GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Fragmente einer Sprache der Pornografie. Die ‚Klassiker' Memoirs of a Woman of Pleasure (Fanny Hill) und Josefine Mutzenbacher

Liebrand, Claudia; Schößler, Franziska

2004

https://doi.org/10.25595/4230

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Liebrand, Claudia; Schößler, Franziska: *Fragmente einer Sprache der Pornografie. Die ‚Klassiker' Memoirs of a Woman of Pleasure (Fanny Hill) und Josefine Mutzenbacher*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 10 (2004) Nr: 2, 107–129. DOI: https://doi.org/10.25595/4230.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Claudia Liebrand/Franziska Schößler

Fragmente einer Sprache der Pornografie. Die ‚Klassiker' *Memoirs of a Woman of Pleasure (Fanny Hill)* und *Josefine Mutzenbacher*

Bei John Clelands ziemlich genau in der Mitte des 18. Jahrhunderts geschriebenem Roman *Memoirs of a Woman of Pleasure*, besser bekannt als *Fanny Hill*, und Felix Saltens *Josefine Mutzenbacher* aus dem Jahr 1906 handelt es sich zweifellos um zwei (historisch unterschiedlich zu positionierende, mehr als 150 Jahre auseinanderliegende) ‚Klassiker' der pornografischen Literatur. An beiden Romanen lässt sich sehr präzise ablesen, inwiefern die bürgerliche Gesellschaft sich wesentlich über das konstituiert, was sie ausgrenzt und sanktioniert – über eine Pornografie, die zum Ort einer (phantasmatischen) Geschlechterkonstruktion wird. In Bezug auf Clelands Roman wird im Folgenden in erster Linie diese phantasmagorische Konstruktion in den Blick genommen, während in Saltens *Mutzenbacher* vor allem das Verhältnis von Pornografie und Institutionen (Schule, Polizei, Medizin, Religion), die Verschränkungen der Macht mit der Lust, analysiert werden.

1. *Fanny Hill* – „unverstellte nackte Wahrheit"

Die *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1748/49 erschienen) wurden verfasst vom Großkaufmann, Diplomaten, zeitweiligen Präsidenten der *East India Company* und Lebemann John Cleland. Der Text gilt als erster pornografischer Roman der englischen Literatur. Die *Memoirs of a Woman of Pleasure* sind als Briefroman konzipiert, folgen mithin einem Genre, dem spätestens Clelands Schriftstellerkollege Samuel Richardson mit seinen beiden voluminösen Briefromanen *Pamela. Or Virtue Rewarded. In a Series of Familiar Letters from a Beautiful Young Damsel, to Her Parents* (1740) und *Clarissa; or, the History of a Young Lady. Comprehending the Most Important Concerns of Private Life. And Particularly Shewing the Distresses that May Attend the Misconduct Both of Parents and Children, in Relation to Marriage* (1747/48) Kultstatus verliehen hatte: Fanny Hill – so die Romanfiktion der *Memoirs* –, inzwischen glücklich verheiratete, ehrbare Ehefrau, gibt in zwei langen Briefen einer mit Madame angeredeten Freundin Einblick in ihr Vorleben als Freudenmädchen. „Wahrheit, unverstellte nackte Wahrheit" – so schreibt sie an

diese – „ist meine Losung“ (F, 9)[1]. Das programmatische Bekenntnis zu Authentizität und Wahrheit nimmt Bezug etwa auf die Konfessionspoetologie – nicht nur, aber insbesondere – Richardsons. Eine Konfessionspoetologie im doppelten Sinne: Richardson versteht seine Romane als christliche Predigten in literarischer Verkleidung, *und* er inszeniert seine Texte als Bekenntnisschreiben – seine Protagonisten, mehr noch Protagonistinnen, sind dem (von Augustinus vorgegebenen) *Confessiones*-Modell verpflichtet: Sie unterziehen sich einer Lektüre ihrer Seele. Fannys Vorhaben, „Wahrheit, unverstellte nackte Wahrheit“ (F, 9) mitzuteilen, zielt dagegen nicht auf eine Enthüllung der Seele, sondern auf eine des Körpers. Fanny literalisiert gewissermaßen die nackte Wahrheit, verschiebt das figurative Konzept hin zur Buchstäblichkeit: die Wahrheit, von der sie zu erzählen verspricht, ist nicht die nackte Wahrheit im Sinne von ‚ganzer Wahrheit‘, sie stellt uns Nacktes im pornografischen Sinne in Aussicht. Cleland operiert hier also mit einer Strategie der Ent-Stellung, die für sein gesamtes Romanunternehmen kennzeichnend ist: Er greift zeitgenössische literarische Konzepte und Strategien auf – und verschiebt sie um eine Winzigkeit, macht aus der nackten Wahrheit die Wahrheit des Nackten. Zwei zeitgenössische Romane sind es vor allem, auf die *Fanny Hill* bezogen ist: Richardsons *Pamela* und *Clarissa*. Die Pamela-Story ist in die *Memoirs of a Woman of Pleasure* mehr oder weniger deutlich eingeschrieben: Als Fannys Eltern sterben – das auf dem Land lebende Mädchen ist erst vierzehn –, lässt sich die Waise überreden, ihr Glück in London zu versuchen. Fanny entscheidet sich für diese Option, weil ihr erzählt wird,

> „(...) es hätten schon viele Mädchen vom Lande sich und ihre Verwandtschaft auf ihre ganze Lebenszeit glücklich gemacht, manche, die sich ehrlich und tugendhaft gehalten hätten, wären bei ihren Herren so wohlgelitten gewesen, daß sie sie geheiratet hätten und ihnen Kutschen hielten, so daß sie nun erstaunlich vornehm und glücklich lebten, ja einige wären wohl gar Herzoginnen geworden (...)“ (F, 12).

Was Fanny hier erzählt wird, könnte auch in Kindlers Literaturlexikon stehen: Es ist nämlich just eine Kurzzusammenfassung von Richardsons *Pamela. Or, Virtue rewarded*. Pamelas Tugend hat harte Bewährungsproben zu bestehen, das Leiden der Heldin wird aber belohnt durch die Ehe mit einem – in den besten aller Ehemänner verwandelten – *reformed rake*. Fannys Lebensweg kopiert nun diese Vorgabe – auch sie wird schließlich geheiratet und lebt glücklich *ever after*; die imitierten Vorgaben werden aber in einem Detail ent-stellt: Es ist nicht die Tugend der Heldin, die den guten Ausgang verbürgt, sondern gerade ihre *Un*tugend. Und diese Entstellung ist bereits – in der Formulierung des Projekts, durch Tugend zum Glück zu kommen – in einer *Verschreibung* fassbar: Die Lockrede, die Fanny nach London, zur großen Hure Babylon, aufbrechen lässt, lautet im englischen Original:

> „as how several maids out of the country had made themselves and all their kin for ever: that by preserving their VARTUE, some had taken so with their masters, that they had married them.“[2]

VARTUE ist hier – in ‚niedriger' Schreibweise, wie sie beispielsweise auch Fielding einsetzt – mit „A", nicht mit „I" ge-, i. e. *ver*schrieben.[3] Eine Verschreibung, die schon darauf hinweist, dass Fanny das Pamela-Tugend-Muster umschreiben wird.

Weniger stringent als der *Pamela*-Verweis der *Memoirs of a Woman of Pleasure* scheint auf den ersten Blick ein Bezug zum *Clarissa*-Roman. Richardsons *Clarissa*, ein Jahr vor Clelands *Memoirs* publiziert, erzählt davon, wie seine schöne und tugendsame Protagonistin den Verführungskünsten des Aristokraten Lovelace, eines charmanten *villain*, trotzt. Lovelace vergewaltigt Clarissa – eine Vergewaltigung, die nicht hinreichend verstanden ist, wenn man sie nur als gewissenlose, zugleich verzweifelte Tat von Lovelace begreift, der sich derjenigen, die sich ihm entzieht, zu bemächtigen sucht und Clarissa ihrer Fleischlichkeit überführen will. Diese Vergewaltigung ist vielmehr zu lesen als Prüfung und *conversio* der Heldin, die im Akt nicht zur *Hure*, sondern zur *Heiligen* wird (exakt diese beiden Positionen, Hure und Heilige, sieht die bürgerliche Geschlechterordnung, zu deren Propagandisten sowohl Richardson als auch Cleland gehören, für Frauen vor). Clarissas Ende, der Tod der immer durchgeistigteren und heiligmäßigeren Protagonistin, beendet nicht einen Lebenslauf in absteigender Linie, sondern ermöglicht Clarissa die – im Tod vollzogene – Vermählung mit dem himmlischen Bräutigam. Eine Story, so könnte man argumentieren, die nicht viel zu tun hat mit der Geschichte von der unverdrossen fröhlichen Fanny Hill, die in London als Prostituierte arbeitet, bis sie schließlich reich und glücklich in den Ehehafen einfährt. Dem wäre entgegenzuhalten, dass Richardsons *Clarissa* als bestimmte Negation, als

> „Hohlform der pornographischen Phantasie der späteren Jahrhunderte [fungiert], denn Richardsons Roman dreht sich obsessiv darum, über viele hundert Seiten in unglaublicher Ausführlichkeit nicht passieren zu lassen, was das phantasmatische Herz der Pornographie ist: die jouissance der Frau. ‚Selbst da, wo Boccaccio am heißesten ist', soll D. H. Lawrence gesagt haben [– und D. H. Lawrence hätte statt Boccaccio auch Cleland anführen können –], ist er nicht annähernd so heiß wie Clarissa.'"[4]

Heilige und Huren, die Clarissen und die Fannys,[5] sind also nach D. H. Lawrence' kundiger Expertise nicht ganz unähnlich. Und so lässt es sich mit Recht behaupten, dass sowohl Richardsons *Clarissa*, der zu den meistgelobten kanonischen Texten der englischen Literatur gehört, mit fulminanter Wirkung auch auf die kontinentalen Literaturen, als auch Clelands *Memoirs* durch eine Struktur der Hypersexualität gekennzeichnet sind: *Fanny Hill* buchstabiert das aus, was in *Clarissa* auf Hunderten von Seiten immer wieder zu tilgen versucht wird: die Geschlechtlichkeit der Protagonistin.

