Germanica

39 | 2006

**La nouvelle génération d'écrivains de langue
allemande**

Der Gang der (V)ermittlungen: Georg Kleins hybride Genrespiele

Christian Schmitt

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/324>

DOI : 10.4000/germanica.324

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2006

Pagination : 75-88

ISBN : 2-913857-18-3

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Christian Schmitt, « Der Gang der (V)ermittlungen: Georg Kleins hybride Genrespiele », *Germanica* [Online], 39 | 2006, Online erschienen am: 19 Februar 2010, abgerufen am 06 Oktober 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/324> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.324>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Der Gang der (V)ermittlungen: Georg Kleins hybride Genrespiele

Christian Schmitt

- ¹ « Etwas ist nicht geheuer, damit fängt das an » – so lautete Ernst Blochs bekannte Charakterisierung des Detektivromans.¹ Genau so beginnen die meisten Texte, die Georg Klein seit seinem Debütroman *Libidissi* (1998) veröffentlicht hat. In der « Detektivgeschichte » *Barbar Rosa* (2001) etwa klingelt das Telefon und der Protagonist, Mühler, erhält den Befehl, sich unverzüglich zu seinem Chef zu begeben. Als er seinen Auftrag erhalten hat, der im Auffinden eines verschwundenen Geldtransporters besteht, kann der Gang der Ermittlungen beginnen, der tatsächlich als *Cursus* gestaltet ist und durch die Straßen und Winkel einer merkwürdigen Hauptstadt, womöglich Berlin, führt. In *Libidissi* werden zwei Ermittler aus dem « Bundeszentralamt » an die europäische Peripherie geflogen, um in jener titelgebenden orientalischen Stadt einen unzuverlässig gewordenen Informanten aufzuspüren und zu liquidieren.² *Die Sonne scheint uns* (2004), der dritte Roman Kleins, weicht von dieser Ausgangskonstellation kaum ab: Auch hier hat das Telefon geklingelt. Diesmal wird im Team ermittelt und die Suche gilt einem rätselhaften Artefakt namens « Sonne », dessen Natur sich erst im Laufe der Ermittlungen herausstellt.
- ² Damit ist der Rahmen für alles Weitere abgesteckt: Georg Klein ist ein Spieler und zwar ein streng systematischer. Dementsprechend ähnlich sind sich seine Texte in ihrer formalen Anlage. Populäre Genres wie Detektiv-, Agenten- oder Horrorroman dienen dabei als Folien, die auf eine multimediale, vielseitig vernetzte, »globalisierte« Gegenwart übertragen und dabei zugleich auf ihre Brauchbarkeit überprüft werden. Neben den genannten Romanen trifft das auch für viele der Erzählungen aus *Anrufung des Blinden Fisches* (1999) und *Von den Deutschen* (2002) zu, die spätestens seit der Verleihung des Ingeborg-Bachmann-Preises an Klein im Jahr 2000 auch zum institutionell anerkannten Spektrum »junger« deutscher Literatur zählen, obgleich ihr Autor, 1953 geboren, inzwischen so jung nicht mehr ist. Als « genau gebaute Baustelle » und « kompliziertes Rätsel » wurden sie von den Juroren gelobt, die versuchten, « aus dem literarischen Erbe etwas Neues zu machen ».³

Der Gang der Ermittlungen: Suchbewegungen

- 3 Das literarische Erbe des Detektivromans, wie es Bloch charakterisiert hat, umspielt vor allem *Barbar Rosa*. Das Nicht-Geheure, das sich immer schon vor dem ersten Satz ereignet habe, sei im Grunde « ein Inkognito », das die « Investigation eines Dunkels ante rem » anstoße, so Bloch.⁴ Die Romane postulierten damit einen geheimnisvollen dunklen Ursprung, der im Fortgang des Textes offen gelegt werde. Die Suchbewegung nach dem Ursprung ist dabei zugleich der Motor der narrativen Spannung, und die Logik des Textes ergibt sich aus der Kette der Indizien, die lückenlos vom Delikt bis zur Aufklärung führt. Diese Kette muss vom Ermittler rekonstruiert werden, wozu ein scharfes Auge und Kombinationsvermögen notwendig sind, um Spuren zu entdecken und Informationen zu gewinnen. Erforderlich sei, so Bloch, der « *mikrologische Blick* » des Ermittlers, der noch aus dem nebensächlichsten Detail etwas abzuleiten weiß, was zur Klärung des Falles beiträgt.⁵ Damit reflektiert der Gang der Ermittlungen, wie ihn der Detektivroman entwickelt, aber auch jene hermeneutische Suchbewegung der Lektüre, die den Sinn eines Textes zu entziffern sucht. Kleins Erzählungen sind in dieser Perspektive selbstreflexive Texte, die, wenn sie von Zeichencodierung und -dechiffrierung sprechen, immer auch ihre eigene Lektüre reflektieren. Am Ende des Detektivromans ist der Fall aufgeklärt und alles ist geheuer geworden; am Ende der Lektüre hat sich der Sinn herauskristallisiert, sind « alle Sinngehalte eines Textes kreisförmig um den Herd der Denotation an[ge]ordnet (der Herd: Zentrum, Hüter, Zuflucht, Licht der Wahrheit). »⁶
- 4 Aber das gilt schon nicht mehr für die Texte von Georg Klein. Die Hindernisse beginnen bei den Ermittlern, deren körperliche Wehwehchen und erotische Obsessionen immer wieder den Gang der Ermittlungen beeinflussen. So leidet Mühler unter einer « okkulten Allergie », die sich als quälender Juckreiz äußert. Den Erzähler von *Anrufung des Blinden Fisches* plagt ein « ominöses Männerleiden »⁷ und Spaik, der Agent aus *Libidissi*, wirkt auf seine Nachfolger « gealtert und seltsam aufgedunsen » (I, 44). Sodann wird bereits die Übermittlung des Auftrags zum Problem. Der Weg zum Auftraggeber gestaltet sich für Mühler schwierig, verbirgt dieser sich doch hinter einer « Stahltür », die sich nur « mit Magnetkärtchen und Codezahl entriegeln » lässt, einer « zweiten klinkenlosen Tür » und zuletzt « hinter einem der Monitore seiner Schreibtischinstallation ».⁸ Was genau es zu suchen gibt, bleibt unklar, äußert sich doch der jeweilige Auftraggeber – bei Gabor *Cziffra* (*Die Sonne scheint uns*) verrät es der Name schon – oft nur in kryptischen Parolen, die über verwickelte mediale Apparate ausgegeben werden. In der Erzählung *Schiem* obliegt es dem Team der « Texter », aus dem Wispern eines Flüssigkristallbildschirms den konkreten Auftrag zu entnehmen:
- Elektronisch bis zur Überdeutlichkeit verstärkt, erreicht uns ein gerauntes Schimpfwort, meist eine vulgäre Bezeichnung der Sexualorgane, oder Schiems unverwechselbares Stöhnen, laut und anhaltend, ehe sein Bild oder das seines Sessels wieder erlischt. (A, 10)
- Den räumlichen Distanzen, die sich zwischen Sender und Empfänger auftun, entsprechen die medialen Kanäle – und das Problem der Ver-mittlung von Informationen tritt von da an dem Problem der Er-mittlung zur Seite.
- 5 Daran ändert auch der « mikrologische » Blick, den die Klein'schen Detektive über ihre Umwelt schweifen lassen, nichts. Stattdessen wirft er Fragen der Informationsbewertung und -relevanz auf. Lemon, der Suchende von *Die Sonne scheint*

