

Pikara-Roman, Meta-Pornografie und Institutionenkritik Zur sexuellen Ethnografie der »Josefine Mutzenbacher«

»Josefine Mutzenbacher oder die Geschichte einer Wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt«,¹ ein 1906 als Privatdruck in Wien anonym veröffentlichter Roman,² ist gekennzeichnet durch zahlreiche Anknüpfungen an die literarische Tradition: und zwar nicht nur an die pornografische, sondern auch ausdrücklich an die hochliterarische Tradition.³ Die Fra-

¹ Der vorliegende Aufsatz fußt auf einem Gutachten über den »Kunstcharakter« des Romans, das die Verfasserin und der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes im Herbst 2017 im Auftrag der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien geschrieben haben. Ende 2017 wurde der Roman von der Liste jugendgefährdender Medien gestrichen, auf die er 1982 gesetzt worden war. Diese Entscheidung hatte vor drei Verwaltungsgerichten Bestand gehabt, war jedoch 1990 vom Bundesverfassungsgericht mit dem sogenannten »Mutzenbacher-Urteil« aufgehoben worden. Daraufhin war der Roman 1992 erneut indiziert worden. Vgl. den Artikel »Im Internet gibt es heute ganz anderes frei zugänglich. Kunstfreiheit ist höher zu gewichten: Die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften gibt den Roman »Josefine Mutzenbacher« frei«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 2. Dezember 2017, S. 13. – Zu den Prozessen und zur Indizierung des Romans: Michael Farin, Die letzten Illusionen. Josefine Mutzenbacher vor Gericht. Ein Dossier. In: Pornographie in der deutschen Literatur. Texte, Themen, Institutionen. Hg. von Hans-Edwin Friedrich [u. a.]. München 2016, S. 35–72; Horst Albert Glaser, Die Unterdrückung der Pornographie in der Bundesrepublik. Der sogenannte Mutzenbacher-Prozeß. In: Zensur und Selbstzensur in der Literatur. Hg. von Peter Brockmeier. Würzburg 1996, S. 289–306; Volker Hage, Pornographie kann Kunst sein. »Josefine Mutzenbacher«. In: Schriftsteller vor Gericht. Verfolgte Literatur in vier Jahrhunderten. Zwanzig Essays. Hg. von Jörg-Dieter Kogel. Frankfurt a. M. 1996, S. 281–292; Klaus Göbel, Literatur und Medienschutz und das Beispiel »Josefine Mutzenbacher«. In: Die beschwerliche Ehe. Eine Lebensform in Literatur und Film. Hg. von Arnulf Krause und Manfred Beilharz. Bonn 1996, S. 177–187; Klaus Göbel, Literatur und Jugendmedienschutz und das Beispiel »Josefine Mutzenbacher«. In: Der Deutschunterricht 48, 1995, S. 371–380.

² Geschrieben ist die »Mutzenbacher« höchstwahrscheinlich von dem Wiener Schriftsteller, Kulturjournalisten und – späteren – Präsidenten des österreichischen P.E.N.-Clubs Felix Salten. Salten ist heute vor allem bekannt für seine von Disney verfilmte Tiergeschichte »Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde« (1923).

³ Verwiesen sei hier auf die neuere Forschungsliteratur zu »Josefine Mutzenbacher«: Elisabeth Boa, Taking Sex to Market. »Tagebuch einer Verlorenen: Von einer Toten« and »Josefine Mutzenbacher, Die Lebensgeschichte einer wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt«. In: The German Bestseller in the Late Nineteenth Century. Hg. von Charlotte Woodford. Rochester (NY) 2012, S. 224–241; Patricia Bulling, Sexualität in Wien um 1900 im Spiegel zeitgenössischer pornografischer Literatur am Beispiel der »Josefine Mutzenbacher«. E-Thesis 2011; Claudia Liebrand, »Josefine Mutzenbacher«. Die Komödie der Sexualität. In: Felix Salten. Schriftsteller – Journalist – Exilant. Hg. von Siegfried Mattl und Werner Michael Schwarzer. Wien 2006, S. 82–89; Claudia Liebrand/Franziska Schößler, Fragmente einer Sprache der Pornografie. Die »Klassiker« »Memoirs of a woman of pleasure (Fanny Hill)« und »Josefine Mutzenbacher«. In: Freiburger FrauenStudien 15, 2004, S. 107–129; Dietmar Schmidt/

ge, wie diese Traditionenbezüge vom Text aufgerufen werden, steht im Zentrum der vorliegenden Ausführungen. Dabei sollen Überlegungen zu den Gattungsverhandlungen des in den Blick genommenen Romans, der auch als Schelmenroman und als Persiflage und Parodie des Bildungsromans daherkommt, genauso thematisiert werden wie die Verhandlungen und Inszenierungen des Pornografischen. »Josefine Mutzenbacher«, so die These, bedient die Muster des pornografischen Genres und stellt sie gleichzeitig metareflexiv aus. Dem Roman lässt sich ein kritischer Impetus also nicht absprechen; und zwar gerade in Bezug auf die gesellschaftlichen Institutionen, die das Pornografische vorgeblich verdammen, obwohl – oder weil – es doch tatsächlich, um mit Slavoj Žižek zu sprechen, ihre obszöne Unterseite darstellt.⁴ Berichtet zwar in der Erzählfiktion die gealterte Protagonistin von ihrer Lebensgeschichte, so ist dennoch der Blick der Ich-Erzählerin auf das Erlebte ein für alles Neue und Interessante offener Kinderblick. Diese spezifische kindliche Froschperspektive, aus der die fiktive Autobiografie erzählt wird, stellt sich als Beobachtungsanordnung heraus, in der das Feld mit quasi-ethnografischem Zugriff vermessen wird, innerhalb dessen sich Josefine bewegt.

Wovon nun erzählt Josefine, die Protagonistin? Zu Beginn ist sie »fünf Jahre alt«, als ihre Mutter stirbt, »dreizehn Jahre«,⁵ am Ende der Geschichte ist sie nur wenig älter. Schon im ersten Absatz des Romans hebt der »Bettgeher« der Familie Mutzenbacher der fünfjährigen Josefine mehrfach das »Röckchen« auf, im zweiten Abschnitt schon »r[ei]b[t]« der Nachbarsjunge Ferdl »sein steifes Glied« an Josefines »Fut« (40 f.), und auf den folgenden rund über 150 Seiten – so lang ist der Roman in der auf-lagenstarken Rowohlt-Taschenbuchausgabe – reiht sich ununterbrochen eine Kopulationsszene an die andere. Daneben werden kleine Geschichten und Episoden erzählt, die zwar immer mit Kopulationen verbunden

Claudia Öhlschläger, »Weibsfauna«. Zur Koinzidenz von Tiergeschichte und Pornographie am Beispiel von »Bambi« und »Josefine Mutzenbacher«. In: Hjb 2, 1994, S. 237–286; Ulrich Weinzierl, Die Wahrheit ist nackt. Über »Josefine Mutzenbacher«. In: Romane von gestern – heute gelesen. Hg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt a.M. 1989, S. 64–71.

⁴ Vgl. etwa zu dieser Denkfigur Slavoj Žižek, Die politische Suspension des Ethischen. Frankfurt a. M. 2005, S. 117.

⁵ [O. V.] Josefine Mutzenbacher oder die Geschichte einer Wienerischen Dirne von ihr selbst erzählt. Ungekürzter Nachdruck der Erstausgabe aus dem Jahr 1906. Mit Essays zum Werk von Helmut Karasek [u.a.]. Hg. und mit einem Dossier von Michael Farin. München 1990, S. 41 und S. 155. Im Folgenden im Fließtext mit der Seitenzahl angegeben.

sind, in ihnen aber erzählerisch nicht aufgehen: so etwa die vom Soldaten (72 f.), Herrn Horak mit dem »goldene[n] Ohrringel« (76), Alois und Klementine (101–112), dem Kooperator (159–176), dem Katecheten in der Schule (188–193), dem Bettgeher Rudolf und seiner Freundin Zenz (288–304). Bemerkenswert sind auch die Geschichte vom »bla[ssen]« und »hager[en]« jungen Mann mit dem »tiefschwarzen Vollbart«, der im Rollenspiel von der »Gnädigste[n] Komtesse« beschimpft und geschlagen werden will (257–265), sowie die Episode vom Fotografen Capuzzi, der zwar seine Frau beim Geschlechtsverkehr fotografieren will, aber zugleich von ihr verlangt, die »Stellungen [...] nur« zu »markieren«: eine, wie die Erzählerin bemerkt, »blödsinnige Unterscheidung«, die ihr im Rückblick nicht »[ein]leuchtet[]« (267–286).

