

Norbert P. Franz

Der russische Krimi

Buch und Film

Von Škljarevskij bis Akunin

ДЕТЕКТИВ

Universitätsverlag Potsdam

Norbert P. Franz
Der russische Krimi

Norbert P. Franz

Der russische Krimi

Buch und Film
Von Škljarevskij bis Akunin

Universitätsverlag Potsdam

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 2024
<http://verlag.ub.uni-potsdam.de/>

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam, Germany
Phone: +49 (0)331 977 2533 / Fax: -2292
Email: verlag@uni-potsdam.de

Satz: text plus form, Dresden
Druck: docupoint GmbH Magdeburg
Umschlaggestaltung: Kristin Schettler
Umschlagabbildung: Мария Неноглядова / stock.adobe.com
Abbildung Klappe hinten: Thomas Roeser/Universität Potsdam

Soweit nicht anders gekennzeichnet, ist dieses Werk unter einem Creative-Commons-Lizenzvertrag Namensnennung 4.0 lizenziert. Dies gilt nicht für Zitate und Werke, die aufgrund einer anderen Erlaubnis genutzt werden.

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

ISBN 978-3-86956-573-6

Online veröffentlicht auf dem Publikationsserver
der Universität Potsdam
<https://doi.org/10.25932/publishup-61559>
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-615591>

Inhalt

VORWORT	11
0 METHODISCHE VORÜBERLEGUNGEN	13
0.1 TERMINOLOGIE	17
0.2 DAS INSTRUMENTARIUM FÜR DIE ANALYSE	20
0.3 GESCHICHTE UND KONTEXTE DES GENRES	23
0.4 DIE ÄSTHETIK	27
1 DIE ANFÄNGE DES RUSSISCHEN KRIMIS IM 19. UND FRÜHEN 20. JAHRHUNDERT	31
1.1 DIE VORGESCHICHTE (17. UND 18. JAHRHUNDERT)	31
1.2 ERZÄHLUNGEN ÜBER ERFOLGREICHE ERMITTLUNGEN	35
1.2.1 Aleksandr Škljarevskij	36
1.2.2 Anton Čechov	39
1.2.3 Ivan Putilin	44
1.3 KRIMIS IN MASSEN	47
1.3.1 Die <i>Pinkertons</i> auf dem Buchmarkt	49
1.3.2 Die <i>Roten Pinkertons</i>	54

1.4	INSPIRATIONEN FÜR EINE NEUE PROSA	57
1.5	DETEKTIVE AUF DER LEINWAND	64
1.6	MASSEN OHNE KRIMIS	67
1.6.1	Die Theorie	68
1.6.2	Der Verband	70
1.7	ERSATZKRIMIS: ERZÄHLUNGEN ÜBER ČEKISTEN	72
2	DER SOWJETISCHE NEUANFANG IN DEN 1950ER JAHREN	77
2.1	AUTOREN UND LESER FORDERN KRIMIS	78
2.2	DIE WÜNSCHE DER BEHÖRDEN	80
2.3	ALTE UND NEUE MUSTER: ŠEJNIN, ŠPANOVS UND ADAMOV	85
2.3.1	Lev Romanovič Šejnin	85
2.3.2	Das Krimimodell Nikolaj Španovs	88
2.3.3	Arkadij Adamovs Kriminalgeschichten	93
2.4	KRIMINALFILME	98
2.5	THEORIEDISKUSSSIONEN	101
2.5.1	Diskussionsrunden der Literaturkritik	103
2.5.2	Konferenzen für Krimiautoren	107
3	DIE 1960ER JAHRE: DAS GRUNDMODELL DES SOWJETISCHEN KRIMIS UND SEINE VARIANTEN	117
3.1	DIE TEXTE DER FRÜHEN 1960ER JAHRE	117
3.1.1	Adamov und Semenov	118
3.1.2	Die Brüder Vajner	125
3.1.3	Die Variante Rätselroman	129
3.1.4	Die Variante Historischer Roman	132
3.2	DAS KINO	137

3.3	THEORIE ZWISCHEN STAGNATION UND NEUBESTIMMUNG	140
3.3.1	Alte Fragen und alte Antworten	142
3.3.2	Der Platz in der Geschichte des Genres	144
3.4	DIE DARSTELLUNG DER GESELLSCHAFT	144
3.4.1	Die positiven Helden	145
3.4.2	Verdächtige und Straftäter	149
3.4.3	Zeugen und Nebenfiguren	152
3.5	DIE SPRACHE	155
4	SCHWERPUNKTVERLAGERUNGEN IM KRIMI NACH 1970	159
4.1	DIE PLURALISIERUNG DER WERTUNGSMASSTÄBE	159
4.2	AUF DEM WEG ZU EINER THEORIE DES SOWJETISCHEN KRIMIS	161
4.2.1	Runde Tische	162
4.2.2	Wissenschaftliche Erörterungen und Polemiken	167
4.2.3	Ein Kongress soll Klarheit stiften	173
4.2.4	Der Versuch einer Synthese	175
4.3	ALTE NAMEN, NEUE THEMEN UND VARIANTEN	181
4.3.1	Arkadij Adamov	182
4.3.2	Arkadij und Georgij Vajner	188
4.4	DIE INNOVATIONEN	196
4.5	NEUE NAMEN, NEUE VARIANTEN	200
4.5.1	Stanislav Rodionov	200
4.5.2	Nikolaj Leonov	205
4.5.3	Leonid Slovin	211
4.6	DER EMIGRANTENKRIMI	214
4.7	KINO UND FERNSEHEN	219
4.7.1	Mesto vstreči izmenit' nel'zja	220
4.7.2	Amnistii ne poležit	224
4.7.3	Verfilmungen im Zentrum und an der Peripherie	225
4.7.4	Die Gunst der Jurys und der Zuschauer	228

5	DIE ZWEITE HÄLFTE DER 1980ER JAHRE	233
5.1	PROBLEME UND REFORMVERSUCHE	233
5.1.1	Die <i>Perestrojka</i> -Politik (1985–1991)	233
5.1.2	Schattenseiten der Sowjetgesellschaft	235
5.2	DEBATTEN UM FUNKTION UND SINN DER KRIMINALLITERATUR	242
5.2.1	Zaghafte Neuerungen in der Diskussion um den Krimi	243
5.2.2	Der Krimi im «Bürgerkrieg der Literaten»	247
5.3	DIE KRIMINALLITERATUR DER <i>PERESTROJKA</i> -ZEIT	249
5.3.1	Krimis aus der ersten Phase der <i>Perestrojka</i> (1985–1988)	251
5.3.2	Krimis der Jahre 1989–1991	259
5.4	DAS KINO	262
5.4.1	Filme der Jahre 1985–1988	262
5.4.2	Filme der Jahre 1989–1991	265
6	DIE 1990ER JAHRE	273
6.1	DER NACHGEHOLTE BOOM UND DIE WIEDERENTDECKUNG DER ALTEN TEXTE	274
6.2	DIE AUSEINANDERSETZUNG MIT DER WIRKLICHKEIT	276
6.2.1	Die kriminellen Strukturen	276
6.2.2	Krimitexte der 1990er Jahre	277
6.3	DAS KINO	283
6.3.1	Die Welt des Verbrechens	284
6.3.2	Verfilmungen	288
6.4	VORWÄRTS IN DIE VERGANGENHEIT	290
6.5	ALEKSANDRA MARININAS ROMANE IN DER GENRETRADITION	292
6.5.1	Die Kriminalisten	294
6.5.2	Täterprofile	297
6.5.3	Das Genre metaliterarisch: Krimis im Krimi	300

6.6 DIE AKTUALITÄT DER ROMANE	304
6.6.1 Bedingungen der Polizeiarbeit	309
6.6.2 Die Welt der Reichen und Mächtigen	311
6.6.3 Das private Glück	313
6.6.4 Die Anderen	316
7 DER RUSSISCHE FRAUENKRIMI (ŽENSKIJ DETEKTIV, ŽENSKIĀ DETEKTIV)	319
7.1 MARININAS ROMANE ALS FRAUENKRIMIS	323
7.1.1 Privatleben und Beruf	324
7.1.2 Äußere Erscheinung	326
7.1.3 Leidenschaft, Attraktivität, Partnerschaft	329
7.2 DIE ROMANE VON POLINA DAŠKOVA	331
7.2.1 Die Romane als Kriminalromane	332
7.2.2 Die Gesellschaft	336
7.2.3 Gender und Frauenthemen	342
7.3 SEX AND CRIME BEI VIKTORIJA PLATOVA	346
7.3.1 Die Romane als Kriminalromane	347
7.3.2 Die Darstellung der Gesellschaft	352
7.3.3 Gender	355
7.4 DAR’JA DONCOVA	357
7.5 MARINA SEROVA	363
8 BORIS AKUNIN UND SEINE «PROJEKTE»	369
8.1 DAS FANDORIN-PROJEKT ALS SERIE	371
8.1.1 Die Gattungen und Erzählperspektiven	372
8.1.2 Die Gegner	383
8.2 LESER AUF SPURENSUCHE	387
8.2.1 Kriminalliteratur und Kino	388
8.2.2 Literatenliteratur	390

8.3 DER HELD	394
8.3.1 Erscheinung und Status	394
8.3.2 Fandorin und die Frauen	402
8.3.3 Fandorin und Russland	407
8.4 DIE ROLLE DER GESCHICHTE	412
8.5 DIE <i>PROVINZ-KRIMIS</i> UM SCHWESTER PELAGIJA	416
8.5.1 Die Romane als Kriminalromane	417
8.5.2 Provinzialität und Weltläufigkeit	419
8.5.3 Intertextualität	422
8.5.4 Detektion und Religion	429
8.5.5 <i>Pelagija ...</i> und der ženskij detektiv	434
9 SCHLUSSBETRACHTUNGEN	439
9.1 BELIEBTHEIT UND VIELFALT	439
9.2 DIE «WIRKLICHKEIT»	443
9.3 DIE HELDEN	445
10 BIBLIOGRAPHIE	449
I. BEITRÄGE ZUR RUSSISCHEN LITERATUR, SPEZIELL DER KRIMINALLITERATUR IN WESTEUROPÄISCHEN SPRACHEN	449
II. DIE RUSSISCHSPRACHIGEN DEBATTEN UM DEN EINHEIMISCHEN KRIMI	456
III. TEXTE	476
IV. VERMISCHTES	490
11 FILMOGRAPHIE	495

Vorwort

Bis zum Ende der 1970er Jahre war ich mir sicher: Einen sowjetischen Kriminalroman kann es nicht geben, weil es ihn nicht geben darf. Die Kommunistische Partei der Sowjetunion hatte 1961 den Eintritt in die Ära des Kommunismus in Aussicht gestellt. Wenn das gesellschaftliche Sein das Bewusstsein bestimmt, dann sollte es nach mehreren Jahrzehnten Sozialismus keine Neigung mehr zu gesellschaftsschädigendem Verhalten geben, bzw. kann man nicht mehr zugeben, dass es so etwas gibt ... Dann fand ich zufällig ein Exemplar dieser Gattung und meine Neugierde war geweckt. Ich fing an, gezielt nach weiteren Exemplaren zu suchen und wurde fündig. Schließlich verfasste ich zu dem Thema eine wissenschaftliche Qualifikationsschrift, die den Forschungsstand bis 1984 berücksichtigte. Darin kam ich zu dem Schluss, dass die sowjetische Kriminalliteratur sich nur dann aus den doch recht engen ideologischen Vorgaben emanzipieren könne, wenn sich die politischen Verhältnisse grundlegend änderten.

Schon bald, nachdem meine Studie 1986 im Druck erschienen war, traten in der Sowjetunion erste kleine, dann immer größere Veränderungen der kulturpolitischen Rahmenbedingungen als Folgen der *Perestrojka*-Politik ein. Deren Auswirkungen auf das Kriminalgenre waren beträchtlich. Ich sammelte weiter Material, publizierte auch hin und wieder einmal zu dem Thema. Die Beobachtungen zu bilanzieren, war aber erst in den letzten Jahren möglich, allerdings mit den Einschränkungen, die die Pandemie der aktiven Bibliotheksarbeit auferlegte. Zum Wesen der Bilanz gehört es auch, die Felder sichtbar zu machen, die noch nicht erschlossen sind und möglicherweise einladen, erforscht zu werden.

Die vorliegende Studie soll einen Überblick über die gesamte Entwicklung des Genres leisten – zumindest soweit dies aus der Sicht einer einzelnen Person aus dem Ausland möglich ist. Dabei ließ sich nicht vermeiden, dass es Überlappungen mit vorherigen Texten gibt. Die Studie von 1986 ist mit Aktualisierungen und umfangreichen Ergänzungen in den Überblick eingearbeitet. Wer sie kennt, dem wird bis zum Kap. 4.4 manches bekannt vorkommen. Die Selbstzitate, die

nicht eigens gekennzeichnet sind, erscheinen vor allem deshalb vertretbar, da das Buch 1986 nur in geringer Auflage erschienen war und längst vergriffen ist. Außerdem war der vorliegende Überblick zunächst für ein internationales Publikum auf Russisch geschrieben, der Angriffskrieg gegen die Ukraine hat aber die entsprechenden Publikationspläne durchkreuzt. Ein renommierter Moskauer Verlag entschied sich Anfang 2023, das Manuskript nicht zu veröffentlichen und verwies auf die Ereignisse «in der letzten Zeit». Der Umstand, dass Mitte Dezember 2023 der mittlerweile im Exil lebende Krimiautor Boris Akunin wegen «Rechtfertigung von Terrorismus» und Falschinformationen über die russische Armee angeklagt wurde, macht die Vorsicht im Nachhinein sehr verständlich. Schließlich widmet das vorliegende Buch diesem Autor ein längeres nicht ohne Anerkennung geschriebenes Kapitel und enthält auch sonst einige Aussagen, die nicht mit dem Selbstbild des offiziellen Russland harmonieren.

Von der russischsprachigen Fassung habe ich die Zitierweise in den Fußnoten und die Bibliographie übernommen. Um den Wasserstand der Fußnoten nicht zu hoch werden zu lassen, wurde bei mehreren wörtlichen Übernahmen aus einer Quelle nur die letzte mit Beleg versehen. Bei Übersetzungen finden sich dort auch die jeweiligen Formulierungen in der Originalfassung.

Titel von Romanen, Erzählungen, Filmen und Artikeln sind in Kapitälchen geschrieben. Sie werden in der wissenschaftlichen Transliteration wiedergegeben, ebenso die Namen von Zeitungen, Zeitschriften und Verlagen. Die Titel werden grundsätzlich in der Originalsprache wiedergegeben, bei der ersten Nennung folgt in Klammern ggf. die Schreibung in Kyrillica, und der deutsche Titel. Liegt ein solcher nicht vor, wird in Anführungszeichen eine Hilfsübersetzung hinzugefügt.

Die Datumsangabe orientierte sich in Russland bis 1917 üblicherweise am julianischen Kalender, die Umrechnung in dem gregorianischen Kalender wird durch den Hinweis «n. S.» (neuer Stil) gekennzeichnet.

Ich danke dem Universitätsverlag Potsdam für die Aufnahme des Buchs in sein Programm. Das beinhaltet nicht nur ein sorgfältiges Lektorat, sondern auch die Gewissheit, dass das Manuskript von ebenso professionellen wie freundlichen Mitarbeitern zum Buch gemacht wird. Auch dafür vielen Dank.

Januar 2024

Norbert P. Franz

0 Methodische Vorüberlegungen

Krimis sind – wie es scheint – die erfolgreichste literarische Gattung überhaupt: Es gibt sie in einer schier unendlichen Menge und Vielfalt, und die verschiedenen Varianten sind wahrscheinlich noch nicht einmal katalogisiert. Menge und Vielfalt der Exemplare stehen jedoch in keinem Verhältnis zu der Aufmerksamkeit, der sich die Gattung bei Kritikern und Wissenschaftlern erfreut. Für sie sind Krimis das, was Insekten für die Biologie sind: in Massen vorhanden, für die Forschung aber eher uninteressant, zumindest für den Mainstream.

Für dieses geringe Interesse gibt es gute Gründe: Die Beschäftigung mit dem Krimi wirft keinen Ertrag für avancierte Theorien ab. Wer sich wissenschaftlich auf die Gattung einlässt, muss deshalb ein Erkenntnisinteresse haben, das sich vor allem auf das kulturelle System und den Literaturbetrieb einer Gesellschaft richtet. Das heißt, nicht so sehr die Machart der Texte, ihre Literarität, in den Vordergrund zu stellen – wie es der Literaturwissenschaftler tut –, sondern vor allem nach der Rolle zu fragen, die dieser Texttyp im System der jeweiligen kulturellen Kommunikation gespielt hat und spielt. Ebenso lässt sich umgekehrt fragen, wie sich dieses System der Kommunikation auf die Herausbildung der Gattung ausgewirkt hat. Dabei hat der Kulturwissenschaftler nicht nur den gedruckten Text im Auge, sondern auch die Artefakte, die sich anderer Medien bedienen: Theaterstücke, Spielfilme, Fernsehserien, Videospiele, Internet. Jedes Kommunikationssystem ist in vielfältiger Bewegung.

In Russland hat sich – und das macht die Beschäftigung mit der dortigen Kriminalliteratur besonders interessant – in den vergangenen anderthalb Jahrhunderten das kulturelle System zweimal sehr stark verändert, weil die politisch-ökonomischen Rahmenbedingungen radikal umgestaltet wurden. Die erste Veränderung war die schrittweise «Verstaatlichung» der Literatur nach der Revolution 1917, die zweite die Wiederzulassung eines Marktes während und nach den Jahren der Regierung Michail Gorbačevs. Die Habitualisierungen veränderten sich in relativ kurzer Zeit, und neue Konventionen der literarischen

und filmischen Kommunikation bildeten sich heraus. Ihnen gilt das besondere Interesse. Dabei werden auch (inter-)mediale Aspekte sichtbar, denn die literarische Kommunikation stellt in Russland ein zwar privilegiertes, aber eben nur ein *Teilsystem* der kulturellen Kommunikation dar, und diese ist v. a. in den letzten Jahren durch die ständige Differenzierung der Medien bis hin zum Internet ausgesprochen komplex geworden. Neben Romanen und Erzählungen werden deshalb – wenn auch nicht gleichberechtigt – andere «Texte» herangezogen, vor allem Filme.

Wie oben angedeutet, hat die traditionelle Literaturwissenschaft – und das gilt auch für die noch junge Medienwissenschaft – den Krimi eher wenig beachtet, insbesondere wenn Russland das Referenzland ist.

Eine relativ detaillierte Diskussion früherer Forschungen zum russisch-sowjetischen Krimi erschien 1986, und sie stellte fest, dass schon damals die russischsprachige Variante des Krimis international wenig beachtet wurde.¹ Daran änderte sich zunächst nicht viel, denn auch nach 1986 blieb die Zahl der analytischen Arbeiten zum Thema zunächst sehr niedrig. Allerdings entdeckte in der zweiten Hälfte der 90er Jahre eine etwas größere Zahl von Literaturwissenschaftlern und (vor allem) -wissenschaftlerinnen den russischsprachigen Krimi als Untersuchungsgegenstand, denn der Markterfolg von Aleksandra Marinina und ihrer Nachfolgerinnen, der auch ein internationaler Erfolg war, hatte den Blick auf die Gattung gelenkt: Das Phänomen *Marinina* und der sogenannte Frauenkrimi (женский детектив) lockte einerseits diejenigen, die sich für Genderaspekte interessierten,² andere nahmen über die Kriminalliteratur die postsowjetische Popularkultur ins Visier,³ also die Literatur, die für große Leserkreise verfasst wurde. Findet diese in ausreichendem Maße Resonanz in der entsprechenden Leserschaft, wird sie populär. Die Existenz einer russischsprachigen Popularkultur ließ sich seit Mitte der 90er Jahre nur noch schwer ignorieren, als ein Segment des Markts aber war sie von der Literaturwissenschaft traditionell ebenso vernachlässigt worden, wie ihr wichtigstes Genre: der Krimi.

Die Gründe dafür, dass man das Thema eher mied, sind offensichtlich: Die sowjetische Literaturwissenschaft hat das Thema – sei es aus methodischer Sta-

1 Franz, N.: *Moskauer Mordgeschichten. Der russisch sowjetische Krimi 1953–1983*. Mainz: Liber, 1986.

2 Пономарева, Г.: «Женщина как «граница» в произведениях Александры Марининой». // Шоре, Е./Хайдер, К. (ред.): *Пол – гендер – культура*. Москва, 1999. (= Немецкие и русские исследования РГГУ). Мела, Е.: «Игра чужими масками: детективы Александры Марининой» // *Филологические науки*, 2000, № 3, стр. 93–103. Trepper, H.: «Die neuen Frauenkrisis in Russland», in: *Mord hat Konjunktur. Dokumentation des Literatursymposiums NordOst-Passagen*, 16.–19. Februar 2000, in Reinbek. Kiel: Landeszentrale f. pol. Bildung, 2001, S. 47–52.

3 Zum Beispiel Менцель, Б.: «Что такое «популярная литература». Западные концепции «высокого» и «низкого» в советском и постсоветском контексте» // *Новое литературное обозрение* 40 (1999), стр. 391–407. Olcott, A.: *Russian Pulp: the «detektiv» and the Russian Way of Crime*. Lanham (MD): Rowman & Littlefield Publishers 2001.

gnation,⁴ sei es aus ideologischen Vorbehalten – nicht so recht bearbeiten wollen. Man sprach zu Sowjetzeiten nicht gerne darüber, dass es schon damals eine Differenzierung in «ernste» und «Unterhaltungskultur» gegeben hatte, denn die Sowjetliteratur sollte als durchweg hochwertig erscheinen. *Eine* Literatur für das *eine* Sowjetvolk. Die westliche Slavistik dagegen – so sie denn dem Thema gegenüber aufgeschlossen war – begnügte sich in der Regel mit Hinweisen,⁵ für umfangreichere Studien verfügte sie oft nicht über eine ausreichende Menge an Quellen, denn diese mussten über längere Zeiträume hinweg gesucht und gesammelt werden.

Die Übersicht über die Fülle des Materials ist für alle Bereiche der Popularkultur ein großes Problem. Deshalb sind zum Beispiel für die Forschungsgeschichte zur frühen Phase der russischen Kriminalliteratur die bibliographischen Recherchen Rejtblats⁶ von großem Nutzen. Für spätere Phasen stehen solche Übersichten noch aus. Hinzu kommt, dass die Popularkultur zwar Teil der allgemeinen literarischen und kinematographischen Entwicklung ist, sie hat aber auch ihre eigene Geschichte mit eigenen Kontinuitäten und Brüchen. Der postsowjetische Krimi kann ohne den sowjetischen als Hintergrund nur unzureichend beschrieben werden, weshalb Studien wie die von Nepomnyashchy⁷ oder Olcott⁸ darunter leiden, dass die sowjetischen Traditionen nicht immer genügend beachtet werden. Die Unterhaltungsfunktion ist gut herausgearbeitet, es gibt eine Menge kluger Beobachtungen, Olcott aber stellt die These auf, die Russen hätten ein anderes Verständnis von Verbrechen als die *Westerners*, und dieses wirke sich bis in den Krimi aus. In Russland betrachte man das Verbrechen und seine Aufklärung vor dem Hintergrund der alten Einsicht, dass jeder Mensch letztlich unvollkommen ist. Er übersieht, dass sich viele Autoren in den späten 1980er und

4 Anlässlich eines Vortrags von Hartmute Trepper bei einem Moskauer Symposium spöttelte die Journalistin Anna Bražkina in der Zeitung *Segodnja* im Jahr 1998: «Die Deutschen untersuchen allen Ernstes die Bücher von Aleksandra Marinina.» (Бражкина, А.: «Сыщик Настя Каменская стала символом эпохи» // *Сегодня*. 1998, (2 нояб.), стр. 4: «Немцы на полном серьезе изучают книги Александры Марининой.»)

5 Bereits im Jahr 1964 wies der Franzose Sylvain Zegel auf das außerordentliche Informationspotential des Krimis hin. Zu dem gerade in französischer Übersetzung erschienenen Roman *РЕТРОВКА*, 38 (Петровка, 38) bemerkte er: «Die Kremlinologen und überhaupt alle Russlandexperten werden ihn mit Gewinn lesen: sie werden in ihm mehr Hinweise auf das Alltagsleben in Moskau finden als in den offiziellsten Texten, den tiefestschürfenden Studien und den seriösesten Reportagen.» (Zegel, S.: «A l'est du nouveau dans le roman policier ...», in: *Le Figaro Littéraire*, Nr. 970 (19.–25. Nov. 1964), S. 4: «Les kremlinologues et, en général, tous les spécialistes des affaires russes le liraient avec profit: ils y trouveraient plus de renseignements sur la vie quotidienne à Moscou que dans les textes les plus officiels, les études les plus approfondies ou les reportages les plus sérieux.»)

6 Siehe Kap. 1.2.

7 Nepomnyashchy, C. T.: «Markets, Mirrors, and Mayhem: Aleksandra Marinina and the Rise of the New Russian Detektiv», in: Barker, A. M. (ed.): *Consuming Russia: Popular Culture, Sex and Society since Gorbachev*. Durham (NC): Duke University Press, 1999, S. 161–191.

8 Olcott, *Russian Pulp*, 2001, loc. cit.

frühen 1990er Jahren, als sie sich die kriminologischen Hintergründe nicht mehr vom Innenministerium diktieren lassen mussten, eher am 19. Jahrhundert orientierten.⁹

Eine Darstellung, die die ganze Entwicklungsgeschichte des literarischen Krimis – und seines filmischen Doppelgängers – in den Blick nimmt, liegt noch nicht vor. Die vorliegende Studie versucht, diesen Bogen zu schlagen. Sie ist in dem Bewusstsein verfasst, dass viele Felder unbearbeitet bleiben mussten, aber auch in der Hoffnung, dass zukünftige Forschungen die Lücken füllen werden.

Der folgenden Darstellung liegt die These zugrunde, dass die russischen Leser sich in ihrer Lust am Genre der Kriminalliteratur nicht wesentlich von Lesern in anderen Ländern unterscheiden. Der Krimi hatte jedoch nach den Anfängen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert in der Sowjetunion keine besonders günstigen Entwicklungsmöglichkeiten. Den Autoren waren bestimmte Sujetkonstruktionen verbaut, andere wurden ihnen geradezu angeboten. Die Entwicklung der Gattung verlief jedenfalls nicht nach Marktkriterien. Auch der spät- und postsowjetische Krimi hat sich in bestimmten Aspekten noch längere Zeit am sowjetischen Muster abgearbeitet. Es entwickelte sich zunächst ein klar *postsozialistischer* Krimi, dessen Verhältnis zur Gattungsgeschichte im eigenen Land zunächst durch Absetzung gekennzeichnet war. Zum führenden Genre auf dem Büchermarkt mauserte er sich aber erst, als er bestimmte sowjetische Traditionen wieder aufgriff und Kontinuität und Bruch neu ausbalancierte. Der Markterfolg

9 Ein schönes Beispiel für den Rückgriff auf die vorsozialistische Literatur bietet Viktor Astaf'evs ПЕЧАЛ'НЫЙ ДЕТЕКТИВ (Печальный детектив; Der traurige Detektiv), wo der Held feststellt, wie recht doch Dostoevskij und Nietzsche gehabt hätten, als sie von den Abgründen des Menschen sprachen: «Nietzsche und Dostoevskij hatten fast richtig hineingegriffen in das faule Eingeweide des jämmerlichen Menschleins, bis zu der Stelle, wo unter der dünnen Schicht der menschlichen Haut und der modischen Kleidung das grausige, sich selbst verschlingende Tier modert, reift, an Gestank zunimmt und Reißzähne wachsen lässt. In der Großen Rus' aber ist das Tier in menschlicher Gestalt nicht einfach ein Tier, sondern eine Bestie, und es wird zumeist von unserem Gehorsam geboren, von unserer Liederlichkeit und Verantwortungslosigkeit, geboren von dem Wunsch, auserwählt zu sein (oder richtiger: eines, der sich auserwählt wähnt), schöner, fetter zu leben als die Nächsten, sich von ihnen abzuheben, etwas Besseres zu sein, zumeist aber so zu leben, als schwämmen sie flussabwärts.» (Астафьев, В.: «Печальный детектив» // Октябрь, 1986, № 1, стр. 61: «Ницше и Достоевский почти достали до гнилой утробы человечихи, до того места, где преет, зреет, набирается вони и отращивает клыки спрятавшийся под покровом тонкой человеческой кожи и модных одежд самый жуткий, сам себя пожирающий зверь. А на Руси Великой зверь в человеческом облике бывает не просто зверем, но звериной, и рождается он чаще всего покорностью, безответственностью, безалаберностью, желанием избранных, точнее, самих себя зачисливших в избранные, жить лучше, сытей ближних своих, выделиться среди них, выщелкнуться, но чаще всего – жить, будто вниз по речке плыть.»).

machte das Genre für weitere Autoren und v. a. Autorinnen attraktiv. Besonders interessant ist dabei die Fortentwicklung der Gattung in Richtung des (in Maßen postmodernen) historischen Romans.

0.1 TERMINOLOGIE

Obwohl – wie angedeutet – jeder Leser und Fernsehzuschauer Krimis kennt, erscheint es notwendig, einige zentrale Begriffe zu klären. Das gilt vor allem für die Bezeichnung der Gattung selbst.

Es gibt gute Gründe – von denen der alltägliche Sprachgebrauch nicht der unerschließbarste ist – die Bezeichnung *Kriminalerzählung*, bzw. die Kurzform *Krimi* für solche Texte zu verwenden, in denen ein tatsächliches oder vermutetes Verbrechen mit einer bestimmten Art von Handlung verknüpft ist, sei es, dass es die Handlung auslöst, sei es, dass diese darauf ausgerichtet ist, ein Verbrechen zu verhindern. Diese Handlung verläuft jeweils nach einem Muster, das dem Leser zumindest in den Grundzügen bekannt ist und auf das er sich einstellt. Um es ganz einfach zu sagen: Ein Text ist ein Krimi, wenn er sich als ein Krimi lesen lässt.

Jeder Text, nicht nur der Krimi, macht den Leser neugierig, da er, wenn er etwas erzählt, immer auch etwas nicht erzählt.¹⁰ Hat er einen beliebigen Roman in der Hand, weiß der Leser in der Regel noch nicht, welcher Art die Geschichte sein wird, die der Text für ihn bereithält. Anders ist es im Krimi: Dieser zeichnet sich dadurch aus, dass der Leser/Zuschauer normalerweise weiß, welche Informationen ihm der Autor vorenthalten wird: Was ist passiert? Wer ist der Täter? Wie wird er gefasst? Dies weiß er schon von vorneherein, wenn die Gattungszugehörigkeit durch einen Untertitel oder die Aufmachung zu erkennen ist, oder er erkennt es im Verlauf der Lektüre. Wenn die Fragen beantwortet sind, ist der Text üblicherweise zu Ende. Mehr soll er in der Regel nicht leisten, denn man liest den Krimi als Text, der durch genau dosierte Spannung Entspannung garantiert. Idealtypisch ist der Krimi also ein hochgradig ritualisiertes Spiel zwischen Autor und Leser.

Definiert man den Krimi als einen nach bestimmten Spielregeln gelesenen Text, erfolgt die Definition in erster Linie über die Rezeption, die der Autor nur bedingt steuern kann. Diese Definition schließt jedenfalls ein, dass man Texte «falsch» lesen kann. Boris Akunin hat sehr unterhaltsam gezeigt, was passiert, wenn man Anton Čechovs Theaterstück *ЧАЙКА* (Чайка; Die Möwe) als Krimi

10 «Das Informationsdefizit zieht den Leser in das Buch hinein, ganz unverkennbar am Anfang, aber auch durch neue Leerstellen, neue unvollständige Zusammenhänge und Details immer weiter (...).» (Wellershoff, D.: «Vorübergehende Entwirklichung. Zur Theorie des Kriminalromans», in: Ders.: *Literatur und Lustprinzip*. Essays. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1973, S. 77–138, hier: S. 84).

liest.¹¹ Die Lektüre nach den Regeln des Krimis bewirkt, dass die poetologischen Verfahren des Krimis deutlich werden, dem Verständnis des ursprünglichen Werks ist sie nicht weiter förderlich. Dies hatte in analoger Weise einige Jahre zuvor Ulrich Suerbaum an James Thurbers *THE MACBETH MURDER MYSTERY* vorgeführt.¹²

Das thematische Kriterium Verbrechen allein ist jedenfalls für die Definition des Krimis nicht ausreichend, weil es viele Texte gibt, die davon handeln, ohne jedoch Krimis zu sein. Sie sollen hier *Verbrechensliteratur* heißen. Eine besonders große Gruppe dieser übergeordneten Textmenge sind die Krimis. In der Geschichte des Genres haben sich verschiedene Untertypen herausgebildet, von denen zwei besonders interessant sind. Bei den einen steht die Aufdeckung eines in der Regel rätselhaften Verbrechens im Vordergrund. Diese Untergattung wird traditionell *Detektivliteratur* genannt, abgeleitet vom lat. *detegere, detectus* ‹aufdecken›. Die Detektivliteratur wurde v. a. in England gepflegt, weshalb es diverse weitere Unterteilungen des Detektiv-Genres gibt, etwa nach Orten, an denen die Handlung spielt – so gibt es z. B. sogenannte Campus-Krimis, die im Universitätsmilieu angesiedelt sind –, oder die Unterteilung nach den Schwerpunkten der Detektion. Zielt die Ermittlung v. a. darauf, die Identität des Täters herauszufinden, spricht man vom *Whodunnit*, steht das Motiv im Zentrum, liegt ein *Whydunnit* vor.

Ist der Täter schnell bekannt und konzentriert sich die Erzählung v. a. auf die Bemühungen, ihn dingfest zu machen, zu fangen, zu verhaften oder im Extremfall zu töten, spricht man von einem *Thriller*, aus dem Englischen *thrill* (erregen). Die Leitfragen lauten dann: Gelingt es dem Täter, erst einmal zu entkommen? Wie rettet sich der Held aus einer bedrohlichen Situation? Welche Nebenfiguren entpuppen sich als mögliche Helfer oder Gegner? Der Thriller versucht einen Nervenkitzel zu erzeugen, wo der Detektiv eher eine intellektuelle Herausforderung bietet, weil er dem Leser die Illusion aufbaut, er könne in Konkurrenz zu dem Detektiv den Fall lösen. Die konkreten Texte mischen in der Regel Elemente beider Untergattungen.

Die russischsprachige Literaturwissenschaft hat Anfang des 20. Jahrhunderts häufig den Begriff *sysknaja literatura* (сыскная литература, ‹Ermittlerliteratur›) verwendet, aber seit den 1950er Jahren benutzte man v. a. *detektiv* (детектив) bzw. *detektivnaja literatura* (детективная литература; ‹Detektivliteratur›) als Oberbegriff für Texte, die von Ermittlungen der Miliz oder der Staatssicherheit erzählten. Erst zum Ende des Sozialismus hin tauchte der Oberbegriff *kri-*

11 Vgl. Franz, N.: ‹Who shot K. G.? Akunin ermittelt›, in: Nohejl, R.; Setzer, H. (Hrsg.): *Anton P. Čechov – der Dramatiker. Drittes internationales Čechov-Symposium Badenweiler im Oktober 2004*. München – Berlin: Verlag Otto Sagner, 2012, S. 501–512, [Online-Vorab-Publikation in: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-46364>].

12 Suerbaum, U.: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart: Reclam, 1984, S. 16–20.

minal'naja literatura (криминальная литература; Kriminalliteratur) auf, der sich dann seinerseits in die beiden Subgenres *detektiv* (детектив; Detektivliteratur) und *boevik* (боевик; Thriller) teilt. Da *detektiv* aber weiterhin auch als Oberbegriff gebraucht wird, gibt es eine terminologische Unschärfe, die aber nur selten zu Missverständnissen führt. Die Detektivgeschichten kannten während der sowjetischen Jahrzehnte nur den Ermittler im Staatsdienst, deshalb wird das Gros der sowjetischen Krimis – in Unterscheidung zum *špionskij [roman]* (шпионский [роман]; Spionageroman) – bisweilen auch *policejskij* oder *milicejskij* (полицейский oder милицейский; Polizei- oder Milizroman) genannt, wahrscheinlich inspiriert vom frz. *roman policier*. Zum *boevik* gibt es noch das weniger gebräuchliche Synonym *triller* (триллер; Thriller).

In vielen Kontexten wurden die Begriffe *russische* oder *sowjetische* Literatur als ein Qualitätsmerkmal verwendet, etwa wenn die «gute» russische Literatur der «schlechten» sowjetischen gegenübergestellt wurde. Oder umgekehrt die sowjetische den nationalen Kulturen überlegen sein sollte. Die hier verwendeten Begriffe des Russischen und des Sowjetischen sind sozusagen qualitätsneutral. *Sowjetisch* ist hier in erster Linie ein Epochenbegriff für die Zeit von der Oktoberrevolution des Jahres 1917 bis zum Ende der Sowjetunion am 31. Dezember 1991, und inhaltlich sowjetisch war die Literatur, die in diesem Zeitraum entstanden ist, insofern, als dass sie durch die sowjetische Gesellschaftsordnung reglementiert war, in manchen Zeiten mehr, in anderen weniger. Ganz ohne Einfluss war diese nie. Die längste Zeit des 20. Jahrhunderts war die russische Literatur – sieht man von der Emigration und *andergraund* (literarisch-künstlerischer Untergrund) ab – die russischsprachige Variante der «multinationalen Sowjetliteratur».

Wenn im Folgenden von erzählenden Texten die Rede ist, sind nicht nur gedruckte Texte gemeint, sondern auch filmische. Filme erzählen nämlich ebenso wie Erzählungen, *Povesti* (Kurzromane) oder Romane. Nur in einem anderen Medium.

0.2 DAS INSTRUMENTARIUM FÜR DIE ANALYSE

Auch zentrale Begriffe der Analyse bedürfen einer – zumindest knappen – Definition, denn der Gebrauch variiert bisweilen erheblich.¹³ Für die Untersuchung des Krimis genügen vier Ebenen, wie sie etwa Cesare Segre¹⁴ unterschieden hat:

- Der *Discours*, die konkrete Erzählung als Erzählung,
- das *Sujet* als die zusammenfassende Paraphrase der Ereignisse (Handlung) in der Reihenfolge, in der sie erzählt werden,
- die *Fabula*¹⁵ als die Paraphrase, die die Elemente der Handlung in ihrer logisch-chronologischen Reihenfolge ordnet,
- das *narrative Modell* als die systematische Bedeutungserweiterung, die die Elemente der Fabula erfährt, wenn sie im Text neu geordnet bzw. in einen speziellen kulturellen Kontext gestellt werden.

Jeder noch so spannende Kriminalroman wird belanglos, erzählt man nur die Fabula, denn für die Kriminalliteratur ist die Differenz von Fabula und Sujet von besonderer Bedeutung.¹⁶ Nimmt man die klassische Detektivverzählung als Beispiel, kann man in ihr drei große Komplexe der Ereignisse ausmachen: Vorgeschichte, Fall und Detektion. Die Erzählung setzt üblicherweise damit ein, dass ein Fall vorliegt, das Ziel der Erzählung ist die Rekonstruktion der Vorgeschichte. Der Text suggeriert dem Leser, er könne dies in Konkurrenz zum Detektiv selbst tun. Der Leser ist durch die schrittweise Konfrontation mit neuen Indizien gezwungen, ständig neue Varianten der Fabula zu entwickeln und zu überprüfen, bis er die Einzelheiten der drei chronologisch aufeinanderfolgenden Grundelemente in eine stimmige logische Geschichte verwandelt hat. Als einen Akt der Lektüre betrachtet, erscheint die Fabula als ein ausgesprochen dynamisches Phänomen. Im lesenden Bewusstsein wird sie ständig fortentwickelt, bis alle Details stimmig sind und die Fabula schließlich eine in sich logische Geschichte ist. Das Sujet und der Discours sind so gestaltet, dass sie durch das Verschweigen von re-

13 Angesichts dessen hat z.B. Wolf Schmid für die Prosaanalyse eine alternative und sehr feingliedrige Differenzierung vorgeschlagen, die für die Bedürfnisse der vorliegenden Untersuchung aber zu komplex ist.

14 Segre, C.: *Le strutture e il tempo*. Torino: Einaudi, 1974.

15 Von den russischen Formalisten eingeführt, dient der Begriff vor allem dazu, in der Textbeschreibung den Grad an Künstlichkeit des Sujets zu bestimmen, indem mittels der logischen Rekonstruktion der Handlung die verfremdende Funktion des Sujets aufgedeckt wird.

16 Auch Friedrich Glauser differenziert zwischen der eigentlichen Krimistruktur («kann man auf anderthalb Seiten nacherzählen») und «Füllsel», den «übrigen hundertachtundneunzig Schreibmaschinenseiten» (Glauser, F.: «Offener Brief über die ‹Zehn Gebote für den Kriminalroman›», in: Idem: *Dada, Ascona und andere Erinnerungen*. Zürich: Arche, 1976, S. 155–165.).

levanten Informationen und das Legen «falscher Fährten» den Leser daran hindern, zu schnell die richtige Lösung zu konstruieren.

