

Grenzverletzungen in *Wohin mit meiner Haut* (2015) und *Zauberer* (2019)

Körper und Manipulationen in zwei Texten von Clemens J. Setz

Uta Schaffers (Koblenz-Landau)

»Deswegen mache ich mir die Mühe,
mir etwas auszudenken, was garantiert
niemand ins Internet stellt.«
(Clemens J. Setz)¹

1. Einführende Grenzverletzungen: *Wohin mit meiner Haut*

Im Jahr 2015 erscheint ein kleiner Band von Clemens J. Setz mit dem Titel *Glücklich wie Blei im Getreide*.² Der Band enthält 45 kurze, als solche deklarierter »Nacherzählungen« von Texten, die der »junge Schriftsteller von damals« (G, 11) zwischen 2001 und 2003 verfasste, und mit denen er sich (auch im Habitus) als Autor übte – jedenfalls wenn man dem Vorwort Glauben schenken möchte.³ Eine dieser Nacherzählungen oder eher: schambehafteten Meta-Lektüren⁴ lautet folgendermaßen:

1 C.J. Setz: »Reden wir über das Schreiben«, S. 5.

2 Im Folgenden zitiert mit der Sigle ›G‹.

3 Das allerdings will gut überlegt sein. Setz ist für den hohen autofiktionalen und selbst-reflexiven Gehalt seiner Texte bekannt (vgl. u.a. C. Dinger: Das autofiktionale Spiel), und auch das Vorwort von *Glücklich wie Blei im Getreide*, das die Entstehungsgeschichte des Bandes mitteilt, lässt einige Rückschlüsse in dieser Hinsicht zu. Bemerkenswert ist etwa, dass die nacherzählten Erzählungen in einer ›Mappe‹ aufgefunden werden – nicht unähnlich den Mappen, die die Struktur seines Romans *Indigo* (2012) bilden –, auf der sich das Bild einer Sphynx-Katze befindet, »und anstelle einer Signatur gibt es einen kleinen, hydrantenförmigen, koboldhaft tanzenden Pinguin.« (G, 9)

4 Vgl. W. Reichmann: Clemens J. Setz, S. 158.

Wohin mit meiner Haut Dieser Text entstand, als ich meine Freundin einmal zum Frauenarzt begleitete. Ich entdeckte im Wartezimmer eine Broschüre für junge Mädchen, in der erklärt wurde, was es mit der Menstruation auf sich hat. [...] [U]nter den etwas misstrauischen Blicken der anderen Frauen, las ich die Broschüre durch, Blatt für Blatt. Ich nahm sie mit nach Hause. Dort ersetzte ich jede Erwähnung von »Blut« in der Broschüre durch »monatlich auftretende Ganzkörperhäutung« und schrieb das Ergebnis ab. Ich stellte mir vor, dass sich Mädchen in der Pubertät zu häuten beginnen. Diese Häutung ist schmerhaft und bringt, wenig überraschend, Stimmungsschwankungen mit sich. »Darum ist es wichtig, rechtzeitig Vorkehrungen zu treffen.« Die in der Broschüre beschriebenen Monatsbinden und Tampons ersetzte ich in meinem Informationstext durch Plastiksäcke bzw. Spezialcontainer, in denen die heranwachsende Frau ihre abgelegte Haut entsorgen kann. »Es ist nichts Unnatürliches, was hier geschieht. Es kann neu und ungewohnt sein. Aber es bedeutet, dass dein Körper richtig funktioniert!« (G, 11)

Bei näherem Hinsehen ist dies weniger eine Nacherzählung einer Geschichte als die (Nach-)Erzählung des Prozesses der Umschreibung eines Informationstextes in einen neuen, indem das Begriffsfeld ›Menstruation‹ durch das Begriffsfeld ›Häutung‹ ersetzt wird. Das Ergebnis dieser Überschreibung ist verstörend und entbehrt nicht komischer Momente, was die Irritation noch verstärkt.⁵ Dabei ist bemerkenswert, dass naturgemäß nur wenige ›Originalzitate des neu entstandenen Textes mitgeteilt werden – die kurzen Hinweise genügen jedoch, um recht ungeheuerliche Bilder in den Köpfen Lesender aufzurufen,⁶ die auf mehreren Ebenen an Grenzverletzungen partizipieren.⁷

5 Insbesondere die praktischen Erwägungen – wohin denn nun mit der Haut? – sowie die Kontrastmontagen des grausamen Vorgangs mit den verbleibenden, dadurch in ihrer Betulichkeit bloßgelegten Sätzen des Ursprungstextes, sorgen für irritierende Komik.

6 Aussagen über die Effekte, die bestimmte Lektüren auf ›Lesende‹ haben, sind spekulativ. Im Hinblick auf die Texte von Clemens J. Setz werden jedoch immer wieder auch die verstörenden Wirkungen diskutiert, die diese haben (können), und auch im Folgenden wird von solchen (möglichen) Effekten die Rede sein. ›Lesende‹ bezieht sich dann auf eine unbestimmte und variable Gruppe empirischer Lesender, die nicht unwesentlich aus eigenen Leseerfahrungen gebildet wurde.

7 Diese vollziehen sich sowohl im Hinblick auf den Körper als auch im Hinblick auf Grenzen kultureller Art, indem Tabugrenzen und, je nach Perspektive, auch moralische, Geschmacks- und/oder diskursive Grenzen touchiert, gedehnt und transgreidert wer-

Textintern wird angedeutet, dass bereits das rege Interesse des jungen Mannes an der Broschüre den anwesenden Frauen als potenzielle Überschreitung verdächtig wird. Die Menstruation selbst, eine genuin weibliche Körperfunktion, und das Menstruationsblut als Körperflüssigkeit gehören zu den tabuisierten Aspekten weiblicher Körperlichkeit und werden erst in jüngerer Zeit verstärkt zum Gegenstand politischer und selbstermächtigender Diskurse, auch in Literatur und Kunst.⁸ Obgleich die Menstruation wie in einem Palimpsest noch lesbar ist, wirkt der Satz, die Häutung bedeute, »dass dein Körper richtig funktioniert«, geradezu grotesk. Der sich während der Menstruation öffnende Körper der Frau und das sich nach außen begebende Innere (Blut, Sekrete, Schleimhautreste) widersprechen bekanntermaßen dem Ideal des verschlossenen, begehrenswerten, auch ästhetischen und kunstscho-nen Körpers.⁹ Diese Öffnung erfährt in den manipulativen Texteingriffen des »jungen Schriftstellers« ihre Fortführung in der Entfernung des liminalen Organs Haut und mithin in einer vollständigen Offenlegung des weiblichen Körpers.¹⁰ Die Haut erweist sich als *Schutzgrenze*, aber auch als *Schmutzgrenze*, sowohl nach innen als auch nach außen. Zur Schmutzgrenze nach außen wird sie etwa, wenn, wie Friedrich Nietzsche zeigt, alles »Peinliche Quälende Über-heftige« dem Inneren des Körpers zugeschrieben und mit der Haut verhüllt wird. Deren Entfernung lässt dann das »schmutzige« Innere, das »aesthetisch-Beleidigende am innerlichen Menschen ohne Haut« schutzlos nach außen tre-ten: »blutige Massen, Kothgedärme, Eingeweide, alle jene saugenden, pum-penden Unthiere, – formlos oder hässlich oder grotesk, dazu für den Geruch peinlich.«¹¹