Am Ende des Romans steht das Fazit: »Meine Kindheitserinnerungen [...] sind [...] Kindheitserinnerungen, wenn auch freilich sehr geschlechtlich und sehr wenig kindlich.« (305 f.) Die Erzählerin überschlägt, dass sie etwa mit »dreiunddreißigtausend« Männern verkehrt hat, und kommentiert in ihren letzten Sätzen: »Es ist eine Armee. Und man wird es weder anraten noch wünschen, daß ich von jedem dieser dreiunddreißigtausend Schweife, die mich im Laufe der Zeit bewedelt haben« (306), und mit denen sie umstandslos die Männer gleichsetzt,

einzelne Rechenschaft ablege. [...] Denn im ganzen ist die Liebe unsinnig. Das Weib gleicht so einer alten Rohrpfeife, die auch nur ein paar Löcher hat und auf der man eben auch nur ein paar Töne spielen kann. Die Männer tun alle dasselbe. Sie liegen oben, wir liegen unten. Sie stoßen und wir werden gestoßen. Das ist der ganze Unterschied. (305 f.)

Von diesem desillusionierten, aber dennoch ausdrücklich nicht unglücklichen Ende her – Josefine wird, mit Zenzis Worten, »käuflich«, damit sie (so die lakonische Formulierung) »machen kann, was« sie »will« (304) – lässt sich, darauf wird genauer einzugehen sein, auf eines der Genres schließen, auf das »Josefine Mutzenbacher« verweist: den Schelmenroman – und zwar auf das relativ seltene Beispiel eines in der Fiktion von einer Frau erzählten Schelmenromans.⁶

⁶ Vgl. hierzu Katja Strobel, Wandern, Mäandern, Erzählen. Die Pikara als Grenzgängerin des Subjekts. München 1998.

Zu einem schwierigen Verhältnis: Kunst und Pornografie

Der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien erschien der Romantext, der im skizzierten autobiografischen Gestus von den zahlreichen sexuellen Begegnungen der kindlichen Protagonistin spricht, vor allem aufgrund von Bedenken, der Roman propagierte Kinderpornografie, so prekär, dass sie ihn zwischen 1982 und 2017 fast durchgehend indizierte. In der Abwägung zwischen dem Jugendschutz auf der einen Seite und der Kunstrechte auf der anderen Seite kam man zu dem Schluss, dass in diesem Fall ersterem Vorrang einzuräumen sei – wohl auch, weil man nicht recht überzeugt vom »Kunstcharakter« des Romans war. Dass sich allerdings Pornografie und Kunst nicht gegenseitig ausschließen, ist in Deutschland seit dem 27.11.1990 höchststrichterlich – vom Bundesverfassungsgericht – festgestellt und begründet.

Und nicht nur schließen Pornografie und Kunst einander nicht aus. Pornografie ist manchmal sogar nobelpreiswürdig. Im Jahr 2004 hat das Nobelpreiskomitee die Auszeichnung für Literatur der österreichischen Autorin Elfriede Jelinek zugesprochen, die – auch – durch eine Reihe pornografischer Texte Aufsehen erregt hat. Zu diesen Texten gehören die Romane »Die Klavierspielerin« (1983) – ein Roman, in den pornografische Vignetten eingelegt sind –, der ausdrücklich pornografisch konzipierte Roman »Lust« (1989) sowie der »Unterhaltungsroman« – so die ironische Gattungsbezeichnung im Untertitel – »Gier« (2000).

»Lust« ist ein pornografischer Text, in dem sich genregemäß eine Sex-Szene an die nächste reiht. Der brutale Protagonist dringt aggressiv in abwechselnden Stellungen in die Körperöffnungen seiner gequälten und besudelten Frau ein. Mit dem historischen Abstand von einem knappen Vierteljahrhundert schrieb die – zumindest tendenziell konservative – »Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung« über Jelineks »Lust«, den bis zum Jahre 2002 erreichten Konsens von Forschung und Literaturkritik resümierend:

Dieses Buch ist anstrengend und wirkmächtig zugleich. Es ist ekelhaft und abstoßend, nicht zuletzt wegen einer Sprache, die gegen sich selbst wütet; und wenn man sie zu Ende gelesen hat, diese schiefe, holzschnittartige, sexuelle Groteske über einen Mann und eine Frau und ein Kind und noch einen Mann: Dann breitet sich ein flaues, schales Gefühl aus. Dann tritt als

Nachhall all des Überzeichneten eine brutale Wirklichkeit um so deutlicher hervor, die hinter Jelineks widerwärtigen Formulierungen wie alpträumend verborgen ist. Und Elfriede Jelinek hat mit dem radikalen ästhetischen Projekt von »Lust« eine Zäsur hinterlassen. Bis man sich vor der Sprache selbst ekelt: Nur so kann man heute schreiben, wenn man, in aller Lächerlichkeit und Eindeutigkeit, Sex als Gewalt, als Herrschaftsverhältnis thematisieren will.⁷

Dass diese Einschätzung – zwei Jahre vor dem Nobelpreis für Jelinek – erst durch den genannten historischen Abstand möglich geworden ist, zeigt die (bei den beteiligten Männern der Runde) von gleichermaßen mangelndem Verständniswillen wie mangelnder Verständnisfähigkeit geprägte Diskussion des Romans »Gier« im »Literarischen Quartett« vom 10. März 1989. Die Literaturkritikerin Sigrid Löffler ist dabei die hellsichtige Ausnahme.⁸ Im hier gegebenen Zusammenhang interessant sind die als Pornografie-Kritik angelegten pornografischen Romane Jelineks, weil sie *nachträglich* auch den Blick auf einen ihrer wichtigsten pornografischen Prätexte, »Josefine Mutzenbacher«, verändern.⁹ Heute, nach der Jelinek-Lektüre und überhaupt erst durch sie ermöglicht, lässt sich im Rückblick erkennen, dass das von der »Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung« über »Lust« Gesagte tatsächlich auch schon für »Josefine Mutzenbacher« gilt. Heute, durch die Optik von Jelineks Texten hindurch gelesen, ist auch »Josefine Mutzenbacher« selbstreflexiv, meta-pornografisch und insofern auch pornografiekritisch im Sinne des ›Zur-Kenntlichkeit-Entstellens‹. Ist doch für Leser und Leserinnen von heute »Josefine Mutzenbacher« nicht nur auf sexuelle Erregung angelegte Pornografie, sondern zugleich auch eine Pornografie-Parodie, die durch literarische Selbstbezüglichkeit, aber auch durch Bezugnahmen auf die literarische und die sozialhistorische Tradition die Mechanismen der

⁷ Anne Zielke, Elfriede Jelinek: Lust. 1989 – In diesem Porno wird die Sprache vergewaltigt. In: Die neuen Klassiker. Pop war nur ein Anfang. Ein kleiner Kanon für die Gegenwart. Die wirkungsvollsten deutschen Bücher der letzten zwanzig Jahre. Extrabeilage der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung, Feuilleton, 17. März 2002, S. 25.

⁸ Vgl. www.youtube.com/watch?v=XXIm18YY_GQ.

⁹ Dass sich im Laufe der Wirkungsgeschichte rückblickend die Sicht auf jeden Text ändert, indem immer wieder neue Fragen und Themen an ihn herangetragen werden, liegt auf der Hand. Dass sich der Text selbst nachträglich ändert, hat zuspitzend Walter Benjamin behauptet: »[I]n seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original. Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte.« Walter Benjamin, Die Aufgabe des Übersetzers. In: Ders., Gesammelte Schriften IV, 1. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1991, S. 9–21, hier S. 12.