In gewisser Weise treffen diese Beobachtungen zum Leseakt auf alle Arten von erzählender Prosa zu. In der Detektivliteratur konzentrieren sie sich auf die bekannten Fragen nach den Umständen der Tat, dem Täter, seinen Motiven, und ob und wie er gefasst wird. Deshalb kann in letzter Konsequenz auf die eigentliche Erzählung verzichtet werden. Tsvetan Todorov berichtet von einem Fall, in dem ein Verlag

[...] echte, aus Polizeirapporten, Verhören, Photographien, Fingerabdrücken und sogar Haarsträhnen bestehende Akten veröffentlicht (hatte); anhand dieser «authentischen» Dokumente sollte der Leser den Schuldigen entdecken (für den Fall des Scheiterns enthielt ein verschlossener, der letzten Seite aufgeklebter Umschlag die Lösung des Spiels, z. B. in der Form des richterlichen Urteils).¹⁷

Dieses Spiel zwischen Autor und Leser funktioniert nur, wenn beide dem Frage-Antwort-Spiel dasselbe Realitätsparadigma zugrunde legen. Das ist in der Regel ein sehr naiver Realismus, d. h. die erzählte Geschichte muss wahrscheinlich sein.¹⁸ Nicht im Sinne der Naturwissenschaft, sondern der Alltagslogik. Die Unschärferelation (oder andere hermeneutische Einschränkungen für Beobachtungen im physikalischen Extrembereich) gelten nicht für die kriminologisch relevanten Ermittlungen. Ein Elektron, nicht aber ein Zeuge kann gleichzeitig hier und dort gewesen sein – der Zuständigkeitsbereich ist immer auf den Alltag bezogen. Dazu muss auch das Setting stimmen. Wenn ein Krimi in Moskau spielt, darf die Petrovka-Straße z. B. nicht auf den Roten Platz münden, o. ä. – die Realien des Alltags funktionieren als Wahrscheinlichkeitsgarantien. In diesen Kontext gehören auch die Beobachtungen, die Umberto Eco zum Erzählinventar, das Jan Fleming in seinen Bond-Romanen benutzt, gemacht hat. Das erzählte Faktum werde durch alle möglichen Abschweifungen des Erzählers, in denen er eigentlich Bekanntes beschreibt, veredelt:

Er beschreibt ein Canastaspiel, ein Serienautomobil, das Armaturenbrett eines Flugzeugs, einen Eisenbahnwagen, die Speisekarte eines Restaurants, die Zigarettenschachtel einer bestimmten Marke, die man in jeden

17 Todorov, T.: «Typologie de roman policier», in: *Paragone – letteratura*. 202 (1966), S. 3–14, [Zit. nach der Übersetzung von Müller, H.: «Typologie des Kriminalromans», in: Todorov, T.: *Poetik der Prosa*. Frankfurt/M.: Athenaiion, 1972, S. 58].

18 Vgl. Die achte Regel Van Dines: «Das Verbrechen muss mit rein naturalistischen Mitteln aufgeklärt werden» (van Dine, S. S.: «Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivromanen», in: Vogt, J. (Hrsg.): *Der Kriminalroman*. München: Fink, 1971, S. 190).

Kiosk kaufen kann. [...] Fleming nimmt sich Zeit, uns das *déjà vu* mit einer Technik des Abfotografierens vorzustellen, denn über das *déjà vu* kann er unsere Identifikationsfähigkeit anregen.¹⁹

Es scheint, als stehe der Bedarf an solchen Realitätsmarkern in umgekehrtem Verhältnis zur Wahrscheinlichkeit des Plots.²⁰

Der Kriminalroman bedarf also keines erkenntnisphilosophischen Fundaments für seinen Realismus und auch die Frage nach Recht und Gerechtigkeit muss nicht unbedingt seriös gestellt sein. Dass am Anfang der Gattung Krimi die Suche nach dem Mörder zu einem Orang-Utan führte, zeigt überdeutlich: Der Krimi kommt ohne elaborierte kriminologische Theorie aus – im Grunde geht es um einen Fall, um ein Rätsel. Irgendeine banale Denksportaufgabe reicht aber nicht, das Rätsel muss mit – wenn auch elementaren – Gerechtigkeitsvorstellungen verknüpft sein. Dies ist erst gegeben, wenn man nach dem Schuldigen eines angenommenen Verbrechens sucht. Diese Minimalbedingung verpflichtet die Autoren auf so gut wie nichts. Offensichtlich gibt ein großer Teil der Krimiproduzenten einfachen Problemformulierungen und ebenso einfachen Lösungen den Vorzug.

Ausgesprochener Beliebtheit erfreuen sich die gängigen Verschwörungstheorien, denn sie liefern zudem eine gewisse Exklusivität: Wenn mächtige Gangstersyndikate international agieren und in Verbindung mit skrupellosen Geschäftsleuten und korrupten Politikern Verbrechen einfädeln, dann verbindet sich mit der einfachen Antwort nach der Ursache des Bösen die – auch sonst so interessante – Welt des Glamours, des Reichtums und der Macht. In diesen einfachen Konstruktionen gibt der Krimi dem Bösen ein Gesicht. Dieses kann, muss aber nicht differenziert sein.

Erschwerend kommt hinzu, dass die Grenzziehung zwischen seriöser Analyse und Verschwörungstheorie umstritten sein kann. So manches was gesellschaftliche Aufklärung zu sein beansprucht, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als Pflege kollektiver Mythen bzw. privater Vorurteile, gerade wenn es um so sensible Bereiche wie Minoritäten und Kriminalität geht.

19 Eco, U.: «Le strutture narrative in Fleming», in: Ders: *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*. Milano: Bompiani, 1978, S. 176–177: «Descrive una partita di Canasta, un'automobile di serie, il cruscotto di un aeroplano, la carrozza di un treno, il menu di un ristorante, la scatola di una marca di sigarette acquistabili in ogni tabacchiera. [...] Fleming si attarda a renderci il *déjà-vu* con una tecnica fotografica, perché è il *déjà-vu* che può sollecitare le nostre capacità di identificazione.»

20 Eine erweiterte Form dieses Wahrscheinlichkeits-Realismus liegt vor, wenn Leser nicht nur die physischen Realien, sondern auch ihre aktuelle soziale Lebenswelt im Krimi wiederfinden wollen. Er heißt hier *Alltags-Realismus*. Davon zu unterscheiden ist schließlich noch der *Sozialistische Realismus*, der im Kap. 1.6 genauer definiert wird.

Der Krimi ist insofern ein demokratisches Genre, als dass idealiter keine Figur vom Verdacht ausgenommen sein sollte.²¹ Faktisch aber schützen gesellschaftliche Rücksichtnahme oder gar Zensurmechanismen bestimmte Gruppen, denn der Krimi kann mit allen möglichen politischen Inhalten angereichert werden. Es ist *auch* diese politische Unentschiedenheit der Gattung, die viele Literaturkritiker dazu bewegt, den Krimi üblicherweise nur als Literatur zweiter Wahl zu betrachten. Andererseits macht die politische Offenheit auch Kriminaltexte aus autoritär regierten Ländern für die Analyse interessant, weil sie zeigen, welche politischen Vorgaben beachtet werden müssen – oder welche Spielräume für die Gestaltung von Kriminalität und Ermittlerfiguren bestehen und wie diese genutzt werden.

0.3 GESCHICHTE UND KONTEXTE DES GENRES

Eine der Voraussetzungen für die Kriminalliteratur ist die moderne Vorstellung, dass Verbrechen aufgeklärt werden können und müssen.

In allen Gesellschaften berauben und töten Menschen einander, es gibt aber gravierende Unterschiede darin, wie solche Taten bewertet und ggf. geahndet werden. Bisweilen werden die Schwerpunkte auf die sozialen und ökonomischen Aspekte gelegt. Da Menschen in der Regel in sozialen Verbänden leben, stellt die Tötung eine Schädigung der Familie dar (und ggf. einen Angriff auf deren Ehre), weshalb der Familie des Täters ein ähnlicher Schaden zugefügt wird. So funktioniert die Logik der Blutrache. Diese kann bisweilen durch ein Blutgeld kompensiert werden. Der soziale Friede wird durch Interessensausgleich wiederhergestellt. Auch noch in vielen modernen Rechtstheorien ist der Gedanke lebendig, dass die Bestrafung des Täters auch eine Genugtuung für die Angehörigen des Opfers ist.

In der jüdisch-christlichen Tradition ist eine Tötung, die nicht durch Notwehr legitimiert ist, ein Verstoß gegen ein zentrales göttliches Gebot (das fünfte im Dekalog) und damit eine schwere Sünde. Der Täter rückt stärker ins Blickfeld, da er durch die Schuld sein Seelenheil verwirkt. Auf die Frage danach, wie ein solcher Sünder Gottes Gnade wieder erreichen kann, gibt es keine einfache Antwort – Reue und Buße gelten aber als wichtige Voraussetzungen.

Die Tat ist aber auch ein Verstoß gegen ein weltliches Gesetz, und die staatliche Gerichtsbarkeit entscheidet über Freiheit oder Strafe. Das schließt Entschädigung für die Geschädigten ein. Diese Gerichtsbarkeit haben die Mächtigen oft an Leute ihres Vertrauens übertragen, ohne dabei die Einhaltung bestimmter Re-

21 Dass der Krimi seinen Leser zwingt, « unsere Vorurteile aufzugeben », hielt Berthold Brecht für eine der Leistungen des Genres (Brecht, B.: « Über die Popularität des Kriminalromans », in: Vogt, *Der Kriminalroman*, loc. cit., S. 319).

geln für das Verfahren einzufordern. Gesetze und Vorschriften, die das Gerichtsverfahren regeln, waren deshalb wichtige Etappen auf dem Weg zu allgemeinen Bürgerrechten.

Wo in einem öffentlichen Gerichtsverfahren nach einem festgelegten Verfahren festgestellt werden musste, ob überhaupt ein Verbrechen vorlag und wenn, wie dieses begangen wurde, richtete sich das Interesse auf die Aufklärung der Tat und ihrer Vorgeschichte. Dies, die Professionalisierung der Ermittlungsbehörden und nicht zuletzt der Einsatz wissenschaftlicher Entdeckungen trug zur Entstehung einer Literaturgattung bei, die die Rekonstruktion von Verbrechen und die Festnahme des Täters in das Zentrum ihrer Handlung stellt.

Manche versuchen zwar, die Ahnenreihe des Krimis bis in die Antike zu verlängern,²² indem sie detektorische Elemente z.B. in Sophokles' OIΔIPOYΣ TYRANNOS (Oιδίπovς Tύpavvoς; König Ödipus) herausstreichen. Die meisten Forscher datieren das Entstehen der Kriminalliteratur aber ziemlich einhellig in das Jahr 1841, als Edgar Allan Poe in *Graham's Magazine* die Erzählung THE MURDERS IN THE RUE MORGUE (Doppelmord in der Rue Morgue) veröffentlichte. Man kennt zwar schon wesentlich ältere Texte, die die typischen Merkmale der Kriminalliteratur aufweisen,²³ diese blieben jedoch Einzelercheinungen, da sie nicht modellbildend wirkten.

Die Erzählung THE MURDERS IN THE RUE MORGUE wurde als ein *Tale of Ratiocination* (Erzählung über das vernunftmäßige Schlussfolgern) geschrieben, die im Weiteren zur Gattung der *Contes Philosophiques* (Philosophische Erzählungen) gehören. Es ist ein Text, in dem zwei verschiedene Arten der Analyse gegeneinander ausgespielt werden: *acumen* (Scharfsinn) und *attention* (Beobachtung). Poe stellt zunächst beide Arten der Analyse vor und zeigt dann anhand einer Geschichte die Überlegenheit des *acumen*. Die Pariser Polizei ist nur zu einfachen Schlussfolgerungen aus der Beobachtung fähig, der Privatdetektiv verknüpft scharfsinnig alle Details zu einer Theorie.

Zwei Frauen werden in Paris bestialisch ermordet. Die Wohnung ist von Innen verschlossen und befindet sich im zweiten Stock. Auguste Dupin verfolgt wie viele andere Einwohner von Paris die Zeitungsberichte über die Fahndungsergebnisse und kommt zu dem Schluss, ein großer Affe müsse die Tat verübt haben. Er gibt eine Annonce auf, und tatsächlich meldet sich ein Matrose, dem sein Orang-Utan mit einem Rasiermesser in der Pfote entlaufen ist. Er hat die Frauen massakriert und ist durch das Fenster geflohen, das dabei zuschlug.

22 Zu ihnen gehört Messac, R.: *Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique*. Paris: Champion, 1929.

23 So enthalten etwa die Geschichten von 1001 Nacht mehrere rudimentäre Verbrecher- und Polizeigeschichten, der älteste chinesische Krimi stammt aus dem 17. Jahrhundert, und auch die deutsche mittelalterliche Literatur weist Texte auf, die dem modernen Krimi sehr ähnlich sind (Vgl.: Ladenthin, V.: «Aufklärung vor der Aufklärung. Literarische Detektive im Mittelalter», in: Arnold, A. (Hrsg.): *Sherlock Holmes auf der Hintertreppe*. Bonn: Bouvier, 1981, S. 82–113.

Der Todesfall ist ein reines Rätsel, die sozialen oder psychologischen Aspekte interessieren nicht. Alles findet eine vernünftige Erklärung.

Die rationale Erklärung wird eines der zentralen Merkmale der sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kräftig entwickelnden Gattung. Die rasche Popularisierung naturwissenschaftlicher Denkweisen und Methoden schuf eine Leserschicht, die einen Reiz darin entdeckte, mit dem genialen Helden in einen Wettbewerb um die Analyse und Kombination der dargelegten Fakten zu treten.

Außer Poes Erzählungen ist noch die Gattung der *Mystery Novel* als Inspirationsquelle für den Krimi zu nennen. Die *Mystery Novel* schöpfte das ganze Arsenal von Sensations- und Schauerereffekten aus, die seit der Frühromantik literarisch in Mode waren, sparte aber die im 18. Jahrhundert noch üblichen übernatürlichen Elemente wie Geister und Spuk aus. Man denke an Wilkie Collins' *WOMAN IN WHITE* (1860; Die Frau in Weiß), wo die furchteinflößenden Elemente das Produkt verbrecherischer Machenschaften sind. Der Leser der 1860er Jahre – darf man annehmen – fürchtete sich nicht primär, wenn er von Erscheinungen las, sie weckten vielmehr seine Neugierde, was sich wohl dahinter verbarg.

Neben diesen Traditionen, die aus der anglophonen Literatur stammen, spielt noch der französische *roman feuilleton* (Feuilletonroman) mit seinen Kolportagen aus der Gesellschaft eine wichtige Rolle. Durch den Feuilletonroman kamen weitere melodramatische Elemente ins Genre. Émile Gaboriau war der Autor, der seine Gesellschaftsromane besonders geschickt mit Kriminalgeschichten kombinierte. Er erfand den Inspector Lecoq als besonders scharfsinnigen Polizisten, während die Polizei bei Poe gegenüber dem Privatmann Dupin nicht besonders erfolgreich ist. Die weite Verbreitung der Romane Gaboriaus in ganz Europa führte dem Genre immer wieder neue Leser zu und regte viele Nachahmer an.

Einer davon war Arthur Conan Doyle, dessen *A STUDY IN SCARLET* (1887; Eine Studie in Scharlachrot) in der Tradition Gaboriaus steht, aus der er sich in späteren Texten jedoch löst, um Poe nachzueifern. Poes Sherlock Holmes ist jedoch kein philosophischer Detektiv, sondern ein Naturwissenschaftler, ein *scientific detective*, der seine Deduktionen methodisch betreibt. Der Held denkt und forscht nicht nur im Labor, er ficht und boxt auch, spielt sogar Violine.

Doyle inspirierte eine Vielzahl von Autoren, die allerdings den Helden variierten. Gilbert Keith Chesterton etwa entwarf seinen Helden Father Brown als Gegenstück zu Sherlock Holmes, dessen szientistischer Ratio er eine höhere göttliche Vernunft gegenüberstellte. Andere Autoren wie Agatha Christie bauten die Rätselhaftigkeit der Taten weiter aus, die Gesellschaft spielte eine immer geringere Rolle.

Die Möglichkeit, mit Hilfe des Krimis ein Bild der Gesellschaft oder eines ihrer Teile zu erstellen, wurde im 20. Jahrhundert wieder stärker genutzt. Durch die Ermittlungen erfährt der Leser etwas über die Gesellschaft, in der das Verbrechen geschieht. Bei Dorothy Sayers etwa sind die aktuellen gesellschaftlichen Diskussionen in die Kriminalhandlung eingewoben.

Texte, die ganz traditionell aus der Perspektive des ermittelnden Helden erzählt werden, nutzen die Investigation oft für soziologische Analysen. Dieses Verfahren ist so weit verbreitet, dass man ganze Untergattungen ausgemacht hat, die das beschriebene Milieu zum Differenzierungskriterium machen: Es gibt sogenannte Städte-Krimis, in denen ein Kenner des Milieus seine Fälle löst – Paradebeispiel ist Kommissar Jules Maigret. Oder die Oberschicht-Krimis der britischen Tradition, in denen schon einmal ein veritabler Lord den Detektiv spielt.

Aber auch in all diesen Spielarten ist die Gesellschaft nur insofern interessant, als dass sie dazu beiträgt, das Verbrechen besser verstehen zu können. Die soziologische Analyse ist nicht der Zweck, sie ist ein Teil der Detektionsarbeit. Das Interesse des Krimis an der Gesellschaft ist sozusagen selbstsüchtig, denn an die Stelle der soziologischen oder politologischen Analyse kann anderes Sonderwissen treten, das die Detektion vorantreibt. Wenn es um soziokulturelle Milieus geht, kann dies die Ethnologie sein, bei den Campus-Krimis ist dies universitäts-spezifisches Wissen bis hin zu philologischem Arkanwissen, das einen höchst gelehrten Detektiv²⁴ voraussetzt.

Die Amerikaner Dashiell Hammett und Raymond Chandler gingen dagegen einen anderen Weg, den man den der *hard boiled school* genannt hat. Ihre furchtlosen Privatermittler agieren in einer so korrupten und kriminellen Gesellschaft, dass der Held die Täter zwar noch ermittelt, sie aber keiner Strafe mehr zuführen kann. Das Verbrechen ist – zumindest tendenziell – nicht die Ausnahme, nicht der Bruch des Systems, sondern das System selbst.

Bei Georges Simenon wird das Verbrechen mit großer Sorgfalt in sein gesellschaftliches Umfeld eingebunden. In seinen Jules-Maigret-Romanen geschehen die Verbrechen meist in demselben kleinbürgerlichen Milieu, dem auch der Ermittler entstammt. Die detaillierten Beschreibungen des Milieus erhalten so einen sehr realistischen Rahmen. Angeregt durch den Erfolg der Romane ist eine ganze Reihe von Maigret-Typen entstanden, also von beamteten Ermittlern, deren Fahndungserfolge vor allem durch ihre Menschenkenntnis zustande kommt. Dazu gehören zum Beispiel Friedrich Glausers Wachtmeister Studer oder Nicolas Freeling's Kommissar van der Valk.

Seit etwa 1960 erscheinen vermehrt Kriminalromane, in denen der Versuch gemacht wird, die Unterhaltsamkeit der Gattung zu nutzen, um Gesellschaftskritik zu üben. Besonders auffällig ist dies bei den Schweden Maj Sjöwall und Per Wahlöö, bei denen die Marxsche Gesellschaftsanalyse so offensichtlich den Hintergrund der Analyse bildet, dass ihr Erfolg auf ein bestimmtes Segment der Leserschaft begrenzt blieb. Das Beispiel von Leonardo Sciascias Mafia-Romanen zeigt, wie die Analyse der gesellschaftlichen Strukturen, wenn sie zu sehr in den

24 Müller, W. G.: «The Erudite Detective: A Tradition in English and American Detective Fiction», in: *Sprachkunst* XVII (1986), S. 245–262.

Vordergrund rückt, dazu führen kann, dass ein Kriminalroman zum bloßen Gerüst für einen Gesellschaftsroman wird. Das mafiöse System ist stets stärker als der Ermittler.

Wird das Denken in den Kategorien von Ursache und Wirkung in Frage gestellt, erhält der Kriminalroman Züge einer Parodie, wie in Umberto Ecos Roman *IL NOME DELLA ROSA* (Der Name der Rose), wo der Ermittler zum Schluss feststellt, dass er nach einer Ordnung der Dinge gesucht hat, von der er doch hätte wissen müssen, dass es sie nicht gibt. Trotzdem kommt er zum richtigen Ergebnis.

Die Variationsmöglichkeiten der Gattung sind – wie es scheint – unbegrenzt, und trotzdem bleiben die einzelnen Texte im Kern als Exemplare der Gattung erkennbar.

0.4 DIE ÄSTHETIK

Schaut man auf die Ästhetik der Kriminalliteratur, fällt – sieht man von Ausnahmen ab – deren Konservatismus auf. Der Kriminalroman verspricht eine vorgegebene Rezeptionssituation, das schon mehrfach erwähnte Spiel, eine neue Variation der bekannten Geschichte vom Bruch der Ordnung und deren Wiederherstellung. Insofern gehorcht die Gattung der Ästhetik der Identität. Dieser gilt nicht das als schön, was neu und ungewohnt ist, sondern das Bekannte, das Gleiche, die Wiederholung.²⁵ Das, was man leicht wiedererkennt, sei es als Grundmuster der Handlung, sei es als Motiv oder stilistische Prägung (Topos).

Der Ästhetik der Identität war die europäische Literatur über viele Jahrhunderte verpflichtet, seit etwa 200 Jahren dominiert jedoch die Ästhetik der Differenz: Ihr gilt als schön nicht mehr das, was einer Regel gehorcht, sondern das, was eine Regel durchbricht. Nicht umsonst ist der Roman, der sich über formale Kriterien überhaupt nicht definieren lässt, das Leitgenre der Moderne. Die Ästhetik der Differenz strebt eine erschwerte Wahrnehmung, bzw. eine Verzögerung des Verstehens an, und die Liebhaber dieser Poetik oder Ästhetik setzen darauf, dass die Erschwernis des Erkennens einen ästhetischen Lustgewinn darstellt. Texte, die sich weiterhin an der Ästhetik der Identität orientieren, gelten üblicherweise als minderwertig.

Vom Krimi erwartet man Spannung, wohldosierte Verunsicherungen in einer fiktionalen Welt, die keine echte Bedrohung darstellt. Die Sicherheit, dass am Ende die Ordnung wiederhergestellt sein wird, gehört zu den Konstanten im Spiel zwischen Autor und Rezipient, und sind wohl ein Grund dafür, dass Detektivgeschichte und Thriller im Spektrum der Populargattungen einen so großen

25 Das erklärt auch deren besondere Neigung dazu, Serien zu bilden.

Raum einnehmen. Die Störung der Ordnung sorgt für Irritation, der Sieg über das Böse wieder für Beruhigung. Außerdem führen die Erzählungen in der Regel in Lebenswelten, die dem Leser zumindest partiell fremd sind, führen ihn in gesellschaftliche und politische Hintergründe ein, die seine Neugierde befriedigen. Wie realistisch diese sind, ist eine andere Frage. Sie müssen ihre Funktion erfüllen.

Poetologisch kann der Krimi sehr eigenwillige Wege gehen. In seiner Entstehungszeit im 19. Jh. war seine Poetik der des kritischen Realismus sehr nahe, und auch später hat es immer wieder Versuche gegeben, Krimis zu schreiben, die mit der übrigen literarischen Entwicklung, etwa dem Modernismus, im Dialog stehen. Dies betrifft aber in der Regel nur einzelne Werke, der Mainstream ist poetologisch eher hausbacken bis simpel. Deshalb gilt der Krimi üblicherweise als Unterhaltungsliteratur und nur als solche, und die Zahl der Seiltänzer, die sich das Schema des Krimis zunutze machen, um sogenannte hohe Literatur zu schreiben, die also die richtige Ausgewogenheit zwischen Spiel und ernsthaftem Anspruch gesucht und gefunden haben, ist nicht besonders groß.

Lange hat man die oben beschriebene Differenz zwischen den Ästhetiken nicht einfach nur festgestellt, sondern mit «hoch» und «trivial» bewertet und teilweise sogar moralisiert («Schund»). Dass die gebildeten Eliten und die breite Masse der Bevölkerung sich in unterschiedlichen kulturellen Strata bewegen, ist als Phänomen anscheinend so alt wie die höhere Bildung. Dabei können die Gebildeten die sogenannte volkstümliche Teilkultur bisweilen durchaus schätzen, was schubweise auch immer wieder passiert. Man denke nur an die Begeisterung für die Folklore während der Romantik. Dabei ging man aber davon aus, dass die meist anonymen Schöpfungen *vom* Volk hergestellt worden waren – diese aber war in den modernen Gesellschaften durch eine *für* die Massen hergestellte Kultur abgelöst worden, der die Gebildeten oft ausgesprochen skeptisch begegneten.²⁶ In Westeuropa gab es in den späten 1960er Jahren erste Versuche, die gesamte literarische Produktion in den Blick zu nehmen. Vom Anfang der 1970er Jahre stammt zum Beispiel der Vorschlag von Hans Dieter Zimmermann,²⁷ die literarische Produktion als ein Spektrum zu begreifen. In dem einen Grenzbereich befindet sich die ästhetisch anspruchsvolle Literatur, die für ein relativ überschaubares Publikum nach bestimmten ästhetischen Prinzipien geschrieben wurde. Literatur von Literaten, «hohe» Literatur, Literatur mit Großbuchsta-

26 Wie dies in Russland nach 1905 der Fall war, wird in Kap. 1.3 am Beispiel der *Pinkertons* diskutiert.

27 Zimmermann, H. D.: *Schema-Literatur. Ästhetische Norm und literarisches System*. Stuttgart: Kohlhammer, 1979.

ben. In dem anderen Grenzbereich die – meist unter Pseudonym veröffentlichte – Massen- oder Schemaliteratur in relativ einfacher Sprache und mit wenig komplizierten Sujets. Dazwischen ist der große Bereich der sogenannten (gehobenen) Unterhaltung, darunter auch die vielen nach den Spielregeln geschriebenen und unter dem eigenen Namen veröffentlichten Krimis und Science-Fiction-Romane. Es gibt keinen Grund, die zu dem Massenbereich zählende literarische oder filmische Produktion per se als ethisch minderwertig zu betrachten. Ob ein Text oder ein Film moralisch anstößig sind, ist eine Frage des Inhalts, bzw. des Alters des Rezipienten.

In einem marktwirtschaftlich organisierten kulturellen System schreiben Autoren unter Zuhilfenahme bestimmter literarischer Verfahren für bestimmte nebeneinander existierende Leserkreise, bzw. auch -typen. Die Differenzierung in parallele Subsysteme bedeutet nämlich keine Undurchlässigkeit der Bereiche. Die Käufer können vielmehr mehreren Subsystemen angehören, bzw. frei zwischen den unterschiedlichen Angeboten oder Rollen wählen. Weder ist ein Autor, der eigentlich gern intime Lyrik schreibt, auf diese festgelegt (er kann sich seinen Lebensunterhalt z. B. durch das Schreiben von Drehbüchern für B- und C-Filme sichern), noch ist der Leser auf ein einziges Segment des Buchmarktes fixierbar: nicht wenige professionelle Vielleser greifen auch gerne einmal zu einem eher nach Schema hergestellten Text, wie etwa einem Krimi. Der Begriff Unterhaltungsliteratur hat deshalb seine Berechtigung.

Die sowjetische Literaturtheorie hat sich lange schwer damit getan, zuzugeben, dass es auch im sozialistischen literarischen System eine Unterhaltungsliteratur geben sollte. Die entsprechenden Debatten konnten erst geführt werden, als der sowjetische *detektiv* als literarische Erscheinung bereits etabliert war. Dieser musste sich gegen die Meinung durchsetzen, es dürfe ihn nicht geben, weil das Verbrechen dem Sozialismus wesensfremd sei. Als man sich dann entschieden hatte, dass man auch im Sozialismus Krimis schreiben darf, war das Problem, ihn als Schema- oder Unterhaltungsliteratur zuzulassen, nicht weniger brisant. Diese Frage nämlich rührt an das Selbstverständnis des «sozialistischen Schriftstellers». Der fühlte sich in der Regel als Teil der *revolutionären Intelligencija*, der Lenin die Aufgabe zugedacht hatte, dass sie «sozialdemokratisches Bewusstsein» in die Arbeitermassen hineinträgt.²⁸ Wenn er für die Massen schreibt, erzieht der Sowjetautor sie. Die Debatte um die Unterhaltsamkeit war deshalb auch eine um die Rolle des Sowjetschriftstellers.

28 Ленин, В. И.: «Что делать? Наболевшие вопросы нашего движения» // [https://ru.wikipedia.org/wiki/Что_делать%3F_\(Ленин\)/2](https://ru.wikipedia.org/wiki/Что_делать%3F_(Ленин)/2)

0 Methodische Vorüberlegungen

Aus diesen Überlegungen ergibt sich das Bündel von Fragen, die bei der Untersuchung der Erzeugnisse der russischen Kriminalliteratur und des Films leitend sind.

Ein Teil der Fragen betrifft die Existenz des Genres: Welche Debatten wurden wo um das Genre geführt? Welche Aspekte wurden in den Vordergrund gestellt? Wie schlagen sich die politischen Veränderungen auf dem Markt für Schema-Literatur und -Filmen nieder?

Ein weiterer Teil der Fragen bezieht sich auf die einzelnen Werke: Welche ästhetischen und poetologischen Vorstellungen lassen sich in dem Werk ausmachen? Wie verhält es sich zur internationalen und heimatlichen Tradition des Genres? Welches Gesicht gibt der Text dem Bösen, welches dem Guten? Welches Bild von der Gesellschaft entsteht? Wie findet sich die Signatur einer Epoche im Text wieder?

1 Die Anfänge des russischen Krimis im 19. und frühen 20. Jahrhundert

Dass die Gattung der Kriminalliteratur in Russland erst relativ spät auftauchte, hat auch mit den Traditionen, das Verbrechen zu betrachten, und der Geschichte der Judikative zu tun.

1.1 DIE VORGESCHICHTE (17. UND 18. JAHRHUNDERT)

Zwar erzählen die aus der Rus' überlieferten Chroniken von Morden und anderen Übeltaten, Geschichten aber, in denen es vorrangig um die Aufdeckung (oder auch nur Verschleierung) einer Straftat geht, finden sich nicht darunter. Mord und Totschlag sind vielmehr Gegenstand von Erzählungen, die heiligendes Dulden propagieren wollen, wie etwa die Erzählungen über die Fürstensöhne Boris und Gleb, die 1015 im Auftrag ihres Bruders Svjatopolk als mögliche Konkurrenten um die Macht ermordet wurden. Solche Erzählungen bereiteten die Entscheidung darüber vor, dass die beiden schließlich als «Erdulder von Leiden» (страстотерпцы) auch öffentlich verehrt werden durften (aus Perspektive der Kirche) bzw. sollten (aus Perspektive ihres Bruders Jaroslav). Solche Texte hatten eine andere Intention als die späteren Krimis.

Etwas näher an dem modernen Interesse war eigentlich nur ein einziger prä-moderner Text – eine anonym überlieferte Erzählung aus dem frühen 17. Jahrhundert. In ПОВЕСТЬ О ШЕМЯКИНОМ СУДЕ (Повесть о Шемякином суде; Das Urteil des Schemjaka) wurde die Differenz zwischen Tathergang und Rekonstruktion derselben vor Gericht zum Thema:

Ein armer Schlucker vom Land fügt zunächst seinem reicheren Bruder, dann einem Popen und schließlich einem Städter Schaden zu. Da alle drei vor Gericht ziehen, der Arme aber

1 Die Anfänge des russischen Krimis im 19. und frühen 20. Jahrhundert

dort aber keinen Fürsprecher hat, beschließt dieser, dem Richter zu drohen. Der Richter missversteht die Zeichensprache des Armen, er hält die Bedrohung mit einem verpackten Stein für eine Ankündigung einer Bestechung und fällt seine Sentenz zugunsten des Armen.

Da der namenlose Arme sich durchsetzt, ging man (aus nachvollziehbaren Gründen) davon aus, dass der unbekannte Autor wohl ein sozialer Aufsteiger war, der sich seiner Herkunft aus dem einfachen Volk noch verpflichtet fühlte. Deshalb wurde der Text zu Sowjetzeiten als «demokratische Satire» (демократическая сатира)¹ bezeichnet, die aus einer Perspektive der Unterdrückten ein Fehlverhalten der Justizorgane anprangerte. In der Tat ist die Gier des bestechlichen Richters das eigentliche Ziel der Satire, es ist eine der vielen Variationen zum Thema des betrogenen Betrügers. Gleichwohl wird an dem Text ein Aspekt deutlich, der für die Kriminalliteratur von Belang ist: Sie bedarf eines besonderen Blicks auf das Verbrechen.

Das Moskovitische Reich, aus dessen Spätphase *POVEST' O ŠEMJAKINOM SUDE* stammt, hatte einige Entwicklungen nicht mitvollzogen, die in Mittel- und Westeuropa im 15. und 16. Jahrhundert zu einer Säkularisierung geführt haben, die allmählich immer weitere Segmente des gesellschaftlichen Lebens erfasste. In Russland wurde – nicht zuletzt durch die Anreicherung der weltlichen Macht mit sakraler Würde – das Unrecht weiterhin auch immer als Sünde betrachtet, der Täter war zugleich Sünder. Für den Begriff des Gesetzes (закон) galt in der Regel immer noch die mittelalterliche Gegenüberstellung von *Gesetz und Gnade*,² wodurch die Gerichtsbarkeit in den Geruch einer zweifelhaften (weil nicht mit Gnade konnotierten) Einrichtung gerückt war.

Eine weitere, damit zusammenhängende und für Russland charakteristische Besonderheit bestand darin, dass die staatlichen Institutionen – im Grunde bis heute – kaum ein Eigengewicht entwickeln konnten, weder die Ermittlungsbehörden noch die Rechtsprechung. Das von Peter I. zum Russländischen Imperium (Российская империя) umgestaltete Land hatte aus der Zeit der Moskoviter Großfürsten und Zaren das sogenannte Räuber-Amt (разбойный приказ) als Strafverfolgungsbehörde übernommen. Im Zuge der Verwaltungsreform (1708–1722) wurde dieses zum Ermittlungsamt (сысканой приказ). Wie diese Behörde tatsächlich funktionierte, lässt sich kaum rekonstruieren. Umfeld und Tätigkeit der Einrichtung wurden in einer vielfach überlieferten Erzählung jedoch literarisch gestaltet. *ISTORIJA MOŠENNIKA VAN'KI KAINA* (История мошенника Ваньки Каина; Die Geschichte von dem Räuber Van'ka Kain), die in vielen ver-

1 Vgl.: Анонимный: «Повесть о Шемякином суде», в кн.: Адрианова-Перетц, В. П. (изд.): *Русская демократическая сатира XVII века*. Москва: Наука, 1977, стр. 17–19.

2 So die üblich gewordene Kurzform des Titels einer Predigt des Kyiver Metropoliten Ilarion (Mitte des 11. Jahrhunderts) – des ersten Ostslaven auf der Kyiver Kathedra.

schiedenen Versionen kursierte, wurde in den 1770er Jahren von Matvej Komarov neu erzählt und 1779 in Sankt Petersburg herausgegeben.

Der 1714 geborene Ivan (Van'ka) Osipov war Leibeigener des reichen Moskauer Kaufmanns Filat'ev, dem er davonlief und sich als Dieb und Mitglied einer Räuberbande durchschlug. Von seinem Herrn wieder eingefangen, zeigte er den Behörden an, dass im Hause seines Herren eine Leiche liege. Dem Kaufmann wurde daraufhin der Prozess gemacht, Ivan aber kam frei. Wieder schloss er sich Banden an, die zum Teil als große bewaffnete Horden in Städten und Provinzen auf Raubzug gingen. In Moskau entschloss sich Ivan, die Seiten zu wechseln. Er bot dem Moskauer Senat an, die im Herbst in die alte Hauptstadt gekommenen Banden auszuheben. Dafür verlangte er Straffreiheit für seine früheren Missetaten. Diese wurde ihm zugesagt, und bald befehligte Ivan ein Festnahmekommando von 45 Polizisten und hielt sich ein ganzes Heer von Informanten, die ihm das jeweils Neueste aus der Unterwelt berichteten. Sowohl diese Zuträger als auch er selbst bereicherten sich bei vielerlei Aktionen, und Ivan wurde bei seinen Rechtsbrüchen immer dreister. Festgesetzt wurde er erst, als er die Frau eines Polizisten vergewaltigte. Nach einem Prozess wurde er 1756 zu Zwangsarbeit verurteilt, ausgepeitscht, gebrandmarkt, und ihm wurden die Nasenflügel aufgeschlitzt. Die Bedingungen im Strafvollzug waren aber immerhin so, dass er dort seine Memoiren schreiben (oder diktieren) konnte. Er starb letztendlich in Haft.

Komarow erwähnt in seinem Vorwort, er habe die Lebensgeschichte Ivan Osipovičs niedergeschrieben, um dem lesenden Publikum eine ähnlich interessante Lektüre vorzulegen, wie es das ins Russische übersetzte Buch über den französischen Gauner Cartouche ist. Er möchte den Stimmen, die da sagen, die Russen hätten keine so frechen und kühnen Gauner, dass sie mit Cartouche verglichen werden könnten, das Gegenteil beweisen. Hier geht es schon um nationalen Stolz, um *eigene* russische Gauner und eine *eigene* sie beschreibende Literatur. Die Beschreibung ist natürlich mit vielen moralischen Kommentaren gespickt, die – der Zeit entsprechend – der Aufklärung verpflichtet sind. So wie das Wasser einer ursprünglich reinen Quelle in Sumpf und Schmutz unbrauchbar werde, meint der Erzähler, «in ähnlicher Weise wird auch der Mensch, so verständig er von Natur aus auch sein möge, sich als verdorben erweisen, wenn es ihm in seiner Jugend an guter Erziehung gebricht und er in der Umgebung schlechter Menschen aufwächst.»³

Auch die Institution der Rechtsprechung war oft nur ein Instrument der Machtausübung. In dieser Logik stärkte der Gesetzgeber die Gerichtsbefugnis-

3 Komarow, M.: *Die ausführliche und wahrhaftige Geschichte des russischen Gauners, des berühmten Diebes, Räubers und Geheimagenten der Moskauer Polizei, Wanka Kain, nebst einer Aufzählung all seiner Spitzeldienste und geheimen Ermittlungen, sowie einem Bericht von seiner ver-*

se der Gutsbesitzer genau in dem Moment, als sie von Zarin Katharina II. endgültig politisch entmachtet wurden. Die Zuweisung der Gerichtsbarkeit selbst war ein Schachzug der Entpolitisierung. Den Bauern wurde 1767 das Recht abgesprochen, sich gegen ungerechte Behandlung, willkürliche Befehle etc. institutionell zur Wehr zu setzen. Selbst eine Beschwerde wurde strafbar. Für den weitaus größten Teil der Bevölkerung bedeutete dies, dass Gerichtssentenzen Machtscheidungen waren. Sie konnten, mussten aber nicht gerecht sein. Eine auf gesundem Menschenverstand und Wahrscheinlichkeiten basierte Beweisführung war nicht prinzipiell vonnöten.

Anders in Westeuropa, wo sich die Kirche schon seit der Spätantike stark verrechtlicht hatte, wovon die Rechtsentwicklung im profanen Leben nicht unbeeinflusst blieb: Das *ius romanum* der westlichen Kirche konkurrierte, ergänzte (und verdrängte bisweilen) die Rechtskulturen der christianisierten Völker. Die reformatorische Bewegung hatte zwar zunächst einen antilegalistischen Affekt, entwickelte aber auch bald ein Kirchenrecht. Die allmähliche Bindung der Macht durch das Recht, die Säkularisierung und die Emanzipation des Bürgertums führten dazu, dass die Gerichtsbarkeit in West- und Mitteleuropa sich immer mehr verselbstständigen konnte. So wurde z. B. in England 1679 das sogenannte Habeas-Corpus-Gesetz erlassen, das den Anwalt einer Partei (also auch den des Staats) verpflichtete, seinen Antrag, jemanden in Haft zu nehmen, vor dem Richter materiell (mit einem «Körper») zu begründen.

Eine Gesetzesübertretung als Bestandteil einer Argumentation zu sehen – das war in Russland noch Anfang des 19. Jahrhunderts nicht die Regel. In Ermangelung klar definierter Rechte und Pflichten war Recht für viele mit sogenannter objektiver Gerechtigkeit, d. h. letztlich mit subjektivem Gerechtigkeitsempfinden, verbunden. Die 1833 vom Zaren als bestätigt erklärte Gesetzessammlung *Svod zakonov* (свод законов) machte die geltenden Gesetze zum ersten Mal überhaupt öffentlich – eine wichtige Grundlage dafür, dass ein Untertan wissen konnte, was verboten oder angeordnet war. Auch die Entwicklung der Städte im 19. Jahrhundert spielte eine wichtige Rolle, denn

Gerade in der Stadt werden die Beziehungen zwischen den Menschen nicht durch Tradition, sondern durch Gesetz geregelt – durch klar formalisierte Rechtsnormen, die von einer bestimmten Situation abstrahieren. Aus einem außergewöhnlichen Phänomen wird ein Verbrechen zu einer

rückten Heirat und den zahllosen Gaunereien, die er mit seinen Spießgesellen im Land verübt hat, übersetzt von Mary Schleifenstein und Roland Beer, Kassel: Röth-Verlag, 1978, S. 12 (Пак, В. Д. [изд.]: Комаров, М.: История мошенника Ваньки Каина. Милорд Георг. Санкт-Петербург: Журнал «Нева», 2000, стр. 9: «так и человек, как бы от природы разумен он ни был, но когда в юности своей не будет иметь доброго воспитания и станет возрастать в обществе развращенных людей, то и сам развращенным явится.»).

alltäglichen Sache, die der Kontrolle bestimmter sozialer Institutionen unterliegt – der Polizei und der Justiz.⁴

Eine Fortsetzung fand die 1833 begonnene Rechtsreform in den 1860er Jahren, als Zar Alexander II. die russische Rechtsprechung der in Westeuropa üblichen anglich. In den Jahren 1861 und 1862 war das Polizeiwesen reformiert worden, im November 1864 folgte die Reform der Justiz. Begleitet wurde die Reform von einer Debatte in der publizistischen und literarischen Öffentlichkeit, wodurch die unterschiedlichen Rechtskonzepte als solche deutlicher wurden. So lässt sich Fedor Dostoevskijs Roman *PRESTUPLENIE I NAKAZANIE* (1866; *Преступление и наказание*; Schuld und Sühne) auch als Modellierung von Rechtskonzepten lesen. Die neuere (und genauere) Übersetzung des Titels als «Verbrechen und Strafe» berücksichtigt die Neuerungen der Reform, die altbekannte Übersetzungsvariante legt den Schwerpunkt auf die moralischen Implikationen. Als eine die Etymologie stärker berücksichtigende Übersetzung wäre auch «Übertretung und Ermahnung» möglich, was die anthropologischen Aspekte der Tat hervorhebt: Der Held Rodion Raskol'nikov übertritt eine Schwelle, von der er hofft, sie würde ihn zum Übermenschentum (Gesetzgeber und Zerstörer) führen. Faktisch aber erkrankt er, sein Bewusstsein spaltet sich, und er stellt sich schließlich den Behörden, ermahnt von der Krankheit an Leib und Seele und unter dem Einfluss einer frommen Prostituierten. Es ist gerade *nicht* die nach den Regeln der reformierten Prozessordnung geführte Untersuchung des Porfirij Petrovič, die den intelligenten Doppelmörder Raskol'nikov zum Geständnis zwingt, sondern dessen Unvermögen, mit der Tat zu leben. In diesem Sinn ist Verbrechen und Strafe geradezu ein Antikrimi.

