Dieser männliche Narzissmus ist auch Grundlage für die Hypothese, dass es sich bei der übersteigerten Liebe des Individuums zu sich selbst um eine, auch in sexueller Hinsicht, homoerotische Neigung handelt, die typischerweise ein Thema der Dekadenzliteratur ist. Wenngleich Homoerotik natürlich kein reines Dekadenzproblem ist, wird doch Narzissmus zu einem der Hauptthemen der Dekadenzliteratur. Dabei ist die narzisstische Liebe zu sich selbst und die Isolation von den Mitmenschen das Ergebnis einer Unfähigkeit, Befriedigung durch zweckorientierte und vernünftige Liebe zu erlangen.

Dies scheint ein primär männliches Problem zu sein, wenngleich auch hier die Vorliebe für Chiffriertechniken der fraglichen Autoren beachtet werden muss. Insofern finden sich Hinweise in der Sekundärliteratur, dass auch Frauenfiguren nichts anderes als verkleidete homosexuelle Männer

darstellen würden und dergestalt wieder eine Camouflage vorliegt.<sup>55</sup> In diesem Zusammenhang ist auch immer von Gynandrismus oder Androgynität die Rede und von einer uneindeutigen Geschlechtszuordnung, die auf die Theorie des dritten Geschlechts verweist.

Dekadente Erotik und Sexualität ist immer auf das Subjekt gerichtet; das bedeutet, dass eine klassische und zweckorientierte Partnerbeziehung mit Fokus auf das Du nicht vorgesehen ist. Der egozentrische und narzisstische Ansatz bedingt, dass

das Ich das Du in seiner eigenen Persönlichkeit mißachtet, indem es in ihm einen Gegenstand zur egoistischen Empfindungs-, Stimmungs- und Imaginationsstimulation sieht. Bei höchster Nachempfindungsfähigkeit von Gefühlen im Sinne der reflektierten Empfindung ist das Ich zu keinen echten Gefühlen gegenüber dem Du fähig.<sup>56</sup>

Narzisstische Liebe muss daher immer auf die eigene Person oder deren Spiegelung in Form eines Doppelgängers gerichtet sein.

### **3. 2. Narziss und Décadent – Versuch einer Charakterisierung**

Narziss oder ursprünglich Narcissus ist eine mythologische Gestalt, die so zum ersten Mal in Ovids „Metamorphosen“ auftaucht. Die Geschichte berichtet von einem jungen Mann, in den sich die Nymphe Echo verliebt. Echo ist dazu verdammt, immer nur die letzten Worte ihres Gegenübers zu wiederholen, eine Strafe, die ihr Juno aus Eifersucht zukommen hat lassen. Narcissus weist Echo ab, die daraufhin physisch zugrunde geht, erhalten bleibt nur ihre Stimme. Doch auch Narcissus ergeht es nicht besser, er erblickt sein Spiegelbild in einer Quelle und stirbt wegen der Unmöglichkeit Kontakt zu dem geliebten Gegenüber aufzunehmen. Der Wahnsinn überkommt ihn, weil er Seele und Körper nicht voneinander trennen kann und erkennen muss, dass der Spiegel ein Trugbild ist. Er stirbt und zurück bleibt eine Blume, die sogenannte Narzisse. Narcissus bleibt folglich auch im Tod physisch erhalten, Echo verliert ihren Körper und behält dafür die Sprache.

Die Narzissliebe ist durch ein Paradoxon gekennzeichnet: in dem vergeblichen Wunsch, keine andere Person als das Abbild im Spiegel lieben zu können, wünscht Narziss eine Spaltung seiner Selbst und eine Aufteilung der Seele und des Körpers, um sich mit dem Bild zu vereinigen. Dies kann im Leben und im Tod nicht funktionieren, weil es keine Erlösung ohne physischen Partner geben kann. Das Spiegelbild kann nicht erweckt werden. Die Liebe ist nur Schein und eine Erlösung ist unmöglich. Im Prinzip beruht das Leiden des Narziss auf einem Irrtum und einer falschen Wahrnehmung seiner eigenen Person. Die Fixierung auf die eigene Schönheit ist vergleichbar mit dem paradiesischen Sündenfall: „der an sich reine Körper wird von den Leidenschaften der Seele besudelt und abgetötet, was durch die Identifizierung der Seele mit Leiblichkeit auch den Seelentod nach sich zieht.“<sup>57</sup> Der

---

<sup>55</sup> vgl. Detering, Heinrich: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann. Göttingen: Wallstein, 2002. S. 246.

<sup>56</sup> Weinhold, Ulrike: Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur. Frankfurt am Main, Bern, Las Vegas: Lang 1977 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Bd. 215). S. 125f.

<sup>57</sup> Schoene, Anja Elisabeth: „Ach, wäre fern, was ich liebe!“. Studien zur Inzestthematik in der Literatur der Jahrhundertwende (von Ibsen bis Musil). Würzburg: Königshausen und Neumann 1997 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 208). S. 34.

eigentliche Tod des Narziss wird durch den Versuch ausgelöst, Seele und Körper wieder zu vereinigen. Die Kraft der Erlösung und die Erkenntnis würde durch die Vermittlung von Eros, der Allegorie der Liebe, ausgehen, doch die Ablehnung, die Narziss seinen Mitmenschen und Echo als Partnerin entgegenbringt, lässt ihm von dem dadurch beleidigten Vermittler den Spiegel vorhalten. Daraus lässt sich ableiten, dass die Geschichte von Narcissus primär ein Erkenntnisproblem darstellt. Im Widerspruch von Realität und Schein findet sich auch der dekadente Künstler wieder:

[...] der Dichter entwirft Bilder möglicher Subjektkonstitution, indem er ein ästhetisches Subjekt in urbildhafter Idealität entwirft. Die Selbstbetrachtung (vor allem auch des Dichters selbst) muß jedoch "tödlich" sein, wenn der Schein wieder mit dem Sein verwechselt wird.<sup>58</sup>

Der Bearbeitung des Narcissus' Stoffes nahmen sich zunächst die französischen Autoren der Décadenceliteratur in 1880er Jahren an. Es ist trotz der anderen Bezeichnung anzunehmen, dass der Décadent ein moderner Narziss ist. In den typischen Verhaltensweisen des Décadents zeigt sich seine, zusätzlich zu den mythologischen Bezügen, antibürgerliche und fortschrittsfeindliche Einstellung:

Der menschenscheue, kränkelnde, in die künstliche Welt seiner raffinierten Intérieurs, Sammlungen und Bücher vergrabene, eine mehr artifiziell-ästhetische als reale Existenz führende des Esseintes lebt tatsächlich *gegen den Strich*, daß seine Existenz dem Dasein eines Normalbürgers diametral entgegengesetzt ist.<sup>59</sup>

Diese Einschätzung bezieht sich auf den Helden in „A Rebours“ von Huysman, die direkte Quelle Hermann Bahrs, der darauf bedacht war, mit dem Maler in „Die gute Schule“ einen deutschen des Esseintes zu schaffen.

Einer der weiteren Schlüsseltexte, die als Quelle für Jung Wien gelten, ist „The Picture of Dorian Gray“ (1891) von Oscar Wilde. Dabei handelt es sich höchstwahrscheinlich um einen einerseits homoerotischen Text, andererseits verkörpert die Titelfigur Dorian Gray den Prototyp des modernen Narziss, der dem antiken Stoff trotzdem noch nahesteht. Es muss bei der ersten Behauptung von einer Wahrscheinlichkeit ausgegangen werden, denn es lässt sich nicht eindeutig nachweisen, dass Wildes Roman als explizit homoerotisch gelesen werden muss, und zwar weder im Hinblick auf die persönlichen Lebensumstände und die Orientierung des Autors, noch darf dies für den gesamten Text gelten. Inwieweit tatsächlich von homosexuellen Handlungen die Rede ist und welche Episoden nur einem Drogenrausch Dorian's zuzuschreiben sind, kann hier nicht eindeutig festgestellt werden.<sup>60</sup> Die Sekundärliteratur tendiert dazu, Dorian Gray mit Oscar Wilde zu vergleichen, ist sich aber gleichzeitig nicht einig darüber, ob dies zulässig ist. Tatsächlich muss es als problematisch gelten, die Biografie des Autors für die Frage nach der sexuellen Orientierung Dorian's heranzuziehen.

Auffällig ist aber in diesem Zusammenhang auch die Beobachtung Hans Meyers, dass Wildes Roman eine „*integrale Männerwelt*“<sup>61</sup> darstellt, in der Frauen eine untergeordnete Rolle spielen oder

---

<sup>58</sup> Schoene, Ach wäre fern, S. 34.

<sup>59</sup> Koppen, Dekadenter Wagnerismus, S. 38.

<sup>60</sup> vgl. Mayer, Hans: Außenseiter. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1981 (st 736). S. 260ff.

<sup>61</sup> Mayer, Außenseiter, S. 264.

zumindest als negativ konnotiert wahrzunehmen sind.<sup>62</sup> Dies kann nur bedingt für die Texte der Autoren von Jung Wien gelten, weil dort sehr wohl zentrale Frauenfiguren auftreten, die allerdings auch nicht durchgängig positiv zu beurteilen sind. Sie erscheinen als Stichwortgeberinnen, als Auslöserinnen von männlichen Reizen oder treten überhaupt nicht persönlich in Erscheinung, weil sie mit dem Einsetzen der Handlung bereits verstorben sind. Besonders in der „Reitergeschichte“ von Hugo von Hofmannsthal wird der Fokus auf eine rein männliche Welt gelenkt.

Anhand der unter anderem im Roman Oscar Wildes dargestellten Merkmale eines Narziss lassen sich aber wesentliche Details der Auffassung von Liebe, Erotik und Homoerotik der Dekadenzliteratur erklären. So ist der Narziss ein Künstler und lebt eine ästhetische Existenz, isoliert von geltenden gesellschaftlichen Normen. Zu zwischenmenschlichen Bindungen ist er unfähig, allenfalls erachtet er sie als sinnliche Eskapaden, der aber keine tieferen emotionalen Bedeutungen zugrunde liegen. Das Vorkommen von Sexualität und Erotik in dekadenten Texten weist diese nicht automatisch als solche aus. Vielmehr ist die Integration des Sexuallebens des Helden nur

Teil einer gewollt künstlichen Existenzform, die durch absichtliche Passivität und ein sinn- und zweckfreies ästhetisches Streben nach vollkommenen, unerhörten, hochraffinierten und – nuancierten Genüssen gekennzeichnet ist.<sup>63</sup>

Das Ausleben von Erotik passiert zumeist in Erinnerungen, Rückblicken und der Phantasie, wie zum Beispiel in „Die gute Schule“, wenn der Held sich mithilfe eines Parfums die Geliebte vor Augen ruft und ein derartiges Erlebnis einem persönlichen Treffen vorzieht.

Die eigene Schönheit und sexuelle Attraktivität wird hingegen überthematziert. Des Weiteren erklärt sich am Beispiel Dorian Grays das der Psychoanalyse nahestehende Selbsterkenntnisproblem der dekadenten Helden, die Spiegelung des Ich, die Verdoppelung der eigenen Person und die Wahrnehmung des Anderen im Spiegel, in einem Gemälde oder einer anderen Person. Dieses Motiv wiederholt sich in adaptierter Form in „Der Andere“ von Arthur Schnitzler wie auch in den meisten anderen hier angeführten Texten. Eine Erfüllung der Liebe zu diesem Anderen muss logischerweise ausbleiben, handelt es sich doch nur um eine traumhafte Scheinwelt, die der Spiegel wiedergibt. Man spricht dabei auch von einem *Dédoublement* und einer Spaltung der Seele in das durch Selbstreflexion analysierte Ich und das reale Ich, das neugierig in den so geschaffenen Seelenspiegel blickt.<sup>64</sup>

Die Schuld, die der Narziss durch sein verwirrtes und egozentrisches Verhalten auf sich lädt, wird meist moralisch beglichen, und zwar durch erschreckende Selbsterkenntnis, gefolgt von Isolation und Tod oder Läuterung. Bis zu einem gewissen Grad scheinen sich die Figuren, besonders Erwin im „Garten der Erkenntnis“, dieser Schuld bewusst zu sein. Ergo wird Homosexualität meist nicht offen gelebt, sondern nur als „ästhetische Existenz“<sup>65</sup>; der artifizielle Held Narziss ist zur Darstellung einer

---

<sup>62</sup> vgl. Mayer, Außenseiter, S. 264f.

<sup>63</sup> Koppen, Dekadenter Wagnerismus, S. 99.

<sup>64</sup> vgl. Kafitz, *Décadence*, S. 105f.

<sup>65</sup> Mayer, Außenseiter, S. 262.

Rolle verdammt. Im Grunde lassen sich die meisten männlichen Hauptfiguren der hier behandelten Texte auf diesen von Dorian Gray abgeleiteten Merkmalskatalog zurückführen. Da sich Oscar Wilde in seinem Roman auch auf einen Text bezieht, der Dorian verdirbt, und damit vermutlich „A Rebours“ (1884) von Joris Karl Huysman meint, lässt sich so der Kreis der Quellenfindung schließen. Trotzdem bedeutet diese Feststellung nicht, dass Ästhetik im dekadenten Sinn ausschließlich als Ausdruck einer erotischen Andersartigkeit verstanden werden darf:

Die Existenz des homosexuellen Außenseiters in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ist nur denkbar als ästhetische Existenz. Der Satz ist nicht umkehrbar, dergestalt, daß jeder Versuch einer totalen Ästhetisierung des Lebens als Sublimierung einer homoerotischen Triebkomponente zu interpretieren wäre.<sup>66</sup>

Dennoch scheint die Hypothese, dass zumindest ein Teil der Huysman und Wilde aufgreifenden Autoren nicht nur die ästhetische Existenz Dorians interpretiert hat, sondern auch die chiffrierte, homoerotische Komponente, nicht ganz abwegig. Zu deutlich sind die Querverbindungen, die hier zwischen den Texten gezogen werden können.

### **3. 3. Homosexualität versus Homoerotik – Wo liegt der Unterschied?**

Es scheint sinnvoll, bei der Untersuchung des Aspekts der gleichgeschlechtlichen Liebe in der Dekadenzliteratur Jung Wiens den abgeschwächten Begriff der Homoerotik zu verwenden. Dem gegenüber steht der relativ junge Begriff der Homosexualität. Er entstammt der Psychoanalyse und der Psychologie und wurde von den hier besprochenen Autoren nicht verwendet. Erfinder des Wortes war Karl Maria Kertbeny, ein aus Budapest stammender Schriftsteller. Er brachte den Begriff Mitte des 19. Jahrhunderts auf und beschäftigte sich mit den verschiedenen Möglichkeiten sexueller Andersartigkeit. Zunächst wurde unter Homosexualität ein, erst viel später revidiertes, Krankheitsbild verstanden.<sup>67</sup>

Weder bei Bahr noch bei Andrian-Werburg, Schnitzler oder Hofmannsthal ist je offen von homosexuellen Handlungen die Rede, vielmehr lässt sich in den Texten eine verborgene Homoerotik nachweisen, die Raum für Interpretationen lässt. Damit lassen sich „ästhetische Positionen, Perspektiven und Verhaltensweisen [...] umschreiben, indem also nicht der Geschlechtsverkehr, sondern der [...] Eros im Vordergrund steht.“<sup>68</sup> Eros bezeichnet die ästhetisch über die natürliche Sexualität erhobene, weniger kontroverse und umschriebene Art der gleichgeschlechtlichen Liebe zwischen Männern. Grundsätzlich handelt es sich bei narzisstischer Homoerotik auch immer um einen Eros der Ferne. Der Begriff stammt von Ludwig Klages, einem deutschen Philosophen der Jahrhundertwende, und wurde unter anderen von Marianne Fischer aufgegriffen.<sup>69</sup> Es handelt sich dabei um die Überlegungen zu dem Widerspruch, der sich aus sexuellem Begehren und dem Unvermögen, natürliche Liebe zu empfinden, ergibt. Beides zusammen zu bringen, ist für einen

---

<sup>66</sup> Mayer, Außenseiter, S. 262.

<sup>67</sup> vgl. Dürhammer, Geheime Botschaften, S. 15.

<sup>68</sup> Dürhammer, Geheime Botschaften, S. 15.

<sup>69</sup> vgl. Fischer, Erotische Literatur, S. 12.

narzisstischen Homoeroten, der einerseits ein Trugbild liebt, andererseits die Vorstellung von Erfüllung einem realen Erlebnis vorzieht, nicht möglich. Daraus ergibt sich ein narzisstisches Liebeskonzept, das Ferne zum Subjekt des Begehrens voraussetzt. Etwaige sexuelle Neigungen der Figuren werden daher meistens nicht ausgelebt, es bleibt bei kaum ausformulierten Wunschvorstellungen, Andeutungen und Reflexionen anhand von Düften, Objekten oder ähnlichen Gesichtern. Die körperliche Erfüllung bleibt grundsätzlich aus oder ist nur von kurzer Dauer, wie die Beziehung zwischen Erwin und Clemens im „Garten der Erkenntnis“ zeigt.

Die Autoren von Jung Wien beschränkten sich in der Darstellung von Homoerotik auf stark chiffrierte Andeutungen, ein Umstand, der die Interpretation der fraglichen homoerotischen Textstellen zusätzlich erschwert. In der Epoche des Vormärz waren Chiffrierungen noch verpflichtend gewesen, um moralisch fragwürdige Texte veröffentlichen zu können:

[...] Chiffrierungen, die mitunter die >Botschaft< der einzelnen Werke verdecken, sind >geheim< und in erster Linie nur für ein eingeweihtes Publikum, den näheren Freundeskreis und Wahlverwandte zu dekodieren. Besonders schwierig ist das im Biedermeier, in dem durch das berüchtigte Spitzel- und Zensurwesen *alle* politisch und moralisch auffälligen Mitteilungen vor dem wachsamen Auge des Gesetzes zu verbergen waren.<sup>70</sup>

Dagegen ist die Vorstellung von Moral zur Zeit von Jung Wien schon deutlich gelockert. Ilija Dürhammer ortet als Grund für die weiterhin andauernde Verschleierung „ein Nachwirken sozialer Rückständigkeit“<sup>71</sup> oder „ein individuelles Problem“<sup>72</sup>, zum Beispiel die persönlichen Lebensumstände eines Autors, die er nicht öffentlich machen wollte. Dürhammer spricht sich aber auch für die Theorie der schlichten „Freude an Chiffriertechniken“<sup>73</sup> aus und wirft die Frage auf, ob nicht doch die bürgerliche Doppelbödigkeit der einzige Beweggrund für das Chiffrieren ist und daher

[...] die hinterwäldlerische Moral einer von scheinheiligem Katholizismus (der einen Berufsstand mit auffällig hohem Anteil von praktizierenden Homoeroten hervorgebracht hat) determinierten Gesellschaft, die eine Geheimsprache für einen Hauptaspekt des Werks auch noch am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts zu erfordern schien<sup>74</sup>.

Unter dem Begriff Homoerotik lassen sich alle Phänomene der dekadenten Erotik zusammenfassen, die nicht eindeutig als homosexuell einzustufen sind, von denen aber auch nicht ausgeschlossen werden kann, dass sie als solche gelesen werden sollten. Ob die zu ortende Doppeldeutigkeit beabsichtigt war, ist wiederum reine Spekulation. Überhaupt muss, weil es sich bei dem Versuch, Homoerotik in den vorliegenden Texten nachzuweisen, um ein kontroverses Thema handelt, angemerkt werden, dass aufgrund eines chronischen Beweismangels, sehr vieles Spekulation bleiben muss. Die Autoren von Jung Wien hielten sich teils sehr bedeckt, was die Chiffren und Symbole in ihren Texten anbelangt, vermutlich um diese auch nur einem bestimmten Publikum verständlich zu

---

<sup>70</sup> Dürhammer, Geheime Botschaften, S. 16.

<sup>71</sup> Dürhammer, Geheime Botschaften, S. 17.

<sup>72</sup> Dürhammer, Geheime Botschaften, S. 17.

<sup>73</sup> Dürhammer, Geheime Botschaften, S. 17.

<sup>74</sup> Dürhammer, Geheime Botschaften, S. 17.

machen. Manche Hinweise auf Homoerotik, die sowohl Interpretation ihrer Texte als auch ihr persönliches Umfeld betreffen, können daher nur dem Briefverkehr entnommen werden.

#### **4. Homoerotik und Narzissmus in ausgewählten Texten von Jung Wien**

##### **4. 1. Vorbemerkung zu den biografischen Elementen in den Texten**

Die Biografien und persönlichen Lebensumstände eines Autors müssen nicht, können aber Bestandteil einer Textanalyse sein. Die gänzliche Trennung von Autor und Text ist unter Umständen einfacher, meistens sogar richtig, wenn wie im vorliegenden Fall die Interpretation der Primärtexte im Vordergrund stehen soll. Die Fokussierung auf die sexuellen Orientierungen der Autoren ist Stoff für eine biografische Untersuchung. Deshalb, und weil das Thema heikel ist, soll hier weitgehend darauf verzichtet werden. Allerdings ist das Interesse an Homoerotik und Sexualität ganz allgemein zur Zeit der Jahrhundertwende besonders groß gewesen und es bleibt nicht aus, dass im Zuge der Recherchen auch ein Blick auf das umfangreiche biografische Material, insbesondere die Briefwechsel der miteinander gut bekannten Autoren, geworfen wird. Und dabei fällt auf, dass die in den Werken dargestellte Problematik offenbar mitunter belegbare persönliche Hintergründe hatte. Vieles davon fällt aber auch in den Bereich der Spekulation und steht einer fundierten wissenschaftlichen Analyse mehr im Wege, als es ihr nützlich ist. Keinesfalls wird hier von der Annahme ausgegangen, dass die vermutete Homosexualität der Künstler auch der Anlass für das gehäufte Verfassen homoerotischer Texte war. Dieser voreilige Rückschluss muss unbedingt vermieden werden, ist dies doch eine der „primitiven Kurzformeln“, die „gelebte Sexualität [...] vom Werk auf das Künstler-Ich eins zu eins“<sup>75</sup> überträgt.<sup>76</sup>

Dennoch spielen der persönliche Hintergrund und die sexuelle Orientierung der Künstler eine Rolle, insofern sie in den Texten viele Chiffrierungen für Homosexualität und homoerotische Motive verwendeten, die Manchem, der nicht mit der Künstlerszene von Jung Wien zu tun hatte, nicht so vertraut waren und aus heutiger Sicht nicht mehr eindeutig lesbar sind. Einerseits ist das ein Indiz für das Wissen der Autoren um die homoerotisch interessierte Szene und deren Besonderheiten, andererseits ist es wichtig, um als Leser Doppeldeutigkeiten, scheinbare Nebenbemerkungen und Andeutungen besser interpretieren zu können, allerdings immer mit dem Vorsatz, nicht alles unter der Prämisse der homoerotischen Verdächtigkeit zu lesen. Ein Fehler, der sich gerne einschleicht, wenn nur ein einziges inhaltliches Detail im Vordergrund steht.