Unser Interesse wird im Folgenden auf die Inszenierung des Pornografischen in Clelands Roman gerichtet sein, auf die in den *Memoirs* auffindbaren Fragmente einer Sprache des Pornografischen.

Die phallische Maschine oder das liebe Glied selbst

Pornografische Romane zeichnen sich dadurch aus, dass die Protagonisten und Protagonistinnen nicht nur immer DAS EINE tun; sie zeichnen sich auch dadurch aus, dass immerzu über DAS EINE geredet wird. Anders als in Felix Saltens *Josefine Mutzenbacher* reden Clelands Figuren zwar nicht ständig *beim* Sex, sie reden aber wieder und wieder *vom* Sex; so erzählen die drei Prostituierten, die wie Fanny Hill im Bordell der Mrs. Cole wohnen, die Geschichte ihrer Defloration. Besonders hymnisch feiert Louisa, eine von ihnen, den Anblick des Penis ihres Entjungferers. Zitiert wird zuerst das englische Original, dann die anonyme Übersetzung von 1782, um zu demonstrieren, welche Empathie, Kreativität und Emphase der Übersetzer für seinen Gegenstand aufbringt:

> „And now his waistcoat was unbuttoned, and the confinement of the breeches burst through, when out started to view the amazing, pleasing object of all my wishes, all my dreams, all my love, the king member indeed!“[6]

Die Stelle lautet übersetzt:

> „Und nun war auch seine Weste aufgeknöpft, und die Bänder seiner Beinkleider sprangen auf, und aus ihnen schoß der bezaubernde, angenehme Gegenstand all meiner Wünsche, meiner Träume, meiner Liebe heraus – (...) das liebe Glied selbst“ (F, 163).

Fast jeder Penis, der im Roman auftaucht, wird als seine eigene Epiphanie gefeiert – der Phallus ist das, worüber die Männer verfügen und das sie in seiner Prächtigkeit ausstellen – und er ist das, was die Frauen begehren, wonach sie sich verzehren, was ihnen fehlt. Die Frauen sind – wir formulieren etwas krude – ganz ‚Loch‘, die Männer sind ganz ‚Füllung‘/‚Er-Füllung‘. Sexualität ist bei Cleland strikt genital konfiguriert; das ‚Ofenloch‘ ist der Ort, in den die erigierten Glieder einfahren wollen. Alle anderen Praktiken werden als defizitär markiert (insbesondere die lesbischen zwischen Phoebe und Fanny oder die onanistischen). Bevor Louisa auf ihren Entjungferer trifft, muss sie sich mit sich selbst begnügen:

> „(...) [ich] überließ (...) mich dem unschmackhaften Vergnügen der Selbstbeschauung, der Selbstbefühlung, des Selbstgenusses, kurz, allen Mitteln der Selbsterkenntnis in der Jagd nach Vergnügen, die mich immer flohen und mich durch ein ungewöhnliches Etwas, das ich nicht erreichen konnte, mit Höllenpein marterten; so diente alles nur dazu, mich nur mehr zu erhitzen und meine Begierden heftig hervorzurufen, während das einzige Ding, das zu ihrer Stillung notwendig war, nicht bei der Hand war, und ich hätte meine Finger zerbeißen können, daß sie es so übel vertraten“ (F, 161).

Um deutlich zu machen, *wie* idolatrisch, *wie* hymnisch der Penis als heiligmäßiger Spender aller *jouissance* gefeiert wird, sei von den zahlreichen Penis-Beschreibungen noch eine, im Kontext einer Affäre Fannys mit einem jungen Bediensteten namens Will, zitiert:

> „Ich stahl meine Hand an seine Schenkel, an deren einem hinunter ich einen steifen, harten Körper fühlen konnte, den die Beinkleider einsperrten, so daß meine Finger kein Ende fühlten. Neugierig, dieses Geheimnis zu enthüllen, tat ich, als wenn ich mit seinen Knöpfen spielte, die eben von der tätigen Kraft hinter ihnen springen wollten, und nun sprangen die seines Hosenbundes und seiner Klappe auf bei der ersten Berührung, und heraus schoß es, und nun sah ich, vom Hemd enthüllt, mit Erstaunen und Wunder – und was? – nicht das Spielding eines Knaben, nicht den Speer eines Mannes, sondern einen Maibaum von so ungeheurer Größe, daß er, auf Verhältnis gesehen, einem jungen Riesen zugehört haben müßte; seine außerordentliche Gestalt setzte mich ordentlich in Erschrecken. Doch konnte ich nicht ohne Vergnügen sehen und befühlen ein Ding von so außerordentlicher Länge! Eine solche Breite beseelten Elfenbeins, vollkommen schön gedreht und geformt, dessen strotzende Steife seine Haut anspannte, deren sanfte Politur und samtene Weichheit es mit der feinsten Haut unseres Geschlechts aufnehmen konnte, und dessen außerordentliche Weiße nicht unvorteilhaft durch ein Buschwerk von schwarzem, lockigem Haar um die Wurzel herum gehoben wurde, durch die die schöne Haut etwas zeigte, was man an einem schönen Abend sehen kann, wenn man den hellen, lichten Äther durch die Zweige entfernter Bäume, die über die Höhe eines Hügels herüberragen, erblicken kann. Dann das tiefe, ins Bläuliche spielende Inkarnat des Kopfes und die blauen, sich schlängelnden Adern, die zusammen die schönste Mischung der Figur und der Farben aus der Natur selbst zusammensetzten, kurz, es zum Gegenstand des Schreckens und des Vergnügens zugleich machten“ (F, 110f.).

Der hier beschriebene Penis ist nicht einmal der größte,[7] der in Clelands Text gefeiert wird – und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass Clelands literarische Glieder alle deshalb so voller Potenz strotzen, weil sie negieren müssen, was jeder/jede weiß: Dass das männliche Genitale ein störungsanfälliges, von Impotenz bedrohtes Organ ist. Gerade deshalb oder dessen ungeachtet: Die *Memoirs of a Woman of Pleasure* sind bestimmt von einer hymnischen Phallusidolatrie: Der „king member indeed“, „das liebe Glied selbst“, ist der in *Fanny Hill* aufgerichtete Hausaltar, vor dem das Romanpersonal sich zwecks Anbetung zusammenfindet. Und das Lektürevergnügen der männlichen Leserschaft verweist auf die Verbrüderung aller Penisträger, auf den homosozialen Zusammenschluss im Zeichen des phallischen Emblems. Wir alle wissen – durch unsere Lacanlektüren –, dass wir, wenn wir vom Phallus reden, diesen nicht mit dem Penis verwechseln dürfen: Wir lesen bei Lacan, dass der Phallus eine Metapher, ‚Symbol‘ ist, das nicht essenzialistisch missverstanden werden darf, sondern das als die kulturelle Konstitution von Bedeutung erst ermöglichende ‚Differenzmarkierung‘ verstanden werden muss, die die Herstellung der symbolischen Ordnung erst erlaubt. Clelands pornografischer Roman stellt diese phallische Metapher, wie sie beispielsweise Lacan gebraucht, vom Kopf auf die Füße. Während Lacan sich als blind dafür erweist, dass die phallische Metapher als Metapher immer auch einen anatomischen und biologischen ‚Rest‘ transportiert, führt uns Cleland in seinen Penis-/Phallusbeschreibungen den Mechanismus der Substantialisierung und Literalisierung, der Vergötzung und Vergegenständlichung des Zentralemblems der symbolischen Ordnung, des kulturellen Repräsentationssystems präzise vor, das für den Phallizismus kennzeichnend ist.

Inszeniert wird die Erhebung des Penis zum Phallus – und so wird auch hinreichend klar, dass hinter jedem Phallus nichts als ein Penis hervorlugt. Cleland führt wieder und wieder eine Konfiguration vor, die uns versichert, dass es der „king member indeed" ist, „das liebe Glied selbst", auf das alles bezogen ist, das die Ökonomie jeglichen Begehrens, das alle Ordnungssysteme zentriert.

Der Liebhaber ist der Mörder ist der Liebhaber oder das Phantasma der Defloration

Die Metaphorik, mittels der auf „das liebe Glied selbst" Bezug genommen wird, ist dem Krieg und dem Maschinenwesen geborgt. Es mag sein, dass wir es bei der Pornografie mit nackten Tatsachen zu tun haben, diese nackten Tatsachen können aber ihrer Einkleidung in Sprache – und die ist nun einmal metaphorisch und figurativ – nicht entkommen.[8] Wir haben es, wenn wir die *Memoirs* lesen, mit Kriegsgeräten und mit technischen Geräten zu tun: Der Penis ist der Speer, der in den Leib der Frau gebohrt wird und er ist „a machine" – und zwar eine mit einer Flut von Epitheta versehene: *„wonderful machine"*, *„enourmous machine"*, *„such an oversiz'd machine"*, *„mighty machine"*, *„brute-machine"* (eine Reihe, die sich beliebig fortführen ließe). Das Maschinenzeitalter hat sich in die Metaphorik der Pornografie eingeschrieben. Die Maschine, die Clelands Roman wieder und wieder präsentiert, ist eine „zum Verderben gemachte Maschine" (F, 119), konstruiert für die Penetration, insbesondere für die Defloration, die immer als Beinahe-Tötung geschildert wird. Clelands Text ist deflorationssüchtig: Seine Protagonisten sind von der Vorstellung besessen, der Erste zu sein, der sich dem Körper einer Frau einschreibt, sie in Besitz nimmt, sie beinahe ermordet. Nur ein Beispiel für die Engführung von Defloration und Mord ist die folgende Passage aus der Erzählung Emilys:

> „(...) ich [lag] zwischen Furcht und Begierde ganz geduldig da, bis ich einen durchbohrenden Schmerz fühlte, der mich zu einem Schrei veranlaßte; er saß zu fest in seinem Sattel, als daß ich ihn hätte herauswerfen können mit allem Sträuben, das ich anwandte, das zuweilen aber nur dazu diente, sein Vorhaben zu fördern, *bis endlich ein allmächtiger Stoß meine Jungfernschaft und beinahe mich selbst mordete* [Kursivierung von den Verfasserinnen]: jetzt lag ich da, eine blutende Zeugin von der Notwendigkeit, unter der unser Geschlecht steht, um den ersten Honig von Dornen zu sammeln" (F, 148).