Die so unbedarf als Nacherzählung eines jugendlichen Schreibexperi-ments daherkommende Kürzesterzählung partizipiert zudem mit dem Häutungsmotiv an einflussreichen Narrativen und Motiven der Kulturgeschichte. Es wird sowohl der Marsyas-Mythos der Schindung als Strafe aufgerufen als auch die Häutung als feministische Metapher für eine selbstbefreieende Meta-

den. Zur »Haut als Körperfürze und [den] Grenzen der Gesellschaft« in der deutsch-sprachigen Gegenwartsliteratur vgl. J. Reichenpfader: *Verletzte Hüllen*, S. 334.

8 N.R. Dyer: *Menstrual Imaginary*.

9 Vgl. auch W. Menninghaus: *Ekel*, S. 275ff.

10 Benthien kennzeichnet den gehäuteten Leib als einen mehr als nackten Leib (vgl. C. Benthien: *Haut*, S. 76).

11 F. Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente*, S. 358.

morphose,¹² die sich jedoch in der hier vorliegenden Verarbeitung wiederum in eine grotesk anmutende Gewaltfantasie verkehrt. Als feministische Metapher, wie sie auch in Verena Stefans Roman *Häutungen* (1975) gestaltet wird, wandelt sich die Häutung »von einem das Subjekt vernichtenden singulären Ereignis zu einem bewußten, transformierenden Willensakt; sie wird von einem finalen zu einem transitorischen Moment semantisch umkodiert«.¹³ Sie bleibt schmerhaft, unterliegt aber letztlich dem Willen und dient der Reifung des Individuums. Von einem Willensakt kann jedoch in der (Nach-)Erzählung *Wohin mit meiner Haut* keine Rede sein; die Kunstgriffe des ›jungen Schriftstellers‹ und des ›gereiften Autors‹, der diese nacherzählt, erweisen sich als textuelle Herrschaftstechniken, die die Häutung als etwas vorstellen, aus dem es aufgrund einer vermeintlichen ›Natürlichkeit‹ kein Entkommen gibt.

Der Österreicher Clemens J. Setz, ein inzwischen renommierter und kanonisierter Autor der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur,¹⁴ ist bekannt für seine verstörenden Texte, die Eke als »Grenzgänger« charakterisiert, als »Reisen ins Herz der Finsternis einer Wirklichkeit, die sich allenthalben als ungemütlicher Ort darstellt.«¹⁵ Gestaltet wird »eine zutiefst verstörende Welt überraschender Wendungen und surrealer Twists, von Erfahrungen des Schrecklichen«.¹⁶ Setz als postmodernen Autor fassen zu wollen oder seine Schreibverfahren mit diesem Etikett zu versehen, würde wohl zu kurz greifen, auch wenn er das Spiel damit meisterhaft beherrscht. Maar bezeichnet Setz als Grenzgänger, als einen »kogeniale[n] Borderliner mit

¹² Vgl. zu beidem: C. Benthien: Haut. Zum Marsyas-Mythos sowie zu »Wunden, Zerstückerungen, Schindungen: der Körper als ›ekelhafte Sache‹« W. Menninghaus: Ekel, S. 123-128. Die Überblendung von Schindung, feministischer Selbstbefreiung und Menstruation kulminiert in ihrer grotesk-komischen Wirkung nicht zuletzt in dem Satz: »Diese Häutung ist schmerhaft und bringt, wenig überraschend, Stimmungsschwankungen mit sich.« (G, 57)

¹³ C. Benthien: Haut, S. 95.

¹⁴ Sein Werk ist vielfältig, es umfasst u.a. Prosa, Lyrik, Theaterstücke, Poetikvorlesungen und Blogs. Setz ist als Übersetzer und Essayist tätig, gibt zahlreiche Interviews und ist sehr aktiv auf sozialen Netzwerken. Als bislang bedeutendster wurde ihm 2020 der Kleist-Preis verliehen. Zum Werdegang des Autors, seinem Werk und den ausgereichten Preisen bis 2017 vgl. W. Reichmann: Clemens J. Setz; Einzeluntersuchungen zum Werk versammelt zuletzt der Band von I. Hermann/N. Prelog (Hg.): Vom Erzählen des Unwirklichen.

¹⁵ N.O. Eke: Literaturwerkstättenliteratur?, S. 35.

¹⁶ Ebd., S. 37.

so eigenwilligem Stil, daß man ihn sich nicht mehr wegdenken kann.«¹⁷ Mit diesem eigenwilligen Stil gestaltet der Autor immer wieder Kipp- und ›Kentermomente‹ in der Selbst- und Weltwahrnehmung seiner Figuren,¹⁸ stellt Ordnungen mit den Mitteln der An-Ordnung in Frage¹⁹ und provoziert, indem er das Potenzial des als pervers, anstößig und morbide Empfundene ästhetisch ausreizt, reizvoll macht und vorführt. Hermann konstatiert zudem, dass sich die Sprache des Autors »durch eine große Sinnlichkeit [auszeichnet], eine Körperlichkeit, die den Körper am Anfang des 21. Jahrhundert noch einmal ganz neu befragt, untersucht, mit ihm die Welt erforscht.«²⁰

Im Folgenden soll die Erzählung *Zauberer*²¹ aus dem Band *Vom Trost runder Dinge* (2019) näher betrachtet werden. Auch hier werden Grenzen und ihre Überschreitungen verhandelt, jedoch auf eine andere Weise als in der einführend betrachteten Kürzesterzählung, die in einer innovativen Form mit tradierten Motiven der (Körper-)Grenzverletzung spielt. Der Text *Zauberer*²² ist in seiner Form auf den ersten Blick konventioneller, er arbeitet zudem mit Referenzen auf einen kanonisierten Text der deutschen Literaturgeschichte, namentlich Thomas Manns *Mario und der Zauberer*. Grenzverletzungen vollziehen sich entsprechend auf der Ebene der Manipulation von Körpern, Körperlichkeit und Willen, mithin als Herrschaftstechniken einer handelnden Figur. Auch dieser Text ist in hohem Maße beunruhigend, was unter anderem an seinem riskanten Sujet liegt: *Zauberer* erzählt davon, dass sich die Mutter des 16-jährigen Mario, der nach einem Unfall im Wachkoma liegt, Callboys von einem Escort-Service nach Hause bestellt und von ihnen sexuelle Dienste im Beisein ihres Sohnes wünscht.