Es ist bekannt, dass sowohl Stefan George als auch Leopold von Andrian in homosexuellen Beziehungen lebten. Andrian verewigte sogar seinen langjährigen Lebenspartner Erwin Slamecka in zweifacher Hinsicht im „Garten der Erkenntnis“: er nannte seine Hauptfigur Erwin und beschreibt den realen Erwin in Form der Figur Clemens, ausgerechnet jener Figur, mit der Erwin die einzige andauernde Beziehung eingeht.

---

<sup>75</sup> Dürhammer, Geheime Botschaften, S. 14.

<sup>76</sup> vgl. Dürhammer, Geheime Botschaften, S. 14ff.

Hugo von Hofmannsthal dagegen durchlebte nach eigenen Angaben nur eine Jugendphase, in der er vermehrt homoerotische Texte, zu denen auch das „Märchen der 672. Nacht“ gezählt wird, verfasste und sich dafür auch poetischen wie fachlichen Rat bei Andrian holte. Später distanzierte er sich öffentlich von seinem Interesse an der Thematik. Die beiden Autoren verband jedoch eine enge Freundschaft, die durch einen gut erhaltenen Briefwechsel belegt ist. Von der Seite Andrians geht daraus eindeutig hervor, dass er die Freundschaft als zeitweise sehr intim empfand und in Hofmannsthal einen Seelenverwandten sah, mit dem er auch über seine Beziehungen sprach. Die Beendigung der sogenannten Jugendphase interpretierte Andrian im Übrigen auf seine Weise und bezeichnete seinen Freund noch viele Jahre später als den „homogensten Dichter“<sup>77</sup>.

Arthur Schnitzler und Hermann Bahr wussten vermutlich Bescheid über die homoerotischen Neigungen und Beziehungen ihrer Kollegen, sie selbst verwenden ja die gleichen Chiffren und Symbole, orientierten sich an den gleichen Quellen und bearbeiteten Themen von anderen europäischen Homoeroten wie Gabriele d'Annunzio und Oscar Wilde, die sich ebenso im Privatleben der Modeerscheinung Homoerotik unterwarfen. In der Tat scheint Homoerotik um die Jahrhundertwende eine Art Mode gewesen zu sein. Und so wurden „Narzissmus, Ästhetizismus und Homoerotik in Künstler- und Intellektuellenkreisen bald als Synonyme oder zumindest als zwangsläufige Einheit aufgefaßt.“<sup>78</sup> Das gilt für Figuren der Literatur wie für die Autoren, die diese erschufen.

Den Autoren von Jung Wien ist gemein, dass sie alle über einen längeren Zeitraum homoerotische Texte verfassten. Für die Analyse ist dies wichtig, handelt es sich bei den zu untersuchenden Texten daher um einen thematisch und stilistisch abgrenzbaren Textzyklus, der einer Entwicklung unterlag, die Werke untereinander vergleichbar gemacht hat und die Vorstufe für später und nach 1900 entstandene Werke bildete, die für sich alleine stehen und nicht Teil einer Schaffensperiode sind. Verwiesen sei dabei auf Einzelwerke, wie etwa Robert Musils „Die Verwirrungen des Zöglings Törless“ (1906) und Stefan Zweigs „Verwirrungen der Gefühle“ (1927), aber auch auf Texte Thomas Manns, dessen „Tod in Venedig“ (1912) deutliche Parallelen zum „Garten der Erkenntnis“ aufweist.<sup>79</sup> Nach der Zeit von Jung Wien ist eine deutlich klarere Verwendung des homoerotischen Themas nachzuweisen, ein Punkt, der Andrian störte und über den er sich beklagte.<sup>80</sup> Die Autoren von Jung Wien verwendeten eine elegantere Form der Homoerotik. Sie ist nicht so plakativ und begründet im Symbolismus, und der Bezug zwischen Narzissfigur und asexueller Homoerotik symbolisiert durch den Eros der Ferne steht im Vordergrund.<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> zit. nach Dürhammer, Geheime Botschaften, S. 237.

<sup>78</sup> Dürhammer, Geheime Botschaften, S. 110.

<sup>79</sup> vgl. Dürhammer, Geheime Botschaften, S. 14.

<sup>80</sup> vgl. Dürhammer, Geheime Botschaften, S. 222.

<sup>81</sup> vgl. Dürhammer, Geheime Botschaften, S. 222.

## 4. 2. „Der Garten der Erkenntnis“ - ein explizit homoerotischer Text als Ausnahme?

### 4. 2. 1. Der Text

„Der Garten der Erkenntnis“ erschien 1895 und ist ein Jugendwerk Freiherr Leopold von Andrian-Werburgs; der Autor verfasste es im Alter von nur neunzehn Jahren. Es handelt sich dabei um einen relativ schmalen, novellenartigen Prosatext, der neben wenigen Gedichten Andrians auch die einzige erfolgreiche Veröffentlichung des Autors darstellt. Es ist bekannt, dass Andrian um 1919 eine Fortsetzung und Neuveröffentlichung im Fischer Verlag plante, erstere aber nie fertigstellte. Ausschnitte des geplanten zweiten Teiles „Das Fest des Lebens“ sind im Nachlass Andrians zu finden. „Der Garten der Erkenntnis“ wurde vom Autor im Zuge seiner Vorbereitungen des zweiten Teiles sogar in „Das Fest der Jugend. Des Gartens der Erkenntnis erster Teil“ umbenannt.<sup>82</sup>

Auch seine Dichterkollegen wie Hofmannsthal, der in seinem „Märchen der 672. Nacht“ Parallelen zum Text Andrians herausarbeitete und das „Andreas-Fragment“ (1930) hinterließ, das ebenfalls einen Anschlussversuch darstellte, beschäftigten sich mit der Möglichkeit einer Fortsetzung, die Andrian selbst nicht mehr veröffentlichen konnte oder wollte. Der Dichter starb 1951.

Die Meinungen über den „Garten der Erkenntnis“ sind deutlich gespalten. Während die Autoren von Jung Wien und von Jung Deutschland, stellvertretend für die gesamte deutschsprachige Dekadenzdichtung, die Kunstfertigkeit Andrians lobten und die Aussagen des Werks umfangreich diskutierten, wenngleich sie sie zumeist nicht völlig verstanden, kritisierte Karl Kraus den Text als „Kindergarten der Unkenntnis“<sup>83</sup>. Es existieren sogar parodistische Bearbeitungen, die den Wert des Textes herabzusetzen versuchten. Ein Beispiel dafür ist die Parodie „Erwin von Blausteidl. Ein Vorwort und Nachruf. Die Geschichte vom müden Fürsten und seinen hundert Stubenmädchen“, die mittlerweile als Werk eines Wiener Kunsthändlers namens Cäsar Seligmann identifiziert wurde.<sup>84</sup>

Betrachtet man den „Garten der Erkenntnis“ unter dem kritischen Gesichtspunkt, dass es sich um ein Jugendwerk handelt, fällt auf, dass tatsächlich eine gewisse Unsicherheit oder Verworrenheit der Konstruktion vorliegt: ein klar strukturierter Handlungsverlauf fehlt, die Hauptfigur, der Fürstenson Erwin irrt scheinbar ziellos durch das Geschehen, durchlebt fragmentarisch dargestellte Episoden und sucht dabei nach einer nicht klar definierten Erkenntnis, offenbar dem Sinn seines Lebens, der sich ihm nicht erschließt. Der unvermutete Tod Erwins beendet die erfolglose Suche und bleibt viele Antworten schuldig. Ilja Dürhammer bezeichnet das Ende Erwins als logische Schlussfolgerung der „spätpubertäre[n] sexuelle[n] Orientierungslosigkeit“<sup>85</sup> Andrians und einer daraus resultierenden Unsicherheit beim Schreiben.

---

<sup>82</sup> vgl. Andrian, Leopold: Der Garten der Erkenntnis. Frankfurt am Main: Fischer 1970. Vorwort des Herausgebers. S. 5ff.

<sup>83</sup> zit. nach Garten, Vorwort des Herausgebers, S. 13.

<sup>84</sup> vgl. Garten, Vorwort des Herausgebers S. 12.

<sup>85</sup> Dürhammer, Geheime Botschaften, S. 227.

Als Leser fällt es schwer, die Aussage des Werks gänzlich zu interpretieren, da es nicht vollständig zu sein scheint. In der Sekundärliteratur wird Andrians Werk daher häufig als Fragment bezeichnet, obwohl der Text in sich abgeschlossen ist. Ein Fragment ist er daher nur im Hinblick auf die Pläne des Autors eine Fortsetzung zu schreiben.

Der Text weist ein dichtes Programm an Symbolen und Andeutungen auf. Im Detail bleiben die Episoden, die entfernt an Abschnitte eines Bildungsromanes erinnern, allerdings tatsächlich fragmentarisch. Für eine Interpretation und Textanalyse, auch im Hinblick auf homoerotische Neigungen der Hauptfigur, bieten sich jedoch viele Ansatzpunkte.

#### **4. 2. 2. Zum Inhalt**

Erwin wird irgendwo in einem Land, das an Deutschland grenzt, als Sohn einer adeligen Familie geboren. Seine Mutter, die Fürstin, ist seine wichtigste Bezugsperson, die eine dominante Rolle gegenüber ihrem Sohn einnimmt; gleichzeitig spiegelt Erwin seine Mutter, indem er als besonders feminin und ihr ähnlich beschrieben wird. Als Knabe kommt Erwin in ein Konvikt nahe Wien und wird religiös erzogen. Er studiert anschließend in Bozen und als Siebzehnjähriger schließlich kehrt er nach Wien zurück. Getrieben wird er auf seinem Erkenntnisweg von einer angstvollen Unruhe, die ihn nach Lebensinhalt und Erfahrungen suchen lässt. Einerseits verkörpert Erwin den Typus des Narziss, der in sich gekehrt ist und selbstbezogene Isolation sucht, andererseits wird er vom „Fremden“ und „Anderen“ magisch angezogen. Das „Anderere“ ist es auch, das ein quasi offenes Geheimnis, die Homosexualität, im Text symbolisiert und das Erwin vorerst nicht erkennen kann. Der Tod Erwins ist der einzig denkbare Lösungsvorschlag. Nachdem ihm das „Fremde“ dreimal in Person erschienen ist, verliert es an Bedeutung für ihn. Der Text endet mit: „So starb der Fürst, ohne erkannt zu haben“<sup>86</sup> und ohne, dass der erwartete Regen einsetzt. Regen und Erkenntnis sind hier mit einer doppelten Bedeutung belegt und verweisen auf die Homosexualität der Hauptfigur.

#### **4. 2. 3. Fokus auf eine Männerwelt und Ausnahmen**

Zunächst fällt die Beobachtung auf, dass Erwins Lebensumfeld eine integrale Männerwelt ist. Die Existenz weiblicher Figuren erscheint fast wie ausgeblendet. Es gibt einige wenige Textstellen, diese befinden sich vorwiegend in der zweiten Hälfte des Textes, die von dem Schema abweichen. Insgesamt sind es drei Frauen, die Erwin überhaupt näher wahrnimmt, und nur eine, nämlich seine Mutter, die seine Suche nach Erkenntnis tatsächlich und nachhaltig beeinflusst, sei es auch nur deswegen, weil sie das Schicksal Erwins teilt, den Sinn des Lebens nicht erkennen zu können. Die Sekundärliteratur verweist in diesem Zusammenhang auf ein biografisches Detail aus dem Leben des Autors, der ebenfalls ein enges Verhältnis zu seiner Mutter gehabt haben soll. Möglicherweise hat er sie hier, wie auch seinen Lebenspartner Erwin, verewigt. Die Fürstin ist eine ebenso dekadente Figur wie ihr Sohn und flüchtet sich nach dem Tod ihres Mannes in die Beschäftigung mit schönen Dingen, die aber nicht den gewünschten Effekt bewirken, sich lebendig zu fühlen. Ein ödipales Verhältnis zwischen Erwin und seiner Mutter wird zumindest angedeutet, da sie sich beide offen nach einander

---

<sup>86</sup> Garten, S. 58.

sehen, dies aber nicht zugeben. Die Fürstin ist eine Art Seelenspiegel für Erwin. Er ist ihr daher nicht nur körperlich ähnlich, sondern erkennt, dass seine Seele und die ihre im Grunde gleich sind. Das Geheimnis des Lebens, glaubt die Fürstin, kann nur durch die Anleitung eines anderen Führers, gemeint sind offenbar Menschen, die einem den rechten Weg im Leben zeigen und auf die man nur zu warten braucht, erschlossen werden und Erwin ergänzt ihre Theorie, indem er sagt

»ich glaube, das Geheimnis liegt darin: wir sind allein, wir und unser Leben, und unsere Seele schafft unser Leben, aber unsere Seele ist nicht in uns allein.« An einem Schauer empfanden beide, daß er die Wahrheit gesagt hatte; und beide fühlten sich verknüpft; [...]»<sup>87</sup>

Mutter und Sohn können einander jedoch nicht helfen und ihre Lebenswege trennen sich nach dieser Unterhaltung. Die Textstelle zeigt die soziale Passivität des Narziss, der einerseits unfähig ist, Andere zu lieben, auf sein gespaltenes Ich blickt und die Vereinigung mit seiner gespiegelten Seele in Form der Mutter wünscht und gleichzeitig erkennen muss, dass wahre Erkenntnis nur über die Liebe zu anderen zu erlangen ist. Das Beispiel der Fürstin beweist zudem, dass es auch weibliche Narzissfiguren gibt. Sie ist im „Garten der Erkenntnis“ als Verdopplung Erwins angelegt und nicht direkt vergleichbar mit der Geliebten in „Mit der Nase“ von Hermann Bahr, auf den später eingegangen werden wird, weil sie nicht als eigenständige Hauptfigur agiert. Aber schon ihre Existenz ist beispielhaft.

Eine weitere Frauenfigur im Text ist eine Bozener Schauspielerin, bewundert von Erwin, weil sie durch ihre Tätigkeit eine Lebenslüge symbolisiert, ganz ähnlich wie er, der die Wahrheit in Bezug auf seine Sexualität verdrängt, seine Wünsche verleugnet und lieber eine narzisstische Rolle spielt. Die Prostitution der eigenen Person an das Publikum und das Spielen einer erlogenen Rolle im Leben und auf der Bühne faszinieren ihn und veranlassen ihn zu einem angsterfüllten Besuch bei der Schauspielerin, von dem er sich Erkenntnis erhofft.<sup>88</sup> Sie ist, so erwähnt der Erzähler nebenbei, weder schön noch jung. Mit dieser Beschreibung sind die kurze Episode und Erwins Interesse schnell beendet, zeigen aber bereits, dass er mit der Frauenwelt nichts weiter anfangen kann. Später, im Angesicht des Todes, wird der Satz fallen: „[...] alle waren unter ihnen, die er gekannt hatte, nur die Frauen nicht [...]“.<sup>89</sup> In dieser Szene begegnen ihm ein letztes Mal alle seine Bekanntschaften und Menschen, die er geliebt hatte, in Form einer Halluzination; es erinnert an eine Unterweltsszene aus der antiken Mythologie, wenn ihn die Toten und Verlorenen beim Namen und zu sich herab rufen.

Angesichts seiner Interesselosigkeit den Frauen gegenüber ist daher der Textabschnitt umso überraschender, der belegt, dass es eine Geliebte in seinem Leben gibt, die vorübergehend sogar mit Erwin zusammenlebt, ein Umstand, der nur in einem kleinen Nebensatz erwähnt wird. Diese Frau bleibt namenlos, ist schön und vereint in ihrer Person all jenes, das sich ein Mann von einer Partnerin nur wünschen kann, und so heißt es: „Alle Wunder, die der Erwin von der Offenbarung erwartet hatte, waren in ihr, aber er fand keine Offenbarung.“<sup>90</sup> Der Leser erfährt nicht, wer sie ist, auch ihr

---

<sup>87</sup> Garten, S. 49.

<sup>88</sup> vgl. Garten, S. 13.

<sup>89</sup> Garten, S. 57.

<sup>90</sup> Garten, S. 33.

Verschwinden aus Erwins Leben wird nicht näher thematisiert. Dafür geht dieser Abschnitt direkt in ein Schlüsselerlebnis mit einer männlichen Figur über:

[...] während ihm der Erwin ins Gesicht schaute fiel ihm plötzlich dessen Gegensatz, das Gesicht seiner Geliebten ein, mit geschlossenen Augen [...] in der [...] Schönheit des Todes. Im niedrigen Gesicht des Fremden war Sanftmut und Bosheit, Furchtsamkeit und Drohung und das ganze Leben [...].<sup>91</sup>

Das Verhältnis zu der Geliebten ist hier zwar schon beendet, trotzdem verleiht die Beschreibung der Frau als Tote dem Ende der Beziehung morbiden Nachdruck. Besonders auffällig ist auch die Diskrepanz zwischen dem zunächst sanften Ausdruck des Fremden, der später so erschreckend wirkt und die Rolle des Todesboten einnimmt. Die Beziehung zu der Frau war offenbar ein gescheiterter Versuch, sich anzupassen und den verdrängten Neigungen nicht nachzugeben.

Der weitgehenden Frauenlosigkeit steht ein Übermaß an männlichen Figuren gegenüber und Erwins Entwicklung ist von zahlreichen, meist zufälligen Treffen mit diesen Männern geprägt. Der Aufbau des Textes ähnelt dabei, wie in der Textbeschreibung erwähnt, dem episodenhaften Konzept eines Bildungsromans. Er ist in Lebensabschnitte Erwins gegliedert und stellt die seelische und körperliche Weiterentwicklung der Hauptfigur dar.

Dabei scheint auch die Position der jeweiligen Partnerfiguren in der Gesellschaft eine Rolle zu spielen. Abhängig vom Stand der Entwicklung Erwins, die ab seinem zwölften Lebensjahr geschildert wird und mit seinem Tod in den Zwanzigern endet, ist der gesellschaftliche Rang der Nebenfiguren. So sind zunächst geistliche Lehrer und Mitschüler von Relevanz später Zufallsbekanntschaften mit Angehörigen des Militärs und gänzlich fremden Ausländern. Der militärische Stand ist für die homoerotische Dichtung attraktiv und von besonderer Bedeutung und wird gerne als Symbolquelle benutzt, weil hier ein rein männliches Umfeld unter Extrembedingungen geschildert wird. Gleichzeitig werden gesellschaftliche Normen im Krieg außer Kraft gesetzt und Nähe zwischen Männern sowie Gewalt sind unter diesen Bedingungen völlig normal. Bei Hugo von Hofmannsthal, speziell in der „Reitergeschichte“, treten daher gehäuft Gewaltmotive auf, die erotisch gedeutet werden können.

Bis auf Clemens - und man könnte argumentieren Lato als Jugendliebe beziehungsweise der Fremde - sind die Männer im „Garten der Erkenntnis“ allesamt Nebenfiguren, ein Umstand, der gut mit der Theorie des „Eros der Ferne“, die es in weiterer Folge noch zu besprechen gilt, vereinbart werden kann. Es gibt keine annähernd gleichwertige Männerfigur, anhand derer Erwin verglichen oder gespiegelt werden kann, als an seiner eigenen Person oder an der der Fürstin. Prinzipiell steht Erwin als Narzissfigur für sich alleine und lebt in seiner Phantasiewelt.

Liest man den „Garten der Erkenntnis“ mit dem Vorwissen um die sexuelle Orientierung Andrians und der zeitgenössischen Interpretation, ist klar, wovon hier zwischen den Zeilen die Rede sein muss. Es bleibt die Frage, warum Andrians Text deshalb eine klare Ausnahmeposition bei Jung Wien einnimmt.

---

<sup>91</sup> Garten, S. 35.

#### 4. 2. 4. Der Eros der Ferne

Im Zusammenhang mit Homoerotik taucht immer wieder der Begriff des Eros, griechisch für den Gott der Liebe, auf. Griechische Liebe ist wiederum eines der Synonyme für männliche Homosexualität und geht auf die Theorien Platons zurück, der zwei Arten von Liebe unterschied: die gemeine oder natürliche Liebe zwischen Mann und Frau, die der Fortpflanzung dient, und die himmlische Liebe, die es nur zwischen Männern geben kann.<sup>92</sup> Letztere bezeichnet die Freundschaft, schließt das Körperliche aber nicht dezidiert aus. Der heute gängige Verweis auf platonische Liebe und die damit gemeinte oberflächliche Liebe unter Freunden, griechisch *Philia*, wird damit ad absurdum geführt.<sup>93</sup> Für die Autoren von Jung Wien und die Psychoanalytiker hatte platonisch eine andere Bedeutung als nach dem heutigen Verständnis. Zudem ist Homoerotik in der Antike nicht ungewöhnlich und der Rückgriff auf dieses Motiv angesichts der modernen Erotomanie der Jahrhundertwende nicht überraschend.

Im „Garten der Erkenntnis“ ist Eros omnipräsent, die Sexualität steht bei dieser Form der platonischen Liebe allerdings nicht im Vordergrund. Es handelt sich hauptsächlich um einen Eros der Ferne, weil Erwin als Narzissfigur liebesunfähig ist und sich nur in seinen Phantasien verliert anstatt zu handeln. Die wenigen Versuche, sich seinen Mitmenschen körperlich zu nähern, sind meist nicht von Erfolg gekrönt, siehe das Beispiel mit der Figur der Schauspielerin. Der Reiz liegt für Erwin in der Vorstellungskraft und in der Möglichkeit, nicht in der Verwirklichung. In der Folge sollen hier die einzelnen Textabschnitte, die an diverse Männerfiguren gebunden sind, aufgeschlüsselt werden um festzustellen, wie die seelische Entwicklung Erwins aussieht und wie sich sein Verhältnis zur Umwelt verändert.

Zunächst sind hier zwei Figuren aus Erwins Konviktzeit zu nennen: Einerseits ein Pole, mit dem er seine Freizeit in Ermangelung anderer richtiger Freunde verbringt, andererseits ein Mitschüler namens Lato. An Lato ist interessant, dass er in seiner Beschreibung ganz auffallend an Tadzio in „Der Tod in Venedig“ erinnert. Er ist eine mythologisch erscheinende Lichtgestalt mit hellem Haar und hellen Augen, mehrmals wird in dieser Form auf sein besonderes Aussehen hingewiesen.<sup>94</sup> Später wird immer wieder Erwins Sehnsucht nach Lato erwähnt, zu dem er aber niemals näheren Kontakt hatte, und gleichzeitig seine Unfähigkeit zu echten Empfindungen, denn

Als der Duft der Akazien den Duft des Flieders zu übertönen begann, starb kurz vor Erwins Matura auf einem Schloß in Niederösterreich Lato. Der Erwin fuhr zum Begräbnis hinaus; er wunderte sich selber, daß er ganz kalt blieb, sogar beim Anblick der Leiche.<sup>95</sup>

Eine besondere Rolle kommt Heinrich Philipp zu, ein Freund, der Erwin von einem besonderen Geheimnis erzählt und damit das Andere und das Interesse daran in Erwins Leben bringt.<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup> vgl. Rieckmann, Jens: Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Signifikanz einer 'Episode' aus der Jahrhundertwende. Tübingen, Basel: Francke 1997. S. 64f.

