

Nina Frieß | Angela Huber (Hrsg.)

# Investigation – Rekonstruktion – Narration

Geschichten und Geschichte im Krimi der Slavia



Universitätsverlag Potsdam



Nina Frieß | Angela Huber (Hrsg.)  
Investigation – Rekonstruktion – Narration  
Geschichten und Geschichte im Krimi der Slavia



Nina Frieß | Angela Huber (Hrsg.)

# **Investigation – Rekonstruktion – Narration**

Geschichten und Geschichte im Krimi der Slavia

Universitätsverlag Potsdam



*Prof. Dr. Norbert P. Franke*  
*zum 65. Geburtstag*

## **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

## **Universitätsverlag Potsdam 2019**

<http://verlag.ub.uni-potsdam.de/>

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam  
Tel.: +49 (0)331 977 2533 / Fax: -2292  
E-Mail: [verlag@uni-potsdam.de](mailto:verlag@uni-potsdam.de)

Das Manuskript ist urheberrechtlich geschützt. Für den Inhalt der einzelnen Beiträge sind die jeweiligen Autoren verantwortlich.

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Lizenzvertrag lizenziert:  
Namensnennung 4.0 International

Um die Bedingungen der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem Hyperlink:  
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Satz: Kadanik | Grafik- & Satzbüro, [andrekadanik.de](http://andrekadanik.de)

Druck: docupoint GmbH Magdeburg

Umschlagfoto: Still aus dem Film „Die seltsamen Abenteuer des Mr. West im Lande der Bolschewiki“ (*Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков*) von 1924.

**ISBN 978-3-86956-446-3**

Zugleich online veröffentlicht auf dem Publikationsserver  
der Universität Potsdam:

<https://doi.org/10.25932/publishup-41317>

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-413176>

## Inhalt

<i>Nina Frieß und Angela Huber</i> Zum Geleit .....	9
<i>Alfred Sproede</i> Rechts- und Justizkritik im frühen osteuropäischen Kriminalroman .....	13
<i>Christine Engel</i> Frühe russische Detektivgeschichten .....	49
<i>Matthias Schwartz</i> Sherlock Holmes als Untersuchungsrichter – Zu den Auseinandersetzungen um sowjetische Detektivliteratur in einer „krimilosen Zeit“ (1930–1952) .....	69
<i>Wolfgang Brylla</i> Verbrechen im Dienst des Sozialismus – Polnische Kriminalromane bis 1989 .....	95
<i>Rüdiger Kunow</i> „Blame it on the Russians“ – Zur Imagination Russlands in der US-amerikanischen Populärkultur .....	115
<i>Ljuba Kirjuchina</i> Das zerstörte „Antlitz des Anderen“ – Interkulturelle Ermittlungen von Ėrast Fandorin .....	125
<i>Clemens Günther</i> Das Ermittlungsverfahren ist einzustellen! Marija Elifërovas epistemologische Kriminalfiktion <i>Smert' avtora</i> .....	143

<i>Ulrike Jekutsch</i>	
„Polnische Leichen“ –	
Marcin Świetlicki und der polnische Kriminalroman.....	161
<i>Olena Wehrhahn</i>	
Kollektives Identitätskonstrukt und eigene Familiengeschichte –	
Marek Krajewskis Lemberger Retrokrimis.....	183
<i>Michael Düring</i>	
Warschauer Topographie –	
Zur Stadt als Ort des Verbrechens	
im zeitgenössischen polnischen Kriminalroman.....	199
<i>Maria Smyshliaeva</i>	
Experimentierfeld Krimi –	
Anmerkungen zur aktuellen ukrainischen Kriminalliteratur .....	217
<i>Nora Schmidt</i>	
Über die Lust, von einem Fall zu hören –	
Krimimuster zwischen Affirmation,	
Ausschmückung und Auslassung bei Michal Ajvaz .....	227
<i>Renate Hansen-Kokoruš</i>	
Wieviel Fantastik verträgt der Krimi? .....	245
<i>Lea Gladis</i>	
Stadt, Land, Mord –	
Verhandlung politischer Diskurse und nationaler	
Stereotype in <i>Kornblumenblau</i> und <i>Pfingstrosenrot</i> .....	261
<i>Cornelia Soldat</i>	
Wie Nikolaj Karamzin an das Testament Iwans	
des Schrecklichen kam – Ein historischer Krimi.....	279

## Zum Geleit

*Der Täter kehrt immer an den Tatort zurück, früher oder später.* Dieses Mantra der Kriminalistik gilt in besonderer Weise für jenen Wissenschaftler, der die Kriminalliteratur zu einem seiner bevorzugten Forschungsobjekte auserkoren hat. Mit Blick auf die lückenlose Indizienkette erschien es daher nur folgerichtig, das Ausscheiden des Überzeugungstäters (Professor) Norbert Franz aus dem aktiven Dienst mit der Rückkehr zum Gegenstand seiner Habilitation aus dem Jahre 1986 in Beziehung zu setzen. Der Fahndungsaufruf fand ein breites Echo, eine größere Anzahl vertrauenswürdiger Zeugen aus Nah und Fern war bereit auszusagen und erbrachte im April 2017 schließlich auf einer mehrtägigen wissenschaftlichen Tagung den Beweis, dass es sich lohnt, an den Tatort zurückzukehren. Der vorliegende Band macht wesentliche Teile der Akte *Investigation – Rekonstruktion – Narration: Geschichten und Geschichte im Krimi der Slavia* erstmals einer interessierten, sehr wahrscheinlich jedoch vorbelasteten Öffentlichkeit zugänglich.

Die thematische Vielfalt der Beiträge spiegelt den Facettenreichtum des Gegenstandes. Die slavische Bevölkerung der Staaten Ostmittel-, Ost- und Südeuropas eint und trennt ihre (gemeinsame) Vergangenheit gleichermaßen; historische Kontinuitäten, in noch viel stärkerem Maße jedoch die Verwerfungen der europäischen Geschichte des 20. Jahrhunderts fanden Widerhall in den jeweiligen Kulturen und Literaturen. Insbesondere die Kriminalliteratur gilt als Seismograph für den inneren Zustand einer Gesellschaft, deren Umgang mit der Devianz zum Indikator sozialer und politischer Verhältnisse wird.

Mehrere Autorinnen und Autoren des vorliegenden Bandes untersuchen Kriminalliteratur mit Blick auf ihre Etablierung in den osteuropäischen Literaturen des 19. Jahrhunderts. So stellt **Alfred Sproede** ausgewählte Texte, darunter Werke bekannter Autoren wie Anton Čechov oder Ivan Franko, in den Kontext der Rechts- und Justizkritik im späten Zarenreich. Diese können als spezielle Gruppe innerhalb der Kriminalliteratur gelten, sind sie doch nicht ‚nur spannend‘, sondern geben auch grundsätzlichen Fragen nach der Rechtsprechung und der Effizienz juristischer Instanzen Raum. **Christine Engel** zeigt auf, dass die

Entstehung des russischen *ugolovnyj roman* als Erzählform mit einiger Berechtigung auf das Jahr 1872 datiert werden kann. Die von ihr auch unter poetologischen und Gender-Aspekten analysierten Texte weisen in Hinblick auf das dezidierte Interesse am psychologischen Täterprofil und am Bezug zu relevanten sozialen Problemen bereits wesentliche Charakteristika des vorrevolutionären Detektivromans auf.

Ebenfalls genregeschichtlich, jedoch mit dem Fokus auf dem *sowjetischen Jahrhundert* (Karl Schlögel), betrachten **Matthias Schwartz** und **Wolfgang Brylla** russische bzw. polnische Kriminalliteratur aus dem 20. Jahrhundert. Matthias Schwartz beobachtet scharfsinnig die ideologischen Auseinandersetzungen um den sowjetischen *detektiv* in einer eigentlich ‚krimilosen‘ Zeit, während Verbrechen ‚im Dienste des Sozialismus‘ von Wolfgang Brylla in Romanen aus dem kommunistischen Polen aufgedeckt werden. Der Amerikanist **Rüdiger Kunow** wirft einen erhellenden Blick auf Kontinuitäten im Russland-Feindbild als Klischee der US-amerikanischen Populärkultur im Zeitalter des Kalten Krieges und, entsprechend abgewandelt, in der post-sowjetischen Ära. Dem unbestrittenen Bestseller-Autor der modernen russischen Detektivliteratur, Boris Akunin, und dessen wichtigstem Protagonisten, dem Ermittler-Genie Érast Fandorin, wendet sich **Ljuba Kirjuchina** zu. Sie weist überzeugend nach, dass intertextuelle und interkulturelle Allusionen ein signifikantes und enorm produktives Strukturelement des Fandorin-Zyklus bilden, wodurch dessen Lektüre auch zu einem besonderen intellektuellen Genuss wird. **Clemens Günther** untersucht an Maria Eliférovas theoretisch avanciertem Text *Smert' avtora* („Der Tod des Autors“), in welcher Weise der in Russland seit einigen Jahren boomende historische Kriminalroman die Epistemologie der Geschichtswissenschaft reflektiert.

Moderne polnische Kriminalliteratur, deren Handlung sich zudem topographisch präzise verorten lässt, steht im Mittelpunkt mehrerer Beiträge. **Ulrike Jekutsch** zeigt auf, wie in Krakau mit Marcin Świetlickis Texten im Rahmen eines gemeinsamen Projekts eine spezielle Spielart des zeitgenössischen polnischen Stadtkrimis entstand. **Olena Wehrhahn** befasst sich mit den „Retrokrimis“ Marek Krajewskis, die das alte Lemberg lebendig werden lassen. **Michael Düring** betrachtet die unterschiedlichen Rollen der Stadtteile des modernen Warschau in einer Reihe von Krimis, die in der polnischen Hauptstadt spielen.

**Maria Smyshliaeva** nimmt in ihrem Beitrag die Entwicklung der zeitgenössischen ukrainischen Kriminalliteratur unter die Lupe. Diese kämpft nicht nur mit der russischen Konkurrenz auf dem ukrainischen

Buchmarkt, sondern auch gegen generelle Vorbehalte gegenüber dem Genre. Dennoch kann sie unter Umständen sogar einen Beitrag zur nationalen Identitätsfindung leisten. Die aktuelle tschechische Krimiszene ist mit Michal Ajvaz vertreten, dessen Romane **Nora Schmidt** als „Wucherungen“ aus dem tradierten Krimimuster beschreibt. Spezifika der Süd-Slavia werden von **Renate Hansen-Kokurus**, die sich anhand der kroatischen Literatur die Frage stellt, wieviel Phantastik der Krimi verträgt, sowie in **Lea Gladis** Beitrag erkennbar: Sie analysiert Texte des deutsch-serbischen Autorenpaars Christian Schünemann und Jelena Volić und zeigt, wie die Darstellung politischer Diskurse und nationaler Stereotype in deren Romanen zur differenzierteren Wahrnehmung Serbiens in Deutschland beitragen kann.

Den Abschluss bildet ein Quasi-Primär-Krimi-Text: **Cornelia Soldat** vollzieht die bizarre Geschichte der Abfassung des sogenannten „Testamentes Ivans IV.“ und seiner Veröffentlichung durch Nikolaj Karamzin zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach.

Die vorgestellten Themen und Fragestellungen bezeugen nicht zuletzt die Zeitlosigkeit dieses faszinierenden Genres, das Norbert Franz während seiner aktiven akademischen Tätigkeit nie aus den Augen verloren hat. Seien Sie daher herzlich eingeladen, in der Slavia auf spannende kriminalliterarische Spurensuche zu gehen!

Nina Frieß und Angela Huber  
Berlin und Potsdam im Januar 2019



## Rechts- und Justizkritik im frühen osteuropäischen Kriminalroman

Die frühen osteuropäischen Versuche im Umgang mit Detektivsujets oder mit der Pitaval-Tradition wurden bislang wenig erforscht – wohl aufgrund des Vorurteils, das den Kriminalroman der Trivialliteratur zurechnet und die Autoren, die das Genre praktizieren, als zweitrangig gegenüber den ‚wirklich großen‘ Autoren bewertet. Dabei greifen auch Großklassiker auf das Modell des Kriminalromans zurück, um ihre Thematik vor spannender Kulisse zu entfalten und die Gunst breiter Leserschaften zu gewinnen, etwa Fëdor Dostoevskij und Lev Tolstoj mit ihren Romanen *Brat'ja Karamazovy* (1879/80; *Die Brüder Karamazov*) und *Voskresenie* (1899; *Auferstehung*).

Anders als die hier untersuchten Autoren argumentieren Dostoevskij und Tolstoj überwiegend rechtsnihilistisch; sie bekämpfen das 1864 reformierte Rechtsregime (s. dazu Kaiser 1972) im Namen einer pauschalen, ethisch zugespitzten Rechts- und Justizverneinung. Die Ablehnung der Rechtsstaatlichkeit geht dabei mit einer Abwertung Westeuropas bzw. Xenophobie einher. Die Standards setzt Dostoevskij, indem er in *Brat'ja Karamazovy* den Anwalt und Rechtswissenschaftler Włodzimierz Spasowicz, einen russifizierten Polen, als Fetjukovič karikiert.<sup>1</sup> Lev Tolstoj steht nicht zurück: Im Briefwechsel mit einem Studenten, der ihn um Rat zur Wahl des Studienfachs gebeten hatte, ‚widerlegt‘ er die Jurisprudenz als Pseudowissenschaft und zieht mit witzig gemeinten Anzüglichkeiten – großrussisch-imperiale Herablassung verpflichtet – gegen den polnisch-stämmigen Juristen Leon Petrażycki zu Felde (s. Tolstoj 1910).

In zeitlicher Parallele zu den späten Romanen der beiden Klassiker entwickelt sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in den slavischen

---

1 Deutsch etwa „Sohn eines Impotenten“ (*fetjuk* wird oft euphemistisch als „trauriges Mannsbild“ übersetzt).

Kulturen aber auch ein Typus von Kriminalliteratur, der den Diskurs der Justiz und Gesetzgebung aufnimmt und auf deren eigenem Terrain verhandelt. Der poetische oder sozialkritische Ertrag der Werke erschließt sich über Gesetzestexte oder Institutionen der Rechtspflege. Dieses literarisch wie juristisch relevante Vorgehen will ich an vier Romanen – einem polnischen, zwei russischen und einem ukrainischen – nachverfolgen.

**Józef Ignacy Krzewski (1812–1887): *Sprawa kryminalna***

1872 in Zeitungsfolgen veröffentlicht, erzählt Krzewskis Roman *Sprawa kryminalna* („Der Kriminalfall“) von der schwierigen Liebe zwischen dem Grundbesitzer Daniel Tremmer und der auf dem Nachbargut lebenden Leokadia Boromińska, der einzigen Tochter des pensionierten Gerichtspräsidenten („prezes“) der Bezirksstadt. Zeit der Handlung sind die 1820er Jahre (Krzewski 1977, 5)<sup>2</sup>; Ort des Geschehens ist zunächst Orygowce, ein Dorf zwischen Dubno und Łuck, 130 km nordöstlich von Lemberg. Der Roman beginnt mithin im Gouvernement Volhynien, in der Region, die 1795 durch die dritte Teilung Polens an Russland gefallen war. Als die verliebten Protagonisten des Romans sich den Eltern der Braut offenbaren, scheint zunächst ein glücklicher Ausgang in Sicht: Leokadias Vater hat Sympathie für Tremmer, der nach Übernahme des ruinierten Nachbarguts in kurzer Zeit blühenden Wohlstand erwirtschaftet hat (9–10); der prezes atmet auch auf, nachdem seine wählerische Tochter, inzwischen sechszwanzigjährig, schon viele Heiratschancen ausgeschlagen hat (13, 16). Für den effizienten und uneitlen Nachbarn Tremmer hegt er Bewunderung, ja eine Art patronisierender Freundschaft (13–16, 30, 32 f.). Aber die Heirat scheidert daran, dass Tremmer Protestant ist (9, 13 f.); der Brautvater kennt in dieser Frage keine Nachsicht.

Mit dem Scheitern seines Antrags scheint Tremmers Pechsträhne noch nicht vorbei zu sein: Eines Morgens entdecken seine Gutsnachbarn, dass in das Herrenhaus eingebrochen wurde und offenbar eine Bluttat geschehen ist (17–26): Ein Fenster ist eingeschlagen, das Zimmer verwüstet, Geld und Papiere sind aus dem Safe verschwunden, eine Schleifspur führt durch den Garten zum Mühlteich, am Wegrand liegt ein blutiges Taschentuch. Die Hausangestellten versichern glaubhaft, dass sie von den Vorgängen nichts mitbekommen haben. Die Polizei-Ermittler

---

2 Dieser Ausgabe folgen die weiteren Originalzitate. Alle Übersetzungen stammen, wo nicht anders angezeigt, vom Verfasser, A. S.

Bernard Zdenowicz und Platon Małejko (19–21) gehen von Raubmord aus, kommen aber trotz vieler Spuren nicht voran. Der Körper des vermuteten Opfers ist unauffindbar; die Ermittler lassen das Wasser des Mühlteichs ab, da sie dort Tremmers Leiche vermuten (45, 52). Sie finden nichts. Die Untersuchung stagniert; bald werden die Ermittlungsakten archiviert (59–62). Das unaufgeklärte Verbrechen gerät im Bezirk langsam in Vergessenheit. Bei den Boromińskis fällt nur Leokadia durch ihre gedrückte Stimmung auf; die Tochter soll sich deshalb bei den Verwandten von dem Verschwinden des Gutsnachbarn erholen (64–68).

Damit wechselt die Erzählung zum Landgut von Leokadias Tante Benigna („Benisia“) Pstrokońska nahe Sandomierz (73, 76). Hier und im benachbarten Rakowo spielt (abgesehen von kurzen Episoden in Warschau) die Handlung im zweiten und dritten Drittel des Romans. Nach dem russisch verwalteten Volhynien betreten wir das Territorium des Königreichs Polen in dessen letztem Jahrzehnt (vor der Verabschiedung des sog. Organischen Statuts von 1832). Auf das ungelöste Kriminalsujet lässt Kraszewski ein gesellschaftskritisches Zeitbild folgen; Leokadia erlebt bei ihrer Tante Benisia das ereignisarme Leben des polnischen Landadels. Man horcht aber auf, als das Nachbargut Rakowo, das nach dem Bankrott des chaotischen Vorbesitzers Symforian Górnicki zwangsversteigert worden war, von einem zugereisten Gutsherren erworben wird, der sich bald als der neue Nachbar Żymiński vorstellt (82–86).

Der *plot* nimmt noch deutlicher Fahrt auf, als der redliche – und, man ahnt es bald: mit dem verschwundenen Daniel Tremmer identische – Nachbar von dem Vorbesitzer Górnicki wegen vermeintlicher Unregelmäßigkeiten beim Gutserwerb verklagt wird (86–91). Um den Ruf des Nachfolgers zu schädigen, wendet sich Górnicki gar an das Polnische Adelsregister und an Tremmers Vetter in Warschau (98–108). In Warschau trifft Górnicki zufällig den Ermittler Małejko (109 ff.); ihr Gespräch bringt den in Volhynien erfolglosen Polizeisekretär auf den Gedanken, dass zwischen Tremmers Verschwinden aus Orygowce und dem Erscheinen eines neuen Gutsherrn in Rakowo ein Zusammenhang bestehen könnte. Es dämmert Małejko, dass Tremmer unter Vortäuschung des Raubmords seine Flucht in die Region von Sandomierz organisiert hat; die Lösung des Falls ist in Sicht (110 ff.). Kaum treten das Detektivsujet und Małejko wieder in den Vordergrund der Handlung (117 f., 122–142), da rückt aber auch schon – leidig für einen Fortsetzungsroman im Zeitungsfeuilleton – das schnelle Ende des Romans heran.

Kraszewski verzögert diesen Ausgang durch die schrittweise Demontage der Idylle, in der sich Leokadia und Daniel Tremmer einge-

richtet hatten. Zunächst verschränkt er die Aufklärung des vorgetäuschten Mordes mit der Rufmordkampagne des Sturkopfs Górnicki, so dass Tremmer an seinem neuen Wohnort Małejkos neue Ermittlung *und* die Intrigen des Vorbesitzers drohen (148 ff.). Indes will auch Boromiński nach Leokadia sehen; bei seiner spontanen Anreise bei seiner Schwester Benisia läuft ihm Żymiński-Tremmer fast in die Arme (114–117; cf. 128). Vor der Zerstörung ihrer Idylle flieht Leokadia in Depression und Krankheit; ihre Gesellschaftsdame sieht sich gezwungen, Leokadias Tante Benisia das Komplott des Liebespaars zu offenbaren (143 f.). Die resolute Tante ist über die Verzweiflungstat entsetzt und drängt um so entschiedener auf die Durchsetzung ihres Herzenswunsches, die Heirat der beiden Verliebten. Zunächst schafft sie den galizischen Verwandten aus dem Weg, einen brav katholischen, langweiligen Grafen, den Boromiński inzwischen als Schwiegersohn ins Spiel gebracht hatte (179–182): Benisia redet ihm die Heirat mit Leokadia aus, indem sie ihm verspricht, die Schulden eines seiner Dörfer zu übernehmen (186 f.). Der drohende Bruch mit dem Bruder ist ihr gleichgültig (162–167). Dann bestellt Benisia die verhinderten Liebesleute ein und setzt den Heiratsplan gegen den katholischen Adelsdünkel von Leokadias Vater durch (216 ff.): Was als Kriminalroman begann, endet als Komödie.

Wichtiges Motiv von *Sprawa kryminalna* ist die Adelskritik. Kraszewski spottet über die anachronistischen Manieren des Familienvorstands Boromiński: Obwohl ein „unerträgliches Adelsschlachtross“ („nieznośny szlacheiura“) (77) und „Sturkopf“ („uparciuch“) (97), bekennt sich Leokadias Vater in einem hellen Moment selbst dazu, „ein wenig Despot“ („trochę despota“) zu sein (157). Das sarmatische Ethos ist auf das barocke Küchenlatein reduziert: Der prezes streut in seine Reden Wendungen wie „per fas et nefas“, „respice finem“ oder „wezme to *ad deliberandum*“ ein. Der von Boromiński protegierte Graf aus Galizien wird unter Kraszewskis Feder zum vorzeitig gealterten servilen Geck. Dem buchstäblich „alteingessenen“ (88 f.) Adel stehen turbulente Kampfnaturen gegenüber wie der Intrigant Górnicki. Sein „adliges Ehrenwort“ („słowo szlacheckie“) ufert regelmäßig in Beleidigung und Drohung aus (87 f.). Er ist „auf Rache versessen“ (98, 100) – als Fanatiker jener rituellen Vergeltung („zemsta“) (86–88), die in Adam Mickiewiczs *Pan Tadeusz* und Aleksander Fredros Komödien illustriert werden. Tante Benisia stellt dem Querulanten Górnicki den „würdigen und anständigen“ („stateczny i przyzwoity“) (94) Żymiński gegenüber und wünscht sich „mehr solcher Bürger wie diesen“ („byśmy takich więcej mieli obywateli!“) (89).

Kraszewskis Roman zielt ebenso unverkennbar auf unduldsame Formen des Katholizismus. Wo der Erzähler den Szenenwechsel in die Region von Sandomierz mit dem Hinweis auf die Losung begleitet, „lasst uns in Eintracht leben!“ („kochajmy się“) (86), da spielt er auf den Ort der „Zgoda sandomierska“ an, d. h. auf das von den polnischen Protestanten 1570 gegen Angriffe der Gegenreformation geschlossene Abkommen, das den Toleranz-Pakt von 1573 vorbereitet, die sog. Warschauer Konföderation. Anspielungsreich benennt Kraszewski auch das von Tremmer bei Sandomierz erworbene Gut: Der Name Rakowo (79, 81) erinnert an die Kleinstadt Raków, den Ort einer berühmten Hochschule und Druckanstalt der Arianer, die im Jahre 1638 von katholischen Truppen zerstört wurde. Leokadias Vater, prezes Boromiński, schimpft vor seinem Beichtvater Pater Serafin auf Leokadias Gesellschafterin Wychlińska und auf Tante Pstrokońska, weil „diese Weiber bereit [sind], sie [i. e. Leokadia] an diesen Bürgerlichen und *Häretiker* zu verheiraten“ („te baby ją za mieszczanina i *heretyka* wydać gotowe“) (156; kursiv A. S.). Die Ortsnamen Sandomierz und Rakowo sowie die „Häretiker“-Schelte von Leokadias Vater machen deutlich, dass Kraszewski neben den Marotten des Adels auch die konfessionelle Intoleranz bloßstellen will.

Gegenüber diesen satirisch ausgemalten Lastern erscheint Tremmers Inszenierung des eigenen Todes als das harmlosere Verschulden. Indes muss die juristische Bewertung der Schuld wohl anders aussehen. Um seine Flucht nach Sandomierz zu vertuschen (111), hatte Tremmer suggeriert, er sei als Opfer eines Raubmords umgekommen. Solches „Vortäuschen einer Straftat“ ahndet das heutige deutsche Strafgesetzbuch wie folgt: „Wer wider besseres Wissen einer Behörde [...] vortäuscht, [...] dass eine rechtswidrige Tat begangen worden sei [...], wird mit Freiheitsstrafe bis zu drei Jahren [...] bestraft [...].“ (§ 145d StGB, Abs. 1).<sup>3</sup> Wie

---

3 Der polnische *Kodeks karny* von 1997 behandelt die Deliktvortäuschung im Kapitel „Przestępstwa przeciwko wymiarowi sprawiedliwości“ („Vergehen gegen die Justiz“): „Kto, przez tworzenie fałszywych dowodów lub inne podstępne zabiegi, kieruje przeciwko określonej osobie ściganie o przestępstwo, wykroczenie lub przewinienie dyscyplinarne albo w toku postępowania zabiegi takie przedsięwzię, podlega karze pozbawienia wolności do lat 3. [...] Kto zawiadania o przestępstwie organ powołany do ścigania wiedząc, że przestępstwa nie popełniono, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2.“ (Kodeks karny 1997: Art. 235, 238) – „Wer durch die Herstellung falscher Beweise oder anderes arglistiges Vorgehen die Verfolgung einer Straftat, eines Vergehens oder einer Disziplinarschuld auf eine bestimmte Person lenkt oder sich während des Gerichtsverfahrens in dieser Absicht betätigt, wird mit einer Gefängnisstrafe von bis zu 3 Jahren bestraft. [...] Wer einer für die Strafverfolgung zuständigen Stelle von einer Straftat berichtet, obwohl er weiß, dass keine solche begangen

die Standard-Darstellungen der polnischen Rechtsgeschichte (Bardach/Leśnodorski 1998, Teil 2/3; Makiła 2008, Kap. 11) und eine Durchsicht der relevanten Gesetzbücher der Zeit zeigen, ist im polnischen Strafrecht des 19. Jahrhunderts nichts auszumachen, was der heutigen Auffassung von einer „vorgetäuschten Straftat“ gleichkommt. Kraszewski verlegt die Handlung seines Romans in die 1820er Jahre zurück. Zu klären ist also, welche strafrechtliche Bewertung sein Kriminalfall im Lichte des von 1818 bis 1847 geltenden *Kodeks karzący Królestwa Polskiego* („Strafkodex des Polnischen Königreiches“) fände. Buch I des Kodex enthält die mit der Deliktvertauschung allenfalls *benachbarten* Kapitel XXI „O zbrodniach oszustwa i fałszu“ („Über Betrug und Fälschung“) und XXII „O zbrodni potwarzy“ („Über Verleumdung“; *Kodeks karzący* 1818, Art. 182–189, 190–194): „Potwarz iest w tenczas, gdy ktu drugiego o zmyślöną zbrodnię przed zwierzchnością tak pozornie oskarża, iż obwinienie onegoż stało się powodem urzędowego badania lub poszłakowania prawnego przeciw obwinionemu.“<sup>4</sup> (Art. 190) Zu „Betrug und Fälschung“ („oszustwo i fałsz“) heißt es:

Z istoty czynu [sc. oszustwo i fałsz] iest w tenczas zbrodnią, gdy kto zaprzysiężonemi fałszywemi świadectwy, lub zmyśleniem innych prawnych dowodów, *tak dalece sąd uwiódl*, iż na podstawie tychże świadectw lub dowodów, niewinny poniósł karę śmierci, lub skazany został na karę więzienia warownego, albo ciężkiego [...].<sup>5</sup> (*Kodeks karzący* 1818, Art. 184; kursiv A. S.)

Das schützenswerte Rechtsgut, um das es in beiden Artikeln geht, ist die Ehre und Unversehrtheit der beschuldigten Opfer, sichtbar im Anspruch auf Schadensersatz: „ci, [...] co dowody przekonania zfałszowali, albo zmyślili, tę samę karę ponieść mają, na iaką niewinnie przez ich świadectwa przekonany, osądzony został“<sup>6</sup> (Art. 184); ein durch Falsch-

---

wurde, wird zu einer Geldstrafe, einer Strafe eingeschränkter Freiheiten oder zu einer Gefängnisstrafe von bis zu 2 Jahren verurteilt.“

4 „Verleumdung liegt vor, wenn jemand eine andere Person vor der Obrigkeit fälschlich eines erfundenen Vergehens in der Weise beschuldigt, dass seine Anzeige zu einer behördlichen Ermittlung oder zu einem Gerichtsverfahren gegen den Beschuldigten führt.“

5 „Nach ihrem Wesen ist die Handlung [Betrug und Fälschung] dann ein Verbrechen, wenn jemand durch falsche Zeugenaussagen unter Eid oder die Fingierung anderer rechtsrelevanter Beweise *das Gericht so nachhaltig irreführt hat*, dass ein Unschuldiger aufgrund der fraglichen Zeugenaussagen oder Beweise zum Tode oder zu Festungshaft bzw. Zuchthaus verurteilt wurde [...].“

6 „Die Personen, [...] die entscheidungsrelevante Beweismittel gefälscht oder ausgedacht

aussage zustande gekommenes Todesurteil konnte für den meineidigen Zeugen ebenfalls die Höchststrafe nach sich ziehen.<sup>7</sup>

Nun enthält Art. 184 des *Kodeks karzący* von 1818 ein interessantes Detail: Der Gesetzgeber bestraft das Fingieren von Beweismitteln, Zeugenbestechung und Falschaussage unter Eid auch deshalb, weil er ausschließen will, dass der Betrüger „das Gericht in die Irre führt“. Diese Formulierung zielt nicht nur auf die persönliche Unversehrtheit von Individuen, sondern auf ein Rechtsgut, das erst in späteren Gesetzbüchern explizit behandelt wird: das ungehinderte *Funktionieren der Justiz* selbst (Schroeder 1985; Meissner 1970, 39, Anm. 27, 54–58). Während nun Falschaussage und falsche Beschuldigung zunehmend explizit in Strafgesetzbüchern des 19. Jahrhunderts ihren Platz finden, lässt die Strafnorm über Deliktsvortäuschung noch lange auf sich warten. Für die Rechtshistoriker ist „die Vortäuschung einer Straftat ein relativ junger Deliktstyp“ (Meissner 1970, 32, Anm. 4; ausführlich 33–46; Bernhard 2003, Kap. 2–4).

An Kraszewskis Roman fällt auf, dass er das Problem eben in den Jahren literarisch gestaltet, als der „relativ junge Deliktstyp“ überhaupt erst in den Blick der Gesetzgeber rückt, und zwar bei der Ausarbeitung und vorbereitenden Erörterung deutscher Gesetzbücher. Die Rede ist vom *Strafgesetzbuch für den Norddeutschen Bund* (in Kraft gesetzt am 31. Mai 1870) und dem wenig später verabschiedeten *Strafgesetzbuch für das Deutsche Reich* (in Kraft seit dem 1. Januar 1872). Die enge Vertrautheit Kraszewskis mit deutschen Regionen (und Justizbehörden, *sic*) ist wohl der Hintergrund für diese Koinzidenz. Auf welche Quellen, etwa rechtspolitische Debatten o.ä., sich Kraszewskis Problembewusstsein zurückführen lässt, sollte gelegentlich im Detail, auch aus biographischer Sicht, erforscht werden. Eine entfernte thematische Parallele bietet allenfalls die französische Kriminalliteratur in einem Text von Emile Gaboriau (1832–1873). Nach erfolgreichen Romanen wie *L'affaire Lerouge* (1865/66) oder *Monsieur Lecoq* (1868/69), deren Affinität zur Rechtspflege die Verlagswerbung durch das Prädikat „romans judiciaires“ hervorhebt, veröffentlicht er die Erzählung *Le petit vieux des Batignolles* (1870), deren *plot* aus benachbarten Formen der Deliktsvortäuschung erwächst, nämlich der falschen Beschuldigung bzw. der vortäuschten Täterschaft.

---

haben, trifft dieselbe Strafe wie die unschuldigen Angeklagten, die verurteilt wurden, nachdem man sie aufgrund von deren Aussagen überführt hatte“.

7 Der *Kodex Kar Głównych i Poprawczych* („Kodex der Kriminal- und Korrekstrafen“), der 1847 an die Stelle des *Kodeks karzący* tritt, bietet im Blick auf Deliktsvortäuschung nur wenige Änderungen.

Nun ist die Fabel von *Sprawa kryminalna* keineswegs (ebensowenig wie Gaboriaus Erzählung) strikt nach dem Buchstaben des Gesetzes konstruiert; sie ist auch ein Sprachkunstwerk. Neben den bereits genannten Kunstgriffen zeugen das Doppelgänger-Motiv, die Passagen über das frühe ‚Einwohnermeldeamt‘ bzw. den *état civil* im polnischen (später russisch verwalteten) Osteuropa, und zuletzt auch der Seitenblick auf das Spitzelwesen im russischen Imperium vom literarischen und historischen Interesse des Autors.<sup>8</sup> Als „shifter“ zwischen dieser Bedeutungsschicht und dem Rechtsdiskurs fungiert das juristische Motto, das dem Roman voransteht: „Nullum sine teste putaveris locum (Przysłowie stare)“<sup>9</sup> (Kraszewski 1977, 5). Eine weitere literarische Pointe des Kriminalfalls wird sichtbar, wenn wir die Schritte des Detektivs Małejko verfolgen, der unermüdlich seine eigene Intuition und Findigkeit anpreist: Kraszewski parodiert den Kriminalroman seiner Zeit – und greift um zwölf Jahre seinem Kollegen Anton Čechov vor, der 1884/85 mit *Drama na ochote* eine Kontrafaktur von Emile Gaboriaus Kriminalromanen veröffentlichen wird.

Vor dem Hintergrund dieser literarischen Funktionsweisen gewinnt Kraszewskis Experiment mit dem erst später formalisierten Rechtsinstitut „Deliktvortäuschung“ prägnante Kontur. Auch wenn *Sprawa kryminalna* – als ‚deformierter‘ Kriminalroman – nur von einem vorgebliehen Verbrechen handelt, ist die Gattungskonvention in den wichtigsten Momenten dennoch erfüllt: Wir folgen einem vom eigenen Scharfsinn überzeugten Detektiv und erleben eine spannende Handlung vor einer lebensweltlich interessanten Kulisse. Natürlich könnte im weiteren auch die genuin *strafrechtliche* bzw. gerichtliche Dimension des Falles interessieren – wenn sie denn ausgeführt würde. Aber Kraszewski erspart sich den Aufweis, wie denn das Vergehen *vor Gericht* aussehen und narrativ entfaltet werden müsste. Er präsentiert seine Geschichte geradezu als literarischen Scherz. Den verweigerten Tiefgang konnte der Leser bereits dem Untertitel des Werks entnehmen: Die „*sprawa kryminalna*“ ist eine *powiastka*, ein „Histörchen“ – oder, anders gesagt: Der „Kriminalfall“ ist gar keiner. Dennoch wirft Kraszewskis Spaß über das populäre Genre des Detektivromans auch helles Licht auf die Jurisprudenz.

---

8 Ewa Ihnatowicz (2011) deutet den Roman sehr erhellend im geschichtlichen Kontext und betont die Ambivalenz des Detektivs: seine speziell im Russländischen Reich enge Nachbarschaft zum allgegenwärtigen Spitzel und Denunzianten. Das Motiv taucht auch in Aleksandrovs *Meduza* auf (s. u.).

9 „Glaube nicht, es gäbe einen Ort ohne Zeugen (Altes Sprichwort)“.

Anton Čechov (1860–1904): *Drama na ochote*

Anton Čechovs Roman *Drama na ochote (Istinnoe proisšestvie) (Das Drama auf der Jagd. Eine wahre Begebenheit)* erschien zu Lebzeiten des Autors nur ein einziges Mal, und zwar in Fortsetzungen der Zeitung *Novosti dnja* (Čechov 1884/85). Das Pseudonym Antoša Čechonte lässt vermuten, dass der Autor sich von dem als Broterwerb entstandenen Werk distanzieren wollte. Distanziert verhält sich Čechov auf den ersten Blick auch gegenüber dem vorausgesetzten Modell des Kriminalromans, nämlich – zumindest auf den ersten Blick – als Parodist.

Der Roman beginnt mit dem Besuch des pensionierten Untersuchungsrichters Kamyšëv bei einer Moskauer Zeitung; er reicht dort die knapp 160-seitige Ich-Erzählung „Iz zapisok sudebnogo sledovatelja“ („Aus den Aufzeichnungen eines Untersuchungsrichters“) zur Veröffentlichung ein, die sich dann auch als Binnenerzählung an die Beschreibung des Redaktionsbesuchs anschließt. Die im Manuskript geschilderte Handlung spielt auf dem Landgut des Grafen Karneev, eines Freundes von Kamyšëv (= *Zinov'ev* in der Binnenerzählung). Urbenin, der schon etwas ältere Gutsverwalter von Karneev, bereitet seine Heirat mit der jungen, ein wenig frivolen Ol'ga vor, die als Halbweise bei ihrem Vater lebt, dem früheren Förster des Grafen (308 f./93 ff.<sup>10</sup>). Die hübsche Neunzehnjährige hat Urbenins Heiratsantrag eigentlich nur mangels einer besseren Partie angenommen und betrügt ihren Ehemann schon am Tag der Trauung. Inzwischen ist nämlich die Trink- und Jagdgesellschaft des Grafen Karneev auf sie aufmerksam geworden, eine ländliche *leisure class* von Junggesellen, die Kamyšëvs Diener salopp als „Saustall“ („svinjušnik“) (249/15) bezeichnet. Der Ich-Erzähler selbst avanciert zu Ol'gas erstem Hausfreund. Noch am Hochzeitstag verstecken sich die beiden im Garten des Gutshauses. Statt der gerade eingesegneten Ehe wünscht sich Ol'ga romantische Liebe und den Aufstieg in bessere Kreise; sie wirft sich Kamyšëv in die Arme und schlägt die gemeinsame Flucht vor (324–328/115–120; 333 f./127 f.).

Damit beginnt Urbenins Verderben: Der redliche, aber hilflose Gatte, der Ol'ga aufrichtig liebt, muss seine Braut bald mit seinem Dienstherrn, dem Grafen Karneev, teilen; dieser ist in die Fußstapfen des ersten Ehebrechers Kamyšëv-Zinov'ev getreten (337 f./132 ff.). Die wirren Verhältnisse spitzen sich zu, als Karneev unter reger Beteiligung der Kleinstadthonoratioren eine Jagdpartie veranstaltet, um seine lieder-

---

10 In den folgenden Seitennachweisen steht an erster Stelle die russische Zitatstelle aus Čechov 1983, gefolgt von der Seitenangabe aus der deutschen Übersetzung (Čechov 1985).

liche Vergangenheit vergessen zu machen. Da ihn die aufstiegsbegierige, aber oberflächliche Ol'ga langweilt, hat er inzwischen der Tochter des Friedensrichters einen Heiratsantrag gemacht (353–358/153–160). Der künftige Schwiegervater will das noble Picknick auf einer Waldlichtung gerade zur Klärung von Einzelheiten nutzen, als plötzlich eine junge Polin auftaucht – wie sich herausstellt, die legitime Ehefrau des vermeintlichen Junggesellen Karneev (360 f./162 ff.). Die Tochter des Friedensrichters fällt in Ohnmacht; sie unternimmt später einen Selbstmordversuch (366 f./172). Ol'ga, die jetzt ebenfalls von den Heiratsplänen ihres ‚Gönners‘ erfährt, flieht in den Wald.

Die Jagdgesellschaft wird kurz danach durch einen Schrei aufgeschreckt, dessen Ursache der Binnenerzähler zunächst auf 140 Zeilen seines Berichts schildern wollte, im definitiven Text aber gestrichen hat (361 f./164 f.). Die eingehenden Nachrichten und späteren Verhöre (368, 372–374, 382 f., 386 ff., 393–396/173, 179–182, 193 f., 198 ff., 209 ff.) erlauben die schrittweise Rekonstruktion des Vorfalls: Ol'ga wurde schwer verletzt im Wald aufgefunden; an ihrer Seite kniete mit blutverschmierten Händen ihr Ehemann Urbenin. Ein Stück weiter lag betrunken und blutbefleckt ein einäugiger Leibeigener des Grafen. Bei Kamyšëv-Zinov'ev breitet sich über diese Vorgänge nächtlicher Alkoholnebel; seine von Schlamm bedeckten Schuhe sind die einzige Spur, die ihm vom Abend des Mordes geblieben ist. Zu Beginn der verspätet und völlig unprofessionell aufgenommenen Ermittlung (inzwischen hat Regen viele Spuren am Tatort verwischt) verhaftet er Urbenin und den einäugigen Leibeigenen Kuz'ma. Prägnant führt Čechov die Technik der Tatverschleierung anhand des Verhörs der im Sterben liegenden Ol'ga vor: Der Untersuchungsrichter – der Täter – manipuliert Fragen und Antworten so schamlos, dass Ol'ga ihren Peiniger nicht preiszugeben wagt (377 f./186 f.).

Nach mehreren Monaten Untersuchungshaft bemüht sich der einäugige Kuz'ma, den Distriktrichter, Kamyšëv-Zinov'evs Vorgesetzten, zu erreichen. Er will eine Zeugenaussage machen: Er erinnert sich jetzt an den Mann, der ihn aus dem Alkoholrausch aufgeweckt habe, indem er Blut an seinen Kleidern abwischte. Der Distriktrichter setzt einen Termin für die formelle Einvernahme an, aber am Morgen vor der angekündigten Aussage wird der Zeuge erwürgt in seiner Zelle aufgefunden (398 ff./213–216). Auch dieser Mord wird sofort dem Hauptverdächtigten Urbenin angelastet, dessen Zelle – neben der von Kuz'ma gelegen – in der fraglichen Nacht auf Anweisung des Untersuchungsrichters (!) unvergeschlossen geblieben war; Kamyšëv-Zinov'ev behauptet, er habe Urbenin

bessere Haftbedingungen einräumen wollen (399/215). Urbenin wird zuletzt als Doppelmörder (an Ol'ga und am Zellennachbarn) zu fünfzehn Jahren Arbeitslager in Sibirien verurteilt, wo er bald darauf stirbt.

Damit enden die als Binnenerzählung eingereichten „Aufzeichnungen“ des literaturbeflissenen Untersuchungsrichters. Die Rahmenerzählung, deren erster Teil den Antrittsbesuch des beginnenden Autors in der Zeitungsredaktion enthielt (241–246/5–11), berichtet abschließend von dem Gespräch, das der Redakteur nach der Lektüre von Kamyšëvs Manuskript mit dem Autor führt (407–416/227–239). Der Zeitungsmann hat längst erkannt, dass die zwei Morde und das Fehlurteil im Strafprozess niemand anders anzulasten sind als seinem Redaktionsgast und angehenden Autor selbst. Der Untersuchungsrichter ist ein Verbrecher, der sich der Strafe zu entziehen vermochte und einmal mehr – jetzt gar literarisch – versucht, die Täterschaft zu verschleiern.

Die Überblendung von Erzähler- bzw. Ermittlerrolle und Täterschaft – so wie wir sie später auch in Agatha Christies *The Murder of Roger Ackroyd* (1927) antreffen – scheint, wie gesagt, vorrangig durch das in Čechovs gesamtem Frühwerk häufige Verfahren der Parodie motiviert. Die Parodie des Gattungsschemas flankiert Čechov durch wiederholte ironische Ausfälle gegen die Koryphäen der Kriminalliteratur, namentlich Emile Gaboriau und seinen Nachahmer, den „russischen Gaboriau“ Aleksandr Škljarevskij (1837–1883)<sup>11</sup>. Čechovs Graf redet den befreundeten Untersuchungsrichter ironisch mit „Mon cher Lecoq“ an; der Redakteur, dem die Veröffentlichung angeboten wurde, begründet seine Ablehnung so: „Дело в том, что наша бедная публика давно уже набила оскомину на Габорио и Шкляревском. Ей надоели все эти таинственные убийства, хитросплетения сыщиков и необыкновенная находчивость допрашивающих следователей.“<sup>12</sup> (Čechov 1983, 244) Parodistisch sind auch weitere Passagen angelegt. Die „Aufzeichnungen“ des Untersuchungsrichters beginnen mit der falschen – faktisch nur der Verschleierungstaktik des Mörders dienenden – Voraussage: „Der Ehemann hat seine Frau umgebracht!“ (246/12). Das ‚Ermittlungsergebnis‘ vermeldet ein Papagei, den der Untersuchungsrichter von seinem Vormieter und Amtsvorgänger übernommen hat; es spricht ein Tier, das gleichsam schon über zwei Dienstgenerationen mit

11 Zu Škljarevskij siehe den Beitrag von Christine Engel in diesem Band.

12 „Es geht darum, dass unser Publikum von Gaboriau und Škljarevskij längst abgestumpft ist. Es hat sie satt, all die geheimnisvollen Morde, die listig ausgelegten Netze der Schnüffler, die außerordentliche Findigkeit der verhörenden Untersuchungsrichter.“ (Čechov 1985, 9)

der Kriminalprozedur vertraut ist. Ähnliche Späße begleiten den Prozess gegen Urbenin:

Защитник Смирняев не отрицал виновности Урбенина; он просил только признать, что Урбенин действовал под влиянием аффекта, и дать ему снисхождение. Описывая, как мучительно бывает чувство ревности, он привел в свидетели шекспировского Отелло. Взглянул он на этот „всечеловеческий тип“ всесторонне, приводя цитаты из разных критиков, и забрел в такие дебри, что председатель должен был остановить его замечанием, что „знание иностранной литературы для присяжных необязательно“.<sup>13</sup> (404)

Die Schreibweise der Parodie wird von vielen russischen Forschern übereinstimmend als Funktionsdominante des Romans identifiziert (vgl. Literatur in Čechov 1983, 590–592).

Diesen Konsens hat ein Aufsatz von Norbert Franz hinterfragt. Franz betont einerseits die sozialkritischen und psychologischen Momente des Romans: *Drama na ochote* sei „ein melodramatischer Feuilletonroman mit kriminalistischen Elementen“ (Franz 1990, 9). Diese Hypothese wird in einem zweiten Anlauf differenziert, der die kriminalistischen Elemente der Erzählung neu gewichtet; als das „zentrale Strukturierungsverfahren“ wird eine spezifische Form der Leserlenkung herausgestellt:

Typisch für den Krimi in seiner klassischen Form ist die große Differenz zwischen Sujet und Fabel, d.h. das eigentliche Geschehen [...] wird nicht in seiner logisch-chronologischen Abfolge erzählt, sondern in Zerstückelungen und Inversionen, die den Leser in die Irre führen. Das Sujet hat vorrangig die Aufgabe, die Rekonstruktion der Fabel zu erschweren bzw. den Leser zu veranlassen, ständig neue Varianten der Fabel zu entwerfen, bis er

---

13 „Der Verteidiger Smirnjaev bestritt Urbenins Schuld nicht; er bat lediglich anzuerkennen, dass Urbenin im Affekt gehandelt habe, und plädierte auf mildernde Umstände. Um zu beschreiben, wie quälend das Gefühl der Eifersucht sein könne, rief er Shakespeares Othello zum Zeugen. Er unterwarf diesen ‚allgemeinmenschlichen Typus‘ einer allseitigen Betrachtung, indem er Zitate aus den verschiedensten Kritiken anführte, und verstrickte sich in eine derartige Wirrnis, dass ihm der Gerichtsvorsitzende mit der Bemerkung Einhalt gebot, dass ‚die Kenntnis ausländischer Literatur für die Geschworenen nicht obligatorisch‘ sei.“ (222)

schließlich alle Details in die stimmige Reihenfolge der Fabel gebracht hat. [...] Der Autor denkt sich ein Verbrechen aus und die Art, wie es vertuscht werden soll, und fordert den Leser als Leser heraus, aus den Unstimmigkeiten der Erzählung die Geschichte zu rekonstruieren. (8)

Im Lichte solcher komplexitäts-steigernden Leserlenkung bewertet, scheint Čechovs Text über das Prädikat „parodistisch“ hinauszudeuten. Franz folgert, dass hier vielmehr „ein frühes Beispiel für den psychologisch und soziologisch fundierten Kriminalroman“ vorliege, so wie er im Werk von Georges Simenon zur vollen Entfaltung kommt (12).

An die Thesen zur Leserlenkung anknüpfend, soll hier noch einmal die Ich-Form von Čechovs Binnen-Erzählung betrachtet werden. Die Schilderung von Verbrechen durch den Täter selbst ist aus Werken wie etwa James Hoggs *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), Taras Ševčenkos Erzählung *Varnak* (1848; *Der Sträfling*) sowie aus der Beichte Stravrogins „U Šatova“ („Bei Šatov“), einem vor dem Druck gestrichenen Kapitel aus Dostoevskijs Roman *Beŝy* (1871/72; *Böse Geister*), durchaus bekannt. Čechov fügt dem Kunstgriff einer ‚Innenansicht‘ des Verbrechens als ästhetische Pointe hinzu, dass er seinen Justizbeamten zu einem der ersten russischen Beispiele für den *unreliable narrator* erhebt und durch eine Poetik der Ambiguität illustriert.

Der unzuverlässige bzw. manipulative Erzähler, dessen Rede zunächst wie eine kitschige Übertreibung von Gaboriaus Stil wirkt, verweist für seinen sentimentalischen Überschwang auf „das Erbe seiner deutschen Mutter“ (265/36). Kamyšëv bittet um Verständnis dafür, dass er dieser genetischen Prägung nicht entrinnen kann; auch hier verspottet Čechov den Zeitgeist – speziell die im literarischen Naturalismus populären Vererbungstheorien. Von der Mutter kommt offenbar auch Kamyšëvs Interesse an Vorzeichen bzw. die abergläubische Allegorese, die er mit verschiedenen Tieren (253, 353, 358 f./21, 154, 160 f.) treibt, darunter seinem Papagei (246, 334, 363–365/12, 128, 166–169) und einem „im Vorbeifliegen Beifall klatschenden Adlerweibchen“ (327/118), vor allem aber mit ‚moralisierten‘ (See-)Landschaften (251 f., 275, 284, 345 f., 353, 362, 364/18 f., 50, 62, 143, 153, 165, 168).

Dieser Mummenschanz verweist – ganz wie der *unreliable narrator* – auf eine Konfrontation mit der Philosophie des Positivismus. Čechov mokiert sich über Herbert Spencers Evolutionstheorie (243/7) und über Auguste Comte, dessen Lektüre eine Figur des Romans „die gleiche Aufmerksamkeit widmet wie Wirtshausschildern“ (251/18). Flankiert

wird Čechovs Anti-Positivismus durch die Nietzscheanische Rationalitätskritik und die Formel „Wissen vs. Wollen“ (402, 410/219, 230); in deren Umfeld trifft *Drama na ochote* auf die Anfänge einer Psychologie des Unbewussten und vor-freudianische Theorien der Verdrängung. An den Texten seines Kollegen Gaboriau faszinierte Čechov offenbar der Kontrast zwischen dem positivistischen Wissenschaftsglauben und der Darstellung von Handlungen in unzurechnungsfähigem Zustand. Der fiebernde Wachzustand des Untersuchungsrichters Daburon, der in *L'affaire Lerouge* im Eifersuchtswahn seinen Nebenbuhler Albert de Commarin umbringen will und nach dem Scheitern des Plans erschöpft in seinem Bett zu Bewusstsein kommt (Kap. 7), wird bei Čechov nicht nur in Szenen des Deliriums nachgespielt (283–286/60–65); er liefert die Motivierung für *Drama na ochote* insgesamt: Das Sujet wurzelt in dem mentalen ‚black-out‘, dem Kamyšev nach dem Mord an Ol’ga verfällt (361/164). Alle weiteren Momente der Verdrängung und Vertuschung ergeben sich aus dieser Bewusstseinsstrübung.

Čechov unterstreicht diese Zustände des Täters und Erzählers, indem er sie mit der kritischen Vernünftigkeit der Fußnoten konfrontiert, die der Herausgeber Kamyševs Bericht hinzufügt (ab 361/ab 164). Eine ähnliche Funktion hat der zum Abschluss der Rahmenerzählung einsetzende Kommentar zum Binnentext: Hier äußert der Redakteur detaillierte Kritik zu den literarischen Kunst- bzw. Fehlgriffen des Manuskripts – und verschränkt die kriminalistische ‚Nachlese‘ mit einer *avant la lettre* formalistischen „Bloßlegung des Verfahrens“ („obnaženie priéma“): Der Redakteur und Herausgeber der „wahren Begebenheit“ lässt dem schriftstellernden Mörder gleichsam *im Medium der Literaturkritik* das verpasste Verhör und Strafverfahren angedeihen.

Wenn wir der von Régis Messac und einer Nachfolgerschar (darunter Ernst Bloch und Siegfried Kracauer) vertretenen Hypothese glauben können, der Kriminalroman sei aufgrund seines „erkenntnistheoretischen Optimismus“ als ein Produkt der Aufklärung und der Wissenschaftsphilosophie des 19. Jahrhunderts zu betrachten (cf. Messac 1929; weiterführend zuletzt Boltansky 2012), dann erscheint die Stellung von *Drama na ochote* in der Gattungs- und Ideengeschichte und ihre gegenwärtige Relevanz in neuem Licht: Čechovs Straftäter als Ermittler wäre dann weit mehr als eine humoristische Travestie des traditionellen Detektivs: Der unehrliche, manipulative Held müsste als eine Herausforderung jener aufklärerischen Anstöße gesehen werden, die vielfach (s. Kracauer 1979; Tani 1984) in der Gattung Kriminalroman am Werke

gesehen werden.<sup>14</sup> Wenn Anton Čechovs *Drama na ochote* die Illusion von Aufklärung (im doppelten Sinne von ergebnisreicher philosophischer Reflexion und kriminalistischer Arbeit) bloßstellt, dann ist jetzt – im Sinne der Zielsetzung unserer Studie – zu fragen, wie Čechov in seinem Roman den Übergang von der generalisierten Erkenntniskritik zur Justizkritik vollzieht.

Čechov übt zwar (vor allem in den Äußerungen des Redakteurs) Kritik an Gaboriaus Romanen als Modephänomen. Mindestens ebenso gewichtig für den Bedeutungsaufbau von *Drama na ochote* ist aber Čechovs Kritik der russischen Justiz und die Distanzierung von dem arglosen Optimismus, mit dem Gaboriau seine Ermittler präsentierte. Während die Texte des Franzosen die Delinquenten unangestrengt zur Heiterkeit der *belle époque* in Kontrast setzen und das Recht als fraglos tragfähiges Gerüst der Lebenswelt präsentieren, leben Čechovs Helden in einer Rechtlosigkeit, die durch einige verschworene Schurken und die Indifferenz der Eliten ausweglos verfestigt wird. Die Diagnose der lokalen Adelsgesellschaft und des Honoratiorenregimes ist vernichtend. Den Strafprozess präsentiert Čechov als „Kultur“-Veranstaltung, die statt durch präzise Ermittlung und Zeugenbefragung vor allem durch den Austausch weltliterarischer Bildungsreferenzen in Erinnerung bleibt. Wie schlampig der Untersuchungsrichter auch immer ermittelt hat – das Gericht folgt seinen ‚Ergebnissen‘ und produziert mit der Verurteilung des armen Urbenin einen groben Justizirrtum. Die Rechtsbeugung passt ins Tableau des Landkreises: Viele auch nicht direkt justiziable Vorgänge zeigen die Rechtlosigkeit der kleinen Leute.

Dass Čechov ein absichtsvoll gestalteter Bezug zur Situation der Rechtsprechung in Russland vorschwebt, lässt sich am ‚Scharnierstück‘ seiner Justizsatire ablesen: am veristisch gezeichneten Bild des sittlich verkommenen Untersuchungsrichters. Dieses Bild wirkt so überzeugend, dass Čechov die Verspottung ausländischer Kriminalromane vielleicht gar zupass kam, um die anrühige Figur an einem Verbot durch die Zensur vorbeizumanövrieren: Die Gaboriau-Parodie könnte durchaus dem

---

14 Ohne *Drama na ochote* anzusprechen, macht Lev Šestov in Čechovs Veröffentlichungen insgesamt „verbrecherische“ Züge aus. Hauptanliegen des Autors sei es gewesen, die Ideale und Tröstungen der Menschen (Kunst, Wissenschaft, Inspiration etc.) zu vernichten; dadurch rücke er in die Nähe von Delinquenten: „(Он) только [...] теми или иными способами убивал человеческие надежды. [...] то, что делал Чехов, на обыкновенном языке называется преступлением ...“ (Šestov 1905/08, 3) – „(Er) hat nur [...] auf die eine oder andere Art die menschlichen Hoffnungen getötet. [...] was Čechov getan hat, heißt [...] in der Alltagssprache ein Verbrechen ...“

taktischen Zweck gedient haben, die radikale Kritik an der russischen Rechtspflege literarisch zu maskieren.

Neben *Drama na ochote* steht als großer Text mit vergleichbarer Rechtsthematik Čechovs Reisebericht *Ostrov Sachalin* (*Die Insel Sachalin*), der, 1890 begonnen, fünf Jahre später als Buch erschien und offensichtlich als Anstoß zu einer Reform des Strafvollzugs konzipiert war. Dieser Bericht greift direkt reform-orientiert in den Diskurs des Rechts und der Justizbehörden ein, anstatt ihn ‚lediglich‘ in narrativen Modellen auf die Probe zu stellen und zu hinterfragen. Obwohl mit bescheidenerer Absicht unternommen als *Ostrov Sachalin*, findet diese Hinterfragung in *Drama na ochote* einen für russische Verhältnisse unerhört kraftvollen Ausdruck.

### Vladimir A. Aleksandrov (1856–1918/19?): *Meduza*

Mit seinem Kriminalroman *Meduza* (1890; „Die Meduse“) schließt Vladimir Aleksandrovič Aleksandrov an eine Serie von Dramen an, die er mit Erfolg, in einigen Fällen unter aufsehenerregendem Skandal, im Moskauer Malyj Teatr zur Aufführung gebracht hatte (zur Biographie s. Nikitina 1989). Die Einsicht, dass Aleksandrov auch als Romancier bis heute literaturfähig ist (und neben Kraszewski, Čechov und Franko zu stehen verdient), verdanken wir dem von Abram Rejtblat herausgegebenen Nachdruck von *Meduza* (Rejtblat 1992, red., 78–317). Rejtblat, der seit langem die Bibliographie-Rubrik der Zeitschrift *Novoe literaturnoe obozrenie* leitet, ist seit dem Fund dieses Romans auch mit einer Reihe scharfsinniger Veröffentlichungen zu Populärliteratur und Kriminalroman hervorgetreten (vgl. Rejtblat 2009).

*Meduza* spielt 1887 in der Provinzstadt K. (Aleksandrov 1992, 82; Zitate nach dieser Ausgabe). Teil I des Romans, „Der Mord“ („Ubijstvo“), eröffnet mit dem *fait accompli*: In der Frühe findet der Kammerdiener der Familie Timenev seinen Dienstherrn tot vor dem Arbeitszimmer auf (80). Der Untersuchungsrichter Michail Krylovič und Staatsanwalt Ivan Il’ič stellen schnell ein zweites Opfer fest: Timenevs Ehefrau Vera wurde in ihrem (getrennten) Schlafzimmer unter einem Kopfkissen erstickt. Spuren am angelehnten Fenster lassen vermuten, dass der Täter über die Fensterbank entkommen ist. Er könnte aus Timenevs Schreibtisch einen Wechsel entwendet haben (101). Aleksandrov lässt die Personen defilieren, die für die Tat oder als Komplizen bzw. Zeugen in Frage kommen. In langen Rückblenden durchstreift er die Monate vor der Ermordung der Eheleute Timenev. Ausführlich beschreibt er einen Aufenthalt im Sommerhaus der Familie Neverov, Timenevs späteren Schwiegereltern,

zwei Jahre vor dem Mordfall (178–198). Vera hatte nach Abschluss ihrer Schulausbildung im Landhaus der Eltern ein Fest gegeben, zu dem auch eine Gesellschaft junger Bekannter und Freunde eingeladen war, darunter ihr späterer Ehemann Pëtr Timenev, der Idealist Vsevolod Alinskij, der jähzornige Lev Avdiev und gar der jetzt mit dem Mordfall befasste Ermittler Michail Krylovič.

Timenev hatte Vera damals einen Heiratsantrag gemacht (199) und den Neid des Konkurrenten Avdiev beschwichtigt, indem er ihm einen Kredit zuschanzte. Dieser Deal mit Avdiev (201 f.) spricht sich herum und wird wenig goutiert. Vera nimmt Timenevs Heiratsantrag ganz unromantisch auf (216–219): „В прежнее время [...] брак [...] для девушки [...] был аферой ее родителей, [...] часто даже простым торгом [...]. Нет, уж лучше по-нынешнему – пусть девушка сама собой торгует [...]!“<sup>15</sup> (218 f.). Vera will das Jawort nur geben, wenn Timenev eine offene Ehe akzeptiert und ihre Neigung zu Koketterie und Flirts nicht behindert. Diese forsch ‚emanzipierte‘ Auffassung von der Ehe und Veras Bedürfnis, sich schnell einen Liebhaber zuzulegen (231 f.), bekommt zuerst die jüngere Schwester Antonina („Tonja“) zu spüren. Tonja hat ein ambivalentes Verhältnis zur Ehe der Schwester, weil ihr der Schwager Timenev von Anbeginn an als reicher ‚Macher‘ unsympathisch war (222, 228). Dagegen liebäugelte sie seit Veras Sommerfest mit Vsevolod Alinskij. Die diskret erwiderte zarte *liaison* gerät in rauhe Wasser, als Vera aus Koketterie versucht, Tonja den Verehrer auszuspannen. Mit dieser Intrige treibt der Roman auf die Mordnacht zu: Vera erpresst Alinskij zu einer Besprechung, indem sie mit Skandal und unangenehmen Folgen für Tonja droht. Bei dem Gespräch im Schlafzimmer (233–239) macht sie dem jungen Mann eine Liebeserklärung; Alinskij gesteht seine Liebe zu Tonja, kritisiert Veras Ränkespiel und weist sie unverblümt ab (239).

An das nächtliche Gespräch schließen sich die beiden Morde an: Nachdem Alinskij das Zimmer verlassen hat und Vera weinend eingeschlafen ist, tritt ein neuer Besucher durch die Tür des Boudoirs (240). Hier vollzieht Aleksandrov einen Schnitt und bringt den Leser zum Beginn des Romans zurück. Die Narration beginnt um den leeren Fleck der Mordtat zu kreisen. Die Ermittler konzentrieren ihre Aufmerksamkeit auf Tonja, weil der Aufenthalt im Nebenzimmer der Ermordeten sie zur

---

15 „In früheren Zeiten war [...] die Heirat [...] einer jungen Frau [...] ein Geschäft, für das ihre Eltern zuständig waren, [...] oft gar ein schlichtes Handelsgeschäft. [...] Nein, jetzt sollte es besser nach heutigen Standards zugehen – die junge Frau soll über sich selber verhandeln [...]!“

Zeugin designiere. Tonja verweigert die Aussage, weil sie – irrtümlich – davon ausgeht, ihre heimliche Liebe, Alinskij, sei der Mörder. Tatsächlich aber hat Tonja die Vorgänge im Nebenraum nur bis zum Streit zwischen Vera und Alinskij verfolgt und den Täter gar nicht gesehen oder gehört. Darüber ahnungslos, belagern die Ermittler die junge Frau; eines der psychologisierenden Verhör-Duelle (251–262) liest sich wie Aleksandrovs Versuch, die Vernehmung von Raskol'nikov durch Untersuchungsrichter Porfirij aus Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* (1866; *Verbrechen und Strafe*) zu überbieten.

Aleksandrovs Staatsanwalt versucht, Tonjas Aussagebereitschaft durch Manipulation zu beeinflussen: Während die junge Frau durchblicken lässt, dass sie sich die Tat als bewundernswerten, leidenschaftlichen Widerstand gegen eine vorausgehende Erniedrigung vorstellt, betont Ivan Il'ič den Diebstahl der Schuldverschreibung und qualifiziert den Täter so überzeugend als niedrigen Schurken, dass Tonja kurz davorsteht, Alinskij preiszugeben (260, 266). Als Alinskij Tonja wenig später seine Liebe gesteht, gibt sich die Angesprochene desinteressiert; Tonja spricht von ihrer eigenen Zuneigung nur mehr in der Vergangenheit und wirft Alinskij zuletzt den Mord vor (305 ff.). Der so Beschuldigte bekennt sich zu seinem Besuch in Veras Zimmer, streitet den Mord aber ab: Ja, Vera habe ihm Avancen gemacht und ihn gedrängt, mit ihr zu fliehen; er habe sie aber nach dem Streit ohne jede Handgreiflichkeit verlassen. Für Tonja entwertet diese prosaische Aussage das heroische Opfer, das sie aus Liebe zu Alinskij erbracht zu haben glaubte: Das Schweigen vor den Ermittlern, auch auf die Gefahr, als Komplizin des Mordes verdächtigt zu werden, war sinnlos (308 f.) – und damit auch die Beziehung zu dem unheldischen Alinskij. Der gedemütigte Verehrer flieht aus dem Haus der Neverovs und wird am nächsten Tag tot in einer nahen Schlucht aufgefunden – ob nach einem Absturz durch Unfall oder einem Selbstmord, bleibt unklar (319 f.).

Der Untersuchungsrichter erkennt auf Selbstmord und bewertet die Tat als Schuldeingeständnis (311). Während er noch mit dem Staatsanwalt berät, werden die beiden dringend zu Avdiev gebeten: Er wolle „etwas überaus Wichtiges mitteilen“ (311). Bei Ankunft der Ermittler liegt Avdiev im Fieber (312); aus dem Delirium erwachend, gesteht er den Mord an den Eheleuten Timenev und begleitet sein Geständnis mit einer detaillierten Beschreibung der Mordnacht und seines Motivs. Den letzten Anstoß zur Mordtat – ursprünglich wollte Avdiev Vera nur zur Rede stellen – gab ihm das belauschte Gespräch zwischen Vera und Alinskij, vor allem Veras Liebeserklärung an Alinskij (314 f.). Damit ist

die Annahme hinfällig, Alinskij habe durch seinen Selbstmord das Verbrechen an den Timenevs eingestanden. Vielmehr ist ein drittes Opfer zu beklagen, weil Avdiev sein Geständnis so lange hinausgeschoben hat. Die Nachricht über Alinskijs Unschuld und seinen Tod stürzt Tonja in eine tiefe Krise; sie stirbt wenig später (316 f.).

Neben der Eröffnung des Romans (78–87) übermitteln nur einige Passagen zu Beginn von Teil II, betitelt „Liebe“ („Ljubov“) (178–240), konkrete Vorgänge in den Worten des Erzählers. Der weitere Text ist überwiegend Verhören, der kriminalistischen Erörterung vergangener Vorgänge und psychologischer Innenschau der Helden gewidmet. Der lange Aufenthalt des Lesers im Bereich der Hypothesen und Ermittlungsansätze bietet den Anlass, auf das Feld der juristischen Begriffe überzutreten. Tatsächlich illustriert Aleksandrov deutlich umfassender als andere russische Kriminalromane der Zeit Probleme der Jurisprudenz und Gerichtsprozedur, und zwar speziell – ähnlich wie Kraszewski – aus dem Bereich der *Straftaten gegen das Strafrecht*. Wir greifen hier nur einige der aufgerufenen Rechts- und Verfahrensnormen heraus.

(A) Aleksandrov illustriert ausführlich den Tatbestand der *Justizbehinderung* bzw. *Strafvereitelung* (vosprepjatstvovanie osuščestvleniju pravosudija). Pikant – und vielleicht als Hinweis darauf zu werten, dass dem Autor Čechovs *Drama na ochote* bekannt war – ist das Zwielficht, in das der Chef-Ermittler gerückt wird (120–123, 138 ff.): Michail Krylovič hatte während des Sommerfests um Veras Schwester Tonja geworben (86, 88), war aber abgewiesen worden. Am Abend vor der Mordnacht hatte er gemeinsam mit Timenev und dessen Schwägerin Tonja eine Theatervorstellung besucht (89). Das Motiv des verdächtigen Untersuchungsrichters weist beiläufig auf die Krimi-Mode der Zeit (253), wie auch der folgende Kommentar von Staatsanwalt Ivan Il'ič:

Далее, – продолжал прокурор [...] – нет такого преступления, которое не было бы кому-нибудь известно. Это факт. Только в романах найдете в так ловко скрытые преступления, что о них никто ничего не знает. Но ведь в романах-то обстоятельства дела подобраны нарочито, все зглажено и прилажено, а в действительной практике такой подбор почти невероятен. Бывает, конечно, что никто не имеет в руках доказательств, что такое-то лицо совершило известное преступление, но непременно существуют такие, которые „подозревают“ его [...] когда их выведет само правосудие, тогда преступник пропал неминуемо, потому что из основательных подозрений не за-

медлят выясниться основательные улики. [...] Встречаются также некоторые, так сказать, артисты, скрывающие даже человека, в виновности они убеждены, на том основании, что и преступника грешно губить на всю жизнь. Бог, дескать, накажет!<sup>16</sup> (258)

Um Tonja zur Aussage über das Geschehen in der Mordnacht zu bewegen, greift der Staatsanwalt hier auf die Maxime „Nullum sine teste putaveris locum“ zurück, die uns bereits als Motto von Kraszewskis Roman begegnet ist (s. Anm. 9). Im Subtext des obigen Zitats klingt Kritik an den russischen Rechts nihilisten und an den Vertretern slavophiler „duchovnost“ („Vergeistigung“) durch, die das staatliche Strafen und irdische Justiz überhaupt als ein Zerrbild göttlicher Gerechtigkeit verdammen.

Obstruktion droht der modernen Strafjustiz und ihren Ermittlungspraktiken natürlich nicht nur von Rechts nihilisten und menschenfreundlichen „Künstlern“ (s. o.), sondern von jedermann, der den Täter, die Tat und ihre Umstände verschleiert. Der Verdacht, die Strafverfolgung zu hintertreiben, trifft (wie gezeigt) Krylovič, hauptsächlich aber Tonja: Die Schwester der Ermordeten könnte versucht sein, den Mörder zu decken, weil dieser zu ihr eine Liebesbeziehung unterhält. Hier kommt Alinskij ins Visier; Avdievs Rolle wird nicht hinterfragt. Tonja gibt der Vermutung, sie mache sich der Strafvereitelung schuldig, weitere Nahrung mit ihrer Äußerung, eine Person, welche die Strafverfolgung durch ihre Zeugenaussage befördere, könne nur ein Denunziant („donosčik“, „donosčica“) sein (299).

(B) An zweiter Stelle bedeutsam ist Aleksandrovs Interesse am Phänomen der Befangenheit („pristrastnost“) von Zeugen und anderen Verfahrensbeteiligten. Für den entsprechenden Anfangsverdacht steht

---

16 „Außerdem, – fuhr der Staatsanwalt fort [...] – gibt es kein Verbrechen, von dem nicht irgendjemand Kenntnis hätte. Das ist eine Tatsache. Nur in Romanen finden Sie so geschickt getarnte Verbrechen, dass niemand etwas von ihnen weiß. Aber in diesen Romanen sind doch die Umstände des Falls mit Absicht ausgewählt, alles wird geglättet und stimmig zusammengebaut, während eine solche Abstimmung in der praktischen Realität fast unmöglich ist. Natürlich kann manchmal keiner den Beweis führen, dass irgendeine Person ein bestimmtes Verbrechen begangen hat, aber es gibt immer Leute, die gegen diese Person ‚einen Verdacht hegen‘ [...] wenn nun die Justiz genau diese Leute zur Aussage bewegen kann, dann ist der Verbrecher unfehlbar geliefert, weil aus begründeten Verdachtsmomenten schnell Beweise werden, die den Täter überführen. [...] Es gibt aber auch solche – wie soll ich sagen – Künstler, die selbst einen Menschen decken, von dessen Schuld sie überzeugt sind, und zwar mit der Begründung, es sei eine Sünde, einen Verbrecher für sein ganzes Leben zu ruinieren. Die Strafe, sagen sie, liegt in Gottes Hand!“

bei mehreren Romanfiguren der Aufenthalt im Sommerhaus der Familie Neverov (178–198). Bei der Zeugenbefragung fällt auf, dass Tonja, die Schwester und Schwägerin der Mordopfer, den Tathergang durch die Türe ihres neben dem Schlafzimmer der Schwester liegenden Raums hätte hören müssen. Die Ermittler vermuten, dass Tonja durch Verweigerung der Aussage den Täter deckt (103, 114–117, 119, 121); der Staatsanwalt ist von dieser Hypothese fest überzeugt (260, 263).

Aleksandrovs Roman bringt beim Thema Befangenheit auch die Amtsführung des Untersuchungsrichters ins Spiel. Tatsächlich hatte Krylovič um Tonja geworben; während der Ermittlung erwägt er, der Schwester des weiblichen Mordopfers einen Heiratsantrag zu machen (274 ff.). Gegenüber Staatsanwalt Il'ič begründet er den geplanten Ausstieg aus der Ermittlung mit der Ausrede, er sei über die Herzlosigkeit der Jurisprudenz enttäuscht: „Нет в ней простора душе [...]: ни любви, ни дружбы, ни привязанности [...]. Если брат твой виновен – губи брата [...]“<sup>17</sup> (288). Bei einem späteren Treffen (287–295) versucht Il'ič erneut, den Kollegen umzustimmen; erst jetzt nennt Krylovič sein wahres Motiv für den Amtsverzicht: den Wunsch, Tonja zu heiraten (290).

Mit dem Problem der Befangenheit ist auf Vorschriften angespielt, welche die 1864 erlassene russische Strafprozessordnung (*Ustav ugovnogo sudoproizvodstva*) im Artikel über „Das Wesen der Pflichten und die Amtsbefugnisse der Untersuchungsrichter“ („Suščestvo objazannostej i stepen' vlasti sudebnych sledovatelej“) ausführte: „Судебный исследователь может быть отводим как обвиняемым, так и частным обвинителем и гражданским истцом по причинам, которые признаются законными поводами к отводу судей“<sup>18</sup> (§ 273; s. Rossijskoe zakonodatel'stvo, T. 8, 147). Die genannten „rechtsgültigen Anlässe“ sind in der Strafprozessordnung bereits in § 85 „Gründe und Verfahrensordnung für die Absetzung eines Richters“ („Slučai i porjadok ustranjenja sud'i“) erläutert. Die Liste benennt Befangenheitsgründe, die eine Beteiligung des Beamten am Verfahren ausschließen: etwa 1. wenn er und seine Familie, sowie seine Angehörigen bis zu Verwandten vierten Grades mit dem Angeklagten verwandt sind; 2. wenn er der Vormund des Angeklagten ist bzw. einer für den anderen die Aufgaben

17 „In der juristischen Tätigkeit ist kein Raum für die Seele [...]: keine Liebe, keine Freundschaft, keine Bindung [...]. Wenn dein Bruder schuldig ist – dann vernichte den Bruder [...]“

18 „Der Untersuchungsrichter kann sowohl vom Beschuldigten als auch vom Privatankläger und dem Zivilkläger aus Gründen abberufen werden, die als rechtsgültige Anlässe für die Abberufung von Richtern anerkannt sind.“

eines Verwalters erfüllt; oder 3. wenn er oder seine Frau Erben des Angeklagten sind oder mit diesem in anderer Angelegenheit prozessieren (Rossijskoe zakonodatel'stvo, T. 8, 128 f.).

Neben der Strafprozessordnung und der Gerichtsverfassung ist für die Bewertung von Krylovič als Amtsträger auch das Strafgesetzbuch relevant. Die zu Aleksandrovs Lebzeiten gültige Fassung, das *Uloženie o nakazanijach ugovolnych i ispravitel'nych* („Gesetzbuch über die Kriminal- und Korrekptionsstrafen“) von 1886, enthält die Kapitel „О неправосудии“ („Über Rechtsbeugung“) (§ 366–371) und „О преступлениях чиновников при следствии и суде“ („Über Delikte von Beamten bei Ermittlung und Gericht“) (§ 426–434). Für diese Vergehen definiert das Gesetzbuch drakonische Strafen:

§ 366. Кто из корыстных или иных личных видов решит, с явным нарушением законов и вопреки положительному оных смыслу, какое-либо, подлежащее его рассмотрению, дело, тот за сию умышленную несправедливость подвергается, смотря по мере вины: или ссылке на житье в Сибирь по четвертой степени 31 статьи сего уложения, со потерю всех особенных, лично и по состоянию присвоенных, прав и преимуществ; или же лишению всех прав состояния и ссылке в Сибирь на поселение.<sup>19</sup> (Uloženie 1886, 243 f.)

Im weiteren werden Dienstvergehen wie Voreingenommenheit, Befangenheit und Parteinahme kommentiert; die Sanktionen reichen von der Versetzung über eine Abmahnung bis hin zur Entlassung des Beamten (cf. Uloženie 1886: 265–267).

(C) Ein nächstes – diesmal erheiterndes – Beispiel für die Narrativierung juristischer Begriffe liefert Aleksandrovs Erörterung der Motive, die den später als Mörder identifizierten Lev Avdiev zu seiner Tat führten. Das zunächst psychologisch definierte Motiv des eifersüchtigen Konkurrenten (202 f., 216) wird in einem zweiten Schritt (ebenso wie die oben genannten Verhaltensweisen) juristisch ausbuchstabiert.

---

19 „§ 366. Wer um eines Vorteils willen oder aus anderen persönlichen Motiven einen Rechtsfall, für den er zuständig ist, unter offener Verletzung der Gesetze und gegen ihren positiven Sinn entscheidet, der wird für diese vorsätzliche Rechtsverletzung je nach Maß der Schuld bestraft: entweder mit lebenslanger Verbannung nach Sibirien entsprechend § 31, Satz 4 dieses Gesetzbuches, bei Verlust aller besonderen Rechte und Privilegien, die er persönlich und aufgrund seiner Stellung erlangt hat; oder aber mit Entzug aller in seiner Stellung begründeten Rechte und mit Strafansiedlung in Sibirien.“

Der Heiratsantrag von Pëtr Timenev (199) und seine Ehe mit Vera Arkad'evna standen in Konkurrenz zu Avdievs Werbung; deshalb hatte Timenev dem Konkurrenten einen günstigen Kredit gegeben, um ihn durch diesen Deal in Schach zu halten (201 f.). Aleksandrov spielt diese Verwicklung auf das juristische Terrain hinüber, indem er an den psychologischen Kommentar eine ausführliche Reflexion über das Schuldrecht anschließt (202 f.).

Dass diese ‚konzeptionelle Einfärbung‘ der Narration bzw. die Narrativierung juristischer Begriffe absichtsvoll betrieben wird und nicht auf bloßer Koinzidenz beruht, zeigt sich daran, dass *Meduza* neben den überschaubaren diegetischen Apparat eine umfangreiche Serie von Debatten, Kontroversen und Verhören stellt. In diesen ‚Verhandlungen‘ betreibt Aleksandrov die stetige Engführung von alltagspraktischen und juristischen Formulierungen. Die Rede von solchem Nebeneinander soll nicht suggerieren, der Text sei als bloße Illustration von Paragraphen zu lesen. Die in unserer Lektüre beleuchtete Nachbarschaft von Romanfiktion und Rechtsnorm soll vielmehr zeigen, dass die Dienstverfehlungen des in *Meduza* dargestellten Justizpersonals mit juristischem Hintersinn unterlegt sind und gerade dadurch – statt in die Ermittlerroutine vieler Kriminalromane zu münden – sujetbildend zu Buche schlagen, d. h. einen Anstoß zu neuen Konflikten und unvorhersehbaren Ereignissen geben.

Der Roman erörtert noch weitere Rechtsthemen – etwa die gesellschaftliche Funktion von Strafe (261) oder die „moralische Beteiligung“ („*pravstvennoe učastie*“) an Straftaten (298). *Meduza* widmet sich den rechtlichen Aspekten des Sujets intensiver als irgendein russischer Kriminalroman der Zeit. Dabei beeinträchtigt die inszenierte Jurisprudenz nirgendwo die Spannung und Roman-Qualität des Textes. *Meduza* ist also nicht ohne ästhetische Meriten; der Leser erlebt brillante Dialoge über Verbrechen, Moral und Ehre (274–299), sowie eine subtile Kasuistik über Befangenheit und Strafvereitelung. Der Roman ist hinsichtlich der literarischen Verfahren konventioneller als die beiden vorangehenden Werke; im literarischen Umgang mit der Jurisprudenz ist Aleksandrov den prominenten Autoren aber durchaus überlegen.

### **Ivan Franko (1856–1916): *Perechresni stežky***

Ivan Frankos Roman *Perechresni stežky* (1900; „Wegkreuzungen“) nimmt gegenüber den vorangehenden Werken in doppelter Hinsicht eine Sonderstellung ein: (A) *Perechresni stežky* ist kein Kriminalroman im engeren Sinne. Statt einer für den Leser spannend angelegten Aufklärung über Täter und Delikte bietet Franko die Chronik einer

von kriminellen Seilschaften ‚übernommenen‘ Kleinstadt, in der ein Rechtsanwalt für die Einhaltung der Gesetze und gegen die Strafflosigkeit korrupter Amtsinhaber und Honoratioren kämpft. (B) Der Roman kritisiert die Rechts- und Verwaltungsordnung einer multikulturellen Region des Habsburgerreiches. Er wirft eine ethnische und Minderheiten-Problematik auf und beleuchtet die kulturelle Hegemonie der polnischen Eliten. Da Franko seine Kritik vor westukrainischen Lesern ausbreitet, ist auch *Perechresni stežky* als eine für die intellektuelle Geschichte der slavischen Länder bedeutsame Stellungnahme zur Rechtspflege zu betrachten. Diesen Beitrag zur „Verbrechensliteratur“ gemeinsam mit den drei vorangehenden Kriminalromanen zu behandeln, erscheint auch deshalb berechtigt, weil Franko weniger die Strafnormen der Doppelmonarchie ins Visier nimmt, als vielmehr eine für die Epoche in Europa insgesamt bedenkenswerte Fehlentwicklung des Rechtsbewusstseins und der Justiz.

Mit dem Roman *Perechresni stežky* setzt Franko eine Reihe von sozialkritischen Texten fort, aus der zuvor schon die Romane *Boryslav smijet'sja* (1881/82; „Boryslav lacht“), *Dlja domašn'oho ohnišča* (1892/97; „Für den häuslichen Herd“) und *Osnovy suspil'nosti* (1894/95, unvollendet; „Die Stützen der Gesellschaft“) herausragten. Die beiden zuletzt genannten Texte und *Perechresni stežky* nutzen Stoffe aus der Verbrechenschronik, sind aber nicht Detektiv-Romane im bislang erörterten Sinne. Ihr Modell ist der Gesellschaftsroman als Medium des literarischen Naturalismus; den privilegierten Zusammenhang dieser literarischen Strömung mit der Verbrechensliteratur weisen neuere Darstellungen überzeugend auf (Nicolosi 2018; cf. Hundorova 2006, 36–95). Wie das folgende Resümee zeigen wird, konkurrieren in *Perechresni stežky* der Naturalismus und die Thematik der „Degeneration“ mit einem (im Sinne der deutschen Sozialdemokratie) reformistischen Credo. Franko knüpft das sozialdemokratische Reformversprechen an eine Modernisierung der Rechtspflege, deren herausragende neue Instanz – der Anwalt – im Roman als Zentralfigur auftritt.

Franko entwickelt das Justizsujet vor der Kulisse einer unter K.u.K.-Verwaltung und polnischer Hegemonie lebenden Provinzstadt und in Verbindung mit einer Liebesgeschichte: Der in Lemberg promovierte Jurist Jevgenij Rafalovyč hat eine Anwaltskanzlei in einer nicht benannten westukrainischen Provinzstadt eröffnet; die Beschreibung des Umlands und des Flusses, der die Stadt umschließt (Kapitel IV), lässt Stanislau, d. h. das heutige Ivano-Frankivs'k, oder Drohobyč vermuten. Rafalovyč macht schon bald auf sich aufmerksam, als er erfolgreich die Verteidi-

gung von Bauern übernimmt, die unter fabrizierten Anschuldigungen verklagt worden waren (I).<sup>20</sup> Gelobt und umworben wird Rafalovyč von dem Gerichtsbediensteten Valerian Stal's'kyj (II–IV), seinem Nachhilfelehrer aus Lemberger Gymnasialzeiten, den Rafalovyč als Tierquäler und Sadisten in Erinnerung hat; Stal's'kyj bleibt sich treu, indem er sich jetzt mit frauenfeindlichen Tiraden und unwürdigem Palaver über seine Ehefrau blamiert (VII–X). Bald nach Ankunft in der Stadt war Rafalovyč eine geheimnisvolle Frau in Schwarz begegnet (IV); nicht gleich erkennt er in ihr Regina Twardowska wieder, seine Liebe aus Studienzeiten. Regina hatte sich zehn Jahre zuvor – gerade als der Jurastudent Rafalovyč ihr näher gekommen war (XIII–XVI) – durch die Heiratsvermittlerin „Tante Susi“ („*ciocia Zuzia*“<sup>21</sup>) zur Ehe mit Stal's'kyj überreden lassen, war diesem an den Dienort in der Provinz gefolgt (XVII) und fristet dort seitdem ein vergiftetes Eheleben (IX–X, XX–XXIII, LI). Rafalovyč ist konsterniert, als er, von Stal's'kyj eingeladen, der früheren Liebe begegnet, die damals einfach verschwunden war (XX–XXIII).

Beim Empfang in den Ämtern und durch die Honoratioren (V–VI) wird Rafalovyč klar, wie kurzsichtig die städtischen Eliten und wie heillos die K.u.K.-Verwaltung, der polnische Adel und die Juden miteinander zerstritten sind. Er selbst wird bald zum Stadtgespräch, weil er die nationalen Bestrebungen der Ukrainer (in K.u.K.-Terminologie Ruthenen) fördert, die ständige Diskriminierung erfahren, obwohl sie die Bevölkerungsmehrheit darstellen:

[...] д-р Рафалович виступив відразу новатором, консеквентним і впертим: він відразу зробив свою канцелярію руською і поклав собі правило, що ні один „кавалок“ із неї не сміє вийти на іншій мові, як тільки на руській. Се була правдива революція. [...] Кілька разів йому відкидувано подання, але він достоював свого права, не подавався ні на які підмови ані жалі, але, навпаки, своїм звичайним способом зводив їх на жарти, обезсилював сміхом, добродушністю, за котрою, мов

20 *Perechresni stežky* wird nach Band 20 der Gesamtausgabe von Frankos Werken zitiert (Franko 1979). Um die Identifikation der Zitatstellen auch in anderen Editionen zu erleichtern, erfolgt der Nachweis nach der Kapitelzählung (I–LX); nur die wörtlich zitierten oder für Details aufgerufenen Textpassagen werden nach Kapitelzahl und Paginierung nachgewiesen.

21 Wo in Personennamen die ethnische Zugehörigkeit zu erkennen ist (etwa bei den polnischen Namen), wird das im Text kenntlich gemacht: Die Heiratsvermittlerin Zuzanna [цього Зюзя] (VII) ist als „*ciocia Zuzia*“, der Adelsmarschall [Брикальський] (VI) als „*Brykalski*“ transkribiert, u. ä.

оружні полки, стояли непереможні юридичні аргументи. І його впертість по якимсь часі почала одержувати перемогу.<sup>22</sup> (XI, 215 f.)

Rafalovyč erfährt auch mehr und mehr über die Konflikte der polnischen Magnaten untereinander und die Rolle der jüdischen Pfandleiher, speziell über die Feindschaft zwischen Adelsmarschall Brykalski und dem reichen Juden Vahman (XII). Vahmans einziger Sohn wurde aufgrund einer polnischen Intrige als Armeeerkrut eingezogen und ist in einer Schlacht umgekommen (XXXI). Der Vater sinnt seitdem auf Rache an Brykalski, dem Hauptverantwortlichen: Er will die Wechsel, die der Adelsmarschall an verschiedene jüdische Kreditgeber ausgestellt hat, heimlich aufkaufen und die große Gesamtsumme auf einmal eintreiben, um den Intriganten zu ruinieren.

Unterdessen gerät der Anwalt aufgrund seines sozialpolitischen Engagements ins Visier konservativer Kreise. Rafalovyč leistet Rechtshilfe bei der Organisation einer Generalversammlung (*vičce*) der bürgerlichen Bevölkerung (XXXVIII), seit er erfahren hat, dass der Adel unter Brykalskis Führung eine Kredit-„Reform“ anstrebt, bei der die gut gefüllte Kasse der bürgerlichen Kooperative mit der (notorisch leeren) Kasse des Adels zusammengelegt werden soll (XXXIX). Zugleich regt er Strafprozesse gegen die Juden Švarc und Šnadel’s’kyj an, letzterer ein aus der Berufsvereinigung ausgeschlossener Anwalt. Die beiden hatten den Bauern unter Verweis auf Nachrichten über einen baldigen Krieg Angst gemacht und von ihnen – vorgeblich „zur Abwendung drohender Konstriktionen“ – hohe Geldsummen kassiert.<sup>23</sup> Šnadel’s’kyj krönte den Betrug durch die Lüge, das ihm anvertraute „Darlehen“ werde sich reichlich auszahlen, weil er direkten Zugang zum Kaiser habe (XXXII, XXXVI). Rafalovyč erlebt viele weitere Skandale im Regierungsbezirk. Er wohnt

---

22 „[...] Dr. Rafalovyč trat sofort als konsequenter und zäher Neuerer auf: Seine Kanzlei präsentierte sich von Anfang an als ruthenisch; er hielt sich an das Prinzip, dass aus der Kanzlei kein Blatt Papier abzugehen habe, das in einer anderen Sprache als Ukrainisch wäre. Das war eine echte Revolution. [...] Einige Male wurden seine Eingaben deshalb sogar abgewiesen, aber er setzte seinen Rechtsanspruch durch, ließ sich weder durch Hetzreden noch Vorwürfe in die Enge treiben; im Gegenteil nahm er sie nach seiner üblichen Art auf die leichte Schulter, entkräftete sie durch Lachen und durch ein joviales Auftreten, hinter dem – fast wie Regimenter in Waffen – unabweisbare juristische Argumente standen. Und seine Hartnäckigkeit gewann nach einiger Zeit die Oberhand.“

23 Diesen Betrügergeschäften steht die Armenhilfe des Juden Vahman gegenüber, – Grund dafür, die Pauschalkritik an Franko als *Antisemit* nicht gelten zu lassen (vgl. die Beiträge von Hunderova, Hrycak und Grabowicz in Woldan/Terpitz 2016).

einem Gerichtsverfahren in der Nachbarregion bei, die der debile und zur Verhandlung unfähige Dorfrichter durch einen Amtsschreiber führen lässt (xxxiii). Einen windigen Landarzt, der versucht, das in mehreren Dörfern angerichtete Kindersterben zu vertuschen, zeigt Rafalovyč bei der Regionalverwaltung an (xxxiii).

Die Handlung spitzt sich in der zweiten Hälfte des Romans in einem Bündel paralleler Handlungsstränge zu: (A) Der Landeshauptmann will die Versammlung der Bauern verbieten und denunziert Rafalovyč als Unruhestifter (xlIX, li). (B) Stal's'kyj erniedrigt seine Ehefrau immer aggressiver, so dass sie bei Rafalovyč Beistand sucht. Daraufhin animiert Stal's'kyj Rafalovyčs Hausmeister Baran, den Anwalt und seine Kontakte zu Regina zu bespitzeln (xxviii). (C) Baran, der vor Jahren die eigene Ehefrau ermordet hat und nur durch von Vahmans Milde und Obhut allmählich wieder in der Gesellschaft Fuß fassen kann, verfällt in zunehmende Geistesverwirrung; er fantasiert über den kommenden Antichrist, für dessen Diener und Vorboten er aufgrund der Einflüsterungen eines Jesuitenpaters Rafalovyč hält (xxvii–xxviii). (D) Vahman hat das Paket aller Schuldscheine angekauft, die, bei Brykalski fällig gestellt, zum sofortigen Bankrott des mit Vahman verfeindeten Magnaten führen werden (l, lv).

Diesen Sujet-Mechanismus setzt Franko dann in heftige Bewegung; der Leser von *Perechresni stežky* gerät in einen Strudel von Ereignissen, der an Dostoevskijs *Besy* und das darin gezeichnete Bild von moralischem Chaos und gesellschaftlicher Zerrissenheit erinnert. Die Betrüger Šnadel's'kyj und Švarc haben dem Hausmeister Baran einen Brief entwendet, in dem Vahman den Weiterverkauf der von ihm erworbenen Wechsel quittiert; die Quittung lässt vermuten, dass bei Vahman viel Geld zu holen ist (lvi). Stal's'kyj hat seine Ehefrau Regina erneut vor Zeugen erniedrigt, so dass sie flieht. Da er vermutet, sie werde bei Rafalovyč Zuflucht suchen, dringt er mit Komplizen gewaltsam in dessen Haus ein (liv–lv). Regina ist tatsächlich zugegen, weil sie Rafalovyč Glück für die Bauernversammlung wünschen will; sie entkommt knapp durch die Hintertür. Als sie, spät nach Hause zurückgekehrt, erneut von dem betrunkenen Stal's'kyj angegriffen wird (lvii), erschlägt sie ihn, flieht in die zugeschnittene Vorstadt und trifft dort auf Baran. Stal's'kyjs delirierender Zuträger dringt auf Regina ein und stürzt sie von einer Brücke in den Tod, bevor auch er als Selbstmörder in den eisigen Fluss hinabspringt (lviii, 438 f.).

Inzwischen haben Šnadel's'kyj und Švarc Vahman umgebracht und seinen Safe geplündert (lvi, 426 f.). Bevor die beiden über Przemysł

nach Berlin fliehen, um sich dann nach Amerika abzusetzen, führen sie die Ermittler mit Hinweisen auf den vermeintlichen Selbstmord ihres Opfers in die Irre (LX). Šnadel's'kyj, der schon vor seiner Flucht an Lungenentzündung litt, wird todkrank in Berlin aufgegriffen; er gesteht den Mord an Vahman und erhängt sich in seiner Zelle (LX, 458). Das Rätsel der übrigen Vermissten und Mordopfer wird erst im folgenden Frühjahr gelöst: Im Tauwetter gibt der Fluss die Leichen von Regina und Baran frei (LX, 458). Der Roman schließt mit der Klage des Landeshauptmanns über seine ruinierte Karriere: Er wird nun doch keinen Orden für gute Verwaltung aus Wien erhalten.

Der sarkastisch gewendete Schluss und der Erfolg, den Rafalovyč (in der Hintergrundhandlung, LIX–LX) mit der Bauernversammlung erringt, machen die Atmosphäre von Skandal, ja Weltuntergang, nur kurz vergessen. Das apokalyptische Ende von *Perechresni stežky* erinnert an Sensationsromane der Jahrhundertwende wie Stanisław Przybyszewskis *Satans Kinder* (dt. 1897; *Dzieci Szatana*, 1899); als früherer Pate für die Skandalchronik einer Provinzstadt wurde bereits Dostoevskijs Roman *Besy* genannt. Anders nun als Dostoevskij, der den religiös Inspirierten und den *jurodivye*, den „Narren in Christo“, die Palme überreicht, feiert Franko als positiven Helden einen politisch aktiven Juristen. Er widmet den Verfahren der Provinzgerichte lange Ausführungen (xxxiii–xxxv). Rafalovyč verfolgt das Ziel, die Unterdrückung der galizischen Bauern zu überwinden und diese ‚abgehängte‘ Schicht zur politischen Mündigkeit zu führen:

Самі селяни, що зразу не раз просили його, щоб писав їм подання по-польськи, бо з руськими мають клопіт в урядах, почали впевнятися в своїм праві і [...] почали домагатися пошанування для своєї народності [...]. А серед міських головачів, котрих гнилий супокій був збентежений сими новаторствами, зараз знайшлася друга готова формула на означення властивого характеру д-ра Рафаловича: *се москаль!* [...] Русин, що не клониться під польське ярмо, не лижеться до польської ерархії, – се або демагог і соціаліст, або москаль. Tertium non datur.<sup>24</sup> (XI, 216; kursiv A. S.)

---

24 „Eben jene Bauern, die ihn zuvor wiederholt gebeten hatten, er möge Eingaben für sie auf Polnisch abfassen, weil sie bei den Behörden mit ukrainischen Schriftsätzen Schwierigkeiten bekämen, wurden sich allmählich ihrer Rechte bewusst und [...] begannen Respekt für ihre Nationalität einzufordern [...]. Die Großkopferten der Stadt, deren faulige Ruhe durch diese Neuerungen in Aufregung versetzt wurde, hatten sofort eine andere

Franco stellt den bornierten Eliten der Region das Gegenbild eines idealistischen Anwalts entgegen. Die Figur des Juristen in *Perechresni stežky* sticht mithin deutlich von den dubiosen Winkeladvokaten ab, die bei anderen ukrainischen Realisten auftreten – etwa in den dunklen Komödien *Peremudriv* (1884; „Überlistet!“) und *Zhuba* (1896; „Der Ruin“) von Panas Myrnyj (1849–1920).

Anders auch als die russischen Autoren, deren Interesse sich auf aktuelle *causes célèbres* und auf die Probleme staatlichen Strafens konzentriert, nähert sich Ivan Franco den Fragen von Recht und Justiz über die zivilgesellschaftliche Rechtspraxis und eine emphatische Idee der Advokatur als ‚Initialzündung‘ reformistischer Politik:

Слава його [с. Рафаловича] як одного з найліпших адвокатів швидко облетіла всі повіти. Селяни горнулися до нього зі своїми кривдами і жалями [...]. Він поклав собі головним правилом говорити кожному щиру правду, не дурити нікого марними надіями, і се зразу не сподобалося многим селянам, що звичайними [...] адвокатами були привчені до того, що спочатку їм у всякім разі обіщовано скорє і легке виграння справи, потім видоєно їх добре, а вкінці доведено до руїни або в найліпшім разі відправлювано з канцелярії ні з чим. Д-р Рафалович, очевидячки, не рвався до надто швидкої і дешевої популярності, але спокійно і витривало тяг свою лінію [...]; міські головачі, що вже від першої хвилі зложили були про нього формулу: „се буде демагог“ – швидко були змушені взяти її назад.<sup>25</sup> (XI, 215; kursiv im Original)

---

Formel parat, um den eigentlichen Charakter des Dr. Rafalovyč zu bezeichnen: *Er ist ein Moskoviter!* [...] Ein Ruthene, der sich nicht unter das polnische Joch beugt, sich nicht bei der polnischen Hierarchie einschmeichelt, ist entweder ein Demagoge und Sozialist, oder aber ein Moskoviter. Tertium non datur.“

- 25 „Schnell verbreitete sich sein [Rafalovyčs] Ruf als eines der besten Anwölte des Bezirks. Die Bauern scharten sich um ihn mit ihren Schadensmeldungen und Klagen [...]. Er hielt sich an die Grundregel, allen die reine Wahrheit zu sagen und keinem Mandanten illusorische Hoffnungen vorzugaukeln; viele Bauern konnten sich nicht gleich damit anfreunden: Sie hatten sich bei den üblichen [...] Anwölten daran gewöhnt, dass ihnen stets ein schneller und leichter Verfahrenssieg versprochen wurde, dass sie dann gut gemolken und zuletzt in den Ruin getrieben, bestenfalls aber mit leeren Händen aus der Kanzlei fortgeschickt wurden. Dr. Rafalovyč war offensichtlich nicht auf eine allzu schnell erworbene, billige Popularität erpicht, sondern zog ruhig und ausdauernd seine Furche [...]; die städtischen Honoratioren, die von Anfang an die Formel ‚das wird ein Demagoge werden‘ ausgegeben hatten, mussten ihre Vorhersage bald zurückziehen.“

Rafalovyčs ‚Aktionsprogramm‘ ist mit den Anwaltspflichten durchweg eng verschränkt: In der Rede von der „lokalen“ bzw. „nationalen Arbeit“ („miscewa praca, narodna praca“) (XI, 217; LIV, 413) knüpft Franko an die Theorien der „organischen Arbeit“ („praca u podstaw“, „praca organiczna“) an<sup>26</sup>, die von den polnischen Positivisten Aleksander Świętochowski, Bolesław Prus u. a. propagiert wurden:

[...] він не переставав товкти про конечність місцевої праці над економічним піднесенням народу. „Наш селянин – жебрак, слуга панський, жидівський, чий хочете. Що тут балакати про політику? Яку політику ви можете зробити з жебраками? [...] Пробуйте організувати його до економічної боротьби, закладайте по громадах каси позичкові, зсипи збіжжя, крамниці, привчайте людей адмініструвати, купчити, дбати про завтра [...]. Будете видіти, що в міру того, як буде рости наша економічна сила, ми будемо здобувати собі й національні права, і повагу для своєї народності“.<sup>27</sup> (XI, 217)

Dass *Perechresni stežky*, wie hier ersichtlich, an die Stelle des Detektivs oder Untersuchungsrichters (die standardisierten Protagonisten kanonischer Kriminalromane) einen Anwalt rückt, folgt einer plausiblen Logik: Die von Franko aufgebotene Zentralfigur ist gegenüber den beiden Konkurrenten der komplexere Sachwalter der Rechtspflege, weil seine professionellen Pflichten ihn auch zum Sozialreformer designieren.