Immer mordet die Entjungferung *beinahe* die erstmals penetrierte Frau, immer fließen Ströme von jungfräulichem Blut, immer schließt die Entjungferte ihren Peiniger auf ewig liebend in ihr Herz. Die Penetrierte nimmt immer die masochistische Position der Leidenden ein, der Pein und Vergnügen eins werden; ihr Bezwinger übernimmt den sadistischen Part, fügt ihr – so habe es die Natur eingerichtet – äußersten Schmerz zu. Obwohl immerzu davon geredet wird, dass die Jungfernschaft jenes köstliche Gut sei, das nur *einmal* geraubt werden könne, funktioniert Clelands Text gewissermaßen als immer währende Defloration; Protagonistinnen erzählen von ihrer Defloration, Fanny Hill selbst wird dreimal entjungfert: das erste

Mal von Charles, den sie am Ende des Romans wiedertrifft und heiratet; die zweite Entjungferung wird wenig später von einem Liebhaber vorgenommen, dessen ‚Maschine' an Größe die von Charles noch übertrifft:

> „So blieben wir einige Augenblicke versunken, atemlos, unempfindlich gegen alles andere (...). Nachdem unsere beiderseitige Verzückung ein wenig vorüber war und der junge Bursche die köstliche Spritze zurückgezogen hatte (...), goß die erweiterte, verwundete Passage einen Strom Tropfen wie Perlen aus, die meinen Schenkel hinunterflossen, gemischt mit Strichen von Blut, den Zeichen der Niederlage, die diese Maschine im Triumph über meine zweite Jungfernschaft angerichtet hatte" (F, 115).

Die dritte Defloration ist als Schmierenkomödie angelegt; Fanny verkauft ihre nicht mehr vorhandene Jungfernschaft an einen Freier, spielt diesem das schüchterne und unberührte Mädchen vor – und auch den Beweis für die gerade verlorene Jungfernschaft kann sie erbringen:

> „In jedem der Bettpfosten am Kopf des Bettes (...) war eine kleine Schublade, die so künstlich in die übrige Masse hineingearbeitet worden war, daß sei auch der sorgfältigsten Untersuchung hätte entwischen können. Diese Schubladen konnten durch eine Springfeder leicht geöffnet und verschlossen werden und waren beide mit einer gläsernen Flasche voll flüssigen Bluts versehen, in denen ein Schwamm lag, den man nur herauszunehmen und zwischen den Beinen sanft auszudrücken brauchte, wodurch mehr Blut herausgepreßt wurde, als zur Rettung der Ehre eines Mädchens nötig war" (F, 198).

Wenn der Leser der *Memoirs* es bis dahin nicht begriffen hat – Fannys Deflorations-Lügenspiel zwingt eigentlich dazu, es wahrzunehmen: Sexualität ist eine Komödie, eine komplexe kulturelle Veranstaltung, die dazu dient, uns der vorgeblich natürlichen und fixierten Geschlechtsidentitäten zu vergewissern: Die nackten Wahrheiten sind Ergebnis performativer, theatralischer Effekte. Und die sexuellen Nummern müssen so unermüdlich repetiert werden, um der Unsicherheit keinen Raum zu geben, dass die sexuellen Mythen Natur nicht sind, sondern nur prätendieren.

„‚I's' in Drag" – Ichs in Verkleidung oder Homosozialität vs. Homophobie

In einem viel besprochenen Aufsatz, der übertitelt ist mit „‚I's' in drag: the Sex of Recollection" hat Nancy K. Miller 1981 Clelands ‚Aneignung' weiblichen Schreibens, seine Fiktion, ein Freudenmädchen gebe Rechenschaft über ihr Leben, als männliche Ausbeutung von Frauen kritisiert: „[T]he erotics erected by female impersonation is (...) a wish-fulfillment that ultimately translates into structures of masculine dominance and authority."[9] Im Anschluss an Miller hat Madeleine Kahn befunden: „Cleland doesn't explore his narrative masquerade anywhere in his novel. He makes no effort to express a woman's perspective, to appropriate

her voice, or to share vicariously in her experience“,[10] der Roman sei „intended to uphold the patriarchal and bourgeois system“.[11] Das ist zweifellos richtig. Richtig ist aber auch, dass Romane, die die Dispositive des gesellschaftlichen Ordnungssystem aufrufen, diese als Dispositive sichtbar machen. Sicher: Die *Memoirs of a Woman of Pleasure* feiern das Patriarchat als die beste aller Welten; sie porträtieren das patriarchalische System aber mit einer solchen Präzision, dass sie es zur Kenntlichkeit entstellen: Feministische Ressentiments à la Madeleine Kahn scheinen uns mithin der Text-Komplexität nicht gerecht zu werden.

Und natürlich ist die Technik männlicher Autoren, ‚als Frau' zu schreiben, kein nur in pornografischen Texten verwirklichter Männerwunsch. Seit jeher ist das Schreiben wie eine Frau für den Männer-Dichter der Probierstein; kann er doch so erweisen, dass er höchste Natürlichkeit produzieren kann. Das Schreiben als Frau wird zum Siegel von Autorschaft überhaupt. Schon Ovid usurpiert in seinen *Heroides*, die um 10 vor Christus entstanden, die Stimme der Frau als Ausweis seiner vollkommenen Kunstbeherrschung: Er verfasst Liebesbriefe im Namen mythischer Frauengestalten. Das Auftreten in Maskierung, mit dem Literatur *immer* operiert, das *gender-crossing*, mit dem Literatur *häufig* operiert (wir erinneren nur an Flauberts berühmten Ausspruch: „Madame Bovary, c'est moi“), das So-tun-als-ob, ist konstitutiv für Fiktion überhaupt. Und dieses So-tun-als-ob kann durchaus unterschiedlich konfiguriert sein: Es kann auf totale Mimikry setzen – oder es kann den Akt der Prosopoie, der Transposition und Usurpation sichtbar machen. Was Madeleine Kahn als Manko der *Memoirs* begreift – dass es Cleland nicht darum geht, das Seelen- und Gefühlsleben einer Frau wirklich auszuloten – lässt sich auch anders lesen: Im Text bleibt eingeschrieben, dass es nicht um Frauen und Männer, sondern um Männer und ihre Männerfantasien geht – und um Männer und Männer.

Auf die Phallusidolatrie des Textes wurde bereits hingewiesen, auf sein phantasmatisches Zentrum, das als Versammlung der homosozialen Brüderhorde um den erigierten Phallusgott beschrieben werden kann. Festzustellen bleibt, dass nicht nur Homosozialität, sondern auch Homosexualität in die *Memoirs* eingeschrieben ist. In einer der zahlreichen voyeuristischen Konstellationen, die im Roman entfaltet wird – wir wohnen im Text nicht nur ständig sexuellen Akten bei; wir, die Leser, die Leserinnen, schauen auch immer wieder dem Romanpersonal beim Zuschauen zu: es scheint so zu sein, dass die Verwandlung von Sexualität in Pornografie zentral mit dieser voyeuristischen Konstellation zu tun hat –, beobachtet Fanny Hill durch ein Loch in der Wand, wie es zwei Männer miteinander treiben. Der Text, der sonst wieder und wieder begeistert körperliche Freuden beschreibt, wird in der Schilderung dieser Szene ganz ‚moralin':

> „Denn zuerst knöpfte der Ältere die Beinkleider des Jüngeren auf, schob das Hemd weg und brachte ein weißes, mittelgroßes und kaum befiedertes Ding hervor, mit dem er spielte und tändelte, was der andere auch litt, ohne sonst etwas zu tun, als sich auf eine alberne Art zu wehren, die aber zehnmal anlockender als zurückstoßend war, bis er ihn endlich herumdrehte zu einem Stuhl, der vor ihm stand, gegen den der, wie ich glaube, sich wohl auf die Sache verstehende Ganymed seinen Kopf lehnte und das vorgebogene Hinterteil gegen seinen Gespielen kehrte, der nun auch seine Batterie eröffnete und eine

> Maschine hervorzog, die sicher zu einem besseren Gebrauch bestimmt und sehr geeignet war, mich in meinem Unglauben über solche Dinge, den ich auf das Mißverhältnis der Teile gegründet hatte, zu bestärken, aber von diesem Unglauben wurde ich bald geheilt, wie es nach meiner Meinung alle jungen Leute sollten, damit ihre Unschuld nicht aus Mangel an Kenntnis, wie weit die Gefahr geht, in solche Schlingen gezogen würde; denn das ist auf alle Fälle gewiß, daß Nichtkenntnis des Lasters keine Bewahrerin davor ist“ (F, 227).