1.2 ERZÄHLUNGEN ÜBER ERFOLGREICHE ERMITTLUNGEN

Zwar hat man mit Aleksandr Škljarevskij so etwas wie einen Ahnherrn des russischen Krimis,⁵ er war aber nicht der einzige Autor, der in den 1870er Jahren versuchte, mit Erzählungen dieses Typs eine Existenz als Schriftsteller zu begründen.

-
- 4 Рейтблат, А. И.: «Детективная литература и русский читатель» // Рейтблат, А. И.: *От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. http://loveread.ec/read_book.php?id=75394&p=94#gl_18 [28.09.2023]: «Именно в городе отношения между людьми регулирует не традиция, а закон – четко формализованные и абстрагированные от конкретной ситуации правовые нормы. Из явления экстраординарного преступление превращается здесь в вещь обыденную, подлежащую ведению определенных социальных институтов – полицейских и судебных органов.»
- 5 Рейтблат, А. И.: ««Русский Габорио» или ученик Достоевского» // в кн.: Шкляревский, А.: *Что побудило к убийству? (Рассказы следователя)*. М.: Художественная литература, 1993, стр. 1–4.

1 Die Anfänge des russischen Krimis im 19. und frühen 20. Jahrhundert

Die 1994 von Abram Rejtblat zusammengestellte Übersicht⁶ erfasst neun Namen. Außer Škljarevskij waren es in den 1870er Jahren vor allem noch Nikita Timofeev und Semen Panov, die sich mit mehreren Publikationen auf das Genre spezialisierten. Die Anzahl der Autoren nahm ständig zu, in dem Jahrzehnt nach 1900 schrieben schon 23 Autoren in diesem Genre.

1.2.1 ALEKSANDR ŠKLJAREVSKIJ

Der erste von einem russischen Autor geschriebene Text, der man dem neuen Typ der Kriminalliteratur zuordnen kann, ist die Erzählung ОТРЕТУЙ (Отпетый; «Der Unverbesserliche»). Sie war im Jahr 1866 in der Sankt Petersburger Zeitschrift *Delo* erschienen – im selben Jahr wie Dostoevskijs Verbrechen und Strafe. Ihr Autor war der im Gouvernement Poltava am 21. Jan. (2. Feb. n. S.) 1837 geborene Aleksandr Andreevič Škljarevskij, der mit Dostoevskij korrespondierte und anmahnte, der berühmte Kollege solle doch auch ihn als Schriftsteller anerkennen. Als sein Erstlingswerk erschien, arbeitete Škljarevskij noch in einem kleinen Ort des Gouvernements Voronež als Lehrer.⁷ Vorher hatte er als Schreiber bei der Polizei und bei Gericht gedient und dort ganz konkret die ersten Auswirkungen der Justizreform miterlebt.

Der Erfolg seiner Texte in Journalen der Hauptstadt und der Zuspruch seiner Voronežer Freunde ermunterten ihn, die schlecht bezahlte Lehrtätigkeit in der Provinz aufzugeben und (wahrscheinlich 1869) nach Sankt Petersburg überzusiedeln. Dort arbeitete er an verschiedenen Zeitschriften, u. a. den *Sanktpeterburgskie vedomosti*, mit und veröffentlichte ab 1870 auch in Buchform. Es war wohl auch eine Folge des in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Russland dominierenden ästhetischen Realismus, dass man den Krimiautor für einen Kriminalisten hielt: Škljarevskij erhielt das Angebot in den Justizbehörden zu arbeiten, und zwar als Anwarter auf die Stelle eines Untersuchungsführers für besonders wichtige Aufgaben (следователь по особо важным делам). Dort nahm er aber bald wieder Abschied, um weiter das hektische und mühevollen Leben eines Literaten zu leben, der vom Schreiben lebt. Als Škljarevskij am 23. Okt. (4. Nov. n. S.) 1883 – im Alter von gerade einmal 46 Jahren – starb, hatte er insgesamt fünfzehn Bände mit Erzählungen veröffentlicht: Jedes seiner Jahre in Sankt Pe-

6 Рейтблат, А. И.: «Материалы к библиографии русского дореволюционного детектива» (1994) // *ВикиЧтение* [<https://pub.wikireading.ru/23052> (28.09.2023)].

7 Рейтблат, ««Русский Габорио» ...», 1993, loc. cit., стр. 1–4. Die Biographie Škljarevskijs wurde immerhin aufgenommen in: Анонимный: «Шкляревский Александр Андреевич» в: *Энциклопедический словарь*. Санкт-Петербург: Брокгауз/Ефрон, 1890–1904, том 39, стр. 629 и Д. В.: «Шкляревский Александр Андреевич» в: *Русский биографический словарь*. Санкт-Петербург: Императорское Русское Историческое Общество, без года, (Reprint New York: Kraus, 1962), том 23, стр. 328.

tersburg mindestens einen Band. Der sechzehnte Band *NOVAJA METLA* (Новая метла; «Ein neuer Besen») erschien 1886 postum. Anstelle eines Vermögens hatte Škljarevskij Schulden angesammelt, da er sich verspekuliert hatte.

Als Beispiel für Škljarevskijs Schreibweise sei hier seine 1873 zum ersten Mal publizierte Erzählung *ЧТО ПОБУДИЛО К УБИЙСТВУ? РАССКАЗ СЛЕДОВАТЕЛЯ* (Что побудило к убийству? Рассказ следователя; «Welches Motiv gab es für den Mord? Erzählung eines Untersuchungsführers») kurz vorgestellt, denn sie zeigt die typischen Züge einer Kriminalerzählung der 1870er Jahre:

Ein Untersuchungsführer – der Ich-Erzähler – wird an einem warmen Septembertag des Jahres 186* zur Besichtigung eines Tatorts gerufen, wo ein Bekannter, der Oberst Verchovskij, ermordet wurde. Er besichtigt den Tatort und befragt die Personen: den Kammerdiener, Madame Ljuseval' (Lucevale), eine Französin, die im Haus lebt, Frau Kardamonova, deren Anwesenheit im Haus merkwürdig erscheint, und schließlich die Hausherrin Antonina Vasil'evna. Die meisten schildern den verstorbenen Oberst als einen Frauenhelden, der sich neben seiner Frau mit Madame Lucevale und der Kardamonova eine Art von Harem hielt. Sie alle beteuern, nicht eifersüchtig aufeinander gewesen zu sein. Zwar findet der Ich-Erzähler bei der Französin und der Witwe Blutspuren, er hält sie aber beide nicht für Mörderinnen. Als er den Fall schon unaufklärbar wähnt, taucht ein junger Mann auf, der sich als Mörder zu erkennen gibt. Es ist er uneheliche Sohn Verchovskijs, der nur den Teil *Chovskij* des Familiennamens erhalten hat. Er erzählt, dass er die Frau, die sich um ihn gekümmert hat und die er für seine Mutter hielt, habe besuchen wollen: Antonina Vasil'evna. Unerwartet sei der Oberst zurückgekehrt, habe – angetrunken – Antonina beleidigt, geschlagen und, als sie am Boden lag, ins Gesicht getreten. Dann sei der Oberst eingeschlagen. Als Zeuge der Misshandlung habe er, Chovskij, unter dem Bett den Entschluss gefasst, den Oberst zu töten. Den Plan habe er wahrgemacht. Erst danach habe Antonina ihn darüber aufgeklärt, dass der Oberst sein Vater gewesen sei. Dies habe ihn aus dem sicheren Warschau wieder nach Petersburg getrieben, wo er sich nun den Behörden stelle. Die Erzählung endet mit dem Hinweis, dass der Täter verschwunden und der Untersuchungsführer verstorben sei – bei einer Cholera-Epidemie im Jahre 1866. Man habe ihn einen «guten, [...] aber weichen Menschen»⁸ genannt.

Der Umstand, dass das Verbrechen durch starke Gefühle motiviert ist, kann als typisch für die Ursprünge der Kriminalliteratur in Russland angesehen werden. Viele der Figuren töten aus Liebe, Leidenschaft, Wut oder gekränkter Ehre – wofür der Untersuchungsführer in der erwähnten Erzählung ein gewisses Verständnis aufbringt.

8 Шкляревский, А.: *Что побудило к убийству? (Рассказы следователя)*, подгот. текста, сост. вступ. ст., коммент. Абрама И. Рейтבלата. – М.: Художественная литература, 1993, стр. 74: «Человек он был хороший, бескорыстный, но слабый»).

1 Die Anfänge des russischen Krimis im 19. und frühen 20. Jahrhundert

Die Literaturkritik bezeichnete Škljarevskij als einen «russischer Gaboriau», was zeigt, dass sich auch schon für seine Zeitgenossen die Gattungskennzeichen des feuilletonistischen Krimis klar abzeichneten. Die Elemente eines Krimis treten in Texten dieses Typs weniger auf der Ebene der besonderen Sujetkonstruktion auf, als auf der des Erzählens. Es ist ein Sich-Erinnern, das die anfängliche Unwissenheit und den stetigen Erkenntniszugewinn miterzählt, ohne das Ende zu früh zu verraten. Dieser Typus – man könnte ihn *Memoiren-Krimi* nennen – hat in Russland nicht nur den Anfang der Gattung geprägt, sondern auch später immer wieder Konjunktur gehabt, wenn weniger die Spannungserzeugung als vielmehr der Realismus der Handlung betont werden sollte. In der Tat verstand sich Škljarevskij als Autor seriöser Literatur, für die er den gleichen ästhetischen Anspruch erhob, wie die Romane des von ihm bewunderten Fedor Dostoevskij.

Der Titel *russischer Gaboriau* zeugt auch von der Popularität Gaboriaus in Russland. Allein zwischen 1869 und 1873 waren mindestens drei Romane Gaboriaus in russischer Übersetzung erschienen,⁹ die sehr populär waren. Nicht nur die Damen in Turgenevs Begleitung lasen in den 1870er Jahren Gaboriau¹⁰, auch 1911 mokierte sich Gor'kij noch über die große Verbreitung der Werke.¹¹ Poes *THE MURDERS IN THE RUE MORGUE* war zwar auch schon 1874 ins Russische übersetzt worden, er blieb aber – im Gegensatz zu Gaboriau – ohne nachhaltigen Einfluss.¹²

Eine sowohl die Narratologie wie auch die gesellschaftlichen Bezüge berücksichtigende Analyse lässt sich – wie Christine Engel an den Romanen *KONCY V VODU*

-
- 9 Dabei handelt es sich um: *Преступление в Орсивале* (= *Le crime d'Orsival*). SPb, 1869. *Убийство госпожи Леруж* (= *L'affaire Lerouge*). Odessa, 1872. *Дело под № 113*. (= *Le dossier n° 113*). Sankt Petersburg, 1869.
 - 10 In einem Brief an P. V. Annenkov vom 29.6. (11.7.) 1877 heißt es: «[...] meine Damen sitzen an einem runden Tisch und lesen einen Roman Gaboriaus [...]». (Тургенев: *Полное собрание сочинений и писем в 28 томах, Письма в 13 томах*. – Москва-Ленинград: Наука, 1960–1986, Письма, том 12, кн. 2-я, стр. 183: «[...] дамы мои сидят вокруг большого круглого стола и читают роман Габорио [...]»).
 - 11 Горький, М.: «О Бальзаке» (1911), в кн.: *Собрание сочинений в 30 томах*. Москва: Художественная литература, 1949–1956, том 24, стр. 138–140. Schon 1895/96 hatte Gor'kij missmutig festgestellt, dass Gaboriau in Russland mehr gelesen wurde als Auerbach oder George Sand. (Горький, М.: «Между прочим», в кн.: *Собрание сочинений в 30 томах*. Москва: Художественная литература, 1949–1956, том 23, стр. 13–88, здесь стр. 46).
 - 12 J. D. Grossman zitiert Kornej Čukovskij mit den Worten: «Es ist sehr interessant, dass Dupin nirgends in der russischen Literatur – auch nicht an ihren Rändern – einen Nachahmer gefunden hat» (Grossman, J. D.: *Edgar Allan Poe in Russia. A Study in Literary Influence*. Würzburg: Jal, 1973, S. 222: «Очень интересно, что нигде в русской литературе – даже на ее периферии – Дюпен не нашел отражения.»).

(1872; Концы в воду; «Ende im Wasser») von Nikolaj D. Achšarumov und ТРИ СУДА, ИЛИ УБИЙСТВО ВО ВРЕМЯ БАЛА (1876; Три суда, или убийство во время бала; «Drei Gerichtsprozesse, oder Ein Mord zur Zeit des Balls») von Semen Panov gezeigt hat – für viele der frühen Texte der russischen Detektivliteratur anstellen. Dabei kommen durchaus unerwartete Aspekte zum Vorschein, wie die Werbung für ein moderneres Frauenbild. Es sind in der Regel «anschauliche Milieustudien»¹³. Die darin vorgefundenen Schwierigkeiten (sozialer Aufstieg, Rolle in der Familie etc.) spiegelten auch die alltäglichen Herausforderungen der damaligen Leserschaft wider. Indem die Texte in der Regel die Vorzüge einer funktionierenden Justiz zeigen, unterstützen sie die Reformen der 1860er Jahre. Das hat zur Folge, dass die Untersuchungsführer in den Erzählungen als durchweg sympathische und integre Personen dargestellt werden¹⁴ – ein Umstand, den auch Anton Čechov für seinen Detektivroman ausnutzte.

1.2.2 ANTON ČECHOV

In den Jahren 1883 und 1884 verfasste der damals noch sehr wenig bekannte Anton Čechov zwei Texte, die der Poetik des Krimis verpflichtet sind. Den einen, ŠVEDSKAJA SPIČKA (Шведская спичка; Das schwedische Zündholz) mit dem Untertitel *Eine Kriminalerzählung* (Уголовный рассказ), gab er dem satirischen Almanach *Strekoza* für die Ausgabe 1884, den Roman ДРАМА НА ОХОТЕ (Драма на охоте; Drama auf der Jagd) druckte die Zeitschrift *Novosti dnja* von August 1884 bis April 1885 in Fortsetzungen ab. Die ersten drei Fortsetzungen sind mit *Antoša Čechonte* unterzeichnet, dem Pseudonym des damals 24-jährigen Anton Pavlovič Čechov. ŠVEDSKAJA SPIČKA nahm er auch später wieder in Sammelbände auf, ДРАМА НА ОХОТЕ jedoch nicht. Izmajlov¹⁵ berichtet, der etwas reifere Čechov sei sogar unangenehm berührt gewesen, wenn man ihn auf das Werk ansprach.

ŠVEDSKAJA SPIČKA erzählt von dem Gutsverwalter Psekov, der der Polizei meldet, sein Herr, der Gardefähnrich a. D. Kljazov, sei ermordet worden. Da dieser schon seit einer Woche

13 Engel, C.: «Frühe russische Detektivgeschichten», in: Frieß, N./Huber, A. (Hrsg.): *Investigation – Rekonstruktion – Narration. Geschichten und Geschichte im Krimi der Slavia*. Potsdam: Universitätsverlag, 2019, S. 49–68. Hier: S. 55.

14 «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» (Engel, «Frühe ...», loc. cit., S. 60).

15 Измайлов, А. А.: «А. П. Чехов. Критико-биографический очерк», в кн.: *Полное собрание сочинений А. П. Чехова в 23 томах*. Санкт-Петербург: Издательство Адольфа Федоровича Маркса, 1903–1916. Т. XXII, стр. 151–279, здесь стр. 189).

1 Die Anfänge des russischen Krimis im 19. und frühen 20. Jahrhundert

nicht aus dem Schlafzimmer gekommen sei, habe er nachgesehen und Unordnung in dem Zimmer vorgefunden, nicht aber seinen Herrn. Der hinzugezogene Untersuchungsleiter Čubikov besichtigt das Zimmer, ein am Boden gefundenes angebranntes Streichholz – Kljauzov war Nichtraucher – wird als mögliches Beweisstück gesichert. Weiterhin findet man angetrocknetes Blut und einen Stiefel. Der junge Kriminalist Djukovskij erweist sich als besonders findig im Aufstellen neuer Hypothesen und Pläne. Da in dem Provinznest nicht viele Streichhölzer verkauft werden, überprüfen die Kriminalisten die Käufer. Als sie die junge Gattin des Polizeihauptmanns befragen, gibt diese schließlich zu, während der längeren Abwesenheit ihres Mannes Kljauzov, den sie liebt, in ihrer Sauna einquartiert zu haben. Dieser klärt alle Ungereimtheiten, vom Streichholz bis zu dem Stiefel im Garten, auf.

Geschickt spielt Čechov mit bestimmten Rezeptionsgewohnheiten, die er bei seinen Lesern voraussetzt, nämlich dass sie Krimis kennen und wissen, dass man auch auf anscheinend Unbedeutendes achten muss. Mit der Figur Djukovskij führt er dem Leser aber auch vor, wohin eine übereifrige und unbedachte Spurensuche führt: zur Blamage. Im Eifer der Ermittlungen stellt Djukovskij – sich über sich selbst wundernd – fest: «Was manchmal doch ein Mensch kann, den man aus dem Priesterseminar verjagt hat und der Gaboriau gelesen hat – es übersteigt den Verstand!»¹⁶

Die Ironisierung der übereifrigen Kriminallektüre, die nur nach Indizien sucht und die Prüfung der Arbeitshypothese vernachlässigt, wird flankiert durch weitere Verstöße des Texts gegen die Üblichkeiten der Unterhaltungsliteratur. So schildern die Untergebenen ihren verschwundenen Herrn als einen erfolgreichen Frauenhelden und lebenslustigen Zecher. Kaum dass man ihn gefunden hat, erzählt dieser aber, dass er mit der Frau des Polizeimeisters eigentlich nur deshalb mitgegangen ist, weil diese nachts an seinem Schlafzimmerfenster erschienen ist und ihn aufgefordert hat, zu ihr zu kommen. Nicht Kljauzov ist also aktiv geworden, vielmehr hat eine resolute junge Frau ihr Schicksal in die Hand genommen – der vorgeblich schneidige Fähnrich entpuppt sich als willensschwacher Mann, der vor allem Ruhe haben und keinen Skandal auslösen will.

Die parodistischen Bezüge der Erzählung sind offensichtlich: Der vermeintliche Kriminalfall erweist sich als Provinzposse, bei der weder die Ausgangsvermutungen noch die Spurenlese ihren Zweck erfüllen. Der Leser wird genauso hinter das Licht geführt wie einer der Kriminalisten, der durch die Lektüre von Kriminalliteratur auf die falsche Fährte gebracht wird.

16 Чехов, А. П.: «Шведская спичка», в кн.: *Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Сочинения в 18 тт.* Москва: Наука 1974–1983, том 2 (1983), стр. 201–221, стр. 514–516: Шведская спичка. Примечания, здесь стр. 216.: «Что может иногда сделать человек, изганный из семинарии и начитавшийся Габорио, так уму непостижимо!».

Angesichts dieses offensichtlichen Spiels mit den genretypischen Spielregeln für Autor und Leser tat sich die Čechov-Forschung lange schwer, DRAMA NA OCHOTE als Krimi zu lesen. Dies umso mehr als Čechov sich im November 1884, also gerade in der Zeit, als sein Roman in *Novosti dnja* abgedruckt wurde, bissig über die Kriminalliteratur seiner Zeitgenossen ausgelassen hatte: «Es ist fürchterlich, dass es solch schreckliche Hirne gibt, aus denen solch fürchterliche ›Vatermörder‹, ›Dramen‹ und ähnliches hervorkriechen können.»¹⁷

Genau so ein «Drama» hatte er aber gerade geschrieben – DRAMA NA OCHOTE. Auch dieser Text stellt sich ganz deutlich in die Tradition Gaboriaus (und Škljarevskijs), da deren Werke zweimal direkt im Text zitiert werden.¹⁸

Der eigentliche Roman ist von einer (handlungsarmen) Erzählung gerahmt: Ein gut gekleideter Mann, noch nicht vierzig Jahre alt, legt dem Ich-Erzähler, einem Redakteur, ein Manuskript vor, in dem eine wahre Begebenheit beschrieben sein soll. Der Fremde, der sich Kamyšev nennt, habe sie vor einigen Jahren selbst erlebt, als er noch als Untersuchungsleiter in der Provinz arbeitete. Der Redakteur bittet Kamyšev, in drei Monaten wiederzukommen, bis dahin habe er sich eine Meinung über das Manuskript gebildet. Da er bei der Lektüre der Aufzeichnungen Kamyševs ein eigenartiges Gefühl hat, legt der Redakteur dem Leser den Text, den er an einigen Stellen kommentiert hat, selbst vor.

Kamyševs Ich-Erzählung – in seinem Bericht nennt er sich Zinov'ev – setzt damit ein, dass der Graf Karneev unerwartet auf seinem Landgut eintrifft und sogleich nach seinem Freund Zinov'ev schickt. Dieser kommt auch sofort, und bei einem Spaziergang lernen die beiden die schöne blondgelockte, blauäugige Ol'ga, die Tochter des Försters, kennen. Obwohl sie ihn nicht liebt hat sie dem 50-jährigen Urbenin, Verwalter der Güter Karneevs sowie Witwer und Vater zweier heranwachsender Kinder und von Adel, die Ehe versprochen.

Während der bald darauf stattfindenden Hochzeit bricht die Braut aus und gesteht im Garten Zinov'ev ihre Liebe. Skrupellos schlägt dieser ihr vor, seine Geliebte zu werden. Aber auch der Graf findet Gefallen an der schönen Ol'ga, die bald ihren Mann verlässt und zu dem Grafen zieht.

Bald darauf lädt der Graf zur Jagd. Fast alle sind mit von der Partie. Als die Jagdgesellschaft am frühen Abend bei einem reichhaltigen Picknick zusammensitzt, taucht plötzlich die Ehefrau des Grafen auf. Eilig löst sich die Gesellschaft auf, Kamyšev-Zinov'ev geht zu Fuß nach Hause. Spät in der Nacht, als der Arzt gerade bei ihm ist, taucht ein Bote des Gra-

17 Чехов, «Шведская ...», loc. cit, стр. 590: «Страшно делается, что есть такие страшные мозги, из которых могут выползть такие страшные ›Отцеубийцы‹, ›Драмы‹ и проч.»

18 So heißt es zum Beispiel an einer Stelle: «(...) und er erwartet sich solche investigativen Feinheiten, die die Romane von Gaboriau und Škljarevskij so brillant machen» (Чехов, А. П.: «Драма на охоте», в кн.: *Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Сочинения в 18 тт.* – Москва: Наука 1974–1983, том 3, стр. 241–416, здесь стр. 402): «[...] и он наверное ждет следовательских тонкостей, которыми так блещут романы Габорио и Шклjаревско-го [...]».

1 Die Anfänge des russischen Krimis im 19. und frühen 20. Jahrhundert

fen auf, der berichtet, dass Ol'ga nach einem Anschlag auf ihr Leben im Sterben liege. Auf dem Gut angekommen, stellt Zinov'ev Ermittlungen an. Ol'ga stirbt, ohne den Namen ihres Mörders genannt zu haben. Da die Indizien Urbenin schwer belasten, werden er und der Diener Kuz'ma in Gewahrsam genommen. Kuz'ma erzählt, ein Herr habe sich die blutigen Hände an seiner Jacke abgewischt, als er betrunken im Gras gelegen habe. Am Morgen nach dem Verhör wird Kuz'ma erwürgt aufgefunden, der Verdacht fällt auf Urbenin, der in einem ordentlichen Gerichtsverfahren zu fünfzehn Jahren Zuchthaus (катопра) verurteilt wird. Zinov'ev wird seines Amtes enthoben.

Damit enden die 160 Druckseiten umfassenden Aufzeichnungen des ehemaligen Untersuchungsführers. Als Kamyšev (d.h. Zinov'ev) wieder zu dem Redakteur kommt, um nach dem Manuskript zu fragen, weist dieser ihn darauf hin, dass der Text in sich nicht schlüssig ist: Der wahre Mörder sei noch nicht identifiziert. Daraufhin gibt Kamyšev zu, der Mörder von Ol'ga und Kuz'ma zu sein. Da die Tat längst verjährt ist, reist er unbehelligt ab.

Die Logik des Erzählens ist ein wichtiges Thema, das in der Rahmenhandlung verhandelt wird. Der Autor gibt gegenüber dem Redakteur die Schwächen seines Manuskripts (und damit die Morde) zu: «Ich habe getötet, [...] Sie haben das Geheimnis zu fassen gekriegt – und das ist Ihr Glück. Das kommt selten vor: mehr als die Hälfte Ihrer Leser wird den alten Urbenin beschuldigen und meinen Scharfsinn als Untersuchungskommissar bestaunen.»¹⁹

Die Čechov-Forschung tat sich lange schwer mit der Zuordnung von DRAMA NA OCHOTE, es ist aber ganz eindeutig ein melodramatischer Feuilletonroman mit kriminalistischen Elementen, bzw. ein *Meta-Krimi*, der die Poetik des Genres beispielhaft vor Augen stellt.²⁰ Der Redakteur zeigt in seinen Schlussfolgerungen auf, dass Denkgenauigkeit in den psychologischen und soziologischen Details der Erzählung zwangsläufig den wahren Mörder zutage fördern.²¹

Genauso wie Čechov keine Hemmungen hatte, in seinen Vaudeville-Stücken das ganze Effektarsenal der Gattung auszuschöpfen, bedient er sich auch in seinem Krimi einer ganzen Reihe von erzählerischen Verfahren, die für die Gattung typisch sind wie zum Beispiel der gewählte Untertitel *Eine wahre Begebenheit* (истинное происшествие), die Figurenkulisse oder das kurzfristige Erzeugen von Spannung, indem er relevante Informationen verschweigt. Anders aber als Dostoevskij, der ebenfalls häufig zum erzählerischen Inventar des feuilletonis-

19 Чехов, «Драма ...», loc. cit., стр. 413: «– Я убил, [...] – вы поймали секрет за хвост, – и ваше счастье. Редкому это удастся: больше половины ваших читателей ругнет старика Урбенина и удивится следовательскому уму-разуму.»

20 Dazu auch Franz, N.: ««Drama na ochote» – eine Parodie?», in: Kluge, R.-D. (Hrsg.): *Anton P. Čechov: Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985*. (Opera Slavica. N. F. Bd. 18). Wiesbaden: Harrassowitz 1990, Bd. I, S. 3–16.

21 Čechov plädiert damit implizit für eine gesellschaftliche und psychologische Ausleuchtung des Verbrechens, zumindest in dem Maße, als die Logik der Erzählung dieser Ausleuchtung bedarf.

tischen Krimis greift, bleibt Čechov innerhalb der Grenzen der Gattungsstruktur, denn der wahre Mörder wird zwar nicht bestraft, aber überführt. Unter diesem Gesichtspunkt nimmt DRAMA NA OCHOTE schon einige Entwicklungstendenzen vorweg, die sich im Krimi erst im 20. Jahrhundert ganz entfaltet haben.

Čechovs Werk stellt ein frühes Beispiel für den psychologisch und soziologisch fundierten Kriminalroman dar, der international erst im 20. Jahrhundert bei Chesterton und Simenon zur Regel wurde. Seine Zeitgenossen schrieben ihre Krimis überwiegend aus der Ich-Perspektive des Untersuchungsführers, der als Vertreter der staatlichen Macht eine besondere Vertrauensstellung einnahm. Dadurch hatte diese Figur auch eine ganz besondere Glaubwürdigkeit für den Leser. Dass gerade die bis dahin nie auch nur verdächtige Figur der Mörder ist, bewirkt ein Maximum an Überraschungseffekt beim Leser – das Verfahren funktioniert aber nur, wenn es ganz selten eingesetzt wird.²²

Indem er die Glaubwürdigkeit des Untersuchungsführers demontiert, bringt Čechov nicht nur poetologisch den Detektivroman in eine Grenzsituation, er zeigt auch, dass es eine Prämisse gibt, unter der die Justizreform überhaupt nur funktionieren kann. Wenn die Instanz, die die Rekonstruktion des Verbrechens vornimmt, nicht streng sachlich ist, verkommt das ganze Verfahren zur Farce, die freilich für die Unschuldigen großes Leid bedeuten kann. Der moderne Prozess bedarf integrierter Untersuchungsführer und um Gerechtigkeit bemühter Richter.

Während die Texte des Franzosen [...] 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. [...] Wie schlampig der Untersuchungsrichter auch immer ermittelt hat – das Gericht folgt seinen ›Ergebnissen› und produziert mit der Verurteilung des armen Urbenin einen groben Justizirrtum.²³

22 Es dauerte in der Tat 42 Jahre, bis wieder ein Krimiautor dieses Perspektivierungsverfahren aufgriff: 1926 bediente sich Agatha Christie der traditionellen Glaubwürdigkeit der Watson-Figur, um die Leser ihres Romans *THE MURDER OF ROGER ACKROYD* (Alibi; wörtl.: «Der Mord an Roger Ackroyd») damit zu überraschen, dass der Ich-Erzähler der wahre Mörder ist. Christie musste wegen dieses erzähltechnischen *priëms* von Dorothy Sayers und Raymond Chandler verteidigt werden, weil die Literaturkritik ihr vorgeworfen hatte, die Regeln des *fair play* gebrochen zu haben (Vgl. Finke, B.: *Erzählsituationen und Erzählperspektiven im Detektivroman*. Amsterdam: Gruner, 1983).

23 Sproede, A.: «Rechts- und Justizkritik im frühen osteuropäischen Kriminalroman», in: Frieß, N./Huber, A. (Hrsg.): *Investigation – Rekonstruktion – Narration. Geschichten und Geschichte im Krimi der Slavia*. Potsdam: Universitätsverlag, 2019, S. 13–48, hier: S. 27.

1 Die Anfänge des russischen Krimis im 19. und frühen 20. Jahrhundert

Auch Vladimir Aleksandrovs Kriminalroman *MEДУЗА* (1890; *Медуза*; «Die Meduse») führt vor, wie Dienstverfehlungen der ermittelnden Organe die Aufklärung des Verbrechens behindern.²⁴

In solchen Texten steht nicht das Lösen eines Rätsels im Vordergrund, sondern die Bedingungen des Verfahrens. In der Regel aber dient die Detektion vor allem dazu, dem Leser den Scharfsinn des Detektivs zu präsentieren. Dass dieser in der Regel ein staatlicher Ermittler ist, ist dem Streben nach Wahrscheinlichkeit geschuldet. In dieser Hinsicht holte nach der Jahrhundertwende das *Leben* die *Kunst* ein: Bestellte man den ersten russischen Autor von Detektiv Erzählungen zum Untersuchungsführer, so schlüpfte ein führender russischer Kriminalist nach seiner Pensionierung in die Rolle des Autors.

1.2.3 IVAN PUTILIN

Im Jahr 1908 erschienen, gleich in zwei Auflagen hintereinander, in Sankt Petersburg im Verlag *Safonov* Aufzeichnungen eines *echten* Untersuchungsführers: Der Band *PRESTUPLENIJA, RASKRYTYE NAČAL'NIKOM S.-PETERBURGSKOJ SYSKNOJ POLICII I. D. PUTILINUM* (Преступления, раскрытые начальником С.-Петербургской сыскной полиции И. Д. Путилиным; «Verbrechen, die vom Leiter der Sankt Petersburger Kriminalpolizei, I. D. Putilin, aufgedeckt wurden»). Ivan Dmitrievič Putilin war im Mai 1830 im Gouvernement Kursk geboren. Der Vater, ein armer Kollegienregistrator (die 14., d. h. unterste, Stufe der Beamtenhierarchie), sah auch die Zukunft seiner Söhne im Staatsdienst, und schickte den jungen Ivan, nachdem dieser die Provinzschule abgeschlossen hatte, nach Sankt Petersburg, wo schon der ältere Bruder Vasilij im Innenministerium arbeitete. Ivan fing zunächst als Kanzleilehrling an. Er wurde aber von seinem Vorgesetzten gefördert und konnte deshalb die gymnasialen Kurse der Sankt Petersburger Universität besuchen, was ihm den Zugang zu den höheren Beamtenrängen erschloss. Mit 24 Jahren trat er dann in den Polizeidienst ein, wo er kontinuierlich Karriere machte. Im Jahr 1886 wurde eine Kriminalpolizei (сыскная полиция) beim Sankt Petersburger Oberpolizeimeister (Обер-полицмейстер) eingerichtet, zu deren Leiter Putilin bestellt wurde. Als er 1889 aus dieser Funktion abschied, hatte er den Rang eines Geheimrats (dritte Stufe der Beamtenhierarchie) erklommen, war Träger des Anna-Ordens Erster Klasse und anderer Auszeichnungen. Grundlagen dieser außerordentlichen Karriere – schon in die fünfte und vierte Stufe der Hierarchie rückten üblicherweise nur Adelige vor – waren anscheinend sein Fleiß, seine Hingabe an die Arbeit und seine Professionalität. Schon als Anfänger in Polizeidiensten soll er sich in Verkleidung (als Tagelöh-

24 Sproede, «Rechts- ...», 2019, loc. cit., S. 28–35.

ner, Obdachloser, etc.) auf den Märkten, in den Spelunken und Hinterhöfen herumgetrieben haben, um das Milieu zu studieren, mit dem er es zu tun hatte.²⁵ In einer biographischen Skizze, die den *PRESTUPLENIJA, ...* vorangestellt ist, wird Putilin zu seinen Verhörmethoden zitiert:

Ich hatte nie eine fertige Formel für das Verhör. Ich war nie darauf aus, den Verbrecher zu verwirren, ihn in Widersprüche zu verwickeln und damit zu reizen. Im Gegenteil, ich unterhielt mich mit ihnen wie mit einem guten Bekannten, und war darauf aus, ihm das Gefühl zu geben, dass er kein Scheusal ist, kein Übeltäter, sondern ein unglücklicher Mensch, der jeden Mitgeföhls wert ist.²⁶

Er war so erfolgreich, dass seine Anträge, ihn aus gesundheitlichen Gründen aus dem aktiven Dienst ausscheiden zu lassen, dreimal abschlägig beschieden wurden. Als er 1889 schließlich demissionierte, machte er sich daran, einige besonders interessante Fälle aufzuschreiben. Ob es sich dabei um wirklich authentische Kriminalfälle oder doch nur Fiktion handelt, lässt sich nicht mehr feststellen. Putilin starb am 18. (30. n. S.) November 1893, bevor er die Texte veröffentlichen konnte. Einer seiner Erben bearbeitete die Texte so, dass der Verleger I. A. Safonov sie 1908 schließlich druckte.

Als Beispiel für einen Putilin-Text sei hier *УБИЙСТВО КНЯЗЯ ЛЮДВИГА ФОН АРЕСБЕРГА, ВОЕННОГО АВСТРИЙСКОГО АГЕНТА* (Убийство князя Людвиг фон Аренсберга, военного австрийского агента; «Der Mord an dem Fürsten Ludwig von Arensberg, dem österreichischen Militäragenten») kurz vorgestellt:

Am 25. April 1871 wird der österreichische Militäragent tot aufgefunden, und Putilin steht unter Druck, möglichst rasch Erfolge vorweisen zu müssen, da der Zar vorhat, sich persönlich täglich über den Fall auf dem Laufenden zu halten. Putilin findet schnell heraus, dass der vorbestrafte, noch nicht lange aus dem Gefängnis entlassene Gurij Šiškov, der als Küchenhilfe im Haus des Österreichers gearbeitet hatte, höchst verdächtig ist. Kurz darauf kann dieser bei seinem Onkel verhaftet werden. Die Spuren am Tatort lassen vermuten, dass es einen zweiten Täter gibt, und da der Verhaftete schweigt, lässt der Ich-Erzähler unter den Mitgefangenen Šiškovs recherchieren. Ein gewisser Grebennikov kommt

25 Mit dem kometenhaften Aufstieg und der Neigung zum Undercover-Ermitteln war Putilin mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Vorbild für Akunins Romanfigur Fandorin (vgl. Kap. 8.3).

26 Анонимный: «Иван Дмитриевич Путилин (Биографический очерк)», в кн.: Путилин, И.: *Преступления, раскрытые начальником С.-Петербургской сыскной полиции И. Д. Путилиным*, Москва: Юридическая литература, 1990, стр. 7–12, здесь стр. 11: «У меня никогда не было готовой формулы для допроса. Я никогда не старался запутать преступника, поймать его в противоречиях и тем озлобить. Наоборот, я беседовал с ним, как с хорошим знакомым даже, и старался ему внушить, что он не изверг, не злодей, а несчастный человек, достойный всякого сострадания ...»

1 Die Anfänge des russischen Krimis im 19. und frühen 20. Jahrhundert

als Verdächtiger in Frage, allerdings fehlt von ihm jede Spur. Putilin lässt die Kneipen überwachen, wobei v. a. die bei von Arensberg gestohlenen Goldmünzen eine Spur sind. Einer der Agenten Putilins hört am selben Abend ein Gespräch mit, in dem es um Goldmünzen geht, woraufhin er den Kneipier verhört und den Namen der Freundin Grebennikovs erfährt. Noch in der Nacht schmieden die Kriminalisten einen Überwachungsplan, mit dessen Hilfe ihnen Grebennikov am nächsten Abend tatsächlich in die Hände fällt. Im Verhör mit einem General-Adjutant verweigert Grebennikov jede Mitwirkung, weshalb Putilin, dessen Aufgabe mit der Verhaftung eigentlich schon abgeschlossen ist, ihn noch einmal vernimmt. Er legt sich eine Strategie zurecht, nach der er Grebennikov mit einem Verfahren vor einem Militärgericht und der Todesstrafe droht. Dieser wird am nächsten Tag kooperativ, gesteht den Mord und erklärt, wie die Täter vorgegangen sind. Ein kurzes Nachwort erwähnt das Lob, das Putilin zuteil wurde, und dass die beiden Raubmörder zu 17 Jahren Katorga verurteilt wurden.

Die Aufdeckung der Umstände des Mordes an dem Fürsten Ludwig von Arensberg ist als Erinnerung Ivan Putilins gestaltet. Die Zeit- und Ortsangaben sind sehr konkret, und auch die ganze Erzählung ist eher als Rechenschaftsbericht einer besonders gelungenen Verbrecherjagd denn als Krimi gestaltet. Mehrmals hebt der Ich-Erzähler hervor, wie groß das Interesse hoher Persönlichkeiten an einer raschen Aufdeckung des Falls und wie erfolgreich seine Vorgehensweise war, die nach zwei Tagen geständige Täter präsentieren konnte. Auch sind die Ermittlungen so «bodenständig», wie sie in einem fiktionalen Krimi kaum vorkommen: Der Ermittler sucht einfach nach denen, die der Polizeichef in Curtiz' Film *CASABLANCA* «die üblichen Verdächtigen» nennt, und wird dabei auch fündig. Es gibt keinerlei Verrätselungen, die eine besondere analytische Intelligenz benötigten. Routine löst den Fall. Gerade diese Routine verleiht der Erzählung den Anschein besonderer Authentizität²⁷ – ein frühes Beispiel für einen Krimi des Untertyps *procedure*. Putilin verfährt pragmatisch, indem er sich die Persönlichkeit der Täter vor Augen führt:

Gurij Šiškov, von der Herkunft her ein Bauer, unterschied sich in Nichts von dem üblichen Verbrecher aus dem einfachen Volk. Vom Aussehen wie von der Verhaltensweise ein Bauer war er außerordentlich brummig und wortkarg. Das Herz dieses Menschen – so charakterisierten ihn später seine Verwandten – hatte keine Ahnung von Mitleid.

Sein Gefährte Petr Grebennikov entstammte einer Kaufmannsfamilie; solange sein Vater lebte, lebte auch er im Wohlstand, und er erhielt zu Hause auch eine gewisse Bildung. [...] Er erschien mir entwickelter als sein Ge-

27 Sucht man aber nach einem Attachée aus einem Fürstengeschlecht «von A(h)rensberg», den Österreich im Russland des Jahres 1866 nach Russland geschickt haben soll, geht die Suche ins Leere.

fährte Šiškov und eher geneigt zu einem entscheidenden Vorstoß, wenn es um seine Selbstliebe ging – die Schwachstelle auch eingefleischter Verbrecher.²⁸

Die Erinnerungen Putilins wurden 1990 wiederentdeckt und neu herausgegeben. Da seine Texte einerseits ein wichtiger Baustein in einer Geschichte des Krimis in Russland sind, andererseits aber das vermissen lassen, was den Leser des ausgehenden 20. Jahrhunderts am Kriminalfall interessiert, hat eine Verfilmung des Stoffs viele Details hinzugefügt, die in den Romanen so nicht vorkommen. Der Autor des Drehbuchs, der Historiker Leonid Juzefovič, hat auch eine ganze Reihe von Romanen veröffentlicht, die die Fälle des historischen Putilin ausschmücken (so z.B. die Geschichte von dem ermordeten Militäragenten) oder ganz Fiktion sind.