uns, lässt seinen Blick akribisch über das schweifen, « womit der Boden fast lückenlos bedeckt ist »:⁹ Es handelt sich « vor allem um Kleidungsstücke, dazu alle Arten häuslicher Textilien », um « Bettwäsche, Vorhangstoffe, Tischdecken, Feinrippunterhemden und Schlüpfen in Weiß, Rosa und Hellblau », « kurzärmelige Herrenhemden aus unverwüstlichen Kunstfasern » oder « steif gestärkte Geschirrtücher », in deren Geruch, « die blumige Fülle verschiedener Waschmitteldüfte », sich « ein Stich Mottenpulver zu mischen » scheint. Solch sprachliche Akribie, die für jedes Ding einen einzigartigen Namen zu finden in der Lage ist, steigert nur die allgemeine Unübersichtlichkeit und den Effekt des Ungeheuren. Oder wie bereits Freud in seinen Überlegungen zum *Unheimlichen* feststellte: Je größer der Realitätseffekt der Texte, desto unheimlicher die kleinen Abweichungen.¹⁰ In Kleins Texten resultiert aus solch akribischer Beobachtung eine Überschärfe, die an die romantische Faszination für Analogien gemahnt. Für Kleins Detektive kann alles zum bedeutungstragenden Zeichen werden, das Rückschlüsse auf den aktuellen Fall zulässt. Der Ausschlag, den der Erzähler auf seinem Bauch entdeckt, stellt genau jenes Zeichen des *Blinden Fisches* dar, dem seine Suche gilt; die pädophilen Abenteuer Mühlens führen zu neuen Hinweisen. Das Unheimliche ergibt sich dann auch aus der Tatsache, dass alles zusammenzuhängen scheint, wie etwa auch in den Texten E.T.A. Hoffmanns.

- 6 Daher droht auf der anderen Seite der Verlust der Übersicht. Konnte der klassische Detektiv, Bloch zufolge, aus der minimalen lautlichen Differenz von *París* und *Páris* noch eindeutige Schlüsse ziehen, so gelingt das Kleins Detektiven nicht mehr. Die Differenz von « Mein göttliches Rätzlein » und « Du göttliches Ritzlein », wie sie die Briefe des Philosophen in *Die Musik Schopenhauers* überliefern, könnte ein Indiz sein oder aber auch nur eine Lust an der erotischen Sprache bezeugen, in der es ohnehin « nur um das Eine » gehe (A, 93). Die Differenz als solche wird zwar noch auf ihr informationsgenerierendes Potenzial befragt, doch vervielfältigt sie sich dabei als *différance* in endlosen Zeichenketten.¹¹ Was Kleins Detektive tun, entspricht einer anderen Lektüre, wie sie laut Roland Barthes dem *texte scriptible* entspreche. Statt zu sicheren Klassifizierungen zu führen, bleibt eine solche « akribische Lektüre » am « Blattwerk der Signifikanz » kleben, ohne « die Entblätterung der Wahrheiten » zu fordern.¹²
- 7 Das aufzuspürende Geheimnis der detektivischen Sinnsuche gerät demgegenüber mehr und mehr aus dem Blick.¹³ Trotzdem leitet es den Spannungsbogen der Lektüre nach wie vor, gerade weil diese Spannung bis zuletzt nicht aufgelöst wird. In der Erzählung *Gugu* verheißen die verschlossenen Türen im Hintergrund einer Kunstgalerie einen geheimnisvollen « Eingang in das Bunkerinnere », aber entgegen den Versicherungen des Erzählers werden sie bis zuletzt nicht geöffnet (A, 124). Auch die vielfältigen Umschreibungen von Tabuwörtern erzielen diesen Effekt. Für die neugierigen Besucher der Galerie bleibt nur die Möglichkeit, mit der Nase durch einen Spalt zu schnüffeln, um zumindest eine olfaktorische Ahnung des verborgenen Geheimnisses zu erhalten. Was es im Inneren einer solchen *blackbox* wahrzunehmen gibt, bleibt dem Leser jedoch wiederum vorenthalten.
- 8 Die Datenvielfalt steigert sich noch durch die abenteuerlichen Apparate, die Kleins Protagonisten konstruieren, um verborgene Dinge wahrnehmbar zu machen. Das « Wölffli » der Erzählung *Gugu* nutzt einen komplex verkabelten Röntgenapparat, um die Besucher seiner Ausstellung zu durchleuchten und beharrt darauf: « Das ist kein Bild. So ist es wirklich: bis in das Knochenmark hinein. » (A, 123) Einen speziellen Filter