17 M. Maar: Die Schlange, S. 439.

18 Vgl. U. Schaffers: Selbst- und Weltwahrnehmung.

19 So z.B. im Kontext der Listen, die sich häufig in seinem Werk finden, und die nicht zuletzt der Artikulation und Evozierung von (auch synästhetischen) Wahrnehmungseindrücken bei den Lesenden dienen. Zur Funktion von narrativen Listen vgl. I. Meinen: Liste narrativ.

20 I. Hermann: Vom Erzählen des Irrealen, S. 14f.

21 Im Folgenden zitiert mit der Sigle ›Z‹.

22 In: C.J. Setz: *Trost*, S. 199–215. *Zauberer* ist auch der Titel einer österreichisch-schweizerischen Koproduktion (2018), das Drehbuch schrieben Sebastian Brauneis (auch Regie), Clemens J. Setz und Nicholas Ofczarek (siehe <https://fm4.orf.at/stories/2901711/>).

2. Zauberer: Grenzen des Körpers und Grenzgänge des Erzählens

»Irgend etwas war mit seiner Figur nicht in Ordnung, vorn nicht und hinten nicht, – später wurde das deutlicher.«
(Thomas Mann)²³

Mario, der 16-jährige Sohn von Annamaria Perchthaler, wurde einige Jahre vor Erzählbeginn Opfer eines Unfalls (»Ein Autoreifen«; [Z, 208]). Über seinen Zustand erhalten die Lesenden ausschließlich aus der Perspektive der Mutter Mitteilung, deren Gedanken-, Gefühls- und Erlebniswelt in der 3. Person über einen Erzähler vermittelt wird. Dieser befindet sich in intimer Nähe zur Figur: Über geläufige Verfahren der Interferenz von Erzähler- und Figurentext,²⁴ mithin der unmerklichen Überlagerung von Erzählerstimme und figuraler Stimme, wird die 1. Person-Perspektive Annamaria Perchthaler zugänglich. Auch die Körperlichkeit Marios ist entsprechend vermittelt und gewertet durch die Wahrnehmung und die Sprache der Mutter. Die Lesenden erfahren, dass Mario in seinem Zimmer in einem Bett liegt, seine Finger sind kalt und in der Nacht starr geworden, der Blick ist ungerichtet: »[S]eine Augen blickten wie Suchscheinwerfer in zwei leicht verschiedene Richtungen. Das rechte Auge war das schlimme, man sah immer noch [...] den weißlichen Schatten darin, das Ende der Welt.« (Z, 200) Er ist bewegungsunfähig, die Mutter verfügt über seinen Körper.²⁵ Sogar der mimische Ausdruck Marios bleibt gleich, changiert in den Augen der Mutter lediglich durch Veränderungen in der Umwelt: »der halb offen stehende Mund, das je nach Lichteinfall und Betrachtungswinkel erstaunt, begeistert oder entsetzt dreinblickende Gesicht.« (Z, 201) Das auffälligste körperliche Merkmal, das auf den Unfall zurückzuführen ist, ist eine Schädelverletzung, die durch eine »Delle in seinem Kopf« (Z, 201) sichtbar wird. Annamaria Perchthaler fühlt sich durch diese Delle an »Kappa-Kobolde in japanischen Märchen [erinnert], die mit den Köpfen wie Wasserschalen. Und in den Schalen war Gurkenwasser oder irgendwie so« (Z, 201). Dieser Verweis auf die dämonischen Wesen aus dem

23 T. Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 13, im Folgenden zitiert mit der Sigle ›M‹.

24 Zur Textinterferenz vgl. W. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 181-230.

25 »Wenn er sich hätte bewegen können, hätte er sie [die Haube] vom Kopf gezogen.« (Z, 203) Ob es für das – für Mario durchaus existenziell notwendige – mütterliche Verfügen über den Körper des Sohnes eine Grenze gibt, wird nicht deutlich.

japanischen Volksglauben²⁶ verschiebt Marios Körper weiter in die Differenz und markiert ihn als »abweichenden«, als »Extraordinary Body«.²⁷ Entsprechend wird diese Delle von der Mutter manchmal mit einer Haube verhüllt, dann wieder enthüllt, und zeitigt erwartete Wirkung: »Er [der Prostituierte Chris, Berufsname Jürgen; U.S.] machte eine hilflose Geste in Richtung Bett. Ah, natürlich, er hatte die Delle in Marios Kopf entdeckt.« (Z, 205)

Der *dis/abled body* Marios soll im Folgenden nicht als Metapher oder Symbol, sondern *als Körper* gelesen werden. Er ist zwar ein lediglich in und mit Sprache »repräsentierter« und entsprechend limitierter Körper (seine Ganzheit entsteht erst in der mentalen Repräsentation im Bewusstsein Lesender, geleitet durch die Wahrnehmung einer Figur) und nicht materiell greifbar,²⁸ dennoch kann er als *Körper* gelesen werden. Eine solche Perspektive, wie sie auch von den Literary Disability Studies²⁹ eingefordert wird, richtet den Blick nicht zuletzt auf Machtstrukturen und Machtausübung auf den unterschiedlichsten Ebenen, so etwa auf die Verfügungsgewalt der Mutter über den Körper ihres Sohnes³⁰ oder allgemeiner auf die diskursive Macht des Literarischen: Literatur arbeitet mit an der Etablierung und den repetitiven Grenz ziehungen zwischen Norm(-Körpern) und Abweichung:

Disability acts as a shorthand method of securing emotional responses from audiences because pathos, pity, and abhorrence have proved to be an integral part of the historical baggage of our understandings of disability. Repetitious associations between these more superficial emotive responses and