1.3 KRIMIS IN MASSEN

Im europäischen Russland konnten im Jahr 1897 – wie die Volkszählung desselben Jahres ermittelte – immerhin schon 43 % aller Männer und 18 % aller Frauen lesen und schreiben, wobei sich die Verbreitung der Literalität zwischen den Großstädten und dem ländlichen Raum stark unterschied. Wenn man das gesamte russische Reich betrachtet, konnten nur 27 % der Männer und Frauen lesen und schreiben. Dank der bildungspolitischen Maßnahmen stieg die Anzahl der potentiellen Käufer aber stetig und so waren bereits 20 Jahre später, im Jahr 1917, fast 40 % der erwachsenen Bevölkerung alphabetisiert.²⁹

Das kulturelle Leben der großen Masse der Bevölkerung hatte sich Jahrhunderte lang in Gattungen der Mündlichkeit geäußert, in denen des Theaters und der Bildlichkeit dahingegen nur mit den bekannten Einschränkungen. Die Kirche äußerte schon seit dem Mittelalter immer wieder moralische Bedenken gegenüber den volkstümlichen Theateraufführungen, vor allem den Skomorochen-spielen. Deshalb dauerte es bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, dass Bühnen mit

28 Путилин, И.: *Преступления, раскрытые начальником С.-Петербургской сыскной полиции И. Д. Путилиным*, Москва: Юридическая литература, 1990 (Воспроизведено по одноименному изданию 1908 г.), стр. 37: «Гурий Шишков, крестьянин по происхождению, совсем не отличался от общего типа преступника из простолюдинов. Мужик по виду и по манерам, он был срезвычайно угрюм и не словоохотлив. Сердце этого человека, как характеризовали его потом его же родственники, не имело понятия о сострадании. Товарищ его, Петр Гребенников, происходил из купеческой семьи; при жизни отца он жил в довольствие и даже получил дома некоторое образование. [...] Он показался мне более развитым, чем его товарищ, Шишков, и более способным к решительному порыву, если задеть его самолюбие – эту слабую струнку даже закоренелых преступников.»

29 Anweiler, O.: «Erziehungs- und Bildungspolitik», in: Anweiler, O./Ruffmann, K.-H. (Hg.): *Kulturpolitik der Sowjetunion*. Stuttgart: Kröner, 1973, S. 1–144, hier: S. 7.

einem auf den Geschmack der Massen zielenden Repertoire, die sogenannten Volkstheater, in den Vorstädten heimisch wurden. Für die volkstümlichen Bilderbögen (лубок), die im 17. Jahrhundert aufkamen, gab es kein flächendeckendes Vertriebsystem, so dass die kolorierten Holz- und Metalldrucke längst nicht überall präsent waren. Mit der schnellen Alphabetisierung wuchs gerade in Städten der Bedarf an Lesestoffen, die kein allzu großes Bildungswissen voraussetzten, gleichwohl aber garantierten, dass die in die Lektüre investierte Zeit kurzweilig, ja aufregend war, weil man mit den Heldinnen und Helden mitleiden oder mitfiebern konnte, wenn sie in Gefahr schwebten. Diesen Bedarf deckte in Russland – wie in anderen Ländern auch – die Popularkultur, die in industriellem Maßstab auf die Unterhaltungsbedürfnisse der Massen reagierte. Der Wegfall der Vorzensur als Folge der politischen Reformen des Jahres 1905 erlaubte der Druckindustrie, schnell auf die Nachfrage, die es offensichtlich auch in diesem Sektor der literarischen Produktion gab, zu reagieren.

Die Schere, die sich zwischen Hoch- und Popularkultur auftat, war in Russland enorm: Die literarische Mode des Symbolismus, die in der zweiten Hälfte der 1890er Jahre dominant wurde, war ausgesprochen elitär und die oft traditionsgeschwängerten künstlerischen Erzeugnisse konnten nur von denjenigen adäquat rezipiert werden, die einen gediegenen Bildungshintergrund besaßen. Daneben folgten aber noch viele Autoren der aufklärerischen und sozial engagierten Ästhetik des Realismus. Die Kriminalgeschichten der bekannten Autoren Westeuropas wie Gaboriau oder Doyle galten sowohl dort als auch in Russland nicht als Höhenkammliteratur, sondern als interessante, aber ästhetisch nicht besonders anspruchsvolle Lektüre. Sie waren nicht verpönt, sondern wurden von einer gebildeten Leserschaft gelesen, wenn diese sich einfach nur unterhalten wollte. Die entsprechenden Übersetzungen – wie der Holmes-Geschichten von Conan Doyle³⁰ – erschienen in Russland bald nach der Erstpublikation. Mit den Werken der Symbolisten, und auch mit denen der Realisten vom Rang eines Anton Čechov oder Leonid Andrejev konnten und wollten sie nicht wetteifern. Als literarisch anspruchsvolles Werk mit deutlich kriminalistischen Zügen ist aus dieser Zeit Aleksandr Kuprins *ШТАБС-КАПИТАН РЫБНИКОВ* (1906; *Штабс-капитан Рыбников*; Stabs-Hauptmann Rybnikov) zu nennen, eine Spionagegeschichte aus dem russisch-japanischen Krieg.³¹

Weder die Texte der literarischen Realisten noch die anspruchsvolleren Krimis erreichten die Massen. Einige der Autoren des engagierten Realismus wie etwa Lev Tolstoj versuchten mit einem bestimmten Segment ihrer literarischen Produktion diese neuen Leserschichten anzusprechen, indem sie zum Beispiel

30 Schon 1911 erschien eine Übersetzung des Gesamtwerkes in 22 Bänden in St. Petersburg.

31 Ihr hat Boris Akunin 2003 in dem Roman *АЛМАЗНАЯ КОЛЕСНИЦА* (*Алмазная колесница*; Die diamantene Kutsche), dessen erste Absätze Kuprins Erzählung wörtlich zitieren, ein literarisches Denkmal gesetzt.

Texte für Fibeln oder Kalender schrieben. Die Schere zwischen Literaten-Literatur und populären Lesestoffen konnten sie damit allerdings nicht schließen. Diese blieb geöffnet und selbst die vier Jahrzehnte später formulierte Doktrin des Sozialistischen Realismus war in ihrer Forderung nach *Volksverbundenheit* (народность) immer noch um die Schließung dieser Schere bemüht.

Die offensichtliche Lücke schloss die schon aus Westeuropa und den USA bekannte *Heftchenliteratur*. Vor allem im ersten Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende erschienen auf dem russischen Buchmarkt die einfach strukturierten und nicht allzu langen Texte mit Abenteuern berühmter literarischer Detektive wie Sherlock Holmes, Nick Carter und Nat Pinkerton. Ihren Ursprung hatten sie in den *Dime Novels* aus den USA, wo sie nach dem *dime* – dem Zehncentstück – benannt worden waren. Die Europäer übernahmen das Konzept, die Deutschen z. B. als *Groschen-Hefte*, und in Russland übersetzte man oft einfach englisch- oder deutschsprachige Hefte. Die Handlung wurde bisweilen auch in einer russischen Kulisse angesiedelt. So gab es etwa eine Erzählung mit dem Titel *ŠERLOK ŠOLMS v SIMBIRSKЕ* (1908; Шерлок Холмс в Симбирске; «Sherlock Holmes in Simbirsk»).³² Auch in Russland waren die 48-Seiten-Formate preiswert (drei Kopeken), denn die nach 1905 expandierende Druckindustrie hatte nicht nur das Bedürfnis nach Unterhaltung der mittleren und unteren Schichten der Bewohner der Hauptstadt im Blick, sondern auch deren finanzielle Möglichkeiten. Nat Pinkerton war der beliebteste Held. Dementsprechend wurden die Heftchen nach ihm benannt: *Pinkertons* (Пинкертоны).

1.3.1 DIE PINKERTONS AUF DEM BUCHMARKT

Mez'er und ein gewisser Pantarej³³ nennen für das Jahr 1908 eine Gesamtzahl von 624 Titeln dieser preiswerten Lektüre, die sie Ermittlerliteratur (сыскная литература) nennen. Im August 1908 sollen allein in Sankt Petersburg 706 000 Exemplare dieser Heftchen auf dem Markt gewesen sein sollen; Čukovskij³⁴ nennt die Zahl von 622 300. In den folgenden Jahren war ein deutlicher Rückgang zu verzeichnen. Im Jahr 1909 waren es bereits nur noch 506 Titel, 1911 waren noch 23

32 Vgl. Калецкий, П.: «Пинкертоновщина», в: *Литературная энциклопедия*. Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1929–1939, том 8, стр. 646.

33 Мезьер, А.: «О литературе приключений – «сыщицкой» и «разбойничей» и почему к ней влекло и еще влечет читателя» // *Обзор книг и журналов. Приложение к Народному журналу*, 1912, № 9, стр. 33. Пантарей: «Заметка о сыскной литературе» // *Московский еженедельник*, 1908, № 42, стр. 55–58, здесь стр. 55. Das Pseudonym ließ sich nicht auflösen.

34 Чуковский, К.: «Нат Пинкертон», в кн.: тот же: *Собрание сочинений в 6 томах*. Москва: Художественная литература, 1965–1969, том 6, стр. 117–147; hier: S. 117. Vgl. hierzu auch Brooks, J.: *When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Fiction 1861–1917*. Princeton: University Press, 1985 und Dralyuk, B.: *Western Crime Fiction Goes East. The Russian Pinkerton Craze 1907–1934* (= Russian History and Culture, Vol. 11). Leiden/Boston: Brill, 2012.

1 Die Anfänge des russischen Krimis im 19. und frühen 20. Jahrhundert

übrig. Britikov erklärt diesen Rückgang damit, dass «mit dem neuen Anstieg an revolutionären Stimmungen das Interesse an der Detektiv-Lektüre (сыщическое чтение) jäh nachlässt»³⁵ – was wohl politisches Wunschdenken ist. Wahrscheinlicher haben marktübliche Konzentrationsprozesse diesen Rückgang bewirkt, möglicherweise auch die schrittweise Wiedereinführung der 1905 abgeschafften Zensur.³⁶

Die *Pinkertons* waren Action-Geschichten, in denen sich der der Reihe den Namen gebende Held mit ehrgeizigen Verbrechern, die immer weitreichende Pläne haben, anlegt. Bei seinen Abenteuern gerät er pro Heft mindestens einmal in Gefahr, am Ende kann er die Bösen aber überwinden. Die Aufmachung der Hefchen trug der Stilisierung der Auseinandersetzung zu einem regelrechten Krieg gegen das Böse Rechnung, wenn zum Beispiel die *Pinkerton-Hefte* den Helden auf der Titelseite mit «König der Ermittler» (король сыщиков) betitelten.

Als Beispiel sei hier GNEZDO PRESTUPNIKOV POD NEBESAMI (Гнездо преступников под небесами; «Das Verbrechernes unter dem Himmel») kurz vorgestellt, das ohne Jahresangabe zu einem Zeitpunkt zwischen 1905 und 1911 erschienen ist.

Zwei Geschäftsleute aus der Provinz halten sich in New York auf. Einer von ihnen besucht aufgrund einer Zeitungsannonce eine Agentur im 24. Stock eines Wolkenkratzers. Als er nach drei Stunden noch nicht zurückgekehrt ist, sucht ihn sein Freund Džoë Ridžerds. Diesem kommt die Agentur des Mister Garton verdächtig vor, und er geht, nachdem er vor ein Auto gestoßen wurde, zur Polizei. Dort ist gerade der berühmte Nat Pinkerton zu Gast, der sich des Falls annimmt. Er beschattet Ridžerds und kann verhindern, dass dieser im Hotel ermordet wird. Zusammen mit seinem Assistenten Bob Ruland besucht Pinkerton die Agentur, nachdem er sie vorher – als Bote verkleidet – in Augenschein genommen hat. Während Bob einen Käufer spielt, der 10 000 Dollar Bargeld bei sich hat, seilt Pinkerton sich vom Dach des Wolkenkratzers ab. Garton, der noch einen weiteren Helfer hat, bemerkt die Gefahr. Er lässt Bob bewachen und rennt ein Stockwerk höher, um das Seil zu zerschneiden, an dem Pinkerton hängt. Dem aber gelingt es, sich ins Fenster zu schwingen, die Gangster werden überwältigt und der Justiz übergeben. Es stellt sich heraus, dass diese ihren Besuchersessel mit dem Starkstrom des Fahrstuhls zu einem «elektrischen Stuhl» umgewandelt hatten und so ihre Opfer töteten.

Erzählt wird dies auf 48 Seiten in einer sehr einfachen Sprache, in der nur die Dialoge ein wenig Kolorit enthalten, wenn etwa Pinkerton sich als angetrunkenen Bote ausgibt.

35 Бритиков, А. Ф.: «Детективная повесть в контексте приключенческих жанров», в: Ковалев, В. А. (изд.): *Русская советская повесть 20–30х годов*. Москва: Наука, 1976, стр. 408–453, hier: S. 422.

36 Z. B. hatte Pantarej ausdrücklich verlangt, das Ministerium für Volksbildung solle einschreiten.

«Ich bin mit einem Auftrag geschickt worden ... Ganz schön hoch hängt Ihr hier oben!», unterbrach sich der Bote selbst, als er aus dem Fenster schaute.

[...]

«Genug geschwätzt!», schrie er [Garton – N.F.]. «Weshalb sind sie gekommen?»

«Für ein teures Säckelchen!», zwinkerte der Bote listig.³⁷

Es gibt keine schwierigen Rätsel, keine problematischen Gefühlslagen, nur Offensichtlichkeiten, wie die, dass die Funktion des dritten Gangsters, eines Lastenkutschers, darin besteht, die getöteten Kunden der Agentur in Kisten wegzuschaffen. Die Spannung der letzten Seiten wird schon durch das Titelbild, das den sich abseilenden Pinkerton zeigt, angedeutet: Wie rettet sich Pinkerton aus dieser Gefahr über der Straßenschlucht von New York? Wie wird er zum Sieger?

Der Held zeichnet sich durch Schnelligkeit, Mut und Kraft aus, ihm gelingt es meist nach kurzer Zeit, seinen Gegner zu entwaffnen und ihn mit einem Schlag niederzustrecken: «Garton hatte vor, hinter die Biegung des Korridors zu fliehen, aber Pinkerton kriegte ihn zu fassen und hieb ihn mit einem Faustschlag von den Beinen.»³⁸

Diese Faustschläge fielen dem damals 30-jährigen Kinderbuchautor Kornej Čukovskij auf.³⁹ In einem Vortrag, den er 1908 vor dem *Moskauer Literarisch-künstlerischen Zirkel* (Московский литературно-художественный кружок) hielt und im selben Jahr als Broschüre veröffentlichte⁴⁰, geht er hart mit der Massenunterhaltung ins Gericht. Er erkennt, dass die städtischen Massen nicht mehr *das Volk* (народ) sind, das sich seine Mythen und Folklore über Jahrhunderte

37 Анонимный: *Гнездо преступников под небесами*. Санкт-Петербург, [без указания года]. Репринт: Москва: АО Панас-Аэро, 1994, стр. 9: «– Я пришел по поручению ... Ну и высоконожко же вы поместились! – прервал посыльный сам себя, заглядывая в окно. / [...] / – Довольно болтать! – вскричал он. – Зачем вы пришли? / – За одной драгоценной вещичкой! – лукаво подмигнул посыльный.»

38 Анонимный, *Гнездо ...*, loc. cit., стр. 15: «Гартон, как раз собирался скрыться за поворотом коридора, но Пинкертон настиг его и ударом кулака сбил с ног.»

39 «Ich habe dreiundfünfzig Bücher über die Abenteuer von Nat Pinkerton gelesen – und ich war überzeugt, dass das einzige, worin Nat Pinkerton brilliert, darin besteht, Backpfeifen, Ohrfeigen, Kieferbrecher und schreckliche, ohrenbetäubende Schläge zu geben» (Чуковский, К. И.: «Нат Пинкертон и современная литература» // <https://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/kritika/nat-pinkerton-i-sovremennaya-literatura-2>; 28.09.2023): «Я прочитал пятьдесят три книжки приключений Ната Пинкертона – и убедился, что единственно, в чем Нат Пинкертон гениален, это именно в раздавании оплеух, зуботычин, пощечин и страшных, оглушительных тумаков.»

40 Иванова, Е.: «Комментарии», в кн.: Чуковский, К. И.: *Собрание сочинений в 15 томах*, том 7. Литературная критика. 1908–1915. Предисловие и комментарии Е. Ивановой. Москва: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003, стр. 25–62, 644–650).

hinweg schuf. An seine Stelle seien ungebildete⁴¹, aber alphabetisierte Leute getreten, die er – noch nicht kolonialismuskritisch sensibilisiert – «Wilde» (дикари), bzw. «Hottentotten» (готтентоты) nennt. Diese seien auch nicht mit dem Kleinbürgertum identisch, das noch richtige Literatur lese. Die «Großstadt-Wilden» ließen sich dagegen ihre Ersatz-Folklore industriell herstellen: «Diese Balladen, Legenden und Märchen sind ein Produkt des Marktes [...]»⁴²

Viele Filme seien einfach nur schrecklich, und die Heftchen wertete er als problematisches Lesefutter. Die Action-Krimis seien die neuen Mythen, an die Stelle der Recken aus der Folklore sei jedoch nicht etwa der intellektuell anspruchsvolle Sherlock Holmes getreten, sondern der Draufgänger Nat Pinkerton. Eine Seele sei für Pinkerton überflüssig. Bissig beschreibt Čukovskij den Abstieg des Detektivs aus der *hohen Literatur* in die Niederungen des *städtischen Epos* (городской эпос):

Man nahm Holmes die Geige weg, man riss ihm die letzten Fetzen des Childe-Harold-Mantels vom Leibe, man riss ihm alle menschlichen Gefühle und Ansinnen aus dem Herzen, drückte ihm eine Pistole in die Hand und sagte:

«Geh' und schieß' ohne aufzuhören, und vor allem so, dass es viel Blut gibt. Wen du nicht erschießt, den bring auf den elektrischen Stuhl. Das gefällt mir am besten von allem.»⁴³

Resigniert stellt der Autor fest, dass diese Art von Massenunterhaltung sprunghaft zunehme, durch sie würden Weltanschauungen und Werte relativiert.⁴⁴

Die Reaktion auf diese Kritik war nur zum Teil zustimmend, denn die meisten Rezensenten waren sich einig, dass Čukovskij in seiner Schilderung «übertreibe, den <zersetzenden> Einfluss des Unterhaltungskinos und das <leichte> Lesen überschätze und die Intelligencija vorzeitig zu Grabe»⁴⁵ trage.

41 Es waren aber wohl v. a. Jugendliche, die sie kauften, eine Umfrage unter Gymnasiasten im Jahr 1909 hatte gezeigt, dass 90 % der Schüler *Pinkertons* lasen (Рейтблат, А.: «Пинкертон в России», в кн.: Анонимный: *Нам Пинкертон – король сыщиков*. Москва: АО Панас-Аэро, 1994, стр. 2).

42 Чуковский, «Нат Пинкертон и современная ...», loc. cit.: «Эти баллады, легенды и сказки есть рыночный продукт [...]»

43 Чуковский, «Нат Пинкертон и современная ...», loc. cit.: «Он отобрал у Шерлока скрипку, он скинул с него последние лохмотья Чайльд-Гарольдова плаща, он отнял у него все человеческие чувства и помышления, дал ему в руки револьвер и сказал: – Иди и стреляй без конца, и, главное, чтобы больше крови. Кого не застрелишь, веди на смертную казнь. Это мне нравится больше всего [...]»

44 Die Intelligencija des alten Stils, für die ihre politischen Überzeugungen wie eine Religion waren, gebe es nicht mehr.

45 Иванова, Е.: «Комментарии», в кн.: Чуковский, К. И.: *Собрание сочинений в 15 томах*, том 7. Литературная критика. 1908–1915. Предисловие и комментарии Е. Ивановой. Москва: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003, стр. 25–62, 644–650: «Большинство рецензен-

Auch der Philosoph und Publizist Vasilij Rozanov mochte vor dieser Lektüre, deren Faszination gleichwohl auch er erlag, nur warnen:

«Kinder, für euch ist es schädlich, Sherlock Holmes zu lesen.» Und als ich ihnen einen Packen weggenommen hatte, begann ich selbst, sie heimlich zu lesen. Jedes Heftchen hat 48 Seiten. Nun fliegt der (Schnellzug) *Siverskaja-Peterburg* wie im Traum vorbei, aber ich sündige weiter mit *Vor dem Schlafengehen*, manchmal bis vier Uhr in der Frühe. Scheußliche Geschichten.⁴⁶

Diese Warnung Rozanovs ist ein schönes Beispiel dafür, dass man das Zielpublikum der Populärliteratur bestenfalls idealtypisch beschreiben kann, wenn auch ein eher elitärer Denker wie Rozanov ein Leser solcher Hefte werden konnte. Auch von anderen Autoren sind ähnliche Lektüreerlebnisse mit den *Pinkertons* bekannt. Zwei davon, Mariëtta Šaginjan⁴⁷ und Leonid Borisov, setzten die Erfahrungen produktiv um, indem sie sich später am Programm der *Roten Pinkertons* beteiligten.

Die Groschen-Heftchen waren, wie bereits gesagt, keine ausschließlich russische Erscheinung, die russische Unterhaltungsindustrie übernahm vielmehr das ursprünglich aus den USA stammende Genre, das um 1900 auch in Westeuropa bereits etabliert war. Abram Rejtblat weist darauf hin, dass russische Broschüren mit Nick Charter als Helden in der Regel aus dem Englischen übersetzt waren, solche mit Nat Pinkerton aus dem Deutschen.⁴⁸

Die Hefte erschienen in der Regel anonym, wenn Autoren genannt werden, handelt es sich meist um Pseudonyme. So verfasste ein gewisser R. L. Antropov, als genuin russische Abenteuer auf den Markt kommen sollten, die Serie erfundener Abenteuer GENIJ RUSSKOGO SYSKA I. D. PUTILIN (Гений русского сыска И. Д. Путилин; «Das Genie der russischen Fahndung I. D. Putilin») unter dem Pseudonym Roman Dobryj.⁴⁹ Wenn also ein Erbe Putilins die Erzählungen sei-

тов сходилось во мнении, что Чуковский стужает краски, переоценивает «разлагающее» влияние развлекательного кинематографа, «легкого» чтения и преждевременно хоронит интеллигенцию.»

46 Rozanov, V.: *Опавшие листья*. Санкт-Петербург: Амфора, 2000, стр. 95: «– Дети, вам вредно читать Шерлока Холмса. / И, отобрав пачку, потихоньку зачитываюсь сам. В каждой – 48 страничек. Теперь «Сиверская – Петербург» пролетают как во сне. Но я грешу и «на сон грядущий», иногда до 4-го часу утра. Ужасные истории.»

47 In ihren Memoiren berichtet Šaginjan, dass auch sie im Jahre 1910 eine Reihe der verpönten Pinkertonheftchen gekauft und sich von der Lektüre bis spät in die Nacht hatte fesseln lassen (Шагинян, М.: «Человек и время. Четвертая часть» // *Новый мир*, 1974, № 2, стр. 182).

48 Рейтблат, «Пинкертон в России ...» 1994, loc. cit., стр. 3. Der Umstand, dass in GNEZDO PRESTUPNIKOV POD NEVESAMI der Lift «Hinaufzieh-Maschine» (подъемная машина), also «Aufzug» genannt wird, könnte – neben der Aufmachung – ein Hinweis auf eine Übersetzung dieses Hefts aus dem Deutschen sein.

49 Рейтблат, «Пинкертон в России ...» 1994, loc. cit., стр. 6.

1 Die Anfänge des russischen Krimis im 19. und frühen 20. Jahrhundert

nes Verwandten (oder vielleicht doch *seine* Erzählungen über seinen berühmten Verwandten?) im Jahr 1908 herausbrachten (s. o. Kap. 1.2.3), tat er dies zu einem günstigen Zeitpunkt. Dieser erklärt zumindest, warum in einem Jahr zwei Auflagen erscheinen konnten.

1.3.2 DIE ROTEN PINKERTONS

Nach der Machtergreifung der Bolschewiki im Jahr 1917 hatte sich die literarische Landschaft in Sowjetrußland stark verändert und einige Schriftsteller fielen dem Terror der ersten Monate zum Opfer (wie etwa Nikolaj Gumilev, dem man konterrevolutionäre Tätigkeit vorwarf). Die meisten versuchten aber, unter den neuen politischen Bedingungen weiter zu arbeiten, zumal sie die Herrschaft der Sowjets nicht für dauerhaft hielten. Einige gingen angesichts der auch ökonomisch schlechten Lage sogleich ins Ausland, andere folgten in den nächsten Monaten und Jahren. So schrieb auch Ivan Bunin in der Emigration 1925 die Kriminalerzählung *DELO KORNETA ELAGINA* (Дело корнета Елагина; Der Fall des Fähnrichs Jelagin), die einen authentischen Fall aus dem Jahre 1891 aufgreift.

Wie man in Sowjetrußland die Kriminalliteratur einschätzte, hing von den jeweiligen politischen und poetologischen Grundüberzeugungen ab. Für die Kulturfunktionäre der Bolschewiki stellte die Kriminalliteratur ein Ärgernis dar, und gleich ein doppeltes: Zum einen trugen die Kriminalerzählungen in ihren Augen deutlich die Kennzeichen der «bürgerlichen Ideologie», und zum zweiten war es für sie ärgerlich, dass gerade die *Pinkerton-Agentur* durch die Heftchenkrimis so berühmt und beliebt geworden war. Schließlich stand sie in ihren Augen für Kapitalismus und Ausbeutung, weil die Agentur in den amerikanischen Arbeitskämpfen öfter gegen organisierte Gewerkschaftler eingesetzt wurde. Der Parteitheoretiker Nikolaj Bucharin soll deshalb 1923 die Losung ausgegeben haben, es gelte, einen *Roten Pinkerton* zu schaffen: kriminalistische Abenteuerromane, in denen die Unterhaltungsqualitäten des Genres in den Dienst der Parteipropaganda gestellt werden. Mariëtta Šaginjan erinnert sich, dass im Jahr 1923 die *Pravda* einen Aufruf an die Schriftsteller veröffentlichte, «antifaschistische Abenteuerliteratur für die Jugend»⁵⁰ zu schreiben.

Tatsächlich erschienen die Aufrufe Bucharins aber schon 1921 und 1922.⁵¹ Der Umstand, dass sie in der Parteizeitung *Pravda* erschienen, lässt vermuten, dass

50 «[...] антифашистскую приключенческую литературу для молодежи» (Шагинян, М.: «Месс-Менл, или Янки в Петрограде». Предисловие автора. // та же: *Собрание сочинений в 6 томах*, том 2. Москва: Художественная литература, 1956, стр. 115).

51 Бухарин, Н.: «Подрастающие резервы и коммунистическое воспитание» // *Правда*, 1921, 25 нояб.; Бухарин, Н.: «Коммунистическое воспитание молодежи в условиях Нэп'а (Доклад на V Всероссийском съезде РКСМ)» // *Правда*, 1922, 14 окт.

eine Mehrheit der Parteiführung diese Initiative zumindest duldete. Die Resonanz war freilich nicht derart, dass eine Publikationsflut eingesetzt hätte, die mit den vorrevolutionären Publikationen vergleichbar wäre.

Zum *Roten Pinkerton* liegen einige Studien vor,⁵² aus denen aber nicht recht deutlich wird, wie viele ernsthafte Versuche parteikonformer Schriftsteller es gegeben hat, solche Werke zu schaffen. Leichter zu finden sind die Pinkerton-Parodien, die von Autoren verfasst wurden, die man – nach einer Wortprägung Trockijs – zu den *Mitläufern* (попутчики) zählte, dazu gehören solche Autoren wie Valentin Kataev, Mariëta Šaginjan, Viktor Šklovskij und Il'ja Èrenburg. Das prominenteste Beispiel der Pinkerton-Parodien ist der 1924 erschienene Roman MESS-MEND ILI JANKI V PETROGRADE (Месс-Менд или Янки в Петрограде; Mess-Mend oder ein Yankee in Petrograd), den Mariëta Šaginjan unter dem Pseudonym Jim Dollar (Джим Доллар) geschrieben hatte. Bis 1926 erschien sogar eine ganze Mess-Mend-Trilogie. Auf den ersten Band folgte noch 1924, ebenfalls als Serienhefte im Staatsverlag Goslitizdat, die Fortsetzung LORI-LEN, METALLIST (Лори-Лен, металлист; «Der Metallarbeiter Lori-Len») und ein Jahr später MEŽDUNARODNYJ VAGON (Международный вагон: «Der internationale Wagon»)⁵³, den die Leningrader *Krasnaja gazeta* abdruckte. Von der Trilogie war MESS-MEND am erfolgreichsten. Der Roman erschien 1927 noch einmal, dann erst wieder 1956 in einer überarbeiteten Version.⁵⁴

Die Welt von Mess-Mend trennt scharf zwischen den Guten und den Bösen: die Bösen, das sind die Ausbeuter vorn Schläge eines Jack Kressling und die mit ihm verbündeten Faschisten. Die Guten sind die organisierten Arbeiter, die sich in ihrem Kampf nicht nur auf die Solidarität der Arbeitenden verlassen können, sie sind auch in der Lage – dank der Rat schläge des Ingenieurs Sorrough – die von ihnen erarbeiteten Produkte so zu gestalten, dass sie später den Arbeitern dienstbar gemacht werden können. Geheimnisvolle Spiegel mit versteckten Kameras, U-Bahnwagen mit Geheimabteils, perfekt versteckte Tapetentüren, alles Mögliche trägt zwei winzige «M», die Abkürzung der Erkennungsparole «Mess-Mend». Der Arbeiterführer heißt bezeichnenderweise Tingsmaster («Things' master»), und er verkündet im Prolog: «Der Herr einer Sache ist der, der sie macht, der Sklave der Din-

52 Бритиков, «Детективная ...», 1976, loc. cit., Dralyuk, *Western ...*, 2012, loc. cit. und Russell, R.: ««Red Pinkertonism»: An Aspect of Soviet Literature in the 1920s» // *Slavonic and East European Review*. Vol. LX, 1982, №. 3, S. 390–410.

53 Dieser Teil erhielt 1935 nach einer Überarbeitung den Titel DOROGA V BAGDAD («Weg nach Bagdad»).

54 Die Erstausgabe wurde sehr bald auf Deutsch veröffentlicht: *Mess-Mend oder die Yankees in Leningrad*. Berlin: Neuer Deutscher Verlag, 1925. Da ich die Erstausgabe im Original nicht vollständig habe einsehen können, zitiere ich sie nach dieser Übersetzung. Die Überarbeitung von 1956 betrifft einige Namensänderungen (statt Rockefeller später Morlender), Umstellungen von Kapiteln und Streichungen einzelner Szenen, vor allem der, in der Trockij, Zinov'ev und Bucharin erwähnt werden (S. 129).

1 Die Anfänge des russischen Krimis im 19. und frühen 20. Jahrhundert

ge ist der, der von ihnen Gebrauch macht.»⁵⁵ Mit den Versatzstücken der Marxschen Arbeitslehre allein lässt sich aber noch keine Abenteuergeschichte machen, also erhalten die Werkstoffe an sich noch die Aura des Geheimnisvollen. Tingsmaster spricht davon, «die Sachen mit der Energie des Widerstandes (zu) beleben», das Metall zum Beispiel «atme», es besitze «ein eigenes Spektrum», es übe «einen geheimnisvollen Einfluss auf den Menschen aus, von dem die Ärzte nichts wissen.»⁵⁶ Die Erfahrung manueller Arbeit führt im Verlauf der Handlung sogar mit dazu, dass Arthur Rockefeller aus dem Lager der Gegner in das der Arbeiter überwechselt. Nachdem er in Sowjetrußland, wo er als Kommunistenführer verkleidet einen Sabotageakt verüben soll, nur einen Tag manuell gearbeitet hat, bekennt er, dass er sich «in seine Drehbank verliebt» habe. Der Arbeiter Éno hatte ihm kurz vorher erklärt, dass «Schaffen und Erkenntnis» (созидание и познание) das vollkommene Glück ausmachen.⁵⁷

In MESS-MEND bedient sich Šaginjan der für die *Pinkertons* typischen Erzähltechniken und Topoi. Sie motiviert dies damit, dass sie den Roman als das Werk des Amerikaners Jim Dollar ausgibt. Dieser habe – so das Vorwort des fiktiven Herausgebers – keine eigentlich literarische Bildung, «seine Traditionen gehen auf den Kinematographen zurück.»⁵⁸ Durch das Kino habe er die «Bedeutung der Fabel» als Bildabfolge erkannt – ein früher (und deshalb auch medien-geschichtlich interessanter) Verweis auf die Tendenz des Films, die Handlung zu betonen – ein als moderner wahrgenommenes Gegenstück zu der Tradition des eher psychologisierenden charakterorientierten Erzählens in Rußland.

Auf der Ebene des Sujets funktioniert MESS-MEND tatsächlich wie eine normale längere Kriminalgeschichte in Fortsetzungen: Eine mehrsträngige Handlung wird in Einzelkapiteln mit ständigem Wechsel zwischen den Strängen erzählt, üblicherweise enden die Kapitel mit einem Überhänger. Diese narrativen Techniken sind aus der Stilistik der Kriminalliteratur wohlvertraut. Die Parodie stellt keine Absage an das Genre als solches dar, sondern den Versuch, eine den neuen politischen Gegebenheiten Rechnung tragende geistreiche Unterhaltungsliteratur mit Hilfe des Krimis spielerisch zu erproben. Auch der wenig geschulte Leser erkennt die Rezeptur und die Zutaten des Krimis als solche.

55 Шагинян, «Месс-Менл ...». 1956, loc. cit., стр. 125.

56 Шагинян, «Месс-Менл ...». 1956, loc. cit., стр. 125.

57 Шагинян, «Месс-Менл ...». 1956, loc. cit., стр. 288.

58 Шагинян, «Месс-Менл ...». 1956, loc. cit., стр. 123: «[...] традиции его восходят к кинематографу [...].»

Insgesamt muss das Experiment um den *Roten Pinkerton* jedoch als gescheitert angesehen werden, und 1934 stellte Kaleckij fest:

Mit Ausnahme von ‚Mess-Mend‘ des Jim Dollar (M. Šaginjan) erlitt dieser Versuch zwangsläufig eine völlige Schlappe, da er nur unverhohlene, angeblich revolutionäre, seinem Wesen nach aber opportunistische Stümperei hervorbrachte. (Inkognito: ‚Die Bolschewiken im Urteil Chamberlains‘; Mark Maksim: ‚Schach und Matt‘, ‚Die Kinder des schwarzen Drachen‘; Lipatov und Keller: ‚Vulkan in der Tasche‘; Bibliothek der revolutionären Abenteuer u. a.). Die revolutionäre Abenteuerliteratur kann nicht nach der starren Schablone der ‚Pinkertonovščina‘ geschaffen werden – eines Werkzeugs der bürgerlichen Einflussnahme auf die verbliebenen kleinbürgerlichen Massen mit dem Ziel, diese völlig zu verderben.⁵⁹

Da diese Erklärung des Scheiterns in der von der *Kommunistischen Akademie* herausgegebenen mehrbändigen LITERATURNAJA ĖNCIKLOPEDIJA (Литературная энциклопедия; «Literatur-Enzyklopädie») erschienen war, war sie mit dem Signum der Autorität versehen. In dieser harten Formulierung bedeutete sie nicht nur das Ende des *Pinkertons*, sondern auch das Ende anderer Experimente mit der Detektivliteratur.

1.4 INSPIRATIONEN FÜR EINE NEUE PROSA

Nicht am ideologischen Potential der Kriminalliteratur, aber an ihrer Komposition zeigten sich einige der *Serapionsbrüder von Petrograd* interessiert. Die Gruppe hatte sich im Februar 1921 zusammengeschlossen, im Mittelpunkt stand Lev Lunc.⁶⁰ Maksim Gor’kij förderte die Serapionsbrüder vor allem in materieller und organisatorischer Hinsicht, andere berühmte Literaten und Literaturwissenschaftler hielten in ihrem Kreis Vorlesungen zur Technik der Literatur.

Unter diesen Vortragenden war auch Viktor Šklovskij, der erste russische Theoretiker der Kriminalliteratur. Als er 1925 seinen Essay NOVELLA TAĖN (Ho-

59 Kaleckij 1934, loc. cit., стр. 648: «За исключением ‚Месс Менд‘ Джима Доллара (М. Шагинян) это начинание законно потерпело полную неудачу, создав только откровенную халтуру, якобы революционную, а по существу приспособленческую (Инкогнито, Большевики по Чемберлену; Марк Максим, Шах и мат, Дети черного дракона; Липатов и Келлер, Вулкан в кармане, Библиотека революционных приключений и др.) Революционная приключенческая литература не может быть создана по застывшим шаблонам ‚Пинкертона‘ – орудия буржуазного воздействия на отсталые мелкобуржуазные массы с целью всяческого разложения их.»

60 Schriek, W.: «Его душа будет завязана в узле жизни», in: Lunc, L.: *Zaveščanie carja*, hrsg. v. W. Schriek. (= Arbeiten und Texte zur Slavistik, Bd. 30). München: Sagner, 1983, S. 9.

1 Die Anfänge des russischen Krimis im 19. und frühen 20. Jahrhundert

велла тайн; Die Kriminalerzählung) schrieb, ging er davon aus, die Struktur des Krimis sei ideologisch flexibel:

Ein Kritiker hat den ständigen Misserfolg der staatlichen Ermittlungen und den ewigen Triumph des Privatdetektivs bei Conan Doyle damit erklärt, dass sich darin der Gegensatz zwischen dem Privatkapital und dem Staat ausspreche. [...] Wenn jemand aus einem proletarischen Staat, selbst ein proletarischer Schriftsteller diese Novellen geschrieben hätte, dann gäbe es diesen erfolglosen Detektiv trotzdem. Sicherlich wäre dann der beamtete Detektiv erfolgreich, und der private würde sich umsonst einmischen. Es ergäbe sich, dass Sherlock Holmes im Staatsdienst arbeitete und Lestrade als Privatdetektiv, aber die Konstruktion der Novelle [...] würde sich nicht ändern.⁶¹

Der Krimi als Struktur eines Erzählvorgangs ist für ihn deshalb neutral und kann auch in der Literatur des sowjetischen Russlands einen Platz finden. Die ganze Idee des *Roten Pinkerton* beruhte auf der Idee der ideologischen Flexibilität. Im Sozialismus muss der Held eben nur ein Arbeiter sein, der Böse ein Konterrevolutionär, ein Kapitalist oder gar ein Faschist, und dieser wird am Ende immer besiegt.

Die Serapionsbrüder dagegen betonten die Vielfalt der Texte. Ihre wichtigsten programmatischen Erklärungen wurden im Jahre 1922 unter der Federführung von Lunc verfasst. In ПОЧЕМУ МЫ СЕРАПИОНОВЫЕ БРАТ'Я (Почему мы Серапионовы братья; Warum wir Serapionsbrüder sind)⁶² steht die Forderung nach thematischer und formaler Vielfalt in der Literatur im Vordergrund, das Prinzip des Primats der Kunst vor der Ideologie. Es wird aber auch darauf hingewiesen, dass die Abenteuerliteratur in der gegenwärtigen kulturellen Lage völlig zu Unrecht unterschätzt wird. In seiner НА ЗАПАД (На Запад; Nach Westen)⁶³ betitelten Rede vom Dezember 1922 stellt Lunc diesen Gedanken in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen. Zentrales Kennzeichen der Abenteuerliteratur ist für ihn die Fabel. Damit ist wohl das dem Erzählten zugrundeliegende Geschehen, die Handlung als dominantes, sinnstiftendes Element gemeint,⁶⁴ denn als Vorbilder

61 Шкловский, В.: «Новелла тайн», // тот же: *Теория прозы*. Ленинград: Федерация, 1929, стр. 129–142., S. 87

62 Lunc, «Zaveščanie ...», loc. cit., S. 106–109.

63 Ibid., S. 115–126.

64 Der Begriff «fabula» ist in der literaturwissenschaftlichen Terminologie der 20er Jahre sehr schillernd. Vgl. Schmid, W.: «Die narrativen Ebenen (Geschehen), (Geschichte), (Erzählung) und (Präsentation der Erzählung)», in: *Wiener slavistischer Almanach* 9 (1982), S. 83–110, hier: S. 83 ff. Kasper spricht dementsprechend auch von Lunc' Forderung nach «sjužetnaja proza» (Kasper, K.: «Место и значение Серапионовых братьев в процессе обновления русской прозы», in: Wedel, E. et al. (Hrsg.): *Probleme der russischen Gegenwartssprache und -litera-*

nennt Lunc Dumas, Stevenson, Cooper und Conan Doyle. Deren Art des Erzählens sei bei den Russen unterentwickelt, und darauf sei man auch noch stolz. Bei den Klassikern des russischen Romans habe sich das Interesse an Psychologie, Stil und Ideologie mit dem Interesse an der Fabel die Waage gehalten, der heutige Roman mit seiner einseitigen Betonung von Inhalt und Stil sei aber in höchstem Maße langweilig. Langeweile aber sei in der Literatur das schlimmste. Deshalb gelte es beim Westen zu lernen, damit die neue russische Literatur wieder unterhaltend und spannend werde. Lunc selbst war es nicht mehr lange vergönnt, diese und andere programmatische Forderungen in die Praxis umzusetzen, denn er verstarb im Alter von 23 Jahren im Mai 1924. Es wird zwar berichtet, er habe um 1922 einen Abenteuerroman geschrieben, dieser gilt aber (noch) als verschollen.⁶⁵

Es war Lunc' enger Freund Veniamin Kaverin, der die Kompositionstechniken der Kriminalliteratur in der *ernsten* Prosa erproben sollte. Dazu gehörten Texte wie БОЛ'ШАЯ ИГРА (Большая игра; «Das große Spiel») oder БОЧКА (Бочка; «Das Fass»), vor allem aber die Povešt' КОНЕЦ ХАЗЫ (Конец хазы; Das Ende einer Bande, wörtl.: «Das Ende einer Räuberhöhle»). Als er sie 1925 veröffentlichte,⁶⁶ widmete er sie dem Gedenken an Lunc. Eine vor allem stilistisch überarbeitete Fassung des Kurzromans nahm Kaverin 1930 in seine Werkausgabe auf, für die Ausgabe von 1963 änderte er den Text noch einmal.⁶⁷

Kaverin beschränkt sich auf zwei Handlungsstränge, die sich in der zweiten Hälfte der Erzählung verschränken. Der erste Strang, das sind die Abenteuer des (politischen) Häftlings Sergej Travin, der aus einem Provinzgefängnis flieht, um in Petrograd seine Verlobte zu suchen. Diese ist – und das macht einen Teil des zweiten Handlungsstrangs aus – unter dem Vorwand, ihr eine Arbeit zu verschaffen, von einer Bande entführt worden. Sie gilt offiziell als verschollen. Die Bande besteht aus dem Anführer Šmerl Kačerginskij, der sich Tureckij baraban (Türkentrommel) nennt, einem gewissen Saška mit dem Beinamen Barin (edler Herr), Aleksandr Frolov, Sen'ka, den man Pjatak (Nickel) nennt und Volodja, genannt Student. Die Bande lebt von Erpressungen und Überfällen, sie plant einen größeren Coup und versucht deshalb einen Ingenieur zu entführen, erwischt aber statt seiner dessen namensgleichen Neffen, den Maler Pineta. Sergej gelingt es, nachdem er Frolov im Duell getötet hat, mit Hilfe der Prostituierten Suška den Verbleib seiner Verlobten aufzuklären. Deren Fluchtversuch aber scheitert, weil Pjatak, der sie für Suška hält, sie in einer dunklen Straße erdolcht. Sergej wird bei der Leiche von der Miliz aufgegriffen und bald identifiziert.

tur in Forschung und Lehre. Materialien des Internationalen MAPRJAL-Symposiums Marburg, 8.–10. Okt. 1985. Hamburg: Buske, 1986, S. 215–237, hier: S. 224).