hat auch der « Rohbilddeuter » Smitt entwickelt, um seinem Auftrag gerecht zu werden, doch resultiert daraus nur noch mehr Komplexität. Deutbar sind die Bilder aus den « Rohwelten der Stadt » (A, 37) nur noch für Smitt selbst, der solchermassen die Deutungshoheit an sich reißt und zum Problemfall seiner übergeordneten Behörde wird, während anderen Experten « im Tohuwabohu dieser Bildschirmfarben » nichts erkennbar ist, « was der Arbeit diene » (A, 45). Mit seinem eigentlichen Fund geht Smitt dann in den Augen der Behörde zu weit und, « als sähe er die Grenze nicht, sogleich über sein Arbeitsfeld hinaus«:

Er fand etwas ganz Neues, bislang Unbenanntes. An Bildschirm und PC, bei der geduldrigen Manipulierung der aufgenommenen Bilder, entdeckte er [...] bisher von keinem Auge ausgemachte Gegenstände, ei- oder kugelförmig, meistens nicht länger als ein Fingerglied, in seltenen Fällen aber annähernd so groß wie eine Kinderfaust. (A, 46)

Die « Strömlinge » werden aber von der Behörde – und vom Text – sofort benannt und mit Erklärungstext versehen, und damit ist die potenzielle « Gefahr gebannt; die Findlingsfrage war ästhetisch-publizistisch ausgereizt » (A, 46). Am Ende der Erzählung hat die Behörde die Deutungshoheit über die Codes zurückerlangt und alle unerwünschten (ästhetischen) Reste verworfen. Was bei der Übersetzung, diesmal von Gesten in Sprache, herauskommt, macht allerdings wiederum für den Leser weniger Sinn als die Körperlichkeit des Vortrages selbst, wie ihn die Behörde im letzten ihrer Paragraphen quasi gegen ihre erklärte Absicht wiedergibt: « mit expressivem Fingerspreizen, mit innig langem Handaufsherz, mit fast wollüstig übertrieben Lippenrunden » (A, 57). Die Sicht- und Lesbarkeit dieser Zeichen, die eine Informationsentnahme und -bewertung nach sich zieht, aber auch die Einschränkung aller störenden medialen Reste und Redundanzen ist in diesem und anderen Fällen eine Frage der Macht.

- 9 Die Ermittler in Kleins Texten lassen sich von all dem nicht beeindrucken, geht es ihnen doch gerade nicht um die Eruierung ›reiner‹ Informationen. Gerade die Nebensächlichkeiten erweisen sich oft als wesentlicher als die von den Auftraggebern geforderten harten Fakten. Hinweise, die auf den ersten Blick nichts mit dem jeweiligen Fall zu tun zu haben scheinen, stellen sich im Nachhinein als relevant heraus, wie etwa jenes Material, das Mühler aus dem « Gebrauchttextlager » (B, 37) bezieht: Ein Comic-Heft, dessen kyrilische Buchstaben Mühler gerade « durch ihr Unentziffertsein quälend bedeutungsträchtig » werden (B, 43). Die Detektive lassen sich treiben von Zufällen und Orten. Gerade darin etwa, nicht im logischen Schlussfolgern, liegt die Stärke von Mühler:

Die Logik eines Auftrags ist wie ein Skelett im Fleisch seines Verlaufs verborgen. Nur wenn ich mich bewege, kann ich am Muskelspiel der Handlung ermessen, wie weit entfernt vom letzten logischen Schluß, der alles lösen und klären wird, ich noch durchs Vorfeld der Erkenntnis tapse. (B, 81)

Durch eine « höhere Blödigkeit des Vorwärtsstolperns » versuchen die Klein'schen Helden ihrer « Ohnmacht » und der « Üppigkeit unserer Welt gerecht zu werden » (B, 129) – und selbst im stark begrenzten Spielfeld eines abbruchreifen Hochhauses (*Die Sonne scheint uns*) bleiben noch genug Bewegungsmöglichkeiten: Man kriecht durch öligen Kellerschlick, stapft durch Taubenleichenfelder auf dem Dach oder windet sich auf Mardertreppchen durch enge Aufzugsschächte. Und ganz nebenbei ereignet sich dabei das, was Bloch dazu gebracht hat, den Detektiv mit dem Benjamin'schen Flaneur zu vergleichen.¹⁴ Ist der Flaneur bei Benjamin der « Priester des genius loci », so gilt das auch für Kleins Protagonisten, die im Vorübergehen den abgeschrittenen Orten

Informationen entnehmen, welche sich erst im Nachhinein für den Gang der Ermittlungen als relevant erweisen.¹⁵ Die Geschichte der Orte verbindet sich auf vielfältige Weise mit den Geschichten der Flaneure und ihrem jeweiligen Fall. Die « Sonne » des Romans etwa entpuppt sich erst als bronzezeitliches Relikt, als sich herausstellt, dass das Hochhaus auf den Resten eines Museums steht, in dem jenes ausgestellt war.