-
- 26 Kappa sind Flusskobolde, die in ihrer wandelbaren Gestalt in manchen Merkmalen an pubertierende Jungen erinnern. Verlässliches Merkmal eines Kappa ist eine tellerförmige Einbuchtung im Kopf, die mit seinem Lebenselixier gefüllt ist (vgl. J. Möller: *Kappa*, S. 1-7).
- 27 R. Garland-Thomsen: *Extraordinary Bodies*.
- 28 »If the body is the Other of text, then textual representation seeks access to that which it is least able to grasp« (D.T. Mitchell/S.L. Snyder: *Narrative Prosthesis*, S. 64; Herv. i.O.).
- 29 Zur Kritik an dieser »semiotischen Falle« aus der Perspektive der Disability Studies vgl. A.-R. Nowicki: *Raus aus der semiotischen Falle*, S. 29. Sie kritisiert, dass in der germanistischen Forschung versehrte, beeinträchtigte, dysfunktionale Körper und Körperlichkeit allzu oft in einer Weise gelesen werden, die eben diese Körperlichkeit hinter dem »Erlesenen« verschwinden lässt.
- 30 Zu Macht und Verfügungsgewalt sowie einer Perspektive auf Behinderung als Dispositiv vgl. M. Luserke-Jacqui: *Thomas Bernhard*, S. 105f. Figuren mit Behinderung finden sich bei Setz u.a. in seinem Roman *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre* (2015).

the differences of physical and cognitive anomalies segregate disabled individuals as the exotic specimens of our most pervasive cultural narratives.³¹

Literatur kann aber auch mitarbeiten an der Offenlegung solcher Grenzziehungen, an Transgressionen, einem Infrage-Stellen und Unterlaufen. Dederich diskutiert die Ambivalenz, die sich mit der literarischen Verhandlung und Darstellung behinderter und versehrter Körper verbindet, die »emotionale, kognitive und soziale Zwiespältigkeit, bei der gegenläufige Haltungen, Bewertungen oder Strebungen gleichzeitig auftreten«.³² Clemens J. Setz, dessen Poetik von Eke als »Ästhetik des Abgründigen« und der Unschärfe gekennzeichnet wird,³³ die bei den Lesenden Beunruhigung oder Unbehaglichkeit hervorrufen kann, arbeitet mit diesen Ambivalenzen. Anstatt sie in eine moralisch, sozial, politisch und ethisch zu Recht geforderte, für die Literatur aber nicht immer einlösbare Eindeutigkeit einer Stellungnahme zu überführen, werden sie mit den Mitteln und Verfahren des Literarischen beleuchtet (manchmal auch grell ausgeleuchtet), reflektiert und fortgeschrieben in die Zonen von Grenzverletzungen, die irritierend zu nennen wohl leicht untertrieben wäre.

³¹ D.T. Mitchell/S.L. Snyder: Introduction, S. 17. Vgl. auch Setz, der schreibt, man könne »behaupten, dass der Sinn von durch Kunstwerke hervorgerufenem Mitleid häufig der Übermalung der wahren Lebensverhältnisse von Behinderten dient. [...] Sie werden immer viel zu sehr transformiert und weggezogen in den Winkel überschaubarer Museumsbesucheremotionen.« (Setz: Bienen, S. 68)

³² M. Dederich: Körper, Kultur und Behinderung, S. 111. Dederich orientiert sich dabei stark an den Arbeiten von Mitchell und Snyder (vgl. D.T. Mitchell/S.L. Snyder: *The Body and Physical Difference*; vgl. Dies: *Narrative Prosthesis*).

³³ N.O. Eke: *Literaturwerkstättenliteratur?*, S. 37.

2.1 Grenzüberschreitungen: Körper – Wille – Manipulation

»Ein junger Herr in vorderster Reihe [...] erklärte, er sei entschlossen, nach klarem Eigenwillen zu wählen und sich jeder wie immer gearteten Beeinflussung bewußt entgegenzustemmen. [...] ›Anche se non vuole!‹.«
(Thomas Mann)³⁴

Der Titel der Erzählung *Zauberer* und der Name des Sohnes legen Referenzen zu Thomas Manns Erzählung *Mario und der Zauberer* (1930) nahe.³⁵ Die Art und Weise, wie Setz die Erzählung Manns ›produktiv rezipiert‹,³⁶ ist komplex und führt *Zauberer* weitere Bedeutungsräume zu, die im Folgenden nur angedeutet werden können. Die politisch-kulturelle Dimension von *Mario und der Zauberer* ist dabei nicht vordergründig, eher können die Verhandlung der mütterlichen Dominanz und die Manipulation von Körpern, Körperlichkeit sowie des Willens als Anhaltspunkte dienen. In *Mario und der Zauberer* unterwirft der nach eigener Aussage unter einem »kleinen Leibesschaden« (M, 15)³⁷ leidende Hypnotiseur Cipolla ein körperlich potentes Publikum seinem Willen. Cipolla, der selbst den kritisch-distanzierten Erzähler in seinen Bann schlägt,³⁸ zeigt die Höhe seiner Kunst, indem er ein

besonders empfängliches Objekt [...] vollkommen kataleptisch gemacht hatte, dergestalt, daß er den in Tiefschlaf Gebannten nicht nur mit Nacken und Füßen auf die Lehnen zweier Stühle legen, sondern sich ihm auch auf den Leib setzen konnte, ohne daß der brettstarre Körper nachgab. Der Anblick des Unholds im Salonrock, hockend auf der verholzten Gestalt, war unglaublich und scheußlich. (M, 28)

34 M, 23 u. 31.

35 Vgl. Y. Elsaghe: Krankheit und Matriarchat, S. 231-263; vgl. J. Hurta: Künstlertypologien, S. 50-64.

36 Vgl. die Internationale Tagung des Jungen Forums Thomas Mann und des Instituts für Germanistik der Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz (24.-25.06.2021): *Thomas Mann produktiv rezipiert. Zum Fortleben von Autor und Werk*, ausgerichtet von Anke Jaspers (Graz) und Nicole Mattern (Koblenz). Der Titel ist auch eine Anspielung auf Thomas Mann, der von seinen Kindern ›Zauberer‹ genannt wurde (vgl. K. Mann: *Mein Leben*, S. 58).

37 Cipolas Abweichung vom Normkörper wird vom Erzähler eindrücklich und unter Zuschreibung grotesker Züge mitgeteilt (M, 17).