<sup>93</sup> vgl. Dürhammer, Geheime Botschaften, S. 44f.

<sup>94</sup> vgl. Garten, S. 9 u. 11.

<sup>95</sup> Garten, S. 24.

[...] eigentlich erfuhr er nur, daß es eine Reihe von Geheimnissen gab, auch in dem was ihm geheimnislos gewesen war, und daß es Dinge gab, die schlecht und verboten und zugleich reizvoll waren. [...] der Erwin verstand dunkel, daß eine Seite im Wiener Leben mit diesen verbotenen Worten irgendwie zusammenhing: [...].<sup>97</sup>

Nach der Episode mit Heinrich Philipp versucht Erwin, selbständig das Geheimnis in Wien zu ergründen, und er fühlt sich besonders zu den Fiakern hingezogen. Das Fiakermotiv wird auffallend oft wiederholt und in der Sekundärliteratur findet sich zu Hugo von Hofmannsthals Text „Das Märchen der 672. Nacht“ ein Hinweis auf das Pferd als Ausdruck von purer Männlichkeit. Möglicherweise erklärt sich so auch das seltsame Faible Erwins für die Kutscher, und das Pferd ist hier eine der besagten homoerotischen Chiffren. Auch bei der Rolle des Militärs und der Attraktivität der uniformierten Fremden, denen Erwin begegnet, gibt es Parallelen zu Hofmannsthal, der mit Vorliebe das Soldatenmilieu beschreibt. Im „Garten der Erkenntnis“ tritt bereits zu Anfang ein Offizier auf, der interessanterweise wie Lato und Erwin todgeweiht ist und gerade in seiner Krankheit und in der Erinnerung Erwins als attraktiv beschrieben wird. Zunächst hat Erwin nur Mitleid mit dem bedauernswerten Mann, fühlt sich aber zu ihm hingezogen und denkt oft an ihre kurze Begegnung.

Neben der Symbolhaftigkeit spielt auch das soziale Milieu, dem Fiaker, einfache Soldaten, Ausländer und etwa Dienerschaft allesamt angehören, eine Rolle, denn gerade das Andere „is attractive because it is socially dissimilar and at the same time perceived as contemporary“<sup>98</sup>. Indem die möglichen Sexualpartner einem anderen sozialen Milieu entnommen werden, wird die Darstellung von andersartiger Sexualität prinzipiell vereinfacht und ist zudem interessanter, weil der Reiz durch die sozialen Unterschiede und Fremdartigkeit scheinbar noch erhöht wird.

Eine Sonderstellung nimmt die Figur des Mitschülers Clemens ein, mit dem Erwin eine kurz andauernde Beziehung eingeht. Denn in Clemens wird jenes vereint, das Erwin an anderen wahrgenommen hat. Er ist licht wie Lato, hat die Stimme des Offiziers, er fährt mit Erwin im Fiaker zu den Heurigen, wo dieser schon früher Bekanntschaften gemacht hat, und er hat eine weibliche Seite wie die Fürstin.<sup>99</sup> Als Clemens Erwin verlässt, erscheint diesem die Liebe zu ihm noch erhöht, denn wieder ist es die Erinnerung an Fernes und Vergangenes, die stärker wiegt als gegenwärtige Ereignisse:

Auf dem Land kam Erwin vieles aus seinem bisherigen Leben wieder und rührte ihn: [...] Manchmal erschien ihm Clemens im Traum, aber selten so, wie er war; meistens war eine Seite an ihm gesteigert, er war verdorbener oder ärmer oder trauriger oder von einer anderen Schönheit.<sup>100</sup>

Ein Wiederaufleben der intimen Freundschaft mit Clemens ist nicht mehr möglich, weil Erwin nur tageweise „Neigung und Mitleid für Clemens empfinden [konnte]; [...] ihr Gespräch war unheimlich; es

---

<sup>96</sup> vgl. Garten, S. 15.

<sup>97</sup> Garten, S. 14.

<sup>98</sup> Riekmann, Hugo v. Hofmannsthal, S. 69.

<sup>99</sup> vgl. Garten, S. 22ff.

<sup>100</sup> Garten, S. 25f.

ging ohne sie weiter, gleichzeitig mit ihren Gedanken einen anderen Weg, und ihre Worte klangen anders als sie gesprochen waren.“<sup>101</sup> Wieder sind Eros und Erkenntnis mit Clemens in die Ferne gerückt, und nur in der Distanz und in Rückblicken erkennt und genießt Erwin sein Begehren.

Die letzte Männerfigur, die Im „Garten der Erkenntnis“ relevant ist, ist der sogenannte Fremde. Der Fremde ist neben Clemens vielleicht sogar die wichtigste Männerfigur der Handlung, und es bleibt offen, ob die wiederholten Begegnungen mit ihm real sind oder Erwin einer Täuschung unterliegt. Die Aufeinandertreffen scheinen merkwürdig an die Jahreszeiten gebunden zu sein. Zu Beginn der Bekanntschaft - es ist noch Frühling - gibt es eine Szene mit seltsamen Gesten und einer Art Gabentausch beim Heurigen, die als sexuelle Aufforderung von beiden Seiten zu deuten ist.<sup>102</sup> Die Begegnung mit dem Fremden verändert Erwin und kurz darauf gibt es passenderweise eine Spiegelszene, die bei Erwin Lust in völlig neuer Dimension auslöst:

[...] zitternd vor Begierde lehnte er an die Wand, und seine Seele genoß die Erinnerung an die Lust seines Leibes und gestand, daß es der wahrhaftigste Drang des Menschen sei, seinen Leib an den Leib eines andern Menschen zu pressen, weil in dieser geheimnisvollen Vernichtung des Daseins eine Erkenntnis ist.<sup>103</sup>

Diese Textstelle ist ein Beweis für die Theorie, dass hier trotz des Eros der Ferne als Modell der narzisstischen Homoerotik und Selbstliebe sehr explizit auf sexuelle Erlebnisse der Hauptfigur eingegangen wird. Bei Hofmannsthal fällt, wie im Folgenden noch gezeigt werden soll, die sexuelle Komponente fast vollständig weg oder wird nur verrätselt dargestellt. Bei Andrian ist die Sexualität und besonders Homosexualität aber der Schlüssel zur Erkenntnis. Man könnte daher von einer expliziten Darstellung von Homoerotik sprechen, die in dieser Form nur bei Andrian vorkommt.

Im Sommer begegnet Erwin dem Fremden erneut, der bereits anders wirkt als bei dem ersten Aufeinandertreffen, denn er war „so geheimnisvoll wie bei der ersten Begegnung, aber er sah ärmlicher aus, und die scheue Ruhe in seinem Blick war drohender.“<sup>104</sup> Ein letztes Mal wird der Fremde erscheinen, und zwar im düsteren November, sein Ausdruck hat aber nichts Sanftes mehr. Der Fremde ist der Bote des Todes für Erwin:

[...] sein Gesicht war verändert, es war mager, verzerrt und unerbittlich geworden, [...] es war nichts mehr in ihm als eine einzige schreckliche Drohung. Und bei seinem Anblick wußte Erwin auf einmal wer er war: es war sein Feind, der ihn von seiner Geburt an gesucht und ihn in der Trunkenheit des Frühlings gefunden hatte und ihn seitdem verfolgte [...] und ihn endlich einholen und seine Hand auf ihn legen würde.<sup>105</sup>

Kurz darauf erkrankt Erwin schwer. Clemens, der mittlerweile Leutnant geworden ist, besucht ihn noch am Totenbett, aber angesichts des Todes ist das Begehren Erwins bedeutungslos geworden. Hier

---

<sup>101</sup> Garten, S. 31f.

<sup>102</sup> vgl. Dürhammer, Geheime Botschaften, S. 225f.

<sup>103</sup> Garten, S. 42.

<sup>104</sup> Garten, S. 43.

<sup>105</sup> Garten, S. 54.

bricht der Text ab. Das Ende kommt unvermutet und der Text, man muss den Kritikern Recht geben, liefert keine Antwort auf die Frage, welche Erkenntnis Erwin schlussendlich fehlt.

#### 4. 2. 5. Das „Andere“ - ein Synonym für Homoerotik

Besonders die Stadt Wien symbolisiert im Text das geheimnisvolle Verbotene, das Fremde und das „Andere“<sup>106</sup>, ein Begriff, der bei der Recherche zum Thema Homoerotik in der Literatur von Jung Wien auffallend häufig auftaucht. Es ist anzunehmen, dass es sich dabei um ein gängiges Synonym für Homosexualität oder homoerotische Phantasien handelt. Arthur Schnitzler verwendet das „Andere“ sogar etwas abgewandelt als Titel für seinen Text „Der Andere“, dessen Interpretation konform mit den Erkenntnissen der Psychoanalyse geht und eine homoerotische Deutung vorschlägt. Ebenso thematisiert Hofmannsthal das „Andere“ etwa in „Das Bergwerk von Falun“.

Die Stadt Wien steht hier stellvertretend für Dekadenz in der Tradition der französischen Quellen und für den Genuss der Schönheiten des Lebens. Sie und ihre Bewohner sind das Gegenteil zu der lebensfernen und in sich gekehrten Existenz Erwins, der das Leben aus seiner inneren Perspektive betrachtet, nämlich „wie eine fremde Arbeit, die er verrichten musste, es machte ihn müde und den ganzen Tag freute er sich aufs Schlafengehen.“<sup>107</sup> In der Folge begegnet Erwin in Wien dem „Fremden“ oder „Anderen“, das sein Bekannter Heinrich Philipp als verboten und geheimnisvoll beschrieben hat.

Zum ersten Mal wird im Text das Andere erwähnt, als Erwin in Wien eintrifft und berauscht ist von der Lebenslust, den vielen neuen Eindrücken und dem Gedanken,

[...] daß unter ihnen das Geheimnis war, in dem der Grund dieses Reizes lag. Damit beschwichtigte er auch den Drang nach dem »Anderen«, der ihn stärker und häufiger wie in Bozen überkam; denn alle Dinge, in denen es zu finden war, lagen ja in seinem Bereich: [...]<sup>108</sup>.

Damit gemeint sind Bälle, Theater und die Heurigen, kurz alle Freuden einer bewegten Großstadt mit aufgeschlossenen Bewohnern. Eine besondere Rolle nehmen für Erwin dabei die Fiaker ein. Auf sie projiziert er seine geheimen und eindeutig sexuellen Wünsche:

Er sagte das »Andere« und hatte dabei das Gefühl, nach irgendeiner Richtung erstreckte sich eine Welt, in der alles verboten und geheim sei, gleich groß mit der, die er kannte. Besonders die Fiaker schaute er mit einer eigentümlichen ängstlichen Aufregung an. Manche sahen den jungen Herren sonderbar ähnlich; dass in dieser Ähnlichkeit der Gegensatz lag, musste mit der Beschaffenheit des »Anderen« zusammenhängen.<sup>109</sup>

Zwei Details sind an diesem Textausschnitt zu beachten: das wörtlich gegensätzliche Andere ist das Dekadente von der Norm abweichende und das hier offene Geheimnis der Homosexualität, das Erwin aber noch nicht zu enträtseln weiß. Und die erwähnte Ähnlichkeit bezieht sich wieder auf das

---

<sup>106</sup> vgl. Garten, S. 19.

<sup>107</sup> Garten, S. 5f.

<sup>108</sup> Garten, S. 19f.

<sup>109</sup> Garten, S. 20.

Spiegelmotiv des Narziss, der sein Ebenbild, hier in Form der Fiaker, betrachtet und eine Vereinigung mit seinem Gegenüber wünscht.

Offen bleibt die Frage nach dem Ziel der Erkenntnis. Das Andere deckt zweifelsohne das weite Thema der Sexualität ab, gleichzeitig wird in der Sexualität aber das Andere gesucht.<sup>110</sup> Es liegt hier eine Bedeutungsverdoppelung vor, die letztlich das grundlegende Erkenntnisproblem zeigt, das mit den Überlegungen zu einer narzisstischen Lebensform auftaucht. Das Figuren-Ich und dessen Spiegelung in einer anderen Person, in einem Spiegel, einem Gemälde etc. und die Erkenntnis der eigenen Person sind Motive, die bei allen Autoren von Jung Wien und deren Quellen auftauchen.

Sexualität und Homosexualität sind für Erwin Ziel, aber auch Mittel zur eigentlichen Erkenntnis und dem Zustand der Unerfüllbarkeit, die mit dem Leitspruch „Ego narcissus“<sup>111</sup> vorweggenommen wird. Das „Eigene“ steht hierarchisch über dem Anderen, das im Verlauf des Textes als zunehmend bedrohlich und erschreckend beschrieben wird, sogar als der tödliche Feind.<sup>112</sup> Nicht die Erfüllung der Phantasien, nicht der „Zweikampf mit dem Fremden“<sup>113</sup> führt zur Erkenntnis, erst der Tod und die Abkehr von den Verführungen des Lebens versprechen Klarheit.<sup>114</sup> Doch wie aus der Narcissus Geschichte abgeleitet werden kann, ist auch der Tod nur eine scheinbare Erlösung und der Körper Erwins kann nicht mit der Seele vereinigt werden.

#### **4. 3. Chiffrierte Homoerotik in der „Reitergeschichte“ und dem „Märchen der 672. Nacht“**

##### **4. 3. 1. Märchen der 672. Nacht**

##### **4. 3. 1. 1. Der Text**

Das „Märchen der 672. Nacht“ ist ein zweiteiliger Prosatext aus dem Jahr 1895; der Titel verweist auf den Textzyklus „Märchen aus 1001 Nacht“, ist durch eine zunehmend mystische Stimmung gekennzeichnet und erinnert vom Umfang ebenso an ein Märchen. Es ist auf den zweiten Blick ein Paradebeispiel für einen dekadenten Text, der sich durch extreme ästhetische Überhöhung auszeichnet, also detailverliebt und künstlich auf den Zerfall des Ganzen zugunsten des Einzelnen, Schönen hinweist, und eine Bearbeitung des Narzissmotives beinhaltet. Auf den ersten Blick ist das nicht offensichtlich; so scheint es zunächst, als würde sich die Hauptfigur nur in einer Art schizophrenen Wahn immer stärker in einer Traumwelt verlieren.<sup>115</sup> Dabei ist hier das Spiegelmotiv höchst kunstvoll umgesetzt, fremd und mystischer als im „Garten der Erkenntnis“, aber wenn Erwin Erinnerungen und Phantasien heraufbeschwört, ist das ebenso eine Parallelwelt, die momentan

---

<sup>110</sup> vgl. Sorg, Reto: Aus dem Garten der Erkenntnis in „die Gärten der Zeichen“. Zu den literarischen Erstlingen von Leopold Andrian und Carl Einstein. In: Sprachkunst 27 (1996). S. 239 – 266. S. 253f.

<sup>111</sup> vgl. Garten, S. 2.

<sup>112</sup> vgl. Garten, S. 55.

<sup>113</sup> Garten, S. 55.

<sup>114</sup> vgl. Garten, S. 57f.

<sup>115</sup> vgl. Kafitz, Décadence, S. 435f.

wirklicher erscheint und Erkenntnis verspricht. Hofmannsthal sah seinen Text als thematisch unmittelbar verbunden mit dem „Garten der Erkenntnis“ und datierte ihn sogar absichtlich auf 1894, um ihn als scheinbare Vorstufe auszuweisen und Anspruch auf die ursprüngliche Schreibintention zu haben.<sup>116</sup>

Im Unterschied zum Text *Andrians* spielt Sexualität aber eine geringe Rolle, weil der Erkenntnisweg, der bei Erwin über den Kontakt zum Anderen führt, hier durch „einen noch höheren und selbstgefälligeren Narzißmus ersetzt“<sup>117</sup> wird. Der Tod des Kaufmannssohnes ist kongruent mit dem Ende Erwins, allerdings erklärt sich die Todessehnsucht hier nicht aus „Angst [vor] homoerotischer Verführung [...] sondern aus der fruchtlosen Schönheit des Narziß“<sup>118</sup>.

#### **4. 3. 1. 2. Zum Inhalt**

Ein namenloser, junger und besonders schöner Kaufmannssohn lebt vereinsamt in der Stadt, vermutlich handelt es sich dabei erneut um Wien. Seine einzigen Gefährten sind seine vier Diener, zu denen er ein enges Verhältnis hat, insofern er sich beständig und zunehmend Gedanken um sie macht. Besonders wichtig ist ihm jener Diener, der einst dem Gesandten des persischen Königs zu Diensten war. Als ein diskreditierender Brief eintrifft, in dem der Diener eines Verbrechens angeklagt wird, beschließt der Kaufmannssohn, alleine die Stadt und den ehemaligen Dienstherrn aufzusuchen und die Anklage aufzuklären. Durch widrige Umstände kommt er aber von seinem ursprünglichen Plan ab, findet sich in einer zwielichtigen Gegend wieder und wird durch den Tritt eines Pferdes so schwer verletzt, dass er kurz darauf seiner Verletzung erliegt.

#### **4. 3. 1. 3. Symbole und Verwendung von Chiffren der Homoerotik**

Nach dem wörtlichen Anderen sucht man in diesem Hofmannsthal Text vergeblich, aber es sind viele Wörter und Wortgruppen zu finden, die das Geheimnisvolle und Andere symbolisieren und schon hier liegt eine bewusste Chiffrierung vor, wenn immer wieder von Geheimnissen und rätselhaften wie seltsamen Begebenheiten die Rede ist. So sind die Diener des Kaufmannssohnes seltsam, merkwürdig oder sogar unheimlich. Es liegt eine für die Dekadenzliteratur typische Vorgehensweise der Verrätselung vor, die eine starke Tendenz zur Mystik hat, aber

Die tiefere Bedeutung wird nur suggeriert, das Geheimnisvolle weist nicht über sich hinaus, sondern auf sich selbst zurück. Vor dem Hintergrund der *Décadence*-Definition Bourgets und Nietzsches ist auf den Zerfall des Ganzen und die Verselbständigung der Teile zu verweisen sowie auf die sich daraus ergebende Gleich-Gültigkeit der entfunktionalisierten und enthierarchisierten Elemente, von denen jedes durch Poetisierung zum interessanten Gegenstand gemacht werden kann.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> vgl. Dürhammer, *Geheime Botschaften*, S. 228f.

<sup>117</sup> Dürhammer, *Geheime Botschaften*, S. 230f.

<sup>118</sup> Dürhammer, *Geheime Botschaften*, S. 231.

<sup>119</sup> Kafitz, *Décadence*, S. 436.

Diverse Farben, schöne Stoffe, Blumen, Tiere und Edelsteine, sowie körperliche Vorzüge des Kaufmannssohnes sind solche dekadenten Einzelelemente. Seine hervorgehobenen schönen Hände sind dabei ein Detail, das schon Erwin auszeichnet und im „Garten der Erkenntnis“ zusätzlich durch die umarmende Handgestik der Fiaker und des Fremden als erotisch gedeutet werden muss.<sup>120</sup> Es ist fraglich, ob im vorliegenden Text das Andere nur auf die sogenannte Mystik, lexikalisch eine Geheimlehre und Sonderform der Religiosität, beschränkt bleibt oder ob es auch erotische Bezüge gibt. Mystische Zeichenhaftigkeit gehört aber in den Themenbereich des Okkultismus und der wiederum wurde von den Autoren der Dekadenzliteratur genutzt, um Erotik bewusst zu steigern, sie in einen mystischen Bereich zu erheben und zu chiffrieren.

Es muss davon ausgegangen werden, dass das „Märchen der 672. Nacht“ parallel zum Garten der Erkenntnis entstand, und es ist sehr unwahrscheinlich, dass, selbst wenn die Sekundärliteratur das Thema Homoerotik und Sexualität im Allgemeinen im Zusammenhang mit Untersuchungen der Person des Kaufmannssohnes ausspart, gerade diese Komponente fehlen sollte. Die Hauptfigur ist nämlich ein besonders klar gezeichneter, wenngleich am Anfang asexueller Narziss, der wie Erwin in einer Erkenntnissituation feststeckt und durch merkwürdige Ereignisse zunehmend in eine mystische und märchenhaft anmutende Parallelwelt gerät. Das Ende ist noch seltsamer, findet er es doch, als ihn ein Pferd ausgerechnet in die Lenden tritt. Die Unterleibsverletzung als Todesursache scheint hier nicht zufällig gewählt worden zu sein. Das lässt vermuten, dass die vorangestellten Merkwürdigkeiten, die ihm auf seinem Weg durch die Stadt passieren, so konstruiert sind, dass sie auf das Ende hindeuten.

In der Literatur findet sich etwa der Hinweis auf die Androgynie des Beryllsteines und die bedeutungsvolle Verwendung von Edelsteinsymbolen bei Oscar Wilde. So muss die Deutung des Berylls, den der Kaufmannssohn für eine Dienerin erstet und dem Pferd vor die Hufe wirft, unmittelbar bevor er Unfall passiert, noch einmal überdacht werden.<sup>121</sup> Stanislaw Przybyszewski, polnischstämmiger Autor und ebenfalls ein Vertreter der deutschsprachigen Dekadenzliteratur, ging sogar so weit, Edelsteine als Zeichen „unappetitlicher Sexualität und klinischer Krankheitsbilder“<sup>122</sup> zu sehen. Generell sind Edelsteine ein beliebter Topos der Dekadenz, weil sie primär nutzlose Luxusgegenstände sind und erst durch die gesteigerte ästhetische Wahrnehmung Symbolcharakter erlangen.

Im Folgenden sollen nun einige Details aus dem Märchen analysiert werden, die für sich alleine genommen keine Beweise für Homoerotik sind, aber in Summe als Chiffren gedeutet werden können. Zumindest darf die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, dass Hofmannsthal in der Darstellung von Erotik nur einen anderen, vorsichtigeren Weg wählte als Andrian. Zumindest steht außer Frage, dass der Kaufmannssohn ein ausgezeichnetes Beispiel für eine Narzissanalyse bietet und Ich-Bezogenheit, Spiegelung und dekadentes Lebensgefühl im Sinne Oscar Wildes auch auf Auto-beziehungsweise Homoerotik verweisen können. Es bleibt zu klären, welche Chiffren dafür in Frage

---

<sup>120</sup> vgl. Garten, S. 48 u. Märchen, S. 15.

<sup>121</sup> vgl. Dürhammer, Geheime Botschaften, S. 236f.

<sup>122</sup> Koppen, Dekadenter Wagnerismus, S. 112.

kommen und ob aus einem Vergleich mit der „Reitergeschichte“ weitere Rückschlüsse gezogen werden können oder nicht.