Lasterhaft, das machen die *Memoirs* ganz klar, schändlich ist nicht Heterosexualität (die ist gesund und sauber), schändlich ist Homosexualität. Die zitierte homosexuelle Episode wurde bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts immer wieder aus den Ausgaben herausgekürzt; der Mechanismus der Zensur verweist mithin auf diese Szene als Markierung des Verbotenen und der Überschreitung schlechthin: Der homosexuelle Akt stellt das *eigentliche pornografische Zentrum* von *Fanny Hill* dar, die geheime Kehrseite der ausgestellten Homosozialität.[12]

Sexualität und Ökonomie oder Einbildung macht Liebe

Untersucht man die Metaphorik der *Memoirs*, fallen nicht nur Anleihen beim Maschinen- und Kriegswesen auf, stupend sind auch die Anleihen bei den Termini der kapitalistischen Warenwelt. Die Freier betasten ihre Ware (F, 194 u.ö.) und sind zufrieden oder unzufrieden über ihren Kauf (F, 73 u.ö.), die Frauen empfinden Wonne über den ‚Besitz‘ eines besonders gut aussehenden Männerkörpers (F, 79 u.ö.). Alle geschilderten Beziehungen werden durch die Gesetze des Kapitalmarktes organisiert: Es scheint so zu sein, dass die Prostitution der sich konstituierenden bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft im England der Mitte des 18. Jahrhunderts einen Zerrspiegel vorhält. Der pornografische Roman wäre mithin der bürgerlichste aller Romane, er spräche das klar aus, was seine reputierlichen Brüder nicht in derselben Klarheit formulieren wollen oder können: Die Menschenwelt ist ein Appendix der Warenwelt, die Prostitution stellt das Modell dar, nach dem die sozialen Beziehungen des kapitalistischen Bürgertums funktionieren (das Bürgertum feiert der Text, die Aristokratie dagegen wird als überlebt resp. verlebt, als literal und figurativ impotent dargestellt). Romane wie die *Memoirs of a Woman of Pleasure* wären – in dieser Perspektive – also nicht pornografischer als die reputierlichen bürgerlichen Romane: sie wären nur ehrlicher.[13] Und die Hure wäre der Prototyp des kapitalistischen Subjekts – und eine Maske auch, das hat Kate Levin vorgeschlagen, für den kommerziellen bürgerlichen Schriftsteller, für dessen Karriere Fannys Profession eine ambivalente Metapher abgibt.[14] Man könnte nun argumentieren – und Studien zu den *Memoirs* gehen diesen Weg –, dass der kalten Welt verdinglichter Beziehungen ja ein positives Konzept entgegengestellt werde, schließlich treffe Fanny auf ihre wahre Liebe, die sie am Ende des Romans sogar heirate – so Gary Gautier:

> „The world of the marketplace, the world of capitalist reification, in which people are identified in terms of marketable attributes and in which the sexual body becomes a sexual ‚machine', is circumscribed and undermined by the (...) frame of Fanny's true love."[15]

Die Frage ist also, ob auch in den *Memoirs* die Liebe als rehumanisierendes Prinzip in Funktion tritt, das die Kälte verdinglichter Beziehungen vertreibt. Zweifellos ist richtig, dass die Ich-Erzählerin nach dem Muster ‚*amor vincit omnia*' erzählt: Sie trifft Charles, ihre große Liebe, lebt glücklich mit ihm. Charles' böser Vater trennt das Paar, das sich glücklicherweise nach Jahren wiedertrifft und die wahre Liebe in Ehe überführt. Der Text macht aber auch deutlich – liest man ihn nicht gänzlich ohne Gespür für Zwischentöne und für Inkongruenzen –, dass Fanny ihre Lebensgeschichte nicht einfach erzählt, sie erzählt sie sich zurecht – Fanny ist mithin das Musterbeispiel eines ‚unreliable narrator':[16] sie macht sich und uns etwas vor. Ihr geliebter Charles wurde wohl nicht von einem bösen Vater aus ihren Armen gerissen – er gab selbst Fersengeld, weil er ihrer müde war und den Komplikationen ihres Verhältnisses durch Fannys Schwangerschaft aus dem Weg gehen wollte; er heiratet seine ehemalige Mätresse am Schluss des Romans wohl nicht, weil die Liebe so groß, sondern weil er bankrott und Fanny durch ihre Profession zu Wohlstand gekommen ist. Fanny hat offensichtlich gelernt, wie menschliche Beziehungen funktionieren: Am Ende kauft sie sich ihren Mann – und die Geschichte ihrer großen Liebe ist (und das lässt sich als Strukturprinzip des ganzen Romans beschreiben) Ergebnis einer liebesgenerierend eingesetzten produktiven Einbildungskraft und Fantasie. Zu einem wirklich kruden Roman machen die *Memoirs* eben nicht die erzählten pornografischen Episoden, krude sind die *Memoirs of a Woman of Pleasure*, weil sie zeigen, wie Liebe und Liebesroman allein funktionieren: als schiere Fiktion.

2. Josefine Mutzenbacher – Von der Lust der Institutionen

Auch die Erinnerungen der Josefine Mutzenbacher, um 1900 in Wien entstanden, haben es bis in den Kanon der Weltliteratur geschafft. Veröffentlicht wurde der Text, ebenfalls eine ‚Hetärenbiografie', die von einem Mann geschrieben wurde, unter Pseudonym. Zunächst galt Arthur Schnitzler als Autor der Memoiren, wohl aufgrund seines skandalträchtigen Dramas *Der Reigen* und Erzählungen wie *Fräulein Else*. Mittlerweile hat sich die Forschung auf Felix Salten (eigentlich Siegmund Salzmann) geeinigt,[17] brisanterweise der Autor der berühmten Tiergeschichte *Bambi*.[18] Diese Memoiren einer Lolita der Vorstädte[19] weisen ähnliche Strukturen, Themen und sprachliche Eigenheiten auf, wie sie sich im Kontext von *Fanny Hill* abzeichneten. Weiter verfolgt wird die Allianz von Pornografie und Beichte bzw. Institutionen innerhalb der bürgerlich-patriarchalen Gesellschaft sowie die Spezifik der pornografischen Sprache.

Sprechen und Verkehr

In den Memoiren der Josefine Mutzenbacher wird, anderes als in *Fanny Hill*, mit großem Nachdruck vor Augen geführt, dass der Akt, der Koitus erst dann komplett ist, wenn er in Rede überführt ist, wenn die diffusen Ströme der Lust diskursiviert sind, oder umgekehrt: wenn die Sprache performativ hervorbringt, was die Leiber scheinbar produzieren. Es handelt sich dabei allerdings anders als bei *Fanny Hill* nicht um einen elaborierten Sprachduktus, sondern inszeniert wird, und zwar in aller Drastik, eine stotternde, restringierte Lustrede. Beliebig herausgegriffen sei folgendes Beispiel: Die Mutter der Protagonistin Peperl treibt es mit dem Bettgeher, dem Untermieter der Familie; es heißt:

> „Meine Mutter begann die Stöße Ekhardts [!] zu *erwidern*: ‚Ah', rief er, ‚du kannst es aber ... du kannst es ... ah ... so eine warme, enge Fut ... und so schöne Duterln ... ah ... und so gut zurückstoßen tust du ... ah ... da laß ich mir's gar nicht kommen ... da bleib ich immer drin ...' Die Mutter atmete immer schwerer und immer schneller, dann *brach auch sie endlich mit ihren Reden los*: ‚Maria und Josef ... du tust mir weh ... so ein Schwanz, so ein großer ... und so dick ... ah ... süß ... süß ... ah ... ah ... *das ist ganz anders als wie sonst* ... fest, nur fest ... das g'spür ich bis in die Duteln herauf ... vögel mich ... vögel mich gut ... Gleich kommt's mir'" [Kursivierung von Verfasserinnen] (M, 65).[20]

Sprache und Bewegung werden ineinandergeschaltet, die Sprache wird durch Aposiopesen und Wiederholungen rhythmisiert; „erwidert" werden nicht nur die Stöße, sondern es wird auch verbal erwidert. Die Sprache, so heißt es oben, „bricht" mit der Steigerung der Ekstase „los"; die Begriffe werden polyvalent, bezeichnen Körper- und Sprachakte.[21] Diese Sprache gibt sich mimetisch, scheint die körperlichen Aktionen lautmalerisch abzubilden. Zugleich jedoch wird auf diese Weise der Akt reguliert, indem z.B. Höhepunkte angekündigt und Differenzen beschreibbar werden. Die Sprachspiele dienen also sowohl der Potenzierung des Begehrens als auch seiner Kontrolle, indem andere frühere Erlebnisse wie Personen in das intime Verhältnis eingeschaltet werden. So ergeht wiederholt die Frage, wie es mit den anderen gewesen sei, wie es die anderen gemacht hätten – eine Form von Verhör, könnte man sagen. Die inquisitorische Beichte, und das heißt verallgemeinert das Dispositiv der Macht, ist, so lässt der Text bereits auf dieser Ebene kenntlich werden, dem sexuellen Akt strukturell eingeschrieben. Was die Memoiren der Mutzenbacher brisant werden lassen, ist die Tatsache, dass die intime Rede des Verkehrs der öffentlichen der Machtinstitutionen parallelisiert wird, dass die Praktiken der Medizin, der Religion wie der Polizei, also der regulierenden und normalisierenden Institutionen, denen der Prostitution und des Sexualverkehrs analog sind. Der Wunsch, wissen zu wollen, wie es mit anderen war, das hat der erregte Liebhaber mit dem Beichtvater und dem Arzt in Josefines Erinnerungen gemeinsam. Damit lässt der Roman kenntlich werden, was Foucault in seinen Ausführungen *Sexualität und Wahrheit* darlegt, dass nämlich nicht von einer Repressionsthese auszugehen ist, dass die Institutionen also nicht das Schweigen und die Ausgrenzung der Sexu-

alität verlangen, sondern dass sich seit dem 18. Jahrhundert polymorphe Sprechweisen über Sexualität herausbilden, d.h. ein spezifisches Wissen „in den religiösen Institutionen, in den pädagogischen Maßnahmen, in den medizinischen Praktiken, in den Familienstrukturen".[22] In *Josefine Mutzenbacher* wird genau dieser Zusammenhang in Szene gesetzt – die Machtinstitutionen produzieren die Lust, die sie kontrollieren, und zwar durch die Kontrolle selbst.