38 Vgl. Hurta: Künstlertypologien, S. 57-59.

Diese topische Beschreibung einer Hypnosevorführung, die zudem das Bild *Nachtmahr* des Zürcher Malers Johann Heinrich Füssli von 1781 aufruft und Cipollas Körperlichkeit einmal mehr in die Bilderwelten des Koboldhaften-Dämonischen stellt, findet eine Entsprechung in dem Beginn der Erzählung von Clemens J. Setz. Erzählt wird eine Szene, die aufgrund von Übung und Variation als eine morgendliche Routine bezeichnet werden könnte: Die Mutter hört über Kopfhörer laute Thrash-Metal-Musik, während sie ihrem Sohn eine Gitarre auf den Körper legt. Sie manipuliert Marios starren Körper so lange, bis die Gitarre auf diesem in genau dem richtigen Winkel gut ausbalanciert liegt, dann »nahm sie Marios Finger und ließ ihn einige Töne auf der Gitarre spielen.« (Z, 201) Bemerkenswert im Hinblick auf die Allusionen auf *Mario und der Zauberer* ist dann folgende Überlegung der Mutter, die die Szene in den Bereich der Unterhaltungskunst verschiebt:

Mit dem Gitarren-Haltetrick könnte ich sogar vor Publikum auftreten, dachte sie. Natürlich nur vor einem fachlich kompetenten Publikum, [...] die wüssten genau, was das für eine ungeheure Balanceleistung war. Wie Kontakt-Jonglage mit zwei Glasbällen. Es sah wirklich so aus, als hielte Mario die Gitarre aus eigenem Antrieb. (Z, 201)

Wie steht nun Mario selbst zu diesem »Gitarren-Haltetrick«? Geschieht dies mit seiner Einwilligung oder gegen seinen Willen? Sieht es tatsächlich *nur so aus, als ob* Mario die Gitarre »aus eigenem Antrieb« hält? Was weiß die Mutter, was wissen die Lesenden über das Bewusstsein Marios, seine Propriozeption, sein Selbstgefühl, seinen Willen?

Cipolla, der unter einer körperlichen Beeinträchtigung leidet, »meistert« sein Leben und sich selbst »[a]llein mit den Kräften meiner Seele und meines Geistes« (M, 15f.) und manipuliert die Körper seines Publikums (einschließlich des unglücklichen Mario mit den bekannt-fatalen Folgen) gegen deren Willen mit ebendiesen Kräften: »Verstand ich den Vorgang recht, so unterlag dieser Herr der Negativität seiner Kampfposition« (M, 31). Diese »Negativität einer Kampfposition«, dieses »Nichtwollen« (M, 31), ist den Figuren in Manns Erzählung gegeben und die Überwindung dessen wird in der reflektierend-distanzierenden Erzählung des Vorgangs geschmacklos und anrüchig (M, 32). Die Grenzverletzung ist klar zu situieren an der Überschreitung der Grenze des Willens des anderen, der seinen Körper als seinem eigenen Willen entzogen und dem Willen eines anderen ausgeliefert erfahren muss: Der eigene Körper vollzieht die Handlungen des Willens eines anderen. Diese Klarheit der Situierung einer Verletzung der persönlichen Integrität gibt es in der Ma-

nipulation des Körpers Marios durch seine Mutter nicht, denn ein möglicher Wille oder Unwillen, eine ›Kampfposition‹ Marios, ist den Lesenden nicht zugänglich – wir erhalten keine Auskünfte über Reaktionen irgendeiner Art. Der Zustand, in dem sich Marios Körper nach dem Unfall irreversibel befindet, verschließt sein Inneres, Marios Willen, das, was wir Bewusstsein oder Geist nennen, sowie seine Ausdrucks- und Artikulationsfähigkeit so weitgehend, dass dies für die ›Außenstehenden‹ nur noch als Gedeutetes, nur noch als Erhofftes oder Gefürchtetes existiert, von seinen Mitmenschen jedoch nicht mehr wahrgenommen oder erfahren wird.³⁹ Etwaige Beweggründe, Willensbildung und innere Entschlüsse bleiben verborgen, da diese weder artikuliert noch in einer Willenshandlung vollzogen werden können – sie sind im Körper Marios eingeschlossen. Körperlicher Ausdruck ist ihm in der Erzählung dann auch so weitgehend entzogen, dass es nicht ›Mario‹ ist, der körperlich agiert, sondern: »Marios Mund machte ein Babygeräusch und ging langsam auf und zu.« (Z, 206; Herv. U.S.)⁴⁰

2.2 Grenzziehungen: Wille – Körper – Manipulation

»Küsse mich!« sagte der Bucklige. ›Glaube, daß du es darfst! Ich liebe dich. Küsse mich hierher! [...]. Und Mario neigte sich und küßte ihn.«
(Thomas Mann)⁴¹

»When it comes to sexuality in the disabled, dismissal is the apt to turn into outright repression.«
(Nancy Mairs)⁴²

Es ist bemerkenswert, dass die Mutter, die sich letztlich im Unklaren über die Wahrnehmungs- und Erlebniswelt Marios befindet, Chris mitteilt: »Ich verbringe neunundneunzig Prozent meiner Zeit damit, mir einzubilden, dass er alles, was um ihn passiert, mitbekommt.« (Z, 208) Ebenso bemerkenswert ist, dass sie das verbleibende »eine Prozent« (Z, 208) in ihrem Kampf um den

39 In seinem 2020 erschienenen Werk *Die Bienen und das Unsichtbare* greift Setz Fragen nach dem Bewusstsein von Menschen im Wachkoma in einem Dialog des Autor-Erzählers mit seiner Mutter wieder auf (vgl. C.J. Setz: Bienen, S. 53-60).

40 Dagegen hat die Mutter die volle Verfügungsgewalt über ihren Körper: »Annamaria ließ ihre Hand auf der Unterseite des Küchentisches ruhen.« (Z, 208).