Pornografie aufdeckt, ihre sozialhistorischen Voraussetzungen, Widersprüche, Zwänge und Zwanghaftigkeit, Ungerechtigkeiten und Pathologien ausstellt. Um die Herausarbeitung solcher Konfigurationen geht es der Pornografie-Forschung, die immer auch, etwa durch die exakte Unterscheidung zwischen der Objektsprache der literarischen Texte und der eigenen Beschreibungs- oder Metasprache, dem Verdacht entgegenzuarbeiten hat, sie mache sich mit ihrem Gegenstand gemein. So hat etwa die in Berkeley lehrende Film- und Gender-Studies-Expertin Linda Williams, passenderweise im ersten Band der 2014 begründeten Zeitschrift »Porn Studies«, in einem »Pornography, Porno, Porn: Thoughts on a Weedy Field« betitelten Aufsatz auf die Risiken der geheimen Komplizenschaft zwischen »Porn Studies« und ihrem Gegenstand hingewiesen; umzugehen sei mit dem Verdacht, dass »the study of pornography as a whole [...] also the *advocacy* of pornography« sei.¹⁰

Mag die Frage der geheimen Komplizenschaft auch eine sein, die Fallstricke birgt; Einigkeit herrscht in der Regel darüber, dass Pornografie als Schund zu kategorisieren ist. Heißt es nun aber in Adornos »Ästhetischer Theorie«: »Was Kunst war, kann Kitsch werden«,¹¹ dann gilt auch umgekehrt: Was Schund war, kann Kunst werden oder, genauer formuliert: Was einmal für Schund gehalten wurde, kann später für Kunst – also für »wertvoll« mindestens im Sinne von »interessant« – gehalten werden.

Sicher: Der Roman ist eine Nummern-Revue von Kopulationen.¹² Auf beinahe jeder Seite des Romans finden sexuelle Handlungen statt. Der Roman präsentiert Szenen, in denen Kinder miteinander sexuell verkehren, Kinder Erwachsenen dabei zuschauen, wie sie sexuell verkehren, Kinder mit Erwachsenen verkehren. Die Protagonistin Josefine Mutzen-

¹⁰ Linda Williams, Pornography, Porno, Porn: Thoughts on a Weedy Field. In: *Porn Studies* 1, 2014, S. 24–40, hier S. 28. Linda Williams hat sich international als Forscherin, die einen neuen feministischen Blick auf Pornografie etabliert, einen Namen gemacht. Besondere Aufmerksamkeit erregte ihr Buch »Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible«. Berkeley 1999. Wichtig für die »neue« Diskussion um Pornografie im deutschen Kontext war der Band »Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart«, Hg. von Barbara Vinken. München 1997.

¹¹ Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1973, S. 468.

¹² Das hat er mit (allen) anderen pornografischen Romanen gemein. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang etwa auf den 2018 aus dem Nachlass publizierten pornografischen Roman von Rudolf Borchardt »Weltpuff Berlin«, der auf über 1 000 Druckseiten im Berlin der Kaiserzeit spielt.

bacher vollzieht nach dem Tod ihrer Mutter regelmäßig den Beischlaf mit ihrem Vater, auch die Inzestschranke wird also im Roman überschritten.

Dennoch wird eine Lektüre, die den Roman auf seine kinderpornografischen Kopulationsszenen reduziert, dem Text nicht gerecht. Denn er erzählt eben noch viel mehr als nur diese Kopulationen: und zwar diegetisch auf der Handlungsebene, intertextuell im Rückgriff auf die Prätexe der literarischen Tradition, rhetorisch auf der Ebene seiner literarischen Stilmittel und seiner Inszenierung der ›Lustrede‹. Insbesondere den Zusammenhang von Sprache und Begehrten führt der Roman vor.¹³ In »Josefine Mutzenbacher« wird nicht nur immerzu – so lakonisch wie drastisch – *vom Sex* geredet, alle Figuren reden auch ständig *beim Sex*, ja sozusagen *für* den Sex. Ein Beispiel ist der Verkehr von Frau Reinthaler mit Herrn Horak. Frau Reinthaler

redete [...] zu ihm oder keuchte auf vor Entzücken: »Ah ..., Ah ..., das halt' ich nicht aus, ... mir kommt's ja alle Augenblick ..., jetzt ..., jetzt ..., jetzt ..., so – jetzt ist mir's wieder 'kommen ...', ah, das ist gut ..., gehn S' halten S' noch zurück ..., noch nicht spritzen ..., Jesus, Maria ..., wenn mein Mann so vögeln könnt' ..., ah ..., das ist gut ..., so hat's mir noch keiner gemacht ..., ah ..., das g'spür' ich bis in Mund herauf ..., ah ..., wenn ich das g'wußt hätt', wie Sie's können, dann hätt' ich's schon lang hergegeben ... Noch mehr ..., Herrgott ..., da wär' man ja der reine Narr, wenn man so an Mann nicht drüberlasset ..., ah es kommt mir schon wieder ..., fester ..., fester ..., so ist gut ..., Gehn S' Herr Horak ..., einmal müssen wir aber als nackender vögeln ..., was ...? Als nackender ..., ja ...? Im Hotel ..., ja ...?« (79)

Der Akt ergibt sich hier als Effekt eines stereotypisierten Sprechens, das die Dynamik der körperlichen Performanzen vorgibt. Sprache protokolliert nicht nur die Bewegung, die Bewegung ist vielmehr – das ist auf den ersten Blick zu erkennen – geradezu choreografiert nach den Rederhythmen der Kopulierenden: Die Körper vollziehen, was die Lustrede, ›performativ‹ in jedem Sinne des Wortes, vorgibt. Nicht der Akt ist das Primäre, zu dem die Sprache den Kommentar abgibt, es ist vielmehr die Lustrede, die erst den sexuellen Akt produziert. Der sexuelle Akt erscheint so als rhetorisches Epiphänomen.

¹³ Vgl. dazu Liebrand/Schößler, Fragmente einer Sprache der Pornografie (wie Anm. 3).

Damit ist im Roman »Josefine Mutzenbacher« eben dasjenige Muster als meta-pornografische Intarsie eingelegt, nach dem auch die Rezeption von – literarischer – Pornografie funktioniert. Der Rezipient von literarischer Pornografie erregt sich genauso an der Lustrede des Textes, wie sich im Text die Figuren an ihrer eigenen Lustrede und der der Sexualpartner und -partnerinnen erregen. Dass der sexuelle Akt erst dann, wenn rhetorisch die Imagination befeuert wird, befriedigend sein soll, macht auch die Strategie der Männer deutlich, die Sexualpartnerin, auch immer wieder Josefine, danach zu fragen, wie der Sex mit anderen Männern gewesen sei. Die vergangenen sexuellen Akte werden so zu einem Archiv von Erzählungen, das aufgerufen wird, um die Lust überhaupt erst zu ermöglichen. Insofern ist »Josefine Mutzenbacher« also pornografisch, klärt aber zugleich über die Funktionsweisen, ja Zwänge des Pornografischen auf. Denn nicht nur der Steigerung von Lust dient das Reden über den sexuellen Akt; es ist umgekehrt auch ein Zwang, ohne den die Kopulation nicht möglich zu sein scheint: »aber reden mußte [!] ich« (132), heißt es etwa, oder »[j]etzt wollte er mehr wissen: ›Wie haben sie's denn gemacht?‹ Und er gab nicht nach, bis ich ihm alles erzählte.« (71)

Es ist also nicht bloß so, dass die pornografische Rede die sexuelle Lust nur steigert; der Roman legt auch nahe, dass sie sie überhaupt erst ermöglicht, die Lust also von der Rede abhängig ist, ja durch sie überhaupt erst produziert wird. Michel Foucault hat in seiner Studie »Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit« den bis ins Privat-Sexuelle hinein reichen den Geständniszwang einer *scientia sexualis* beschrieben, der den Mangel einer sozusagen zwanglos-poetischen *ars erotica* kompensierte:

Unsere Zivilisation besitzt, zumindest auf den ersten Blick, keine *ars erotica*. Dafür ist sie freilich die einzige, die eine *scientia sexualis* betreibt. Beziehungsweise die einzige, die im Lauf von Jahrhunderten, um die Wahrheit des Sexes zu sagen, Prozeduren entwickelt hat, die sich im wesentlichen einer Form von Macht-Wissen unterordnen [...]: es handelt sich um das Geständnis. [...] Auf jeden Fall ist das Geständnis [...] im Abendland zu einer der höchstbewerteten Techniken der Wahrheitsproduktion geworden [...]: in der Justiz, in der Medizin, in der Pädagogik, in den Familien- wie in den Liebesbeziehungen [!] [...]. Das Geständnis war und ist bis heute die allgemeine Matrix, die die Produktion des wahren Diskurses über den Sex beherrscht.¹⁴

¹⁴ Michel Foucault, Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a. M. 1977, S. 75f. und S. 81.