> „Lust, eine Macht auszuüben, die ausfragt, überwacht, belauert, erspäht, durchwühlt, betastet, an den Tag bringt; und auf der anderen Seite eine Lust, die sich daran entzündet, dieser Macht entrinnen zu müssen, sie zu fliehen, zu täuschen oder lächerlich zu machen. Macht, die sich von der Lust, der sie nachstellt, überwältigen lässt; und ihr gegenüber eine Macht, die ihre Bestätigung in der Lust, sich zu zeigen, einen Skandal auszulösen oder Widerstand zu leisten, findet."[23]

Kafka setzt im Übrigen diese Verschaltung von Recht, Institution und Pornografie in seinem Roman *Der Proceß* mit großer Konsequenz um.[24]

Die Identität von Lust und Macht, wie sie in der Äquivalenz von Verhör und Sex anschaulich wird,[25] bildet geradezu die Grundkonstante von *Josefine Mutzenbacher*. So fädelt z.B. der Bettgeher sein Verhältnis mit der Mutter dadurch ein, dass er ihr seine sexuelle Aktivität zu erkennen gibt und ihre neu-gierigen Fragen beantwortet. „Die Mutter unterbrach ihn: ‚Wie oft ham S'g'sagt?' ‚Sechsmal ...' Herr Ekhardt log und es machte mir Spaß, daß ich es wußte" (M, 62) – das merkt Josefine an, die im Nachbarraum das Gespräch belauscht. Dieses Lauschen potenziert den Eindruck, es handele sich um ein Verhör. Hergestellt wird ein Szenario der Überwachung, das nicht zufällig auf die zentralen Kategorien von Wahrheit und Lüge bezogen ist. Sorgfältig inventarisiert werden in dem pornografischen Roman die wahren und die lügenhaften Aussagen, ganz wie es einer *scientia sexualis*, einer Wissenschaft von der Sexualität entspricht. Auch wenn es die Lüge ist, die im obigen Beispiel Lust produziert – „Herr Ekhardt log und es machte mir Spaß, daß ich es wußte", heißt es –, bleibt doch der Diskurs der Wahrheit, also der zentrale Diskurs der Machtsysteme, die Bezugsgröße des Begehrensspiels.[26]

Zu diesem gemeinsamen Sprachspiel gehört darüber hinaus die Dialektik von Verschweigen, Geheimnis und Aufklärung. Die Aufforderung, über die sexuellen Eskapaden zu schweigen, sind in dem Roman der Mutzenbacher ebenso Legion wie die Verstöße dagegen. Denn erst das Geheimnis, die Verschleierung der sexuellen Akte produziert den Kitzel des Verbotenen, also das Begehren, und ermöglicht zugleich die Aufklärung und Diskursivierung im Namen der Wahrheit. „Die modernen Gesellschaften zeichnen sich nicht dadurch aus, daß sie den Sex ins Dunkel verbannen, sondern daß sie unablässig von ihm sprechen und ihn als *das* Geheimnis geltend machen."[27]

Die Beichte als Sex als Beichte

Ist dem Akt der Lust die Beichte eingeschrieben, so ist konsequent, wenn in *Josefine Mutzenbacher* die tatsächliche Beichte zum Ort der Lust wird. Nach dem Tod der Mutter beschließt Josefine ihre verwerflichen Taten einem Beichtvater zu gestehen, wobei das religiöse Fragespiel dem erotischen Diskurs *en détail* gleicht, ja mehr noch, dessen Struktur wird potenziert und mit dem biografischen Diskurs verklammert. Denn der Beichtvater erhebt Anspruch auf vollständige Erinnerung, auf ein umfassendes Wissen. Hochwürden erklärt: „‚Da muß ich alles wissen, hörst du?'“ (M, 76) Peperl wird entsprechend Zeit eingeräumt, um ihre Erlebnisse zu erinnern und zu organisieren. Es heißt: „Ich schlich beklommenen Herzens nach Hause, setzte mich nieder und dachte krampfhaft nach und ließ mir alles, was ich getan hatte, wieder einfallen“ (M, 76). Diese Verklammerung von pornografischem Akt und Beichte konstituiert also dasjenige Subjekt, das erotische Memoiren schreiben kann, sich erinnert. Entsprechend verweist der Ausdruck Pornografie auf die Ordnung der Schrift, auf das *graphein*; Pornografie leitet sich etymologisch von den antiken Hetärenbiografien ab.[28] Erst die Beichte als Diskursivierungsform von Sex – und damit entstellt auch der Bericht Mutzenbachers die der Autobiografie seit Rousseau inhärente Konstellation zur Kenntlichkeit – macht Porno-*grafie* als Erinnerung an sexuelle Akte sowie die Biografie möglich. Diesem Zusammenhang folgt z.B. auch de Sade, wenn er die Form des Traktats, in dem gemeinhin Anweisungen zur Seelenführung gegeben werden, zum Rahmen seiner pornografischen Fantasien macht wie in *Die hundertzwanzig Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung*. Tertium Comparationis zwischen bürgerlich-biografischem Tugendethos und Pornografie ist dabei, so führt Koschorke aus, das Muss zur Entblößung, wobei „beide Textstrategien – die erotische und das Tugenddiktat – sich in ihrem operativen Ablauf gleichen.“[29] Koschorke hält fest:

> „Wenn tatsächlich die bürgerliche Sittenreform, an der die Moralschriften des 18. Jahrhunderts mitwirken, ein verändertes Verhältnis zur Sexualität hervorbringt, so steht der Körper, den sie ausgrenzen, ihnen darum doch nicht als vorgängiger und invarianter Träger von Eigenschaften gegenüber, sondern *entsteht als das operative Negativbild dieser Texte.*“[30]

Die Analyse von *Fanny Hill* hat diesen gemeinsamen Ursprung von bürgerlichem (Tugend-)Roman und Pornografie ebenfalls bestätigt.

Die buchstäbliche Beichte Josefines, die, wie nicht anders zu erwarten, schon bald in den Vollzug dessen mündet, was exorziert werden sollte, in den Koitus, gibt darüber hinaus Aufschluss über eine weitere Sprachstrategie, die die Machtdiskurse mit dem Sexus verklammert – die Deixis. Die pornografische Sprache in *Josefine Mutzenbacher* zeichnet sich durch deiktische Formulierungen wie „das“, „dort“, „da“ etc. aus, Formulierungen, die die Berührung, die Geste, den Körper in den Sprachakt einlassen. Die Rede ist in *Josefine Mutzenbacher* durchsetzt mit Leerstellen, aber auch Umschreibungen, die zur Präzisierung den Akt selbst verlangen. Der Pater schlägt vor: „‚[I]ch werde dich fragen und du wirst antworten, oder bes-

ser, wenn du nicht sprechen kannst, wirst du mir durch Gebärden zeigen, was du verbrochen hast! Ja?'" (M, 78). Er verlangt die körper-sprachliche Wiederholung der sexuellen Praktiken und stellt dazu großzügigerweise seinen geweihten Leib zur Verfügung.[31] Beichte und Akt fallen zusammen, auch weil die pornografischen Begriffe, um mit Kant zu sprechen, ohne Anschauung leer sind. Der Pater fragt:

> „‚Also, was war's, was du getan hast ...?' ‚Gevögelt habe ich, Hochwürden ...' ‚Wie gevögelt ...?' ‚Na ... gevögelt ...' wiederholte ich. ‚Damit weiß ich gar nichts', brauste er auf, ‚du mußt mir zeigen, wie du's gemacht hast ...'" (M, 80).

Die Unanschaulichkeit der pornografischen Rede verlangt die Demonstration, und diese Sprachstruktur ist es wohl, die umgekehrt zu einer Inflation der Begriffe führt, die den Koitus bezeichnen – Oswald Wiener hat sich im Zuge einer Archäologie des Dialektalen die Mühe gemacht, ein Kompendium der umgangssprachlichen Begriffe für den Sexualakt zusammenzustellen, wie sie im Wien der Zeit grassierten – dieses Lexikon wird meist als Anhang zu den Memoiren der Mutzenbacher mitgeliefert.[32] Die pornografische Sprache verfügt also über eine Fülle von Signifikanten, denen jedoch die Abwesenheit des Signifikats als Hohlform des Körpers einbeschrieben ist. Damit wird zugleich jede Form von Beichte, die sich dieses Vokabulars bedient, prekär. Der Nachvollzug der Akte, die Josefine zusammen mit dem beleibten Pater betreibt, offenbart nichts als die Logik dieser Sprache sowie die Anatomie der Macht; diese

> „setzt Nahverhältnisse voraus und vollzieht sich vermittels eingehender Prüfungen und Beobachtungen; sie verlangt einen Austausch von Diskursen durch Fragen, die Geständnisse abzwingen, und durch Bekenntnisse, die die Verhöre übersteigen. Sie impliziert eine physische Annäherung und ein Spiel intensiver Empfindungen".[33]

Macht wird durch ihre eigenen Investigations- und Inquisitionsformen versinnlicht – dazu trägt auch diese Sprachstruktur bei – und gewinnt so an Lust, die zu weiterer Kontrolle anregt.[34] Genau diesen Prozess illustriert der Roman.

Polizei und Medizin als pornografische Institutionen

Im Text *Josefine Mutzenbacher* treten weitere Institutionen in dieses Spiel ein, als die Vergehen eines lüsternen Katecheten nicht unentdeckt bleiben.[35] Es kommt zu einer polizeilichen Untersuchung. Der „Kommissär", der das Verhör leitet, fragt Josefine:

> „‚Hat dir der Katechet etwas getan ...?' ‚Nein', sagte ich, ‚getan hat er mir nichts ...' ‚Ich meine, ob er dich angerührt hat ... du weißt schon wie?' ‚Ja ...' ‚Wo hat er dich angerührt ...?' ‚Da ...' Ich zeigte schüchtern auf mein Mittelstück" (M, 95).