41 M, 37.

42 N. Mairs: Sex and Death, S. 162.

Willen und den Körper von Chris ins Spiel bringt, um ihn dahin zu bewegen, mit ihr im Zimmer ihres Sohnes in dessen Beisein Sex zu haben: »Er bekommt nichts mit« (Z, 205). Es wird rasch deutlich, dass Chris nicht der erste bezahlte Mann ist, den Annamaria Perchthaler für dieses Vorhaben gewinnen will.⁴³ Vor seiner Ankunft pflegt sie ihren Körper sorgfältig, nach der Begrüßung sortiert sie ihn in ein Typen-Schema, das Geschäftliche wird geregelt. Anschließend konfrontiert sie Chris mit ihrem Sohn und ihrem Wunsch und spielt im Folgenden verschiedene Strategien durch, um Chris zu überzeugen. Dieser Teil, der etwa zwei Drittel der Erzählung einnimmt, ist fast durchgängig im Dialog gestaltet, nur unterbrochen durch kurze Einschübe, in denen A. Perchthaler die Situation und Chris' Verhalten analysiert. So beobachtet sie etwa dessen Reaktion auf Mario und ihr Ansinnen und kommentiert innerlich: »Es folgte die Kernschmelze, überraschend früh, aber nicht wirklich unerwartet.« (Z, 204) Obgleich sie in manchen Aspekten des Geschäftsverhältnisses die Situation sehr explizit bestimmt,⁴⁴ verlangt sie nicht einfach die Erfüllung ihrer Wünsche, sondern agiert unter Hinzuziehung eines ganzen Arsenals an manipulativen Gesprächs- und Handlungsstrategien, wobei Mario offenbar zu ihrem wertvollsten Spieleinsatz wird: »Jürgen [Chris] schaute Mario an. Marios Augen schauten woanders hin [...]. Annamaria nahm seinen Kopf und drehte ihn vorsichtig, bis das linke Auge, jenes, das noch regelmäßig blinzelte, genau auf Jürgens Gesicht gerichtet war.« (Z, 206)

Auch Chris wird geführt, sein Körper bewegt sich oder verharrt⁴⁵ durchaus auch gegen seinen Willen. Dennoch ist die Protagonistin, anders als Cipolla, keine Hypnotiseurin, die anderen ihren Willen mit der Kraft ihres Geistes aufzwingen kann. Auch deshalb wird hier keine gewaltvolle Überwältigung erzählt, sondern eher ein Tanz oder Tänzeln mit stetigen Ausweichbewegungen und einem Changieren zwischen Nähe und Distanz,⁴⁶ bei dem sie zwar die Leitung hat, dessen Ausgang aber nicht eindeutig feststeht:

-
- 43 Die Protagonistin arbeitet sich am Ende der Erzählung weiter systematisch durch die Liste der Escort Services, um den nächsten geeigneten Kandidaten für ihr Vorhaben zu finden.
- 44 »Das mit der Stimme ist nicht nötig [...]. Reden wir wie normale Menschen.« (Z, 202)
- 45 »Jürgen [Chris] wechselte Standbein und Spielbein wie jemand, der in Fußfesseln liegt.« (Z, 206)
- 46 Dies nicht allein räumlich, sondern es wird auch angezeigt im Wechsel vom ›Du‹ zum ›Sie‹ und wieder zurück durch Chris (z.B. Z, 204). In Manns Erzählung lässt Cipolla das Publikum ›Step‹ tanzen (M, 31).

Sie zog ihn ins Zimmer. Sein ganzer Körper bewegte sich jetzt im Höflichkeitsmodus. Er ließ die Situation über sich ergehen. [...] Die letzten zwei Meter waren schwierig. Er befreite sich von ihrer Hand, schüttelte den Kopf, machte eine hilflose Geste in Richtung Bett. (Z, 205)

Perchthaler's Manipulationsstrategie könnte man zumindest punktuell als ›Zuckerbrot und Peitsche‹ bezeichnen:⁴⁷ Nachgiebigkeit und Verständnis paaren sich mit emotionaler und moralischer Erpressung. In diesem Kampf kommt dem ›Nichtwollen‹ von Chris unversehens der Eigensinn seines Körpers zu Hilfe. Da er, schon von Berufs wegen, die Wünsche seiner Kundin nicht einfach als abseitig, pervers oder unmoralisch bewerten kann – »Ich sag ja nicht, dass es krank ist oder so [...]. Ich meine, wenn das Ihre Fantasie ist, hey, was geht's mich an.« (Z, 205) –, liefert ihm die Verweigerung seines Körpers das ersehnte und unschlagbare Argument: »Ich kann nur nicht, wenn jemand zuschaut, das ist alles.« (Z, 205) »Es ist nur, dass ich das halt nicht kann, die Physis spielt da nicht so wirklich mit.« Sie musste lächeln. Die *Physis*, interessant.« (Z, 208) Letztlich ist es also die Dysfunktionalität des Körpers, der hier die von Chris ersehnte Grenze unüberschreitbar zieht; insofern ist sein Körper nicht sein Gegenspieler, wie bei den durch Cipolla manipulierten Männern und Frauen, sondern er ist ein Verbündeter, der das nicht auszuführen erlaubt, was Chris nicht will. Chris deutet diesen Eigensinn seines Körpers denn auch nicht etwa als persönliches oder professionelles ›Versagen‹, sondern als ein missglücktes Kundin-Dienstleister-Matching: »Wenn Sie möchten, kann ich Ihnen die Nummer von einem geben, der wirklich *alles*⁴⁸ macht.« (Z, 205)

Die Manipulation der ›Physis‹ von Chris vollzieht sich dann in Perchthaler's Schlafzimmer, in das sie Chris geleitet hat, um zu reden und zu rauchen, und wo sie ihn durch Fellatio stimuliert. Bei der kurzen Szene bleibt sie selbst innerlich und körperlich distanziert. Kurz bevor er den Höhepunkt erreicht, bittet sie ihn noch einmal, mit ihr ins Zimmer ihres Sohnes zu gehen. Seine nochmalige Weigerung wird begleitet mit Äußerungen, die die eigentliche Leerstelle und den ›Kentermoment‹ der Erzählung markieren:

47 Cipolla verwendet für seine Manipulationen eine tatsächliche Peitsche, die auch sexuell konnotiert ist.

48 In diesem ›*alles*‹ (Herv. i.O.) steckt die grenzüberschreitende Fragwürdigkeit und vielleicht auch als solche empfundene Perversion des Ansinnens der Frau natürlich unüberles/hörbar mit drin.

»Fuck, ah, ich kann das nicht. Das ist, ich meine, es tut mir leid –« »Schsch«, machte Annamaria [...]»Bitte sag's nicht. « [...]»Was soll ich nicht sagen« [...]»Das über meinen Sohn.« [...]»Es würde doch gar nicht«, begann er. Da ließ sie ihn los. »Was wolltest Du sagen? « »Gar nichts.« »Nein, sag's. Bitte.« »Es würde doch gar nicht funktionieren« [...]»Du meinst Deine ... Physis? Du musst ja nicht steif werden.« »Nein, das meine ich nicht« [...]»Es würde doch nichts bringen, es ... ich meine, es würde einfach nicht funktionieren. So wie Sie sich das vorstellen.« (Z, 212f.)

Nach dieser Äußerung lässt sie Chris, nachdem er sich von Mario verabschiedet hat, gehen.