#### **4. 3. 1. 4. Dienerschaft, Treibhaus und Pferd**

Wie in Andrians „Garten der Erkenntnis“ stammen die wenigen Nebenfiguren aus einem völlig anderen sozialen Milieu als der Kaufmannssohn. Dadurch wird das Fremde noch speziell betont, wenn die Dienerschaft von ihrem Dienstherrn im Märchen über ihren Stand hinaus erhoben wird. Der so entstehende soziale Bruch und die Auflösung von Grenzen sind ein Bruch der Ordnung und verweisen auf die fundamentalistische Ästhetik der Dekadenz.<sup>123</sup> Die erotische Attraktivität Bediensteter ist keine Erfindung der Dekadenzliteraten, neu ist nur die Ausformulierung der homosexuellen Thematik.<sup>124</sup> Ausgehend davon, dass die Betonung des Anderen auch bei Hofmannsthal wichtig ist, gilt es zu beachten, dass gerade der fremdartigste Diener, Hauptnebenperson und Grund für den Tod des Kaufmannssohnes ist.

Der Kaufmannssohn ist ein Einzelgänger, der wie Erwin den Frauen nichts abgewinnen kann, sie sind ihm sogar unerträglich.<sup>125</sup> Und in weiterer Folge heißt es in Bezug auf eine seiner Dienerinnen: „Er wurde ergriffen von ihrer großen Schönheit, aber gleichzeitig wußte er deutlich, daß es ihm nichts bedeuten würde, sie in seinen Armen zu halten“<sup>126</sup>, und gleichzeitig steht dort, dass er „mit sehnsüchtigen Augen in den dumpfen Glashäusern umherschpäte“<sup>127</sup>. Das Glas- oder Treibhaus ist ein weiteres Symbol der Dekadenzliteratur und kein neutraler Ort, sondern immer ein Ort „schwüler Dünste, Wucherungen und bedrohlicher Üppigkeit“<sup>128</sup>. Die Aussage über die Dienerin kann bedeuten, dass nur die Asexualität des Helden deutlicher betont werden soll oder dass, weil das Glashausmotiv unmittelbar folgt und später noch wiederholt werden wird, ein Hinweis auf geheime Sehnsüchte nach dem Anderen vorliegt. Ein Gedicht eines anonymen Autors steht am Übergang des Textes zum zweiten Teil und beinhaltet die Zeile: „[...] aber als ich dich fand, warst du es nicht, die ich gesucht hatte, sondern die Schwester deiner Seele.“ Wieder ist fraglich, ob damit vielleicht ein anderer Dienstbote gemeint ist, zum Beispiel der fremdartige Diener, der den Kaufmannssohn fasziniert oder die Spaltung zwischen Körper und gespiegelter Seele des Narziss, der sich nach seinem Abbild sehnt. Hier lässt sich wieder eine Parallele zu Erwin ziehen, der ja ebenfalls auf der Suche nach der Vervollständigung seiner Seele ist und sein Gegenstück im Anderen sucht.

Der drohende Verlust des geschätzten Dieners ist der Auslöser aller weiteren Ereignisse, denn der Kaufmannssohn kann den Gedanken nicht ertragen, „eines dieser Wesen zu verlieren, mit denen er

---

<sup>123</sup> vgl. Kafitz, *Décadence*, S. 436.

<sup>124</sup> vgl. Mayer, *Außenseiter* S. 266.

<sup>125</sup> vgl. *Märchen*, S. 15.

<sup>126</sup> *Märchen*, S. 20.

<sup>127</sup> *Märchen*, S. 20.

<sup>128</sup> Bauer, *Die schöne Décadence*, S. 179.

durch die Gewohnheit und andere geheime Mächte völlig zusammengewachsen war“<sup>129</sup>. Interessant ist der Hinweis auf ihn selbst, der sich selbst bemitleidet und sich hilflos wie ein Kind fühlt, als er den Brief mit der Anklage erhält, und der Umstand, dass kurz darauf gerade ein merkwürdiges Kind in einem Glashaus geschildert wird. Es ist davon auszugehen, dass es sich dabei nicht um ein reales Kind handelt, sondern erneut um eine Spiegelung der Seele der Hauptfigur, die sich selber als Kind sieht. Die Szene beginnt, als der Kaufmannssohn in den Hinterhof des Juweliers, bei dem er soeben Geschenke für seine Diener gekauft hat, tritt und aus einer plötzlichen Laune heraus ein Glashaus besichtigen will. Im Glas des Treibhauses entdeckt er ein erschreckendes und bedrohliches Gesicht, das der Dienerin aus seinem Haus stark ähnelt und ihm große Furcht einflößt. Zuvor hatte schon einmal das Gefühl dieses Gesicht zu sehen, und zwar in einem kleinen Spiegel im Juweliergeschäft.<sup>130</sup> Das Kind geht auf ihn zu, wenn er sich nähert, tritt er zurück, tut es das Gleiche und, als er ihm Geld geben möchte, lässt das Kind die Münzen einfach fallen, wie es sein Spiegelbild tun würde. Besonders Letzteres spricht für einen Beweis der Spiegeltheorie und gegen die Realität des Kindes.

Das Glashaus ist zudem ein besonders bedrohlicher Ort, der den Kontakt mit dem verborgenen Seelenleben erst mittelbar macht. Das Kind, also sein Spiegelbild, schließt den Kaufmannssohn darin ein, und er versucht ungeduldig, aus „dem Bereich seiner Angst zu kommen“<sup>131</sup>. Roger Bauer interpretiert das Glashaus bei Hofmannsthal als „Ort des Albtraums und des Schuldbewußtseins“<sup>132</sup>. Auch bei Oscar Wilde gibt es das Symbol des Glashauses und es stellt sich die Frage nach der Bedeutung für die jeweilige Hauptfigur. Es scheint einerseits dadurch generell ein Wendepunkt im Text gekennzeichnet zu sein, andererseits symbolisiert der Ort ein sich Bewusstmachen der eigenen Person und das Erkennen der geheimen Wünsche und Begehlichkeiten. Im Falle des Kaufmannssohnes bewirkt die Glashausepisode einen Verlust jeglicher Freude; der Blick in den Spiegel hat ihm die Wertlosigkeit seines narzisstischen Daseins gezeigt, und er versucht aus dem Glashaus und der schäbigen Gegend zurück in die Nähe der Reichen und des Gewohnten zu gelangen.<sup>133</sup> Interessant ist, dass er dabei einen nicht klar nachvollziehbaren Fluchtweg wählt, dessen Kernstück das Balancieren über einen gefährlichen Abgrund ist. Dies ließe sich als erneuter Übertritt des Helden in die reale und sichere Welt interpretieren.

Angezogen wird er auf seinem Rückweg aber wiederum vom Fremden: es sind Soldaten in einem Hinterhof, die ihn aufmerksam werden lassen und die gerade dabei sind, ihre Pferde zu versorgen. Auch ein merkwürdiger Geruch - hier ist auf die Parallele zu Hermann Bahr und Andrian hinzuweisen, wo Parfums Reflexionen und Sinnerlebnisse auslösen - zieht ihn auf geheimnisvolle Weise an. Mit

---

<sup>129</sup> Märchen, S. 21.

<sup>130</sup> vgl. Märchen, S. 23.

<sup>131</sup> Märchen, S. 26.

<sup>132</sup> Bauer, Die schöne Décadence, S. 201.

<sup>133</sup> vgl. Märchen, S. 27.

den Gerüchen sind Erinnerungen des Kaufmannssohnes verknüpft und zeigen seine ästhetische Verfeinerung, die ihn als Dekadenten oder Narziss ausweist.

In einem Hinterhof sieht sich der Kaufmannssohn mit einem böse aussehenden Tier konfrontiert. Es ist ein Pferd, das menschliche Züge trägt und ihn an ein Gesicht aus der Vergangenheit erinnert, wiederum ist dieser Gedanke mit einem Geruch verknüpft. Welches Gesicht oder warum diese Kindheitserinnerung so erschreckend ist, bleibt unklar. Vermutlich steckt eine traumatische Kindheitserfahrung des Kaufmannssohnes dahinter, die eine Art Erklärung für seine narzisstische Störung liefern soll. Insofern ließe sich hier die Psychoanalyse als Erklärungsmodell heranziehen.

Das Pferd ist aber auch ein männliches Sexualsymbol, der erwähnte Beryll dagegen ein Zeichen der Androgynität, also ein Hinweis auf die nicht eindeutige Männlichkeit oder Weiblichkeit einer Person. Der Narziss zeigt von Anfang an seine feminine und androgyne Seite, wenn von Körperpflege und der Liebe zu schönen Gewändern oder Blumen die Rede ist. Das ist typisch für eine Narzissfigur, die von sich selbst fasziniert ist. In der Konfrontation mit dem richtigen Leben außerhalb seines behüteten Umfeldes scheint es fast so, als ob sich der Kaufmannssohn zusammen mit dem Beryll von der Androgynität befreien möchte. Bezeichnenderweise geschieht das nach den erschreckenden Erlebnissen in dem Glashaus, als er sich selbst erkennt und seine Seele im Spiegel in erschreckender Klarheit sieht. Der Beryll fällt eher unabsichtlich aus seiner Hand vor die Hufe des Pferdes.

Als sich der Kaufmannssohn vor dem Pferd bückt, um den zu Boden gefallenen Beryll aufzuheben, tritt ihn das böse aussehende Tier seitlich in die Lenden. Sein Tod ist fürchterlich qualvoll und wirkt fast wie eine Strafe für die androgynen Neigungen der Hauptfigur. Letztlich wird er ein Opfer der Männlichkeit und seiner Sehnsucht nach dem Anderen, das er im Gegensatz zu Erwin gar nicht auslebt.<sup>134</sup>

[...] er erleidet [...] die Häßlichkeiten und Grobheiten des Lebens. Sie kehren in unverständlichen Bildern von bösen Menschen und angsterregenden Irrgärten wieder, bis ein Pferd – Symbol für den rohesten Aspekt des Lebens, die männliche Sexualität – ihm den Todesstoß gibt.<sup>135</sup>

Schwer verletzt, denkt der Kaufmannssohn kurz darauf noch ein letztes Mal an seine Diener und in seiner Todesangst empfindet er plötzlich

eine andere Angst, eine stechende, minder erdrückende Angst, eine Angst, die er nicht zum ersten Male fühlte; jetzt aber fühlte er sie wie etwas Überwundenes. Und er ballte die Fäuste und verfluchte seine Diener, die ihn in den Tod getrieben hatten [...]. Dann wimmerte er wie ein Kind, nicht vor Schmerz, sondern vor Leid, und die Zähne schlugen ihm zusammen.<sup>136</sup>

Abschließend bleibt die Frage, worin die wahre Schuld des Kaufmannssohnes besteht und warum er sterben muss. Es ist unklar, ob es die Verleugnung der eigenen Seele und der unterdrückten Wünsche ist oder das Unvermögen, in seine narzisstische und geordnete Traumwelt zurückzukehren,

---

<sup>134</sup> vgl. Dürhammer, Geheime Botschaften, S. 234.

<sup>135</sup> Wagner, Geist und Geschlecht, S. 98.

<sup>136</sup> Märchen, S. 30.

nachdem er sich selbst erkannt hat. Ebenso fraglich ist, warum ihm gerade ein männliches Sexuelsymbol auf jene Weise den Todesstoß versetzt. Noch merkwürdiger erscheint, dass er im Tod denselben böartigen Gesichtsausdruck des Pferdes annimmt und damit selbst zu dem wird, vor dem er sich im Leben am meisten gefürchtet hat.<sup>137</sup>

#### **4. 3. 2. „Reitergeschichte“**

##### **4. 3. 2. 1. Der Text**

Die „Reitergeschichte“ Hofmannsthals ist aufgrund der dichten Symbole und Zeichen, der strikten Komposition und der einseitigen weil personalen Erzählperspektive Anton Lerchs ein schwer zu interpretierender Text. Schon viele Literaturwissenschaftler haben sich daran versucht, zu einem übereinstimmenden Ergebnis ist man aber bisher nicht gelangt. Untersucht wurden bisher die verschiedensten Aspekte des Werkes, zum Beispiel die Ursache für das gewaltsame Ende der Hauptfigur Wachtmeister Anton Lerchs.<sup>138</sup> Der Todesgedanke ist bei Hofmannsthal immer stark ausgeprägt, allerdings zeichnet sich die „Reitergeschichte“ durch besondere Härte und Brutalität aus. Das unausweichliche und selbstverschuldete Ende Lerchs kündigt sich bereits zu Beginn an. Der Text stellt damit im Gesamtwerk Hofmannsthals eine Ausnahme dar, und der Autor distanzierte sich in späteren Jahren von seinem Jugendwerk, bezeichnete es sogar als schlichte Schreibübung. Es gibt keine Entwürfe, Vorstufen oder Selbstaussagen des Autors, die zur unterstützenden Interpretation der „Reitergeschichte“ verwendet werden können. Trotzdem scheint es falsch zu behaupten, dass sich im Text selbst keine Hinweise des Autors befinden, denn wieder muss zwischen den Zeilen gelesen werden und es müssen einzelne Symbole aus der Komposition untersucht werden, um - wie etwa im Folgenden - die Bedeutung der Männlichkeitssymbole zu verstehen.<sup>139</sup>

Die „Reitergeschichte“ entstand 1899 und ist eine klassische Novelle mit entsprechendem Aufbau. Die komplizierte Konstruktion, die auf Zahlen und detaillierten militärischen Angaben basiert, soll hier aber nicht näher untersucht werden. Im Fokus stehen ausschließlich die Symbole, die Männlichkeit und Sexualität betreffen.

##### **4. 3. 2. 2. Zum Inhalt**

Die Handlung setzt im Revolutionsjahr 1848 ein und ist im Umkreis Mailands angesiedelt. Die österreichischen Truppen, denen auch der Wachtmeister Anton Lerch angehört, nehmen die Stadt siegreich ein und reiten durch die vom Feind verlassenen Straßen. Plötzlich entdeckt der Wachtmeister ein ihm bekanntes Gesicht. Es ist Vuic, eine Frau, mit der er schon einmal eine Affäre hatte; er verliert sich nun in Träumereien über ein Wiederaufleben der Bekanntschaft und hat das Verlangen nach einer Prämie, die er sich durch besondere Tapferkeit im Krieg verdienen möchte. Mit seinen Kameraden reitet er daher durch ein unheimliches Dorf und stößt tatsächlich auf den Feind. Im

---

<sup>137</sup> vgl. Märchen, S. 30.

<sup>138</sup> vgl. z. B. Steinlein, Rüdiger: Erkundungen. Aufsätze zur deutschen Literatur (1975 – 2008). Heidelberg: Winter 2009 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 262), S. 68f.

<sup>139</sup> vgl. Exner, Ordnung und Chaos, S. 46ff.

Kampf nimmt er einem gegnerischen Offizier dessen Eisenschimmel ab und führt ihn als Handpferd mit. Als er sich dem Befehl des Rittmeisters Baron Rofrano widersetzt und das Handpferd nicht wie gefordert auslässt, wird er standrechtlich erschossen.

#### 4. 3. 2. 3. Soldatenmilieu und Machtphantasien

Der Wachtmeister Anton Lerch ist auf den ersten Blick kein typischer Narziss; er gehört dem militärischen Stand an und ist ein Gegenentwurf zu einem androgynen, gepflegten Ästheten wie dem Kaufmannssohn oder Erwin. Durch sein Auftreten symbolisiert er pure Maskulinität. Das äußere Erscheinungsbild ist hier folglich von vorher besprochenen Beispielen sehr deutlich zu unterscheiden, und trotzdem entstammen beide Figurentypen, Ästhet und Soldat, „ähnlichen sozio- wie psychogenetischen Voraussetzungen, denen sie [...] gleichermaßen unterliegen“<sup>140</sup>. Ein gutes Beispiel dafür bietet „Lieutenant Gustl“ (1900) von Schnitzler, der beides, empfindsame Ästhetik und militärischen Stand, in seiner Person vereint.

Wie im „Garten der Erkenntnis“ wird in der „Reitergeschichte“ eine primär männliche Welt dargestellt, durchbrochen von der zentral arrangierten Frauenfigur Vuic. Die Episode des Wiederentdeckens und der neuerlichen Verabredung mit ihr ist genau mittig in der Novelle angeordnet und markiert den Beginn der mystischen Veränderung der Umgebung und der Veränderung der Person Anton Lerchs. Bereits im Vorfeld der Vuic Episode sind erotische Zeichen aus dem Text herauszulesen. Mehrfach fallen im Zusammenhang mit der Eroberung Mailands Wörter wie „entblößt“<sup>141</sup> und nackt, die „achtundsiebzig aufgestemmte[n] Klingen“<sup>142</sup> sind dazu ein phallisches Symbol. Die Sekundärliteratur schlägt vor, zu Mailand einfach das Wort Frau zu ergänzen und das Einreiten der Soldaten als symbolhafte Vergewaltigung der Stadt zu werten, ist ja die mit Eroberung einhergehende Vergewaltigung und Plünderung naheliegend.<sup>143</sup> Die „*Reitergeschichte* ist, im engsten Sinne des Wortes, eine Männer-Geschichte. Selbst normalerweise unverdächtige Wörter und Wortkombinationen sollten in diesem Text nicht ohne Vorbehalt gelesen werden“<sup>144</sup>, heißt es aber auch, und es sei auf die erotische Grundstimmung verwiesen, die den ganzen Text durchzieht.

Vuic ist zwar eine eindeutig weibliche Figur und nicht als androgyn zu werten, aber es zeigt sich, dass der Wachtmeister im Zusammenhang mit ihr an die anderen Liebhaber denkt und ihm die Vorstellung des Vorhandensein eines Konkurrenten wichtiger ist als die Frau selber. Es fällt ihm ein, „daß er mit ihr vor neun oder zehn Jahren in Wien in Gesellschaft eines anderen, ihres damaligen eigentlichen

---

<sup>140</sup> Steinlein, Erkundungen, S. 233.

<sup>141</sup> Reitergeschichte, S. 40.

<sup>142</sup> Reitergeschichte, S. 40.

<sup>143</sup> vgl. Exner, Richard: Ordnung und Chaos in Hugo von Hofmannsthals Reitergeschichte. Strukturelle und semiotische Möglichkeiten der Interpretation. In: Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag. Hg. v. Roland Jost u. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt a. Main: Athenäum 1986. S. 46 – 59. S. 52.

<sup>144</sup> Exner, Ordnung und Chaos, S. 55.

Liebhhabers, einige Abende und halbe Nächte verbracht hatte<sup>145</sup>, und in seine anschließenden Träumereien schließt er den aktuellen Anderen mit ein, denn der „spielte darin eine bedeutende Rolle, fast mehr noch als das schöne breite Bett und die feine weiße Haut der Vuic.“<sup>146</sup> Lerch projiziert seine Phantasien auf den anderen Mann, und interessanterweise wird dieser als feminin dargestellt und könnte demzufolge auch eine Spiegelung oder Erweiterung der Person Vuics symbolisieren. An ihm werden zwei Details betont, die Lerch sofort auffallen, denn er ist vollständig rasiert und rundlich wie die Frau. Folglich wird er nur als der „Rasierte“<sup>147</sup> bezeichnet, an dessen Unterdrückung der Wachtmeister in seiner Phantasie Gefallen findet. Die Rasiertheit des Anderen wirkt merkwürdig und deplatziert sowie auch der Hinweis, dass er „die Stelle eines [...] unterwürfigen Freundes ein[nimmt]“. Aus diesem Grund ist hinter der ganzen Episode eine homoerotische Symbolik zu vermuten, zumindest ergänzend im Hinblick auf die sexuelle Attraktivität Vuics. Analog zu den bisherigen Ergebnissen, dass aber ein Narziss grundsätzlich a- oder homosexuell und den Frauen nicht zugeneigt ist und Anton Lerch trotzdem als Narzissfigur einzustufen ist, muss davon ausgegangen werden, dass hier eine mögliche Verrätselung von Homoerotik vorliegt.

In der „Reitergeschichte“ ist Machtausübung mit Erotik verknüpft. In diesem Fall ist die Darstellung des Narzissmus zunächst stark vermindert. Nach der Eroberung Mailands und in Folge seines „Durst[es] nach unerwartetem Erwerb“<sup>148</sup> verändert sich plötzlich die sehr realistische Situation und wird zunehmend mystifiziert. Lerch reitet mit einigen Kameraden in ein verdächtiges Dorf, in dem er den Feind vermutet. In diesem Dorf scheint alles merkwürdig und entsetzlich. Es entspricht von der Grundstruktur der Stimmung dem Glashaus aus dem „Märchen der 672. Nacht“ mit dem Unterschied, dass keine entarteten Blumen, sondern entsetzliche Tiere und verwaahloste Menschen den Weg des Wachtmeisters kreuzen. Zum Beispiel sieht er „ineinander verbissene blutende Ratten“<sup>149</sup>, verwaahloste Straßenhunde und eine Kuh, die gerade zur Schlachtbank geführt wird.

Die folgende Szene ist der Beweis dafür, dass auch Anton Lerch von Hofmannsthal als Narziss angedacht wurde, denn am Ende des Dorfes angelangt, begegnet der Wachtmeister seinem Spiegelbild:

[so] bemerkte er jenseits der Steinbrücke und beiläufig in gleicher Entfernung von dieser, als wie er sich selbst befand, einen Reiter des eigenen Regiments auf sich zukommen, und zwar einen Wachtmeister, und zwar auf einem Braunen [...].<sup>150</sup>

Er erkennt sich selbst in dieser Erscheinung und folglich agiert sein Gegenüber völlig spiegelbildlich bis zu dem Moment, als Lerch eine undefinierbare Bewegung mit der Hand vollführt - zwangsläufig denkt man dabei wieder an die symbolhaften Hände und Gesten bei Andrian und im „Märchen der

---

<sup>145</sup> Reitergeschichte, S. 41.

<sup>146</sup> Reitergeschichte, S. 42.

<sup>147</sup> Reitergeschichte, S. 42.

<sup>148</sup> Reitergeschichte, S. 42.

<sup>149</sup> Reitergeschichte, S. 43f.

<sup>150</sup> Reitergeschichte, S. 45.

672. Nacht“ -, es sich plötzlich auflöst und der Kampf mit dem Feind beginnt. Typisch für einen dekadenten Text ist weiters der Zerfall einer Ordnung; Hofmannsthals Text zeichnet sich durch militärische Durchorganisation aus, aber die scheinbare Ordnung ist gar keine Ordnung, weil die Kampfsituationen und die Unvollkommenheit der Figuren zu Chaos und Entgleisungen der Verhältnisse führen.<sup>151</sup> Die Verweigerung Anton Lerchs ist der Endpunkt des Zerfallsprozesses der Ordnung in der „Reitergeschichte“ und seine Person wird in einer völlig überraschenden Exekution komplett ausgelöscht.