65 Schriek, loc. cit., S. 15

66 Hier wird die Textausgabe des Almanachs zugrunde gelegt: Каверин, В.: «Конец хазы», в кн.: *Альманах Ковши*, книга 1. Москва-Ленинград, 1925, стр. 101–236.

67 Zu den verschiedenen Textänderungen vgl. Kasack, W.: «Nachwort. Veniamin Kaverin und seine erste größere Prosa Das Ende einer Bande», in: Kaverin, W. (Hrsg.): *Das Ende einer Bande*, übers. von M. Wiebe. Frankfurt: Suhrkamp, 1973, S. 177–187.

1 Die Anfänge des russischen Krimis im 19. und frühen 20. Jahrhundert

Er muss wieder in Gewahrsam. Seine Hinweise ermöglichen es der Miliz, die Bande nach einem längeren Feuergefecht auszuheben. Dabei verlieren alle Banditen das Leben.

Verglichen mit *MESS-MEND* zeichnet sich *KONEC CHAZY* durch eine straffere Erzählführung und die Tendenz zum Realismus aus. Auch spielt das eigentlich detektorische Element in dem Text eine eher untergeordnete Rolle. Es ist der flüchtige Sergej, der anhand von Briefen, einer Wohnungsbesichtigung und Befragungen die Spur seiner Verlobten verfolgt. Die staatliche Fahndungsinstanz bleibt weitgehend passiv, sie erntet am Ende unverdientermaßen die Früchte von Sergejs Bemühungen. Die Traditionen des Krimis werden nicht zitiert, es findet sich lediglich ein Hinweis auf die Abenteuerfilme um Harry Piel. Vor dem Hintergrund der Gattungstradition bedeutet das Scheitern Sergejs als Detektiv – er kann seine frühere Verlobte zwar finden, aber nicht retten – eine Absage an die Kriminalliteratur à la Conan Doyle, dessen Held stets erfolgreich ist. Kaverin verzichtet auch auf den zentralen Helden, und er weist auch Lunc' Aufruf «Nach Westen!» ironisch zurück. Die Vorbereitungen des großen Coups in der Staatsbank sind eigentlich sehr dilettantisch, es ist aber eine Lieblingsidee von Bandenchef Türkentrommel, einmal einen technisch perfekten, wissenschaftlich geplanten und ausgeführten Einbruch zu begehen. Diese Idee verdichtet sich in dem Begriff *Westen* (Запад): «Wie werden nach dem neuesten System arbeiten, hinter uns steht: der Westen.»⁶⁸ Als die Bande dann erkennt, dass sie keinen Ingenieur, sondern einen Maler entführt hat, äfft Barin im Streit seinen Chef nach: «Zivilisation, moderne Technik. Westen!»⁶⁹

Der Versuch der Orientierung am Westen erweist sich als Fehlschlag, die Bande muss es auf altbewährte russische Weise versuchen (wozu sie allerdings nicht mehr kommt) – auch der Autor schaut weniger auf die westliche Erzähl- und Kompositionstechnik, als vielmehr auf die eigene nationale Tradition der realistischen Prosa. Realistisch ist *KONEC CHAZY* insofern, als die Handlung in der Gegenwart spielt, die topographischen Angaben exakt sind und die Hauptfiguren in ihrem Milieu präzise geschildert werden. Kaverin schiebt bisweilen kleine Exkurse über die Petrograder Unterwelt ein. Am Anfang des sechsten Kapitels wird etwa mitgeteilt, dass bei der Neunummerierung der Häuser im Jahre 1922 die halbzerfallenen Gebäude nicht mitgezählt wurden. Dort richteten sich die Banden ihre Unterschlüpfе (хазы) ein:

Hinter den halbverfallenen Fassaden setzte sich die Revolte gegen Nummerierung und Ordnung fest. Diese Revolte war mit einem falschen Papier

68 Каверин, «Конец ...», 1925, loc. cit., стр. 203: «Мы будем работать по новейшей системе, за нашей спиной – Запад.»

69 Каверин, «Конец ...», 1925, loc. cit., стр. 206: «Цивилизация, современная техника. Запад!»

ausgestattet, das ihr das Republikanertum bescheinigte. Zu einer großen Sache entschließt man sich nicht ohne ein sachliches Gespräch. Kleine Gauner treffen ihre Absprachen auf der Vasil'ev-Insel [...]. Aber die Meister ihres Fachs verkriechen sich in die Chaza, dem einzigen Ort, wo ein ehrlicher Ganove über seine Geschäfte reden, trinken, schlafen, ja sogar lieben kann, ohne den Revolver unter das Kissen legen zu müssen.⁷⁰

Die Verbrecher bilden eine eigene soziale Gruppe, deren Angehörige vor allem durch ihre Sprechweise charakterisiert werden. Der Anführer klärt den vermeintlichen Ingenieur Pineta folgendermaßen über seine Bande auf:

[...] wir sind nicht irgendeine Bande, die nachts aufs Geradewohl zufälligen Passanten auflauert, wir sind auch keine einfachen Diebe, das heißt wir sind keine Langfinger mit unterschiedlichen Spezialisierungen. Ingenieur, wir sind auch keine einfachen Betrüger, keine Kaufhausdiebe, wir sind auch nicht einfach Ganoven. Wir sind Organisatoren und übernehmen nur Sachen großen Stils. Ich will ja nichts sagen – aber bei jedem unserer Leute hat es in ferner oder jüngster Vergangenheit eine Sache geben, bei der Blut geflossen ist [...]⁷¹

Indem Türkentrommel seinem Gesprächspartner einige lexikalische Erklärungen gibt («das heißt [...]»), gibt er sie auch dem Leser, nicht immer aber gelingt den Unterweltlern die Übersetzung. Die Prostituierte Suška z. B. kennt, um Sergej die Bedeutung von «типошник» (eines Synonyms für das Wort Zuhälter) klarzumachen, nur ein ebenso unverständliches Jargonwort: «Das ist mein ... Lude. Verstehst du?»⁷²

Kaverin, in den 1920er Jahren Student der Philologie, hatte vor der endgültigen Niederschrift des Romans das Milieu der Unterwelt beobachtet und seine Sprache studiert. Die Figuren fluchen bisweilen derb, die Lexik ihres Jargons

70 Каверин, «Конец ...», 1925, loc. cit., стр. 185: «За полуразрушенным фасадом засел бунт против нумерации и порядка. Этот бунт был снабжен липой, удостоверяющей личность республиканца. Нельзя решиться на большое дело без делового разговора. Мелкая шпана уговаривается на Васильевском [...]. Но мастера своего дела скрываются в хазу, единственное место, где честный налетчик может стовориться о деле, пить, спать и даже любить, не кладя нога на подушку.»

71 Каверин, «Конец ...», 1925, loc. cit., стр. 174: «[...] мы не какая-нибудь шпана, которая по ночам глушит втемную случайных прохожих, мы также не простые маравихеры, то есть различные воры по разнообразным специальностям. Инженер, мы не фармазончики, не городушники, мы также не простые налетчики! Мы – организаторы и берем дела только большого масштаба. Я не говорю, что у каждого человека есть свое прошлое и настоящее по хорошему мокрому делу [...].»

72 Каверин, «Конец ...», 1925, loc. cit., стр. 207: «Это мой ... зуктер. Ну, понимаешь?» In der späteren Ausgabe ist dies zu «Chef» präzisiert: «Ну, понимаешь, хозяин?» (Каверин, В.: «Конец хазы», in кн.: тот же: *Собрание сочинений в 6 томах*. Москва, 1963, том 1, стр. 292).

schien Ende der 1920er Jahre den Herausgebern der Werkausgabe doch so unverstänlich, dass man dem Band, der *KONEC CHAZY* enthielt, ein Glossar mit über 100 Einträgen beifügte.⁷³

Obwohl Kaverin in Einzelfällen die traditionellen Erzähltechniken zur Spannungserzeugung einsetzt, ist bei ihm die Kriminalhandlung nicht Selbstzweck oder Parodie, sie ist auch nicht nur der Aufhänger für eine Milieustudie. Das Geschehen verweist letztlich auf den Gegensatz, die Auseinandersetzung zwischen Ordnung und Anarchie zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt in Sowjetrussland. Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich die Funktion der Detektivgeschichte im Text bestimmen. Die Miliz kann die Bande unschädlich machen, indem sie einfach zugreift. Das Banditentum als «selbständiger republikanischer Staat»⁷⁴ im Staat verkörpert mit seinen willkürlich gesetzten Regeln die Unordnung, die Anarchie. Damit ist es zwar stärker als das Einzelindividuum (Molotova, Pineta), den staatlichen Organen ist es aber zwangsläufig unterlegen, denn um 1923 ist die Ordnung schon so weit erstarkt, dass sie über das Chaos dominieren kann. *KONEC CHAZY* beschreibt den Mechanismus der sich stabilisierenden straffen gesellschaftlichen Ordnung, gegen die sich weder die politische Opposition (Tuvin) noch das «freie» Verbrechen auf Dauer behaupten kann. Wie sehr es sich um einen Mechanismus handelt, wird daran deutlich, dass die Repräsentanten der Ordnung eigentlich gar nicht das Zeug dazu haben, die Ordnung aus eigener Initiative herzustellen. Die Milizionäre werden als ängstlich, ja sogar feige geschildert,⁷⁵ als lediglich ausführende Organe eines historischen Prozesses. Ihnen gehen all die Tugenden ab, die den klassischen literarischen Detektiv ausmachen. Gerade die Abweichungen vom traditionellen Kompositionsmuster der Kriminalliteratur sind bedeutungskonstituierend für die Interpretation des Texts in den Kategorien von Ordnung und Unordnung, sich etablierender Macht und scheiternder Revolte. Die narrativen Techniken sind funktional für dieses übergeordnete Thema.

Ein anderes Beispiel für den Versuch, die Detektivliteratur für die *hohe Literatur* fruchtbar zu machen, ist Leonid Borisovs *CHOD KONEM* (Ход конем; Schnellzug Leningrad-Sewastopol, wörtl.: «Der Rösselsprung») aus dem Jahre 1927. Der wichtigste Handlungsstrang dieses Romans ist ein kriminalistischer:

73 Каверин, «Конец хазы», в кн.: тот же: *Сочинения в 3 томах*. Ленинград, 1930, том 1.

74 Каверин, «Конец ...», 1925, loc. cit., стр. 185.

75 Diese Hinweise sind in den späteren Bearbeitungen getilgt worden, das Grundthema wird damit weniger deutlich.

1 Die Anfänge des russischen Krimis im 19. und frühen 20. Jahrhundert

Nachdem Irina Šatunovskaja, die einen zweifelhaften Ruf hatte, brutal erschlagen aufgefunden wurde, nehmen der leitende Untersuchungsführer des Kriminalamts Toberg und sein Helfer Nasušev die Ermittlungen auf. Verdacht erregen der Hausverwalter und ein Einbeiniger, der in dem Haus gesehen wurde. Von diesem erfährt der Leser in dem zweiten Handlungsstrang, dass er Galkin heißt und im ersten Weltkrieg ein Bein und die psychische Gesundheit eingebüßt hat. Er lebt, betreut von Professor Sotnikov, in einer Nervenklinik, wo er Teile seiner Geschichte erzählt. Bei einem Urlaub aus der Klinik gerät er in den Kreis derer, die des Mordes an der Šatunovskaja verdächtigt werden. Er flieht aus der Stadt und streunende Jugendliche (безпризорные) helfen ihm. Trotzdem wird er gefasst und in die Klinik zurückspediert. In einer dritten Parallelhandlung wird die Geschichte um einen geheimnisvollen Mann erzählt, der sich als früherer Agent des zarischen Geheimdienstes Ochrana entpuppt. Ein Arbeiter, den er wegen revolutionärer Umtriebe an die damalige Polizei verraten hatte, erkennt ihn nun wieder und macht ihn dingfest. Galkin stirbt derzeit in geistiger Umnachtung. Während des Prozesses gelingt es, dem früheren Agenten nicht nur den Verrat, sondern auch den Mord nachzuweisen.

Der Erzähler lässt immer wieder erkennen, dass er auf der Seite der Opfer und derer steht, die eine neue Ordnung etablieren, der Partei. Die Seiten sind klar charakterisiert: Einer der beiden Kriminalisten ist Träger des Rot-Banner Ordens, beide gehen freudig singend bei der Mai-Parade mit, die verwahrlosten Jugendlichen kümmern sich selbstlos um Galkin. Auf der anderen Seite sind die Vertreter der alten Ordnung. Sie sind asozial, so haben die Eltern eines der Jugendlichen bei der Flucht ins Ausland ihr Kind einfach zurückgelassen, der Täter ist ein früherer Agent der Ochrana. Der Erzähler teilt den Optimismus der Partei, dass die Zeit für sie arbeitet und der Fortschritt nicht aufzuhalten ist:

Die Zeit wird die Welt von dem Schmutz der gerissenen Verräter, der unterwürfigen Klugscheißer und der unterworfenen Dummköpfe reinigen. Und was die Zeit nicht kann, wird von gewöhnlichen, hart arbeitenden, willensstarken und wortgewandten Menschen erledigt werden – und zwar gut.⁷⁶

Im letzten Kapitel des Romans kommentiert der Erzähler sein Erzählen: «Heitere Impulse führten die Feder des Autors. Heldenhafte Gedanken beherrschten sein Herz.»⁷⁷ In zwei der mehr als zwanzig Kapitel taucht auch ein Dichter namens

76 Борисов, Л. И.: *Ход конем*. Ленинград: Прибой, 1927, стр. 218: «Время очистит мир от скверны от хитрых предателей, услужливых умников и подслуживающихся дураков. А чего не сможет делать Время, то сделают – и сделают хорошо – обыкновенные работоспособные, крепкие и волей и словом люди.»

77 Борисов, «Ход ...», 1927, loc. cit., стр. 225: «Веселые побуждения водили пером автора. Героические мысли владели его сердцем.»

Kostja Gostev auf, der mit seiner dekadenten Lyrik in der Gesellschaft auf dem Weg zum Sozialismus keinen Platz findet. Über ihn spricht der Erzähler gerne mit Spott, verwendet aber selbst gerne ungewöhnliche Metaphern und stellt mit großen Worten Reflexionen über seinen Text an.⁷⁸

Die Traditionen der unterhaltenden Genres werden ganz selten aufgerufen, so wird etwa die *Pinkerton-Agentur* zweimal erwähnt,⁷⁹ und von einem Mann wird gesagt, er sehe aus «wie der Räuber Čurin auf dem Buchdeckel der Cholmus-Ausgaben.»⁸⁰

Herablassend erklärt der Erzähler, als er die Intrige aufklärt: «Übrigens hätte ein intelligenter Leser das schon längst wissen müssen.»⁸¹ Das Sujet des Romans aber ist zu verwinkelt aufgebaut, als dass jene Spannung aufkommen könnte, die bei der Lektüre einer Detektivgeschichte den Leser gefangen hält und einlädt, mitzuraten.

1.5 DETEKTIVE AUF DER LEINWAND

Auch dadurch, dass Mariëta Šaginjan ihr *MESS-MENÜ* als Werk eines gewissen Jim Dollar ausgibt, weist sie darauf hin, dass ein solcher Roman nicht aus den russischen Traditionen stammt, sondern amerikanischen Ursprungs ist, und auch dort nicht in der künstlerischen Prosa wurzelt, sondern in der modernen Unterhaltung der Massen, dem Kino (damals noch Kinematographie genannt). Jim Dollar ist kein gebildeter Autor, vielmehr «führte ihn die Kinematographie zur Theorie des <Stadtromans>, die heute zahlreiche Anhänger hat.»⁸² Der städtische Unterhaltungsroman betont, ebenso wie der Film, das Sujet, d. h. die Handlung, die sich als Abfolge von Bildern darbietet. Wenn die Handlung – in unserer Terminologie: die Fabula – «durch ein (nicht in einem Buch, sondern auf einer Kinoleinwand) geschautes Bild entsteht»,⁸³ sind die Figuren sekundär.

78 Zum Beispiel: «Das Wohlwollen aller Sterne des gesamten Universums hat das süße Geschenk der Sprache gegeben, und jedes Wort auf unseren Lippen blüht mit den dichten Blütenblättern des Hundertjährigen» (Борисов, *Ход ...*, 1927, loc. cit., стр. 10: «Добрая воля всех звезд всей вселенной подарила сладостный дар – язык, и любое слово на губах наших зацветает плотными лепестками столетника.»).

79 Zum Beispiel so: «Nehmen sie Ihren Pinkerton da weg» (Борисов, *Ход ...*, 1927, loc. cit., стр. 35: «И уберите вашего Пинкертона.»).

80 Борисов, «*Ход ...*», 1927, loc. cit., стр. 37: «Очень похожий на разбойника Чурина с обложки холмушенских изданий.»

81 Борисов, «*Ход ...*», 1927, loc. cit., стр. 221: «Впрочем умному читателю все это должно быть давно известно.»

82 Шагинян, «*Месс-Меню ...*». 1956, loc. cit., стр. 123: «[...] кинематограф привел его к той теории <городского романа>, которая насчитывает в настоящее время многочисленных последователей.»

83 Шагинян, «*Месс-Меню ...*». 1956, loc. cit., стр. 120: «[...] через зрительный образ (не в книге, а на экране кино) [...]»

Ein solcher *Stadt-Roman* lädt geradezu ein, zu einem Film umgearbeitet zu werden. Tatsächlich wurde nicht nur der Roman MESS-MEND, sondern die ganze Trilogie bereits im Jahr 1926 von der Kinogesellschaft *МежрабпомРусь* (Internationale Arbeiterhilfe Rus') als Serial verfilmt. Aus dem nur Experten zugänglichen Titel MESS-MEND (engl. Unordnung beseitigen) wurde MISS MEND (Мисс-Менд; «Fräulein Mend»), womit Vivian Mend gemeint ist, eine hübsche Sekretärin, die bei der Firma Rocfeller&Co (sic) arbeitet.

Besitzer der Firma ist Gordon Storn. Der erste Film erzählt eine Vorgeschichte der Romanhandlung. Vivian Mend solidarisiert sich mit den streikenden Arbeitern, ja sie wird deren Wortführerin. In sie verlieben sich nicht nur die drei Helden, der Reporter Barnet, der Photograph Flogel' und der Angestellte Gopkins, sondern auch der junge und reiche Artur Storn. Der Bösewicht Čiče entführt dessen Vater Gordon Storn und zwingt ihn, bevor er ihn tötet, seine Unterschrift unter ein Testament zu setzen. Dieses begünstigt eine von Čiče geleitete Organisation, die die Bolschewiki bekämpft. Weil Artur glaubt, die Bolschewiki hätten seinen Vater umgebracht, ficht er das Testament nicht an, er ist auch bereit, im Auftrag Čičes in Sowjetrußland viele Menschen mit Pestbazillen und Gift zu töten. Vivian Mend jedoch protestiert gegen das Testament, weil ihr Neffe, ein unehelicher Sohn des alten Storn, nicht berücksichtigt wird. Deshalb versucht die Organisation sie umzubringen, sie wird aber von dem Trio Barnet, Flogel' und Gopkins gerettet. Als das Trio erfährt, dass Artur Storn den Ingenieur Berg, der nach Rußland fährt, ersetzen soll, schmuggeln auch sie sich auf ein Schiff. Der zweite Teil des Films erzählt von der Überfahrt, wo durch die Bazillen die Pest ausbricht. Diese lässt sich im Leningrader Hafen durch Quarantäne und andere Maßnahmen eindämmen. Im dritten Teil des Films jagen und besiegen die Helden Artur und Čiče. Eine Konversion des Industriellensohns zum Arbeiter, wie sie das Buch vorsahe, findet nicht statt.

Es gibt viele Kämpfe, die mit Fäusten, Messern und Revolvern ausgetragen werden, es gibt Verkleidungen und Maskierungen. Der Film erzählt temporeich mit vielen Verfolgungen zu Fuß, zu Pferd, mit dem Automobil. Dabei werden gerne Parallelhandlungen montiert, wobei Spannung durch die Ungewissheit erzeugt wird, ob die Verfolger die Verfolgten einholen. Oder ob der junge Džon, dem Čiče einen vergifteten Apfel gibt, diesen auch isst. Ein anderes Mittel zur Spannungserzeugung ist das Verstecken von Details. So sieht der Zuschauer, wie ein Übeltäter beauftragt wird – aber nur durch eine Milchglasscheibe.

Auch wenn das eigentlich utopische Moment bei der Verfilmung weggefallen ist – z. B. die Wandlung des Industriellensohns zum Arbeiter –, bleiben doch genügend Details, die nicht wahrscheinlich sind. Einiges ist typisch für das Genre. So sind z. B. immer genau die Verkehrsmittel zur Stelle, die gebraucht werden, darunter auch eine Segelyacht, die den Angestellten Gopkins aufammelt, der in einer Kiste im Meer treibt. Anderes zeichnet die Sowjetunion in einem sehr positiven Licht: Vivian Mend erhält innerhalb weniger Minuten ein Visum, als sie

1 Die Anfänge des russischen Krimis im 19. und frühen 20. Jahrhundert

sich kurzfristig entschließt, mit der «Preußen» in die Sowjetunion zu fahren. Die Leningrader Seuchenbekämpfung ist höchst effizient. Sie bekämpft die Pestinfektionen an Bord des Schiffes so schnell und gründlich, dass der Fotograf Fogel' nach kurzer Quarantäne wieder ganz gesund ist. Die Sowjetunion ist vor allem aber das freundliche Pendant zu den dunklen USA, wo überall Verschwörungen lauern und die Polizei mit den Verbrechern paktiert.

Der Film wurde eine der erfolgreichsten heimischen Produktionen der 1920er Jahre, wozu sicher auch beigetragen hat, dass Boris Barnet, ein Action-Star seiner Zeit, nicht nur Regie geführt hat, sondern auch eine der Hauptrollen spielte.

Auch KONEC CHAZY wurde verfilmt. So entstand 1926 unter der Regie von Kozincev und Trauberg der Film ČERTOVO KOLESO (Чёртовое колесо; «Teufelsrad»).

An die Stelle des entflohenen Häftlings Sergej tritt Vanja Šorin, Matrose auf dem Kreuzer Avrora. Während eines Landgangs verliebt er sich auf einem Volksfest in Valja, die etwas leichtlebige Tochter eines Schlachters. Da dieser seine Tochter bedroht und Vanja sein Schiff verpasst, nehmen die beiden die Einladung an, die der Varieté-künstler *Frage-Mensch* (Человек-вопрос) und sein Begleiter Koko ihnen unterbreiten: bei ihnen und ihren Leuten in einem der verfallenen Häuser am Stadtrand zu wohnen. So geraten sie in kriminelle Machenschaften. Als Vanja dies erkennt und sich an die Rolle seines Schiffes während der Revolution erinnert, sagt er sich von der Bande los. Er wird niedergeschlagen und kann schließlich fliehen. Als Miliz das verfallene Haus stürmt, kommt es zum Feuergefecht, bei dem ein Teil der Bande, Frage-Mensch eingeschlossen, stirbt, andere ergeben sich. Vanja meldet sich auf seinem Schiff, die Kameraden verzeihen ihm, er wird wieder in Dienst gestellt.

Der Film zeigt zwar – ebenso wie der Roman – auch, wie die Folgen von Krieg und Bürgerkrieg beseitigt werden, bzw. von selbst verschwinden. Eines der verfallenden Häuser stürzt zum Ende des Films ein, und auch die Kriminellen werden unschädlich gemacht. Die Unordnung weicht der neuen Ordnung. Stärker im Fokus steht aber die Geschichte, wie ein eigentlich rechtschaffener Soldat der Roten Flotte durch Leichtsinn und Alkohol auf Abwege kommt. Unter den Attraktionen des Volksfests ist das titelgebende Teufelsrad – eine runde rotierende Plattform, von der die Besucher heruntergeschleudert werden. Es wird zur Metapher für die Abenteuer des Helden und gleichzeitig zum Stilprinzip für weitere Bilderfolgen. Wenn Ivan zu viel Alkohol trinkt, dreht sich die Welt vor seinen Augen, es dreht sich ein Karussell, Tänzer drehen sich in einem Tanzlokal.

Der Chef der Bande ist ein Varieté-künstler, der als Zauberer (фокусник) auftritt, also eine Realität vorgaukelt, die es gar nicht gibt. Genauso beruht die Welt des Verbrechens nur auf Schein.

Der Film ist ästhetisch viel stärker durchkomponiert als MISS-MEND, hat aber viel weniger Action-Szenen. Wohl auch deshalb war er anscheinend nicht so er-

folgreich. Und anders als das Buch MESS-MEND wird der Roman KONEC CHAZY nicht implizit auf die Ästhetik der Kinematographie zurückgeführt, es gibt nur den schon erwähnten kleinen Hinweis auf die entsprechende Unterhaltung, nämlich die Filme mit Harry Piel.⁸⁴ CHOD KONEM hat keine Verweise auf das Kino.

1.6 MASSEN OHNE KRIMIS

Von der ideologischen Flexibilität der Kriminalliteratur, von der Viktor Šklovskij gesprochen hatte, waren schon 1925, als er seinen Essay veröffentlichte, nicht alle überzeugt. Er selbst hatte diesem Typus von Literatur unter den Bedingungen des Sozialismus kein langes Leben vorausgesagt. Als es in den Jahren von 1928 bis 1934 zu einem grundlegenden Wandel der Rahmenbedingungen für die Literatur kam, setzte sich die Meinung durch, der *detektiv* sei kein für die Sowjetliteratur geeignetes Genre. Vor allem die in der *Russischen Assoziation Proletarischer Schriftsteller (RAPP)* organisierten Schriftsteller und Kritiker scheinen das Genre als Ganzes abgelehnt zu haben. Als diese Assoziation nach 1930 eine Art Diktatur über die Literatur erreicht hatte, erschienen gar keine Krimis mehr. Eine Ausnahme bilden Erzählungen des Staatsanwalts Lev Šejnin, die als RASSKAZY SLEDOVATELJA (Рассказы следователя; «Erzählungen eines Untersuchungsführers») formal die Tradition des 19. Jahrhunderts fortsetzten, inhaltlich aber von dem Optimismus geprägt waren, der Sozialismus bedeute das definitive Ende der Verbrecherwelt. Sie erschienen in *Pravda* und *Izvestija* – auch das eine Ausnahme –, aber erst Ende der 1930er Jahre in Buchform.

Die negative Einschätzung des *detektivs* dauerte nicht nur während der RAPP-Jahre⁸⁵ an, auch der neue Verband, der 1934 feierlich gegründet wurde, übernahm diese Wertung. In der Theorie des Sozialistischen Realismus, so wie sie seit 1932 formuliert wurde, hatte dieses Genre keinen Platz.

84 «Im Kino, wo der unermüdliche Projektor zart gebaute amerikanische Frauen in tödliche Gefahr brachte, die dann von Harry Piel, dem geliebten Helden der Zigarettenverkäuferinnen, gerettet werden mussten» (Каверин, «Конец ...», 1925, loc. cit., стр. 194: «[...] в кино, где неутомимый аппарат заставлял американок нежного сложения подвергаться смертельной опасности и быть спасёнными Гарри Пилем, любимым героем папиросников [...]»).

85 Diese fanden mit dem Parteierlass vom 23. April 1932 ein Ende, tatsächlich aber gingen – wie Hans Günther gezeigt hat – in den ab 1934 propagierten Sozialistischen Realismus zwei von RAPP erarbeitete zentrale ideologische Postulate ein: die Parteilichkeit und die Widerspiegelung. Es ist jedenfalls kein Zufall, dass der bereits zitierte Kaleckij im achten Band der Literaturzyklopädie, der 1934 ausgeliefert wurde, die «Schablone» des Thrillers als «Instrument des bürgerlichen Einflusses» bezeichnet (Günther, H.: *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*. Stuttgart: Metzler, 1984).

1.6.1 DIE THEORIE

Der Sozialistische Realismus sollte «die Methode» der sowjetischen Literatur sein. «Methode» meinte hier ein Bündel von Postulaten, die man an das literarische Schaffen richtete, gleichzeitig aber ein hinreichend flexibler Mechanismus, der die politische Führung nicht einschränkte. Die zentralen Begriffe mussten je nach Bedarf ausgelegt werden können. Deshalb war – wie schon bei dem Begriff *Methode* selbst – semantische Unklarheit angesagt. Zu den stabilen Aspekten gehörten:

1. Die Funktion: Die sowjetische Literatur sollte den Leser nicht unterhalten, sondern erziehen – anfangs hieß es: «im Geiste des Sozialismus»,⁸⁶ später sollte sie zumindest an der «Formierung der ideologischen und sittlich-moralischen Haltung des Volkes»⁸⁷ o. ä. mitarbeiten.
2. In ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit sollte die fiktionale Welt der Literatur – wie der Name der Doktrin sagt – «realistisch» sein. Die sowjetische Literatur spiegelt die Wirklichkeit jedoch nicht einfach wider, sondern stellt sie unter besonderer Berücksichtigung der «kommunistischen Perspektive»⁸⁸ dar, vorher hieß es bevorzugt: «in ihrer revolutionären Entwicklung.»⁸⁹

Hier lag das eigentliche Dilemma für die Kreativen, vor allem für die, die gerne Krimis geschrieben hätten: Die KPdSU legte mit Hilfe der Ideologie nicht nur autoritativ fest, was «die revolutionäre Entwicklung» sei, sondern bestimmte das Konzept von «Wirklichkeit». Individuelle Wahrnehmungen wurden als zufällig und subjektiv abgetan, die Partei verfügte über eine «objektive Wirklichkeit», bisweilen auch «Wahrheit des Lebens» o. ä. genannt. Zu diesem Selbstbild gehörte, dass Verbrechen typisch seien für antagonistische Gesellschaftsformationen, dem Sozialismus aber seien sie wesensfremd. Die noch existierende Kriminalität gehe immer mehr zurück, sie wurde zu «Überresten der vorsozialistischen Vergangenheit»⁹⁰ erklärt. Die KPdSU behauptete noch in ihrem zweiten Programm

86 Жданов, А.: «Речь секретаря ЦК ВКП (б) А. А. Жданова», в кн.: *Первый Всесоюзный Съезд Советских Писателей. 1934. Стенографический отчет*. Москва: Советский писатель, 1934, стр. 2–5: «[...] с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма.»

87 Черненко, К. У.: «Утверждать правду жизни, высокие идеалы социализма» // *Литературная газета*, 1984, №. 39 (26 сент.), стр. 1–2, здесь: 1.

88 Черненко, «Утверждать ...», 1984, loc. cit.

89 Жданов, 1934, loc. cit., стр. 4: «[...] не просто как «объективную реальность», а изобразить действительность в ее революционном развитии.»

90 Сахаров, А. Б.: «Преступление», в кн.: Сухарев, А. Д. (ред.): *Юридический энциклопедический словарь*. Москва: Советская Энциклопедия, 1984, стр. 289: «остатки досоциалистического прошлого.»

von 1961: «In einer Gesellschaft, die den Kommunismus aufbaut, ist kein Platz für Rechtsverstöße und Kriminalität.»⁹¹

In dieser Ordnung war – streng theoretisch – auch für die Gattung Krimi kein Platz. Eine im Absterben begriffene Erscheinung wie das Verbrechen konnte nämlich nicht Teil der Zukunftsperspektive sein, die für die Darstellung «der Wirklichkeit» in Literatur Grundvoraussetzung war. Nun hätte man zwar den siegreichen Kampf gegen die Kriminalität als revolutionär und zukunftsbestimmend (und damit literaturfähig) definieren können, aber belletristische Werke zu diesem Thema hätten keine Krimis sein dürfen, die unterhalten und bekanntlich bei ihren Kritikern eher in dem Ruf stehen, Leser zu Verbrechen anzuleiten, als sie zu «neuen Menschen» zu erziehen. So die Theorie in ihrer strikten Auslegung.

Der Sozialistische Realismus aber war nicht nur Theorie, sondern auch ein Herrschaftsinstrument. In der Praxis benutzte man es als solches auf die Weise, dass «Abweichungen» öffentlich kritisiert wurden. Offiziell vorgetragene Rügen waren beliebte Werkzeuge, gewünschte Tendenzen zu fördern und unliebsame (bzw. unliebsam gewordene) zu unterbinden. Wer z. B. als Autor einen Missstand, der nicht zur Kritik freigegeben war, zu offen beschrieb, konnte sich einen Tadel wegen «bürgerlichem Objektivismus» einholen. Wer zu stark harmonisierte, dem wurde «Schönfärberei der Wirklichkeit» vorgehalten. Als man später glaubte, Krimis brauchen zu können, mussten die vorhandenen Bestandteile der «Methode» so interpretiert werden, dass sie passten. Dann musste es heißen, diejenigen, die früher behauptet hatten, der siegreiche Kampf gegen das Verbrechen dürfe nicht dargestellt werden, hätten den «Realismus» zu eng ausgelegt.

Ein dehnbare Postulat war auch der *positive Held*. In dieser Konstruktion wurde der Widerspruch von «historisch-konkreter Widerspiegelung der Wirklichkeit» und gleichzeitiger Darstellung ihrer «revolutionären Entwicklung» gelöst: der Held ist kein Porträt des statistisch ermittelbaren Durchschnitts der Sowjetbürger, sondern die ideale Verkörperung und Typisierung dessen, was als revolutionäre Entwicklung gilt. Er verkörpert den Tugendkatalog des jeweiligen offiziell *gewünschten* Menschenbildes: er ist ideologisch gefestigt, diszipliniert, opferbereit,⁹² die Gewichtungen wurden in der Regel entsprechend den aktuellen ideologischen Forderungen gesetzt. *Positive Helden* sind «typische Charaktere unter typischen Umständen», postulierte der Literaturkritiker P[etr?]

91 Meissner, B.: *Das Parteiprogramm der KPdSU 1903–1961*. Köln: Wissenschaft und Politik, 1965, S. 218. (*Программа Коммунистической Партии Советского Союза. Принята XXII съездом КПСС в 1961 году*: http://aleksandr-kommari.narod.ru/kpss_programma_1961.htm [29. 09. 2023]): «В обществе, строящем коммунизм, не должно быть места правонарушениям и преступности.»

92 Vgl. Günther, *Die Verstaatlichung ...*, 1984, loc. cit., S. 40 ff.

1 Die Anfänge des russischen Krimis im 19. und frühen 20. Jahrhundert

Rožkov – Friedrich Engels⁹³ zitierend – 1933 in *Novyj mir*, d. h. an exponierter (aber nicht parteiamtlicher) Stelle, und er definierte: Sozialistischer «Realismus ist nicht Wahrscheinlichkeit, sondern *historische Wahrheit*.»⁹⁴ «Typisch» ist also das, was die Ideologie als «wahr», als «objektiven Verlauf der Geschichte», als «Dialektik des Lebens» u. ä. definiert hat. Von außen betrachtet, war das im Sozialistischen Realismus erstellte Modell der Wirklichkeit immer mehr oder weniger wirklichkeitsfremd.

1.6.2 DER VERBAND

Nicht nur die Interpretation bestimmter Inhalte war ein politisches Instrument, der ganze 1934 gegründete *Verband der Schriftsteller* war eines. Er diente dazu, den Literaturbetrieb zu strukturieren und eine Publikationspolitik im Sinne der Partei durchzusetzen. Dazu wirkte er nicht nur mit planwirtschaftlichen Methoden, sondern auch individuell mit Privilegien und gegebenenfalls Strafmaßnahmen auf das Verhalten seiner Mitglieder ein. Eine Leitungsfunktion in diesem Verband war immer eine hochpolitische Position.

Auf der Eröffnungssitzung des *Ersten Allunionskongresses der Sowjetschriftsteller* machte der Sekretär des Zentralkomitees (ZK) der KPdSU Andrej Ždanov in seinem einleitenden Referat deutlich, welche Art von Literatur sich die Partei wünschte, und er bemühte dabei die Kriminalliteratur als negatives Beispiel, vor dem die Sowjetliteratur umso positiver strahlt:

Die «angesehenen Leute» der bürgerlichen Literatur [...] sind heute Diebe, Detektive, Dirnen und Gauner. [...] Die Haupthelden der literarischen Werke in unserem Land sind die aktiven Erbauer des neuen Lebens: Arbeiter und Arbeiterinnen, Kollektivbauern und Kollektivbäuerinnen, Parteifunktionäre, Wirtschaftler, Ingenieure, Komsomolzen und Pioniere. Das sind die grundlegenden Typen und grundlegenden Helden unserer sowjetischen Literatur.⁹⁵

93 Engels hatte 1888 in einem Brief an Miss Harkness festgestellt: «Realismus bedeutet meines Erachtens außer der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen» (Raddatz, F. (Hrsg.): *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in 3 Bänden*. Hamburg: Rowohlt, 1971, Bd. 1, S. 157).

94 Рожков, П.: «О социалистическом реализме» // *Новый мир*. 1933, № 9, стр. 187–215, S. 205: «[...] реализм есть не правдоподобие, а историческая правда.»

95 Жданов, 1934, loc. cit., стр. 2: «Знатными людьми буржуазной литературы [...] являются сейчас воры, сыщики, проститутки, хулиганы. [...] В нашей стране главные герои литературного произведения – это активные строители новой жизни: рабочие и работницы, колхозники и колхозницы, партийцы, хозяйственники, инженеры, комсомольцы, пионеры. Вот – основные типы и основные герои нашей советской литературы.»

Ähnlich äußerte sich auch Maksim Gor'kij, der der erste Vorsitzende des Allsowjetischen Schriftstellerverbandes wurde:

Der Detektivroman ist bis zum heutigen Tag die geistige Lieblingsspeise 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.⁹⁶

Auch wenn die Abwertung des *detektivs* mit der Autorität der Leitung vorgetragen wurde, war sie doch nicht die Meinung aller im Verband vertretenen Autoren. Es gab weiterhin diejenigen, die meinten, auch eine sozialistische Leserschaft brauche spannende Lektüre, und man könne die Massen nicht nur mit erbaulicher Literatur erziehen. Statt Abenteuern und Krimis schwebten Gor'kij nämlich «Reiseberichte und Produktionsromane vor. Das Problem war nur: niemand wollte diese Literatur lesen, zumindest nicht das anvisierte jugendliche und proletarische Publikum.»⁹⁷ Die Ideologen aber fragten – plakativ gesagt – nicht, was die Leser lesen wollten, sondern was sie lesen sollten.

Diejenigen Autoren, die mit Gor'kij nicht einer Meinung waren und weiter spannende Literatur veröffentlichen wollten, versuchten zumindest die Idee und das Interesse daran, am Leben zu halten. Einer von ihnen war der schon genannte Lev Romanovič Šejnin.⁹⁸ Er besuchte ab 1921 – also mit 15 Jahren – Kurse am *Höheren Literarisch-Künstlerischen Brjusov-Institut*. Im Jahr 1923 erfolgte eine – wie er sich ausdrückte – «Mobilmachung im Auftrag der Partei», d. h. er

96 Gorki 1999, S. 95–97. «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 вора́м, 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.» (Горький, М.: «Доклад А. М. Горького о советском литературе». в кн.: *Первый Всесоюзный Съезд Советских Писателей. 1934*. Стенографический отчет. Москва: Советский писатель, 1934, стр. 8–9).

97 Schwartz, M.: «Sherlock Holmes als Untersuchungsrichter. Zu den Auseinandersetzungen um sowjetische Detektivliteratur in einer «krimilosen Zeit» (1930–1952)», in: Frieß, N./Huber, A. (Hrsg.): *Investigation – Rekonstruktion – Narration. Geschichten und Geschichte im Krimi der Slavia*. Potsdam: Universitätsverlag, 2019, стр. 77–78.

98 Am 12.(25.) 3. 1906 in Brusovanka, Gouvernement Vitebsk als Sohn eines Angestellten geboren, (gestorben am 11. 5. 1967 in Moskau), trat er schon als Dreizehnjähriger dem Komsomol bei.

1 Die Anfänge des russischen Krimis im 19. und frühen 20. Jahrhundert

wurde vom Komsomol zur Staatsanwaltschaft geschickt. Ende der 1950er Jahre erklärte er dies mit den besonderen Zeiten:

Sagen wir es gradeheraus: Heutzutage ist es schwer zu verstehen, wie man ein siebzehnjähriges Jüngelchen als Untersuchungsführer einstellen konnte, das noch dazu keine juristische Ausbildung hatte. Aber man kann kein Wort aus einem Lied weglassen, und was war, das war.⁹⁹

In der Staatsanwaltschaft stieg Šejnin bald in der Hierarchie auf, in wichtigen politischen Prozessen (Kirov-Mord, Schauprozesse gegen Kamenev, Zinov'ev und andere) spielte er neben dem Generalstaatsanwalt Vyšinskij eine wichtige Rolle. Auch bei den Nürnberger Prozessen fungierte er als Assistent des sowjetischen Anklägers.