Franko nutzt diese Chance nicht ganz konsequent. Denn einerseits treibt er die Idealisierung des Anwaltsberufs auf die Spitze, indem er den Kampf seines Protagonisten für Gerechtigkeit und nationale Würde im Dialog mit der Geliebten Regina so glühend zum Lebensinhalt („meta žyttja“) verklärt, dass ihm riskante Entgleisungen in Richtung

---

26 Vgl. dazu „Pozytywizm warszawski i idea pracy organicznej“ („Der Warschauer Positivismus und die Idee der organischen Arbeit“) (Kap. VII, 5) in: Skoczyński/Woleński 2010, 311–317.

27 „[...] unermüdlich beschwor er die Notwendigkeit lokaler Arbeit für die ökonomische Förderung des Volkes. ‚Unser Bauer ist ein Bettler, Diener der polnischen Adligen, der Juden und anderer Kräfte aller Art. Was soll man da von Politik reden? Was für eine Politik kann man mit Bettlern machen? [...] Versucht, den Bauern für den ökonomischen Kampf zu rüsten, gründet in den Landgemeinden Darlehenskassen, Getreidesilos und Kaufläden, bringt den Menschen bei, Verwaltungsaufgaben zu übernehmen, Handel zu treiben, sich um ihre Zukunft zu kümmern [...]. Sie werden sehen, dass wir in dem Maße, wie unsere wirtschaftliche Kraft zunimmt, auch unsere nationalen Rechte und die schuldige Achtung für unser Volk erringen werden‘.“

Kitsch unterlaufen: Rafalovyčs Kampfgeist und Altruismus resultieren daraus, dass zu seinem Leitstern („*providna zvizda*“), von ihm selbst unbemerkt, die Liebe wurde (xxvi, 274 f.). Er darf seinen Beruf und dessen sozialtherapeutische Wirkungschancen trotzdem nicht den Segnungen der Privatheit, etwa der Ehe, opfern (xxix, 290): Dies wäre, so Regina, eine unmoralische Bereicherung durch „gestohlenen Glück“ („*kradene ščastja*“) (xxvi, 277). Hier mischt sich der Feuilletonroman mit verstiegener Jugendstil-Rhetorik.

Andererseits steht Frankos Aufwertung des Anwaltsstandes in einem durchaus bedeutsamen ideengeschichtlichen Kontext: Der Autor spielt mit Rafalovyčs „Kampf ums Recht“ transparent auf den Titel und die Grundidee einer Schrift an, die der Jurist Rudolf von Jhering (1818–1892) als Ordinarius der Wiener Universität veröffentlicht hatte (von Jhering 1872). In dem rechtspolitischen ‚Manifest‘, das zwischen den Hauptwerken *Der Geist des römischen Rechts* und *Der Zweck im Recht* entstand, popularisiert Jhering sein Programm einer „produktiven Jurisprudenz“. Dass Frankos Text deshalb nicht gleich einer feindlichen Übernahme durch Sozialdidaktik unterliegt, zeigt der Vergleich mit einem Tendenzromanen wie Maksim Gor’kij’s *Mat’* (1909; *Die Mutter*), an den *Perechresni stežky* stellenweise erinnern mag. Erhellend indes ist gerade, was die beiden Romane unterscheidet: Während Gor’kij einen konspirativen Kampfverband beschreibt, der die Öffentlichkeit prinzipiell meiden muss, lässt Franko seinen Helden öffentlich eine Politik des Rechts und Politik durch Recht verfechten. In kritischer Solidarität mit der rechtsstaatlichen Ordnung der österreichischen Doppelmonarchie entwickelt *Perechresni stežky* die literarische Antizipation einer politischen Öffentlichkeit der Ukrainer. Frankos Verteidigung des Rechtsstaats ist in der Kulturgeschichte seines Volkes eine Ausnahmeerscheinung: Vergleichbare Auffassungen finden wir allenfalls bei dem (ost-)ukrainischen Juristen Bohdan Kistjakovskij (1868–1920), der einige Jahre später als Franko mit dem Aufsatz *V zaščitu prava* („Zur Verteidigung des Rechts“) (Kistjakovskij 1909) in Moskau hervortrat (s. dazu Walicki 1967, Kap. VI; Sproede 2004, Kap. II).

### Zusammenfassung

Die hier untersuchten Romane formulieren in unterschiedlicher Weise eine Kritik des Rechts und der Justiz; wir lassen die Argumente der vier Texte hier ‚im Krebsgang‘ noch einmal vorbeiziehen. Anders als die drei übrigen Autoren nähert sich **Ivan Franko** der Justizproblematik nicht über die Ermittlung von Straftätern und die Probleme staatlichen Stra-

fens, sondern über die zivilgesellschaftliche Rechtspraxis und die Figur des Anwalts. Es gelingt ihm dennoch, durch Erzählformen wie Rückblenden und Perspektivenwechsel Spannung zu erzeugen. Gegenstand des Romans ist statt der Umstände und strafrechtlichen Konsequenzen eines Verbrechens die Frage, welche Chancen der Anwaltsstand hat, dem Recht zur Durchsetzung zu verhelfen und dadurch gesellschaftspolitische Reformen zu befördern. Frankos Held überstrahlt als politisch aufgeklärter Jurist das Umfeld politischer Korruption, krimineller Intrige und ethnischer Diskriminierung. Zielvorstellung ist ein westukrainischer „Kampf ums Recht“ (mit deutlichen Parallelen zu Rudolf von Jherings Schrift von 1872), und zwar als Vorgriff auf den Rechtsstaat und die Europäisierung der ukrainischen Gesellschaft.

**Vladimir Aleksandrov** beschreibt in *Meduza* einen Untersuchungsrichter, der durch seine Ermittlungen in einen Pflichtenkonflikt gerät. Der Roman breitet neben literarisch gelungenen Dialogen über Verbrechen, Moral und Ehre eine umfangreiche Kasuistik über Befangenheit und Strafvereitelung aus. Dabei betreibt das Werk deutlicher als alle anderen Texte eine kritische Inszenierung der Rechtsnormen. Zwar reflektiert auch Aleksandrov (wie Franko) über das Justizpersonal, aber er rückt juristische Verfahrensfragen, Aspekte des Strafrechts und die problematischen Seiten des Berufsethos eines Untersuchungsrichters in den Vordergrund. Der bei Zeitgenossen häufigen Idealisierung des Detektivs begegnet Aleksandrov mit einer Skepsis, die sich positiv im Stil des Romans niederschlägt.

Eine vergleichbare Distanz gegenüber der Detektivliteratur und ihren Rollenmustern führt bei **Anton Čechov** zu einer neuen literarischen Form. Im Zentrum seines Romans *Drama na ochote* steht ein skrupelloser Untersuchungsrichter, der von seinem eigenen Verbrechen, seiner tendenziösen Ermittlung und von einem weiteren Mord (an einem Tatzeugen) ablenken will, indem er ins Fach der Schriftsteller wechselt. Čechovs Roman führt die Aufklärung eines Mordes vor, die durch ein unlauteres Geständnis faktisch zur literarischen Dekonstruktion wird – Dekonstruktion der vom Ermittler vorgetragene Lügen-Erzählung. Der bis dahin in Russland noch selten erprobte *unreliable narrator* vollzieht dann aber auch, und zwar ohne das Prinzip der Strafjustiz in Frage zu stellen, eine Dekonstruktion der Ämter und Autoritäten, denen die ländliche Rechtspflege obliegt.

Gemeinsamer Nenner von Anton Čechovs *Drama na ochote* und **Józef Ignacy Kraszewskis** *Sprawa kryminalna* ist die Illusion der Aufklärung, und zwar im kriminalistischen wie philosophischen Sinne: In

den beiden zukunftsweisenden Romanen lassen sich zwei Grundfiguren der Kritik an kriminalliterarischen Modellen unterscheiden: Bei Čechov ist der Untersuchungsrichter selbst der Mörder, so dass seine vermeintliche Aufklärung gerade zur Vertuschung des Falls wird. Kraszewski beschreibt die Geschichte eines Verbrechens, das gar nicht stattfand. Sein Roman, der früheste der hier behandelten Texte, inszeniert eine verbotene Liebe, um einen Roman über die überlebte Adelsordnung des frühen 19. Jahrhunderts zu schreiben und die Üblichkeiten und Neuerungen – *zemsta, szlachta*-Dünkel, die neue Welt protestantischen Erwerbs, den *état civil* und das imperialrussische Regime – nachzuzeichnen. *Sprawa kryminalna* gehört in die frühen Etappen der Diskussionen um falsche Beschuldigung und Vortäuschung einer Straftat (cf. Bernhard 2003); obwohl Kraszewski das Strafrechtsproblem schlicht als narrative Finte einsetzt, manifestiert er ein beachtliches Niveau des Rechtsbewusstseins.

Die Romane von Kraszewski, Čechov und Aleksandrov reflektieren einige Typen der sog. Rechtspflegedelikte, nämlich (A) die Vortäuschung einer Straftat (Kraszewski), (B) die falsche Beschuldigung und (C) Strafvereitelung bzw. Rechtsbeugung im Amt (Čechov, Aleksandrov). Aleksandrov zeichnet zuletzt (D) einen befangenen Ermittler und suggeriert eine für Rechts nihilisten attraktive Konstellation, nämlich (E) die Verdächtigung des zur Aussage bereiten Tatzeugen als eines Spitzels oder Denunzianten. Bei den Rechtspflegedelikten rückt neben einem Schutz von Individualgütern, etwa der Ehre, ein öffentliches Gut in den Mittelpunkt, nämlich Treu und Glauben als Voraussetzung einer effizienten Rechtspflege und wirksamer Strafverfolgung. Das Interesse der drei Romane für die Geschichte der Rechtskultur in Osteuropa besteht darin, dass die Texte die Problematik von „Straftaten gegen das Strafrecht“ (Schroeder 1985) ins Visier nehmen, noch bevor die konkrete Rechtsschöpfung zu haltbaren oder gar definitiven Formulierungen gelangt ist.

Die besprochenen vier Romane bieten Abwandlungen der Kriminalliteratur, die den Imperativ spannender Lektüre erfüllen, aber die Stereotypen und Fertigteile populärer Lesestoffe weitgehend hinter sich lassen. Obwohl der Unterhaltungsliteratur zuzurechnen, sind sie nicht ohne ästhetische Meriten – und verdienen weitere Untersuchungen.

## Literatur

- Aleksandrov, Vladimir Aleksandrovič: Meduza. In: Ugolovnyj roman. Moskva 1992 (=Rejtblat 1992, red.), S. 78–317 [Erstausgabe: Živopisnoe obozrenie. Illjustrirovannyj eženedel'nik (Ežemesjačnoe literaturnoe priloženie), 9/10 (1890)].
- Bardach, Juliusz/Leśnodorski, Bogusław/Pietrzak, Michał: Historia ustroju i prawa polskiego (wyd. 4). Warszawa 1998.
- Bernhard, Lars: Falsche Verdächtigung (§§ 164, 165 StGB) und Vortäuschen einer Straftat (§ 145d StGB). Reformdiskussion und Gesetzgebung seit 1870. Berlin 2003.
- Boltanski, Luc: Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes. Paris 2012.
- Čechov, Anton Pavlovič: Drama na ochote (Istinnoe proisšestvie). In: Ders., Polnoe Sobranie sočinenij i pisem v 30-i tt-ach. Sočinenija, T. 3. Moskva 1983, S. 241–416 [Erstausgabe: Novosti dnja, 1884 (August–Dezember) und 1885 (Januar–April)]; dt. Das Drama auf der Jagd. Eine wahre Begebenheit. Roman (dt. von Peter Urban). Zürich 1985.
- Franko, Ivan: Perechresni stežky. In: Ders., Zibrannja tvoriv u 50-i tomach (red. Ivan I. Bass et al.), T. 20. Kyjiv 1979, S. 173–459 [Erstausgabe: Literaturno-naukovyj visnyk, 1900, T. IX, kn. 1 – T. XII, kn. 12].
- Franz, Norbert: «Драма на охоте» (1884) – eine Parodie? In: A. P. Čechov – Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler (Oktober 1985). Hg. von Rolf-Dieter Kluge. 2 Teilbände. Wiesbaden 1990, Teil 1, S. 3–16.
- Hundorova, Tamara: Franko i kamenjar, Franko ne kamenjar. Kyjiv 2006.
- Ihnatowicz, Ewa: «Sprawa kryminalna» Kraszewskiego. In: Przegląd Humanistyczny 5 (2011), S. 117–126.
- Jhering, Rudolf von: Der Kampf um's Recht. Wien 1872.
- Kaiser, Friedhelm Berthold: Die russische Justizreform von 1864. Zur Geschichte der russischen Justiz von Katharina II. bis 1917. Leiden 1972.
- Kistjakowskij, Bogdan: V zaščitu prava (Intelligencija i pravosoznanie). In: Vechi. Sbornik statej o ruskoj intelligencii (2-e izdanie). Moskva 1909 [Reprint Frankfurt/M. 1967], S. 125–155; dt. Zur Verteidigung des Rechts (Die Intelligencija und das Rechtsbewusstsein). In: Wegzeichen. Zur Krise der russischen Intelligenz. Hg. von Karl Schlögel. Frankfurt/M. 1990, S. 212–250.

- Kodex Kar Głównych 1847: Kodex Kar Głównych i Poprawczych/ Ułożenie o Nakazaniach ugodovnych i ispravitel'nych. Warszawa 1847. In: <[www.europeana.eu/portal/en/record/92033/BibliographicResource\\_3000053533039.html](http://www.europeana.eu/portal/en/record/92033/BibliographicResource_3000053533039.html)> sowie <<http://pbc.biaman.pl/dlibra/docmetadata?id=4524&from=&dirids=1>> (letzter Aufruf am 31.01.2018).
- Kodeks karny 1997: Kodeks karny (Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r.). In: Sejm Polski / Internetowy System Aktów Prawnych / ISAP <<http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/>> (letzter Aufruf am 31.01.2018).
- Kodeks karzący 1818: Kodeks karzący Królestwa Polskiego. In: Dziennik praw Królestwa Polskiego, T. 5, № 20 (1818). In: Podlaska Digital Library <<http://pbc.biaman.pl/dlibra/docmetadata?id=4270>>, S. 1–146 [3–292] (letzter Aufruf am 31.01.2018).
- Kracauer, Siegfried: Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat. Frankfurt/M. 1979.
- Kraszewski, Józef Ignacy: Sprawa kryminalna. Powiastka (red. Maria Rydlowa). Dzieła. Powieści obyczajowe (opr. Julian Krzyżanowski). Kraków 1977. [Erstausgabe: Dziennik Poznański, № 217 (September) – № 265 (November) (1872)].
- Makiła, Dariusz: Historia prawa polskiego. Warszawa 2008.
- Meissner, Ludwig: Die Vortäuschung einer Straftat. Ein Beitrag zur strafrechtlichen und kriminologischen Problematik des § 145d StGB unter Berücksichtigung der Rechtsvergleichung und der Kriminalistik. Diss. Goethe-Univ. Frankfurt/M. 1970.
- Messac, Régis: Le «detective novel» et l'influence de la pensée scientifique. Paris 1929 [Slatkine Reprints 1975].
- Nicolosi, Riccardo: Degeneration erzählen. Literatur und Psychiatrie im Russland der 1880er und 1890er Jahre. Paderborn 2018.
- Nikitina, I. V.: Aleksandrov Vladimir Aleksandrovič (1856 – posle 1918). In: Russkie pisateli 1800–1917. Biografičeskij slovar', T. 1 (A–G). Moskva 1989, S. 44–45.
- Rejtblat, Abram (red.): Ugodovnyj roman. Moskva 1992.
- Rejtblat, Abram: Detektivnaja literatura i ruskij čitatel' (vtoraja polovina XIX – načalao XX veka). In: Ders.: Ot Bovy k Bal'montu i drugie raboty po istoričeskoj sociologii ruskoy literatury. Moskva 2009, S. 294–306.
- Rossijskoe zakonodatel'stvo X–XX vekov v 9-ti tomach (red. O.I. Čistjakov). Moskva 1984–1991, T. 8: Sudebnaja reforma.
- Schroeder, Friedrich Christian: Die Straftaten gegen das Strafrecht. Berlin, New York 1985.

- Šestov, Lev: Tvorčestvo iz ničego (A.P. Čechov). In: Vestnik žizni, 3 (1905), S. 101–142; zitiert nach Šestov, Načala i koncy. Sbornik statej. Sankt Peterburg 1908 [Reprint Ann Arbor 1978], S. 1–68.
- Skoczyński, Jan/Woleński, Jan: Historia filozofii polskiej. Warszawa 2010.
- Sproede, Alfred: Rechtsbewußtsein (pravosoznanie) als Argument und Problem russischer Theorie und Philosophie des Rechts. In: Gewohnheitsrecht – Rechtsprinzipien – Rechtsbewußtsein. Transformationen der Rechtskultur in West- und Osteuropa. Hg. von Werner Krawietz/Alfred Sproede. In: Rechtstheorie, 3/4 (2004), S. 437–506.
- StGB 1871: Strafgesetzbuch für den Norddeutschen Bund (Erlass vom 31. Mai 1870). In: Bundesgesetzblatt des Norddeutschen Bundes, Bd. 1870, Nr. 16, S. 197–273. Zitiert nach <[https://de.wikisource.org/wiki/Strafgesetzbuch\\_für\\_den\\_Norddeutschen\\_Bund](https://de.wikisource.org/wiki/Strafgesetzbuch_für_den_Norddeutschen_Bund)> (letzter Aufruf am 31.01.2018).
- Tani, Stefano: The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction. Carbondale/Edwardsville, Illinois 1984.
- Tolstoj, Lev Nikolaevič: Pis'mo studentu o prave [1910]. In: Ders.: Polnoe sobranie sočinenij, T. 38. Moskva 1956, S. 54–61; dt. Über das Recht. Briefwechsel mit einem Juristen (übers. A. Skarvan). Hg. von Eugen Heinrich Schmitt. Heidelberg, Leipzig 1910.
- Uloženie o nakazanijach ugolovnych i ispravitel'nych 1885 goda (5-e izdanie, dopoln.), red. Nikolaj Stepanovič Tagancev. Sankt Peterburg 1886. In: <<https://www.prlib.ru/item/459770>> (letzter Aufruf am 28.02.2018).
- Walicki, Andrzej: Legal Philosophers of Russian Liberalism. Oxford 1967.
- Woldan, Alois/Terpitz, Olaf (Hgg.): Ivan Franko und die jüdische Frage in Galizien. Interkulturelle Begegnungen und Dynamiken im Schaffen des ukrainischen Schriftstellers. Göttingen 2016.
- Wróblewska, Violetta: «Pani zabiła pana...», czyli źródła i tradycje polskiej literatury kryminalnej. In: Literatura kryminalna, T. 2: Na tropie źródeł (red. Anna Gemra). Kraków 2015, S. 365–388.

## Frühe russische Detektivgeschichten

Russische Detektivgeschichten kamen erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Umlauf. Lesen nur zur Unterhaltung oder als Freude am Lösen eines Rätsels war in der russischen kulturellen Tradition so nicht vorgesehen, was einer der Gründe für die verspätete Entwicklung des Genres war. Mord, Totschlag und andere schwerwiegende Verstöße gegen die bestehende Rechtsordnung waren zwar auch in Russland beliebte literarische Themen, wurden jedoch bis dahin in anderen Literaturformen behandelt, sei es in Abenteuer- und Schauerromanen, in Heiligenlegenden oder Sittenerzählungen. Die Hinwendung zu Kriminalgeschichten wurde unter anderem durch die Justizreform von 1864 beflügelt, die Gerichtsverhandlungen öffentlich zugänglich machte sowie die Funktion des Untersuchungsrichters und des Verteidigers einführte, was ein großes Interesse an Erzählungen und Berichten aus dem Gerichtssaal auslöste. Will man Detektivgeschichten<sup>1</sup> jedoch als eine Erzählform verstehen, in der der Ermittlungsvorgang im Zentrum steht und der Ermittler als Figur eine zentrale Rolle spielt, dann ist für Russland 1872 ein entscheidendes Jahr (Rejtblat 2014). Damals erschienen drei (Kurz-)Romane, die für die weitere Entwicklung des „ugolovnyj roman“ („Kriminalroman“), wie er ab den 1880er Jahren bezeichnet wurde, richtungsweisend waren.

In diesem Jahr publizierte Aleksandr A. Škljarevskij (1837–1883), der oft als russischer Gaboriau apostrophiert wird, in mehreren Nummern der Tageszeitung *Sankt Peterburgskie vedomosti* seine *povest' Rasskaz sudebnogo sledovatelja* („Erzählung eines Untersuchungsrichters“). Der Erfolg veranlasste den Autor, sein weiteres schriftstellerisches Leben diesem Genre zu widmen und in Anlehnung an die Linie der Zeitschrift *Sovremennik* gesellschaftliche Schief lagen literarisch zu verarbeiten. Da die damalige normative Literaturkritik die neuauftkommende Detektiv-

---

1 Der Terminus „Detektivgeschichte“ wird hier und im Folgenden als Sammelbegriff für einschlägige Romane, *povesti* (Kurzromane) und Erzählungen verwendet.

literatur jedoch mit Verachtung und Hohn strafte, wurden Škljarevskijs spätere Erzählungen oft nur in drittklassigen Printmedien abgedruckt, und der Autor erlitt das verbreitete Schicksal eines zwar vielpublizierten Schriftstellers, der jedoch seinen Lebensunterhalt mit den dort üblichen niedrigen Honoraren nicht sichern konnte (Rejtblat 1992, 5).<sup>2</sup> Einem solchen Schicksal entging Nikolaj D. Achšarumov (1820–1893), ein moderater Liberaler, der als anerkannter Literat und Kritiker die Gelegenheit hatte, seinen Roman *Koncy v vodu* (*Der vertuschte Mord*) in der revolutionär-demokratisch orientierten literarischen Monatszeitschrift *Otečestvennyje zapiski* zu publizieren. Das dritte Werk des Jahres 1872 ist der Roman *Ubijstvo v derevne Medvedice* („Mord im Dorf Medvedica“) von Semën A. Panov. Von diesem Autor sind keine näheren Angaben bekannt, und sein Name ist möglicherweise ein Pseudonym. Er scheint jedoch ein geübter Literat gewesen zu sein, der sich im Umfeld von Gerichtsverfahren und Ermittlungsprozeduren auskannte und mit seinen insgesamt drei bibliographisch erfassten Detektivromanen gewisse Maßstäbe setzte.

Bereits in diesen frühen Werken manifestieren sich grundlegende Merkmale des russischen vorrevolutionären Detektivromans, allen voran die ausführliche Darstellung der Motivation für das Verbrechen. Als Basis für die folgende Analyse, die sowohl narrative Aspekte als auch Verbindungen zu Diskursen der Entstehungszeit berücksichtigt, sollen die erwähnten Werke von Škljarevskij und von Achšarumov dienen. Von Panovs Roman aus dem Jahr 1872 scheint auch das letzte zugängliche Exemplar verschollen zu sein und nur mehr als Karteikarte in der Russischen Staatsbibliothek zu existieren, sodass für die Analyse sein zweiter Roman *Tri suda, ili ubijstvo vo vremja bala* („Drei Richter, oder Mord in der Ballnacht“), der 1876 in Sankt Petersburg als Buch erschien, als Beispiel herangezogen wird.

Die drei zur Diskussion stehenden Werke konnten bereits an zahlreiche englische und französische Detektivgeschichten anschließen, denn Einschlägiges von Émile Gaboriau, Wilkie Collins oder Anna Katharine Green wurde unmittelbar nach dem Erscheinen ins Russische übersetzt. Von Gaboriau, der 1863 mit seinem Roman *L'affaire Lerouge* (*Die Affäre Lerouge*) eine Art Initialzündung für das Genre gesetzt hatte, indem er eine Detektivfigur, verwickelte Handlungslinien und eine ausgeprägte Milieudarstellung kombinierte (Kniesche 2015, 58), kam in

---

2 Honorare für „realistische Prosa“ in den dicken Monatszeitschriften betragen 75–100 Rubel für einen Druckbogen; für Detektivprosa in der Zeitung dagegen nur 20–25 Rubel (ebd.).

Russland zwischen 1868 und 1874 ein Dutzend Romane heraus, manche davon in mehreren Verlagshäusern und sogar in mehreren Auflagen, was damals eher selten vorkam (Rejtblat 2014). In den öffentlichen Bibliotheken zählten Gaboriaus Bücher auch noch in den 1880er Jahren zu den meistgelesenen. Zu dieser Zeit war aber auch die russische Detektivgeschichte schon gut entwickelt und vor allem bei Leserinnen sehr beliebt. Ihre Verbreitung als Gratisbeilage zu Tages- und Wochenzeitungen sowie zu den sogenannten dünnen Zeitschriften trug zu ihrem Siegeszug bei. Die Auflage von *Rodina*, einer dieser Zeitschriften, erreichte oft 120.000 Exemplare, während für ein belletristisches Buch eine Auflage von höchstens 2.400 Exemplaren zu erwarten war (ebd.).

Die internationale Forschungsliteratur zu den europäischen Detektivgeschichten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts sieht diese weitgehend berechtigt als Transmissionsriemen einer konservativen, wenn nicht gar reaktionären Ideologie, die in ihrem Erzählschema den Status quo der sozialen Ordnung wiederherstelle, den Normenhorizont des Lesers bestätige<sup>3</sup> und die Frauen bevorzugt als (schöne) Leiche darstelle (Barfoot 2007, 198). Solche Befunde müssen für die frühen russischen Detektivgeschichten relativiert werden, denn gerade diese literarische Form trug wesentlich zur Popularisierung der damals neuen, liberalen Ideen mitsamt ihrer Kritik an den traditionellen, patriarchalen Geschlechterverhältnissen bei. Ihren Autoren war es darüber hinaus ein Anliegen, die Justizreform in lebensweltliche Zusammenhänge einzubetten, sodass man durchaus von einem „durch spezifische soziale Energien beförderte[n] Zusammentreffen historisch-epistemologischer Ordnungsmodelle und kultureller Ausdrucksformen“ (Peck/Sedlmeier 2015, 17) sprechen kann.

### **Frauen und die Macht der gesellschaftlichen Verhältnisse**

Der Kontext der liberalen Ideen kommt besonders deutlich bei Škljarevskij zum Ausdruck. Er entwickelt den Plot von *Rasskaz sudebnogo sledovatelja* um einen Mord, den die ältere Schwester an ihrer jüngeren begeht. Die Motivation dafür ist die Befürchtung der Älteren, dass ihre Schwester in die Prostitution abgleiten könnte. Hinzu kommt die Angst, dass das gesellige Leben der Jüngeren einen Schatten auf die eigene Familienehre werfen und ihre mühsam errungene gesellschaftliche Position gefährden könnte. Dass sie die Mörderin ist, erfährt der Leser erst gegen Ende des Romans, was für russische Detektivgeschich-

---

3 Beispiele dafür siehe bei Žmegač 1971, 28 sowie Kniesche 2015, 37.

ten des 19. Jahrhunderts nicht selbstverständlich ist, da sie à la Fedor Dostoevskijs Roman *Prestuplenie i nakazanie* (1866; *Schuld und Sühne*) den Mörder oft gleich zu Beginn entdecken und das Interesse dann auf die psychischen Vorgänge des Mörders legen. Škljarevskij nützt mit seiner Komposition aber die Vorteile des Detektivgenres, indem er falsche Fährten legt und den Verdacht sowohl gegen den Ehemann als auch gegen den jungen Freund der Ermordeten richtet.

Der Spannungsaufbau funktioniert noch etwas holprig, denn die atmosphärische Verdichtung erfolgt weniger durch unerwartete Wendungen als vielmehr über die Stichwörter „užas“ („Schrecken“, „Entsetzen“) und „užasnyj“ („entsetzlich“<sup>4</sup>), die auf den 38 Seiten der povest' insgesamt zwölf Mal vorkommen. Gut herausgearbeitet ist der plötzliche Zusammenbruch des „idyllischen Chronotopos“, der sich, wie häufig in Kriminalromanen, „als nur scheinbar intakte, tatsächlich jedoch verlogene Pseudo-Idylle entpuppt.“ (Spörl 2006, 36)

Erzählt wird der Fall vom jungen Untersuchungsrichter, der neben seinen eigenen Detektionsschritten und Überlegungen den Zeugenaussagen breiten Raum bietet. Am ausführlichsten kommt dabei die ältere Schwester zu Wort. Ihr wird für die Vorgeschichte und später für ihre Motivation fast ein Drittel der Erzählung eingeräumt, sodass auch bei Škljarevskij der psychosoziale Aspekt nicht zu kurz kommt: Die beiden Mädchen – uneheliche Kinder eines Gutsbesitzers – wurden im Alter von acht Jahren mitsamt ihrer Mutter als Leibeigene aufs Dorf verbannt, wo sie von jeglicher Bildung ferngehalten wurden. Mit der Bauernbefreiung (1861) verdingten sie sich als Kammerzofen in einem herrschaftlichen Haus. Als die Situation wegen der Nachstellungen der männlichen Bewohner des Hauses untragbar wurde, arbeiteten sie als Näherinnen in Sankt Petersburg.

Dem Autor ist es ein Anliegen, die Lebensumstände der beiden Mädchen zwar als bescheiden, aber dennoch als sauber und geordnet darzustellen. Dadurch wird ein Gegengewicht zur Meinung einiger Figuren hergestellt, die den Verdacht auf Prostitution in den Raum stellen. Um diesen Verdacht auszuräumen, wird auch die Bekanntschaft mit zwei jungen Männern, den späteren Ehegatten, explizit im Rahmen der gängigen Moralvorstellungen dargestellt, denn ein älterer, selbstloser Mitbewohner, dem ein sexuelles Ansinnen fern ist, wacht über die Anstandsregeln. Für die ältere Schwester beginnen die Schwierigkeiten, als die jüngere ihren Mann verlässt und ihr Schicksal selbst in die Hand nimmt: Sie be-

---

4 Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin, C. E.

sucht einen Hebammenkurs<sup>5</sup> und äußert sich vorsichtig gegen die Restriktionen der gesellschaftlichen Normen. Dass sie noch dazu mit ihrem jungen Verehrer, einem Studenten, Unterhaltungslokale frequentiert und sich im Theater mit jungen Leuten lachend unterhält, veranlasst die ältere Schwester zu handeln und die Jüngere im Schlaf mit einem Gürtel zu erwürgen. Die Täterin meint, dass sie ihre Schwester vor dem Abgleiten in die Prostitution bewahren müsse, denn sie habe die Worte ihres Schwagers im Ohr: „Трактиры, побои, болезни, больница, наконец смерть под забором или богадельня.“<sup>6</sup> (Škljarevskij 1992, 73)

Mit dem Thema Prostitution greift Škljarevskij ein intensiv diskutiertes Problem seiner Zeit auf. Nach der Bauernbefreiung gingen viele Frauen in die Städte und konnten dort ein relativ freieres Leben führen als ihre Geschlechtsgenossinnen im dörflichen Sozialgefüge. Gerade diese relative Freiheit aber beunruhigte die zaristische Verwaltung ungemein, denn sie sah die Zunahme der Prostitution als eine unmittelbare Folge davon (Alpern Engel 1991, 141). Als Reaktion wurden alle Frauen aus den ärmeren Schichten unter den Generalverdacht gestellt, dem „Lastergewerbe“ nachzugehen. Als Gegenmaßnahme wurde ein elaboriertes Netzwerk an Gesetzen verabschiedet, das Prostituierte und solche, die dafür gehalten wurden, einer polizeilichen und medizinischen Kontrolle unterwarf (ebd.). Diese Frauen mussten sich mit dem „želtjy bilet“ („gelbe Karte“) ausweisen und durften keiner anderen Arbeit als der Prostitution nachgehen. Gesellschaftlich waren sie dadurch stigmatisiert und einen Prostituiertenausweis wieder loszuwerden, war praktisch unmöglich.<sup>7</sup>

So sehr bei Škljarevskij die Mörderin auch ihre eigene Agenda verfolgt und ihr Familienglück nicht gefährden will, so ist sie doch nur eine Stellvertreterfigur für die eigentlich Schuldigen. An oberster Stelle rangieren hier Meinungsprimat und sozialer Druck der sogenannten besseren Gesellschaft. Die *povest'* wird mit dem Tratsch eröffnet, den die Flucht der jungen Frau aus ihrem Ehegefängnis auslöst. Sie wird als „razvratnaja“ („sittlich Verkommene“) und „pogibšaja“ („eine dem Verderben Geweihte“) abgestempelt. Und auch die jungen Liberalen und „Progressisten“, die sonst immer für die Frauen eintreten, finden keine guten Worte

5 Solche Hebammenkurse wurden 1872 an der Medizinisch Chirurgischen Akademie in Sankt Petersburg eingerichtet. Sie wurden vom Kriegsministerium gesponsert und waren die ersten in ganz Europa.

6 „Kneipen, Prügeleien, Krankheiten, Krankenhaus, und am Ende der Tod unter einem Zaun oder das Armenhaus.“

7 Das „želtjy bilet“ wird auch in Dostoevskijs Roman *Prestuplenie i nakazanie* sowie in Lev Tolstoj's Traktat *Tak čto že nam delat'?* (1884–1886; *Was sollen wir also tun?*) angesprochen.

für sie, wie die Erzählerstimme anmerkt. Abgesehen von einem jungen Arzt, der den Menschen für lernfähig hält, sind sie alle der Meinung, dass das Herkunftsmilieu nicht zu überwinden sei (Škljarevskij 1992, 31). In der Absicht, dieser Argumentation den Boden zu entziehen, hat der Autor die beiden Mädchen mit einem zweifachen Herkunftsmilieu ausgestattet: Bevor sie mit acht Jahren aufs Dorf und in leibeigenschaftliche Verhältnisse ‚deportiert‘ wurden, hatten sie ihre frühe Kindheit ja im Gutshaus des Vaters mit der entsprechenden Erziehung verbracht.

Mit den Themen Bildung, Arbeit und Emanzipation schließt Škljarevskij an Nikolaj Černyševskijs Roman *Čto delat’?* (1863; *Was tun?*) an. Beide Autoren vertreten dabei auch die Meinung, dass es die Pflicht der Männer sei, die Emanzipationsbemühungen der Frauen zu unterstützen. In Škljarevskijs *povest’* versagen die Männer allerdings weitgehend, und jedem einzelnen von ihnen wird Schuld zugeschrieben. Der Ehemann der jüngeren Schwester, ein „neureicher Halbadeliger“, ist zu Geld gekommen und will unbedingt von der sogenannten besseren Gesellschaft in seiner Gouvernementsstadt akzeptiert werden. Statt nun seine junge Frau behutsam zu führen und zu bilden, will er nur mit ihrer Schönheit angeben, was in einer veritablen Katastrophe endet. Ein ähnlicher, wenn auch wesentlich schwächerer Vorwurf trifft den jungen Studenten, der die Folgen nicht bedenkt, wenn er die junge Frau in Lokale ausführt, um sich mit ihrer Schönheit zu schmücken. Nicht zuletzt trifft den Ehemann der älteren Schwester Schuld. Dieser macht anfänglich alles richtig und übernimmt sogar die Hausarbeit, damit seine Frau mit ihrer Bildung aufholen kann. Als er jedoch in der Beamtenkarriere hinaufklettert und auch noch etwas Geld erbt, verändert sich das Lebensziel und das Ehepaar tut alles, nur um von der ‚besseren Gesellschaft‘ akzeptiert zu werden: Sie leisten sich eine Wohnung in der Beletage im Zentrum von Sankt Petersburg und pflegen ein aufwändiges Gesellschaftsleben, für das sie gerne Einschränkungen im Alltag auf sich nehmen (Škljarevskij 1992, 47).

Neben dem Milieu der *raznočincy*<sup>8</sup>, dem der Ehemann der älteren Schwester zuzurechnen ist, wird auch das Milieu der sogenannten einfachen Leute in einigen Schlaglichtern beleuchtet. Solche Randfiguren, wie der Polizist, der Hausmeister oder die Nachbarin, kommen vor allem im

---

8 *Raznočincy* ist im 18.–19. Jahrhundert die Standesbezeichnung für Leute unterschiedlicher Herkunft, die keinem der benannten Stände (Adel, Bauern, Kaufleute, Gewerbetreibende, Geistliche u. a.) zuzurechnen sind. Unter ihnen waren viele Vertreter der Intelligenzija, Söhne von Geistlichen sowie niedere Beamte, die meist in sehr bescheidenen Verhältnissen lebten, wofür die Biographie Škljarevskijs ein anschauliches Beispiel bietet (Näheres bei Rejtblat 1993).

ersten Kapitel vor, als die Tote gefunden wird und die Aufregung im Viertel groß ist. Ihre narrative Funktion ist es, die Lebensweise der Ermordeten als normal und üblich zu kommentieren, wobei ihnen der Autor ihren sprachlichen Duktus belässt, was sehr zum Kolorit der *povest'* beiträgt.

Folgt man den Genreregeln einer *povest'*, die ja auf eine möglichst nachvollziehbare Darstellung der Ereignisse ausgerichtet sind, dann wäre mit der Erklärung der sozial-psychologischen Gründe für das Vorgefallene die narrative Aufgabe dieser Geschichte eigentlich erfüllt (Špileva 2012, 146). Škljarevskij erlaubt sich allerdings auf der Handlungsebene einen unerwarteten Schwenk: Die Mörderin versucht nach ihrer Enttarnung den Untersuchungsrichter zu bestechen; und als ihr das nicht gelingt, verschluckt sie das einzige Beweismittel, widerruft ihr Geständnis und inszeniert einen Skandal durch die Behauptung, dass er sie sexuell belästigt habe. Dem Untersuchungsrichter wird daraufhin der Fall entzogen, die Mörderin begibt sich mit ihrem Ehemann und den vier Kindern für längere Zeit außer Landes, während sich das neu aufgerollte Verfahren ein Jahr lang hinzieht und, wie der Erzähler spitz anmerkt, ohne Ergebnis endet.

### Ehestand und Scheidung

So wie bei Škljarevskij sind auch in Achšarumovs Roman *Koncy v vodu* die handelnden Personen gesellschaftliche Aufsteiger. Und wiederum sind sowohl Mörder als auch Opfer Frauen und die Geschlechterverhältnisse ein zentrales Thema. Die Motivation der Täterin hier ist ihr unbedingter Wille, durch eine passende Heirat in bessere Verhältnisse zu kommen. Dass der Auserwählte vorerst noch verheiratet ist, wenn auch getrennt lebend, ist ein Hindernis, das sie durch den Giftmord an der Noch-Ehefrau beseitigt.

Dem Leser werden auch in dieser Detektivgeschichte anschauliche Milieustudien vermittelt. Julija Nikolaevna, die Täterin, kommt im Alter von zwei Jahren zu *maman*, einer herrschaftlichen, kinderlosen Dame. Dort genießt sie wie eine Tochter des Hauses das entsprechende Erziehungsprogramm mit Musik, Tanz und Konversation, das sie für eine standesgemäße Heirat vorbereiten soll. *Maman* führt jedoch ein sexuell aktives Leben mit wechselnden Liebhabern, dem sich Julija mit 17 Jahren heimlich anschließt. Als *maman* dahinterkommt, sieht sie Julijas Ruf ramponiert und drängt sie in eine arrangierte Ehe mit einem ältlichen Kanzleischreiber, was für Julija zugleich einen tiefen sozialen Abstieg bedeutet. Ihr Mann, den sie aus tiefster Seele verachtet und ihn das auch wissen lässt, bekommt für die Eheschließung Geld und laufende Zah-

lungen von *maman*. Damit sieht Julija den Kontrakt erfüllt, nimmt sich ihrerseits alle Freiheiten und empfängt Gäste, darunter auch männliche. Als einzig möglichen Ausweg aus ihrer verfahrenen Situation sieht sie die Instrumentalisierung ihrer sexuellen Attraktivität, um einen in Leidenschaft entbrannten Verehrer dazu zu bringen, ihre Scheidung in die Wege zu leiten und ihr einen adäquaten, ehrbaren Ehestand zu bieten.

Achšarumov wählt einen ambitionierten Darstellungsmodus aus der abwechselnden Ich-Perspektive von zwei Erzählern, wodurch sich eine Art Doppelbelichtung ergibt. Die eine Perspektive ist die Julijas und die andere die des Cousins des Mordopfers, der die Ermittlung zu seiner Angelegenheit macht. Dieser Erzähler, Sergej Čerezov, ist ein 35-jähriger Petersburger, ein enttäuschter Intellektueller, der für seinen bescheidenen Lebensunterhalt bei einer Handelsgesellschaft arbeitet. Auf der Besuchsfahrt zu seiner Cousine Ol'ga, die seit der Trennung von ihrem Ehemann in einer Provinzstadt bei ihrer Mutter lebt, lernt er im Zug eine schöne, Zigarren rauchende Unbekannte kennen. Einige Zeit später erfährt er von Ol'gas Ermordung, und sein Verdacht verstärkt sich, dass eben diese Dame im Zug die Mörderin sein könnte. Zufällig trifft er die Frau in Sankt Petersburg wieder. Er erfährt, dass sie geschieden und inzwischen die arrivierte Gattin seines Bekannten Pavel ist. Von nun an will er sie dazu bewegen, ihm gegenüber ein Geständnis abzulegen. Das leidenschaftliche Verhältnis, das sich zwischen den beiden entspinnt, verkompliziert die Situation.

Erzähltechnisch sind Sergej und Pavel zwei Figuren, die über Vorzüge und Nachteile im Charakter und Verhalten von Julija und Ol'ga rationalisieren und die Institution der bürgerlichen Ehe zur Diskussion stellen: Was bedeutet sie für Frauen und was für Männer, wie werden sie darauf vorbereitet, und wie kann man eine Ehe beenden. Sergej, der unverheiratete Eheskeptiker, sieht die Ehe für einen *raznočinec*, der von seiner Arbeit leben muss, nur als eine zusätzliche Bürde, während sie für Frauen aus seiner Sicht die Erfüllung ihrer Träume und das Ende aller Anstrengungen ist (Achšarumov 1992, 8). Pavel stößt im Prinzip in dasselbe Horn, wenn er seine Ehe mit der ermordeten Ol'ga beschreibt: Sie habe sich zusammengerissen, bis sie am Ziel war, und sei dann in sich zusammengefallen. Er meint, dass sie im Prinzip ein guter Mensch war, dass ihr jedoch jegliche Substanz gefehlt habe (28).

Im Roman kommt deutlich zum Ausdruck, dass die Schuld für die Misere der bürgerlichen Ehe in der falschen Mädchenerziehung liegt. Julija fühlt sich zu nichts anderem als zu einem Leben als wohl situierte Dame befähigt. Sie kann sich einen Lebensunterhalt durch Arbeit gar

nicht vorstellen, wie sie ihrem revolutionär-demokratisch eingestellten Künstlerfreund erklärt, der ihr ein gemeinsames Leben vorschlägt (60). Und Ol'ga wiederum hängt an der romantischen Vorstellung, dass einmal verheiratet für immer verheiratet heißt, egal wie unglücklich man dabei ist. Mit ihren 25 Jahren gibt sie sich selbst auf, wie Sergej bei seinem Besuch feststellt: Sie lebe nur in der Vergangenheit und wolle sich gar keine Zukunft für sich selbst vorstellen (18). Das Ansinnen von Pavel, in eine Scheidung einzuwilligen, weist sie entrüstet zurück – dies allerdings nicht nur aus weltanschaulichen Gründen, sondern auch aus Angst vor dem damit verbundenen Skandal. Im Gegensatz zu Ol'ga sieht Julija die Scheidung von ihrem ersten Ehemann als Rettung und lässt Pavel das mit Geld regeln.

Mit der Scheidungsproblematik greift Achšarumov eine Diskussion auf, die in der russischen Gesellschaft der 1860er Jahre mit aller Heftigkeit geführt wurde. Anders als die westeuropäischen Staaten, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts Ehegesetze in das bürgerliche Recht verlagerten und Scheidungen erleichterten, verschärfte Russland seine diesbezüglichen Gesetze und beließ der Kirche, genauer gesagt dem Heiligen Synod, das letztinstanzliche Urteil (Mal'cev 2013). Dieser anerkannte für eine Scheidung jedoch nur vier Gründe: Einer war die physische Unmöglichkeit, die Ehe zu vollziehen. Dies wurde aber sehr restriktiv ausgelegt und bezog sich nur auf Impotenz, und das nur zum Zeitpunkt der Eheschließung, was dem Arzt, der eine solche feststellen sollte, zum Zeitpunkt der Scheidung zweifellos Schwierigkeiten bereiten musste. Der zweite Grund war die lange Abwesenheit unbekanntem Aufenthalts eines der Gatten. Der dritte war die Verurteilung eines Ehepartners zu einer mehrjährigen Haftstrafe unter Aberkennung der bürgerlichen Rechte, was praktisch gleichzusetzen war mit einer Verbannung nach Sibirien (Bil'shaj 1959, 108). Und der vierte Grund war schließlich Ehebruch, der auch dann zur Anwendung kam, wenn sich die Eheleute einvernehmlich scheiden lassen wollten. Diese Prozedur war in der Tat unangenehm genug, da das eigene Eingeständnis eines Ehebruchs nicht ausreichte. Man brauchte vielmehr zwei Zeugen, die den Geschlechtsakt gesehen haben mussten, und zwar im Detail. Trotz dieser Hürden war Ehebruch der häufigste Scheidungsgrund. Meist nahm der Mann den Part des Ehebrechers auf sich, und Zeugen fanden sich gegen Geld. Pikante Fälle, vor allem aus dem hohen Adel, wurden gerne in der Presse besprochen, wobei insbesondere die Zeugenpraxis Anlass für Hohn und Spott war. Billig kam eine Scheidung auch nicht; man musste sie sich leisten können, denn sie kostete 3.000 bis 5.000 Rubel, was etwa

drei Jahresgehältern eines Arztes oder eines Lehrers entsprach (Mal'cev 2013). Dementsprechend selten waren Scheidungen: Im Jahr 1840 waren es in ganz Russland nur 198, 1880 – 920, und 1890 – 942 (Preobraženskij 1897, zitiert nach Mal'cev 2013).

Um diese unhaltbare gesellschaftliche Situation zu modellieren, sind bei Achšarumov sowohl die Mörderin als auch das Mordopfer als ambivalente Figuren angelegt – Julija wird keineswegs in Grund und Boden verdammt, und Ol'ga ist nicht nur bemitleidenswert. Letztere ist aus der Sicht von Sergej zwar lieb und anschmiegsam, kann und will aber nicht auf eigenen Beinen stehen – zart, kränklich und blass weigert sie sich, ihre Zukunft im Rahmen des Möglichen allein zu gestalten. Die Täterin wiederum wird als eine willensstarke, selbstbewusste, attraktive Frau charakterisiert, die ihr Schicksal beherzt in die Hand nimmt. Sie bleibt allerdings den Denkstrukturen ihrer Erziehung verhaftet und denkt nicht daran, sich den Anforderungen und Entbehrungen einer revolutionär-demokratischen Lebensweise auszusetzen. Da bleiben die Zigarren, die sie ab und zu raucht, und der revolutionär eingestellte Künstlerfreund, den sie, bis er ihr durch Verhaftung abhandenkommt, auf eine zurückhaltende Art liebt und schätzt, die einzigen vorsichtigen Versuche in diese Richtung. Keine der beiden Frauen nutzt jedenfalls den Handlungsrahmen, den die russische Intelligenzija der damaligen Zeit für erstrebenswert und für machbar hielt. Die Enttäuschung von Sergej als intellektuellem teilt offensichtlich auch der Autor, da er weder das Modell Julija noch das Modell Ol'ga als tragfähig für die Zukunft sieht.

Bei aller Komplexität und Ambitioniertheit nimmt der Roman aber auch viele Anleihen bei Schauer- und amourösen Romanen. Solches war in den frühen russischen Detektivgeschichten zwar durchaus üblich, trägt aber im konkreten Fall nicht zur Stringenz des Romans bei und bläht ihn unnötig auf 152 Seiten auf. Der letzte Teil des Romans ist der Sühne des Verbrechens und der ausgleichenden Gerechtigkeit gewidmet, da ja weder die Mörderin noch ihr Ehemann der Rechtsprechung zugeführt werden. Pavel, der maßgeblich an der Planung des Mordes beteiligt war, wird nächstens von Ol'ga als Gespenst heimgesucht und verfällt zudem einem Verfolgungswahn, da er befürchtet, von seiner Frau vergiftet zu werden. Julija legt schließlich gegenüber Sergej ein Geständnis ab und muss den Mord mit dem Tod ihrer zweijährigen Tochter büßen. Nach dem frühen Tod ihres Mannes zieht sich Julija aus der Öffentlichkeit zurück, widmet sich ganz der Kinderfürsorge und führt ein gottgefälliges Leben.

Das Ende des Romans ist ein Beispiel für die grundsätzliche Schwierigkeit, die Verbrechen von Frauen verursachen. Für die russi-

sche Bildungsschicht (wie auch für die europäische) stellten sie insofern eine Herausforderung dar, als sie dem kulturell codierten Bild der Frau diametral zuwiderlaufen:

The aggression, premeditation, and self-assertion necessary to crime were exactly the traits women were supposed to lack. How was the submissive, irrational, self-abnegating female to muster the drive and egotism responsible for crime? Women's sexual passion, in the contemporary view, should have led them to self-sacrifice, maternal and romantic devotion or impulsive behavior lacking evil intent. (Engelstein 1994, 98)

Achšarumov steht vor demselben Dilemma wie die viktorianischen Schriftstellerinnen und Schriftsteller und er löst es auf ähnliche Art und Weise wie Charles Dickens, Thomas Hardy, Mary Elizabeth Braddon, Wilkie Collins oder Arthur Conan Doyle, deren Mörderinnen mit Ächtung, Wahnsinn oder Tod bestraft werden:

While the novelists were sympathetic, they were also Victorians; they could not allow women to get away with murder or destroy the established power structure. As a result, guilty women did not benefit from their crimes by finding happiness or peace. When novelists did not subject the women to the jurisdiction of the courts, they made them commit suicide, withdraw from society, or become insane. The novelists thus insured that women could not escape the constriction of gender-role expectations. (Morris 1990, 5)

In den meisten literarischen Fällen wird die Mörderin zwar keinem Gerichtsverfahren zugeführt, muss jedoch, wie Morris ausführt, ihre Tat im irdischen Leben auf eine andere Art büßen und, was meist unausgesprochen dahintersteht, sich vor Gott verantworten. Das Ende der Detektivgeschichte von Škljarevskij, in der die Täterin völlig ungestraft davongeht, scheint eine große Ausnahme zu sein.

### **Der Untersuchungsrichter als Bollwerk**

In den frühen russischen Detektivgeschichten ist der Untersuchungsrichter eine verbreitete Ermittlerfigur. Von Škljarevskij gibt es z.B. einen ganzen Zyklus von Detektivgeschichten mit dem Titel *Rasskazy sudebnogo sledovatelja* („Erzählungen eines Untersuchungsrichters“). Vorreiter für diese Figur war Dostoevskijs Porfirij Petrovič in *Prestuplenie i*

*nakazanie*, der den Mörder Raskol'nikov so weit bringt, seine Schuld einzugestehen. Dostoevskij nähert sich dieser Ermittlerfigur allerdings nur äußerlich, während Škljarevskij und Panov den Untersuchungsrichter zum Ich-Erzähler mit eigenen Hoffnungen und Enttäuschungen machen.

Für Russland war das Amt eines Untersuchungsrichters, wie erwähnt, damals ein Novum und Teil der großen Justizreform. Im Jahr 1864 und in den Folgejahren kamen auf Drängen der liberalen Kräfte Gesetze zustande, die die Vielzahl von Gerichtsarten, Zuständigkeiten und Standesgerichten reduzierten und vor allem auf eine juristische Trennung von Verwaltung und Justiz abzielten. Bis dahin waren die Gerichtsbehörden von der Gouvernementsverwaltung abhängig: Der Gouverneur nahm auf die Ernennung der Richter Einfluss, und die Ermittlungen im Strafverfahren standen unter seiner Aufsicht. Bei kleineren Angelegenheiten war die Polizei für die Durchführung von Zivil- und Strafurteilen zuständig – es entschied also kein Gericht, sondern ein Verwaltungsorgan, was der Korruption Tür und Tor öffnete (Puttkamer 1999, 406). Die Justizreform orientierte sich an einem liberalen Rechtsstaatsbegriff und an europäischen Maßstäben. Allerdings wurde sie ohne Rücksicht auf bisherige Gewohnheitsrechte und spezifische Situationen an der Peripherie des Reiches durchgezogen, was zu Reibungen und späteren Gesetzesänderungen führte. Insgesamt wurde (und wird) die Justizreform aber auch im Westen als eine Glanzleistung des ausgehenden Zarenreichs gelobt (405). In Russland war mit der Reform in weiten Kreisen zudem die Hoffnung verbunden, dass damit auch eine Veränderung der Gesellschaft einhergehe. So manche Plädoyers bei Gerichtsverhandlungen zogen daher großes Interesse auf sich und wurden weit über den Anlassfall hinaus diskutiert.

Die Autoren der frühen Detektivgeschichten teilten die Hoffnung auf gesellschaftliche Veränderungen und stellten sich auf die Seite der Justizreform. Ihren Figuren des Untersuchungsrichters ist es ein Anliegen, die Gesetze besonders korrekt einzuhalten, alle Korruptionsversuche abzuschmettern und sich auch von keiner noch so schönen, betörenden Frau vom richtigen Weg abbringen zu lassen. Aus diesem Grund sind die russischen Untersuchungsrichter keine besonders individualistischen oder gar exzentrischen Figuren, wie man sie aus französischen oder englischen Detektivgeschichten kennt, sondern eher der Typ eines korrekten, namenlosen Beamten. Mustergültig ist auch sein Verhältnis zur Polizei, das nicht von Rivalität geprägt ist, sondern vom Bestreben nach Zusammenarbeit. Die Polizei wird dabei aber sehr wohl auf ihren

Platz als Zuarbeiterin im Ermittlungsprozess verwiesen; und die Kriminalpolizisten („syščiki“), die im Gegensatz zum Untersuchungsrichter auch verdeckte Ermittlungen durchführen dürfen, erfahren mehrmals eine lobende Erwähnung.

Im Roman *Tri suda, ili ubijstvo vo vremja bala* von Panov ist die staatstragende Rolle des Untersuchungsrichters besonders ausgeprägt. Er macht sich ohne Murren und Zögern mitten in der Nacht auf, um in einem Mordfall zu ermitteln. Im herrschaftlichen Haus der Ruslanovs ist anlässlich der Verlobung der Tochter ein Ball im Gange, als die junge Frau plötzlich mit durchschnittener Kehle aufgefunden wird. Da die ganze Hautevolee der Gouvernementsstadt dort versammelt war, hat der Untersuchungsrichter, wie er mit verhaltenem Stolz anmerkt, im Laufe der Ermittlungen insgesamt 222 Personen verhört. Umso weniger Verständnis bringt er dafür auf, dass die Presse abfällige Bemerkungen über die lange Dauer der Untersuchung macht. Das belastet ihn jedoch nicht, wie er sagt, denn wichtig sei einzig und allein, dass der Mörder nicht der Rechtsprechung entschlüpfe, und er sei überzeugt, dass früher oder später Licht in die Angelegenheit kommen werde (Panov 1992, 24).

Die Untersuchung zieht sich vor allem deshalb in die Länge, weil er zuerst die falsche Spur eines Raubmordes verfolgt und mit einem wohl-erzogenen jungen Mann aus adeligem Geschlecht die falsche Person verdächtigt. Diese narrative Konstellation bietet die Möglichkeit, eine Szene mit dem Vater des Verdächtigten einzufügen, die vor Augen führen soll, dass das Gesetz auch über den angemäßen Vorrechten des Adels steht (42). In solchen Dialogen hat der Untersuchungsrichter einen sehr bürokratischen Stil, den er übrigens auch als Ich-Erzähler pflegt. Er legt Wert darauf, die einzelnen Schritte der Verfahrensprozedur vor Augen zu führen, und gibt die Verhöre zum Teil recht detailliert wieder. Im Vergleich zu Škljarevskij sind mit den Verhören jedoch keine Milieustudien verbunden, was den Roman ziemlich schwerfällig macht, obwohl er nur 70 Seiten umfasst. Sehr anschaulich kommt jedoch in einer Szene das allgemeine Interesse der Leute an der öffentlichen Gerichtsverhandlung zum Ausdruck: Der Andrang ist viel größer als die zur Verfügung stehenden Plätze; und die Eingelassenen harren mit einem Korb voll Proviant den ganzen Tag im Gerichtssaal aus (56). Auf der Handlungsebene ist dieses Gerichtsverfahren, bei dem der junge Adelige der Beschuldigte ist, der Punkt der Erzählung, an dem sich die engste Freundin der Ermordeten als wahre Mörderin zu ihrer Tat bekennt.

Detektivgeschichten sind generell ein Kind der Aufklärung. Ihre Erzählform „wirkt deshalb über ihren engeren Gattungskreis hinaus sti-

mulierend [...] weil sie stets eine Aufklärung (als konkreten Vorgang) erzählt und damit gleichzeitig die Aufklärung (als geschichtliche Errungenschaft) bestätigt.“ (Schulz-Buschhaus 1997, 5) Die Erzählform garantiert „die ständige Wiederholbarkeit eines Erkenntnis- und Ordnungsprozesses, der – einmal historisch vollzogen – immer wieder erfolgreich erneuert werden kann“ (ebd.). Die Ermittler bedienen sich dabei des „Rationalitätsapparates – alles konnte und sollte mit der Macht des Gehirns und der Vernunft, mit der Kraft der Deduktion erläutert, erklärt und gelöst werden.“ (Brylla 2015, 12)

Der klar umrissene Tatort und das logische Denken, das an das erwünschte Ziel führt, suggerieren Machbarkeit und die Herstellung einer erwünschten Ordnung durch den Menschen. Evidenzbasierte detektivische Verfahren sowie die Verknüpfung mit Erkenntnissen aus Medizin und Naturwissenschaft sollen diese Wunschvorstellung unterstützen. Gleichzeitig kam dem Sachbeweis in der Rechtsprechung immer größere Bedeutung zu, was eine wichtige Voraussetzung für Detektivgeschichten ist (Nusser 2009, 71). Es ist interessant zu beobachten, dass sich die russischen Richtergeschichten kaum von den deutschen, wie sie im Familienblatt *Die Gartenlaube* schon einige Jahre früher erscheinen sind, unterscheiden. 1856 geht dort Jacobus Temme als „Untersuchungs- und Criminalrichter“ in einer Serie von zehn Geschichten den Fällen nach. Auch hier stehen Unterhaltung und Popularisierung von Wissen im Vordergrund (Menzel 2015, 33). Der Zeigegestus, in dem die Geschichten präsentiert werden, macht den Leser zum Augenzeugen (37), und die Evidenztechniken, die zum Einsatz kommen, dienen sowohl der Konstruktion von Reliabilität als auch der Diskussion von neuen Wissensständen, wie zum Beispiel der Angemessenheit einer Strafmaßnahme (41).

Ein probates Mittel der Evidenzproduktion sind exakte topographische Angaben. Škljarevskij benennt z. B. genauestens die Straßen in Sankt Petersburg, und der Leser erfährt, wo der Mord geschah, wo die Täterin wohnt oder wo sich das Gürtelgeschäft befindet, in dem das Tatwerkzeug erstanden wurde. Bei der Beschreibung des Tatortes ist es ihm ein Anliegen, den Standort eines jeden Möbelstücks und jeder Schatulle zu erwähnen. Achšarumov wiederum verwendet große Sorgfalt darauf, die Distanzen zwischen Tatort, Bahnhof und Unterkunft der Täterin in Gehminuten zu berechnen; und beim Tatort beschreibt er detailliert die von innen versperrte Türe mit dem heruntergefallenen Schlüssel sowie die damit verbundenen Schwierigkeiten einer Einschätzung von Mord oder Selbstmord. Panov dehnt in seinem Roman die Beschreibung des Tatortes auf das ganze Haus aus, lässt einen genauen Plan anlegen, und

der Leser soll nachvollziehen, welche Fenster geschlossen oder offen waren und wie die Treppe im Haus verläuft. Für die Auswertung der Spur im Schnee gibt der Untersuchungsrichter einen Gipsabdruck in Auftrag und befragt die beiden besten Schuhmacher der Stadt, um zu erfahren, ob der entsprechende Schuh in der Gouvernementsstadt oder aber in der Hauptstadt angefertigt wurde. Bei all diesen Vorgängen, auch bei der gerichtsmedizinischen Untersuchung der Leiche, herrsche völlige analytische Kaltblütigkeit, bei der Gefühle fehl am Platz seien, wie der Untersuchungsrichter erklärt (Panov 1992, 9).

Im Gegensatz zu den anderen beiden Autoren zeigt Panov kein Interesse an einer psychologischen oder soziologischen Vertiefung, und der Leser erfährt auch erst im letzten Drittel des Romans, dass die engste Freundin der Ermordeten aus Rache und Eifersucht zum Rasiermesser gegriffen hatte. So wie bei Škljarevskij und Achšarumov kommt es auch hier zu keinem Gerichtsverfahren gegen sie: Noch vor der Hauptverhandlung hungert sie sich in der Untersuchungshaft zu Tode – allerdings nicht ohne vorher versucht zu haben, den Untersuchungsrichter zu verführen und zu bestechen. Als moralisch Schuldiger gilt auch in diesem Roman ein Mann: der Verlobte, ein Beamter aus der Hauptstadt, dessen Mittelmäßigkeit in der Provinz nicht erkannt wird und der es einzig und allein auf das Geld seiner Verlobten abgesehen hatte.

## Resümee

Die frühen russischen Detektivgeschichten sind in mancher Hinsicht mit denen heutiger Autoren zu vergleichen, in denen der Mord und seine Auflösung nur ein narratives Skelett bieten, während der „Großteil des Kriminalromans Details präsentiert, die den Roman örtlich, zeitlich und sozial in ein klar definiertes Umfeld stellen.“ (Abt 2004, 13) Die Erzählabsicht ist dadurch vergleichbar mit der des Gesellschaftsromans, denn „beide kreisen um ähnliche Themen und beschäftigen sich mit bestimmten negativen Geschehnissen und Entwicklungen.“ (15) Der Anspruch Škljarevskijs, „Ich bin genauso ein Schriftsteller, wie Sie“, den er emotionsgeladen an Dostoevskij richtet (Rejtblat 1993), hat daher durchaus eine gewisse Berechtigung.

Eines der Hauptziele der analysierten russischen Detektivgeschichten ist die Kritik an der herrschenden Geschlechterordnung. Die Bezeichnung „Mordsfrauidiskurs“ von Brigitte Frizzoni als „spezifische Verschränkung von Genre- und Genderdiskursen“ (Frizzoni 1999, 6) ist auch auf die russischen Detektivgeschichten übertragbar. In allen drei Beispielen sind sowohl die Täterin als auch das Opfer weibliche

Figuren, sodass anhand dieser Konstellation Probleme wie Mädchen-erziehung, Scheidung, Prostitution und soziale Aufstiegsmöglichkeiten aufgeworfen werden. Die drei Autoren müssen dabei auch einen Weg aus dem Dilemma finden, dass Mörderinnen der männlich geprägten kulturellen Codierung der Frau als liebevolles, sich unterordnendes Wesen diametral zuwiderlaufen. Dieses Problem lösen sie ähnlich wie ihre viktorianischen Kolleginnen und Kollegen: In keinem der Fälle wird die Straftat vor Gericht verhandelt, denn nach dem Geständnis, das in den frühen russischen Detektivgeschichten unabdingbar zu sein scheint, lassen sie ihre Mörderin sterben (Panov) oder ein gesellschaftlich abgesondertes, gottgefälliges Leben führen (Achšarumov). Dass die Mörderin bei Škljarevskij ungestraft davonkommt, ist ein Einzelfall, der jedoch weniger im Kontext der Genderdiskussion zu sehen ist als vielmehr im Zusammenhang mit der Justizreform von 1864: Das Entkommen der Mörderin ist ein Seitenhieb auf die alte Prozessordnung.

Die Einbindung der Justizreform in lebensweltliche Zusammenhänge ist den Autoren der frühen russischen Detektivgeschichten ein großes Anliegen. Im Vordergrund der Geschichten steht daher die Korrektheit des Ermittlungsvorgangs, während die Lust an der Verrätselung eine untergeordnete Rolle spielt. Der Untersuchungsrichter als Ermittler ist als ein überkorrekter Beamter gestaltet, als die personifizierte Pflichterfüllung, fern von allem Exzentrischen, ohne irgendwelche besondere Eigenschaften, ohne vestimentäre Vorlieben oder charakteristische Attribute wie Pfeife oder Lupe.

Das Erzählschema der Geschichten nimmt mitunter Anleihen bei Schauer- und amourösen Romanen, was vor allem bei Achšarumov den Prozess des Schuldeingeständnisses und der Sühne auf Erden in die Länge zieht. Insgesamt betrachtet kann man jedoch sagen, dass die frühen russischen Detektivgeschichten einen stimmigen Mosaikstein im Umfeld der sozial engagierten und liberal orientierten literarischen Produktion ihrer Entstehungszeit darstellen.

## Literatur

- Abt, Stefanie: Soziale Enquête im aktuellen Kriminalroman. Am Beispiel von Henning Mankell, Ulrich Ritzel und Pieke Biermann. Wiesbaden 2004 (= Literaturwissenschaft/Kulturwissenschaft).
- Achšarumov, Nikolaj: Koncepcy v vodu. In: Otečestvennyye zapiski, 10–12 (1872). Neuauflage in: Staryj russkij detektiv. Vypusk III. Roman. Rasskazy. Žitomir 1992, S. 6–176. <[http://az.lib.ru/a/ahsharumow\\_n\\_d/text\\_0030.shtml](http://az.lib.ru/a/ahsharumow_n_d/text_0030.shtml)> (letzter Aufruf am 08.05.2017).
- Alpern Engel, Barbara: Transformation versus Tradition. In: Russia's Women. Accommodation, Resistance, Transformation. Hg. von Barbara Evans Clements/Barbara Alpern Engel/Christine Worobec. Berkeley et al. 1991, S. 135–147.
- Barfoot, Nicola: Frauenkrimi / polar féminin. Generic Expectations and the Reception of Recent French and German Crime Novels by Women. Frankfurt/M. et al. 2007 (= Medien – Literaturen – Sprachen in Anglistik, Amerikanistik, Germanistik und Romanistik, Bd. 5).
- Bil'shaj, Vera: Rešenie ženskogo voprosa v SSSR. Moskva 1959.
- Brylla, Wolfgang: Statt eines Vorwortes: Krimis sind eben nicht nur Krimis. In: Facetten des Kriminalromans. Ein Genre zwischen Tradition und Innovation. Hg. von Eva Parra-Membrives/Wolfgang Brylla. Tübingen 2015 (= Popular Fiction Studies, Band 3), S. 7–24.
- Engelstein, Laura: The Keys to Happiness. Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia. Ithaca and London 1994 (1992).
- Frizzoni, Brigitte: Verhandlungen mit Mordsfrauen. Geschlechterpositionierungen im „Frauenkrimi“. Zürich 2009.
- Kniesche, Thomas: Einführung in den Kriminalroman. Darmstadt 2015.
- Mal'cev, Denis: Razvod. Rastorženie braka do revoljucii, v SSSR i segodnja. In: Vinograd 6 (2013). <<http://www.7ya.ru/article/Razvod-rastorzhenie-braka-do-revolucsii-v-SSSR-i-segodnja>> (letzter Aufruf am 08.05.2017).
- Menzel, Julia: „Dies waren die Thatsachen“. Kriminalliteratur und Evidenzproduktion im Familienblatt Die Gartenlaube. In: Kriminalliteratur und Wissensgeschichte. Genres – Medien – Techniken. Hg. von Clemens Peck/Florian Sedlmeier. Bielefeld 2015, S. 31–53.
- Morris, Virginia B.: Double Jeopardy. Women Who Kill in Victorian Fiction. Lexington 1990.
- Nusser, Peter: Der Kriminalroman. Stuttgart, Weimar 2009.

- Panov, Semën: Tri suda, ili ubijstvo vo vremja bala. Iz žizni uezdnogo gorodka. Rasskaz sudebnogo sledovatelja. Sankt Peterburg 1876. Neuauflage in: Staryj russkij detektiv. Vyp. II. Povesti. Rasskazy. Žitomir 1992, S. 6–92. <[http://az.lib.ru/p/panow\\_s\\_a/text\\_1876\\_tri\\_suda.shtml](http://az.lib.ru/p/panow_s_a/text_1876_tri_suda.shtml)> (letzter Aufruf am 08.05.2017).
- Panov, Semën: Ubijstvo v derevne Medvedice. Juridičeskaja povest'. Očerki iz sel'skoj žizni. Sankt Peterburg 1872.
- Peck, Clemens/Sedlmeier, Florian: Einleitung. Kriminalliteratur und Wissensgeschichte. In: Kriminalliteratur und Wissensgeschichte. Genres – Medien – Techniken. Hg. von denselben. Bielefeld 2015, S. 7–27.
- Preobraženskij, Ivan: Otečestvennaja cerkov' po statističeskim dannym s 1840–41 po 1890–91 gody. Sankt Peterburg 1897.
- Puttkamer, Joachim von: Die russische Justizreform von 1864. Eine Kontroverse. In: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 47 (1999) H. 3, S. 405–409.
- Rejtblat, Abram: Russkij Gaborio ili učenik Dostoevskogo? In: Aleksander Škljarevskij: Čto pobudilo k ubijstvu? Hg. von demselben. Moskva 1993. <[http://ruslib.3dn.ru/publ/shkljarevskij\\_aleksandr\\_andreevich\\_a\\_rejtblat\\_quot\\_russkij\\_gaborio\\_quot\\_ili\\_učenik\\_dostoevskogo/1-1-0-1869](http://ruslib.3dn.ru/publ/shkljarevskij_aleksandr_andreevich_a_rejtblat_quot_russkij_gaborio_quot_ili_učenik_dostoevskogo/1-1-0-1869)> (letzter Aufruf am 08.05.2017).
- Rejtblat, Abram: Detektivnaja literatura i russkij čitatel' (vtoraja polovina XIX – načalo XX veka). In: Derselbe: Ot Bovy k Bal'montu i drugie raboty po istoričeskoj sociologii rusškoj literatury. Moskva 2014. <[http://www.universalinternetlibrary.ru/book/69123/chitat\\_knigu.shtml#t18](http://www.universalinternetlibrary.ru/book/69123/chitat_knigu.shtml#t18)> (letzter Aufruf am 08.05.2017).
- Rejtblat, Abram: Ugolovnyj roman: Meždu prestupleniem i nakazaniem. In: Ugolovnyj roman. Hg. von demselben. Moskva 1992, S. 3–11.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: Kriminalroman und Postavantgarde [1997]. In: Derselbe: Das Aufsatzwerk. Institut für Romanistik. Karl-Franzens-Universität Graz. <<http://gams.uni-graz.at/o:usb-064-65/sdef:TEI/getPDF>> (letzter Aufruf am 08.05.2017).
- Škljarevskij, Aleksandr: Rasskaz sudebnogo sledovatelja. In: Sankt Peterburgskie vedomosti 42, 46, 49, 54, 56 (1872). Sowie in: Derselbe: Sočinenija, tom 1. Sankt Peterburg 1872. Neuauflage in: Ugolovnyj roman. Hg. von Abram Rejtblat. Moskva 1992, S. 30–77. <[http://az.lib.ru/s/shkljarevskij\\_a\\_a/text\\_0060.shtml](http://az.lib.ru/s/shkljarevskij_a_a/text_0060.shtml)> (letzter Aufruf am 08.05.2017).

- Špileva, Galina: A. A. Škljarevskij i È. Gaborio: Rodonačal'niki „policejskogo“ romana. In: Vestnik KGU im. N. A. Nekrasova 5 (2012), S. 145–149.
- Spörl, Uwe: Die Chronotopoi des Kriminalromans. Staats- und Universitätsbibliothek Bremen 2006. <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:46-ep0001000612>> (letzter Aufruf am 08.05.2017).
- Žmegač, Viktor: Aspekte des Detektivromans. In: Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans. Hg. von demselben. Frankfurt/M. 1971, S. 9–34.



## **Sherlock Holmes als Untersuchungsrichter**

### Zu den Auseinandersetzungen um sowjetische Detektivliteratur in einer „krimilosen Zeit“ (1930–1952)

Wenige Wochen vor Kriegsende, im April 1945, brachte die ‚verdiente Genossin‘ und Schriftstellerin Marietta Šaginjan (1888–1982) als Mitglied des erweiterten Leitungsplenums des Sowjetischen Schriftstellerverbandes auf dessen Präsidiumssitzung einen Antrag zur Gründung einer eigenständigen Sektion für Abenteuerliteratur ein. Diesem Antrag stimmte man unter Vorbehalten zu, wie das Sitzungsprotokoll festhält: „Группа товарищей, страстных поборников приключенческого жанра, также вошла в Президиум с предложением для всяких встреч и дискуссий по этому вопросу разрешить организовать им секцию приключенческого рассказа.“<sup>1</sup> Allein, dass das Anliegen auf der Leitungssitzung erwogen wurde, bedeutete einen großen Erfolg, war es doch damals kein kleines Unterfangen, eine eigenständige Sektion im Verband zu bekommen. Der Schriftstellerverband hatte in jener Zeit gerade mal etwas mehr als ein halbes Dutzend Sektionen, die sich neben den Hauptgattungen Prosa, Drama und Lyrik unter anderem mit Kinderliteratur, mit historisch-revolutionärer Literatur und Folklore beschäftigten, sowie eine Sektion für Kritiker und Literaturwissenschaftler. So hält das Protokoll im Weiteren auch fest: „Мы обменялись мнениями

---

Ich danke Sophie Teubert und Eugen Rube für das sorgfältige Lektorat.

1 „Eine Gruppe von Genossen, leidenschaftliche Anhänger des Abenteuergenres, kam ebenfalls ins Präsidium mit dem Vorschlag ihnen zu erlauben, für jede Art von Treffen und Diskussionen zu dieser Frage eine Sektion für die Abenteuererzählung zu gründen.“ (Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen hier und im Folgenden vom Verfasser, M. S.) Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva (Abk. RGALI), fond (Abk. f. Bestand) 631, opis' (Abk. op., Inventarliste) 15, edinica (Abk. ed., Einheit) 728, list (Abk. l., Blatt) 111 (Pravlenie Sojuza Sovetskich Pisatelej, Sekretariat SSP: Stenogramma zasedanija Prezidiuma SSP po voprosam „Literaturovedenija“ i o „tvorčeskich sekcijach“ ot 6 aprlja 1945 g.).

и решили внести такое предложение: поскольку такой литературы еще в широком плане нет, то создание секции будет пока по сложившейся уже моде, но не очень конкретным делом.“<sup>2</sup> (Ebd.) Das bedeutete, man bildete zunächst eine Arbeitsgruppe zur Einrichtung einer Kommission, aus der – bei erfolgreicher Etablierung – dann später eine Sektion hervorgehen sollte. Zum Vorsitzenden dieser Kommission wurde der prominente Untersuchungsrichter für Kriminalverbrechen, Lev Šejnin (1906–1967), ernannt (ebd. l. 112). Schon eineinhalb Monate später traf sich die „Kommission des Abenteuergenres“ zu einer überfüllten Eröffnungssitzung (vgl. RGALI f. 2809, op. 1, ed. 203<sup>3</sup>). Von nun an versammelte man sich in unregelmäßigen Abständen, wobei es vor allem um eine Neudefinition des Detektivgenres im Kontext der sozialistischen Gesellschaft – das heißt der Kriminalliteratur als eines zentralen Gebiets der Abenteuerliteratur ging (vgl. ebd. ed. 204<sup>4</sup>).

Doch die Kommission hatte nicht nur bei den Verlagen und in den Zeitschriftenredaktionen, sondern auch bei den politischen und staatlichen Kontrollinstanzen mit massivem Widerstand gegen diese Etablierung einer sowjetischen Kriminalliteratur zu kämpfen. Dessen ungeachtet existierte die Kommission insbesondere dank des persönlichen Einsatzes einiger weniger „leidenschaftlicher Anhänger“ der Detektivliteratur noch einige Jahre weiter, doch als Šejnin offiziell aufgrund von Gesundheitsproblemen im Juni 1949 seinen Rücktritt vom Vorsitz der Kommission einreichte, bedeutete das faktisch ihr Ende (vgl. ebd. ed. 193<sup>5</sup>). Anfang 1950 versuchte der Sekretär der Sektion, Matvej Rojzman (1896–1975), mit allen Mitteln auf einen Beschluss des Sekretariats des Schriftstellerverbandes hinzuwirken, der ein Fortbestehen der Kommission als eigenständige Sektion sichern sollte (vgl. ebd. ed. 174<sup>6</sup>). Er

---

2 „Wir haben Meinungen ausgetauscht und folgenden Beschluss gefasst: Weil es eine solche Literatur im Großen bislang nicht gibt, wird eine Sektion vorerst nach der eingebürgerten Mode gegründet, doch noch nicht in sehr konkreter Gestalt.“

3 Rojzman, Matvej Davidovič: Stenogramma zasedanija komisii priključenčeskogo žanra SP SSSR, posvjaščennogo probleme detektivnogo žanra pod predsedatel'stvom L. R. Šejnina. Imejušēja vystuplenija M. S. Šaginjan, V. F. Šklovskogo i dr. Mašinopis', 31 maja 1945 g.

4 Rojzman, Matvej Davidovič: Steongramma zasedanija komisii priključenčestogo žanra SP SSSR; posvjaščennogo probleme dedektivnogo žanra pod predsedatel'stvom L. R. Šejnina, imejuščaja vystuplenija L. I. Lagina, L. Z. Trauberga, S. M. Ėjzenštejna i dr., 18 ijunja 1945 g.

5 Rojzman, Matvej Davidovič: Pis'ma Šejnina L'va Romanoviča v bjuro sekcii priključenčeskogo žanra i v radiokomisii s pros'boj osvobodit' ego ot objazannostej predsedatelja bjuro sekcii i s soglasiem dat' vstupitel'nuju stat'ju.

6 Rojzman, Matvej Davidovič: Proekt postanovlenija sekretariata SP SSSR o sostojanii naučno-fantastičeskoi i priključenčeskoi literatury i zapiska k proektu. Mašinopis' s pravkoj i vstavkami M. D. Rojzmana, Ne ranee 1949 goda.

fand hiermit aber keinerlei Rückhalt mehr, und so wurde im Februar 1950 vom Sekretariat des Verbandes beschlossen, dass die Liebhaber der Kriminalliteratur sich in die Sektion der Prosaschriftsteller eingliedern sollten (vgl. RGALI, f. 631, op. 15, ed. 1054, l. 5').

Als Norbert Franz seine 1986 eingereichte Habilitationsschrift 1988 unter dem Titel *Moskauer Mordgeschichten* über den „russisch-sowjetischen Krimi“ der Nach-Stalinzeit veröffentlichte, wusste man von dieser Initiative wenig, die Archive waren noch verschlossen und es gab nur verstreute, meist unspezifische und häufig fehlerhafte Hinweise auf deren Existenz in Veröffentlichungen von Kritikern, Wissenschaftlern oder Beteiligten.<sup>8</sup> So spricht Franz auch für die Jahrzehnte zwischen 1930 und 1952 zu Recht von einer „krimilosen Zeit“, in der „gewöhnliche, d. h. nicht durch ‚Volks- und Staatsfeinde‘ begangene, politisch motivierte Kriminalität“ mit zu den Tabus gehörte (Franz 1988, 80). Und doch markierte diese in der Geschichte des Schriftstellerverbandes marginale Episode einer gescheiterten Sektionsgründung für Kriminalliteratur eine entscheidende Zäsur: bedeutete sie doch literaturgeschichtlich zum einen das vorläufige Ende des Bestrebens, ein eigenständiges sowjetisches Detektivgenre zu entwickeln, wie es Anfang der 1920er Jahre mit der Forderung nach einem „kommunistischen Pinkerton“ erstmals artikuliert worden ist. Gleichzeitig legte diese Kommission aber auch den Grundstein für eine Konzeption der Kriminalliteratur, die sich nach dem Ende der Stalinzeit zu eigenen Genres der Detektivliteratur und des Spionagethrillers ausdifferenzieren und zu überaus populären Film- und Literaturgattungen werden sollte. Darüber hinaus zeigte die fast fünfjährige Existenz dieser Kommission innerhalb der Strukturen des Schriftstellerverbandes aber auch, wie wenig gefestigt der sowjetische Literaturbetrieb auch nach dem Krieg noch war und wie umkämpft im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur die literarische Praxis ein Jahrzehnt nach der Kanonisierung des Sozialistischen Realismus weiterhin blieb.

---

7 Pravlenie Sojuza Sovetskich Pisatelej, Sekretariat SSP: Protokol N 17, Zasedanija Sekretariata SSP SSSR s materialami i stenogrammoj ot 20 fevralja 1950 g.

8 So erwähnt Franz mit Verweis auf einen Aufsatz in einer Publikation der dem Innenministerium unterstellten Höheren Schule für Kriminalistik aus Volgograd aus den 1970er Jahren zwar die Existenz einer Kommission für Abenteuerliteratur sowie eine Publikation von Šaginjan im Juni 1945 in der Literaturnaja gazeta, doch wird die Gründung hier drei Jahre früher datiert und der besagte Artikel war von Šejnin (1945), siehe Franz 1988, 80.

So möchte ich hiermit einen kleinen Beitrag zur bislang weitgehend unbekanntem Vorgeschichte der poststalinistischen *Moskauer Mordgeschichten* leisten, indem ich im Folgenden einen kurzen Überblick über die Entwicklung der populären Kriminalliteratur bis in die Stalinzeit gebe, und dabei einige entscheidende Beiträge zur Konzeptualisierung des noch zu etablierenden Genres näher erläutere.

### Zur sowjetischen Detektivliteratur der Vorkriegszeit

Geschichten und zumal Vorgeschichten von nationalen Literaturen, spezifischen Epochen oder auch nur von Genres wie dem der sowjetischen Kriminalliteratur sind immer zugleich Rekonstruktionen und Konstruktionen ihrer Untersuchungsobjekte, deren spezifische Genealogien, Textkorpora und diskursive Zuordnungen vom eigenen Erkenntnisinteresse geleitet sind. Das gilt zumal für die sowjetische Kriminal- oder Detektivliteratur, die lange Zeit noch nicht einmal als Quellenbegriff existierte.<sup>9</sup> Wenn man nicht einfach von Boulevard- oder Massenerliteratur sprach, war der gängige Terminus für diese Literatur schlicht Abenteuerliteratur (russ. priključenskaja literatura), die nach heutigem Verständnis sowohl Werke der Science Fiction als auch koloniale Abenteuererzählungen und eben Krimi- und Detektivromane im weiteren Sinne umfasste. „Abenteuer“ meinte alles, was Spannung, Action, Exotik und außergewöhnliche Herausforderungen versprach, ob es nun in der Halbwelt moderner Großstädte, im Herz der Finsternis ferner Weltgegenden oder in den Hinterzimmern geldgieriger Kapitalisten, größenwahnsinniger Wissenschaftler oder fanatischer Tyrannen spielte. Der meist verbreitete pejorative Begriff für diese Art von Literatur war „Pinkertonovščina“ („Pinkertontum“), wie ihn 1908 der angesehene Literaturkritiker und spätere Kinderbuchautor Kornej Čukovskij in einem vielbeachteten Vortrag „Nat Pinkerton und die zeitgenössische Literatur“ geprägt hatte (vgl. Čukovskij 1910). Dieser Name leitete sich wiederum von dem Helden einer äußerst populären Heftchenserie über den New Yorker Privatdetektiv Pinkerton ab, die in dem Jahrzehnt vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs den russischen Buchmarkt überschwemmte (vgl. Dralyuk 2012). Pinkerton-Literatur galt der kulturellen Intelligenzija vor der Revolution genauso wie der künstlerischen Avantgarde nach 1917 als Inbegriff primitiver Massenerliteratur, die den Geschmack verderbe, die Sinne abstumpfe und den Verstand verdimme. Wobei man meist kaum

---

9 Doch auch für die ‚westlichen‘ Genregeschichten sind die Konzeptualisierungen und Genealogien äußerst divers, siehe bspw. Vogt 1988; Rzepka 2005; Nünning, 2008.

einen Unterschied machte, ob es sich um die Werke eines Arthur Conan Doyle, Jules Verne, Maurice Leblanc oder John R. Coryells Nick Carter-Geschichten handelte.<sup>10</sup>

Doch das Problem war: Diese Literatur wurde gelesen, und zwar massenweise, auch in den 1920er Jahren. Und da es nach dem Ende des Bürgerkriegs und des Kriegskommunismus in den Zeiten der Neuen Ökonomischen Politik noch eine relative ökonomische und kulturpolitische Freiheit gab, in der Zensur – im Vergleich zu späteren Zeiten – eine recht geringe Rolle spielte, wurde sie auch in großen Auflagen gedruckt: in populären Zeitschriften, billigen Heftserien, Sammelbänden, Bücherreihen und Werkausgaben. Und zum Großteil handelte es sich hierbei um Übersetzungen aus dem Westen. Zeitschriften wie *Mir priključenij* („Welt der Abenteuer“, 1922–1930) oder *Vsemirnyj sledopyt* („Der weltweite Pfadfinder“, 1925–1932) veröffentlichten alles, was nicht offen reaktionär und anti-kommunistisch war, im Notfall schrieb man es ein wenig um, entscheidend war, dass die Werke spannend und unterhaltsam waren.<sup>11</sup> Von Sir Arthur Conan Doyle (1859–1930) wurde beispielsweise seinerzeit alles übersetzt, vor allem natürlich die Abenteuer des Sherlock Holmes. Bereits vor der Revolution hatte er mehrere Werkausgaben bekommen, doch auch in den 1920er Jahren druckten gleich mehrere Verlage Bücher von ihm. Seine meist in Zeitschriften und Zeitungen erstveröffentlichten Erzählungen wurden manchmal innerhalb weniger Wochen ins Russische übertragen, zuweilen sogar in mehreren Parallelübersetzungen.<sup>12</sup> Aber auch andere zeitgenössische westliche Kriminalautoren waren in den 1920er Jahren noch omnipräsent. Es verhielt sich letztlich mit ihnen wie mit den amerikanischen Abenteuer- und Kriminalfilmen aus Hollywood, die in jener Zeit Kassenschlager darstellten, wohingegen die revolutionären Werke der sowjetischen Avantgarde beim Publikum kaum Anklang fanden.

---

10 Vgl. hierzu Schwartz 2014, 47–69; zur vorrevolutionären Kriminalliteratur vgl. auch Whitehead 2012; McReynolds 2012.

11 Während zum vorrevolutionären Russland inzwischen einige Studien vorliegen, steht eine Auswertung der großen illustrierten Zeitschriften und populären Buchreihen für die nachrevolutionäre Epoche noch aus, vgl. in Ansätzen auch Nikolaev 2006; Schwartz 2014, 69–82.

12 Erst 1929 geriet Doyle aufgrund seines Spiritismus und Okkultismus im Zuge der literaturpolitischen Kampagnen der RAPP (Rossijskaja Associacija Proletarskich Pisatelej; „Russische Assoziation der proletarischen Schriftsteller“) unter massiven Druck und wurde verboten, was auch bis zum Ende der Stalinzeit ungeachtet aller Versuche, ihn wieder publikationsfähig zu machen, so blieb (vgl. Schwartz 2014, 76).

Dieses Phänomen nahmen auch die verantwortlichen Literaturpolitiker wahr – doch bezüglich des Umgangs mit ihm gab es in den 1920er Jahren keine einheitliche Linie. Lev Trockij hatte bereits 1914 behauptet, dass die Popularität der Pinkerton-Literatur ein Übergangsphänomen sei: Die ungebildeten Arbeiter seien eben noch auf einem niedrigen intellektuellen Niveau, sobald sie erst zu Klassenbewusstsein gekommen seien, würden sie auch andere, anspruchsvollere Werke lesen (Trockij 1914). Da dies aber Zeit brauchte, schlug Nikolaj Bucharin in einer Rede vor dem kommunistischen Jugendverband – dem Komsomol – im Herbst 1922 vor, einen „kommunistischen Pinkerton“ zu schaffen, um „die Gefühle“ der orientierungslosen Jugend „zu erziehen“ (Bucharin 1922a).

Diese Forderung sprach sich in jenen Jahren zwar herum, das Problem aber war, dass sich kaum jemand bereitfand, solch eine Literatur der „revolutionären Romantik“ (vgl. Bucharin 1922b) auch selber zu schreiben. Eigentlich gab es nur eine einzige Schriftstellerin, die sie ernstnahm, und zwar die eng mit Bucharin befreundete Autorin Marietta Šaginjan, die gewissermaßen in seinem Auftrag unter dem Pseudonym Jim Dollar die Heftserie *Mess-Mend, ili Janki v Petrograde (Mess-Mend oder die Yankees in Leningrad)* 1924 in zehn Fortsetzungsfolgen publizierte, der sie 1925 noch zwei weitere Serien folgen ließ.<sup>13</sup> Ansonsten las man diese „Revolveliteratur im reinsten Boulevardstil“ (vgl. Eimermacher 1994, 358) zwar mit größtem Vergnügen, bedachte sie aber zumeist mit harscher Kritik (vgl. Lelevič 1924; Fiš 1924; Ležnev 1925). Lediglich einige Autoren aus dem Kreis der Serapionsbrüder wie Lev Lunc sahen in einem spannenden Sujet die Möglichkeit einer Erneuerung der Prosaformen (Lunc 1994, 205–214).

Hinzu kam, dass die Formalisten – vor allem Viktor Šklovskij, aber auch Boris Ėjchenbaum und Jurij Tynjanov äußerten sich in eine ähnliche Richtung – das Genre ohnehin für tot erklärten (vgl. Tynjanov 1924, 150–167; Ėjchenbaum 1924, 228–231). Šklovskij machte sich zwar mehrmals die Mühe, die Techniken, Verfahren und Motive des „Romans der Geheimnisse“ – der mystery novel, der „novella tajn“ – akribisch zu analysieren, um festzustellen, dass er ähnlich wie das Märchen den immer gleichen, vorhersehbaren Regeln und Gesetzen folge (vgl. Šklovskij 1919, 24–67; 1925, 125–142.). So habe sich der Spitzelroman (engl. detective novel) unmittelbar aus der mystery novel entwickelt, wobei der

---

13 Im Jahr 1925 erschienen noch die Serien *Lori Lèn, metallist* („Lori Len, der Metallarbeiter“) und *Meždunarodnyj vagon* („Der internationale Waggon“). Zur Entstehung und Rezeption des Werkes siehe Schwartz 2014, 144–167.

Spitzel nichts anderes als ein professioneller Rätsellöser sei: „Дается тайна – преступление, потом обычно ложная разгадка – следствие полиции, затем восстанавливается истинная картина убийства. В произведении такого типа инверсия обязательна, при чем иногда она дается в сложном виде пропуска отдельных элементов.“<sup>14</sup> (134) Diese „Technik des Geheimnisses“ sei aber keineswegs ein Privileg der Abenteuerliteratur, sondern sei bereits bei vielen Gegenwartsautoren zu finden (148).

Als Beispielmaterial stützt sich Šklovskij vornehmlich auf Materialien der Folklore sowie auf Belletristik von Arthur Conan Doyle, Charles Dickens, Fedor Dostoevskij, Jules Verne, Alexandre Dumas, Ann Radcliffe und anderen, wobei er betont, dass auch die Gestaltung der Figuren auf der Ebene des Sujets nicht durch außerliterarische Faktoren begründet werden könne. Vielmehr verwirft er ausgerechnet am Beispiel der Figur des Spitzels die von einem Kritiker vorgebrachte Erklärung, dessen Aufkommen sei sozialökonomisch herzuleiten:

Один из критиков объяснил постоянную неудачу казенного следствия, вечное торжество частного сыщика у Конан-Дойля тем, что здесь сказалось противопоставление частного капитала государству. / Не знаю, были ли основания у Конан-Дойля противопоставлять английское, чисто буржуазное по своему классовому признаку, государство, английской же буржуазии, но думаю, если бы эти новеллы создавал какой-нибудь человек в пролетарском государстве, будучи сам пролетарским писателем, то неудачный сыщик все равно был бы. Вероятно удачлив был бы сыщик государственный, а частный путался бы зря. Получилось бы то, что Шерлок Холмс оказался на государственной службе, а Лестрад добровольцем, но строение новеллы (вопрос, занимающий нас сейчас) не изменилось бы.<sup>15</sup> (136)

---

14 „Es wird ein Geheimnis gegeben – ein Verbrechen, dann kommt die falsche Lösung – die Ermittlung der Polizei, dann wird das wirkliche Bild des Mordes rekonstruiert. In einem solchen Werktyp muss es unbedingt eine Inversion geben, wobei sie manchmal in der komplizierten Form der Auslassung einiger Elemente gegeben wird.“

15 „Einer der Kritiker erklärte den ständigen Misserfolg des staatlichen Spitzels, den ewigen Triumph des Privatspitzels bei Conan Doyle damit, dass sich hierin der Gegensatz zwischen Privatkapital und Staat äußere. / Ich weiß nicht, ob Conan Doyle Gründe gehabt hat den englischen, seiner Klassenzugehörigkeit nach rein bourgeoisen Staat der ebenfalls englischen Bourgeoisie entgegenzustellen, doch ich denke, wenn diese Novellen irgend ein Mensch in einem proletarischen Staat geschaffen hätte, der selber ein proletarischer Schriftsteller wäre, würde es den erfolglosen Spitzel trotzdem geben. Wahrscheinlich wäre

Der Gedanke der völligen Austauschbarkeit der Figuren des Privatdetektivs Holmes und des staatlichen Inspektors Lestrade, solange sich der Aufbau der Novelle des Geheimnisses auch bei einem „proletarischen Schriftsteller“ nicht ändere, dient zwar bei Šklovskij zuvorderst der polemischen Zuspitzung seines Kerngedankens, dass soziale Faktoren keine Rolle für die Genreentwicklung spielen, doch dieses Argument des fehlenden Realitäts- und Alltagsbezugs gewann in der Polemik um eine sowjetische Detektivliteratur in den folgenden Jahrzehnten bis in die Nachkriegszeit zunehmend an Bedeutung und wurde auch von Šklovskij immer wieder in die Diskussion eingebracht.

Während er somit die Verfahren der *mystery novel* zur Erneuerung des „ernsthaften Romans“ durchaus in Betracht zog, sah er in der „leichten, spannenden“ Abenteuerliteratur zur Erregung der Gefühle ein weitgehend automatisiertes Genre, das nach der Idee der literarischen Evolution früher oder später zum Aussterben verurteilt sei. Bestenfalls könne es noch in parodistischer Form ein kurzes Nachleben haben, was zu belegen er 1925 in einem zusammen mit Vsevolod Ivanov geschriebenen, alle Konventionen und Klischees des Genres radikal verfremdenden Roman versuchte (Ivanov/Šklovskij 2005).

Die Konsequenz war, dass in den 1920er Jahren kein neuer „kommunistischer Pinkerton“ entstand, sondern bis auf Šaginjan's *Mess-Mend*-Zyklus nur einige Genre-Parodien, die von kaum jemandem gelesen wurden und selbst die Kritiker langweilten.<sup>16</sup> Stattdessen blühte eine populäre Detektivliteratur, der erst im Zuge des Ersten Fünfjahresplans (1928–1932) und der gewaltsamen Industrialisierung des Landes, als die RAPP für kurze Zeit an die literaturpolitische Macht kam, der Gar aus gemacht wurde. Abenteuerliteratur galt nun als konterrevolutionäre Schmuggelware und imperialistische Schundliteratur, die die Moral der Proletarier verderbe. Deswegen verbot man sie innerhalb weniger Jahre fast vollkommen, die entsprechenden Zeitschriften und Verlage wurden

---

der Staatsspitzen dann erfolgreich, während der private sich vergeblich bemühte. Dabei würde herauskommen, dass Sherlock Holmes sich im Staatsdienst befände, Lestrade aber selbständig arbeitete, der Aufbau der Novelle jedoch (und das ist die Frage, die uns jetzt beschäftigt) bliebe unverändert.“ Inspektor Lestrade von Scotland Yard taucht in mehreren Sherlock Holmes-Geschichten auf; als Vertreter der staatlichen Polizei macht er gegenüber dem Privatdetektiv einen eher unvoreilhaften Eindruck.

16 Vgl. dazu die Besprechung von D. 1925. Einen ähnlich satirisch wie Ivanovs und Šklovskij's *Iprit* („Yperit“) angelegten Roman schrieb Valentin Kataev mit seiner Parodie *Ostrov Èrendorf* (1924; „Die Insel Èrendorf“) auf Ilja Èrenburgs populäre Abenteuerromane jener Jahre, insbesondere dessen *Trest D.E. Istorija gibel' Evropy*, (1923; *Trust D.E. oder die Geschichte vom Untergang Europas*). Zur Kritik vgl. Modzalevskij 1925.

geschlossen und selbst in den Schul- und Leihbibliotheken säuberte man die Regale (vgl. Schwartz 2014, 262–272).

Doch den vorläufigen Todesstoß versetzte dem Genre dann Maksim Gor'kij, der auf seiner legendären Eröffnungsrede auf dem Ersten Sowjetischen Schriftstellerkongress 1934 in der Detektivliteratur mehr noch als in der Abenteuer- oder phantastischen Literatur den Inbegriff des Niedergangs der bürgerlichen Literatur sah, die zudem einen verheerenden Einfluss auf das Klassenbewusstsein der Proletarier habe:

Начиная с фигуры Тиля Уленшпигеля [...] до Арсена Люпена, до героев “детективной” литературы Европы наших дней, – мы насчитываем тысячи книг, героями которых являются плуты, воры, убийцы и агенты уголовной полиции. Это и есть настоящая буржуазная литература, особенно ярко отражающая подлинные вкусы, интересы и практическую “мораль” ее потребителей. [...] Детективный роман до сего дня служит любимейшей духовной пищей сытых людей Европы, а проникая в среду полуголодного рабочего, этот роман служил и служит одною из причин медленности роста классового сознания, возбуждая симпатию к ловким ворами, волю к воровству – партизанской войне единиц против буржуазной собственности – и, утверждая ничтожную оценку буржуазией жизни рабочего класса, способствует росту убийств и других преступлений против личности.<sup>17</sup> (Gor'kij 1934, 8–9)

Der Sozialistische Realismus sollte eine schöne neue Welt ohne Schattenseiten und Zwielficht, ohne Abenteuer und Exotik, Science Fiction und Detektivliteratur sein. Statt Abenteuern und Krimis schwebten Gor'kij Reiseberichte und Produktionsromane vor. Das Problem war

---

17 „Anfangen bei Till Ulenspiegel [...] bis zum ‚Bel Ami‘ Maupassants, bis zu Arsène Lupin und den Helden der heutigen ‚Detektivliteratur‘ Europas, könnte man Tausende Bücher aufzählen, deren Helden Schelme, Diebe, Mörder und Kriminalisten sind. Das ist die echte bürgerliche Literatur, die den wahren Geschmack, die wahren Interessen und die praktische ‚Moral‘ ihrer Konsumenten besonders klar widerspiegelt. [...] Der Detektivroman ist bis zum heutigen Tag die geistige Lieblings Speise der satten Europäer. Er hat auch Eingang in die Reihen der hungernden Arbeiter gefunden und war und ist noch heute eine der Ursachen für die langsame Entwicklung des Klassenbewusstseins, da er Sympathie für geschickte Diebe und den Willen zum Diebstahl – einen Partisanenkrieg von einzelnen gegen das bürgerliche Eigentum – erweckt. Außerdem begünstigt er das Anwachsen von Morden und anderen Verbrechen gegen die Persönlichkeit, in dem er die Ansicht der Bourgeoisie bestätigt, die das Leben der Arbeiterklassen so niedrig einschätzt.“ (Gorki 1999, 95–97)

nur: niemand wollte diese Literatur lesen, zumindest nicht das anvisierte jugendliche und proletarische Publikum. Bereits 1935 hagelte es intern Beschwerden, Lehrerinnen, Bibliothekare, Kritiker meldeten, dass die neuen Bücher keine Nachfrage fänden. Die Verlage beklagten sich, dass sie nichts zu drucken bekämen, und begnügten sich stattdessen mit Neuauflagen gut verkäuflicher, noch nicht verbotener Abenteuerliteratur. Und der Schwarzmarkt blühte. So wendete sich die Stimmung nach Gor'kij's Tod im Sommer 1936 schnell, die Säuberungen der Jahre 1936 und 1938 taten ihr Übriges, sollten ihnen doch viele Gegner der spannenden Intrige zum Opfer fallen. Insbesondere nach der Ernennung Lavrentij Berijas (1899–1953) Ende 1938 zum Volkskommissar des Inneren (NKVD) bekam auch die Kriminalgeschichte als Legitimationsnarration staatlicher Ermittlungsorgane eine neue Chance (vgl. Schwartz 2014, 283–292, 331–340).