Schon im „Märchen der 672. Nacht“ taucht das Motiv des Pferdes als Symbol für die Männlichkeit auf. In der „Reitergeschichte“ dreht sich sogar ein Großteil der Handlung um ein ganz bestimmtes Pferd. Der Kaufmannssohn hat mit Pferden nichts zu tun und kann nicht einmal reiten.<sup>152</sup> Anton Lerch bildet dagegen eine Einheit mit seinem Pferd, und umso wichtiger ist die finale Szene, als das Beutepferd zu dem Konflikt mit dem Rittmeister führt. Die Sekundärliteratur geht sogar so weit, das Verhältnis zwischen Lerch und Rofrano als Vater-Sohn Konstellation zu beschreiben und ödipale Bezüge herzustellen. Das geheime Verlangen Lerchs wäre es, Beachtung der Vaterfigur zu erlangen und mit dem Pferd zu imponieren.<sup>153</sup> Das scheint doch recht weit hergeholt, feststellbar ist in jedem Fall eine Verschiebung der Machtverhältnisse. Wird Anton Lerch zu Beginn noch als starke Persönlichkeit mit Geltungsbewusstsein ausgewiesen, wie es sich in der triumphalen Einreitszene und der Begegnung mit Vuic zeigt, soll er sich am Ende einer höheren Instanz unterordnen und kann es nicht.

Einen eindeutigen Ödipuskomplex nachzuweisen, gelingt in der „Reitergeschichte“ nicht, dennoch scheinen, wie schon in den anderen Texten, Begehrlichkeiten mit einer männlichen Figur verknüpft zu sein. Die Unterwürfigkeit und Wut Lerchs sowie seine letztlich stillschweigende Unterordnung wirken wie die Reaktionen eines sexuell Zurückgewiesenen. Die Szene mit Rofrano ist eine Umkehrung der Traumscene, in der der Rasierte die unterwürfige Position einnimmt. Sexuelles Begehren, das für den Narziss Lerch nicht umsetzbar ist, unterliegt in der „Reitergeschichte“ einem „shifting“<sup>154</sup> und es erfolgt eine Umlenkung der erotischen Wünsche auf materielle Besitztümer.

Abschließend lässt sich im Hinblick auf Hofmannsthals Werke und die besprochenen Figuren des Kaufmannssohnes und Anton Lerchs feststellen, dass er viele androgyne Figuren geschaffen hat, deren Weiblichkeit und Männlichkeit nicht eindeutig sind und ineinander überzugehen scheinen. Diese Tendenz zeigt einerseits die Identitätskrise, der die schwächlichen Narzissfiguren generell unterliegen, andererseits auch die Faszination für die Idee eines dritten Geschlechts, das sich durch Bi- und Homosexualität äußert. Hugo von Hofmannsthal wird nachgesagt, dass er eine feminine Art gehabt hätte und selber homosexuell veranlagt gewesen sei. In dem Artikel „Übergeschlechtliche Liebe“ von

---

<sup>151</sup> vgl. Exner, Ordnung und Chaos, S. 56f.

<sup>152</sup> vgl. Märchen, S. 23f.

<sup>153</sup> vgl. Steinlein, Erkundungen, S. 87ff.

<sup>154</sup> Stern, Martin: Die verschwiegene Hälfte von Hofmannsthals Reitergeschichte. In: Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag. Hg. v. Roland Jost u. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt a. Main: Athenäum 1986. S. 41 – 45. S. 42.

Jens Riekman aus dem Jahr 1997, wird diese Behauptung ausführlich diskutiert und ein weiterer Code für Homoerotik enthüllt, nämlich das „Verfallensein an die todverbundene Schönheit“<sup>155</sup>. Die Schönheit im Tod bei Hofmannsthal stellt daher eine Verbindung zu Andrians „Garten der Erkenntnis“ her, in dem der Tod ebenfalls eine Rolle spielt. Dazu ist zu bemerken, dass nicht nur Erwin selbst, sondern auch der fremde Offizier und Lato sterben müssen. In ihrem Tod schwingt daher, in Anlehnung an die Chiffre bei Hofmannsthal, eine homoerotische Attraktivität mit. Demzufolge lässt sich davon ableiten, dass auch der Kaufmannssohn und Anton Lerch diese todgeweihte Schönheit vermitteln sollen. Sie sind daher homoerotisch konnotierte Figuren, allerdings in einer Form der Verrätselung und nicht so explizit wie bei Andrian. Auch im folgenden Text von Arthur Schnitzler geht es um Tod und die Trauer um eine Verstorbene. Allerdings handelt es sich dabei um eine Frau und um deren Witwer, der aber in seinen Verhaltensweisen auch uneindeutig erscheint.

#### **4. 4. Psychoanalyse als Erklärungsmodell für Homoerotik in „Der Andere – Aus dem Tagebuch eines Hinterbliebenen“**

##### **4. 4. 1. Der Text**

„Der Andere – Aus dem Tagebuch eines Hinterbliebenen“ zählt zum Frühwerk Arthur Schnitzlers und ist eine in Ich-Form verfasste, wenig beachtete Tagebuch Novelle. Die vom Autor später verwendete Form des inneren Monologes ist in diesem Text noch nicht voll ausgeführt. Auffällig sind aber die formalen Besonderheiten wie Auslassungen, durch Punkte gekennzeichnete Gedankenpausen, plötzliche Abbrüche und ein parataktischer Satzbau. Erscheinungsjahr ist 1889, also vor den Texten Andrians und Hofmannsthals. Der Gedanke des Anderen war für die beiden Autoren folglich bei Schnitzler nachlesbar.

Es gibt ein Gegenstück zu Schnitzlers Version „Der Andere“, sie heißt „Der Hinterbliebene“ und stammt von Felix Salten, einem weiteren Autor von Jung Wien. Thematisch und inhaltlich gibt es starke Überschneidungen, der Text Saltens wird aber für die folgende Analyse nicht herangezogen, da es darin hauptsächlich um die Möglichkeit der Darstellung eines Bewusstseinsstromes geht. Homoerotische Motive sind darin vermutlich nicht nachweisbar.

Die Perspektive des Ich-Erzählers ist auch der Hauptaspekt, unter dem der Text „Der Andere“ bisher untersucht worden ist. Inhaltliche Deutungen gibt es kaum bis gar nicht. Es soll aber einem Hinweis Theodor Reiks, einem Wiener Psychoanalytiker, nachgegangen werden, der 1913 in „Arthur Schnitzler als Psycholog“ eine psychoanalytische Deutung des Textes versuchte. Davon abgesehen und mit dem Verweis auf die zur Jahrhundertwende gerade entstehende Psychoanalyse, die den Autoren des Jungen Wien natürlich bekannt war, scheint im Hinblick auf die bisher besprochenen Texte bereits der Titel ausgesprochen verdächtig.

---

<sup>155</sup> Riekman, Hugo von Hofmannsthal, S. 173.

#### **4. 4. 2. Zum Inhalt**

Hauptfigur ist ein kürzlich verwitweter Mann aus der Oberschicht. In seiner Trauer besucht er das Grab der verstorbenen Ehefrau nahezu täglich und lässt die Erinnerungen an ihre gemeinsame Jugendzeit wieder aufleben. Irritiert wird er von den anderen Trauernden auf dem Friedhof, die ihn zunehmend stören und verärgern. Noch irritierter reagiert der Mann, als er mehrfach einen Fremden am Grab seiner Frau beobachtet. Er steigert sich fortan immer mehr in seine Eifersucht auf den vermeintlichen Konkurrenten hinein. Dazu beginnt er, nachträglich an der Liebe seiner Frau zu ihm zu zweifeln, und versucht, Beweise für ihre Untreue zu finden. Der Text bricht plötzlich ab, als klar wird, dass keine Möglichkeit mehr besteht, die Wahrheit über ein mögliches Verhältnis zu erfahren, und der Witwer bleibt ohne Antworten auf seine zahlreichen Fragen zurück.

#### **4. 4. 3. Die Projektion auf den Anderen bei Arthur Schnitzler**

Der Titel des Textes muss verdächtig erscheinen, nachdem feststeht, dass mit der Bezeichnung des Anderen meistens eine tiefer liegende Bedeutung verknüpft ist. Wie in der „Reitergeschichte“ ist der Witwer kein klassischer Narziss. Dekadente Attribute fehlen völlig in der Beschreibung seiner Person.

Es gibt aber zwei Möglichkeiten, wie „Der Andere“ gelesen werden kann. Zum einen gibt die Psychoanalyse und die an sie gebundene Vorstellung zur Entstehung einer sexuellen Störung eine Lösungsmöglichkeit vor, zum anderen wäre es möglich, eine Parallele zu anderen Texten nachzuweisen und die Figur des Anderen als Spiegelung oder Doppelgänger des Witwers einzustufen. Das würde im Umkehrschluss bedeuten, dass auch der Witwer ein abgewandelter Narziss ist. Beide Deutungsmöglichkeiten schließen einander jedoch nicht aus, sondern ergänzen sich sogar. Die Einbeziehung der Psychoanalyse in die Interpretation dekadenter Literatur sollte nicht vergessen werden, da die Vorstellung von verfeinerten Nerven und einer „Nervenkunst“<sup>156</sup> mit der Verfeinerung einer ästhetischen Lebenseinstellung unmittelbar zusammenhing. Dazu liefert die Psychoanalyse mehr oder weniger wissenschaftlich begründete Erklärungen menschlichen Verhaltens und geht unvoreingenommen auf Sexualität ein. Die psychoanalytische Forschung entstand zur selben Zeit wie die Texte der Jung Wiener, die Veröffentlichungen waren aber erst nach der Jahrhundertwende frei zugänglich. Die Deutung von „Der Andere“ aufgrund dieser Basis konnte so erst später entstehen.

Der Psychoanalytiker Theodor Reik beschäftigte sich mit dem Motiv der Liebe über das Grab einer verstorbenen Person hinweg. Speziell meint er damit die Vorstellung eines Zusammentreffens zweier Männer, manchmal Freunde, aber auf jeden Fall Konkurrenten um die Liebe der Verstorbenen, die sexuell voneinander angezogen werden. Grundvoraussetzung für die homoerotische Situation ist die Idee einer der narzisstischen Kindheit entstammenden Eifersucht.

[Denn] Eifersucht beruht ja auf dem Zweifel, ob man selbst geliebt oder ob man allein geliebt wird. Es wird manchem Tiefblickenden aufgefallen sein, daß in der Schnitzlerischen Dichtung

---

<sup>156</sup> vgl. Worbs, Nervenkunst, 1983.

und ihren Gestalten mächtiger dieses Problem des Geliebtwerdens als das der eigenen Liebe hervortritt.<sup>157</sup>

Eitelkeiten, Eigenliebe und Eifersucht entstammen alle den gleichen Gefühlen und narzisstischen kindlichen Veranlagungen, wohingegen Sympathie jeder Form immer auch ein gewisses Maß an sexueller Attraktivität voraussetzt; durch Abmilderung der sexuellen Komponente sind auch Freundschaften möglich. In Anlehnung daran ortet Reik bei Schnitzler zusätzlich das Motiv der „Sympathie für den sexuellen Rivalen“<sup>158</sup> und erklärt damit die übertriebene Eifersucht des Witwers auf den vermeintlichen Geliebten der Verstorbenen. In der Folge führt er weitere Texte Schnitzlers an, auf die seine Behauptungen auch zutreffen würden, so etwa „Ein Mörder“ oder „Der Ruf des Lebens“.<sup>159</sup>

Interessant ist, dass der Text „Der Andere“ heißt, aber im Text selber der damit Bezeichnete nie Anderer genannt, sondern meistens als schöner, junger Mann tituiert wird. Im Gegensatz dazu ist mehrfach die Rede von den Anderen, gemeint sind damit die weiteren Friedhofsbesucher:

Dabei sehe ich wohl auch so aus wie all die Anderen, blaß und verweint ... Oh, ich weiß es schon ... ich bin eifersüchtig auf den Schmerz der Anderen. [...] Ich konnte den Ausdruck der Begeisterung auf den Zügen Anderer nicht vertragen, wenn ich mich an etwas Großem berauscht hatte ...<sup>160</sup>

Bereits in dieser Passage ist die Rede von Eifersucht, die der Erzähler empfindet. Seine Reaktionen sind aber durchwegs widersprüchlich, wenn er die Anderen um ihre Trauer beneidet und gleichzeitig selber in eine Art Rauschzustand durch Trauer und den Kontakt zu dem Fremden versetzt wird. Eifersucht besteht in zweifacher Hinsicht: der Witwer ist eifersüchtig auf die Möglichkeit, Trauer zu empfinden, da er selbst offenbar nicht in der Lage ist, seine Frau angemessen zu betrauern, und er ist eifersüchtig auf den Rivalen.

An keiner Textstelle lässt sich aber ohne Zweifel feststellen, dass der Witwer mit seinem schlimmen Verdacht richtig liegt. Der andere Mann steht nämlich eindeutig an einem anderen Grab, das nicht das der Verstorbenen ist: „Um wen weint er? Die Ruhestätte, die er Tag für Tag aufsucht, liegt wenige Schritte von dem Grabe meiner Gattin ...“<sup>161</sup> Die Eifersucht steigert sich in Aggression, hauptsächlich gegenüber den übrigen Trauernden, denn er kann „ihn nicht so sehr hassen [...] wie die anderen“<sup>162</sup>. Der Grund für den verminderten Hass lässt sich erahnen. Der Witwer fühlt sich zu dem schönen Fremden hingezogen, er glaubt sogar, ihn von früher zu kennen, ihn bei irgendeiner Gelegenheit schon einmal gesehen zu haben, und interpretiert das als Beweis für die Untreue seiner Frau. Auffällig ist, dass das gefällige Erscheinungsbild des Anderen in dieser Situation überhaupt eine Rolle spielt.

---

<sup>157</sup> Reik, Theodor: Arthur Schnitzler als Psycholog. Minden: J. C. C. Bruns 1913, S. 138.

<sup>158</sup> Reik, Arthur Schnitzler, S. 140.

<sup>159</sup> vgl. Reik, Arthur Schnitzler, S. 136ff.

<sup>160</sup> Schnitzler, Arthur: Die Frau des Weisen und andere Erzählungen. Das erzählerische Werk. Band I. Frankfurt am Main: Fischer 1981. S. 41.

<sup>161</sup> Der Andere, S. 42.

<sup>162</sup> Der Andere, S. 42.

Sehnsüchtig wirkt der Ausspruch, als er erneut den Friedhof aufsucht: „Bald nach mir aber erschienen andere, Frauen zumeist ... Endlich er ...“<sup>163</sup>. Die Beweggründe des Witwers, das Grab zu beobachten, schwanken zwischen Rechtfertigungen trotzdem echte Trauer zu empfinden und die Wahrheit kennen zu wollen, gleichzeitig scheint die Begegnung mit dem Anderen der Hauptgrund zu sein, den Friedhof aufzusuchen. Denn obwohl die Gelegenheit mehrfach besteht, traut sich der Witwer nicht ihn anzusprechen:

Er schritt an mir vorüber, sah mich gelassen an ... Ich wollte ihn anrufen, ich habe es nicht getan ... [...] Ich weiß nicht, wie mir war ... Ich weiß auch nicht, wie mir jetzt ist ... Aber es kommt ein Tag, morgen ... morgen schon, wo ich ihn wieder sehen, wo ich ihn fragen, wo ich alles wissen werde ...<sup>164</sup>

Die Szene erinnert an die Beobachtungen eines Gustav Aschenbach, der sich jeden Tag rechtzeitig zum Strand aufmacht, um die Ankunft des schönen Jungen zu erwarten.<sup>165</sup> Die Trauer allein rechtfertigt dieses Verhalten kaum und die Ungeduld des Witwers steigert sich im Verlauf der Handlung zunehmend, bis es zu einer Art Verfolgung kommt. Der Fremde scheint zu flüchten, als er die Gegenwart des Witwers bemerkt.<sup>166</sup> Der verfolgt den Flüchtenden bis zum Tor des Friedhofes und sieht gerade noch ein Auto vorbeirasen. Mit dem Verschwinden des Fremden kommen dem Witwer plötzliche Zweifel. Hier lässt sich bestätigen, dass die Frage des Geliebtwerdens, die Theodor Reik beschäftigt hat und als narzisstische Störung einzuschätzen gilt, in dem Text vorhanden ist:

Wo finde ich ihn wieder? ... Plötzlich verzerrt sich mir die ganze Vergangenheit ... Bin ich denn toll? ... Hat sie mich denn nicht geliebt? [...] Ach, sie liebte ja mich ... Mich? ... Woher weiß ich das? [...] Sagen sie's nicht alle, und die Falschesten öfter als die Besten?<sup>167</sup>

Eine Theorie der Psychoanalyse liefert einen hierfür interessanten narzisstischen Erklärungsansatz zur Sexualtheorie. Diese beinhaltet sowohl das Problem der Frage nach dem Geliebtwerden, das sich aus einer starken Bindung des Sohnes an die Mutter ableitet, als auch die Suche nach einem gleichgeschlechtlichen Liebesobjekt. Der Theorie zufolge sucht der Sohn nach dem Verlust der Mutter einen Partner, der ihm selber ähnlich ist, wohingegen er sich selber mit der Person der Mutter identifiziert.

Auf den Text umgelegt bedeutet das, dass die verstorbene Frau eine Mutterfigur darstellt und der andere Mann attraktiv auf den Witwer wirkt, weil er ihm ähnlich ist. So würde sich auch der Eindruck erklären, dass ihm das Gesicht des Fremden so bekannt vorkommt. Demzufolge würde der Fremde den Witwer spiegeln. In dem Moment, als es zu einem Beinahezusammentreffen kommt und ein Kontakt der Spiegelung mit der Realität kurz bevorsteht, geschieht ein Umbruch im Text. Vergleichbar ist diese Szene mit dem Moment, als der Wachtmeister in „Reitergeschichte“ den fremden Reiter am

---

<sup>163</sup> Der Andere, S. 43.

<sup>164</sup> Der Andere, S. 44.

<sup>165</sup> vgl. z. B. Tod in Venedig, S. 80f.

<sup>166</sup> vgl. Der Andere, S. 44.

<sup>167</sup> Der Andere, S. 44f.

anderen Ende der Brücke sieht. Die Auflösung des Trugbildes wiederholt sich in dem Verschwinden des Fremden vom Friedhof.<sup>168</sup>

Kombiniert man die beiden Deutungsansätze ergibt sich eine Schlussfolgerung, die eine Teilantwort auf die Ausgangsfrage ist. Der Narziss liebt sein Abbild entweder in seiner eigenen Person oder verkörpert in durch ihm ähnliche Männer. Deshalb ist Homosexualität in der Literatur auch ein narzisstisches Phänomen, das die Liebe zweier Männer darstellen kann, aber nicht zwingend zwei verschiedene Personen miteinbezieht, weil es auch Doppelgänger einer Person sein können. Die Schwierigkeit, dieses Muster in Texten nachzuweisen, liegt darin, dass das Narzissthema so häufig bearbeitet wurde und nicht immer alle Ebenen des vielschichtigen Motives miteinbezogen sind. Parallelen gibt es in allen Texten von Jung Wien, aber nicht alle Teilbereiche des Stoffes, die Beweis für einen engen Zusammenhang zwischen Homoerotik und Narzissmus wären, sind auch parallel nachweisbar. So ergibt sich, dass im Detail sehr gute Vergleiche gezogen werden können und innerhalb der Variationen des Narzissmotives je nach Intention des jeweiligen Autors auch Sexualität und Homoerotik - und das speziell zwischen Männern - miteingebaut sind. Insofern ist auch der persönliche Bezug der Autoren zur Sexualität für den jeweils offenen oder zurückhaltenderen Umgang mit dem Thema in den Texten wichtig.

Bezugnehmend auf die Bedeutung von Tod und der Schönheit einer morbiden Szenerie, die auf Homoerotik verweisen kann, wie dies bei Hofmannsthal geschieht, ist festzustellen, dass auch bei Schnitzler die Voraussetzungen entsprechend gegeben sind. Nicht nur Tod und der Friedhof dienen als Schauplatz, die Figur des schönen Mannes ist damit ursächlich verknüpft. Die Zusammentreffen mit dem Witwer finden ausschließlich im Umfeld des Todes statt. Insofern kann darin eine weitere Begründung für einen homoerotischen Verdachtsmoment gesehen werden, selbst wenn der Witwer weder klassischer Narziss noch eindeutig homoerotisch interessiert ist.

#### **4. 4. 4. Psychoanalyse und Inversion**

Homoerotik und -sexualität sind bekanntlich keine Erfindungen der Psychoanalyse. Gleichgeschlechtliche Liebe ist seit der Antike verbreitet und bekannt, allerdings kam es um 1900 zu einer grundlegenden Veränderung der Thematik im öffentlichen Diskurs. So ist unter Psychoanalytikern meist die Rede von Inversion, wenn Homosexualität gemeint ist. Abgesehen davon ist ein Ergebnis der Psychoanalyse die Erschaffung eines neuen Typus Mann, des „Homosexuellen, der [...] in allen Lebensbereichen von seiner sexuellen Orientierung bestimmt wird“<sup>169</sup>. Klaus Wieland nennt dies die Erschaffung einer „homosexuellen Identität“<sup>170</sup>. In der Geschichte gab es stets ein klares Rollenbild, in dem männlich und weiblich mit geschlechtstypischen Eigenschaften und Verhaltensweisen verknüpft wurden. Mit der Schaffung androgyner Figuren wie bei Hofmannsthal ist eine Rollenverteilung nach diesem klassischen Schema nicht mehr möglich. Plötzlich gibt es Männer

---

<sup>168</sup> vgl. Wieland, Konstruktion, S. 226f.

<sup>169</sup> Wieland, Konstruktion, S. 217.

<sup>170</sup> Wieland, Konstruktion, S. 217.

mit weiblichen Eigenschaften, die nicht ihrem biologischen Geschlecht entsprechen, oder Frauen, die sich emanzipieren und männlich sind. In diesem Zusammenhang wird auch von einem sozialen Geschlecht und von sexuellem Begehren gesprochen, das nicht mit dem biologischen Geschlecht übereinstimmen muss.<sup>171</sup> Die Institution Ehe ist damit überholt und Fortpflanzung ist nicht mehr das ausschließliche Ziel von Sexualität.

Die neue Herangehensweise an Homosexualität ist eine wissenschaftliche. So beschäftigten sich Wissenschaftler wie Sigmund Freud und Magnus Hirschfeld, Begründer der Sexualwissenschaft, mit den Varianten, den Ursachen und Therapiemöglichkeiten, da Homosexualität auch als pathologische Veränderung eingestuft wurde. Davon distanzierte sich Hirschfeld grundlegend, weil er die abweichenden Formen menschlicher Sexualität als natürliche Varianten der Norm betrachtete.

