

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“.¹ (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 Kriminalfiktionen² 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.³ 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“⁴ *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,⁵ 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“⁶ (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 Elifërova⁷ 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 mit-schuldig am Tod des Autors – das gilt im eigentlichen und im metapho-rischen 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.⁸ Dass der Text des Au-tors 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 er-wächst auch daraus, dass sie einen Kompetenzvorsprung für sich reklami-eren. 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.⁹ (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?“¹⁰ (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.“¹¹ (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.“¹² (194) Doch das Problem liegt tiefer, wie Mopper schlussendlich erkennt: „В какой мере я, Алистер Моппер, несу ответственность за содеянное Мирославом?“¹³ (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.“¹⁴ (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.¹⁵ (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?¹⁶ (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.

Elifërovas 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“.¹⁷ (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.“¹⁸ (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?“¹⁹ (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?“²⁰ (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.“²¹ (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.“²² (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“²³ (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“²⁴ (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.“²⁵ (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.“²⁶ (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 Elifërovass 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,²⁷ 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 Elifërovas 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. Elifërovas 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/> (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.