So konnten bereits seit 1936 Romane und Erzählungen mit der Genrebezeichnung Abenteuer wieder publiziert werden, etwas später tauchten auch erste kritische Diskussionen in Fachzeitschriften und Tageszeitungen auf – und damit wurden auch Kriminalgeschichten wieder zum Bestandteil sozialistisch-realistischer Literatur.<sup>18</sup> Deren prominentester literarischer Vertreter war der einleitend erwähnte Lev Šejnin, der nach einem Literatur- und Jurastudium bereits mit 25 Jahren 1931 zum Untersuchungsrichter für besondere Angelegenheiten bei der Staatsanwaltschaft der UdSSR aufstieg. Parallel begann er seit 1928 seine ersten Erzählungen aus dem später so genannten Zyklus *Zapiski sledovatelja* („Aufzeichnungen eines Untersuchungsrichters“) zu publizieren, die 1930 erstmals unter dem Titel *Rasskazy sledovatelja* („Erzählungen eines Untersuchungsrichters“) als Buch erschienen. Diese vor allem in den großen überregionalen Tageszeitungen *Izvestija* und *Pravda*, aber auch in verschiedenen Zeitschriften erstveröffentlichten Erzählungen waren in den ersten Jahren noch stilistisch und motivisch deutlich an Isaak Babel's *Odesskie rasskazy* (1921–1924; *Geschichten aus Odessa*) über den Verbrecherkönig Benja Krik orientiert, verlagerten aber die Geschichten über charismatische Ganoven in das Leningrad und Moskau der 1920er Jahre, wo elegant gekleidete „Gentleman-Verbrecher“ („воры-джентльмены“), „gesetzestreue Diebe“ („воры в законе“) und ins

---

18 Der Verlag für Kinderliteratur Detizdat eröffnete sogar 1937 eine eigenständige Buchreihe „Bibliothek der Abenteuer“, die eine der erfolgreichsten Reihen der sowjetischen Literaturgeschichte überhaupt werden sollte und bis heute existiert. Zur Debatte vgl. bspw. Žukov 1938; Tuškan 1939; Jurikov 1939.

Milieu der Halbwelt abgetauchte femmes fatales ihr Glück versuchen.<sup>19</sup> Doch auch wenn bei Šejnin eine ähnliche Faszination für den Glamour und die Dekadenz halb- und illegaler Etablissements zu erkennen ist, geht es bei ihm im Unterschied zu Babel' durch die Perspektivierung aus der Sicht des Untersuchungsrichters sehr viel deutlicher auch um eine Entzauberung dieser im Aussterben begriffenen Welt. Allerdings musste Šejnin 1931 aufgrund der beschriebenen literaturpolitischen Wende sein Schreiben vorläufig einstellen, setzte aber bereits 1936 den Zyklus fort und schrieb seine *Zapiski* bis zum deutschen Überfall auf die Sowjetunion ununterbrochen weiter.

Gleichzeitig machte Šejnin bei der Staatsanwaltschaft Karriere, wo er 1934 zusammen mit dem Generalstaatsanwalt der Russischen Sozialistischen Föderativen Sowjetrepublik, Andrej Vyšin'skij (1883–1954), mit der Anklageschrift im Zusammenhang mit der Ermordung Sergej Kirovs (1886–1934) beauftragt wurde. Schon ein Jahr später arbeitete er als Vorsitzender der Untersuchungsorgane der Staatsanwaltschaft der UdSSR ebenfalls zusammen mit Vyšin'skij – der unterdessen zum Generalstaatsanwalt der UdSSR aufgestiegen war – die Anklageschrift im Schauprozess gegen Lev Kamenev (1883–1936), Grigorij Zinov'ev (1883–1936) und andere aus. 1936 fiel er jedoch selber einer Denunziation zum Opfer, wurde verhaftet und nach Kolyma verbannt, kam aber nach wenigen Monaten wieder frei und konnte bis Ende 1949 weiter als Untersuchungsrichter bei der Staatsanwaltschaft arbeiten. Šejnin gilt als der eigentliche Dramaturg der Schauprozesse der Jahre 1936–1938, der die Prozesse in enger Zusammenarbeit mit Vyšin'skij inszenierte.<sup>20</sup>

Unterdessen änderte Šejnin allerdings den Tonfall der *Zapiski sledovatelja* gegen Ende der 1930er Jahre merklich. Die Verbrecherromantik verschwindet fast vollkommen und an deren Stelle wird im Stile der Reportage davon berichtet, wie die organisierten Verbrecherkreise massenweise beginnen, sich freiwillig selbst zu stellen (vgl. Šejnin 1937). Zudem wird der Fokus verstärkt auf die Rechtsstaatlichkeit und die Notwendigkeit nicht nur formaljuristisch korrekter, sondern auch psychologisch einfühlsamer und menschlich nachvollziehbarer Ermittlungsergebnisse gelenkt, wie beispielsweise in der Erzählung *Sudebnaja ošibka* (1941; „Justizirrtum“), eine Perspektivierung, die sich auch als

19 So zum Beispiel in den in sein erstes Buch aufgenommenen Erzählungen *Месть* (1928; „Rache“), *Отец Амбросий* (1929; „Pater Ambrosius“), *Новогодняя ночь* (1929; Neujahrsnacht) oder *Генеральша Апостолова* (1930; „Die Generalsgattin Apostolova“), vgl. Šejnin 1979, 21–47.

20 Vgl. hierzu auch Vaksberg 1991, 66–69, 74f.

eine mittelbare Reaktion auf die Schauprozesse und den Großen Terror interpretieren lässt (vgl. Šejnin 1941).

Darüber hinaus ist Šejnin zusammen mit den Tur-Brüdern<sup>21</sup> Co-Autor eines der erfolgreichsten Theaterstücke der 1930er Jahre, *Očnaja stavka* („Die Gegenüberstellung“), das 1937 landesweit in die Theater kam und 1939 auch von dem jungen Regisseur Aleksandr Mačeret unter dem Titel *Ošibka inženera Kočina* („Der Fehler des Ingenieurs Kočin“) in prominenter Besetzung verfilmt wurde (vgl. Bruštejn 1945). Das Stück nimmt das in jenen Jahren populäre Thema der Industriespionage durch ausländische Agenten auf, die dank der akribischen Beweisaufnahme eines älteren Tschekisten und seines jüngeren Kollegen letztlich überführt werden können.

Der erfolgreichste Autor dieser Neubegründung des Detektivgenres war jedoch der ehemalige RAPP-Schriftsteller Lev Ovalov (Pseudonym von Lev Šapovalov; 1905–1997), der in jenen Jahren auch die Chefredaktion der Monatszeitschriften *Molodaja gvardija* und *Vokrug sveta* innehatte.<sup>22</sup> Er begann seit 1939 im Auftrag des Geheimdienstes NKVD seine Erzählungen über Major Pronin zunächst in *Vokrug sveta* und dann auch in anderen Periodika zu veröffentlichen, die 1941 dank der Unterstützung des Volkskommissars für Auswärtige Angelegenheiten, Vjačeslav Molotov (1890–1986) auch in der *Biblioteka krasnoarmejska* in Buchform und in der Literaturzeitschrift *Znamja* erscheinen konnten (vgl. Ovalov 1941; 2004a). Diese Erzählungen waren in der Konzeption und Figurencharakteristik deutlich an Conan Doyles Sherlock Holmes orientiert, nur dass diesmal nicht ein britischer Privatdetektiv mit seinem Partner Dr. Watson die Ermittlungen leitete, sondern ein sowjetischer Tschekist mit seinem jungen Helfer Viktor sich mit der Spionageabwehr befasste. Allerdings stießen die *Rasskazy majora Pronina* („Erzählungen Major Pronins“) bald an die Grenzen der politischen Zensur, wurde Ovalov doch aufgrund seines ersten Romans über Major Pronin, *Goluboj angel* („Der himmelblaue Engel“), der Anfang 1941 in Fortsetzungen in der Zeitschrift *Ogoněk* erschien, kurz nach dem deutschen Überfall verhaftet und wegen Verrat der Methoden der Spionageabwehr zu 15 Jahren Lagerhaft verurteilt (vgl. Ovalov 2004b).

Es gibt demnach in den Vorkriegsjahren durchaus den – offensichtlich vom NKVD unterstützten oder gar initiierten – Versuch, eine eigene sowjetische Detektivliteratur zu etablieren, in der anstelle des

---

21 Pseudonym von Leonid Tubel'skij (1905–1961) und Petr Ryžej (1908–1978).

22 Zu den biografischen Angaben vgl. Zamost'janov 2004, 235–253.

privaten Spitzels die staatlichen Ermittlungsorgane die Spurensicherung der Verbrechen aufnehmen, die ihren Ursprung fast immer im feindlichen kapitalistischen oder faschistischen Ausland haben. Und während des Krieges geht diese Literaturproduktion weiter, wobei jetzt vor allem Agentengeschichten, Sabotage im Hinterland und Wunderwaffen im Mittelpunkt stehen; Verrat, Verschwörung und Fallen lauern überall und nehmen nicht selten fantastische Ausmaße an.

Eine der beliebtesten und bekanntesten Spionagegeschichten dieses Kalibers ist Nikolaj Španovs erstmals 1942 in der Armeezeitung *Krasnoarmeec* veröffentlichter Fortsetzungsroman *Tajna profesora Burago* („Das Geheimnis des Professors Burago“), der im Verlag *Molodaja Gvardija* 1943 und 1944 in je drei Heftfolgen verlegt wurde, ehe er ab Januar 1944 auch im *Ogonëk* unter dem Titel *Война невидимок* („Der Krieg der Unsichtbaren“) in Fortsetzungen erschien.<sup>23</sup> Diese deutlich von Wells' *The Invisible Man* (1897) inspirierte Geschichte spielt unmittelbar vor und während des Krieges, als der Kapitän 3.Ranges, Žitkov, und sein Freund Najdënov (dt. soviel wie „Der-Es-Gefunden-Hat“) zusammen mit ihrem Lehrer, Professor Burago, in einer Schwarzmeerstadt, in der unschwer Odessa zu erkennen ist, einen Lack erfunden haben, der Dinge unsichtbar macht. Doch die Deutschen marschieren in die Stadt ein und entführen Burago, worauf Žitkov ins von den Deutschen okkupierte Europa aufbricht, um den feindlichen Entführern auf die Spur zu kommen. Es verschlägt ihn nach Amsterdam, Berlin, Norwegen, England und in unterirdische Rüstungslabore, er gerät wiederholt in Gefangenschaft, Verfolgungsjagden und Schießereien, wird mehrmals für tot erklärt und kommt wieder zurück, bis er endlich den ermordeten Burago findet und den Bösewicht stellt. Dieser deutlich von den Ende der 1930er Jahre berühmt gewordenen amerikanischen Comicfiguren wie Superman oder Batman beeinflusste Kolportageroman verwies vor allem aber darauf, dass in Zeiten der Vaterlandsverteidigung, in denen es darum ging, mit allen propagandistischen und eben auch literarischen Mitteln die Leserinnen für den Kampf gegen den deutschen Aggressor zu motivieren, Gor'kij's Diktum gegen den Detektivroman nicht mehr galt. Und so entstanden einige erfolgreiche Werke, auf deren Grundlage nach dem Krieg eine eigenständige Sektion für Abenteuerliteratur, die sich auch Spionage- und Kriminalgeschichten widmete, gegründet hätte werden können.

---

23 Der Text wurde 1958 noch einmal in stark überarbeiteter Form verlegt, vgl. Španov 1958.

### Zur sowjetischen Kriminalliteratur der Nachkriegszeit

Anfang Juni 1945 berichtete Lev Šejnin in der Wochenzeitung des Schriftstellerverbandes, der *Literaturnaja gazeta*, von der begeisterten Reaktion, die die Gründung der Kommission für Abenteuerliteratur – die als Vorstufe zu einer eigenständigen Verbandssektion gedacht war – in weiten Kreisen der Bevölkerung und selbst bei denjenigen hervorgerufen habe, die er niemals eines Interesses an dem Detektivgenre verdächtigt habe (vgl. Šejnin 1945, 3). Dabei hebt er die enorme erzieherische Bedeutung des Genres hervor, das nicht nur über das sowjetische Gerichtswesen, das Strafgesetzbuch oder die Kriminalistik Aufklärung verschaffe, sondern auch die Beobachtungsgabe, das logische Denken und die Unnachgiebigkeit gegenüber jeder Art von Verbrechen schule. Hierfür gäbe es in der sowjetischen Gesellschaft einen fruchtbaren Boden, weswegen keinerlei Anlass zur Sorge bestehen müsse, dass in der Sowjetunion ein Detektivgenre wie das im Westen populäre kommerzielle „Wallacetum“ (russ. uollesovščina) minderwertiger Boulevardthriller aufkommen könne (ebd.).<sup>24</sup>

Damit aber hatte Šejnin ein Jahrzehnt nach Gor’kij’s generellem Diktum gegen diese „geistige Lieblingsspeise der satten Europäer“ und den ersten Rehabilitierungsversuchen in der Vorkriegszeit das Genre wieder für zulässig erklärt. Mehr noch, er adelte es sogar als ernsthafte Literatur. Denn, so Šejnin, der Ausgangspunkt für eine eigene Detektivliteratur sei das sowjetische Gerichtswesen, so wie seinerzeit Lev Tolstoj, Fedor Dostoevskij und viele andere große Schriftsteller der Welt ihre Werke aus dem reichen „faktischen und psychologischen Material“ der Kriminalprozesse geschaffen hätten:

По своей основной работе мне нередко приходится заниматься с молодыми следователями, только начинающими это сложное и ответственное дело. И каждый раз, когда мне приходится переходить к тактике допроса, я прежде всего рекомендую им вчитаться в гениальные страницы ‚Преступления и наказания‘ и вдуматься в тактику допроса, который учиняет Раскольникову следователь Порфирий Петрович, знаток и мастер своего дела.<sup>25</sup> (Ebd.)

---

24 Edgar Wallace (1875–1932) wurde in den 1920er Jahren zu einem der meistgelesenen Kriminalromanschreiber seiner Zeit und zum „King of Thrillers“, der allein in den letzten zehn Jahren seines Lebens mehr als 100 Kriminalromane schrieb.

25 „In meiner Hauptarbeit kommt es nicht selten vor, dass ich mit jungen Ermittlern zusammenarbeite, die gerade erst am Anfang dieses schweren und verantwortungsvollen Berufs

Zwar führte Šejnin hier die Verhörmethode des Untersuchungsrichters aus Dostoevskijs Roman *Prestuplenie i nakazanie* (1866; *Verbrechen und Strafe*) nicht als Muster für den Detektivroman an, sondern lediglich als Beispiel für die kriminologische Expertise des Schriftstellers, doch an der Frage, ob und wenn wie überhaupt die „Taktik des Verhörs“ staatlicher oder privater Ermittlungsorgane auch bei der Konzeptualisierung einer sowjetischen Detektivliteratur hilfreich sein könne, entzündete sich damals „hitziger Streit“ (ebd.).

Den Anfang der Debatte machte bereits drei Wochen nach Kriegsende Mariëtta Šaginjan, die am 31. Mai 1945 im Moskauer Haus des Literaten einen Grundsatzvortrag über das „Problem des sowjetischen Detektivromans“ hielt, über den anschließend eine zweitägige öffentliche Aussprache stattfand.<sup>26</sup> Der Schriftsteller Nikolaj Panov (1903–1973) fasste die Zielstellung des Vortrags in der Aussprache in die pathetischen Worte: „Сейчас перед комиссией, которая создана в ССР, стоит очень почетная задача – тому огромному потоку литературы, которая выходит на Западе и в Америке, противопоставить наш детективный и приключенческий роман.“<sup>27</sup> (vgl. RGALI f. 2809, op. 1, ed. 203, l. 63) Ausgangspunkt von Šaginjans Überlegungen ist die Entwicklung des Detektivromans im Westen seit der Französischen Revolution, der anfangs eine progressive Funktion gehabt habe, heute offen reaktionär sei, sich jedoch zur beliebtesten Lektüre überhaupt entwickelt habe: „В Европе и Америке нет сейчас чтения, которое пользовалось бы большей популярностью, нежели детектив, т.е. уголовный роман, где налицо загадочное преступление и сыщик, распутывающий это преступление.“<sup>28</sup> (vgl. RGALI f. 2809, op. 1, ed. 203, l. 1) Zwar komme das Wort „Detektiv“ vom englischen „detect“, doch nicht jedes seltsame Abenteuer und ungelöste Geheimnis – wie beispielsweise in Edgar Allan Poes Erzählung *Gold-Bug* – gehöre zu dem Genre, denn zentral für dessen

---

stehen. Und jedes Mal, wenn ich ihnen die Taktik des Verhörs erkläre, empfehle ich ihnen als erstes die genialen Seiten aus ‚Verbrechen und Strafe‘ anzuschauen und über die Taktik des Verhörs nachzudenken, die der Untersuchungsrichter Porfirij Petrovič – ein Kenner und Meister seines Faches – gegenüber Raskol’nikov anwendet.“

- 26 Zu Šaginjans Haltung zum Detektivgenre, allerdings aus einer stark sowjetisch gefärbten Perspektive vgl. Britikov 1980, 95 ff.
- 27 „Jetzt steht vor der Kommission, die im SSP gegründet wurde, die sehr ehrenvolle Aufgabe, dem riesigen Literaturfluss, der im Westen und in Amerika erscheint, unseren Detektiv- und Abenteuerroman entgegenzustellen.“ „SSP“ ist die Abkürzung für „Sojuz Sovetskich Pisatelej“, Sowjetischer Schriftstellerverband.
- 28 „In Europa und Amerika gibt es heutzutage keine Lektüre, die größere Popularität genießen würde als der Detektiv, das heißt der Kriminalroman, in dem sich das Verbrechen und der Spitzel, der das Verbrechen aufklärt, gegenüberstehen.“

Definition sei die kriminelle Absicht, das Verbrechen, das es „aufzudecken“ gelte. Daher sei die formal zutreffende Herleitung des Detektivs aus dem „Roman der Geheimnisse“ auch falsch, denn beim Detektivroman bestehe die „Unterhaltsamkeit“ nicht im abstrakten Gedankenspiel wie in einem Kreuzworträtsel, sondern in seiner konkreten historischen Einbettung: „Нельзя говорить об отвлеченности детектива. Из всех видов легкой беллетристики детектив – это самый конкретный жанр.“<sup>29</sup> (l. 7) So lägen die Ursprünge des Genres in der „kapitalistischen Revolution in Frankreich“ 1789, als das Bürgertum die Macht ergriffen und sich an die Neuorganisation des Gerichtswesens und der Polizei gemacht habe, um das Bürgerliche Gesetzbuch für alle verbindlich durchzusetzen.

Die ersten Publikationen der Gerichtsorgane hätten dann Autoren wie Balzac, Dumas oder Hugo in Frankreich beeinflusst, während in Amerika Poe das Genre begründet habe. In der Figur des Doktor Watson als „homme de lettres“, der mit dem „homme de la police“ zusammenarbeite, sei diese Allianz des bürgerlichen Schriftstellers mit seinem Staat auch in die Figurenkonstellation des Genres eingegangen. Das Aufkommen des Privatdetektivs im 19. Jahrhundert sei in diesem Zusammenhang eine historische Übergangserscheinung der kapitalistischen Gesellschaft, in der dem Bürgertum der Staat noch nicht ganz gehörte und es seine Interessen gegen die alte Adelsklasse durchsetzen musste, später aber sei der private Spitzel auch eine Figur des Verfalls, wenn der Staat nicht mehr durch seine Polizeiorgane in der Lage ist, das Verbrechen zu bekämpfen. Denn im Widerstreit zwischen Staat und Verbrecher zeige sich der Zustand einer Gesellschaft, ihrer Gesetze und ihrer Moral, ihrer Verwerfungen und ihrer Fortschritte (l. 8 ff.).

So sei das Detektivgenre anfangs eine progressive Gattung gewesen, das neueste wissenschaftliche Ermittlungsmethoden darstelle und das Gehirn der Leser trainiere. Das gelte selbst für die Detektivromane im damaligen Amerika, die zwar der Ökonomie der Kulturindustrie unterworfen seien, aber gleichzeitig auch die alles beherrschende Macht der privaten Presse bloßlegten. In Russland habe es hingegen vor 1917 nie einen Detektivroman oder überhaupt eine leichte Unterhaltungsliteratur geben können, da hier keine bürgerliche Revolution stattgefunden hat (l. 21 ff.). Allerdings habe die zaristische Gerichtsreform von 1864 Schriftsteller wie Michail Saltykov-Ščedrin (1826–1889), Ivan Gorbunov (1831–1896), Ivan Putilin (1830–1893), Nikolaj Leskov (1831–1895), Anatolij

---

29 „Man kann nicht von einer Abstraktheit des Detektivs reden. Von allen Formen der leichten Belletristik ist der Detektiv das konkreteste Genre.“

Koni (1844–1927), Ivan Turgenev oder Fedor Dostoevskij, später auch Vladimir Korolenko (1853–1921), Anton Čechov und Maksim Gor'kij in ihren Werken beschäftigt (I. 31 ff.). Doch dürfe diese „ernsthafte Literatur“ über das Prozesswesen nicht die einzige Traditionslinie sein, an der man sich orientiere, man brauche auch die leichte Detektivliteratur. Hierfür sei die Oktoberrevolution die historische Voraussetzung, da vor 1917 die Schriftsteller den Staat bekämpft hätten, sie jetzt aber für die Gesetze eintreten und so die Menschen erziehen könnten. Die Kriminalitätsbekämpfung im Detektivgenre stelle ein reiches soziales und politisches Thema dar, anhand dessen gezeigt werden könne, wie das Verbrechen ein „hinterhältiger Überfall“ („вылавка“) der alten Welt auf die neue Menschlichkeit und gegen den Aufbau der sozialistischen Gesellschaft sei (RGALI f. 2809, op. 1, ed. 203, I. 38 f.).

Für eine solche Detektivliteratur habe es schon erste Ansätze gegeben, wobei Šaginjan vor allem zwei Entwicklungslinien andeutet: zum einen eine, die auf eine sowjetische Variante des Spionagethrillers zuläuft und von der spektakulären Jagd nach Wunderwaffen und riskanten Geheimdienstoperationen eigener und feindlicher Superagenten handelt, wofür sie als Beispiel den das Jahr 1944 über in der Zeitschrift des Komsomol *Smena* erschienen Kurzroman *Zolotaja zvezda* („Der goldene Stern“) von Lev Nikulin (1891–1967) (vgl. Nikulin 1944) sowie den bereits erwähnten Fortsetzungsroman *Tajna professora Burago* von Španov nennt, der enormen Erfolg bei den Jugendlichen gehabt habe, aber leider teils in „reines ‚Abenteurertum‘“ („чистым ‚приключенчеством‘“) abgeglitten sei. Die andere, eher ‚ernsthafte‘ Linie sieht sie in dem vom Untersuchungsrichter Šejnin eingeschlagenen Weg, wobei sie neben dem Theaterstück *Očnaja stavka* (1937) von Šejnin und den Tur-Brüdern explizit die in den 1930er Jahren publizierten Texte aus dem Zyklus *Zapiski sledovatelja* nennt (I. 37). In diesem Sinne galt es einen sowjetischen Sherlock Holmes zu schaffen, der die Leserinnen nicht nur kriminologisch schule, juristische Kenntnisse vermittele und einen starken Staat zeige, sondern sich auch durch seine tiefe Kenntnis der Vorlieben und Neigungen des russischen Volkes auszeichne (vgl. RGALI f. 2809, op. 1, ed. 203, I. 38 f.).

Diese Ausführungen Šaginjans riefen eine rege Debatte hervor, wobei man sowohl ihre Genealogie des Genres als auch ihre Konzeptualisierung für die sowjetische Gegenwart diskutierte. Den deutlichsten Widerspruch formulierte niemand anders als Viktor Šklovskij, hatte Šaginjan doch mehrmals indirekt seine über 20 Jahre alten Überlegungen zum „Roman der Geheimnisse“ als unzutreffend verworfen: „Я не

согласен с докладом, потому что доклад скучный и он пародия на роман. Как мне говорили соседи, надо было бы написать так, что убийцей оказалась Мариэтта Сергеевна, причем она убивала интерес к детективному жанру. Произошла каша.“<sup>30</sup> (RGALI f. 2809, op. 1, ed. 203, l. 46) Im Wesentlichen wiederholte er in seiner Widerrede seine Thesen von damals, wobei er diesmal nicht von einer formalistischen Position aus, sondern einer dezidiert nationalen Perspektive gegen Šaginjans „Vulgärsoziologismus“ („vulgarный социологизм“) argumentierte. In ihrer sozialgeschichtlichen Herleitung finde eine „Amnesie nach nationalem Kennzeichen“ („амнезия по национальному признаку“) statt, denn sie schließe durch ihre Koppelung des Genres an die bürgerliche Revolution all die glänzenden russischen Detektivromane des 18. und 19. Jahrhunderts aus, insbesondere aber die großen „Romane der Geheimnisse“ von Dostoevskij wie *Brat'ja Karamazovy* (*Die Brüder Karamazov*) oder *Prestuplenie i nakazanie*. Dostoevskij habe wie kein anderer die nationale Spezifik des russischen Detektivs zum Ausdruck gebracht: „И в [...] народе, в котором надо вскрыть человеческое сердце, надо заниматься детективом Достоевского, детективом человеческого сердца. /аплодисменты/ Это путь нашего великого детектива, этому мы можем учиться, а все споры и обиды друг на друга – это дело стареющих мужчин и женщин!“<sup>31</sup> (RGALI f. 2809, op. 1, ed. 203, l. 46 f) Damit bringt Šklovskij hier zwei Argumentationsweisen in Stellung, die in den folgenden Jahren immer wieder gegen die von Šaginjan konzipierte Neubegründung eines sowjetischen Detektivgenres ins Feld geführt wurden. Zum einen argumentiert er mit dem expliziten Rekurs auf das russische Volk ganz im Duktus des großrussischen Patriotismus der Kriegs- und Nachkriegszeit, in dem alle ausländischen Formen des Detektivs oder des Thrillers als fremd und reaktionär verworfen werden. Und zum anderen deutet er Begriffe – wie hier den der Detektivliteratur – einfach so weit um, dass er in die eigene Literaturkonzeption passt. Dass er dabei ausgerechnet den „Detektivroman Dostoevskijs“ als Kronzeugen für das „menschliche Herz“ des rus-

---

30 „Ich bin nicht einverstanden mit dem Vortrag, weil der Vortrag langweilig ist und eine Parodie auf den Roman darstellt. Wie mir meine Nachbarn richtig sagten, müsste man ihn so erzählen, dass die Mörderin Mariëtta Sergeevna wäre, wobei sie das Interesse für den Detektivroman tötete. Es ist ein einziges Durcheinander bei ihr herausgekommen.“

31 „Und in einem [...] Volk, in dem es darum geht, das menschliche Herz zu öffnen, muss man sich mit dem Detektivroman Dostoevskijs beschäftigen, mit dem Detektiv des menschlichen Herzens. (Applaus) Das ist der Weg unseres großen Detektivromans, darauf können wir bauen, und all diese Streitereien und Beleidigungen untereinander – das ist die Sache von alternden Männern und Frauen!“

sischen Volkes anführt, lässt sich sicher auch als Polemik gegen den auf Gor'kij zurückgehenden Ausschluss des Schriftstellers aus dem „progressiven Erbe“ der nationalen Klassiker interpretieren,<sup>32</sup> geht aber vor allem auch auf die Feststellung von Lev Lunc 1922 zurück, dass einzig Dostoevskij im 19. Jahrhundert versucht habe, das spannende Sujet des Abenteuerromans aus dem Untergrund des Boulevards zu retten (vgl. Lunc 1994, 205–214).

Und obwohl gerade diese positive Bezugnahme auf Dostoevskij ihm gesonderten Applaus einbrachte und auf sie in der Aussprache noch mehrmals Bezug genommen wurde, plädierte doch die Mehrheit der Diskussionsteilnehmerinnen für die Adaption der „westlichen“ Muster und Šaginjans Vorschlag, aus Sherlock Holmes einen Untersuchungsrichter zu machen sowie die amerikanischen Spitzel in sowjetische Geheimagenten zu verwandeln. Vor allem aber wurde immer wieder lobend ihr Mut hervorgehoben, das Thema überhaupt aufgegriffen und die bisherige „Linie der bekannten Heuchelei“ („линия известного лицемерия“) gebrochen zu haben (RGALI f. 2809, op. 1, ed. 203, l. 53<sup>33</sup>). Über ein Jahrzehnt lang sei das Genre unterdrückt worden, nun endlich nehme man sich seiner an. Gleichzeitig wurden konkrete Forderungen aufgestellt, beispielsweise umgehend eine neue Zeitschrift nur für Abenteuerliteratur zu gründen, spezielle Buchreihen bei bestimmten Verlagen oder ein verbindliches Curriculum von 24 bis 36 ausländischen und sowjetischen Romanen anzulegen, die als Muster für das Genre gelten sollten (vgl. Schwartz 2014, 456).

Doch diese anfängliche Euphorie sollte nicht lange anhalten. Nur noch bis Anfang 1946 fanden die unterschiedlichen Debattenbeiträge den Weg in die Presse (vgl. Anon. 1945a; 1945b; Ryss 1946, 2). Danach diskutierte man zwar noch bis Mitte 1947 leidenschaftlich weiter über sowjetische und amerikanische Detektivromane, diese Aussprachen blieben jedoch zunehmend auf den kleinen Besucherkreis der öffentlichen Veranstaltungen in Leningrad und Moskau beschränkt. Dabei kam zu den regelmäßig wiederholten Klagen, dass die Nachfrage nach spannender Kriminalliteratur weiterhin riesengroß sei, jedoch von den Verlagen und Zeitschriften in keiner Weise bedient werde, bei manch einem ein geradezu alarmierter Unterton hinzu. So beklagte Lazar' Lagin (1903–1979), einer der kühnsten Schriftsteller im Bereich satirisch-fantastischer Jugendliteratur, auf einer Sitzung zur „Detektivliteratur in Amerika“ im

---

32 Vgl. zu Gor'kij's Dostoevskijbild in den 1930er Jahren Günther 1993, 144–154.

33 So Sergej Ėjzenstein bei der Aussprache.

Mai 1947, dass die Jugendlichen heutzutage nirgends Romane im Stile von Nat Pinkerton und Sherlock Holmes zu lesen bekämen, die man zu Zeiten seiner Kindheit so geliebt habe, was zu einem „klaffenden Abgrund“ führe:

У нас имеется совершенно страшное явление: у нас появилась блатная романтика не только у детей, которые поневоле вращаются на этом небольшом дне, которое имеется в наших городах, – она появилась у таких слоев, где ее никогда не было: у детей артистов, у детей военных, у детей, родители которых абсолютно интеллигентные люди. [...] Они поют блатные песни, [...] песни об убийцах, о налетчиках и т.д. / Дело в том, что какая-то часть вины за это лежит на нас, потому что мы не умеем заинтересовать таким чтением и таким героем, которые бы от этого отвлекли, [...] – такой литературы у нас нет. И такую литературу нужно делать никак не в порядке подражания старому Нат Пинкertonу.<sup>34</sup> (RGALI f. 2809, op. 1, ed. 173, 1. 36)

Dieser weitverbreiteten „Gauernerromantik“ gelte es aber eine sowjetische Detektivliteratur entgegenzusetzen, so Lagin, die gewissermaßen als erzieherische Gegenmaßnahme die Jugendlichen durch ein spannendes Sujet „buchstäblich“ zwingen sollte, ihre Sympathien den Ganoven und Dieben wieder zu entziehen (ebd.). Doch die Appelle, endlich die kriminologische „Taktik des Verhörs“ nicht nur im Alltag anzuwenden, sondern auch in der Fiktion zur Grundlage eines eigenen Genres zu erklären, fanden im Verband genauso wie bei den zuständigen Literaturpolitikern immer seltener Gehör. Denn nach dem von Andrej Ždanov initiierten Beschluss des ZK der VKP (b) vom 14. August 1946 gegen die Zeitschriften *Zvezda* und *Okjabr'* wurde die anfängliche Unterstützung der Detektivliteratur weitgehend eingestellt, auch wenn die Kommission im Schriftstellerverband noch ein paar Jahre weiter bestand. Bedeute-

---

34 „Wir haben ein wirklich schlimmes Phänomen: bei uns ist die Ganovenromantik nicht nur bei Kindern aufgetaucht, die unfreiwillig in diesem Bodensatz aufwachsen, den es in den großen Städten gibt, – sie ist auch in den Schichten aufgetaucht, wo es sie nie zuvor gegeben hat: bei Kindern von Künstlern, bei Kindern von Militärs, bei Kindern, deren Eltern absolut intellektuelle Menschen sind. [...] Sie singen Ganovenlieder, [...] Lieder über Mörder, Räuber usw. / Die Sache ist die, dass ein Anteil der Schuld auch bei uns liegt, weil wir nicht in der Lage sind, die Kinder für solch eine Lektüre und solche Helden zu interessieren, die sie von so etwas abhalten würden, [...] – eine solche Literatur haben wir nicht. Aber solch eine Literatur darf man auf keinen Fall in einer Art Nachahmung des alten Nat Pinkerton machen.“

te die später so genannte Ždanovščina doch einen fundamental anderen Umgang mit den Schwierigkeiten, nach der Euphorie des Sieges wieder einen geregelten „sozialistischen Alltag“ zu organisieren: Statt offensiv propagandistisch gewisse Nachkriegsverwerfungen zu bekämpfen, reagierte man mit einer massiven Repression und Tabuisierung dieser Konflikte. Damit aber wurde das Thema der internen Verbrechenbekämpfung als Gegenstand der Literatur de facto verboten. Kriminalität wurde schlicht geleugnet, wie es der Sekretär der Leitung des Schriftstellerverbandes, Lev Subockij (1900–1959), Mitte 1947 in einer Aussprache über amerikanische Detektivliteratur kundtat: „Таких явлений нет, а их описывают, и какой-нибудь Беня Крик, какой-нибудь ленинградский бандит, вызывает восхищение и любованье его похождениями.“<sup>35</sup> (RGALI f. 2809, op. 1, ed. 173, l. 6)

Statt sich mit nicht existenten Erscheinungen im Stile Isaak Babel's zu beschäftigen, wurden die Autoren seitens des Schriftstellerverbandes aufgefordert, sich angesichts des Kalten Krieges zwischen den ehemaligen Alliierten ganz dem Kampf gegen die äußeren Feinde zu widmen, die man nun aber nicht mehr – wie in den 1930er Jahren – überall im eigenen Lande zu suchen habe, sondern lediglich in den baltischen Sowjetrepubliken sowie im nahen und fernen Ausland. Subockij formulierte diese Haltung des Präsidiums des Schriftstellerverbandes 1947 in folgenden Worten:

В частности, надо иметь в виду, что наши советские люди действуют на территории оккупированной Германии, в капиталистической стране с ее фашистским подпольем, которое ежедневно и ежечасно ищет борьбы, они действуют в тех условиях, когда мы еще встречаемся с остатками чуждых классов, давно ликвидированных в старых братских республиках, но еще существующих в молодых советских республиках.<sup>36</sup> (Ebd., l. 6 f.)

---

35 „Solche Phänomene gibt es nicht, doch sie werden beschrieben, und irgendein Benja Krik, irgendein Leningrader Bandit ruft mit seinen Abenteuern Begeisterung und Zuneigung hervor.“

36 „Vor allem muss man im Blick haben, dass unsere sowjetischen Menschen auf dem Gebiet des besetzten Deutschland, in einem kapitalistischen Land mit seinem faschistischen Untergrund aktiv sind, der täglich und stündlich den Kampf sucht, sie arbeiten unter Bedingungen, wo wir noch mit den Überresten fremder Klassen konfrontiert sind, die in den alten Brüderrepubliken längst liquidiert sind, doch in den jungen Sowjetrepubliken noch existieren.“

Doch selbst solche in einer internen Diskussion genannten gegenwartsbezogenen Themenstellungen ließen sich bald nicht mehr durchsetzen, befand man sich in der fiktionalen Traumfabrik des späten Stalinismus doch längst auf einer höheren Gesellschaftsstufe des Aufbaus des Kommunismus, in der jede Art von Verbrechen ein Anachronismus war. Sherlock Holmes als Untersuchungsrichter der Staatsanwaltschaft musste wieder abdanken, was auch Lev Šejnin persönlich betraf, der nicht nur Publikationsprobleme bekam, sondern genauso wie Subockij Ende 1949 zeitweilig der antisemitischen Kampagne gegen Kosmopolitismus zum Opfer fallen sollte.<sup>37</sup>

Das Paradoxe dabei war, dass damit ausgerechnet die gegen die „verdiente Genossin“ Šaginjan gerichtete Position des „Formalisten“ Šklovskij gewissermaßen zur offiziellen Parteilinie werden sollte: Spätestens ab 1948 brach tatsächlich eine „krimilose Zeit“ an, in der sogar „durch ‚Volks- und Staatsfeinde‘ begangene, politisch motivierte Kriminalität“ (Franz 1988, 80) nur noch im sehr engen Rahmen des heroischen Kampfes während des Großen Vaterländischen Krieges thematisiert werden konnte (vgl. Schwartz 2014, 463–470). Ansonsten galt jegliche Adaption westlicher Literaturformen als unterwürfiges Lakaientum gegenüber dem Feind, jede abweichende Meinung wurde als platter Vulgärsoziologismus verworfen, und stattdessen besann man sich auf die nationalen Traditionslinien, die großen russischen Vorläufer und Pioniere der sozialistischen Gegenwart. Nur in Bezug auf Dostoevskij irrte Šklovskij sich: dessen „Detektiv des menschlichen Herzens“ blieb auch weiterhin eine eher verfemte Literatur.

---

37 Šejnin kam jedoch aufgrund seiner guten Verbindungen nach kurzer Zeit wieder frei und feierte nach Stalins Tod in der Tauwetterzeit ein zweites großes Comeback, weswegen er wohl nicht ganz zufällig auch der literarische Opponent im vierten Zyklus von Varlam Šalamovs Erzählungen aus Kolyma, den *Očerki prestupnogo mira* (*Skizzen der Verbrecherwelt*), wurde. Zu zwei Kriminalgeschichten Šejnins aus der Tauwetterzeit, vgl. Franz 1988, 111–118; zu seiner literarischen Karriere in der Nachkriegszeit, vgl. auch Schwartz 2014, 451–452. Šalamovs Zyklus ist auf Deutsch erschienen in Schalamow 2013, 391–532.

## Literatur

- [Anon.]: V Sojuze sovetskich pisatelej SSSR. In: Literaturnaja gazeta 27 (23.06.1945a), S. 4.
- [Anon.]: Iskusstvo detektivnogo romana (V Sojuze sovetskich pisatelej SSSR). In: Literaturnaja gazeta 50 (08.12.1945b), S. 4.
- Bruštejn, A.: Priključenčeskaja p'esa. In: Teatr 3–4 (1945), S. 29–34.
- Bucharin, Nikolaj: Kommunističeskoe vospitanie molodeži v uslovijach Nèpa (5-j Vser. s'ezd R.K.S.M. Doklad t. Bucharina. Utrennee zasjedanie 13-go oktjabrja). In: Pravda 232 (14.10.1922a), S. 2.
- Bucharin, Nikolaj: Zaključitel'noe slovo tov. Bucharina (5-j Vser. s'ezd R.K.S.M.). In: Pravda 233 (15.10.1922b), S. 3.
- Britikov, Anatolij: Detektivnyj žanr. In: Tvorčestvo Mariëtty Šaginjan. Sbornik statej. Hg. von Valentin Kovalev. Leningrad 1980, S. 95–108.
- Čukovskij, Kornej: Nat Pinkerton i sovremennaja literatura (²1910). In: Ders.: Sobranie sočinenij v 15 tomach. Literaturnaja kritika 1908–1915. Bd. 7. Moskva 2003, S. 25–62.
- D.: V. Ivanov i V. Šklovskij. Iprit. In: Knigonoša 26 (1925), S. 17.
- Dralyuk, Boris: Western Crime Fiction Goes East. The Russian Pinkerton Craze 1907–1934 (Russian History and Culture, Bd. 11). Leiden/Boston 2012.
- Èjchenbaum, Boris: V poiskach žanra. In: Russkij sovremennik 3 (1924), S. 228–231.
- Eimermacher, Karl (Hg.): Die sowjetische Literaturpolitik 1917–1932. Von der Vielfalt zur Bolschewisierung der Literatur. Analyse und Dokumentation (Dokumente und Analysen zur russischen und sowjetischen Kultur, Bd. 1). Bochum 1994.
- Èrenburg, Il'ja: Trest D.E. Istorija gibeli Evropy. Char'kov 1923.
- Fiš, Genadij: Džim Dollar. Mess-Mend. Janki v Petrograde. In: Zvezda 3 (1924), S. 314.
- Fitzpatrick, Sheila: Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times. Oxford 1999.
- Franz, Norbert: Moskauer Mordgeschichten. Mainz 1988.
- Gor'kij, Maksim: Doklad A. M. Gor'kogo o sovetskoj literature. In: Per-vyj vsesojuznyj s'ezd sovetskich pisatelej 1934. Stenografičeskij otčet. Moskva 1934, S. 5–18.
- Gorki, Maxim: Über sowjetische Literatur (Deutsch von Ingeborg Schröder). In: Geyer, Swetlana (Hg.): Puschkin zu Ehren. Von russischer Literatur. Zürich 1999, S. 81–143.

- Günther, Hans: Der sozialistische Übermensch. Stuttgart, Weimar 1993, S. 144–154.
- Ivanov, Vsevolod; Šklovskij, Viktor: Iprit. Roman (1929). St. Peterburg 2005.
- Jurikov, P.: Knigi, kotorych ždet čitatel'. In: Komsomol'skaja pravda (10.12.1939), S. 3.
- Kataev, Valentin: Ostrov Ėrendorf (1924). In: Ders.: Sobranie sočinenij v desjati tomach. Bd. 2. Moskva 1983, S. 129–240.
- Lelevič, G.: Džim Dollar. „Mess-Mend“. In: Oktjabr' 2 (1924), S. 204–205.
- Ležnev, A.: O priključenčeskoj literature. In: Krasnaja molodež' 3–4 (1925), S. 198–200.
- Lunc, Lev: Na zapad! Reč' na sobranii „Serapionovych brat'ev“ 2-go dekabrja 1922 g. In: Ders.: Vne zakona. P'esy, rasskazy, stat'i. St. Peterburg 1994, S. 205–214.
- McReynolds, Louise: Murder Most Russian. True Crime and Punishment in Late Imperial Russia, Ithaca NY 2012.
- Modzalevskij, I.: V. Kataev. „Ostrov Ėrendorf“. Roman s priključenijami. In: Knigonoša 3 (1925), S. 16.
- Nikolaev, Dmitriij: Russkaja proza 1920–1930-ch godov. Avantjurnaja, fantastičeskaja i istoričeskaja proza, Moskva 2006.
- Nikulin, Lev: Zolotaja zvezda. Povest'. In: Smena 7–8 (1944), S. 11–13; 9 (1944), S. 10–12; 10 (1944), S. 12–13; 11–12 (1944), S. 12–13; 13 (1944), S. 10–11; 14 (1944), S. 10–11; 15–16 (1944), S. 12–13; 17 (1944), S. 10–12; 18 (1944), S. 13–15; 19–20 (1944), S. 12–13; 21–22 (1944), S. 13.
- Nünning, Vera: Der amerikanische und britische Detektivroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen. Trier 2008.
- Ovalov, Lev: Rasskazy majora Pronina. Povest' (Biblioteka krasnoarmejska). Moskva 1941.
- Ovalov, Lev: Rasskazy majora Pronina (1941) (Serija Atlantida, Bd. 11). Moskva 2004a.
- Ovalov, Lev: Goluboj angel. Povest' (1941) (Serija Atlantida, Bd. 12). Moskva 2004b.
- Ryss, Evgenij: Voprosy žanra. In: Literaturnaja gazeta 8 (16.02.1946), S. 2.
- Rzepka, Charles J.: Detective Fiction (Cultural History of Literature). Cambridge/Malden. MA 2005.
- Šejnin, Lev: Javka s povinnoj; Razgovor na čistotu; Krepkoe rukopožatje (1937). In: Ders.: Zapiski sledovatelja. Moskva 1979, S. 89–106.

- Šejnin, Lev: „Sudebnaja ošibka“ (1941). In: Ders.: Zapiski sledovatelja. Moskva 1979, S. 178–186.
- Šejnin, Lev: O sovetskom detektive. In: Literaturnaja gazeta 25 (09.06.1945), S. 3.
- Šejnin, Lev: Zapiski sledovatelja. Moskva 1979.
- Šklovskij, Viktor: Svjaz priemov sjužetosloženija s obščimi priemami stilja (1919). In: Ders.: O teorii prozy. Moskva <sup>2</sup>1929, S. 24–67.
- Šklovskij, Viktor: Novella tajn. In: Ders.: O teorii prozy (1925). Moskva <sup>2</sup>1929, S. 125–142.
- Španov, Nikolaj: Vojna nevidimok. Roman. Moskva 1958.
- Schalamow, Warlam: Künstler der Schaufel. Erzählungen aus Kolyma (Werke, Bd. 3), Deutsch von Gabriele Leupold. Berlin 2013, S. 391–532.
- Schwartz, Matthias: Expeditionen in andere Welten. Sowjetische Abenteuerliteratur und Science Fiction von der Oktoberrevolution bis zum Ende der Stalinzeit. Köln 2014.
- Trockij, Lev: K. Čukovskij (09.02.1914). In: Ders.: Literatura i revolucija (1923). Moskva 1991, S. 273–283.
- Tuškan, Jurij: O stile detskoj priključenčeskoj povesti. In: Detskaja literatura 2 (1939), S. 73–75.
- Tynjanov, Jurij: Literaturnoe segodnja (1924). In: Ders.: Poëtika. Istorija literatury. Kino. Moskva 1977, S. 150–167.
- Vaksberg, Arkady: Stalin's prosecutor. The Life of Andrei Vyshinsky. New York 1991.
- Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München 1998.
- Whitehead, Clair: Debating Detectives. The Influence of Publitsistika on Nineteenth-Century Russian Crime Fiction. In: Modern Language Review 107:1 (2012), S. 230–258.
- Zamost'janov, Arsenij: Major Pronin. Rodoslovnaja geroja. In: Ovalov, Lev: Rasskazy majora Pronina (1941) (Serija Atlantida, Bd. 11). Moskva 2004, S. 235–253.
- Žukov, L.: Sovetskij priključenčeskij i naučno-fantastičeskij roman. In: Molodaja gvardija 8 (1938), S. 170–178.

## Filmografie

Ošibka inženera Kočina. UdSSR 1939. Regie: Aleksandr Mačeret.



## Verbrechen im Dienst des Sozialismus Polnische Kriminalromane bis 1989

### Morden in Polen

Seit Marek Krajewskis Erstling *Śmierć w Breslau* (1999; *Tod in Breslau*), mit dem mehr oder weniger der Grundstein für die Reaktivierung und Erneuerung des Kriminalromans in Polen gelegt wurde (vgl. Dobek 2008; Brylla 2012a; Brylla 2012b; Chłosta-Zielonka 2013; Brylla 2016), erfreut sich die Kriminalliteratur zwischen der Ostsee und dem Tatra-Hochgebirge einer stets wachsenden Beliebtheit. Von dem hohen Stellenwert, den die Mord- und Rätselgeschichten nicht nur in der allgemeinen Kulturdebatte, sondern auch im Mainstream aktuell genießen, zeugen die große Anzahl an in den letzten Jahren veröffentlichten wissenschaftlichen Studien sowie einzelne Zeitungskolumnen und Feuilletons, die sich mit der Krimithematik beschäftigen (Burszta/Czubaj 2007; Kraska 2013; Gemra 2014; Cegielski 2015; Dalasiński/Markiewka 2015). Am Krimi, so der Eindruck, führt heutzutage kein Weg vorbei. Autoren wie Krajewski, Marcin Wroński, Remigiusz Mróz und vor allem eine der wenigen Frauen in diesem Metier, Katarzyna Bonda, werden regelrecht als Popstars gefeiert und zu Ikonen der polnischen Literatur hochstilisiert. Die Metamorphose, die die Krimigattung an der Weichsel seit dem Ende der 1990er Jahre erlebt hatte, mag verwundern, denn Kriminalromane wurden bis 1989/90 recht selten als Kunstprodukte von großer Qualität wahrgenommen, geschweige denn als ästhetische Meisterwerke (siehe Małochleb 2011). Nach der Wendezeit verschwand der Krimi jahrelang in der rezeptiven Versenkung und brauchte ungefähr ein Jahrzehnt, um sich vom Geruch der politischen Zwangsideologisierung und des Agitprop-Mittels der kommunistischen Machthaber zu erholen. Der Nachkriegskriminalroman fiel in der Volksrepublik Polen (poln. Polska Republika Ludowa [PRL]) sehr schnell in Misskredit. Von dem zentralen Literaturorgan der Partei gefordert und finanziell unterstützt, war er in der Bevölkerung, also unter den potentiellen Lesern, nur mäßig populär.

Im folgenden Beitrag soll die Gattungsgeschichte des Krimis in der Volksrepublik Polen von 1945 bis 1989/90 skizziert werden, umso mehr, als dass es bis dato an gründlichen Ausarbeitungen zu dieser Problematik fehlt. Im Westen wurde dem Kriminalroman hinter dem Eisernen Vorhang bislang wenig Beachtung geschenkt.<sup>1</sup> Aber selbst in der polnischen Literaturwissenschaft und Essayistik lassen sich nur eine Handvoll Einzelbeiträge finden, die dem Phänomen des sogenannten Miliz-Krimis, wie die Romane in Polen meistens etikettiert werden, nachgehen (vgl. Barańczak 1975; Jastrzębski 1971; Martuszczyńska 1973; Martuszczyńska 1992; Kwiatek 2007; Małochleb 2011; Dalasiński 2015). Indem auf einige Entwicklungsprozesse und strukturelle Schemata des polnischen Krimis und auf textuelle wie paratextuelle Konstruktionstendenzen verwiesen wird, soll dieses Problemareal im Folgenden näher erschlossen werden. Um jedoch einen Überblick über die polnische Krimilandschaft nach dem Zweiten Weltkrieg unter der sowjetischen Vorherrschaft zu erhalten, soll zunächst ein Exkurs in die Vorkriegszeit erfolgen. Der polnische Kriminalroman ist zwar nicht so alt wie die klassischen Häkelromane englischer bzw. französischer Prägung (siehe Schulz-Buschhaus 1975; Buchloh/Becker 1978; Marsch 1983), er kann aber auf eine ihm eigene Traditionslinie zurückblicken.

### **Sherlock Holmes erobert Polen**

Als Sherlock Holmes in seiner Wohnung an der Baker Street *mysteries* löste oder sich in Verkleidung auf die Suche nach den Tätern auf die Straßen der britischen Metropole machte, entschieden sich einige Verleger aus Lemberg (Lwów), Krakau (Kraków) oder Warschau (Warszawa), angetrieben vom weltweiten Massenerfolg der Erzählungen von Arthur Conan Doyle, die Gunst der Stunde zu nutzen, und die moderne Detektivgeschichte nach Polen zu holen (Martuszczyńska 1992, 481–482). Um 1900 wurden regelmäßig Hefte mit Holmes-Abenteuern in polnischer Sprache mit einer hohen Durchschnittsauflage von 5.000 Exemplaren herausgebracht. Aber nur ein geringer Teil dieser Kurzgeschichten stammte wirklich aus der Feder von Doyle, die Mehrheit wurde von wenig bekannten deutschen und englischen Epigonen oder polnischen ‚Lokalmatadoren‘ auf der Originalfolie Holmes‘ um- und nachgedich-

---

1 So befassen sich weder Krug (2002) noch Kniesche (2015) oder Wörtche (2008) mit dieser Problematik. Nur bei Colombi (2012) finden sich Beiträge, die die heutige Gattungsentwicklung in den ehemaligen Ländern des Warschauer Paktes unter die Lupe nehmen.

tet. Bis zu den Versailler Verträgen von 1918 war Polen aufgeteilt unter drei Besatzungsmächte – Russland, Preußen, Österreich –; die Detektiv-Einzelhefte wurden jedoch in jeder ‚Zone‘ vertrieben. Auch Erzähltexte von polnischsprachigen Autoren wurden publiziert, was allerdings die Ausnahme bildete. Übersetzt wurden in erster Linie *detective stories* aus dem Ausland. Auf diese Weise kam die Leserschaft mit solchen Figuren wie Nick Carter oder Nat Pinkerton in Berührung. Die Verpflanzung dieser und ähnlicher Detektivhelden auf polnischen Boden hatte zur Folge, dass diese literarische Adaptation in den 1920er Jahren, als Polen sich seine nationale Unabhängigkeit zurückerkämpft hatte, konsequent fortgesetzt wurde. In den Buchhandlungen und Tageszeitungen fanden sich Romanfragmente von Maurice Leblanc, Edgar Wallace oder Gilbert K. Chesterton. Das Ironisch-Sarkastische eines Leblanc, das Übernatürliche und Absurde eines Wallace oder das Deduktive eines Chesterton übten einen großen Einfluss auf die polnischen Schriftsteller aus, die in dieser Zeit begannen, selbst Rätselromane zu verfassen, die allerdings keine strikten Detektivgeschichten waren, sondern eher Hybride von Detektiv-, Spionage-, Abenteuer- und Liebesgeschichten. Neben Adam Nasielski oder Stanisław Antoni Wotowski (*Czarny adept* [1928; „Der schwarze Adept“] oder *Upiorny dom* [1931; „Das Gespensterhaus“]) versuchte auch Marek Romański als Autor von Detektivtexten (z. B. *Tajemnica kanału La Manche* [1930; „Das Geheimnis des Ärmelkanals“] oder *Żółty Szatan* [1930; „Der gelbe Teufel“]) zu reüssieren. Fast alle wählten jedoch für den Handlungshintergrund ihrer Spannungsgeschichten nicht das zeitgenössische Polen, sondern nicht-polnische europäische Großstädte. In den 1930er Jahren war Nasielski darum bemüht, einen echten polnischen Detektivtyp herauszubilden, Meisterdetektiv Bernard Żbik, der mit den Vorbildern aus dem Ausland hätte mithalten sollen. Nasielskis Żbik-Erzählungen (*Alibi* [1933], *Opera śmierci* [1934; „Die Oper des Todes“], *Dom Tajemnic* [1935; „Das Haus der Geheimnisse“]) konnte man im Wochenblatt *Co Tydzień Powieść* („Jede Woche ein Roman“) lesen, was ihm einen enormen Leserzulauf bescherte (Martuszczyńska 1992, 483). Dabei rückte weniger die Geheimniskomponente in den Vordergrund, nicht das deduktive Ermittlungsverfahren hatte Vorrang, sondern eher der Aspekt der Abenteuerlichkeit. Demnach könnte man den sich konstituierenden polnischen Detektivroman aus der Zwischenkriegszeit in Verbindung mit dem Schelmenroman (poln. *powieść łotrzykowska*), dessen Variante er bildete, bringen. Zu dieser Textsorte gehören auch Werke von Antoni Stanisław Marczyński (*Perła Szanghaju* [1928; „Die Perle von Shanghai“]), der seine Erzählwelten in den exotischen Räu-

men des Pazifiks verortete. Marczyński und Konsorten lag weniger die Darstellung des Verbrechens resp. der Fahndung nach den Schuldigen am Herzen, sondern die Veranschaulichung eines (fiktionalen) Gesellschafts- und Sittengemäldes, das sich aus Liebe, Hass oder Betrug zusammensetzte. Obwohl es auch in solchen schwer zu durchschauenden Verhältnissen häufig zu Gesetzesbrüchen kam, wurde die Schandtat selbst ins literarische Abseits gestellt; der Mord war nur ein Attachement und kein Kernstück bzw. tragendes Gerüst der Detektivverzählungen.<sup>2</sup>

### Kriminalromane im Stalinismus

Krimis wird ein kulturbildendes Potential beigemessen, sie werden unter dem Gesichtspunkt der Kulturalität ausgelotet.<sup>3</sup> Auch in Polen setzt sich der Trend durch, Kriminalromane als Artefakte und Sprachrohre einer Zeit aufzufassen. Symptomatisch dafür stehen beispielsweise Mariusz Czubaj (2010) oder Wojciech Burszta (2015, 11), der den Krimi als „anthropologisches Zeugnis der Kultur“ bezeichnet. Dass der Krimi vor allem Entertainment bedeutet, bleibt auf der Strecke.

Der Unterhaltungsfaktor kommt auch bei den polnischen Kriminalromanen, die nach 1945 publiziert worden sind, zu kurz. In den Jahren 1946 bis 1949 erschienen zwar weitere Krimigeschichten in *Co Tydzień Powieść*, aber im Zuge der politischen Umwälzungen des ganzen Landes und der damit einhergehenden Sowjetisierung des Alltagslebens veränderte sich die Grundausrichtung der Zeitschrift. Da es im Sozialismus keine Kapitalverbrechen geben durfte, mussten alle Verbrecher aus dem Westen stammen oder von dort inspiriert sein. Folglich bestand die Hauptschwierigkeit darin, einen Kriminaltext im sozialistischen Polen zu Papier zu bringen, ohne von den Zensurinstanzen und der Partei in die Mangel genommen zu werden und negativ aufzufallen. Auf diesem Wege wurde eine „pseudowesteuropäische Form der polnischen Kriminalliteratur“ („pseudozachodnioeuropejska odmiana polskiej literatury kryminalnej“) entwickelt (Martuszczyńska 1973, 96; 1992, 483). Im sozialistisch regierten Polen durfte sich kein Verbrechen ereignen, weswegen die Autoren auf Handlungsräume ausweichen mussten, die vom Otto Normalverbraucher – bzw. vom polnischen Społem-Kunden – von

---

2 In diesem Zusammenhang lohnt es sich auch Zofia Nałkowskas Roman *Granica* (1935; „Die Grenze“) zu nennen, der als eine Art psychologischer Liebesroman mit krimineller Handlung durchgehen könnte.

3 Vgl. den Sammelband von Nünning (2008, 2), in welchem dem Kriminalroman das Potential des „kulturelle[n] Imaginäre[n]“ bescheinigt wird. Siehe auch Brylla (2011/2012) und Brylla (2015).

vornherein mit dem westlichen Kapitalismus in Verbindung gebracht wurden. Der Kapitalismus galt als Synonym für Ausbeutung und Kriminalität. Somit wurden die polnischen Rezipienten mit imaginierten Bildern aus Westeuropa oder den USA abgespeist, in denen die steigende Kriminalitätsrate (vermeintlich) zur Tagesordnung gehörte. Implizit kam der Kontrast zwischen dem paradiesischen Sozialismus (das Gute) und dem dämonischen Kapitalismus (das Böse) zum Tragen. Damit diese einseitige Brandmarkung der westlichen Zustände auf den ersten Blick nicht als geplante Lesersteuerung vonseiten der Partei und der ihr untergeordneten Kulturinstitutionen erkannt wurde, entschlossen sich viele Autoren statt ihres bürgerlichen, polnischen Namens ein Pseudonym zu nutzen, das meist englisch oder französisch angehaucht war. So nannte sich Tadeusz Kwiatkowski Noël Randon (*Dwie rurki z kremem* [1958; „Zwei Schillerlocken“], *Zbrodnia na konkurs* [1962; „Der Verbrechenswettbewerb“]), Andrzej Szczypiorski Maurice S. Andrews (*Dymisja nadinspektora Willbruna* [1966; „Der Rücktritt des Oberinspektors Willbrun“]) und Tadeusz Kostecki W. T. Christine oder K. T. Wand (*Waza z epoki* [1959; „Eine Vase aus der Zeit“], *Kaliber 6,35* [1947]). Die Annahme von Pseudonymen war einerseits der großen Anziehungskraft des klassischen britischen Krimis der Big Four geschuldet, die ins Polnische übersetzt wurden, andererseits wollte man damit den Schein der Authentizität erwecken. Im Jahr 1949 wurde *Co Tydzień Powieść* eingestellt, somit baute man auch die einzige Krimiplattform für polnische Krimiautoren und -leser ab. Ein Jahr zuvor wurde die Leserschaft in einer Umfrage nach dem Sinn der Weiterverbreitung von Kriminalliteratur gefragt: „Welche Meinung hast Du zu Spannungs- und Kriminalromanen? DENKST DU NICHT, DASS SICH EINE SOLCHE LEKTÜRE FÜR EINEN GUT ERZOGENEN MENSCHEN NICHT GEHÖRT?“<sup>4</sup> (Martuszevska 1992, 484; Kapitälchen im Original). Die Antwort sollte natürlich lauten: Ja, Krimis haben in der Hausbibliothek eines kulturvollen Menschen nichts verloren. Aus dem O-Ton ließ es sich heraus hören: Statt eines kulturvollen Menschen benötigt die Regierung einen sozialistischen Bürger. Die Angst davor, dass Verbrechensliteratur, auch in Gestalt verkappter kapitalistischer Auslandsausformungen, die Sozialisierungspolitik der Systempartei zunichtemachen könnte, war umso irrwitziger, als dass sie mehr oder minder nicht eine reale Welt vorstell-

4 Im Original heißt es: „Jakie jest Twoje zdanie o powieściach sensacyjno-kryminalnych? CZY NIE UWAZASZ, ŻE TEGO RODZAJU LEKTURA JEST NIEGODNĄ KULTURALNEGO CZYTelnIKA?“

te, sondern eine rein fiktionale. Viktor Žmegač (1971, 23) hat diese Bewandnis sehr treffend mit dem Begriff der „Embleme der entfremdeten Welt“ beschrieben.

Mit dem Tod Josef Stalins und den damit eingeleiteten Entstalinisierungs- und Liberalisierungsmaßnahmen in der sozialistischen Volksrepublik Polen, in der unter Leitung des neuen Parteisekretärs Władysław Gomułka vergeblich versucht wurde, dem kommunistischen Herrschaftssystem ein freundlicheres und friedlicheres Gesicht zu verpassen, beginnt die Neugeburt der Krimigattung. Das Verbrechen als solches wurde nicht mehr als wirtschaftlicher Auswuchs des Kapitalismus und der Kommerzialisierung angesehen und aus der sozialistischen Gesellschaft ausgeschlossen, sondern bildete einen kleinen Bestandteil davon. Seit 1956 verzeichnet man einen massiven Popularitätsanstieg des polnischsprachigen Kriminalromans. Auf der anderen Seite werden von den staatlichen Verlagen weiterhin *crime*-Klassiker aus dem Englischen und Französischen übersetzt. Zwei Heftkrimiserien feiern ihr Debüt, *Klub Srebrnego Klucza* („Der Club des Silbernen Schlüssels“) und *Z Jamnikiem* („Mit dem Dackel“), deren Einzelnummern in großer Auflage erschienen und die in jedem Bahnhofskiosk zu haben waren (Martuszevska 1992, 484). In diesen Reihen konnte außer den etablierten Autoren auch der Krimi-Nachwuchs sein Glück versuchen.

Differenzieren kann man zwischen zwei Krimisonderformen, die sich in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre herauskristallisierten. Erstens gab es den Tauwetter-Krimi (poln. kryminal odwilżowy), der sich zwar von der politischen Propaganda nicht distanzierte, in dem aber die Realitätstreue im Hinblick auf die Handlungsdarstellung hoch im Kurs stand. Texten wie Leopold Tyrmands *Zły* (1956; „Der Böse“) oder Andrzej Piwowarczyks *Królewna?!* (1956; „Prinzessin?!“) liegt eine hohe Referenzialität auf die außerliterarische Wirklichkeit (Städte, Straßennamen, Markennamen etc.) zugrunde, die in den Texten nicht beschönigt, sondern – oft ohne Erzählerkommentar – beschrieben wird. Großen Wert legten die Schriftsteller der Tauwetter-Periode auf die Plakativmachung der Lebensatmosphäre der 1950er und 60er Jahre. Dadurch schufen sie ein Zeitporträt des real existierenden Sozialismus, das bis heute wegen seiner Präzision zu überzeugen vermag. Zweitens kann man den Nach-Tauwetter-Krimi (poln. kryminal poodwilżowy) hervorheben, der skrupellos und offenkundig auf den „Aufbau einer axiologischen Gemeinschaft“ abzielte (Dalasiński 2015, 69). Solche Krimis, die in der Nachfolge von Tyrmand und Co. geschrieben wurden, hatten wenig gemeinsam mit der Detailliertheit einer literarischen Beschrei-

bung der Gesellschaft; sie waren eher semantisch leer bzw. „semantisch durchsichtig“ (Dalasiński 2015, 69), was auf den von der Partei gepredigten Moralismus zurückzuführen ist. Krimileser sollten zu guten sozialistischen Staatsbürgern erzogen werden. Die Tendenziösität, die Präventivität und die politische Fügsamkeit dieser Untergattung hatten zur Folge (Dalasiński 2015, 63), dass sich eine Romanform durchsetzen musste, die dem ideologischen Aufruf Rechnung tragen und trotzdem ohne Rücksicht auf diese ästhetische Einschränkung gelesen würde. Auf diesem Wege wurde ein besonderes Subgenre geschaffen – der Milizkrimi. Die Entscheidung für einen Krimi, in dessen Mittelpunkt sich das Tun und Lassen des Polizeiapparates befand, fiel aber auch aus einem anderen Grund. In der vom Staat gesteuerten Planwirtschaft war es kaum denkbar, einen Privatdetektiv einzusetzen, der mit dem Lösen des Falles Geld verdienen würde. Für Ermittlungen war die *Milicja Obywatelska* (MO) zuständig, die Bürgermiliz, das polnische Äquivalent zur ostdeutschen Volkspolizei. Nur die MO konnte und durfte Täter verfolgen, sie ins Gefängnis stecken oder aus dem Verkehr ziehen. Ein *private eye*, den man aus den amerikanischen *hard-boiled*-Kriminalromanen kennt, kam deswegen nicht infrage, obwohl sich auch Texte finden lassen, in denen der Polizei ein Pseudo-Amateurdetektiv assistiert (z. B. die Anwaltsfigur bei Barbara Gordon). Dies ändert jedoch nichts an der dogmatischen Konzeption des Milizkrimis mit der Polizeieinheit im Zentrum der Geschehnisse und Untersuchungen.

### **Der Milizkrimi – gelesen, aber missachtet**

In der polnischen Literaturwissenschaft hat Stanisław Barańczak als erster den Begriff Milizkrimi in Bezug auf polnische Kriminalromane der Nachkriegszeit verwendet. In seinem Beitrag aus den 1970er Jahren rechnet er rigoros mit der Gattung ab, die er als „Gattungshybride“ identifiziert (Barańczak 1975, 271). Für Barańczak ist der Milizkrimi kein wahrer Kriminalroman, weil er im Dazwischen-Raum, in der Leerstelle zwischen der klassischen Detektivgeschichte und den aktionsreichen US-Krimis eines Raymond Chandler hin und her pendelt, indem er von beiden Konstruktionsweisen profitiert. Diese Kombinationsart nennt Barańczak eine „dissonante Kreuzung“ (277), eine Vermengung von gegensätzlichen Ansätzen. Dazu kommt die Tatsache, dass viele Milizkrimis auch beim Spionageroman aus dem Vollen schöpfen und dessen Sujet-Modelle übernehmen. Getrimmt werden die Rezipienten, so Barańczak, auf eine Lesart aus einem vorprogrammierten, einbahnigen Blickwinkel, der keine andere Deutungsmöglichkeit als die vom

Text, vom Autor, vom Staat vorgegebene duldet. Deswegen bezeichnet Barańczak den Milizkrimi als ein „Labyrinth ohne Abzweige“ (302), in denen man sich hätte verlaufen können. Die zusätzlichen Fluchtkorridore, die bei einer Agatha Christie oder einem Doyle durch *red herrings* markiert waren, sind im Milizkrimi Mangelware. Im Labyrinth gibt es nur einen Eingang (Verbrechen), einen Ausgang (Lösung), und einen Entschlüsselungsweg, nämlich den der Polizei, die den Schuldigen immer schnappen muss, damit die für einen kurzen Augenblick aus den Fugen geratene sozialistische Lebenswelt wieder intakt ist. Als „Zureden-Roman“ („powieść-perswazja“) oder „Roman des Typus rhetorischer Vortrag“ („powieść-wywód retoryczny“) prädikatisiert Barańczak (282) den Milizkrimi, in dem es weniger auf die Erfüllung der autotelischen, sondern vielmehr auf die Erfüllung der impressiven Funktion ankommt (309). Anders gesagt: Der Milizkrimi dreht sich im Kreise und beißt sich sprichwörtlich selbst in den Schwanz.

In der Tat, blickt man auf die Unmengen von Milizkrimis, die von Anfang der 1960er bis Ende der 1980er Jahre produziert worden sind, kommt man nicht umhin festzustellen, dass es in diesen Kriminalromanen vor allem um eins ging: die Veredelung und Verherrlichung der Polizeimaschinerie, deren Angehörige als Freund und Helfer dargestellt werden.<sup>5</sup> In Texten wie *Zaproszenie do podróży* (1972; „Eine Reiseeinladung“) von Jerzy Siewierski oder *Dwie lewe nogi* von Zygmunt Zeydler-Zborowski (1976; „Zwei linke Beine“) liegt die Glorifizierung und Affirmation des polnischen Volkspolizisten so klar auf der Hand, dass man sie nicht zu erläutern braucht.<sup>6</sup> Vor allem in der Romanreihe *Ewa wzywa 07 ...* („Eva ruft 07 ...“) wird die hohe Rangstellung der Polizei im Volk und ihre Rolle als Hüter der Gerechtigkeit demonstriert.

---

5 So hat 1969 der Iskry-Verlag in enger Zusammenarbeit mit der MO sogar einen Krimi-Wettbewerb ausgeschrieben.

6 In Siewierskis *Zaproszenie do podróży* macht sich beispielsweise der Hauptermittler Vorwürfe, dass er hilflos zusehen musste, wie sein Arbeitskollege von einem Ganoven erschossen wurde. Einige Jahre später will der Polizist die Tochter seines ermordeten Freundes vor dem Einfluss der Hippies retten und agiert als verdeckter Ermittler unter den polnischen Blumenkindern. Aus dessen Perspektive wird die ganze Hippie-Bewegung negativ dargestellt: in diversen Figurengesprächen wird versucht, die (sozialistische) Alltags- gegen die Hippie-Kultur auszuspielen. Der Undercover-Ermittler repräsentiert die Guten und die Vorzüge des Systems, das immer im Recht ist. In Zeydler-Zborowskis *Dwie lewe nogi* wird ebenfalls ein Polizeiaгент, Wachtmeister Kazimierz Kopacz, eingesetzt, der in einem Hotel für Auslandsgäste einige Diebstähle aufklären soll. Im Laufe der Ermittlung zeigt sich, dass sich hinter diesen kleinen Verbrechen ein noch größeres versteckt, fast ein Spionagekomplott. Nur dank der Polizeibehörde und deren Cleverness kann der Fall gelöst und die sozialistische Welt ‚gerettet‘ werden.

Die Funktionäre werden dabei nicht als Menschen geschildert, sondern als Roboter, die ihren (sozialismuskonformen) Pflichten nachgehen müssen. Mit dem Milizkrimi verfolgte der Staat die Absicht, wie Jerzy Jastrzębski (1971, 42) meint, die Polizistenfigur vor den Augen der Bevölkerung zu rehabilitieren, sie in einem guten Licht darzustellen und positiv aufzuladen. Ob dieser Plan aufgegangen ist, ist schwer eindeutig zu bestimmen. Vielmehr wurde die Bürgermiliz, trotz dieser und ähnlicher ‚Verschönerungskuren‘, eher zur Lachnummer und Witzfigur. Man mochte die Polizei einfach nicht, in den Wachtmeistern sah man vor allem Trottel in Uniformen, die das Gesetz zu ihren Zwecken missbrauchten.<sup>7</sup> Jastrzębski vertritt deshalb die Position, dass die MO schlichtweg kein gutes Material, keine gute Basis für eine kriminelle Fiktion gewesen sei (46). Die Ermittlungen verliefen routiniert (wie in Jerzy Edigeys *Czek dla „bialego gangu“* [1963; „Ein Scheck für die ‚weiße Gang‘“]), nach Schema F, der Leser bekam eine Beschreibung der Bürotätigkeit serviert und kein deduktiv-logisches Handlungsverfahren, weil auch die Fahndung selbst an einen „Produktionsprozess“ in der Fabrik erinnerte (49). Man bastelte wie am Fließband einzelne Partikel zusammen und überführte den Täter. Dass dieser der Leserschaft häufig schon früher bekannt war als der Polizei (wie in den *suspense*-ähnlichen Romanen von Helena Sekuła *Naszyjnik z hebanu* [1967; „Ein Halsband aus Ebenholz“] oder *Piąta barwa asa* [1975; „Die fünfte Farbe der Ass-Spielkarte“]) oder zumindest leicht erahnt werden konnte (wie in Barbara Nawrockas *Akcja „Chirurg“* [1968; „Die Operation ‚Chirurg‘“] oder Tadesz Kosteckis *Zaulek mroków* [1956; „Die Gasse der Dunkelheit“]), beweist einmal mehr die Inkompetenz, Ineffektivität und Ineffizienz der polizeilichen ‚Planermittlungen‘. Spannung wurde teilweise durch Spannungslosigkeit ersetzt wie in Emilia Cassa-Kasickas *Krzyk w nocy* (1970; „Ein Schrei in der Nacht“), wo der Ermittler Sepołowicz ohne seine Ehefrau den Mord an einer Direktor-Gattin kaum hätte lösen können oder in Edigeys *Zbrodnia w południe* (1970; „Ein Verbrechen um die Mittagszeit“), wo schon wieder eine weibliche Figur – eine Studentin aus Stettin (Szczecin) – zurate gezogen werden muss, um die eingefahrenen polizeilichen Denkmuster halbwegs zu durchbrechen und die MO

7 Die polnische Volkspolizei wurde von der Bevölkerung als Handlanger der Staatssicherheit betrachtet und deshalb kritisch beäugt. In den 1970er Jahren war man zwar darum bemüht, das ramponierte Image der Polizei aufzupolieren, jedoch vergeblich. Nachdem 1981 in Polen das Kriegsrecht verhängt worden war, gehörten die MO-Einheiten zu den wichtigsten Repressionsorganen der Partei. Zur Geschichte der polnischen Volkspolizei siehe Majer 2003.

auf andere Ermittlungsgänge zu lotsen. Es sind die Frauengestalten, die mit ihrem weiblichen Gespür, also dem vermeintlichen Gegensatz zum Rationalen, den routinemäßig arbeitenden Fahndern zur Seite springen und auf diese Weise die Staatspolizei bloßstellen.

Ähnlich wie es beim DDR-Krimi der Fall war, hat sich der polnische Milizkrimi eine didaktische Intention auf die Fahnen geschrieben. Die Erkenntnisse von Peter Nusser zum ostdeutschen Kriminalroman lassen sich auch teilweise auf sein polnisches Pendant übertragen. Nusser spricht davon, dass sich die sozialistisch geprägte Kriminalliteratur durch 1) eine gesellschaftliche Begründung definierte, 2) die Verbrechen immer einen Klassencharakter hatten, und 3) die Verbrecher nach der Verurteilung in die sozialistische Gesellschaft eingegliedert resp. re-integriert wurden (Nusser 2003, 135). Dabei wird zwischen den guten Polizisten und den bösen Verbrechern eine scharfe Trennlinie gezogen. Wenn die Täter aus verschiedenen Gesellschaftskreisen kommen und unterschiedlicher Provenienz sein können (neben Ärzten, Professoren, Künstlern und Anwälten kommen auch Hausfrauen, Postangestellte oder Arbeiter vor), dann werden die Gesetzeshüter fast immer als verantwortungsbewusste, arbeitsame, kluge Familienmenschen gezeigt, die nicht nur gegen das Verbrechen und für den Erhalt des Sozialismus, sondern auch für den Erhalt ihrer Familie kämpfen.

### Der dumme Polizist

Der Großteil der fahndenden Protagonisten ist nach einer vorgezeichneten Schablone, nach einem Figurenraster aufgebaut. Dieses Musterhafte bezieht sich vor allem auf die Schilderung des Polizisten als guten Menschen; Polizisten dürfen über keine schlechten Eigenschaften verfügen. Der Polizist – fast immer mit einem typisch polnischen Nachnamen wie Szcześny, Kamiński, Komorowski oder Kostrzewa – genoss eine gute Ausbildung, kennt oft Fremdsprachen, kämpfte im Zweiten Weltkrieg als Soldat der Polnischen Volksarmee, was seinen Patriotismus schärfte, stammt weitgehend aus der Arbeiterklasse resp. aus dem Bauernstand und ist meistens gutaussehend (Piotr Guzys *Wenus z brązu* [1956; „Venus aus Bronze“], Edigeys *Baba-Jaga gubi trop* [1967; „[Die Hexe] Baba-Jaga verliert die Spur“], Anna Kłodzińskas *Nie bój się nocy ...* [1968; „Habe keine Angst vor der Nacht ...“]). Auf den Punkt gebracht: Zu tun bekommt man es mit einer Durchschnittsbiographie, die andeuten sollte, dass sich im Grunde jeder zum Polizeidienst melden kann, wenn er seinem neuen sozialistischen Land dienen wollte. Die Außencharakteristik täuscht aber gewaltig: In Wirklichkeit begegnet der Lesende Polizei-

protagonisten, die stümperhaft agieren und quasi eine ganze Reihe von Taugenichtsen bilden. Sie ermitteln nicht, sie sammeln keine Beweise oder Spuren, sie inspizieren den Tatort nicht. Sie jagen den Täter, indem sie eingeprägte klischeehafte Vorstellungen von ihm haben und die Verdächtigen mit diesem Bild vergleichen. Dem Gesuchten kommen sie oft nur dank eines zufälligen Hinweises auf die Spur. Die Verbrecher werden auch dadurch überführt, weil die Ermittler häufig eher auf ihre Intuition statt auf rationale Denkverfahren setzen (wie in Barbara Nawrockas *Zatrzymaj zegar o jedenastej* [1973; „Halte die Uhr um elf an“]). Nicht selten werden die Schuldigen aus dem Hut gezaubert, die Polizei erzwingt Geständnisse oder wird gewalttätig gegenüber dem Verdächtigenkreis. Der Gewaltmissbrauch hängt von der moralischen Doppeldeutigkeit ihres Handelns ab. Sie setzen die Zeugen unter Druck und drohen ihnen. Die Polizisten begreifen sich als Staatsdiener, die zwar ambitioniert und auch selbstkritisch sind, deren Empathie jedoch – bei den Verhören bieten sie dem Gegenüber eine Tasse Kaffee und eine Zigarette an – in ein Schwarz-Weiß-Schema mündet. Es gibt keine andere Polarität als die zwischen dem trivialen Guten und dem trivialen Bösen. Die Darstellungspraktiken und Erzählstrategien der Krimiautoren zielen darauf ab, nur die Oberflächlichkeit der einzelnen Ermittler anzuschneiden, nur die positiven Merkmale offenzulegen, ohne bspw. auf ihre Alltagsprobleme konkreter zu sprechen zu kommen – als Beispiele sind zu nennen: Geldsorgen in Andrzej Zbychs *Bardzo dużo pajacyków* (1968; „Sehr viele Hampelmänner“), Einsamkeit in Zbigniew Safjans *Włamywacze* (1973; „Einbrecher“) oder Liebeskummer in Edigeys *Człowiek z blizną* (1970; „Der Mann mit der Narbe“). Trotz alledem muss der Offizier als tüchtiger Beamter präsentiert werden. Wojciech P. Kwiatek (2007, 42) schlussfolgert, dass der Milizkrimi in Wahrheit ein Arbeitsroman und somit als „sozialistischer Schund“ („socrealistyczny gniot“) zu apostrophieren sei. Die Kaprizierung auf die Kollektivarbeit und die Fokalisierung auf den Arbeitsmenschen Polizeimeister (Kłodzińskas *Jedwabny krawat* [1966; „Der Seidenschlips“], Edigeys *Wagon pocztowy Gm 38552* [1966; „Postwagen Gm 38552“]) evozierten erstaunlicherweise die Dehumanisierung („odhumanizowanie“), der Romane (Kwiatek 2007, 46). Statt eines Duells zwischen Jäger und Gejagtem wird in den Milizkrimis ausschließlich purer Didaktismus mit Zügen von Agitation und sozialistischer Aufklärungsarbeit geübt (vgl. Martuszewska 1973, 108). So kommt beispielsweise in Edigeys *Diabeł przychodzi nocą* (1974; „Der Teufel kommt in der Nacht“), dessen Handlung in Breslau (Wrocław) spielt, dem gejagten, anonymen Serienmörder nur eine sekundäre bis gar

keine Bedeutung zu. Von Belang ist nur die ins Rollen gebrachte Polizeimaschine, die jeden Übeltäter, für den es keinen Platz in der sozialistischen Gesellschaft gibt, verhaften wird, ja verhaften muss.

### Der primitive Verbrecher

Wenn die Mitglieder des Ermittlerteams einer klassenbewussten Arbeiterschicht angehören, nimmt es kaum wunder, dass ihre Kontrahenten, die Verbrecher und Gesetzesbrecher, sich auf dem Gegenpol befinden müssen. Tatsächlich werden die Ganoentypen meistens nur negativ illustriert als psychisch labile Gestalten (vgl. Kwiatek 2007, 118), man kann ihnen nichts Gutes abgewinnen. Diese pejorativen Eigenschaften, die in den Milizkrimis zum Zweck der Figurenkontrastierung häufig auch stereotypisiert werden, speisen sich aus der gesellschaftlichen Zuordnung der Täter und aus ihrer sozialen Umwelt, die als Gegensatz zum Polizistenmilieu angelegt ist. Mörder und Verbrecher repräsentieren oftmals die Prinzipien des zerstörerischen, defätistischen Kapitalismus, dem sie auf den Leim gegangen sind. Nicht das kollektive Wohllollen spielt für sie die primäre Rolle, sondern das private Glück. Egoismus gepaart mit Geldgier werden in der Regel am sozialen Außenrand der Gesellschaft angesiedelt, zu dem diese Betrüger nicht dazuzählen wollen. Ihre Outsider-Stellung wird durch ihre ‚Berufe‘ verdeutlicht, denn meistens zählen sie zu den *badylarze* (pejorative Bezeichnung für einen Privatunternehmer) oder *cinkciarze*, einer illegalen Bande von Händlern mit harter Währung (Dollar, Deutsche Mark), die vor den sogenannten Pewex-Geschäften, dem polnischen Gegenstück zu den ostdeutschen Intershops, auf Kundschaft warteten, oder zu den Intellektuellen bzw. Akademikern (Schul- oder Hochschullehrer, Freiberufler), gegen die die regierende Partei eine starke Aversion an den Tag legte (Martuszevska 1992, 484–485). Die Verbrecher können auch historisch belastet sein, etwa durch eine Nazi-Vergangenheit. So erweist sich beispielsweise, dass die Rechtsbrecher während des Zweiten Weltkrieges mit den Deutschen kollaboriert haben. Alle Gesetzesverstöße der oben erwähnten Verbrecher-Spezies sind allerdings oberflächlich, wenn es sich um die Tatmotive handelt. Ein Verbrechen wird begangen, 1) um ein anderes Verbrechen – vor allem pekuniärer Natur – zu vertuschen, oder 2) um schnell an Geld zu kommen. Die finanziell motivierten „primitiven“ (Kwiatek 2007, 116) Verbrechenarten dominieren in den polnischen Milizkrimis (Zeydler-Zborowskis *Nawet umarli kłamią* [1971; „Sogar die Toten lügen“], Kosteckis *Dziwna sprawa* [1959; „Ein seltsamer Fall“]). Es werden Gemälde und andere Kunstwerke gestohlen, Dollarschecks

oder sogar Chemikalien, die später in der sozialen Unterwelt weiter veräußert werden. Man bewegt sich in einem limitierten Kreis von für den polnischen Krimi konventionalisierten Motiven (Kunst- oder Devisenhandel, Eifersucht unter den Wissenschaftlern, Ehebruch). Von Rätseln im klassischen Sinne mit einer eingegrenzten Gruppe von Verdächtigen oder mit einem *locked-room mystery*, in denen es einerseits auf die Genialität des Detektivs, andererseits auf die Rekonstruktion des Verbrechenspuzzles ankommt, kann man an diesem Punkt nicht sprechen. Zu diesem Motivensembel gesellen sich auch Liebesmotive oder die Angst vor dem Erpresser. Es fehlt das ganz große Mastermind, der Großschurke, der Hauptgegner der Gesetzeshüter, jemand, der durch seine genialen Verbrechen und die dadurch verursachte Verfolgungsjagd Spannung erzeugen könnte. Suspense und Action werden im Milizkrimi durch ein Dahinplätschern von seelenlosen, geisterhaften Polizeifunktionären substituiert. Statt Aha-Effekte werden den Lesern Gähn-Effekte kredenzt, die sowohl die Erzählbrisanz und das Erzähltempo bremsen als auch die ganze Anatomie des sozialistischen Verbrechens auf einige festzementierte Grundregeln zurückführen, die sich wie ein Mantra in fast allen Kriminalromanen wiederholt. Von diesem Grundschema gibt es natürlich auch Ausnahmen, zwei davon sollen im Folgenden vorgestellt werden.

### **Joe Alex: Auslandsfiktion im Schatten des Sozialismus**

Einer der bekanntesten polnischen Krimiautoren der PRL-Zeit ist Joe Alex, der mit bürgerlichem Namen Maciej Słomczyński hieß. Słomczyński begann schon an der Schwelle der 1960er Jahre unter Pseudonym Krimis zu verfassen, die gegen den Milizkrimi-Duktus gerichtet waren. Alex installierte nämlich in seinen Texten keinen allwissenden, nur beobachtenden Erzähler, von dem viele Autoren Gebrauch machten, weil sie damit zumindest theoretisch die Leserschaft manipulieren und indoktrinieren konnten. Vielmehr entschloss er sich, die geheimnisvollen Geschichten durch den Filter einer Erzählfigur, deren sozusagen Alter Ego er anscheinend selbst war, zu fixieren. Sein Erzähler, der englische Amateur-Detektiv, der jedoch hauptsächlich als Krimi-Schriftsteller arbeitet und denselben Namen wie der ‚reale‘ Autor trägt – Joe Alex – bereist England, bekommt seltsame Aufträge, begibt sich in noch seltsamere Abenteuer, muss Rätsel entschlüsseln, die von der Machart her denen aus den *mystery* resp. *detective stories* des Goldenen Zeitalters des Krimis ähneln (z. B. *Powiem wam jak zginął* [1959; *Ich sage euch, wie er starb*], *Cichym ścigalam go lotem* [1962; ‚Verfolgt habe ich ihn auf einem

leisen Flug“] oder *Zmącony spokój Pani Labiryntu* [1965; „Die gestörte Ruhe der Herrin des Labyrinths“]).<sup>8</sup> Auch die Methode, derer sich der Alex-Erzähler bedient, hat keine Gemeinsamkeiten mit dem Arbeitsautomatismus der polnischen Inspektoren des Milizromans vorzuweisen. Alex deduziert, sammelt Fakten, interpretiert Indizien, sucht Tatorte auf, befragt Augenzeugen, verknüpft Ursachen mit Wirkungen. Mithilfe seines logischen Denkvermögens kann er letztendlich den Schuldigen stellen. Durch die Leichtigkeit des Schreibens, die sich zwar auch auf Konventionen und Modellstrukturen stützt, aber auf die eines englischen Krimis, und die ausgeklügelte Verkettung von Motiven, Verbrechen, Opfern oder Verdächtigen, ist es dem Autor Alex/Słomczyński geglückt, eine wahre Fangemeinde für sich zu gewinnen (siehe Mrowczyk 2006). Dasselbe gilt für Joanna Chmielewska.

### Joanna Chmielewska: Krimi mit einem Schuss Ironie

Joanna Chmielewskas Erfolg ist einerseits extraordinär, andererseits aber schwer zu erklären, weil sie im Grunde Kriminalromane jenseits von allen abgeseigneten Erzählkonstruktionen und Schreibkodizes schrieb (*Klin* [1964; „Der Keil“], *Lesio* [1973]). Chmielewska begann ihre Krimierzählungen in den 1960er Jahren zu veröffentlichen. Schon damals zeichneten sich diese Texte durch Witzigkeit, Ironie und puren Nonsense aus. Chmielewskas Hauptheldin Joanna, die als Ich-Erzählerin von ihren risikoreichen Eskapaden vor allem in Polen und Dänemark berichtet (Joanna wird in Kunstraub verwickelt, gerät in Unterweltemachenschaften oder muss der Mafia die Stirn bieten), nimmt nicht nur die polnische Realität ins Visier, sondern vor allem das Erzählkorsett des Krimis, das sie – die Erzählerin – auf den Kopf stellt. Im Milizkrimi war das Verbrechen mehr oder weniger redundant, weil man auf die Vereinnahmung der Gesellschaft hinauswollte. Auch bei Chmielewska ist das Verbrechen nebensächlich, aber aus einem ganz anderen Grund: Die 2013 verstorbe-

---

8 Durch den ‚Handlungstransfer‘ ins Ausland, hier nach England, wurden dem Schriftsteller Joe Alex andere Freiheiten in Bezug auf die Plot- oder Motivgestaltung seiner Romane gewährt, weil er nicht mehr auf die Ermittlerfigur des Volkspolizisten oder auf die polnische (real-)sozialistische Realität zurückgreifen musste. Da sein Detektiv ebenfalls Joe Alex heißt, steigt der Authentizitätsgrad seiner Detektivromane, obwohl Alex von seinen geheimnisvollen Abenteuern in dritter Person berichtet, was im Grunde eine Distanzierung der Leserschaft zum Erzählten bewirken sollte. Alex/Słomczyński war nicht der einzige polnische Schriftsteller, der sich entschied, die Handlungswelt seines Romans nach England zu verlagern. Erwähnt werden muss auch der Experiment-Krimi von Stanisław Lem *Śledztwo* (1958-59; *Die Untersuchung*) in dem das Phantastische bzw. Science-Fiction-Elemente mit dem Deduktiven des Detektivromans verknüpft werden.

ne Autorin travestiert die Erzählvorlagen, indem sie Surreales mit Abstrusem verflucht (in *Krokodyl z kraju Karoliny* [1969; „Das Krokodil aus Karolinas Land“] überlebt eine der Figuren einen Angriff, weil ihr Herz, statt auf der linken Seite zu schlagen, ein wenig rechtsverschoben ist und in *Szajka bez końca* [1989; „Eine Bande ohne Ende“] steht die Leiche wieder auf), den Mord als irrelevanten Faktor abtut mit dem Ziel, eine Romankonfiguration zu gestalten, in der die einzige Regel lautet: Liebe Leser, habt Spaß am Lesen! Der ungeheuren Erzähldynamik und der daraus resultierenden Erzähldramatik, der immer etwas Humoreskes anhaftet, verdankt Chmielewska eine eingeschworene Lesergemeinde und eine Vielzahl von wissenschaftlichen Arbeiten (Hanuszewska 2014; Ryszkiewicz 2014; Gazdecka 2016; Gorzelana 2016). Sogar in den Satellitenstaaten der ehemaligen Sowjetunion wurden Chmielewskas Texte so stark rezipiert, dass sie dort zu Bestsellern wurden.<sup>9</sup>

### Der Milizkrimi – eine aussterbende Gattung?

In der DDR, in der polnischen Volksrepublik wie in anderen osteuropäischen Ländern, die sich im Einflussradius Moskaus befanden, hat sich eine Krimiform etablieren können, die man durchaus als sozialistische Kriminalliteratur klassifizieren kann. Der vom Staat subventionierte polnische Milizkrimi mit seinem Drang zur Erziehungspraxis und zur Verschleierung der Realität bzw. zum parteiopportunen Diktum wurde – aus Mangel an Alternativen – fast 40 Jahre lang sozusagen zwangsverkauft und zwangsgelesen. Erst nach der Wende, als sich das politische Klima änderte, brach der Absatz zusammen und das Leseinteresse schwand.

Der Milizkrimi ist zwar gestorben, aber immer noch geistert er in den Köpfen der älteren, aber auch der jüngeren Lesergeneration herum. Typische Milizkrimis werden zwar nicht neu aufgelegt, aber es erscheinen immer wieder Neuauflagen von Alex und Chmielewska, die zwar einerseits eine Spielart des polnischen sozialistischen Krimis bilden, die andererseits aber auf die Zeit vor 1989 verweisen. Die Medienlandschaft, darunter das öffentlich-rechtliche Fernsehen, leistet auch ihren Beitrag dazu, dass die Milizgeschichten nicht in Vergessenheit geraten. Jahr für Jahr wird in der Sommerpause die TV-Fernsehkrimiserie *07 zgłoś się*

---

9 Bis 1989 sind in der Tschechoslowakei sechs Übersetzungen von Chmielewskas Texten erschienen. Nachdem der Eiserne Vorhang gefallen war, wurden ihre Kriminalromane auch in Estland, Russland, Litauen oder Bulgarien veröffentlicht. In Russland soll sie acht Millionen Exemplare verkauft haben (vgl. <http://culture.pl/pl/tworca/joanna-chmielewska>; letzter Zugriff am 12.02.2018).

(1976–1987; „07, melde dich“) ausgestrahlt, deren Drehbücher meistens auf der Hefreihe *Ewa wzywa 07 ...* beruhen. Nicht nur der Polizeileutnant Sławomir Borewicz, gespielt von Bronisław Cieślak, der wegen seiner Attitüde, seinem *gentlemanlike*-Flair oft als polnischer James Bond tituliert wurde, wurde in den 1980er Jahren zum Frauenschwarm. Auch sein Dienstwagen, ein Polonez, erreichte Kultstatus. Der Volksmund taufte den Pkw, Baujahr 1982, schlicht in „Borewicz“ um.

Festzuhalten ist, dass trotz der inhaltlichen Einschränkungen und der aufgezwungenen Gesellschaftsfunktionen, die der Milizkrimi zu realisieren hatte, die heutige Krimibranche in Polen daraus einen Nutzen zu ziehen wusste bzw. weiß. Es ist kein Zufall, dass Krajewski seit der zweiten Hälfte der 1990er Jahre mit seiner Retro-Saga solchen Anklang findet: man verspürt(e) eine tiefe Abneigung gegen die Thematisierung der gegenwärtigen Wirklichkeit, weil diese stets mit dem Sozialismus und auf diesem Wege mit dem Milizkrimi in Verbindung gebracht wurde<sup>10</sup> – Krajewski musste auf einen Geschichtsstoff ausweichen; dass man seit ungefähr 2000 ein erhebliches Interesse an Geschichte protokolliert, kam ihm ebenfalls entgegen. Es war nur eine Frage der Zeit, bis auch die jüngste Vergangenheit problematisiert werden würde. Ryszard Ćwirlejs Neo-Milizkrimis sind ein Beispiel für die Aufarbeitung nicht nur der sozialistischen Geschichte Polens, sondern auch der Gattung des Milizkrimis (*Upiory spacerują nad Wartą* [2007; „Die Gespenster gehen an der Warthe spazieren“) oder *Śmiertelnie poważna sprawa* [2013; „Ein todernster Fall“]). Mit Erzähltechniken der comicartigen Persiflage montiert Ćwirlej den Milizkrimi auseinander und baut ihn wieder zusammen, was dazu führt, dass das sozialistische Gesellschaftsbild der 1960er bis 1980er Jahre, das in den alten Milizkrimis vermittelt wurde, teilweise revidiert wird. Der Sozialismus – wie schon in den Filmkomödien von Stanisław Bareja aus den 1970er oder 80er Jahren – sowie dessen Krimi werden ins Lächerliche gezogen und banalisiert. Fazit: Wenn man den Sozialismus nicht wegschaffen kann, dann soll man zumindest über ihn lachen können – über ihn und den Milizkrimi sowieso. Beobachtet werden kann eine Nostalgie nicht nach dem Motto „es war doch nicht alles schlecht!“, sondern eher „irgendwie war doch alles schlecht, und es ist gut so“, denn erst durch das Sich-Bewusstmachen und die Beleuchtung der sozialistischen Vergangenheit, durch das Abwägen von den Sonnen-

---

10 Irek Grin (2008, 5), Veranstalter des Internationalen Krimi-Festivals in Breslau (Wrocław), bezeichnet die literarische Epoche des Milizkrimis als ‚Todesphase‘, wenn er den Begriff „Miliz-Leichnam“ („milicyjne truchło“) gebraucht.

sowie Schattenseiten des politischen Systems, seines Krimibuchmarktes und des Alltagslebens kann man heute die Geschichte von gestern aufs Tableau bringen und sie als das darstellen, was sie war: als Geschichte von und mit Polen (wie bei *Ćwirlej*) und nicht als Polens Wunschgeschichte (wie im Falle des *Milizkrimis*).

## Literatur

- Barańczak, Stanisław: Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe. In: *W kręgu Polski Ludowej*. Hg. von Marian Stępień. Kraków 1975, S. 270–316.
- Brylla, Wolfgang: (Post-)Moderner Mord oder Wiederholung des Schemas? Erzähltendenzen, Erzählstrukturen und Erzählmotive im zeitgenössischen Krimi. In: *Linguae Mundi* 6 (2011/2012), S. 103–126.
- Brylla, Wolfgang: Kryminał w dyskursie modernistycznym. Narracyjność metropolii ‘Breslau’ u Marka Krajewskiego. In: *Doświadczenie nowoczesności*. Hg. von Ewa Paczoska/Joanna Kulas/Mikołaj Golubiewski. Warszawa 2012a, S. 233–244.
- Brylla, Wolfgang: Krimi als Zeitmaschine. Realitätseffekte in Marek Krajewskis Eberhard-Mock-Roman „Festung Breslau“. In: *Stadt – Mord – Ordnung. Urbane Topographien des Verbrechens in der Kriminalliteratur aus Ost- und Mitteleuropa*. Hg. von Matteo Colombi. Bielefeld 2012b, S. 219–230.
- Brylla, Wolfgang: Statt eines Vorwortes. Krimis sind eben nicht nur Krimis. In: *Facetten des Kriminalromans. Ein Genre zwischen Tradition und Innovation*. Hg. von Eva Parra-Membrives/Wolfgang Brylla. Tübingen 2015, S. 7–24.
- Brylla, Wolfgang: Polski kryminał retro. Między innowacją, naśladownictwem a literackim kiczem. In: *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*. Hg. von Marta Ruszczyńska u. a. Zielona Góra 2016, S. 223–236 (= *Scripta Humana*, Bd 5).
- Buchloh, Paul G./Becker, Jens P.: *Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*. Darmstadt 1978.
- Burszta, Wojciech/Czubaj, Mariusz: *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*. Warszawa 2007.
- Burszta, Wojciech: Kryminał: żywioł i forma (wstęp). In: *Kryminał. Gattung poważ(a)ny?* (1. Band: Kryminał a medium). Hg. von Tomasz Dalasiński/Tomasz Szymon Markiewka. Toruń 2015, S. 11–15.

- Cegielski, Tadeusz: *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i rodziny nowoczesności 1841–1941*. Warszawa 2015.
- Chłosta-Zielonka, Joanna: *Zamiast powieści obyczajowej. Cechy współczesnej polskiej powieści sensacyjnej*. In: *Media – Kultura – Komunikacja* 9 (2013), S. 87–98.
- Colombi, Matteo (Hg.): *Stadt – Mord – Ordnung. Urbane Topographien des Verbrechens in der Kriminalliteratur aus Ost- und Mitteleuropa*. Bielefeld 2012.
- Czubaj, Mariusz: *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*. Gdańsk 2010.
- Dalasiński, Tomasz/Markiewka, Tomasz Szymon (Hg.): *Kryminał. Gatunek poważ(a)ny? (1. Band: Kryminał a medium; 2. Band: Kryminał wobec problemów społeczno-kulturowych)*. Toruń 2015.
- Dalasiński, Tomasz: *Tendycyjność uładzona. Modelowe realizacje polskiej powieści milicyjnej a socrealizm*. In: *Kryminał. Gatunek poważ(a)ny? (1. Band: Kryminał a medium)*. Hg. von Tomasz Dalasiński/Tomasz Szymon Markiewka. Toruń 2015, S. 62–71.
- Dobek, Tomasz Daniel: *Dokąd idziesz Retro – rzecz o polskim kryminale historycznym*. In: *Dekada Literacka* 1 (2008), S. 10–16.
- Gazdecka, Elżbieta: *Czy Joanna Chmielewska pisała kryminały?* In: *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*. Hg. von Marta Ruszczyńska u. a. Zielona Góra 2016, S. 279–286.
- Gemra, Anna (Hg.): *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*. Kraków 2014.
- Gorzelana, Joanna: *Tropienie śladów Biblii w „Kolekcji Kryminałów” Joanny Chmielewskiej*. In: *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*. Hg. von Marta Ruszczyńska u. a. Zielona Góra 2016, S. 287–298.
- Grin, Irek: *Wspólne strachy*. In: *Dekada Literacka* 1 (2008), S. 4–8.
- Hanuszewska, Elżbieta: *Konwencja autobiografizmu w powieściach kryminalnych Joanny Chmielewskiej*. In: *Acta Universitatis Copernici. Filologia Polska* 60 (2004), S. 113–141.
- Jastrzębski, Jerzy: *Ewa wzywa 07 – 07 nie odpowiada*. In: *Odra* 4 (1971), S. 41–49.
- Kniesche Thomas: *Einführung in den Kriminalroman*. Darmstadt 2015.
- Kraska, Mariusz: *Prosta sztuka zabijania*. Gdańsk 2013.
- Krug, Alexandra: *Auf Spurensuche. Der Kriminalroman und seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Marburg 2002.
- Kwiatkiewicz, Wojciech Piotr: *Zagadki bez niewiadomych czyli kto i dlaczego zamordował polską powieść kryminalną*. Brwinów 2007.