Mit Blick auf den Roman »Josefine Mutzenbacher« wäre Foucaults These noch zu radikalisieren: Das Geständnis beherrscht nicht nur »die Produktion des wahren Diskurses über den Sex«, sondern auch noch seinen krudesten *Vollzug*.

Wie sehr die sexuelle Promiskuität in »Josefine Mutzenbacher« ein Zerrbild philiströser Liebesmoral ist, macht der Blick auf die ›Treue-Schwüre des Textpersonals deutlich: Geloben doch immer wieder im Roman die Sexualpartner und -partnerinnen dem oder der (momentan) jeweils anderen, in Zukunft *nur* noch mit ihm oder ihr verkehren zu wollen, ihm oder ihr also sexuell ›treu‹ sein zu wollen. So sagt Josefine, die ihren Treue-Schwur ironischerweise gleich mit dem nachgetragenen und immer weiter fortgesetzten weiteren Geständnis *ad absurdum* führt:

Ich war so aufgelöst, daß ich immerfort sprach und ihm Antwort gab: »Nein, Herr Ekhardt ... nein ... ich geh nicht mehr in Keller ... ich laß mich nicht ... mehr von Horak vögeln ... nein ... von niemand mehr ... nur von Ihnen ... von Ihnen ganz allein ... von Alois nicht mehr ... und nicht mehr vom Franzl ... und von Robert nicht mehr ... und von kein Soldaten auch nicht mehr ... nur von Ihnen ...«

»So viele Schwänze hast du schon drin gehabt ...?«

»Ja«, sagt ich, »so viele Schwänze ... und noch viel mehr [...].« (132)

Der Fotograf Capuzzi wiederum besteht darauf, dass seine Frau den Geschlechtsverkehr für die pornografischen Fotografien nur ›markiert‹:

Der Mann sprang herzu und hieb ihr eins über das Gesäß, daß es nur so klatschte. »Du vögelst ja, du Luder ...«, schrie er sie an, »aber mich betrügst du nicht ...« »Das ist auch gevögelt ...«, antwortete sie gereizt, »sobald er nur drin steckt ..., ist es gevögelt ...!« »Nein«, ereiferte er sich, »wie oft habe ich dir das schon erklärt ..., daß wir nur Stellungen ..., das nennt man nur markieren. Markieren ist gestattet ..., aber nie werde ich erlauben, daß meine Frau sich von einem anderen vögeln läßt.« (274)

Damit wird die ›Moral‹ Capuzzis in ihrer Philistrosität vorgeführt. Und philiströs erscheint nicht nur der prekäre Rekurs auf die bürgerliche Treue-Ideologie, die Capuzzi vornimmt, sondern auch seine Definition des ›vollzogenen Vögeln‹ und ›bloßen Markierens‹ ganz nach den Vorgaben seiner Arbeit und seines Gelerwerbs. Als Fotograf ergibt es für ihn Sinn, auf ›eingefrorene Stellungen‹ zu setzen. Wäre er nicht ›noch‹

Pornografiefotograf, sondern »schon« Pornofilmer, müsste er sein moralisches Kriterium »anpassen«.

Der Schelm und die Institutionen

Aufklärerisch ist der Text nicht nur in Bezug auf das Genre, das er schwerpunktmäßig bedient, die Pornografie. Der Roman zeigt auch mit großer Schärfe den Missbrauch, der durch gesellschaftliche Institutionen an Kindern vorgenommen wird – einen Missbrauch, der erst in den letzten Jahren mit Force in den kritischen Fokus der Öffentlichkeit gerückt wurde. Der Roman führt zentrale Institutionen an und vor: die Kirche (mit dem Kooperator), die Pädagogik (mit dem Katecheten), die Polizei (die die Übergriffe des Katecheten aufklärt), die Medizin (Josefine wird gynäkologisch untersucht: und auch diese Untersuchung ist eine Penetration), die Familie (die Geschwister und der inzestuös mit Josefine verkehrende Vater). Zwar erschien »Josefine Mutzenbacher« vor mehr als 100 Jahren. Ereignisse der letzten Jahre und Jahrzehnte (wie die Missbrauchsskandale in der katholischen Kirche, in der Odenwaldschule oder, anders gelagert, in Hollywood) machen aber deutlich, dass das, was der Roman in greller Überzeichnung schildert, immer noch auf gesellschaftliche Realitäten verweist. Der Roman führt Institutionen in ihrer Verlogenheit vor – und dass er das in komödiantischer Weise tut, schmälert das analytische und reflexive Potenzial dieser aufklärerischen Kritik nicht.

So zeigt es etwa der Blick des Romans auf die Institution Kirche. Mutzenbachers Beichtvater reinszeniert jene Beichtrituale, die die katholische Kirche nach dem tridentischen Konzil entwickelt hat – Rituale, die auf die detaillierte, vollständige, übergenaue Schilderung des sexuellen Aktes zielen. Er erklärt seinem Beichtkind:

»Ich muß [...] alle Grade und Arten der Unkeuschheit kennen, die du begangen hast. Also beginne. Hast du den Schweif in den Mund genommen ...?« Ich nickte. »Oft ...?« Ich nickte wieder. »Und was hast du mit ihm gemacht ... der Reihe nach...?« Ich schaute ihn ratlos an. »Hast du mit der Hand gespielt damit?« Ich nickte wieder. »Wie hast du gespielt ...?« Ich stand da, ohne zu wissen, was ich sagen oder tun sollte. »Zeig mir genau«, flüsterte er, »wie du's gemacht hast ...« Meine Ratlosigkeit stieg auf ihren Gipfel. 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.« [...] Ich war furchtbar verlegen. Aber ich faßte, wenn auch zaghaft, die Nudel, zu der er mich führte, umschloß sie mit der Hand und fuhr zweimal schüchtern auf und nieder. (165 f.)

Die Schüchternheit verliert sich, wie sich denken lässt, bald; schnell sind Kooperator und Protagonistin in heftiger Kopulation begriffen. Die Szene macht drastisch anschaulich, was Judith Butler in den Satz gefasst hat: »Unweigerlich »produziert« die Rechtsgewalt, was sie (nur) zu repräsentieren vorgibt«:¹⁵

Er trat zwischen meine Beine und sein dicker Bauch lag auf dem meinigen, obwohl der Herr Kooperator stand. »Und ist der Schweif so zu dir hineingekommen, um dir fleischliche Lüste zu bereiten ...?« Stehend schob er mir seine geweihte Kerze, die ganz warm war, an die Öffnung. Ich mußte, als ich das verspürte, ihm entgegenstoßen. Langsam, sehr langsam drang er ein. Der Kooperator, dessen Gesicht ich nicht sah, keuchte laut. Ich hielt mit meiner Muschel seinen Stil umklammert, der ziemlich weit eingedrungen war. Jetzt wollte ich auch gevögelt sein. Da es keine Sünde war, erst recht. Ich lag da mit einem Gefühl, in das sich Staunen, Wollust, Freude und Lachlust mengten und in dem meine Befangenheit sich endlich löste. Ich fing an zu begreifen, daß der Herr Kooperator eine Komödie spielte, und es einfach darauf abgesehen hatte, mich zu pudern. Aber ich war entschlossen, diese Komödie mitzumachen, mir nichts merken zu lassen [...]. (169)

Der Roman liefert hier eine Parodie der Beichte – eine Parodie, die Einblick in die aporetische Dimension dieses Verfahrens gibt. Präsentiert sich doch die Beichte insofern immer schon als Komödie, als sie die Sexualität verdammt und gleichzeitig auf nichts so versessen ist wie auf das Reden über das Sexuelle. Der Kooperator, der die »sündigen« Akte nachstellen lässt, um sie im Detail zu erfassen, forciert die inquisitorischen Tendenzen der Institution; gezeigt wird, wie okkupiert der Kooperator von dem ist, dem er angeblich entgegenwirken will. Und die Protagonistin des Romans erkennt hellsichtig, welche Art von Schmierenkomödie »Hochwürden« (168) spielt – und sie spielt, was bleibt ihr übrig, mit.