- 10 Kleins Texte nutzen die Dynamik des Detektivromans also als Motor, schieben die Lösung des Rätsels allerdings permanent auf. Ihre Suchbewegungen sind allegorisch auf die Lektüren zu beziehen, die Kleins Texte anstoßen, und erstrecken sich auch auf die Textoberfläche. Dem Erzähler von *Anrufung des Blinden Fisches* sticht eine « Vignette » ins Auge: « Mein Blick schweifte bereits mehr vermeidend als suchend über die eng gesetzten Zeilen. Wahrscheinlich kam mir ein Wort entgegen, daß ich in jedem Text als Reizwort wahrgenommen hätte. » (A, 60) Die Suchbewegung des lesenden Erzählers wiederholt sich in einer Suchbewegung, welche die über den Klein'schen Text verteilten Reizworte ihrerseits anstoßen. Tatsächlich wurde die Erzählung zunächst als Hypertext veröffentlicht, und so ist es möglich, von « Reizwort » zu Reizwort zu springen, sodass im Ergebnis eine diskontinuierliche Lektüre entsteht, die die Logik des streng linearen Lektüregangs immer wieder durchkreuzt. Um solche Suchbewegungen anzustoßen, greifen Kleins Texte auf « Vignetten » in Form von Überschriften zurück. Die Kapitel von *Libidissi* etwa sind mit Substantiven überschrieben – Ekel, Saumseligkeit, Hochmut –, die mit dem Inhalt des Erzählten seltsame Verbindungen eingehen. Auch die Romantitel initiieren solche Suchbewegungen.¹⁶ Die Erzählung *Das Große V* stößt eine typografische Suchbewegung an, die die Protagonistin Vera D. mit der Vagina, dem Redakteur Max v. P., der Veröffentlichung prekärer Fotos oder dem Geschlechts-Verkehr verbindet.¹⁷
- 11 Im Extremfall entsteht jenes « Treiben » einer Lektüre, die völlig an der Oberfläche des Textes verbleibt und solchmaßen seine « Galaxie von Signifikanten » erfasst, ohne auf einem letzten Sinn zu beharren.¹⁸ Das Modell einer solchen Lektüre ist, bei Barthes und bei Klein, das Netz, das in auffälligem Widerspruch zu der linearen Struktur steht, die der Weg der Detektive etabliert und die die Form des Buches vorgibt. Die städtischen Topografien, die die Texte entwerfen, entsprechen dem Modell des Netzes, wenn sich verborgene Öffnungen und vielfältige mediale Kanäle auftun. Diese Struktur untergräbt auch die deutlich markierten hierarchischen Positionen, von denen die Texte erzählen: So weiß in *Libidissi* niemand mehr, wo genau das Netz der Röhrenpost verläuft. In diesem Sinne wurde der Hypertext von der Theorie als demokratisches Modell entworfen. In Barthes'pluralistischem Textmodell – mit seiner « Offenheit des Textgewebes » – garantiert die dezentralisierte Struktur die Aufwertung des Lesers und verhindert die Vereinnahmung des Textes durch Ideologien.¹⁹ Aber auch in der Medientheorie wurde das Netz als Beschreibungsmodell vorgeschlagen, um das einseitig und hierarchisch gedachte Verhältnis von z.B. Sender/Empfänger aufzubrechen und die Möglichkeit von Rückkopplungen zu erklären.²⁰ Davon erzählen wiederum Kleins Texte, deren Orte in ihrer Vernetzung eine Allegorie dieses anders gedachten Medialen ausbilden. Oder anders: Insofern das Mediale bevorzugt « mittels des Bildes der Übertragung » gefasst worden ist, und Medien als « Transportmittel » visualisiert werden, die auf jeweils eigenen Wegen und Kanälen die Übertragung von etwas « von einem Punkt in Raum und Zeit zu einem anderen » leisten, reflektieren

Kleins Texte die Bedingungen und Möglichkeiten solcher Übertragungsprozesse im Rückgriff auf Bilder des Raumes und seiner Durchquerung.²¹