- Majer, Piotr: *Milicja Obywatelska w systemie organów władzy PRL. Zarys problematyki i źródła*. Toruń 2003.
- Małochleb, Paulina: *Dziedzictwo powieści milicyjnej. PRL jako temat literatury popularnej*. In: *Opowiedzieć PRL*. Hg. von Katarzyna Chmielewska/Grzegorz Wołowicz, Warszawa 2011, S. 248–260.
- Marsch, Edgar: *Die Kriminalerzählung. Theorie – Geschichte – Analyse*. München 1983.
- Martuszevska, Anna: *Kryminalna powieść i nowela*. In: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Hg. von Alina Brodzka u. a. Wrocław/Warszawa/Kraków 1992, S. 481–486.
- Martuszevska, Anna: *Niektóre właściwości struktury polskiej współczesnej powieści kryminalnej*. In: *Formy literatury popularnej*. Hg. von Aleksandra Okopień-Sławińska. Wrocław 1973, S. 93–113.
- Mrowczyk, Ewa: *Joe Alex*. In: *Słownik literatury popularnej*. Hg. von Tadeusz Żabski. Wrocław 2006, S. 13–14.
- Nünning, Vera (Hg.): *Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genre–Entwicklungen – Modellinterpretationen*. Trier 2008.
- Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. Stuttgart/Weimar 2003.
- Ryszkiewicz, Mirosław: *Od Joanny Chmielewskiej do Olgi Rudnickiej. Retoryka humoru w polskiej powieści kryminalnej po roku 1989*. In: *Humor w kulturze i edukacji*. Hg. von Ewa Dunaj u. a. Lublin 2014, S. 13–30.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*. Frankfurt/M. 1975.
- Wörtche, Thomas: *Das Mörderische neben dem Leben*. Lengwil 2008.
- Wróblewska, Violetta: *Kryminał – między sztuką (słowa) a kiczem*. In: *Kryminał. Gatunek poważ(a)ny?* (1. Band: *Kryminał a medium*). Hg. von Tomasz Dalasiński/Tomasz Szymon Markiewka. Toruń 2015, S. 25–38.
- Žmegač, Viktor: *Aspekte des Detektivromans. Statt einer Einleitung*. In: *Der wohltemperierte Mord*. Hg. von Viktor Žmegač. Frankfurt/M. 1971, S. 9–34.



**„Blame it on the Russians“**  
Zur Imagination Russlands in der  
US-amerikanischen Populärkultur

„Der Mörder ist immer der Gärtner“ – so lautet eine gängige, nicht immer ganz ernst gemeinte oder ernstzunehmende Feststellung zum Kriminalroman. Daneben haben natürlich in der Geschichte dieser Textsorte auch andere Fragen Bedeutung bekommen, etwa die nach der Methode der Tätersuche oder der Psychologie, manchmal der psychischen Verfasstheit des Detektivs. Gleichwohl hat die Frage nach dem Täter nichts von ihrer rezeptionsleitenden Funktion verloren. Wenn nun ein Tötungsdelikt dem sprichwörtlichen Gärtner, dem Butler oder dem Chauffeur zugeschrieben wird, so scheint dies die Frage nach dem Täter ins Beiläufige, Zufällige, Sekundäre zu verschieben. So wie der Gärtner gesellschaftlich wie auch im Figurenensemble des klassischen angelsächsischen Romans von Conan Doyle oder Agatha Christie eine Randfigur darstellte, so war auch das ihm zugeschriebene Tötungsdelikt nur mehr eine krasse Anomalie, „a momentary irruption of darkness“ in die stabile Weltordnung des viktorianischen England (Babington/Evans 1993, 75; Light 2013, 65–67).

Diesen Vorrat an sozialer Gewissheit hat der US-amerikanische Kriminalroman, wie er sich seit den späten 1920er Jahren entwickelte, zu keiner Zeit besessen. Und in diesem Kontext wurde die Frage nach dem Täter – Whodunnit – so zentral, dass sie zur Definition der Textsorte geworden ist. Die Geschichte des Begriffs ist nicht völlig geklärt;<sup>1</sup> sie ist hier auch sekundär. Die folgende Argumentation geht vielmehr der Frage nach, inwieweit der Suche nach dem Täter oder, seltener, der Täterin, über die Lösung eines Rätsels eine gesellschaftsdiagnostische Funktion zukommt. Das zentrale Erkenntnisproblem des Kriminalromans, „Wer

---

<sup>1</sup> Meine Darstellung folgt im Wesentlichen den neueren Arbeiten von Swirski, Panek, Priestman, Rzepka sowie den älteren, aber wegen ihres theoretischen Reflexionsniveaus immer noch relevanten Arbeiten von Michael Holquist und John G. Cawelti.

war es“, besser, wer darf es gewesen sein, und darüber hinaus die mehr gesellschaftliche Fragestellung, welche Täterfigur ist dem Publikum plausibel zu machen, ihm zuzumuten, ermöglicht, so möchte ich behaupten, tiefe Einsichten in die Empfindlichkeiten und allgemeiner in die kulturelle Verfasstheit einer Gesellschaft und ihrer Beziehungen zu sozial und kulturell Anderen. Dies soll im Folgenden an einem Beispiel demonstriert werden, das für die US-Populärkultur seit dem Zweiten Weltkrieg von großer Brisanz war: die vermutete Täterschaft russischer Akteure bzw. Agenten. Dabei werde ich in zwei Schritten vorgehen. Ich werde zunächst kurz die Veränderungen im Genre des Kriminalromans skizzieren, die es möglich machten, dass dann seit den 1950er Jahren die erwähnten russischen Akteure und Agenten in die Position allgegenwärtiger Gefährder und Verbrecher gerückt werden konnten. In einem zweiten Schritt werde ich dann an einem aktuellen Beispiel zeigen, wie sehr alte Stereotypen von der Wühltätigkeit ‚des Russen‘ in den USA auch nach dem Ende des Kalten Krieges weiter wirken.

Ein gesellschaftsdiagnostisches und damit politisches Potential der Kriminalerzählung wird zuerst in amerikanischen Kriminalerzählungen der 1920/30er Jahre, dem oft beschworenen „golden age“ (Stephen Knight) des Whodunnit, sichtbar, aber noch nicht durchgängig und noch nicht explizit. Zunächst in populären Magazinen wie *Black Mask*, später dann auch in Romanen, hatte eine Akzentverlagerung stattgefunden, von Reflexion (dem ‚klassischen‘ Poe-Conan Doyle-Agatha Christie-Modell) zu Action und Gewalt; in eins damit von individuellen Tätern zu kollektiven Täter-Netzwerken. Damit wurde der Whodunnit auch politischer, wenngleich dies von Autoren und Leserschaft nicht immer explizit gemacht wurde. Dashiell Hammett hütete sich, seine Sympathien für das kommunistische Gesellschaftsmodell allzu ruchbar werden zu lassen. Im *hard-boiled*-Format stellten sich damals Fragen, die auch heute noch bzw. wieder die US-amerikanische Gesellschaft bewegen: die Spaltung in Wohlhabende und Habenichtse, die uneingelösten Glücksverheißungen des American Dream und das Gefühl, von ‚denen da oben‘ abgehängt, ja sogar betrogen zu worden zu sein. Der illusionslose, knallharte Detektiv – daher der Name *hard-boiled* – war einer von ihnen. Aber auch er vermag die gestörte gesellschaftliche Ordnung nicht mehr dauerhaft ins Lot zu bringen: „[He only] metes out punishment that a corrupt legal system does not do.“ (Cawelti 1976, 143) Dessen ist sich der Detektiv, wie etwa Mickey Spillanes Mike Hammer, auch bewusst: So heißt es in *I, the Jury*: „You know what happens, damn. They get the best lawyer there is and screw up the whole thing and wind up a hero!“ (Spillane 1948, 7)

Das Verbrechen wurde doppelt codiert: als Schauplatz und Zeugnis für ein Systemversagen. Besonders die hard-boiled-Detektivromane von Raymond Chandler (*The Big Sleep*, 1939; *Farewell My Lovely*, 1940) oder Dashiell Hammett (*The Maltese Falcon*, 1930) stellten die menschlichen Gefährdungen in der modernen Großstadt in den Mittelpunkt – Gefährdungen, die nicht mehr auf rein individuelle Täter und Einzelakte zurückgehen, sondern kollektive Züge tragen.

Das hard-boiled-Format der Kriminalerzählung schuf verschiedene Strukturen, die, wie sich bald herausstellen sollte, für die weitere Politisierung des Genres äußerst nützlich waren. Das gilt zum einen für die Tat selbst, wenn sie hypostasiert wird zu *dem* Verbrechen schlechthin, das unter der dünnen Decke scheinbarer Normalität wohnt. Die Entwertung des gesellschaftlichen Alltags als bloßes Trugbild von Normalität ermöglicht das Entstehen paranoider Fantasien. Dieser Prozess, den John G. Cawelti „[the] fascination with large-scale criminal conspiracies“ (Cawelti 1976, 76) nennt, wurde gestärkt durch eine Eigentümlichkeit des US-amerikanischen Rechtssystems, den Straftatbestand der „conspiracy“<sup>2</sup>, also der Verabredung einer Gruppe von Menschen zur Durchführung einer oft erst noch zu begehenden Straftat. Diese juristische Konstruktion ging nahtlos in den Alltagssprachgebrauch über. Das ‚Schöne‘ am Konstrukt Verschwörung ist, dass man die Existenz einer Verschwörung nicht beweisen kann, ebenso wenig aber auch das Gegenteil, wie etwa die immer wieder aufkommenden Theorien zum 11. September 2001 beweisen. Das Spiel von Jäger und Gejagtem im Detektivroman verwandelt sich in dieser Perspektive in ein Spiel von Sichtbar/Unsichtbar, zur Entlarvung einer dunklen Parallelwelt. Der US-amerikanische Historiker Richard Hofstadter sah darin ein Charakteristikum der politischen Kultur der USA. Seit den Zeiten der Puritaner waren und sind die USA ein Land, in dem Verschwörungstheorien besonders verbreitet sind,<sup>3</sup> vor allem in Situationen, in denen ein allgemeines Gefühl diffuser Bedrohung weit verbreitet war, wie nach dem 11. September 2001 – oder

2 Zur genaueren Bestimmung des Begriffs, für den es im deutschen Recht keine Entsprechung gibt, sei auf eine lexikalische Definition verwiesen: „An agreement between two or more people to commit an illegal act, along with an intent to achieve the agreements goal. [...] In addition, conspiracies allow for derivative liability where conspirators can also be punished for the illegal acts carried out by other members, even if they were not directly involved. Thus, where one or more members of the conspiracy committed illegal acts to further the conspiracy’s goals, all members of the conspiracy may be held accountable for those acts.“ (Wex Legal Dictionary, s. v. conspiracy)

3 Neben dem ‚klassischen‘ Text liefert Peter Knight (2001) neuen Überblick, vor allem für die Popkultur.

eben zu Zeiten des Kalten Krieges. Hofstadter stellt dazu fest: „Americans talk paranoid and think paranoid; they use the language of ‘heated exaggeration, suspiciousness and conspiratorial fantasy’; they have a habit of worrying about dark goings-on by unnamed, mysterious plotters who lurk, disguised as honorable public servants, within the halls of government.“ (Hofstadter 1964, 3)

Die zweite Struktur, die der Politisierung der Kriminalerzählung in den USA den Weg bahnte, war die Kollektivierung der Täterfigur. Charaktere wie der kriminelle Politiker Paul Madvig in Hammetts *The Glass Key* (1931) oder die korrupte Polizei in *Farewell My Lovely*, der Gangster Warfield in Thomas Deweys *Draw the Curtain Close* (1947), sie alle sind Kriminelle mit Verweisungscharakter. Der Täter (seltener die Täterin wie in *I, the Jury*) mag allein handeln, er steht aber nicht allein. Anders als der sprichwörtliche Gärtner in der klassischen Detektivgeschichte steht hinter ihm – zunächst verborgen – ein Kollektiv, dessen Werkzeug er ist. Innerhalb der fiktionalen Wirklichkeit der hard-boiled-Kriminalerzählung wird so die Figur des Täters zumindest tendenziell zur Metonymie für ein Segment gesellschaftlicher Wirklichkeit (weitere Beispiele in Moore 2006, 59–66); als Darstellungsabbeviatur steht sie für nicht dargestellte gesellschaftliche Probleme, Gruppen, ja oft für die US-amerikanische Gesellschaft als Ganzes.

Mit der hier beschriebenen Entwicklung der Kriminalerzählung in Richtung einer gesellschaftlichen Fabel waren Hammett, Chandler, wie auch Spillane, auf den noch einzugehen sein wird, über den Zeitpunkt ihrer schriftstellerischen Tätigkeit hinaus einflussreich: Sie lieferten die Vorbilder für ähnliche Erzählungen in den 1950er Jahren, vor allem im aufkommenden Medium des Fernsehens und den populären Serien dieser Zeit.

Beide Tendenzen, die zur Paranoia ebenso wie die zur Metonymisierung von Tat und Täter, erfuhren im Kontext des Zweiten Weltkrieges eine weitere Steigerung und ließen die Kriminalerzählung zu einem beliebten Baustein der US-amerikanischen Propaganda werden. Dabei waren Nazis, in Gestalt von eingeschleusten Spionen oder US-amerikanischen Sympathisanten, die kriminellen Schurken der Wahl. Besonders einprägsame Beispiele hierfür liefert der Film *Confessions of a Nazi Spy* (1939) mit Edward G. Robinson in der Hauptrolle, der, ungefähr an eine wahre Begebenheit angelehnt, die Enttarnung einer Nazi-Organisation durch das FBI erzählt. Der Plot bietet das übliche Schema eines „urban hide-and-seek“-Handlungsverlaufs wie *Maltese Falcon*, nur dass diesmal nicht ein wertvolles Kunstwerk, sondern ein Brief eine zentrale Rolle

spielt. Selbst der alte Sherlock Holmes wurde aus seiner Kokain-Höhle in 221B Baker Street aufgescheucht, um Jagd auf eine Nazi-Verschwörung zu machen (*Sherlock Holmes Faces Death*, 1943). In Alfred Hitchcocks *Notorious* (1946) spielt Ingrid Bergman die Tochter eines Nazi-Spions, in die sich der US-Agent, gespielt von Cary Grant, verliebt, und der Film endet mit der Entlarvung einer Bande von Nazis, die Uran für ihre dunklen Zwecke schmuggelt.

Neue Zeiten, neue Feinde. Im Rückblick mutet es erstaunlich an, wie schnell sich zu Beginn der 1950er Jahre ein neues Feindbild in der politischen Kultur der USA etablieren konnte. Dabei denkt man natürlich zuerst an Joseph McCarthy und die von ihm wesentlich initiierte Kommunistenjagd. Mit Bezug hierauf kann man im Rückblick konstatieren, dass der Senator selbst nicht nur ein Erfinder von Fake News war, sondern auch ein oft unterschätzter Romanautor: Er erzählte den Kalten Krieg als Kriminalroman.

Der andere Protagonist jener Tage und gleichfalls ein begnadeter Erzähler war der Chef des FBI, J. Edgar Hoover, der immer wieder eindringlich vor der kommunistischen Weltverschwörung und kommunistischen Agenten in den USA warnte, eine Warnung, die Bestätigung zu finden schien durch Fälle wie den von Julius und Ethel Rosenberg, die lange Zeit unentdeckt als ‚brave Bürger‘ in den USA gelebt hatten, währenddessen sie Atomspionage für die Sowjetunion betrieben. In Politik wie Popkultur, so lässt sich mit nur geringer Übertreibung sagen, waren Kriminalgeschichten gesellschaftliche Transmissionsriemen, die komplizierte politische Verhältnisse einer bipolaren Weltordnung allgemein verständlich machten. Hier waren die Russen immer das, was Ronald Reagan in die prägnante Formel „realm of evil“ brachte: immer und überall anwesend, aber zumeist nicht zu sehen. Und wenn, tauchten sie immer gleich in Gruppen auf (wie schon bei Spillane), während der US-Agent zumeist ein Einzelkämpfer war.

In diesem Klima wundert es nicht, dass die Idee von einer geheimen kommunistischen Verschwörung von der Politik in die Popkultur wanderte. Einer der auflagenstärksten Krimi-Autoren dieser Zeit, Mickey Spillane, bekannt durch seinen bereits erwähnten Bestseller, *I, the Jury* (1948), griff diesen Stoff auf. In seinem Roman *One Lonely Night* (1951) wird die ebenso blonde wie treue Sekretärin des Detektivs Mike Hammer, Velda, von kommunistischen Agenten gekidnappt, um einen in ihren Diensten stehenden korrupten Politiker an die Macht zu bringen. Hammer findet schnell das Versteck heraus, in dem Velda gefangen gehalten wird, und beobachtet, wie die Kommunisten sie foltern,

„with the passion that was death made slow in the fulfillment of the prophesy that lived under a red flag.“ (Spillane 1951, 165)

Auch Hollywood griff diese Thematik auf, mitunter in einer interessanten Akzentverschiebung, die wohl zumindest zum Teil zu erklären ist durch die Faszination, die Sigmund Freuds Psychoanalyse auf die Filmemacher ausübte. Einer der bedeutsamsten Filme der Zeit, *The Invasion of the Body Snatchers* (1956), schildert, wie Außerirdische bei ihrem Versuch, die Erde zu erobern, Kopien („pods“) in die Welt setzen, die wie real existierende Menschen aussehen, aber von den Außerirdischen gesteuert werden. Viele lasen diesen Science-Fiction-Film (basierend auf einer Buchvorlage) zum Thema Gehirnwäsche als Allegorie auf die befürchtete kommunistische Unterwanderung der USA, wie sie immer wieder durch Senator McCarthy und andere beschworen wurde.<sup>4</sup> Ebenfalls dem Thema kommunistischer Gehirnwäsche widmet sich der Film *The Manchurian Candidate* (1962), der auf der gleichnamigen Romanvorlage von Richard Condon von 1959 basierte. Er handelt von zwei Helden des Korea-Krieges, Major Bennett Marco und Sergeant Raymond Shaw. Beide geraten in kommunistische Gefangenschaft, kehren aber wohlbehalten in die USA zurück, wo Major Marco dann für den Geheimdienst arbeitet. Jahre später findet er heraus, dass sein Kamerad, Sergeant Shaw, in Gefangenschaft einer Gehirnwäsche unterzogen wurde mit dem Ziel, als Schläfer des KGB amerikanische Politiker und Bürger zu ermorden. Im Jahr 2004 wurde der Roman erneut verfilmt, dieses Mal mit Denzel Washington in der Hauptrolle. Auch massenkulturelle Produktionen wie die auch in Westdeutschland populären Fernsehserien *77 Sunset Strip* oder *Call Surfside 666* zeigten regelmäßig in ihren schematischen Handlungen ebenso schematisch skizzierte ‚Russen‘, die als prototypische Schurken fungierten.

Nach dem Ende des Kalten Krieges sah sich nun die amerikanische Popkultur vor eine gänzlich neue Situation gestellt: ihr drohte ein ganzes Reservoir an bösen Buben, an etablierten, glaubwürdigen Schurken, ab-

---

4 In seiner Autobiografie *I Thought We Were Making Movies, Not History* betont der Produzent des Films, Walter Mirisch, die zeittypische Tendenz zur Politisierung und damit zu allegorischen Lesarten nicht bei der Produktion, sondern der Rezeption des Films: „People began to read meanings into pictures that were never intended. *The Invasion of the Body Snatchers* is an example of that. I remember reading a magazine article arguing that the picture was intended as an allegory about the communist infiltration of America. From personal knowledge, neither Walter Wanger nor Don Siegel, who directed it, nor Dan Mainwaring, who wrote the script nor original author Jack saw it as anything other than a thriller, pure and simple.“ (Zit. nach Saporito 2016) Eine ebensolche Lesart bietet Noel Carroll: „[...] it is the quintessential Fifties image of socialism.“ (Zit. nach Grant 2010, 68).

handen zu kommen. Wie sollte man das amerikanische Gute darstellen, wenn ihm seine Kontrastfolie des russischen Bösen verloren gegangen war? Im Zeichen von Glasnost und Perestroika war nicht nur die Idee einer kommunistischen Weltverschwörung unglaubwürdig geworden, sondern überhaupt die Frage, wer darf an allem Übel schuld sein, neu zu denken. Vor allem in TV-Serien wurde diese Rolle sehr bald von Arabern übernommen – sehr zur Freude der Pro-Israel Lobby im Lande – oder ganz allgemein von Terroristen jeglicher Couleur. Dem Thema des vorliegenden Sammelbandes entsprechend möchte ich jedoch ein wenig bei dem Problemkomplex Russland und der Imagination des Bösen bleiben und abschließend einen Bestseller vorstellen, in dem, jedenfalls was die Schurken angeht, nicht alles, aber manches beim Alten geblieben ist.

In Kultur und Gesellschaft der USA des 21. Jahrhunderts ist das Gefühl allgemeiner Bedrohung von außen seit dem 11. September 2001 nicht geringer geworden, auch wenn in den USA weniger Terroranschläge stattfanden als in Europa. Auch Russland ist weiterhin Teil dieses Furchtkomplexes, nur dass dieses Gefühl sich nicht mehr aus einer kommunistischen Unterwanderung speist, sondern andere Formen betrifft. Das oft reflexhafte „Blame it on the Russians“ hat unlängst neue Nahrung bekommen, wegen der vermuteten Einflussnahme Vladimir Putins auf die US-Präsidentschaftswahl von 2016. Ich möchte jedoch bei der Kriminalerzählung bleiben, und zwar bei ihrer aktuellen Form, dem sog. Bio-Thriller. Das Genre gewinnt seine Popularität wie Plausibilität aus der allgemein verbreiteten Überzeugung, dass zukünftige Terrorattacken mit biologischen Waffen erfolgen werden. „[M]odels of terrorism based in biological invasions“ (Mitchell 2011, xv; Cooper 2008, 74–77) beherrschen offizielle Krisenszenarien wie das National Intelligence Estimate ebenso wie immer häufiger auch die imaginären Szenarien von Film und Roman.<sup>5</sup>

Ein Beispiel hierfür ist der Roman *Vector* (2000) von Robin Cook. Der Text handelt von einem Anschlag mit dem Milzbrand-Erreger Anthrax in New York City, und zwar sechs Jahre bevor tatsächlich solch ein Anschlag verübt wurde, bei dem im Jahre 2001 fünf Menschen starben. Im Roman steckt hinter dem Attentat eine Gruppe von US-amerikanischen Neonazis, also wieder einmal eine Verschwörung. Das Anthrax bekommt die Gruppe von einem russischen Emigranten, Yuri Davydov. Er hatte in den 1980er Jahren in der Sowjetunion in „Biopreparat“ (Cook

---

5 Eine aktuelle, ausführliche Beschreibung des Phänomens findet sich beispielsweise bei Victoria Sutton (2014).

2000, 84), einer geheimen KGB-Anlage zur Herstellung von Biowaffen gearbeitet, unter Jelzin seinen Job verloren und war in die USA ausgewandert. Zu Beginn der Romanhandlung ist er jedoch ein vom Land der unbegrenzten Möglichkeiten zutiefst enttäuschter Mann, der seinen Lebensunterhalt als Taxifahrer in New York verdient: „By sad experience he now knew that the enticing American dream that had been his driving force was a sham, one foisted onto the world by the American Jewish dominated media.“ (29) Zu Schilderung von Davydovs Charakter bedient sich der Text bekannter Stereotype: Er ist ein dem Wodka ergebener Mann, gewalttätig gegen seine Frau und in seinem Herzen immer noch Patriot, „the pride of being part of the mighty Soviet Empire“ (30) bestimmt auch sein weiteres Handeln. Mit Hilfe der US-amerikanischen Neonazis hofft er, sich an dem ungastlichen Aufnahmeland rächen und dann nach „*Rossiya-matoshka*, or little mother Russia“ (30)<sup>6</sup> zurückkehren zu können. Freilich erfüllen sich seine Hoffnungen nicht, denn nach der Übergabe des Anthrax wird „the tubby little Russian“ (256) von den US-amerikanischen Neonazis ermordet.

Die Details der Romanhandlung sind hier weniger von Interesse als der Hinweis darauf, wie Cooks handwerklich gut gemachter Thriller eine aktuelle Modifikation des „Blame it on the Russians“-Motivs bietet. Der Roman lebt im Wesentlichen von der (empirisch durch nichts zu begründenden) Annahme, dass selbst ein zerfallenes Russland noch gefährlich ist, denn es ist wie Anthrax: es setzt Gefahren frei, in Form von mittellosen Wissenschaftlern, die die USA ebenso bedrohen wie einst die Spione des Kalten Krieges. Im Nachwort macht Cook diesen Punkt ganz deutlich:

The Soviet Union had maintained an enormous covert bioweapons program prior to its dissolution in 1989 [...]. The program purportedly has been dismantled by the Yeltsin government (although many experts fear not completely), resulting in a diaspora of tens of thousands of highly trained bioweapons personnel. Considering Russia's current economic dislocations, the question invariably arises: where are these people and what are they doing? Some, perhaps, may be driving taxis in New York City like Yuri Davydov, the disaffected émigré in Vector ... (388)

---

6 Korrekt muss es *Rossiya-matoshka* oder auch *Matoshka Rossiya* heißen, zu Deutsch „Mütterchen Russland“.

Auch wenn die Taktiken sich geändert haben mögen, Russland als Bedrohungsszenario hat nichts von seiner Plausibilität verloren. Und so kann die US-amerikanische Kriminalerzählung noch lange nicht auf die Russen verzichten.

## Literatur

- Babington, Bruce F./Evans, Peter W.: *Biblical Epics: Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*. Eugene 1993.
- Cawelti, John G.: *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago 1976.
- Cook, Robin: *Vector*. New York 2000.
- Cooper, Melinda: *Life as Surplus: Biotechnology and Capitalism in the Neoliberal Era*. Seattle 2008.
- Grant, Barry Keith. *Invasion of the Body Snatchers*. Basingstoke 2010.
- Hofstadter, Richard: *The Paranoid Style in American Politics*. Cambridge 1964.
- Holquist, Michael: *Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction*. In: *New Literary History* 3 (1917), S. 135–156.
- Knight, Peter: *Conspiracy Culture: From Kennedy to the X-Files*. New York 2001.
- Knight, Stephen: *The Golden Age*. In: *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Hg. von Martin Priestman. Cambridge 2003, S. 77–94.
- Light, Alison: *Forever England: Femininity, Literature and Conservatism Between the Wars*. New York 2013.
- Mitchell, W J. T.: *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago 2011.
- Moore, Lewis D.: *Cracking the Hard-Boiled Detective: A Critical History from the 1920s to the Present*. Jefferson 2006.
- Panek, Leroy L.: *Post-war American Police Fiction*. In: *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Hg. von Martin Priestman. Cambridge 2003, S. 155–172.
- Rzepka, Charles J.: *Introduction: What Is Crime Fiction?* In: *A Companion to Crime Fiction*. Hg. von Charles J. Rzepka/Lee Horsley. Malden 2010, S. 1–9.
- Saporito, Jeff: *Was “Invasion of the Body Snatchers” Intended as Political Allegory?* In: *Screenprism*, Februar 2016, o. S.
- Spillane, Mickey: *I, the Jury*. New York 1948.
- Spillane, Mickey: *One Lonely Night*. New York 1951.

Sutton, Victoria: *The Things That Keep Us Up at Night: Reel Bio-Horror*. Lubbock 2014.

Swirski, Peter: *American Crime Fiction: A Cultural History of Nobrow Literature as Art*. Hong Kong 2016.

### **Filmografie**

*Confessions of a Nazi Spy*, USA 1939. Regie: Anatole Litvak.

*Notorious*, USA 1946. Regie: Alfred Hitchcock.

*Sherlock Holmes Faces Death*, USA 1943. Regie: Roy William Neill.

*The Invasion of the Body Snatchers*, USA 1956. Regie: Don Siegel.

*The Manchurian Candidate*, USA 1962. Regie: John Frankenheimer.

## Das zerstörte „Antlitz des Anderen“ Interkulturelle Ermittlungen von Ėrast Fandorin

### Der Verbrecher als ein Anderer und Fremder<sup>1</sup>

Ein Ninja (oder Shinobi), ein Vertreter des geheimen buddhistischen Ordens der Schattenkrieger, ist entsprechend seinem Ehrenkodex verpflichtet, sich mit einer scharfen Klinge sein Gesicht herauszuschneiden und sich anschließend das Leben zu nehmen, wenn die Gefahr besteht, von Fremden gefangengenommen zu werden. Dieser mittelalterliche japanische Mythos besagt, dass es eine unverzeihliche Schande für einen Schattenkrieger sei, ein nicht umkehrbarer Gesichtsverlust, sich lebend zu ergeben und von Fremden erkannt zu werden. Durch die Zerstörung seines Gesichts entziehe sich ein Ninja der Erkenntnisgewalt von Fremden und behalte somit seine absolute Freiheit. Dieses Motiv nimmt Boris Akunin in seinem Kriminalroman *Almaznaja kolesnica* (2003; *Die Diamantene Kutsche*) auf und thematisiert anhand interkultureller Ermittlungen seines Protagonisten Ėrast Fandorin die Relation zwischen dem Eigenen und dem Fremden in der Extremausprägung von Kriminalfällen. In Übereinstimmung mit der von Emmanuel Lévinas geprägten Metapher vom „Antlitz des Anderen“, das immer eine bleibende Anders- und Fremdheit behält, befasst sich der Roman mit dem ethischen Aspekt des Verstehens des Fremden und zeigt dabei die Ambivalenz der erkenntnisbasierten kulturellen Aneignung auf.

Die narrative Struktur dieses Romans, aber auch der anderen Kriminalromane Akunins, lebt von der gattungstypischen Dichotomie zwischen der Welt des Verbrechens und der Lebenswelt des Ermittlers.<sup>2</sup>

---

1 Die vorliegende Untersuchung orientiert sich bei der Definition der Fremdheit und des Fremden an den soziologisch-anthropologischen Studien von Otfried Schäffter *Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit*, die davon ausgeht, dass ‚Fremdheit‘ kein „objektiver Tatbestand“, sondern ein relationaler Begriff ist und grundsätzlich ein Beziehungsverhältnis darstellt (vgl. Schäffter 1991, 11–42).

2 Die Definition des Kriminalromans als Genre orientiert sich in erster Linie am Sujet

Durch die explizite oder auch latente Differenz zwischen beiden Lebenswelten wird eine binäre Opposition konstruiert, die in der Handlung stets mitgedacht wird und eine Kluft zwischen der Lebenswirklichkeit des Ermittlers und der des Täters als eine Trennlinie zwischen Innen und Außen ebenso wie zwischen Ego und Alter markiert. Da die Handlungsmotive eines Täters im Erfahrungshorizont des Ermittlers nicht präsent sind, erscheint der Täter in erster Linie als ein Unbekannter oder sogar Unerkennbarer, der den Ermittler zur Erweiterung seines Erfahrungsbereiches herausfordert. Grundsätzlich schafft ein Geheimnis, etwas Unbekanntes, Unerforschtes und meist rational Unerklärbares, das häufig bis zum Ende sowohl vor dem Ermittler als auch vor dem Leser verborgen gehalten wird, den genrespezifischen Spannungsbogen zwischen Verübung und Aufklärung einer Straftat (vgl. Vogt 1998; Nusser 2009, 23–68).

In räumlicher Perspektive beinhaltet ein Verbrechen einen Einbruch in einen als eigen definierten Innenraum, bei dem ein prototypischer Außenstehender gewaltsam von der Peripherie ins Zentrum eines Systems eindringt. Indem ein Verbrecher durch sein Eindringen die Integrität der dem Ermittler vertrauten Ordnungsstruktur stört, steht er für eine deutliche Abweichung von der etablierten Norm und erscheint als ein Gegenbild des Eigenen im Sinne einer gegenseitigen Unvereinbarkeit. Wenn aber der Verbrecher am Anfang der Geschichte die Züge des Vertrauten annimmt und erst im Lauf der Ermittlung zum Verdächtigen wird, wandelt sich das Vertraute zum Fremdartigen und Unheimlichen. Dabei geht häufig die Unheimlichkeit des Verbrechens mit der radikalen Fremdheitserfahrung des Todes einher. Als Unbekannter, Unerkennbarer, von der Norm Abweichender oder Unheimlicher verkörpert ein Verbrecher alle negativ konnotierten Facetten der Fremdheit, wobei das Fremde jeweils als Alteritätsrelation zur Selbstbestimmung erscheint.

Erst wenn die Grenze zwischen der Eigenheit des Ermittlers und der Fremdheit des Täters zur Kontakt- und Reibungsfläche wird, indem verschiedene Ordnungskonzepte aufeinanderstoßen, entsteht die eigentliche Spannung in der Romanhandlung. Da die Aufklärung des Verbrechens zwangsläufig in grenzüberschreitender Perspektive erfolgt, wirken Kriminalromane mitunter als ein literarisches Medium der Grenzerkundung. Im Ermittlungsprozess verlässt ein Ermittler sein gewohntes Lebensareal, erkundet eine ihm fremde Realität und begeg-

---

und deutet dieses als den narrativ hergestellten Zusammenhang von Verbrechen und Ermittlung: „Der Kriminalroman handelt in sowohl typologisierten als auch ‚freien‘ Erzählmustern von Verbrechen und deren Aufklärung.“ (Wörtche 2000, 342)

net der Fremdheit als dem Noch-Unbekannten, das die Möglichkeit der Wissensaneignung impliziert. Indem er sich anschickt, ein Verbrechen aufzuklären, versucht ein Detektiv, verschiedene ihm noch unbekannte Bedeutungs-, Sinn- und Orientierungssysteme zu erfassen und Zusammenhänge zu analysieren, um auf diese Weise mögliche Handlungsmotive des Täters zu generieren. Dabei geht er ähnlich vor wie die prototypischen literarischen Figuren der Abenteurer, Entdecker, Forscher oder Reisenden in einer kulturell fremden Umgebung.

Die gattungstypische Verschränkung divergenter Lebenswirklichkeiten von Ermittler und Verbrecher gewinnt an Spannung, wenn sich die Krimihandlung in einer kulturellen Überschneidungssituation abspielt. Die durch Herkunft oder kulturelle Zugehörigkeit zusätzlich akzentuierte Fremdheit des Verbrechers wird in diesem Kontext zur doppelten Fremdheit. Als Kontrahenten des Ermittlers erscheinen etwa Angehörige fremder Staaten, Zugereiste sowie Vertreter ethnischer oder religiöser Gruppen, zu denen bislang kein direkter Kontakt bestand, und für die Aufklärung eines Verbrechens werden neue Ordnungsraster benötigt. Erst eine kulturelle Schwelenerfahrung schafft die erforderlichen Voraussetzungen für die Kompensation der bestehenden Wissensdefizite, verlangt aber dem Ermittler eine besondere Leistung bei der Akkommodation des verfügbaren kognitiven Schemas ab. Die kulturelle Verflechtung erschwert zusätzlich das Ermittlungsverfahren durch eine Polykontextualität der Ereignisse und Handlungsperspektiven, trägt jedoch zugleich mit einem Einblick in fremde Lebenswelten zur Handlungsraffinesse bei.

Exemplarisch für die Instrumentalisierung interkultureller Kontexte, Reisesituationen und diverser Modi des Fremderlebens zur Gestaltung der narrativen Struktur von Kriminalromanen ist die Romanserie *Priključenija Ėrasta Fandorina* (*Abenteuer des Ėrast Fandorin*) des unter dem Pseudonym Boris Akunin schreibenden Autors Grigorij Čchartišvili. In der Romanserie werden Modelle interkultureller Kommunikation entworfen, wobei der Akzent von der Interaktion auf die Erkenntnis als einem strategischen Mittel der Machtausübung hin verschoben wird. Zum einen erscheint im literarisch-ästhetischen Universum dieser Romane die Auseinandersetzung des Ermittlers Ėrast Petrovič Fandorin mit fremden Kulturen als ein bedeutendes inhaltstragendes Mittel, das unterschiedliche Wahrnehmungstraditionen zu einem Netzwerk komplementärer Deutungen verbindet und dadurch die Lösung des Verbrechens ermöglicht. Zum anderen implizieren Begegnungen mit fremden Kulturen einen unterschweligen Hinweis darauf, dass „Fremdheit, den ‚blinden Fleck‘ der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit erkennbar [macht]“ (Schäffter 1991, 28).

### Fremderfahrung in Akunins Fandorin-Reihe

Die Kriminalromanreihe *Abenteuer des Érast Fandorin* Akunins umfasst bislang sechzehn Bände und erzielt seit Ende der 1990er Jahre Rekordauflagen in Russland.<sup>3</sup> Der Erfolg dieser Kriminalromane ist vor allem auf ihre Vielschichtigkeit zurückzuführen (vgl. Idlis 2006, 11). Der Verfasser bezeichnet seine Romanserie als ein „literarisches Projekt“, in dem er das Genre des Kriminalromans mit Motiven des historischen Romans verbindet. Er schöpft seinen Erzählstoff aus der russischen Geschichte von 1876 bis 1914 und bietet in fiktionalen Texten mit imaginären Personen eine neue Lesart für die aus dem Schulstoff bekannten Ereignisse an. Dabei spielt er virtuos mit der Vergegenwärtigung der Vergangenheit, mit literarischen und historiographischen Versatzstücken ebenso wie mit Zitaten und intertextuellen Bezügen (vgl. Zink 2006, 109).

Im Sinne der postmodernen Ästhetik erweist sich die Reihe der Kriminalromane um Érast Fandorin als ein ‚Cento‘ aus Motiven, Sujets, Szenen, Charakteren und handelnden Personen der klassischen russischen Literatur und der Weltliteratur,<sup>4</sup> wobei die zitierten Passagen und explizite Allusionen ihren angestammten Kontext verlassen und durch Neukontextualisierung eine neue Handlungskohärenz erlangen. „Dieses Spiel mit literarischen Prätexten wird zum prägenden ästhetischen Verfahren Akunins [...], ob dies etwa japanische Haikus oder [...] englische Limericks sind.“ (Cheauré 2009, 191–192) Die Entlehnungen aus verschiedenen Kulturtraditionen – häufig auf der Ebene der kulturellen Codes – dienen als ein Mittel für die Neuinterpretation der welthistorischen Ereignisse und der Beziehung zwischen Russland und Europa sowie zwischen Orient und Okzident.

Eine besondere Rezeptionsebene des Fandorin-Zyklus bietet die interkulturelle Ausrichtung eines Großteils der Romane. Interkulturelle Begegnungen und internationale Beziehungen werden dabei zu einem bedeutenden Handlungsmotiv und dienen der Erweiterung des gattungstypischen Kompositionsschemas von Kriminalromanen. Dementsprechend spielt sich die Handlung in verschiedenen Ländern und auf

---

3 Akunins Bücher erreichen allein in Russland inzwischen eine Gesamtauflage von über 11 Millionen Exemplaren und wurden in über 30 Sprachen übersetzt (vgl. Cheauré 2009, 185).

4 „Beispielsweise setzt die Handlung des Romans *Fandorin* in Moskau im Mai 1876 zu dem Zeitpunkt ein, als sich Anna Karenina aus Leo Tolstojs gleichnamigem Roman in einem Moskauer Vorort vor einen Zug wirft. Ein anderes Beispiel: Im Roman *Mord auf der Leviathan* ist die Zeitungsnotiz über den Mord in der Rue de Grenelle mit ‚G. du Roi‘ unterschrieben; manche/r wird sich erinnern, dass ‚Georges Duroy‘ das Pseudonym des Journalisten aus Guy de Maupassants Roman *Bel Ami* ist.“ (Idlis 2006, 11)

verschiedenen Kontinenten ab. Bei der Verfolgung der Verbrecher ist der Ermittler Fandorin darauf angewiesen, nicht nur in fremde Länder zu reisen, sondern auch die Bedingungen, Möglichkeiten und Folgen einer Interaktion zwischen den Vertretern unterschiedlicher Kulturen zu erfassen. Kulturelle Verflechtungen schaffen im Fandorin-Zyklus kausale Verbindungen einzelner Geschehnisse und erzeugen damit die narrative Kohärenz der Romane. Fandorins Ermittlungen sind jeweils an der Schnittstelle von sich überlagernden Handlungsmotiven und Bedeutungsmustern verortet, die kulturell verschieden codiert sind. Seine Erkenntnisse über Verbrechensmotive sind zugleich Rückschlüsse auf jeweilige Kulturen und soziokulturelle Rahmenbedingungen.

Betrachtet man den Roman-Zyklus aus der biographischen Perspektive des Protagonisten, so zeigt sich der Umgang mit dem Fremdkulturellen als ein Paradigma der Charakterentwicklung Fandorins.<sup>5</sup> Bereits im ersten Roman *Azazel'* (1998; *Fandorin*) begegnet Fandorin den damaligen globalen Eliten und tritt gegen ein transnationales Netz der Verschwörer um die britische Baronin Margareta Ester an, die mit missionarischem Eifer ihr pädagogisches Konzept zu verbreiten und dadurch einen Einfluss auf die Weltpolitik zu erlangen suchen. Dabei trifft der Absolutheitsanspruch westlicher Wohltätigkeitsorganisationen auf die Naivität der Russen gegenüber modernen westlichen Lebenskonzepten.

Zur Inszenierung der Begegnung zwischen Eigenem und Fremden werden in den Abenteuern Fandorins häufig Struktur und Topos der Reise bemüht.<sup>6</sup> Die Reise als ein ebenso traditionelles wie wirkungsmächtiges Modell der abendländischen Literatur ermöglicht es Akunin, einen externen Handlungsraum zu konstruieren, in dem auch unwahrscheinliche Entwicklungen legitimiert werden, wobei der Reiz des Exotischen die Spannung des Sujets steigert. So findet die zweite Ermittlung Fandorins auf dem Territorium des Osmanischen Reiches während des russisch-türkischen Krieges von 1876–78 statt (*Tureckij Gambit* 1998; *Türkisches Gambit*). Im Auftrag des russischen Geheimdienstes vereitelt er den Plan des türkischen Spions Anvar-Ëffendi, die europäischen Mächte gegen Russland zu mobilisieren. Den Kreis der Hauptverdächtigen bilden internationale Journalisten, die beim Generalstab der russischen Armee

---

5 Die einzelnen Bände der Romanreihe bilden eine chronologische Reihenfolge, obwohl sie nicht unbedingt in dieser verfasst wurden.

6 „Die prototypische Reisesituation führt demnach als interkulturelle Konstellation in einem Zwischenraum zu einer Konstruktion, die Eigenes und Fremdes unterscheidet, in Beziehung setzt und dann aber auch das Eigene durch Aufnahme des Fremden erweitert.“ (Hofmann 2006, 17)

akkreditiert sind. Verschiedene politische Interessen und kulturelle Differenzen treffen hier aufeinander und erschweren die Ermittlung.

Nach dem erfolgreichen Abschluss dieses Falls übernimmt Fandorin den Posten des Vizekonsuls an der russischen Botschaft in Japan. Auf dem Weg zur neuen Dienststelle klärt er eine Reihe von mysteriösen Morden auf, die sich in Paris und auf dem Schiff „Leviathan“ ereignen (*Leviathan* 1998; *Mord auf der Leviathan*). Die einzelnen Charaktere der Passagiere und der Schiffsbesatzung werden in diesem Roman anhand ihrer ethnischen Zugehörigkeit gezeichnet. Die gegenseitigen Ressentiments bestimmen dabei ihre Interaktion. Die Erwartungen der Leser an die Entwicklung der Ereignisse werden durch das raffinierte Spiel mit Kulturklischees, Stereotypen und Vorurteilen aufgebaut und durch überraschende Wendungen in eine neue Richtung gelenkt. Im japanischen Yokohama angekommen, wird Fandorin sogleich in eine politisch-kriminelle Intrige verwickelt (*Die Diamantene Kutsche*). Nach der Aufklärung einer Kette politisch motivierter Verbrechen untersucht er die Todesursache eines Mönchs in einem buddhistischen Kloster. Die bis dahin erlangte Kenntnis von japanischen Lebens- und Glaubensstraditionen ermöglicht es ihm, hinter dem mysteriösen mörderischen Riesen-Werwolf banal-alltägliche Verbrechenmotive festzustellen (*Sogumo*; Erzählung im Band *Nefritovye četki* 2006; *Das Geheimnis der Jadekette*).

Auch nach der Rückkehr nach Moskau löst Fandorin weitere Kriminalfälle, die sich nicht nur in seiner vertrauten Umgebung, sondern auch im fremdkulturellen Milieu Moskaus ereignen. Bei der Aufklärung des Diebstahls der mythenumwobenen Jadekette (gleichnamige Erzählung im Band *Das Geheimnis der Jadekette*)<sup>7</sup> erweist sich neben der Deduktionsgabe Fandorins auch seine Kenntnis der chinesischen Philosophie als hilfreich. Bei der Suche nach dem verschwundenen magischen Fächer mit den Hieroglyphen Ying und Yang ist Fandorins Wissen von den Überlieferungen des Daoismus ausschlaggebend (Theaterstück *In' i Jan* 2006; *Ying und Yang*). Seine intensiven Studien der ostasiatischen Lebensphilosophie und jahrelangen Übungen in der Kampfkunst der Ninja ermöglichen es Fandorin, während des russisch-japanischen Krieges einen japanischen Agenten zu enttarnen (*Die Diamantene Kutsche*).

Gezwungen, Russland zu verlassen, findet Fandorin Asyl im britischen Bristol, macht erstmals seine analytischen Fähigkeiten zum Be-

---

<sup>7</sup> Der Band *Das Geheimnis der Jadekette* umfasst zehn Kurzgeschichten und ist zehn Klassikern der Kriminalliteratur wie Edgar Allan Poe, Georges Simenon, Arthur Conan Doyle, Patricia Highsmith, Umberto Eco u. a. gewidmet.

ruf und klärt das rätselhafte Verschwinden des alten Lord Berkeley auf (*Čaepitie v Bristole*; Erzählung im Band *Das Geheimnis der Jadekette; Teetrinken in Bristol*). Später verschlägt es Fandorin in den amerikanischen Wilden Westen, wo er in dem Ort Dream Valley die Bande der Schwarzen Kopftücher verfolgt. Dabei trifft er auf Indianer und Mormonen, russische Einsiedler, schneidige Cowboys und einen mysteriösen kopflosen Reiter (*Dolina mečty* in ebd.; *Dream Valley*). Auch hier beruht Fandorins Erfolg auf seiner Fähigkeit, sich in eine fremde Perspektive hineinzuversetzen. Dieser Ansatz der Fremdwahrnehmung beim Aufeinandertreffen unterschiedlicher Kulturen bestimmt auch die narrative Struktur der Erzählung *Uznica bašni, ili Kratkij, no prekrasnyj put' treč mudrych* (in ebd.; *Das Halsband des Leoparden*), in der Fandorin gemeinsam mit Sherlock Holmes auf der französischen Insel Saint-Malo Tochter und Vermögen von Monsieur des Essarts zu retten versucht und mit dem berühmten Meisterdieb Arsène Lupin (Protagonist der Romane von Maurice-Marie-Émile Leblanc) zusammentrifft. Auch intrakulturelle Begegnungen spielen in der Detektivlaufbahn Fandorins eine bedeutende Rolle. So ermittelt er etwa im Norden Russlands, wo mehrere Selbstmorde von Altgläubigen geschehen sind. Fandorin bekommt es mit religiösen Sekten in Russland zu tun. Es gelingt ihm, einen Mörder zu fassen, indem er den geheimnisvollen Zeichencode in den sakralen Schriften der Altgläubigen entschlüsselt (Erzählung *Pered koncom sveta* ebd.; *Vor dem Ende der Welt*).

Dank seiner erfolgreichen Tätigkeit als Privatdetektiv bringt es Fandorin zu Ruhm und Reichtum, so dass er als Müßiggänger in Paris zu leben vermag und auf Teneriffa ein U-Boot baut. Auf Bitten von Scotland Yard nimmt er Ermittlungen gegen den Geheimorden Amphibie auf und verhindert dessen Plan, die Erde in einen Wasserplaneten zu verwandeln (gleichnamige Erzählung im Band *Planeta Voda 2015; Planet Wasser*). Die Verfolgung eines polnischen Verbrechers führt Fandorin nach Polen und Österreich-Ungarn, wo er einen Überfall auf einen Eisenbahnzug aufklärt, dessen Spuren zu den revolutionären Kreisen um Lenin und Stalin führen (*Kuda ž nam plyt'?* Erzählung im Band *Planeta Voda; Wohin sollen wir schwimmen?*). Schließlich gelangt Fandorin am Vorabend des Ersten Weltkriegs bei der Jagd nach einem gefährlichen Terroristen nach Baku, wo er jedoch überlistet und umgebracht wird (*Černyj gorod 2012; Die schwarze Stadt*).

In der Handlung der Kriminalromane Akunins werden Kulturen gemäß der Kulturauffassung des 19. Jahrhunderts als voneinander unabhängige und geschlossene Systeme verstanden. Die gezeichneten frem-

den Kulturumgebungen und die Fremdheit der Verbrecher verschmelzen zu einer umfassenden Fremderfahrung, die den Ermittler dazu auffordert, nach einem Schlüssel zur Lesbarkeit von kulturell kodifizierten Handlungs- und Bedeutungszusammenhängen zu suchen. Im kultursemiotischen Sinn stellen Akunins Krimis über Fandorin eine Verschachtelung von verschiedenen Texten in einem Text dar und verlangen zugleich unterschiedliche Arten des Lesens.

Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Metapher der Kultur als Text und die Rolle des Detektivs als Leser. Bei seinen Ermittlungen in kulturellen Überschneidungssituationen geht Fandorin als Ethnologe und Literaturforscher zugleich vor. Seine Recherchen und Analysen als hermeneutische Auslegungen gleichen „dem Versuch, ein Manuskript zu lesen [...], das fremdartig, verblasst, unvollständig, voll von Widersprüchen, fragwürdigen Verbesserungen und tendenziösen Kommentaren ist.“ (Geertz 1983, 15) Er ist bemüht um die „Wiederherstellung des Gesamtbildes anhand einiger kleiner Details“ gemäß der deduktiven Ermittlungsweise, die ihn sein Vorgesetzter Ivan Francevič Brilling lehrte (Akunin 1998, 76). Indem er den Schwerpunkt auf die Hermeneutik des Fremdverstehens als Dechiffrierung von schwer erfassbaren Texten legt, findet Fandorin zu einer ganz eigenen Vorgehensweise, die sich von der klassischen deduktiven Ermittlungsmethode abhebt. Die Arbeit des Detektivs wird dabei zur Interpretation eines vom Verbrecher angelegten Rätseltextes, der es darauf anlegt, seine Leser auf eine falsche Fährte zu locken (vgl. Hühn 1987).

Das Ineinander-Wirken von Ermittlung, Ethnographie und Lesen trägt in Fandorins Ermittlungen zur Aufschlüsselung von komplexen Zeichensystemen und kulturellen Codes bei, die sich nach Tonn als „kulturspezifische Sinn-Muster mit ideologischen, moralischen oder religiösen Inhalten, [die] durch Erziehung, Sozialisation und tiefenpsychologische Prägung auf den Einzelnen übertragen werden“, definieren (Tonn 2004, 253) und daher nur Vertretern einer bestimmten Gruppe zugänglich sind. So bezieht Fandorin in seine interkulturelle deduktive Analyse von Ursachen- und Folgenrelation auch Sprachkenntnisse, religiöse Anschauungen, rituelle Techniken und unterschiedliche Lebensstile mit ein, was ihm die Aufklärung auch extrem komplizierter Kriminalfälle ermöglicht. Während das Ergreifen von kulturellen Wesensunterschieden im Fandorin-Zyklus als ein komplexer Prozess dargestellt wird, wirkt es geradezu als Ironie, dass die Verbrechenstative im Endeffekt als anthropologische Universalien erscheinen und im Modell des Allgemein-Menschlichen subsumiert werden, obwohl niedrigere Beweggründe

wie Habgier oder Rachsucht in verschiedenen kulturellen Konstellationen ganz unterschiedlichen Sinnzuweisungen zugeordnet werden.

### **Die Figur Fandorins als ein Modell hybrider Identität und kultureller Aneignung**

Ähnlich wie die Handlung der Kriminalromane Akunins ist auch die Gestalt von Érast Fandorin aus verschiedenen literarischen Zitaten komponiert. Selbst in seinem Nachnamen lassen sich Allusionen auf den Reporter Jérôme Fandor aus den *Fantômas*-Romanen des Autorenduos Pierre Souvestre und Marcel Allain erkennen (vgl. Danilkin 2000, 317). Die Herkunft des Vornamens Érast wird auf den Protagonisten aus der Erzählung von Nikolaj Karamzin *Bednaja Liza* (1792; *Die arme Lisa*) zurückgeführt. Als ein originell denkender, familienloser Intellektueller mit merkwürdigem, sehr individuellem Habitus weist Fandorin eine Ähnlichkeit mit bekannten Ermittler-Figuren englischer und französischer Kriminalromane auf. Zwei hervorstechende Qualitäten Fandorins, „his good look and his good luck“ (Baer/Korchagina 2011, 82), verleihen ihm Ähnlichkeit mit Ian Flemings James Bond, denn er löst mit Charme und erstaunlicher Kombinationsgabe die kompliziertesten Fälle, entkommt den unmöglichsten Gefahren und genießt hohe Wertschätzung bei Frauen.

Bei seinem ersten Auftritt im Roman *Fandorin* erscheint der neunzehnjährige Fandorin im „Herrenkorsett Lord Byron“, das ihm zu einer athletischen Figur verhelfen soll. Dieses Modeaccessoire verweist auf die Ähnlichkeit Fandorins mit der archetypischen Figur des *Byronic Hero*, der auf den Protagonisten der Werke des Romantikdichters George Gordon Byron (bekannt als Lord Byron) zurückgeht. In Analogie zum Topos des *Byronic Hero* ist Fandorin ein Einzelgänger, sein Charisma beruht auf einem Geheimnis. Die Zugehörigkeit zur höheren Gesellschaftsschicht und sein Talent ermöglichen ihm persönliche Unabhängigkeit und die Führung eines luxuriösen Lebensstils. Entsprechend dem romantischen Kult des Individualismus unterscheidet er sich im Denken und Tun von der Allgemeinheit (vgl. Lotman 1994). Da zahlreiche Werke der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts explizit auf den Byron'schen Helden Bezug nehmen,<sup>8</sup> gelingt es Akunin durch die Anspielung auf den *Byronic Hero* Fandorin zu einer authentischen Figur des 19. Jahrhunderts zu stilisieren. Hineingepresst ins „Herrenkorsett Lord Byron“ demonstriert Fandorin jedoch im Unterschied zum leidenschaftlichen Byron'schen Helden

---

8 Z. B. die Figur des Evgenij Onegin im gleichnamigen Roman von Aleksandr Puškin und die Gestalt des Nikolaj Stavrogin im Roman von Fedor Dostoevskij *Besy* (1873; *Die Dämonen*).

Selbstbeherrschung, agiert vorwiegend rational gesteuert, zeigt selten Emotionen und wirkt dadurch mitunter schablonenhaft.

Akunin bescheinigt seinem Ermittler auch jene intellektuelle Überlegenheit des Byronic Hero, die den jungen Friedrich Nietzsche zur Prägung des Begriffs des ‚Übermenschen‘ inspirierte. In jeder Hinsicht steht Fandorin für eine hyperkognitive Leistung, wofür auch seine Fremdsprachenkenntnisse stehen. Er spricht nicht nur Englisch, Französisch und Deutsch, sondern eignet sich während des russisch-türkischen Krieges auch Türkisch und Bulgarisch sowie während seiner Tätigkeit in Yokohama Japanisch an. Im Alter von fünfzig Jahren plant er, auch noch Chinesisch und Arabisch zu lernen. Mit einundfünfzig beherrscht er Spanisch und ein Jahr später Italienisch. Sprachen als kulturimmanente Zeichensysteme machen für ihn fremde Kulturen als Texte lesbar.<sup>9</sup>

Als ein charakteristisches Merkmal Fandorins erscheint seine Gewohnheit, Indizien zu nummerieren und seine Argumente durch eine zählende Geste zu unterstreichen. Diese symbolische Geste verweist auf seine außerordentliche Begabung, Information in eine streng geordnete Struktur zu bringen und damit den Verbrechensablauf zu rekonstruieren. Im Unterschied zu den prototypischen Ermittlerfiguren der westeuropäischen Literatur lassen sich die besonderen analytisch-reflexiven Fähigkeiten Fandorins jedoch nicht ausschließlich auf die Spezifik seiner Persönlichkeit zurückführen. Sein hervorragendes Auffassungsvermögen und seine ausgeprägte Intuition neben einer besonderen körperlichen Geschicklichkeit sind das Ergebnis eines zielgerichteten Lernprozesses in Verbindung mit der Aneignung von fremdkulturellen Praktiken, Konzepten und Ideen.

Bereits bei seiner ersten Ermittlung studiert Fandorin eine Anleitung zur buddhistischen Konzentrations- und Atemtechnik. In einem späteren Roman macht er traditionelle englische Turnübungen mit Gewichten, die er sogar auf weite Reisen mitnimmt. In türkischer Haft lernt er eine Seilschlinge zu werfen, im Lauf der Jahre legt er sich die Gewohnheit zu, in extremen Stresssituationen Bäder mit Eiswürfeln zu nehmen. Als Meditations- und Denkhilfe dient ihm die berühmte chinesische Jadekette, die seine Intuition aktiviert. Zur Steigerung seiner

---

9 Auch auf der Erzählebene verwendet Akunin Begriffe zur Stilisierung der jeweiligen Kulturumgebung. Häufig erscheinen in Romanen türkische, japanische, englische, arabische chinesische und spanische Exotismen zur Bezeichnung der spezifischen Alltagskultur, der religiösen Riten oder der traditionellen Bräuche. Verwendet ohne eine Erläuterung, verstärken die Exotismen die Erfahrung des Fremderlebens (vgl. Fadeeva 2012, 272–277).

Selbstbeherrschung pflegt er den Hieroglyphen ‚Geduld‘ zu zeichnen. Sein ganzes Leben lang trainiert er die in Japan gelernten Kampftechniken, die er bei der Verfolgung von Verbrechern meisterhaft einsetzt. In Extremsituationen kann er ohne Nahrung und Schlaf auskommen, für lange Zeit den Atem anhalten und sich geräuschlos bewegen. Elemente der japanischen Alltagskultur wie Essensgewohnheiten und Wohnraumgestaltung prägen seinen Lebensstil. Durch diese und auch andere, fremden Kulturen entlehnte Kenntnisse verschafft sich Fandorin zahlreiche Vorteile im Beruf und Alltag.

Die Kenntnis fremder Kulturen färbt auf die Identität Fandorins ab, die sich einer eindeutigen Zuordnung entzieht und ein ‚Patchwork‘ aufgenommenener und verarbeiteter kultureller Perspektiven darstellt. Auf besondere Weise sind in seiner Figur charakteristische Merkmale eines Gentlemans mit jenen eines Daoshi (eines daoistischen Meisters) verknüpft und ergeben eine Mischform von verschiedenen zuvor getrennten Systemen, die als Hybridität bezeichnet wird. Einerseits verkörpert Fandorin das Ideal des Aristokraten des 19. Jahrhunderts mit den klassischen Eigenschaften Edelmut, Bildung, Unbestechlichkeit und Prinzipientreue. Er pflegt einen eleganten Kleidungsstil nach der westeuropäischen Mode und besitzt makellose Manieren. Seine Orientierung am westlichen Kulturkanon stellt ihn in eine Reihe mit den sogenannten Westlern.<sup>10</sup> Geprägt von westeuropäischen Vorbildern, steht er der russischen Rückständigkeit, aber auch den Verhaltens- und Umgangsformen der provinziellen Amerikaner kritisch gegenüber. Gleichwohl bleibt er in den Augen der kultivierten Engländer und Franzosen ein Fremder.

Andererseits wird die Ambiguität der kulturellen Identität Fandorins durch seine obsessive Nähe zur japanischen Kultur verstärkt. Dies kommt vor allem durch seine enge Freundschaft und Zusammenarbeit mit dem ehemaligen japanischen Ganoven Masahiro Sibata (Masa) zum Ausdruck. Masa begleitet Fandorin bei den meisten Ermittlungen, wobei er als sein Kammerdiener und Beschützer auftritt. Er sorgt für Fandorins gesunde Ernährung, serviert ihm „kalte Reisbällchen mit rohem Fisch“ mit grünem Tee und kommt ihm in kritischen Kampfsitu-

---

10 Als Westler wurden die Vertreter der politisch-publizistischen Richtung im Russland des 19. Jahrhunderts bezeichnet, die in den 1840er Jahren aufgrund der Auseinandersetzung mit den Slawophilen entstand. Im Gegensatz zu den Slawophilen, die sich auf das ‚ursprünglich Russische‘ besannen, strebten die Westler eine Europäisierung Russlands und seinen engen Anschluss an die westeuropäische Kultur an. Dazu zählten die Übernahme westeuropäischer Philosophie und Technologie mit dem Ziel der Industrialisierung und der liberalen Regierungsformen mit der Abkehr von der Autokratie.

ationen stets im richtigen Moment zur Hilfe.<sup>11</sup> Durch Masas Unterstützung gelingt es Fandorin, die Sprachkenntnisse, Alltagsgewohnheiten und Kampfkünste, die er sich in Japan angeeignet hat, beizubehalten und weiterzuentwickeln. In ihrem Zusammenwirken stellen Fandorin und Masa zwei autonome Zentren und somit auch zwei unterschiedliche Lebenskonzepte dar, für die kein übergeordneter Bezugspunkt zur Verfügung steht. Dadurch finden auch die im monokulturellen Kontext verorteten Ermittlungen vor dem Hintergrund kultureller Grenzerfahrungen statt, wobei zwischen dem kulturellen Wissen der beiden Protagonisten ein permanenter Austausch erfolgt, der die gezielte Adaption von fremdkulturellen Mustern fördert.

Die von Fandorin verkörperten Denk- und Erfahrungsmuster im Umgang mit dem Fremden lassen sich als „Prozess einer Verinnerlichung des Äußereren“ beschreiben (Schäffter 1991, 22). Für Fandorins persönliche Entwicklung ist die Aufnahme des Fremden von entscheidender Bedeutung, denn als ein Gegenüber der Interaktion gibt das Fremde entwicklungsfördernde Impulse. Am Beispiel der Figur Fandorins zeigt Akunin aber nicht nur die positiven Auswirkungen kultureller Aneignung, sondern auch ihre kritischen Aspekte auf. Dabei legt die Handlung der Romane den Fokus auf die Perspektive des aneignenden Protagonisten, der einzelne fremdkulturelle Elemente auswählt, transformiert und den eigenen Lebenskonventionen anpasst. Der kalkulierte utilitaristische Gebrauch vor allem ostasiatischer Praktiken sichert ihm zwar einen exklusiven Expertenstatus als Ermittler, erweist sich jedoch gleichwohl als Subsumtion. Sein pragmatischer Umgang mit dem Fremden beruht auf einer aktiven Strategie der Beziehungsänderung, des Umnutzens und Zweckentfremdens fremder Kulturelemente (vgl. Hahn 2008). Im Sinne von *cultural appropriation* übernimmt Fandorin einzelne, meist willkürlich gewählte Elemente einer Kultur, ohne die Kultur als Ganzes zu berücksichtigen. Dadurch werden einzelne fremde Kulturelemente ihrer authentischen Ursprünglichkeit und mitunter auch spirituellen Bedeutung enthoben und durch neue Bedeutungszuweisungen und Verwendung in anderen Kontexten verfremdet. Durch die Übernahme von fremden Sitten und Techniken, aber auch durch die quantitative Aneignung von Wissen über den Fremden als eine Ansammlung von Daten

---

11 Die bedingungslose Loyalität Masas gegenüber Fandorin wird auf den Ehrenkodex zurückgeführt, den in Japan selbst Verbrecher besitzen. Da Fandorin einst in Yokohama durch ein gewonnenes Glücksspiel Masas Leben und Ehre gerettet hatte, ist dieser verpflichtet, lebenslang seinem Retter uneingeschränkte Treue zu erweisen.

und Fakten, gewinnt Fandorin Macht über den Anderen. Dabei findet kein gleichberechtigter Austausch statt, sondern die Kultur, von der einzelne Teile beliebig entlehnt werden, wird vereinnahmt. Diese Aneignung nimmt expansive Dimensionen an.

### **Kognitive Fremdaneignung in *Die Diamantene Kutsche***

Der ethische Aspekt der kognitiven Fremdaneignung steht im Zusammenhang mit der von Geertz gestellten Frage „Was wird aus dem Verstehen, wenn das Einfühlen fehlt?“ (Geertz 1983, 290) Durch die Akzentuierung der affektiven Ebene im Umgang mit dem Anderen gelingt es Akunin im Roman *Die Diamantene Kutsche*, die Ambivalenz der kulturellen Aneignung zu verdeutlichen und das gefährdende Potential der Wissenserweiterung durch die Alterität aufzuzeigen. Der Roman verbindet zwei Romane in einem. Die Handlung des ersten Romans spielt während des Russisch-Japanischen Krieges von 1905. Als Mitarbeiter des Verkehrsministeriums ist der einundfünfzigjährige Fandorin an der Aufklärung des Bombenattentats auf die Tezoimenitskij-Brücke beteiligt. Der Hauptverdächtige ist ein japanischer Meisterspion, der durch Anschläge auf die Transsibirische Eisenbahn die Versorgung der russischen Mandschurei-Armee mit Munition und Verpflegung zu verhindern sucht. In der Tarnung als russischer Kapitän Rybnikov stellt die Gestalt des feindlichen Spions ein direktes Zitat aus dem gleichnamigen Werk von Aleksandr Kuprin dar. Im Roman Akunins beherrscht der Spion die Kampfkünste der Ninja und wird von Fandorin dadurch gestellt, dass auch ihm deren Künste geläufig sind. Wie im Handlungsschema der anderen Romane macht sich Fandorin auch hier sein Wissen über fremde Kulturen zunutze.

Der zweite Roman ist eine Rückblende, die Fandorin 1878 als zweiundzwanzigjährigen russischen Vizekonsul nach Yokohama versetzt, wo er eine Verschwörung gegen den japanischen Minister Okubo aufklärt. Als Japanologe lässt Akunin seine Kenntnis der japanischen Geschichte, Politik und Kultur in die Handlung des Romans einfließen.<sup>12</sup> Neben einer spannenden Krimihandlung liefert der Roman einen Einblick in die Welt der japanischen Fürsten, Politiker und Konkubinen, Ganoven und Samurai und gibt Aufschluss über die Herkunft von Fandorins umfangreichem Wissen über Japan. Eine besondere Rolle in der Handlung spielen die

---

12 Das Pseudonym des Verfassers, das in der anfänglichen Schreibweise „B. Akunin“ an den Anarchisten Bakunin erinnerte, erhält im Roman *Die Diamantene Kutsche* eine neue Deutung, die auf das japanische Wort „akunin“ („Bösewicht“) zurückgeht und das personifizierte Böse meint.

längst ausgestorben geglaubten Ninja, die wegen ihrer legendären Kampf- und Tötungstechniken als Kundschafter oder Meuchelmörder angeheuert werden. Das zentrale Motiv des Romans ist die leidenschaftliche Liebe Fandorins zu der bezaubernden Konkubine Midori,<sup>13</sup> die zu den Ninja gehört und dadurch Fandorin einen Einblick in die Künste der Schattenkrieger ermöglicht. Neben der Beherrschung von Körper und Geist lernt er von einem Ninja-Meister, das Wissen über fremde Kulturen als strategisches Kampfmittel einzusetzen.

An der Aufklärung der Verschwörung ist Fandorin gemeinsam mit dem Chef der Stadtpolizei, dem Amerikaner Lockstone, sowie dem Inspektor der japanischen Polizei, Asagawa, beteiligt. Die interkulturelle Kommunikation als ein konfliktreicher Prozess des Aushandelns von Differenzen tritt in diesem Roman an die Stelle der Kultur als Text. Extreme Unterschiede im Arbeitsstil des interkulturellen Ermittler-Teams und die exotisch erscheinende kulturelle Umgebung Japans erweisen sich als eine besondere kommunikative Hürde. Anhand dieser Erfahrung erkennt Fandorin die Mehrdeutigkeit der Moralkategorien von Gut und Böse, die in der Argumentationsstruktur des Romans auf die umstrittene, kulturrelativistisch begründete Differenz zwischen Schamkultur und Schuldkultur zurückgeführt wird.

Im Modell der Schamkultur, die den Japanern zugeschrieben wird, erscheint das Schamgefühl als eine zentrale Instanz für die Regelung von Konflikten und individuellem Fehlverhalten (vgl. Benedict 1946). Ein moralisches Versagen kann grundsätzlich nicht durch Buße oder auferlegte Sanktionen verarbeitet werden, und ein Gesichtsverlust ist irreversibel. Er kann nur durch den Freitod gesühnt werden. Im Modell der Schuldkultur, die von den westlichen Kulturen in ihrer protestantischen Ausprägung vertreten wird, urteilt ein Individuum über sein Verhalten aufgrund von universellen Werten, die es verinnerlicht hat und die eine innere Instanz der Selbstbewertung und des Schulterlebens im eigenen Gewissen bilden. So wird die Scham von außen gesteuert und die Schuld im eigenen Inneren erlebt. Der Sozialkontrolle fallen dabei prinzipiell verschiedene

---

13 Zur Herstellung der Authentizität der kulturellen Handlungsumgebung verwendet Akunin in der Romansprache zahlreiche Japanismen. Zugleich erfüllen die Japanismen eine symbolische Funktion. Exemplarisch ist dafür der Begriff „omurasaki“ – „Schmetterling“. Der Schmetterling omurasaki erscheint gleich in der ersten Romanszene und deutet auf die Schlüsselfigur Midori, deren Schicksal mit dem kurzen Flug eines Schmetterlings assoziiert wird. Darin lässt sich die Allusion auf das tragische Schicksal der Protagonistin aus der Oper von Giacomo Puccini *Madama Butterfly* erkennen (Ridneva 2015, 153). Auch den Kapitel- aufbau der beiden Romane stilisiert Akunin entsprechend der Gedichtform der Haiku.

Bedeutungen zu, die von den Nichtzugehörigen zwar rational erfasst, jedoch nicht emotional-affektiv nachvollzogen werden können (vgl. Stecenko 2015). Gerade in der als unüberwindbar erscheinenden Differenz zwischen moralischen Werten und den darauf beruhenden Mentalitätsspezifika und Identitätskonzepten eröffnet sich für Fandorin ein enormes Erkenntnispotential.

Während im gesamten Fandorin-Zyklus die kulturelle Aneignung generell positiv konnotiert und durch Ermittlungserfolge legitimiert wird, verweist der Roman *Die Diamantene Kutsche* auf die Ambivalenz der Fremderkenntnis. Dieser Aspekt wird im Epilog des Romans behandelt, der die beiden Romanteile vereint und eine dramatische Wendung in die Handlung einbringt. Bevor der enttarnte japanische Spion rituell sein Gesicht herauschneidet und sich das Leben nimmt, verfasst er einen Brief. Darin bekennt er, ein Sohn von Fandorin und dessen Geliebter, der japanischen Kurtisane Midori, zu sein, verbrennt aber im Anschluss den Brief, so dass Fandorin nie von der Existenz seines Sohnes erfährt. Auch ohne den Fremden vollständig erkennen zu können, wird Fandorin so mittelbar zur Ursache der Zerstörung des Anderen, der ein Fremder, ein Verbrecher und sein Sohn zugleich ist. Diese Zäsur im Handlungsablauf macht nicht nur die Tragik des bis dahin stets über das Böse des Verbrechens triumphierenden Fandorin aus, sondern zeigt auch, dass die Akkomodationsleistung bei der kognitiven Auseinandersetzung mit dem Fremden nicht zwangsläufig zur vollständigen Überwindung der Fremdheit führt. Unter Umständen bewirkt die Integration des Fremden in das Eigene die Zerstörung des Anderen, weil dieses dadurch aufhört, in seiner Andersartigkeit zu existieren.

Die emotionale Betroffenheit, die im Roman durch die Vater-Sohn-Beziehung hergestellt wird, lässt den Leser über die Grenzen und Gefahren beim Umgang mit dem Fremden neu nachdenken. Eine Alternative zu dem von Fandorin verkörperten Denk- und Erfahrungsmuster in der Interaktion mit dem Fremden bietet das von Emmanuel Lévinas begründete Konzept, das auf Gleichberechtigung beruht und die Verantwortung für den Anderen als den Grundsatz der Selbst-Fremd-Relation hervorhebt. Die Begegnung mit dem Anderen beschreibt Lévinas als einen Anblick von Angesicht zu Angesicht, wobei „das Antlitz des Anderen“ im Unterschied zum Gesicht sowohl eine Metapher für die „Entblößtheit“, d. h. die ungeschützte Offenheit für eine Fremdwahrnehmung, darstellt, aber zugleich auch verhindert, dass der wahre Andere dahinter erkannt und begriffen werden kann. Die Phänomenologie des Antlitzes von Lévinas beinhaltet zwei Modi der Wissensaneignung über den Anderen.

Zum einen geht es um die „Art, dem Anderen zu begegnen“, wobei die Bedeutung des Anderen losgelöst von der Relation zu beliebigen anderen Kontexten existiert, denn „das Antlitz [ist] für sich allein Sinn“ (Lévinas 1996, 65). Erst die Akzeptanz des Anderen in der bedingungslosen Einzigartigkeit seines Seins, „was nicht ein Inhalt werden kann, den unser Denken umfassen könnte“, lässt „die Bedeutung des Antlitzes [...] als Korrelativ eines Wissens aus dem Sein heraustreten“ (ebd.). An die Stelle der vereinnahmenden Erkenntnis rückt dabei die Verantwortung, die der Erkenntnis ihr Gewaltpotenzial nimmt.

Der andere Modus im Umgang mit dem Anderen, der im Wesentlichen auf das von Fandorin vertretene Modell der Beziehung zwischen dem Eigenen und dem Fremden zutrifft, beinhaltet die beherrschende Wahrnehmung des Anderen, dem man sich „wie einem Objekt zu[wendet]“ (64). Ausschlaggebend ist dabei nicht die Authentizität des Anderen, sondern seine Relation zum Eigenen. Wahrgenommen wird im Endeffekt nur das, was die eigene Erfahrung zulässt. Das Wesen des Anderen wird lediglich auf eine Vorstellung von ihm reduziert. Von besonderer Bedeutung ist aber, dass der Andere nur dann in seiner Kohärenz als Anderer unendlich anders bleibt, wenn seine Differenz nicht in eine Identität gefasst wird, wenn er nicht typisiert, kategorisiert oder als ein bestimmter Anderer identifiziert wird. Die rituelle Gesichtszerstörung der Ninjas gewinnt in diesem Kontext eine weitere symbolische Bedeutung. Die „schutzlose Darbietung“ des „Antlitz[es] des Anderen“, das exponiert und bedroht ist, „als würde es uns zu einem Akt der Gewalt einladen“ (ebd.), wird durch den Akt der Selbstzerstörung zur aktiven Abwehrhaltung. Dabei geht es nicht darum, dass die Wehrlosigkeit des Antlitzes im Sinne von Lévinas zu töten verbietet, sondern dass der Selbstmord zu einer höheren Macht als der Macht der Erkenntnis wird, die dem Anderen die Rolle eines Objekts der Erkenntnis zuweist.

In diesem Kontext veranschaulicht die tragische Wendung im Roman *Die Diamantene Kutsche* den Widerspruch zwischen der Notwendigkeit der Alterität für die Erkenntnis als Wissensaneignung und Horizonterweiterung einerseits und der Erkenntnis als Macht über den Anderen andererseits. Wenn die auf der Akzeptanz des Anderen in seiner Andersartigkeit beruhende Gleichberechtigung nicht gegeben ist, artet die Reziprozität in der Beziehung zwischen dem Eigenen und dem Fremden in ein Machtverhältnis aus. Die erkennende Aneignung des fremden Anderen läuft dann auf eine totalisierende Perspektive hinaus, wenn der internen Komplexität des Entlichenen die ihr gebührende Bedeutung nicht beigemessen wird. In der Konstellation der Kriminalromane ist die

kulturelle Aneignung dem Absolutheitsanspruch der institutionalisierten Macht untergeordnet. Im Fall der Aufklärung von Verbrechen erfüllt der Ermittler seine Verpflichtung gegenüber der Gesellschaft, deren Gerechtigkeit empfindlich gestört ist und von ihm wiederhergestellt werden soll. Während die Erkenntnis als Macht über den Anderen im Fandorin-Zyklus durch die Herstellung der Gerechtigkeit legitimiert wird, bleibt sie in Bezug auf interkulturelle Kommunikation im weiteren Sinne umstritten.

## Literatur

- Akunin, Boris: *Azazel*. Moskva 1998.
- Akunin, Boris: *Tureckij gambit*. Moskva 1998.
- Akunin, Boris: *Leviafan*. Moskva 1998.
- Akunin, Boris: *Almaznaja kolesnica*. Moskva 2003.
- Akunin, Boris: *Die Diamantene Kutsche*. Fandorin ermittelt. Berlin 2006.
- Akunin, Boris: *In' i Jan*. Moskva 2006.
- Akunin, Boris: *Nefritovyje četki*. Moskva 2006.
- Akunin, Boris: *Černyj gorod*. Moskva 2012.
- Akunin, Boris: *Planeta voda*. Moskva 2015.
- Baer, Brian James/Korchagina, Nadezhda: *Akunin's Secret and Fandorin's Luck: Postmodern Celebrity in Post-Soviet Russia*. In: *Glamour and Celebrity in Contemporary Russia: Shocking Chic*. Hg. von Helena Goscilo/Vlad Strukov. London 2011, S. 75–89.
- Benedict, Ruth: *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*. New York 1946.
- Cheauré, Elisabeth: *Russland im Strudel des Verbrechens. Geschichte und nationale Identität in Krimis von B.[oris] Akunin*. In: *Geschichte im Krimi. Beiträge aus den Kulturwissenschaften*. Hg. von Barbara Korte/Sylvia Paletschek. Köln 2009, S. 183–204.
- Danilkin, Lev: *Ubit po sobstvennomu želaniju*. In: *Boris Akunin: Oso-byje poručeniya*. Moskva 2000, S. 317–318.
- Fadeeva, Natal'ja: *Funkcionirovanije ekzotimov v chudožestvennoj reči*. In: *Voprosy jazyka v sovremennyh issledovanijach. Materialy meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii „Slavjanskaja kul'tura: istoki, tradicii, vzaimodejstvije. XII Kirili-Mefodijejevskije čtenija 15 maja 2012 goda, Moskva, Jaroslavl' 2012*, S. 272–276.
- Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur*. In: *Ders.: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt/M. 1983, S. 7–43.
- Zahn, Hans Peter: *Appropriation, Alienation and Syncretization: Less-*

- ons from the Field. In: *Unpacking the New: Critical Perspectives on Cultural Syncretization in African and Beyond*. (= Beiträge zur Afrikaforschung, 36). Hg. von Afe Adogame/Magnus Echter/Ulf Vierke. Münster 2008, S. 71–92.
- Hofmann, Michael: *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn 2006.
- Hühn, Peter: *Der Detektiv als Leser. Narrativität und Lesekonzepte in der Kriminalromanliteratur*. In: *Der Kriminalroman: Poetik. Theorie. Geschichte*. Hg. von Jochen Vogt. München 1987, S. 239–254.
- Idlis, Julia: *B. Akunins Fandorin-Saga*. In: *Kultura. Russland-Kulturanalysen. Russian Cultural Review* 1 (2006), S. 11–16.
- Lévinas, Emmanuel: *Ethik und Unendliches: Gespräche mit Philippe Nemo*. Wien 1996.
- Lotman, Jurij: *Russkij dendizm*. In: *Besedy o russkoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII – načalo IXI veka)*. Hg. von Jurij Lotman, St. Peterburg 1994, S. 123–135.
- Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. Stuttgart 2009.
- Ridneva, L.: *Japonizmy kak sredstvo chudožestvennoj vyrazitel'nosti (na materiale prozy Borisa Akunina)*. In: *Sistema i struktura schidnoslov'janskich mov* 9 (2015), S. 150–156.
- Schäffter, Ortfried: *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen 1991.
- Stecenko, Dmitrij: *Kul'turnaja identičnost', kak važnyj aspekt v pravosoznanii obščestva*. In: *International Scientific Journal* 8 (2015), S. 187–192. <<http://www.inter-nauka.com/magazine/multi/>> (letzter Aufruf am 30.05.2017).
- Tonn, Horst: *Cultural Studies und Literaturwissenschaft*. In: *Literaturwissenschaft in Theorie und Praxis*. Hg. von Ralf Schneider. Tübingen 2004, S. 241–264.
- Vogt, Jochen: *Der Kriminalroman: Poetik. Theorie. Geschichte*. München 1998.
- Wörtche, Thomas: *Kriminalroman*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Gemeinsam mit Georg Braungart. Hg. von Harald Fricke. Bd. II, H–O. Berlin, New York 2000, S. 342–345.
- Zink, Andrea: *Spiel mit der Geschichte. Die Krimis von Boris Akunin*. In: *Osteuropa* 9 (2006), S. 109–120.

## Das Ermittlungsverfahren ist einzustellen!

Marija Elifërovas epistemologische  
Kriminalfiktion *Smert' avtora*

Besitzt der russische Kriminalroman einen ästhetischen Wert? Betrachtet man die akademischen Expertisen zu dieser Frage, könnte man ins Zweifeln geraten. So verurteilt Ulrich Schmid den „Kriminalroman als Bestätigung der Konsumkultur“ (Schmid 2015, 305). Anthony Olcott wählt für seine umfassende Gattungsgeschichte des russischen Kriminalromans die abschätzige Bezeichnung „Russian Pulp“ (Olcott 2001). Insbesondere Autorinnen gelten als Hauptangeklagte dieses postsowjetischen *trivial turns*. Am deutlichsten wird dies bei Nina Iščuk-Fadeeva, die ihren Gattungsblick zum weiblichen Kriminalroman (*ženskij detektiv*) mit folgendem Satz beginnt: „Массовая литература и в отсутствие эстетических достоинств, несомненно, имеет культурологическое значение“.<sup>1</sup> (Iščuk-Fadeeva 2010, 112)

Diese Diagnosen stützen sich zumeist auf Analysen der populärsten Exponentinnen des Kriminalromans in Russland, die in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre die Bühne betraten. Nachdem zu Beginn der 1990er Jahre zunächst Übersetzungen westlicher Krimiautoren den russischen Markt beherrscht hatten, wurden sie in der Folge von „action-driven *boeviki* or *krutye detektivы* by such writers as Viktor Dotsenko, Aleksandr Bushkov, or Chingiz Abdulaev“ abgelöst (Mezropova 2008,

---

1 „Die Massensliteratur besitzt, auch wenn ästhetische Werte fehlen, zweifelsohne eine kulturologische Bedeutung.“ [Sofern nicht anders angegeben, handelt es sich hier wie im Folgenden um Übersetzungen des Autors; C. G.] Nur wenige Einschätzungen unterscheiden sich hiervon. So heißt es bei Helena Goscilo: „The genre of *detektivы* has proved a veritable boom for Russian women authors, its remarkably successful representatives including not only Marinina, Dashkova, and Poliakova, but also Elena Lakovieva, Natal'ia Komilova, Anna Malysheva, Viktoriia Platova, Marina Serova. By and large, their works (and especially Marinina's) corroborate the hypothesis that female authors of crime fiction are 'at the forefront of pulling [...] this] fiction away from the predictable and towards a more psychological and social exploration of crime:'“ (Goscilo 1999/2000, 14)

115). Diese dominierten den Markt, bis ein neuer Krimistar am Himmel auftauchte: Aleksandra Marinina. „Macho heroics and lip-smacking sleaze suffered a blow in 1997, with the meteoric rise of Aleksandra Marinina, who has outpaced her male counterparts, to become the ruling queen of detektiv.“ (Goscilo 1999/2000, 12) Marinina lehnt sich stilistisch und kompositorisch an westliche Vorbilder an (vgl. Theimer Nepomnyashy 1999, 170) und würzt diese mit Aspekten des russischen Alltags: „Marinina roots her plots and characters firmly in the beleaguered everyday life of Russia today, where politicians are corrupt or ineffectual and police live from paycheck to paycheck, watching their meager wages dwindle with inflation.“ (181)

Auf der Welle von Marininas Erfolgen wurde eine ganze Reihe Krimiautorinnen hochgespült. Die erfolgreichste hiervon ist Dar'ja Doncova, deren Werke in Anknüpfung an die auch in Russland populäre polnische Krimiautorin Joanna Chmielewska als ironische Detektivromane (*ironičeskij detektiv*) bezeichnet werden (vgl. hierzu Veselova 2006). Im Gegensatz zu Marinina spielt bei Doncova Luxus und Konsumkultur in ihren Krimisujets eine größere Rolle: „Dontsova's novels abound in affirmative descriptions of affluent middle-class lifestyles. Dubbed ‚capitalist realist prose‘ by several critics, the ironičeskii detektiv is filled with references to expensive (and presumably desirable) brand name imports.“ (Mesropova 2008, 119) Doncovas Romane erfüllen so laut Schmid eine „systemerhaltende Funktion“ (Schmid 2015, 313), im Rahmen derer es darum geht, den Leser durchgehend daran zu erinnern „how ‚negative‘ life was during the Soviet days and how ‚positive‘ it is today.“ (Mesropova 2008, 125)

Die marktdominierende Stellung von Aleksandra Marinina, Dar'ja Doncova und weiteren Autorinnen verleitet dazu, das eben gezeichnete Bild für den gesamten postsowjetischen weiblichen Kriminalroman zu verallgemeinern. Dies erscheint jedoch verkürzt, rekurrieren obige Darstellungen doch meist einseitig auf die konsumkulturelle Bedeutung des Kriminalromans und dessen wirtschaftliche und ideologische Funktionen, wodurch ästhetisch und epistemologisch orientierte Fiktionen aus dem Blickfeld zu geraten drohen. Um diese sichtbar zu machen, ist es kurz notwendig, auf den jüngeren poetologischen Wandel des Kriminalromans einzugehen.

## Epistemologische Kriminalfiktion

Als heuristischer Ausgangspunkt hierfür kann die Diagnose Ulrich Schultz-Buschhaus' dienen, wonach

der Kriminalroman mitsamt seinen Korollarformen (Spy-Novel, Thriller usw.) [...] das Erfolgsgenus schlechthin [ist]: zum einen, was die Diffusion unmittelbar gattungsgerechter Texte anbelangt, zum anderen aber auch (und mehr noch) im Hinblick auf Kombination wie Integration im Rahmen anspruchsvollerer und komplexerer Erzählprojekte. (Schultz-Buschhaus 1997, 344)

Während insbesondere strukturalistische Analysen nach dem Zweiten Weltkrieg die Regelhaftigkeit und -gebundenheit der Kriminalsujets betonten (vgl. u. a. die Analysen bei Vogt 1971, Todorov 1972, Cawelti 1976, Moretti 2000) kam es in der literarischen Entwicklung zeitgleich zu einem wichtigen „shift in detective fiction“ (Tani 1984, 38), der eine größere Neuorientierung signalisierte. William Spanos brachte diese Verschiebung bereits Anfang der 1970er Jahre mit dem aufkommenden Postmodernismus in Verbindung:

It is, therefore, no accident that the paradigmatic archetype of the postmodern literary imagination is the anti-detective story (and its anti-psychoanalytical analogue), the formal purpose of which is to evoke the impulse to ‚detect‘ and/or to psychoanalyze in order to violently frustrate it by refusing to solve the crime (or find the cause of the neurosis). (Spanos 1972, 154)

Im Zentrum der anti-detektivischen Kriminalromane, zu deren bekanntesten frühen Beispielen Jose Luis Borges *La muerte y la brújula* (1942; *Der Tod und der Kompass*) und Vladimir Nabokovs *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) zählen, steht die Inversion und Parodie der etablierten Gattungskonventionen des Kriminalromans. „They intermittently use detective conventions with the precise intention of expressing the disorder and the existential void they find central to our time in a genre designed to epitomize the contrary.“ (Tani 1984, 34) In diesen Werken werden „Detektivgeschichten [...] zum exemplarischen Gegenstand einer fachübergreifenden, letztlich erkenntnistheoretischen Diskussion“ (Vogt 1998, 11). Der Kriminalroman als „das epistemologische Genre schlechthin“ (McHale 1992, 192) wird zur „Musterstruktur der postmodernen Literatur“ (Bremer 1999, 11).

Im Zentrum der klassischen Detektivgeschichte stehen drei Variablen: der Detektiv, der Prozess der Ermittlung und die Klärung des Kriminalfalls (vgl. Tani 1984, 41). Epistemologische Kriminalfiktionen<sup>2</sup> nehmen diese Sujetstruktur auf, erzeugen darüber hinaus aber, um mit Thomas Klinkert zu sprechen,

literarische Formen [...], die gleichzeitig an Wissensdiskursen partizipieren und somit zu epistemologischen Fiktionen werden. Diese Texte haben einen prinzipiellen Doppelcharakter: Sie sind immer zugleich literarische Form und Reflexion, Darstellung, aber auch Infragestellung von Wissen. Insofern ist das, was hier auf dem Spiel steht, nichts weniger als die Entdeckung und Vermessung der Grenzen der Literatur im Zeitalter funktionaler Ausdifferenzierung. (Klinkert 2010, 4)

Hierbei können nach Tani drei verschiedene Techniken differenziert werden: Innovation, Dekonstruktion und Metafiktion (vgl. Tani 1984, 43). All diesen Techniken ist gemein, dass sie den dem traditionellen Kriminalroman inhärenten „Effekt märchenhafter Beruhigung“ (Schultze-Buschhaus 1997, 358), der mit der Aufklärung des Verbrechens am Ende verbunden ist, unterlaufen, sei es, dass sie auf eine Aufklärung gänzlich verzichten, sei es, dass sie konkurrierende Erklärungsmuster zur Verfügung stellen oder unbefriedigende Erklärungen liefern.

Die folgende Analyse von Marija Elifërovass *Smert' avtora* („Der Tod des Autors“) möchte aufzeigen, dass die eben konstatierte Entwicklung auch für den russischen Fall von Bedeutung ist.<sup>3</sup> Ebenso wie ihre berühmten westlichen Vorläufer, von denen in puncto Wirkmächtigkeit Umberto Eco's *Il nome della rosa* (1980; *Der Name der Rose*) herausragt, steht in diesem Werk die Problematisierung epistemologischer Ordnungen im Vordergrund. Der Roman unterhält ein komplexes intertextuelles Spiel mit Erzählkonventionen klassischer Kriminalromane, deren Parodie als Mittel epistemischer Problematisierung fungiert. Beachtenswert

---

2 Der Begriff versteht sich im Anschluss an Thomas Klinkerts Begriff der epistemologischen Fiktion (vgl. Klinkert 2010).

3 Ein literaturgeschichtlicher Überblick zur Entwicklung des russischen epistemischen Kriminalromans fehlt bislang. Heuristisch kann im gegebenen Rahmen konstatiert werden, dass das Aufkommen des Genres im russischen Fall deutlich später einsetzt, wahrscheinlich erst gegen Mitte der 2000er Jahre. Neben Elifërovass Roman erscheint auch Alan Čerčesovs Roman *Villa Bel'-Letra* (2005) als ein Schlüsseltext für dieses Genre in Russland.

ist die Verschränkung des epistemischen und historischen Moments bei Elifërova, das wiederum in Abgrenzung zur Gattungstradition entwickelt wird, wie es Tani beschrieben hat. „The traditional detective novel presents a reconstruction of the past and ends when this reconstruction has been fulfilled.“ (Tani 1984, 45) Eine solche Lösung harmonisiert die Vergangenheit mit der Gegenwart und suggeriert, dass eine Rekonstruktion der Geschichte jederzeit möglich sei. Das Problem einer solchen Lösungsfindung liegt laut Korte/Paletschek darin, dass „ein solches Ende [...] der Prozesshaftigkeit und Komplexität historischer Ereignisse letztlich zuwider[läuft], [da] die *conclusio* der Erzählung [...] bei Lesern die vergewissernde Vorstellung [generiert], dass die Geschichte sich noch (sicher und endgültig) ordnen lässt.“ (Korte/Paletschek 2009, 18) Die Autorinnen weisen jedoch darauf hin, dass es „darüber hinaus [Kriminalromane gibt, die] – und dies erklärt sich über die Entstehungsgeschichte und die Konventionen des Genres sowie die häufig behauptete Parallelität von historischem und detektivischem Ermitteln – erkenntnistheoretische Probleme von Geschichtsschreibung thematisieren.“ (20) In Elifërovas Fall wird Tanis metafiktionale Erzähltechnik zu einer metahistoriographischen, die neben dem Kriminalfall auch die Kategorien historischer Erkenntnisbildung einer literarischen Untersuchung unterwirft.

Nach einem kurzen Überblick zur Autorin und zur Romanhandlung soll nun gezeigt werden, wie Elifërova die von Tani extrapolierten drei Elemente des klassischen Kriminalromans – den Detektiv, den Prozess der Ermittlung und die Auflösung des Falls – variiert und welche epistemologischen Konsequenzen damit verbunden sind.

### Ein neuer Stern am Krimihimmel

Marija Elifërova wurde 1980 in Buzuluk (Oblast Orenburg) geboren und verfolgt seit Abschluss ihres Philologie-Studiums an der RGGU Moskau eine Karriere als Literaturwissenschaftlerin, Herausgeberin und Autorin. Ihr literarisches Schaffen begann Elifërova 2007 mit der Veröffentlichung ihres Erstlings *Smert' avtora* bei Gajatri. 2008 folgte beim selben Verlag ihr Roman *Strašnaja Èdda* („Die furchtbare Edda“), in dessen Zentrum die skandinavische Sagenwelt steht. In ihrem späteren im Selbstverlag herausgegebenen historischen Detektivroman *Stran'naja ljubov' doktora Arnesona* („Die merkwürdige Liebe des Doktor Arneson“) greift Elifërova auf Elemente aus *Smert' avtora* zurück. Der wichtigste Intertext dieses Werks ist diesmal Robert Louis Stevensons *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886); die Handlung spielt im London der 1920er Jahre, in dem eine Prostituierte verschwindet, deren

Schicksal auf merkwürdige Weise mit dem des norwegischen Psychoanalytikers Sigmund Arneson verknüpft ist. Elifërovas bis dato jüngster Roman *Dvojnój Brendy, ja segodnja guljaju* („Einen doppelten Brandy bitte, ich gehe heute feiern“) erschien 2016 ebenfalls im Selbstverlag.

Elifërovas auf fiktiver Grundlage basierender „filologičeskij triller“<sup>4</sup> *Smert' avtora* spielt im Jahr 1913, in dem in London die überarbeitete Version des fiktiven Erfolgsromans *Miroslav Bojarin* von Alister Mopper erscheint. Die Medien stürzen sich auf den sagenumwobenen Stoff des Romans und möchten unbedingt mehr über den Autor und seinen mysteriösen Helden erfahren. Da trifft es sich gut, dass laut Aussage Moppers Miroslav noch unter den Lebenden weilt und gerne Auskunft über sich und seine Biographie gibt. Mopper und Bojarin geben bereitwillig Interviews, doch etwas scheinen sie dem Publikum zu verheimlichen. Also begeben sich einige Journalisten auf die Suche nach den Hintergründen. Der Medienhype begünstigt zeitgleich Pläne, Moppers Roman zu verfilmen. Groß angekündigt kommt es zur Premiere der Verfilmung, die – trotz oder gerade wegen ihrer starken Bearbeitung des Originaltextes – die Zustimmung des Publikums und sogar der Queen gewinnt. Doch die Erfolgsgeschichte bekommt bald Risse. Plötzlich gibt es den ersten Toten, den Schneider Miroslavs, der erhängt in seiner Wohnung aufgefunden wird. Noch verdächtiger wird die Sache, als Doroti Uëst, eine Verehrerin Miroslavs, die engen Kontakt mit ihm pflegt, verrückt und verstört in einem der Londoner Parks aufgegriffen wird. Das gleiche Schicksal ereilt wenig später den Darsteller Miroslavs im Film. Irgendetwas scheint mit dem mysteriösen Miroslav, der nach eigener Auskunft aus der Walachei stammt, gegen die Türken kämpfte und schon einige hundert Jahre auf Erden weilt, nicht zu stimmen. Fasziniert von Miroslav, entschließt sich die junge deutsche Studentin Ingrid Štajn, den Fall endlich aufzuklären. Gestützt auf Archivmaterialien kommt sie dem Geheimnis Miroslavs so nah wie niemand zuvor. Doch plötzlich ist sie tot. Irritiert durch die vielen Opfer seines Romans, plagen Mopper nun vermehrt Gewissensbisse. Er beschließt, die Fälle aufzuklären, Miroslav zur Rede zu stellen und das Treiben zu stoppen. Doch dann brechen die Aufzeichnungen in seinem Tagebuch ab, der berühmte Schriftsteller ist tot und der Roman endet, womit er begonnen hat – mit der Nachricht vom Tod Moppers.

---

4 So der programmatische Untertitel.

*Smert' avtora* wurde von der Kritik euphorisch aufgenommen,<sup>5</sup> wobei insbesondere die gelungene Kombination von philologischer Gelehrsamkeit und erzählerischem Talent hervorgehoben wurde. Auch das intertextuelle Spiel mit Bram Stokers *Dracula*, Mary Shelleys *Frankenstein* und Gustav Meyrinks *Golem* wurde gewürdigt. Galina Juzefovič vergleicht in ihrer programmatisch mit *Derrida lights* betitelten Rezension Elifërova mit Boris Akunin und hebt hervor, dass diese durch ihre intellektuelle Botschaft und ihre poststrukturalistischen Anspielungen über diesen hinausgehe (vgl. Juzefovič 2007). Andrej Stepanov bezieht sich in seiner Rezension ebenfalls auf Akunins Kriminalromane und bezeichnete Elifërova als erste Exponentin einer „постакунинскую беллетристику из материала не истории, а филологии“<sup>6</sup> (Stepanov 2008). Jüngst wurde Elifërova auch als Vorläuferin von Evgenij Vodolazkins Erfolgsroman *Lavr* gewürdigt, dessen virtuoses Sprach- und Stilspiel in ihrem Werk bereits vorgeprägt sei (vgl. GodLiteratury 2017).

### Das Spiel der Autorin mit dem Tod des Autors

In seinem berühmten Essay *La mort de l'auteur* (1968; *Der Tod des Autors*) begeht Roland Barthes einen Tyrannenmord. In theoretischem Furor wendet er sich gegen die allgegenwärtige „Tyrannei des Autorbegriffs“, der „die literaturgeschichtlichen Handbücher, die Biographien der Schriftsteller, die Zeitschrifteninterviews und sogar das Selbstverständnis der Literaten“ beherrscht (Barthes 2000, 186). Im Falle Barthes sind die Rollen klar verteilt: Der Täter ist der Literaturkritiker, sein Opfer ein berüchtigter Usurpator, sein Motiv theoretische Hygiene und die Befreiung des bisher Unterdrückten – des Lesers und der Schrift. Barthes' Essay war zu seiner Zeit ein fundamentaler Angriff auf die bestehende literaturbetriebliche Ordnung. An die Stelle einer vertikalen Ordnung soll bei ihm ein „vieldimensionaler Raum“ treten, „in dem sich verschiedene Schreibweisen [...] vereinigen und bekämpfen“ (190). Barthes' Angriff gilt einer Literatur, die man mit Michail Bachtin als monologisch charakterisieren könnte, da in ihr „die Auffassungen und Urteile des Autors [...] über alle übrigen dominieren und ein kompaktes, nicht zweideutiges Ganzes ergeben.“ (Bachtin 1971, 227)

Barthes' Mord am Autor lässt sich literaturtheoretisch relativ leicht klären, weil es eine Instanz gibt, den Theoretiker Roland Barthes, der

---

5 Vgl. hierfür die Rezensionen unter <http://www.livebooks.ru/goods/smert-avtora/>.

6 „post-Akuninschen Belletristik, die nicht auf das Material der Geschichte, sondern auf das der Philologie [zurückgreift]“.

seine Absichten freimütig erklärt. Einen Detektiv braucht man gar nicht erst einzuschalten. Anders ist der Mordfall Mopper gelagert, den die Nachahmungstäterin Elifërova<sup>7</sup> schildert. Vier Akteur(sgrupp)e(n) versuchen sich an der Lösung des Falls: die Medien, externe Ermittler, der Romanautor Mopper und die Verfasserin Elifërova selbst.