Die dekadente Literatur spielte mit dem gesteigerten biologischen Geschlecht und suchte nach neuen Wegen, die die bürgerlich-naturalistische Norm, die als gescheitert galt, aufwerten konnten. So sind die Psychoanalyse und die Anwendung ihrer Erkenntnisse in der Textanalyse besonders für die nach 1900 erscheinenden Werke von Relevanz. Davor gibt es die sogenannten theoretischen Subdiskurse, die bereits starken Einfluss auf Jung Wien hatten und später Teil des allgemeinen kulturellen Wissens wurden. Daher ist die Anwendung der psychoanalytischen Deutung auf „Der Andere“ sicherlich berechtigt<sup>172</sup>, zumal die Jung Wiener „Introversion und Psychologie“<sup>173</sup> als Überwindung des Naturalismus betrachteten und ihrerseits die neuen Wissenschaften inspirierten. Die Ehe des Witwers ist, so gesehen, eine bürgerliche Norm, die dem Verfall geopfert wird, und die Verhaltensauffälligkeiten des Mannes sind nur psychoanalytisch zu erschließen. Ein Vergleich mit einem Text Hermann Bahrs ist nicht zielführend. Offensichtlich und zur Belustigung dargestellte Perversion muss nicht psychoanalytisch gedeutet werden; wenn allerdings hinter dem scheinbar Offensichtlichen eine tiefenpsychologische Ebene zu vermuten ist wie in „Der Andere“, dann darf der wissenschaftliche Diskurs als Bezugssystem nicht ausgespart werden.

#### **4. 5. Narzissmus und Sexualität in „Die gute Schule - Seelenstände“ und „Mit der Nase“**

##### **4. 5. 1. „Die gute Schule – Seelenstände“**

###### **4. 5. 1. 1. Der Text**

Hermann Bahr verfasste seinen Roman „Die gute Schule – Seelenstände“ nach französischem Vorbild Joris-Karl Huysmans „A Rebours“ aus dem Jahr 1884. Als Erscheinungsjahr von „Die gute Schule“ gilt 1890. Der Roman ist in zwölf Kapitel unterteilt, die alle, bis auf zwei Ausnahmen, aus der Sicht der männlichen Hauptfigur erzählt werden. Die Kapitel Sieben und Zehn stehen ganz im Zeichen

---

<sup>171</sup> vgl. Wieland, Konstruktion, S. 218f.

<sup>172</sup> vgl. Wieland, Konstruktion, S. 238ff.

<sup>173</sup> Worbs, Nervenkunst, S. 64.

der weiblichen Erzählerin und Geliebten Fifi und geben ihre Sicht auf das Verhältnis mit dem Maler und ihre Einstellung zur Liebe wieder.

Im Fokus steht die Kunstfigur eines Malers, der in seinem Verhalten ein klassischer französischer Decadent ist. Sein Seelenleben ist völlig aus dem Gleichgewicht geraten, er ist narzisstisch und eitel, ein erfolgloser Künstler, der in seinen ästhetischen Vorstellungen vom Leben gefangen ist und durch die Schule der Liebe zu Weisheit und Tugend gelangen möchte. Die Selbstanalyse seiner Seele steht wie die Erotik im Vordergrund der Handlung; die Einbeziehung des sozialen Hintergrundes nach naturalistischem Vorbild fehlt aber völlig und spielt keine Rolle für die Positionierung der Hauptfigur im Geschehen.

Die Darstellung von Sexualität ist ein Hauptbestandteil des Romans. Dabei sind vor allem die Freizügigkeit und der Sadomasochismus, der so zum ersten Mal bei Leopold von Sacher-Masoch in „Die Venus im Pelz“ (1870) beschrieben wurde, für die Zeitgenossen Bahrs schockierend. Homoerotik per se ist im Roman noch kein offensichtliches Thema, allerdings ist die Basis der Handlung - in ihrer Konstruktion und Themenauswahl zum Beispiel - gut vergleichbar mit „Der Garten der Erkenntnis“. Der Maler ist wie Erwin auf der Suche nach einem Sinn im Leben und sogar kleine Details wie die Jahreszeitenabfolgen, die symbolisch für Erwins Lebensabschnitte stehen, werden in „Die gute Schule“ angedeutet. Ob der Narziss bei Bahr auch homoerotisch interessiert ist, bleibt fraglich. Eine entsprechende männliche Gegenfigur, ein Bildhauer namens Marius käme in Frage für eine diesbezügliche Analyse, fungiert aber offenbar hauptsächlich als hintergründiger Ratgeber in Beziehungsfragen und Freund des Malers.

Der Roman ist ein Versuch einen sprachlich und thematisch möglichst künstlichen Eindruck zu erzeugen und die Dekadenz im deutschen Sprachraum bekannt zu machen. Der Stil ist entsprechend durch neue Wortkreationen, Verweise auf Baudelaire, zeitgenössische Maler und die ausdrückliche Nennung des Décadence Begriffes gekennzeichnet. Die Dekadenz wird als Symptom und Mittel eines neuen Zeitalters dargestellt, um die Kunst an die neuen moderneren Verhältnisse anzupassen und den Naturalismus endgültig zu überwinden.<sup>174</sup>

#### **4. 5. 1. 2. Zum Inhalt**

Ein junger österreichischer Mann, der in Paris lebt und Künstler ist, beschließt sich eine Geliebte zu suchen, die seine Sehnsucht nach Besonderem und unbestimmten Geheimnissen befriedigen soll. Er begegnet dem zunächst naiven Mädchen Fifi und beginnt mit ihr eine Beziehung, die anfänglich in relativ normalen Bahnen verläuft, doch mit der Zeit zusehends gewalttätig und brutal wird, vor allem in sexueller Hinsicht. Erscheint die Liebe dem Künstler zu Beginn noch als das höchste Ziel im Leben, um die Tristesse zu überwinden, versucht er, als ihm Fifi lästig wird, das Mädchen recht bald wieder loszuwerden. Schließlich verlässt sie ihn aus materiellen Gründen und um mit einem reichen Schwarzen zusammen zu leben. Der Maler ist dadurch in seiner Eitelkeit schwer gekränkt, findet aber

---

<sup>174</sup> vgl. Kafitz, Décadence, S. 113ff.

einen für sich positiven Ausgang und zur Selbsterkenntnis mit Ausblick auf eine bessere und tugendhaftere Zukunft.

#### **4. 5. 1. 3. Der Narziss und die Liebe in „Die gute Schule - Seelenstände“**

Die Liebe in „Die gute Schule“ ist wie ein technisches Mittel zum Zweck. Schon die Auswahl der Mätresse und die Entscheidung, sich eine Solche zu suchen, ist ein überlegter, rationaler Vorgang, befreit von Gefühlen oder echter Verliebtheit. Der egozentrisch veranlagte Narziss oder Decadent ist zu einer natürlichen Gefühlsregung gar nicht fähig. In „Die gute Schule“ trifft das auch auf Fifi zu, die besonders im Kapitel Zehn ihre rein materialistischen Überlegungen bezüglich dem Mohren zum Ausdruck bringt.<sup>175</sup> Das Verhältnis mit dem Maler ermöglicht Fifi dagegen, sich zunächst von ihrem familiären Umfeld zu befreien und ihre verhasste Cousine zu verlassen. Für ihn ist sie aber nicht mehr als ein netter Zeitvertreib. Der initiale Reiz an Fifi liegt für den Maler ausschließlich in ihrer künstlichen Gangart, die ihm besonders anmutig erscheint, sie von den gewöhnlichen Menschen abhebt und, dass sie sich ihm zuerst sexuell verweigert.<sup>176</sup>

Das Verhältnis des Paares hat von Anfang an einen gewalttätigen, rein sexuellen Charakter. Die Sexualität wird dabei völlig überzeichnet und pervertiert. Die anfängliche Naivität und Unerfahrenheit Fifis wird ins Gegenteil verkehrt, als sie selber masochistische Züge entwickelt:

Es hätte sie einer vergewaltigen müssen. Das brauchte sie. Einfach, wie über ein störrisches Vieh, mit Zwang, mit Marter, mit Geißel über sie her, nach seiner Willkür, nach seiner Laune, unter seinem Befehle, ohne Bitte, ohne Frage, in Züchtigungen, roh und grausam, herrlich, unerbittlich, daß sie sich fürchtete, daß es sie unterjochte, daß ihr der Widerspruch vergangen wäre, unter Hieben, ein für alle Mal.<sup>177</sup>

Ziel der sexuellen Ausschweifungen des Paares ist es, ein möglichst intensives Gefühlserlebnis auf beiden Seiten zu bewirken, das die Seele befreit und ihr „einen „Schups“ gäbe und das Geheimnis aufrüttelte, das sie so krampfhaft umklammerte – seine alte, ewige Sehnsucht.“<sup>178</sup> Die Liebe wird zur Kunst- und Sinnstimulation, die dem Maler „die schwarzen Schmetterlinge seiner Grillen und Launen“<sup>179</sup> wegfangen soll. Die anfängliche Romanze entwickelt sich zur Krankheit und die Seele des Malers ist wie gespalten zwischen Brutalität und deswegen empfundener Reue.<sup>180</sup>

Später, als sich zeigt, dass Fifi, ein „herzige[s] Radaumädel“<sup>181</sup>, keinen Stil und nichts Kunstvolles hat, das der Maler in ihr zu finden gehofft hatte, dafür aber durch die „natürliche Gemeinheit des Weibes[,]

---

<sup>175</sup> vgl. Bahr, Hermann: Die gute Schule. Seelenstände. Berlin: Fischer 1890. S. 187ff.

<sup>176</sup> vgl. Schule, S. 27f.

<sup>177</sup> Schule, S. 189.

<sup>178</sup> Schule, S. 4.

<sup>179</sup> Schule, S. 3.

<sup>180</sup> vgl. Schule, S. 120.

<sup>181</sup> Schule, S. 127.

hinter Scham, Zärtlichkeit und Leidenschaft verkleistert<sup>182</sup>, gekennzeichnet ist, beginnt er, sie zu hassen. Er stilisiert sich zum Märtyrer, der eine neue Form der Liebe - er nennt es in Anlehnung an die Entwicklung der Elektrizität eine „Edison Liebe“<sup>183</sup> - erprobt, um die veraltete Form zu modernisieren:

Es galt eine neue Liebe zu finden, welche diesem sinkenden Geschlecht gerecht war. Eine neue Erscheinung der Liebe, welche sich in die allgemeine Decandence schickte. Mit der alten ließ sich nichts mehr anfangen. Man mußte sie auf den Stil „fin de siècle“ bringen.<sup>184</sup>

Die neue Form der Liebe entspricht der Kunst, die es ebenfalls zu modernisieren gilt. An dieser Stelle spricht der Autor Hermann Bahr durch seine Hauptfigur für die Dekadenz und deren Verbreitung. Kennzeichen der neuen Liebe sind dabei etwa Rohheit und Maßlosigkeit bei gleichzeitiger Fragilität und der Liebe zum Detail, wie ein „Riese, aber der Chic hat“<sup>185</sup>. Keuschheit ist ein weiteres Merkmal der neuen Liebe. Für den Maler ergibt sich die Keuschheit, indem er die Vorstellung und Phantasien von Fifi zunehmend attraktiver zu finden beginnt, als ihre reale Person. So ist ihr Parfum - wie in „Mit der Nase“ verwendet Fifi Corylopsis - ausreichend, um ihr Bild vor seinem geistigen Auge zu erwecken.<sup>186</sup> Damit ist der literarische Grundstein für viele weitere Narzissfiguren gelegt, die in ihrer Liebe alle durch einen Eros der Ferne gekennzeichnet sind. Laut Marianne Wunsch ist diese Form der gesteigerten Liebe asketisch beziehungsweise altruistisch und widerspricht dem Modell der erotisch partnerbezogenen Liebe. Dazu ist anzumerken, dass das Modell der narzisstischen Liebe nicht von Partnerbezogenheit und Askese zu trennen ist, vielmehr findet man verschiedene Abstufungen der Liebe, die sich aus den einzelnen Bestandteilen der Liebeskonzepte zusammensetzen. Daher ist eine klare Trennung zwischen Konzepten nach Wunsch nicht möglich.<sup>187</sup>

Der Maler versucht, sich Fifis durch mehrere Versuche zu entledigen, nachdem er sie nur zur Seelenreinigung „wie ein bitteres und lästiges Medicament“ verwendet hat.<sup>188</sup> Er ist besonders grausam ihr gegenüber und versucht sich an Suggestion, indem er ihr die Idee, ihn zu verlassen, zu Eigen machen will und bewirkt, dass sie ihn verlässt.

#### **4. 5. 1. 4. Selbstliebe als Ausdruck von Homoerotik bei Hermann Bahr?**

Beide, der Maler wie Fifi, sind narzisstische Figuren, die nur an ihrem persönlichen Wohl interessiert sind und Äußerlichkeiten um ihrer selbst willen große Bedeutung schenken. Der Maler ist begeistert von seinem eigenen schönen Anblick, und interessant ist der Satz, der fällt, als er Fifi nicht als ideale

---

<sup>182</sup> Schule, S. 128.

<sup>183</sup> Schule, S. 133.

<sup>184</sup> Schule, S. 132.

<sup>185</sup> Schule, S. 134.

<sup>186</sup> vgl. Schule, 138.

<sup>187</sup> vgl. Wunsch, Marianne: Das Modell der »Wiedergeburt« zu »neuem Leben« in der erzählenden Literatur 1890 – 1930. In *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*. Hg. v. Karl Richter u. Jörg Schönert. Stuttgart: Metzler 1983. S. 379 – 408. S. 386f.

<sup>188</sup> vgl. Schule, S. 157.

Frau bezeichnet, die seinem hohen Stil gerecht werden kann, aber bedauernd feststellt: „Sie mochte ja ganz lieb sein, für bescheidene Bedürfnisse, aber er, leider war schon vergeben, bedaure sehr.“<sup>189</sup> Damit verweist er eindeutig auf sich selbst und seine Unfähigkeit jemand anderen zu lieben. Diese Bemerkung hat auf jeden Fall homoerotischen Charakter, sofern Selbstliebe erotisch gewertet wird. In diesem Fall zeigt sich, dass Frauen generell - und das trotz des sexuellen Verhältnisses, das einen Großteil der Handlung ausmacht - keine große Bedeutung für den Maler haben. Sein Erscheinungsbild genügt ihm völlig, wie der folgende Textabschnitt zeigt:

Aber es war nicht um den Beifall der Menge und er rechnete nicht, die Blicke der Weiber zu gewinnen. Sondern nur die Begierde quälte ihn, im Äußeren gleich sich von den anderen zu unterscheiden, von denen er sein Inneres so unvergleichlich unterscheiden mußte.

Die Frauen und alles Weibliche sind in „Die gute Schule“ sehr negativ konnotiert. Sie werden mehrfach als ausgesprochen schlecht und verdorben bezeichnet. So rechtfertigt der Maler für sich sein brutales Verhalten gegenüber Fifi, die ihm nicht mehr wert ist als eine beliebige Straßendirne und seine Liebe gar nicht verdient. Frauen sind „ein liederliches Gemisch aus Koth und Honig, wie die anderen, wie alle, wie alles, was Weib heißt“<sup>190</sup>, überlegt der Maler, als er daran zu zweifeln beginnt, dass die Liebe zu Fifi mehr als nur Schein ist.

Zudem lässt sich feststellen, dass auch bei Hermann Bahr die Frage des Geliebtwerdens, vergleichbar mit der Situation des Witwers in „Der Andere“, als Charakteristikum einer narzisstischen Störung vorhanden ist. Der Maler befindet sich, unabhängig von seinen Beteuerungen, dass ihm Fifis Liebe ohnehin nichts wert wäre, in ständigem Zweifel, ob er von ihr geliebt wird. Seine besitzergreifende, egozentrische Einstellung zur Liebe wird dadurch offenbart. Fifi ihrerseits hasst und liebt ihre Cousine ganz ähnlich wie der Maler sie selber. Bei ihr lebt Fifi, bis sie davonläuft um mit ihrem Geliebten zusammen zu sein. Das Mädchen wird von der Verwandten offenbar nicht besonders geschätzt beziehungsweise zweifelt an der Aufrichtigkeit deren Zuneigung. Auffallend ist, dass Fifi aus unerwidelter Liebe Gewaltphantasien mit der Cousine verbindet, die im Text sonst nur im Zusammenhang mit Heterosexualität vorkommen:

Zwicken, stechen, kratzen – warte nur, Du sollst es schon spüren. [...] Sie war doch nur deswegen so boshaft manchmal, ruppig und zänkisch, weil sie lieber lustig gewesen wäre. Aber nein, wie sie auch flehte und rang, kein Wort jemals, keine leise Silbe der Liebe!<sup>191</sup>

Der Verdacht liegt nahe, dass Hermann Bahr hier wie in „Mit der Nase“, das Verhältnis zweier Frauen andeutet. Demzufolge würde es sich bei der Konstellation von Fifi und ihrer Cousine um eine Art Beziehung handeln, die über ein normales Verwandtschaftsverhältnis hinausgeht. Konkrete Beweise sind im Text nicht eindeutig nachweisbar. Allerdings würde ein dahingehender Verdacht den Wunsch Fifis nach der Aufmerksamkeit der Cousine erklären und auch, warum besonders in der ersten Hälfte des Romanes so oft auf die allgegenwärtige Verwandte verwiesen wird, auf die der Maler einen eifersüchtigen Hass entwickelt, ohne sie persönlich zu kennen. Eine weitere Schlüsselszene findet

---

<sup>189</sup> Schule, S. 35.

<sup>190</sup> Schule, S. 125.

<sup>191</sup> Schule, S. 81f.

sich gegen Ende der Handlung, als Fifi nocheinmal der Cousine begegnet, sich wegen ihres ärmlichen Aussehens geniert und in Gedanken schon Widerworte zurechtlegt, die nicht zum Einsatz kommen, weil die Cousine das Mädchen vollständig ignoriert.<sup>192</sup>

Der Maler hat neben der Beziehung zu Fifi ein sehr enges Verhältnis zu einem Bildhauer namens Marius, der eine Art kombinierte Vater- und Vorbildrolle übernimmt. Er ist Ratgeber in Beziehungsfragen und Vertrauter, wenn dem Maler die Inspiration fehlt. Die Definition von Freundschaft, die sich aus einem Zusammentreffen mit Marius ergibt, klingt ein wenig rätselhaft und hat aufgrund der Wortwahl möglicherweise wieder einen erotischen Bezug:

Die Lust, in einem anderen sich selber wiederzufinden, den fremden Rest zum Eigentum zu unterjochen und in einem zweiten Leibe dem Willen eine neue Heimath zu schaffen, fremdes Fleisch für die eigene Seele – dieser gierig verschlingende Hunger fraß jede andere Begierde und das hieß Freundschaft!<sup>193</sup>

Die Textstelle bezieht sich auf das Verhältnis zu Marius und verbindet den Wunsch nach einem echten Freund mit erotischen Machtphantasien. Insofern scheint die Freundschaft zwischen Maler und Bildhauer tendenziell homoerotisch auslegbar. Ein daran interessantes Detail ist, dass Marius den Maler offenbar zu einem gemeinsamen Frühlingsausflug auf das Land überreden möchte - man denkt dabei unwillkürlich an Szenen aus „Der Garten der Erkenntnis“ - und der Angesprochene fieberhaft nach Ausreden sucht.<sup>194</sup> Marius ist für den Maler zudem der einzige Trost, als Fifi ihn schließlich verlässt.

Zusammenfassend handelt es sich beim Thema Liebe in „Die gute Schule“ um eine sehr komplexe Darstellung verschiedener narzisstischer Liebesbeziehungen. Neben der eindeutig sadomasochistischen Affäre gibt es andere Partnerkonstellationen, die erotisch lesbar sind. Die Erotik alias Liebe oder Sexualität ist das zentrale Motiv, um das die Handlung aufgebaut ist, und daher liegt der Verdacht nahe, dass auch andere Möglichkeiten der dekadenten Erotik zumindest angedeutet sind. Keinesfalls soll der Eindruck entstehen, dass die Forschungsfrage zur Homoerotik künstlich in den Text Hermann Bahrs hineininterpretiert wird. Der Stil der Verrätselung, der sich bei allen Autoren von Jung Wien findet und bei einigen stärker ausgeprägt ist, und der Vergleich mit anderen Texten desselben Autors motivieren zum genaueren Hinsehen.

Die Liebe lässt sich hier aber auch einfach als Synonym für Kunst auslegen und verweist damit rückbezüglich auf die Dekadenz, die Hermann Bahr in seinem Roman propagiert. Einerseits werden anhand der dekadenten Erotik die Merkmale eines neuen Lebensstiles veranschaulicht, andererseits provoziert der Autor mit besonders außergewöhnlichen Perversionen und wendet sich damit gegen herrschende bürgerlich-konservative Moralvorstellungen. Am Beispiel des Malers zeigt sich allerdings auch das Scheitern der Dekadenz. Seine Beziehung zu Fifi zerbricht an der Maßlosigkeit, die nicht mit

---

<sup>192</sup> vgl. Schule, S. 194.

<sup>193</sup> Schule, S. 46.

<sup>194</sup> vgl. Schule, S. 37f.

der eigentlich konservativen Einstellung des Malers, die er durch Sexualität zu überwinden versucht, aber nicht ablegen kann, vereinbar ist.<sup>195</sup>

#### **4. 5. 2. „Mit der Nase“**

##### **4. 5. 2. 1 Der Text**

Die Auswahl der bisher analysierten Texte erscheint in der Hinsicht einseitig, dass stets der Fokus auf männlicher Homoerotik liegt. Dieser Schwerpunkt wurde nicht absichtlich gesetzt, sondern ergibt sich aus dem fehlenden Vorhandensein entsprechenden Materials. Tatsächlich ist der umgekehrte Fall, dass nämlich ein sexuelles Verhältnis zweier Frauen in der Literatur dargestellt wird, höchst selten. Hier soll nun einem Hinweis Erwin Koppens nachgegangen werden, der bei seiner Untersuchung zur Sexualität dekadenter Helden einen Text erwähnt, der genau diesen Sonderfall beinhaltet.<sup>196</sup>

„Mit der Nase“ ist eine Novelle Hermann Bahrs aus dem 1889 erschienenen Band „Fin de Siècle“, eine Sammlung von kurzweiligen Texten, die recht freimütig mit der Darstellung und den verschiedensten Möglichkeiten von gelebter Sexualität umgehen. Hermann Bahr ist wohl derjenige Autor von Jung Wien, der das Motiv der dekadenten Erotik am plakativsten einsetzt. Damit unterscheidet er sich sehr deutlich von den komplizierten Verrätselungen eines Hugo von Hofmannsthal oder Andrian-Werburgs, der zwar auch explizit auf Homoerotik verweist, aber nicht so publikumsorientiert und parodistisch. Die erzählenden Texte Bahrs sind nicht streng durchkomponiert, zwischen den Zeilen zu lesen, ist daher nicht notwendig, denn die Frivolität der dargestellten Figuren soll unterhalten und nicht kritisch hinterfragen.

Neben der Darstellung von lesbischer Liebe werden in den anderen Novellen Bahrs weitere erotische Szenarien entworfen, so etwa in „Der verständige Herr“, in dem der Moment der Entsagung, kurz vor der Vereinigung mit seiner Geliebten, als der eigentliche Höhepunkt gilt. Der Liebhaber persönlich engagiert einen weiteren Akteur, der Teil des Rollenspiels ist und ihn im entscheidenden Moment verprügelt und aus dem Zimmer wirft.<sup>197</sup> Hermann Bahr erzählt freimütig und bricht mit Moral und Tabus, indem er pervertierte Liebe zum Thema macht. Der Vorwurf der zeitgenössischen Autoren, dass seine Texte qualitativ nicht hochwertig seien, begründet sich darin und in der teils umgangssprachlichen Formulierung und Sprache, der sich die Figuren bedienen.