Das Dilemma der Vermittlung: Übersetzungen

- 12 Um Informationen zu erhalten, sehen sich Kleins Ermittler immer wieder auf die Medien verwiesen, die *zwischen* Sender und Empfänger stehen und der Botschaft ihren eigenen Rest mitgeben. Immer wieder wird dabei deutlich, dass die mediale Vermittlung und die damit verbundene perspektivische Positionierung sich der eindeutigen Informationsentnahme in den Weg stellen. Die Perspektiven der Klein'schen Beobachter sind bedingt, und oft kann die Umwelt nur über vielfältige mediale Schaltungen erfasst werden. Der Blick auf das geheimnisvolle innere Viertel der Stadt Libidissi ist, noch vergleichsweise ungebrochen, durch « die feinen Holzgitter der Türfensterchen » eines umgebauten Abdeckwagens möglich (L, 143). Manchmal sitzen die Beobachter aber auch in den Maschinen selbst, die es zu beobachten gälte, an einem « Totpunkt der Beobachtung » (B, 165), wiederum mit der Umwelt nur medial verschaltet. Mühler verspürt, als er endlich im aufzuspürenden Geldtransporter sitzt, noch « Widerwille gegen diese Art von Sicht » (B, 192), ist er doch auf einen Monitor angewiesen, um das Fahrzeug zu steuern, während nur die leblosen Puppen « direkt ins Freie schauen » dürfen (B, 192). Mediale Paradoxe entstehen, wenn « die Maschine in ihr eigenes Gehäus » blickt, und dann droht « Festfraß, Kurzschluß und der Absturz späterer Programme » (B, 199). Was zum Bild zu gehören scheint, kann andererseits immer auch Teil des übertragenden Mediums sein. So erkennt Mühler, dass das Muttermal seines Auftragsgebers « nie Teil des übertragenen Bilds gewesen war », war doch lediglich eine « flache Delle in die oberste Schicht des Glases geschlagen, so daß das Licht sich anders brach » (B, 181).
- 13 Als « Medium » können dabei die unterschiedlichsten Instanzen fungieren, die etwas von einem Ausgangsbereich in einen Zielbereich übertragen.²² In der Erzählung *Smitt* ist es ein Über-Medium selbst, das spricht: « Wir sind es. [...] Das Mittlertum sind wir. Wir sind der permeable Puffer, die hochelastische Membran, die die Interessen dieser Welt ineinanderfließen macht. » (A, 37) In diesem Fall vermittelt eine behördliche Überinstanz « die drei Separatsysteme » Wasser, Abwasser und Gas, deren Röhren sich in der Stadt überlagern. Solche medialen Schnittstellen stehen im Zentrum aller Klein'schen Texte und begegnen beispielsweise in der Gliederung des Bandes *Anrufung des Blinden Fisches* als *Trias Membran – Schnittstelle – Geschlecht* wieder. Alle drei bezeichnen « die Grenzen und zugleich die Durchlässigkeit zwischen den jeweiligen Entitäten, seien es Zellen, Rechner oder Individuen. » Und mehr noch: « Als Kategorien des Transfers sind Membran, Schnittstelle, Geschlecht ihrerseits ineinander transformierbar »: So geht der Körper über die Handschrift und die Handschrift über den *Berlin Scanner* in die Maschine als Bildschirmtext ein. Stefan Willer, den ich hier zitiere, hat das den Kern von Kleins Medientheorie genannt, die zugleich Bedingungen und Grenzen von Medialität offenlege und Phänomene des Hybriden erkunde, die sich an diesen Grenzen einstellen.²³ Kommunikationsprozesse werden dabei immer wieder auf implizite Hierarchien und die Möglichkeit ihres Gelingens überprüft.
- 14 Der Fokus liegt dabei vor allem auf der körperlichen Materialität der Zeichen, aber auch der Übertragungskanäle. Alle Formen der Nachrichtenübermittlung in Libidissi zeichnen sich durch diesen körperlich-medialen Überschuss aus, etwa wenn die

Rohrpostbüchse dem Agenten « von einem hauchdünnen Ölfilm geschmiert und durch die Reibung der Anfahrt erwärmt » in die Hände gleitet (L, 32). Auch die scheinbar direkte Kommunikation vollzieht sich auffällig oft auf eine libidinös-körperliche Art:

Der eine spricht dem anderen ins Ohr, seine Lippen berühren die Ohrmuschel. Offenbar muß das Gesagte mit der Feuchte des Atemstroms in den Gehörgang gegossen werden. Jetzt stößt die Zungenspitze in die Höhlung der Muschel, jetzt ein zweites und jetzt ein drittes Mal. (L, 73)

In einer solchen hybriden Kontaktzone bricht die Differenz von Zunge und Ohr zusammen. Dabei prägen sich Medialität und Materialität der sprachlichen Botschaft auf und bedingen eine entgrenzte Semiose. Im Resultat entsteht in *Libidissi* eine Art von Sprache, die jener entgegengesetzt ist, welche das « Bundeszentralamt » und die von ihm entsandten Verfolger repräsentieren. Daher werden die Verfolger auf den alternden Agenten Spaik angesetzt, enthalten doch dessen in die Heimat gesendeten Berichte merkwürdige « Transelemente » und beginnen auch semantisch zu wuchern:

Spaiks legendärer Dolchstoßbericht aus dem ersten Jahr seiner Tätigkeit, ausgedruckt ein Konvolut von über sechzig Seiten, rede zunächst von nichts anderem als von den Techniken der Ungeziefervernichtung, die in der Stadt angewendet würden. Erst in der Passage über den Kampf gegen die europäische Hausschabe [...] deutete sich durch kleine Verworrenheiten und bizarre Rechtschreibfehler an, dass Spaiks Bericht auf seine eigentliche Botschaft zusteueere. (L, 124f.)

Was da entsteht, sind die Texte eines Poeten, deren Bedeutungsüberschuss in keinem Verhältnis mehr zum geforderten Informationsgehalt steht.²⁴ Quelle dieses Bedeutungsüberschusses aber sind immer wieder die medialen Übersetzungsprozesse. Was sich in den ungehemmten Fluss der reinen Informationen mischt, ist das Geräusch, jenes geisterhafte Mehr des Mediums, das die Kommunikation stört und weitere Unschärfen zur Folge hat. Seine optische Entsprechung wird in der Erzählung *Gugu* in Form der « geisterhaften AURA-BILDER » entworfen (A, 139), die zwischen dem Grau des Fleisches und dem schwarzen Hintergrund der Röntgenaufnahme noch « Auswüchse des Körperrandes », « Randprotuberanzen » zeigen (A, 140). Solche Wucherungen « von fast grotesker Üppigkeit » können noch die Kanäle der Übertragung selbst erfassen, sodass « Röhrenmonster[] » (A, 54) entstehen wie in der Erzählung *Smitt*. Die gespenstischen Reste haften schließlich auch den Ermittlern selbst an. Mühler erblickt gegen Ende seines Auftrages sein Spiegelbild im erloschenen Übertragungsbildschirm und stellt fest: « Ich war mir ein Gespenst » (B, 198). Was er hier sieht, ist seine eigene mediale Verfasstheit, als Produkt eines literarischen Textes, die sich mittels intertextueller Bezüge noch zu vervielfältigen scheint:²⁵