Auch in dem polizeilichen Verhör wird der Akt sprachlich reinszeniert und durch die Deixis an den Körper gebunden. Der Kommissar fragt weiter: „‚Und hat er das Dingsda ... hat er das vielleicht auch dorthin gegeben ...?‘ Er deutete auf meine Eingangsstelle“ (M, 96).[36]

Unterstützt wird dieser Auftritt der Polizei von einem Arzt, der Sexualität als Naturwissenschaft betreibt. Dieser prüft den Umfang von Josefines Brüsten und wiederholt damit die Geste der gierigen Freier (M, 96); seine gynäkologische Untersuchung gleicht in der Form, wie sie Josefine beschreibt, einem Koitus.[37] Medizin und Pornografie werden analogisiert, die Differenzen zwischen den Diskursen aufgehoben, wobei diese immanent vorgeführte Allianz von Naturwissenschaft und Pornografie für den Wissenschaftsdiskurs der Zeit aufschlussreich ist. Genau um die Jahrhundertwende entstehen Psychoanalyse und Sexualwissenschaft, nach Öhlschläger/Schmidt „das Vorspiel, der Rückhalt des Pornografischen“[38] und Voraussetzung auch von Josefines Memoiren. Es ist eine wissenschaftlich codierte Sexualität, die Eingang in den pornografischen Roman findet. So spricht Mutzenbacher beispielsweise von der Promiskuität wie der bisexuellen Ausstattung von Kindern (M, 99) und formuliert damit eine Überzeugung Freuds, der im Übrigen ein Bekannter Saltens ist.[39] Psychoanalyse und Sexualwissenschaft – Albert Moll verfasst 1909 eine Untersuchung mit dem Titel *Das Sexualleben des Kindes* (1909) – sowie der pornografische Roman sprechen dieselbe Sprache. Dabei dekuvriert der Roman zugleich das Pornografische der Medizin. Erfreuen sich also im Mainstream-Porno die Arzt- und Krankenschwesterspielchen überaus großer Beliebtheit, so stellt der Porno nichts anderes als die verborgene Frivolität der Medizin aus.

Insgesamt werden in dem Roman der Mutzenbacher damit genau diejenigen kollaborierenden Institutionen benannt, die seit dem 18. Jahrhundert in der bürgerlichen Gesellschaft für die Diskursivierung von Sex, für die Vermehrung der Diskurse über Sexualität verantwortlich sind[40] – die Pädagogik, die z.B. die Onanie exorziert, die Religion, die Polizei und die Medizin.[41] Diese Systeme operieren nicht mit Zensur, mit Verbot, sondern mit Kontrolle, d.h., in den Worten Foucaults, mit einem „geregelten und polymorphen Anreiz zum Diskurs“.[42] Vor diesem Hintergrund ergibt es großen Sinn, wenn sich Egon Friedell im Angesicht der erotischen Memoiren der Josefine Mutzenbacher zu dem Ausspruch veranlasst sieht, „daß Wien nur zwei populäre Texte kenne: das *Kaiserlied* und die *Mutzenbacher*“.[43]

Die Prostituierte als Liebe des Mannes zum Manne

Höhepunkt dieser Desavouierung von Institutionen, wie sie in *Josefine Mutzenbacher* stattfindet, bildet der Inzest, der Koitus mit dem Vater.[44] Dieser Inzest markiert den Übergang zu Josefines Dasein als Prostituierte, ähnlich wie z.B. in *Fräulein Else* oder dem *Lulu*-Drama Wedekinds Inzest und Prostitution als extreme Formen der Überschreitung verknüpft werden.

> „Der Inzest ist ein entscheidender, wenn auch oft verborgener Bezugspunkt nicht nur der im engeren Sinne pornographischen, sondern auch anderer, zumeist nicht als obszön verdächtigter Literarisierungen von Prostitution.“[45]

Der Inzest stellt, auch vor dem Hintergrund von Lévi-Strauss' These vom Frauentausch, die ‚Idealform' der Verstöße dar.[46]

In *Mutzenbacher* wird der Inzest durch den Prozess eingeleitet, der, wie oben geschildert, der Polizei und der Medizin zu ihren Auftritten verhilft. Denn den Vater erregt die Rekapitulation des „Prozesses“, dem Josefine ausgesetzt war, aufs Höchste. Der Vater fragt – auch hier herrscht die Deixis: „‚Pepi ... da ist er auch gewesen ...?' ‚Ja, Vater ... da auch ...' (...) Ich staunte über diese Frage. Hatte der Vater alles vergessen? Oder fragte er mit Absicht?“ (M, 100). Der Vater imitiert die inquisitorische Haltung des Wissenschaftlers, des Polizisten, des Predigers: „‚Ich will's wissen'“ (M, 101), so drängt er. Damit werden das Erziehungssystem, die Familie einer radikalen Kritik unterzogen. Der geile Vater exekutiert diejenigen obszönen Gesten, vor denen er das Kind in scheinbar pädagogischer Absicht warnt.[47] Das autoritär-familiale System vollzieht diejenigen Akte, vor denen es zu schützen vorgibt. Allerdings darf die grundlegende Ambivalenz der Mutzenbacher'schen Memoiren nicht unterschlagen werden – die Lust der Institutionen wird zwar ausgestellt, doch bedient der Roman zugleich diejenigen fatalen Strategien, die die Institutionen auszeichnen.

Das perverse Erziehungsspiel des Vaters verdeutlicht darüber hinaus, dass die Frau als *copula* zwischen Männern eines Bündnisses fungiert, dass die sexuelle Praxis des anderen Mannes das eigentliche Ziel und das Movens seiner Aktivität ist. Der Vater bedarf des imaginierten Katecheten, um sich zu stimulieren; der Frauenleib stellt das bedeutungslose Terrain dar, das lediglich durch die Spuren des anderen signifikant wird. Diese Struktur wird offenkundig, wenn sich der Vater mit dem Bettgeher zusammentut und sie gemeinsam mit den jeweiligen Geliebten ein lustiges (Tausch-)Quartett abgeben. Erst die Übergabe der Frau an den anderen komplettiert das erotische Szenario. Als Peperl von dem übergriffigen Bettgeher zurückkommt, heißt es: Der Vater „warf sich ungestüm auf mich und preßte mir die Beine auseinander. Ich nahm seinen Pflock, der noch nie so hart war“ (M, 117). Es ist das Wissen um den anderen Mann, das die Lust des Vaters auf ihren Höhepunkt treibt. Sagt Josefine: „‚... und den Kerl laß ich nicht mehr drüber ...'“ so der Vater:

> „‚Halt's Maul, du Hur! (...) Du bist ja doch nur eine Hur ...' Und er trieb mir ohne Rücksicht den Schweif bis an den Magen in den Leib. ‚Jetzt hat sie der auch gevögelt ... der auch'“ (M, 117).

Die Lust, zur Prostituierten zu gehen, ist die Lust des Mannes, eine Frau mit anderen Männern zu teilen, also den intimen Kontakt mit diesen anderen Männern zu imaginieren. Damit wird die immanente Logik eines männlichen Begehrens kenntlich – dieses ergibt sich aus dem gemeinsamen Gebrauch von Frauen, aus ihrem Tausch.[48]

Fallen in den Memoiren der Mutzenbacher Inzest und Frauentausch zusammen, so liest sich das zugleich wie ein dekonstruierender Kommentar auf Lévi-Strauss'

These vom Frauentausch.[49] Die sorgsame Differenzierung von Frauenraub – die höchste Form stellt nach Lévi-Strauss der Inzest dar – und Frauentausch – nach Lévi-Strauss die Form der ordnungsstiftenden Exogamie – wird ad absurdum geführt.[50] In *Josefine Mutzenbacher* wird die Differenz zwischen kulturstiftender Kraft des bei Lévi-Strauss ehelichen Frauentausches, der dem der Prostitution jedoch auf fatale Weise ähnelt, und inzestuösem Frauenraub aufgehoben, indem der Inzest mühelos in eine Tauschstruktur überführt werden kann und diesem der Männerbund bereits eingeschrieben ist – erst das, was andere Männer machen, macht Lust, stimuliert hier das inzestuöse Begehren des Vaters. In *Josefine Mutzenbacher*, einem Roman der Jahrhundertwende, zeichnet sich also die gleiche Struktur von Homosozialität ab, deren verdrängtes und peinlich sanktioniertes Herzstück die Homosexualität ist, wie sie in *Fanny Hill* zu diagnostizieren ist.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten: Nimmt sich Fanny Hill vor, „Wahrheit, unverstellte nackte Wahrheit" mitzuteilen, so bedient sie sich derjenigen Konfessionspoetologie und Beichtpraxis, wie sie Rousseau, Richardson und andere zur Propaganda einer rigiden bürgerlichen Tugendmoral entwickeln. Damit macht der englische Roman, und das gilt auch für die Memoiren der *Josefine Mutzenbacher*, unmissverständlich, dass Pornografie und Institutionen (Schule, Polizei, Medizin, Religion), dass Lust und Inquisition untrennbar sind, und das heißt auch, dass sich die bürgerliche Gesellschaft wesentlich über das konstituiert, was sie ausgrenzt und sanktioniert – über Pornografie, die der Ort einer (phantasmatischen) Geschlechterkonstitution ist: In der Pornografie wird das Szenario ungebrochener Phallusidolatrie und eines unersättlichen weiblichen Begehrens nach dem Phallus, mithin ein zentrales Phantasma der heterosexuellen Matrix, unermüdlich reinszeniert. Für die Frage nach einer weiblichen, anderen Pornografie hieße das, dass diese die unlösbare Allianz von Macht und Lust, gesellschaftlicher Ordnung und Begehren mitzubedenken hat, also nicht nach einer ursprünglichen, genuinen (weiblichen) Form von Sex sucht, sondern die kulturellen Topoi und Arrangements zur Kenntlichkeit entstellt, ironisiert, ihrerseits pervertiert und in diesen Umschriften vielleicht Lust an der Lust einer performativen und damit umzukehrenden Macht findet.