Seinen literarischen Neigungen ging Šejnin bis 1950 nur nebenberuflich nach. Er veröffentlichte vor allem Ich-Erzählungen aus dem Bereich der Justiz,¹⁰⁰ die 1938 zum ersten Mal in Buchform unter dem Titel ZAPISKI SLEDOVATELJA (Записки следователя; «Aufzeichnungen eines Untersuchungsführers») erschienen. Im Jahr 1941 brach er die Publikationen zu diesem Thema ab, das er erst 1956 wieder aufgriff. In diesen fünfzehn Jahren veröffentlichte er nur Texte, in denen er den Krieg thematisierte.

Dieser politisch einflussreiche Mann konnte zwar seine eigenen Texte veröffentlichen, eine öffentliche Wertschätzung der Gattung als solche – wenn er sie denn wirklich angestrebt hat – gelang ihm nicht. Das hat u. a. mit der Tabuierung der «gewöhnlichen» Kriminalität zu tun.

1.7 ERSATZKRIMIS: ERZÄHLUNGEN ÜBER ČEKISTEN

Šejnin schrieb seine Texte als Erinnerungen eines Untersuchungsführers. Die Handlung spielte sich in der Regel in den 1920er Jahren ab, als es noch Kriminalität geben konnte, weil die Sowjetmacht noch nicht ganz gefestigt war. In den 1930er Jahren aber gab es offiziell nur noch die von «Staats- und Volksfeinden» begangenen Verbrechen, wie konterrevolutionäre Aktivitäten, Sabotage, Spionage usw. In diesen Fällen ermittelten in der Regel nicht die Milizbehörden mit Polizeiaufgaben, sondern die sowjetische Staatssicherheit, die als *Allrussische*

99 Шейнин, Л.: «Рассказ о себе» (1956) // тот же: *Записки следователя*. Москва: Прогресс, 1976, стр. 6: «Скажем прямо: в наши дни трудно понять, как могли назначить следователем семнадцатилетнего паренька, не имевшего к тому же юридического образования. Но слова из песни не выкинешь, и что было, то было.»

100 Daneben schrieb Šejnin verschiedene Theaterstücke und Filmdrehbücher. Für das Drehbuch von ВСТРЕЧА НА ЭЛБЕ (Встреча на Эльбе; Treffen an der Elbe) wurde ihm der Stalinpreis zuerkannt.

*Außerordentliche Kommission für den Kampf gegen Konterrevolution und Sabotage (Čeka)*¹⁰¹ gegründet worden war und verschiedentlich umbenannt wurde.

Ein fiktiver Mitarbeiter dieser Behörde war Ivan Nikolaevič Pronin, über dessen Abenteuer Lev Ovalov¹⁰² seit 1929 Erzählungen publizierte. Die ersten Erzählungen über Major Pronin sind Erinnerungen aus der Frühzeit des Sowjetstaats, erzählt in der ersten Person. Sie entsprechen also ganz dem Muster, wie es von Škljarevskij über Putilin zu Šejnin tradiert worden war. Die erste Erzählung aus der Major-Pronin-Reihe heißt СИНИЕ МЕЧИ (Синие мечи; «Blaue Schwerter») und ist ein Initiationskrimi: Der Held wird in seine neue Tätigkeit eingeführt.

Man schreibt das Jahr 1919. Ivan Pronin wird nach der Genesung von einer Verwundung im Bürgerkrieg zur Čeka nach Petrograd beordert. Dort soll er als Untermieter in der Wohnung der Witwe Boreckaja herausfinden, was die Hausherrin mit ihrer wertvollen Porzellansammlung vorhat. In der Zeit des Wartens freundet er sich mit dem 13-jährigen Viktor an, der ihm später ein treuer Helfer wird. Pronin findet heraus, dass Verschwörer sich im Haus treffen, aber diese entdecken ihn und sperren ihn in den Keller. Viktor holt die Čeka, die die Festnahmen vornimmt.

Dadurch, dass Pronin während der Verhaftungen noch eingesperrt ist, kommt die Erzählung ohne Action-Elemente aus. Der Held schießt nur, um eine Patrouille auf sich aufmerksam zu machen. Es gibt die Sowjetmacht und ihre Gegner, die nicht nur aus Weißgardisten bestehen:

«In der Stadt gibt es viele Arten von konterrevolutionären Gruppen und Grüppchen, wenngleich es von allen Verbindungen zu einem einzigen Hauptquartier gibt. Unter ihnen ist eine Organisation namens «Blaue Schwerter».»¹⁰³ Diese Organisation benutzt als Erkennungsmerkmal das Markenzeichen des Meißener Porzellans. In ihr ist zumindest auch «ein bedeutender Agent eines ausländischen Geheimdienstes»¹⁰⁴ aktiv, den Frau Boreckaja ihrem Untermieter als einen Verwandten vorstellt.

Einen solchen Vertreter einer fremden Macht gibt es in fast allen Feindkonstellationen der Erzählungen über Major Pronin. Ihnen und ihren Helfern stehen die Čekisten gegenüber, die die loyalen Sowjetbürger hinter sich wissen. Be-

101 Всероссийская чрезвычайная комиссия по борьбе с контрреволюцией и саботажем.

102 Ovalov, der eigentlich Šapovalov hieß, war ähnlich wie Šejnin schon als Jugendlicher dem Komsomol und der Partei beigetreten. Er studierte Medizin, arbeitete aber in Redaktionen von Zeitschriften.

103 Овалов, Л.: «Синие мечи» // <https://knijky.ru/books/rasskazy-mayora-pronina> (29.09.2023) [Первые опубликован в журнале *Вокруг света* 1939, № 1]: «В городе много всяких контрреволюционных групп и группочек, хоть нити от них тянутся все в один штаб. Среди них есть организация, именуемая «Синие мечи».»

104 Овалов, loc. cit.: «круп[ный] агент [...] иностранной разведки.»

1 Die Anfänge des russischen Krimis im 19. und frühen 20. Jahrhundert

sonders wichtig sind dabei die Jugendlichen, so wird zum Beispiel der 13-jährige Viktor aus Begeisterung zum Nachwuchs-Čekisten.

Dieses Modell des erwachsenen Helden, dem ein Heranwachsender bzw. sehr junger Mann als Helfer an der Seite steht, wurde in den 1950er Jahren wieder aufgegriffen, um daraus den eigentlichen Polizeikrimi zu entwickeln.

Im Jahr 1941 musste Ovalov seine literarische Arbeit zunächst einstellen, denn er wurde verhaftet und «wegen des Vorwurfs der Weitergabe von Geheiminformationen»¹⁰⁵ verurteilt. Er verbrachte 15 Jahre in Arbeitslagern und Verbannung. Im Zuge der Rehabilitierungen von 1956 durfte er nach Moskau zurückkehren, seit 1958 wurden seine Texte auch wieder gedruckt, und die Leser konnten neue Abenteuer des Major Pronin miterleben. Es ist nicht auszuschließen, dass im Juli 1941 – wenige Wochen nach dem deutschen Angriff – Ovalov durch die Verurteilung davon abgehalten werden sollte, die Arbeit der Staatssicherheit so zu beschreiben, wie er es tat. Dass er nach der Rückkehr aus Haft und Verbannung weitere Romane und Erzählungen über seinen Helden schrieb, zeigt, dass Pronin ein Markenzeichen geworden war, auf das sein Autor nicht verzichten wollte. Bis heute kursieren Anekdoten über Major Pronin. In den 1990er Jahren produzierte die Filmindustrie Zeichentrickfilme über seinen Nachfahren, einen Hauptmann Pronin (Капитан Пронин).

Andere Autoren veröffentlichten auch während der Jahre 1941 bis 1945, also der Etappe des Zweiten Weltkriegs, die «Großer Vaterländischer Krieg» genannt wird, und während der direkten Nachkriegsjahre zumindest bis zu Stalins Tod 1953 weiter Spionage-Erzählungen als Ersatz für die fehlenden Polizeikrimis. Die Jagd auf die inneren Feinde und ausländischen Agenten musste weitergehen, denn

Der große Stalin lehrt, dass die Erziehung des sowjetischen Volkes zu hoher politischer Wachsamkeit im Geiste der Unversöhnlichkeit und Entschlossenheit im Kampf gegen innere und äußere Feinde eine der wichtigsten Aufgaben ist.¹⁰⁶

Im Jahr 1942 wurde im sowjetischen Schriftstellerverband sogar eine spezielle Kommission für Abenteuerliteratur gegründet, der Lev Šejnin, Nikolaj Španov,

105 «по обвинению в разглашении секретных сведений». Im Internet wird darüber spekuliert, ob der indirekte Hinweis auf die massenhafte Bespitzelung der Sowjetbürger in der Erzählung ГОЛУБОЙ АНГЕЛ (Голубой ангел; «Der blaue Engel») der «Geheimnisverrat» gewesen sei (Анонимный: «За что арестовали автора «Голубого ангела»», https://zen.yandex.ru/media/time_traveller/za-chto-arostovali-avtora-golubogo-angela-5ee267ad3d4f782832b0d03a) (29.09.2023).

106 Скоморохов, П.: «Тема бдительности в советской художественной литературе» // *Знамя*, 1953, № 4, стр. 162: «Великий Сталин учит, что воспитание советских людей в духе высокой политической бдительности, в духе непримиримости и твердости в борьбе с внутренними и внешними врагами является одной из важнейших задач.»

Lev Nikulin und Mariëta Šaginjan angehörten. Kostenko berichtet 1976 nur von einem Vortrag Šaginjans über die Kriminalliteratur aus dem Mai 1945 und von einem Beitrag Šejnins in der *Literaturnaja gazeta* aus dem Juni desselben Jahres.¹⁰⁷ Die Unterlagen der Kommission wurden aber erst vor kurzem von Matthias Schwartz ausgewertet.¹⁰⁸ Dieser zeigt, dass Autoren und Verlage durchaus von der Nachfrage nach spannender Lektüre und von der Kriminalität wussten, faktisch aber setzte sich die Linie Andrej Ždanovs durch, es gelte den «sozialistischen Alltag» zu organisieren. Nach «der Euphorie des Sieges» gab es einfach keine Schwierigkeiten in der Sowjetgesellschaft: «Statt offensiv propagandistisch gewisse Nachkriegsverwerfungen zu bekämpfen, reagierte man mit einer massiven Repression und Tabuisierung dieser Konflikte.»¹⁰⁹ Das offiziell verordnete sowjetische Autostereotyp der direkten Nachkriegszeit wies die sowjetische Gesellschaft als die im Prinzip beste der möglichen aus.¹¹⁰ Die gewöhnliche, d. h. nicht durch «Volks- und Staatsfeinde» begangene politisch motivierte Kriminalität gehörte mit zu den Tabus.

Dementsprechend definiert die Große Sowjetenzyklopädie in ihrer zweiten Auflage (1949–1958) die Kriminalliteratur (детективная литература) als

eines der Genres der Abenteuerliteratur [...]. Der Held der Kriminalliteratur ist gewöhnlich der «edle» Ermittler (detektiv), der den Verbrecher verfolgt und nach vielen Abenteuern Erfolg hat, so dass er letzten Endes den Triumph des bürgerlichen Rechts zum Ausdruck bringt. [...] Die Anhäufungen von Schrecken, Gefahren, Morden, billigen Effekten, sexuellen Perversitäten, die charakteristisch sind für die Sujets der Kriminalliteratur, verleihen ihr Boulevardcharakter.¹¹¹

Nach Stalins Tod 1953 griff jedoch auch eine breitere Öffentlichkeit dieses Thema auf, und es erschienen Kriminalgeschichten. Die Bewertung des Krimis als positive und nützliche Erscheinung war erst im Rahmen eines solchen allgemeinen politischen Klimaumschwungs möglich, wie es das Ende der Ära Stalin bedeutete.

107 Костенко, В. И.: «О детективной литературе», // *Труды Высшей следственной школы МВД СССР*, выпуск 12 (Волгоград 1976), стр. 154–164, hier: 156).

108 Schwartz, «Sherlock ...», 2019, loc. cit.

109 Schwartz, «Sherlock ...», 2019, loc. cit., S. 89.

110 Tabus lagen nicht nur auf Hungersnöten, Massenvertreibungen und -exekutionen, Lagern u. a., sie betrafen z. B. auch persönliche Tragik. Leiden und Tod gab es nur im Dienst an der Sache.

111 Анонимный: «Детективная литература», в кн.: *Большая советская энциклопедия*. 2 изд. – Москва: БСЭ, 1949–1958, том 14, стр. 129: «Один из жанров приключенческой литературы [...] Герою д[етективной] л[итературы] обычно является «благородный» сыщик (детектив), преследующий преступника и после многих приключений добивающийся успеха, что в конечном счёте выражает торжество буржуазного права. [...] Нагромождение ужасов, опасностей, убийств, дешёвые эффекты, сексуальные извращения, характерные для сюжетов Д. л., придают ей бульварный характер [...].»

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

Die erste Gruppe von Schriftstellern, die sich noch zu Stalins Zeiten aus der dogmatischen Erstarrung des Sozialistischen Realismus hatte lösen können, waren die Dramatiker. Ihnen erlaubte die Parteiführung in einem nicht namentlich gezeichneten (und deshalb als besonders autorisiert geltenden) Artikel in ihrem Parteiorgan, der *Pravda*, unter dem Titel *PREODOLET' OTSTAVANIE DRAMATURGII* (Преодолеть отставание драматургии; «Das Zurückbleiben der Dramaturgie überwinden»), lebensnahe Konflikte aufzugreifen. Der Artikel wirkte als Signal. Auch in den Bereichen von Prosa und Lyrik konnte man nun nach den Ursachen dafür suchen, dass viele Texte den staatspädagogischen und ästhetischen Ansprüchen der Literaturfunktionäre (und Leser?) eigentlich nicht genügten. In der Diskussion bediente man sich immer derselben, von der *Pravda* sanktionierten, Argumente.

Die Scheu der Autoren, brisante Konflikte zu gestalten, erklärte in den Folgejahren z. B. die dem Geist der Neuorientierung verpflichtete *Kurze Literatur-encyklopädie* damit, zu viele hätten zu lange einer *Theorie der Konfliktlosigkeit*¹ angehangen. Dabei sei allzu oft nur eine «Schönfärberei der Wirklichkeit» (лакировка действительности)² herausgekommen. Der Lexikonartikel zitiert den Kritiker Rjurikov, der sich, ganz im Trend der Zeit, auf («den guten») Lenin berief, dem er («den bösen») Stalin gegenüberstellte. Lenin hatte seinerzeit fest-

1 Анонимный: «Бесконфликтности <теория>» // Сурков, А. А. (изд): *Краткая литературная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1962, том 1, стр. 577–580.

2 Буровский А.: «Лакировка действительности» // *ВикиЧтение* (<https://pub.wikireading.ru/52728> [29. 09. 2023]).

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

gestellt: «Antagonismus und Widerspruch sind durchaus nicht dasselbe. Der erstere wird verschwinden, der zweite bleibt im Sozialismus bestehen.»³

Die Abkehr von der sogenannten Konfliktlosigkeit lässt sich an einzelnen Daten festmachen: Nach dem Tod Stalins am 05. März 1953 beklagte bereits am 16. April 1953 Oľga Berggol'c das Fehlen von Liebesproblematiken in der Lyrik, und im Oktober desselben Jahres wagten Il'ja Ėrenburg und Konstantin Simonov ein Plädoyer für eine größere Unabhängigkeit der Prosaschriftsteller. Bevor die Kolchos-Schriftsteller – ermutigt durch die Eingeständnisse von Missständen in der Landwirtschaft seitens der politischen Führung Malenkovs und Chruščevs – mit den Artikeln von Pomerancev⁴ und Abramov⁵ die Grenzen des damals Möglichen überschritten, meldeten sich im November 1953 Autoren in der *Literaturnaja gazeta* die Autoren zu Wort, die der Abenteuerliteratur zuzuschreiben sind und gerne als *priključency* bezeichnet wurden. Zu ihrem Wortführer machte sich V[asilij?] Koroteev.

2.1 AUTOREN UND LESER FORDERN KRIMIS

Koroteev stellt zunächst fest, dass Kriminalromane bei den Lesern auf großes Interesse stoßen und dass das Genre der Abenteuerliteratur «in großem Umfang genutzt werden kann und sollte, um Charaktereigenschaften wie Widerstandsfähigkeit, Mut, Einfallsreichtum und die Fähigkeit, Schwierigkeiten zu überwinden, zu fördern.»⁶ Aber es gibt seiner Ansicht nach nicht ausreichend viele Texte in diesem Genre. Zudem würden die wenigen Bücher, die zur Verfügung stehen, den in sie gesetzten Erwartungen oft nicht gerecht. Er kritisiert die Literaturkritik, die noch keine Parameter entwickelt habe, um Abenteuerliteratur nach den Erfordernissen des Genres zu bewerten, d. h. die noch nicht gelernt habe, gescheiterte Beispiele als solche auszuweisen. Einen zweiten, ebenso wichtigen Grund sieht Koroteev in der «berühmtesten <Theorie> der Konfliktlosigkeit», die «dem Genre schwer geschadet hat». Einige Kritiker und Redakteure seien wohl der Meinung, dass die Bekämpfung von Straftätern kein Material für das Buch liefern könne, da solche Straftäter ein verschwindendes Phänomen seien.

3 Институт Ленина при ЦК РКП(б) (изд.): *Ленинский сборник*. 36 томов. Москва: Государственное Издательство, 1925–1959, том II, стр. 357: «Антагонизм и противоречие совсем не одно и то же. Первое исчезнет, второе останется при социализме.»

4 Померанцев, В.: «Об искренности в литературе» // *Новый мир*. 1953, № 12, стр. 218–252.

5 Абрамов, Ф.: «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе. Литературные заметки» // *Новый мир*, 1954, № 4, стр. 210–231.

6 Коротеев, В.: «Что мешает развитию приключенческой литературы» // *Лит. газета*. 1953, № 135 (14 нояб.), стр. 3: «[...] можно и нужно широко использовать для воспитания таких черт характера, как стойкость, смелость, находчивость, умение преодолевать трудности.»

Ja, in unserer sowjetischen Gesellschaft gibt es immer weniger Kapitalverbrechen, aber auch bei uns sind die ehrlosen Menschen nicht ausgestorben, die Hochstapler, die Diebe am sozialistischen Eigentum, die Übertreter der sozialistischen Gesetzlichkeit. Gerade aus dem Kreis solcher Leute werben die feindlichen Spione ihre Agenten an.⁷

Für einen sowjetischen Krimi eröffneten sich «ziemlich große Perspektiven», baue er doch «auf einer ganz anderen Basis» auf als das entsprechende Genre der bürgerlichen Literatur. All die Gattungseigenschaften, die die Sowjetenzyklopädie von 1952 für den Krimi aufgelistet hatte, bezieht Koroteev allein auf den westlichen Erscheinungstyp: Dieser (und nur dieser) wecke die niedrigsten Instinkte und lenke vom realen Leben ab, da Gangster und Mörder die Helden dargestellt werden würden. Die sowjetische Abenteuerliteratur entspricht diesem Bild laut Koroteev jedoch nicht:

Ihre Hauptaufgabe ist die Erziehung des Lesers. Deshalb müssen in ihr hauptsächlich die großen sittlichen Qualitäten des Helden dargestellt werden, der in schwierige Situationen gerät, der sich manchmal an der Grenze von Leben und Tod befindet und unverändert Mut, Willen und Findigkeit zeigt. Ihr Held ist der sowjetische Patriot, kühn und mutig im Kampf mit den Feinden, der alle Hindernisse auf dem Weg zum Ziel überwinden kann im Namen der Heimat.⁸

Damit war das Thema der Kriminalität und vor allem der Arbeit der Polizeibehörden für die Literatur freigegeben, denn Koroteev formuliert unmissverständlich: «Es versteht sich von selbst, dass die Darstellung des Kampfes mit den Verbrechern es vor allem dem Schriftsteller ermöglichen wird, die tapferen Menschen darzustellen, die die sowjetische Gesellschaft beschützen.»⁹

Knapp einen Monat später veröffentlichte die *Literaturnaja gazeta* unter der Rubrik Der Leser setzt das Gespräch fort (читатель продолжает разговор) Aus-

7 Коротеев, «Что ...», 1953, loc. cit.: «Да, в нашем советском обществе становится все меньше уголовных преступлений, но у нас еще не перевелись люди нечестные, авантюристы, расхитители социалистической собственности, нарушители социалистической законности. Именно из среды таких людей вражеские разведки вербуют свою агентуру.»

8 Коротеев, «Что ...», 1953, loc. cit.: «Ее главная задача – воспитание читателя. Поэтому главным в ней должно быть изображение высоких нравственных качеств героя, попадающего в трудные обстоятельства, находящегося подчас на краю жизни и смерти и неизменно проявляющего мужество, волю, находчивость. Ее герой – это советский патриот, смелый, отважный в борьбе с врагами, умеющий преодолевать все препятствия на пути к цели, во имя Родины.»

9 Коротеев, «Что ...», 1953, loc. cit.: «Само собой разумеется, что изображение борьбы с преступлениями позволит писателю прежде всего показать смелых людей, которые охраняют советское общество.»

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

zügen aus Leserbriefen, die nach Koroteevs Artikel bei der Redaktion eingegangen waren und dessen Bemerkungen weitestgehend bestätigten.¹⁰ Diese Zustimmung durch die «öffentliche Meinung»¹¹ zeigt, dass Koroteev auch vom Standpunkt der für die Auswahl der Leserbriefe verantwortlichen Redakteure die richtigen Argumente gefunden hatte, mit denen der Forderung nach mehr Abenteuerliteratur Nachdruck verliehen werden konnte.

Den *priključency* ging es zuallererst um mehr Publikationsmöglichkeiten für ihre Werke. In der Juli-Nummer der Zeitschrift *Znamja* von 1955 berichtete Georgij Tuškan, dass sich mehr als die Hälfte der etwa 3000 Zuschriften, die der Verlag *Detgiz* anlässlich der Veröffentlichung seines Programms erhielt, auf Abenteuer- und Science-Fiction-Literatur bezog. Die Nachfrage¹² – so Tuškan – könne noch lange nicht befriedigt werden. Von den neugegründeten Zeitschriften zeigte v. a. *Junost'* ab 1956 Interesse für die Gattung der Kriminalliteratur, unter den Verlagen waren es das obengenannte *Detgiz* und *Voenizdat*.

2.2 DIE WÜNSCHE DER BEHÖRDEN

Auch das Innenministerium zeigte ein Interesse an guten Krimis. Es hatte im Jahre 1954 einen ersten Wettbewerb¹³ für die «besten literarischen Erzeugnisse über die Mitarbeiter der Miliz» ausgeschrieben, zu dem 426 Werke eingereicht worden waren: davon 185 Erzählungen, 19 Essays, 43 Theaterstücke, 10 *Poeme* (d. h. längere Gedichte), 139 (kürzere) Gedichte, 9 *Povesti* (längere Erzählungen), 10 Lieder und 11 Fabeln. Matvej Krjučkin, der verantwortliche Sekretär der *Kommission für künstlerische Kriegsliteratur beim Schriftstellerverband der UdSSR*, beginnt seinen Bericht über den ersten Wettbewerb dieser Art mit den Worten:

Kompliziert und ehrenhaft ist die Arbeit der sowjetischen Miliz. Mit allen Mitteln kämpft sie mit den Überbleibseln der Vergangenheit in unserem Land.

10 [Редакция]: «Что мешает развитию приключенческой литературы. Читатель продолжает разговор», // *Литературная газета*, 1953, № 147 (12 дек.), стр. 3.

11 Bei Leserbriefen war nie klar, ob sie nicht Teil einer sorgsam inszenierten Kampagne waren.

12 Dabei waren die *Priključency* nicht die einzigen, die sich neue Publikationsmöglichkeiten zu erstreiten suchten. Im Jahr 1955 wurde für die junge Schriftstellergeneration die Zeitschrift *Junost'* gegründet, die Leningrader erhielten die *Neva*, der Almanach *Družba narodov* wurde in eine Monatsschrift umgewandelt, und die Zeitschrift *Inostrannaja literatura* wurde gegründet. Ein Jahr später wurde dann auch *Molodaja gvardija* wieder zu einer Monatsschrift, in Moskau und Leningrad wurden die Reihen *Den' poézii* gegründet, und 1957 zogen die Literaturkritiker und -wissenschaftler nach: Für sie wurden *Voprosy literatury* und *Russkaja literatura* eingerichtet.

13 Bis in die 1980er Jahre wurden jährlich die besten Darstellungen von Milizionären von einer gemeinsamen Jury des Innenministeriums und des Schriftstellerverbandes prämiert.

Schwer und gefährlich ist manchmal dieser Kampf mit der alten, verfaulenden Verbrecherwelt. Und in diesem Kampf stützt sich die Miliz auf die Hilfe und Unterstützung des Volkes. Der Arbeiter der Miliz, der seine heiligen Pflichten erfüllt, muss selbst das Bild des fortschrittlichen, gebildeten Sowjetmenschen sein, des Erbauers der kommunistischen Gesellschaft. Mut und Tapferkeit, Findigkeit und die Bereitschaft zur Selbstaufopferung im Namen des Volkswohls – das sind die hauptsächlichen und unveräußerlichen Eigenschaften des sowjetischen Milizionärs, auf welchem Gebiet er auch arbeitet, welchen Posten er auch innehat.¹⁴

Das Ziel, «hochkünstlerische literarische Erzeugnisse» über die so beschriebenen Milizionäre in dem Wettbewerb zu fördern, konnte aber nicht ganz erreicht werden. Von den insgesamt fünf vorgesehenen Preisen erster Klasse wurde keiner vergeben, lediglich vier der vorgesehenen zehn Preise zweiter Klasse und neun der dreizehn Preise dritter Klasse wurden verteilt. In seiner Analyse der Gründe für dieses magere Ergebnis nennt Krjučkin als ersten den Hang der Schriftsteller dazu, die positiven Helden als seelen- und willenlose Befehlsempfänger zu zeichnen, die ohne Gefühlsaufwallungen und in ständiger Harmonie untereinander ihre Aufgaben erfüllen, als ob es bei der Miliz keine «lebendigen Menschen» gebe und keine verknöcherten Vorgesetzten, die nicht «mit der Zeit gehen» wollten und ihren dynamischen Kollegen die Arbeit erschwerten. Außerdem hätten die Schriftsteller häufig keine Ahnung von der tatsächlichen Arbeit der Miliz. Dazu komme noch, dass

alle Verbrecher in den Novellen und Erzählungen so aussehen, dass man sofort erraten kann: das sind Banditen. Alle haben niedrige Stirnen, fliehende Kinne, herabhängende Lippen, schiefe Zähne, weißliche oder rote Haare und farblose Augen. Hast du so einen gesehen, nimm ihn fest. Aber im Leben ist es doch ganz anders.¹⁵

-
- 14 Крючкин, М.: «Больше хороших книг о милиции» // *Советская милиция*, 1955, № 2, стр. 71: «Сложен и почетен труд советской милиции. Всеми средствами она борется с пережитками прошлого в нашей стране. Трудна и опасна бывает порой эта борьба со старым, отгнивающим преступным миром. И в этой борьбе милиция опирается на помощь и поддержку народа. Работник милиции, осуществляя свои священные обязанности, должен сам является образцом передового, культурного, советского человека, строителя коммунистического общества. Мужество и смелость, находчивость и готовность к самопожертвованию во имя блага народа, – вот главные и неотъемлемые качества советского милиционера, на каком бы участке он ни работал, какой бы пост он ни занимал.»
- 15 Крючкин, «Больше ...», 1955, loc. cit., стр. 73: «все преступники в повестях и рассказах выглядят так, что можно сразу догадаться: они бандиты. У всех низкие лбы, свисающие губы, кривые зубы, белесые или рыжие волосы и бесцетные глаза. Увидел такого и забирай. А ведь в жизни совсем иначе.»

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

Auch sei der Aufbau des Sujets sowohl in der Prosa als auch bei den dramatischen Werken häufig mangelhaft, wenn z. B. «die Verbundenheit mit dem Volk» so weit gehe, dass Nachbarn und Freunde den Täter ermitteln und die Miliz – «die nichts weiß und nichts sieht» – den Täter nur noch verhaftet.

Mehr interessante Bücher über die bescheidenen Helden und Werkstätigen zu schaffen, die das Leben, die Ruhe und die Arbeit der Sowjetmenschen schützen, die gesellschaftliche Ordnung und die Gesetze unserer Großen Heimat – das ist unsere gemeinschaftliche Aufgabe.¹⁶

Einen ähnlichen Gedanken griff ein knappes Jahr später der Rechtsanwalt Vladimir Šapošnikov in der Zeitschrift *Don* auf. Er verwies auf die Tradition des Themas des Prozesses in der Literatur, z. B. bei Lev Tolstoj mit *VOSKRESENIE* (Воскресение; Auferstehung) oder *ŽIVOJ TRUP* (Живой труп; Der lebende Leichnam), und erzählte auf acht Seiten über Fälle, die es wert wären, zu Fabeln künstlerischer Prosa zu werden. Die Literatur solle mit Beispielen aus der Praxis die Arbeit der Justiz unterstützen, indem sie die Ursachen von Verbrechen aufzeigt und die Prinzipien der sozialistischen Moral in der Leserschaft festigt. Šapošnikov lässt aber auch deutlich werden, dass er von der Literatur eine Imagepflege der Justiz erwartet:

Indem es im Namen des Staates die Unschuld des Angeklagten verkündet, zeigt das sowjetische Gericht am konkreten Beispiel, dass die sozialistische Gesetzlichkeit die Bürger strikt vor einer ungerechtfertigten Beschuldigung bewahrt. Diese Aufgabe gewinnt im Augenblick besondere Bedeutung in Verbindung mit der Liquidierung der Folgen des Personenkults und der Fakten der Verletzung der sozialistischen Gesetzlichkeit.¹⁷

So wurde auch die Diskussion um den Krimi von dem zentralen politischen Ereignis des Jahres 1956 berührt, dem XX. Parteitag der KPdSU, auf dem Nikita Chruščev in seiner berühmt gewordenen Geheimrede einige Bereiche der Stalinschen Terrorherrschaft offenbarte. Große Teile der Bevölkerung verbanden damit die Hoffnung, Rechtlosigkeit und Terror seien nun endgültig vorbei. Damit

16 Крючкин, «Больше ...», 1955, loc. cit., стр. 74: «Создать больше хороших книг о скромных героях и тружениках, оберегающих жизнь, покой и труд советских людей, общественный строй и законы нашей Великой Родины – такова наша общая задача.»

17 Шапошников, В.: «Темы, ожидающие писателя. Заметки адвоката» // *Дон*, 1957, № 5, стр. 120–128, hier: S. 122: «Провозглашая от имени государства невиновность подсудимого, советский суд тем самым на конкретном примере показывает, что социалистическая законность строго охраняет граждан от необоснованного обвинения. Эта задача приобретает сейчас особое значение в связи с ликвидацией последствий культа личности и фактов нарушений социалистической законности.»

erwarb sich die neue politische Führung Respekt und Sympathie und konnte gleichzeitig konkurrierende Strömungen in der Partei als «Stalinisten» diffamieren und kaltstellen. «Despotismus», «Bürokratismus» und einige andere -ismen wurden die Schlagwörter, mit denen missliebige Personen geächtet und ideologisch verurteilt werden konnten.

Die auf den XX. Parteikongress folgende Politik der «Liquidierung des Personenkults und seiner Folgen» wurde von einigen Gruppen aber auch als Auftakt zu grundlegenden Reformen verstanden. Berücksichtigt man, dass das Prinzip der *Praesumptio boni viri* bis zuletzt in der sowjetischen Jurisprudenz nicht ganz durchgesetzt war,¹⁸ so stellt sich Šapošnikovs Artikel auch als ein «Werbeschreiben» für eine Reform des Justizwesens dar. Die «liberaleren» Juristen erhofften sich wohl eine Art Schützenhilfe durch die Literaten.

Ähnlich muss auch der Artikel Krjučkins bewertet werden, denn auch er definiert die Aufgabe der Kriminalliteratur als eine doppelte:

Alle diese [oben genannten – Anmerkung des Verfassers] edlen Eigenschaften im sowjetischen Milizionär zu erziehen, ist unsere künstlerische Literatur aufgerufen. Damit zusammen muss sie beim Volk das Gefühl der Liebe zu seiner Miliz entwickeln, sie ist aufgerufen, grenzenloses Vertrauen zu den Kämpfern für die sozialistische Gerechtigkeit zu erzeugen – den Milizionären.¹⁹

Bereits im Frühling 1953 war das mächtige Ministerium für Staatssicherheit aufgelöst worden. Die Behörde wurde für ein Jahr Teil des Innenministeriums, das noch bis zu dessen Verhaftung im Juni von Lavrentij Berija geleitet wurde. Berija wurde zusammen mit einigen seiner Getreuen verurteilt und hingerichtet (oder umgekehrt). Das neugegründete *Komitee für Staatssicherheit* (KGB) wurde im März 1954 wieder ausgegliedert und der Partei unterstellt. Das Innenministerium, speziell die Miliz, hatte danach anscheinend das Bestreben, sich aus dem Umfeld des Berija-Prozesses zu lösen und sich ein eigenes Image aufzubauen. Zu diesem gehörte die Legalität, also das Handeln streng nach Recht und Gesetz, das Krjučkin so stark herausstreicht. Für dieses neue Profil brauchte man eine Kriminalliteratur, die die Polizeiarbeit zum Thema hat. Eindeutig erkennbar ist,

18 Vgl.: Révész, L.: *Justiz im Ostblock. Richter und Strafrecht* (Abhandlungen des Bundes für ostwissenschaftliche und internationale Studien; Bd. XV). Köln: Verl. Wissenschaft und Politik, 1967, S. 23 ff.: «Die präsumptio boni viri ist in Art. II, Abs. I der Menschenrechtserklärung verankert und besagt, dass jede einer strafbaren Handlung verdächtige Person so lange als unschuldig zu gelten hat, bis deren Schuld in einem öffentlichen und legalen Gerichtsverfahren nachgewiesen ist.»

19 Крючкин, «Больше ...», 1955, loc. cit., стр. 71: «Все эти благородные качества призвана воспитывать в советском милиционере наша художественная литература. Вместе с тем, она должна развивать чувство любви у народа к своей милиции, она призвана рождать безграничное доверие к борцам за социалистическую законность – милиционерам.»

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

dass der Krimi helfen soll, die zwischen den Zeilen eingestandene Kluft zwischen «Beschützten» und «Beschützern» zu schließen.

Wie sehr das problematische Image die alltägliche Polizeiarbeit behinderte, war schon im Sommer 1953 offenbar geworden, als mehr als eine Million Häftlinge aus dem Gulag amnestiert worden waren. Die meisten von ihnen waren wegen Kriminaldelikten zu kürzeren Haftstrafen verurteilt gewesen, die politischen Gefangenen fielen kaum unter die Amnestierten. Die Freigekommenen waren vor allem in die Städte geströmt, und da sich in den «Arbeits-Besserungs-Lagern» längst nicht alle Inhaftierten tatsächlich gebessert hatten, bedurfte die Miliz der Unterstützung durch die Bevölkerung, um des plötzlichen Zuwachses an Kriminalität Herr zu werden.

Durch die Massenverhaftungen hatte sich schon in den 1930er Jahren in den Gefängnissen und Lagern die Insassenschaft nicht nur nach Politischen (политические) und Kriminellen (блатные) differenziert, bei den Kriminellen sonderte sich noch einmal eine Gruppe ab, die nach einem strengen Kodex (закон) lebte, die Diebe im Gesetz (воры в законе).²⁰ Sie verstanden sich, in den Worten des als autobiographisch geltenden Romans *БЛАТНОЙ* (1973; *Блатной*; *Die Tätowierten*, wörtl.: «Der Kriminelle») als «Reinrassige, Aristokratie, Ausgewählte Sorte.»²¹ Während eine größere Zahl von einfachen Kriminellen in den Lagern gegen Privilegien und befördert durch die politische Führung²² mit den Lagerleitungen kooperierte – speziell, um die Politischen in Schach zu halten –, hielten sich die «Autoritäten» von diesen Verbindungen fern. Die in den Lagern erfolgte Gruppenbildung erschwerte später die Arbeit der Miliz, die auch dagegen ankämpfen musste, dass vielen unterschiedslos alle Lagerinsassen als bemitleidenswerte politische Gefangene galten. Auch deshalb war eine Enttabuierung der gewöhnlichen Kriminalität geboten – gerne auch auf dem Weg über eine Kriminalliteratur.

Im Literaturdiskurs hatte sich so innerhalb von knapp drei Jahren eine bemerkenswerte Koalition verschiedener Interessen herausgestellt: einerseits forderten die Leser mehr Abenteuerliteratur von Zeitschriften und Verlagen, andererseits wurden diese Forderungen von Autoren unterstützt und angeregt, die ihrerseits Publikationsmöglichkeiten suchten. Großes Interesse an der Kriminalliteratur

20 Гуров А. И.: *Профессиональная преступность: прошлое и современность*. Москва: Юридическая литература, 1990.

21 Дёмин, М.: *Блатной*. New York: Russica Publishers, 1981, стр. 17: «Здесь [...] помещаются блатные: чистая порода, аристократия, отборный сорт!». Der Autor, Georgij Trifonov, ein Bruder des bekannten Schriftstellers Jurij Trifonov, hatte als Krimineller mehrere Jahre in sowjetischen Gefängnissen und Lagern verbracht.

22 In Demins Roman heißt es, diese Kooperation habe etwa 1942 begonnen, «aus Moskau [sein damals] entsprechende Instruktionen, Sonderbefehle Berijas» gekommen. (Дёмин, *Блатной*, loc. cit., стр. 43: «из Москвы поступили соответствующие инструкции, специальные приказы Берии».)

zeigte aber auch das Innenministerium und die Jurisdiktion. Ihre «Schützenhilfe» war aber an die Bedingung geknüpft, dass die Vorstellungen des Innenministeriums in Bezug auf bestimmte inhaltliche Kriterien berücksichtigt würden.

2.3 ALTE UND NEUE MUSTER: ŠEJNIN, ŠPANOVIČ UND ADAMOV

Die Klagen Koroteevs und Krjučkins, Autoren und Literaturkritik hätten noch keine klaren Qualitätskriterien für einen sowjetischen Krimi, beförderten die Suche nach einem Text, der als Vorbild dienen könnte, bedeutete aber auch das Aussortieren von Texten, die – aus welchen Gründen auch immer – ungeeignet erschienen. Dabei gab es signifikante Unterschiede darin, wie man mit einem Preisträger (wie Šejnin) oder mit einem weniger bedeutenden Autor (wie Španov) verfuhr.

2.3.1 LEV ROMANOVIČ ŠEJNIN

Im Januar 1957 erschienen die ersten vier Erzählungen des zweiten Buchs von Šejnins *ZAPISKI SLEDOVATELJA* in *Novyj mir*. Eine davon ist *DINARJ S DYRKAMI* (Динары с дырками; «Dinare mit Löchern»), die Mitte der 1920er Jahre in Moskau spielt.²³

Der Ich-Erzähler wird mit der Aufgabe betraut, einen Einbruch aufzuklären, bei dem man dem Volkskommissar S. eine Kollektion wertvoller Münzen gestohlen hat. In Anbetracht der Schwierigkeiten bei der Ermittlung kommen der Ich-Erzähler und sein Kollege auf die Idee, Admiral Nel'son, einen berühmten Tresorknacker aus Odessa, der sich gerade in Moskau aufhält, um Hilfe zu bitten. Der Admiral sagt zu, und nach zwei Tagen händigt er dem Kriminalisten die Münzen aus. Für diese Handlungsweise erhält der Ich-Erzähler zwar einen Verweis, später stellt sich aber heraus, dass der Admiral von der Bitte um Hilfe so angetan war, dass er ein neues Leben anfang. Als der Generalstaatsanwalt der UdSSR viele Jahre später wichtige Papiere dringend benötigt, aber seinen Safeschlüssel verloren hat, erinnert sich der Ich-Erzähler an den Admiral. Er holt ihn zu Hilfe, und es gelingt dem ehrlich gewordenen Safeknacker, den Tresor in kürzester Zeit zu öffnen.

Im Kern liegt hier ein Krimi-Sujet vor, in dem allerdings der Zufall eine bedeutende Rolle spielt, der sich darin äußert, dass Admiral Nel'son im richtigen Moment aus Odessa kommt. Der Schwerpunkt der Erzählung liegt weniger im Sujet, also der Detektion, als vielmehr in den Ausführungen zur Gaunerehre. Nachdem

23 Шейнин, Л. Р.: «Динары с дырками» // *Новый мир*, 1957, № 1, стр. 94–132.

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

er die gestohlenen Münzen wiederbeschafft hat, sagt der Admiral: «Das ist es, wozu Diebe in der Lage sind, wenn man sie bei ihrer Ehre packt ...»²⁴

In der Fassung der Buchausgabe wird dieses Anliegen auch dadurch betont, dass ein Räuber dem Untersuchungsführer erzählt, wie er durch das entwaffnende Vertrauen einer jungen Frau psychisch daran gehindert wurde, diese zu berauben. Diese Episode nimmt *in nuce* das Thema der ganzen Erzählung vorweg: die Möglichkeit, einen Verbrecher umzuerziehen. Aber nicht nur das leidlich spannende Sujet hat die Funktion, den didaktischen Grundtenor des Texts unterhaltsam zu vermitteln, eine besondere Rolle kommt auch der Sprache zu: die langen Passagen der direkten Rede sind zur mündlichen Rede hin stilisiert. Die Sprache zeichnet sich durch einfache Parataxe mit zum Teil elliptischen Sätzen und einem hohen Anteil der Idiomatik in der Lexik, zum Teil auch Jargon, aus.