Entsetzt fletschte das Bild vor mir die Zähne, die Lippen rutschten weit übers Gebiß, sogar das Zahnfleisch schien zurückgewichen, und zwischen langhalsigen Hauern torkelte eine dicke Zunge, deren schlammiger Belag eine eigene schlingende Bewegung zu vollziehen schien. Ich glaubte zu erkennen, daß die mobile Schicht aus aufgeweichter, halbzerkauter Papiermasse bestand. Sogar einzelne Lettern, halbe Wörter konnte ich entziffern, es war, als hätte ich ein Blatt aus einem Buch zerbissen und dann vergessen, es hinabzuschlucken. (B, 198)

Damit hat « die Maschine in ihr eigenes Gehäuse » geblickt (B, 199) und eine paradoxe Rückkoppelung ist entstanden, einer Kamera ähnlich, die sich selbst filmt.

- 15 Insgesamt beharren Kleins Erzählungen auf der unvermeidlichen Hybridität, die sämtliche Kontaktaufnahmen auszeichnet, und entwerfen damit Alternativen zu hierarchisch-monodirektionalen Kommunikations- und Textmodellen. Dementsprechend gestaltet sind jeweils die Räume, die topografische Kontakt- und

Übertragungszonen darstellen. Immer wieder ist die Rede von Barrieren; doch bei genauerem Hinsehen erweisen sich diese Barrieren – etwa die Mauer, die das verbotene Viertel von Libidissi umgibt – als durchlässig. Die Stadt Libidissi insgesamt ist ein solcher Raum, der ein Gemisch unterschiedlichster Kulturen beherbergt. Im Kontakt dieser Kulturen bildet sich das aus, was postkoloniale Theorien als « Hybridität » bezeichnet haben. Homi K. Bhabha hat gegen eine naive Vorstellung von Hybridität eingewendet, diese sei lediglich daran interessiert, « to trace two original moments from which the third emerges ».²⁶ Bhabha setzt dieser letztlich essenzialistischen Vorstellung eine Hybridität im Zeichen einer *cultural difference* entgegen, die immer schon im Inneren einer Kultur am Werk sei und dort einen « third space » eröffne, der radikal andere Möglichkeiten des Denkens und Handelns ermögliche.²⁷ Jene « activity of displacement within the linguistic sign », die von Jacques Derrida sprachtheoretisch als *différance* beschrieben wurde, ereigne sich auch innerhalb der Kultur, sodass keine Kultur « complete in itself » sein könne.²⁸ Im Inneren jeder Kultur situiert Bhabha Prozesse einer permanenten Übersetzung, insofern sich diese durch Akte der Wiederholung in der Zeit konstituieren muss. Im scheinbar ›eindeutigen‹ kulturellen Zeichen erhalten sich so die Spuren früherer (nicht aber: originärer) Praktiken.

- 16 Das eben ist der Fall in *Libidissi* und offenbart sich im Stadtbild ebenso wie in der Sprache; aber auch in den kulturellen Praktiken. Stuart Taberner, der Libidissi als Austragungsort von Globalisierungsprozessen liest, hat auf die vielfältigen Prozesse der kreativen Aneignung hingewiesen, die solche Hybridität zum Ausdruck bringe.²⁹ Es reicht aber bereits aus, die scheinbar « reinen » Orte und Sprachen zu betrachten, um festzustellen, dass sie die Spuren anderer Traditionen und Verwendungsweisen bewahrt haben: die Ruinen eines Missionsgebäudes im « Goto »-Viertel, das mittlerweile als Fleischlager dient; oder jene Kreolsprache « Pididi-Pididi », in die « ein paar hundert Wörter aus den einheimischen Sprachen eingegangen » sind (L, 17).
- 17 Die Texte offerieren dementsprechend ihrerseits einen Raum im Sinne eines *third space*. Was hier aufeinander trifft und vom Text vermittelt wird, sind neben Genres zum Beispiel disparate Sprachspiele. In der Erzählung *Neuma* etwa werden die semantischen Felder von Inhalation und Inspiration über das zentrale Dingsymbol, ein Gemälde des russischen Malers P. Neuma, ineinander verschoben.³⁰ Im Text *Schiem* vermittelt der Neologismus « Triebwörter » die Bereiche von Text und Körper, die sich am Ende zu einer merkwürdigen – eben hybriden – Figuration zusammenschieben:

Also vertraut auch jetzt [...] der Texter gemäß Schiems Gebot aufs Wort – und nichts verrückt sich in der Rangordnung der Sinne, wenn bald, wenn gleich, wenn gleichzeitig die Münder zweier Texter aufeinanderstürzen, wenn die Gebisse klackernd ineinanderschlagen und beide Zungen, am fremden Gaumen schnalzend, um eine Achse kreisen. (A, 20)