Kommen wir zunächst zu den Medien. Kaum ist Mopper gestorben, spekulieren deren Vertreter wild über Todesursachen und müssen ihre Spekulationen wenig später aber schon wieder revidieren. Mit guten Gründen könnte man ihren Aufklärungswillen anzweifeln, der schließlich auch ins Gegenteil umschlägt. Je mehr sie über Morde und Gewalt berichten, desto mehr Leute werden in den Fall hereingezogen. Das erste Opfer zieht das zweite nach sich und so weiter. Die Medien sind im Roman keine Aufklärer und Detektive, sondern Mittäter. Sie werden mitschuldig am Tod des Autors – das gilt im eigentlichen und im metaphorischen Sinne. Ohne das Mediengeflüster würde Mopper nie auf die Idee kommen, selbst zum Ermittler zu werden. Im übertragenen Sinne stirbt der Autor Mopper allerdings schon zuvor – als sich nämlich niemand mehr um seinen Roman schert, sondern alle, bis hin zur Queen, nur noch begierig auf die Verfilmung des Buches warten.<sup>8</sup> Dass der Text des Autors dabei entstellt wird und dieser folglich als Souverän über seinen Text abdanken muss, ist auch die Schuld der Medien.

Als zweite Detektivgruppe agieren Leser und Experten, die sich durch die mediale Berichterstattung bemüßigt fühlen, in die Diskussion um den historischen Roman Moppers einzusteigen. Ihre Motivation erwächst auch daraus, dass sie einen Kompetenzvorsprung für sich reklamieren. Eine Leserin empört sich z. B.:

Всему миру известно особое отношение британских авторов к читателю. Читателя держат за полного дурака; читатель обязан быть дураком; читатель не имеет права знать столько же, сколько автор. Этот обычай, будучи всего лишь раздражающим, пока дело касается только литературы, вызывает чувства совсем иного порядка, когда вторгается в реальную жизнь.<sup>9</sup> (Elifërova 2007, 62)

---

7 Die Bewertung, wie originell die Orientierung an Barthes' Essay Mitte der 2000er Jahre noch ist, kann hier offenbleiben.

8 Dass die Wirkungsgeschichte des Romans filmisch überformt wird, ist auch im Fall des Dracula-Motivs bei Stoker der Fall.

9 „Der ganzen Welt ist die besondere Beziehung des britischen Autors zu seinem Leser bekannt. Der Leser wird für einen halben Idioten gehalten; er muss sogar ein Idiot sein.“

Warum soll sich die Leserin mit dieser Rolle begnügen, wo sie es doch besser weiß, sei es, weil sie sich für historisch bewanderter hält oder einen Vorsprung an (Lebens-)Erfahrung für sich reklamiert? Die Experten vertrauen dem Autor nicht, sie vermuten überall einen Hinter-sinn, eine versteckte Absicht. Die Frage lautet: „Какая настоящая, а не романическая тайна скрыта за именем этого человека?“<sup>40</sup> (63) Am aktivsten beteiligt sich an der Klärung dieser Frage die deutsche Studentin Ingrid Štajn, die obsessiv an der Aufklärung der Geheimnisse rund um Moppers Helden arbeitet. Sie vermutet: „С ЭТИМ ЭМИНОВИЧЕМ [=Miroslav Bojarin, C. G.] явно дело нечисто. [...] Об этом известно мистеру Мопперу; но он, конечно, прикрывает своего друга.“<sup>41</sup> (173) Doch was verbergen der Held des Romans und sein Autor? Bevor sie das klären kann, fällt sie wie vor ihr bereits die deutlich naivere Doroti Uëst Miroslav zum Opfer. Die Experten, die sich souverän und überlegen fühlen, werden zum Opfer ihrer eigenen literarischen Obsession. Ihr Versuch, sich als bessere Autoren zu inszenieren, endet tödlich.

Die Todeswelle, die mittlerweile neben Doroti Uëst auch einen Schneider, der für Bojarin aktiv war, erfasst und zwei weitere Protagonisten um ihren Verstand gebracht hat, ruft Mopper, den Autor des Romans, auf den Plan. Dieser beginnt, sich selbst Vorwürfe zu machen, beschwichtigt sich zunächst aber: „В конце концов, не я выпорол до полусмерти Картера, не я повесил Райхмана, не я свёл с ума мисс Уэст.“<sup>42</sup> (194) Doch das Problem liegt tiefer, wie Mopper schlussendlich erkennt: „В какой мере я, Алистер Моппер, несу ответственность за содеянное Мирославом?“<sup>43</sup> (201) Hat er dem Vampir nicht durch seinen Roman neue Aufmerksamkeit verschafft und indirekt neue Opfer zugeführt? „Я его не сотворил; но я дал ему новую жизнь, третью по счёту.“<sup>44</sup> (Ebd.) Die Selbstzweifel wachsen und wachsen und plötzlich stellt Mopper sich selbst die Frage:

---

Er hat gar nicht das Recht, soviel zu wissen, wie der Autor. Diese Sitte, die für nichts als Gereiztheit sorgt, solange die Sache nur die Literatur betrifft, ruft Gefühle ganz anderer Art hervor, wenn sie in das reale Leben hineinreicht.“

- 10 „Welches wirkliche und nicht nur literarische Geheimnis ist hinter dem Namen dieses Herrn versteckt?“
- 11 „Mit diesem Eminovič ist etwas nicht ganz sauber. Das war Mopper bekannt, aber er deckt seinen Freund jetzt natürlich.“
- 12 „Am Ende habe nicht ich Karter halb tot geschlagen, habe nicht ich Rajchman erhängt, habe nicht ich Miss Uëst um ihren Verstand gebracht.“
- 13 „In welcher Hinsicht trage ich, Alister Mopper, Verantwortung für das von Miroslav Vollbrachte?“
- 14 „Ich habe ihn nicht erschaffen, aber ihm neues Leben verliehen, sein drittes sozusagen.“

А Ингрид Штайн и Айзек Райхман [der Schneider Bojarins, der ebenfalls ermordet wurde; С. Г.]? Есть тут моя вина или нет?

10 декабря 1913. Я не нахожу себе покоя. Всё слишком запуталось в течение этого года, так страшно и необъяснимо — как в плохом романе.<sup>15</sup> (211)

Mopper steigert sich immer mehr in diesen Gedanken hinein, beginnt sich zu betrinken, wenig später ist er tot. Zwei Möglichkeiten gibt es: Entweder hat er durch seine Aufregung und den Drogenmissbrauch einen Schlaganfall selbst zu verantworten oder er wurde Opfer eines gemeinen Mordes durch seinen Helden, den er stoppen wollte. Im ersten Falle wäre Mopper selbst schuld an seinem eigenen Tod, er wäre vom Schreiben seines eigenen Romans verrückt geworden. Im zweiten Fall ist er zumindest mitschuldig, hat er doch durch seinen Roman einem blutrünstigen Monster neues Leben gegeben.

Wer denkt, dass mit dem Tod des Romanautors Mopper die Verfasserin des Werkes, Marija Elifërova, als *dea ex machina* im Nachwort hervortreten und alles auflösen würde, irrt. Vielmehr vollzieht sie Barthes' Mordplan nach, in dem der Tod des Autors als Voraussetzung für die Befreiung des Lesers dient:

Да, тайна, бессмысленная и беспощадная тайна, которая, быть может, скрыта от нас ради нашего же блага, ибо что бы мы стали делать без тайны? В этом и состоит секрет художественного произведения — напоминать нам о тайне; в этом кроется невероятный успех романа Моппера (плохого, нескладно написанного романа, если уж об этом говорить). Потому что истинная тайна — не в произведении и не в герое, она в нас самих; а произведение — это всего лишь белые листы с буквами.

И всё-таки... Что, если Мирослав — среди нас?<sup>16</sup> (230)

---

15 „Und Ingrid Štajn und Ajzek Rajchman? Ist das nun meine Schuld oder nicht? / 10.12.1913: Ich finde keine Ruhe. Alles hat sich im letzten Jahr so verwirrt, ist so komisch und unerklärlich geworden – wie in einem schlechten Roman.“

16 „Ja, das Geheimnis, das sinnlose und schonungslose Geheimnis – möglicherweise versteckt vor uns um unseres Wohlbefindens willen: Was würden wir denn ohne das Geheimnis machen? In diesem liegt auch das Geheimnis künstlerischer Produktion – uns an das Geheimnis zu erinnern. In diesem steckt auch der Grund für den unglaublichen Erfolg von Moppers Roman (eines schlechten, ungeschickt zusammengeschusterten Romans, wenn davon schon die Rede ist). Weil das wirkliche Geheimnis nicht im Werk und nicht im Helden, sondern in uns selbst steckt; und das Werk selbst sind nur weiße Blätter mit Buchstaben. Und trotzdem ... Was, wenn Miroslav unter uns wäre?“

## Medien, Montagen, Mystifikationen

*Smert' avtora* ist ein Medienroman. Er ist aufgebaut als Collage verschiedener textueller Elemente, v. a. von Zeitungsartikeln, Tagebucheinträgen und literaturwissenschaftlichen Abhandlungen. Der Roman ahmt somit die zu Beginn des 20. Jahrhunderts virulente Entwicklung zum Meta-Autor nach, der „in der Funktion Herausgeber aufgeht, ja [...] gewissermaßen in einem editorialen Dispositiv ‚hinter der Szene‘ verschwindet“ (Wirth 2008, 425). Elifërova greift „auf Geschriebenes und Gemachtes von Anderen zurück. Die Authentizität des Kunstwerks beruht also auf der Eigenhändigkeit anderer, seine Originalität liegt in der Art, wie das Fremdmaterial selegiert und arrangiert wird.“ (426) Alles, was der Leser vom Kriminalfall zunächst weiß, erfährt er aus den Massenmedien. Alle Informationen treten dem Leser mehrfach vermittelt entgegen. Über den Skandalroman *Miroslav Bojarin*, der im Zentrum des Krimis steht, lesen wir nichts.

Elifërovass Montagestrategie ist binär angelegt. Einer Behauptung, z. B. über die literarische oder faktographische Qualität des Werkes, wird im nächsten Dokument vehement widersprochen. Beide Meinungen stehen unvermittelt nebeneinander. So beginnt der Roman mit der Nachricht des Todes des Schriftstellers Alister Mopper. Zunächst ist von Selbstmord die Rede, doch einige Tage später ist dieselbe Zeitung, die das vermeldet hat, schon überzeugt, dass es sich nicht um Selbstmord handeln kann. Ebenso verhält es sich mit den Beschreibungen des mysteriösen Helden und Hauptverdächtigen Miroslav Bojarin. Sensationslüsterne Interviews stehen neben Tagebucheinträgen und historischen Abhandlungen über den *realen* historischen Bojarin, der deutlich Vlad Tepeş, der Inspirationsquelle für Stokers Dracula, nachempfunden ist. Eine solche polyphone Anordnung heterogener Quellen und Aussagen generiert Spannung, alles ist für den Leser zunächst Mysterium. Diese Anordnung wird allerdings nicht von einer deutlich vernehmbaren Autorenstimme orchestriert, die es dem Leser erlauben würde, vertrauenswürdige von nicht vertrauenswürdigen Quellen zu unterscheiden.

Vernehmbar ist die Autorenstimme allenfalls indirekt durch die Wiederholung und prominente Platzierung bestimmter Leitbegriffe, von denen als wichtigster der der Mystifikation erscheint. Bereits in den ersten Rezensionen zum Roman wird der Verdacht geäußert, dass man es im Falle des Haupthelden mit einer Mystifikation zu tun habe. Zunächst wird Mopper mit dieser Anschuldigung konfrontiert, die er brüsk zurück-

weist: „Я никого не мистифицирую, — серьезно ответил писатель“.<sup>17</sup> (Elifërova 2007, 20) Wenig später wiederholt jedoch der als Experte hinzugezogene Historiker Daniël’ Stënli aus Cambridge diesen Vorwurf: „Д. С: Боюсь, что публика попала на мистификацию.“<sup>18</sup> (119) Wie Frank et alii gezeigt haben, bewegt sich die Mystifikation in einem Zwischenraum, der „sowohl im Realen wie auch im Fiktiven“ (Frank et al. 2001, 8) angesiedelt ist. Ebenso verhält es sich mit dem Haupthelden Miroslav Bojarin. Der Held existiert sowohl als Teilnehmer der Debatten um den Roman, er gibt selbst Interviews und lebt in London, ist also im Roman im Bereich des Realen angesiedelt. Gleichzeitig ist er eine fiktive Romanfigur, deren Handeln in der erzählten Zeit nicht mit dem in der Erzählzeit zusammenfällt. Eine weitere Mystifikationsschleife wird geknüpft, wenn sich die Autorin unter Klarnamen im Nachwort des Romans selbst in die Debatte einmischt und beide Möglichkeiten – als Fragen formuliert – erwähnt. So fragt sie zunächst: „Ну, а записки Моппера — ведь они всё-таки мистификация?“<sup>19</sup> (Elifërova 2007, 229) und setzt im nächsten Satz damit fort, dass sie selbst zu dieser Auffassung neige. Wenig später wird allerdings die Gegenposition ins Spiel gebracht: „Но что, если эти тексты — не мистификация?“<sup>20</sup> (Ebd.)

Beide Momente, die mediale Montage wie auch der Leitdiskurs der Mystifikation, vereint ein Element. An die Stelle einer eindeutigen Referenzstruktur zwischen Signifikant und Signifikat tritt eine unabschließbare und potentiell unendliche Kette von Signifikaten, die stets wieder auf andere Signifikanten verweisen. Dass gerade die literarische Referenz schlechthin, der Roman Moppers, im Text unerwähnt und unzitiert bleibt, unterstreicht die hyperreale Qualität der Romanwelt, in der die Literatur zu einem Zeichen unter anderem wird und in der nach Aufmerksamkeit heischenden Gesellschaft mit den ebenso auf fiktive Quellen zurückgreifenden Historikern und Journalisten konkurrieren muss.

### Von der Aufklärung zur Auflösung der Ordnung

In dieser offenen Struktur liegt ein wesentlicher Unterschied zur Ordnung der Zeichen im Kriminalroman laut Bremer:

---

17 „Ich mystifiziere niemanden, antwortete der Schriftsteller in vollem Ernst.“

18 „D.S.: Ich befürchte, dass das Publikum auf eine Mystifikation hereingefallen ist.“

19 „Und die Aufzeichnungen Moppers – was, wenn sie doch Mystifikationen sind?“

20 „Aber was wäre, wenn diese Texte nun keine Mystifikationen wären?“

Die Suche nach der Wahrheit und die dabei entstehende Doppelsinnigkeit aller Zeichen sind zwei Bestandteile des Kriminalromans, dessen Struktur normalerweise einen Endpunkt kennt, an dem die Wahrheit gefunden wird und die Zeichen auf ihre Bedeutung reduziert werden. (Bremer 1999, 145)

Eine der spannendsten mit der Dracula-Geschichte verbundenen Frage war stets die, inwiefern das im Roman Stokers geschilderte Geschehen den historischen Tatsachen entspricht. Diese Frage treibt auch die Journalisten in Elifërovas Roman um. Einer der engagiertesten Wahrheits-sucher im Roman ist der Journalist Mët'ju Arčer: „Меня интересует правда; ведь я критик и исследую соотношение литературы с реальностью.“<sup>21</sup> (Elifërova 2007, 45) Aus diesem Selbstverständnis heraus malträtiert er den Schriftsteller Mopper mit Nachfragen, wie sich der historische zum *realen* Bojarin verhalte. Für Mopper ist dies ein hoffnungsloses Unterfangen: „В историях, которые о нём рассказывают, совершенно невозможно отделить реальность от вымысла.“<sup>22</sup> (47)

Wie verhält es sich nun mit der Wahrheit beim Haupthelden Bojarin? Drei Instanzen sind hierfür zu konsultieren: die historische Ebene, die Wahrheit um den *historischen* Bojarin; die literarische Ebene, die Wahrheit um den *literarischen* Bojarin; und die Handlungsebene, die Wahrheit um den *real existierenden* Bojarin. Der von Bremer erreichte Endpunkt wäre erreicht, wenn sich der Leser um den Status jener dieser drei Wahrheiten ein Bild machen könnte und sich ausgehend von diesem Bild eine Wahrheit höherer Ordnung bilden ließe. Die Pointe in Elifërovas Roman liegt nun darin, dass im Verlauf des Romans kein einziger dieser drei Pole stabilisiert wird.

Betrachten wir zunächst den *historischen* Bojarin. In dessen Gestalt vermischen sich, wie bei Graf Dracula, verschiedene Quellen. Neben verbürgten, in Archiven lagernden Quellen, gibt es eine Vielzahl von Mythen und Legenden rund um Dracula, die bei Elifërova anklingen. Es gibt eine Vielzahl von Laien und professionellen Historikern, die die Geheimnisse um Bojarin lüften möchten. Doch am Ende jeder vermeintlich sensationellen Enthüllung weiß der Leser nicht mehr als zuvor, die historische Wahrheit lässt sich nicht ermitteln. Dies betrifft

---

21 „Mich interessiert die Wahrheit. Deshalb bin ich Kritiker und untersuche das Verhältnis der Literatur zur Wirklichkeit.“

22 „In den Geschichten, die über ihn erzählt werden, ist es vollkommen unmöglich, Wirkliches von Ausgedachtem zu trennen.“

auch die Erzählung Eliförovass selbst. Im Nachwort behauptet sie, sie hätte alle Ausschnitte eigens überprüft: „Вырезки из газет и журналов мне удалось проверить по электронным архивам“<sup>23</sup> (225). Dies ist natürlich eine literarische Mystifikation, kann doch auch die Autorin die Frage der historischen Wahrheit überhaupt nicht lösen, wie sie freimütig zugibt: „Нам не удалось обнаружить сколько-нибудь весомых доказательств идентичности Мирослава Эминовича“<sup>24</sup> (226). Wenn man aber nicht einmal etwas über die Identität des Helden erfahren kann, wie soll man dann dessen Mordtaten aufklären?

Auch um die *Wahrheit* des *literarischen* Bojarin im Roman von Mopper ist es schlecht bestellt. Wie bereits gesagt, erfahren wir als Leser nichts über diesen, können folglich kaum einschätzen, wie *wahr* der literarische Roman ist. Der Held, Bojarin, bildet den einen Pol der Auseinandersetzung, wenn er in einem Interview behauptet: „Правда написана в «Мирославе боярине», мистер Джейсон. А верить ей или не верить — это уже ваше дело.“<sup>25</sup> (25) Die Gegenposition hierzu bildet der Historiker Daniël’ Stenli, der behauptet: „Боюсь, что публика попалась на мистификацию. Поскольку Моппер пользовался моими источниками, когда писал роман, я могу со всей ответственностью сказать, что никакого отношения к Эминовичу герой не имеет.“<sup>26</sup> (119) Was stimmt nun? Wir wissen es nicht und – noch wichtiger – können es auch gar nicht wissen, weil die historische Referenzebene fehlt.

Betrachten wir abschließend noch die dritte Ebene, den *handelnden* Bojarin in der Erzählzeit des Romans, den vermutlichen Täter und Schuldigen an den oben erwähnten Morden. Wissen wir etwas über ihn? Können wir etwas über ihn wissen jenseits schriftlicher Quellen, die immer den Verdacht der Fälschung und Unzuverlässigkeit in sich tragen? Nein, der Mordfall bleibt ungelöst, ob es Bojarin überhaupt gegeben hat, bleibt, wie gerade im Nachwort gesehen, vollkommen unklar.

Hier wird der Funktionswandel des historischen Kriminalromans sichtbar. Die Aufklärung besteht nicht mehr darin, dass historische Re-

---

23 „Die Zeitungs- und Zeitschriftenausschnitte konnte ich anhand elektronischer Archive überprüfen.“

24 „Uns gelang es nicht, irgendwelche gewichtigen Beweise für die Identität Miroslav Ėminovičs zu finden.“

25 „Die Wahrheit steht in Miroslav Bojarin, Mister Džejson. Und ob sie diese glauben oder nicht, ist allein ihre Sache.“

26 „Ich befürchte, das Publikum wurde Opfer einer Mystifikation. Insofern Mopper sich meiner Quellen bediente, als er den Roman schrieb, so kann ich mit aller Sicherheit sagen, dass der Held keinerlei Beziehung zu Ėminovič besitzt.“

alität und Romangeschehen synchronisiert werden, sondern darin, dass die Unmöglichkeit einer solchen Synchronisation aufgezeigt wird. Der Kriminalroman wird zum Medium poetologischer und epistemologischer Selbstreflexion. Elifërova löst sich von einer „mimetischen Bestimmung der Beziehung von Roman und Realität“ (Nünning 1995, 50), wie sie lange Zeit für das Verständnis historischen Erzählens leitend war und setzt an deren Stelle die „Prämisse, daß Texte nicht eine vorgegebene Wirklichkeit abbilden oder nachahmen, sondern daß sprachliche Beschreibungen Wirklichkeitsmodelle hervorbringen.“ (52)

### **Einstellung auf Emergenz**

Die Analyse der drei Komplexe hat gezeigt, wie Marija Elifëroväs Roman mit der Idee der Wiederherstellung der Ordnung im Kriminalroman spielt. Eines der Grundprinzipien des Kriminalromans, die Aufklärung der Störungen durch den Ermittler und die Wiederherstellung der Ordnung, wird unterminiert. Das Ermittlungsverfahren ist also in dreierlei Hinsicht einzustellen. Wie gerade gesehen, gibt es erstens trotz der umfangreichen Ermittlungen keine endgültige Klarheit über die Hintergründe des Todes des Autors. Es bleibt nur, diesen zu akzeptieren, aufklären kann man ihn nicht. Das Mordverfahren wird eingestellt. Dies liegt zweitens daran, dass Elifërova die Parameter der Kriminalerzählung neu eingestellt hat. Einstellung ist hier zu verstehen im Anschluss an die formalistische Ustanovka-Konzeption als Verfahren der kunstimmanenten Organisation des Materials nach ästhetischen Kriterien. Elifërova bricht mit dem u. a. von Šklovskij herausgearbeiteten Grundschema der Kriminalgeschichte (vgl. Šklovskij 1929) und etabliert auf innovative Weise eine neue Strukturierung des Sujets. Als Konsequenz dieser Neu-Einstellung muss der Leser drittens schließlich lernen, sich auf die neue Unübersichtlichkeit der Gesellschaft und die damit verbundenen Unsicherheiten – auch bei der Aufklärung von Kriminalfällen – einzustellen.

Zwei Situierungsvorschläge des Textes sollen nun abschließend unterbreitet werden. Interessant ist, dass Elifërova die Handlung ihres Romans ins Jahr 1913 verlegt,<sup>27</sup> und damit in das Jahr, das Felix Philipp Ingold als „Schlüsseljahr der russischen Moderne“ (Ingold 2000, 12) bezeichnet hat:

---

27 Bram Stoker, der Autor *Draculas*, starb bereits 1912.

Weithin gilt das letzte Jahr vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs als ein *annus mirabilis*, als ein ‚Schlüsseljahr‘, ein ‚Gipfeljahr‘, ein ‚Spitzenjahr‘ der neueren Kulturentwicklung Europas [...], das einen paradigmatischen ‚Epochenwandel‘ markiert, wie es ihn, in vergleichbarer Radikalität und Wirkungsbreite, seit der Renaissance nicht gegeben habe. (9)

Es darf angenommen werden, dass Elifërova bewusst mit der Symbolik des Jahres 1913 spielt und ihrem Roman durch diese Datierung das Signum eines prinzipiellen epistemischen Bruchs zuschreiben möchte. Die Verselbständigung der Signifikanten, der Kontrollverlust des Autors, der schließlich zu seinem Ableben als souveränes Subjekt führt, die Einführung eines relativistischen und perspektivischen Wahrheitsbegriffs – all diese Merkmale lassen sich sowohl im Schlüsseljahr 1913 als auch in Elifërovass Roman erkennen. Die Wahl eben dieser historischen Markierung lässt auch darauf schließen, dass Elifërova die Datierung als *caveat* vor einer allzu schnellen postmodernen Verortung ihrer Prosa und der darin beschriebenen Epistemik eingebaut hat.

Eine zweite Situierung ließe sich in theoretischer Hinsicht vornehmen. Elifërovass Roman lässt sich lesen als literarisches Experiment mit Figuren emergenter Ordnung. Eine emergente Ordnung legt den Schwerpunkt auf die eigendynamische Entwicklung von Vorgängen, die sich von keiner Reflexionsinstanz mehr synchronisieren und ordnen lassen (vgl. Luhmann 1984, v. a. 153–162). Mit der damit inhärent verbundenen Unsicherheit müssen soziale Systeme leben lernen. Wer es schafft, sich auf diese Unsicherheit – gerade im Kriminalfall und in der Beschäftigung mit der Vergangenheit – einzustellen, kann überleben und das Schauspiel genießen. Wer es nicht schafft, und unbedingt Ordnung und Wahrheit wiederherstellen will, wird darüber verrückt werden oder sterben – so die Lehre des Romans. Pointiert gesprochen: Wer den Tod des Autors nicht akzeptieren und sich selbst zum Autor aufschwingen möchte, wird daran zugrunde gehen.

## Literatur

- Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs. München 1971.  
Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. von Jannidis Fotis. Stuttgart 2000, S. 185–193.  
Borges, Jose Luis: Der Tod und der Kompaß. In: Fiktionen. Erzählungen 1939–1944. Frankfurt/M. 1992, S. 117–130.

- Bremer, Alida: *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik des post-modernen Kriminalromans*. Würzburg 1999.
- Cawelti, John: *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago 1976.
- Čerčezov, Alan: *Villa Bel-Letra*. In: *Oktjabr' 10–12* (2005).
- Eco, Umberto: *Der Name der Rose*. München 1982.
- Elifërova, Marija: *Smert' avtora*. Moskva 2007.
- Elifërova, Marija: *Strašnaja Èdda*. Moskva 2008.
- Frank, Susi (et al.): *Vorwort*. In: *Mystifikation, Autorschaft, Original*. Hg. von Susi Frank et al. Tübingen 2001, S. 7–21.
- Goscilo, Helena: *Big-Buck Books. Pulp Fiction in Post-Soviet Russia*. In: *The Harriman Review* 2–3 (1999/2000), S. 6–24.
- GodLiteratury: *Filolog-anglist Marija Elifërova pišet 'filologičeskie roman'y' v najlučšem smysle ètogo kovarnogo slova* <<https://godliteratury.ru/projects/stranny-roman-filologa-elifyorovoy>> (letzter Aufruf am 15.08.2017).
- Ingold, Felix Philipp: *Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913. Kultur, Gesellschaft, Politik*. München 2000.
- Iščuk-Fadeeva, Nina: *Ženskij detektiv kak zerkalo russkoj perestrojki*. In: *Voprosy literatury* 9–10 (2010), S. 112–131.
- Juzefovič, Galina: *Derrida Lights*. In: *Èkspert* 26.06. (2007) <<http://www.livebooks.ru/goods/smert-avtora/expert-derrida/>> (letzter Aufruf am 15.08.2017).
- Klinkert, Thomas: *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*. Berlin 2010.
- Korte, Barbara/Paletschek, Sylvia: *Geschichte und Kriminalgeschichte(n). Texte, Kontexte, Zugänge*. In: *Geschichte im Krimi. Beiträge aus den Kulturwissenschaften*. Hg. von Barbara Korte/Sylvia Paletschek. Köln 2009, S. 7–27.
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*. Frankfurt/M. 1984.
- McHale, Brian: *Constructing Postmodernism*. London 1992.
- Mesropova, Olga: *Crime, Byt, and Fairy Tales: Daria Dontsova and Post-Soviet Ironical Detective Fiction*. In: *The Slavic and East European Journal* 52:1 (2008), S. 113–128.
- Moretti, Franco: *The Slaughterhouse of Literature*. In: *Modern Language Quarterly* 61:1 (2000), S. 207–227.
- Nabokov, Vladimir: *The Real Life of Sebastian Knight*. New York 1941.
- Nünning, Ansgar: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. Band 1. *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier 1995.

- Olcott, Anthony: Pulp Fiction. The Detektiv and the Russian Way of Crime. Lanham 2001.
- Schmid, Ulrich: Technologien der Seele. Vom Verfertigen der Wahrheit in der russischen Gegenwartskultur. Berlin 2015.
- Schulz-Buchhaus, Ulrich: Funktionen des Kriminalromans in der post-avantgardistischen Erzählliteratur. In: Projekte des Romans nach der Moderne. Hg. von Ulrich Schulz-Buschhaus/Karlheinz Stierle. München 1997, S. 331–368.
- Šklovskij, Viktor: Novella tajn. In: O teorii prosy. Moskva 1929, S. 125–142.
- Spanos, William: The Detective and the Boundary. Some Notes on the Postmodern Literary Imagination. In: boundary 2 1:1 (1972), S. 147–168.
- Stepanov, Andrej: Smert' avtora. K knige. Pročtenie 28.04.2008 <[http://www.livebooks.ru/goods/smert-avtora/pr-smert\\_avtora/](http://www.livebooks.ru/goods/smert-avtora/pr-smert_avtora/)> (letzter Aufruf am 15.08.2017).
- Stevenson, Robert Louis: Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Edinburgh 1986.
- Tani, Stefano: The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction. Carbondale u. a. 1984.
- Theimer Nepomnyashchy, Catharine: Markets, Mirrors and Mayhem. Aleksandra Marinina and the Rise of the New Russian *Detektiv*. In: Consuming Russia. Popular Culture, Sex and Society since Gorbachev. Hg. von Adele Marie Barker. Durham u. a. 1999, S. 161–191.
- Todorov, Tzvetan: Poetik der Prosa. Frankfurt/M. 1972.
- Veselova, N.: Doncova kak Chmelevskaja. Model žanra i avtora detektiva. Utopija integracii? Tver' u. a. 2006.
- Vodolazkin, Evgenij: Lavr. Moskva 2012.
- Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. München 1971.
- Vogt, Jochen: Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München 1998.
- Wirth, Uwe: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. München 2008.

## „Polnische Leichen“

### Marcin Świetlicki und der polnische Kriminalroman

Der Kriminalroman spielte in der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts kaum eine Rolle – nach ersten Anfängen in den 1920er Jahren bot nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs das Sozialistische Polen wenig Spielraum für die Entwicklung der Gattung. Zwar entstand die Variante des mit den ideologischen Vorgaben der herrschenden Gesellschaftsordnung konformen Milizromans, die der Poetik des Sozialistischen Realismus und der Idee der führenden Rolle der Partei verpflichtet blieb und über schematische Figurenzeichnungen nicht hinauskam.<sup>1</sup> Daneben gab es den klassischen Kriminal- oder Detektivroman, der die Figur des Amateurdetektivs in das Zentrum der Aufklärung eines rätselhaften Verbrechens stellte.<sup>2</sup> Seit den 1960er Jahren trat ferner als Außenseiterin eine Autorin mit ihren Werken hervor, Joanna Chmielewska, die die Variante des humoristischen Unterhaltungskrimis mit vorwiegend weiblichen Protagonisten entwickelte. Sie gilt als die „erste Dame“ (Trupy polskie 2005, 6) des polnischen Kriminalromans, mit ihr wird der Beginn des polnischen Unterhaltungskrimis angesetzt (vgl. Żabski 2006, 65 f.).

Seit dem Beginn der 1990er Jahre wurde westliche Unterhaltungsliteratur, darunter auch Kriminalromane, in großen Mengen in polnischer Übersetzung importiert und hatte rasch einen boomenden Markt gefunden. Aus dem Amerikanischen, Englischen, Deutschen, Schwedischen

---

1 Siehe dazu Barańczak, der den Terminus „powieść milicyjna“ als Bezeichnung einer spezifischen, durch die sozialistische Gesellschaftsordnung geprägte Untergattung des Kriminalromans in die polnische literaturwissenschaftliche Diskussion einführte (Barańczak 1975, 270–272). Siehe dazu weiterhin den Beitrag von Wolfgang Brylla in diesem Band.

2 In Polen wurde diese Richtung von Autoren vertreten, die unter englischem Pseudonym publizierten und die Handlung ihrer Romane im anglo-amerikanischen Raum ansiedelten, siehe Martuszevska 1973, 96–98; Barańczak 1975, 270.

übersetzte Krimis füllten die Regale der Buchläden.<sup>3</sup> Einzig Chmielewska konnte sich in dieser Zeit gegen die wachsende Konkurrenz aus dem Westen behaupten. Erst allmählich entstand eine polnische Produktion, die mit derjenigen ausländischer Autoren konkurrieren konnte. Der erste, der in Polen und international bekannt wurde, war der Altphilologe Marek Krajewski, der seit 1999 seine Kriminalromane über das deutsche Breslau vom Ersten bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs herausbrachte und damit die Variante des historischen Stadtkrimis, der sich durch genaue topografische und kulturhistorische Kenntnisse zu einem Ort auszeichnet, in die polnische Literatur einführte. Inzwischen ist diese Richtung breit ausgefaltet, zu der Serie der Breslau-Krimis schuf Krajewski die zweite Serie der historischen Lemberg-Krimis, die im polnischen Lwów der Zwischenkriegszeit spielen. Andere Autoren folgten mit Romanen, die Warschau, Zamość oder Danzig als Schauplatz wählten.<sup>4</sup>

In Krakau entstand eine besondere Variante des zeitgenössischen Stadtkrimis im Kontext eines Gemeinschaftsunternehmens. Im Jahr 2005 erschien mit *Trupy polskie* („Polnische Leichen“) der erste Band der von einer Autorengruppe um Irek Grin herausgegebenen Reihe *Polska Kolekcja Kryminalna* („Polnische Krimisammlung“), die im Jahre 2015 auf 14 Bände angewachsen war. *Trupy polskie* gibt im Vorwort zum Band als Ziel der Reihe an, eine Diskussion über die Gattung anzuregen und eine polnische Kriminalliteratur zu entwickeln.<sup>5</sup> Drei Bände der Reihe stammen von dem Rockpoeten Marcin Świetlicki, der als Ko-Autor auch an anderen Werken der Reihe beteiligt war. Świetlicki hatte in den 1990er Jahren zur Gruppe der Dichter um die 1987 gegründete Literatur- und Kultur-Zeitschrift *brulion*<sup>6</sup> gehört, die sich als Sprachrohr der jungen Generation und der inoffiziellen Kultur des Untergrunds ver-

---

3 Żabski 2006, 421 f., erwähnt unter dem Stichwort „powieść kryminalna“ nur nichtpolnische Autoren.

4 Warschau ist der Ort von Verbrechen und ihrer Aufklärung z. B. in den Romanen Tomasz Konatkowskis und Mariusz Czubajs, Warschau und Zamość in den Romanen Zygmunt Miłoszewskis. In Danzig spielen die Kriminalromane Katarzyna Bondas.

5 Siehe das Vorwort des Herausgebers (*Trupy polskie* 2005, 5). Der Band beginnt mit einer Erzählung Chmielewskas, er schließt mit einem Nachwort Andrzej Stasiuks, der den Kriminalroman als „nasza transgresja w miękkich okładkach“ („unsere Transgression in Broschur“) und „nasza wieczorna zbrodnia w ciepłym świetle lampy“ („unser abendliches Verbrechen im warmen Licht der Lampe“) beschreibt (259). Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen hier und im Folgenden von der Verfasserin, U.J.

6 Die sehr erfolgreiche und innovative Zeitschrift *brulion* wurde in den 1990er Jahren allmählich konservativer, verlor ihre Leser und wurde 1999 eingestellt. Mit ihr ist ein großer Teil der Schriftsteller-Generation der 1990er Jahre verbunden, darunter Marcin Baran, Marcin Świetlicki, Gretkowska u. a.

stand und sich scharf von der zuvor geltenden nationalen Verpflichtung des Dichters, geistiger Führer der Nation zu sein und Kritik an Staat und Gesellschaft zu üben, abgrenzte. Er fand bereits früh die Anerkennung der Kritik als einer der herausragenden Lyriker dieser Gruppe. Sein erster Band, *Zimne kraje* („Kalte Länder“), erschien 1992, bis 2015 hatte er 20 Bände mit Gedichten veröffentlicht, 2011 wurden seine Gedichte gesammelt herausgegeben. Er hat zahlreiche Preise für seine Lyrik erhalten, u. a. den Georg Trakl Preis und den Kościelski-Preis. Seit 2001 publiziert er auch Erzählungen und Romane, z. T. in Kooperation mit anderen Autoren, darunter die Trilogie *Dwanaście* (2006; „Zwölf“), *Trzynaście* (2007; „Dreizehn“), *Jedenaście* (2008; „Elf“)<sup>7</sup> um den als Detektiv präsentierten Krakauer Stadtbewohner namens mistrz („meister“). 2009 folgte die mit Irek Grin und Gaja Grzegorzewska gemeinsam geschriebene Kriminalparodie *Orchidea* („Orchidee“), in dem die drei von diesen Autoren entworfenen Detektive aufeinandertreffen und gemeinsam einen Fall bearbeiten. Alle Romane waren Bestseller in Polen, für *Jedenaście* erhielt Świetlicki im Jahr 2009 den Literaturpreis der Stadt Gdynia in der Kategorie der Prosa.

Świetlickis Romane sind von der Kritik meist beiläufig als „Anti-“ bzw. „Nicht-Kriminalromane“ und „metaphysische Sitten-Kriminalromane“ bezeichnet worden, die durch ein „perverses Spiel mit der Gattung“ und die „Umkehrung der traditionellen Meisterfigur“ markiert seien (Kozicka 2011, 117f.); sie sind aber bisher noch nicht eingehend auf ihre Korrespondenzen zur Gattung des Kriminalromans untersucht worden. Im Folgenden wird Świetlickis Variation des Kriminalromans in der Trilogie um mistrz im Zentrum der Untersuchung stehen, die auf die Entwürfe der Figuren des Detektivs, der Polizei und anderer, der Lokalisierung und des Plots sowie der intertextuellen Bezüge und der Erzählinstanz abhebt.

### Zur Gattung des Kriminalromans

Der im 19. Jahrhundert entstandene Kriminalroman hat zwei klassische Formen ausgebildet, den Detektiv- und den sog. schwarzen Kriminalroman, der als Vorläufer des Thrillers gilt (vgl. Nusser 2009, 124–127). Während der Detektivroman einzelne Verbrechen als Ausnahmeerscheinung in einer heilen Welt untersucht, ihren Hergang rekonstruiert und so

7 Die Trilogie wurde gesammelt 2011 in einem Band mit dem Titel *Powieści* („Romane“) erneut herausgegeben, der auch die neue Erzählung *Plus nieskończoność* („Plus Unendlichkeit“) über mistrz enthält, der hier als Ich-Erzähler auftritt.

die Identität des Täters enträtselt, fasst der schwarze Kriminalroman die herrschende Gesellschaftsordnung als korrupt und gewalttätig und das Verbrechen als ihr immanente Erscheinung auf (vgl. 126). Das Verhältnis von Mördern und Ermordeten ist weniger das von Tätern und Opfern als vielmehr das von Siegern und Verlierern in einem Konkurrenzkampf. Der Detektiv löst den Fall nicht durch distanzierte Betrachtung, sondern begibt sich mitten hinein in den Fall, der sich auf den Vorgang der Fahndung konzentriert: Angefangen vom Auftrag macht sich der Detektiv an die Verfolgung des Verdächtigen, die Verfolgung kann zur Flucht werden, der Held kann gefangengenommen und gefoltert werden, kommt aber wieder frei und kann den Fall zu Ende führen (vgl. 52 f.). Er ist ein „tough guy“, eine Transformation des „Superman“ (125), der sich gegen die herrschende Korruption auflehnt; er zeichnet sich durch pure physische Kraft und eisernen Willen, der auch starke Schmerzen ertragen kann, durch die Kontrolle über die eigenen Gefühle und Affekte sowie durch Gelassenheit gegenüber dem Tod und der eigenen existenziellen Krisensituation aus. Bei Raymond Chandler wird er als beinahe „sozial Deklassierter“ entworfen, der aus seinem „Underdog-Status“ heraus die Mächtigen verbal angreift und es schafft, ihnen Angst zu machen (vgl. 128). Das Rededuell steht hier im Vordergrund (vgl. 129). Erzählt wird häufig im perspektivischen Wechsel zwischen den Ausführenden der Verbrechen und den Verfolgern der Verbrecher (vgl. 55 f.).

Świetlicki bezieht sich in seinen Werken vor allem auf den schwarzen Kriminalroman bzw. den *hard-boiled detective* der 1930-/40er Jahre, er verweist auf Raymond Chandler und seine Detektivfigur, beruft sich aber ebenso auch auf die Verfilmungen der Romane Chandlers mit Humphrey Bogart als Detektiv, sowie auf Kriminalserien des polnischen Fernsehens. Wie Andrzej Stasiuk im Nachwort zu *Trupy polskie* schreibt, erwartet der Leser in einem Krimi vor allem Handlung, er will dem Detektiv bei der Arbeit zusehen (vgl. *Trupy polskie* 2005, 260); Stasiuk denkt demnach an den Thriller als Ausgangspunkt eines neuen polnischen Kriminalromans. Im Folgenden wird betrachtet, wie Świetlicki mit dieser Tradition umgeht.

### **Der Detektiv – mistrz**

Die zentrale Figur der Trilogie ist mistrz, ein 44-jähriger Mann, der in der Krakauer Altstadt und den dortigen Kneipen lebt. Ein bürgerlicher Name wird an keiner Stelle erwähnt, darüber hinaus wird mistrz stets klein geschrieben. Er ist ein ehemaliger Kinderstar, der als Held einer sozialistischen Fernsehserie namens *Mały mistrz na tropie* („Der klei-

ne Meister auf der Fährte“) einst der Miliz half, kleine Kriminalfälle aufzuklären. Seit diese Serie im Kinderfernsehen wiederholt und eine DVD dazu angeboten wird, ist er eine Kultfigur, die häufig von Fremden erkannt, um Autogramme, gemeinsame Fotografien und manchmal um die Aufklärung von Verbrechen gebeten wird. Sein Arbeitsplatz ist im ersten Teil der Trilogie das „Biuro“, eine fiktive Kneipe in der Krakauer Altstadt, wo ein Tisch ständig für ihn reserviert ist, wo er eine bestimmte Menge Alkohol frei erhält und dazu von dem Besitzer, seinem Freund Mango Głowacki, häufig eingeladen wird. Bei Anfrage nennt er automatisch als sein Honorar 100 Złoty pro Tag plus Spesen. Bereits zu Beginn des ersten Romans ist mistrz „posiwał, uył i spuchł“<sup>8</sup> und verbringt die Tage mit Trinken in seinen Stammkneipen, wobei er sich meist auf die Einladung von Freunden verlassen muss. Falls er wirklich einmal einen Auftrag annimmt, dann löst er ihn in den Kneipen beim Trinken und in Gesprächen bzw. durch Nichtstun; die Lösung erfährt er ohne sein Zutun durch Zufall oder Geständnis des Schuldigen. Morgens und abends geht er mit seiner Suka genannten Boxerhündin in den Planty spazieren. Im ersten Teil verschwindet Suka im ersten Kapitel und kommt erst auf der letzten Seite des Romans wieder zu mistrz zurück. Mistrz spricht nicht viel, er hört seinen Freunden zu und trinkt, verweigert sich Fotografen, hasst das Fernsehen, liest manchmal einen altmodischen schwarzen Kriminalroman (vgl. Świetlicki 2006, 33); er wird als ein wenig autistisch<sup>9</sup> und „zapatrzone w siebie egoista“<sup>10</sup> (51) bezeichnet. Seine Wohnung enthält Bücher, Schallplatten, ein Bett für ihn und eins für Suka; manchmal ziehen dort Frauen ein, die ihn aber stets nach kurzer Zeit wieder verlassen, und die er wort- und widerstandslos gehen lässt. Er lebt seit langem in der Stadt, ist nicht gemeldet, besitzt weder Pass noch Personalausweis, hat keine Stelle und keine regelmäßigen Einkünfte; er lebt von den kärglichen Tantiemen für TV-Wiederholungen und DVD-Verkäufen bzw. aus Vorauszahlungen für Aufträge, die er erhält, und von der Unterstützung durch seine Freunde. Zusammengefasst: Er ist alles andere als

8 „ergraut, dick und schlaff geworden“. Der Satz „posiwał, uył i spuchł“ erscheint, manchmal in leicht variierten Form, leitmotivisch in allen drei Romanen, (fast) immer im Zusammenhang mit mistrz – es ist seine ständige Charakterisierung durch andere und sich selbst (siehe z. B. Świetlicki 2006, 7, 9, 11, 175; Świetlicki 2008, 170).

9 „Człowiek z lekka autystyczny“ (Świetlicki 2006, 39) – „ein leicht autistischer Mensch“; „trochę autyś“ (Świetlicki 2011b, 426) – ein wenig autistisch; „Jego autyzm domagał się właśnie takiej powtarzalności, takiej niezmienności“ (Świetlicki 2008, 30) – „Sein Autismus erforderte eben diese Wiederholbarkeit, diese Unveränderlichkeit.“

10 „in sich selbst verliebter Egoist“.

ein Meister,<sup>11</sup> er ist ein berufs- und arbeitsloser Alkoholiker, der in Gefahr ist, zum Obdachlosen abzugleiten – dies wird ihm ab dem zweiten, insbesondere aber im letzten Band der Trilogie bewusst, in dem er zum Schluss zu einem (Un-)Toten erklärt wird.<sup>12</sup>

Mistrz ist offensichtlich als Antisuperheld (vgl. Świetlicki 2006, 69) angelegt. Er verfügt nur über geringe physische Kraft, er wehrt sich kaum, wenn er zusammengeschlagen wird. Er interessiert sich nicht für die Fälle, die man ihm vorlegt, er handelt nicht und führt auch keine Rededuelle, er schweigt und hört zu, nicht immer sehr aufmerksam, und bekommt daher vieles nicht mit. Er will die Welt nicht verändern oder in ihr Karriere machen, er will seine Ruhe haben. Seine Verweigerung bürgerlicher Pflichten und Desiderata (fester Arbeitsplatz, ordentliche Papiere, Familie, modische Kleidung usw.) trägt keinen aktiven, sondern eher passiven Charakter; er unterlässt es einfach, sich amtlich zu melden oder sich um eine Stelle zu bemühen. Er verweigert sich auch fast allen Anfragen nach Interviews, Memoiren, Teilnahme an Fernsehshows. Aber: Im Fortgang der Trilogie wird er zum Ruhe- und Gegenpol der Welt, in der er lebt, einer Welt des Kommerzes, die an Geld, Status, Mode, billiger Kunst und billigem Vergnügen orientiert ist. Trotz der an ihm von anderen Figuren und dem Erzähler geäußerten Kritik gewinnt mistrz so an Würde; er erscheint als jemand, der aus dieser Welt herausgefallen ist, der gegen Materialismus, Karrieredenken und Snobismus opponiert (vgl. Skrzypczak 2011, 230) und zu seinen Überzeugungen steht. Die Figur des mistrz kann als eine zwischen „Antivorbild“ und „Supervorbild“ schillernde beschrieben werden (vgl. Kozicka 2011, 118).

---

11 Mistrz ist sich dessen bewusst; auf die in *Dwanaście* (72) gestellte Frage „W czym ty niby teraz jesteś mistrzem?“ („Worin bist du denn jetzt Meister?“) antwortet er: „No... w zasadzie... w niczym.“ („Also ... eigentlich ... in nichts.“). In *Trzyście* (67) erkennt er, dass ihn als Detektiv niemand mehr ernst nimmt. Zur Problematik des Namens siehe Feldberg 2011, 197–201.

12 In den Romanen wird mistrz öfters als „widmo“ („Gespenst“) bezeichnet, in *Jedenaście* (67) heißt es auch: „Mistrz był już żywym trupem“ („Mistrz war schon ein lebender Leichnam“), der Roman schließt mit dem Absatz: „– Już nie żyjesz – powiedział ktoś stojący w bramie. / Przeszedł go [mistrz] drobny dreszcz. Ale od dawno podejrzewał, że już nie żyje, więc wzruszył ramionami i wyszedł z bramy“ (Świetlicki 2008, 210; „Du lebst nicht mehr“, sagte jemand, der im Tor stand. / Ihn [mistrz] durchfuhr ein leichter Schauer. Aber er hatte seit langem den Verdacht, dass er nicht mehr lebe, also zuckte er mit den Achseln und ging aus dem Tor.“). Karolina Feldberg beschreibt mistrz als „abnegatem, degeneratem, wykolejencem, straceńcem, „inym światem“ („Asketen, Degenerierten, verkommenen Desperado, „jenseitige Welt“) und „upiołem, zapóźnionym po-tworem miasta Krakowa“ („Vampir, verspätete Missgeburt der Stadt Krakau“; Feldberg 2011, 198).

Mistrz ist als *Alter Ego* und Selbstparodie des Autors bezeichnet worden (vgl. Koziół). Und tatsächlich trägt mistrz Züge, die auf den Autor verweisen: Marcin Świetlicki, der als Rockpoet mit seiner Band Świetliki bekannt geworden und in Filmen und Fernsehproduktionen aufgetreten ist (vgl. ebd.), lebt ebenfalls in Krakau und ist eine bekannte Figur der dortigen Kneipen. Die Identifizierung mit mistrz lehnt Świetlicki jedoch vehement ab, wie er mehrfach betonte, u. a. im Nachwort zu *Jedenaście* (Świetlicki 2008, 211) und im Vorwort zur Gesamtausgabe aller drei Romane in einem Band:

To interesujące, że bohater moich książek był utożsamiany ustawnie przez różnego rodzaju matołków z autorem. Ostatni raz, definitywnie podkreślam: mistrz jest postacią literacką, być może niekiedy mamy podobne z nim poglądy, ale nie jest w żaden sposób mną. Ja to prędzej panią Bovary jestem niż mistrzem.<sup>13</sup> (Świetlicki 2011a, 5)

Andere Kritiker haben auf die Ähnlichkeit der Figur des mistrz zur *persona* der Lyrik Świetlickis verwiesen und sie als „Ergänzung und eigenartigen autothematischen Kommentar“ (Kozicka 2011, 117),<sup>14</sup> als Spiel mit dem von der Kritik gebildeten Stereotyp der *persona* aufgefasst (vgl. Poprawa 2011, 102). Diese Lesart ist einerseits durch das Auftauchen des mistrz in der Lyrik Świetlickis (vgl. z. B. das Gedicht *Limbus* in Świetlicki 2011b, 426–429) gestützt, aber auch mit biografischen und weltanschaulichen Ähnlichkeiten zwischen mistrz und seinem Autor sowie mit der Einschreibung des mistrz in Świetlickis Strategie des „auto-bio-grafischen Schreibens“ begründet worden, in der die „Bio-grafie zum ästhetischen Werk“ und „das Werk zur Bio-grafie der Idee“ werde.<sup>15</sup>

Świetlicki hat öfter darauf hingewiesen, es sei behauptet worden, seine Romane seien keine Kriminalromane (vgl. Świetlicki 2011a, 6). Er beschränkt sich auf die Wiedergabe dieser Aussage, die er nicht widerlegt; er fragt lediglich, woher die Leute zu wissen glauben, was was

13 „Es ist interessant, dass der Held meiner Bücher ständig von Dummköpfen verschiedener Art mit dem Autor identifiziert wurde. Zum letzten Mal unterstreiche ich definitiv: mistrz ist eine literarische Gestalt, vielleicht habe ich manchmal ähnliche Ansichten wie er, aber er ist auf keinen Fall ich. Ich bin eher Madame Bovary als mistrz.“

14 Die *persona* der Lyrik Świetlickis hat Katarzyna Niesporek beschrieben als „vervielfältigte, zerrissene, unvollständige“, als eine „ständig Reisende“, die sich niemals in ein stabiles Ich fassen lasse (Niesporek 2014, 11).

15 So hat es Ryszard Nycz definiert, hier zit. nach Kozicka 2011, 115.

ist. Trotz seines Protestes lässt er damit offen, wie seine Romane zu beschreiben sind – er verweigert sich jeder Festlegung auf eine konventionelle Gattungsdefinition. Seine Kriminalromane können daher als in der Tradition des Strebens nach der „offenen Form“ Adam Mickiewiczs und „der mehr umfassenden Form“ Czesław Miłoszs (vgl. Kozicka 2011, 118), in der programmatischen Überschreitung von Gattungsgrenzen, stehend betrachtet werden.

### **Die Polizei**

Polizisten erscheinen in allen drei Romanen als Randfiguren. Hervorgehoben ist hier nur der alte Porucznik in Krakau, der seinen Dienstgrad aus sozialistischen Zeiten, als er Führungsoffizier mehrerer Spitzel der Miliz war, in der neuen Ordnung als Spitznamen beibehalten hat. Wie mistrz wird er nur mit diesem, allerdings in seinem Fall groß geschrieben, Namen bezeichnet. Er wird als wenig intelligenter, aber hartnäckiger Verfolger gezeichnet, der vornehmlich seinem Instinkt folgt. Die Lösung seiner Fälle richtet er meist an den Interpretationsvorschlägen aus, die ihm von Mächtigen oder von ihm für mächtig Gehaltenen vorgeschlagen werden – er handelt opportunistisch. Er wird öfter in seinem ihn bedrückenden Eheleben, aus dem er bei jeder sich bietenden Gelegenheit flieht, als im Dienst gezeigt. Im dritten Teil der Trilogie spielt der Porucznik keine Rolle mehr.

Zu erwähnen wären hier auch die zwei im dritten Band der Trilogie erscheinenden Brüder Morales, deren bürgerlicher Name Żółwiński ist. Sie werden genannt, wenn im Dorf bei Krakau nach der Polizei gefragt wird, doch sie sind selbsternannte, von den Dorfbewohnern teils gefürchtete, teils nicht ernst genommene Ordnungswächter, die sich überall ungefragt einmischen und Moral predigen. Sie erweisen sich als Täter und Opfer zugleich – der jüngere Morales wird zu Beginn des Romans erschlagen und danach als ehemaliger Vergewaltiger erkannt, der ältere, der schließlich gesteht, seinen Bruder im Alkoholrausch getötet zu haben, begeht Selbstmord.

### **Freunde und Gegner des mistrz**

Mango Glowacki ist der Besitzer der fiktiven Kneipe Biuro in der Krakauer Altstadt, im ersten Teil der Trilogie der vorrangige Unterstützer des mistrz. Mango setzt sich häufig zu mistrz an den Tisch zu einem kürzeren oder längeren Gespräch über beiläufige Dinge. Er verliebt sich stets aufs Neue und spricht regelmäßig Frauen an. Am Ende des ersten Romans gibt er sich als vierfacher Mörder zu erkennen.

Der Doktor genannte Freund des mistrz ist Arzt, ebenfalls ein Habitué der Krakauer Altstadtkneipen und Freund Mangos. Er wird als Frauenverstehrer präsentiert, der seine „Verlobten“ häufig – in gegenseitigem Einverständnis – wechselt. Er stirbt anscheinend durch Selbstmord noch vor Beginn des ersten Romans (vgl. Świetlicki 2006, 150). Im dritten Teil unternimmt mistrz tatsächlich etwas, um seinen Tod, der sich schließlich als Giftmord erweist, aufzuklären: Aufgefordert und eingeladen von der letzten Verlobten des Doktors fährt mistrz täglich in ein nahe bei Krakau gelegenes Dorf, in dem der Doktor ein Sommerhaus hatte, um mit Gesprächen in der dortigen Kneipe, in der die Verlobte als Bardame angestellt ist, die Wahrheit über den Tod des Doktors zu erfahren.

Die in den ersten zwei Bänden auftretende – auch nur mit ihrem Spitznamen bezeichnete – Ćma ist insofern als weibliches Äquivalent zu mistrz angelegt, als sie ebenfalls ihr Leben mit Trinken in Krakauer Kneipen verbringt und zum Bekanntenkreis des mistrz gehört. Anders als mistrz aber geht sie nachts nicht allein in ihre Wohnung zurück, sondern lässt sich von Männern begleiten – sie prostituiert sich. Als sie im zweiten Band bei einer solchen Gelegenheit misshandelt wird und sie die Gefahr sieht, dass der Täter in ihre Wohnung zurückkommt, verlässt sie Krakau und wird „auf eigenen Wunsch“ (Świetlicki 2008, 72) aus der Geschichte herausgeschrieben.

Maria erscheint im zweiten Band, sie stellt sich als die Frau vor, bei der die Hündin Suka im ersten Band elf Monate verbracht hat. Sie und mistrz freunden sich an, sie repräsentiert eine scheinbar bürgerliche Existenz und eine Frau, die ihn eventuell in ein bürgerliches Leben zurückführen könnte. Sie erweist sich aber als Mörderin, die am Schluss des zweiten Bands Selbstmord begeht.

Dziewczyna, die letzte Verlobte des Doktors, ist ein junges Mädchen vom Dorf. Nach einem Kurzauftritt im ersten Roman spielt sie im dritten eine Hauptrolle: Sie lädt mistrz in das ehemalige Sommerhaus des Doktors im Dorf ein, zu dem sie den Schlüssel hat, sie bewirtet ihn in der Dorfkneipe und führt lange Gespräche mit ihm, hauptsächlich über den Doktor. Doch sie fordert auch immer wieder Geschichten von ihm – dieser Teil ist derjenige, in dem mistrz die meisten Geschichten erzählt und Fragen stellt. Sie scheint die Verbündete des mistrz bei der Aufklärung des Todes des Doktors zu sein, erweist sich aber als Lockvogel des Mörders ihres Verlobten, der sie auf mistrz angesetzt hat.

## Ort und Zeit

Ort der Handlung ist Krakau, die Zeit das erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts. Krakau wird einerseits als Stadt des Kneipenlebens, andererseits als Touristenmagnet dargestellt. Die Figuren gehen hier ihre alltäglichen Routen ab, die sie selten verlassen. Mistrz bewegt sich in der Altstadt zwischen Stary und Mały rynek, den realen Kneipen Piękny Pies, Zwis, Dym und dem fiktiven Biuro, sowie den Planty, in die er morgens und abends Suka ausführt.<sup>16</sup> Im zweiten Teil der Trilogie, *Trzynaście*, fährt bzw. flieht der schuldlos verdächtig gewordene mistrz am Schluss, von Porucznik verfolgt, nach Warschau, wo er nach längerer Suche eine ihm gemäße Kneipe findet, in der er die Tage verbringt – bis zur Klärung des Falls, die mistrz von jedem Verdacht entlastet, so dass er nach Krakau zurückkehren kann. Im dritten Teil, *Jedenaście*, fährt mistrz täglich mit dem Bus in ein nicht genanntes Dorf in der Umgebung Krakaus, wo er den Tag in der einzigen Kneipe verbringt, um dort den Tod des Doktors aufzuklären. Im Dorf bewegt er sich zwischen Busstation, Dorfladen, Kneipe sowie Haus und Schuppen des Doktors. Aber auch dann, wenn die Handlung nicht in Krakau angesiedelt ist, bleibt die Stadt ständig präsent – als die Stadt, an die mistrz gewöhnt ist, in der er sich zuhause fühlt, in der er seine alltäglichen Rituale absolviert. Mistrz versteht sich als Krakauer, seine Identität ist an die Stadt gebunden, auch wenn ihm die Entwicklung des Krakauer Kultur- und Touristikbetriebes in vielem nicht gefällt. Krakau wird deutlich abgesetzt sowohl von der Hauptstadt Warschau, die als Ort der Arbeit, des Kommerz und des Glamours geschildert wird, als auch vom Dorf, das als andere, zurückgebliebene, in die Vergangenheit gehörige Welt erscheint.

Die erzählte Zeit umfasst in *Dwanaście* ein Jahr, wobei die zwölf Kapitel chronologisch fortschreiten und nacheinander Ereignisse aus den zwölf Monaten des Jahres 2005 entfalten; jedes Kapitel ist einem Monat gewidmet. In *Trzynaście* werden in 13 Kapiteln 13 Tage, der 1. bis 13. Mai des Jahres 2006, erzählt und in *Jedenaście* läuft die in elf Kapiteln erzählte Handlung an einem Tag im Jahre 2008 ab, mit ausführlichen Rückblenden in die Vergangenheit. Die Zeit wird nicht nur durch die Anführung des Datums bzw. der Uhrzeit in fast jedem Kapitel der Romane genannt, sondern auch durch die Erwähnung aktueller Ereignisse konkretisiert: angefangen vom Tod des polnischen Papstes Johannes Paul II. und der Wahl seines Nachfolgers Benedikt XVI. im April 2005, der Präsidentenwahl in Polen im Oktober 2005, in der Aleksander Kwaśniewski durch

---

16 Zu mistrz als Flaneur siehe Feldberg 2011, 180.

Lech Kaczyński abgelöst wurde, bis hin zur Ausrufung des Jahres 2007, des hundertsten Todesjahrs Stanisław Wyspiańskis, als Wyspiański-Jahr. Hinzu kommen Krakauer kulturelle Ereignisse wie die umstrittene Aufstellung eines vom Bildhauer Igor Mitoraj geschenkten Standbilds, des *Eros Bendato*, bei der Marienkirche auf dem Hauptmarkt und städtebauliche Maßnahmen wie die Umgestaltung des Kleinen Marktes von einem Parkplatz und Taxistandort zu einem Teil der Fußgängerzone im Jahre 2007. Die zeitgenössische Welt wird als im Wandel befindlich dargestellt: Die Krakauer Altstadt, die wie Kazimierz zur Touristenattraktion geworden ist, wird umgestaltet, Kneipen werden geschlossen, neue eröffnet; auf dem Dorf soll die Kneipe durch einen China-Markt ersetzt werden. Der Touristenrummel wird aus deutlich distanzierter Haltung heraus geschildert, ebenso wie der satirisch abgebildete Kulturbetrieb, der in einer Reihe von Nebenhandlungen um Presse-, Verlags- und Fernsehleute abgebildet wird, die in ihrer Jagd nach den neuesten Nachrichten, ihrer Sensationsgier, mit ihren Prätensionen auf Karriere und Status sowie in Stalking-Szenen gezeigt werden.

### Plot(s)

Einen großen Teil der Romanhandlungen nimmt die Erzählung des Alltags des mistrz und seiner Freunde bzw. Feinde ein – seine Spazier- und Kneipengänge, die Treffen mit Freunden und anderen Kneipenbesuchern, ihre Smalltalks. In jedem Roman werden Verbrechen begangen, die aufgeklärt werden: In *Dwanaście* werden vier Morde an Mitgliedern der früheren Rockband Biały Kiel begangen, als deren Täter sich mistrzs Freund Mango zu erkennen gibt; daneben werden eine Reihe von rätselhaften Vorkommnissen geschildert, die sich schließlich als Publicity stunt für eine Fernsehsendung erweisen. In *Trzynaście*, wo in der Wohnung des mistrz ein junges Mädchen getötet und er zu Unrecht als Schuldiger verdächtigt wird, werden außer den Morden Verbrechen wie Entführung, Schmuggel, Frauenhandel im Auftrag eines Fernsehbosses begangen und der Polizei eine falsche Lösung präsentiert, die jedoch mistrz von jedem Verdacht befreit. Als Mörderin des jungen Mädchens und Schuldige an mehreren Misshandlungen gibt sich Maria zu erkennen, bevor sie Selbstmord begeht. Die bereits im ersten Band angedeutete Verfolgung des mistrz durch vor allem weibliche Fans seiner Kinderfernsehserie nimmt im zweiten Band groteske Formen des Stalkings an: Nicht nur ist das in seiner Wohnung getötete junge Mädchen ein Fan von ihm, sondern auch die Mörderin Maria und die vom Fernsehboss aus Moskau nach Polen entführte Russin bekennen sich zu mistrz als ihrer großen Liebe, seine

Gegenliebe setzen sie voraus. In *Jedenaście* erweist sich der gewaltsame Tod des jüngeren Morales als Totschlag im Affekt, und der Mörder richtet sich selbst. Zugleich wird der schon im ersten Band eingetretene und für Selbstmord deklarierte Tod des Doktors als Mord aufgeklärt, dessen genaue Ausführung der Mörder dem von ihm gefangenen mistrz erklärt. Der Mörder, ein ehemaliger Kollege des Doktors, wird wiederum von mistrz in Notwehr getötet. Die Trilogie ist somit nicht nur durch die Figur des mistrz als (Anti-)Detektiv, sondern auch durch die Handlung um den Tod des Doktors und den alle Romane kennzeichnenden satirischen Bezug auf den zeitgenössischen Kultur- und TV-Betrieb verknüpft.

### Der Erzähler

Die Romane werden von einer extradiegetischen Erzählinstanz aus präsentiert, die einem Kamera-Auge gleicht, dabei aber Merkmale des auktorialen Erzählers bewahrt, indem sie das Innere, die Gedanken der Figuren liest und souverän auswählt, was sie erzählen und was sie verbergen will. Diese Instanz hält Distanz zu den von ihr wiedergegebenen Ereignissen und Figuren, indem sie diese nüchtern und lakonisch, oft scheinbar ohne emotionale Beteiligung, beschreibt und kommentiert. Dabei entsteht immer wieder Komik, sowohl Situationskomik – wenn z. B. der mistrz suchende Porucznik einen Tag mit Warten auf das Auftauchen des mistrz in einer Warschauer Kneipe verbringt, während mistrz den selben Tag in der Kneipe auf der gegenüberliegenden Straßenseite vertrinkt – wie auch die Komik der z. T. wiederholten lakonischen Sprüche, wie die bereits erwähnte Beschreibung des mistrz als „posiwiął, utył i spuchł“ oder der Eingangssatz der Trilogie „Prawdziwy bohater musi być samotny“<sup>17</sup> (Świetlicki 2006, 5), mit der die Szene eingeleitet wird, in der mistrz wieder einmal von einer Frau verlassen wird. Formuliert der zuletzt zitierte Satz die Begrenzung der Erzählerwillkür durch die Entblößung der Gattungskonvention, so demonstriert die Erzählinstanz ihre Allmacht u. a. auch durch die häufige Anwendung des aus Fortsetzungsromanen überkommenen Verfahrens des Cliffhangers, der auf dem Höhepunkt der Spannung abgebrochenen Szenendarstellung, sowie durch das bewusste Verheimlichen der Identität von Figuren – so wird zu Beginn von *Jedenaście* das erste Opfer als „Zakrwawiony“ („der Blutbedeckte“) eingeführt und konsequent bis zur Entdeckung und Identifizierung der Leiche, die in der Mitte des Romans erfolgt, nur mit diesem Namen bezeichnet.

---

17 „Ein wahrer Held muss einsam sein.“

Der Erzähler demonstriert seine Allmacht auch durch die Verknüpfung von erzählter Handlung und autoreferenziellem Kommentar zur Gattung und zu seinem Erzählen. Dies geschieht meist in kurzen Bemerkungen, in denen der Erzähler die Illusion der erzählten Welt durch das momentane Erscheinen realer Personen unter den Romanfiguren<sup>18</sup> bzw. durch eine direkte Wendung an den Leser durchbricht<sup>19</sup> oder von der Ebene des erzählten Ereignisses auf die Ebene der Reflexion über das Erzählen wechselt.

### Poetische Verfahren

Das Erzählen ist deutlich poetisch gestaltet, wie sich auf verschiedenen Textebenen beobachten lässt. Die drei Romane sind durch die Bindung an die den Titel bildende Zahl geprägt, die auch die Zahl der Kapitel vorgibt. Die Kapitel sind wiederum durch Sternchen in kurze Szenen unterteilt, die jeweils einen Figuren- und Standortwechsel, z. T. auch Rückblicke in die Vergangenheit bringen. Während in jedem Band mehrere Verbrechen aufgeklärt werden, so dass jeder für sich gelesen werden kann, wird zugleich auf der Ebene der Trilogie das Geheimnis um den Tod des Doktors gelöst. Die Trilogie wird darüber hinaus durch die zentrale Figur des *mistrz* und anderer, in allen oder zwei Romanen wiederkehrender Personen sowie durch wiederholt auftauchende Motive und Sätze zusammengebunden. Sie ist ferner als Ring strukturiert, indem der Anfang des ersten Bands auch das Ende des dritten Bands bildet bzw. in fast denselben Worten leicht variiert erzählt wird: Wieder wird *mistrz* von einer Frau verlassen, die knapp einen Monat bei ihm gewohnt und es in dieser Zeit nicht geschafft hat, die Wohnung zu ordnen und ihn zu einem bürgerlichen Leben zu bekehren. Und wie im

18 Dies schließt auch den Autor selbst ein, der z. B. in *Trzynaćie* von *mistrz* unter einer Gruppe offensichtlich arrivierter, „w dostatku i kulturze, wśród pięknych kobiet, mądrych książek i ciekawych podróży zagranicznych“; (Świetlicki 2007, 170; „in Wohlstand und Kultur, unter schönen Frauen, klugen Büchern und interessanten Auslandsreisen“) lebender Gäste in einer Warschauer Kneipe gesehen wird: „o, i poeta Świetlicki z Krakowa tam z nimi siedzi“ ebd.; „oh, und da sitzt auch der Dichter Świetlicki aus Krakau mit ihnen“).

19 Als Beispiel sei hier der Abgang der Figur *Ćma* angeführt: Der Erzähler folgt den Bewegungen *Ćmas* bei ihrer Abreise aus Krakau, geht am Schluss von der Ebene des Erzählten zur Entblößung des Erzählens über und wendet sich mit dem letzten Fragesatz direkt an den Leser: „A *Ćma* wyjeżdża, [...] / *Ćma* kupuje bilet. / [...] *Ćma* idzie przez peron. / [...] *Ćma* wsiada do pociągu. / *Ćma* wyjeżdża i pozostawia to miasto samemu sobie. / [...] / *Ćma* wyjeżdża i już się raczej w tej historii nie pojawi. / Smutno?“ (86 f.) – „Und *Ćma* reist fort, [...] / *Ćma* kauft eine Fahrkarte. / [...] *Ćma* geht den Bahnsteig entlang. / [...] *Ćma* steigt in den Zug ein. / *Ćma* reist fort und überlässt diese Stadt sich selbst. / [...] *Ćma* reist fort und wird in dieser Geschichte wohl nicht mehr erscheinen. / Traurig?“).

ersten liest mistrz auch im dritten Band der Trilogie seine alten Aufzeichnungen zum Fall des Mörders Karol Kot noch einmal durch.<sup>20</sup>

### **Sprache, Satz- und Szenengestaltung**

Świetlicki verwendet kurze, häufig apodiktische Sätze, die z. T. einen eigenen Absatz bilden; auch die Absätze sind meist kurz gehalten. Einzelne Sätze erscheinen leitmotivisch immer wieder, wie das schon erwähnte „posiwiął, utył i spuchł“ oder „Prawdziwy bohater musi być samotny.“ Sätze sind in zahlreichen Passagen anaphorisch gestaltet, Wort- und (Teil-)Satzwiederholungen sind häufig. Als Beispiel sei hier ein Fragment aus *Jedenaście* angeführt. Die Ausgangssituation ist diese: Der Doktor hat sich, entgegen seiner Gewohnheit, für ein Telefongespräch von seinen Freunden zurückgezogen; mistrz, der zufällig in die Nähe kommt, hört ein Teil davon mit. Als der Doktor entdeckt, dass mistrz etwas gehört haben könnte, entsteht zwischen ihnen das folgende Gespräch:

- Słyszałeś coś? – zapytał [Doktor] ze zmienioną twarzą.
- Czy ja coś słyszałem? – zapytał sam siebie mistrz.
- Niczego nie słyszałeś! – powiedział stanowczo Doktor.
- Niczego nie słyszałem? – zapytał mistrz.
- Zapomnij – zażądał Doktor.
- Już zapomniałem – powiedział mistrz. I zapomniał. Naprawdę zapomniał.<sup>21</sup> (Świetlicki 2008, 104)

Das Textfragment ist aus acht kurzen Hauptsätzen gebildet. Die ersten sechs Sätze bestehen aus direkter Rede und Erzähltext, sie werden wie dramatischer Replikenwechsel voneinander abgesetzt, so dass jeder Satz eine Zeile einnimmt. Die sechste und letzte Zeile besteht aus drei Sätzen, wobei der zweite und dritte Satz das Verb der direkten Rede aus dem ersten aufnehmen und es refrainartig wiederholen. Wiederholungen bestimmen auch die Wortebene: „Słyszać“ erscheint viermal in zwei gramma-

---

20 Mit Karol Kot (1946–1968) wird eine historische Person erwähnt, ein Krakauer Serienmörder, der von 1964 bis 1966 mehrere Morde und Mordversuche beging und 1968 hingerichtet wurde. Zugleich suggeriert die Erwähnung der Aufzeichnungen des mistrz über den Fall, dass mistrz an der Verfolgung Kots beteiligt gewesen wäre, und führt den Leser damit in die Irre: Da mistrz 1961 geboren sein muss, hätte er diese Aufzeichnungen als Drei- bis Siebenjähriger machen müssen.

21 „Hast Du etwas gehört?“ fragte [der Doktor] mit verändertem Gesicht. – ‚Habe ich etwas gehört?‘ fragte mistrz sich selbst. – ‚Du hast nichts gehört!‘ sagte der Doktor entschieden. – ‚Ich habe nichts gehört?‘ fragte mistrz. – ‚Vergiss‘, forderte der Doktor. – ‚Ich habe schon vergessen‘, sagte mistrz. Und vergaß. Vergaß wirklich.“

tischen Formen, „zapytał“ dreimal, „powiedział“ zweimal, „zapomniac“ wiederum viermal in drei grammatischen Formen; „mistrz“ tritt dreimal auf, „Doktor“ und „coś“ je zweimal, „niczego nie“ wird in anaphorischer Position einmal wiederholt. Die Kürze der Sätze und Absätze in Verbindung mit den zahlreichen phonetischen und lexikalischen Wiederholungen bewirken eine Annäherung der Struktur der Prosa an die des Verses.<sup>22</sup> Zugleich ist diese Passage – durch die Hinterfragung des mistrz durch sich selbst und seine Nachfrage, durch die zusätzliche Bestätigung des Erzählers am Schluss – eine deutliche Parodie auf eine vertraute Szene aus Kriminalromanen, in der jemandem befohlen wird, etwas nicht für seine Ohren bestimmtes zu vergessen.

Jedes Kapitel besteht aus einzelnen kurzen Szenen. Die Szenen haben einen Umfang von drei Zeilen bis zwei, drei, in Ausnahmefällen fünf Seiten. Als Beispiel sei hier eine solche Szene aus dem zweiten Kapitel von *Jedenaście* angeführt:

Zakrwawiony ocknął się.

Leżał nadal w szopie, na stercie śmieci.

Ktoś był tu, w tych ciemnościach. Ktoś przyglądał mu się. I nie miał wcale dobrych zamiarów. Być może nawet był to jego oprawca. Tak mu się śniło, a może nie śniło mu się to wcale, może działa się to naprawdę.

– No to umrę – pomyślał.

– No to umrę – wyjęczał. – No to umrę, już mi nie zależy. Może to jest sprawiedliwość, może to tak wygląda, może to tak się kończy. Że też ze wszystkich szop świata wybrałem właśnie tę szopę. Tu umrę. W tej właśnie szopie, w ciemnościach, w śmieciach.

Dość tego poniżenia. Dość tego strachu.

Oko za oko.

Ząb za ząb.

– Wiem wszystko – powiedziało coś wewnątrz jego głowy. – Już wszystkiego się domyślam. Nie musisz już nie mówić.

W ciemnościach coś się poruszyło.

Zakrwawiony zasłonił oczy.<sup>23</sup> (Świetlicki 2008, 33)

22 Adam Poprawa vermutet als weitere mögliche Funktion dieser Satzstruktur eine parodistische Ausrichtung auf den Stil der polnischen Reportagenschule (vgl. Poprawa 2011, 100).

23 „Der Blutbedeckte wachte auf. / Er lag immer noch im Schuppen, auf dem Abfallhaufen. / Jemand war hier, in dieser Dunkelheit. Jemand betrachtete ihn. Und er hatte keine guten Absichten. Vielleicht war das sogar sein Henker. So träumte es ihm, aber vielleicht träumte

Die zitierte Szene demonstriert erstens ihre Zergliederung in kurze Absätze, zweitens die Verheimlichung der Identität der Figur und drittens das Verfahren des Cliffhangers.

Świetlicki führt ferner an einigen Stellen Regelmäßigkeiten ein, die an die Verstechnik erinnern: So ist in *Dwanaście* das sechste Kapitel (88–104) fast ganz (bis 101) aus dreizeiligen Absätzen gebildet. Die dreizeiligen Absätze resümieren die aktuelle Situation und Befindlichkeit jeder in Erscheinung getretenen Figur, sie geben an, wo sie sich befindet, was sie tut oder nicht tut. Auch in den beiden Folgebänden erscheinen solche resümierenden bzw. partikulierenden Passagen, z. T. ebenfalls in dreizeiligen Absätzen.

Świetlicki nutzt ferner grafische Möglichkeiten der Schrift. In allen drei Romanen sind einzelne Textsegmente, die entweder als Zitate aus Zeitungsartikeln oder Verlagsverträgen, als Briefe von Romanfiguren präsentiert oder offensichtlich aus einer anderen, aber jeweils erst am Ende genannten Perspektive als der des Erzählers berichtet werden, in Kursivschrift gesetzt. Świetlicki übernimmt mit diesem grafisch angezeigten Perspektivenwechsel ein in Thrillern übliches Verfahren (vgl. Nusser 2009, 55).

### Intertextuelle Bezüge und selbstreferenzielle Kommentare

Die Romane präsentieren verschiedene Spielarten des Bezugs auf andere Autoren und Texte, angefangen von der bloßen Nennung zeitgenössischer Autorennamen – u. a. Dorota Masłowska, Adam Zagajewski, Artur Młeczko und Marcin Świetlicki (Świetlicki 2006, 51, 88, 92, 126), Olga Tokarczuk, Wojciech Kuczok, Jerzy Pilch (Świetlicki 2007, 59, 159 f.), Andrzej Stasiuk, Stefan Chwin, Adam Sosnowski, Zbigniew Herbert, Sławomir Mrożek (Świetlicki 2008, 104–106) – bis zur Aufrufung von Werken Oscar Wildes, Goethes und Wyspiańskis. So stellt sich mistrz „einige phantastische und Dorian-Grey-hafte Fragen“ (vgl. 75); der von seinem späteren Mörder erpresste Doktor sollte, wie der Mörder erzählt, mit seinem Blut einen „cyrograf“ (Verschreibung an den Teufel) (vgl.

---

es ihm auch gar nicht, vielleicht war das Wirklichkeit. / ‚Aber ich sterbe‘, dachte er. / ‚Aber ich sterbe‘, stöhnte er. ‚Aber ich sterbe, es liegt mir nichts mehr daran. Vielleicht ist das Gerechtigkeit, vielleicht sieht das so aus, vielleicht endet es so. Dass ich aus allen Schuppen ausgerechnet diesen Schuppen ausgesucht habe. Hier sterbe ich. In eben diesem Schuppen, in Dunkelheit, im Abfall.‘ / Genug dieser Erniedrigung. Genug dieser Angst. / Auge um Auge. / Zahn um Zahn. / ‚Ich weiß alles‘, sagte etwas in seinem Kopf. ‚Ich habe schon alles erfahren. Du musst nichts mehr sagen.‘ / In der Dunkelheit bewegte sich etwas. / Der Blutbedeckte schloss die Augen.“

75) leisten, und eine der Eheschließungen Mangos wird als Heirat mit einem Bauernmädchen nach dem Vorbild Lucjan Rydels und Stanisław Wyspiańskis bezeichnet (vgl. Świetlicki 2006, 120 f.). Wyspiańskis *Wesele* (1901) wird in *Jedenaście* zu einer häufig aufgerufenen Vorlage: Wie in *Wesele* spielt die Handlung in einem nicht genannten Dorf bei Krakau, fordert das junge Mädchen von mistrz Geschichten über „pan młody i panna młoda“<sup>24</sup> (196); es werden auch direkte Zitate aus dem Stück – wie z. B. „Chińczyki trzymają się mocno“<sup>25</sup> – (Świetlicki 2008, 64) angeführt.<sup>26</sup> Zudem werden – z. T. groteske – Jubiläumsprojekte zum Wyspiański-Jahr 2007 vorgestellt (vgl. 105 f.). Der Bezug auf *Wesele* verdeutlicht die parodistische Ausrichtung der Romane Świetlickis auf ein kanonisches Werk der polnischen Hochliteratur und zugleich die Überblendung von Literatur(-betrieb) und Leben. Die Grenzen zwischen Fiktion und Fakten werden entblößt und lösen sich auf.

### Gattungsbezogene Kommentare

Auf den Kriminalroman wird immer wieder Bezug genommen, in ebenso beiläufiger Art und Weise wie auf die Hochliteratur. In der Dorfkneipe erinnert sich mistrz an früher häufige Gespräche in einer seiner Krakauer Kneipen mit Professor Jerzy über schwarze Kriminalromane (Świetlicki 2008, 72). Der Erzähler verweist auf Konventionen der Gattung wie diejenige, dass eine in einer Erzählung auftauchende Pistole am Ende auch schießen müsse (vgl. Świetlicki 2006, 155), oder die (hier nicht eingehaltene) Regel, dass in einem Krimi irgendwann einmal eine Spur, ein Verdächtiger auftauchen müsse (vgl. Świetlicki 2008, 66). Er kommentiert ironisch einen erfolglosen Versuch des mistrz, ein Gespräch zu belauschen, und grenzt sich zugleich von einer Konvention der Gattung ab, wenn er das Belauschen von Gesprächen anderer als vielleicht einem Detektiv, aber keinem erwachsenen Mann angemessene Handlung bezeichnet, und mistrz bescheinigt, er sei „[w] tym sensie [...]“

24 „Braut und Bräutigam“.

25 „Die Chinesen halten sich stark.“ Die in Wyspiańskis Drama in einem Gespräch über die politische Weltsituation um 1900 ausgesprochene Replik erscheint in *Jedenaście* als Kommentar zu der Nachricht, die Dorfkneipe werde zum Ende des Monats geschlossen und von einem China-Markt ersetzt.

26 Die Bezeichnung des mistrz als lebender Leichnam, Gespenst und Vampir verbindet die Romane zugleich mit der *persona* der Lyrik Świetlickis: Auch dort kommt es vor, dass die *persona* stirbt und gleichsam aus dem Jenseits zum Leser spricht (vgl. Niesporek 2014, 76–99). Sie behält sich dabei aber immer die Möglichkeit zur Rückkehr in die Welt der Lebenden vor (vgl. 95).

na pewno nie był w tej chwili detektywem.“<sup>27</sup> (171) Der Erzähler selbst schlägt damit dem Leser vor, mistrz nicht als den Detektiv, als der er immer wieder genannt wird, zu betrachten.

Die Kritik am Kriminalroman geht über in die Kritik an der post-modernen Literatur- und Mediengesellschaft, wenn die erfolgreichen etablierten Themen der zeitgenössischen Hochliteratur – Gewalt in der Familie, die erste Menstruation, das Leben mit Kindern und ohne Kinder, die Selbstheilung von einer unheilbaren Krankheit durch Gebet und Meditation, die Aufarbeitung der multikulturellen Geschichte der kresy (vgl. Świetlicki 2006, 77) usw. – aufgezählt und den Geschichten des mistrz über kleine, unspektakuläre Alltagsereignisse entgegengesetzt werden. Auch an anderen Orten kommt es zu einer Umkehrung und Entgegensetzung der Perspektiven: Wenn einerseits mistrz als Gespenst und Untoter bezeichnet wird, so sieht mistrz die parodistisch karikierte Welt des Fernsehens als „[...] świat widm [...]. To nie może mieć żadnego logicznego wytłumaczenia. Świat prasy i telewizji to nie jest ten świat, co tutaj.“<sup>28</sup> (189) Er erregt sich über Zeitungsmeldungen zu politischen und kulturellen Ereignissen und ist befremdet von Modeerscheinungen wie der ständigen Benutzung von Handys und den unangemessenen Gebrauch bestimmter Schlagwörter wie „Projekt“ (vgl. Świetlicki 2008, 173).

Der Text lässt die Grenzen zwischen dem erzählten Geschehen und dem Sprechen über Film und Literatur ineinander fließen, wie an einem Beispiel aus *Jedenaście* gezeigt werden soll: Das Treffen des mistrz mit dem bewaffneten Mörder des Doktors, in dem sich dieser als solcher zu erkennen gibt, ist als Showdown zwischen zwei Gegnern organisiert. Mistrz ist schließlich im Dorf bei Krakau in die Gewalt des Mörders geraten; sein Gegner beginnt das Gespräch mit einer Erinnerung an den Kung-Fu-Film *Drunken Master*, in dem Charlie Chan als ein solcher betrunkenener Meister Hunderte von Gegnern beseitigte, und stellt mistrz die Frage, in welchem Stil dieser heute mit ihm kämpfen werde. Auf mistrzs Gegenfrage („Ach, wir werden heute kämpfen?“), antwortet der Mörder mit der Erinnerung an die TV-Serie *Maty mistrz na tropie* und die Konventionen des Thrillers, die den Kampf zwischen Detektiv und Verbrecher als Schlussakt vorsehen:

---

27 „in diesem Sinne in diesem Moment sicher kein Detektiv.“

28 „Gespensterwelt [...]. Das ist nicht logisch zu erklären. Die Welt der Presse und des Fernsehens ist nicht diese Welt, wie hier.“

– No, chyba musimy. Skoro mistrz tu jest, to wydaje mi się, że coś jednak mistrz wywęszył. Węszył, węszył i wywęszył. Pewnie nie wszystko, ale jest mistrz na dobrym tropie. Mały mistrz znalazł trop. Mały mistrz chce się zemścić. Chce pomścić swojego umarłego przyjaciela. To mały mistrz jest sądem. Obejrzałem sobie na świeżo wszystkie głupkowate odcinki tego głupkowatego serialu. Jestem na bieżąco. Straszne gówno.

– Wie pan co? Właśnie dzisiaj sobie postanowiłem, że jeżeli ktoś jeszcze będzie mi wypominał udział w tym serialu, to go zabiję. Od wielu lat ludzie chodzą za mną i mówią, jak bardzo im się to podobało albo jak bardzo im się nie podobało. Skończyło się. Mało mnie to interesuje. To jest pański problem, co się panu podoba, a co nie. Nie mam najmniejszego zamiaru wysłuchiwać takich rzeczy. Zwłaszcza od takich osób jak pan – warknął nie grzecznie mistrz.

– Och, nie spodziewałem się, że potrafi być mistrz aż tak asertywny i agresywny – zasyczał złośliwie pan.

Słowo „mistrz” wymawiał z tak przesadnym niciskiem, że stawało się to za każdym razem coraz bardziej obraźliwe.<sup>29</sup> (202)

Mistrz geht in seiner Antwort nicht auf die Kampfaufforderung seines Gegners ein, sondern behandelt ihn als einen Fan, der ihn auf die alte Serie anspricht. Mistrz ignoriert die damit geäußerte Drohung und beraubt sie so ihrer Wirkung. Das folgende Rededuell verändert die Positionen nicht grundlegend, wird aber zum Schluss durch körperliche Gewalt entschieden: Mistrz kommt dem Schuss des Mörders mit einem Schlag des zufällig in der Nähe liegenden Schürhakens bevor – er beseitigt seinen Gegner in Notwehr.

29 „Nun, das müssen wir wohl. Da Sie hier sind, scheint mir, dass Sie doch etwas ausgeschnüffelt haben. Er schnüffelte, schnüffelte und schnüffelte es aus. Sicher nicht alles, aber Sie sind auf der Spur. Der kleine Meister hat die Spur gefunden. Der kleine Meister will sich rächen. Will denjenigen gestorbenen Freund rächen. Da ist der kleine Meister das Gericht. Ich habe mir erneut alle dümmlischen Folgen dieser dümmlischen Serie angesehen. Ich bin auf dem Laufenden. Schreckliche Scheiße.“ / ‚Wissen Sie was? Gerade heute habe ich mir vorgenommen, dass ich, wenn mich noch einmal jemand an meine Teilnahme in dieser Serie erinnert, denjenigen erschlage. Seit vielen Jahren laufen die Leute hinter mir her und sagen, wie sehr ihnen das gefallen hat oder wie sehr es ihnen nicht gefallen hat. Schluss. Das interessiert mich wenig. Das ist Ihr Problem, was Ihnen gefällt oder nicht. Ich habe nicht die leiseste Absicht, mir solche Dinge anzuhören. Insbesondere von solchen Personen wie Ihnen‘, knurrte mistrz unhöflich. / ‚Och, ich habe nicht erwartet, dass Sie so bestimmt und aggressiv sein können‘, zischte der Herr böse. / Das Wort ‚mistrz‘ sprach er mit einem solch voreingenommenen Nachdruck aus, dass es mit jedem Mal noch etwas beleidigender wurde.“

### Zusammenfassung

Die Kriminalromane Świetlickis nehmen Elemente des Detektivromans auf, indem sie Rätsel lösen – auf der Ebene der Trilogie das Rätsel um den Tod des Doktors, auf der Ebene der einzelnen Romane in *Dwanaście* das Rätsel um die Ermordung der Mitglieder der Gruppe Biały Kiel, in *Trzynaście* das Rätsel um die Misshandlung und Ermordung von Frauen um mistrz und in *Jedenaście* die Ermordung des jüngeren Morales. Zugleich werden in jedem Roman weitere Verbrechen bzw. Vergehen begangen, die nur dem Leser bekannt gemacht, aber nicht öffentlich angezeigt werden – dies sind Vergehen aus Gier nach Geld, aus oft nur eingebildeter Liebe oder solche, die – in jedem Roman – als Publicity Stunt geplant und ausgeführt werden. Kritik an der Warenwelt der Postmoderne, an der zeitgenössischen Kultur, am Wandel der Werte ist offensichtlich angelegt – das verweist wiederum auf den Kriminalroman der hard-boiled school und den Thriller, die die zeitgenössische Gesellschaft als grundlegend ungerecht und korrupt, als nicht zu verbessernde, auffassen und darstellen. Auch die Figur des einsamen, zynisch gewordenen, Whisky trinkenden Privatdetektivs verweist auf den hartgesottenen Detektiv der Romane Raymond Chandlers, der hier aber in der Figur des mistrz in einen handlungsunfähigen Mann verwandelt ist, der nicht mehr an der Gesellschaft und der Welt, in der er lebt, teilnimmt, sondern sich ihr entfremdet hat und sie weitgehend ignoriert. Seine demonstrativ deklarierte bürgerliche Nichtexistenz erscheint als Vorstufe für sein am Schluss des dritten Romans ebenso demonstrativ deklariertes Nichtleben, für sein Verschwinden aus der Welt der Lebenden.

Indem Świetlicki diese Figur in den Prozess der Transformation der sozialistischen Gesellschaft Polens in eine kapitalistische gesetzt und sie als Parodie noch einmal ins Leben gerufen hat, hat er sie als nicht mehr mögliche zu Ende gedacht. Seine Romane verbinden die Parodie auf die Gattung des Kriminalromans mit der satirischen Entblößung der Überspanntheiten und Manierismen des (post-)modernen Kulturbetriebs. Dazu gehört das Auftauchen von Fans, die mistrz verfolgen bzw. mit ihm sprechen, sich mit ihm fotografieren lassen wollen, die wiederholten Anfragen von Fernsehsendern, Zeitungen und Verlagen nach Interviews, Stellungnahmen in Umfragen und Memoiren, die zahlreichen Szenen, die snobistischen Verhaltensweisen von Fernsehreportern und -angestellten, die die Jagd nach Statussymbolen, nach Erfolgen, das Karrieredenken usw. aufspießen. Świetlickis Kriminalromane spielen mit der Gattung des Kriminalromans, entblößen seine Verfahren, überschreiten seine Grenzen und entwerfen ganz nebenbei ein satirisches Bild des ka-

pitalistisch transformierten postmodernen Kulturbetriebs Polens. Sie erweisen sich als poetisch und sprachlich souverän gestaltete Mischung aus Kriminalparodie und kulturkritischem Roman.

## Literatur

- Barańczak, Stanisław: Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe. In: W kręgu literatury Polski Ludowej. Red. von. M. Stępień (Red.). Kraków 1975, S. 270–316.
- Czapliński, P./Śliwiński, P.: Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji. Kraków 2000.
- Feldberg, Karolina: Świetlik w mieście. In: Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego. Red. von Piotr Śliwiński. Poznań 2011, S. 185–201.
- Kozicka, Dorota: Marcina Świetlickiego poszukiwanie formy bardzo pojemnej. In: Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego. Red. von Piotr Śliwiński. Poznań 2011, S. 112–119.
- Kozioł, Paweł: Marcin Świetlicki – Życie i twórczość. Zugänglich unter: <<http://culture.pl/pl/tworca/marcin-swietlicki>> (letzter Aufruf am 05.04.2017).
- Martuszevska, Anna: Niektóre właściwości struktury polskiej współczesnej powieści kryminalnej. In: Formy literatury popularnej. Studia (= Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej; 33). Red. von Aleksandra Okopień-Sławińska. Wrocław u. a. 1973, S. 93–113.
- Niesporek, Katarzyna: „Ja“ Świetlickiego (= Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; 3211). Katowice 2014.
- Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar 2009.
- Poprawa, Adam: Zamiennik gatunkowy Świetlickiego. In: Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego. Red. von Piotr Śliwiński. Poznań 2011, S. 98–109.
- Pudełko, Agnieszka: Krakowski realizm knajpiany (8): Marcin Świetlicki. Zugänglich unter: <<http://www.ha.art.pl/projekty/felietony/3799-krakowski-realizm-knajpiany-8-marcin-swietlicki>> (letzter Aufruf am 05.04.2017).
- Roszak, Joanna; Kledzik, Emilia (Red.): Pierwsza połowa Marcina. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego. Poznań 2012.
- Skrzypczak, Marcin: Obywatel Świetlicki. In: Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego. Red. von Piotr Śliwiński. Poznań 2011, S. 228–234.

- Świetlicki, Marcin: Dwanaście (= PKK; 2). Kraków 2006.  
Świetlicki, Marcin: Trzyście (= PKK; 5). Kraków 2007.  
Świetlicki, Marcin: Jedenaście (= PKK; 8). Kraków 2008.  
Świetlicki, Marcin: Powieści. Kraków 2011a.  
Świetlicki, Marcin: Wiersze. Kraków 2011b.  
Śliwiński, Piotr (Red.): Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego (= PKK; 1). Poznań 2011.  
Trupy polskie: Kryminał, thriller, sensacja. Opowiadania. Kraków 2005.  
Żabski, Tadeusz (Red.): Słownik literatury popularnej, Wyd. 2, popr. i uzup., dodr. Wrocław 2006.

## **Kollektives Identitätskonstrukt und eigene Familiengeschichte**

Marek Krajewskis Lemberger Retrokrimis

Marek Krajewski, ein gebürtiger Breslauer in erster Generation (geb. 1966) und einer der bekanntesten Kriminalautoren der Gegenwart, wird in der Literaturkritik als polnischer Chandler gefeiert.<sup>1</sup> Seine Bücher wurden bereits in 20 Sprachen übersetzt und mit zahllosen Preisen ausgezeichnet: von der renommierten Kategorie *Buch des Jahres* 2004 (poln. *Książka Roku*) oder dem Preis des Oberbürgermeisters von Wrocław 2006 bis zu den Auszeichnungen polnischer Blogger und dem Georg-Dehio-Buchpreis 2016 für die Reihe der Breslauer Retrokrimis (1999–2007), verliehen vom Deutschen Kulturform östliches Europa. In dem zwischen 2009 und 2013 entstandenen Lemberger Zyklus (poln. *cykl lwowski*) exponiert Krajewski mittels des Instrumentariums eines Genres der Unterhaltungsliteratur ein kollektives Identitätskonstrukt, indem er politische Mythen tradiert. Der Autor führt ein erinnerungshistorisches Narrativ, in welches die kollektiven Erfahrungen und damit die Familiengenealogie(n) der Nachkriegsgenerationen in Polen eingeschrieben werden. Hier wird ein neues Selbstverständnis der gegenwärtigen polnischen Kriminalliteratur ersichtlich: Sie arbeitet das Jalta-Syndrom<sup>2</sup> sowie die Folgen des Potsdamer Abkommens von 1945 erinnerungshistorisch auf und befasst sich mit der Re- und Entmythologisierung kulturell bedeutender Peripherien. Zugleich wird die kommunistische Vergangenheit der Volksrepublik

- 
- 1 Krajewski selbst betonte von Anfang an, dass für ihn Raymond Chandler (1888–1959) als unübertroffener Meister der Gattung der hard-boiled School gilt, und dass ihm Chandlers Krimis mit dem legendären Detektiv Philip Marlowe zu einer wichtigen Quelle literarischer Inspiration und zum handwerklichen Vorbild wurden (vgl. Uczkiewicz 2009, 17).
  - 2 Gemeint sind die Beschlüsse der Jalta-Konferenz 1945, auf der die Neuordnung Europas nach dem Kriegsende festgelegt wurde und denen gemäß Polen in die Einflussphäre der Sowjetunion fiel. Dieses wurde von der polnischen Seite als großes politisches und moralisches Unrecht wahrgenommen.

Polen 1945–1989 ausgeblendet und so die historisch-politische Kontinuität zwischen der Zweiten Republik 1918–1939 und der Gesellschaft nach 1989, bekannt als die Dritte Republik Polen, bekräftigt.

Der Lemberger Zyklus besteht aus fünf Retrokriminalromanen: *Głowa Minotaura* (2009; „Der Kopf des Minotaurus“<sup>3</sup>), *Erynie* (2010; „Die Erinnyen“), *Liczy Charona* (2011; „Charons Zahlen“), *Rzeki Hadesu* (2012; „Die Flüsse des Hades“) und abschließend *W otchłani mroku* (2013; „Im Abgrund der Dunkelheit“). Die Kriminalfälle sind in den ersten drei Büchern vor allem im polnischen Lemberg bzw. Lwów<sup>4</sup> der goldenen 1920er und 1930er Jahre angesiedelt. In den zwei letzten Krimis wird überwiegend im Wrocław der Jahre 1945/1946 ermittelt, wobei es sich bei den Morden um ungelöste Fälle aus der Lemberger Zwischenkriegszeit handelt.

Seit Ende der 1990er Jahre erleben Retro-Krimis, deren Handlung in die Zeit der Zweiten Republik versetzt ist, auf dem polnischen Buchmarkt einen Boom und können sich dort trotz der enormen Konkurrenz durch die amerikanische und skandinavische Kriminalliteratur behaupten. Neben Krajewski gehören in diese Reihe auch der in Olsztyn lebende Paweł Jaszczuk mit seiner eigenen Lemberger Reihe, in der im Lwów der 1930er Jahre und dessen malerischem Umland ermittelt wird, und Marcin Wroński, der die Lubliner Gesellschaft der 1930er Jahre zur Kulisse des Verbrechens macht. Die steigende Popularität der polnischen Retro-Krimis ist mehr als nur eine literarische Modeerscheinung. Der Retro-Krimi dieser Art bedient die erinnerungshistorische Neuorientierung der gesamten Gesellschaft und wird dem Erwartungshorizont der polnischen Leserschaft gerecht. Er knüpft an ein Kapitel der Geschichte an, welches im kollektiven Gedächtnis Polens wie auch in dessen Geschichtsbewusstsein eng mit der Frage der nationalen Kontinuität und der staatlichen Souveränität verbunden ist.

Die 1918 wiedererlangte Unabhängigkeit und die darauf folgenden Jahre der Zweiten Republik Polen bildeten im polnischen Exil nach 1945

---

3 Dieser erste Band ist als einziger aus dem Lemberger Zyklus unter dem Titel *Finsternis in Breslau* ins Deutsche übersetzt worden. Mit dem Titel wurde versucht, deutsche Leser zu erreichen, indem der Band wiederum mit Krajewskis Breslauer Krimireihe um Eberhard Mock verknüpft wird, die weitgehend ins Deutsche übersetzt wurde.

4 Hier werden je nach Kontext *Lwów* für die polnische Stadt der Zwischenkriegszeit oder die gängige deutschsprachige Bezeichnung *Lemberg* verwendet, was wiederum auf die historische Zeit zurückgeht, in der Lwów als Hauptstadt des Königreiches Galizien und Lodomerien zur Habsburger Monarchie gehörte. Dieselbe Herangehensweise betrifft auch die Verwendungen der Bezeichnungen *Breslau* als deutsche Stadt der 1920er und 1930er Jahre und *Wrocław* als polnische Stadt nach dem Zweiten Weltkrieg.

eine wichtige Grundlage des nationalen Selbstverständnisses, auch wenn der damit verbundene öffentliche Diskurs von nostalgischen Rückblicken und von politischen Verklärungen begleitet war. Im kommunistischen Polen dagegen wurde die Zweite Republik in der offiziellen Erinnerungskultur mittels einer ideologisch gesteuerten Propaganda als politisches Desaster abgetan und als „profaschistisches bourgeoises Regime“ stigmatisiert, oder aber im öffentlich-politischen Diskurs totgeschwiegen. Das zwischen 1981 und 1983 verhängte Kriegsrecht löste wiederum bei vielen Polen eine kollektive Sehnsucht nach einem „anderen Land“ aus, was auch bei Krajewski der Fall war:

Dann entschloss ich mich, [...] mich dem Polen der Zwischenkriegszeit zu widmen, was mich schon immer sehr interessierte, bereits in den 1980er Jahren, in meiner Jugendzeit. Als das Kriegsrecht verhängt wurde, fühlte man sich verklavt. Das löste bei mir unter anderem die Sehnsucht nach einem wirklich freien, wenn auch etwas idealisierten Polen aus. Und die Zweite Republik Polen [...] war ein freier und unabhängiger Staat. Seitdem ließen mich meine alte Faszination für die damalige Zeit und auch meine Liebe nicht mehr los. Und sie kamen wieder hoch, als ich den Breslauer Zyklus beendete.<sup>5</sup>

Nach der politischen Umbruchzeit 1989/1990 grenzte sich die polnische Gesellschaft von der offiziell indoktrinierten Erinnerungskultur Volks-polens nachdrücklich ab und war bemüht, im kollektiven Geschichtsbe-wusstsein eine politische wie soziale Kontinuität zur Zwischenkriegszeit herzustellen: zur Erfolgsgeschichte der Eigenstaatlichkeit nach 1918 und zu dem damaligen Modell einer bürgerlichen Gesellschaft. Im Polen nach 1989 erfüllte das Thema der Zweiten Republik nicht nur eine kompensatorische, sondern zugleich eine identitätsstiftende Funktion.