¹⁵ Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter* [1991]. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt a. M. 2018, S. 17.

Vom Zusammenhang von Geständnis, Beichte und Sexualität war schon die Rede. Auch im hier aufgerufenen Zusammenhang weist »Josefine Mutzenbacher« drastisch auf Foucaults Analyse voraus:

Nun bildete seit der christlichen Buße bis heute der Sex die privilegierte Materie des Bekennens. Und wenn [...] der Sex in unserer Gesellschaft nun schon seit mehreren Jahrhunderten unter der nimmermüden Herrschaft des Geständnisses stünde? Die Diskursivierung des Sexes [...] und die Ausstreuung und Verstärkung sexueller Disparität sind möglicherweise Teile ein und desselben Dispositivs und verbinden sich damit im zentralen Element eines Geständnisses [...].¹⁶

»Hochwürden« und Mutzenbacher spielen aber nicht nur insofern »eine Komödie«, als sie die Fiktion aufrechterhalten, es gehe um ein Beicht- und Bußritual und nicht um dessen Verhöhnung und Subversion; sie spielen – wie alle anderen Figuren des Romans ebenfalls – auch das, was man als *Komödie der Sexualität* bezeichnen könnte. Die »nackten Wahrheiten«, von denen in »Josefine Mutzenbacher« die Rede ist, sind inszeniert als Effekte der wieder und wieder iterierten, performativ und theatral – auch im Sinne von »komödienhaft« – in Szene gesetzten Akte. Der Sexualverkehr wird *ad nauseam* wiederholt und auf die Textbühne gebracht; ein nur mäßig verändertes Skript immer wieder nachgespielt, um das vorgeblich Natürliche als performativ produziert auszustellen.

Im Licht des Skizzierten griffe es zu kurz, die kinderpornografische Darstellung der exemplarisch ausgewählten Kooperator-Episode als eine Szene oder »Nummer«¹⁷ zu perspektivieren, die die sexuelle Ausbeutung von Kindern propagieren und den Sexualtrieb der Leser stimulieren wolle. Denn die Episode ist auf komplexe Weise gerahmt, reflektiert kritisch und mit ironischer Süffisanz prekäre institutionelle Verfasstheiten. Dass in der hier geschilderten »Nummer« – wie in den anderen »Nummern« des Romans auch – ein Kind Mitspieler(in) dieser sexuellen Szene ist, verschärft vielmehr umgekehrt die Kritik an den Institutionen. Ließe sich der Kooperator mit einer Erwachsenen ein, reduzierte dies das gesellschafts-, in diesem Fall: kirchenkritische Potenzial.

¹⁶ Foucault, Der Wille zum Wissen (wie Anm. 14), S. 79.

¹⁷ »[U]nd zuletzt vögelte auch Ferdl in dieser neuen Stellung Mizzi, die jetzt die sechste Nummer sehr vergnügt aushielt und nicht die Spur einer Erschöpfung zeigte.« (54)

Zugleich eröffnet die Wahl der als Kind markierten Protagonistin einen ethnografischen Blick auf die sexuellen und institutionellen Performanzen der Wiener Gesellschaft. Wörtlich meint Ethnografie die »Beschreibung« des »Volkes«. Ethnografen beschreiben Gruppen oder soziale Einheiten ‚teilnehmend‘ und untersuchen in ihrer Feldforschung soziale und kulturelle Organisationsmuster. Dieser ethnografische Blick, hier der Blick von unten, aus der Frosch- oder Kinderperspektive, berührt den oben schon genannten Genrebezug der »Josefine Mutzenbacher« zum Schelmenroman. Denn von ihm, aus seiner langen, im deutschsprachigen Raum unter anderem von Grimmelshausens Protagonisten Simplicius Simplicissimus und Günter Grass' Oskar Matzerath vertretenen Tradition, borgt sich der Roman die Figur des Kindes Josefine. Die Helden ist gestaltet nach den Vorgaben, die für Protagonisten des Pikaro-Romans gelten, wie ihn der 1554 anonym erschienene spanische Roman »Lazaril von Tormes« begründet hat, dem wiederum bald schon die Pikarafigur folgt.¹⁸ Josefine ist ein Schelm. Wie die Helden der pikaresken Romane, die wie Josefine fiktional ihre eigenen Lebensgeschichten erzählen, stammt sie aus einer niedrigen gesellschaftlichen Schicht, ist formal nicht gebildet, aber bauern- beziehungsweise straßenschlau und arrangiert sich geschickt mit den jeweiligen Rahmenbedingungen. Das Leben des Schelms besteht aus einer Kette von episodischen, immer wieder grausamen Abenteuern, die auch in Josefines Fall häufig außerordentlich brutal sind. Wie Oskar Matzerath, der zwar sexuell besonders aktiv ist, aber klein wie ein Kind bleibt, ist Josefine eine kindliche Heldenin und doch zugleich übermäßig, das heißt in erkennbarer Überzeichnung, sexualisiert.

Als kindlicher Schelm aber entstammt Josefine – ähnlich wie Oskar Matzerath, der sich ja dem Erwachsenwerden demonstrativ widersetzt – dem literarischen Personal der Vormoderne. Das ist der Grund, warum der Schelm nicht psychologisch ausdifferenziert angelegt ist, sondern als eine einsinnige Figur: begann sich doch die moderne Psychologie mit ihrem Augenmerk auf der Komplexität – oder auch ‚Tiefe‘, ‚Vielschichtigkeit‘ – der menschlichen Seele erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu etablieren. Wie in Boccaccios »Decamerone« – dem Gründungstext

¹⁸ Zum pikaresken Roman immer noch grundlegend: Matthias Bauer, Der Schelmenroman. Stuttgart [u. a.] 1994.

der europäischen Novellistik, entstanden Mitte des 14. Jahrhunderts in Florenz, der auch als Sammlung von Erotica verstanden werden kann – bedarf es keiner komplexen psychologischen Erklärungsmodelle, um die Handlungen von Schelmenfiguren zu verstehen. Ihre Absichten sind stets klar; stets streben sie nach dem eigenen Vorteil und Genuss. Für Boccaccios Figuren ist gezeigt worden,¹⁹ dass sie keine psychologische »Tiefe« haben, sie sind – wie später dann auch die literarischen Gestalten der Postmoderne – »flächig« angelegt: typisiert, stereotypisiert.

Als Schelm ist auch die Protagonistin Josefine Mutzenbacher nach diesem Typus modelliert. Die Figur hat kein Innenleben, ist nicht im modernen psychologischen Sinne konfiguriert, sie reift – obwohl ihr Weltwissen, ihr Erfahrungsschatz, wächst – auch nicht psychologisch vom Kind zur Erwachsenen heran: Sie wird von Anfang an als Erwachsene im Kinderkörper gezeichnet.