In diesem Text ist die These von den Verbrechern als «sozial-naher Elemente» deutlich erkennbar.²⁵ In der radikalen Dichotomie von Proletariat und Bourgeoisie konnte man nach der Revolution den Kriminellen keinen eigenen Klassenstatus zubilligen; also wurden sie als dem Proletariat «sozial-nahe Elemente» eingestuft, die man – im Unterschied zu den Bourgeois – umerziehen konnte und musste. Šejnins Verbrecher werden nicht nur als ehrenbewusste, stolze und starke Persönlichkeiten dargestellt, sie sind auch absolut loyal gegenüber der Sowjetmacht. Die soziale Nähe der Kriminellen zum Proletariat wird besonders in einer Rede deutlich, die der Admiral vor der versammelten *Crème* der Moskauer Unterwelt hält:

«Ihr Ungeheuer der Konterrevolution, [...]. Ihr hattet genug Gewissen, ihr Penner, euch über einen Volkskommissar herzumachen und bei ihm eine stinkende, völlig nutzlose Münzkollektion mitgehen zu lassen, um sein wertvolles Leben zu verkürzen! Wegen solcher rostiger Münzen haltet ihr ein Mitglied der Regierung von den wichtigsten staatlichen Dingen ab, ihr Denikin-Anhänger! Ich hab meine ganzen Sachen in Odessa hingeschmissen und bin hergerast, um euch mein <Pfui> zu sagen.»²⁶

24 Шейнин, «Динары ...», 1957. loc. cit., стр. III: «Вот на что способны воры, когда задета их честь ...»

25 Zu den praktischen Folgen dieser Theorie vgl. vor allem Aleksandr Solženicyns ARCHИPELAG GULAG, Teil III, Kap. 16.

26 Шейнин, «Динары ...», 1957. loc. cit., стр. 109: «Проклятые гидры контрреволюции, [...] – у вас хватило совести, жлобы, кинуться на наркома и свистнуть у него какую-то вонючую и никому не нужную коллекцию монет, чтобы сократить его нужную жизнь! Из-за каких-то паршивых динаров с дырками вы отрываете члена правительства от важнейших государственных дел, деникинцы! Я бросил все свои дела в Одессе я примчался, чтобы сказать вам свое <фэ> ...»

Die Bezeichnungen für politische Gegner sind auch in der Unterwelt zu Schimpfwörtern geworden – zumindest verbal bekämpfen Unterwelt und Bolschewiki den gleichen Feind und zollen der Arbeit eines Volkskommissars denselben Respekt. Lediglich die Idiome des Jargons wie «sich über einen Volkskommissar hermachen» (кинуться на наркома) und «etwas mitgehen lassen» (свистнуть) zeigen, dass hier kein politischer Exponent des Proletariats spricht, sondern ein Unterweltler.

Fast dieselben Charakteristika finden sich auch in einer Erzählung Šejnins aus dem Jahr 1958, nämlich BREGET ÈDUARDA ÈRRIO (Брегет Эдуарда Эррио; Die Breguet-Uhr des Edouard Herriot). Die Handlung spielt dieses Mal in Leningrad:²⁷

Der Untersuchungsführer Vasil'ev erzählt dem Ich-Erzähler, einem Kollegen, von einer Begebenheit aus dem Jahre 1924. Bei einem Aufenthalt des französischen Politikers Herriot in Leningrad wird diesem seine wertvolle Uhr gestohlen. Der mit der Wiederbeschaffung beauftragte Untersuchungsführer beauftragt seinerseits mit Erlaubnis von höherer Stelle zwei gerade in Haft einsitzende Kriminelle damit, Nachforschungen über den Diebstahl anzustellen. Den beiden gelingt es, eine Gipfelkonferenz der Unterwelt einzuberufen, auf der der Beschluss gefasst wird, dass sich alle an der Suche nach der Uhr beteiligen sollen. Der Täter und die Uhr sind bald gefunden – ein wendiger Taschendieb steckt dem Staatsgast sein Eigentum wieder zu.

Nach erfülltem Auftrag kehren die beiden Kriminellen wieder zu dem Untersuchungsführer zurück und erstatten ihm Bericht. Dieser meldet den Vorgang seinem Vorgesetzten und bringt die beiden in die Haftanstalt zurück. Im Nachspann berichtet der Ich-Erzähler davon, wie er auf der Beerdigung des früh verstorbenen Kollegen Vasil'ev einen der beiden Kriminellen von damals getroffen hat.

Šejnins Typ von Kriminalerzählungen verwirklicht zwar eine zentrale Forderung für positive Helden, indem der Autor die Untersuchungsführer als gesetzestreue und menschenfreundliche Typen zeichnet, ihnen fehlen jedoch kämpferische Züge, die – wie Krjučkin gezeigt hat – das Selbstverständnis der Organe zu dieser Zeit stark prägen. Das hängt mit der Auffassung von dem in jedem Fall verbesserungsfähigen Delinquenten zusammen. So kooperieren Šejnins Verbrechertypen sehr schnell mit der Staatsmacht.

27 Шейнин, Л. Р.: «Брегет Эдуарда Эррио» // *Октябрь*, 1958, № 10, стр. 123–144.

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

2.3.2 DAS KRIMIMODELL NIKOLAJ ŠPANOVS

Nikolaj Španov²⁸ wurde durch seine beiden Romane *PODŽIGATELI* (1949; Поджигатели; Die Brandstifter) und *ZAGOVORŠČIKI* (1951; Заговорщики; Verschwörer), bekannt. *PODŽIGATELI* ist der Versuch, eine Vorgeschichte des Zweiten Weltkriegs zu schreiben: So spielt die Handlung an verschiedenen Orten zwischen 1932 und 1939, und das dem Roman zugrundeliegende Geschichtsverständnis spiegelt die bekannte Faschismus-Theorie, wie sie 1933 von Georgi Dimitrov und anderen bei der Komintern formuliert worden war, wider. Dementsprechend tragen die amerikanischen Millionäre John Vandenheim III., Rockefeller und Morgan die eigentliche Schuld am Geschehen, die Nazis sind nur ihre Marionetten.

Im Herbst 1955 erschien Španovs erste Sammlung von Detektivgeschichten unter dem Titel *ISKATELI ISTINY* (Искатели истины; «Die Wahrheitssucher»)²⁹. Die erste der drei dort enthaltenen Erzählungen ist *V NOVODODNJUJU NOČ'* (В новогоднюю ночь; «In der Neujahrsnacht»).

Die beiden sowjetischen Kriminalisten Kručinin und Grač'jan kommen am 29. Dezember 1944 nach Budapest, wo sie vom Chef der örtlichen Volkspolizei am Bahnhof begrüßt werden. Sie wohnen in einem Hotel. In der Neujahrsnacht werden sie von dem «Šef» telefonisch um Hilfe gebeten, weil er die Meldung erhalten hat, in der Energiezentrale der Stadt sei der Sekretär des Direktors tot aufgefunden worden. Bei der Tatortbesichtigung stellt Kručinin fest, dass auch der Safe des Direktors geöffnet wurde. Fußspuren führen zu dem Haus des Direktors. Dort ist dieser gerade vergiftet worden. Der Polizeioffizier Kruši verhaftet dessen Witwe. Die sowjetischen Detektive und der Neffe des Direktors kehren ins Hotel zurück. Kurz darauf wird auch noch der Neffe ermordet, und Kručinin nimmt den Polizisten Kruši fest. Er hat nämlich erkannt, dass Kruši im Auftrag amerikanischer Großindustrieller, der Kapitalhalter der Energiezentrale, den der neuen Macht gegenüber loyalen Direktor beseitigt hat, um dann die Zentrale in die Luft sprengen zu können. Unterstützt wurde er von der Sekretärin, die den Neffen umgebracht hat.

Die ganze Leistung der Ermittlung liegt bei Kručinin, der eine besonders gute Beobachtungs- und Kombinationsgabe hat. Die Funktion des Helfers besteht darin,

28 Nikolaj Nikolaevič Španov (22. 6. (4. 7.) 1896–2. 10. 1961) stammte aus Nikol'sk-Ussurijskij im Gebiet Irkutsk. Sein Vater war Angestellter bei der Eisenbahn gewesen. Nach dem Gymnasium besuchte Španov die Kriegingenieursschule und die Höhere Offiziersschule für Luftfahrt, die er 1916 verließ. Im selben Jahr wurde er eingezogen und nahm an den Kämpfen des Ersten Weltkrieges teil. Nach Kriegsende 1918 trat er als Freiwilliger in die Rote Armee ein. 1925 begann er zu publizieren.

29 Шпанов, Н.: «В новогоднюю ночь» // тот же: *Искатели истины*. Москва Трудрезевиздат, 1955.

auch den Leser über die Fortschritte der Bemühungen des Haupthelden auf dem Laufenden zu halten, da dieser seinen Adlatus ab und zu aufklärt.

Kručinins Erfolg ist nicht nur ein persönlicher, er ist auch von der Tatsache abhängig, dass er ein ideologisch gefestigter Sowjetbürger ist: Er deutet nicht nur die Fakten richtig, sondern schätzt auch die politische Dimension der Verbrechen richtig ein. Dadurch, dass Španov die Handlung nach Ungarn verlegt, gelingt es ihm, die Abenteuer seines Helden als Paradebeispiel für eine «sozialistische Entwicklungshilfe» auszugeben. Wie sehr die junge Volksdemokratie dieser Hilfe bedarf, zeigen die dilettantischen Bemühungen der örtlichen Polizei in der Erzählung.

Die Verlagerung der Handlung ins Ausland hat aber auch den Vorteil, dass Španov die delikate Frage nach den möglichen Ursachen für Verbrechen in der Sowjetunion nicht ausführlich behandeln muss – er kann es bei einer Selbstdefinition seines Helden bewenden lassen:

«Siehst du, mein Freund», antwortete Kručinin, «irgendjemand hat, erinnere ich mich, uns die Reiniger der Gesellschaft genannt. Das ist nicht deshalb falsch, weil unsere Aufgabe gar nicht darin besteht, staatsbürgerliche Abfälle, die die Gesellschaft daran hindern, ein normales Leben zu führen, auf irgendeine moralische Müllhalde zu entsorgen. Unsere Mission ist bedeutend komplizierter und viel humaner. Wir müssen, ähnlich wie ein Arzt, die kranke Stelle finden. Und das Gericht wird feststellen, ob sie auf eine Behandlung anspricht. Wenn eine Behandlung unmöglich ist, dann entfernt das Gericht wie ein Chirurg das kranke Organ aus dem gesunden Organismus der Gesellschaft. Das ist keine zufällige Analogie. Ich bin zutiefst von dem hohen Staatsbewusstsein unseres Berufes überzeugt.»³⁰

Von dort schlägt Španov den Bogen zur Kriminalliteratur:

«Leider stellt sich mancher unsere Funktion ziemlich primitiv vor. Was weiß die Gesellschaft eigentlich von uns? Wo ist die Literatur über unsere Arbeit, über die Menschen unseres nicht leichten Berufes? Es gibt sie nicht.»

30 Шпанов, «В новогоднюю ...», 1955, loc. cit., стр. 41: «– Видишь ли, друг, – ответил Кручинин, – кто-то, помнится, назвал нас чистильщиками общества. Это неверно потому, что наша задача вовсе не в том, чтобы вывезти на некую моральную свалку гражданские нечистоты, мешающие обществу вести нормальную жизнь. Наша миссия значительно сложнее и много гуманней. Мы, подобно врачу, должны найти поражённое место. А суд уже определит, поддаётся ли оно лечению. Если лечение невозможно, то, подобно хирургу, суд отделит больной орган от здорового организма общества. Это не случайная аналогия. Я глубоко убеждён в высокой гражданственности нашей профессии.»

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

«Aber so ist es nicht, überhaupt nicht!» wandte Gračik lebhaft ein. «Was die sogenannte ‹Kriminal-Literatur› betrifft: Bitte schön, eine ganze Bibliothek.»

Kručinin machte eine abschätzige Geste.

«Leider», sagte er, «haben Leute, die nach einem leichten Einkommen suchen, dieses Genre in der Literatur diskreditiert. Das, was die Literatur in dieser Richtung an wirklich Ernsthaftem und Interessantem hervorgebracht hat, betrifft ziemlich weit zurückliegende Zeiten. Poe, Chesterton, Doyle? Da kannst du wirklich viel kennenlernen und sogar etwas lernen. Die wussten, was und wie man schreibt. Aber die heutige westliche Literatur, das ist minderwertiger Kram, Unterhaltung für Leute, die ihre Freizeit mit irgendwelchen Nichtigkeiten ausfüllen.»³¹

Bei allem Lob für die Klassiker des Genres werden aber – zumindest *expressis verbis* – nicht deren Helden als Vorbilder für Kručinin und Gračik genannt:

«Es ist völlig klar, warum Feliks Dzeržinskij in meiner Vorstellung eine der allerhellsten, der allermenschlichsten Gestalten ist, die durch die Revolution geboren worden sind ...», sagte Gračik, der sich durch die Stimmung Kručinins anstecken ließ. «Welch edle Gestalt, nicht wahr? ... Welch wunderbares Beispiel für uns! ... Welch ein edler Weg ist von ihm gewiesen ... Das ist ein wahrer ‹Ritter der Revolution›!»³²

Diese demonstrativen Loyalitätsbekundungen für die Traditionen der Sowjetmacht konnten die Kritik nicht beeindrucken. Die Helden sind zu offensichtlich nach dem Muster Holmes-Watson konzipiert, als dass sie dem Selbstverständ-

31 Шпанов, «В новогоднюю ...», 1955, loc. cit., стр. 41: «К сожалению, кое-кто представляет нашу функцию слишком примитивно. Что общество, по существу говоря, знает о нас? Где литература о нашей работе, о людях нашей нелёгкой профессии? Её же нет. – А, не так, совсем не так! – горячо возразил Грачик. – А так называемая ‹детективная› литература! Пожалуйста, целая библиотека!

Кручинин сделал пренебрежительный жест.

– К сожалению, – сказал он, – искатели лёгкого заработка дискредитировали этот жанр в буржуазной литературе. То, что в этом направлении сделала литература действительно серьёзного и интересного, относится ко временам довольно давним. По, Честертон, Дойль? Там ты действительно можешь многое узнать и даже кое-чему научиться. Они понимали, что пишут, и знали, как писать. Но современная нам западная литература занята низкопробными пустяками, развлекательством тех, кому нечем наполнить досуг.»

32 Шпанов, «В новогоднюю ...», 1955, loc. cit., стр. 45: «– И совершенно ясно, почему Феликс Дзержинский остаётся в моем представлении одним из самых светлых, самых человеческих образов, какие рождены революцией ... – проговорил Грачик, заражаясь настроением Кручинина. – Какой благородный облик, правда? ... Какой чудесный пример для нас!.. И какой благородный путь указан им ... Вот подлинный ‹рыцарь революции›!».

nis der sowjetischen Exekutive hätten entsprechen können. A. Vasil'ev, Kandidat der juristischen Wissenschaften und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kriminalistik der Staatsanwaltschaft der UdSSR, macht dies denn auch in einem Leserbrief an die *Literaturnaja gazeta* deutlich: Kein sowjetischer Kriminalist würde so eigenmächtig wie Kručinin handeln, vielmehr gehe man in der Realität streng nach Gesetz und Vorschrift vor, und Kručinin sei – gemessen am Stand der sowjetischen wissenschaftlichen Kriminalistik – ein Stümper.³³

Španov war sich dessen wohl bewusst, denn in seinem zweiten Buch ПОСНОЖДЕНИЯ НИЛА КРУЧИНИНА (1955; Похождения Нила Кручини́на; «Die Abenteuer des Nil Kručinin») versucht er in der Erzählung ПОСЛЕДНИЙ МЕДВЕЖАТНИК (Последний медвежатник; «Der letzte Tresorknacker»), möglichen Vorwürfen des Mangels an Authentizität zuvorzukommen, indem er der eigentlichen Erzählung einen Brief Kručinins an den Erzähler voranstellt. Kručinin hat Španovs ISKATELI ISTINY gelesen und bemerkt dazu: «Soweit mich das Gedächtnis nicht täuscht, ist alles an seinem Platz: diese besonderen Fälle sind genau so aufgeschrieben, wie sie vorgefallen sind.»³⁴ Er betont die Wichtigkeit, über den Kampf gegen das Verbrechen zu schreiben, wie folgt:

Deshalb erlaube ich mir, eine Liste mit einigen interessanten «Fällen» beizulegen. Man kann sie in den entsprechenden Archiven finden, und sie können behilflich sein, dem sowjetischen Leser diese verwickelte und schmerzliche Frage zu beleuchten. Gesondert auf der Liste findet sich der Fall Nr. 14 («Der Fall Paršin»). Auf ihn lohnt es die Aufmerksamkeit nicht nur deshalb zu richten, weil er unter dem Gesichtspunkt der Detektion interessant ist. An seinem Beispiel kann man einem großen Kreis junger Leute zeigen, was es gegeben hat, und was nicht mehr vorkommen wird. Ich glaube, das ist wichtig.³⁵

33 Васильев, А.: «По методам Шерлока Холмса. Письмо в редакцию» // *Литературная газета*, 1956, № 36 (24 марта), стр. 2.

34 Шпанов, Н.: «Последний медвежатник» // тот же: *Похождения Нила Кручини́на*. Москва: Воениздат, 1955. стр. 244: «Насколько мне не изменяет память, там все на месте: эти частные случаи описаны именно так, как происходили.» Hier irrt allerdings auch Kručinin: Der Budapest Fall ist mit Neujahr 1945 etwas früh datiert – Budapest war erst am 13. 2. 1945 in sowjetischer Hand.

35 Шпанов, «Последний ...», 1955, loc. cit., стр. 245: «Поэтому я позволю себе приложить к сему список нескольких интересных «дел». Они могут быть найдены в соответствующих архивах и помогут осветить советскому читателю этот сложный и болезненный вопрос. В этом списке особняком стоит дело № 14 («Дело Паршина»). На него стоит обратить внимание не только потому, что оно интересно с розыскной точки зрения. На его примере можно показать широкому кругу наших молодых людей, что было и чего больше не может быть. Думается мне – это важно.»

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

Die Rahmenhandlung von POSLEDNIJ MEDVEŽATNIK ist ohne Jahresangaben in Moskau angesiedelt, der große Rückblick (Kap. 2 bis Ende Kap, 4) reicht von der Zeit vor der Revolution bis in die erzählte Gegenwart:

Da in Moskau dreimal kurz hintereinander fachmännisch Tresore aufgebrochen werden, durchforstet Kručinin mit seinen Mitarbeitern die Unterlagen über behördlich bekannte Tresorspezialisten und ermittelt vier Personen, die für die Einbrüche in Frage kommen.

In einem großen Rückblick schildert der Erzähler das Treiben einer vierköpfigen Bande vom Ende des 19. Jahrhunderts bis nach der Revolution: Straftaten, Verhaftungen, Strafen, Flucht ins Ausland und Rückkehr nach Russland. Zwei der Bandenmitglieder sterben, einer nimmt nach einer Haftstrafe einen bürgerlichen Beruf an und lässt sich nichts mehr zuschulden kommen, nur Ivan Paršin bleibt seinem Gewerbe treu und organisiert mit neuen Kollegen neue Straftaten.

Kručinin ermittelt über den Verbleib der vier Verdächtigen und identifiziert schließlich Paršin als den Täter, der erst observiert und dann verhaftet wird. Einer der Helfer Paršins, der sich noch auf freiem Fuß befindet, wird von einem feindlichen Spion erpresst und nimmt sich das Leben. Der andere Helfer wird verhaftet.

Španov verlässt sich nicht darauf, dass die Errungenschaften der Revolution auf dem Gebiet der Kriminalistik dem Leser allein aus dem Handlungsablauf klar werden: Nach der Revolution habe man erst einmal mit den politischen Gegnern fertig werden müssen, die gewöhnliche Kriminalität sei ein «Problem zweiten Ranges»³⁶ gewesen. Dank der tüchtigen Kriminalisten sei man aber dann auch bald mit diesem Problem fertig geworden.

In der Handlung der Erzählung nimmt der junge Kručinin die Straftäter bald fest, nach Verbüßen der Haftstrafe gehen sie ins Ausland oder geben auf. Bezeichnenderweise trägt die Erzählung den Titel: Der *letzte* Tresorknacker. Unter gatungspoetischen Gesichtspunkten war V NOVOGODNJUJU NOČ' vom Handlungsschema her fast eine reine Detektivverzählung, in POSLEDNIJ MEDVEŽATNIK sind die detektorischen Elemente auf die Rahmenhandlung beschränkt, die ziemlich genau drei Siebtel des Textes ausmacht. Die Ermittlungen bestehen in erster Linie in der Auswertung amtlicher Unterlagen, und Kručinin arbeitet weitgehend allein. Von den 13 erwähnten Straftaten wird eine recht genau in ihrem Ablauf geschildert. Dem Problem der Analyse der Verbrechensursachen im Sozialismus weicht Španov konsequent dadurch aus, dass er die Aktivitäten seiner Helden ins Ausland verlagert oder die Handlung in die Vergangenheit zurückverlegt.

36 Шпанов, «Последний ...», 1955, loc. cit., стр. 331.

2.3.3 ARKADIJ ADAMOV'S KRIMINALGESCHICHTEN

Davon unterscheidet sich die Konzeption des sowjetischen Krimis, die Arkadij Adamov³⁷ in seinem ersten Krimi DELO «PESTRYCH» (1956; Дело «пестрых»; Die bunte Bande von Moskau, resp. Treff Café Schwalbe) vorlegte. Dem Erstling gingen nach eigenen Angaben jahrelange Milieustudien beim Moskauer Kriminalamt voraus.³⁸ Trotzdem scheint die Veröffentlichung nicht einfach gewesen zu sein. Wie Evgenij Ryss mitteilt, lehnte einer der «bedeutendsten Verlage» das Manuskript mit der Begründung ab: «Um den Spießer, den man bestohlen hat, ist es nicht schade, und dementsprechend ist auch die Arbeit Koršunovs, den Fall aufzudecken, nicht interessant.»³⁹

Schließlich druckte die Zeitschrift *Junost'* die Erzählung in Fortsetzungen in den ersten vier Nummern ihres zweiten Jahrgangs ab, und sofort setzte – wie Klaus Mehnert sich erinnerte⁴⁰ – ein regelrechter «Run» auf die Zeitschrift ein, der wohl auch das Seine dazu beigetragen hat, dass der Verlag *Molodaja gvardija* den Text noch in dem selben Jahr als Buch herausbrachte. Ort der Handlung ist das Moskau der Nachkriegszeit, wobei keine genaue Datierung angegeben wird. Vieles deutet aber auf die frühen 1950er Jahre hin.

Der demobilisierte Offizier Sergej Koršunov nimmt auf Anraten der örtlichen Parteistelle seinen Dienst bei der *Moskauer Kriminalbehörde* (MUR) auf. Nachdem er in die Prinzipien der Arbeit eingewiesen ist, wird seiner Arbeitsgruppe die Ermittlung in einem Fall von Raubmord übertragen. Allmählich stellt sich heraus, dass hinter dieser Straftat eine ganze Bande von Verbrechern und deren Helfern steckt, die einzeln aufgestöbert und festgenommen werden. Da Koršunov noch neu im Dienst und deshalb in Verbrecherkreisen unbekannt ist, wird er auch als verdeckter Ermittler eingesetzt.

Fast alle festgenommenen Helfershelfer sehen in den Gesprächen mit den Kriminalisten die Verwerflichkeit ihres Tuns ein und werden zu aktiven Helfern der Miliz. Der Kampf mit der Bande erweist sich als risikoreich, zwei Kriminalisten werden schwer verwundet, bis auch der letzte Verbrecher, der Anführer der Bande, festgenommen ist.

In dem mehrere Monate dauernden Kampf gegen die Verbrecher gruppiert sich die «bunte Bande» um: Ein feindlicher Agent stößt zu der Bande und setzt sich an deren Spitze. Auch er wird letztendlich verhaftet und dem Sicherheitsdienst übergeben.

37 Bis dahin hatte Arkadij Grigor'evič Adamov, geboren 1920 als Sohn des Schriftstellers Grigorij Borisovič Gibs, historisierende Abenteuerliteratur geschrieben. Der Vater, selbst Schriftsteller, hatte im Untergrund der revolutionären Tätigkeit den Familiennamen in Adamov geändert.

38 Адамов, А.: *Мой любимый жанр – детектив: записки писателя*. Москва: Советский писатель, 1980, стр. 221.

39 Рысс, Е.: «Книги Аркадия Адамова». В кн.: Адамов, Аркадий: *Круги по воде*. Москва: Молодая гвардия, 1970, стр. 250: «Обывателя, которого обокрали, – писала редакция, – не жалко, а следовательно, и работа Коршунова по расследованию дела неинтересна.»

40 Mehnert, K.: *Über die Russen heute. Was sie lesen, wie sie sind*. Stuttgart: DVA, 1983, S. 323.

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

Die Handlung verläuft nach einem Schema, das in einer großen Zahl von sozialistischen Romanen und Erzählungen zu finden ist: ein bewährter Kriegsveteran kehrt in die Heimat zurück, er sehnt sich nach Ruhe oder einem neuen Einsatz an der Front, doch die Partei schickt ihn zu einem neuen Arbeitsplatz in der Produktion oder, wie hier, bei den Organen. Dort muss er sich einarbeiten und Schwierigkeiten überwinden – z. B. den Widerstand rückständiger Vorgesetzter –, bis er schließlich erfolgreich wird. Schließlich winkt ihm auch das Glück in der Liebe. In DELO «PESTRYCH» fehlt zwar der rückständige Vorgesetzte – es ist der Held, der sich ein Disziplinarverfahren wegen Eigenmächtigkeit einhandelt – sonst sind aber alle Elemente einschließlich der Belohnung durch Liebe vorhanden.

Der Unterschied der Adamovschen Konzeption zu der seiner Vorgänger liegt aber nicht in der Handlung. Adamov hat vor allem das Autostereotyp der sowjetischen Miliz als das eines hierarchisch geführten Kollektivs geprägt. Die Arbeit der Adamovschen Detektive unterscheidet sich nicht nur in der Organisation von den literarischen Vorläufern, sie ist auch inhaltlich eine andere: der sowjetische Kriminalist versucht weiterhin, den gefangenen Verbrecher umzuerziehen, es gibt aber noch einen anderen Typus, bei dem dies nicht möglich ist. Oberst Silant'ev erklärt dies dem Anfänger Koršunov so:

Wir wissen, dass man einen großen Teil der Verbrecher umerziehen kann, sie können noch ehrbare Menschen werden. Man muss nur in der Lage sein, den Platz in ihrer Seele zu finden, an dem noch irgendein gutes Gefühl glimmt, man muss dieses Gefühl erkennen, diese kleine Glut zum Brennen bringen. Aber es gibt noch eine andere Kategorie von Verbrechern, die gefährlichste. Das sind die, die ihre Seele schon bis auf den Grund besudelt haben, für die es nichts Helles mehr gibt. Für die gibt es bei uns keine Gnade, wir vernichten sie als unsere geschworenen Feinde!⁴¹

Dafür, dass es überhaupt noch Verbrechen gibt, hat Silant'ev gleich zwei Erklärungen parat:

Woher kommen denn bei uns die Verbrecher? Mir scheint, sehr oft beginnt der Fall in der Familie. [...] Natürlich in der Familie, wenn man die Kinder schlecht und falsch erzieht. Gerade dann erscheinen bei denen die ersten Keime der Mißachtung der Arbeit, [die ersten Anzeichen] von Ver-

41 Адамов, А. Г.: «Дело «пестрых»» // *Юность*, 1956, № 1, стр. 47: «– Мы знаем, что большую часть преступников можно перевоспитать, они могут еще стать честными людьми. Надо только суметь найти в их душе место, где еще теплится какое-то хорошее чувство, выявить это чувство, разжечь этот уголек. Но есть и другая категория преступников, самая опасная, – это те, кто уже до дна испоганил свою душу, у которых не осталось ничего светлого. Таким нет пощады, их мы уничтожаем, как заклятых врагов!».

logenheit, von Undisziplinertheit, von Egoismus, von Habgier. Dann entsteht der Wunsch, mehr vom Leben zu nehmen, als man verdient, und zwar auf die einfachste Art und Weise. Ehrliche Arbeit erfordert schließlich einen Willen, ein klar erkennbares großes Ziel im Leben.

Es kann sein, dass, wenn ein solcher Junge herangewachsen ist, er nicht daran denkt, die Grenzen des Gesetzes zu überschreiten. Aber dann erscheint einer auf seinem Lebensweg, der schon lange auf den Weg des Verbrechens abgerutscht ist. Er ist normalerweise älter, und er ist aktiv, er versucht die ganze Zeit, die Menschen in seiner Umgebung zu beeinflussen, sie anzustecken. Natürlich wird ein moralisch vollkommener, wahrhaftig sowjetischer junger Mann diesen Einfluss unweigerlich zurückweisen, ihn überwinden. Aber derjenige, der moralisch nicht vollwertig ist, kann dieser Beeinflussung nachgeben, unter diesen Einfluss geraten. Und alles Schlechte in ihm nimmt einen neuen, schon verbrecherischen Charakter an. [...]

Ja, aber natürlich liegt es nicht nur an der Familie. Wir haben auch noch ernsthafte Mängel in der schulischen Arbeit, bei der Erziehungsarbeit in den Fabriken und Instituten. Das Kollektiv kann noch längst nicht immer die ganze Jugend seinem Einfluss unterordnen, sie für nützliche und wichtige Dinge begeistern. Aber Lenin lehrt uns doch, dass da, wo unser Einfluss schwächer wird, unweigerlich der Einfluss der uns fremden, feindlichen Ideen und Ansichten erstarkt, sogar der Geschmäcker und Gewohnheiten. Das ist ein unerschütterliches, verlässliches Gesetz des Lebens selbst. So entstehen Verbrecher – die Feinde der sowjetischen Gesellschaft. Und wir führen mit ihnen einen Kampf auf Leben und Tod.⁴²

42 Адамов, «Дело ...», 1956, loc. cit.: «Откуда же тогда берутся у нас преступники? Мне кажется, что очень часто все начинается с семьи. [...] Конечно, с семьи, если там детей плохо, неверно воспитывают. Именно тогда и появляются первые ростки презрения к труду, лживости, эгоизма, алчности. Тогда и возникает желание взять от жизни больше, чем заслужил, и наиболее легким путем. Честный труд, он ведь требует воли, ясно осознанной большой цели в жизни. Может быть, и рос такой парень, не думая переступать границы закона. Но тут на его пути случайно появился человек, уже ставший преступником. Он обычно старше по возрасту, и он активен, он пытается все время воздействовать на окружающих, заражать их. Конечно, нравственно цельный, по-настоящему советский юноша неизбежно отвергнет это влияние, поборет его. Но человек, морально в чем-то неполно ценный, может уступить, подпасть под это влияние. И тогда все дурное в нем приобретает новый, уже преступный характер. [...] Да, конечно, дело не только в семье. У нас еще есть серьезные недостатки и в школьной работе и в воспитательной работе на заводах, в институтах. Коллектив еще далеко не всегда умеет подчинить всю молодежь своему влиянию, увлечь полезными и важными делами. А Ленин учит нас, что там, где ослабевает наше влияние, там неизбежно растет влияние чуждых нам, враждебных идей и взглядов, даже вкусов и привычек. Это непреложный, проверенный самой жизнью закон. Так рождаются преступники – враги советского общества. И мы ведем с ними борьбу не на жизнь, а на смерть.»

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

Diese gleich zu Beginn der Povest' vorgetragenen kriminologischen Überlegungen sind sozusagen das theoretische Konzept der Handlung, die diese Gedanken eigentlich nur illustriert. Unter den 16 Verdächtigen ist einer eine falsche Fährte, fünf sind eingefleischte Berufsverbrecher, drei bessern sich und helfen aktiv der Miliz und über einige andere werden keine diesbezüglichen Angaben gemacht. An einem Fall wird das Versagen des Elternhauses illustriert, an zweien das Versagen der (Hoch-)Schule und in einem Fall das der Fabrik. Akademiker sind in diesem Gesellschaftsausschnitt stärker gefährdet als Arbeiter.

Natürlich fehlt auch in DELO «PESTRYCH» nicht der Hinweis auf die Stellung der sowjetischen Kriminalliteratur in der literarischen Tradition. Der erfahrene Kriminalist Lobanov macht sich über die voreiligen Schlussfolgerungen des Neulings Koršunov lustig:

«Einfach wie bei Sherlock Holmes. [...] Nach zwei Tagen deckt Sergej Koršunov, nachdem er zehn Pfeifen geraucht und eine geheimnisvolle Reise gemacht hat, auf dem Weg der streng logischen Schlussfolgerung das komplizierteste Verbrechen auf. Das ist, Genossen, eine Lektion für euch, wie sie sich gehört ...»⁴³

Dieses Zitat zeigt ganz deutlich, dass Adamovs Konzeption des Krimis eine realistische ist, die die Arbeit der Kriminalisten zwar auch als Denkaufgabe, in erster Linie aber als Sammeln von Indizien und Beweisen begreift. Die Qualitäten des traditionellen vor allem durch Scharfsinn glänzenden Helden, wie ihn auch noch Španov einsetzt, sind bei Adamov auf ein ganzes Kollektiv verteilt: Kombinationsgeschick und Erfahrung liegen überwiegend bei den Chefs, Beobachtungsgabe und Sammeleifer bei den Untergebenen.

Schon ein Jahr später druckte *Junost'* einen weiteren Kriminalroman Adamovs, in dem das Kollektiv, in das Koršunov eingebunden ist, ermittelt: ČĚRNAJA MOL' (1958; Чёрная моль; «Die schwarze Motte»)⁴⁴ Wieder berichtet der Erzähler sowohl aus der Welt der Verbrecher als auch aus der der Kriminalisten.

Am Anfang steht wieder eine Beauftragung: der Schlosser Klim Provalov wird in eine Patrouille entsandt, die der Komsomol «zur Unterstützung der öffentlichen Ordnung» aufgestellt hat. In dieser Funktion entdeckt er, dass seine Firma in «linke» Geschäfte verstrickt ist. Auch ältere Arbeiter hegen diesen Verdacht. Als auch noch der Lagerist verschwindet,

43 Адамов, «Дело ...», 1956, loc. cit., стр. 50: «– Просто, как у Шерлока Холмса [...]. За два дня, путем чисто логических умозаключений, выкурив десять трубок и совершив таинственную поездку, Сергей Коршунув раскрывает сложнейшее преступление. Это вам, товарищи, урок, как надо ...»

44 Адамов, А.: «Чёрная моль» // *Юность*, 1958, № 1, стр. 25–48; № 2, стр. 25–88; № 3, стр. 27–46; № 4, стр. 52–74; № 5, стр. 37–63; № 6, стр. 33–62. Zitiert nach: http://loveread.ec/read_book.php?id=28218&p (29.09.2023).

wird die Miliz eingeschaltet. Sie ermittelt, dass der leitende Ingenieur einer Pelzverarbeitung tatsächlich betrügt und stiehlt und sich dazu mehrere Mitarbeiter durch Bestechung und Erpressung gefügig gemacht hat. Die Moskauer Kriminalbehörde MUR und OBChSS, die Abteilung gegen Wirtschaftskriminalität, arbeiten zusammen und entdecken den Mord an dem Lageristen und den großangelegten Diebstahl an sozialistischem Eigentum. Der Ingenieur hat einen gewieften Rechtsanwalt, und er ist ein kühler Stratege, der z. B. Hauptmann Sergej Koršunov Korruption vorwirft. Darüber hinaus ist er gefährlich und Koršunov wird bei der endgültigen Festnahme verwundet.

Partei und Komsomol, so die hinter der Fabula stehende Logik, sind wichtige Stützen der Gesellschaft, sie bedürfen aber der Miliz, die die Verbrecher professionell entlarvt. So taucht Koršunov erst im vierten Kapitel des Romans auf. Die Lektüre von Detektivgeschichten ist für die Zusammenarbeit der Institutionen hilfreich, denn sie kann die Wachsamkeit z. B. von Komsomolzen stärken. Die Leser können ihre durch Lektüre erworbenen Kenntnisse allerdings auch überschätzen, wie ein 16-jähriger Schlosser, der dem Kriminalisten Lobanov erklärt:

«Ich war schon lange auf der Hut und interessierte mich für diesen Typ. Jetzt ist klar, warum er verschwunden ist: Sie haben ihn verscheucht. Und das nennt sich MUR!»

Lobanov freute sich über diese Worte.

«Ha, ein Privatdetektiv! Genialer Einzelgänger! Sherlock Holmes! Bravo! Also klärst du uns Narren auf.»

Paša wurde noch wütender.

«Lächerlich, was? Nur zu Ihrer Information: ich habe mich schon lange auf einen Ermittler vorbereitet. Ich habe alle Bücher darüber gelesen. Und ich trainiere ein ganzes Jahr.»⁴⁵

Deshalb braucht es realitätsnahe Bücher über die Arbeit der sowjetischen Kriminalmiliz.

In diesem Roman spielt die Wirtschaft eine zentrale Rolle, die Gewaltkriminalität arbeitet in ihrem Auftrag, so wie sie in DELO «PESTRYCH» für einen ausländischen Spion gearbeitet hat. Das Verbrechen hat seine Wurzeln im Land, in

45 Адамов, «Чёрная ...», loc. cit., стр. 35. «– Я в порядке бдительности давно интересуюсь этим типом. Теперь понятно, почему он исчез: вы его спугнули. А еще МУР называется! Лобанов пришел в восторг от этих слов.
– Ха, частный сысканой агент! Гениальный одиночка! Шерлок Холмс! Bravo! Так ты нас, дураков, просвети.
Паша рассердился еще больше.
– Смешно, да? А я, к вашему сведению, давно уже готовлюсь на сыщика. Все книги о них прочел. И тренируюсь целый год.»

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

Menschen, die den Verlockungen des Geldes erliegen. Dem Wunsch nach Reichtum und einem angenehmen Leben muss der Sowjetbürger also wachsam begegnen, dagegen gefeit sind die Arbeiter, die ihre Arbeit lieben.

Die Verbrecher werden bei Šejnin nicht bekämpft, nur erzogen, bei Španov wurden sie nur dingfest gemacht, und Adamov geht den Weg des Sowohl-als-auch. Adamovs Konzeption des Krimis beruht also vorwiegend auf den Prinzipien von Aktualität, Kollektivität und Umerziehung.

2.4 KRIMINALFILME

Das Innenministerium wollte sich offensichtlich nicht allein auf literarische Texte verlassen, um die erwünschte Imageverbesserung der Miliz bei der Bevölkerung zu erreichen. Auch Filme sollten für diesen Zweck eingesetzt werden. Seit dem Ende der 1920er Jahre hatte es keine sowjetischen Filme mehr gegeben, bei denen eine kriminalistische Sujet-Konstruktion im Vordergrund gestanden hätte. Eine Ausnahme war die 1954 unter der Regie von Konstantin Judin gedrehte Kriminalkomödie *ŠVEDSKAJA SPIČKA* (Шведская спичка; Das schwedische Zündholz) nach der gleichnamigen Erzählung von Anton Čechov. Die Zeit der Handlung war die vorrevolutionäre. Was die Gegenwart anging, gab es einige Filme zu Spionage und Sabotageversuchen ausländischer Agenten, aber keine Geschichten, in denen Milizionäre zeitgenössische «normale» Verbrecher aufspüren und festnehmen.

Im letzten Jahrzehnt der Regierung Stalins war wegen der vielen Eingriffe in die Filmproduktion die Zahl der jährlich neu gedrehten Filme stark zurückgegangen. Die wenigen neuen Filme kamen in entsprechend erhöhter Kopienzahl in die Kinos. Dieser unbefriedigenden Situation versuchte der VI. Fünfjahrplan von 1956 abzuwehren, der eine deutliche Erhöhung der Planzahlen vorschrieb. Höhere Produktionszahlen bedeuteten auch, dass einzelne Kriminalfilme gedreht werden konnten, ohne dass der Eindruck entstand, die Kriminalität nehme im Land überhand.

Von den Filmen des Jahres 1955 hatte *DELO RUMJANCEVA* (Дело Румянцева; «Der Fall Rumjancev») zumindest eine kriminalistische Teilhandlung.

Der LKW-Fahrer Aleksandr Rumjancev nimmt auf dem Beifahrersitz die Studentin Klavdija mit, die verletzt wird, als er auf der Straße einem Kind ausweicht und gegen eine Wand fährt. Die beiden verlieben sich ineinander. Aleksandrs Chef ist in Schiebereien verwickelt und benutzt Aleksandr ohne dessen Wissen, um Geld und Waren zu transportieren. Hauptmann Somochin von dem OBChSS nimmt Aleksandr fest, und gibt sich mit dieser Lösung des Falls zufrieden, der Leiter der Abteilung, Oberst Afanas'ev jedoch, verfolgt den Fall weiter, und auch Aleksandr bemüht sich, seine Unschuld zu beweisen. Am Ende steht auch seinem privaten Glück mit Klavdija nichts mehr im Weg.

Das Vertrauen in die Funktionstüchtigkeit der Institution wird zwar durch den bürokratisch verfahrenen Milizionär leicht beschädigt, aber da ist immer noch der Vorgesetzte, der alles richtig macht. Auch das Arbeitskollektiv hilft dem zu Unrecht beschuldigten Aleksandr nicht so, wie er es braucht. Zwar geben die Kollegen der Miliz gegenüber an, sie glaubten an Aleksandrs Unschuld, mehr aber nicht. Miša, der Kollege, der ihn entlasten könnte, will sich sogar ganz aus der Sache heraushalten. Dieser relativ kritische Blick auf die Miliz und das Arbeitskollektiv war das Werk des zweifach mit dem Stalinpreis ausgezeichneten Regisseurs Iosif Chejfic. Am Drehbuch hatte in der Person von Jurij German ein weiterer Stalinpreisträger mitgearbeitet. Den Film, der in Karlsbad (Karlovy Vary) ausgezeichnet wurde, sahen in der SU 31,5 Mio. Zuschauer.