Anmerkungen

1 Die Angaben in Klammern, die mit einem ‚F' gekennzeichnet sind, beziehen sich auf folgende Ausgabe, die der unserer Einschätzung nach besten deutschen Übersetzung von 1782 folgt: John Cleland: *Die Memoiren der Fanny Hill*, hrsg. von Werner Heilmann, 3. Aufl., München 1991 [1782].
Auch im Englischen ist von „Truth! stark, naked truth" die Rede. Englische Zitate beziehen sich auf folgende Ausgabe: John Cleland: *Memoirs of a Woman of Pleasure*, hrsg. von Peter Wagner, Middelsex 1974 [1748/49] (hier S. 39).

2 John Cleland: *Memoirs of a Woman of Pleasure*, hrsg. von Peter Wagner, Middelsex 1974, S. 41.

3 Ann Louise Kibbie: „Sentimental Properties: *Pamela* and *Memoirs of a Woman of Pleasure*", in: *ELH* 58 (1991), S. 561-577.

4 Barbara Vinken: „Männer, Frauen, Pornographie. Publikumsbezogene Privatheit und weibliches Subjekt", in: Dies. (Hrsg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obzönen in der Gegenwart*, München 1997, S. 153f.

5 Copeland stellt fest, Cleland parodiere Pamela: „The ease with which Cleland can run Richardsonian scenes into pornography suggests that there are more basic simularities in methods and assumptions […] In a very real sense, the sex act is far more a ever-present in Clarissa than it is in the Cleland novel." Edward W. Copeland: „*Clarissa* and *Fanny Hill*. Sisters in Distress", in: *Studies in the Novel* IV (1972), S. 346, S. 350.

6 John Cleland: *Memoirs of a Woman of Pleasure*, hrsg. von Peter Wagner, Middelsex 1974, S. 133.

7 Noch gigantomanischer liest sich folgende Beschreibung: „...welch eine Standarte! Sie war gewiß von einer so ungeheuren Größe, daß, vorbereitet wie wir waren, etwas Außerordentliches zu sehen, sie doch noch über die Maßen unsere Erwartung übertraf und selbst mich in Erstaunen setzte, die nie mit Kleinigkeiten umgegangen war; kurz, sie hätte verdient, zur Schau getragen zu werden. Der ungeheure Kopf schien der Größe und Farbe nach nicht unähnlich einem gewöhnlichen Schafsherzen; auch die Länge war außerordentlich; und der reiche Vorratssack unten, der verhältnismäßig groß, rund und in leeren Falten herabhing, half, das Auge zu füllen und machte den Beweis vollständig, daß er nicht ganz umsonst einfältig war, weil er offenbar und in nicht geringem Maße die Vorrechte der Majestät besaß, die diesen sonst so unglücklichen Zustand und dem gemeinen Sprichwort den Ursprung gegeben hat, daß eines Narren Spielzeug einer Dame Spielgeselle sei. Nicht ganz ohne Grund, denn, allgemein genommen ist es mit der Liebe wie mit dem Krieg; der längst Speer hat den Vorzug. Kurz, die Natur hatte in diesen Teilen so viel für ihn getan, daß sie sich vielleicht für entschuldigt hielt, daß sie nur so wenig für seinen Kopf getan hätte" (F, 233).

8 Dass es schwer sei, Pornografisches zu schreiben, Lust in Text zu überführen, das reflektiert Clelands Text immer wieder – z.B. in folgender Passage: „Die Wörter *Freuden, brennende Leidenschaft, Entzückungen, Ekstasen* und der übrige Rest der damit verwandten pathetischen Ausdrücke, die für die Handlungen des Vergnügens verwendet werden, klingen matt und verlieren von ihrem wahren Geist und von ihrer

Kraft durch den häufigen Gebrauch in einer Erzählung, wo die Ausübung des Vergnügens das Hauptthema ausmacht" (F, 137).

9 Nancy K. Miller: „'I's' in Drag: The Sex of Recollection", in: *The Eighteenth Century* 22, 1981, S. 54.

10 Madeleine Kahn: *Narrative Transvestism: Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*, Ithaca 1991, S. 157.

11 Ebd., S. 158.

12 Gary Gautier merkt an: „Homosexuality, by way of exclusion in *Memoirs*, defines the limits of the bourgeois coding of the ‚clean und proper' sexual body". Gary Gautier: „Fanny Hill's Mapping of Sexuality. Female Identity, and Maternity", in: *Studies in English Literature 1500-1900* 35, 1995, S. 485.

13 So argumentiert auch Bradbury: „[A]s *Fanny Hill* is a pornography of sex, *Moll Flanders* is a pornography of money". Malcolm Bradbury: „*Fanny Hill* and the Comic Novel", in: *The Critical Quaterly* 13, 1971, S. 266.

14 Vgl. Kate Levin: „The Meanness of Writing for a Bookseller: John Cleland's *Fanny* on the Market", in: *The Journal of Narrative Technique* 28/3, 1998, S. 328-349.

15 Gary Gautier: „Fanny's Fantasies: Class, Gender and the Unreliable Narrator in Cleland's *Memoirs of a Woman of Pleasure*", in: *Style* 28, 1994, S. 135.

16 Vgl. Gary Gautier, ebd., S. 133-145.

17 Zum Autor vgl. Liselotte Pouh: *Wiener Literatur und Psychoanalyse. Felix Dörmann, Jakob Julius David und Felix Salten*, Frankfurt/M. 1997, S. 157. Der Roman erscheint 1906 im Privatdruck in einer einmaligen Auflage von tausend Exemplaren; er wird bald nach seinem Erscheinen verboten, erreicht jedoch einen immensen Bekanntheitsgrad; ebd., S. 181.

18 Diesem Nebeneinander gehen nach: Claudia Öhlschläger/Dietmar Schmidt: „‚Weibsfauna'. Zur Koinzidenz von Tiergeschichte und Pornographie am Beispiel von *Bambi* und *Josefine Mutzenbacher*", in: *Hofmannsthal Jahrbuch* 2, 1994, S. 237-286. Sie weisen nach, wie insbesondere um die Jahrhundertwende menschliche Sexualität in den Raum der Natur und des Animalischen projiziert und dort verhandelt wird, z.B. in Bölsches Naturkompendium *Das Liebesleben in der Natur*, 1898-1903 in drei Bänden erschienen. Dabei stellt bereits die Kodierung der Topografie einen Übergang her – wird die Prostituierte gemeinhin der Stadt zugeordnet, die sich zur Wildnis gewandelt hat, so wächst Bambi in einer buchstäblichen Wildnis auf.

19 Georg Seeßlen betont die Bedeutung des sozialen Milieus: „Daß die Figuren in *Josefine Mutzenbacher* mit solcher Ausschließlichkeit ans Vögeln denken, sagt auch, daß es nichts anderes (mehr) zu denken gibt. Aber diese Sexualität ist auch eine Form des sozialen Rückschlages der Unterdrückung"; zitiert nach Liselotte Pouh: *Wiener Literatur und Psychoanalyse. Felix Dörmann, Jakob Julius David und Felix Salten*, Frankfurt/M. 1997, S. 181.

20 Die Angaben in Klammern, die mit einem ‚M' markiert sind, beziehen sich auf folgende Ausgabe: Josefine Mutzenbacher: *Die Lebensgeschichte einer wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt.* Im Anhang: *Beiträge zur Ädöologie des Wienerischen* von Oswald Wiener, München 1969 [1906].

21 „Der Fluß der Sprache und des Spermas halten wechselweise dieses Begehren in Gang, das als permanentes den wahren

sexuellen Körper konstituiert"; Claudia Öhlschläger/Dietmar Schmidt: „‚Weibsfauna'. Zur Koinzidenz von Tiergeschichte und Pornographie am Beispiel von *Bambi* und *Josefine Mutzenbacher*", in: *Hofmannsthal Jahrbuch* 2, 1994, S. 250.

22 Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: „Der Wille zum Wissen", Frankfurt/M. 1977, S. 7.

23 Ebd., S. 61.

24 Kafkas Roman verdeutlicht wie kein zweiter, dass das „Machtverhältnis (...) immer schon da [ist], wo das Begehren ist: es in einer nachträglich wirkenden Repression zu suchen ist daher ebenso illusionär wie die Suche nach einem Begehren außerhalb der Macht"; ebd., S. 101. Auch Vinken hält fest: „Die Emanzipation der Lüste verhilft also nicht einem guten Ursprung zum endlichen Durchbruch; vielmehr wird in ihr der Körper als ‚sexueller' erst konstituiert"; Barbara Vinken: „Cover up – Die nackte Wahrheit der Pornographie", in: dieS. (Hrsg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München 1997, S. 7-22, S. 9.

25 Das Verhör zwischen Herrn Ekhardt – nomen est omen – und der Mutter regt entsprechend, wie in vielen anderen Fällen, zur Tat an. Herr Ekhardt fragt die dreizehnjährige Josefine, durch einschlägige Körperzeichen aufmerksam gemacht: „‚Also wer hat das so ausgewetzt?' fragte er, tief über mich gebeugt, heiser vor Neugierde und mit den Fingern in meiner Fut wühlend. ‚Wer? Das mußt mir jetzt sagen ...'" (M, 58). Effekt dieser Beichte ist die Erregung: „Ekhardt war ganz aufgeregt: ‚Komm', keuchte er plötzlich, ‚komm, ich werd dich noch einmal pudern'" (M, 58).

26 Der Roman lässt deutlich werden, „durch welche Kanäle und entlang welcher Diskurse die Macht es schafft, bis in die winzigsten und individuellsten Verhaltensweisen vorzudringen, welche Wege es ihr erlauben, die seltenen und unscheinbaren Formen der Lust zu erreichen und auf welche Weise sie die alltägliche Lust durchdringt und kontrolliert"; Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: „Der Wille zum Wissen", Frankfurt/M. 1977, S. 21.