So verwundert auch nicht die generationenüberspringende Analogisierung Josefines mit ihrer Mutter. Beide, Mutter wie Tochter, zählen gleichermaßen maschinen- wie zwanghaft ihre Orgasmen mit:

Ekhard vögelte weiter. Meine Mutter sagte: »Mir ist's schon gekommen ...« »Macht nichts«, unterbrach er sie, »wird's dir halt noch einmal kommen.« Und er stieß mit unverminderter Kraft drauf los. »Noch! Es kommt mir wirklich schon wieder ..., hah! Das hat's bei meinem Mann nie gegeben ..., oh ..., ich sterbe ..., ich sterbe ..., ich spür' den Schwanz bis zum Mund herauf, bitt' dich ..., nimm die Duteln ..., spiel mit meiner Brust, bitte spiel mit den Duteln ..., so ..., so ..., und vögel mich nur immer weiter ...« Ekhard gab sich noch mehr Mühe: »Jetzt darf ich halt mit den Duterln spielen, was?« fragte er flüsternd, »jetzt heißt's nicht mehr, ich bin eine brave Frau, was ..., mit der Nudel in der Fut hören sich die Dummheiten auf ...« Sie antwortete glücklich: »Ja, laß sie nur in der Fut, deine Nudel ..., laß sie nur ..., ah mir kommt's schon wieder, zum drittenmal [...]. [...] Mir kommt's ..., immerfort kommt's mir ..., alle Augenblick rinnt mir die Natur heraus ..., ach du guter Mann ..., du kannst es, was ...? Mir kommt's schon wieder ..., schon wieder ...« (142–145)

Die angeblich und auch von Josefine als solche behauptete natürliche Lust muss, wie schon gesagt, immer wieder von Neuem durch performative Redeakte hergestellt werden: und zwar offenbar durch so übertrieben viele Redeakte, dass sie den Effekt, den sie eigentlich bewirken

¹⁹ Vgl. beispielsweise Hannelore Schlaffer, Poetik der Novelle. Stuttgart [u.a.] 1993, S. 21–40.

sollen, unterwandern. Gerade durch die permanente Wiederholung der Behauptung von Lust rückt ja Nietzsches berühmter, im »Zarathustra« formulierter Satz »Doch alle Lust will Ewigkeit –, / will tief, tiefe Ewigkeit!«²⁰ in denkbar weite Ferne: ›Tiefe‹ und ›Ewigkeit‹ von ›Lust‹ stellen sich durch hektische Wiederholung sicherlich gerade *nicht* her.

Das gilt umso mehr, als den zwar zahlreichen, aber deshalb umso weniger überzeugenden Lustbekenntnissen des Romans ebenfalls häufige, aber deshalb im Unterschied zu den Lustbekenntnissen glaubwürdige Mitteilungen über Schmerzen und Qualen bei sexuellen Handlungen zur Seite stehen. Man muss nur einmal darauf achten, wie oft von Schmerzen die Rede ist, und sofort findet man sie überall. Denn buchstäblich dutzendfach thematisiert die Erzählerin Schmerzen. Schon gleich zu Beginn heißt es:

Wir vögelten stehend und liegend, und hatten, Anna ebenso wie ich oft sogar Schmerzen zu leiden, weil Ferdl und Franz jetzt durchaus immer probieren wollten, ob es nicht doch möglich sei, uns ihre Schwänze einzupropfen. Es ging aber nicht. (55)

Dann:

Einmal fuhr er mir so über meine Spalte hin, und das war mir angenehm, dann suchte er wieder den Eingang und preßte dagegen an, und das verursachte mir Schmerzen. [...] Ich spürte seine Schwanzspitze schon in meinem Loch sitzen, er bohrte, bohrte und bohrte, und ich glaubte, er werde mich auseinandersprengen. Schon wollte ich aufschreien, so heftig schmerzte mich die Sache, da spritzte er und überschwemmte mich mit seinem Samen. Gleich darauf sprang er auf, ließ mich liegen und ging davon, ohne mich auch nur anzusehen. (73)

Und so weiter und so fort. Man fragt sich, wie man in solchen Schilderungen nur die Verherrlichung des promiskuitiven Geschlechtsverkehrs und nicht auch die Warnung vor ihm sehen möchte; ja: eine Abschreckung. In ein die Lust auf sadomasochistische Weise produzierendes Narrativ sind diese Schmerzschilderungen ja gerade nicht eingebettet.

²⁰ Friedrich Nietzsche, Das Nachtwandler-Lied. In: Ders., Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 6,1: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (1883–1885). Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin 1968, S. 400.

Sollte das vielleicht an der Suggestion des Romans liegen, dass Josefine von all den an ihr und mit ihr vorgenommenen, auch gewalttätigen sexuellen Handlungen keine Traumatisierungen davonträgt? Eine solche setzte ja eine Figurenpsyche voraus. Tatsächlich werden Josefines sexuelle Handlungen aufgezwungen, ihr abgenötigt; nichts davon schreibt sich jedoch in eine Figurenseele ein: sie hat ja gar keine. Es ist durchaus folgerichtig, dass nur einmal im Roman von Josefines Seele die Rede ist, nämlich ausgerechnet, als der Kooperator sie bedroht, dabei das Wort »Seele« nicht im psychologischen, sondern in einem theologischen Sinne verwendet:

»So du aber irgendeiner Seele davon ein Wort verratest, ist dein ewiges Seelenheil verloren, und du wirst in der Hölle vom Teufel auf glühenden Kohlen gebraten werden.« Ich verließ den Beichtstuhl mit leichtem Herzen. (188)

Auch als die Mutter stirbt, tangiert Josefine das nicht nennenswert. Gleich nach der ersten Nennung des plötzlichen Todes ihrer Mutter redet sie zunächst einmal von ihren wachsenden Brüsten (vgl. 155); bei der zweiten Nennung des Todes der Mutter wirkt dann Josefines Behauptung, sie habe geweint, wenig überzeugend: »Da starb auf einmal meine Mutter. [...] Wir Kinder weinten sehr, denn wir hatten sie sehr lieb gehabt. Sie war immer sehr gut zu uns gewesen, hatte uns nur selten geschlagen [...].« (156) Weder trauert Josefine, noch lässt sie sich mit psychologischen Mitteln verführen. Seelische Verführung ist keine Kategorie für Josefine. So grausam der Roman »Josefine Mutzenbacher« körperlich ist, so wenig tangiert er eine Psyche der Protagonistin, die eben nicht existiert. Darin steht »Josefine Mutzenbacher« diametral zu einem vollkommen auf die psychische Grausamkeit abstellenden Roman wie etwa Witold Gombrowicz' »Pornografie« (1960).

Josefine Mutzenbacher ist als Protagonistin ihrer Geschichte – so wie alle anderen Figuren, die hier auftreten – als Gegenfigur zum literarischen Personal konzipiert, wie es in vielen Texten der bürgerlichen Moderne angelegt ist. Wird dort mit psychologischem ›Realismus‹ gearbeitet, stellt Josefine, der Schelm – die Figur, die nur den Körper eines Kindes, nicht seine Seele hat –, ausdrücklich einen Gegenentwurf zu einem solchen psychologischen Realismus dar. Gerade weil die Protagonistin über kein ›Inneres‹ verfügt, sondern als immer heitere, angeblich die sexuellen Akte genießende Pikarafigur durch den Roman wandelt und mit ihren

Abenteuern die quasiviktorianische Wiener Sexualmoral der Jahrhundertwende in ihr Gegenteil wendet, gelingt es ihr, das verquere Verhältnis der Institutionen zur Sexualität ans Licht zu bringen und der Komik preiszugeben. Der Schelm hält der Gesellschaft den Spiegel vor, und der Schelm Josefine ermöglicht uns einen Blick in jenen – natürlich verzerrenden und vergrößernden – Spiegel, in dem etwa die Institutionen der bürgerlichen Gesellschaft in ihrer Doppelmoral aufscheinen.

Freud – Goethe – Cleland – Kafka

Dass als Helden des pornografischen Romans ein Kind ausgewählt wird, reflektiert auch die Revolution in den Sexualwissenschaften um 1900 – insbesondere die Ausführungen Sigmund Freuds, dessen seit 1895 erschienene Arbeiten die Existenz kindlicher Sexualität postulieren. So sehr sich »Josefine Mutzenbacher« qua Gattungsbezug auf den pikaresken Roman einem im weitesten Sinne psychologisch-freudianischen Denken entzieht, so stark partizipiert der Roman am voyeuristischen Interesse an der kindlichen Sexualität, wie sie Freud in wissenschaftlicher Absicht systematisch beschreibt – und insofern selbst voyeuristisch beobachtet.