Krajewskis Entscheidung, nach fünf überaus erfolgreichen Breslauer Romanen auf einen neuen Ermittlungsort zurückzugreifen, lässt sich in marketingstrategischer Hinsicht gut nachvollziehen. In *Głowa Minotaura* schickt der Autor seinen legendären Breslauer Kriminalrat Eberhard Mock aus ermittlungstechnischen Gründen nach Lwów, wo der hartgesottene Ermittler auf sein Alter Ego, den polnischen Kommissar Edward Popielski, trifft: „Miałem już trochę dosyć

---

5 Gespräch mit Marek Krajewski, geführt von Olena Wehrhahn in Wrocław am 30. Januar 2012, im Folgenden GMK 2012, 5.

niemieckiego Wrocławia. Pomyślałem więc, że trzeba dokonać liftingu mojej twórczości, tak jak to się robi, projektując nową wersję jakiegoś samochodu. Dlatego wyekspediowałem Mocka do Lwowa.<sup>6</sup> (Krajewski in Szczerba 2009) Dazu kam in thematischer Hinsicht eine persönliche Ermüdung des Autors: „Napisałem kilka powieści osadzonych w realiach międzywojennego Wrocławia i uznałem, że ta sceneria jest mi już tak dobrze znana, że praca polegająca właśnie na osadzeniu w tej scenarii akcji, wydawała mi się nudna i jałowa.“<sup>7</sup> (Krajewski in Rzepka-Borys 2010) Eine gewisse topographische Auffrischung der Handlung und eine thematische Erneuerung waren angesichts des Erwartungshorizonts des Lesers ebenfalls notwendig. In dieser Leserschaft haben die heutigen Einwohner von Wrocław einen gewissen Anspruch auf Exklusivität. Denn bei dem kompletten ethnischen Austausch der Bevölkerung, welcher nach dem Zweiten Weltkrieg in Breslau/Wrocław stattfand, stammte die Mehrheit der damaligen Repatrianten aus Lwów und dessen Umgebung. Die Entstehung Wrocław aus den Trümmern des in den letzten Kriegsmonaten zerstörten Breslaus war mit einer der spektakulärsten und gewalttätigsten kulturell-historischen Neugestaltungen vorhandener städtischer Räume verbunden. Neben der kompletten Umbenennung der deutschen Straßen und Plätze, dem Ausradieren deutscher Spuren und dem ideologischen Auftrag der neuen kommunistischen Machthaber, aus dem deutschen Breslau eine „urpolnische“ Stadt zu machen, versuchte man zugleich, das verlassene Lwów topografisch nachzuahmen. Die Vertriebenen brachten nach Wrocław nicht nur ihre Koffer mit, vollgestopft mit Fotos und Andenken an ihre Heimatstadt. Man siedelte in Wrocław auch einige topographisch-kulturelle Fragmente aus Lwów neu an, darunter Denkmäler, Museumsexponate und Kunstwerke, wie das berühmte Panorama von Raclawice<sup>8</sup>. Der beachtliche Anteil der Be-

---

6 „Ich hatte von dem deutschen Breslau ein bisschen genug. Also dachte ich mir, dass ich meine Schriftstellerei erneuern muss. So, wie man dies bei der Einführung einer neuen Version eines Autos macht. Deswegen schickte ich Mock nach Lemberg.“ [Die Übersetzungen stammen hier wie im Folgenden von der Verfasserin, O. W.]

7 „Ich hatte bereits ein paar Romane geschrieben, deren Handlung im Wrocław der Zwischenkriegszeit eingefasst war, und so stellte ich fest, dass diese Szenerie mir so vertraut ist, dass mir die Arbeit, bei der es um die Umsetzung der Handlung eben in eine solche Szenerie gehen würde, langweilig und unproduktiv vorkam.“

8 Das 15x14 Meter große, monumentale Meisterwerk der berühmten Lemberger Maler Jan Styka und Wojciech Kossak stammt aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und genießt in Polen eine nahezu national-sakrale Bedeutung. Es stellt den Sieg der polnischen Armee unter Führung von Tadeusz Kościuszko über das russische Heer in der Schlacht bei Raclawice 1794 dar. Zur Wiederherstellung des Panoramas in Wrocław und zur Geschichte der topographischen Umwälzung der Stadt siehe Thum 2003, 405–419.

völkerung aus den ostpolnischen Gebieten (poln. Kresy), aber vor allem der bemerkenswerte intellektuelle Einfluss, welchen die ehemalige Lemberger Elite auf das kulturelle und politisch-gesellschaftliche Leben der schlesischen Metropole ausübte, trug zur Entstehung des Mythos vom Wrocław der Nachkriegszeit als zweitem Lemberg (poln. drugi Lwów) bei. Hierbei wurden die neuen Einwohner Wrocławs gleichsam in die Pflicht genommen, ihre stammbuchmäßige oder auch nur geistige Verbindung zu Lwów zu bekunden:

Meine Mutter kam zusammen mit ihrem Bruder und meiner Großmutter erst 1957 mit der letzten Gruppe der so genannten polnischen Repatrianten nach Polen. [...] Deswegen waren es überwiegend die Erzählungen meiner Mutter über die sagenhaften Lemberger Gebiete, über das polnische Lwów und über herrliche Landschaften. Die Mehrzahl der Einwohner im heutigen Wrocław hat eine ähnliche ostpolnische oder Lemberger Familiengeschichte. [...] die ersten Erzählungen über das alte polnische Lwów in der Zwischenkriegszeit kamen nicht nur von meiner Mutter, sondern auch von meinem Großonkel – Gott segne seine Seele – Michał Obłąk [...], dem ich eben *Głowa Minotaura* widmete. [...] Für ihn, einen ehemaligen Offizier [...] der polnischen Untergrundarmee im Zweiten Weltkrieg, wäre die Entstehung des freien Polens 1989 das Schlüsselerlebnis seines Lebens gewesen. Der Großonkel lebte vor dem Zweiten Weltkrieg in Lwów und konnte mir von dieser herrlichen Stadt unglaublich viel erzählen, aber auch von polnischen Sitten und der polnischen Tradition [...]. (GMK 2012, 2 f.)

Krajewski schildert eine für seine Generation typische Familiensituation, in der die Familienerinnerungen und die offizielle Erinnerungskultur der Volksrepublik Polen einander gegenüberstanden. Das Thema der ehemaligen ostpolnischen Gebiete und deren Verlust war im öffentlichen Leben der Volksrepublik und in offiziellen politisch-gesellschaftlichen Diskursen ein absolutes Tabu.<sup>9</sup> Erst nach 1989 wurde es möglich, den

---

9 „Es gab keinen ‚Verband der Repatrianten‘, ganz zu schweigen von einer Landsmannschaft Galizien oder einer Vereinigung der Lemberger. Dies war ganz einfach nicht erlaubt. Es gab viele Einwohner Wrocławs, die bereitwillig die Interessen Lembergs vertreten hätten, so wie Herbert Hupka sich für die Breslauer einsetzte. Aber sie waren bei Anordnung von Strafe zur Untätigkeit verurteilt. Wenn sie zusammenkamen und über ‚die gute alte Zeit im Osten‘ reden wollten, konnten sie dies nur in kleinen Gruppen und unter Ausschluss

Kresy-Diskurs und das Schicksal der dortigen polnischen Bevölkerung in die offizielle Erinnerungspolitik einzubetten.

Bei Krajewski bringt Lwów als Stadtraum seine eigene Topographie des Verbrechens hervor, die sich aber nicht nur aus der Geschichte und Geographie des Ortes speist, sondern sich auch erinnerungshistorischer, politischer und symbolischer Quellen bedient. Obwohl Krajewski darauf beharrt, dass die Handlungsorte in seinen Büchern zum größten Teil „zufällig und aus rein persönlichen Gründen“ ausgesucht werden (GMK 2012, 11 f.), dienen die im Lemberger Zyklus wiederhergestellte Topographie und die wiedergegebenen lokalspezifischen Artefakte keineswegs ausschließlich der Unterhaltung. Beim Eintauchen in den urbanen Raum – gleichsam mittels detaillierter Stadtführungen durch die damaligen Parkanlagen, Plätze und Straßen mit konkret angegebenen Hausnummern und dank einer mal panoramahaften, mal fragmentierten Perzeption – überlagern sich das Imaginäre und das Faktische. Der Leser folgt dem kriminalistischen Narrativ in einer vielschichtigen und ausgeklügelten crime story, in der alle charakteristischen Elemente und Strukturen eines idealtypischen Thrillers vorhanden sind. Außerdem hat die literarisch rekonstruierte Topographie Lembergs für den polnischen Leser einen starken erinnerungshistorischen Charakter: Die Tatorte sind hier auch Erinnerungsorte, die mit der Verteidigung Lembergs 1918 im polnisch-ukrainischen Krieg und mit der wiedererlangten Unabhängigkeit Polens nach dem Ersten Weltkrieg zusammenhängen. Gleichzeitig sind sie mit dem Molotov-Ribbentrop-Pakt von 1939, mit sowjetischen Gräueltaten im Sommer 1941 sowie einem der brutalsten Kapitel der deutschen Besatzung von 1941–1944, nämlich dem in der Erinnerungskultur Polens tief eingprägten Lemberger Professorenmord,<sup>10</sup> und der polnischen Widerstandsarmee (poln. Armia Krajowa, AK) im Zweiten Weltkrieg verbunden.

---

der Öffentlichkeit. Kundgebungen konnten sie nicht abhalten. Zu Rundfunk und Fernsehen hatten sie keinen Zugang. Und sie hatten keine Stimme in der lokalen oder nationalen Politik.“ (Davies/Moorhouse 2002/2005, 595)

10 Im Juli 1941 wurden die meisten Vertreter der polnischen wissenschaftlichen Elite Lembergs von einem deutschen Hinrichtungskommando erschossen und in einem Massengrab verscharrt. 1943 wurden die exhumierten Leichen verbrannt, um die Spuren des Massakers zu verwischen. Die außerordentliche Brutalität dieser Hinrichtung zeigte sich auch dadurch, dass viele Opfer zusammen mit ihren Familien, dem Hauspersonal und zufälligen Hausbesuchern ermordet wurden. Die wenigen Angehörigen der wissenschaftlichen Elite Lembergs, die die deutsche Besatzung und den Holocaust überlebten, wirkten nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs noch Jahrzehnte an der Universität Wrocław (vgl. Schenk 2007).

Im Lemberger Zyklus wird den Lesern nicht nur die politisch angespannte und dekadent-mondäne Atmosphäre der Lemberger Gesellschaft der 1930er Jahre nähergebracht, und zwar mit vielen kulturhistorischen Realien, die als Kostüm und Kulisse der detektivischen Aufklärungsarbeit der Protagonisten eine hohe Authentizität verleihen und zusätzlich zu einer spannenden Unterhaltung beitragen. Der Tatort Lwów ist zugleich ein sozial-ethnisches Pulverfass in einem multikulturellen Arkadien und ein polnisches bzw. antisowjetisches Piemont. Im kollektiven und kulturellen Gedächtnis Polens ist Lwów als Erinnerungsort tief verankert und wurde zu einem integrativen Bestandteil des nationalen Identitätskonstrukts. Diese Stadt avanciert zu einem Mnemotop, zu einer – wie Jan Assmann formulieren würde – „erinnerungsträchtigen, bedeutungsgeladenen Landschaft“<sup>11</sup>, die in Krajewskis Texten dem Leser gegenüber generationsübergreifend eine identitätsstiftende Funktion erfüllt. Die Stadt wird zum Inbegriff eines kollektiven Traumas, zu einem Raum der kollektiven und kulturellen Mnemotechnik, zu einem kulturell-politischen Mythos, dessen narrative Vehemenz in den polnischen gesellschaftlichen Diskursen scheinbar noch lange nicht nachlassen wird.

Die spezifische Bindung zwischen dem Lwów der Zwischenkriegszeit und dem Wrocław nach 1945 wird durch das Thema der Vertreibung hervorgehoben. In *Erynie* und in *Rzeki Hadesu* tritt an die Stelle der alten prachtvollen schlesischen Metropole der Zwischenkriegszeit eine zerstörte und von den kommunistischen Machthabern besetzte Stadt. Im Wrocław der Nachkriegszeit, dessen trostloser Alltag von Misere, Angst und Bespitzelung geprägt ist, finden sich auch Krajewskis Protagonisten (darunter der ehemalige Kommissar Popielski) wieder, die samt der polnischen Bevölkerung ihre Heimatstadt verlassen mussten. In dieser neuen, in Wrocław 1945 angesiedelten Lemberger Diaspora, die bei Krajewski aus sozial-kultureller Sicht sehr heterogen geschildert wird, werden alte Freundschaften gepflegt, alte Verbindungen wiederbelebt, aus der Lemberger Zeit stammende Abrechnungen der Unterwelt beglichen, kriminelle Machenschaften fortgeführt und ungelöste Altfälle aus

---

11 Assmann, der wiederum an die Studien zum kollektiven und kulturellen Gedächtnis von Maurice Halbwachs und Pierre Nora anknüpft, versteht unter dem Begriff *Mnemotop* Folgendes: „Das ursprüngliche Medium jeder Mnemotechnik ist die Verräumlichung. [...] Bezeichnenderweise spielt der Raum auch in der kollektiven und kulturellen Mnemotechnik, der ‚Erinnerungskultur‘, die Hauptrolle. [...] Die Gedächtniskunst arbeitet mit imaginierten Räumen, die Erinnerungskultur mit Zeichensetzungen im natürlichen Raum. [...] Es handelt sich um topographische ‚Texte‘ des kulturellen Gedächtnisses, um ‚Mnemotope‘, Gedächtnisorte.“ (Assmann 2003, 59 f.)

der Zwischenkriegszeit neu aufgerollt. In *Rzeki Hadesu* eilt Popielski, verkleidet als katholischer Priester und gejagt von NKWD<sup>12</sup>-Leuten, zu einem Treffen mit einem wichtigen Informanten. Die Verabredung soll in einer kleinen Kirche stattfinden, bei deren Beschreibung die hoffnungslose Lage der bereits vertriebenen ostpolnischen Bevölkerung und die Verzweiflung der deutschen Einwohner betont werden:

W jego ciemnym, chłodnym wnętrzu modlili się polscy wygnańcy z Kresów, zwani euphemistycznie repatriantami, i Niemcy, których jeszcze stąd nie wygnano – każdy w swoim języku, każdy w swojej intencji, a każdy nadaremnie. Ci pierwsi wciąż się łudzili, że powrócą do swej dawnej ojczyzny, ci drudzy – że w niej pozostaną. Wszyscy chcieli swe modły wznosić z czystym sercem i sumieniem, toteż służono im tutaj posługą spowiedzi [...].<sup>13</sup> (Krajewski 2012, 53)

Das Thema der Vertreibung als einer gemeinsamen deutsch-polnischen Erfahrung im 20. Jahrhundert betrifft vor allem die beiden Protagonisten Mock und Popielski. Sie werden als Seelenverwandte und intellektuelle Doppelgänger dargestellt. Ihre persönlichen Biografien und Charaktereigenschaften ähneln einander: ihre humanistische Bildung, eine Vorliebe für Schach, Bridge und die Gesellschaft gefallener Frauen, Jähzorn, Ungeduld und Gefräßigkeit, traumatische Erlebnisse aus dem Ersten Weltkrieg, eine tragische Liebe und die darauf folgende tiefe Verbitterung und Einsamkeit, verbale und auch tätliche Aggressivitätsausbrüche, sexuelle Ausschweifungen und Alkoholexzesse. Aber vor allem verbindet die beiden Ermittler der Verlust ihrer jeweiligen Heimatstadt. In diesem Zusammenhang kreiert Krajewski zwei besonders emotionsgeladene Szenen, welche beim Leser melancholische Verlustgefühle, nostalgische Sehnsüchte und sentimentale Erinnerungen hervorrufen. Die erste betrifft das Zusammentreffen der beiden Ermittler

---

12 Russische Abkürzung für das Volkskommissariat für innere Angelegenheiten in der Sowjetunion bis 1946, später Ministerium der Staatssicherheit (russ. MGB) und ab 1954 Komitee der Staatssicherheit (russ. KGB).

13 „In ihrem dunklen kalten Inneren [der kleinen Kirche; O.W.] beteten polnische Vertriebene aus den Kresy, die man euphemistisch Repatrianten nannte, und Deutsche, die man noch nicht vertrieben hatte. Jeder betete in seiner Sprache, jeder in seiner eigenen Intention, aber jeder vergeblich. Die Ersten gaben sich immer noch der Täuschung hin, in ihre frühere Heimat zurückkehren, die Zweiten wiederum, in ihrer Heimat bleiben zu dürfen. Alle wollten ihre Gebete mit reinem Herzen und Gewissen sprechen, also wurde ihnen hier mit einer Beichte gedient.“

am 9. Mai 1939 am Ende von *Głowa Minotaura*, unmittelbar vor dem Untergang der Zweiten Republik. Um einen Vergewaltiger und Mörder hinzurichten, treffen sich Mock und Popielski in Lwów. Der Leserschaft ermöglicht der Autor einen gewissen Cassandra-Blick: Im Gegensatz zu den Protagonisten kann diese voraussehen, dass das Treffen das letzte Wiedersehen in Lwów sein wird. Bei der zweiten Szene handelt es sich um die letzte Begegnung der beiden Protagonisten in *Rzeki Hadesu*, und zwar unmittelbar nach dem Verlust des polnischen und des deutschen Grenzlandes. Popielski und Mock, die gerade einen alten Lemberger Mordfall abgeschlossen haben, sehen sich zum letzten Mal in ihrem Leben. Im großen Finale treffen sich der ehemalige preußische Kriminalkommissar Mock, welcher im Dritten Reich zum Offizier des Abwehrdienstes wurde, und der ehemalige Lemberger Ermittler Popielski, der wiederum im Zweiten Weltkrieg als AK-Offizier diente, in einem zerstörten deutschen Haus im jetzt polnischen Wrocław. Dort begießen sie mit dem legendären polnischen *Baczewski-Wodka*<sup>14</sup> das endgültige Ende des deutschen Breslaus und des polnischen Lwów und damit den Untergang der Welt vor den Vertreibungen (vgl. Krajewski 2012, 264 f). Krajewski inszeniert dieses Treffen als eine Art Abschiedsritual, bei dem das Trinken des Wodkas mit dem des Wassers aus dem mythischen Fluss des Vergessens Lethe verglichen wird.

In Bezug auf Wrocław's Nachkriegsgeschichte wird in den Lemberger Krimis die Zeit der Volksrepublik ausgeblendet. In den Rahmenerzählungen wird der Leser vor allem in die kurze Phase nach dem Zweiten Weltkrieg (bis zum Ende der 1940er Jahre) versetzt, oder in die Zeit um die politische Wende und in die heutige Realität: in *Liczy Charona* in das Jahr 1988, in *Erynie* in das Jahr 2008, wo die im polnischen Lwów geborenen Nachkommen von Krajewskis Protagonisten wieder auftauchen, oder in *W otchłani mroku* in das Jahr 2012, wo der spät geborene Sohn von Kommissar Popielski als Haupterzähler erscheint. Im Gegensatz zu *Erynie*, wo das Wrocław der Jahre 1949/1950 nur in der Rahmenhandlung (im *Prolog* und im *Epilog*) eingeführt wird, wird dort in *Rzeki Hadesu* zum größeren Teil 1946 ermittelt. Hier wird der Mythos Wrocław's als zweites Lwów verstärkt tradiert, indem an die enorme Bedeutung der wissenschaftlichen Eliten Lwóws für das Wrocław der Nachkriegszeit erinnert wird. Hier begegnet Popielski seinem berühmten und real existierenden Landsmann, dem Professor Stanisław

---

14 Die berühmte Lemberger Fabrik für alkoholische Getränke wurde 1782 in Lemberg von der Familie Baczewski gegründet (vgl. Kotłobulatowa 2008, 57).

Kulczyński<sup>15</sup> wieder, der einen wichtigen Beitrag zu Popielskis Ermittlungen leistet.

Wie in seinen Breslauer Retrokrimis bezieht Krajewski im Lemberger Zyklus verstärkt kulturhistorische Wissensfelder über das klassische Altertum mit ein und zeigt sich als leidenschaftlicher Altphilologe, der als promovierter Kenner der Antike seine Vorlieben auf seine Protagonisten überträgt: „Moich bohaterów nasycam moimi cechami. [...] Zamiłowanie do łaciny i greki to jest cecha odautorska.“<sup>16</sup> (Krajewski in Rzepka-Borys 2010) Kriminalrat Mock studierte klassische Philologie und bleibt trotz des Berufswechsels sein Leben lang ein Liebhaber der lateinischen Sprache und ein passionierter Leser antiker Literatur im Original. Auch Kommissar Popielski, der ein altphilologisches Studium an der Wiener Universität abgeschlossen hat, zitiert wie Mock unermüdlich antike Autoren und glänzt – zum Verdross seiner weniger gebildeten Kollegen und Vorgesetzten – immer wieder mittels lateinischer Sentenzen und mythologischer Allusionen. Mit Ausnahme des letzten Buchs *W otchłani mroku* ist Krajewskis Passion für altertümliche Mythen bereits bei den Titeln der Lemberger Reihe festzustellen. Hier jedoch bekommt die Dialogizität mit der antiken Mythologie und Literatur eine besondere Intensität und neue Dimension. Zunächst sind es die erzählerischen Strukturen und die Schemata des Ermittlungsverlaufs, die an die Gestalten, Topoi und Motive der griechischen Mythologie angelehnt werden. Dem Handlungsrastraster in *Głowa Minotaura* dient der Theseus-Mythos als strukturelle Vorlage. Im zweiten Buch *Erynie* besteht die Kriminalgeschichte ganz im Sinne des altgriechischen Dramas aus einem *Prolog*, dann aus den nach den Rachegöttinnen benannten Kapiteln *Alekto* (die unaufhörlich Verfolgende), *Megaira* (die Wütende) und *Tisiphone* (die Vergeltende) sowie aus einem *Epilog*. Und in *Erynie* spielt die Verfolgung des Mörders auf den Orestes-Mythos an. Dem darauf folgenden *Liczy Charona* wird die Geschichte des mythischen furchterregenden Fährmanns Charon zu Grunde gelegt, der bekanntlich die Verstorbenen über den Totenfluss Styx oder Acheron ins Jenseits übersetzt. In seinen Lemberger Krimis berührt Krajewski immer wieder das Motiv der Grenzziehung und der Grenzüberschreitung zwi-

---

15 Stanisław Kulczyński (1895–1975) war einer der angesehensten Bürger im Lemberg der Zwischenkriegszeit, ein bekannter Botaniker, Forscher und Politiker, Professor und Rektor der Jan-Kazimierz-Universität in Lwów (1936–1937) sowie der erste Rektor der Universität Wrocław (1945–1952).

16 „Ich übertrage meine Eigenschaften auf meine Protagonisten [...] Die Vorliebe für Latein und Altgriechisch gehört zu meiner Eigenschaft als Autor.“

schen der Welt der Lebenden und dem Reich der Toten, indem er an den Hades-Mythos anknüpft.

In *Głowa Minotaura* findet die Finalszene in den unterirdischen Gängen statt, für die Lemberg berüchtigt war. Es gab dort ein gut ausgebautes Kanalisationssystem, in welches der Fluss Peltwa bereits im 19. Jahrhundert eingeleitet worden war.<sup>17</sup> Bei Krajewski avanciert dieser Fluss, der sich zu Anfang des 20. Jahrhunderts in eine gewöhnliche, in einen steinernen unterirdischen Korridor eingeschlossene städtische Kloake verwandelt hatte, zu einer Art Reservoir des Unheimlichen und zu einem für die Stadtbewohner unsichtbaren Strom der geheimnisvollen (kriminellen) Unterwelt, welcher „der Feder Dantes würdig wäre.“ (Krajewski 2009, 338) Damit wird die Peltwa als Lemberger Styx zu einer perfekten Kulisse für die Hinrichtung des Hauptverbrechers, dessen Leiche man schließlich dort verschwinden lässt. In *Rzeki Hadesu*, zu dessen Hintergrund die gruselige Atmosphäre des zerstörten Breslau nach dem Zweiten Weltkrieg gehört, wird das kriminalistische Szenario nach einem ähnlichen Schema wie in *Erynie* (neben dem *Prolog* und dem *Epilog*) in drei Kapitel aufgeteilt: *Phlegethon* (der Flammende) als Anspielung auf Lwóws Untergang, *Kokytos* (der Fluss der Klagen und Tränen) als Metapher der Vertreibung und *Lethe* (der Fluss des Vergessens) als Abschied von der Welt vor der Apokalypse des Zweiten Weltkrieges.

Im Lemberger Zyklus begegnet der Leser nicht nur einer Art Elitismus, indem er am kulturellen Gedächtnis des Abendlandes teilnehmen kann.<sup>18</sup> Mit Hilfe des altphilologischen Diskurses wird auch die Zugehörigkeit Polens zum Kulturraum des Okzidents bekräftigt, was sich als wichtiger Bestandteil in das aktuelle nationale Identitätskonstrukt integrieren lässt. In seiner Begeisterung für das Polen der Zwischenkriegszeit unterstreicht Krajewski auch den kultivierten Umgang der gebildeten Schichten der damaligen Gesellschaft: „[...] bardzo mi się podobała obyczaj tego okresu. Począwszy od eleganckich strojów, a więc garniturów, krawatów, kapeluszy u mężczyzn, po piękne powiewne sukienki u kobiet. Jestem także pod wrażeniem estymy, jaką przywiązywano do kultury klasycznej, będącej trwałym składnikiem formacji polskiej inteligencji.“<sup>19</sup> (Krajewski in Kucharski 2009) Die altgriechische Mytho-

---

17 Das Flussbett der Peltwa (ukr.: Poltwa) wurde bereits 1890 zugemauert, wodurch der Fluss völlig unter der Erde verschwand (vgl. Kotłobułatowa 2008, 16; 20).

18 Bei den Gesprächen mit Krajewski wird sogar an die in Polen vor einigen Jahren entstandene Debatte über die Zweckmäßigkeit oder Notwendigkeit des Erwerbs der Alt Sprachen im Schulprogramm und im Abitur angeknüpft (vgl. Stachnik 2011).

19 „Mir gefallen die Sitten der damaligen Zeit sehr: angefangen von der eleganten Kleidung,

logie dient als strukturelle Vorlage nicht nur für das kriminalistische, sondern auch für das erinnerungshistorischen Narrativ, was die Tradierung des Mythos Lwów verstärkt.

In seiner bekräftigenden Haltung dem Kresy-Mythos gegenüber knüpft Krajewski an das Motiv des verlorenen Paradieses an, das bald darauf zerstört wird. In der polnischen Exilliteratur und nach 1989 auch in Polen wurde dieses Motiv in den Stalinismus-Diskurs eingegliedert. Damit blieb eine antisowjetische und antirussische Haltung für die polnische Identitätsnarration von entscheidender Bedeutung. Dies manifestiert sich auch bei Krajewski: „Ów wuj [Michał Obłąk; O. W.], którego bardzo lubilem i szanowałem, ukształtował mnie pod wieloma względami, także politycznymi, choćby nieustannie akcentując swoją niechęć do Sowietów i Rosji, to mi zostało do dziś.“<sup>20</sup> (Krajewski in Uczkiewicz 2009, 21)

Die antisowjetische bzw. antirussische Haltung kommt bereits in Krajewskis *Festung Breslau* (2006; deutsch unter demselben Titel) durch die Schilderung der Gräueltaten der Roten Armee 1945 zum Vorschein. Krajewskis Krimis bieten insgesamt eine extrem schaurige Szenerie krimineller Taten: Dort finden sich morbide Milieus, psychische Abweichungen und sadistische Vorlieben jeglicher Art. Aus diesem Grunde wird der Autor immer wieder auf seine drastische Darstellung von sexueller Gewalt, Sadismus, Folter und Mord (auch an Kindern) angesprochen.<sup>21</sup> Es lässt sich eher von Retro-Thrillern, als von Retrokrimis sprechen. Eine solche literarische Herangehensweise erzeugt bei Krajewskis russischen Gestalten als stereotype Feindbilder eine besonders starke Wirkung. In *Liczby Charona* wird an den polnisch-sowjetischen Krieg von 1920 erinnert, in dem der Protagonist Popielski kämpfte und zum Zeugen der Barbarei der bolschewistischen Soldaten wurde (vgl. Krajewski 2011, 80 f.). Diese zeichnen sich im Text durch extreme Brutalität, Sadismus, einer Neigung zu autotelischer Gewalt sowie eine vulgäre und aggressive Sprache aus. In *W otchłani mroku* aber, mit dem der Lemberger Zyklus abgeschlossen wird, erreicht die narrative Intensität

---

das heißt Anzüge, Krawatten, Hüte bei Männern bis zu wunderschönen luftigen Kleidern bei Frauen. Ich bin auch von dem hohen Stellenwert beeindruckt, welchen die klassische Kultur als ein fester Bestandteil der Formation der polnischen Intelligenz hatte.“

20 „Jener Großonkel [Michał Obłąk; O. W.], den ich sehr liebte und schätze, prägte mich in vielerlei Hinsicht, auch in politischer. Er betonte auch ununterbrochen seine Abneigung den Sowjets und Russland gegenüber und dies sitzt in mir bis heute.“

21 So wurde in Interviews mit Krajewski die Notwendigkeit betont, auf den Titelseiten seiner Bücher den Hinweis *erlaubt ab 18 Jahren* einzuführen (vgl. Antczak 2010, Antczak 2012).

bei den Szenen der in Wrocław 1946 wütenden Rotarmisten und NKWD-Männer als Psychopaten und Vergewaltiger eine neue Dimension: Die Vergewaltigungsszenen, die detaillierte Beschreibung der Opfer und der geschilderte Blutausch, verlangen dem Leser eine enorme psychische und emotionale Robustheit ab.

In *Liczby Charona* bringt Krajewski in der Rahmenerzählung das Ausmaß des kollektiven Traumas der polnischen Gesellschaft zum Ausdruck, während einer seiner Protagonisten, ein Nachkomme der alten Lemberger Generation, in einem Interview 1988 mit einem ahnungslosen norwegischen Fernsehjournalisten seinen Emotionen freien Lauf lässt und sich seinen Kummer stellvertretend für alle polnischen Vertriebenen von der Seele redet:

To jest miasto sowieckie, okaleczone, zdewastowane i gnębione przez reżim moskiewski, miasto wyrwane Polsce 17 września 1939 roku, miasto, z którego po wojnie wygnano Polaków, to znaczy pozbawiono go duszy! Wyobraża pan sobie? To tak, jakby nagle Szwedzi zabrali Norwegom Oslo, przyłączyli je do Szwecji i wygnali stamtąd wszystkich norweskich mieszkańców! Mam o tym wszystkim mówić?<sup>22</sup> (Krajewski 2011, 13)

Das Datum der sowjetischen Besetzung Ostpolens infolge des Molotov-Ribbentrop-Paktes, der 17. September 1939, gilt in der heutigen Erinnerungskultur Polens nach wie vor als Tag einer nationalen Katastrophe, deren Ausmaß sich nur mit den drei Teilungen Polens im 18. Jahrhundert vergleichen lässt, und als vierte Teilung Polens wahrgenommen wird. In den 1990er Jahren wurden in Polen der Stalinismus-Diskurs und die damit verbundene antirussische Haltung zu dem, was der deutsche Diskurs in Volkspolen schon immer gewesen ist, nämlich zu einem „untrüglichen Barometer, mit dem in Polen das Bedürfnis von Partei und Regierung nach einem authentischen Kontakt mit der Bevölkerung gemessen werden kann“<sup>23</sup>. Wie die deutsch-polnische Problematik bis 1989 dient auch

---

22 „Das ist eine sowjetische Stadt, die verstümmelt, verwüstet und vom Moskauer Regime unterdrückt ist, eine Stadt, die Polen am 17. September 1939 herausgerissen wurde, eine Stadt, aus der man die Polen vertrieben hatte, das heißt man beraubte diese Stadt ihrer Seele! Können Sie sich das vorstellen? Es wäre so, als ob die Schweden den Norwegern Oslo plötzlich weggenommen, es Schweden eingegliedert und alle norwegischen Einwohner vertrieben hätten! Soll ich über all das sprechen?“

23 So definierte es damals der Journalist und Oppositionelle Jan Józef Lipski (vgl. Lipski 1996, 229).

die Stalinismus-Debatte nach 1989 nicht nur der Vergangenheitsbewältigung, sondern erfüllt in der polnischen Gesellschaft auch eine innenpolitische Funktion.

Wenn auch Krajewski sich selbst als soliden und fleißigen Handwerker sieht, welcher keineswegs anstrebe, ins Pantheon der Nationalliteratur aufzusteigen, sondern seinen Lesern einen gemütlichen Nachmittag mit einem fesselnden und unterhaltsamen Buch ermöglichen wolle,<sup>24</sup> so lassen sich seine Bücher aus dem Lemberger Zyklus dennoch als erinnerungshistorische Retro-Thriller definieren. Sie verdeutlichen, in welchem hohem Maße die populäre Literatur für eine mediale Gedächtnis-Erzeugung prädestiniert ist und was für ein beachtliches narratives Potenzial sie dabei zu entwickeln vermag. Hier haben wir es mit einer literarischen Aneignung des kollektiven Gedächtnisses und der Erinnerungskultur zu tun, deren Neugestaltung nach 1989 sich aufgrund der Suche nach einem neuen kollektiven Identitätskonstrukt vollzieht. Das erinnerungshistorische Narrativ wird zu einer Projektion der Familienerinnerungen und zu einem literarischen Spiel mit dem kulturellen und kommunikativen Gedächtnis, welches für die Bekräftigung des heute in Polen etablierten nationalen Identitätskonstrukts ausschlaggebend ist. Bei Krajewski handelt es sich gerade in Bezug auf nationale Diskurse um eine in hohem Maße konforme Literatur, welche bezüglich der kollektiven Erinnerungsarbeit eine therapeutische Funktion zu erfüllen vermag.

---

24 „Ich schreibe meine Kriminalromane zu einem einzigen Zweck: meinen Lesern eine angemessene Unterhaltung anzubieten. Wenn aber daraus mehr werden sollte, bin ich sehr froh, weil dies bedeuteten würde, dass ich meine Leser auf anderen literarischen oder intellektuellen Ebenen ansprechen und ihnen aus künstlerischer Sicht etwas Anspruchsvolles bieten kann. Vielleicht vertrete ich in der Literatur so etwas wie Kunsthandwerk, denn es gibt so einen Begriff. [...] Ich bin kein Künstler. Wenn die Leser in meinen Büchern aus literarischer Sicht etwas mehr sehen, wenn etwas sie bewegt, finde ich dies großartig. Das ist für mich ein großes Kompliment, dennoch hatte ich beim Schreiben meiner Bücher keine solchen Ansprüche.“ (GMK 2012, 9)

## Literatur

- Antczak, Jacek: Morderstwa tylko we Lwowie – rozmowa z Markiem Krajewskim. In: *Gazeta Wroclawska* 2010, 14.05.2010, <<http://www.gazetawroclawska.pl/artykul/255861,morderstwa-tylko-we-lwowie-rozmowa-z-markiem-krajewskim,id,t.html>> (letzter Aufruf am 29.08.2017).
- Antczak, Jacek: Marek Krajewski: Znudził mnie już niemiecki Wrocław. In: *Gazeta Wroclawska* 2012, 05.05.2012, <<http://www.gazetawroclawska.pl/artykul/568161,marek-krajewski-znudzil-mnie-juz-niemiecki-wroclaw,id,t.html>> (letzter Aufruf am 29.08.2017).
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 2003.
- Davies, Norman/Moorhouse, Roger: *Breslau – Blume Europas. Die Geschichte einer mitteleuropäischen Stadt*. München 2002/2005.
- Gespräch mit Marek Krajewski, geführt von Olena Wehrhahn in Wrocław am 30. Januar 2012. [Im Privatbesitz der Verfasserin, von Krajewski für wissenschaftliche Zwecke autorisiertes Manuskript, 18 Seiten.]
- Kotłobułatowa, Irina: *Lwów na fotografii 1860–2006*. L'viv/Lwów 2008.
- Krajewski, Marek: *Festung Breslau*. Warszawa 2006.
- Krajewski, Marek: *Głowa Minotaura*. Warszawa 2009.
- Krajewski, Marek: *Erynie*. Kraków 2010.
- Krajewski, Marek: *Liczy Charona*. Kraków 2011.
- Krajewski, Marek: *Rzeki Hadesu*. Kraków 2012.
- Krajewski, Marek: *W otchłani mroku*. Kraków 2013.
- Kucharski, Krzysztof: Mock w świecie mitów. Rozmowa z Markiem Krajewskim. In: *Gazeta Wroclawska* 2009, 08.05.2009, <<http://www.gazetawroclawska.pl/drukuj/114674,mock-w-swiecie-mitow,id,t.html>> (letzter Aufruf am 28.08.2012).
- Lipski, Jan Józef: Die antideutsche Karte des polnischen Regimes. In: *Wir müssen uns alles sagen ... Essays zur deutsch-polnischen Nachbarschaft*. Hg. von Georg Ziegler. Gleiwitz-Warschau 1996, S. 229–237.
- Rzepka-Borys, Dominika: Nie jestem artystą, jestem rzemieślnikiem. In: *Styl.pl* 2010, 18.06.2010, <<http://www.styl.pl/magazyn/news-nie-jestem-artysta-jestem-rzemieslnikiem,nId,284119>> (letzter Aufruf am 29.08.2017).
- Schenk, Dieter: *Der Lemberger Professorenmord und der Holocaust in Ostgalizien*. Bonn 2007.

- Stachnik, Paweł: Po co detektywowi łacina. Rozmowa z Markiem Krajewskim. In: Dziennik Polski 2011, 20.06.2011, <<http://www.dziennikpolski24.pl/artykul/3017186,po-co-detektywowi-lacina,1,id,t,sa.html>> (letzter Aufruf am 29.08.2017).
- Szczerba, Jacek: Nie czytam kryminałów. Rozmowa z Markiem Krajewskim. In: Gazeta Wyborcza 2009, 12.05.2009, <[http://wyborcza.pl/1,75475,6596119,Nie\\_czytam\\_kryminalow.html](http://wyborcza.pl/1,75475,6596119,Nie_czytam_kryminalow.html)> (letzter Aufruf am 01.09.2012) oder <<http://tarnowskikurierkulturalny.blox.pl/2011/10/Liczby-Charona-w-MATRASIE.html>> (letzter Aufruf am 29.08.2017).
- Thum, Gregor: Die fremde Stadt. Breslau 1945. Berlin 2003.
- Uczkiewicz, Katarzyna: Nie stąpam po cudzych śladach – deklaruje pisarz Marek Krajewski. In: Pamięć i Przyszłość 4 (6) (2009), S. 17–25.

— Michael Düring —

## **Warschauer Topographie**

### Zur Stadt als Ort des Verbrechens im zeitgenössischen polnischen Kriminalroman

#### **Stadt als Ort von Kultur**

Nimmt man Warschau als Ort des Verbrechens in der zeitgenössischen polnischen Krimiliteraturszene in den Blick, dann weckt dies unweigerlich Assoziationen zu ganz heterogenen Begriffsfeldern. Auf einem der ersten Felder wäre über Warschau, seit 1611 Hauptstadt Polens, als zentralen Ort polnischer Kultur nachzudenken, dessen Geschichte wohl ebenso verwickelt ist wie die des polnischen Raums insgesamt. Blütezeiten wechseln mit Zeiten des Verfalls, Phasen der Zerstörung respektive des kulturellen Niedergangs werden abgelöst durch Wiederaufbau und kulturellen Aufschwung, so wie er etwa nach der Erlangung der Unabhängigkeit im Jahre 1918 zu beobachten war. Es reicht in diesem Zusammenhang aus, exemplarisch an die städtebauliche Entwicklung Warschaus nach dem Ende des Ersten Weltkriegs zu erinnern, vor allem an die Altstadt als Touristenziel, aber auch an das kulturelle Leben, das sich in Warschau konzentrierte.<sup>1</sup> All diese kulturellen Errungenschaften verschwanden mit Beginn des Zweiten Weltkriegs im Untergrund, die Warschauer Altstadt – Achtung Indiz – ging im Feuersturm der Nazis unter, um nach dem Krieg schneller als alle anderen Stadtteile aus der Asche aufzuerstehen und so zu einem Symbol polnischen Überlebenswillens zu werden. Heute ist Warschau als Hauptstadt eines europäischen Landes ganz selbstverständlich kulturelles und touristisches Zentrum, das sich – wie gezeigt – kontinuierlich, doch besonders an der Schwelle vom 20. zum 21. Jahrhundert verändert hat und zur „Gamma World City“

---

1 Zu nennen sind hier exemplarisch das rege Zeitschriftenwesen, Schriftstellervereinigungen wie die Skamandriten oder die Warschauer Futuristen, das literarische Kabarett oder auch die in Warschau ansässige Filmindustrie, die seinerzeit 96% der polnischen Gesamtfilmproduktion ausmachte (vgl. dazu Kucharczuk 2009, 78–94; 208–22).

und „Beta World Media City“ erklärt wird (Löw/Steets/Stoetzer 2008, 116–117).

### **Stadt als Raum**

Ein zweites Begriffsfeld fokussiert die Stadt als Raum. Gundel Mattenkloft hat in ihrem Beitrag *Die Stadt als Raum ästhetischer Erfahrung und Bildung* verschiedene Facetten von Städten analysiert, darunter das Verhältnis von Stadt und Schrift, von Stadt und Architektur, sie ist Spuren, Schichten und Palimpsesten nachgegangen, sie sieht die Stadt als Klangraum und als Raum der Kunst (vgl. Mattenkloft 2009). Besonders aufschlussreich ist für den vorliegenden Beitrag aber sicher der von ihr diagnostizierte Palimpsestcharakter der Stadt, denn in allem, was wir wahrnehmen, finden sich „Spuren der Vergangenheit“ (vgl. ebd.). Städte, so Mattenkloft, sprechen daher mit uns, wir müssen nur in der Lage und willens sein, diese Sprachen zu verstehen. Nun könnte man daraus ableiten, dass Städte aufgrund ihrer Heterogenität in verschiedenen Sprachen zu uns sprechen, manche bleiben uns fremd respektive sollen uns vielleicht auch fremd bleiben. Ein Grund dafür mag sein, dass Großstädte immer Menschen aus anderen Räumen, etwa auf der Suche nach Arbeit, aber auch Abenteuer, Unternehmer oder Künstler angezogen haben, die verschiedene Sprachen sprechen, welche sich im Stadtbild wiederum auf unterschiedliche Weise manifestieren – zum Beispiel in der Architektur, in der Gestaltung öffentlicher Orte oder in Geschäften, semiotisch gesprochen also in Zeichensystemen. Städte sind demnach Orte, an denen sich Zeichensysteme, etwa die von Bildung und Unbildung begegnen, in denen sich Eigenes und Fremdes vermischen, in denen sich, wie in früheren Zeiten, Adel und Bürgertum, heute verschiedene Schichten wie Arm und Reich, treffen, die miteinander verschmelzen können oder aber in Parallelwelten nebeneinander existieren.

Doch Städte sind ja nicht nur plastische, dreidimensionale Räume, sondern, es ist im Begriff des Zeichensystems bereits angedeutet und wurde als Teil einer „kulturanalytischen Stadtforschung“ (Lindner 2008, 83–84) exemplifiziert, Städte sind auch „narrative Räume, in die bestimmte Geschichten (von bedeutenden Personen und wichtigen Ereignissen), Mythen (von Helden und Schurken) und Parabeln (von Tugenden und Lastern) eingeschrieben sind“, so Löw et al. in ihrer Einführung zur Stadt als Ort der Kriminalisierung (Löw/Steets/Stoetzer 2008, 154–155). Städte existieren also ‚nicht nur einfach so‘, sondern sind narrative Konstrukte, dank derer Mythen entstehen können, die uns etwas über diese Städte erzählen wollen, und sei es etwas über ‚Schurken‘, denn auch die-

se lassen ein bestimmtes Bild einer Stadt entstehen, auf das im Weiteren einzugehen ist.

### Die Stadt (Warschau) als Krimiraum

Was ist nun über die Stadt Warschau als Raum für Krimis zu sagen? Um diese Frage zu beantworten, müsste hier vorab eine diachrone Schau zum polnischsprachigen Krimi insgesamt erfolgen – doch diese ist im Rahmen des vorliegenden Beitrags natürlich nicht zu leisten. Konzentrieren wir uns daher auf das 20. Jahrhundert, dann ist hier auf die Übersetzungen westeuropäischer Vorlagen zu verweisen, die in der Zwischenkriegszeit sowohl in Fortsetzungen, aber auch in Krimiheften publiziert wurden.<sup>2</sup> Diese waren billig, vor allem für den Massenmarkt gemacht und eröffneten dann auch polnischen Autoren wie Adam Nasielski<sup>3</sup> (1911–2009), Antoni Marczyński<sup>4</sup> (1899–1968) und Marek Romański<sup>5</sup> (1906–1974) erste Publikationsmöglichkeiten. Mit diesen Autoren, dem ‚Dreigestirn der polnischen Krimiszene‘, beginnt die Herausbildung und Ausdifferenzierung eines auf polnischem Boden angesiedelten Kriminalromans mit polnischen Helden. Der erste literarische polnische Detektiv, der größere Popularität erlangte, stammt aus den Romanen Nasielskis. Sein Name: Bernard Żbik, erstmals trat er in dem Roman *Alibi. Wielka gra Bernarda Żbika* (1933; „Alibi. Das große Spiel des Bernard Żbik“) auf und ermittelte – natürlich – in Warschau.<sup>6</sup>

- 2 Die Geschichte des polnischen Krimis beginnt demnach, anders etwa als in Russland, nicht schon im 19. Jahrhundert, sondern erst vor dem Ersten Weltkrieg mit dem Druck von Hefromanen. Diese Hefte enthielten zumeist Übersetzungen, Travestien, aber auch Plagiate populärer westeuropäischer Werke, gewöhnlich aus dem deutschen oder englischen Raum, die man für die eigene Kommunikationssituation adaptierte. So unterscheiden sich die Fortsetzungshefte, die unter dem Titel *Die geheimen Abenteuer des Sherlock Holmes*, des berühmten Detektivs (1907–1909), erschienen, doch grundlegend von den Werken Conan Doyles. Neben Doyle werden durch Übersetzungen in Polen aber auch Gaston Leroux, Edgar Wallace, ein wenig später dann Gilbert K. Chesterton und Agatha Christie populär.
- 3 Die Romane Nasielskis waren in der Volksrepublik Polen vergessen – seit 2013 aber werden die Bände der Reihe mit Bernard Żbik neu aufgelegt (in der Serie *Kriminały przedwojennej Warszawy* [„Krimis aus dem vorrevolutionären Warschau“]).
- 4 Marczyński entwickelte in seinen Werken, in denen die Schemata des Kriminalromans häufig mit denen des Abenteuer- und Liebesromans verknüpft werden, die psychologisch ausdifferenzierte Figur des Warschauer Detektivs Rafał Królik (vgl. dazu *Ulubieniec seniorit*, 1934; „Liebling der Senioritas“). Marczyńskis Oeuvre, darunter auch zahlreiche Texte wissenschaftlicher Phantastik, verschwand in den 1950er Jahren aus den polnischen Bibliotheken; er war bereits 1938 in die USA emigriert.
- 5 Romański emigrierte nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges nach Argentinien, wo er als Redakteur in literarischen Zeitschriften tätig war.
- 6 Auch in Romańskis *Mord na Placu Trzech Krzyży* (1930; „Mord auf dem Platz der drei Kreuze“) rückt Warschau als Handlungsort in den Fokus. Wie die Werke Nasielskis und

Doch Krieg, Nachkrieg und die Jahre des dogmatischen Sozialismus waren der weiteren Entwicklung des polnischen Krimis nicht eben förderlich.<sup>7</sup> Erst nach dem „Polnischen Oktober“ des Jahres 1956 verändert sich die Situation: Es werden wieder westeuropäische Texte in Polen übersetzt, vor allem Werke Agatha Christies und George Simenons<sup>8</sup>, später dann aber auch aus der Schwarzen Serie aus den USA.<sup>9</sup> Parallel dazu, und somit wiederholen sich Tendenzen vom Beginn des 20. Jahrhunderts, entwickelt sich dann erneut eine genuin polnische Krimiszene. Ein erstes Beispiel dafür ist der im Jahr 1956 veröffentlichte, natürlich in Warschau angesiedelte Roman *Królowna* („Die Königin“) des später als Verfasser der Detektivreihe um Kapitän Gleb populär gewordenen Andrzej Piwowarczyk (1919–1994).<sup>10</sup> Zum wohl wirkmächtigsten Buch dieser Zeit wurde freilich der Warschau-Roman *Zły* (1957; „Der Böse“) von Leopold Tyrmand (vgl. Kubkowski/Piotrowski 2015, 4–14), der im engeren Sinne allerdings nicht zum Kreis der populären Literatur zu rechnen ist. Denn in *Zły* werden nicht nur Schemata des Krimis und der Gothic Novel vermischt, sondern es wird auch das Leben im ausführlich dargestellten Warschauer Untergrund beschrieben – spätestens mit diesem Roman aber rückt Warschau in der Literatur auch als Hauptstadt des Verbrechens in den Blickpunkt.<sup>11</sup>

---

Marczyńskis wurden auch die Romańskis in der Volksrepublik verdrängt, aus den Bibliotheken entfernt und unterlagen der Zensur. Seit 2015 gibt es allerdings Neuauflagen, sodass der zeitgenössische polnische Krimiboom zugleich zu einer Renaissance des verdrängten Krimis der 1930er Jahre führt.

- 7 Zunächst aber erwachten in den Jahren 1945–1948 alle Formen der Vorkriegsliteratur für kurze Zeit wieder zum Leben. So gab es erneut Fortsetzungsromane in Groschenheften, es erschienen Werke neuer polnischer Autoren, die sich freilich oft hinter englisch klingenden Pseudonymen verbargen, um ihre Marktchancen zu erhöhen: Der später in Deutschland populäre Andrzej Szczypiorski etwa verfasste nach dem Krieg unter dem Pseudonym Maurice S. Andrews Krimis und siedelte die Handlung der Romane zumeist in Westeuropa an. In den Jahren des dogmatisch ausgelegten Sozialistischen Realismus verändert sich die Situation für den Krimi dann jedoch grundlegend. Die These von der von Verbrechen freien respektive befreiten sozialistischen Gesellschaft sowie die Auffassung vom bourgeois Inhalt der Kriminalromane führten zum fast vollständigen Absterben dieser Literaturform, unter anderem auch, weil die Werke des oben erwähnten Dreigestirns aus den Bibliotheken und somit aus dem kulturellen Gedächtnis entfernt wurden.
- 8 So konnte der erste Maigret-Roman (*Le Revolver de Maigret* [*Maigrets Revolver*]) 1959 in polnischer Sprache veröffentlicht werden, während die Werke Agatha Christies noch 1951 aus den polnischen Bibliotheken entfernt wurden.
- 9 Dashiell Hammetts *The Maltese Falcon* erschien 1963 in polnischer Übersetzung in Warschau.
- 10 Es ist sicher kein Zufall, dass Piwowarczyk seine Karriere als Krimiautor im Jahr 1956 beginnt.
- 11 Dass damit auch die These vom grundsätzlichen Fehlen des Verbrechens in der sozialistischen Gesellschaft negiert wird, kann im vorliegenden Beitrag nicht weiter ausgeführt werden.

Die weitere Entwicklung des polnischen Krimis verläuft dann zweigleisig. Auf dem einen Gleis entwickelt sich der so genannte Milizroman, in dem Angehörige der Miliz sehr häufig Verbrechen aufzuklären haben, die in weiter zurückliegender Vergangenheit begangen wurden, etwa während des Zweiten Weltkriegs.<sup>12</sup> Auf dem zweiten Gleis entwickelten sich Kriminalromane, die in Westeuropa handelten und sich daher auch entsprechender Namen und Realia bedienten. Die Helden dieser Romane waren keine Milizionäre, sondern oft Privatpersonen, die sich mit Verbrechen befassten, denen die traditionellen Motive wie Gier, persönliches Machtstreben respektive persönliche Ambitionen und Rache zugrunde liegen. Der wohl bekannteste Vertreter dieser Richtung ist Joe Alex (d. i. Maciej Słomczyński [1920–1998], Übersetzer von Swifts *Gullivers Reisen* ins Polnische), der seinem sehr individualistisch agierenden Helden, einem Schriftsteller, der die Funktion eines Detektivs hat und Verbrechen besser aufklärt als die offizielle Polizei, sein eigenes Pseudonym leiht.<sup>13</sup> Auf dieses zweite Gleis gehört auch das Schaffen Joanna Chmielewskas (d. i. Irena Kühn, 1932–2013), deren Romane in Warschau, aber auch im Westen angesiedelt sind.<sup>14</sup>

12 Dies entspricht der ideologischen Ausrichtung der Zeit, Verbrechen nicht im eigenen gesellschaftlichen System zu verorten. Ungeachtet dessen war der Milizroman von den späten 1960er bis in die 1980er Jahre hinein beliebt, er erschien in der Hefreihe *Ewa wzywa 07* („Eva ruft 07“). Allerdings waren die Texte vereinzelt doch sehr didaktisierend angelegt, auf eingängige Art und Weise wurde die Miliz positiv überhöht. Die bekanntesten Vertreter dieser Richtung waren Zygmunt Zeydler-Zborowski (1911–2000), der, wie übrigens auch der in der DDR populäre Jerzy Edigey (1912–1983), unter verschiedenen Pseudonymen für die Reihe *Ewa wzywa 07* schrieb. Zum polnischen Milizroman siehe auch den Beitrag von Wolfgang Brylla im vorliegenden Band.

13 Die Werke Alex' stützen sich auf ein linear-regressives Detektivromanschema, dem ein interessantes Rätsel zugrunde liegt, welches in einer Art Duell zwischen Verbrecher und Detektiv gelöst werden muss.

14 Zumeist treffen wir in diesen Romanen auf eine autodiegetische Erzählerin, die zugleich Hobby-Detektivin ist und den Namen Joanna trägt. In Chmielewskas Romanen gibt es ebenso viel Humor wie groteske Übertreibungen und puren Nonsense, so dass sich die Autorin mit ihren Texten vom Mainstream anderer Krimiautorinnen und -autoren entfernt (so in *Krokodyl z kraju Karoliny* [1969; „Das Krokodil aus Karolinas Land“], *Wszystko czerwone* [1974; „Alles Rot“] oder in *Romans wszechczasów*, [1975; „Romanze Allerzeiten“]). Die Untersuchungsorgane, seien sie fremd oder aus dem eigenen Land, werden hier nicht glorifiziert, gelangen meist aber zur endgültigen Klärung des Verbrechens – und nicht die Erzählerin. Die Werke Chmielewskas, in Polen wie in Russland sehr beliebt und in Millionenaufgaben verkauft, wurden auch in den 1990er Jahren sowie zu Beginn des dritten Jahrtausends noch gern gelesen. Ein Beispiel dafür ist der Roman *Pech*, in deutscher Übersetzung als *Mordsstimmung* im Jahre 2005 erschienen. Eine der jüngeren Autorinnen der polnischen Krimiszene scheint dieses Konzept Chmielewskas fortzusetzen, Joanna Jodelka (\* 1973), deren Heldin ebenfalls eine Schriftstellerin mit Namen Joanna ist (etwa in *Kryminalistka* [2015; „Die Kriminalistin“] oder in *Wariatka* [2016; „Die Verrückte“]).

Mit den gesellschaftlichen Veränderungen des Jahres 1989, und das ist bereits vielfach untersucht (vgl. exemplarisch Czapliński 1997, 5–7; Schlott 1992, 52–57; 61–66) veränderte sich die Literaturszene in Polen radikal – es kam zu einem rapiden Anstieg der Zahl von Übersetzungen westeuropäischer wie nordamerikanischer Unterhaltungsliteratur. Dazu gehören die *James Bond*-Romane Ian Flemings zu Beginn der 1990er Jahre ebenso wie Romane von Frederick Forsythe aus dem Bereich der *Political fiction*. Allerdings war diese Zeit geprägt vom Rückgang der Kriminalliteratur polnischer Herkunft. Erst nach 1995, also mit dem Ende der so genannten Nachholphase, erfindet sich die polnische Kriminalliteratur zum dritten Mal im 20. Jahrhundert neu. Prominente Beispiele dafür sind die inzwischen auch in Deutschland bekannten Breslau-Krimis Marek Krajewskis sowie Andrzej Stasiuks in Warschau angesiedelter Roman *Dziewięć* (1999; *Neun*) in dem Industriebrachen, Bahnhöfe, Ruinen oder Hinterhöfe genutzt werden, um ein spezifisches Bild Warschaus als pars pro toto der polnischen Gesellschaft der späten 1990er Jahre zu entwerfen.

Eine andere Zeit und ein anderes Warschau als das Stasiuks nehmen nun die drei in diesem Beitrag zu besprechenden Autorinnen und Autoren in den Blick und – so ein erstes Indiz – zeichnen damit zu Beginn des 21. Jahrhunderts das Bild einer Stadt des Verbrechens, das bestimmte Topographien fokussiert, einen Stadtteil aber vollkommen ausblendet.

### Zygmunt Miłoszewski

Beginnen wir mit dem 1976 geborenen Zygmunt Miłoszewski, der sein schriftstellerisches Talent ganz offenbar seiner Tätigkeit als Gerichtsreporter verdankt. Bekannt wurde er vor allem durch seine Serie um den Staatsanwalt Teodor Szacki, dessen bislang in Deutschland erschienenen drei Fälle in Olsztyn (*Gniew*, 2014; *Der Zorn der Vergessenen*), Sandomierz (*Ziarno prawdy*, 2011; *Ein Körnchen Wahrheit*) und Warschau (erster Band *Uwikłanie*, 2007; *Warschauer Verstrickungen*) angesiedelt sind. Szacki ist ein ambivalenter, mit Schwierigkeiten im Privat- wie Berufsleben kämpfender Charakter, der seinen Frust schon einmal durch Masturbation sublimiert, dessen Kampf mit Verbreche(r)n, einer korrupten Umgebung und Gewalt zugleich aber an die Schwarze Serie aus den USA der 1930er Jahre erinnert.

---

Darüber hinaus gibt es natürlich auch in den Reihen der etablierten „Höhenkamm“-Schriftsteller Vertreter des Krimis – so gehört Tadeusz Konwickis Roman *Nic albo nic* (1971; *Angst hat große Augen*) in diese Kategorie.

In seiner Beschreibung Warschaus im Roman *Uwikłanie* konzentriert Miłoszewski sich nun nicht auf bestimmte Stadtviertel der polnischen Hauptstadt, sondern konstruiert ein Bewegungsprofil, das seinen Helden Szacki durch die Śródmieście południowe/Südliche Innenstadt (ulica Wilcza; ulica Hoża; Rondo Dmowskiego) ebenso führt wie in die ulica Łazienkowska, in den Park Ujazdowskich in Ujazdów oder in das westlich der Aleje Jana Pawła II. gelegene Stadtviertel Wola, in dem im Roman die Staatsanwaltschaft angesiedelt ist. Weitere Orte sind das südwestlich des Zentrums gelegene Stadtviertel Rakowiec (ulica Pawińskiego), Stary Bielany, nordwestlich jenseits der Autobahn S8 gelegen (ulica Żeromskiego, Ecke ulica Makuszyńskiego), sowie der Stadtteil Muranów (mit dem Mostowski-Palast am Ogród Krasińskich). Aber natürlich darf auch das wenig prestigeträchtige Ostufer Warschaus nicht fehlen – Praga mit dem Weichselhafen galt auch viele Jahre nach dem Krieg noch als das Problemviertel Warschaus, bewohnt von sozial Unterprivilegierten mit niedrigem Bildungsstand (vgl. Kazimierski 1970, 89–109), und so taucht es mehrfach im Roman Miłoszewskis auf, entweder als gesamter Stadtteil benannt oder mit einer konkreten Adresse, hier die ulica Młota.

Diese Topographie hat bislang einen Bogen um das unmittelbare Stadtzentrum gemacht, sodass die erwähnten Straßen und Plätze zu meist unbekannt sind, weil sie sich abseits der touristischen Besucher-routen befinden. Aber natürlich wird das Zentrum nicht ausgespart, und so kennen vermutlich viele Leserinnen und Leser die ulica Krakowska-Przedmieście im Zentrum, wo sich im Roman Miłoszewskis eine Zweigstelle der Staatsanwaltschaft befindet. Bekannt dürfte auch die ulica Nowy Świat sein, spätestens seit Tadeusz Konwickis halb-belletristischem Erinnerungsbuch *Nowy świat i okolicy* (1990; „Die Nowy świat-Straße und ihre Umgebung“), wir kennen vielleicht die ulica Foksal, eine Querstraße der Nowy Świat, sowie die ulica Bracka und die ulica Chmielna, die, um mit Konwicki zu sprechen, noch zu den „okolicy“ (der „Umgebung“) der Nowy Świat gehören. Aber was fällt auf? Es gibt, wie auf der Karte unten zu erkennen, keine Informationen über die Altstadt („Stare miasto“) – und darüber wird noch zu sprechen sein.

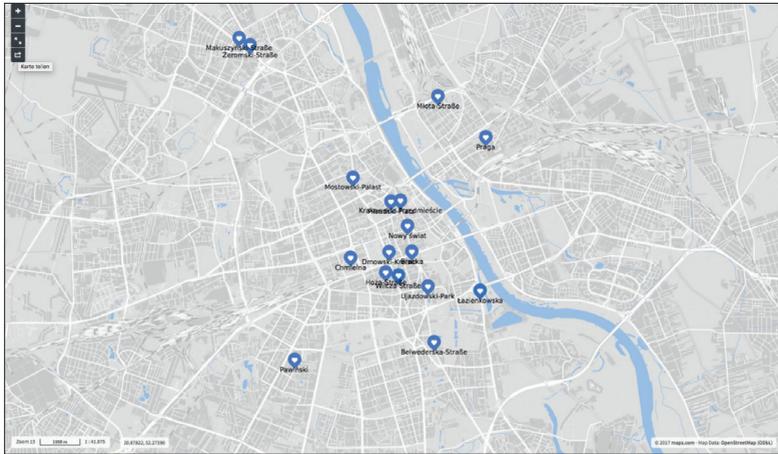


Abb. 1: Handlungsorte in *Uwikłanie*<sup>15</sup>

Betrachtet man die Warschauer Topographie in Miłoszewskis Roman insgesamt, so werden Hotspots für Verbrechen und Ermittlung ebenso erkennbar wie leere Flecken, die in der Welt des Verbrechens keine Rolle spielen. Insgesamt entsteht auf diese Weise ein durchaus ironisch-bitter reflektiertes Bild der Hauptstadt als angebliche „Stadt der Künstler“<sup>16</sup>, als angebliche „Stadt der Kunst“<sup>17</sup>, als „Stadt der Theaterkunst“<sup>18</sup> und als „Stadt der guten Architektur“, doch dieses Urteil, so heißt es im Roman aus der Sicht des allwissenden Erzählers, „ging nun wirklich zu weit“<sup>19</sup> (Miłoszewski 2015, 235). Findet sich in den hier zitierten Fragmenten noch Ironie und damit eine gewisse Ambivalenz, dann fallen die Urteile über Warschau als „trauriges Städtchen“<sup>20</sup> (301), als „Dritte-Welt-Stadt“<sup>21</sup> (336) und als Stadt der Aggression schon deutlicher aus: „[...] wspólnym mianownikiem dla mieszkańców Warszawy nie było miejsce zamieszkania, zatrudnienia, a tym bardziej urodzenia. Była nim lepiej lub gorzej ukrywana agresja.“<sup>22</sup> (Miłoszewski 2007, 173) Warschau wird demnach,

15 Alle Stadtpläne wurden über den Karteneditor [www.mapz.com](http://www.mapz.com) generiert.

16 „że niby Warszawa – miasto artystów“.

17 „że niby miasto sztuki“.

18 „miasto teatru“.

19 „miasto architektury, ha, ha, ha“ (alle Zitate Miłoszewski 2007, 160).

20 „smutne miasteczko“ (204).

21 „w tym mieście rodem z Trzeciego Świata“.

22 „Der gemeinsame Nenner der Warschauer war nicht der Wohnort, der Ort ihrer Beschäftigung oder gar ihr Geburtsort, dachte er [Szacki, M.D.]; es war die mehr oder weniger unverhohlene Aggression.“ (Miłoszewski 2015, 255)

festgemacht an ausgewählten Brennpunkten, zum Ort der Aggression und damit zum Ort potentiellen Verbrechens – in *Uwiklanie* geht es um den Mord an einem Teilnehmer einer psychologischen Gruppentherapie, bei dessen Aufklärung Szacki auf ein Netz von Korruption auf höchster Ebene stößt.<sup>23</sup>

### Izabela Szolc

Die 1978 geborene Autorin Izabela Szolc ist Kennern der Szene vielleicht als Verfasserin phantastischer Erzählungen sowie von Werken der Science-Fiction ein Begriff.<sup>24</sup> Ihre beiden Warschau-Krimis um die junge Kommissarin Anna Hwierut,<sup>25</sup> die, wie Teodor Szacki, mit familiären Problemen und unerfüllter Sexualität kämpft, haben sie darüber hinaus aber auch einem Krimi-Publikum bekannt werden lassen. Szolc wählt wie Miłoszewski als Handlungsort Warschau aus, die Zeitschrift *Rzeczpospolita Warszawska* spricht in diesem Zusammenhang vom „dämonischen Warschau“, die Übersetzung des zweiten Falles ‚verkauft‘ der deutsche Verlag als „Warschau-Krimi“ (vgl. Klappentexte der Übersetzungen).

Wie Miłoszewski präsentiert Szolc in ihrem ersten Roman, in dem Anna Hwierut parallel in zwei Mordfällen ermitteln muss, Warschau als eine Stadt der Verlorenen, es wird ebenso über Obdachlose in Warschau berichtet – „Ilu bezdomnach mamy w Warszawie? – Anna z wyraźną ulgą wyszła na śnieg. Jej partner wzruszył bezradnie ramionami. Pięć,

23 Bemerkenswert ist nun die Veränderung des Blicks auf die Hauptstadt aus der Provinz. In seinem zweiten Fall (*Ziarno prawdy*) verlässt Szacki nach dem Ende seiner Ehe Warschau und arbeitet in Sandomierz, also in der südöstlichen Provinz Polens. Zunächst bezeichnet er Sandomierz als „verdammtes Kaff“ (Miłoszewski 2016, 21), schildert die Sehnsucht nach seinem früheren Leben (vgl. 30, 53), will zurück nach Warschau (vgl. 61, 361). Zugleich aber stellt er fest, dass Sandomierz eine gewisse Nostalgie in ihm weckt, die nach dem alten Warschau des 19. und frühen 20. Jahrhunderts (vgl. 330–331). Dennoch aber kommt es wie im ersten Szacki-Fall auch in Teil Zwei zu einem vernichtenden Urteil über Warschau: „Die hässlichste Metropole Europas war kein freundlicher Ort, und seine Verbundenheit zu ihren grauen Mauern war in Wirklichkeit neurotische Abhängigkeit [...]. So wie Häftlinge von ihrem Gefängnis abhängig werden, [...] so hatte auch er geglaubt, allein die Tatsache, in Schmutz und Chaos zu leben, reiche aus, um sich an Schmutz und Chaos zu binden. Staatsanwalt Teodor Szacki, der Warschauer. Warschauer, also heimatlos. [...] Als Bürger einer Großstadt [...] fehlte [ihm] sein Platz auf der Welt.“ (473)

24 Unter anderem veröffentlichte sie eine Erzählung mit dem Titel *Vatikan* in dem von Wolfgang Jeschke herausgegebenen Band *Reptilienliebe* (München 2001).

25 *Cichy zabójca* (2008; *Ein stiller Mörder*, 2012) sowie *Martwy punkt* (2010; *So dunkel die Nacht*, 2015). *Martwy punkt* im polnischen Original ist derzeit vergriffen – daher wird im Folgenden nur aus der deutschen Übersetzung zitiert.

dziesięć tysięcy?“<sup>26</sup> (Szolc 2008, 41) – wie über die zunehmende Verwahrlosung der Stadt (vgl. 114). Zentrales Thema in den Romanen Szolc’ ist aber immer die Einsamkeit der Menschen in der Großstadt – auch die eigene: „Dziwne miasto, mikre [...] Samotników w Warszawie mniej boli samotność.“<sup>27</sup> (180) Anna Hwierut, die sich, wie Miłoszewskis Held Szacki, in Stresssituationen selbst befriedigt (vgl. 56), bewegt sich in ihrem ersten Fall nun in Gegenden der Hauptstadt, die uns bereits aus Miłoszewskis *Uwikłanie* vertraut sind. So wird das Zentrum durch das Rondo gen. Charles’a de Gaulle’a, die Narodowa Galeria Sztuki am Ogród Saski, durch das Państwowe Muzeum Etnograficzne sowie den Plac Konstytucji repräsentiert. Hinzu kommen der Dworzec centralny sowie, für die „eingefleischten Warschauer“ (vgl. 179), die ulica Marszałkowska, die ulica Żelazna sowie die Aleje Jerozolimskie. Auf der Ostseite der Weichsel findet lediglich der Wał Miedzeszyński Erwähnung, heute eine durchaus gefragte Wohngegend. Bemerkenswert ist nun, dass ehemalige soziale Brennpunkte sich verschoben zu haben scheinen. Praga etwa ist nicht mehr Verbrechenshotspot, sondern die Warschauer Innenstadt – ganz ausdrücklich aber nicht die Altstadt, wie Abbildung 2 belegt: „Zwykły rozbój w biały dzień. Cios w twarz, wyrwana torebka i w nogi. Złodzieja ukrył tłum przelewający się przez Śródmieście. Centrum, według najnowszych badań statystycznych, stało się bardziej niebezpieczne od Pragi.“<sup>28</sup> (192)

Der zweite Anna Hwierut-Roman, *Martwy punkt*, in dem die Kommissarin einen Ritualserienmörder jagt, situiert die Handlung nun hauptsächlich auf dem östlichen Weichselufer. Zunächst findet Praga Erwähnung – der Stadtteil, genauer der Skaryszewski-Park, wird in einem Satz mit der Rajkowska-Palme auf dem Rondo gen. Charles’a de Gaulle’a kontrastiert und eignet sich, so könnte man das folgende Zitat auslegen, besser für Verbrechen als das Stadtzentrum, in dem man exponierter einer bestimmten Öffentlichkeit ausgesetzt ist: „Irgendetwas in ihrem Inneren war froh darüber, dass er ihr die Kleider nicht im Zentrum unter der Rajkowska-Palme geraubt hatte, sondern in Praga“ (Szolc 2015, 9),

---

26 „Wie viele Obdachlose gibt es in Warschau?“ Anna trat sichtlich erleichtert in den Schnee hinaus. Ihr Partner zuckte ratlos mit den Schultern. „Fünftausend, zehntausend?“ (Szolc 2012, 41–42)

27 „Eine seltsame Stadt, mickrig [...] Den Einsamen tat die Einsamkeit in Warschau weniger weh.“ (186)

28 „Ein simpler Überfall am helllichten Tag. Ein Faustschlag ins Gesicht, die Tasche entrissen und Fersengeld gegeben. Die durch die Innenstadt wogende Menschenmenge verschluckte den Dieb. Das Stadtzentrum war nach neuesten Erkenntnissen gefährlicher geworden als Praga.“ (198)

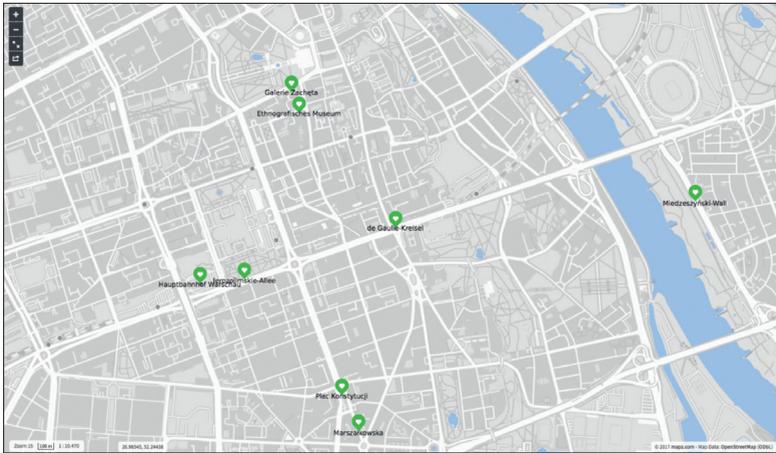


Abb. 2: Handlungsorte in *Cichy zabójca*

so die Wiedergabe der Gedanken eines späteren Mordopfers. Damit wird zwar direkt auf das tradierte Bild des Stadtteils Praga als sozialer Brennpunkt verwiesen, aber wie schon in den Texten zuvor wird auch hier deutlich, dass sich das Verbrechen ganz offenbar verlagert hat. So wird eine ermordete junge Frau am Miedzeszyński-Wall, Ecke ul. Zwycięców abgelegt, ihre Ermordung wird aber im Stadtteil Saska Kępa vermutet, einem bürgerlichen Viertel mit Botschaftsgebäuden (vgl. 35). Bemerkenswert ist zudem, dass Szolc in ihrem zweiten Fall für Anna Hwierut

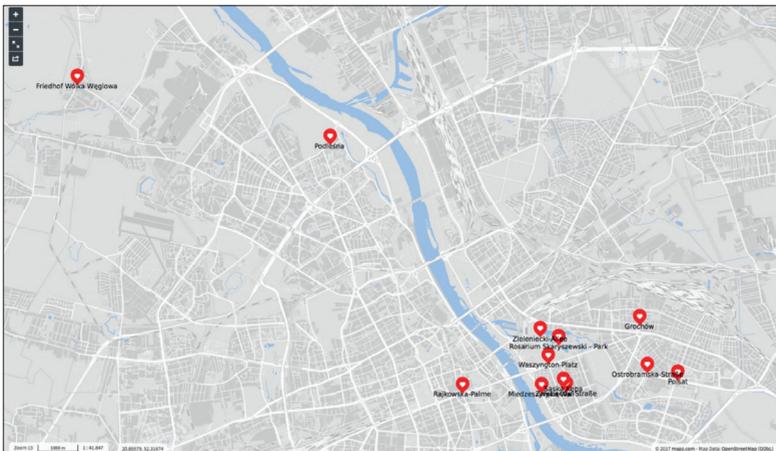


Abb. 3: Handlungsorte in *Martwy punkt*

Warschau nur dezent als Hintergrundkulisse aufbaut, topographische Details finden nur sparsam Erwähnung, respektive es wird vom „Moloch Warschau“ (35) gesprochen, was vielleicht als Charakteristikum für den zeitgenössischen Zustand der Stadt ausreicht. Und auch hier fällt wieder auf: Die historische Altstadt bleibt außen vor (vgl. Abbildung 3).

### Mariusz Czubaj

Wie die beiden zuvor besprochenen Autoren, die ihre Hauptermittler in mehreren Fällen auftreten lassen, hat auch Mariusz Czubaj (\*1969) – neben den Protagonisten, die in seinen mit Marek Krajewski entstandenen Romanen auftreten – mit dem Profiler Rudolf Heinz eine Figur erschaffen, die in bislang insgesamt drei Fällen durchaus knifflige Rätsel zu lösen hat.<sup>29</sup> Czubaj, Kulturanthropologe und Kulturwissenschaftler, lässt seinen Helden dazu stets aus Katowice nach Warschau reisen,<sup>30</sup> das im ersten Roman der Reihe mit dem Titel *21:37* als Handlungsort im Mittelpunkt steht: Es geht darin um die Ermordung zweier Priesterseminaristen. Auffallend ist, dass Czubaj seinen Helden in Warschau ein umfangreiches Territorium ‚arbeiten‘ lässt. Es erstreckt sich von der ulica Podleśna und der Kępa Potocka im Norden und am linken Weichselufer gelegen bis hin zur ulica Białobrzaska und zur ulica Spartańska im Stadtteil Wyględa, im Süden Mokotóws und ebenfalls linksseitig der Weichsel gelegen. Neben bereits aus den anderen Romanen bekannten Topoi wie dem Mostowski-Palast und den Aleje Jana Pawła II. im Zentrum, der Aleje Ujazdowskie sowie der ulica Puławska, bringt Czubaj aber auch bislang nicht berührte Orte ins Spiel, etwa die ulica Wojciecha Oczki in Hauptbahnhofsnahe, die ulica Żwirki-i-Wigury im Westen der Stadt sowie den Plac Woodrow’a Wilson’a und die ulica Krasińskiego im Norden, alle links der Weichsel gelegen. Aber natürlich ist auch das Ostufer wieder ein beliebter Ort der Handlung, der allerdings seinen Schrecken verloren zu haben scheint: „Ulica Ząbkowska [...] straciła

---

29 Bislang in den Bänden *21:37* (2008; deutsche Übersetzung *21:37*, 2013), *Kolysanka dla mordercy* (2008; deutsche Übersetzung als *Wiegenlied für einen Mörder*, 2015), sowie *Zanim znowu zabiję* (2012; „Bevor ich wieder töte“).

30 An dieser Stelle sei angemerkt, dass, vergleichbar mit der *Tatort*-Reihe in Deutschland, in Polen im letzten Jahrzehnt eine Krimilandschaft entstanden ist, die Ermittler in verschiedenen Städten, nicht nur Warschau, agieren lässt: Breslau (Marek Krajewski), Lublin (Marcin Wroński), Gliwice (Wojciech Chmielarz), Kraków (Gaja Grzegorzewska), Poznań (Ryszard Ćwirlej). Aber auch Regionalkrimis, die auf dem Land angesiedelt sind, gibt es inzwischen, etwa *Brodnica* (Katarzyna Puzyńska). Darüber hinaus verfassen die hier genannten Autorinnen und Autoren zumeist Serien mit immer wieder auftretenden Ermittlern.

slawę niebezpiecznego miejsca należącego do Trójkąta Bermudzkiego. Heinz pamiętał z czasów studenckich, że samotne wędrówki po Trójkącie [...] były jak kuszenie złego losu.“<sup>31</sup> (Czubaj <sup>2</sup>2015a, 55) Aber auch den Aufenthalt in der Nähe des Rondo Wiatraczna auf dem Ostufer, früher sozialer Brennpunkt, nutzt Rudolf Heinz nur dazu, orientalische Küche zu genießen (vgl. 149–150), während die St. Florians-Kirche Teil des Puzzles ist, das Heinz legen muss, um den Fall der ermordeten Priesterseminaristen zu lösen. Auf der ulica Siennicka, im nordöstlichen Warschau gelegen, schließlich liegt ein Sportclub, in dem sich kriminelles Leben entfaltet (vgl. 207), der Zoologische Garten wird im Roman als Treffpunkt für sozial Benachteiligte dargestellt (vgl. 239–240).

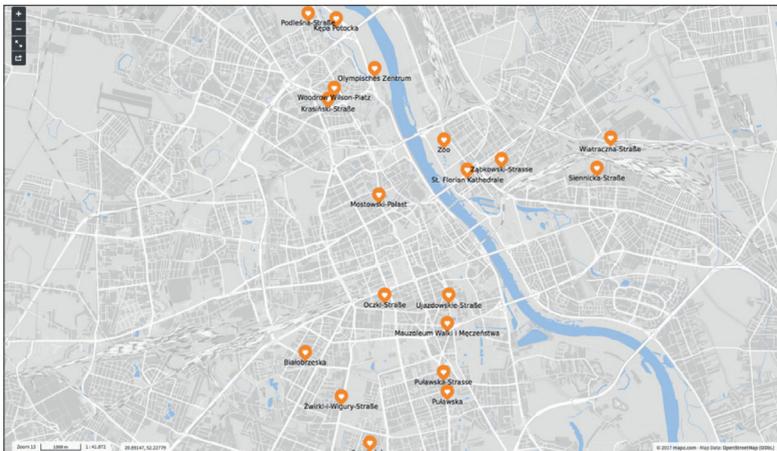


Abb. 4: Handlungsorte in 21:37

Vergleichbar breit ist der Bewegungsradius des Profilers auch in Heinz' zweitem Fall, *Kotysanka dla mordercy*, in dem dieser einem Mörder an Obdachlosen auf der Spur ist, der seinen Opfern nach der Tat die Hände abtrennt. Erneut bewegt Heinz sich vor allem auf dem Ostufer, vom Norden an der ulica Elektronowa und dem sich dort befindlichen Żeran-Kraftwerk bis in den Südosten hinein zu den Straßen Jubilerska-Grochowska, Olszynka-Grochowska und Kwaterna Główna. Dazwi-

31 „Die Żąbkowska-Strasse [...] habe den Ruf einer gefährlichen Gegend längst verloren. Heinz erinnerte sich an seine Studenienzeiten, als einsame Wanderungen durch das sogenannte ‚Bermuda-Dreieck‘ [...] eine Herausforderung des Schicksals bedeutet hätten.“ (Czubaj 2013, 69–70) Auch im Roman *Kotysanka dla mordercy* fällt der Begriff des „Bermuda-Dreiecks“ (vgl. dazu Czubaj <sup>2</sup>2015b, 82).

schen befinden sich die bereits aus dem ersten Roman bekannten Straßen, etwa die ulica Żąbkowska, aber auch bislang nicht tangierte wie die Jagiellońska, der Bazar Różycki oder der Bahnhof Warszawa Wschodnia. Auf dem Westufer bewegt Heinz sich nun vor allem auf einem der Leserschaft vertrautem Terrain: Warszawa Centralna, Pałac Kultury i Nauki, Aleje Jerozolimskie sowie ulica Oczko markieren Orte, die, wie die bereits im ersten Roman erwähnte ulica Białobrzaska, vielleicht auch dem Nicht-Warschauer bekannt sein dürften. Neu hinzu kommen die ulica Humańska sowie die ulica Chocimska im Süden sowie die ulica Dzielna im Norden. Im Südwesten bewegt Heinz sich am Plac Wolności sowie in Ursynów, im Südosten an der Przyjemna und der Falenica. Als Resümee dieser Bewegungen lässt sich hier ein Gedanken des Profilers zitieren, der ihm angesichts des Warschauer Ostbahnhofs durch den Kopf schießt: „To już nie była jego Warszawa. Ta, która pamiętał z lat studiów i późniejszych zawodowych wypadów. Wszystko się zmieniło.“<sup>32</sup> (Czubaj <sup>2</sup>2015b, 82)

Doch einen Teil Warschaus hat uns, wie Miłoszewski und Szolc, auch Mariusz Czubaj vorenthalten, nämlich die Altstadt (vgl. Abbildung 5). Gehen wir also auf die Suche nach Indizien, warum das so ist.

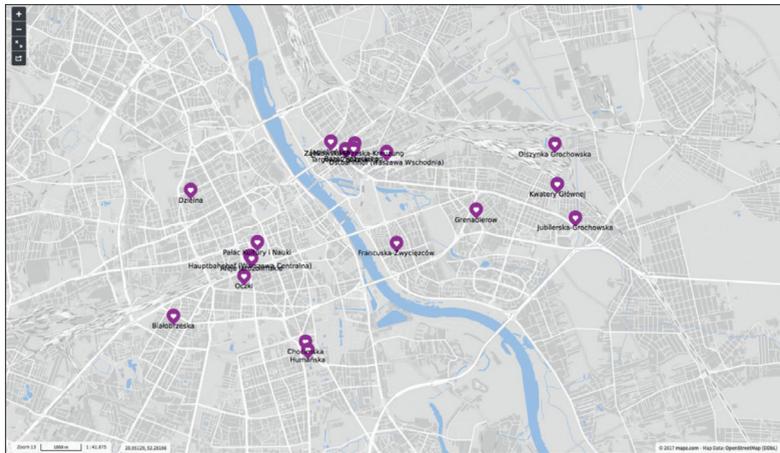


Abb.5: Handlungsorte in *Kołysanka dla mordercy*

<sup>32</sup> „Das war nicht mehr sein Warschau. Das Warschau, das er aus Studienzeiten und von früheren Dienstreisen kannte. Es hatte sich alles verändert.“ (Czubaj 2015c, 98)



Könnten wir nun entsprechend fokussieren – das geht allerdings nur mit einer Internetverbindung und nicht mit dem hier reproduzierten Screenshot –, stellten sich einige ‚Hotspots‘ für Verbrechen heraus, die in allen Romanen eine Rolle spielen. Wie angedeutet, fällt aber die historische Altstadt aus den Verbrechensorten heraus. Auf die Frage, warum das so ist, könnte man nun mit „???“ antworten und den Fall zu den Akten legen, man könnte aber auch über den besonderen Status der Warschauer Altstadt nachdenken, die bereits seit dem 13. Jahrhundert eine beeindruckende architektonische Entwicklung nahm. Mit der Ernennung Warschaus zur Hauptstadt Polens 1611 wurde diese zum oben erwähnten kulturellen Zentrum, das allerdings im 19. Jahrhundert an Bedeutung verlor. Erst mit Wiedererlangung der Eigenstaatlichkeit 1918 gewinnt Warschau seinen früheren Status zurück, besonders die Altstadt wird, auch mit Blick auf ihr touristisches Potential, zwischen 1928 und 1938 komplett restauriert.

Dies erklärt vielleicht auch, dass nach der 90%igen Zerstörung der Altstadt im Zweiten Weltkrieg sogleich Pläne zu deren Wiederaufbau gefasst wurden. Trotz Nachkriegsnot und eigentlich drängender anderer Probleme wird dieser zum vorrangigen Ziel, wovon Wochenschau-filme der damaligen Zeit zeugen.<sup>33</sup> Aus Filmen wie diesen lassen sich Narrative ableiten, etwa das Narrativ, sich nicht unterkriegen zu lassen, zugleich aber auch der von den polnischen Restauratoren, die weltweit ihrsgleichen suchen. Lohn für diese restauratorische Arbeit ist – auch wenn aus denkmalpflegerischer Perspektive eigentlich nicht von Restaurierung, sondern von Neuaufbau nach alten Plänen gesprochen werden muss – dann die Aufnahme der Warschauer Altstadt in das UNESCO-Weltkulturerbe bereits im Jahr 1980.

Besitzt die Warschauer Altstadt – zusammen mit der benachbarten, im Krieg ebenfalls zerstörten und wiedererrichteten Neustadt – somit eine bestimmte Aura, die Kriminalität zumindest in den hier vorgestellten Romanen aus diesem Raum verbannt? Auch wenn die Analyse der Texte dies suggeriert, wäre im Weiteren natürlich zu belegen, dass dies in anderen, in Warschau angesiedelten Romanen der zeitgenössischen polnischen Krimiszene ebenfalls so ist – das wäre allerdings ein Thema für ein eigenes Forschungsprojekt. Doch ungeachtet dessen kann man zur Beantwortung dieser Frage im Sinne einer kriminalistischen Ermittlung die hier besprochenen Autorinnen und Autoren zum ‚Verhör‘ bitten. Miłoszewski und Czubaj antworteten bereitwillig auf an alle drei gerich-

---

33 Vgl. dazu <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/6769> (letzter Aufruf am 26.01.2018).

tete Fragen – Frau Szolc ist der Bitte bislang noch nicht gefolgt. Marius Czubaj nun verhielt sich im Verhör sehr auskunftsfreudig und gab zu Protokoll, dass:

- ihn eher das rechtsseitige „Warschau B“ interessiere, als das Zentrum, das inzwischen wie eine beliebige europäische Metropole aussehe;
- man die echte „Warschauhaftigkeit“ („warszawskość“) nur noch in Praga finde (und selbst die habe sich verändert, vor allem durch die Errichtung des Nationalstadions);
- die Altstadt nur eine touristische Visitenkarte sei, auf der man echte Warschauer nicht finde, weil es dort keine Warschauer Identität mehr gebe.

Zygmunt Miłoszewski sagte kurz angebunden, aber sehr prägnant aus, dass

- echte Warschauer sich in der Altstadt nicht aufhielten, weil diese eine rein touristische Attraktion sei;
- ein literarischer Held, der ein wirklicher Warschauer sein wolle und plötzlich in der Altstadt auftauche, vollkommen unglaubwürdig erscheine.

Dem bleibt eigentlich nichts hinzuzufügen – außer zweier Anmerkungen: Erstens: Warschau ist als Stadt des Verbrechens in der Krimi-Szene etabliert, und als Tourist bleibt man besser da, wo man hingehört. Zweitens: Die vorläufigen Ermittlungen in den Fällen der hier vorgestellten Romane haben sich durch die Aussagen der Autorinnen und Autoren bestätigt. Im Krimijargon könnte man somit sagen, dass der Fall gelöst wäre, gäbe es nicht noch zahlreiche andere Warschau-Krimis zu lesen ...

## Literatur

Czapliński, Przemysław: Ślady przełomu: o prozie polskiej 1976–1996. Kraków 1997.

Czubaj, Mariusz: 21:37. Münster und Berlin 2013.

Czubaj, Mariusz: 21:37. Warszawa <sup>2</sup>2015a.

Czubaj, Mariusz: Kołysanka dla mordercy. Warszawa <sup>2</sup>2015b.

Czubaj, Mariusz: Wiegenlied für einen Mörder. Münster und Berlin 2015c.

Kazimierski, Józef (Hg.): Dzieje Pragi. Warszawa 1970.

Kubkowski, Piotr/Piotrowski, Igor (Hg.): Ceglane ciało, gorący oddech. Warszawa Leopolda Tyrmanda. Warszawa 2015.

- Kucharczuk, Katarzyna (Hg.): Polska międzywojenna. Warszawa 2009.
- Lindner, Rolf: Textur, imaginaire, Habitus. Schlüsselbegriffe der kultur-analytischen Stadtforschung. In: Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung. Hg. von Helmuth Berking/Martina Löw. Frankfurt/M. 2008, S. 83–94.
- Löw, Martina/Steets, Silke/Stoetzer, Sergej (Hg.): Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie. Opladen <sup>2</sup>2008.
- Mattenklott, Gerda: Die Stadt als Raum ästhetischer Erfahrung und Bildung. In: Zeitschrift für ästhetische Bildung 1 (2009) (zaeb.net) (letzter Aufruf am 03.02.2017).
- Miłoszewski, Zygmunt: Uwikłanie. Warszawa 2007.
- Miłoszewski, Zygmunt: Warschauer Verstrickungen. Berlin <sup>2</sup>2015.
- Miłoszewski, Zygmunt: Ein Körnchen Wahrheit. Berlin 2016.
- Schlott, Wolfgang/Spociński, Andrzej: Polen. In: Kultur im Umbruch: Polen – Tschechoslowakei – Russland. Hg. von Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen. Bremen 1992, S. 21–93.
- Szolc, Izabela: Vatikan. In: Reptilienliebe. Hg. von Wolfgang Jeschke. München 2001, S. 316–317.
- Szolc, Izabela: Cichy zabójca. Warszawa 2008.
- Szolc, Izabela: Ein stiller Mörder. Berlin und Münster 2012.
- Szolc, Izabela: So dunkel die Nacht. Berlin und Münster 2015.

## **Experimentierfeld Krimi** Anmerkungen zur aktuellen ukrainischen Kriminalliteratur

Auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts befindet sich die Ukraine noch auf dem Weg eines intensiven und nicht selten schmerzhaften Selbstfindungsprozesses. Angesicht dieses Prozesses durchlebt die ukrainische Literatur eine Zerreißprobe: auf der einen Seite will das wachsende nationale Selbstverständnis literarisch verarbeitet werden, auf der anderen Seite stehen die damit nicht immer kompatiblen Anforderungen des kommerzialisierten Buchmarktes.<sup>1</sup> Es kristallisiert sich ein Konflikt heraus, der in den osteuropäischen Literaturen seit jeher existierte, nämlich der zwischen der Eliten- und der Massenkultur. Für die Entwicklung der Kriminalliteratur in der Ukraine spielt dieser Konflikt eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Während die Kriminalliteratur in Europa und Amerika zu den meist publizierten literarischen Genres gehört, hat sie in der ukrainischen Literatur bis dato lediglich eine marginale Rolle eingenommen. Zwar liest das ukrainische Publikum mit Vergnügen Kriminalromane russischer und westlicher Autoren, die ukrainische Literaturlandschaft hat in den letzten 20 Jahren aber nur eine Handvoll eigene Autoren hervorgebracht, die sich ernsthaft der Kriminalliteratur widmet.

In dem vorliegenden Beitrag werden zum einen die Gründe für die gebremste Entwicklung der Kriminalliteratur in der heutigen Ukraine und ihrer nachrangigen Stellung in der Hierarchie der literarischen Genres näher beleuchtet. Zum anderen werden die zentralen diskursiven Tendenzen der Kriminalromane ausgewählter ukrainischer Autoren untersucht.

---

<sup>1</sup> Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion verschwanden auch die staatlichen Förderungen für Kulturschaffende. Auf dem nun nicht mehr staatlich regulierten Buchmarkt mussten sich die Autoren ebenso wie die neu entstandenen Verlage nun erstmals einem marktwirtschaftlichen Wettbewerb stellen. Siehe dazu Becker 2003, die beispielhaft die Entstaatlichung des russischen Buchmarkts untersucht.

## Eliten- vs. Massenliteratur

Wenn man die literaturkritischen Debatten zum Thema Unterhaltungsliteratur in der Ukraine näher betrachtet, stellt man schnell fest, dass sich die Meinungen spalten. So plädiert z. B. Oksana Zabužko, eine einflussreiche Schriftstellerin der Elite-Literatur, für die berechnete Existenz einer sogenannten „maslit“ – der Masseliteratur – wenn sie etwas ironisch schreibt: „Нам треба не ‚голосу Тараса‘, а українського Стівена Кінга, [...] який продає свій Божий дар [...] підступному Мефістофелеві задля лакомства нещасного, задля нікчемних дукачів – побрязкачів – аби ми, такі чисті й непродажні могли [...] перейти до чистої поезії.“<sup>2</sup> (Zabužko in Taran 2002, 198) An diesem Zitat wird sichtbar, dass die Masseliteratur hier für das Überleben einer elitären, höheren Literatur instrumentalisiert werden soll. Die Hierarchie der literarischen Genres soll nicht aufgehoben werden, die Unterhaltungsliteratur würde lediglich in den Dienst der höheren Literatur gestellt.

Auf der anderen Seite des Spektrums steht die in der Ukraine weit verbreitete Meinung, dass die Masseliteratur ein imperiales Phänomen sei, das die lebendige nationale Kultur untergräbt. Nila Zborovs'ka schreibt: „масова культура несе в собі руйнівний характер для живої національної культури“<sup>3</sup> (Zborovs'ka 2007, 6), sie wirke somit destruktiv auf die nationale Kultur. Diese Meinung ist laut einer Internetumfrage unter ukrainischen Lesern weit verbreitet (vgl. Gundorva 2008, 284). Das Phänomen ist jedoch nicht neu, man findet es sowohl in den Diskursen der vorrevolutionären schreibenden Elite als auch in denen der sowjetischen Intelligenzija.

Andrij Kokotjuha, einer der derzeit erfolgreichsten ukrainischen Krimiautoren, kritisiert die verfahrenere Position der ‚elitären‘ Schriftsteller. Er meint, dass dadurch im aktuellen Diskurs eine ablehnende Haltung gegenüber der Unterhaltungsliteratur aufgebaut werde (vgl. Kokotjuha o. J.). Kokotjuha selbst hat die Prinzipien der kommerziellen Literatur bestens verstanden und bedient sich in seinen zahlreichen Pub-

---

2 „Wir brauchen nicht die Stimme von Taras, sondern von einem ukrainischen Steven King, der seine göttliche Gabe an Mephisto verkauft, das alles für das Vergnügen der Unglücklichen, der Nichtsnutze. Somit wir, die Reinen und Unverkäuflichen, uns der reinen Poesie widmen konnten.“ Die Übersetzungen stammen hier wie im Folgenden von der Verfasserin, M. S. Mit Taras ist Taras Ševčenko (1814–1861) gemeint, der ukrainische Nationaldichter.

3 „Die Masseliteratur wirkt destruktiv auf die lebendige nationale Kultur.“

likationen<sup>4</sup> verschiedener Genres der Unterhaltungsliteratur. Er versucht, die Kommerzialisierung der literarischen Sphäre zu rehabilitieren und verteidigt seine Position als professioneller Schriftsteller, der für Geld schreibt. Auch dieser Teil der Diskussion hat eine lange Tradition. Bereits Aleksandr Puškin suchte nach Möglichkeiten, die Inspiration und den Gelderwerb zu vereinbaren, indem er beide Bereiche voneinander trennte: „Не продаётся вдохновение, но можно рукопись продать.“<sup>5</sup> (Puškin 1999, 203)

Auf dem ukrainischen literarischen Markt besteht im Bereich des Unterhaltungsgenres eine Lücke, die die ukrainischen Autoren bislang nicht zu schließen vermochten und die folglich von anderen Autoren besetzt wurde, vor allem von amerikanischen und russischen Schriftstellern. Die Dominanz der russischsprachigen Literatur in diesem Marktsegment wird von der ukrainischen schreibenden Elite nicht selten als literarischer Kolonialismus begriffen. Autoren wie Kokotjucha plädieren nicht zuletzt deshalb für eine Stärkung der ukrainischen Literatur im Unterhaltungsbereich.

### Gothik trifft Kriminalroman

Kommen wir jedoch zu Kokotjuchas Werk zurück: Er schuf eine Art ukrainischen Gothik-Krimi, den er mit verschiedenen Elementen der ukrainischen Geschichte und Folklore sowie dämonischen Motiven wie Teufeln, Haus- und Waldgeistern, Hexen und Vampiren bevölkert. In seinen Romanen *Temna voda* („Das dunkle Wasser“) und *Legenda pro Bezgolovogo* („Die Legende vom Kopflosen“) findet man nicht nur das genrebedingte Rätsel des Verbrechens, sondern auch das mystische Geheimnis, das auf traditionellen folkloristischen Überlieferungen basiert. Dieses mystische Geheimnis ist meistens in dem mentalen historischen Fundus der Ukraine in der einen oder anderen Form bereits vorhanden und wird durch den modernen Kontext reaktiviert, in dem die Handlungen angesiedelt sind. So bemüht Kotjucha die alten Mythen aus der Region um den Fluss Desna, denen zufolge die Menschen von den Wassergeistern des Flusses für ihre Vergehen bestraft würden. In *Temna voda* verschwinden die Angler an diesem besagten Fluss auf mysteriöse Art und Weise. Prompt suchen die Menschen die Erklärung dafür in den alten Überlieferungen: die Angler sollen von einem Flussungeheuer oder Wassergeist umgebracht worden sein. Das widerspricht jedoch

4 Er hat bereits mehr als 45 Bücher veröffentlicht.

5 „Gefühl kann man zum Markt nicht bringen, / Doch Manuskripte jederzeit.“

den Gesetzen des Krimis, der den Sieg des Rationalismus feiert. So entpuppt sich in Arthur Conan Doyles *The Hound of the Baskervilles*, einem Klassiker des Genres, der geheimnisvolle Hund als ein reales Tier, das man mit Phosphor eingerieben hat. Jedes Geheimnis in einem Krimi muss der Genrelogik folgend rational erklärbar sein, die durch das Verbrechen gestörte Ordnung muss durch eine rationale Erklärung wiederhergestellt werden.

Im *Temna voda* wird der Detektiv Vitalij Mel'nik von dem reichen Unternehmer Pavlo Zaruba beauftragt, den Gründen für die mysteriösen Verbrechen in der Nähe des Flusses nachzugehen. Durch sein geschicktes Vorgehen gelingt es ihm, den wahren Verbrecher zu finden. Es stellt sich heraus, dass ausgerechnet der Auftragsgeber Zaruba die Morde in Auftrag gegeben hat, um die Ängste der Menschen in der Region zu schüren und sie von dem Fluss fernzuhalten. Dort will er nämlich ungestört nach einem Flugzeug voller Gold aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs suchen. Zwar findet Vitalij Mel'nik damit eine rationale Erklärung für das Verbrechen, aus politischen Gründen kann er den Verbrecher in der realen Welt aber nicht zur Verantwortung ziehen. Folglich muss die Bestrafung des Verbrechers nach den Regeln des Gothik-Romans stattfinden: auf Zaruba lastet nun der Fluch des Verbrechens, den er nicht ablegen kann: „не кожен суд проходить у судовому залі. Є інші суди, інші судді, інші прокурори.“<sup>6</sup> (Kokotjucha 2017, 256)

Die doppelte Welt des Gothik-Krimis – die rationale und die irrationale Welt – findet darüber hinaus in Kokotjuchas Roman eine soziale und psychologische Interpretation. Der Autor kritisiert die Medien, die den Menschen durch billige Sensationen eine Welt fern von der realen Politik vorgaukeln. Die mystische Unterfütterung der Realität wird letztendlich nicht verherrlicht, sondern kritisch hinterfragt.