Chris will nicht und sein Körper verweigert sich, zieht also die Grenze, die das Vorhaben von Annamaria Perchthaler scheinbar zum Scheitern bringt. Aber worin besteht dieses Vorhaben eigentlich? Und: Ist es gescheitert? Ein nicht unwesentlicher Teil des Unbehagens bei der Figur, aber auch bei den Lesenden, gründet auf der Dimension des Inzestuösen, die in der Erzählung zweifellos anklingt: Eine Mutter will offenbar Sex mit einem Prostituierten im Beisein ihres Sohnes. Ist das das Unaussprechliche, was Chris nicht zu formulieren wagt? Aber was meint Chris, wenn er sagt: »Es würde doch nichts bringen, es ... ich meine, es würde einfach nicht funktionieren. So wie Sie sich das vorstellen.«? Deutet er hier an, dass die Mutter hofft, dass der Sohn durch den Akt selbst sexuelle Gefühle entwickeln und erfahren könnte – was die Dimension des Inzests letztlich erst konkret-körperlich werden ließe? In diesem Fall ist ein mögliches Unbehagen vielleicht nicht allein auf dem Skandalon ›Inzest‹ gegründet: Mairs verweist in ihrem Beitrag zu *Death and Sex and the Crippled Body. A Meditation* auf Folgendes: »Made uncomfortable, even to the point of excruciation, by the thought of maimed bodies (or, for that matter, minds) engaged in erotic fantasy or action, many deny the very possibility by ascribing to them the innocence of the very young.«⁴⁹ Was auch immer es ist – all diese Möglichkeiten haben eines gemeinsam: Sie gründen auf der Voraussetzung, dass Mario ›Zeuge‹ des Aktes wird, dass er ihn also wahrnimmt, und dass vielleicht sogar sein Körper darauf reagiert. Mit seiner Aussage: »Ich kann nur nicht, wenn jemand zuschaut, das ist alles« (Z, 205; Herv. U.S.), mit seiner Verweigerung, die nicht zuletzt auch auf dem Eigensinn seines Körpers gründet, beglaubigt Chris somit die Zeugenschaft Marios, dessen Teilhabe am Geschehen.

49 N. Mairs: *Sex and Death*, S. 162.

Es ist letztlich genau das, worauf die Kunst- und Handgriffe der Anne-marie Perchthaler zielen: Es geht ihr nicht darum, im Beisein ihres Sohnes Sex zu haben.⁵⁰ Ihr eigentliches Vorhaben ist es, die Weigerung des Callboys eben gerade *nicht* zu überwinden, da diese Grenzziehung für einen kurzen und kostbaren Moment eine intersubjektiv geteilte Gewissheit, eine fragile Wirklichkeit herstellt: dass da jemand ist, der wahrnimmt, zuschaut, „bei Bewusstsein“ und anwesend ist. Auch deshalb wählt sie gezielt einen Typ Mann, der eben nicht »wirklich *alles* macht« (Z, 205). Sie wählt jemanden, dem sie zutraut, »sich von Mario im dunklen Zimmer beobachtet zu fühlen« (Z, 214) – womit Mario nicht etwa ein wertvoller Einsatz in einem unterhaltenden, manipulierenden und grenzüberschreitenden Spiel wäre, sondern derjenige, um den es immer schon ging.

Beide Texte, *Wohin mit meiner Haut* und *Zauberer*, die über literarische Verfahren wie Überschreibung und produktive Rezeption Textgrenzen transgredieren und fluide machen, stellen die Integrität des Subjekts durch körperliche Grenzverletzungen und Herrschaftstechniken in Frage. In der Überschreibung eines Informationstextes durch einen sich stilisierenden ›jungen Schriftsteller‹ und der Nacherzählung des Prozesses durch den ›gereiften Autor‹ entsteht das Phantasma einer vollständigen Öffnung des Frauenkörpers als natürlicher Vorgang. Aufgrund der Unzugänglichkeit des Bewusstseins und des Willens der Figur Mario, der in seinem Körper vollständig eingeschlossen ist – was in der expliziten ›Kampfposition‹ von Chris mit verhandelt wird –, wird die Grenze zwischen An- und Abwesenheit sowie zwischen Zuwendung und übergriffiger Manipulation fragwürdig. Beides, die vollständige Körperöffnung und das unausweichliche Eingeschlossensein im Körper, stellt nicht zuletzt auch die irritierende Frage nach den Grenzen des Körpers.

50 Es gibt in der ganzen Erzählung ohnehin nur einen Moment, in dem die Protagonistin ihre distanziert-evaluierende Haltung aufgibt und selbst so etwas wie körperliche Lust empfindet. Auf ihre Provokation: »[D]u siehst ja, er bekommt ohnehin nichts mit«, antwortet Chris: »Was? Klar bekommt der was mit!« (Z, 206) Dieser Satz wirkt auf sie wie eine Liebkosung, »wie ein Kuss zwischen die Schulterblätter. Sie ließ ein wenig Zeit verstreichen, kostete den Moment aus, so lange es ging.« (Z, 206)

Literatur

- Benthien, Claudia: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999. Siehe <https://www.slm.uni-hamburg.de/germanistik/personen/benthien/volltextpublikationen.html>
- Dederich, Markus: Körper, Kultur und Behinderung: Eine Einführung in die Disability Studies, Bielefeld: transcript 2012.
- Dinger, Christian: »Das autofiktionale Spiel des *poeta nerd*. Inszenierung von Authentizität und Außenseitertum bei Clemens J. Setz«, in: Hermann/Prelog, Vom Erzählen des Unwirklichen (2020), S. 65-77.
- Dyer, Natalie Rose: The Menstrual Imaginary in Literature: Notes on a Wild Fluidity, Cham: Palgrave Macmillan 2020.
- Eke, Norbert Otto: »Wider die Literaturwerkstättenliteratur? – Der Autor als ›Obertonsänger‹. Clemens J. Setz und die Gegenwartsliteratur«, in: Hermann/Prelog, Vom Erzählen des Unwirklichen (2020), S. 35-51.
- Elsaghe, Yahya: Krankheit und Matriarchat. Thomas Manns *Betrogene* im Kontext, Berlin/New York: De Gruyter 2010.
- Garland-Thomson, Rosemary: Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature, New York: Columbia University Press 1997.
- Hermann, Iris: »Es gibt Dinge, die es nicht gibt. Vom Erzählen des Irrealen im Werk von Clemens J. Setz«, in: Hermann/Prelog, Vom Erzählen des Unwirklichen (2020), S. 7-19.
- Dies./Nico Prelog (Hg.): »Es gibt Dinge, die es nicht gibt«. Vom Erzählen des Unwirklichen im Werk von Clemens J. Setz, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020.
- Hurta, Jan: »Aber was ist der Künstler?« Künstlertypologien im novellistischen Werk Thomas Manns, Bamberg: University of Bamberg Press 2019.
- Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): Literary Disability Studies: Theorie und Praxis in der Literaturwissenschaft, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019.
- Ders.: »Thomas Bernhard *Ein Fest für Boris* (1970). Behinderung als kulturelles Deutungsmuster in Literatur und Literaturwissenschaft?«, in: Ders.: Literary Disability Studies (2019), S. 85-115.
- Maar, Michael: Die Schlange im Wolfspelz. Das Geheimnis großer Literatur, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2020.
- Mairs, Nancy: »Sex and Death and the Crippled Body: A Meditation«, in: Sharon L. Snyder/Brenda Jo Brueggemann/Rosemary Garland-Thomson