##### **4. 5. 2. 2. Zum Inhalt**

Eine namenlose Frau, vermutlich ist sie Schauspielerin, wie aus dem Hinweis auf die „cytherische Armee“<sup>198</sup>, der sie angehört hervorgeht, erzählt in geselliger Runde von ihren neuesten Liebesabenteuern. Sie hat ein Verhältnis mit einem verheirateten Mann, der im Unterschied zu ihr

---

<sup>195</sup> vgl. Kafitz, Dekadenz, S. 71.

<sup>196</sup> vgl. Koppens, Dekadenter Wagnerismus, S. 110.

<sup>197</sup> vgl. Bahr Hermann: Fin de Siècle. Berlin: Zoberbier 1891. S. 119ff.

<sup>198</sup> vgl. Nase, S. 109 – Cytheris war der Künstlernamen einer antiken Schauspielerinnen aus der griech./röm. Antike und wird hier synonym für die Schauspielerei verwendet.

namentlich erwähnt wird. Er ist Graf, heißt Zettwitz und ist ausgesprochen unansehnlich, dafür aber offenbar reich, denn er kauft seiner Geliebten eine Villa in Dornbach. Eines Tages steht plötzlich die betrogene Ehefrau vor der Türe und, weil mit dem Geliebten ohnehin nicht allzu viel anzufangen ist, sie sich langweilt und nach Neuem sehnt, fängt die Schauspielerin kurzerhand mit der Frau ein Verhältnis an: „[...] ja es [die Schauspielerin] verliebte sich in seine eigene Frau.“<sup>199</sup> Doch die Freude über die Beziehung, die offenbar nur ein netter Zeitvertreib ist, währt nicht lange: „Zunächst hatte ich jedenfalls einen starken Gusto auf sie. Es ist nur ihre Schuld, wenn es keine Leidenschaft für's Leben wurde“<sup>200</sup>, heißt es. Nach einiger Zeit versöhnen sich die Eheleute und die Geliebte wird uninteressant. Als beide neuerlich versuchen, sie zu einer Fortsetzung des Verhältnisses zu bewegen, lehnt sie beleidigt ab.

#### 4. 5. 2. 3. Lesbische Liebe als Variation dekadenter Homoerotik

Der Sinn des Riechens und die Bedeutung von Düften ist ein wichtiges Thema des Textes. Die Schauspielerin ist nicht nur „in allen Graden der Liebe geschult, [...] sie riecht immer sehr gut“<sup>201</sup>. Der Titel nimmt darauf Bezug, und es stellt sich kurioserweise heraus, dass ihr Geliebter nicht an ihrer Person sondern primär an ihrem Duft interessiert ist, denn „[e]r liebte nicht mit dem Herzen; er liebte immer bloß mit der Nase.“<sup>202</sup>

Parfum und dessen Verwendung gehört zu den dekadenten Motiven, die so auch bei Andrians „Der Garten der Erkenntnis“ auftauchen sowie bei Hofmannsthal, in dessen Texten olfaktorisch bedingte Sinneindrücke ausgelöst werden wie im „Märchen der 672. Nacht“ und in Bahrs „Die gute Schule“. Man erinnere sich an die Szene, als Erwin den geliebten Clemens mit Parfum besprengt und ihn in kostbare Gewänder kleidet.<sup>203</sup> Gleiches geschieht in „Mit der Nase“, wenn dort steht:

Wir wechselten unsere Kleider, unseren Schmuck, tauschten unsere Parfüme, ich ihre Marquise, sie meinen Corylopsi – in dieser rastlos erfinderischen Begierde nach dem schaurigen Geheimnisse der Liebe, daß jedes sich in das andere verwandle.<sup>204</sup>

Eine kurze Recherche ergab, dass es sich bei Marquise und Corylopsi vermutlich um Düfte handelt, die zur Zeit der Jahrhundertwende gebräuchlich waren. Trotzdem sind sie nicht alltäglich, Corylopsi bezeichnet die in dem Zusammenhang der Parfumherstellung recht ungewöhnlich erscheinende Pflanzenfamilie der Zaubernussgewächse. Möglicherweise ist mit dieser speziellen Pflanze noch eine weitere Bedeutungsebene verknüpft, die aus heutiger Sicht nicht mehr nachvollzogen werden kann, denn insgesamt wird drei Mal darauf Bezug genommen, jeweils an Wendepunkten der Novelle. Der Tausch der persönlichen Gegenstände hat eine erwiesenen erotische Bedeutung. Erwin tauscht an einer

---

<sup>199</sup> Nase, S. 105.

<sup>200</sup> Nase, S. 106.

<sup>201</sup> Nase, S. 103.

<sup>202</sup> Nase, S. 109.

<sup>203</sup> vgl. Garten, S. 22f.

<sup>204</sup> Nase, S. 107.

Schlüsselstelle das Glas und Zigaretten mit einem Fremden, auch das ist ein erotisches Moment, der hierfür als Vergleich herangezogen werden kann<sup>205</sup>, wobei das Liebesverhältnis der beiden Frauen nicht angedeutet, sondern explizit dargestellt wird.

Das Verhältnis der beiden Frauen beginnt, als die betrogene Ehefrau überraschend das Haus der Geliebten aufsucht und dort offenbar mitten in der Diskussion, ob tatsächlich ein Ehebruch vorliegt, in Ohnmacht fällt. Die Hausherrin kommt ihr zur Hilfe und entdeckt ihre Neigung zur Rivalin:

ich [die Protagonistin] knöpfte ihr das Mieder auf – und das, weißt, so einen reinen, jungen Leib ansehen, in dem es brennt, so was macht sich halt ganz merkwürdig auf den Nerven: es gab mir einen Schups, und von diesem Augenblick war ich wieder einmal fürchterlich verliebt.<sup>206</sup>

Die nachfolgenden Details der Affäre sind ähnlich eindeutig skizziert. Dabei wird die Beziehung als völlig alltäglich dargestellt, niemand scheint sich an den Verhältnissen weiter zu stören. Selbst der Ehemann wirkt nicht durch die Situation abgeschreckt und sucht weiterhin den Kontakt mit der Geliebten. Allenfalls wird darauf Bezug genommen, dass die Ehefrau noch keine entsprechende sexuelle Bildung erhalten hat und die Schauspielerin ihr erst beibringen muss, was in der Liebe alles möglich ist:

Ich erweckte sie also durch die süßesten und kundigsten Liebkosungen, welche sie nicht wenig verwunderten. Sie tat ganz verblüfft: denn obgleich verheiratet, war sie noch ohne jede Bildung. Aber bald erwiderte sie meine Neigung.<sup>207</sup>

Von Seite der Schauspielerin scheint das Interesse an einer Art Beziehung echt zu sein, zumindest wirkt sie nicht unerfahren, ist, als es zu Ende geht, aufrichtig betroffen und versucht, das zu überspielen. Die Frauen haben eine echte und andauernde Beziehung, die über eine Idee und Phantasien eindeutig hinausgeht. Und so heißt es

Es wurde ein ganz festes Verhältnis. Wir richteten uns zusammen ein. Wir erwiesen uns tausend Zärtlichkeiten und unterließen keine von den süßen Tollheiten unersättlicher Verliebtheit [...].<sup>208</sup>

Das Ende des Textes weicht auch von dem leicht oberflächlichen Erzählton ab, es wird so der Eindruck erweckt, dass die Unaufrichtigkeit der Gefühle, die die Ehefrau nur vorgespielt hat, als Verrat empfunden wird. Denn „[s]ie tat das nur aus Curiosität, ohne eines echten und tiefen Gefühles fähig zu sein. Hauptsächlich nur um sich über die Untreue ihres Ehemannes zu trösten.“<sup>209</sup> Der sentimentale Ton reißt jedoch sofort wieder ab, wenn der Ehemann als „Schafskopf“<sup>210</sup> beschimpft wird und die Schauspielerin in ihren ordinären Erzählstil zurückverfällt. Das Umfeld, in dem es offen gelebte Sexualität gibt, ist auch bei Hermann Bahr ein in sozialer Hinsicht primär einfaches. Die

---

<sup>205</sup> vgl. Garten, S. 35.

<sup>206</sup> Nase, S. 106.

<sup>207</sup> Nase, S. 106f.

<sup>208</sup> Nase, S. 107.

<sup>209</sup> Nase, S. 107.

<sup>210</sup> Nase, S. 110.

Schauspielerin, das liebe „Viecherl“<sup>211</sup>, gehört somit einem Milieu der einfachen Leute an und wird als unterhaltsame Kuriosität für ihre offenbar bürgerlichen Bewunderer präsentiert.

Aus ihrer malerischen Periode her, als sie noch in der Akademie stand, hat sie die Nostalgie des Aktes. Bloß die Handschuhe, das schwarze Mieder und die Strumpfbänder behält sie; „um die Schamhaftigkeit nicht zu verletzen.“ Es ist ein geschmackvolles Kostüm, nicht alltäglich, empfehlenswert. Auch praktisch.<sup>212</sup>

Insofern ist der Bereich, in dem es freie Sexualität und weibliche Homoerotik gibt, klar abgegrenzt. Die sexuellen Vergnügungen mit Schauspielerinnen und Künstlerinnen sind auch Thema bei Joris-Huysman in „A Rebours“, die „zwar nicht dem bürgerlichen Moralkodex entsprechen, aber noch keinesfalls völlig außerhalb aller Normen stehen“<sup>213</sup> und daher noch vertretbar sind. Diese Grenze wird bei Bahr überschritten, das Geschehen entspricht nicht mehr den bürgerlichen Normen, wird aber scheinbar durch die possenhafte Erzählweise entschuldigt. Auch in „Die gute Schule“ wird die Verführung eines einfachen Mädchens thematisiert. Ihre Aufgeschlossenheit gegenüber anormalen Praktiken begründet sich in ihrer Herkunft und Naivität, die sie es nicht besser wissen lassen.

Mit der Theorie zur Charakterisierung eines dekadenten Helden passt das Bild der Schauspielerin gar nicht zusammen. Sie ist keine dekadente Figur und kein weiblicher Narziss. Dieses Motiv bearbeitete Hermann Bahr in „Die gute Schule“, wo es einen eindeutig narzisstischen Helden gibt, der auch einen dekadenten Zugang zur Sexualität hat. Ob dieser einen homoerotischen Hintergrund hat oder nicht, bleibt offen.

Es stellt sich die Frage, ob für die Autoren von Jung Wien überhaupt die Figur eines weiblichen Narziss denkbar war. Demzufolge müsste die Figur der betrogenen Ehefrau als solche eingestuft werden, da sie ja aus dem bürgerlichen Milieu stammt und andere sexuellen Erfahrungen aus reiner Tristesse macht und um sich durch die dekadente Sexualität wieder zu beleben. Aber trotzdem reichen die wenigen Merkmale ihrer Person nicht aus um festzustellen, ob ein weiblicher Narzissmus vorliegt. Außerdem kehrt die Ehefrau recht bald zu ihrem Mann zurück, eine andauernde narzisstische Störung ist daher nicht zu vermuten.

Sie entschied sich für ihn. Eine Weile hat's mir recht weh gethan. Aber endlich, das ist wieder das Gute mit den Gefühlen, wenn Sie einem auch teuer zu stehen kommen, daß alles wieder vorüber geht, und hauptsächlich läuft endlich alles doch nur auf Einbildung hinaus. Wir setzten uns ganz freundschaftlich, aber klar auseinander und trennten uns. Jedes nahm wieder seine Kleider, seinen Schmuck, seinen Parfüm, sie ihre Marquise, ich meinen Corylopsis – der schöne Traum war aus.<sup>214</sup>

Auch die Fürstin in „Der Garten der Erkenntnis“ ist, wie an anderer Stelle bemerkt, ein weiblicher Narziss. Sie pflegt einen dekadenten Lebensstil, allerdings ist sie als seelisches Gegenstück Erwins konzipiert und daher eher den androgynen Figuren zuzuordnen. Sie ist nicht wie Fifi oder die Schauspielerin beziehungsweise deren Geliebte, die über weitere Textpassagen selbständig

---

<sup>211</sup> Nase, S. 104.

<sup>212</sup> Nase, S. 104.

<sup>213</sup> Koppen, Dekadenter Wagnerismus, S. 101.

<sup>214</sup> Nase, S. 109f.

handelnde Figuren sind. Besonders in „Mit der Nase“ fällt auf, dass es reine Frauengeschichte ist, in der der Ehemann dagegen nur kurz vorkommt. Der Ehemann spielt in der Handlung daher nur eine Nebenrolle. Er fällt durch seine Lächerlichkeit und Einfältigkeit auf, ist durch seine Affäre, die fast klassisch-bieder wirkt, ebenfalls nicht mit Figuren wie Erwin oder dem Kaufmannssohn vergleichbar. Er ist allerdings als Ästhet ausgewiesen, da er nach Düften und nicht nach Liebe sucht: „Nehmlich, der Schafskopf liebte sie nicht und liebte mich nicht, sondern bloß den guten Geruch. Hinter dem Corylopsis schmachtete er einher.“<sup>215</sup> Diese Passage wirkt fast wie eine Parodie des Duftmotives, das im „Garten der Erkenntnis“ keine komischen Aspekte zeigt.

Liebe und Erotik sind in obigem Text entsprechend als oberflächliche Erfahrung einzustufen. Das passt wieder mit dem dekadenten Lebensgefühl zusammen und dem Versuch, dem Verfall durch ästhetische Erfahrungen, dazu soll hier auch die Sexualität gezählt werden, entgegen zu wirken.

Ist nun „Mit der Nase“ ein dekadenter Text? An anderer Stelle wurde bereits darauf verwiesen, dass Sexualität und Homoerotik als deren literarischer Sonderfall nur Teil eines dekadenten Syndroms sind. Im Zusammenhang mit weiteren dekadenten Eigenschaften, Gegenständen und Verhaltensauffälligkeiten ergibt sich ein Gesamtbild, das dekadent genannt wird. „Mit der Nase“ ist folglich in der Tat ein dekadenter Text in Hinblick auf die sexuell erotische Komponente und beinhaltet explizite Homoerotik, die nicht eindeutig in Verbindung mit Narzissmus gebracht werden kann. Inhaltlich vergleichbar ist die Novellensammlung „Fin de Siècle“ mit „Reigen“ von Arthur Schnitzler. Dekadente Sexualität wird dabei aus dem Gesamtbild der Dekadenz herausgelöst und differenziert in allen Varianten durchgespielt. Das bedeutet, dass „Mit der Nase“ den umgekehrten Fall von „Die gute Schule“ darstellt. Wenngleich homoerotische Bezüge des Textes um den Maler und Fifi nicht ausgeschlossen werden können, ist der Roman primär eine Bearbeitung des Narzissstoffes. „Mit der Nase“ stellt dagegen die lesbischen Erfahrungen zweier Frauen und daher Homosexualität in den Vordergrund, ohne einen klaren Narzissmus zu beinhalten. Daher ist „Mit der Nase“ zwar ein Beispiel für einen dekadent homoerotischen Text, der aber in erster Linie unterhalten soll und ohne medizinische und tiefere psychologische Erklärung auskommt.

---

<sup>215</sup> Nase, S. 110.

## 5. Zusammenfassung

Der Décadent der Literatur der Jahrhundertwende ist die Bearbeitung des mythologischen Narcissus. Auf Grund der inhaltlichen Beurteilung der Primärtexte ist festzustellen, dass ein moderner Narziss nicht notwendigerweise homoerotisch veranlagt sein muss. Die Frage, ob Narzissimus immer Homoerotik bedingt, erübrigt sich daher. Homoerotik ist für die Zeitgenossen der Jahrhundertwende aber narzisstisch erklärbar. Vor allem die Psychoanalytiker und die ersten Sexualwissenschaftler sahen im Narzissimus und in daraus ursächlich entstehenden Störungen eine vermeintliche Basis zur Untermauerung ihrer Theorien zur Homosexualität.

Echte wissenschaftliche Beweise für die Richtigkeit dieser Annahme gibt es allerdings nicht; die meist pseudowissenschaftlichen Spekulationen und Thesen der Jahrhundertwende entbehren jeder konkreteren Grundlage. Auch die Literatur schlägt keinen eindeutigen Lösungsweg vor. So ist der Maler in „Die gute Schule“ in erster Linie Narziss beziehungsweise Décadent und heterosexuell. Es zeigt sich aber, dass Homoerotik in der Literatur meistens ein rückbezügliches Merkmal von Narzissimus ist. In Texten wie „Reitergeschichte“, „Der Andere“ oder eingeschränkt in „Mit der Nase“ ist auf den ersten Blick keine typische Narzissfigur zu erkennen. Erst die Interpretation einzelner Textabschnitte, die auf Sexualität verweisen und Motive aufgreifen, die homoerotische Bezüge haben, lässt den Verdacht aufkommen, dass hinter der sexuellen Andersartigkeit der Figuren eine narzisstische Störung verborgen liegt. Ausgehend vom ursprünglichen Stoff der Narcissus Geschichte herrscht offenbar von Anfang an eine Unsicherheit darüber, ob die Liebe zum Spiegelbild einen erotisch sexuellen Charakter hat oder nicht. Die Wortwahl und die Leidenschaft, die Narcissus beim Anblick seiner selbst empfindet, lässt aber vermuten, dass ursprünglich ein sexuelles Begehren vorliegt. Dabei darf aber nicht vergessen werden, dass die Frage nach Erkenntnis und die Spaltung von Seele und Körper das Hauptthema sind, Eros, als Vermittler und Überbringer der Strafe für das narzisstische Verhalten und das Abweisen von Echo, jedoch nur eine Begleiterscheinung ist. Es stellt sich die Frage, ob die Urschuld des Narcissus daher tatsächlich sexuelles Begehren des Spiegelbildes ist oder schlicht Eitelkeit und unmenschliches Verhalten.

Die zahlreichen Bearbeitungen des Stoffes übernehmen diese Unsicherheit. Abgesehen von der französischen Herangehensweise, die etwa des Esseintes als eindeutig homosexuellen Narziss darstellt, und Dorian Gray, der nicht mehr eindeutig zu beurteilen ist, gibt es andere narzisstische Figuren, zu denen auch Anton Lerch und der Maler in „Die gute Schule“ gezählt werden müssen, die von einer klassischen Kombination zwischen Narzissimus und Homoerotik abweichen. Zumindest herrscht Unklarheit darüber, ob die Narzissfiguren auch Homoeroten sind. Häufig wird daher versucht, die Biografie der Autoren für eine eindeutigere Analyse heranzuziehen. Dies funktioniert zwar durchaus bei Stefan George und Leopold von Andrian-Werburg, im Fall von Hugo von Hofmannsthal hingegen nur noch sehr eingeschränkt. Bei den übrigen Autoren von Jung Wien ist eine solche Interpretationshilfe überhaupt nicht zulässig.

Es ist überraschend und hochinteressant, dass in fast allen Texten das sogenannte „Andere“ nachgewiesen werden konnte - entweder wortwörtlich oder in Form andersartiger Begebenheiten, die Kennzeichen des dekadenten Stiles sind. Die Autoren von Jung Wien verwendeten den Begriff

manchmal synonym mit „Fremdem“ oder „Rätselhaftem“ und auch in Verbindung mit mystischen Erlebnissen, wie sie der Kaufmannssohn in dem Treibhaus erfährt. Gemeint ist aber vermutlich immer das Gleiche. Es ist davon auszugehen, dass das Andere einerseits Synonym für den ganzen Komplex der dekadenten Andersartigkeit ist, zu dem andererseits auch Homoerotik gehört. Bei Andrian steht das Andere ganz eindeutig für die erotische Parallelwelt, die sich die Hauptfigur durch Sexualität erschließen will. In diesem Fall handelt es sich daher eindeutig um ein homoerotisch motiviertes Begehren, Erwin fühlt sich einerseits zu Spiegelungen seiner Person und ihm ähnlichen Figuren hingezogen, andererseits gibt es aber auch im Unterschied zu anderen Texten den Hinweis auf eine echte und andauernde Beziehung mit einem Mann. Ausgehend davon, dass der „Garten der Erkenntnis“ für alle Autoren von Jung Wien beispielhaft war und das „Andere“ dort am deutlichsten vertreten ist, lässt sich daher ein klarer Bezug zwischen Homoerotik und dem Anderen nachweisen. Daher ist anzunehmen, dass der Begriff in später oder gleichzeitig verfassten Texten in Anlehnung an Andrian zu deuten ist.

Die Bandbreite der Darstellung von homoerotischen Varianten reicht von einer so expliziten Form, wie sie an der Figur Erwins gezeigt wird, bis hin zu einer verrästelten und chiffrierten, die oft nur an einzelnen Wörtern, Gegenständen oder doppeldeutig zu verstehenden Bildern festgemacht werden kann. Homoerotische Codes sind offenbar häufig mit dekadenten Objekten wie dem Beryllstein bei Hofmannsthal oder Parfums verknüpft. Todesszenarien, morbide Stimmungen und das Auftauchen androgyner Figuren verweisen ebenso auf Homoerotik.

Selbstverständlich gibt es auch Texte, die ohne sexuelle Komponente auskommen und dennoch das Narzissthema aufgreifen. Es ist nicht auszuschließen, dass die Rezeption falsch liegt, wenn dem Witwer in „Der Andere“ eine begehrlische Eifersucht auf den männlichen Rivalen unterstellt wird. Gleichzeitig muss aber davon ausgegangen werden, dass wissenschaftlich und medizinisch geschulte Autoren wie Arthur Schnitzler das Motiv absichtlich sehr stark verfremdeten und reduzierten. Die konkrete Lesbarkeit wäre dann nur einem eingeweihten Publikum zugänglich gewesen, ein Vorteil, der es auch vereinfacht hätte, die Zensur zu umgehen.

Es ist eine Tatsache, dass sich die literarische Bearbeitung der Homosexualität aus der Dekadenzliteratur entwickelte. Jung Wien hatte in der deutschen und konservativeren Literatur Europas eine Vorreiterrolle, die dazu führte, dass nach der Jahrhundertwende Texte entstanden, die nach und nach Narzissmus zu reduzieren scheinen und dafür die Homoerotik und –sexualität in den Vordergrund stellen. Eine textorientierte Untersuchung der gleichen Motive nach der Jahrhundertwende wäre sicherlich lohnend, da von einigen sehr bekannten Werken ausgegangen werden könnte. Besonders Robert Musil, Thomas Mann und Stefan Zweig würden sich dafür anbieten. Es ist anzunehmen, dass es auch weniger bekannte Texte gibt, die das Thema nachahmend bearbeiteten. Interessant daran wäre die Beurteilung der Freizügigkeit im Schreiben, dem weiteren literarischen Umgang mit Homoerotik und auch, ob sich große Unterschiede zu der Herangehensweise von Jung Wien zeigten, es möglicherweise sogar zu einer Rückkehr zu einem konservativeren Stil kam, wie ihn Hofmannsthal und Bahr in ihrem Spätwerk propagierten.