In *Legenda pro Bezgolovogo*, Kokotjuchas zweitem Kriminalroman, der ebenfalls Gothik-Elemente enthält, übernimmt eine Frau die Rolle des Detektivs. Larisa Gajduk, eine Anwältin aus Kiev, bearbeitet inoffiziell ihren ersten Fall in der Podolsker Provinz. Mehrere enthaupdete Leichen werden innerhalb kürzester Zeit in dem Städtchen unweit der polnischen Grenze aufgefunden. Die Bewohner sprechen von der Rache des Kopflosen, einem polnischen Adeligen aus dem 19. Jahrhundert, dem vor langer Zeit das gleiche widerfahren war und der nun nach Rache dürste. Es gelingt Larisa, den Spuk zu entkräften und den wahren

---

6 „nicht jedes Gericht findet im Gerichtssaal statt, es gibt andere Gerichte, andere Richter und andere Ankläger.“

Verbrecher zu finden: ausgerechnet ein Museumsmitarbeiter, der sich mit der Geschichte der Stadt beschäftigte und die Mythen über den polnischen Grafen in der Stadt verbreitete, gehört zu den Drahtziehern des Verbrechens.

Larisa Gajduk setzt die Tradition der weiblichen Detektivinnen fort, die man vor allem im russischen Krimi findet, so z. B. Anastasija Kamenskaja bei Aleksandra Marinina oder die Titelheldin Daša Vasil'eva der gleichnamigen TV-Krimi-Serie. Als Detektivin verkörpert sie die Rationalität, die über ihrer Emotionalität steht, eine Eigenschaft, die in der Literatur traditionell Frauen zugeschrieben wird.<sup>7</sup> Aber auch sie, eine starke, rationale Frau, schafft es nicht allein, das Krimirätsel zu lösen. Bereits am Anfang der Erzählung wird ihr ein männlicher Helfer, Stas Žičar', zur Seite gestellt, der alle Attribute des männlichen Superhelden aufweist und der Larisa in gefährlichen Situationen beisteht. Während im Roman *Temna voda* der Detektiv selbstständig agiert, wird die Protagonistin aus *Legenda pro Bezgolovogo* damit teilweise entmündigt. Sie findet sich zudem in der Rolle des Opfers des Verbrechens wieder, denn sie wird im Laufe der Erzählung von einem psychisch gestörten Verbrecher angegriffen. Hier tangiert sie die typische weibliche Rolle des Gothik-Romans: die „Frau in Not“, die von dem männlichen Protagonisten gerettet wird.

### Kiever Retro-Krimi

Während Kokotjucha sich an dem Genre Gothik-Krimi ausprobiert, erschafft das Autoren-Duo Valerij und Natal'ja Lapikur einen Krimi im Retro-Stil, den es mit dem Zusatz „Kievskij detektiv u stili retro“ („Kiever Krimi im Retro-Stil“) vermarktet. In dieser Art des Krimis wird die Handlung in eine vergangene Epoche versetzt und häufig mit realen historischen Figuren gespickt. Man findet eine ganze Reihe von Autoren, die sich dieses Subgenres bedienen, einer der bekanntesten ist zweifelsohne Boris Akunin, aber auch Leonid Juzefovič, Natal'ja Aleksandrova, Marek Krajewski, Lindsey Davis u. a. schreiben Retro-Krimis. Die ukrainischen Krimi-Autoren Vasil' Koželjanko, Irina Kalyneč und Oleksandr Kravčenko folgen ebenfalls diesem Trend. Der Retro-Krimi kann dabei verschiedene Funktionen erfüllen, vor allem schafft er in einer sehr vereinfachten Form ein Bild der Vergangenheit.

<sup>7</sup> Linda Mizejewski argumentiert, dass eine Frau als Detektiv immer eine Zerstörung der traditionellen Darstellung des Weiblichen in der Literatur bedeute (vgl. Mizejewski 2004, 228).

Die Lapikurs versetzten den Leser in die sowjetische Zeit, die aus dem öffentlichen Diskurs in der Ukraine weitgehend verdrängt wird, im individuellen Gedächtnis der Bevölkerung jedoch durchaus präsent ist. Die sowjetische Vergangenheit wird dabei an die modernen Anforderungen angepasst und adaptiert. Die Krimiserie *Inspektor i kava* („Der Inspektor und der Kaffee“) ist ein Beispiel für einen sowjetischen Retro-Krimi, der die Zeit der 1970er Jahre sowohl mythologisiert als auch demythologisiert. Diese Zeit, die als Periode der Stagnation bekannt ist, vereint das Gefühl der beginnenden Liberalisierung aus der Zeit des Tauwetters mit dem wirtschaftlichen und politischen Stillstand und der daraus resultierenden Mangelwirtschaft. Räumlich angesiedelt ist die Handlung der Serie in Kiev, in der erzählten Zeit die Hauptstadt der Ukrainischen Sowjetrepublik, heute die Hauptstadt der Ukraine.

Auch auf der formalen Ebene folgt der Roman zum Teil den Regeln des sowjetischen Milizionär-Romans („milicejskij roman“), eine Art „police procedural“. Im Zentrum steht der Detektiv Oleksij Sirota, um ihn herum agiert ein ganzes Ensemble unterstützender Figuren, die die Entwicklung des Protagonisten voranbringen. Sirota bewegt sich äußerlich im Rahmen der sowjetischen Ordnung, in deren Dienst er steht. Innerlich gehört er dem intellektuellen Milieu an; er ist Absolvent der philosophischen Fakultät und löst seine Fälle meisten in seinem Arbeitszimmer mit Hilfe seines Intellekts. Dank seiner Bildung reflektiert der Detektiv den Charakter des Verbrechens und seiner Kontexte viel tiefergehend als seine Kollegen. Er schreckt auch nicht davor zurück, die Verbrecher bis in die höchsten Machtebenen zu verfolgen, die er nicht bloß kritisch beurteilt, sondern auch verantwortlich für viele Verbrechen macht. Somit kann man ihn in eine Reihe mit den subversiven Detektiv-Einzelgängern aus den sowjetischen Kriminalromanen der 1980er Jahre wie z. B. von Édouard Topol' oder Fridrich Neznanskij einordnen.

Oleksij Sirota verkörpert jedoch noch einen dritten Detektivtypus, den des *hard-boiled*-Polizisten. Wie dieser kann er hart durchgreifen und schreckt auch vor Gewalt nicht zurück. Dieser ursprünglich aus der amerikanischen Kriminalliteratur stammende Typus findet sich auch in den russischen TV-Krimi-Serien der 1990er Jahre, etwa in den Serien *Ulicy razbitych fonarej* („Die Straßen der zerbrochenen Laternen“) oder *Banditskij Peterburg* („Das Petersburg der Banditen“).

In vielen Kriminalromanen ukrainischer Autoren spürt man die unversöhnliche Opposition zwischen der sowjetischen Macht und dem heutigen ukrainischen Selbstverständnis. Sowohl die Helden von Kokotjucha als auch der Lapikurs verspüren einen tiefsitzenden Anta-

gonismus zwischen der herrschenden Ordnung und ihrem eigenen Verständnis von Moral. Kokotjucha markiert diese Dualität sehr direkt als national: russisch/sowjetisch versus ukrainisch und unterstreicht, dass das sowjetische Regime von den Ukrainern schon immer als fremde, repressive Macht empfunden wurde.

Andererseits schaffen die Krimi-Autoren durch eine detaillierte und detailtreue Beschreibung des sowjetischen Alltags eine Einschreibung des sowjetischen kulturellen Kontextes in das aktuelle Gedächtnisparadigma der jungen Generation, die mit den sowjetischen Realien nicht mehr vertraut ist. Der sowjetische Alltag wird in den Kriminalromanen rekonstruiert, indem nicht nur die Raumbesetzung durch Armeeparaden, politische Feste und klar definierte Erholungszonen markiert wird, sondern auch die alltägliche Gegenständlichkeit und die Heldenhierarchie ausführlich beschrieben werden. Die Lapikurs erklären dem zeitgenössischen Leser in zahlreichen Kommentaren, was z. B. BAM, Golos Ameriki oder „bat’ky po metražu“ bedeuten.<sup>8</sup>

Besonders für die heute 50 bis 60-Jährigen waren die 1960er und 70er Jahre eine Zeit der Hoffnungen, die später enttäuscht wurden. Das System fraß seine Kinder. In den Kriminalromanen der Lapikurs werden viele Verbrechen entweder durch das sowjetische System indirekt verursacht (z. B. durch die Mangelwirtschaft oder durch die fehlende Einordnung und Behandlung von Sexualstraftätern) oder von staatlichen Organen begangen und dann vertuscht (wie im Fall des „verschwundenen U-Bahn-Zugs“, der durch einen Zufall auf eine geheime unterirdische Regierungsstrecke stößt, weswegen der KGB – aus Angst vor Entdeckung – alle Passagiere des Zugs ermorden lässt). Die Autoren führen den Lesern in ihren Texten die Ungerechtigkeiten des sowjetischen Systems vor Augen und ernüchtern damit die Sowjetnostalgiker in der heutigen ukrainischen Leserschaft.

### Krimilandschaft im Umbruch

Vladislav Ivčenko, ein weiterer ukrainischer Krimi-Autor, schafft dagegen eine Detektiv-Figur, die den klassischen psychologischen Typus eines Ukrainers darstellen soll: Ivan Pidopyrgora ist sentimental, arbeitsam, verbunden mit seinem Dorf und volksnah. In seinem Roman

<sup>8</sup> Die BAM, Abkürzung für Baikal-Amur-Magistrale, war ein riesiges Eisenbahnprojekt in Sibirien, Golos Ameriki („Stimme Amerikas“) ein amerikanischer Dissidenten-Radiosender in russischer Sprache, den die Sowjetbürger nur heimlich hören durften und „bat’ky po metražu“ waren nur zum Schein in einer Wohnung angemeldete Eltern, durch die man hoffte, vom Staat mehr Wohnraum zu erhalten.

*Lučšij syščik imperii* („Der beste Detektiv des Imperiums“) beschreibt er in farbigen ethnographischen Bildern den ukrainischen Alltag Anfang des 20. Jahrhunderts. Die poetischen Beschreibungen von Bortsch, Bliny und Teestunden im Garten scheinen dabei den Werken Grigorij Kvitka-Osnovjanenko zu entstammen, der ein beliebter ukrainischer Schriftsteller des 19. Jahrhunderts war.

Die Zeit vor dem ersten Weltkrieg, die auch in Boris Akunins Fandorin-Reihe beschrieben wird, wird von Ivčenko als der Anfang des Endes des russischen Imperiums gesehen. Dieses erscheint als ein Koloss auf tönernen Füßen, der von Korruption, Machtmissbrauch und Fremdenfeindlichkeit zerfressen ist. Der als ukrainisch stilisierte Detektiv bildet eine Antithese zu dem kranken – russischen – System, das sich nicht mehr retten lässt. Dabei gleichen sich die Funktionen von Akunins Fandorin und Ivčenkos Pidiprygora, die dem Leser diese Missstände vor Augen führen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich der zeitgenössische ukrainische Krimi neu zu erfinden versucht. Auf der einen Seite kämpfen die Krimi-Autoren gegen die Widerstände der etablierten Schriftsteller innerhalb des literarischen Feldes und müssen ihr Dasein gegenüber der höheren Literatur verteidigen. Auf der anderen Seite müssen sie auf dem Buchmarkt ihre Position stärken, um als professionelle Schriftsteller leben zu können. Die ukrainischen Verleger haben es lange Zeit versäumt, dieses Marktsegment auszubauen. Für sie war es einfacher, russischsprachige Krimiliteratur zu publizieren, für die der ukrainische Leser nicht einmal eine Übersetzung ins Ukrainische benötigte. Nun ist eine zarte Wende auf dem ukrainischen Krimi-Markt zu verzeichnen. Autoren wie Kokotjucha, die Lapiskurs, Ivčenko u. a. versuchen, einen neuen ukrainischen Krimi zu erschaffen. Dabei entlehnen sie bereits vorhandene Motive und Strukturen – häufig aus den Klassikern der Kriminalliteratur wie Agatha Christi und Arthur Conan Doyle, aber auch Akunin und Juzefovič – und füllen sie mit ukrainischen Realien, geschichtlichen Reminiszenzen und folkloristischen Ornamenten aus. Nicht selten wird dabei die Krimiliteratur in den Dienst der ukrainischen Selbstfindung gestellt und bekommt dadurch einen spürbar künstlichen Charakter. Nichtsdestotrotz haben die Autoren eine Experimentierphase angestoßen, die den ukrainischen Krimi langsam heraus aus der Marginalität hinein ins Zentrum des Leserinteresses bringt.

## Literatur

- Becker, Petra: Verlagspolitik und Buchmarkt in Russland (1985 bis 2002): Prozess der Entstaatlichung des zentralistischen Buchverlagswesens. Wiesbaden 2003.
- Gundorova, Tamara: Kitč i literature. Travestii. Kiïv 2008.
- Ivčenko, Vladislav: Najkraščij syščik imperii. Kiïv 2013.
- Kokotjucha, Andrij: Temna voda. Kiïv 2006.
- Kokotjucha, Andrij: Legenda pro bezgolovogo. Kiïv 2006.
- Kokotjucha, Andrij: Čomu „ëlitni“ ukrajinski pis'mennyki nenavydijat' masovu literaturu? In: <<http://artvertep.com/print?cont=544>> (letzter Aufruf am 28.08.2018).
- Lapikur, Valerij/Lapikur, Natal'ja: Inspektor i kava: V Bagdadi vse spojno. Kiïv 2010.
- Mizejewski, Linda: Hardboiled & High Heeled: the Woman Detective in Popular Culture. London, New York 2004.
- Puškin, Aleksandr: Die Gedichte. Frankfurt/M. 1999.
- Taran, Ljudmila: Žinka jak tekst: Ėmma Andijevska, Solomija Pavličko, Oksana Zabužko: fragmenty tvorčosti i konteksty. Kiïv 2002.
- Zborovska, Nila: Sučasna masova literatura v Ukraini jak zagal'nokul'turna problema. In: Slovo i čas, 6 (2007), S. 3–8.



## Über die Lust, von einem Fall zu hören

### Krimimuster zwischen Affirmation, Ausschmückung und Auslassung bei Michal Ajvaz

Im Verlauf dieses Beitrags möchte ich Investigationen und Rekonstruktionen als zwei komplementäre literarische Verfahren fokussieren. Es geht damit um eine Entkopplung dieser mit dem Kriminalroman eng verbundener Erzählstrategien von einem vormals fest umrissenen Genre, das Norbert Franz in seiner für die slawischen Literaturen bis heute einschlägigen Monografie *Moskauer Mordgeschichten* (1988) noch mit der Bezeichnung „echte Krimis“ als Kategorie aufrufen konnte (Franz 1988, 362).<sup>1</sup> Wenn zunächst um 1900 die Kriminalgeschichte noch als Import aus dem westlichen Ausland aufzufassen ist (67 f.), haben die in den 1960er Jahren vermehrten Übersetzungen westlicher Krimis zur Abwehr gegen diesen Einfluss und zur kulturpolitisch motivierten Festigung des russisch-sowjetischen Genres geführt (138; 200 f.). Zum Ende des 20. Jahrhunderts hat nach einer Phase der relativen Vergleichbarkeit der Kriminalliteraturen (12) im Zuge der Auseinandersetzung mit dem russisch-sowjetischen Genre ein Import von Mustern begonnen, das mitunter konsensuale,<sup>2</sup> manchmal aufbegehrende (*hard-boiled*), aber immer traditionsreiche Krimimuster ‚des Westens‘ unterlaufen.<sup>3</sup> Die Vielfalt der gegenwärtigen Krimimuster, die in einer globalisierten, für den internati-

---

1 Gerade auch aufgrund dieses Titels *Mordgeschichten* möchte ich mit Franz allzu strenge Differenzierungen wie zwischen Detektivgeschichte und Kriminalroman, Verbrechenliteratur und Thriller in die übergreifende und gegenwärtig gebräuchliche Genrebezeichnung Krimi überführen, die eine ausreichende Abgrenzung der gemeinten Literatur vornimmt, ohne Subgattungen ausgliedern zu müssen.

2 Zu denken ist an die Regeln des *Detection club* oder die „Übereinkunft [der Theoretiker] in terminologischen Fragen“ seit den 1970er Jahren (20).

3 Zu nennen wären die Krimis der Russin Polina Daškova oder des Ukrainers Andrej Kurkov, deren zufällige Ermittlerfiguren mit den postsozialistischen Zuständen konfrontiert sind, oder die postmodernen Krimis des Kroaten Edo Popović und die Hexen-Krimis der Ukrainerin Lada Luzina.

onalen Buchmarkt offenen Literatur<sup>4</sup> mit heterogenen, nicht in politische Systeme einzupassenden Lesern rechnen, hat längst auch die slawischen Schemata inkorporiert.<sup>5</sup>

Zum anderen geht es um die Entgrenzung solch ‚echter‘ Krimistrategien für die neuere slawische (bzw. tschechische) Literatur und um das literarische Erbe von Krimis, die durch die Idee des Kommunismus und die Anforderungen des Sozialismus (nicht des Realsozialismus) geprägt sind, wie sich im Rückgriff auf die Beobachtungen von Norbert Franz konstatieren lässt (78–93). Die Funktion von Krimimustern für die Bestimmung des Genres ist kaum zu bestreiten, doch Schematismus ist keine Frage des ideologischen Systems. Vielmehr wird in der Gegenüberstellung dessen, was gemeinhin aufgrund klassisch auf den englischsprachigen Raum bezogener Theoretisierung mit den Labels Kriminalroman oder Thriller versehen wird, gegen eine auf die Geschichte des russischen Krimis bezugnehmende Literatur deutlich, wie die Reflexion des Krimis auf sein Genre ein Bewusstsein für historische, intertextuelle und kulturelle Kontexte schafft. Mir geht es im Folgenden vor allem um das Potential dieser Muster, um die Handhabungen des Schematismus und damit die Wertschätzung des ‚echten Krimis‘ in einer Literatur, die das Muster *gebraucht*.<sup>6</sup>

Diese Überlegungen zu gegenwärtigen Synthesen in der Entwicklung von Krimimustern möchte ich an Romane von Michal Ajvaz knüpfen, die gerade nicht „den prinzipiellen Erfordernissen des Schemas genügen“ (362) und ebenso wenig eine kritische Menge von „idealtypischen Elementen“ des Kriminalromans (Nusser 2003, 22 f.) aufweisen. Dennoch lassen sich im Figurenrepertoire und vor allem in den kompositionellen Verfahren der Romane *Prazdné ulice* (2004; „Leere Straßen“) und *Cesta na jih* (2008; „Reise in den Süden“) Anlehnungen an das bekannte Genre, nicht nur an eine allgemeine ‚Trivialliteratur‘ finden.<sup>7</sup> Es gibt sehr

---

4 Die Rolle des Buchmarktes und des Lizenzhandels in jüngster Zeit wäre zu hinterfragen, insbesondere, da Norbert Franz den Einfluss der Organisation von Buchmarkt und Zensur auf die Etablierung und Festigung des Schematismus für den russisch-sowjetischen Krimi ausgearbeitet hat (39 f.).

5 Beispielsweise findet sich das Muster eines Ermittlerteams, das Franz erwähnt, in vielen skandinavischen Krimis wieder (110 f.).

6 Zum Topos der Textsorte ‚Aufsatz zur Kriminalliteratur‘ gehört der Verweis auf die Trivialität der Gattung gekoppelt mit der Betonung der Wertigkeit des Untersuchungsgegenstandes. Ich möchte daher festhalten, dass eine Abwertung bzw. negative Bewertung des Kriminalromans in beiden Hemisphären stattfand und stattfindet und an Franz’ Verweis auf Lotman und eine ‚Ästhetik der Identität‘ erinnern, die eine gelungene Reproduktion und Entsprechung für ‚schön‘ hält (356).

7 Der Autor nennt ausdrücklich Kinder- und Abenteuerliteratur als wichtige Einflüsse auf seine Schreibweise (vgl. Košnarová 2011, 13).

wohl ein „Identifikationsangebot“ und auch eine Lösung – für Norbert Franz Bedingungen des Schemas (Franz 1988, 362). Doch die Lösung wird nicht schon zu Beginn garantiert, weil die Etikettierung als Krimi fehlt und damit eine Rezeptionssteuerung. Der Abgleich mit den für die Krimi-Spielarten in Ost und West aufgestellten Genre-Anforderungen fällt negativ aus. Trotzdem ist der Bezug zu einer Tradition des Krimis dominant und die Romane *über-fordern* die Erwartungen an Unterhaltung im implizierten ‚trivialen Sinn‘. Sie heben damit das aufgerufene Genre über derartige herabsetzende Betrachtungen hinweg, denen in der Zeit der Theoretisierungen des Krimimusters kaum zu begegnen war,<sup>8</sup> und die vielleicht eine der fruchtbaren Paradoxien des Krimis darstellt. Vielleicht ist es gerade die literaturwissenschaftlich informierte und literaturästhetisch gebildete Rezeptionshaltung, die ein Roman einfordert, der auf Schemata und Elemente des Kriterienkatalogs einer Gattung und dessen Voll- bzw. Unvollständigkeit abzielt. Aufgrund dieser affirmativen, wertschätzenden Geste, lassen sich die Romane von Michal Ajvaz auch nicht als „Anti-Kriminalromane“ bezeichnen, insofern es nicht um eine „Erweiterung der Gattung“ durch „neue Varianten“ geht (Bremer 1999, 12), sondern vielmehr um eine Festigung von (Krimi-)Mustern jenseits der modernen Archetypen. Meine Lektüre streift daher die Frage, was nach der Spaltung des Genres in eine sowjetische und eine westliche Spielart und abseits seiner postmodernen Variationen aus dem Krimi im 21. Jahrhundert wird.

### Mord im Hotel Intercontinental und anderswo

Michal Ajvaz gehört gegenwärtig zu den bekanntesten Autoren Tschechiens und wird bspw. ins Englische übersetzt, in deutscher Sprache liegen seine Romane bislang nicht vor.<sup>9</sup> Mit Daniela Hodrová und Jiří Kratochvíl gehört er zu den Vertretern einer sehr fordernden, anspruchsvollen Literatur (vgl. Chvatík 1993, 5). Diese Autoren sind aufgrund ihres Alters durch die Erfahrung des Realsozialismus geprägt, an den sie eine eigene erwachsene Erinnerung haben und in welchem sie mit ihrem Schreiben erste Erfahrungen machten (vgl. Bílek 1991). Michal Ajvaz studierte an der Philosophischen Fakultät der Karlsuniversität in Prag, arbeitete bis 1994 in diversen Brotberufen, unter anderem in den Prager

---

8 Gohlis rekapituliert diesen Diskurs und führt die Auffassung vom Krimi als einem durch klare Regeln bestimmten und ästhetisch langweiligem Genre darauf zurück (vgl. Gohlis 2010, 10).

9 Die nachfolgenden Übersetzungen stammen deshalb von der Verfasserin, N. S.

Wasserwerken, war später Redakteur der *Literární noviny* und Mitarbeiter am Zentrum für theoretische Studien der Karlsuniversität und der Akademie der Wissenschaften (vgl. Kasal 2005, 1; Košnarová 2011, 119).

Michal Ajvaz debütierte 1989 mit *Vražda v hotelu Intercontinental* („Mord im Hotel Intercontinental“), ein schmales Bändchen, das sich vom Titel offensichtlich in das Genre der Krimigeschichten einzuschreiben scheint, und damit eine wahre *camouflage* betreibt: In keinem der Texte der Lyriksammlung aus einer längeren Schaffensperiode geht es um einen Mord. Ermittlungen und Investigationen, thrillerhafte Bedrängnisse sind jedoch in den meisten Gedichten anzutreffen. Wenn die tschechische Literaturkritik zur Entwicklung dieses „programový podivín“<sup>10</sup> (Bílek 1990, 41) der tschechischen Literatur konstatiert, die Themen und Motive der in den darauf folgenden Jahren immer umfangreicher werdenden Prosa seien bereits in seinem lyrischen Debüt angelegt, dann gilt das auch für das Prinzip der detektivischen Suche. Ajvaz' Novellen und Romane lassen sich nur schwer zusammenfassen, weil darin aus jeder unerwarteten Begebenheit schon die nächste unvorhergesehene Wendung erwächst. Die Ereignisse, von verschiedenen Sprechern erzählte Episoden, mäandern zwischen Wahrscheinlichem und Fantastischem, zwischen *science fiction*, Kunsthandwerk und zeichenphilosophischem Gedankenexperiment. In diesem erzählerischen Dickicht ist das Krimimuster ein Pfad, nach dem sich der Leser relativ sicher orientieren kann. So ist es in beiden Romanen das bekannte Kompositionsprinzip der (detektivischen) Suche, oder, fokussiert man das Figurenrepertoire, eine Erzählerfigur, die fahndet, sucht, nachforscht, aufgrund derer sich von einer Arbeit am Genre sprechen lässt. Der Gegenstand der Investigationen ist in beiden Romanen jedoch gewissermaßen abstrakt, ungreifbar, ambigue, komplex, eher diskursiv. Nicht der Aufklärung eines wie auch immer kriminalistisch zu wertenden Falls, sondern dem Prozess der Suche und Annäherung an das Gesuchte, Verrätselte wird Relevanz beigemessen.

Zur Illustration dieser Art von Erzähltext möchte ich die ‚Fälle‘ der genannten Romane skizzieren: In *Cesta na jih* geht es tatsächlich um einen Mord, also das für den Krimi heute obligate Kapitalverbrechen. Der Mord ereignet sich auf der Bühne eines kleinen Theaters in Prag während der Aufführung des Balletts „Die Kritik der reinen Vernunft“, das in der Bearbeitung von Tomáš Kantor, eines 1968 geborenen Prager Schriftstellers, dessen Werke (laut Roman) unveröffentlicht sind,

---

10 „programmatischen Sonderlings“.

inszeniert wird (vgl. Ajvaz 2008, 21 f.). Zu Tode kommt Petr Quas, Vorstandsmitglied einer Finanzgruppe. Der Mörder ist das ‚Ding an sich‘ (ebd. 31).

Im Moment der Tat scheint diese also schon aufgeklärt: Es handelt sich um einen Mord vor Publikum und der Mörder gehört zum Ensemble, da sollten alle Fakten bekannt sein und deren Kombination zu einer Auflösung keinen ‚Scharfsinnshelden‘ erfordern. Doch weshalb besucht ein Finanzmanager ein Avantgarde-Ballett und wer ist der mordende Tänzer? Weil in Kants *Kritik der reinen Vernunft* das ‚Ding an sich‘ dem menschlichen Verstand und der Wahrnehmung völlig unzugänglich ist, ist auch das Kostüm dieser Figur eine Verhüllung. Der Mörder kann unerkannt entkommen, obwohl das Publikum ihn verfolgt.

Einen der Verfolger führen seine Investigationen bis in eine Taverne auf einer kleinen griechischen Insel. Als er dort abends beim Wein in der *Kritik der reinen Vernunft* liest, begegnet ihm zufällig der Ich-Erzähler, ein ebenso gebildeter Tourist aus Prag, der sich freut, in der Fremde einen Tschechen zu treffen. Zwischen den beiden entsteht ein Gespräch, das der Roman als solches erzählt und aus dem der Leser nun, zu Beginn des Romans, von dem Fall erfährt. Die Schilderung des Tathergangs im Gespräch wird zur Rekapitulation der Ballettaufführung, während der dem damaligen Zeugen und späteren Verfolger bald klar wurde, welche Tänzer, Kostüme und Bewegungen welche Begriffe Kants wie ausdrückten. Die Offensichtlichkeit von Wissen und Begriffen erscheint auf einer anderen Ebene als jener ‚wirklichkeitsnahen‘ des Krimis.<sup>11</sup> In der Rekonstruktion des Gesprächs wird die Tanzbewegung des ‚Dings an sich‘ nun deutlich zur Abweichung und Vorausdeutung der Tat.<sup>12</sup> In *Cesta na jih* ist

---

11 Die Verhandlung dessen, was wahr und wirklich ist, gibt einen Hinweis auf die philosophische Weise, in der das Krimigenre befragt wird. Für den ideologisch präformierten sowjetisch-russischen Krimi ist die Auseinandersetzung mit dem Sozialistischen Realismus prägend (vgl. Franz 1988, 139), der das Typische zum ideologisch Wahren erhebt und in dem „das im Sozialrealismus erstellte Modell der Wirklichkeit immer mehr oder weniger wirklichkeitsfremd“ ist (79).

12 „Pomocí hned agresivních, hned zase strašidelně malátných pohybů se Věc o sobě prodírala dopředu k rampě jeviště, k místu, kde stála fialová Transcendentální apercepcce. Byl jsem z toho na rozpacích a přemýšlel jsem, co by tahle část baletu měla znamenat. Podle Kanta přece věc o sobě nemůže vstoupit ani do sféry rozvažování, natož do oblasti forem názoru, a tady v Želvě se chovala, jako by jí patřilo celé jeviště. Co chtěl touhle pasáží autor baletu vyjádřit?“ (Ajvaz 2008, 27) – „Mithilfe bald aggressiver, bald wieder fürchterlich schlaffer Bewegungen arbeitete sich das Ding an sich vor zur Bühnenrampe, an die Stelle, wo die violette transzendente Apperzeption stand. Ich war darüber unschlüssig und überlegte, was dieser Teil des Balletts bedeuten sollte. Denn nach Kant ist es unmöglich, dass das Ding an sich in die Sphäre der Erwägungen, erst recht nicht in das Gebiet der Urteile eindringt, und hier im Theater Schildkröte verhielt es sich, als gehörte ihm die ganze

demnach nicht Scharfsinn sondern eine umfassende Kenntnis der Philosophie Kants und eine Reflexion von Wahrnehmungsweisen gefordert, um den ‚Fall‘ zu lösen: Der Detektiv ist Philosoph.

In *Prazdné ulice* geht es dagegen ‚nur‘ um einen Vermisstenfall. Ein gealterter Literaturkritiker aus der Zeit des Realsozialismus bittet den Ich-Erzähler, seine vermisste Tochter Viola zu finden. Dazu kommt es Jahre nach ihrem Verschwinden nur zufällig, weil ein wunderlicher Gegenstand in einer Verkettung von Ereignissen den Erzähler dazu veranlasst, den Kritiker zu besuchen. Aber auch hier ist es nötig, das Geschehen andersherum nachzuerzählen: Auf einem ziellosen Spaziergang über eine Abrissshalde stößt der Erzähler auf den ersten Seiten des Romans auf einen Gegenstand von zeichenhafter Form und überlegt, um was es sich dabei wohl handeln könnte. Die Form des Gegenstandes begegnet ihm an verschiedenen Orten wieder, schließlich auch (immer noch am Anfang des Romans) auf einem Gemälde im Haus des Kritikers, auf dem sich für einen Moment ein Zimmer erleuchtet, in einem Dächermeer, das genau in der Perspektive abgebildet wird, wie diejenige

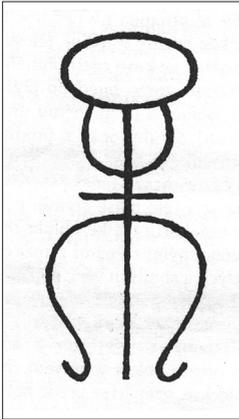


Abb. 1: Ajvaz 2004, 18

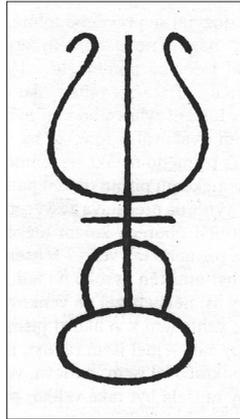


Abb. 2: 21

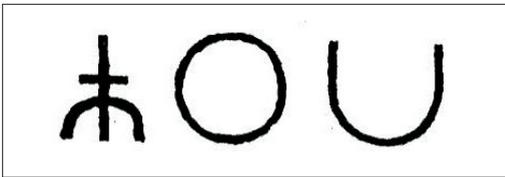


Abb. 3: 29

aus dem Kinderzimmer des Erzählers war. Aber das sind schon Details. Das Gemälde ist ein Porträt von Viola, die ein Tattoo mit der rätselhaften Form trägt. Es fällt schwer zu entscheiden, worauf die Aufmerksamkeit zu lenken, was wichtig, was zentral für den Fall ist oder ob es überhaupt ein Kriminalfall sein soll. Die Fülle der Details weist in alle Richtungen. Dafür findet der Roman ein Bild, und zwar als konkrete Abbildung (Abb. 1 und 2), das zu-

---

Bühne. Was wollte der Autor des Balletts damit ausdrücken?\*

gleich die Metapher der verwickelten Details und offenen Richtungen und die Repräsentation des ‚Musters an sich‘ ist.

Die Investigationen laufen in eine der potentiell unendlichen Richtungen, so dass mit der Aufnahme der Ermittlungen nicht nur der ‚Fall‘ zu einem solchen gemacht, sondern auch zum orientierenden Punkt erhoben wird. Von nun an wird jede Begegnung, jeder Zufall auf eine Relation zum vermeintlichen Kriminalfall hin befragt. Der ‚Fall‘ erzeugt in dem als ‚Fabulieren‘ beschriebenen Erzählen Ajvaz‘ ein Muster, das dadurch entsteht, dass die flanierende Schreibweise immer von diesem Fall angezogen wird, auf ihn zusteuert, um ihn kreist. Die Flanerie des Erzählers wird durch das Hinzukommen eines Falls ausgerichtet, jedoch ohne zu einer obligaten Lösung zu gelangen. Es geht also weniger um die Aufklärung eines Verbrechens, als vielmehr um das ‚Durchlaufen‘ einer Lektüre.<sup>13</sup> Die Abbildung der Form des wunderlichen Gegenstandes, genannt „dvojitéj trojzubeč“<sup>14</sup>, ist eine Kippfigur zwischen Bild und Schrift, zwischen Abbildung und Symbol (Abb. 3). Das Hinzutreten des ‚Falls‘ hat eine zunächst unspezifizierte Prosa-LEKTÜRE in eine Krimilektüre kippen lassen, so dass sie immer wieder unwillkürlich zu Investigation und Rekonstruktion wird: „Krimi oder nicht? – diese Frage scheint in Bezug auf einen konkreten Text am besten über eine Analyse der Rezeptionseinstellung beantwortbar zu sein.“ (Franz 1988, 21)

Gerade weil Ajvaz‘ Romane durch die heterogenen Geschichten wechselnder Sprecher geprägt sind, durch vom Text als mündliche fingierte Berichte und Erzählungen, die untereinander durch Motive verschränkt sind, wird der Leser als Zuhörer zum Spiegel- und Umkehrbild des Erzählers. In diese Rolle bzw. Perspektive versetzt, wird er auf die Spur gebracht. Jeder Hinweis richtet den Blick auf einen weiteren und lässt so eine Ermittlungskette entstehen. Durch Perspektive(n) entsteht eine bestimmte Konstellation – dies war der erste Hinweis für den Ermittler im oben beschriebenen Gemälde vom Dächermeer – der ‚Fall‘ erweist sich als Konstellation und Produkt einer Perspektivie-

---

13 Jessen zählt zu den Charakteristika der „höheren Kriminalliteratur“ die Wirkung einer „Furcht“, die „die Empathie im Laufe der Lektüre bis zu jenem Punkt [steigen lässt], an dem die Grenzen zwischen Alltagsleben und literarisch Erlebtem verschwimmen.“ (Jessen 2010, 6) Doch in Ajvaz‘ Romanen sind es nicht Furcht oder Spannung, sondern die Situation des mündlichen Erzählens und des Zuhörens, die eine derartige Sogwirkung und ein solches Immersionsangebot erzeugen.

14 „doppelter Dreizack“.

rung.<sup>15</sup> Der ‚Fall‘ der vermissten Tochter wird zum Rahmen, innerhalb dessen von einer Künstlergruppe zur Zeit des Realsozialismus erzählt wird. Die in *Prazdné ulice* vorausgesetzte Fähigkeit des Ermittlers ist eine Kenntnis der Künste und die Reflexion der Perspektivität.

Die beiden Romane verbindet das gemeinsame Prinzip von ‚Investigation‘ und ‚Rekonstruktion‘, das für die Kriminalliteratur als die Struktur der gegenläufigen Erzählungen beschrieben wurde (Todorov 1998, 209). Beide Romane haben zwei Teile. Der jeweils erste Teil erzählt von einer Suche, der jeweils zweite von der Lösung des durch den Fall gestellten Rätsels. Diese Struktur bildet sich augenfällig in den Kapitelüberschriften ab, durch die im jeweils zweiten Teil auf den ersten Bezug genommen wird. Dieser formale Aufbau der Romane unterstreicht ebenfalls die Affirmation einer Regelmäßigkeit von Strukturen des Krimis. Doch wird in der Zusammenschau der beiden Romane und ihrer Ausrichtung, einmal auf die Philosophie und einmal auf Kunst, ein Dialog beider Romane deutlich, den ich an der Tradition des Krimis festmachen möchte. Wenn Norbert Franz die Entwicklung des Krimis dahingehend pointiert, dass bei Poe „das philosophische Element“ bedeutend gewesen sei, wohingegen bei Conan Doyle das methodische Vorgehen und ein positivistischer Wissenschaftsbegriff zur Herausbildung des Schemas führen (vgl. Franz 1988, 26), so wäre diese Dichotomie auf die beiden Romane von Ajvaz zu beziehen. Dann wäre in der Reflexion auf die Möglichkeiten der Repräsentation in *Cesta na jih* eine Auseinandersetzung mit den philosophischen Ansprüchen des Krimis zu sehen, während die Erklärung der geheimnisvollen Kunstwerke über die spezifisch chemische Konstitution von Farben in *Prazdné ulice* der Tradition Conan Doyles verpflichtet ist. Wesentlich ist in bei-

---

15 „[N]aposledy [jsem] prohlédl Violin portrét, [...] pak můj pohled sklouzl po horizontálních liniích střešch, které hra perspektivy nechala vyrůstat z obrysu Vioniny hlavy. A najednou jsem na nejjzdálenější rovině střešch uviděl mezi houštím televizních antén Snícího hrocha. [...] Nazval jsem tak skupinu komínů, která při pohledu z mého okna vypadala jako blaženě odpočívající hroch. [...] Tělo hrocha ve skutečnosti tvořily komíny, které byly od sebe dost vzdálené; vyzkoumal jsem, že komíny se spojí a vytvoří hrocha, jen když se na ně díváme z bodu, který leží na linii, jež procházela bytem, kde jsem bydlel.“ (Ajvaz 2004, 55 f.) – „Zum letzten Mal schaute ich mir Violas Porträt an. [...] da glitt mein Blick über die horizontalen Linien der Dächer, die das Spiel der Perspektive aus den Umrissen von Violas Kopf herauswachsen ließ. [...] Ich nannte eine Gruppe Kamine so, die beim Blick aus meinem Fenster aussahen wie ein behaglich ausruhendendes Nilpferd. [...] Den Körper des Nilpferdes bildeten in Wirklichkeit Kamine, die voneinander recht entfernt waren; ich entdeckte, dass sich die Kamine nur verbinden und das Nilpferd bilden, wenn wir sie von einem Punkt aus betrachten, der auf einer Linie liegt, die durch die Wohnung führt, in der ich gewohnt hatte.“

den Romanen die Erprobung der Erzählweise, wobei das Fingieren von Mündlichkeit nur ein Aspekt ist (vgl. Schmidt 2017, 421). Wie es sich in meinem Bericht der ‚Fälle‘ andeutete, tritt die Art der Präsentation der Geschichte, der *discours*, vor das Geschehen, die *histoire* und *Fabel* (so der Begriff Šklovskijs). Eben dies ist der kritische Punkt für den Krimi: „Jeder noch so spannende Detektivroman wird belanglos, erzählt man nur die Fabel nach, weil das eigentliche Ziel des Discours darin besteht, die endgültige Fassung der Fabel zu rekonstruieren.“ (Franz 1988, 51)

### **Krimikompetenz oder die Erzählbarkeit von Philosophie und Kunst**

Die für die Lektüre der Romane vorausgesetzte Fähigkeit ist eine Genrekompetenz, die sowohl die „Schemata“ als auch die „Elemente“ der klassischen Krimiliteratur beider Traditionen kennt, wie auch deren Variabilität und die transformativen Entgrenzungen der neueren Krimiliteratur. Die zu Beginn beider umfangreichen Romane präsentierten Fälle sind affirmative Bezugnahmen auf den Krimi als regelhaftes Genre, die in ihrer plakativen Vordergründigkeit die ‚postmoderne‘ Geste von Ironisierung und Anspielung in den Wind schreiben. Denn auch wenn die Ballett-Bearbeitung der *Kritik der reinen Vernunft* den postmodernen Leser unterhält, so ist sie doch nur die Transposition des englischen Anwesens und der exotisierte Raum des Kapitalverbrechens, das im Folgenden ernsthaft, wenn auch von Amateuren,<sup>16</sup> aufgeklärt werden wird. Die jeweiligen Ermittler betreiben ihre Investigationen gewissenhaft und akribisch und nehmen die Rekonstruktionen sachlich zur Kenntnis. Die zu Beginn der Romane zu solchen funktionalisierten ‚Fälle‘ sind „auslösendes Element für die Darstellung der Anstrengungen“ (21) und machen hinsichtlich des *Sujets/discours* die Romane zur Kriminalliteratur im eigentlichen Sinne (vgl. Nusser 2003, 1).

Statt eines Paratextes, statt auf Kriminalliteratur hinweisende Lektüre, sind die ‚Fälle‘ ein Angebot der *Fabel*, die Lektüre(-Erwartung) zu justieren. Die Romane rechnen mit dem Wissen um die Muster des Krimis, denn sie gebrauchen und erfüllen Konstruktionsprinzipien des Krimis auf Ebene des *Sujet*. Die vorausgesetzte Genrekompetenz ist jedoch nicht wichtig, weil das vorausgesetzte Genre zu dekonstruieren

---

16 Im russisch-sovjjetischen Krimi sind keine Amateur- oder Privatdetektive vorgesehen und dementsprechend ist hier eine Abweichung vom Regelsatz zu sehen, wohingegen der Amateur- und Privatdetektiv Bestandteil des westlichen und postsozialistischen Programms ist.

oder zu parodieren wäre, sondern weil es unvollständig, nur fragmentarisch übernommen wird. Die Affirmation des schematischen Genres erlaubt die Auslassung seiner regelmäßigen Elemente und macht es trotz oder mittels des Nicht-Ausgefüllten rezipierbar. Dabei affirmiert diese Strategie die Vorstellung vom Schema und seinen Elementen, ohne dass dieses klar bestimmt sein müsste.<sup>17</sup>

Eine Dominanz des Krimigenres steht daher selbst als Ergebnis der Perspektive, der Rezeptionshaltung in Frage. Es ist deshalb angebracht, auf die Rolle von Narrativen des Krimis in der gegenwärtigen Literatur und Kultur hinzuweisen. Sowohl die Gegenüberstellung von hoher Literatur gegen triviale Massensliteratur, als auch die Spiegelung von Detektivgeschichten der Moderne gegen *crime fiction* der Postmoderne bringen fruchtbare Einsichten, weil sich Ansätze oder Kerne von Krimigeschichten in so vielen Beispielen jenseits als Krimis etikettierter Texte identifizieren lassen. Deshalb kommt angesichts der Frage nach Kriterien für den gegenwärtigen Krimi Jens Jessen mit Blick auf die Geschichte und Entwicklung des Krimis zu dem Schluss, dass „der Krimi zur Grundausstattung des modernen Menschen gehört.“ (Jessen 2010, 7) Mit Fokus auf die Entwicklungen des Krimis an der Wende zum und im frühen 21. Jahrhundert sprechen Bran Nicol, Patricia Pulham und Eugene McNully von ‚Crime Culture‘, einer Kultur der Gegenwart, in der die kriminalistische Erzählweise anregend wirkt und aufgrund ihrer Applizierbarkeit in die verschiedensten kulturellen Produktionen integriert wird (vgl. Nicol/Pulham/McNully 2011, 2; 4). Der „solide Faden der Voraussehbarkeit“ (Jessen 2010, 5) als Quintessenz der Musterhaftigkeit der Genregeln, wie sie durch so zahlreiche Beispiele, deren Varianz ihre Vergleichbarkeit nur noch verlässlicher hervorhebt, geprägt wurden, werden zum Gerüst des Erzählens überhaupt. Das Krimimuster wandelt sich zum allgemeinen Gerüst einer Literatur, der es um das Erzählen selbst geht. Das Krimimuster verliert dabei seine Vordergründigkeit, mitunter seine Sichtbarkeit, doch wird es zum stabilisierenden Faktor und zum (kompositorischen) Kern bzw. zum (orientierenden, rezeptionssteuernden) Lektüreschlüssel.

Betrachtet man Ajvaz’ Romane vor diesem Hintergrund, wird die affirmative Bezugnahme auf das Genre des Krimis zum Plädoyer für

---

17 Gohlis trennt den regelhaften Krimi (mit Bezug auf Alewyns „Anatomie des Detektivromans“) pointiert von einem „nebulösen Rest“ auf dem Krimimarkt, „um den [...] es aber vor allem [geht], wenn man sich mit dem beschäftigt, was heute avancierte Kriminalliteratur ist“ (Gohlis 2010, 10) und versieht die Rede von den Regeln bzw. Genremustern mit der gebotenen Skepsis.

eine literarische Auseinandersetzung mit den Bedingungen der Erzählbarkeit. Das Krimimuster gerät zum Exemplum eines Experiments mit der Komposition eines Romans.<sup>18</sup> Das Experimentieren manifestiert sich in den Drehungen, Zergliederungen, Beschriftungen und Variationen des Musters, das noch als Abbild des „dvojityj trojzubeč“ fingiert wurde und doch Metapher eines ‚Musters an sich‘ ist, in der wiederholten Rückkehr zu diesem Bild und der stetigen Wiederholung des Experiments – mit einem neuem Ergebnis je Episode.

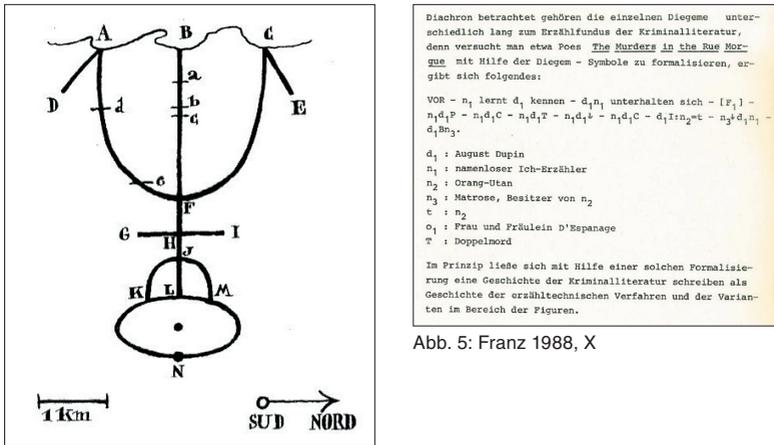


Abb. 5: Franz 1988, X

Abb 4: Ajvaz 2004, 343<sup>19</sup>

An der Bearbeitung des Krimimusters durch einen Schriftsteller wie Michal Ajvaz, der sich zugleich philosophischen Themen widmet, lässt sich ablesen und reflektieren, welches Potential die gegenwärtige Weiterentwicklung des Genres eröffnet. Die Romane von Ajvaz basieren auf Mustern des Krimis und integrieren Krimiaspekte. Das Ajvaz'sche Fabulieren, das sich selbst überlassene Wuchern des Textes, transzen-

18 Janoušek spricht von einem Experiment und einem Austesten der Grenze dessen, was das Erzählen und eine Geschichte erträgt (vgl. Janoušek 2009, 58; vgl. auch Schmidt 2017, 391–404).

19 Das Muster wird bezeichnet mittels eines arbiträren alphabetischen Systems. Eine Geschichte ergibt sich aus dem Weg einer Figur durch eine Stadt, deren Straßennetz dem Muster entspricht. Der Weg legt eine Zeichenfolge fest: „BaFeFHJMNLJHFcbdABa“ (Ajvaz 2004, 334). Das Muster ist dann das visuelle Gerüst einer Erzählung. Text und Muster erscheinen verschränkt zu einer Kippfigur von Simultanität, die die Auffassung von Schema als Vorgabe in Frage stellt – es ist zugleich Nachzeichnung. Hier fallen die Rekonstruktion der Handlung (Fabel) und Konstruktion einer Geschichte (Sujet) zusammen.

diert dabei jedoch vermeintlich scharfe Gattungsgrenzen und zeigt die Aufnahmefähigkeit und Vitalität einer schematischen Literatur.<sup>20</sup>

### Ordnung und Abweichung

„Die Gattung ‚Krimi‘ lässt sich vorläufig durch ein festes Inventar an invariablen Figuren und Handlungssegmenten definieren. Der Krimi ‚funktioniert‘ aber nur, wenn das Prinzip der Justiziabilität nicht grundsätzlich angezweifelt wird.“ (Franz 1988, 29 f.) Neben dem Inventar ist demnach die Verhandlung von Macht und Ordnung ein wesentlicher Aspekt des Krimis.

In *Cesta na jih* gibt es einen offensichtlichen Mord, einen Tatort, eine Tatwaffe, einen Täter und einen Ermittler, der aber den Tod des Autors des Balletts und nicht den des Mordopfers und Bruders des Autors, aufzuklären versucht. Von einer Tat zur anderen findet eine Verschiebung statt, die sich als Devianz von den krimigerechten Kategorien auch in *Prazdné ulice* beobachten lässt. Das Verschwinden Violas ist gar kein Verbrechen; die Ermittlung ist keine Detektion, vielmehr eine Flanerie. Es geht auch keineswegs um ein kriminelles Milieu oder gesellschaftliche Strukturen, die einer allgemeingültigen Ordnung und Moral widersprechen. Dementsprechend ist keine Ordnung wiederherzustellen.

Andererseits findet eine Auseinandersetzung mit der Ordnungsmacht insofern statt, als der Roman in den Erzählungen um den wunderlichen Gegenstand allmählich die Geschichte einer Künstlergruppe im Realsozialismus rekonstruiert, deren Kunst auf dem Verschwinden und der Leere basiert. Die persönlichen Begegnungen des Erzählers sind im Grunde Treffen mit fingierten Zeitzeugen, die ihm mündliche, bruchstückhafte Berichte über versunkene Plastiken und verschwindende Farben liefern. Die Investigation ist unter diesem Blickwinkel eine kulturhistorische Arbeit an der jüngsten Vergangenheit, die es nicht mit Artefakten oder Quellen aus der Zeit, sondern vor allem mit Erzählungen und Erinnerungen zu tun hat. Der „dvojitý trojzubec“ ist ein auf Abwegen erhaltener Rest, ein Artefakt zwar, das aber nur indirekt auf die Poetik dieser Gruppe verweist. Es ist das eine Indiz, durch das der Erzähler auf eine Spur gerät, die eigentlich verwischt sein sollte. Insofern wird im Zuge der Investigation gesammelt und erinnert, was aufgrund der

---

20 Unabhängig von der andernorts konstatierten Nähe zum Krimi, wurde in der tschechischen Literaturkritik gerade der Aspekt einer schematischen Konstruktion der Romane thematisiert und mitunter bemängelt (siehe Janoušek 2009, 59; vgl. außerdem Jessen 2010, 5).

realsozialistischen Kulturpolitik als spurlose Kultur stattgefunden hat (vgl. Morganová 2014). Damit wird die Wirkung kulturpolitischer Ordnungsmacht als Restriktion und Ermöglichung zugleich reflektiert. Mit dem Wirkpotential von Genreordnungen ist dies engzuführen, insofern die Regelhaftigkeit einerseits zur Langweiligkeit und zum Ausbluten des Krimis führen kann, andererseits die Devianz eine Offenheit des Genres ermöglicht.

Die Rekonstruktion zielt dementsprechend auf die Geschichte der Künstlergruppe, die die episodischen Erzählungen der Zeitzeugen in einen konzisen Zusammenhang bringt. Doch damit dieser zweite Teil der kulturhistorischen Detektivarbeit begonnen werden kann, braucht es eine kurze Krimi-Action-Szene. Der Roman pointiert die Wende von der Investigation zur Rekonstruktion durch den Auftritt eines *deus ex machina* im buchstäblichen Sinne als Figuration der regelhaften Vorhersehbarkeit (Ajvaz 2004, 407).<sup>21</sup>

Die Richtung der Erzählung wird umgekehrt (vgl. Abb. 1 und 2): Auf die detektivische Suche folgen die Erklärung des Rätsels und die Rekapitulation der Motive und Motivationen wieder als mündlicher Bericht. Die Rekonstruktion des ‚Tathergangs‘, d. h. der Produktionen und Aktionen der Künstlergruppe, übernimmt das eigentliche Opfer. Viola präsentiert im Gespräch mit dem Ich-Erzähler und ersten Ermittler alle Einzelinformationen, die der Leser bisher erhalten hat, nach dem Modell Agatha Christies in kausal und chronologisch geordneter Folge. Sie produziert damit eine Ordnung als Geschichte dieser Künstlergruppe, die wegen ihrer Poetik der Leere kaum etwas hinterlassen hat. Die Äquivalenz der rekonstruierten Geschichte um die Künstlergruppe zur Übertragung des Krimimusters auf die Romankomposition besteht darin, dass für erstere nur wenige, zudem indirekte Dokumente als Basis dienen, während das Krimimuster aus wenigen Inventar-Elementen gefügt ist. Denn versucht man die Formalisierungen von Norbert Franz und damit einen Katalog von Figuren und Handlungselementen an die Romane heranzutragen (vgl. Franz 1988, 63 f.), fällt das Ergebnis überschaubar aus. Die Romane liefern das genannte Mindestmaß von für die Konstitution eines ‚Falls‘ nötigen Elementen, um dann auf wenige Aspekte der Darstellung von Investigation und Rekonstruktion als Möglichkeiten der Erzählbarkeit zu fokussieren. Die Arbeit am Krimimuster ist demnach

---

21 Todorov, der dem Krimi eine „Doppelstruktur“ attestiert, „die Geschichte des Verbrechens und die seiner Untersuchung“, merkt an, dass diese beiden Geschichten „in ihrer reinsten Ausformung nur einen einzigen gemeinsamen Punkt haben.“ (Todorov 1998, 209)

als eine Verschiebung von Elementen der *Fabel* zu Organisationsformen des *Sujet* zu beschreiben.<sup>22</sup>

Während die Zuordnung der Krimi-Kategorien des Figuren- und Handlungsinventars schwerfällt, sind in *Prazdné ulice* v.a. die „erzähl-technischen Verfahren“ (Franz 1988, 66) des Krimis aufgenommen. Während also nur wenige der erwartbaren ‚Elemente‘ des Krimis in Ajvaz’ Romanen anzutreffen sind, sind die Erzählmuster des Krimis deutlich. Dazu gehört das Verhör, weniger als Motiv oder ‚Diegem‘, denn als Technik der Wiedergabe von Sachverhalten durch verschiedene Sprecher<sup>23</sup> und damit verschiedene Perspektiven.

Wenn eine übliche Form der Retardierung im Krimi durch vorenthaltenes, nicht preisgegebenes Wissen erzeugt wird, ein Aufschub der Lösung durch Nichtwissen, dann wird bei Ajvaz Retardierung durch ein Übermaß an Information erzielt. Die Retardierung durch Details weist auf die Dominanz des *Sujet* gegenüber einer schnell erzählten Fabel hin und macht das Nacherzählen der *Fabel* immer inadäquat.

Diese Ausbremsung eines nur ansatzweise spannend erzählten Geschehens im Verbund mit dem Genresignal des Verbrechens, ruft Reminiszenzen an langatmig didaktische Krimis auf, angefertigt entsprechend den Anforderungen des Sozialismus (vgl. 88 f.), und stellt den Roman in den Kontext einer osteuropäischen Krimitradition. Vergleichsmomente zum russisch-sowjetischen Krimi bestehen darin, dass es nicht unbedingt einen Mord gibt, kein kompliziertes Verbrechen konstruiert wird, die Ermittlung langwierige Gespräche, aber wenig Action erfordert und außerdem Partei und Kulturpolitik nicht offen kritisiert werden (vgl. 433). Deutlich ist das Lokalkolorit der durch den Realsozialismus geprägten Prager Peripherie und deren ‚Typen‘ (vgl. 154). Der Leser kann sich dem Ajvaz’schen Fabulieren hingeben, denn der Genuss an dieser Art von (Krimi-)Literatur liegt nicht in der Spannung, sondern im Bewusstsein von Realitätsferne. Das detailversessene Erzählen erhebt die Abschweifung zum Prinzip und eilt nicht auf eine Lösung zu.

---

22 Wenn Todorov noch eine Entwicklung des Krimis über die „Thematik“ projiziert, wäre für derartige Bearbeitungen von einer (Re-)Aktualisierung der „Struktur“ zu sprechen (vgl. Todorov 1998, 213).

23 Entgegen der Kritik, die diesbezüglich die Charakteristik der Sprecher bemängelt, geht es meines Erachtens weniger um den *skaz*, die individuelle Färbung des vom Sprecher Erzählten. Die Differenz der Sprecher soll vielmehr vergessen werden, um die Informationen in den einen Fallzusammenhang zu integrieren und die Detektion des Lesers zu befördern, wesentlicher ist die Länge der Episoden, die sich im Gesamtroman aufzulösen scheinen.

## Krimimuster

Der Roman ist nach dem *Muster* eines Krimis komponiert und thematisiert den Stellenwert, die Rolle und insbesondere das Potenzial eines Musters. Damit treten die inhaltlich bestimmten Kategorien von Figureninventar und Verbrechen in den Hintergrund und die Paradigmatik der Verfahren des Krimis wird betont. Denn einmal auf die Spur gebracht, wird vor allem die Konstruktion von Zusammenhängen, die Ausrichtung auf den nächsten (Ermittlungs-)Schritt bewusst. Der Roman präsentiert seine Strategien der Musterhaftigkeit und Verkettung. Deutlich lassen sich die zwei gegenläufigen Richtungen der Narration anhand der Zweiteilung der Romane identifizieren. Doch auch in der Applikation dieses Musters kommt es in *Praždné ulice* zu einer Verschiebung: Geht es im ersten Buch um das Rätsel ‚Was bedeutet dieses Ding?‘, so erzählt das zweite Buch vom Leben, den Projekten und Werken einer Künstlergruppe, von der der doppelte Dreizack ein Relikt ist. Der Gegenstand, auf den der Erzähler zu Anfang stößt, ist also kein Indiz, kein eindeutiger Hinweis. Er ist bedeutungsoffen, und mehr noch, in ihn lassen sich Geschichten hineindenken.<sup>24</sup> Auch die Abbildung im Text schafft keine Eindeutigkeit, denn der „dvojitéj trojzubec“ kann auch als schwungvolle Arabeske mit einer Assoziation zum Gewächs oder als Schnörkel begriffen werden. Oder er erscheint als Form, die einer Analyse unterzogen wird und einen Verlauf vorgibt (Abb. 3), beispielweise den der Ermittlung. Die Ambivalenz der Kippfigur ist die wesentliche Eigenschaft des arbiträren Gegenstandes, der als Auslöser der Fallgeschichte und als verlässlicher Bezugspunkt der fabulierten Episoden der zentrale materiell-zeichenhafte Gegenstand des Romans ist.

Dieses Ding ist der *clue* meiner Lektüre: Die Verkettung der Einzelepisoden im ersten Teil erfolgt über die Form, der der Ich-Erzähler immer wieder begegnet und die den Anlass für eine weitere Erzählung eines weiteren ‚Zeugen‘ ist. Dieses Zeichen ist Motivation und Plausibilisierung zugleich: Vordergründig auf der Suche nach einer weiteren

24 „Proc se ale plovák z udice sloužící k lovu velryb povaluje na skládce, jež se nachází na okraji hlavního města země, která nemá žádné moře? A protože mi vlastně vůbec nemuselo záležet na tom, abych poznal pravý účel věci, která v mém životě nehraje žádnou roli a kterou už pravděpodobně nikdy nevidím, neměl jsem žádný důvod, proč omezovat hru fantazie.“ (Ajvaz 2004, 20) – „Warum aber war der Schwimmer der Angel, die zur Walfischjagd diente, auf der Halde gelandet, die sich am Rand der Hauptstadt jenes Landes befand, das kein Meer hat? Und weil es mir überhaupt nicht darum gehen musste, den wirklichen Zweck dieses Dings zu erkennen, das in meinem Leben gar keine Rolle spielte und das ich wahrscheinlich niemals wiedersehen würde, hatte ich keinen Grund, das Spiel der Fantasie zu beschränken.“

Antwort nimmt der Erzähler seine Flanerien nach einer Gesprächs-episode wieder auf. Andererseits verdichten sich die vielen, dabei auch sehr heterogenen Erzählungen der Zeugen zu einer Ahnung. Trotz der Marginalität der Form in den Episoden, scheint sie das entscheidende Element zu sein. Oder ist es nicht doch nur der Fokus des Erzählers, der es dazu werden lässt? „Prohlédl jsem si [to] znovu, ale nenašel jsem [...] nic podezřelého, žádnou stopu – anebo mi spíš připadalo, že je [...] podezřele všechno, že všechno může být stopou, z každé postavy se rozvíjel neurčitý, zlověstný děj.“<sup>25</sup> (Ajvaz 2004, 50)

Die Rolle des Erzählers ist zwiespältig: Er übernimmt die Funktion des Ermittlers nur als Rolle, während er vor allem das Geschehen perspektiviert. So folgt der Erzähler nicht einer Spur, sondern zieht sie selbst. In seiner Funktion weicht er damit wesentlich von der des Ermittlers im Krimi ab: Er sammelt ins Fantastische abschweifende Geschichten und fördert den Erzählfluss der ‚Zeugen‘. In den Freiräumen des Musters schafft dieses Vorgehen Raum für Berichte von tonlosen Symphonien und verschollenen Romanen. Diese Ermittler-Figur zieht sich so aus dem Geschehen zurück, ist nur noch stummer Zuhörer.

Diese Geste, die die eigene Rolle entsprechend der nur zufälligen Leistung marginalisiert, veranlasst mich dazu, hier an einen Kopisten zu denken. Ein Individuum wird dabei nur eine unvollständige Kopie hervorbringen – im Unterschied zur maschinellen Produktion von Kopien. Kopieren heißt auch, affirmativ und bejahend anzuwenden. Die Kopie eines ungenannten Originals spielt dabei ihre Freiräume in den Details aus und gibt sich in der Orientierung an den deutlichen Strukturelementen sowie der unvollkommenen Ausführung verschiedener Krimi-Kategorien zu erkennen.

Ajvaz’ detailversessenes, abschweifendes Erzählen folgt der Lust, das Muster immer neu auszufüllen: Mit der Affirmation des Krimimusters werden die Restriktion oder Vorgabe angenommen und die Freiräume, die dennoch bleiben, lustvoll ausgenutzt. Deshalb auch die Geschichte von der Künstlergruppe, die genau das tut. Sie sucht und findet Nischen im Realsozialismus. Und eigentlich geht es darum, von dieser faszinierenden Künstlergruppe zu hören, die ‚Füllsel‘ (so der Ausdruck von Friedrich Glauser; vgl. Franz 1988, 158) sind das eigentlich Spannende. Der investigative Leser wird zum Kunstkenner.

---

25 „Ich sah mir [das] erneut an, aber fand [...] nichts Verdächtiges, keine Spur – oder eher kam mir alles verdächtig vor, alles konnte eine Spur sein, aus jeder Gestalt konnte sich eine unbestimmbare, finstere Geschichte entwickeln.“

Wenn nach Nusser bei einer westlichen Krimileserschaft eine Dominanz inhaltlicher Elemente vorherrscht, die deren jeweilige Ausführung als Variation begreift, und mit Franz für den sozialistischen Krimi die Wahrnehmung des Schematismus vorherrscht, dann wird bei Ajvaz eine Synthese beider Genregeschichten versucht: Die Abweichung von den Vorgaben des Genres wird als Lust begriffen, das Muster immer wieder verändernd zu kopieren.

Carlo Ginzburg hat dieses Paradigma der Kopie für die Reflexion auf das Genre des Krimis fruchtbar gemacht, um die nicht-rationalen Elemente des Genres, Verliebtheit und Intuition, in die Diskussion einzubringen (Ginzburg 1988, 96; 116 f.). Die Methode Morellis, anhand nebensächlicher Details Gemälde zu bestimmen, schreibt Ginzburg, wurde in der Kunstgeschichte bald als zu mechanistisch kritisiert (genauso wie Ajvaz' Kompositionstechniken), trotzdem hielt die Kunstgeschichte daran fest (80), genauso wie die Literatur nach den ‚echten Krimis‘ an deren Schemata festhält. Wenn im 21. Jahrhundert durch Regelbrüche und Hybridisierungen das Genre ständig erneuert und erweitert wird, akzentuieren Ajvaz' Romane die Basis dieser Bewegung der neuesten Literatur, indem sie immer wieder zum Muster zurückkehren.

## Literatur

- Ajvaz, Michal: Prazdné ulice. Praha 2004.
- Ajvaz, Michal: Cesta na jih. Praha 2008.
- Bílek, Petr: Prvotina pozoruhodného podivína. Michal Ajvaz: Vražda v hotelu Intercontinental. In: Iniciály 7 (1990), S. 41–42.
- Bílek, Petr: ‚Generace‘ osamělých běžců. Praha 1991.
- Bremer, Alida: Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der post-modernen Kriminalromane. Würzburg 1999.
- Chvatík, Květoslav: Dvakrát o druhých městech. In: Tvar 49–50 (1993), S. 5–6.
- Franz, Norbert: Moskauer Mordgeschichten. Der russisch-sowjetische Krimi 1953–1983. Mainz 1988.
- Ginzburg, Carlo: Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. In: Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. Hg. von Carlo Ginzburg. München 1988, S. 78–125.
- Gohlis, Tobias: Auf Leben und Tod. In: Die Zeit, 18.11.2010, Beilage: Zeit Literatur. Krimi-Spezial, S. 10–14.

- Janáček, Pavel: Když vrahem, je Věc o sobě. In: Mladá fronta dnes, 14.03.2009, S. 28.
- Janoušek, Pavel: Nicota překonávaná vyprávěním. In: Host 4 (2009), S. 57–59.
- Jessen, Jens: Wann ist ein Krimi ein Krimi? In: Die Zeit, 18.11.2010, Beilage: Zeit Literatur. Krimi-Spezial S. 5–7.
- Kasal, Lubor: Hra mezi tvarem a nicotou. Rozhovor s Michalem Ajvazem. In: Tvar 1 (2005) S. 4–5.
- Košnarová, Veronika: Jednotý šum bytí. S Michalem Ajvazem o jeho nové knize auře věci a zpochybnění kolonek. In: Host 5 (2011), S. 8–16.
- Morganová, Pavlína: Procházka akční prahou. Akce Performance Happeningy 1949–1989. Praha 2014.
- Nicol, Bran/Pulham, Patricia/McNully, Eugene: Introduction: Crime Culture and Modernity. In: Crime Culture: Figuring Criminality in Fiction and Film. Hg. von Bran Nicol/Patricia Pulham/Eugene McNully. London, New York 2011, S. 1–9.
- Nusser, Peter: Der Kriminalroman. Stuttgart, Weimar 2003.
- Schmidt, Nora: Flanerie in der tschechischen Literatur. Flaneure, Prager Spaziergänger und flanierende Schreibweisen von Jan Neruda bis Michal Ajvaz. Würzburg 2017.
- Todorov, Tzvetan: Typologie des Kriminalromans. In: Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte. Hg. von Jochen Vogt. München 1998, S. 208–215.

## Wieviel Fantastik verträgt der Krimi?

Wer das erste Kapitel von *Veličanstveni Poskokovi* („Die majestätischen Poskoks“<sup>1</sup>), dem jüngsten Roman des von den einen ebenso geliebten wie von den anderen ghassten<sup>2</sup> kroatischen Satirikers Ante Tomić liest, glaubt sich in einen historischen Roman über Geheimbünde, die die Schicksale der Welt lenken, oder in einen Mafiathriller versetzt, nicht aber in einen gewöhnlichen Kriminalroman. Zu Beginn betritt ein scheinbarer Clochard die heruntergekommene öffentliche Toilette mitten in Zagreb, von wo er über eine hoch gesicherte Geheimtür in den luxuriös ausgestatteten Sitzungssaal der „Bruderschaft des kroatischen Gelübdes“ („Bratstvo hrvatskog zavjeta“) gelangt, inmitten eines Tunnelsystems zwischen Kaptol (mit der Kathedrale und dem Sitz des Erzbischofs) und Banski dvori (dem Sitz der kroatischen Regierung) gelegen. Die Bruderschaft, die heimliche Schaltzentrale der Macht, besteht aus den einflussreichsten Männern Kroatiens, vom Erzbischof über den Premierminister bis zum Wirtschaftstycoon, und hat mafiaähnliche Familienstrukturen. Über sie heißt es: „usmjerava povijest našeg naroda“<sup>3</sup> (Tomić 2015, 12). In absurd-grotesker Aneinanderreihung wird hier eine Verschwörungstheorie nach klassischem Muster entfaltet und zugleich parodiert:

U Velikoj dvorani Bratstva hrvatskog zavjeta utanačena je konačna verzija Hrvatsko-ugarske nagodbe, Ilirski pokret u njoj je osnovan, tu su se birale strane u svjetskom ratovima, [...] tu je odlučeno da Nazor ode u partizane, a Krleža stane na čelo obnovljenog Leksikografskog zavoda. Proizvodnja prve naše atomske bombe u skri-

---

1 Der Familienname bedeutet „Hornvipern“. Der Roman liegt nicht in deutscher Übersetzung vor, daher stammen alle Übersetzungen im Folgenden von der Verfasserin, R.H.K.

2 Der bekannte Satiriker und kritische Kolumnist war 2016 mehreren Angriffen ausgesetzt: Er wurde überfallen und verprügelt, mit Exkrementen übergossen, eine Strohuppe mit seinem Namen symbolisch verbrannt.

3 „[Sie] bestimmt die Geschicke unseres Volkes.“

venom pogonu Petrokemije u Kutini, [...] Hrvatsko proljeće, slom Hrvatskog proljeća, [...] pravci autocesta, javno-privatna partnerstva, dobitnici književnih nagrada, nove pjevačice grupe Magazin, Dinamova osvajanja nogometnih prvenstava ... sve se tu utvrdilo.<sup>4</sup> (Ebd.)

Doch die Story wird realer, denn die Mächtigen verfolgen durchaus unterschiedliche Interessen: Der bauernschlaue, kometenhaft zur Wirtschaftsmacht aufgestiegene Tomislav Poskok, Vertreter der patriarchalisch-anarchistischen Poskok-Sippe aus dem dalmatinischen Hinterland, die die Leserschaft schon aus *Čudo u Poskokovj dragi* („Das Wunder in Poskokova draga“) kennt, hatte dem Premier den teuren Wahlkampf finanziert und diverse Politiker geschmiert; er will nun als Gegenleistung einen Staatskredit zur Sicherung seiner Monopolstellung in Kroatien und Slowenien. Da Poskok die Forderung des Premiers (51 % Staatsbeteiligung) zu Recht als Angriff versteht, schwört er erbarmungslos Rache. Die ungewöhnliche Handlung nimmt ihren Lauf, nicht ohne typischerweise mit einem Film-Zitat aus Coppolas *Der Pate II* die Richtung vorzugeben<sup>5</sup>: „Ako je išta u ovome životu sigurno, ako nas je povijest ičemu naučila, to je da svakoga možeš ubiti [...].“<sup>6</sup> (Tomić 2015, 24–25) Damit bestätigt sich die hohe intertextuelle Referentialität des Kriminalromans, die in diesem Fall auch typologisch genutzt wird. Das Publikum darf somit also einen Verschwörungs- und Politthriller erwarten, mit filmischen Verfahren, der weniger die psychologische Entwicklung eines Helden verfolgt als „eine temporeiche Schilderung der ‚entseelten‘ Realität“, wie Hamann (2016, 19) den Filmstil im Kriminalroman bestimmt.

---

4 „Im Großen Saal der Bruderschaft des kroatischen Gelübdes wurde die schlussendliche Version des kroatisch-ungarischen Ausgleichs beschlossen, die illyrische Bewegung der nationalen Wiedergeburt ins Leben gerufen, die Seiten in den Weltkriegen gewählt, [...] Nator zu den Partisanen und Krleža an die Spitze des Lexikografischen Instituts befördert. Die Herstellung der ersten eigenen Atombombe in einer geheimen Anlage für Petrochemie in Kutina, [...] der Kroatische Frühling und seine Zerschlagung, [...] die Richtungen der Autobahnen, die öffentlich-privatrechtlichen Partnerschaften, die Laureaten der Literaturpreise, die neuen Sängerinnen der Gruppe Magazin, die Dynamo-Torbilanzen bei den Fußballmeisterschaften ... alles wurde hier festgelegt.“

5 Hamann (2016, 15) weist unmissverständlich darauf hin: „Krimis zitieren stets intensiv – implizit und explizit – ihre Vorgänger.“ Vgl. dazu auch Bremer 1999, 21. Außer Einzeltextreferenzen sind hier insbesondere strukturelle und typologische Bezüge relevant, was in der Theorie unter dem Aspekt der gattungsbildenden Musterstruktur oder Schematik behandelt wird.

6 „Wenn irgendetwas in diesem Leben sicher ist, wenn wir irgendetwas aus der Geschichte gelernt haben, dann ist es das, dass man jeden umbringen kann [...].“

So real und der Tagespresse entnommen die gesellschaftlichen und politischen Umstände auch erscheinen mögen,<sup>7</sup> so unreal und fantastisch ist die Vorstellung einer Verschwörung zwischen Kirche, Staat und Wirtschaft, wie sie hier über Jahrhunderte entworfen wird. Ein solches Weltbild wäre heute eher in den sozialen Netzwerken zu erwarten als in einem Kriminalroman. Wenn aber etwas Unerhörtes in einer ansonsten real wiedererkennbaren Welt dargestellt werden soll, bieten sich dann nicht Darstellungsmittel an, die unsere an der Norm orientierte Vorstellungswelt überschreiten und den Wirklichkeitsmodus der vorgestellten Welt deutlich erweitern? Insofern ist der Rückgriff auf populäre und populistische Verschwörungstheorien nicht nur ein Mittel der Satire, das hier angewandt wird, sondern durch die Übertreibung auch ein Seitenhieb auf eindimensionale, antirationalistische Erklärungsmuster, die heute Hochkonjunktur haben.

### Der kroatische Krimi und die Fantastiker

Die Anfänge der kroatischen Kriminalerzählung gehen auf das Jahr 1851 und die im „Allgemeinen Zagreber Kalender“ publizierte Geschichte *Ubojstvo u Bermondeyu* („Mord in Bermondey“) von Marko Radojčić, dem Herausgeber des Almanachs, zurück; sie war ganz in der Poe-Tradition verfasst. Erst um die Jahrhundertwende wird das Genre durch eine Autorin populär, Marija Jurić Zagorka, die mehrere Kriminalromane nach dem Modell des Feuilletonromans verfasste. Ihr Detektiv in *Kneginja iz petrinjske ulice* („Die Fürstin aus der Petrinja-Straße“) ist Sherlock Holmes nachempfunden. Ihre Wiederentdeckung gibt in den 1950er Jahren dem Genre neue Impulse, als die „krugovaši“, Autoren um die Literaturzeitschrift *Krugovi* mit Antun Šoljan an der Spitze, in der sogenannten Trivilliteratur neue Möglichkeiten für die Öffnung und Erneuerung der Literatur erkennen. Gerade die Kompositionsstruktur und die enigmatische Anlage bilden Ausgangspunkte für ein Konzept des sozialen Milieus, in dem Motive wie Eifersucht, Rache oder Geldgier unterschiedlich kombiniert werden und der Leserschaft eine dem Schachproblem ähnliche Aufgabe zur schrittweisen Lösung anbieten.

---

7 Die Meldungen über korrupte Politiker, die sich bei Privatisierungen bzw. Zerschlagungen ehemaliger staatlicher Firmen bereichert haben, die nicht nur ideologische Unterstützung durch die katholische Kirche, die Verfilzung zwischen Wirtschaft und Politik füllen nicht nur die Schlagzeilen der kroatischen Medien, sie stellten auch den Stoff des investigativen und satirischen Blattes *Feral Tribune* dar, das nach 25 Jahren ständiger Prozesse von Seiten Franjo Tuđmans und des obersten Staatsanwalts im Juni 2008 sein Erscheinen endgültig einstellen musste. Tomić gehört zu den engen Vertrauten der Herausgeber.

Zum ersten Autor, der in den 1960er Jahren von seinen auflagenstarken Kriminalromanen leben konnte, die oft im Agentenmilieu angesiedelt waren, avancierte Milan Nikolić aus Sarajevo, von dessen 16 Romanen auch einige verfilmt wurden. Im Unterschied zu ihm nutzte Nenad Brixly das Genre zur Parodie und Schaffung von Antihelden, bevor es gegen Ende des Jahrzehnts stagnierte. Neuen Auftrieb erhielt es in den 1970er Jahren durch drei Autoren, von denen sich Pavao Pavličić auch wissenschaftlich mit dem Phänomen befasste. Wie Goran Tribuson kam er von den sogenannten Fantastikern, einer in den 1970er Jahren in ganz Jugoslawien populären Strömung, die in den südamerikanischen Autoren der Fantastik, allen voran Borges, ihre geistigen Väter sahen. Ein weiterer Autor, Ludwig Bauer, wandte sich v. a. dem sozialkritischen Kriminalroman und später dem tabuisierten Thema der Donauschwaben zu. Die nunmehr etablierte Tradition erhielt später u. a. durch Nedjeljko Fabrio und den eher als Dramatiker bekannten Ivo Brešan, der in der Prosa ebenfalls zu den Borgesianern zählt, eine Fortsetzung. In der zeitgenössischen Literatur jüngerer Autorinnen und Autoren zeigen sich unterschiedliche Tendenzen im Krimi und eine Offenheit für die Kombination mit unterschiedlichen Prosagattungen.<sup>8</sup>

### **Wie vertragen sich fantastische und kriminalistische Elemente?**

Ein erster Befund gibt darauf eine klare und eindeutige Antwort: gar nicht. Folgt man S. S. van Dine und den von ihm genannten 20 Regeln für den „schwarzen Roman“, die Todorov aufgrund der Überschneidungen auf acht zusammenfasst, schließt die fünfte Regel das klar aus: Alles muss rational erklärbar sein, daher ist im Kriminalroman kein Platz für Fantastik (vgl. Todorov 1998, 212). Der Kriminalroman hat als Genre aufgrund seiner Kompositionsregeln, seiner Restriktionen und der ‚Gemachtheit‘ immer wieder die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaftler und -theoretiker auf sich gelenkt, die als Merkmale mindestens einen Mord, einen Täter aus dem Kreis der Hauptfiguren, der nicht mit dem Detektiv identisch und kein Profi sein darf, den Ausschluss eines Liebessujets und einen Spannungsbogen verlangen, der nach einigen falschen Fährten zur schlussendlichen Aufklärung führt. Die Informationen dürfen dem Publikum vom Detektiv nicht vorenthalten werden, damit es an der Lösung des Rätsels Anteil haben kann, und die Lösung darf nicht banal sein (vgl. 213). Da eine konsequente Informationsverga-

---

<sup>8</sup> Eine ausführliche Überblicksdarstellung findet sich bei Brešić 1996, 2004.

be aber einen deutlichen Spannungsabfall zur Folge hätte, wird die Aufklärung verzögert und so wenig voraussehbar wie möglich gestaltet. Allerdings werden Spuren gelegt, die zugleich auf Abwesendes hindeuten, gelesen und erschlossen werden müssen (vgl. Hamann 2016, 10). Caillois weist auf den Unterschied zum Abenteuerroman hin, wonach der Kriminalroman den umgekehrten zeitlichen Aufbau zeigt und analytisch auf die Aufklärung der Vorgeschichte hinarbeitet. Todorov präzisiert das, wenn er auf die Doppelstruktur des klassischen Kriminalromans, d. h. des Detektivromans, aufmerksam macht, in der eine erste Handlungslinie das Verbrechen selbst umfasst und eine zweite die Ermittlung zur Aufklärung des Verbrechens. Die erste Geschichte ist demnach die einer Abwesenheit, während die zweite, in der die Handlung eine untergeordnete Rolle spielt, eine vermittelnde Instanz benötigt – hier liegt Blochs Kategorie der Rekonstruktion des Unbekannten nahe (vgl. Heißenbüttel 1998, 115). Im Thriller, dem schwarzen Roman in Todorovs Terminologie, liegen die Verhältnisse deutlich anders, denn oft gibt es mehrere Täter und Opfer, Täter können auch Berufsverbrecher sein und auch das Liebessujet ist nicht mehr ausgeschlossen. Hier verquickt sich das Sujet der Aufklärung eines Falls in der Vergangenheit mit der chronologisch in die Zukunft weisenden, aktions- bzw. spannungsgeladenen Verhinderung eines weiteren Verbrechens, für das die Erkenntnis des ersten von entscheidender Bedeutung ist.

Die seit den 1970er Jahren zu beobachtende Faszination der Literaturwissenschaft für den Krimi erklärt sich 1. aus seiner Entmarginalisierung aus dem Kanon der ‚hohen‘ Literatur und 2., ähnlich dem Märchen, aus dem Verständnis als stark reglementierte Gattung, die der Kombinatorik von Kompositionsregeln gehorcht, weshalb manche Autoren auch von einer geschlossenen Gattung sprechen (vgl. Todorov 1998; Caillois 1998; Heißenbüttel 1998 u. a.). Aufgrund der festgestellten Musterstruktur (Suerbaum 1998, 2009) wurde dem Krimi schon oft sein nahes Ende vorausgesagt. Nicht nur die zunehmende kritische Auseinandersetzung damit, sondern auch die neuere Kriminalliteratur und das große Interesse der Postmoderne an Kriminalsujets machten jedoch deutlich, dass sich die Gattung durch Regelbrüche nicht nur erweitert, sondern sich durch die Annäherung an vorgeblich widersprechende Genres und Gattungen auch immer wieder neu erfindet.

Zurück zur Ausgangsfrage: Eines der grundlegendsten Missverständnisse in Bezug auf den Kriminalroman ist der Realitätsmodus. Geht man nämlich von der Prämisse aus, dass es sich um ein Rätsel handelt, das auch der Leser zu lösen bzw. nachzuvollziehen in der Lage sein muss,

dann wird ein Wirklichkeitsverständnis vorausgesetzt, in dem kausale, durchschaubare Erklärungsmuster greifen und die Story gewisse Plausibilitätskriterien erfüllen muss. Handlungen müssen, selbst wenn sie auf den ersten Blick unwahrscheinlich erscheinen, prinzipiell erklärbar sein, auch dann, wenn sie nicht aufgelöst werden können. Das Wesen der Fantastik hingegen bestimmt sich nach Durst 2001, der auf Todorov (1972) aufbaut, aus dem Verhältnis zwischen den Systemen der Norm (d.h. der naturwissenschaftlich überprüfbareren Realität) und des Wunderbaren, in dem diese Gesetze nicht gelten. Demnach zeichnet sich Fantastik dadurch aus, dass sie im Grenzbereich zwischen beiden Systemen gelagert ist und keinem der beiden eindeutig zugeordnet werden kann. Nimmt man für das Wunderbare eher seine besondere Ausprägung des Unheimlichen an, dann scheint eine Anwendbarkeit auf den Kriminalroman nicht so prinzipiell ausgeschlossen, wie das anfänglich scheint. Das belegt auch die Geschichte des Kriminalromans mit E. A. Poes *The Murders in the Rue Morges*. Zur Verstärkung der Spannung und des Rätselcharakters wird ja häufig eine Konstellation gewählt, die auf den ersten Blick eine rationale Erklärung ausschließt (z. B. wie kommt eine Leiche in einen geschlossenen Raum?). Die für die Fantastik im engeren Sinne<sup>9</sup> postulierte Unbestimmbarkeit wird im weiteren Verlauf normalerweise aufgegeben und übernatürliche Zusammenhänge werden ausgeschlossen, d. h. die Erklärungsansätze verschieben sich zugunsten einer rationalen Erklärung. Obwohl also der Krimi einen realistischen Modus nutzt, gehören Elemente des Unwahrscheinlichen und sogar Fantastischen zwecks Spannungserzeugung und Vermeidung von Voraussehbarkeit häufig zu seinen Grundkonstituenten. Und wenn man sich die grundlegenden Handlungskor-dinaten vieler Kriminalromane vergegenwärtigt, passiert das nicht so selten: laufende Morde, mit denen ein Detektiv sich beschäftigt oder die immer in ein und demselben Ort passieren (Regionalkrimis), die Ausblendung anderer, unwichtiger Figuren, die die Überschaubarkeit stören würden, ein begrenzter Raum und unwahrscheinliche Konstellationen.<sup>10</sup> Dagegen ließe sich anführen, dass die im Kriminalroman fiktional dargestellte Wirklichkeit immer verdichtet ist und übertriebene Effekte (wie

---

9 Damit ist die Konzeption von Todorov und Durst gemeint, gegenüber einer Fantastik im weiteren Sinn, die jede Abweichung von der Normrealität, unabhängig von den immanenten Gattungsgrenzen, wie z. B. im Märchen, in Fantasy, Horror oder Legenden, der Fantastik zurechnet; Vertreter der letzten Richtung ist z. B. Caillouis, der im Vorhandensein bestimmter Motive und Figuren wie Hexen u. a. ein wesentliches Merkmal der Fantastik sieht.

10 Man denke nur z. B. an die Kriminalromane des bayrischen Kabarettisten Jörg Maurer mit seinen bizarren Morden und Romangestalten.

z. B. bei Borges in der Fantastik) Verwendung finden, um auf bestimmte, für die Lösung bedeutsame Elemente hinzuweisen. Schließlich gehört auch die Regel, dass das Verbrechen aufgeklärt, der Schuldige gefasst und überführt werden kann, im Grunde in den fantastischen Bereich. Denn bei allem Mord und Totschlag liegt dem ja auch eine romantisierend-idealistische Vorstellung zugrunde, in der zwar keine heile Welt vorherrscht, aber „die gesellschaftliche Ordnung restauriert wird“ (Hamann 2016, 28) und die Moral den Sieg davonträgt, indem die Bösen gefasst und ihrer Strafe zugeführt oder zumindest enttarnt und an weiteren Taten gehindert werden.<sup>11</sup> In diesem letzten Punkt hat der Kriminalroman eine Gemeinsamkeit mit dem Wunderbaren des Märchens, das ebenfalls nicht fantastisch ist, da es nach dem Ansatz von Durst und Todorov ausschließlich im Bereich des Wunderbaren angesiedelt ist, während der Kriminalroman sich einer möglichen fantastischen Unbestimmbarkeit von der Seite des Normsystems annähert.

Um neben anderen Regeln des Kriminalromans das Verhältnis zwischen Realität und Fantastik genauer zu beleuchten, seien im Folgenden zwei kroatische Vertreter der Gattung genauer betrachtet.

Dass ein Autor wie Ivo Brešan, der ein Faible fürs Fantastische hat, auch im Krimi – selbst mit gesellschaftskritischen Bezügen – nicht davon lassen kann, verwundert kaum. Sein Roman *Vražja utroba*<sup>12</sup> beginnt gattungstypisch mit einer Leiche und einer rätselhaften Nachricht des Toten, die dem ermittelnden Inspektor nicht nur die Frage nach der Identität des angeblichen Suizidopfers aufgibt, sondern auch nach dem Verbleib von fünf Vermissten, vier Männern und einer Frau. Ohne das Zutun des Inspektors löst sich der Fall scheinbar, die Identität des vermeintlichen, von seiner Frau vermissten Exilkroaten Urban Tomaš wird aufgedeckt. Doch der Ermittler Kalkić macht einen fatalen Fehler, denn er hält den Fall für gelöst und lässt die Leiche einäschern, was weitere Untersuchungen – und eine definitive Auflösung – unmöglich macht. Erst im Epilog kehrt der Polizist wieder, um seinen grundlegenden Irrtum bezüglich der Identität des Toten und seinen Misserfolg zu erkennen. Denn der echte Urban Tomaš ist ebenfalls verschwunden, er war offenbar mit einigen der verschwundenen Personen Teil einer kriminellen Organisation und mit ihnen in ein großes Verbrechen verwickelt. Die Identität des Toten, in

---

11 Nicht erst der postmoderne Kriminalroman, sondern jüngere Formen generell zeigen häufig eine größere Offenheit hinsichtlich der klassischen Kompositionsregeln und der Verbindbarkeit mit anderen Genres. Dies gilt auch für die Auflösung des Falls, die zeitgenössische Krimis als Realitätsannäherung gelegentlich ausblenden.

12 Wörtlich: „Die Eingeweide des Teufels“, übertragen: „Der Höllenschlund“.

dem Tomaš' Frau die Kontaktperson ihres Mannes erkennt, bleibt ebenso ungeklärt wie der Verbleib der Vermissten, so dass Kalkić zwar das Gefühl hat, alle seien Opfer eines geheimnisvollen Verbrechens geworden, das er aber weder aufklären kann, noch dessen Hintergründe er ahnt. So öffnet Brešan den Rahmen eines Kriminalromans, den er wider alle Genreregeln nicht schließt, da der Ermittler zur Aufklärung kaum beitragen kann. Da er die Identität des Toten nicht kennt, fehlen ihm wesentliche Kenntnisse: José Cardum, einstiger argentinischer Herzchirurg kroatischer Herkunft und trockener Alkoholiker, versuchte einen Goldschatz zu heben, den die Ustaše<sup>13</sup> im Velebit, einem hohen, höhlenreichen Bergmassiv in Norddalmatien, versteckt hatten und von dem er durch seinen alten Vater, einen hohen Ustaša-Offizier, erfahren hatte. Damit verlässt der Autor seinen Ermittler und den Pfad des Krimis, um nun in einem Abenteuerroman die verhängnisvolle Schatzsuche der illustren, von Cardum angeheuerten Truppe zu verfolgen. Deren Initiator ist zwar José, ihr wahrer spiritus movens jedoch der falsche Tomaš, der mitleidlos jeden Einzelnen sterben lässt, als Strafe für die jeweilige Schuld, die jeder auf sich geladen hatte. Brešan verwendet die beiden verwandten Genres, um ihre unterschiedlichen Kompositionsprinzipien für verschiedene Erzählperspektiven und Erkenntnisinteressen zu nutzen. Während dem Abenteuerroman durch eine klassische Unbestimmtheitsstelle zweifelsfrei eine fantastische Orientierung zukommt – war Tomaš nun der Teufel, verfügte er über übernatürliche Kräfte oder war er einfach nur eine sarkastische Verkörperung des Alter Ego jedes Einzelnen? –, stellt der kriminalistische Rahmen den traditionellen Aufklärungsoptimismus des Kriminalromans mit dem Sieg des Guten über das Böse infrage. Die Bestrafung des Bösen erfolgt offenbar durch eine metaphysische, nicht erklärbare Instanz, während der rational geleitete Detektiv nichts zur Lösung, dafür zur Verschleierung und Unauflösbarkeit beigetragen hat.

In *Kockanje sa sudbinom* („Schicksalspoker“) verbindet Brešan die Strukturen des enigmatischen Kriminalromans mit denen des Thrillers und einem philosophischen Ansatz. Die Aufklärung eines Massen-

---

13 Anhänger der Ustaša-Bewegung. Die Ustaša, 1929 gegründet, war zunächst ein illegaler Geheim- und Terroristenbund, der im faschistischen Unabhängigen Staat Kroatien (1941–1945) staatstragend wurde; ihr Anführer Ante Pavelić war zugleich Staatsoberhaupt. Sie verfolgte rassistische, antisemitische und antikommunistische Ziele sowie die Selbstständigkeit Kroatiens mit gewaltsamen Mitteln. Militärisch mit Hitlerdeutschland verbunden, kämpfte die Ustaša im Zweiten Weltkrieg gegen die Partisanen unter Tito und gegen die serbischen Tschetniks. Sie unterhielt das berüchtigte KZ Jasenovac, viele Anhänger flohen 1945 nach Südamerika.

mords an Zivilisten im Jugoslawienkrieg 1993 bildet die Vorgeschichte. Der Deckname Duda des Verantwortlichen ist bekannt, nicht aber seine wahre Identität, die letztendlich nur drei Zeugen kennen. Die Komposition folgt zunächst den Regeln des Rätsels, denn Duda soll durch die gezielt nacheinander in ein Dubrovniker Spitzenhotel eingeladenen Zeugen identifiziert werden. „Detektiv“ ist der pensionierte Lehrer Tudor, unterstützt von seinem Pokerkollegen Bonetti, dem Hoteldirektor; sie verdächtigen einen ehemaligen Schüler Tudors und Kellner des Hotelrestaurants. Durch den personalen, Tudor sehr nahestehenden Erzähler erhält der Leser nur Einblick in dessen Perspektive. Nach dem ersten Mord an einer Zeugin tritt das Thrillersujet in den Vordergrund, aber nach dem zweiten und dritten Mord, als schließlich kein Zeuge mehr übrigbleibt, kommt es zu einer veränderten Aufstellung: Tudor fordert den Mörder zu einem nicht nur symbolischen Zweikampf heraus, in dessen Verlauf sich der vorübergehend entlastete Verdächtige als der Mörder der Vorgeschichte (Duda), der ermittelnde Zagreber Polizeichef aber als der eigentliche Drahtzieher und Mörder der drei Zeugen herausstellt. Fantastische Elemente ergeben sich durch die Konstellation des Spiels, denn beide „Detektive“ sind Pokerspieler, die auf der Suche nach neuen Reizen dieses Aufdeckungsspiel mit hohen Einsätzen ersinnen. Die Vorgeschichte, die Erschießung von neun Zivilisten im Jugoslawienkrieg, wird zwar in ihrer politischen Dimension aufgerollt, doch geht es Tudor um die Frage, inwieweit der Mensch für seine Handlungen verantwortlich ist. Die philosophische Fragestellung beschäftigt den Lehrer und er fordert das Schicksal ständig heraus: im Schusshagel des belagerten Dubrovniks, in den Glücksspielen, beim allabendlichen Meditieren mit geschlossenen Augen auf einer Klippe. Daher entfaltet das Spiel eine Dynamik zwischen menschlicher Ratio und Weltgeist, zwischen rationaler Erklärbarkeit und einem vom menschlichen Eingreifen unabhängigen Ablauf, einer stoischen Auffassung, der Tudor anhängt. Er und Bonetti gestalten nur die Rahmenkonstellation und greifen selbst nicht ein. Tudor gibt die gewonnenen Erkenntnisse auch nicht zur Strafverfolgung weiter, sondern verwertet sie nur für die philosophische Hypothese. Sein ernüchterndes und beschämendes Ergebnis lautet, dass er ohne Kenntnis aller Umstände in Prozesse eingegriffen hat, deren Ausmaße er nicht abschätzen konnte, wodurch er die Menschen erst zu verheerenden Handlungen antrieb; ohne sein Zutun, sein Spiel, wären die drei Zeugen noch am Leben. Der aufklärerische Anspruch (nicht nur) des Kriminalromans wird hier in Frage gestellt, sondern auch die Sinnhaftigkeit rationalen Handelns. Zwar wird Duda, der Zivilisten-

mörder im Krieg, durch die Frage nach der Hierarchie entlastet, aber der Frage nach der politischen Verantwortung wird nicht weiter nachgegangen und die Relevanz von Kausalitäten damit abgeschwächt. Vor allem aber verliert das Prinzip der Justiziabilität an Bedeutung. Der Unfalltod beider Mörder lässt sich als Schicksalsentscheidung und ‚höhere‘ Gerechtigkeit begreifen, als Negation ihrer Überführung durch rationales Vorgehen. Schließlich kann Tudors Verzicht auf die Information der Behörden und der Öffentlichkeit sowie sein spurloses Untertauchen als krimiuntypisches Ende angesehen werden, so dass die Anlage dieses Romans weder dem Antikrimi noch dem Verbrechensroman (vgl. Franz 1988, 30), sondern einer Verbindung aus Krimi und philosophisch-fantastischem Roman zuzurechnen ist.

Ganz anders geht Ante Tomić im eingangs vorgestellten Krimi *Veličanstveni Poskokovi* vor. Ausgehend von einem Geheimbund und einer Verschwörung, die nicht von außen, sondern von einem Mitglied der Insiderkreise als existent verbürgt wird, schwört dieser Pate, ein Aufsteiger und Global Player in der Wirtschaft, den Mächtigen aus Kirche und Politik Rache, da sie ihm die Gegenleistung für seine finanzielle Unterstützung versagen. Damit wird kompositionell das Muster des Mafiathrillers zugrunde gelegt, bei dem sich verschiedene Clans bekriegen, deren Moral sich nicht wesentlich unterscheidet. Das organisierte Verbrechen bedient sich eines Apparats, der honorigen Persönlichkeiten institutionell zur Verfügung steht, für diese Zwecke aber im Geheimen agiert. Das für die Mafia traditionelle Familienmotiv ist strukturell und als Lösungselement bedeutsam: Der noch immer hart arbeitende Tomislav Poskok, Kopf des Imperiums, ist ein Familienmensch ohne Liebesaffären, während ihm sein verzogener Sohn Zdeslav wegen seines faulen Lebens große Sorgen bereitet. Dass ihn sein Cousin, der Premierminister Meter, finanziell ruinieren will, hat ebenfalls familiäre Gründe, die wie im Mafiamythos weit in der Vergangenheit liegen: Meters Vater hatte nämlich beim Pokern sein hart Erspartes nicht nur im Gasthaus von Poskoks Vater verloren, sondern war von ihm auch betrogen worden – so jedenfalls lautet die Familienlegende, von der Poskok erst spät erfährt. Poskoks wirtschaftliche Lage ist heikel, denn die Inhaber einer slowenischen Lebensmittelkette haben ihn mit einem Kredit in der Hand, den er deshalb nicht bedienen kann, weil ihm Meter, der Premierminister und Cousin, sein geliehenes Geld nicht zurückzahlt. Die Ereignisse nehmen eine jäh und aktionsreiche Wendung, als Poskok und seine Frau mit ihrer Yacht in die Luft fliegen. Für den Sohn, dem der personale Erzähler und mit ihm der Leser nach dem Tod der Eltern sehr nahe steht, handelt

es sich um Mord, da er zufällig ein Gespräch zwischen dem Premierminister und der rechten Hand des Vaters mitangehört hat:

„E, neka je on umro. Bože oprosti, ali neće mi nedostajati. Baš je bio nemoguć čovjek“, dodao je premjer ...  
„Luđak“, složio se Jakovljević.  
„Pokvaren.“  
„Divlji.“  
„Škrt.“  
„Nezasitan.“  
„Užasno nezasitan“, potvrdio je Meter.  
„Osvetoljubiv. Krvožedan“, nabrajao je dalje Jakovljević.  
„Ubojica“, predložio je Meter.  
„Možda čak i to.“  
„Ma, sigurno.“ ...  
„Nikad nisam poželio smrt nijednog čovjeka, ali ovo danas što se dogodilo, možda je najbolje što se moglo dogoditi. Za sve nas. I za kompaniju, i za stranku, pa i za Hrvatsku, ako hoćeš, u cjelini.“<sup>14</sup>  
(Tomić 2015,101–102)

Als Zdeslav sich den Gegnern seines Vaters widersetzt, beginnt eine aktionsreiche und gefährliche Auseinandersetzung, in deren Verlauf er sein Hab und Gut bis auf seinen militärischen Geländewagen, einen Hummer, verliert und er erstmals kämpfen muss. Zdeslav wird verfolgt und mauert sich zum Privatdetektiv, da die Polizei die Explosion als Unglücksfall ad acta gelegt hat. Die so erzwungene Askese ist in jeder Hinsicht ein Glücksfall: Er verlässt seine Freundin, ein Schlagersternchen, das ihn betrügt, und findet ausgerechnet in der Verkäuferin, die er arrogant gefeuert hatte, die Liebe seines Lebens und mit ihr neue Freunde. Als ihn Premier und Bischof demütigen wollen, indem sie ihn zu der Vertragsunterzeichnung einladen, durch die seine Firma an die italienische Konkurrenz verkauft wird, kommt es zur entscheidenden Wende. Die Firma

14 „Recht geschehen, dass er tot ist. Gott bewahre, aber der wird mir nicht fehlen. Das war echt ein unmöglicher Mensch“, fügte der Premierminister hinzu [...]. / „Ein Irre“, pflichtete Jakovljević bei. / „Verdorben.“ / „Wild.“ / „Geizig.“ / „Unersättlich.“ / „Furchtbar unersättlich“, bestätigte Meter. / „Rachsüchtig. Blutrünstig“, zählte Jakovljević weiter auf. / „Ein Mörder“, schlug Meter vor. / „Vielleicht sogar das.“ / „Aber sicher.“ [...] / „Nie habe ich einem Menschen den Tod gewünscht, aber was heute passiert ist, war vielleicht das Beste, was passieren konnte. Für uns alle. Auch für die Firma und die Partei, ja auch für Kroatien, wenn du willst, im Ganzen.“

wird ruinös billig verkauft, doch der Käufer ist kein anderer als Poskok senior. Dieser hatte die Explosion selbst herbeigeführt, um abzutauchen und die Aktion vorzubereiten. Anders als im ‚normalen‘ Krimi säumen nicht Leichen den Weg des Rächers, sondern die scheinbaren Opfer haben Morde nur vorgetäuscht. Auch hinter den anfänglichen Racheschwüren stehen keine Mordpläne, sondern finanzielle Transaktionen, die der wirtschaftlichen Vernichtung der Gegner aber recht nahekommen.