Dabei – *auch* dabei – steht Freud in einer literarischen Tradition; Michael Wetzel hat sie in seiner Studie »Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit«²¹ beschrieben. Im »Wilhelm Meister« ist es bloß ein Zufall, dass Wilhelm nach der »Hamlet«-Aufführung mit einer von ihm dabei überhaupt nicht erkannten Frau schläft, die sich in sein Bett schleicht, und nicht mit dem Kind Mignon, das sich ebenfalls zu Wilhelm ins Bett hat legen wollen und daran nur durch die »Nebenbuhlerin« gehindert wird. Im 5. Buch, 12. Kapitel, heißt es:

Wilhelm hatte kaum seine Stube erreicht, als er seine Kleider abwarf und nach ausgelöschem Licht ins Bett eilte. Der Schlaf wollte sogleich sich seiner bemeistern, allein ein Geräusch das in seiner Stube hinter dem Ofen zu entstehen schien, machte ihn aufmerksam. Eben schwiebte vor seiner erhitzen Phantasie das Bild des geharnischten Königs; er richtete sich auf, das Geopenst anzureden, als er sich von zarten Armen umschlungen, seinen Mund

²¹ Michael Wetzel, Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit. München 1999.

mit lebhaften Küs sen verschlossen und eine Brust an der seinigen fühlte, die er wegzustoßen nicht Mut hatte.²²

Erst im 8. Buch, 3. Kapitel, wird klar, was hier hätte passieren können:

Erinnern Sie sich, sagte der Arzt, eines geheimen, nächtlichen, weiblichen Besuchs nach der Aufführung des Hamlets?

Ja ich erinnere mich dessen wohl! rief Wilhelm beschämt, aber ich glaubte nicht in diesem Augenblick daran erinnert zu werden.

Wissen Sie, wer es war?

Nein! Sie erschrecken mich! ums Himmels willen doch nicht Mignon? wer war's? sagen Sie mir's.

Ich weiß es selbst nicht.

Also nicht Mignon?

Nein, gewiß nicht, aber Mignon war im Begriff, sich zu Ihnen zu schleichen, und mußte, aus einem Winkel, mit Entsetzen sehen, daß eine Nebenbuhlerin ihr zuvor kam.²³

Dazu schreibt Michael Wetzel:

Philine ist die sexuell reife Frau und gibt dennoch ihrem ganzen Wesen »etwas kindliches und unschuldiges« (T[heatralische] S[endung] 197), Mignon ist das unreife Kind [...]; Philine *spielt* also die Naive, die »Kleine« und das »Kind« (L[ehrjahre] 150), Mignon *ist*, was eine auf »Jugend, Anmut, Zierlichkeit« etc. (L[ehrjahre] 149) ausgerichtete erotische Neugierde intendiert.²⁴

Was also im »Wilhelm Meister« in imaginärer – und sogar bloß zufällig zustande gekommener – Verschiebung vom Kind auf eine erwachsene Frau geschieht, thematisiert »Josefine Mutzenbacher« dann als Päderastie am Kind: die phantasmatische Vorlage dafür findet sich aber schon bei Goethe.

Dem Anti-Psychologismus des Romans »Josefine Mutzenbacher« zum Trotz steckt viel Freud und Wiener Psychoanalyse in »Josefine Mutzenbacher«. Denn Freuds Studien um 1900, die der Roman verzerrt rezipiert, geben insofern das Skript für die inzestuösen Szenen des Romans vor, als Freud insistent auf die in der Kleinfamilie emergierenden libidinösen Verstrickungen von Mutter und Sohn und Vater und Tochter gepocht

²² Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 5: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman. Hg. von Hans-Jürgen Schings. München, Wien 1988, S. 328.

²³ Ebd., S. 524f.

²⁴ Wetzel, Mignon (wie Anm. 21), S. 245.

hat. Erstere Verstrickungen sind persifliert in der Beziehung von Alois zu seinem Kindermädchen Klementine, das die Position einer Quasi-Mutter einnimmt, letztere in Szene gesetzt durch Josefines Kopulationen mit ihrem Vater. Dabei rekurriert die Darstellung der Annäherung des Vaters an seine Tochter ganz ähnlich auf Mittel der Komik wie die Annäherung Humbert Humberts an Lolita in Nabokovs gleichnamigem Roman.

Aber »Josefine Mutzenbacher« weist nicht nur auf Vladimir Nabokovs ebenfalls als kinderpornografisch inkriminierten Roman voraus. »Josefine Mutzenbacher« schließt auch programmatisch an denjenigen Roman an, der als erster pornografischer Roman der englischen Literatur gilt und wie »Josefine Mutzenbacher« ein Klassiker des pornografischen Genres ist: John Clelands »Memoirs of a Woman of Pleasure« (»Fanny Hill«, 1749), geschrieben bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Cleland lässt seine Heldenin ihr Leben als Freudenmädchen beschreiben: »Wahrheit, unverstellte nackte Wahrheit« – so formuliert Fanny – »ist meine Lösung«.²⁵ Das programmatische Bekenntnis zu Authentizität und Wahrheit findet sich auch im ersten Kapitel der »Josefine Mutzenbacher« (vgl. S. 41).

Damit rekurriert der Roman, wie schon Clelands »Memoirs of a Woman of Pleasure«, invers auf die Texte der Tradition, die nach dem augustinischen »Confessiones«-Muster als Bekenntnisschreiben modelliert sind: Von Samuel Richardsons »Pamela« (1740) und »Clarissa« (1748) über den Goethe'schen »Werther« (1774/1787) bis zu den Autofiktionen des 19. Jahrhunderts unterziehen sich die Protagonistinnen und Protagonisten der Lektüre ihrer Seele. Konfession ist nun auch Josefine Mutzenbachers Bekenntnis; invers aber ist der Bezug auf die »Confessiones«-Tradition insofern, als Josefine ja, wie gesagt, gar keine Psyche hat. Das Vorhaben von Fanny und von Josefine, »nackte Wahrheit« mitzuteilen, gewinnt seine besondere Signatur in beiden Fällen daraus, eben nicht auf eine Enthüllung der Seele, sondern auf die des Körpers zu zielen. Fanny und Josefine literalisieren gewissermaßen die nackte Wahrheit, verschieben das figurative Konzept hin zur Buchstänlichkeit: Sie präsentieren Nacktes im pornografischen Sinne. Beide Texte, »Fanny Hill«

²⁵ John Cleland, Die Memoiren der Fanny Hill [1782]. Hg. von Werner Heilmann. 3. Aufl. München 1991, S. 9.

wie »Josefine Mutzenbacher«, operieren hier mit einer Strategie der Verschiebung; sie rekurrieren auf Texte der Tradition, um sie zu de- und refugieren.

Ganz ähnlich verfährt »Josefine Mutzenbacher« auch mit dem Muster des Bildungsromans. Die Protagonistin führt (ebenfalls im ersten Abschnitt des ersten Kapitels) aus:

Ich habe mir eine schöne Bildung erworben, die ich nur einzig und allein der Hurerei verdanke, denn diese war es, die mich in Verkehr mit vornehmen und gelehrten Männern brachte. Ich habe mich aufklären lassen und gefunden, daß wir armen, niedrig geborenen Weiber nicht so viel Schuld haben, als man uns einreden möchte. Ich habe die Welt gesehen und meinen Gesichtskreis erweitert, und alles das verdanke ich meinem Lebenswandel, den man einen ›lasterhaften‹ nennt. (39f.)

Es handelt sich hier um einen Rückgriff auf das Konzept der Bildung, das im Zentrum der Bildungsromantradition steht. Blickt man auf den Gründungstext des Bildungsroman-Genres, Goethes »Wilhelm Meister«, ist für das Konzept Bildung eine Passage aus dem dritten Kapitel des fünften Buches zentral, in der Wilhelm einem Freund gegenüber sein Lebenskonzept preisgibt. Wilhelm formuliert da: »Daß ich Dir's mit *einem* Worte sage: mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht.«²⁶ Man hat das Bildungsprogramm, auf das Wilhelm sich beruft, in Anlehnung an Vorstellungen von einer quasi organischen, entelechischen Entfaltung der eigenen Anlagen in Auseinandersetzung mit der Umwelt interpretiert.²⁷

Der Roman »Josefine Mutzenbacher« greift nun mit seiner Rede von der Bildung das Goethe'sche Konzept auf, um es ins Gegenteil zu verkehren: Das Ausbildungsprogramm basiert jetzt auf der sexuellen Betätigung. »Aufklärung« wird kurzgeschlossen mit »sexueller Aufklärung« – »Ich habe mich aufklären lassen« (39) –, damit wird der Bildungsroman um eine pornografische Variante erweitert. So vergeht sich sozusagen

²⁶ Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre (wie Anm. 22), S. 288.