Ein weiterer Verdienst der Dekadenzliteratur ist ein wesentlicher Beitrag zur Neuordnung der Geschlechterrollen in der Literatur und die Schaffung neuer Figurentypen. Das gilt für die Darstellung von Frauen wie für Männer, die um zwischen den Geschlechtern stehende Abstufungen erweitert wurden. Generell findet sich deshalb in der Sekundärliteratur einiges zu den Themen Androgynität und Gynandrismus und zum Verschwimmen der Geschlechtergrenzen ineinander. Für die Frauen gilt in der Literatur von Jung Wien, dass sie männlicher konnotiert sind, Männer tragen dafür deutlich weibliche Züge. Letzteres gilt für alle Hauptfiguren der analysierten Texte. Das Bild des schwächlichen und lebensuntüchtigen *Décadents*, der sich für Gewänder, Parfüms und schöne Blumen begeistern kann, qualifiziert ihn offenbar auch nicht für Heterosexualität. Homoerotik wird in diesem Zusammenhang als positive Steigerung der banalen und rein fortpflanzungsorientierten Sexualität verstanden.

Natürliche Liebe scheint in der dekadenten Vorstellung generell nicht möglich zu sein, daher wird auf alle anderen denkbaren Varianten ausgewichen. Dabei gilt immer der angesprochene Eros der Ferne, der bedingt, dass es zu keiner emotionalen Bindung der Hauptfigur oder des Narziss mit seinen Mitmenschen kommt. Das Begehren wird durch die Ferne sogar noch verstärkt und als intensiver wahrgenommen. In der Erinnerung, Rückblicken und der Phantasie ist Fifi attraktiver, Vuic begehrenswerter, Lato und Clemens schöner, die Liebe zur verstorbenen Ehefrau und dem unerreichbaren Fremden größer. Deshalb, und um die schöne Illusion nicht zu zerstören, muss dekadente Homoerotik sexuell unerfüllt bleiben. Durch die Selbstbezogenheit des Narziss wird ohnehin ein glückliches Ende von vornherein ausgeschlossen. Es ist daher wichtig, die narzisstische Homoerotik als Sonderfall und Modeerscheinung der Jahrhundertwende zu beurteilen und sie in den Kontext des damaligen Forschungsstandes zu setzen. Aus heutiger Sicht hat diese Form der sehr theoretischen Sexualität, die das Körperliche ausschließt, nichts mit dem eigentlichen Thema Homosexualität zu tun, vor allem deshalb weil die Theorien der Psychoanalyse überholt sind und die Sexualwissenschaften nicht mehr auf unwissenschaftliche Spekulationen zurückgreifen müssen.

Festzustellen war außerdem, dass Narzissmus ein primär männliches Phänomen ist. Dabei schienen sich die Autoren ganz nach der mythologischen Vorlage zu richten. Ausgehend von der Novelle „Mit der Nase“ zeigt sich aber, dass die Vorstellung von lesbischer Liebe für Jung Wien zumindest existierte. Nun ist dabei nicht völlig klar, ob eine Querverbindung von diesem Text zum Narzissmusmotiv gezogen werden kann oder nicht. Dafür spricht, dass sich Motive wie die Parfumszene, die bei männlichen Vergleichsfiguren wie Erwin im „Garten der Erkenntnis“ oder abgewandelt bei Hofmannsthal auftauchen, darin wiederholen und, dass auch die Beziehung zwischen den beiden Frauen schlussendlich an der Unaufrichtigkeit und Einseitigkeit der Gefühle scheitert. Die Liebe wird als Schein und Einbildung enttarnt, ein typisches Kennzeichen des Narzissmusmotivs. Dagegen spricht, dass die Frauen keine *Décadents* sind beziehungsweise ihre weiblichen Vorlieben für schöne Dinge nicht so deplatziert wirken wie in einem rein männlichen Umfeld. Allerdings scheint die Vorstellung von weiblichem Narzissmus nicht besonders verbreitet gewesen zu sein, es gibt daher keine Anhaltspunkte, die Aufschluss darüber geben, wie das feminine Pendant theoretisch auszusehen gehabt hätte.

Für Jung Wien gilt, dass die Idee einer dem Verfall geschuldeten, menschlichen Existenz der französischen Literatur entstammte, dass aber sehr wohl von dem Vorhandensein einer österreichischen Variante des Phänomens ausgegangen werden muss. Wie bereits an anderer Stelle bemerkt, nimmt einer der Wegbereiter von Jung Wien, Hermann Bahr eine Sonderstellung ein, weil er besonders frivol, publikumsorientiert und freizügig schrieb. Es erscheint sinnvoll, die übrige österreichisch-deutsche Dekadenzliteratur in die Tradition der konservativeren Schreibweise wie der Britischen zu stellen. Dem zum Trotz hatten auch die Wiener Autoren nachgewiesenermaßen immer wieder mit der Zensur zu kämpfen, vor allem, weil die pervertierte Sexualität, so chiffriert konnte sie gar nicht sein, den zeitgenössischen Moralvorstellungen widersprach. Der Beitrag von Jung Wien ist aber trotzdem, dass bis dahin tabuisierte Themen deutlich gesellschaftsfähiger gemacht wurden und die Literatur ihrerseits zu einer Weiterentwicklung der theoretischen Schriften beitrug.

Homoerotik und Narzissmus in Zusammenhang zu bringen, bedeutet, zwei germanistische Forschungsfragen zu vereinen, die bisher meist singular untersucht wurden. Der Prozess der Selbstliebe, die ein Narziss empfindet, ist dabei noch wesentlich vielschichtiger als vermutet. Es geht dabei nicht nur um eine Form des sexuellen Begehrens der eigenen Person und des eigenen Geschlechts, sondern auch um die Möglichkeiten der Aufspaltung und Vereinigung von Körper und Seele, die übertragen dem Verhältnis von Künstler und Kunstwerk entsprechen sollen. Das Bild des Narziss ist das eines dekadenten Künstlers, der im Rahmen seiner Dekadenz homoerotische Phantasien auslebt und dadurch in seiner Künstlichkeit aufgewertet wird. Die Forderungen nach einer neuen Kunst, die den Naturalismus endgültig überwinden sollte, bewirkten, dass auch die Sexualität in ihrer natürlichen Form als überholt angesehen wurde. So erklärt sich das gesteigerte Interesse an Homoerotik als Alternative dazu. Die sexuellen Fragen der Jahrhundertwende sind daher Teil eines künstlerischen Selbstfindungsprozesses und, davon abgesehen, ein eigenes Forschungsgebiet der Medizin, Biologie und Psychologie. Die komplexe Frage nach künstlerischer Identität und Entwicklung eines neuen Stiles stand aber nicht im Zentrum dieser Untersuchung, die auf die Interpretation der inhaltlichen Motive des homoerotisch narzisstischen Diskurses ausgerichtet ist. Es hat sich wider Erwarten gezeigt, dass entsprechende Motive deutlich verbreiteter waren als ursprünglich angenommen und dass sie in abgewandelter Form in allen Texten Jung Wiens nachgewiesen werden konnten.

## 6. Literatur

### Primärliteratur

Andrian, Leopold: Der Garten der Erkenntnis. Frankfurt am Main: Fischer 1970.

Bahr, Hermann: Die gute Schule. Seelenstände. Berlin: Fischer 1890.

Bahr Hermann: Fin de Siècle. Berlin: Zoberbier 1891.

Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XXVIII. Erzählungen 1. Hg. v. Ellen Ritter. Frankfurt am Main: Fischer 1975.

Schnitzler, Arthur: Die Frau des Weisen und andere Erzählungen. Das erzählerische Werk. Band I. Frankfurt am Main: Fischer 1981.

### Sekundärliteratur

Bachleitner, Norbert: Hermann Bahr und die französische Literatur in den Jahren 1889/90. In: „Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne“. Hermann Bahr-Symposion Linz 1998. Hg. v. Johann Lachinger. Linz: Landesverlag 2001. S. 145 – 159.

Bang-Soon, Ahn: Dekadenz in der Dichtung des Fin de siècle. Göttingen: Cuvillier 1996.

Bauer, Roger: Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons. Frankfurt am Main: Klostermann 2001 (Das Abendland, Neue Folge 28).

Bauer, Roger: Die „Überwindung“ der Décadence: Hermann Bahr in seiner Zeit. In: „Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne“. Hermann Bahr-Symposion Linz 1998. Hg. v. Johann Lachinger. Linz: Landesverlag 2001. S. 27 – 34.

Bauer, Roger: Décadence und Dekadenz. In: Euphorion 96 (2002). S. 117 – 126.

„Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht“. Hg. v. Christa Bürger. Berlin: Suhrkamp 1986 (= Hefte für kritische Literaturwissenschaft 5).\*

Busch, Marion u. Gerhard Müller: Dekadente Erotik in Hermann Bahrs Roman „Die gute Schule“ (1890). In: Dekadenz in Deutschland. Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende. Hg. v. Dieter Kafitz. Frankfurt am Main: Lang 1987 (Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 1). S. 57 – 71.

Daviau, G. Donald: Der „Austropäer“ Hermann Bahr als Anreger und Vermittler der Moderne im europäischen Kontext. In: „Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne“. Hermann Bahr-Symposion Linz 1998. Hg. v. Johann Lachinger. Linz: Landesverlag 2001. S. 13 – 26.

---

\* nicht eingesehen; nicht verfügbar.

Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Hg. v. Horst S. u. Ingrid G. Daemrich. 2. überarb. u. erw. Aufl. Tübingen, Basel: Francke 1995.

Detering, Heinrich: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann. Göttingen: Wallstein, 2002.

Dürhammer, Ilija: Geheime Botschaften. Homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2006.

Exner, Richard: Ordnung und Chaos in Hugo von Hofmannsthals Reitergeschichte. Strukturelle und semiotische Möglichkeiten der Interpretation. In: Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag. Hg. v. Roland Jost u. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt a. Main: Athenäum 1986. S. 46 – 59.

Farkas, Reinhard: Hermann Bahr. Dynamik und Dilemma der Moderne. Wien, Köln: Böhlau 1989.

Fischer, Jens Malte: Fin de Siècle. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1978.

Fischer, Jens Malte: Décadence. In: Propyläen-Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt. Das bürgerliche Zeitalter: 1830 – 1914. Hg. v. Erika Wischer. Berlin: Propyläen 1984.

Fischer, Marianne: Erotische Literatur vor Gericht. Der Schmutzliteraturkampf im Wien des beginnenden 20. Jahrhunderts. Wien: Braunmüller 2003 (Untersuchungen zur Österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Bd. 16).

Foldenauer, Karl: Hugo von Hofmannsthals Idee der Prosa. In: Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag. Hg. v. Roland Jost u. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt a. Main: Athenäum 1986. S. 60 – 83.

Fritz, Horst: Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle. In: Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Hg. v. Roger Bauer u. a. Frankfurt am Main: Klostermann 1977 (Studien zur Philologie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 35).

The Dedalus Book of German Decadence. Voices of the Abyss. Hg. v. Ray Furness. Sawtry: Dedalus/Hippocrene 1994.

Gottstein, Michael: Felix Salten (1869-1945). Ein Schriftsteller der Wiener Moderne. Würzburg: Ergon 2007 (Klassische Moderne, Bd. 4).

Janson, Stefan: „Einsame Wege“ und „weites Feld“ – Zum Todesmotiv bei Arthur Schnitzler und Theodor Fontane. In: Die Decadence ist da. Theodor Fontane und die Literatur der Jahrhundertwende. Beiträge zur Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft vom 24. bis 26. Mai in München. Hg. v. Gabriele Radecke. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 95 – 108.

Jugendstil. Hg. v. Jost Hermand. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971 (Wege der Forschung, Bd. 110).

Jost, Dominik: Zum literarischen Jugendstil. In: Jugendstil. Hg. v. Jost Hermand. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971 (Wege der Forschung, Bd. 110). S. 462 – 468.

Dekadenz in Deutschland. Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende. Hg. v. Dieter Kafitz. Frankfurt am Main: Lang 1987 (Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 1).

Kafitz, Dieter: *Décadence in Deutschland*. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts. Heidelberg: Winter 2004 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 209).

Knüferrmann, Volker: Die Gefährdung des Narziß oder: Zur Begründung und Problematik der Form in Thomas Mann *Der Tod in Venedig* und Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. In: *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart*. Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag. Hg. v. Roland Jost u. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt a. Main: Athenäum 1986. S. 84 – 95.

Koppen, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus*. Studien zur europäischen Literatur des *Fin de siècle*. Berlin: de Gruyter 1973.

Kriegleder, Wynfrid: *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich*. Menschen – Bücher – Institutionen, Wien: Praesens 2011.

Kunz, Ulrike: *„Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“*. Ästhetizistischer Realismus in der europäischen *Décadence*literatur um 1900. Hamburg: Kovac 1997.

Lenning, Walter: Der literarische Jugendstil. In: Jugendstil. Hg. v. Jost Hermand. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971 (Wege der Forschung, Bd. 110). S. 368 – 375.

Le Rider, Jacques: *Hugo von Hofmannsthal*. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1997 (= *Nachbarschaften*. Humanwissenschaftliche Studien 6).

Mayer, Hans: *Außenseiter*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1981 (st 736).

Meier, Franziska: Der bedrohliche Reiz des Androgynen. Hugo von Hofmannsthal und seine Zeit. In: *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal*. Frauenbilder. Hg. v. Ilija Dürhammer u. Pia Janke. Wien: Edition Praesens 2001. S. 69 – 95.

Müller, Karl: Das Dekadenzproblem in der österreichischen Literatur um die Jahrhundertwende. Dargelegt an Texten von Hermann Bahr, Richard von Schaukal, Hugo von Hofmannsthal und Leopold von Andrian. Stuttgart: Heinz 1977 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 28).

Nottinger, Isabel: *Fontanes Fin de Siècle*. Motive der Dekadenz in *L'Adultera*, *Cécile* und *Der Stechlin*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2003 (Epistemata 464).

- Paetzke, Iris: Erzählen in der Wiener Moderne. Tübingen: Francke 1992 (Edition Orpheus 7).
- Pankau, Johannes G.: Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg: Königshausen und Neumann 2005 (Wedekind-Lektüren, Schriften der Frank Wedekind-Gesellschaft, Bd. 4).
- Popp, Wolfgang: Männerliebe. Homosexualität und Literatur. Stuttgart: Metzler 1992.
- Porto, Petra: Sexuelle Norm und Abweichung: Aspekte des literarischen und des theoretischen Diskurses der frühen Moderne (1890 – 1930). München: Belleville 2011 (= Theorie und Praxis der Interpretation 9).
- Praz, Mario: Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. 1896 – 1982. München: Hanser 1963.
- Rabelhofer, Bettina: Wie glücklich kann Narciß sein? Zur Theorie menschlichen Unglücks in Leopold Andrians ‚Garten der Erkenntnis‘. In: Das glückliche Leben – und die Schwierigkeit, es darzustellen. Glückskonzeptionen in der österreichischen Literatur. Hg. v. Ulrike Tanzer, Eduard Beutner u. Hans Höller. Wien: Zirkular 2002. S. 67 – 80.
- Rasch, Wolfdietrich: Die literarische Décadence um 1900. München: Beck 1986.
- Rieckmann, Jens: Knowing the Other. Leopold von Andrian's Der Garten der Erkenntnis and the Homoerotic Discourse of the Fin de Siècle. In: Gender and politics in Austrian fiction. Hg. v. Ritchie Robertson. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 1996 (Austrian Studies 7). S. 61 – 77.
- Rieckmann, Jens: Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Signifikanz einer 'Episode' aus der Jahrhundertwende. Tübingen, Basel: Francke 1997.
- Scheible, Hartmut: Literarischer Jugendstil in Wien. Eine Einführung. München, Zürich: Artemis 1984 (Artemis Einführung 12).
- Schoene, Anja Elisabeth: „Ach, wäre fern, was ich liebe!“. Studien zur Inzestthematik in der Literatur der Jahrhundertwende (von Ibsen bis Musil). Würzburg: Königshausen und Neumann 1997 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 208)
- Deutsches Fremdwörterbuch. Hg. v. Hans Schulz u. fortgef. v. Otto Basler. 2. Aufl. Berlin, New York: De Gruyter 1999.
- Sorg, Reto: Aus dem Garten der Erkenntnis in „die Gärten der Zeichen“. Zu den literarischen Erstlingen von Leopold Andrian und Carl Einstein. In: Sprachkunst 27 (1996). S. 239 – 266.
- Sprengel, Peter: Der Einzige und die anderen – Hermann Bahrs Roman Die gute Schule (1890), genetisch betrachtet. In: „Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne“. Hermann Bahr-Symposium Linz 1998. Hg. v. Johann Lachinger. Linz: Landesverlag 2001. S. 35 – 48.
- Steinlein, Rüdiger: Erkundungen. Aufsätze zur deutschen Literatur (1975 – 2008). Heidelberg: Winter 2009 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 262).

Stern, Martin: Die verschwiegene Hälfte von Hofmannsthals Reitergeschichte. In: Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag. Hg. v. Roland Jost u. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt a. Main: Athenäum 1986. S. 41 – 45.

Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität. Hg. v. Karin Tebben. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2000 (Sammlung Vandenhoeck).

Wagner, Nike: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

Weinhold, Ulrike: Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur. Frankfurt am Main, Bern, Las Vegas: Lang 1977 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Bd. 215).

Wieland, Klaus: Die Konstruktion von männlichen Homosexualitäten im psychiatrisch-psychologischen Diskurs um 1900 und in der deutschen Erzählliteratur der Frühen Moderne. In: Scientia Poetica 9 (2005). S. 216 – 262.

Worbs, Michael: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1983.

Wunberg, Gotthart: Hermann Bahr – ein Fall für die Kulturwissenschaften. In: „Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne“. Hermann Bahr-Symposium Linz 1998. Hg. v. Johann Lachinger. Linz: Landesverlag 2001. S. 197 – 203.

Wünsch, Marianne: Das Modell der »Wiedergeburt« zu »neuem Leben« in der erzählenden Literatur 1890 – 1930. In Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Hg. v. Karl Richter u. Jörg Schönert. Stuttgart: Metzler 1983. S. 379 – 408.

Ziegler, Robert: Asymptote. An Approach to Decadent Fiction. Amsterdam, New York: Rodopi 2009 (Faux Titre 338).

### **Weitere Quellen**

Andreas-Salomé, Lou: Die Erotik. Vier Aufsätze. neu hg. mit einem Nachw. v. Ernst Pfeiffer. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1985 (Ullstein Materialien).

Broch, Hermann: Geist und Zeitgeist. Essays zur Kultur der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (st 2702).

Kraus, Karl: Die demolierte Literatur. Mit einem Nachw. Hg. v. Dieter Kimpel. Steinbach, Gießen: Anabas 1972.

Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. 17. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 2005.

Ovid: Metamorphosen. 2. Aufl. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2007.

Reik, Theodor: Arthur Schnitzler als Psycholog. Minden: J. C. C. Bruns 1913.

Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt am Main: Fischer 1987.

## **7. Anhang**

### **7. 1. Schlusswort**

Die Bearbeitung des Details der Homoerotik aus dem großen Motivkomplex der dekadenten Sexualität und dieses in Zusammenhang mit Narzissmus gesetzt, zeigt, dass es neben den in der Vergangenheit bereits herausgegriffenen Forschungsfragen zu Jung Wien, zu denen meistens sehr viel Sekundärliteratur produziert wurde, noch weiße Flecken auf der Landkarte der Germanistik gibt; und zwar in einem Gebiet, das auf den ersten Blick bereits sehr gut erforscht schien.

Abgesehen von den bisher vernachlässigten inhaltlichen Fragen und Motiven, sollte besonders der Sprachartistik und den formalen Kriterien, die einen Text als dekadent ausmachen, mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden. Ein weiteres Problem, das sich im Zuge der Fertigstellung der Arbeit ergab, war die Begriffsvielfalt, die sich offenbar auch aus einer Unsicherheit der korrekten Bezeichnung entwickelte, und es wurde gezeigt, dass eine Klärung und möglicherweise eine daraus folgende, konkretere Abgrenzung der Fachbegriffe auf lange Sicht notwendig wäre. Oft scheinen mit den Bezeichnungen nämlich Wertungen verknüpft zu sein, die eine literarische Bewegung durch einen entsprechenden Überbegriff zu beurteilen versuchten. Im Falle der Dekadenz, als eindeutig deutschsprachiges Phänomen, das zwar der französischen *Décadence* entstammte, aber inhaltlich und formal adaptiert wurde, bedeutete das eine vorauseilende negative Wertung, die dazu einem geschichtlichen Wandel unterworfen ist. Denn im Rückblick versteht man heute unter Dekadenz etwas völlig anderes als die Zeitgenossen der Jahrhundertwende. Eine kritische Neubewertung und vorurteilsfreie Untersuchung des österreichischen Dekadenzphänomens wäre daher wünschenswert.

## **7. 2. Abstract**

Literarily homoeroticism is a so far more or less neglected detail of the decadent sexuality discourse in view of Jung Wien. The historical research on the problem of same gender love usually focusses on the biographic conditions of the writers and tries to equalize their biography with sexual affinities of their fictional characters. This might be useful if there is a reasonable suspicion the correspondent author had a need to process his personal sexuality through his oeuvre. But these presuppositions do not work for every writer in this thesis. Around 1900 there was an increasing interest concerning all questions and possibilities of sexuality in general, as an effect of the development of the psychoanalysis and sexology. The opening question is if there is a general close literarily connection between homoeroticism and narcissism since the first term seems to be founded in the second one. This is an achievement of the assumption narcissism is a form of autoeroticism and therefore a form of homoeroticism. On the basis of diverse prose texts the analytic part of the thesis is about the homoerotic themes seen as a part of a narcissistic master plan, symbolizing the idea of decadence in the literature of Jung Wien.

## 7. 3. Curriculum Vitae

### Persönliche Daten

Name	Annemarie Parz
Adresse	Hügelgasse 9 1130 Wien
Mailadresse	<a href="mailto:anne.parz@aon.at">anne.parz@aon.at</a>
Staatsbürgerschaft	Österreich
Geburtsdatum	17. Februar 1986

### Ausbildung

seit 10/2004	Universität Wien 1. Studienrichtung: Dt. Philologie 2. Studienrichtung: Biologie
09/2008 – 01/2009	University of Nottingham Erasmus Mobilitätsprogramm
1996 – 2004	Neusprachliches Gymnasium der Dominikanerinnen, 1130 Wien
1992 – 1996	Volksschule Auhofstraße 1130 Wien

### Praktika und Berufserfahrung

11/12 2012	Praktikum bei Amalthea Signum Verlag 1030 Wien
04/05 2012	Praktikum bei Böhlau Verlag 1010 Wien