- (Hg.), *Disability Studies. Enabling the Humanities*, New York: The Modern Language Association of America 2002, S. 156-170.
- Mann, Katia: *Meine ungeschriebenen Memoiren*, Frankfurt a.M.: Fischer 1974.
- Mann, Thomas: *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*, Frankfurt a.M.: Fischer 1930/2012.
- Meinen, Iris: »Die Liste narrativ. Von möglichen (Un-)Ordnungen«, in: Janin Aadam/Ilona Mader/Nicole Mattern (Hg.), *(Un-)Ordnungen. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Trier: WVT 2020, S. 191-205.
- Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Mitchell, David T./Snyder, Sharon L.: *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse*, Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000.
- Dies.: »Introduction: Disability Studies and the Double Bind of Representation«, in: Dies. (Hg.), *The Body and Physical Difference. Discourses of Disability*, Ann Arbor: The University of Michigan Press 1997, S. 1-31.
- Möller, Jörg: *Kappa – Japans Flusskobolde*, OAG Aktuell Taschenbuch Nr. 055, Tôkyô 1992.
- Nietzsche, Friedrich: »Nachgelassene Fragmente«, in: Ders.: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, 5. Abteilung, 2. Bd., Berlin/New York: De Gruyter 1882-84/1973.
- Nowicki, Anna-Rebecca: »Raus aus der semiotischen Falle: Herausforderungen und Potenziale einer Disability Studies-Perspektive in der Germanistik«, in: Luserke-Jaqui, *Literary Disability Studies* (2019), S. 9-45.
- Reichenpfader, Julia: »Verletzte Hüllen, fehlende Häute. Frauenkörper in der deutschen Gegenwartsliteratur«, in: Ute Seiderer/Michael Fischer (Hg.), *Hülle und Haut: Verpackung und Umschlag, Techniken des Verkleidens und Umschließens*, Berlin: Rotbuch Verlag 2014, S. 333-352.
- Reichmann, Wolfgang: »Clemens J. Setz«, in: Kalina Kupczyńska (Hg.), *Junge und jüngere Literatur aus Österreich*, München: edition text + kritik 2017, S. 143-164.
- Schaffers, Uta: »Stell dir vor, du würdest ohne Fell geboren, jeden Tag«. Selbst- und Weltwahrnehmung und die Suche nach geteilter Erfahrung in Clemens J. Setz' Erzählung *Geteiltes Leid*«, in: Christian Tewes et al. (Hg.), *In Kontakt mit der Wirklichkeit. Interdisziplinäre Beiträge zur Theorie der Wahrnehmung* (i.V.).
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*, Berlin/Boston: De Gruyter 2014.

- Setz, Clemens J.: *Der Trost runder Dinge*. Erzählungen, Berlin: Suhrkamp 2019.
- Ders.: *Die Bienen und das Unsichtbare*, Berlin: Suhrkamp 2020.
- Ders.: *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre*, Berlin: Suhrkamp 2015.
- Ders.: *Glücklich wie Blei im Getreide. Nacherzählungen*, Berlin: Suhrkamp 2015.
- Ders.: »Wohin mit meiner Haut«, in: Ders.: *Glücklich wie Blei* (2015), S. 11.
- Ders.: »Zauberer«, in: Ders.: *Trost* (2019), S. 199-215.
- Ders.: »Reden wir über das Schreiben«, in: *DIE ZEIT* vom 04.10.2012, S. 5. Siehe <https://www.zeit.de/2012/41/Werkstattgespraech-Radisch-Mangold-Zeh-Hettche-Setz/komplettansicht>
- Stefan, Verena: *Häutungen. Biografische Aufzeichnungen. Gedichte. Träume. Analysen*, München: Frauenoffensive 1975.

Literaturwissenschaft



Klaus Benesch

Mythos Lesen

Buchkultur und Geisteswissenschaften im Informationszeitalter

März 2021, 96 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung

15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

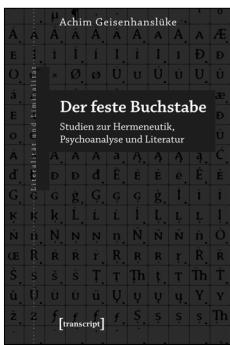
2020, 150 S., kart., Dispersionsbindung,

14 Farabbildungen, 5 SW-Abbildungen

16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1



Achim Geisenhanslücke

Der feste Buchstabe

Studien zur Hermeneutik, Psychoanalyse und Literatur

Januar 2021, 238 S., kart.

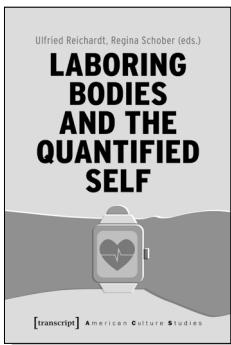
38,00 € (DE), 978-3-8376-5506-3

E-Book:

PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5506-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Ulfried Reichardt, Regina Schober (eds.)
Laboring Bodies and the Quantified Self

2020, 246 p., pb.
40,00 € (DE), 978-3-8376-4921-5
E-Book:
PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4921-9



Renata Cornejo, Gesine Lenore Schiewer,
Manfred Weinberg (Hg.)
**Konzepte der Interkulturalität
in der Germanistik weltweit**

2020, 432 S., kart., Dispersionsbindung, 6 SW-Abbildungen
50,00 € (DE), 978-3-8376-5041-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5041-3



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein,
Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)
Zeitschrift für interkulturelle Germanistik
11. Jahrgang, 2020, Heft 2:
Das Meer als Raum transkultureller Erinnerungen

Januar 2021, 258 S., kart., Dispersionsbindung,
25 SW-Abbildungen
12,80 € (DE), 978-3-8376-4945-1
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-4945-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**