In *Ukra'ina* vermittelt die Figur eines Conférenciers zwischen einer Varietékünstlerin und dem Hauptstadtpublikum, zwischen den Geschlechtern und zugleich zwischen Ost und West. In *Liebe Chefin* zwingt das Wort « Ostfleisch » als Schnittstelle zusammen, was womöglich zusammengehört: Mauerfall und Pornoindustrie. Wenn die Vermittlung einem einzigen Wort abzulesen ist, bietet sich dazu auch die Metapher an, auf die Bhabha explizit hinweist. Metaphern sind Vermittler, indem sie zwischen einem semantischen Ausgangs- und Zielbereich vermitteln und dabei hybride Realitäten produzieren, « by yoking together unlikely traditions of thought »³¹. In Bhabhas eigener Perspektive dürfte eine solche Metaphorik aber nicht unilinear gedacht werden, sodass auch der Ausgangsbereich durch die Metaphorik beeinflusst werden

müsste. Die Reinheit der Sprache, wie sie beispielsweise die Religionsgemeinschaft der « Gahisten » in *Libidissi* fordert, ist immer schon unterminiert von ihrer unvermeidlichen Metaphorik – oder in den Worten Paul de Mans ihrer « Rhetorizität ».³² Kleins Texte bringen das gerade in der Konfrontation von akribisch-genauem Duktus und semantischer Unbestimmtheit deutlich zum Ausdruck. Stabile Identitäten oder auch Autoritäten können sich demgegenüber kaum ausbilden und stehen immer wieder zur Disposition, wie etwa die Deutungsmacht der Behörde in *Smitt*. Die Erfolgchancen sind für jene am größten, die mit diesen Unschärfen leben können, sie zu nutzen wissen und sich anpassen können. Deswegen überlebt Spaik seine Verfolger, die der hybriden Umgebung der Stadt Libidissi nicht gewachsen sind; deswegen sind alle drei Romanhelden Kleins letztlich ebenso erfolgreich wie die Bewohner der Stadt Libidissi – und ihre Art der Zeichenlektüre führt zum gewünschten Erfolg und zum Abschluss der jeweiligen Aufträge.

*

- 18 Am Ende der Erzählungen ist das Geheimnis gelöst und der Auftrag erfüllt. Der geheime Titel des Bildes in *Neuma* steht fest; das erforderliche Urteil ist gefällt (*Liebe Chefin*); die (V)ermittlung ist geglückt. Denn die Klein'schen Protagonisten sind erst in zweiter Linie Ermittler, in erster Linie jedoch Vermittler, in deren Fokus unterschiedliche Perspektiven, vielfältiges semiotisches Material, verstreute Informationen, diverse Nebenfiguren und Orte allererst zusammenfinden. Auktoriale Autorität können sie allerdings nicht beanspruchen, und so entpuppt sich auch ihre Erzählperspektive immer wieder als verzerrt, wie im Falle Spaiks, der die Nebenfigur Lieschen womöglich vollständig imaginiert hat und selbst der Sender seiner von ihm empfangenen rätselhaften Botschaften ist.
- 19 Auch der Erzähler von *Das Große V* gibt sich am Ende als Vermittler zweier Entitäten zu erkennen, die kosmische Ausmaße annehmen:

Ich werde Vera D. und Max v.P., ich werde die beiden mächtigen Leiber zusammenführen. Und wenn es vor meinen Augen geschieht, wenn die Vermittlung gelingt, wird es sein – wie klein bleibt die Übertreibung! –, als hätte man uns einen Himmel auf Erden verkauft. (A, 189)

Die Eichendorff-Anspielung, die man hier herauslesen mag, verbindet sich wiederum spielerisch mit einem ökonomischen und einem erotischen Kontext. Ist das Eichendorff'sche Gedicht der einzige Ort, wo Himmel und Erde für einen kurzen Moment – zwar auch nur im utopischen Modus des Konjunktivs, aber ebenfalls mit erotischer Konnotation – zusammenkommen können, so sind die Klein'schen (V)ermittler es, die in ihrer textuellen Verfasstheit disparate Informationen zusammentragen und deren ästhetisch-medialen Überschuss lustvoll zu nutzen wissen. Sie sind darin Allegorien der Literatur, die im Text ihrerseits das Disparate vermittelt. *Das Große V* mag auch für diese Art der Vermittlung stehen, deren erfolgreichster Agent immer der literarische Text selbst ist. Seine mediale und polivoke Verfasstheit aber steht dabei immer schon zur Disposition und haftet dem jeweils Vermittelten an; indem das textuelle « Wuchern » jeglicher Bedeutungsautorität zuwider läuft, steht es aber auch für alternative Formen des Wissen, der Repräsentation oder der Kommunikation ein.