Die Besonderheit dieses satirischen Politthrillers besteht in der Kombination von Spannung, Erkenntnis und Lachen. Mit der Verschwörung zwischen Wirtschaft, Politik und Kirche einerseits und den familiären Banden andererseits wird ein kriminalistisches Sujet unterlegt, das auch für den investigativen Journalismus Stoff bietet – der Autor ist selbst auch Journalist – und in dem der Leser selbst dann die kroatischen Verhältnisse wie Korruption, Käuflichkeit von Politikern, Doppelmoral in der Kirche, Bereicherung durch Privatisierung usw. wiedererkennt, wenn er Firmen und Funktionen keine verbürgten Namen zuordnen kann.<sup>15</sup>

Die Rolle der Medien, die ihrer Informationspflicht nicht nachkommen und stattdessen desinformieren, gesellschaftliche Zusammenhänge verschleiern und zudem käuflich sind, wird hier wie auch bei Brešan mehrfach thematisiert. Die Übertreibung gehört zu den Mitteln der Satire, mit denen Verhältnisse dargestellt werden, auf die man ungläubig reagiert, weil dazu keine Alltagserfahrungen vorliegen. Diese Verhältnisse wirken nicht deshalb fantastisch, weil sie unmöglich sind, sondern weil sie ein stark vereinfachendes und undifferenziertes Weltbild wiedergeben, das gerade deshalb unrealistisch erscheint. Zusätzlich werden filmische Mittel eingesetzt, die ebenso fantastisch wie in unserer Filmfahrung gewöhnlich sind: Wer denkt, wenn jemand seinen eigenen Tod mit einer Explosion inszeniert, mit einem kleinen privaten U-Boot verschwindet und plötzlich wieder auftaucht, nicht an die fantastischen Episoden eines James Bond? Und die sexuellen Vorlieben eines Bischofs für Nonnen oder gekaufte Preisverleihungen für ein Schlagersternchen sind weniger übertrieben als der übliche Stoff der Regenbogenpresse. Fantastik wird hier nicht als Mittel des Übernatürlichen eingesetzt, sondern der Übertreibung und Verzerrung von Wirklichkeitsrelationen. Indem

---

15 Die Firma Agrokor hat die Vorlage für die Poskoks abgegeben, vgl. *Der Standard* vom 20.03.2017 über die Firma Agrokor und ihren Eigentümer Ivica Todorić, der 2014 die slovenische Supermarktkette Mercator kaufte und sich daran ver hob. Durch einen Großkredit der russischen Sberbank brachte er die kroatische Regierung in Schwierigkeiten.

Tomić alle Figuren wieder auferstehen und sie nicht wirklich sterben lässt, schlägt er trotz aller Kritik und Ironie einen versöhnlichen Ton an, der auch seinen Protagonisten in Bezug auf die ‚Bösen‘ relativiert. Die Lösung ist hier die Wiederherstellung eines Gleichgewichts zwischen den Parteien, die sich nicht so wesentlich unterscheiden. So vermischt Tomić verschiedene Gattungen und parodiert sie zugleich: Kriminal- und Abenteuerroman, zu einem gewissen Teil auch den Liebesroman, v. a. aber den Bildungsroman. Zdeslav wird nämlich vom gelangweilten, verwöhnten Söhnchen zu einem nützlichen, verantwortungsvollen Mitglied der Gesellschaft und reift durch die Herausforderungen. Dennoch ist das Happy End kein wirklich glücklicher Ausgang. Zwar werden die korrupten Mächtigen bestraft und der hart arbeitende Aufsteiger siegt, doch hat Poskok seine Konkurrenten nicht nur durch einen gewitzten Schachzug bezwungen, sondern auch mit Hilfe der ‚echten‘ italienischen Mafia. Seine Macht ist ebenfalls familienbasiert, daher unterscheidet er sich darin kaum von den Praktiken seiner Gegner. Sohn Zdeslav, dem auch die Lesersympathie gilt, hat sich emanzipiert, tritt aber in die Fußstapfen des Vaters, der das alles auch als Erziehungsmaßnahme initiierte.

Die behandelten Romane nutzen die für den Kriminalroman typische Maskierung in unterschiedlichem Maß. Während Brešan für die Anlage irriger Fährten in *Vražja utroba* eine falsche Namensidentität verwendet und in *Kockanje sa sudbinom* hinter der scheinbaren Identitätsauflösung erst das tiefere Problem liegt, versteckt Tomić die wahren Intentionen des Firmenchefs und seiner rechten Hand hinter vorgetäuschten Sympathien und Handlungen; agierende Figuren werden anonymisiert und damit ihre Zugehörigkeit zu den Clans verschleiert. In *Kockanje sa sudbinom* bedient sich Brešan einer mehrfachen Verschleierung: zu einer gefälschten Namensidentität – bei gesicherter Herkunft durch das Sprachidiom – kommt das unbekannte Aussehen des Mörders. Detektive spielen in den betrachteten Romanen allenfalls eine untergeordnete, wenn nicht sogar kontraproduktive Rolle, was die Wahrheitsfindung angeht. In Brešans zuerst behandelten Roman begeht der Kriminalinspektor mit der Einäscherung des Toten einen kapitalen Fehler und beraubt sich nicht nur der forensischen Möglichkeiten der Aufklärung, sondern bleibt in seinen Erkenntnismöglichkeiten sehr stark beschränkt. Dem gegenüber erfährt der Leser aus unterschiedlich fokussierten Erzählperspektiven entscheidende Anhaltspunkte, wenn auch – typisch für die Fantastik – keine schlussendliche Einordnung erfolgt. Im zweiten Roman Brešans übernimmt ein pensionierter Lehrer die Aufgabe des Detektivs, während sich der höchste ermittelnde Kriminalbeamte schließlich als der gesuchte

Täter herausstellt. Mit diesem kompositionellen Zug folgt er dem Thriller, der zuweilen korrupte Polizisten als Täter kennt. Tudors Motiv ist jedoch die Rätsellösung und die Antwort auf die Frage nach der Rolle des Schicksals, er verfolgt weder die Bestrafung des Täters noch die gesellschaftliche Aufklärung. Zdeslavs Nachforschungen (Tomić) sind persönlich motiviert und lassen wenig gesellschaftliche Dimensionen erkennen, die eher durch die den abstrakten Autor und die Sujetanordnung gegeben werden; durch die Wahl eines persönlichen Erzählers wird die Perspektive des Protagonisten nicht wesentlich ergänzt.

Resümierend lässt sich an diesen Beispielen, die sich auch durch andere Werke von Brešan oder Dežulović (*Poglavnikova bakterija* [„Des Führers Bakterie“]) belegen ließen, in denen kriminalistische mit politischen und gesellschaftskritischen Motiven verwoben werden, eine Affinität zu fantastischen Elementen feststellen. Bei Brešan ist der Hang zur Fantastik deutlich stärker ausgeprägt; sie dient zur Ausleuchtung psychologischer und ethischer Motive. Der Abenteuerteil seines Romans *Vražja utroba* ersetzt die Aufklärung des Kriminalteils. Diese entfällt und das Wissen des Ermittlers reicht nicht aus, gerade weil er rational ermittelt und ihm auf diese Weise Realitätssphären verschlossen bleiben. Der ‚Fall‘ ist durch eine Form metaphysischer Rache, nicht durch Strafverfolgung abgeschlossen, und der Ermittler erkennt nicht einmal die Situation; damit verbleibt der Roman in der Fantastik. *Kockanje sa sudbinom* kann sogar trotz aller gesellschaftskritischen Elemente als ausgesprochen antirationalistisch verstanden werden, wobei zielgerichtetes menschliches Handeln grundsätzlich angezweifelt wird. Bei Tomić allerdings werden fantastische Elemente zur Erzielung übertriebener Effekte eingesetzt, um Konstellationen zu unterstreichen, die aufgrund mangelnder Alltagserfahrung für unwahrscheinlich gelten. Er nutzt ausgiebig filmische Sujets für die intertextuelle Kontextualisierung. Dabei werden aber nicht die Wirklichkeitsverhältnisse selbst infrage gestellt, sondern die kriminellen Energien ausgeschmückt, die oft aufgrund von Machtverhältnissen nicht aufgedeckt werden. Der Krimi nutzt also nicht nur fantastische Elemente, er baut oft auch darauf auf – nicht zuletzt, um eine einfache rationale Lösung zu erschweren, und er braucht sie manchmal, um einen gedanklichen Salto Mortale zu bewältigen und das Unvorstellbare vorstellbar zu machen. Doch bei aller Ungewissheit zwischen dem ‚Normalen‘ und dem ‚Übernatürlichen‘ muss die Lösung (oder das offene Ende) eine logische Erklärung anbieten, denn sonst verlässt der Text das Genre des Krimis.

## Literatur

- Brešan, Ivo: Kockanje sa sudbinom. Zagreb 2002.
- Brešan, Ivo: Vražja utroba. Zagreb 2004.
- Brešić, Vinko: Der kroatische Kriminalroman. In: Diskurs der Schwelle: Aspekte der kroatischen Gegenwartsliteratur. Hg. von Dagmar Burkhart/Vladimir Biti. Frankfurt/M. 1996, S. 205–224.
- Brešić, Vinko: Der kroatische Kriminalroman. In: Lexikon der Kriminalliteratur. Autoren, Werke, Themen/Aspekte. Hg. von Klaus-Peter Walter. Meitingen, S. 1–17.
- Broich, Ulrich: Der entfesselte Detektivroman. In: Der Kriminalroman: Poetik. Theorie. Geschichte. Hg. von Jochen Vogt. München 1998, S. 97–110.
- Caillois, Roger: Der Kriminalroman oder: Wie sich der Verstand aus der Welt zurückzieht, um seine Spiele zu spielen, und wie darin dennoch die Probleme der Gesellschaft behandelt werden. In: Der Kriminalroman: Poetik. Theorie. Geschichte. Hg. von Jochen Vogt. München 1998, S. 157–180.
- Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. Tübingen, Basel 2001.
- Franz, Norbert: Moskauer Mordgeschichten. Der russisch-sowjetische Krimi 1953–1983. Mainz 1988.
- Grdešić, Maša: „Krimić kao literatura“: Biografija utopljenice Branka Belana između egzistencijalizma i popularne književnosti. In: Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova VIII. (Hrvatska književnost prema europskim/emisija i recepcija/1940-1970) znanstvenog skupa održanog 22-23. Rujna 2005. Godine u Splitu. Hg. von Cvijeta Pavličić/Vinka Glunčić-Bužančić. Split 2006, S. 239–260.
- Hamann, Christof: Eine Einführung. In: Kindler Kompakt Kriminalliteratur. Hg. von Christof Hamann. Stuttgart 2016, S. 9–31.
- Heißenbüttel, Helmut: Spielregeln des Kriminalromans. In: Der Kriminalroman: Poetik. Theorie. Geschichte. Hg. von Jochen Vogt. München 1998, S. 111–120.
- Mandic, Igor: Principi krimića. 1985.
- Nusser, Peter: Aufklärung im Kriminalroman. In: Der Kriminalroman: Poetik. Theorie. Geschichte. Hg. von Jochen Vogt. München 1998, S. 486–498.
- Nusser, Peter: Der Kriminalroman. Stuttgart 1980.

- Schulz-Buschhaus, Ulrich: Funktionen des Kriminalromans in der post-avantgardistischen Erzählliteratur. In: *Der Kriminalroman: Poetik. Theorie. Geschichte.* Hg. von Jochen Vogt. München 1998, S. 523–548.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Formen und Ideologie des Kriminalromans: ein gattungsgeschichtlicher Essay.* Frankfurt/M. 1975.
- Suerbaum, Ulrich: *Kriminalroman.* In: *Handbuch der literarischen Gattungen.* Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart 2009, S. 438–446.
- Suerbaum, Ulrich: *Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch.* In: *Der Kriminalroman: Poetik. Theorie. Geschichte.* Hg. von Jochen Vogt. München 1998, S. 97–110.
- Suerbaum, Ulrich: *Krimi. Eine Analyse der Gattung.* Stuttgart 1984.
- Šklovskij, Viktor: *Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle.* In: *Der Kriminalroman: Poetik. Theorie. Geschichte.* Hg. von Jochen Vogt. München 1998, S. 142–153.
- Todorov, Tzvetan: *Einführung in die phantastische Literatur.* München 1972.
- Todorov, Tzvetan: *Typologie des Kriminalromans.* In: *Der Kriminalroman: Poetik. Theorie. Geschichte.* Hg. von Jochen Vogt. München 1998, S. 208–215.
- Tomić, Ante: *Veličanstveni Poskokovi.* Zagreb 2015<sup>4</sup>.
- Vogt, Jochen: *Der Kriminalroman: zur Theorie und Geschichte einer Gattung.* 2. München 1971.
- Vogt, Jochen (Hg.): *Der Kriminalroman: Poetik. Theorie. Geschichte.* München 1998.
- Walter, Klaus-Peter: *Reclams Krimi-Lexikon.* Stuttgart 2002.
- Žmegač, Viktor: *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans.* Frankfurt/M. 1971.

## **Stadt, Land, Mord**

### Verhandlung politischer Diskurse und nationaler Stereotype in *Kornblumenblau* und *Pfingstrosenrot*

„Sie war es leid. Serbisch sein war ein Makel,  
der Besitz der deutschen Staatsangehörigkeit ein Privileg  
– so war es immer.“ (Schünemann/Volić 2013, 260)

Mit diesen Worten und der markanten Gegenüberstellung nationaler Zugehörigkeiten lässt der personale Erzähler die Protagonistin Milena Lukin im Kriminalroman *Kornblumenblau* ihren Verdruss über die Arroganz und Sensationslust im Kreis westlicher Diplomaten und Institutionsvertreter ausdrücken. Figuren, die Milena mit „großen Augen“ anschauen und „mit amerikanischem Akzent“ (258 f.) sprechen, repräsentieren in diesem fiktiven Kontext die westlichen Diskurse über das „Durcheinander auf dem Balkan“ (259), in denen sich zudem das tradierte Bild vom Pulverfass spiegelt, das spätestens mit dem Berliner Kongress 1878 und den Balkankriegen 1912/13 für den deutschsprachigen Bereich zu einer relevanten Fremdwahrnehmung wird (vgl. Ristović 2011, 74).

Negative Stereotype finden auch im 21. Jahrhundert Eingang in die Literatur. Sie werden als tradierte Denkweisen thematisiert und diskutiert und dienen implizit der Charakterisierung von Figuren. Stereotype können jedoch auch unbewusst über die gefilterte Wahrnehmung der Autoren in die Literatur gelangen. Zudem können sie eine zustimmende oder ablehnende Reaktion der Rezipienten provozieren, je nachdem, ob deren kulturelle, durch Sozialisationsprozesse angeeignete Stereotype mit denen im Text übereinstimmen oder ihnen widersprechen. Damit sind die Aspekte skizziert, die die Grundlage der Analyse der Kriminalromane *Kornblumenblau* und *Pfingstrosen-*

*rot*<sup>1</sup> des deutsch-serbischen Autorenpaars Christian Schünemann und Jelena Volić bilden: einerseits die politischen Diskurse, die in die Narration eingewoben sind, andererseits die Stereotypisierung einzelner Figuren.

Die Protagonisten der beiden Kriminalromane, die Kriminologin Dr. Milena Lukin und der mit ihr befreundete Anwalt Dr. Siniša Stojković, untersuchen Mordfälle unter mysteriösen, von offizieller Seite geheim gehaltenen Umständen. Sie rekonstruieren die konkreten Hintergründe der mit der Politik und Geschichte Serbiens verknüpften Verbrechen. Dabei legen sie die Zusammenhänge der jüngeren und auch älteren Geschichte des Landes für die deutschsprachige Leserschaft offen.

Der Fokus der Forschung zur Detektivliteratur und der Rezeption dieses Subgenres liegt häufig auf den brillanten, deduzierenden Detektiven, während die anderen Figuren weniger relevant erscheinen, da sie der Vermittlung zwischen Detektiv und Leser dienen oder beiläufig als Informationsträger fungieren.<sup>2</sup> In Kriminalromanen, die über diese inhaltliche und formale Geschlossenheit hinausgehen, treten breitere Figurenensembles auf, in denen die einzelnen Figuren deutlicher gezeichnet werden können. Diese Charakterisierung findet auch über die fiktive persönliche und private Geschichte der Figuren und über reale Diskursfragmente im fiktionalen Text statt, die von den jeweiligen Figuren artikuliert werden.

An dieser Stelle sei, ohne die breite wissenschaftliche Auseinandersetzung (vgl. Buchloh/Becker 1990, 3; Kniesche 2015, 7)<sup>3</sup> aufzunehmen, eine kurze Anmerkung zur Terminologie eingefügt. Für die Gattungsbeschreibung wird hier, auch mit Bezug auf die paratextuellen Angaben, der Begriff Kriminalroman verwendet, da es sich bei den ausgewählten Texten weder um klassische aktionsbetonte Thriller mit einer staccato-artigen Sprache und filmisch anmutenden Perspektivwechseln,

---

1 An dieser Stelle sei erwähnt, dass die beiden Kriminalromane im deutschen Original erschienen und nicht übersetzt sind. Im September 2017 erschien bereits der dritte Band der Reihe mit dem Titel *Maiglöckchenweiß*.

2 Die typisierte, durch das Motiv des *locked room* begrenzte Figurenkonstellation im klassischen Detektivroman wird von Paul G. Buchloh und Jens P. Becker (1990, 16) neben dem Setting, der Frage des *who, how and why* und der Figur des Detektivs als grundlegendes Element des Genres erachtet, das Variationen aufweisen kann.

3 Von der Auseinandersetzung und der Vielfalt der Definitionsversuche zeugen die wissenschaftlichen Anthologien *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung* (2 Bände, 1971) und *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte* (1998), herausgegeben von Jochen Vogt, sowie *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans* (1971), herausgegeben von Viktor Žmegač.

noch um traditionelle Detektivromane mit einem ‚Lehnstuhl‘-Detektiv bzw. *great detective* und einem vermittelnden Erzähler handelt.

Die Verwendung und Verbreitung von Stereotypen in literarischen Texten stellt weder ein neues noch seltenes Phänomen dar (vgl. Grabes 1978, 416). Sie sind als nationale und kulturelle Fremd- und Feindbilder zentraler Bestandteil der imagologischen Forschung (vgl. Marković 2003, 7). Dabei sind mindestens zwei Varianten in der literarischen Verwendung zu beachten: Einerseits fließen Stereotype unbewusst in Texte ein, d. h. durch die tradierten Wahrnehmungsmuster der Autoren. Andererseits können sie bewusst als Provokation, Spiel oder im Sinne der Bekräftigung von Feindbildern eingesetzt werden. In den Verfilmungen von Ian Flemings *James Bond* wird letzteres besonders deutlich, da einzelne, als sowjetisch bezeichnete Figuren verallgemeinernd als Personifizierung des Bösen fungieren und damit das westliche Feindbild der Sowjetunion durch die „naiven und ideologisch gefährlichen Gegenüberstellungen Ost-West“ (Marsch 1983, 19) unterstreichen und sogar festigen.<sup>4</sup>

Stereotype bezeichnen Vorstellungen einer Gruppe (*in-* oder *out-group*) in Worten oder mentalen Bildern, die durch ein Individuum vermeintlich bestärkt werden oder mittels derer von einem Individuum auf eine Gruppe geschlossen wird. Stereotype sind somit ein allgemein gesellschaftliches, menschliches Phänomen, da sie die Funktion der Orientierung und der Reduktion von Wahrnehmungen und Einflüssen erfüllen (vgl. Hahn 2007, Thesen 1, 6). Der Aspekt der emotionalen Konnotation und Begründung von Stereotypen spiegelt sich in der Tatsache, dass sie sich einer empirischen, rationalen Falsifizierung widersetzen (vgl. Thesen 7, 9). Trotz dieser Resistenz erweisen sich Stereotype als „anpassungsfähig“ (20): Sie können in den jeweiligen Zusammenhang ihrer Verwendung, zumeist zum Zweck der „gruppenbildende[n] und/oder gruppenstabilisierende[n] Funktion“ (21), eingepasst werden. Stereotype sind folglich vereinfachte, schematisierte und in einer Gruppe verankerte Vorstellungen über sich selbst und eine andere Gruppe bzw. über die Individuen dieser Gruppe. Die Bilder und Vorstellungen treten in dichotomischen Paaren auf (vgl. Marković 2003, 13) und sind beliebig reproduzierbar.<sup>5</sup>

4 Zur Repräsentation und Visualisierung des Bösen in den James-Bond-Verfilmungen siehe Eco 1971.

5 Als Beispiel sei das Bild des Schlächters genannt, das auf Slobodan Milošević und Ratko Mladić gleichermaßen übertragen wurde (vgl. Gladis 2017, 339–341).

Indem Auto- und Heterostereotype „eine integrierende und zugleich ausgrenzende Rolle spielen“ (Hahn 1995, 201), bedingen sie sich gegenseitig. Somit können sie nicht unabhängig voneinander betrachtet werden. Zudem finden sich einzelne inhaltliche Aspekte in unterschiedlichen Stereotypen wieder. Daher soll der Terminus des Stereotypengeflechts hier als Netz unter- und miteinander verbundener Bilder und Vorstellungen über die eigene und die andere Gruppe bzw. das *Ich* und den *Anderen* definiert werden.

Aus diesen einleitenden, theoretischen Ausführungen ergeben sich für die Analyse folgende Fragen: Welche Figuren repräsentieren die realen politisch-gesellschaftlichen Diskurse und stereotypen Bilder? Und durch welche Zuschreibungen werden die Diskurs-Träger, d. h. die Figuren, charakterisiert und stereotypisiert?

„Krimis“ basieren auf der Spannung und Faszination, die insbesondere durch das aufzuklärende Verbrechen aufgebaut werden. Die Vorwegnahme der Lösung bzw. der Identifikation des Mörders stellt also ein Vergehen am potentiellen Leser dar. Da Analysen literarischer Texte jedoch auch einen inhaltlichen Bezug erfordern, ist eine kurze inhaltliche Einführung unumgänglich.

Eine weitere einleitende Anmerkung bezieht sich auf die geographische Terminologie. Da sich die Handlung in beiden Kriminalromanen in Belgrad, Serbien und Kosovo, nach der Unabhängigkeitserklärung Kosovo am 17. Februar 2008, abspielt, werden die beiden Länder konkret benannt, ohne ein übergreifendes Toponym, Balkan oder Südosteuropa, zu verwenden.

### Reale Fälle – fiktive Lösungen

Christian Schünemann und Jelena Volić greifen in ihren Kriminalromanen zwei reale Mordfälle auf, die in der Wirklichkeit nicht aufgeklärt wurden und für deren Weiterverfolgung die Angehörigen auch heute noch kämpfen (vgl. Žene u crnom 2016). In der fiktiven Welt gehen die privaten Ermittler Milena Lukin und Siniša Stojković diesen fiktionalisierten Fällen nach, die mit der jüngsten Vergangenheit Serbiens in Verbindung stehen. Sie agieren primär in der serbischen Hauptstadt Belgrad, die den Autoren zufolge eine „zweite Hauptfigur“ (Nieder 2013) ist. Die Motivation für die Aufnahme der Ermittlungen speist sich einerseits aus Sinišas Engagement als Anwalt (*Kornblumenblau*) und andererseits aus Milenas privatem und professionellem Interesse (besonders in *Pfingstrosenrot*), die an ihrer Habilitationsschrift zum Thema „Die Strafverfolgung des Kriegsverbrechens auf dem Territorium des ehemaligen Jugos-

lawien in der Zeit von 1990 bis einschließlich 1999“ (Schünemann/Volić 2013, 39) arbeitet.

Kornblumenblau ist die Farbe der Uniformen, welche die Gardisten der Eliteeinheit des serbischen Militärs tragen. Auf dem Kasernengelände Topčider im noblen Stadtteil Dedinje in Belgrad findet der Küchenjunge Samir die Leichen zweier junger Elitegardisten. Die Umstände des Mordes sind, wie im realen Fall, äußerst mysteriös. Die offizielle Erklärung, in der Fiktion wie in der Realität, lautet Mord mit anschließendem Selbstmord. In der Romanfiktion ist Siniša der Anwalt der Eltern der getöteten Gardisten Nenad Jokić und Predrag Mrša. Gemeinsam ermitteln Milena und Siniša in dem von Hierarchien bestimmten Bereich des Militärs, dessen Vertreter versuchen, die Umstände des Mordes zu verschleiern und die Arbeit der beiden privaten Ermittler zu verhindern.

Das Datum des Mordes, die Nacht des 11. Juli, ist der Ansatzpunkt der Ermittlungen. Die Autoren haben hier den Tag des realen Verbrechens vom 5. Oktober 2006 umdatiert, der für Serbien durch den Sturz von Slobodan Milošević im Jahr 2000 eine besondere Bedeutung hat. Milena und Siniša vermuten, dass die beiden Gardisten Zeugen eines geheimen, festlichen Treffens hoher Vertreter des Militärs waren und dass sich zudem unter den Gästen des Festes „der General“ (126) befand. Damit spielen die Autoren sehr direkt auf den zum Zeitpunkt der Recherche 2010 flüchtigen Ratko Mladić an, der am 26. Mai 2011 festgenommen wurde (vgl. Schünemann o. J.). Im realen Fall wurde ebenfalls die Möglichkeit in Betracht gezogen, dass Mladić in den Mord an den Gardisten Dragan Jakovljević und Dražen Milanović verwickelt war (vgl. O. A. 2011).

Der Gedenktag an das Massaker von Srebrenica, der 11. Juli, wird, so die Vermutung der beiden fiktiven Ermittler, von extrem nationalistisch ausgerichteten Militärs als Festtag begangen. Das Verbrechen von Srebrenica ist in der offiziellen, realen Politik in Serbien tabuisiert und wird primär von zivilgesellschaftlichen Gruppen öffentlich thematisiert und alljährlich als Gedenktag begangen.

Ein nicht minder sensibles Thema in Serbien sprechen die Autoren in ihrem zweiten Roman an. Mit dem Titel *Pfingstrosenrot* verweisen sie bereits auf den geographischen Raum, in dem das erste, die Ermittlungen auslösende Verbrechen geschieht: Kosovo. Die Farbe der Rosen symbolisiert das im Kampf gegen die osmanische Herrschaft vergossene Blut und somit den Mythos der Schlacht auf dem Amselfeld im Jahr 1389 (vgl. Zirojević 1998, 53). Dieser Mythos birgt die Motive des Verrats und des Heldentums und ist zentral für das serbische kollektive Gedächtnis (vgl. 47). Er wurde und wird in Volksliedern besungen und für politische Zwe-

cke ge- und missbraucht: So gilt die Rede von Slobodan Milošević in Gazimestan zum 600. Jahrestag der Schlacht als „kriegspropagandistischer Folklorismus“ (Čolović 2007, 307).

Im Kriminalroman werden die Eheleute Ljubinka und Miloš Valetić in Talinovac erschossen. Sie haben am von der EU finanzierten Rückkehrerprogramm teilgenommen, in dessen Rahmen Serben, die Ende der 1990er Jahre aus Kosovo geflohen waren, dorthin zurückkehren. Im realen Fall wurde das Ehepaar Ljiljana und Milovan Jeftić in Talinovac ermordet, die ebenfalls nach Kosovo zurückgekehrt waren (vgl. Igić 2012). Milena bewegt auch privates Interesse an der Lösung des Falls, da ihr Onkel Miodrag Ljubinka kannte. Gemeinsam mit Siniša ermittelt Milena in einem Netz aus dubiosen Immobiliengeschäften machthungriger Politiker auf Kosten der serbischen Rückkehrer, der serbischen Staatskanzlei für Kosovo und Metochien und einzelnen Schicksalen von Flüchtlingen aus den Zerfallskriegen. Dafür begibt Milena sich auf eine Reise nach Kosovo, auf der sie von Enver Kurti begleitet wird, den ihr Siniša als Schutz zur Seite gestellt hat, da er die Reise für zu gefährlich erachtet.

Im Weiteren werden die Figuren Milena und Siniša als Ermittler bzw. private Ermittler bezeichnet, da es in der Erzählung keine zusätzlichen polizeilichen bzw. offiziellen Ermittlungen oder Zusammenarbeit mit ermittelnden Behörden gibt. Die Autoren nehmen auch hier die wirklichen Ereignisse auf: Die Angehörigen der Ehrengardisten kämpfen für die Aufklärung des Mordes und gegen das offensichtliche Desinteresse von Politik und Militär. Diese Form der Verschleierung wird in beiden Romanen thematisiert, wie ich weiter unten ausführen werde. In der Fiktion schreiben die beiden Ermittler den oberen Ebenen in Politik und Militär einen großen Teil der Verantwortung aufgrund machtpolitischer und wirtschaftlicher Eigeninteressen zu.

Diese nicht gänzlich nachweisbaren, protektionistischen Verbindungen spiegeln sich im Inhalt und in der Struktur der Romane: Die einzelnen Erzählstränge werden aufgelöst, doch besteht keine Aussicht auf eine juristische Bestrafung, da die Mörder selbst einem Mord oder Totschlag im Affekt zum Opfer fallen. Einer der Mörder ist ein manipuliertes Opfer des Krieges in Bosnien, der andere Mörder der Nachfahre von Emigranten, der an seiner Selbstüberschätzung scheitert und in den Strudel politischer Intrigen gerät. Milena und Siniša können somit keine gesellschaftliche Ordnung wiederherstellen, wie es beinahe klischeehaft in klassischen Detektivromanen der Fall ist, da die an die reale Welt angelehnte Romanwelt bereits im Stile der *hard-boiled-school* aus den Fugen geraten ist.

## Reale Diskurse in der Fiktion

Die Romanwelt ist im realen Land Serbien verortet, das sich aufgrund der gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Konsequenzen und Folgen der postjugoslawischen Kriege oft mit dieser jüngsten Vergangenheit, konfrontiert sieht und aus der Außenperspektive meist auf das Bild einer Kriegsregion reduziert wird. Die Konsequenzen der Kriege, die Gerichtsprozesse in Den Haag und die an den EU-Beitritt geknüpfte Bedingung der Kooperation mit dem Internationalen Strafgerichtshof für das ehemalige Jugoslawien (ICTY) sind den Lesern der deutschsprachigen Presse bekannt. Daran sind die in den Romanen aufgenommenen, realen Diskurse orientiert. Denn aufgrund des negativ geprägten Bildes ist es das erklärte Ziel der Autoren, den deutschsprachigen Lesern das Land Serbien geschichtlich, kulturell und politisch näher zu bringen:

Durch Kriminalromane lassen sich komplizierte Sachverhalte spannend und authentisch ausdrücken. Über die Figur der Milena Lukin können wir deutschsprachigen Lesern den Balkan näherbringen. In der Bundesrepublik gab es viele „Gastarbeiter“ aus dem früheren Jugoslawien. Es lag nahe, eine Frau wie Milena Lukin zu schaffen. (Volić in Fanizadeh 2016)

Außerdem versuchen wir, die politische Landschaft wirklichkeitstreu wiederzugeben.<sup>6</sup> Für den deutschsprachigen Leser ist der Balkan womöglich ein unverständliches Knäuel aus bösen und gespenstischen Ereignissen. Wir wollen, dass unsere Leser verstehen, warum und wieso die Menschen dort so handeln, wie sie handeln. (Volić in O. A. 2016)

Das Bild vom Pulverfass und die Assoziation der leichten Entflammbarkeit sind folglich präsent und werden in politischen, westeuropäischen Diskursen evoziert oder als Schlagworte wirkmächtig verwendet. In diesem Kontext kann auch der Vergleich des EU-Kommissars für Europäische Nachbarschaftspolitik und Erweiterungsverhandlungen, Johannes Hahn, verortet werden, der zugleich das Selbstbild der EU als politisches Konzept ohne Alternative offenbart:

---

6 Damit verweisen die Autoren implizit auf die Behinderungen der Ermittlungen durch die fiktiven Personen in ihren Kriminalromanen.

Entweder exportieren wir Stabilität, oder wir importieren Instabilität. Das gilt in besonderer Weise für den Westbalkan. Ich vergleiche das mit einer Pfanne voller Öl. Es reicht ein Streichholz – und alles steht in Flammen. Eine langfristige Befriedung der Region gibt es nur durch die EU-Perspektive. (Hahn in Ladurner 2017)

Der Diskurs über *den* Balkan hat seine voyeuristische Faszination und Wirkmächtigkeit offensichtlich nicht verloren. Diese stereotypen Bilder greifen die Autoren besonders in *Kornblumenblau* auf und nutzen sie in einer Szene besonders prägnant: Milena rettet sich vor einem ihr unbekanntem Verfolger, der sich später als Mörder herausstellt, in ein Restaurant, in dem sich zufällig der deutsche Botschafter Alexander Kronburg, den Milena auf einer Veranstaltung kennengelernt hat, mit Vertretern internationaler Institutionen versammelt hat. Milenas Arbeit, der Aufbau eines Fachbereichs für Internationale Strafverfolgung und Gerichtsbarkeit, erfährt sofort Aufmerksamkeit und die Sensationsgier spiegelt sich in den Aufforderungen, davon zu erzählen (vgl. Schöne-mann/Volić 2013, 258). Dieselbe Figur, eine nicht näher charakterisierte Frau, repräsentiert in ihrer Reaktion auf Milenas Erklärung über die Herkunft<sup>7</sup> ihrer Familienmitglieder, zwei Stereotype, das Rekurrenieren auf das Pulverfass-Bild und die stereotype Figur der unwissenden, arroganten Westeuropäer: „Du liebe Güte – all diese Staaten und Staatsangehörigkeiten, Volksgruppen und Minderheiten! Warum herrscht auf dem Balkan eigentlich so ein Durcheinander?“ (259)

In diesem Figuren-Kontext wird die sich in diesen Diskurs einfügende Frage aufgeworfen, „ob die serbische Gesellschaft überhaupt bereit ist, mit der Vergangenheit zu brechen“ (261). Durch Milenas direkte Antwort „Weil Sie nicht richtig hinschauen!“ (ebd.) wird auch der Leser unmittelbar adressiert. Im Sinne ihres Ziels, Wissen zu vermitteln, lassen die Autoren ihre Figur die Demonstrationen, die im Jahr 2000 zum Sturz von Milošević führten, ansprechen und stellen den viel bemühten Vergleich zum Nachkriegsdeutschland und der langsamen Aufarbeitung der nationalsozialistischen Diktatur her:

Die Mehrheit der Serben, und nicht nur die jungen Leute, fühlt sich der Gemeinschaft Europas zugehörig. Sie sind gegen den Diktator auf die Straße gegangen und haben ihn davongejagt. Diese Menschen brauchen jetzt eine Perspektive, wie man sie, im Übrigen,

---

7 Milenas Familie stammt aus Kroatien, Montenegro und der Vojvodina (vgl. 259).

nach dem Krieg auch der Bundesrepublik gegeben hat. Und dort kam der Wille, mit der Vergangenheit zu brechen, bei vielen – wenn ich mich recht erinnere – auch nicht über Nacht. (Ebd.)

Die Autoren kritisieren somit durch ihren personalen Erzähler und ihre Figuren sowohl reale eurozentristische als auch nationalistische Diskurse in Serbien. Sie scheuen sich dabei nicht, aus der Perspektive Milenas Kritik an der realen serbischen Politik in Bezug auf Kosovo zu üben: „Hundert Jahre waren seither<sup>8</sup> vergangen, und der serbische Staat hatte durch eine arrogante und selbstverliebte Politik alles verspielt“ (Schünemann/Volić 2016, 133). Siniša betont zudem die Verlogenheit der Politiker, denen es lediglich um den eigenen, wirtschaftlichen Vorteil gehe: „Man kennt sich, man schätzt sich, und vor allem will man gute Geschäfte miteinander machen. [...] Und der ganze nationalistische Schwachsinn – ob jemand Serbe ist oder Kosovo-Albaner – hat in diesen Kreisen noch nie jemanden interessiert.“ (337)

Diese Instrumentalisierung nationalistischer Vorstellungen gegenüber Kosovo über die *Autostereotipi i heterostereotipi Srba u Srbiji* (2002; „Autostereotype und Heterostereotype der Serben in Serbien“) haben die Psychologen Dragan Popadić und Mikloš Biro 1997 erforscht. Ihre Untersuchung basiert auf der Methode des ersten sozialpsychologischen Forschungsansatzes zu Stereotypen von Katz und Braly (1933). Die 400 befragten Serben sollten 15 dichotome Attribute auf einer Skala von 1 bis 5 jeweils den zehn benachbarten Nationen zuordnen (vgl. Popadić/Biro 2002, 36 f.). Die serbischen Autostereotype fallen dabei deutlich positiver und differenzierter aus als die Heterostereotype. Die Stereotype über die Gruppe der Albaner sind besonders negativ geprägt (vgl. 43 f.): Sie werden als „glupi“, „neiskreni“, „nekulturni“, „prljavi“ und „necivilizovani“<sup>9</sup> (39) kategorisiert und als größter Kontrast zur Gruppe der Serben gewertet (vgl. 40). Die Existenz und Beständigkeit dieser gebräuchlichen Auto- und Heterostereotype verdeutlicht die Einstellung des fiktiven serbischen Ehepaares Vuk und Vesna, die wie Ljubinka und Miloš Valetić in Talinovac lebten und mit diesen bekannt waren:

Dass ein Albaner mit am Tisch saß – so etwas hatte es bei den beiden alten Leuten noch nie gegeben! Aber er war ja auch anders als

8 Die zeitliche Angabe bezieht sich auf den Ersten Balkankrieg im Jahr 1912 und der Rückeroberung des Gebietes, das bis dahin unter osmanischer Herrschaft stand.

9 „Dumm, unehrlich, unkultiviert, dreckig und unzivilisiert.“ [Übersetzung der Verfasserin, L. G.]

seine Landsleute, das sah man auf den ersten Blick: Er war klug, gebildet, zivilisiert und konnte ohne weiteres auch als Serbe durchgehen. Milena wollte höflich eine Bemerkung machen, aber Enver hatte ihr nur zugezwinkert und sich belustigt für das Kompliment bedankt. (Schünemann/Volić 2016, 189)

Die aufgezählten überspitzten Eigenschaften, mit denen Enver charakterisiert wird, sind die exakten Gegensätze der oben aufgeführten Heterostereotype gegenüber Albanern, mit denen Kosovo-Albaner gleichgesetzt werden. Diese positiv konnotierten Zuschreibungen greifen zudem fast klischeehaft die Eigenschaften auf, die im Sinne des Protostereotyps von Zivilisation und Barbarismus (vgl. Marković 2003, 17) an ein positives, (ethnisch-)nationales Selbstbild gebunden werden. Hierin finden sich auch die von Milica Bakić-Hayden (1995) beschriebenen *nesting orientalisms* gegenüber den in Kosovo ansässigen Albanern. Trotz spürbarer Erzählerironie besteht kein Zweifel an der Verwendung dieser Stereotype in einer entsprechenden realen Situation. Die Autoren setzen sich darüber implizit mit den Funktionsweisen von Stereotypen auseinander. Während Milena ansetzt, um die negativen Fremdbilder des Ehepaares argumentativ zu entkräften, zeigt Enver in seiner Reaktion sein vermutlich durch Erfahrung erlangtes Wissen über die Funktionen von Stereotypen. Denn er ist sich der Tatsache bewusst, dass er die fest verankerten Auto- und Heterostereotype durch rationale Argumente nicht falsifizieren kann (vgl. Hahn 2007, Thesen 7, 9).

### **Stereotype: Figuren & Fremdbilder**

Die mimetische Rezeption der Figuren, die durch ein hohes Identifikationspotential gefördert werden kann und intuitiv ist, kann auch Erkenntnisse für die Stereotypenforschung liefern. Denn die Figuren werden über das Vorwissen und die „Bilder in unseren Köpfen“ (Lippmann 1990, 68), die wir uns als Stereotype im Zuge unserer Sozialisation aneignen, vervollständigt (vgl. Grabes 1978, 416). Ähnlich wie beim Aufrufen von nationalen Stereotypen „neigt der Leser oder Zuhörer dazu, schon zu einem frühen Zeitpunkt eine Vorstellung der *ganzen* Figur zu bilden, von deren Richtigkeit er in der Regel subjektiv sehr stark überzeugt ist.“ (415; Hervorhebung im Original) Analog zum mimetischen Figurenverständnis möchte ich hier zusätzlich von einem mimetischen Kontextverständnis sprechen. Mit diesem Begriff definiere ich das Verstehen der fiktiven Romanwelt mit ihren topographischen, kulturellen und historischen Spezifika als Abbild der Wirklichkeit und somit als reales Wissen über den

jeweiligen Kontext, hier das Land Serbien, das entsprechend frühzeitig zu einem Gesamtbild vervollständigt und für korrekt befunden wird.

Die Gegenüberstellungen von Ermittlern und Verbrechern, der Romanwelt und der Wirklichkeit des Lesers fügen sich in das binaristische Schema von Stereotypen ein und können Assoziationen evozieren, die dem Schema entsprechen. Die Charaktereigenschaften, Aussagen und Lebenskontexte der Figuren können beim Rezipienten Assoziationsketten auslösen, die wieder stereotyp sein können, wenn sie auf den sozial und national gefilterten, tradierten Bildern beruhen.

Die Figuren repräsentieren jeweils typisierte Lebensstile und eine Auswahl von politischen Anschauungen, die in den unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen in Serbien präsent sind. Diese Form der Kondensation ist ein legitimes, literarisches Verfahren, besonders hinsichtlich notwendiger Zusammenfassungen und des aufklärerischen Ziels der Autoren.

Die legitime Vermischung von fiktiven und fikionalisierten Handlungen und Figuren, die auf wirklichen Begebenheiten und Akteuren beruhen, und deren Versetzung in den politischen und gesellschaftlichen Kontext einer realen Stadt oder eines realen Landes, fördert die mimetische Lesart. Mit den stadtführerähnlichen, narrativen Einschüben über die Denkmäler, Gebäude, Kulinarik und die alltäglichen Umgangsweisen, über die sich die Leser in die Stadt bzw. das Land versetzen können und viel über die Kulturgeschichte Serbiens erfahren, schaffen die Autoren ein facettenreiches Bilderspektrum der Region.

Das Verfahren der Autoren, aus der Geschichte bekannte Personen der serbischen Politik und Geschichte nicht mit den konkreten Namen, sondern in den Funktionen als „der General“, „der Diktator“ oder „der Sohn des Diktators“ (Schünemann/Volić 2013, 32, 126, 158) zu bezeichnen, relativiert die Gefahr der absoluten Gleichsetzung von Fiktion und Realität; gleichwohl ist offensichtlich, wer sich dahinter verbirgt. Diese Personen werden jedoch durch die stark determinierenden Artikel auf ihre Rolle im Krieg fokussiert. Dadurch, dass eindeutig ist, auf wen sich die Bezeichnungen beziehen, wirken sie als wieder aufrufbares und somit stereotypes Bild.

Die Verhandlung der Vorurteile zwischen Serben und Kosovo-Albanern in *Pfingstrosenrot* erfordert besonders eine Reduktion der komplexen historischen Zusammenhänge und birgt die Gefahr von Klischees. Die Autoren begeben sich somit auf höchst sensibles Terrain. Während ihrer Ermittlungen in Kosovo lädt Enver Milena zur Hochzeit seiner Schwester ein. Die Familie empfängt Milena überaus gastfreundlich. Für Milena zählt die Familie zur kosovarischen High Society. In

diesem Umfeld werden Milena „die Schönheit und Herzlichkeit und diese Selbstverständlichkeit, mit der östliche Bräuche und westliche Traditionen gemischt wurden“ wieder bewusst, die ihr alle „so vertraut“ waren (Schünemann/Volić 2016, 162). Die Autoren lassen ihre Protagonistin also Jugoslawien erinnern und die Veränderungen durch die von Krieg und Nationalismus geprägten 1990er Jahre beobachten. Mit Rückblick auf den Alltag in der SFRJ mit albanischen Konditoreien und Straßenverkäufern fasst der personale Erzähler diese Veränderungen als jetziges, negatives Fremdbild markant zusammen: „Der Albaner war ein zwielichtiges Subjekt geworden, eine dunkle Gestalt ohne Gesicht, getrieben von niedrigsten Instinkten.“ (211) Das Stereotyp gegenüber der männlichen, albanischen Bevölkerung wird durch Milenas explizite Selbstreflexion hervorgehoben:

Sie hatte gegenüber den Albanern genauso ihre Vorurteile wie Vuk und Vesna, und sie schalt sich dafür. Würden diese Leute vor ihrem Haus in Belgrad stehen, würde sie es ganz normal finden: Männer am Samstagabend, die sich auf ein Bier trafen und ein paar Worte wechselten. War doch schön, dass es unter den Leuten in Talinovac noch so etwas wie einen dörflichen Zusammenhalt gab. (190)

Schünemann und Volić verweisen damit auch auf den übergreifenden Charakter von nationalen Stereotypen, die nicht nur von einer bestimmten sozialen Gruppe geteilt werden. Zudem wird im Vergleich mit dem oben angeführten Zitat der Figuren Vuk und Vesna deutlich, dass lediglich das vorhandene bzw. fehlende Bewusstsein für die Existenz von Stereotypen einen Unterschied darstellt. Das Vorurteil gegenüber Albanern wird jedoch kurz darauf bekräftigt, da die Männer aus vorangestelltem Zitat als *self-fulfilling prophecy* wirken und sich Milenas Ängste durch den Übergriff der Figuren auf das Auto, in dem Milena und Enver sitzen, bewahrheiten. Die Figur Milena paraphrasiert selbst das Pulverfass-Bild: „Ein Funke würde reichen, und die Situation würde eskalieren.“ (193)

Durch die Betonung der Veränderungen im Fremdbild und der expliziten Auseinandersetzung mit Vorurteilen zeigen die Autoren einen differenzierten Umgang mit diesen mentalen Bildern. Doch ergibt sich aus der Bekräftigung des Vorurteils durch das Handeln der Männer im Text die Frage nach dem Sinn bzw. dem Nutzen dieser expliziten Verwendung, da es für den direkten Spannungsaufbau der Handlung von geringer Bedeutung ist. Eine mögliche Intention könnte die vermeintlich authentische Gestaltung der Szene sein. Dies würde die sich selbst erfül-

lende Prophezeiung aus der Fiktion in die Realität transportieren und das negative Stereotyp in der außerliterarischen Welt zusätzlich bestärken. Es bedeutete zudem, dass das Stereotyp gewalttätiger Kosovo-Albaner die Wirklichkeit abbildete. Es kann angenommen werden, dass die Erwartungen und Vorurteile gebrochen würden und für den Blick auf die eigenen Vorurteile der Leser sensibilisieren könnten, würden die Männer nicht gewalttätig gegenüber Milena und Enver. Denn die Reflexion eigener Stereotype durch die Leser wird angeregt, wenn die verankerten Bilder unterlaufen, also gebrochen werden. Erst durch den Bruch des eigenen unreflektierten Bildes wird die Existenz dieses Bildes offengelegt. Jedoch kann eine gegensätzliche Darstellung eines negativen Heterostereotyps auch als Ausnahme gewertet werden, wie das oben angeführte Zitat zeigt: Enver wird von den Figuren Vuk und Vesna als Abweichung von der (stereotypen) Regel gesehen.

Diese Szene kann mit dem serbischen Opfer-Mythos verbunden werden, der von Milenas Chef Boris Grubač in *Pfingstrosenrot* thematisiert wird: „Frau Lukin, wir reden hier vom Kosovo. Was für Fakten brauchen Sie? Das Kosovo ist ein von Verbrechern gegründeter Staat, ein Verbrecherstaat. Wir Serben sind da unten Freiwild.“ (32) Den Gegensatz zu dieser geschichtsmythologisch unterlegten Emotionalität bilden die kulturhistorischen Einschübe über das Amselfeld und die „Niederlage, die bis heute gefeiert und in alten Volksliedern besungen wurde“ (70). Dies wird durch den personalen Erzähler aus Milenas Perspektive vermittelt, aus der jedoch zugleich das Osmanische Reich als „Türken“ (ebd.) simplifiziert wird. Der Kontrast der Figuren verdeutlicht die divergierenden Einstellungen und Umgangsweisen mit geschichtlichen Mythen in der serbischen Gesellschaft der Realität und die unterschiedliche Intensität, mit der sie kommuniziert und rezipiert werden.

Das mimetische Lesen der Figuren und des Kontextes wird in der Rezeptionsforschung, wie oben erwähnt, als „natürliche[s] Bedürfnis der Lesenden“ (Bachorz 2004, 65) bezeichnet, wodurch die Romanwelt mit der Realität übereinandergelegt wird. Diese Gleichsetzung erschwert jedoch das Lesen von Überzeichnungen als Karikatur bzw. Kondensation klischeehafter Typen in einer Figur. So stellen der Staatsminister für Kosovo und Metochien Slobodan Božović und seine Frau Božena in *Pfingstrosenrot* ein Konglomerat aus überzeichneten Stereotypen dar. Slobodan ist die klischeehafte Figur eines machtgerigen, opportunistischen Politikers, der sich im Kreis der Stars sehen lässt, seine Frau hintergeht und seine Herkunft aus Kosovo verleugnet. Božena hingegen ist die zierliche Frau an der Seite des Ministers, die sich um des-

sen Englisch-Kenntnisse und Termine kümmert und sich zahlreichen chirurgischen Eingriffen aussetzt (vgl. Schönemann/Volić 2016, 58 f., 167–169, 261–263, 265, 355). Zwischen diesen beiden Figuren, die deutlich mit Stereotypen belegt und gekennzeichnet sind, fungiert Milena als reflektierende Figur. Sie agiert in ihrer Rolle als Mittlerin, sowohl beruflich als auch privat, im Kontext Serbien und Kosovo sowie Serbien und Deutschland.

Diese Form der Stereotypisierung ist hier eher als Orientierungssystem zu lesen, denn als implizite Aufforderung an den Leser, sich seine eigenen Bilder zu verdeutlichen und sie zu reflektieren. Denn die Autoren können nicht auf Fachkenntnisse über Serbien und Südosteuropa als Rezeptionsgrundlage bauen, wie ihr didaktischer Ansatz unterstreicht, sondern primär auf die mediale Berichterstattung während der Zerfallskriege. Orientierung wird in diesem Kontext einerseits im Sinne nationaler und kultureller Stereotype verstanden, die nicht von vornherein als negativ zu bewerten sind, sondern als ein natürlicher Prozess, bei dem das Bewusstsein und die Sensibilität für die Subjektivität der Wahrnehmungen von Bedeutung sind. Andererseits bezieht sich die Orientierung auch auf die Figurenkonstellation im Kriminalgenre: Figuren können Randfiguren sein, Hinweise geben, Verbrechen melden oder im Sinne des Sujetschemas als *red herring* fungieren. Sie werden folglich in Hinblick auf ihre narrative Funktion konstruiert und entsprechend stark charakterisiert, oder aber schwächer und mit stereotypen Zügen gezeichnet.

## Fazit

Das Aufnehmen realer Fälle und die Entwicklung einer fiktiven, jedoch nicht ganz unwahrscheinlichen Lösung eröffnet den Autoren ein Spiel mit Fiktion und Fakten. Dabei oszillieren sie zwischen Bildern, die Stereotype evozieren können, und teilweise stereotyp gezeichneten Figuren, der Diskussion von Diskursen und der direkten Kritik an der offiziellen Politik und Lebensrealität. Schönemann und Volić nehmen zwei Diskursstränge auf, einen von außen projizierten, westeuropäischen und einen inneren, gesellschaftlichen, ohne Kosovo hier als politisch-geographischen Teil Serbiens zu verstehen.

Die Ausrichtung auf deutschsprachige Leser wird durch die fiktive Biographie der Protagonistin Milena und ihrer Verbindung zu Deutschland betont, wo sie studiert und lange Zeit gelebt hat. Durch diesen Bezug kann das mimetische Lesen unterstützt werden, da Serbien derart auf der *mental map* dem deutschsprachigen Raum näher erscheint.

Die den Lesern bekannten und vielleicht auch von ihnen getragenen Diskurse über Serbien werden ihnen durch Figuren, die aus westlichen Ländern kommen, vorgehalten. Die Protagonistin ist diesen Diskursen als Kontrast entgegengesetzt, da sie versucht, durch (sehr kurze) Diskussionen mit als *westlich* definierten Figuren und durch die Reflexion eigener Vorurteile gegenüber der albanischen Bevölkerung die Einstellungen der Leser zu spiegeln. Darüber sollen die Rezipienten ihre ethno-nationalen Stereotype hinterfragen. Das Aufbrechen stereotyper Denkweisen würde dabei die Inhalte sicht- und reflektierbar machen. Die Reflexion der eigenen Stereotype ist dabei abhängig vom Grad der Sensibilität und des Bewusstseins für die Auto- und Heterostereotype und nicht von den sozialen, gesellschaftlichen Zugehörigkeiten derjenigen, die diese Stereotype äußern.

Die Autoren verfolgen ein didaktisches Ziel und nutzen dabei den Lesern aus der medialen Berichterstattung bekannte Probleme und Themen: die Verfolgung und Verurteilung von Kriegsverbrechern als Konsequenz der Zerfallskriege, das Bild vom Pulverfass und die schwierigen Beziehungen zwischen Serbien und Kosovo bzw. die kosovarische Unabhängigkeitserklärung im Jahr 2008, die von Serbien nicht anerkannt wird. Die Faszination für das Kriminalgenre, die in Deutschland ungebrochen ist, dient ihnen dabei als ihr eigener Watson.

## Literatur

- Bachorz, Stephanie: Zur Analyse der Figuren. In: Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Hg. von Peter Wenzel. Trier 2004, S. 51–67.
- Bakić-Hayden, Milica: Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia. In: Slavic Review 54 (1995), S. 917–931.
- Buchloh, Paul G./ Becker, Jens P.: Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur. Darmstadt 1990.
- Čolović, Ivan: Symbolfiguren des Krieges. Zur politischen Folklore der Serben. In: Der Jugoslawienkrieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen. Hg. von Dunja Melčić. Wiesbaden 2007, S. 304–311.
- Eco, Umberto: Die Erzählstrukturen bei Ian Fleming. In: Der Kriminalroman I. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. Hg. von Jochen Vogt. München 1971, S. 250–293.
- Fanizadeh, Andreas: „Den Hass nicht akzeptieren.“ In: Taz.de 18.04.2016 <<http://www.taz.de/!5292180/>> (letzter Aufruf 10.04.2017).

- Gladis, Lea: Stereotype – political correctness – Tabu(isierung)? Aspekte des deutschsprachigen Diskurses über Serbien zu Beginn des 21. Jahrhunderts. In: Zerreißproben: Trauma – Tabu – Empathie Hürden. Hg. von Gabriela Lehmann-Carli et al. Berlin 2017, S. 327–344.
- Graves, Herbert: Wie aus Sätzen Personen werden ... Über die Erforschung literarischer Figuren. In: *Poetica* 10 (1978), S. 405–428.
- Hahn, Hans Henning: Stereotypen in der Geschichte und Geschichte im Stereotyp. In: *Historische Stereotypenforschung. Methodische Überlegungen und empirische Befunde*. Hg. von Hans Henning Hahn. Oldenburg 1995, S. 190–204.
- Hahn, Hans Henning: 12 Thesen zur Stereotypenforschung. In: *Nationale Wahrnehmungen und ihre Stereotypisierung. Beiträge zur Historischen Stereotypenforschung*. Hg. von Hans Henning Hahn/Elena Mannová. Frankfurt/M. 2007, S. 15–24.
- Igić, Andrija: Ubistvo Srba povratnika. In: *Radio-Televizija Srbije* 07.07.2012 <<http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/135/hronika/1135210/ubistvo-srba-povratnika.html>> (letzter Aufruf am 04.07.2017).
- Kniesche, Thomas: *Einführung in den Kriminalroman*. Darmstadt 2015.
- Ladurner, Ulrich: „Es reicht ein Streichholz.“ In: *Zeit Online* 10.02.2017 <<http://www.zeit.de/politik/ausland/2017-02/johannes-hahn-kommissar-eu-erweiterung-westbalkanstaaten>> (letzter Aufruf am 10.04.2017).
- Lippmann, Walter: *Die öffentliche Meinung*. Bochum 1990. [Reprint des Publizistik-Klassikers.]
- Marković, Predrag J.: *Ethnic Stereotypes: Ubiquitous, Local or Migrating Phenomena? The Serbian-Albanian Case*. Bonn 2003.
- Marsch, Edgar: *Die Kriminalerzählung. Theorie – Geschichte – Analyse*. München 1983.
- Nieder, Susanna: Serbien-Krimi. Die Stadt als Hauptfigur. In: *Der Tagesspiegel Online* 03.05.2013 <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur/serbien-krimi-die-stadt-als-hauptfigur/8161176.html>> (letzter Aufruf am 10.04.2017).
- O. A.: „Für den deutschsprachigen Leser ist der Balkan ein unverständliches Knäuel aus bösen Ereignissen.“ In: *Diogenes Verlag Blog* 2016 <<http://diogenesverlag.tumblr.com/post/140386652315/f%C3%BCrdendeutschsprachigen-leser-ist-der-balkan>> (letzter Aufruf am 10.04.2017).

- O. A.: Mladić soll mysteriöse Morde aufklären. In: Süddeutsche Zeitung Online 29.05.2011 <<http://www.sueddeutsche.de/politik/in-serbien-gefasster-ex-general-mladic-soll-mysterioese-morde-aufklaeren-1.1102859>> (letzter Aufruf am 05.07.2017).
- Popadić, Dragan/Mikloš Biro: Autostereotipi i heterostereotipi Srba u Srbiji. In: Nova Srpska Politička Misao „Etnički Stereotipi“ 3 (2002), S. 33–56.
- Ristović, Milan: Crni Petar i balkanski razbojnici. Balkan i Srbija u nemačkim satiričnim časopisima (1903–1918). Beograd 2011.
- Schünemann, Christian: Zur Recherche. In: Robert Bosch Stiftung <<http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/46284.asp>> (letzter Aufruf am 10.04.2017).
- Schünemann, Christian/Jelena Volić: Kornblumenblau. Ein Fall für Milena Lukin. Zürich 2013.
- Schünemann, Christian/Jelena Volić: Pfingstrosenrot. Ein Fall für Milena Lukin. Zürich 2016.
- Zirojević, Olga: Das Amselfeld im kollektiven Gedächtnis. In: Serbiens Weg in den Krieg. Kollektive Erinnerung, nationale Formierung und ideologische Aufrüstung. Hg. von Thomas Bremer. Berlin 1998, S. 45–61.
- Žene u crnom: Nikada nećemo zaboraviti zločin u Topčideru. In: Žene u crnom 2016 <<http://zeneucrn.org/index.php?lang=sr>> (letzter Aufruf am 05.07.2017).



## Wie Nikolaj Karamzin an das Testament Ivans des Schrecklichen kam Ein historischer Krimi

Als Nikolaj Karamzin das Testaments Ivans IV. in den Anmerkungen zum 9. Band der *Istorija gosudarstva rossijskago* („Geschichte des russischen Staates“; im folgenden *Istorija*) veröffentlichte (Karamzin 1824, 178), kam dies einer kleinen, unbeachteten Sensation gleich. Von der Existenz eines Testaments dieses wohl bekanntesten russischen Zaren hatten bis dahin nämlich weder die Welt noch der kleine Kreis der Liebhaber des russischen Altertums etwas geahnt oder gar gewusst.

Wie Nikolaj Karamzin zum Testament Ivans des Schrecklichen kam, geht aus den Briefen hervor, die er an Aleksej Fedorovič Malinovskij geschrieben hat. Diese Briefe wurden von Malinovskij gesammelt, während Karamzin mit seinen Antworten weniger sorgsam umging und diese wegwarf. Die Briefe Karamzins an Malinovskij stellen deshalb nur den einen Teil des Briefwechsels dar, haben aber den Vorteil, dass sie nach dem Tode Malinovskijs im Jahr 1840 von dessen Frau, Anna Petrovna (née Islen’eva), zur Veröffentlichung freigegeben wurden (Pis’ma Karamzina 1860).

Nach einer Schriftstellerkarriere, in der er grundlegende Werke des russischen Sentimentalismus schuf, wurde Nikolaj Karamzin im Jahr 1803 von Zar Alexander I. zum Hofhistoriographen ernannt. 1804 trat er diese Stelle an, die mit 2000 Rubeln jährlich dotiert war. In der Denkschrift *Zapiska o novoj i staroj Rossii* („Memorandum über das alte und das neue Russland“) legte Karamzin 1811 die grundlegende Linie seiner Historiographie dar. Ihm ging es darum zu zeigen, dass die Selbstherrschaft des Zaren die einzige vernünftige Herrschaftsform für Russland sei (Karamzin 1984, 203 f.). Im Jahr 1816 bereitete Karamzin den 1. Band der *Istorija* für den Druck vor und korrigierte Druckfahnen (Pis’ma Karamzina 1860, 6–15). 1817–1818 wurde der Band gedruckt und erschien im Februar 1818 in einer Auflage von 3000 Stück, die innerhalb eines Monats vergriffen war (25).

Karamzin hatte die *Istorija* nach Regierungszeiten der Großfürsten chronologisch konzipiert (Brinkjost 2000, 178). Nachdem die ersten sieben Großfürsten abgehandelt waren, machte er sich daran, die Regierungszeit Ivans IV. Vasil'evič zu beschreiben.

Die Briefe, die Karamzin in dieser Zeit an Malinovskij schrieb, sind geprägt von der zunehmenden Verzweiflung Karamzins an den Taten Ivans IV. Die Quellen, die Malinovskij nach Petersburg schickte, zeichneten ein zunehmend dunkles Bild von der Herrschaft Ivans: „Моя Катерина Андр. должна родить в июне. [...] Брожу всякое утро пешком; а там читаю корректуры, описываю злодейства Ивашки, иногда часа на два выезжаю, и пью чай дома с семейством или с приятелями.“<sup>1</sup> (Pis'ma Karamzina 1860, 36)

Die „zlodejstvija Ivaški“, die „Missetaten Ivanchens“, brachten Karamzin dazu, in den folgenden Briefen ständig nach Neuem und Interessantem zu fragen und dies selbst noch im P.S. der Briefe anzubringen. Seine Bitten werden zunehmend dringender. „Надеюсь и впередъ на вашу дружбу: что найдете любопытнаго, доставьте мне.“<sup>2</sup> (13) „Сердечно благодарю васъ и за дружеское письмо и за выписку изъ книги местничества; это все для меня любопытно. Я ненасытымъ: прислайте какъ можно более.“<sup>3</sup> (27f.) „Между темъ не найдете ли еще чего нибудь о Царе Иване Вас.? Здесь удалось мне отыскать нечто любопытныя объ учреждении Опричины, русское, современное, официальное.“<sup>4</sup> (27) „В летописи, отысканной Г. Строевымъ въ Воскр. Монастыре нетъ ли чего особеннаго о царе Иване Васильевиче? буде есть, то сделайте милость, прикажите списать и доставьте мне.“<sup>5</sup>

---

1 Brief Karamzins an Malinovskij, St. Petersburg, 28.11.1818: „Meine Katerina Andr. wird im Juni gebären. [...] Ich wandere den ganzen Morgen zu Fuß herum; dann lese ich Korrekturen, beschreibe die Missetaten Ivanchens, gehe ab und zu für 2 Stunden aus, und trinke Tee zu Hause mit der Familie oder mit Freunden.“ (Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin, C. S.)

2 Brief Karamzins an Malinovskij, St. Petersburg 06.11.1816: „Ich hoffe ihm Voraus auf Ihre Freundschaft: was Sie an Interessantem finden, besorgen Sie mir.“

3 Brief Karamzins an Malinovskij, Carskoe selo, 13.01.1818: „Ich danke Ihnen auch herzlich für den freundschaftlichen Brief und für den Auszug aus dem Mestničestvo-Buch; das ist alles für mich sehr interessant. Ich bin unersättlich: schicken Sie, wenn möglich, mehr.“

4 Brief Karamzins an Malinovskij, St. Petersburg, 25.03.1818: „Finden Sie nicht unterdessen etwas über den Zaren Ivan Vas.? Hier ist es mir gelungen etwas Interessantes über die Gründung der Opričnina herauszufinden, etwas Russisches, Zeitenössisches, Offizielles.“

5 Brief Karamzins an Malinovskij, Carskoe selo, 11.09.1818: „Gibt es nicht in der Chronik, die von G. Stroev im Voskresenskij-Kloster entdeckt wurde, etwas Besonderes über den Zaren Ivan Vasil'evič? Sollte es so sein, so tun Sie mir den Gefallen, befehlen Sie es abzuschreiben und besorgen Sie es mir.“

(34) „Не имею нужды повторять вамъ, любезнейший Алексей Федорович, что вы крайне одолжите меня, если найдете еще чтонибудь о временахъ Царя Ив. Вас.“<sup>6</sup> ( 38) „Вы крайне одолжите меня сообщениемъ грамотъ Царя Ив. Вас., какия найдутся въ государ. Московскомъ Архиве, если оне могутъ быть чемъ либо интересны.“<sup>7</sup> (40)

Am 10.12.1820 erfährt Malinovskij von Karamzin, dass der 9. Band der *Istorija* bald in Druck gehe. Karamzin fragt nun auch an, ob bei den angeforderten Akten zur Herrschaft Fedor Ivanovičs etwas Interessantes dabei sei:

Последняя глава IX тома мною дописана; на сихъ дняхъ отдамъ въ печать, а на следующей почте отправляю къ вамъ ящикъ съ статейными списками, прося васъ, любезнейший, доставить мне скорее все материалы для описания еодорова царствования: кроме дель не найдете ли и другихъ бумагъ любопытныхъ?<sup>8</sup> (49)

Die folgenden beiden Briefe beschreiben u. a. den Fortgang der Druckvorbereitungen über den 9. Band der *Istorija*: „9-й том печатають, огромный съ нотами. Доставлю его вамъ въ листахъ, но не прежде апреля. [... P.S.] Не найдете ли по вашей дружбе и еще что-нибудь?“<sup>9</sup> (50 f.) „13 листовъ IX т. отпечатаны: къ маю выйдет.“<sup>10</sup> (51)

Am 29.1.1822 berichtet Karamzin, dass er die Arbeit am 10. Band beendet habe und fast alle benutzten Materialien zurückschicke. Nun brauche er unbedingt alles über Boris Godunov und den Lžedmitrij. Au-

6 Brief Karamzins an Malinovskij, Carskoe selo, 10.12.1819: „Ich muss Ihnen nicht wiederholen, liebster Aleksej Fedorovič, dass Sie mir alles borgen, wenn Sie noch irgendetwas über die Zeiten des Zaren Iv. Vas. finden.“

7 Brief Karamzins an Malinovskij, St. Petersburg, 01.05.1819: „Tun Sie mir bitte den Gefallen und berichten Sie über Urkunden des Zaren Iv. Vas., welche sich im staatlichen Moskauer Archiv finden, wenn sie in irgendeiner Weise interessant sein könnten.“

8 Brief Karamzins an Malinovskij, St. Petersburg, 10.12.1820: „Das letzte Kapitel des neunten Bandes ist von mir fertig geschrieben; ich gebe es dieser Tage in Druck, und schicke Ihnen mit der nächsten Post die Kiste mit den dienstlichen Stellungnahmen, ich bitte Sie, Liebster, mir schnell alle Materialien zur Beschreibung der Herrschaft Fedors zu besorgen: finden Sie außer Akten nicht auch noch andere interessante Schriften?“

9 Brief Karamzins an Malinovskij, St. Petersburg, 20.01.1821: „Den neunten Band druckt man, einen großen, mit Fußnoten. Ich besorge ihn Ihnen in Druckbögen, aber nicht vor April. [... P.S.] Finden Sie nicht in aller Freundschaft noch irgendetwas?“

10 Brief Karamzins an Malinovskij, St. Petersburg, 03.05.1821: „13 Bögen des neunten Bandes sind gedruckt: er kommt im Mai heraus.“

Berdem fordert er das Testament Ivans IV. an: „Прошу еще прислать мне духовную Иоанна Грозного и поихвальное слово Годунову, Доктора Фридека (или какъ его зовуть?).“<sup>11</sup> (59)

In diesem Brief wird das Testament Ivans IV. zum ersten Mal in einem Brief des 19. Jahrhunderts erwähnt.<sup>12</sup> Der vorhergegangene Brief Malinovskijs wird Karamzin auf diesen Text aufmerksam gemacht haben. In der Publikation der großfürstlichen Testamente des 18. Jahrhunderts durch Novikov ist das Testament nicht enthalten (Novikov 1788–91). Ebenso fehlt es in den Beschreibungen des zarischen Archivs, die nach dem Archivbrand 1613 erstellt worden sind (Opisi carskogo archiva 1960; Vyderžki 1950).

Karamzin erhält ein sehr ungewöhnliches Testament. Die erhaltenen Testamente der Moskoviter Großfürsten enthalten – ebenso wie die Testamente anderer Verstorbener bis zum Ende des 17. Jahrhunderts – im Wesentlichen eine Aufzählung von Schulden, die beglichen werden sollten, sowie eine Aufteilung von Ländereien. Letztere wurden ggf. mit den einzufordernden Steuern und Wegezöllen vererbt. Waren mehrere Söhne da, die erben, wurde das Land bis zum 15. Jahrhundert zu gleichen Teilen aufgeteilt. Dies entspricht der üblichen Erbteilung südlich der Hajnal-Mitterauer-Linie, die von gleichwertigem Männererbe ausgeht (Kaser 2000). Im 15./16. Jahrhundert ging man dazu über, einen Sohn mit der Domäne Moskau und mehr Ländereien zu bevorzugen. Dies setzte sich jedoch nicht wirklich durch (Soldat 2007).

Das Testament Ivans des Schrecklichen enthält zunächst einen literarischen Teil, in dem der Verfasser seine schlechte seelische und körperliche Verfassung beklagt, dann seine Söhne belehrt und dann in einem großen Abschnitt Gleichnisse aus dem neuen Testament in kanonischer Reihenfolge zitiert, deren Sinn im Testament nicht klar wird. Schließlich folgen die Vererbung von Reichsregalien und ein Fürbittengebet für verstorbene Familienangehörige. Erst diesem Teil folgt eine sogenannte Dispositio, in der den beiden Söhnen Ivan Ivanovič und Fedor Ivanovič jeweils Teile des Reiches vermacht werden.

---

11 Brief Karamzins an Malinovskij, St. Petersburg, 29.01.1822: „Ich bitte Sie, mir noch das Testament Ivan Groznyjs und die Lobrede auf Godunov des Doktors Friedeck (oder wie er heißt?) zu schicken.“

12 Die Erwähnung des Testaments in unveröffentlichten Texten Tatiščevs halte ich aus an anderem Ort dargelegten Gründen für nicht stichhaltig. Selbst wenn man Tatiščevs Erwähnungen für echt hält, fehlt eine Erwähnung des Testaments in allen anderen Akten vor dem 18. Jahrhundert, insbesondere in den nach dem Archivbrand von 1613 angelegten Verzeichnissen (vgl. Soldat 2013, 180–206).

Diese wiederum beruht zu einem großen Teil auf dem Testament Ivans III., das auf der mikrostrukturellen Ebene Stück für Stück umgestellt und zu einem neuen Text zusammengestellt wurde. Der Text bricht am Ende ab, ohne dass die üblichen Zeugen genannt werden.<sup>13</sup>

Kurioserweise ist das Testament nur in einer kommentierten Form erhalten. Der Kommentator ist nicht bekannt und wird auch in der dem Testament von einem unbekanntem Abschreiber vorangestellten Vorschrift nicht namentlich genannt. Diese paratextuelle Rahmung soll im Folgenden näher erläutert werden.

### Die Vorschrift

Karamzin gelang es, das Testament in einer verkürzten Form noch in die Anmerkungen zu seinem Band über Ivan IV. einzufügen. Er überscribte es mit „Рукопись из библиотеки А. Курбатова, списанная в С. Петербурге въ Апр. 1739 года с копия подлинника, и доставленная мне изъ архива Кол. Иностр. Делъуже по издании IX Тома сей Истории.“<sup>14</sup> (Karamzin 1824, 178)

Aus dem Briefwechsel mit Malinovskij ist nachvollziehbar, dass Karamzin das Testament „aus dem Archiv des Kollegiums für auswärtige Angelegenheiten“, nämlich von Malinovskij, erhielt. Allerdings gibt es kein Anzeichen dafür, dass dieses Testament im Archiv aufbewahrt wurde. Das einzige erhaltene Manuskript gelangte im Nachlass Malinovskij in das Archiv.<sup>15</sup> Die Information, dass das Testament aus der „Bibliothek A. Kurbatovs“ stammt, findet sich im Manuskript selbst, in der Vorschrift zum eigentlichen Text:

*Списку духовной грамоты предшествует следующий заголовок, помещенный на стр. 1:*

Духовная государя, царя и великаго князя Иоанна Васильевича, всея России самодержца, и прочая, и прочая, и прочая, сочинена самим около 7080-го от сотворения мира, а от рожества христова 1572 году и содержит завещание и наставление духовная, нравоучительная и политическая, зело благо-

13 Eine genaue Beschreibung und Analyse der einzelnen Teile des Testaments findet sich bei Soldat 2013.

14 „Manuskript aus der Bibliothek des A. Kurbatov, geschrieben in St. Petersburg im April des Jahres 1739 von einer Kopie des Originals, und mir zugegangen aus dem Archiv des Kollegiums für Auswärtige Angelegenheiten während der Herausgabe des neunten Bandes dieser Geschichte.“

15 RGADA Fond 197 enthält den Nachlass Malinovskijs.

разумных и мудрых, тут же и раздел государям, царевичам, сыновьям его, царевичу Иоанну Иоанновичу и царевичу Федору Иоанновичу.

Списана с копии, которая была списана с оригинальной сей духовной человеком искусным и любопытным, как примечания показывает.

А. Курбатова.

Списана в Санктпетербурге в апреле месяце 1739.<sup>16</sup> (DDG 1950, 444)

Diese Vorschrift ist insofern interessant, als dass sie nicht nur die Vorgabe für die Datierung des Testaments auf 1572 enthält, sondern auch dadurch, dass sie auf die Überlieferungsgeschichte des Manuskriptes eingeht. Der Text sei geschrieben „von einer Kopie“, die vom Original stamme, und zwar irgendwann vor dem April 1739. Dies weist darauf hin, dass im 18. Jahrhundert bereits eine Kopie und ein Original existierten, die im 19. Jahrhundert nun verschwunden sind. Kompliziert wird diese Überlieferung, wenn man das Wasserzeichen des Papiers, auf dem das Testament geschrieben ist, mithinzuzieht. Es stammt aus dem Jahre 1805 (Howes 1967, 306; Klepikov 1978, 121).

Dies grenzt die Entstehungszeit des einzigen erhaltenen Textes auf die Zeit zwischen 1805 und 1822 ein, als Karamzin das Testament erhielt. Laut Vorschrift müssten aber zumindest eine Kopie, wenn nicht auch das Original aus dem 18., bzw. 16. Jahrhundert erhalten sein, von denen der existierende Text angeblich abgeschrieben wurde. Von diesen fehlt aber jede Spur.

Forscht man nach dem Verfasser der Vorschrift, so wird die Sache noch komplizierter. Der von Karamzin und anderen Historikern als Autor der Vorschrift identifizierte Aleksej Kurbatov starb bereits 1721, und davon, dass er eine Bibliothek hinterließ, als er verarmt in St. Petersburg

---

16 „Der Abschrift des Testaments geht folgende Überschrift voraus, die auf der ersten Seite untergebracht ist: / Das Testament des Herrschers, Zaren und Großfürsten Ioann Vasil'evič, des Selbstherrschers von ganz Russland, usw., usw., usw., von ihm selbst um 7080 von der Schaffung der Welt erstellt, und von der Geburt Christi im Jahr 1572 und es enthält sein Testament und sein geistiges Vermächtnis, moralisch belehrend und politisch, sehr vernünftig und weise, hier auch die Aufteilung für die Herrscher, die Careviči, seine Söhne, Carevič Ioann Ioannovič und Carevič Fedor Ioannovič. / Geschrieben von einer Kopie, die vom Original dieses Testaments von einem sachkundigen und interessierten Menschen geschrieben worden ist, wie die Anmerkungen zeigen. / A. Kurbatova / Geschrieben in St. Petersburg im Monat April 1739.“ (Übersetzung nach Stökl 1972)

starb, ist nichts bekannt.<sup>17</sup> Schwierigkeiten macht auch, dass die Unterschrift Kurbatovs im Genitiv steht – oder gar auf die Autorschaft einer nicht als historische Persönlichkeit überlieferten Frau Kurbatova schließen ließe. Wenn jedoch Kurbatov bereits 1721 starb, wer hat dann 1739 die Abschrift erstellt? Und würde nicht diese Abschrift zu der bereits oben erwähnten Kopie und dem Original noch eine weitere Abschrift hinzufügen? Auch von dieser Abschrift gibt es jedoch keine Spur.<sup>18</sup>

Das Spiel mit Grammatik, historischen oder nicht historischen Personen, Abschriften und Originalen sowie den Jahreszahlen lässt darauf schließen, dass die Vorschrift die Überlieferungsgeschichte eher verschleiern soll. Sie trägt damit die Anzeichen einer Herausgeberfiktion.

Dies deckt sich mit neuesten Forschungen über Autorschaft und Herausgeberschaft in der Literaturwissenschaft. Texte ohne die romantische Autorfunktion werden durch Rahmung durch Paratext zu Texten mit Autorfunktion. Sie erhalten Vorworte, Überschriften, Fußnoten und andere paratextuelle Kennzeichen, die sie zu fiktionalen Texten rahmen. In den zu fiktionalen Texten gewordenen Texten wird die Funktion Autor vom Herausgeber ausgeführt, der fiktiv oder real sein kann (Wirth 2008, 38).

Der Herausgeber des Testaments Ivans IV. zeigt seine anonyme Autorschaft an, wenn er den Text des Testaments durch eine Vorschrift und einen Kommentar rahmt. Er gibt seinem Text gerade durch die Herausgeberfiktion Autorität. Karamzin benutzte Herausgeberfiktionen selbst bei seinen Texten, um seine Autorschaft anzuzeigen. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass er Kurbatov für den Abschreiber des vorliegenden Textes hielt. Die Verbindung zwischen Herausgeber und Autor war ihm bewusst. Allerdings glaubte Karamzin der Herausgeberfiktion, wie seine Aufnahme des Testaments in die *Istorija* deutlich macht.

Es ist jedoch auffällig, wie bereits Günter Stöckl bemerkte, dass das Testament in allen weiteren, von Karamzin autorisierten Ausgaben, fehlt.<sup>19</sup> Dies lässt darauf schließen, dass Karamzin sich bei näherer Beschäftigung mit dem Testament der Funktion der Herausgeberfiktion bewusst wurde und den Text stillschweigend entfernte. Wahrscheinlich war es weder in Malinovskijs noch in Karamzin Sinne, dass das Testament über den Nachlass Malinovskijs, den seine Frau ins Archiv gab, in die Archivbestände geriet.

17 Über Kurbatov und das Testament Ivans IV. vgl. Soldat 2013, 168–180; 2010a; 2010b.

18 Zur Diskussion der Vorschrift siehe Soldat 2013, 115 ff.

19 Stöckl 1972, 14, FN 18. Ich habe die jeweiligen Ausgaben eingesehen und kann Stöckls Angaben bestätigen, C. S.

Forschungen zum Testament setzen erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts mit weiteren akademischen Ausgaben ein,<sup>20</sup> die bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts sämtliche Paratexte nicht mit abdrucken. Erst die sowjetische Ausgabe von 1950 druckte sowohl die Vorschrift, wenn auch erst am Ende des Textes, als auch die Kommentare des unbekanntem Kommentators ab.

### Der Kommentar und der Kommentator

Auf den Kommentar und den Kommentator wird bereits in der Vorschrift verwiesen, er wird als sachkundig und interessiert beschrieben. Durch die Vorschrift werden die Rezipienten also darauf aufmerksam gemacht, den Kommentar als Teil des Textes zu sehen und dem Kommentator zu glauben, wie es der Autor der Vorschrift ebenfalls tut.

Die Kommentare sind ungleich gewichtet und lassen sich in drei Anmerkungen zum ersten Teil und viele Sachanmerkungen zum zweiten Teil aufteilen. Die Anmerkungen im zweiten Teil sind fast durchgehend Anmerkungen zur Geographie der im Testament erwähnten Ortschaften, oder Anmerkungen darüber, dass der Kommentator diese Ortschaften nicht kennt.

Die interpretierenden Anmerkungen im 1. Teil führen den Kommentator als Historiker und einfühlsamen Menschen ein, der den Text des Testaments, wo er etwas unklar erscheint, anhand der Biografie des Zaren interpretiert. Hier findet sich als dritter Kommentar eine Aufzählung der Ehefrauen Ivans IV., in welcher sich der Kommentator als skrupulöser Historiker zu erkennen gibt, weil er auch noch eine widersprüchliche Quelle aufführt. „Зде упоминает он трех жон умерших, а именно: Анастасия Романовых, Мария Черкасских, Марфа Сабакных, да живая Анна, по ней была Марфа Нагих, итого 5. А Курпский в ‚Истории‘ показывает: прежде сея Анны бысть 5 жен.“<sup>21</sup> (DDG 1950, 433)

Der Kommentator verweist auf Andrej Kurbskij's *Istorija o velikom knjaze Moskovskom* („Geschichte vom Großfürsten von Moskau“, Kurbskij 1913) als Quelle dafür, dass Ivan vor der Ehe mit Anna fünf

---

20 No. 222 in: Dopolnenija k Aktam istoričeskim, sobrannija i izdannija Archeografičeskoju kommissijeju. Tom 1,2. Sanktpeterburg 1846, S. 371–389; Bachrušin 1909, 44–64; Howes 1967, 304–360.

21 „Hier erinnert er an drei verstorbene Ehefrauen, und zwar: Anastasija Romanova, Marija Čerkasskaja, Marfa Sobakina, und die noch lebende Anna, nach ihr kam Marfa Nogaja, insgesamt fünf. A. Kurbskij gibt in der ‚Geschichte‘ an: vor dieser Anna waren fünf Ehefrauen.“

andere Ehefrauen gehabt habe. In den Briefen an Malinovskij erwähnt Karamzin die Ehefrauen Ivans IV. zweimal. Zum einen in einem Brief, in dem er um Akten des großen Historikers aus dem 18. Jahrhundert, Gerhard Friedrich Müller (1705–1783), Professor für Geschichte an der Sankt Petersburger Akademie der Wissenschaften, bittet.

Вотъ и запросъ: не возвратить ли вамъ часть статейныхъ списковъ, уже мне не нужную, т.е. до 1573 года? или уже все вместе? И вотъ просьба: пришлите мне изъ портъ-фели Миллера его пиесы о бракахъ Царя Ивана Васильевича, а изъ Архивскихъ книгъ Кояловича историю Литвы,<sup>22</sup> и изъ моихъ книгъ два или три тома in-folio польскихъ историковъ: чемъ меня одолжите. Жду также отъ васъ, за деньги, 2 тома грамотъ.<sup>23</sup> (Pis'ma Karamzina 1860, 38 f.)

Unter „Gramoty“ fasst Karamzin die von Malinovskij mit vorbereiteten und teilweise von ihm herausgegebenen Sammelbände mit Staatsakten und -verträgen zusammen. Diese erschienen bis 1828, die ersten drei Bände noch zu Karamzins Lebzeiten.<sup>24</sup> Sie enthalten einen großen Teil der Vorlagen für den zweiten Teil des Testaments, in dem es um das Weitervererben von Staatseigentum geht.

Einen Monat später fragt Karamzin noch einmal nach den Akten von Müller und präzisiert, welche Informationen über die Eheschließungen Ivans IV. er genau braucht: „Нетъ ли у васъ *особенной* Миллеровой пиесы о бракахъ Царя Ив. Вас.? Кажется, что я где-то читаль ее; искаль въ ежемѣсячн. *сочиненияхъ* и не нашель.“<sup>25</sup> (40)

22 Es ist hier nicht klar, von welchem Buch Karamzin schreibt. Evtl. ist der litauische Historiker Vojtech (Albert) Kojalovič (1609–1677) gemeint.

23 Brief Karamzins an Malinovskij, Carskoe selo, 07.03.1819: „Hier eine Anfrage: Sollte ich Ihnen nicht den Teil der Artikel, die ich schon nicht mehr brauche, also bis 1573, zurückschicken? Oder nur alle zusammen? Und hier eine Bitte: Schicken Sie mir aus der Mappe Müller sein Stück über die Eheschließungen des Zaren Ivan Vasil'evič, und aus den Archivbüchern die Geschichte Litauens von Kojalovič, und von meinen eigenen Büchern zwei oder drei Bände in-folio von polnischen Historikern: womit ich in Ihrer Schuld stehe. Ich erwarte von Ihnen auch noch, für Geld, zwei Bände Gramoty.“

24 *Sobranie gosudarstvennych gramot i dogovorov chranjaščichsja v Gosudarstvennoj kollegii inostrannyh del*, Bd. 1–4. Bd. 1. Hg. von Nikolaj Petrovič Rumjanskij. Moskva 1813, Bd. 2, Hg. von Aleksej Malinovskij. Moskva 1819, Bd. 3. Hg. von Aleksej Malinovskij. Moskva 1822, Bd. 4. Hg. von Aleksej Malinovskij. Moskva 1828. Zur Diskussion der Vorlagen für das Testament s. Soldat 2013, 371–394.

25 Brief Karamzins an Malinovskij, St. Petersburg, 04.04.1819: „Haben Sie nicht ein *bestimmtes* Stück von Müller über die Ehen des Zaren Iv. Vas.? Es scheint, dass ich es irgendwo gelesen habe; ich habe es in den *Monatsschriften* gesucht und nicht gefunden.“ Karamzin bezieht sich

Sollte Karamzin also noch Informationen über die Ehefrauen Ivans IV. brauchen, so hält der Kommentator sie für ihn bereit, und zwar nicht nur aus den Papieren Müllers, sondern auch aus einer eher als zeitgenössisch anzusehenden Quelle, der „Geschichte“ Kurbskijs.<sup>26</sup>

### Eine Mystifikation

Mit Vorschrift und Kommentar erhält das Testament Ivans des Schrecklichen alle Kennzeichen einer Mystifikation, einer Fälschung eines ganzen Textes (Lann 1930). Es erscheint in der gleichen Form, in welcher das Testament Vladimir Monomachs von Graf Musin-Puškin 1793 herausgegeben worden war. Das „Testament“ Vladimir Monomachs, das man auch als eine „Belehrung“ bezeichnet hat, ist ursprünglich ein Teil der altrussischen Chronik, der Suzdal’er Chronik (*Suzdal’skaja letopis’*). Musin-Puškin veröffentlichte es unter dem zweideutigen Titel „Testament-Belehrung“ mit einer Einführung und einem Kommentar (Musin-Puškin 1793). Aleksej Malinovskij war Teil des Kreises um Graf Musin-Puškin und wird die Veröffentlichung des Grafen ebenso wie Karamzin gekannt haben.<sup>27</sup>

Das Testament Ivans des Schrecklichen ist eher nach dem Beispiel dieser, nachträglich als Testament bezeichneten Belehrung literarisch geformt, als nach den ebenfalls seit dem 18. Jahrhundert zugänglichen anderen Testaments der russischen Großfürsten, die bis 1504 alle fast durchgehend im Original erhalten geblieben sind und die von Novikov im Ganzen veröffentlicht worden sind.

Die Einführung eines Kommentators in die Mystifikation ist ein Schritt, den ansonsten recht zwiespältig zu lesenden Text zu beglaubigen. Seit der Antike wird der Kommentar benutzt, um einen kanonischen Text fortzuschreiben und wieder lesbar zu machen (Assmann 1995). Umgekehrt adelt jedoch auch der Kommentar den Text und kanonisiert ihn. Wird ein Text gleich mit Kommentar veröffentlicht, so kann dies zu einer sofortigen Kanonisierung dieses Textes führen. Der Kommentar weist dem Text einen außerordentlichen Stellenwert im Kanon zu und dient deshalb dazu, sowohl sein Alter als auch ihn selbst zu beglaubigen (Raible 1995).

Durch das Einfügen des Kommentars tritt der *Scripture-Effect* (Ithamar Gruenwald) ein, ein soziologisches und psychologisches Phänomen, das Texten Autorität verleiht (Gruenwald 1995). Im Fall des Testaments Ivans IV. tritt es für beide Texte ein. Der Kommentar kanonisiert

---

hier eventuell auf einen Text in RGADA, f. 199, portfel’ G. F. Millera, No. 184, č. II, d. 11.

26 Eine genaue Analyse sämtlicher Kommentare befindet sich bei Soldat 2013, 151–159.

27 Zum Kreis Musin-Puškins vgl. Kozlov 1988, 187 ff.

den Text, der Text autorisiert den Kommentar, beiden Texten wird umstandslos geglaubt (Soldat 2013, 163 ff.).

Die Aufbewahrung des Manuskripts nach seiner Rücksendung im Privatarchiv Malinovskijs lässt auf Skrupel schließen, das seit Jahrhunderten Originale verwahrende Moskauer Archiv des Außenamtes mit einer Mystifikation, und seien in ihr auch Hinweise auf die Unechtheit versteckt, zu ‚kontaminieren‘ und den Wert des Archivs zu schmälern.

### Zusammenfassung

Das Testament Ivans des Schrecklichen von 1572 ist eng mit dem Briefwechsel verbunden, den Karamzin als Hofhistoriograph mit dem Leiter des Archivs des Außenamtes Aleksej Malinovskij führte. Die Briefe Karamzins zeigen, dass dieser während seiner Arbeit an der Biografie Ivans IV. nicht nur an den Taten des Zaren verzweifelte, sondern auch immer dringendere Bitten zu Malinovskij nach Moskau sandte, ihm interessantes Material über Ivan zu schicken. Das Testament, in dem der Zar in einem ersten Teil seine Untaten bereute, war durchaus dazu angetan, Karamzin etwas Interessantes zu bieten, und ihm gleichzeitig auch die Möglichkeit zu geben, seine Geschichte des russischen Staates zielgerecht zu Ende zu schreiben.

Karamzins Ziel beim Schreiben der *Istorija* war es zu zeigen, dass die Selbstherrschaft der russischen Zaren die beste Staatsform für Russland sei. Die von ihm in den Quellen gefundenen Taten Ivans waren geeignet, dieses Ziel zu zerstören. Wenn der Zar aber am Ende seine Taten bereute, so konnte Karamzins Geschichtsbild auf diese Weise wiederhergestellt werden.

Der Text des Testaments, wie Karamzin ihn schließlich 1822, als der Haupttext der *Istorija* bereits im Druck war, bekam, war paratextuell so gerahmt, dass er der intratextuellen Reue des angeblichen Autors Ivan IV. Glaubwürdigkeit verlieh. Das Einfügen eines fiktionalen Herausgebers war die eine Möglichkeit, diesem durch die Vorschrift des Textes Glaubwürdigkeit zu geben. Dies funktionierte bis ins 20. Jahrhundert, in dem Historiker versuchten zu erklären, warum der Zar ausgerechnet 1572 ein Testament schrieb, wenn Testamente im alten Russland ansonsten normalerweise erst auf dem Totenbett geschrieben wurden.<sup>28</sup> Des Weiteren trug die paratextuelle Rahmung des Textes durch einen Kommentar dazu bei, ihm weitere Glaubwürdigkeit zu verleihen und ihn

28 Vgl. zum Beispiel die Datierung von Veselovskij 1947, 505–520. Zum Schreiben des Testaments auf dem Totenbett vgl. Soldat 2007.

gleichzeitig zu kanonisieren. Der Scripture-Effekt konnte so eintreten, und der Text im Prinzip bis zu Edward Keenans Rezension im Jahr 1974 von Historikern nicht infrage gestellt werden (Keenan 1974). Literaturwissenschaftler haben im Gegenteil bereits früh erkannt, dass es sich um eine fiktionale Rahmung eines fiktionalen Textes handelte, dem auf diese Weise Autorität zugesprochen werden sollte. Sie beschäftigen sich deshalb, im Gegensatz zu Historikern, nicht mit diesem Text.

Die paratextuelle Rahmung verweist ebenfalls in Teilen des Kommentars auf den Briefwechsel Malinovskijs mit Karamzin. Karamzin gab Malinovskij teilweise genaue Anweisungen, welche Papiere er genau brauchte, um welche Inhalte belegen zu können. So fragte er nach den Papieren Müllers und den Ehen Ivans IV. Der Kommentator beantwortete diese Fragen zum einen aus den Papieren Müllers, zum anderen jedoch auch noch mit einer weiteren Quelle.

Es zeigt sich also, dass sowohl der Text des Testaments an sich, als auch der Paratext mit den Briefen Karamzins an Malinovskij verbunden sind. Diese Verschränkung weist in hohem Maße darauf hin, dass es sich bei dem Testament um eine Mystifikation handelt. Die Beglaubigungsstrategien, die angewendet wurden, entfalten bis heute ihre Wirkung.

## Literatur

- Assmann, Jan: Text und Kommentar: Einführung. In: Text und Kommentar. Hg. von Jan Assmann/Burkhard Gladigow. München 1995 (= Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation; 4), S. 9–33.
- Bachrušin, S. V.: Duchovnyja i dogovornyja gramoty knjazej velikich i udelnych. Izdanie N. N. Kločkova. Moskva 1909 (= Pamjatniki russkoj istorii).
- Brinkjost, Ulrike: Geschichte und Geschichten. Ästhetischer und historiographischer Diskurs bei N. M. Karamzin. München 2000 (= Slavistische Beiträge; 390).
- Dopolnenija k Aktam istoričeskim, sobrannyja i izdannaja Archeografičeskoju kommissieju. Tom 1, 2. Sanktpeterburg 1846.
- Drevnjaja Rossijskaja Vivliofika. Tom 10. Sankt Peterburg, 2. Ausgabe in 20 Bänden, 1788–91.
- Duchovnaja velikago knjazja Vladimira Vsevolodoviča Monomacha detjam svoim, nazvannaja v letopisi Suzdal'skoj poučen'e. Hg. von Aleksej I. Musin-Puškin. Sankt-Peterburg 1793.
- DDG = Duchovnye i dogovornye gramoty velikich i udel'nych knjazej XVI–XVI vv. Moskva, Leningrad 1950.

- Gruenwald, Ithamar: The Scripture-Effect. An Essay on the Sociology of the Interpretative Reading. In: Text und Kommentar. Hg. von Jan Assmann/Burkhard Gladigow. München 1995 (= Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation; 4), S. 75–91.
- Howes, Robert Craig (Hg.): The Testaments of the Grand Princes of Moscow. Ithaca, NY 1967.
- Karamzin, Nikolaj Michajlovič: Izbrannye stat'i i pis'ma. Moskva 1982 (= Biblioteka „Ljubiteljam rossijskoj slovesnosti. Iz literaturnogo nasledija“).
- Karamzin, Nikolaj Michajlovič: Istorija gosudarstva rossijskago. Tom 11. Sanktpeterburg 1824.
- Kaser, Karl: Macht und Erbe: Männerherrschaft, Besitz und Familie im östlichen Europa (1500–1900). Wien u. a. 2000 (= Zur Kunde Südosteuropas; 30).
- Keenan, Edward, Review: Testament und Siegel Ivans IV. by Günther Stökl. In: Slavic Review 33, 1 (1974), S. 129–130.
- Klepikov, S. A.: Filigrani na bumage russkogo proizvodstva XVII–načala XX veka. Moskva 1978.
- Knjazja A. M. Kurbskago Istorija o Velikom Knjaže Moskovskom. Sankt-Peterburg 1913.
- Kozlov, V. P.: Kružok Musina-Puškina i „Slovo o polku Igoreve“: Novye stranicy istorii drevnerusskoj poemy v XVIII v. Moskva 1988.
- Lann, Evgenij: Literaturnaja Mistifikacija. Moskva, Leningrad 1930.
- Opisi carskogo archiva XVI veka i archiva Posol'skogo prikaza 1614 goda. Pod red. S. O. Šmidta. Moskva 1960.
- Novikov, N. N.: Drevnjaja rossijskaja vivliofika. Tom 1–20. Sankt Peterburg 1788–1791.
- Pis'ma Karamzina k Alekseju Fedoroviču Malinovskomu i pis'ma Griboedova k Stepanu Nikitiču Begičevu. Pod red. M. N. Longinova. Moskva 1860.
- Raible, Wolfgang: Arten des Kommentierens – Arten der Sinnbildung – Arten des Verstehens – Spielarten der generischen Intertextualität. In: Text und Kommentar. Hg. von Jan Assmann/Burkhard Gladigow. München 1995 (= Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation; 4), S. 51–73.
- Sobranie gosudarstvennych gramot i dogovorov chranjaščichsja v Gosudarstvennoj kollegii inostrannyh del, Bd. 1–4. Bd. 1. Hg. von Nikolaj Petrovič Rumjancev. Moskva 1813. Bd. 2. Hg. von Aleksej Malinovskij. Moskva 1819. Bd. 3. Hg. von Aleksej Malinovskij. Moskva 1822. Bd. 4. Hg. von Aleksej Malinovskij. Moskva 1828.

- Soldat, Cornelia: Aleksei Kurbatov, Vasilii Tatishchev and the Testament of Ivan the Terrible of 1572. In: *Russian History/Histoire Russe* 37, 3 (2010), S. 250–273.
- Soldat, Cornelia: *Das Testament Ivans des Schrecklichen von 1572: Eine kritische Aufklärung / A Textual Analysis of the 1572 Will of Ivan the Terrible*. Lewiston, Queenston, Lampeter 2013.
- Soldat, Cornelia: Seelenheil und Nachfolgefrage in den Testamenten Moskauer Herrscher des 16. Jahrhunderts: Die Testamente Vasilijs III. von 1533 und Ivans IV. von 1553. In: *Seelenheil und irdischer Besitz: Testamente als Quellen für den Umgang mit den „letzten Dingen“*. Hg. von Markwart Herzog/Cecilie Hollberg. Konstanz 2007 (= *Irseer Schriften. Studien zur schwäbischen Kulturgeschichte*; 4), S. 37–51.
- Stökl, Günther: *Testament und Siegel Ivans IV*. Opladen 1972 (= *Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften*; 48).
- Veselovskij, Stefan Borisovič: Duchovnoe zaveščanie Ivana Groznogo kak istoričeskij istočnik. In: *Izvestija AN SSSR. Serija istorii i filosofii*. Tom IV, 6 (1947), S. 505–520.
- Vyderžki iz opisi Posol'skogo prikaza 1614 g. In: *Duchovnye i dogovornye gramoty velikich knjazej XIV–XVI vv*. Moskva, Leningrad 1950, S. 445–458.
- Vyderžki iz opisi Posol'skogo prikaza 1616 g. In: *Duchovnye i dogovornye gramoty velikich knjazej XIV–XVI vv*. Moskva, Leningrad 1950, S. 459–483.
- Wirth, Uwe: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion: Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann*. München 2008 (= *Trajekte*).
- Zol'dat, Kornelija: "Akademičeskaja" publikacija duchovnoj gramoty Ivana IV. In: *Soslovija, instituty i gosudarstvennaja vlast' v Rossii. Srednie veka i rannee Novoe vremja. Sbornik statej pamjati akademika L. V. Čerepnina*. Moskva 2010, S. 238–246.







Kriminalliteratur gilt als zuverlässiger Seismograph für den inneren Zustand einer Gesellschaft, deren Umgang mit der Abweichung von der Norm zum Indikator sozialer und politischer Verhältnisse wird. Die gemeinsame Vergangenheit eint und trennt die Staaten Ostmittel-, Ost- und Südosteuropas gleichermaßen. Die schicksalhaften Verwerfungen des 20. Jahrhunderts fanden natürlich auch Eingang in die jeweiligen Kriminalliteraturen. So vielgestaltig wie die einzelnen Länder und Regionen sind die im vorliegenden Band untersuchten Texte. Sie ermöglichen einerseits Einblicke in den Herausbildungs- und Etablierungsprozess der Kriminalliteratur der Slavia. Andererseits bilden sie aktuelle Entwicklungen dieses ebenso populären wie zeitlosen Genres ab.

Das literarische Verbrechen hat Prof. Dr. Norbert P. Franz während seines aktiven akademischen Wirkens immer begleitet. Ihm zu Ehren fand im Frühjahr 2017 an der Universität Potsdam eine wissenschaftliche Tagung statt, deren Beiträge in diesem Band zusammengestellt sind.