²⁷ Vgl. etwa Wilhelm Voßkamp, Kommentar zu Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 9: Wilhelm Meisters theatrale Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. Hg. von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann. Frankfurt a. M. 1992, S. 1368–1371.

der Roman einerseits an dem Bildungsromanmuster, das er aufgreift; andererseits verweist er auch auf die Problematiken des Bildungsromankonzepts, das schon Goethe für prekär hielt. Bekannt ist etwa seine Äußerung gegenüber dem Kanzler Müller:

Wilhelm ist freilich ein armer Hund, aber nur an solchen lassen sich das Wechselspiel des Lebens und die tausend verschiedenen Lebensaufgaben recht deutlich zeigen, nicht an schon abgeschlossenen, festen Charakteren.²⁸

Der Autorenblick auf Wilhelm als »arme[n] Hund« kennzeichnet ausgerechnet den Urbildungsroman »Wilhelm Meister« als Anti-Bildungsroman. Es verwundert also nicht, dass gezeigt worden ist, dass Goethe schon die Dekonstruktion des Bildungsromans und des Konzepts ›Bildung‹ in den »Wilhelm Meister« hineingeschrieben hat.²⁹ »Josefine Mutzenbacher« wiederum ruft noch eine andere Variante der Dekonstruktion auf – und zwar die Dekonstruktion als Parodie. Auch damit verweist der Roman dezidiert auf die Schwierigkeiten und Bruchstellen des Konzepts ›Bildung‹, die schon Goethe selbst umgetrieben haben.

»Josefine Mutzenbacher« ist, was die intertextuellen und architextuellen Verknüpfungen angeht, ein Roman, der nicht am Rande der literarischen Textwelten seit dem 18. Jahrhundert steht. Er ist verwoben mit kanonischen Texten und Gattungstraditionen, auf die der Text zurückgreift, mit denen er spielt, die er auf unterschiedliche Weise verhandelt. In dieser Perspektive gehört er zur literarischen Tradition im breiten Sinne – und nicht nur zur Tradition literarischer Pornografie –, ermöglicht doch seine Umschrift traditioneller Gattungsmuster neue Perspektivierungen von Topoi des Autobiografischen, des Bildungsromans sowie des Sittengemäldes.

Insbesondere im langen 19. Jahrhundert ist das Sittengemälde eine beliebte Gattung. Drostes »Judenbuche« (1842) etwa, deren Untertitel »Ein Sittengemälde aus dem gebirgichten Westfalen« lautet, sei exemplarisch

²⁸ Goethe an Kanzler Müller, 22. Januar 1821. In: Johann Wolfgang von Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Bd. 23: Goethes Gespräche II. Hg. von Ernst Beutler. Zürich 1966, S. 119.

²⁹ Vgl. z. B. Marc Redfield, *Phantom Formations. Aesthetic Ideology and the Bildungsroman*. Ithaca (NY) [u. a.] 1996; Marcel Krings, Goethe, Flaubert, Kafka und der schöne Schein. Zur Kritik der Literatursprache in den »Lehrjahren«, der »Education sentimentale« und im »Verschollenen«. Tübingen 2016.

für dieses Genre aufgerufen. Wechselbegriffe für ›Sittengemälde‹ sind ›Genrebilder‹ oder auch ›Gemälde aus dem untersten Volksleben‹. »Josefine Mutzenbacher« ist nun ein Sittengemälde, das sich auf das ›Unsittliche‹ kapriziert – insofern arbeitet der Roman auch, was diesen Bezug angeht, mit einer Inversion. Er bringt – allerdings sehr dosiert – das Dialektale, das für literarische Sittenbilder häufig charakteristisch ist, in Anschlag – und so ist nicht ganz unverständlich, dass Oswald Wiener, der den Roman durch diesen Appendix zu nobilitieren und publikabler zu machen trachtete, »Josefine Mutzenbacher« mit einem lexigrafischen Zusatz versah: »Der obszöne Wortschatz Wiens. Beiträge zu einer Ädöologie des Wienerischen«.³⁰ Es ist allerdings leicht zu sehen, dass dieser Zusatz kaum etwas mit der Sprache des Romans zu tun hat: so gut wie vollständig auf Hochdeutsch verfasst, benötigt er gar keine Übersetzungen; findet sich einmal ein möglicherweise erklärungsbedürftiger wienerischer Ausdruck, ist er nicht einmal immer in Wieners Glossar aufgenommen: genannt sei etwa »G'spaßlabeirln« (139).

Dem K. u. k.-Kontext ist »Josefine Mutzenbacher« aber nicht nur durch die dialektale Einfärbung und die ausschnitthafte Schilderung des Kleinbürger- und Proletarierlebens in den Mietskasernen der Metropole zuzurechnen, sondern auch mit Blick auf die literarische Rezeption des Textes durch einen Autor, der wie kein anderer für die literarische Moderne steht: Franz Kafka. Eine Verschreibung des Namens der Protagonistin Josefine Mutzenbacher findet sich in seinem Amerikaromanfragment »Der Verschollene«. Die Köchin, die der Protagonist trifft, heißt Grete Mitzelbach. Die Kafkaforschung verweist in diesem Zusammenhang auf die Protagonistin von »Josefine Mutzenbacher«.³¹ Und die Topografie des Kafka'schen »Proceß«-Romanfragments – eines Romans, der wie wenige andere des 20. Jahrhunderts als kulturelle Ikone gilt –, die Dachböden und Mietshäuser, in denen bei Kafka funktionale Sexualkontakte stattfinden, um das Gericht positiv zu beeinflussen, sind ähnlich konfiguriert wie in »Josefine Mutzenbacher«. Auch bei Kafka findet sich jene pornografische Kontamination der Behörden und Institutionen, die in »Josefine Mutzenbacher« vorgeführt wird: Das richterliche ›Gesetzbuch‹

³⁰ Oswald Wiener, Der obszöne Wortschatz Wiens. Beiträge zu einer Ädöologie des Wienerischen (1969). In: [O. V.] Josefine Mutzenbacher (wie Anm. 5), S. 361–461.

³¹ Vgl. beispielsweise Rainer Stach, Kafkas erotischer Mythos. Eine ästhetische Konstruktion des Weiblichen. Frankfurt a. M. 1987, S. 108.

des Dachboden-Gerichts, vor dem Josef K. sich verantworten muss, entpuppt sich als pornografische Lektüre.³² Kafka setzt die ›pornografische‹ Unterwanderung der Institutionen, die Verschaltung von Institution und Pornografie ähnlich obszön und drastisch, allerdings weniger sexuell explizit in Szene.

Unterscheidet sich »Josefine Mutzenbacher« durch ihre (noch) größere sexuelle Explizitheit von dem mit Obszönitäten auch nicht sparsamen Kafka, so ähnelt »Josefine Mutzenbacher« Kafka auch in seinem spielerischen Umgang mit entmetaphorisierten übertragenen Wendungen. So heißt es, um nur ein Beispiel zu nennen, über den Kooperator, der Josefine bei der Beichte die Worte in den Mund legt, die er von ihr zu hören wünscht, »dieser wackere Priester« sei »der erste« gewesen, »der mir [...] seine Zunge lieh« (174): und das ist ganz offenbar im linguistischen wie im cunnilinguistischen Sinne zu verstehen.

Die Verortung »Josefine Mutzenbachers« in der literarischen Tradition kann hier nur sehr kurSORisch und pointillistisch angedeutet werden. Es wäre eine Aufgabe für ein umfangreiches wissenschaftliches Projekt, »Josefine Mutzenbacher« systematisch und historisch in der (nicht nur, aber auch hoch-)literarischen Tradition zu verorten. Sicher ist: Man hätte, so reichhaltig sind die literarischen Bezüge des Romans, viel zu tun. So oder so handelt es sich um einen beziehungsreichen literarischen Text, der sich durch zahlreiche Anknüpfungen an die literarische Tradition – also nicht nur an die pornografische – in großer Breite in diese Tradition selbst eingeschrieben hat. In dieser Tradition hat »Josefine Mutzenbacher« dann fortgewirkt. Auch die Wirkungsgeschichte des Romans zeigt das – seine literarische wie seine literaturwissenschaftliche. Sie ist noch zu erforschen.

³² Vgl. Franz Kafka, *Der Prozeß*. Roman in der Fassung der Handschrift. Nach der Kritischen Ausgabe hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. M. 1994, S. 62f.