NOTES

1. Ernst Bloch, « Philosophische Ansicht des Detektivromans », in: Ders., *Literarische Aufsätze*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1965, S. 242-263; S. 242.
2. Georg Klein, *Libidissi*, Berlin, Alexander Fest, 1998, S. 19. Im Folgenden mit Seitenangabe im Text zitiert als L.
3. Alle Zitate unter http://bachmannpreis.orf.at/bp_2000/autoren/klein.htm, zuletzt abgerufen am 01.02.2006.
4. Bloch, a.a.O., S. 259; S. 260.
5. Ebd., S. 249.
6. Roland Barthes, *S/Z*, 3. Aufl., Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1998, S. 11.
7. Georg Klein, *Anrufung des Blinden Fisches. Erzählungen*, 3. Aufl., Berlin, Alexander Fest, 2001, S. 74. Im Folgenden mit Seitenangabe im Text zitiert als A.
8. Georg Klein, *Barbar Rosa. Eine Detektivgeschichte*, 4. Aufl., Berlin, Alexander Fest, 2001, S. 7. Im Folgenden mit Seitenangabe im Text zitiert als B.
9. Georg Klein, *Die Sonne scheint uns*, Reinbek b.H., Rowohlt, 2004, S. 49. Im Folgenden mit Seitenangabe im Text zitiert als S.
10. Vgl. Sigmund Freud, « Das Unheimliche » in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 12, 6. Aufl., Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1986, S. 227-268; S. 265.
11. Vgl. Jacques Derrida, « Die différance », in: Ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien, Passagen, 1988, S. 291-314.
12. Barthes, *S/Z*, a.a.O., S. 20; S. 19.
13. Barthes, *S/Z*, a.a.O., S. 23, definiert den »hermeneutischen Code« als Textfunktion, in « deren Verlauf ein Rätsel auf sein Zentrum ausgerichtet, gesetzt, formuliert wird, [die] seine Auflösung verzögert und es schließlich aufdeckt«.
14. Bloch, a.a.O., S. 248.
15. Walter Benjamin, « Die Wiederkehr des Flaneurs », in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1980, S. 194-199; S. 196.
16. Vgl. Stephan Willer, « Rohrpostsendungen. Zeichen und Medien in der Prosa Georg Kleins », in: *Weimarer Beiträge*, 2002, Bd. 48,1, S. 113-126; S. 114.
17. Ebd., S. 115.
18. Barthes, *S/Z*, a.a.O., S. 10.
19. Barthes, *S/Z*, a.a.O., S. 9.
20. Vgl. etwa Michel Serres, « Das Kommunikationsnetz: Penelope », in: Claus Pias u.a. (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, 4. Aufl., Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 2002, S. 155-165; v.a. S. 164.
21. Lorenz Engell, « Wege, Kanäle, Übertragungen. Einführung », in: Pias u.a. (Hg.), a.a.O., S. 127-133; S. 127; S. 128.
22. Vgl. ebd., S. 127.
23. Willer, a.a.O., S. 121 (alle Zitate).
24. Vgl. Willer, a.a.O., S. 122.
25. Wenn Mühler « rötliches Barthaar » (B, 198) zu wachsen beginnt, weist das erstmals auf die Barbarossa-Anspielung des Romantitels zurück und auf einen mythisch-historischen Kontext: Mühler als Hoffnungsträger der Nation, der aus seinem Schlaf erwacht ist? Der tierische Gesichtsausdruck lässt sich bis zu Hugo von Hofmannsthal verfolgen; so stirbt der Protagonist des *Märchens der 672. Nacht* « mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben » – den Ausdruck eines zuvor beobachteten Pferdes. Hugo von Hofmannsthal, « Das Märchen der 672. Nacht », in:

Ders., *Das Märchen der 672. Nacht. Das erzählerische Werk*, Frankfurt a.M., Fischer, 1999, S. 26-43; S. 43.

26. Homi K. Bhabha, « The Third Space. Interview with Homi K. Bhabha », in: Jonathan Rutherford (Hg.), *Identity. Community, Culture, Difference*, London, Lawrence Wishart, 1990, S. 207-221; S. 211. Vgl. auch Homi K. Bhabha, « The Commitment to Theory », in: Ders., *The Location of Culture*, London/New York, Routledge, 1994, S. 19-39.

27. Bhabha, « Third Space », a.a.O., S. 211.

28. Ebd., S. 210.

29. Stuart Taberner, « A New Modernism or ›Neue Lesbarkeit‹? Hybridity in Georg Klein's ›Libidissi‹ », in: *German Life and Letters*, 2002, H. 55,2, S. 137-148.

30. Vgl. Willer, a.a.O., S. 117.

31. Bhabha, « Third Space », a.a.O., S. 212.

32. Vgl. Paul de Man, « Semiologie und Rhetorik », in: Ders., *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988, S. 31-51. Christian Schmitt, *Der Gang der (V)ermittlungen: Georg Kleins hybride Genrespiele*.

RÉSUMÉS

Mein Artikel untersucht die Romane und Erzählungen von Georg Klein als spielerische Adaptionen des Detektivromans. Kleins Texte entsenden ihre jeweiligen Ermittler in multimediale und vielseitig vernetzte Gegenwartswelten, deren exzessiver Informationsgehalt den *Gang der Ermittlungen* erschwert. Indem sie dabei vor allem Prozesse der (De-)Codierung und medialen Vermittlung von Zeichen thematisieren, reflektieren Kleins Texte die Bedingungen ihrer eigenen Lektüre mit und entwerfen den literarischen Text als einen hybriden «third space», der disparate Sprachen, Zeichen und Traditionen zusammenzubringen in der Lage ist. Kleins Ermittler sind dabei in erster Linie literarische Vermittler, die eine «Lust am Text» gerade aus den medialen und semiotischen Überschüssen der Zeichen zu ziehen wissen.

Dans cet article, je me propose d'étudier les romans et nouvelles de Georg Klein comme adaptations ludiques du genre populaire qu'est le polar. Les détectives de Klein évoluent dans un monde contemporain multimédiatique et complexe : ce monde hypermédiatique rend la recherche plus difficile. En faisant de la (dé-)codification et de la transmission médiatique des signes le sujet du texte, les romans et les nouvelles renvoient aussi aux conditions dans lesquelles leur lecture est possible ; le texte même est conçu comme une «troisième dimension» hybride ayant le pouvoir de rassembler les langues, des signes et les traditions les plus diverses. Les détectives de Klein sont avant tout des médiateurs de la littérature qui savent tirer d'une surabondance médiatique et sémiotique des signes le « plaisir du texte ».

INDEX

oeuvre citée Barbar Rosa. Eine Detektivgeschichte, Die Sonne scheint uns, Libidissi

AUTEURS

CHRISTIAN SCHMITT

Westfälische Wilhelms-Universität Münster