27 Ebd., S. 49.

28 Claudia Öhlschläger/Dietmar Schmidt: „‚Weibsfauna'. Zur Koinzidenz von Tiergeschichte und Pornographie am Beispiel von *Bambi* und *Josefine Mutzenbacher*", in: *Hofmannsthal Jahrbuch* 2, 1994, S. 248, Anm. 22.

29 Albrecht Koschorke: „Die zwei Körper der Frau", in: Barbara Vinken (Hrsg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München 1997, S. 66-91, S. 71.

30 Ebd., S. 75.

31 „Er lächelte salbungsvoll: ‚Nimm nur meinen Schweif ...' sagte er, ‚an dem geweihten Priester ist alles rein ... nichts an ihm ist Sünde ... und nichts an ihm ist sündig.' (...) Er faßte mich bei der Hand und flüsterte weiter: ‚Nimm nur mein Glied und zeige mir all deine Sünden. Ich leihe dir meinen Leib, damit du vor meinem Angesicht beichtest und dich reinigst'" (M, 78).

32 Vgl. dazu M, 163.

33 Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: „Der Wille zum Wissen", Frankfurt/M. 1977, S. 59.

34 Foucault hält über diesen Prozess fest: „[D]ie Macht bezieht einen Anstoß aus ihrer eigenen Entfaltung, die überwachende Kontrolle wird von neuer Unruhe heimgesucht und vorangetrieben,

die Intensität des Geständnisses weckt frische Wißbegierde beim Befrager, die aufgespürte Lust strömt zurück zur sie umstellenden Macht", ebd., S. 60.

35 Es besteht, historisch betrachtet, ein enger Zusammenhang zwischen Kriminalistik und Pornografie. Dietmar Schmidt hält fest: „In der Prostitution hat die Kriminalistik ein Instrument gefunden, um das sexuelle Verhalten völlig unbekannter Subjekte in erkennungsdienstlich signifikante Texte und Bilder umsetzen zu können"; Dietmar Schmidt: *Geschlecht unter Kontrolle. Prostitution und moderne Literatur*, Freiburg 1998, S. 186.

36 Der polizeiliche Diskurs arbeitet zudem mit der Imitation. Der Polizeibeamte ist hartnäckig: „‚Sag mir, und hast du ihm keinen Anlaß gegeben ... hast du nie gesagt: ‚Ich will's machen ... ' oder ihn so angeschaut ... so ...?' Der Kommissär machte verliebte Augen" (M, 96).

37 „Ich wußte nicht, was geschehen solle, als der Arzt mich aufforderte, mich auf einen erhöhten Stuhl zu setzen. Er schlug mir die Röcke in die Höhe, griff mir an die Fut und spreizte sie mit den Fingern, dann spürte ich, wie er etwas Hartes hineinsteckte und es wieder herauszog" (M, 97).

38 Claudia Öhlschläger/Dietmar Schmidt: „‚Weibsfauna'. Zur Koinzidenz von Tiergeschichte und Pornographie am Beispiel von *Bambi* und *Josefine Mutzenbacher*", in: *Hofmannsthal Jahrbuch* 2, 1994, S. 243f. Das lässt sich unter anderem an ähnlichen rhetorischen Strategien, an der Herstellung von Narrationen ablesen.

39 Zum Verhältnis von Salten und Freud vgl. Liselotte Pouh: *Wiener Literatur und Psychoanalyse. Felix Dörmann, Jakob Julius David und Felix Salten*, Frankfurt/M. 1997, S. 189f.

40 Der Roman *Josefine Mutzenbacher* verleiht zugleich denjenigen ‚Perversionen' Ausdruck, die die Machtdispositive seit dem 18. Jahrhundert inventarisiert haben. Denn geschildert werden kindliche, lesbische sowie inzestuöse Beziehungen jenseits einer befriedeten heterosexuellen Eheordnung, ohne dass jedoch die heterosexuelle Ordnung angetastet würde – denn all diese „Perversionen" werden als defizitär abgetan.

41 Vgl. dazu Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: „Der Wille zum Wissen", Frankfurt/M. 1977, S. 47.

42 Ebd., S. 48.

43 Vgl. dazu Liselotte Pouh: *Wiener Literatur und Psychoanalyse. Felix Dörmann, Jakob Julius David und Felix Salten*, Frankfurt/M. 1997, S. 181.

44 Foucault hält fest: „Die Familie ist der Kristall im Sexualitätsdispositiv; sie scheint eine Sexualität zu verbreiten, die sie in Wirklichkeit reflektiert und bricht. Mit ihrer Durchlässigkeit und ihren Verweisen nach außen ist sie für dieses Dispositiv eines der wertvollsten taktischen Elemente"; Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: „Der Wille zum Wissen", Frankfurt/M. 1977, S. 134.

45 Dietmar Schmidt: *Geschlecht unter Kontrolle. Prostitution und moderne Literatur*, Freiburg 1998, S. 301.

46 Ebd., S. 302.

47 „‚Weißt du ...' stammelte er, ‚weißt du ... wenn vielleicht der neue Katechet ... so mit dir zum Spielen anfangt...' er ließ ein wahres Trommeln auf meinen Kitzler los, ‚oder wenn er gar so was machen will ...' damit probierte er, mir den Finger hineinzustecken, ‚dann laß dir's nicht gefallen ...'" (M, 102).

48 Dieser Tausch entspricht dem zwischen Salten und seinem langjährigen Freund Schnitzler – Salten übernimmt die Ge-

liebte Schnitzlers, die Schauspielerin Adele Sandrock. Vgl. dazu Liselotte Pouh: *Wiener Literatur und Psychoanalyse. Felix Dörmann, Jakob Julius David und Felix Salten*, Frankfurt/M. 1997, S. 159.

49 Vgl. dazu u.a. Claude Lévi-Strauss: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, Frankfurt/M. 1981, S. 57f. Zu einer Beschreibung der Theoreme von Lévi-Strauss vgl. Dietmar Schmidt: *Geschlecht unter Kontrolle. Prostitution und moderne Literatur*, S. 301f.

50 Raub, Tausch, Ehe und Prostitution – letztlich basieren all diese Akte, die die Männerbünde herstellen, auf der Verschiebung von Frauen, auf ihre *copula*-Funktion. Schmidt hält fest: „Mit seinem Konzept eines vermeintlich archaischen Tauschs formuliert Lévi-Strauss (...) eine Praxis, die sich in wesentlichen Aspekten mit der auf weibliche Prostitution rekurrierenden männlichen Subjektkonstitution deckt"; Dietmar Schmidt: *Geschlecht unter Kontrolle. Prostitution und moderne Literatur*, Freiburg 1998, S. 171.

Literatur

Bradbury, Malcolm: „*Fanny Hill* and the Comic Novel", in: *The Critical Quaterly* 13, 1971, S. 257-263.

Cleland, John: *Die Memoiren der Fanny Hill*, hrsg. von Werner Heilmann, 3. Auflage, München 1991 [1782].

Ders.: *Memoirs of a Woman of Pleasure*, ed. by Peter Wagner, Middelsex 1974 [1748/49].

Copeland, Edward W.: „*Clarissa* and *Fanny Hill*. Sisters in Distress", in: *Studies in the Novel*, Vol. IV, 1972, S. 343-352.

Foucault, Michel: „Der Wille zum Wissen", in: Ders.: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1977.

Gautier, Gary: „Fanny's Fantasies: Class, Gender and the Unreliable Narrator in Cleland's *Memoirs of a Woman of Pleasure*", in: *Style* 28, 1994, S. 133-145.

Gautier, Gary: „Fanny Hill's Mapping of Sexuality. Female Identity, and Maternity", in: *Studies in English Literature 1500-1900* 35, 1995, S. 473-491.

Kahn, Madeleine: *Narrative Transvestism: Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*, Ithaca 1991.

Kibbie, Ann Louise: „Sentimental Properties: *Pamela* and *Memoirs of a Woman of Pleasure*", in: *ELH* 58, 1991, S. 561-577.

Koschorke, Albrecht: „Die zwei Körper der Frau", in: Barbara Vinken (Hrsg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München 1997, S. 66-91.

Kate Levin: „The Meanness of Writing for a Bookseller: John Cleland's *Fanny* on the Market", in: *The Journal of Narrative Technique* 28/3, 1998, S. 328-349.

Lévi-Strauss, Claude: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, Frankfurt/M. 1981.

Miller, Nancy K.: „'I's' in Drag: The Sex of Recollection.", in: *The Eighteenth Century* 22, 1981, S. 47-57.

Mutzenbacher, Josefine: *Die Lebensgeschichte einer wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt*, im Anhang: Beiträge zur Ädöologie des Wienerischen von Oswald Wiener, München 1969 [1906].

Öhlschläger, Claudia/Schmidt, Dietmar: „‚Weibsfauna'. Zur Koinzidenz von Tiergeschichte und Pornographie am Beispiel von *Bambi* und *Josefine Mutzenbacher*", in: *Hofmannsthal Jahrbuch* 2, 1994, S. 237-286.

Pouh, Liselotte: *Wiener Literatur und Psychoanalyse. Felix Dörmann, Jakob Julius David und Felix Salten*, Frankfurt/M. 1997.

Vinken, Barbara: „Cover up – Die nackte Wahrheit der Pornographie", in: Dies. (Hrsg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München 1997, S. 7-22.

Vinken, Barbara: „Männer, Frauen, Pornographie. Publikumsbezogene Privatheit und weibliches Subjekt", in: Dies. (Hrsg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obzönen in der Gegenwart*, München 1997, S. 149-159.

Schmidt, Dietmar: *Geschlecht unter Kontrolle. Prostitution und moderne Literatur*, Freiburg 1998.