Aus der Produktion des Jahres 1956 kann als einziger der Film *DELO № 306* (Дело № 306; Akte Nr. 306), der unter der Regie von Anatolij Rybakov gedreht wurde, dem Detektiv-Genre zugeordnet werden. Auch er erfüllt noch nicht zur Gänze die Aufgabe, das Image der Miliz zu verbessern.

In diesem Film erweist sich ein Verkehrsunfall, bei dem ein Milizionär getötet und eine ältere Lehrerin verletzt wurde, als komplizierter Fall, der bis in die Kriegsjahre zurückreicht. Eine ehemalige deutsche KZ-Wärterin, die unter falschem Namen in Moskau lebt, befürchtet von der Lehrerin erkannt zu werden und überfährt sie deshalb mit einem gestohlenen Auto der Marke Pobeda. Der ermittelnde Hauptmann Mozarin gerät bei den Ermittlungen in Lebensgefahr, da er auch zwei Kriminelle aufspürt, die der Spionin zuarbeiten.

Der Film enthält mehrere Action-Szenen wie Verfolgungsfahrten und einen Überfall. Er wurde im Jahr seiner Premiere von 33,5 Millionen Zuschauern gesehen. Damit war er der zweiterfolgreichste Film des Jahres 1956. Obwohl ein kluger und tapferer Untersuchungsführer aus den Reihen der Miliz der positive Held ist, bleibt der Film der Vergangenheit verhaftet, in der Verbrechen immer «importiert» sein mussten, weil die treibenden Kräfte aus dem Ausland kommen. Grunin und sein Kompagnon sind zwar «einfache» sowjetische Kriminelle, stehen aber im Dienst der feindlichen Spionin.

In dem Film *НОЧНОЙ ПАТРУЛЬ* (Ночной патруль; Nächtliche Jagd) von 1957 dagegen sind die Verbrecher ausschließlich Sowjetbürger auf Abwegen. Außerdem wird die Miliz in vielen ihrer Repräsentanten dargestellt: Es ermitteln Mitarbeiter der Kriminalmiliz und dem OBChSS, eine Schule der Miliz wird gezeigt, ein Verkehrspolizist wird erschlagen.

Der Anführer der Verbrecher hat eine lange kriminelle Karriere und ist zurzeit stellvertretender Direktor einer Stofffabrik. In dieser Funktion kann er betrügen und korrumpieren und lässt sogar einen Mord an dem Buchhalter verüben, der seine Betrügereien entdeckt. Eingewoben sind zwei Liebesgeschichten, eine davon zwischen einem Milizionär und einer jungen Frau, die zu der Bande zählt.

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

Die Werbung für die Miliz ist offensichtlich. Ihre dargestellten Vertreter sind sympathisch, als junge Männer erlernen sie die bei Jungen so begehrten Kampfsportarten (Самбо) und sie sind für Mädchen attraktiv. *НОЧНОЙ ПАТРУЛЬ* wurde, ähnlich wie *ДЕЛО № 306*, ein Kassenschlager, 36,4 Millionen Zuschauer sahen ihn im Jahr 1957.

Ein Jahr später kam auch die Verfilmung von *ДЕЛО «ПЕСТРЫХ»* (Дело «пестрых»; Der Fall der «Bunten») in die Kinos. Der Film war unter der Regie von Nikolaj Dostal' bei *Mosfil'm* entstanden. Das Skript, das gegenüber der *Povest'* keine großen Abweichungen aufweist, verantwortete deren Autor Arkadij Adamov in Zusammenarbeit mit Anatolij Granberg. Es ist allerdings etwas handlungsreicher als der Buchtext, so wird z. B. der Kern der Bande nach einer Verfolgungsfahrt mit dem Auto durch das nächtliche Moskau vor der Stadt festgenommen. Von dem Haupthelden Sergej heißt es in dem Buch, er sehe gut aus, für seinen Beruf vielleicht sogar «zu gut» (слишком красиво)⁴⁶. Für den Film hat man dann einen nicht besonders auffälligen Schauspieler gewählt. Im Buch werden einige der jungen Leute aus der Filmbranche gezeigt, die sich elegant kleiden und modernistische Lyrik lieben. Sie bewegen sich damit im Vorhof der Kriminalität. Der Film zeigt die Vorliebe für westliche Dekadenz daran, dass die jungen Leute Rock'n'Roll-Musik lieben, zu der sie wild tanzen. Lena, Sergejs Braut, ist anfangs Teil der Gruppe, besinnt sich aber schnell eines Besseren, und auch andere können von weiteren Schritten in Richtung Verbrechen abgehalten werden.

Dass die Miliz dem Umerziehungsprozess Vertrauen schenkt, wird in dem Film *ИСПРАВЛЕННОМУ ВЕРИТЬ* (Исправленному верить; Gefährliches Schweigen, wörtl.: «Trauen Sie dem Geläuterten») gezeigt, der 1959 in die Kinos kam:

Andrej Kovalenko hat wegen Rowdytum (хулиганство) eine Strafe verbüßt und arbeitet nun ehrlich auf einer Werft in Odessa. Als Verbrecher versuchen, ihn in ihre Kreise zu ziehen, wehrt er sich. Diese rächen sich und manipulieren bei einem Raub und einem Mord die Spuren so, dass die Miliz zunächst Andrej verdächtigt. Sein Arbeitskollektiv aber überzeugt den Ermittlungsführer u. a. dadurch, dass seine Genossen die den Titel bildende Anforderung mit Kreide an den Schiffsrumpf schreiben. Obwohl die Indizien gegen Andrej sprechen, geht der Untersuchungsführer Brajncev zusammen mit Oberleutnant Arličeva dem Fall weiter nach, bis die beiden die Verbrecher verhaften und zeigen können, wie Andrej zum Schuldigen gemacht wurde. Diesem winkt nun auch das Glück in der Liebe.

Das Kollektiv, das an einem Schiff mit dem Namen «Komsomol» arbeitet, irrt nicht, wenn es zu Andrej hält. Sein Bild steht an der Straße der Bestarbeiter. Auch die Heranwachsenden aus seinem Viertel schätzen ihn. So im Volk verankert ist

46 Адамов, «Дело ...», 1956, № 1, стр. 50.

es tragisch, dass er in Verdacht gerät. Die Kriminalmiliz wird als eine Institution gezeigt, die genauso wenig Vorurteile gegenüber früheren Straftätern hat wie das Volk. Sie klärt den Fall vollständig auf und gibt sich nicht mit vorschnellen Lösungen zufrieden.

Mit diesem Film von 1959 endete erst einmal die Produktion von Kriminalfilmen, die die Polizeiarbeit ins Zentrum stellen. Diese wurde erst in den späten 1960er Jahren wieder aufgenommen. Filme über Spione und Kriegsabenteuer gab es weiterhin.

Ob der Krimi als Film oder Buch überhaupt einen dauerhaften Platz im Genre-System des *Sozialistischen Realismus* haben sollte, und wenn ja, welchen, wurde vor allem für die Literatur diskutiert. In diesen Diskussionen sollte auch die Frage beantwortet werden, welche Elemente einen sozialistischen Krimi charakterisieren und welche als «artfremd» abgelehnt werden.

2.5 THEORIEDISKUSSIONEN

Auf die ersten Beispiele der wieder auferstandenen Gattung reagierte die professionelle Literaturkritik zunächst zurückhaltend: Španovs Krimikonzept wurde von einem fachfremden Rezensenten zerrissen, Šejnins ZAPISKI SLEDOVATELJA wurden zumindest mit der Anerkennung bedacht, die dem Träger des Stalinpreises zukommt,⁴⁷ und Adamovs Erstlingswerk wurde als «nützliches Buch» bezeichnet; die Charaktere seien zwar etwas blass, die ethischen Themen und die der Jugenderziehung aber interessant.⁴⁸

Da die Abenteuerliteratur beim lesenden Publikum beliebt war und wegen ihrer Erziehungsmöglichkeiten als wichtig eingeschätzt wurde, nahmen sich sowohl die verantwortlichen Literaturfunktionäre ihrer an als auch das Innenministerium. Mit den ersten Rezensionen konnten diese kaum zufrieden sein, zumal die Anzahl der Texte, die der Abenteuerliteratur zugeordnet wurden, stetig anstieg. Weil man ein unregelmäßiges Wachstum vermeiden wollte, musste man andere Instrumente finden, den zu erwartenden Literaturstrom in die gewünschte Richtung zu lenken. Einzelrezensionen und Leserbriefe, wie der von Vasil'ev, der die Unzufriedenheit der «Organe» öffentlich machte, reichten nicht aus, um die Richtung vorzuschreiben.

Man fand diese Instrumente in Tagungen, Diskussionsrunden in Zeitungen (Artikelserien) und «schöpferischen Kontakten». Zu klären war in der Tat viel.

47 Ларин, С.: «Встреча со старым знакомым» // Москва, 1958, № 1, стр. 206–208. Громов, Н.: «Увлекательное чтение» // Огонек, 1957, № 22, стр. 21. Холендро, Д.: «Своя тема, свое слово» // Лит. газета. 1957, № 69 (8 июня), стр. 3.

48 Поступальская, М.: «На переднем крае» // Литературная газета, 1957, № 70 (11 июня), стр. 3.

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

Es gab weder eine befriedigende Definition der Textsorte *detektiv* noch Klarheit über die Parameter, an denen die Literaturkritik die einzelnen Texte messen sollte. Zu klären war auch, wie «Gute» und «Böse» in den Werken gestaltet werden sollen, bzw. dürfen. Wie viel Realismus darf in den allgemeinen Schilderungen enthalten sein?

Hinzu kam, dass nicht nur die *Priključency* auf die nach dem XX. Parteikongress neue politische Situation eingestellt werden mussten. Das übernahm das dritte Plenum des Vorstands des Schriftstellerverbands der UdSSR, das vom 14. bis 16. Mai 1957 tagte und die Aufgabe hatte, die Schriftsteller auf einen sehr gemäßigt kritischen Kurs gegenüber den zur Kritik freigegebenen Erscheinungen, wie z. B. «Bürokraten, Karrieristen und Routiniers»⁴⁹, einzuschwören. Das Plenum richtete harte Worte an die Literaturkritiker, die es nicht nur an der nötigen Kritik am zweiten Band des Almanachs LITERATURNAJA MOSKVA («Literarisches Moskau») hatten fehlen lassen, sondern bislang auch die ganze Abenteuerliteratur außer Acht gelassen hatten. *Abenteuerliteratur* war zu dieser Zeit der Sammelbegriff für verschiedene Gattungen, darunter die Kriminalliteratur und die *naučnaja fantastika* (Wissenschaftliche Phantastik, Science fiction).

Die Verantwortlichen reagierten schnell auf die Kritik des Plenums: Noch Ende Mai 1957 beriefen das Verlagshaus *Detskaja literatura* und die *Moskauer Schriftstellerorganisation* eine Konferenz ein, auf der erst einmal Bilanz gezogen wurde. Lev Sobel'ev referiert die Zahlen in seinem Beitrag О ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИХ КНИГАХ (О приключенческой книге; «Über das Abenteuerbuch»):⁵⁰ Von 46 Abenteuerbüchern, die *Detskaja literatura* 1956 veröffentlicht hatte, behandelten neun das Thema «Kriegsabenteuer» (военные приключения), 23 beschrieben das Treiben von «Spionen und Diversanten der Nachkriegszeit» (шпионы и диверсанты в послевоенный период), neun behandelten «Kriminalstraftaten» (об уголовных преступлениях) und fünf erzählten «einfache Abenteuer» (простые приключения). Da die Nachfrage aber viel größer sei, meint Sobel'ev, läsen die sowjetischen Kinder die alten Ausgaben der ihnen «artfremden» ausländischen Abenteuerliteratur von Alexandre Dumas, Jules Verne und Conan Doyle, und das so lange, bis sie von sowjetischer Seite bessere und eine größere Anzahl an Büchern vorgesetzt bekämen.

49 [Редакция] «[Без заголовка]» // *Литературная газета*, 1957, № 70 (11 июня), стр. 3.

50 Собел'ев, Л.: «О приключенческой книге» // *Комсомольская правда*, 1957, № 132 (6 июня), стр. 4. Auch außerhalb der RSFSR reagierte man auf die mahnenden Worte des Vorstandes des Schriftstellerverbands: In der Juni-Nummer der Zeitschrift *Literaturnaja Gruzija* unterzog Vachtang Zvanija die in seiner Republik erschienene Abenteuerliteratur einer strengen Kritik: Жвания, В.: «Читатель и приключенческая книга» // *Литературная Грузия*, 1957, № 6, стр. 97–100.

2.5.1 DISKUSSIONSRUNDEN DER LITERATURKRITIK

Zur selben Zeit eröffnet die *Literaturnaja gazeta* eine neue Diskussionsrunde unter dem Titel *VOSPITYVAT', ZVAT' K PODVIGU!* (Воспитывать, звать к подвигу!; «Erziehen, zur Heldentat aufrufen!»). Der erste Beitrag stammte wieder von Družinin.⁵¹ Er sah die Kriminalliteratur in doppelter Weise gefährdet: Einerseits tendieren die Leser dahin, sie zur «Literatur zweiter Wahl» abzustempeln, andererseits gefährden sie die Autoren selbst, da sie sich zu wenig vor dem Hang zum Schematismus in Acht nehmen. Gerade die Überzeugungskraft der Figuren sei unerlässlich. Nur eine lebensechte Abenteuer- und Kriminalliteratur könne die heldenhaften Taten der sowjetischen Wirklichkeit angemessen darstellen. Dem möglichen Einwand, dass ein abenteuerliches Sujet nicht realistisch sei, hält er entgegen, dass die «Romantik der heroischen Taten des Volkes» real sei, und dass eine realistische Literatur auch wieder zu Heldentaten erziehe.

Dem Problem, wie diese echten Helden aussehen müssen, ging Ol'ga Kožuchova nach. Sie stellte ihren Überlegungen, die sie mit *SERAJA ROMANTIKA* (Серая романтика; «Graue Romantik») betitelte, die Beobachtung voran, dass gerade Jugendliche in Kinos und Bibliotheken nach Abenteuer-Sujets suchen. Die Qualität von Abenteuerliteratur sei aber keine Frage des Sujets, sondern der Figuren. In diesem Punkt könne man kaum vom Westen lernen, die sowjetische Abenteuerliteratur entwickle sich vielmehr in Auseinandersetzung mit den westlichen Vorbildern. Leider aber seien die meisten sowjetischen Abenteuerbücher schlecht und farblos, sie kokettieren nur mit der Exotik der Stoffe, sie öffnen der «Anbiederung an den Boulevard, pseudoliterarischen Elementen, der Sentimentalität und dem schlechten Geschmack»⁵² Tür und Tor.

Wie schon vier Jahre zuvor, war auch dieses Mal das Interesse der Leser groß.⁵³ Sie stimmten Družinin und Kozuchova zu, dass die wenigen Bücher, die bislang erschienen seien, in der Gestaltung des Sujets und der Figuren mangelhaft seien. Einige Leser protestierten gegen «fachliche» Ungenauigkeiten, andere beklagten sich über den sorglosen Umgang mit der Sprache. Insgesamt aber überwogen die Klagen über den noch immer anhaltenden Mangel an spannenden Büchern, deren Nützlichkeit doch «erwiesen» sei.

Dieses Argument konnte aber bald nicht mehr so pauschal eingesetzt werden. Bald nach dem Erscheinen des Buches *POSLEDENIJ MEDVEŽATNIK* plünderten

51 Дружинин, В.: «Нуждается в защите (Воспитывать, звать к подвигу!)» // *Литературная газета*, 1957, № 70 (11. июня), стр. 3.

52 Кожухова, О.: «Серая романтика (Воспитывать, звать к подвигу!)» // *Литературная газета*, 1957, № 70 (11. июня), стр. 3: «[...] бульварщине, псевдолитературным элементам, сентиментальности, дурному вкусу.»

53 [Редакция] «Читатель продолжает разговор (Воспитывать, звать к подвигу!)» // *Литературная газета*, 1958, № 13 (30 янв.), стр. 3.

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

drei Jugendliche einen Safe in Moskau. Nachdem sie von der Miliz festgenommen worden waren, gab einer von ihnen bei einem Verhör an:

Nach der Lektüre des Buchs kam mir der Gedanke, Diebstähle aus Safes zu unternehmen. Aus dem Buch kannte ich die Methoden, die Flecken und Spuren an den Gegenständen zu verwischen, um die Spuren des Verbrechens geheimzuhalten. Ich erzählte Barinov und Gračev Episoden aus dem Buch «*Posledenij medvežatnik*». Gračev und ich waren entzückt von der Fähigkeit der Diebe, Safes zu knacken.⁵⁴

Damit waren Španovs Krimis als mögliche Vorbilder für andere Autoren endgültig diskreditiert, der Autor geriet ins Kreuzfeuer der Kritik, dem er bis zu seinem Tod im Jahr 1961 ausgesetzt war.⁵⁵ Erst der Nachruf lobte seine Verdienste um die Abenteuerliteratur.⁵⁶ Vladimir Efimov und Samuil Kosolapov nahmen die Verhaftung der Jugendlichen zum Ausgangspunkt für ihre Überlegungen zu Wesen und Aufgabe des sowjetischen Krimis. Ohne Španov die Alleinschuld an dieser Straftat zu geben, warfen die Autoren ihm jedoch vor, «die Wirklichkeit des Verbrechens mit einer romantischen <Aureole> versehen»⁵⁷ zu haben. Auch die Verlage blieben von der Kritik nicht verschont, da sie, von kommerziellen Interessen geleitet, eine Auflage nach der anderen von Španovs Werken druckten. Nicht nur wegen der angeblichen Glorifizierung des Verbrechens stand Španov in der Kritik, auch seine Helden seien nur eine dürftige Kopie von Sherlock Holmes und seinem Partner Dr. Watson. Solche Bücher brauche die sowjetische Jugend nicht: «Unsere Abenteuerliteratur muss erzieherischen Charakter tragen,

54 Zit, nach: Ефимов, В./Косолапов, С.: «Нет, не такой должна быть наша приключенческая литература» // *Молодой коммунист*, 1957, № 11, стр. 121–124: «После чтения книги у меня возникла мысль кражи из сейфов. Из книги я узнал способы стирания пятен и следов с предметов, чтобы скрыть следы преступления. Я рассказал Грачеву и Баринovu эпизоды из книги «Последний медвежатник». Грачев и я восхищались умением воров вскрывать сейфы.»

55 Vgl.: «Alles andere als zufällig hat sich bei N. Španov die Krankheit der Gigantomanie entwickelt, alle Symptome, muss man sagen, dieser undurchsichtigen Krankheit sind offensichtlich. Berge sprachlichen Gestrüpps, eine den Leser ermüdende Leichtfertigkeit, die Weitschweifigkeit im Erzählen, was allen seinen letzten Werken zu eigen ist, kommt von einem unseriösen, geschäftigen Verhältnis zur Literatur» (Елкин, А.: «Куда идет писатель Шпанов?» // *Комс. правда*. 1959, № 68 (21 марта), стр. 2.: «Далеко не случайно развилась у Н. Шпанова болезнь гигантомании, все симптомы этой, надо сказать, не в меру затянувшейся болезни налицо. Горы языковых сорняков, рыхлость, утомляющие читателя, растянутность повествования, свойственные всем последним произведениям, идут, думается, от несерьезного потребительского отношения к литературе.»).

56 Правление Московской организации Союза писателей РСФСР: «Н. Н. Шпанов» (некролог) // *Литературная газета*, 1961, № 119 (5 окт.), стр. 4.

57 Ефимов/Косолапов, 1957, loc.cit., стр. 121: «[...] окружил деятельность преступника романтическим «ореолом»».

sie muss der Jugend Mut, Tapferkeit, die Vorstellungen von der Bürgerpflicht, von der Ehre eines Genossen beibringen, die Jugend im Geiste des sowjetischen Patriotismus erziehen.»⁵⁸ Angesichts der ideologischen Spannungen mit den USA sei es besonders wichtig, die Jugend zur revolutionären Wachsamkeit zu erziehen. «Und zu diesem nicht geringen Nutzen für unsere Allgemeinheit kann die Literatur des Abenteuer-Krimi-Genres beitragen, Bücher, die die niederträchtige Tätigkeit von Spionen, Diversanten und Verbrechern entlarven.»⁵⁹

Ohne es im Detail zu begründen, nennen Vladimir Efimov und Samuil Kosolapov *DELO «PĚSTRYCH»* von Arkadij Adamov und einige andere gelungene sowjetische Kriminalromane. Sie schließen mit dem Aufruf, es gelte «einen entschiedenen Kampf zu führen gegen auch nur den geringsten Einfluß der uns fremden bürgerlichen Kriminalliteratur auf unsere Abenteuerliteratur.»⁶⁰

Denselben Ton schlug Michail Čerkasskij in seinem Beitrag *РЕПЛИКА О ДЕТЕКТИВЕ* (Реплика о детективе; «Replik zum Krimi») an, der Španov nicht nur eine sklavische Nachahmung Conan Doyles vorwirft, sondern auch noch einzeln auflistet, aus welchen Handbüchern er das Lokalkolorit abgeschrieben hat. Leser und Autoren würden durch solche Bücher verdorben. Das sei nicht Literatur, sondern nur «bequemes und einträgliches Handwerk.»⁶¹ Gute Kriminalgeschichten dagegen seien die Erzählungen von Šejnin und einigen anderen. Bei ihnen tauche kein Jargon auf, ihre Bücher seien in hohem Maße pädagogisch. Es gelte, hohe Anforderungen an die Autoren zu stellen: «Man darf nicht auf den Krimi wie auf einen Kämpfer schauen, der dem Leser helfen soll, die Zeit ‹totzuschlagen›.»⁶²

Im April 1958 setzte Jan Poliščuk die Diskussion in einem Feuilletonartikel mit dem Titel *СИАМСКИЕ БЛИЗНЕЦЫ* (Сиамские близнецы; «Siamesische Zwillinge») fort. Humorvoll kritisierte er die Einfallslosigkeit der Typisierungen und die Konstruiertheit der Plots – da sei eine Abenteuerliteratur entstanden, die die Leserschaft eher zum Lachen reize, statt sie zu überzeugen.

58 Ефимов/Косолапов, 1957, loc.cit., стр. 122: «Наша приключенческая литература должна носить воспитательный характер, прививать молодежи мужество, храбрость, представления о гражданском долге, о товарищеской этике, воспитывать молодежь в духе советского патриотизма.»

59 Ефимов/Косолапов, 1957, loc.cit., стр. 122: «И в этом немалую пользу нашей общественности могут принести приключенческо-детективного жанра книги, разоблачающие подлую деятельность шпионов, диверсантов, уголовных преступников.»

60 Ефимов/Косолапов, 1957, loc.cit., стр. 124: «Мы должны вести решительную борьбу против малейшего влияния на нашу приключенческую литературу чуждого нам буржуазного детектива.»

61 Черкасский, М.: «Реплика о детективе» // *Молодой Ленинград*, 1958, стр. 225–229, hier S. 227: «удобное и выгодное ремесло.»

62 Черкасский, 1958, loc. cit., стр. 229: «Нельзя смотреть на детектив как на боевик, который должен помочь читателю ‹убить› время.»

63 Полищук, Я.: «Сиамские близнецы» // *Литературная газета*, 1958, № 41 (5 апр.), стр. 2.

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

Zur gleichen Zeit nahm der Literaturtheoretiker Vitalij Ozerov in der Zeitschrift *Junost'* Stellung zum Entwicklungsstand der Kriminalliteratur. Unter dem bezeichnenden Titel *ŽIVYE LJUDI ILI RASKRAŠENNYE MARIONETKI* (ЖИВЫЕ люди или раскрашенные марионетки; «Lebendige Menschen oder angemalte Marionetten») trug er seine Argumente in der bekannten Reihenfolge vor: das Genre ist nützlich, die Produktion ist mittlerweile beträchtlich angewachsen, die Thematik ist oft noch zu eng, die literarischen Qualitäten sind oft mangelhaft. Dies machte er für den Leser nachvollziehbar, indem er konkrete Textpassagen zitierte. Ozerov war in der bisherigen Diskussion der einzige, der der Abenteuerliteratur zugestand, anderen Anforderungen zu gehorchen als die übrige Literatur, er mahnte aber, dies im Sinne des sowjetischen Gesellschaftssystems zu nutzen:

Natürlich sind die Helden der Abenteuerliteratur anders gezeichnet als die in den Romanen, in denen die Seelenzustände der handelnden Figuren ausführlich und gründlich analysiert werden. [...] [Der Autor] muss zeigen, wie in der ungestümen Handlung, in den außergewöhnlichen Umständen Kraft und Gewichtigkeit eines menschlichen Charakters zum Vorschein kommen. Die wahrheitsgetreue Darstellung dessen, der eine Heldentat vollbringt, des sowjetischen Menschen, seines Handelns, seiner Gedanken, Gefühle – das ist die Hauptsache, durch die sich ein qualitativ hochwertiges Abenteuerbuch auszeichnet.⁶⁴

Diese Helden sind nicht nur «kühne und tapfere Menschen, weltanschaulich gefestigte sowjetische Patrioten», sie leben auch in und für die Gemeinschaft, das Kollektiv und das ganze Volk.

Die sowjetischen Kundschafter, die Mitarbeiter in den Organen der Miliz, die Staatsanwälte und andere positive Helden der Detektivliteratur werden in den engen Beziehungen zu den sie umgebenden Menschen geschildert. Sie wachsen heran und formieren sich im Kollektiv mit der Unterstützung erfahrener Vorgesetzter, in Zusammenarbeit mit den Genossen bei der Arbeit. Dieses ganze Kollektiv ist auf den sowjetischen Lebensprinzipien gegründet, auf der strengen Einhaltung der sozialistischen

64 Ozerov, V.: «Живые люди или раскрашенные марионетки» // *Юность*, 1958, № 4, стр. 75–82, hier S. 78: «Конечно герои приключенческих книг обрисованы иначе, чем в тех романах, где подробно и обстоятельно анализируются переживания действующих лиц. [...] [Автор] должен показать, как в стремительном действии, в исключительных обстоятельствах проявляются сила и значительность человеческого характера. Правдивое изображение того, кто совершает подвиг – советского человека, – его поступков, мыслей, чувств – основное, что отличает доброкачественное приключенческое произведение.»

Moral. Und auch dann, wenn irgendeines seiner Mitglieder Mann gegen Mann mit einem Feind bleibt, spürt er die unsichtbare Unterstützung des eigenen Volkes.⁶⁵

Voll Lob war Ozerov deshalb für die Bücher von Arkadij Adamov, während Španov auch von ihm als abschreckendes Beispiel dargestellt wurde.

Im September 1958 griff Lev Uspenskij in der Zeitschrift *Zvezda* den bisher immer genannten, aber fast nie genauer definierten Mangel an künstlerischer Qualität der Abenteuerliteratur auf. Anhand ausführlicher Zitate wies er einigen Autoren grammatische Fehler, fehlende Sinnbezüge u. ä. nach.⁶⁶

Die Tendenz der Literaturkritiker zur Bewertung der Kriminalliteratur war in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre ziemlich eindeutig: Sie maßen die Abenteuerliteratur ebenso wie alle anderen Genres vornehmlich an ihrem erzieherischen Potential. Erzieherisch konnten – in ihrer Einschätzung – keine spannenden Handlungsabläufe, sondern nur positive Identifikationsmuster in der Figurengestaltung wirken. Konkretes Fundierungskriterium für die Qualität war also immer noch der *positive Held*, der typische Charakter, allerdings – dies ist das einzige Zugeständnis an das Genre – nicht unter «typischen», sondern unter «außerordentlichen» Umständen.

2.5.2 KONFERENZEN FÜR KRIMIAUTOREN

Parallel zum Erscheinen der Sammelrezensionen des Jahres 1958 entfalteten die *Priključency*, d. h. die Schriftsteller selbst, organisatorische Aktivitäten: Wie auch in allen anderen Bürokratien üblich, organisiert man, wenn ein Problem oder eine Aufgabe auftauchen, erst einmal Konferenzen und Tagungen, um zumindest im organisatorischen Bereich schnelle Erfolge aufweisen zu können. Kongresse hatten aber in den sozialistischen Ländern darüber hinaus die Funktion, bestimmte Tendenzen publik zu machen, d. h. in diesem Falle, die Autoren von Abenteuerliteratur mit dem vertraut zu machen, was man von ihnen erwartete und publik zu machen, an welchen Schwerpunkten sie sich orientieren sollten.

65 Ozerov, 1958, loc.cit, стр. 78: «смелые и мужественные люди, идейные советские патриоты» [...] «Советские разведчики, работники органов милиции, прокуратуры и другие положительные герои детективных произведений показаны в тесных связях с окружающими их людьми. Они растут и формируются в коллективе, при поддержке опытных руководителей, в содружестве с товарищами по работе. Весь этот коллектив основан на советских принципах, на твердом соблюдении социалистической морали. И даже тогда, когда любой его член остается один с врагами, он ощущает незримую поддержку родного народа.»

66 Успенский, Л.: «Приключения языка. О языке приключений и научно-фантастической литературы» // *Zvezda*, 1958, № 9, стр. 235–243.

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

Im Februar 1958 hielt die Chabarovsker Abteilung des sowjetischen Schriftstellerverbands eine Tagung zur Abenteuerliteratur ab. Ihren Bericht darüber leitet O. Žuravina mit dem Leninzitat «Man muß träumen» («надо мечтать») ein⁶⁷ und bezieht dies auf die Abenteuer-, speziell die Science-Fiction-Literatur. Viel wichtiger aber als diese Regionalkonferenz war eine dreitägige *Allrussische Konferenz für wissenschaftlich-phantastische und Abenteuerliteratur*, einberufen vom Organisationskomitee des Schriftstellerverbands (SV) der Russischen Sozialistischen Föderativen Sowjetrepublik (RSFSR)⁶⁸ und der Moskauer Abteilung des Schriftstellerverbands. Sie wurde am 3. Juli 1958 in Moskau eröffnet und reichhaltig dokumentiert. Welchen Wert nicht nur das Präsidium des Schriftstellerverbands, sondern auch die eigentliche politische Führung dieser Tagung beimaßen, geht daraus hervor, dass die Einleitungsreden von dem späteren Leiter des SV RSFSR Leonid Sobelev und dem Chefredakteur der *Komsomol'skaja pravda* Aleksej Adžubej, dem Schwiegersohn Nikita Chručevs, des damaligen Ersten Sekretärs der KPdSU, gehalten wurden.⁶⁹

Als Diskussionsgrundlage diente ein am 1. Juli in der *Literaturnaja gazeta* abgedruckter Aufsatz Arkadij Adamovs. Solche Vorabveröffentlichungen waren in der Regel parteioffiziell abgesegnet und gaben die allgemeine Linie an, der entsprechend zu diskutieren und zu beschließen war. Adamovs Papier enthält im Wesentlichen die Gedanken, die schon die Literaturkritiker zur Wertungsgrundlage gemacht hatten: den engen Zusammenhang von überzeugenden positiven Helden und den Wirkungsmöglichkeiten sowie die nur thematische Definition des Genres. Die Klassiker werden als Vorbilder abgelehnt, da Conan Doyle Sherlock Holmes als einen *Übermenschen* (сверхчеловек) konzipiert habe. Krimis sind in Adamovs Einschätzung all die Texte, die «thematisch fast ganz mit der Tätigkeit unserer Gegenspionage und Miliz verbunden sind.» Das Genre des Krimis an sich sei «wie jede literarische Gattung neutral, wie ein Gewehr, alles hängt davon ab, wer mit ihm schießt und auf welche Ziele er sein Feuer lenkt.»⁷⁰ Der sowjetische Krimi werde in gewisser Weise auch zu einem «Sitten- und psychologischen Roman, weil der Schriftsteller die Tiefen des Lebens und die zur

67 Журавина, О.: «Нам нужна романтика» // *Дальний восток*, 1958, № 4, стр. 175–178.

68 Всероссийское совещание по научно-фантастической и приключенческой литературе. Der Verband selbst wurde erst im später im Jahr 1958 gegründet, westliche Beobachter vermuten, zu dem alleinigen Zweck, der als sehr liberal geltenden Moskauer Abteilung des Schriftstellerverbands der UdSSR eine sie mäßigende Dachorganisation zu geben (Vgl.: Hingley, Ronald: *Russian Writers and Soviet Society, 1917–1978*. London: Methuen, 1981, S. 196).

69 [Редакция]: «Совещание по приключенческой и научно-фантастической литературе» // *Литературная газета*, 1958, № 80 (5 июля), стр. 2.

70 Адамов, А.: ««Детектив» и правда жизни» // *Литературная газета*, 1958, № 78 (1 июля), стр. 2: «[...] тематически почти целиком посвящен[ые] деятельности нашей контрразведки и милиции.» [...] «[...] он нейтрален, как винтовка: все зависит от того, кто ею пользуется и по каким целям ведется огонь.»

Zeit wenig bekannten Seiten verstehen muß, weil er Charaktere und Schicksale klären muß, um deren Analyse er unmöglich herumkommt.»⁷¹

Vierzehn auf dieser Konferenz abgegebene Stellungnahmen wurden (gekürzt) abgedruckt. In fast allen finden sich Klagen über unzureichende Publikationsmöglichkeiten, dabei seien doch «die besten Exemplare der sowjetischen Science-Fiction- und Abenteuerliteratur nicht schlechter geschrieben als die sogenannten <Produktions>- und <Kolchos>-Romane, denen die Türen zu allen dicken Journalen offenstehen.»⁷² Es seien sichtbare Fortschritte auf dem Weg zu einer eigenständigen sowjetischen Abenteuerliteratur gemacht worden, auch wenn längst nicht alle ein hohes Qualitätsniveau erreicht hätten. Was die ausländische Abenteuerliteratur angeht, so differenzierten die Teilnehmer sehr genau zwischen den durchaus respektierten Klassikern wie Jules Verne, Alexandre Dumas⁷³, Fenimore Cooper bzw. im Bereich des Krimis Edgar Allan Poe, Gaston Leroux, Maurice Leblanc, Wilkie Collins, Conan Doyle und Gilbert Chesterton, und der zeitgenössischen westlichen Unterhaltungsliteratur, die sie durchweg ablehnten.

Die Mehrzahl der Beiträge beschäftigte sich mit Science-Fiction und fragte, wodurch das Genre charakterisiert sein solle. Dieses Definitionsproblem stellt sich auch für die anderen Sparten der Abenteuerliteratur, insbesondere für den Krimi. Wenn man lediglich *die Suche* (поиск, розыск) zum Kriterium mache, müsse man dann nicht – so fragte der Schriftsteller G. Grebnev – auch Bücher zum Genre des Krimis rechnen, die von der Suche nach einem unbekanntem Lermontovporträt erzählen?⁷⁴

Nikolaj Toman jedenfalls möchte in seinem Beitrag *ЧТО ТАКОЕ ДЕТЕКТИВ-НАЯ ЛИТЕРАТУРА?* (Что такое детективная литература?; «Was ist Kriminalliteratur?») den Terminus möglichst weit gefasst sehen: «Unter einem Werk der Kriminalliteratur versteht man eine Erzählung, in der auf dem Weg der logischen Analyse konsequent irgendein schwieriges, verworrenes Rätsel oder Geheimnis

71 Адамов, «<Детектив> и правда ...», 1958, loc. cit., 2: «Советский детектив должен быть в какой-то степени и бытовым, и психологическим романом, ибо писатель должен понять такие глубины жизни, такие порой малоизвестные стороны ее, осветить такие характеры и судьбы, без анализа которых обойтись нельзя.»

72 Немцов, В.: «Героем может быть любой» // *О фантастике и приключениях* (= О литературе для детей; выпуск 5). Ленинград: Детгиз, 1960, стр. 266: «Лучшие образцы советской научно-фантастической и приключенческой литературы написаны не хуже так называемых <производственных> и <колхозных> романов, которым открыта дорога во все толстые журналы.»

73 Interessanterweise sieht der italienische Marxist Gramsci gerade in dem Grafen von Monte Cristo das Urbild des Übermenschen, der in der Ideologie des Faschismus und Nationalsozialismus eine Rolle spielte (vgl.: Eco, U.: *Il superuomo* loc. cit., S. V).

74 Гребнев, Г.: «Поближе к житейской правде» // *О фантастике и приключениях* (= О литературе для детей; выпуск 5). Ленинград: Детгиз, 1960, стр. 259.

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

aufgedeckt wird.»⁷⁵ Wenn es also um Rätsel und Geheimnisse jeder Art geht, ist der Held der Erzählung nicht notwendigerweise einer, der Verbrechen aufdeckt. Deshalb die etymologische Festlegung:

Und hier wollen wir gleich und ganz kategorisch bei der Klärung des Terminus *detektiv* uns vom englischen Wort *detective*, d. h. ‹Ermittler›, distanzieren, denn das führt zu einer falschen einseitigen Auslegung unserer Richtung der Kriminalliteratur. Richtiger wird der Terminus als von dem Verb *detect*, d. h. ‹aufdecken›, ‹entdecken›, abgeleitet angesehen.⁷⁶

Logischerweise betonte Toman die überragende Rolle des Sujets, da das zu entscheidende Geheimnis nicht thematisch auf ein Verbrechen festgelegt sei. Das Sujet dürfe sich nicht in der Aneinanderreihung von Episoden erschöpfen, es müsse vielmehr dazu dienen, alle Details organisch als ein einheitliches Ganzes zu organisieren.

In einem weiteren Schritt verbindet Toman diese Vorstellung vom Genre mit der schon oft vorgetragenen Forderung nach Überzeugungskraft der Charaktere, speziell des positiven Helden. Die Logik des Sujets müsse die Denkgenauigkeit des Helden sein, und in Büchern zum Kriminalthema (уголовная тема) müsse immer der operative Mitarbeiter der Miliz der Hauptheld sein, was letzten Endes bedeutet, dass Toman im Krimi nur die Ich-Erzählung und die Er-Erzählung aus der Perspektive des Helden (point of view) für zulässig erklärt.

Als drittes Element des sowjetischen Krimis betonte natürlich auch Toman die erzieherische Aufgabe:

Unsere Kriminalliteratur muss nicht nur die Aufdeckung des Verbrechens zeigen, sondern auch den sowjetischen Lebensstil bestätigen, sie muss zu Unduldsamkeit gegenüber jeglichen Erscheinungen der Überbleibsel des Kapitalismus im Bewußtsein, im Alltag, in der Wirtschaft erziehen, muss suggerieren, dass der Kampf mit diesem Überbleibsel eine Sache des Volkes ist.⁷⁷

75 Тoman, Н.: «Что такое детективная литература?» // *О фантастике и приключениях* (= О литературе для детей; выпуск 5). Ленинград: Детгиз, 1960, стр. 278: «Под детективным же произведением понимается такое повествование, в котором методом логического анализа последовательно раскрывается какая-нибудь сложная, запутанная загадка или тайна.»

76 Тoman, «Что такое ...», 1960, loc. cit., стр. 279: «И тут мы сразу же, и самым категорическим образом, хотим отмежеваться при объяснении термина ‹детектив› от английского слова ‹detective›, то есть ‹сыщик›, ибо это ведет к неверному, однобокому толкованию нашего направления детективной литературы. Более верным будет считать этот термин происходящим от глагола ‹detect›, то есть – открывать, обнаруживать.»

77 Тoman, «Что такое ...», 1960, loc. cit., стр. 284: «Наша детективная литература должна показывать не только раскрытие преступления, но и утверждать советский образ жизни,

Diese erzieherische Funktion des Krimis stellte Arkadij Adamov in den Mittelpunkt seines Referats. Die erzieherischen Möglichkeiten der Kriminalliteratur blieben ungenutzt, wenn die Schriftsteller die Handlung ihrer Prosa in die Zeit des Kampfs gegen den Zarismus, die Zeit des Bürgerkriegs oder die der Errichtung der Macht der Sowjets zurückverlegen. Solche Bücher «lehren bestenfalls die Wachsamkeit.»⁷⁸ Erzieherisch wirken heißt, – so Adamov – dem Leser Antworten auf die Fragen seines eigenen Lebens zu geben. Das können die Bücher nur, wenn die Probleme aktuell sind. «Das Sujet der Abenteuerbücher muss man auf Problemen aufbauen, die für uns sehr wichtig sind, es muss aktuelle, kritische, unsere Leser heute bewegende Fragen aufwerfen, auf die diese eine klare Antwort vor allem in den Büchern suchen.»⁷⁹

Ob ein Buch ein Krimi ist, wird für Adamov in erster Linie durch das Thema bestimmt, einen strukturellen Unterschied zu anderen Arten der Prosa lässt er nicht gelten. Bücher über die Miliz oder die Spionageabwehr seien «nicht weniger aber auch nicht mehr nötig, als Bücher über alle anderen Themen unseres heutigen Lebens.»⁸⁰

Demgegenüber macht Konstantin Badigin geltend, dass eine quantitativ nicht begrenzte Kriminalliteratur die Leser nicht positiv bestärke, sondern ängstige:

Man könnte auf den Gedanken kommen, dass sich die sowjetische Gesellschaft, überschwemmt von Spionen und Diversanten, zu deren Bekämpfung dringend alle Kräfte mobilisiert werden müssen, am Rande einer Katastrophe befindet. Dasselbe muss folglich auch über die Tag um Tag erscheinenden Bücher gesagt werden, die von der Arbeit der Miliz und der Kriminalbehörde handeln.⁸¹

воспитывать нетерпимость к любым проявлениям пережитков капитализма в сознании, в быту, в экономике, внушать, что борьба с этими пережитками является общенародным делом.»

78 Адамов, А.: «За книги, активно вторгающиеся в жизнь» // *О фантастике и приключениях* (= О литературе для детей; выпуск 5). Ленинград: Детгиз, 1960, стр. 286: «[...] в лучшем случае учат бдительности.»

79 Адамов, «За книги ...», 1960, loc. cit, стр. 286: «Сюжет приключенческих книг надо строить на очень важных для нас проблемах, поднимать злободневные, волнующие сейчас наших читателей, острые вопросы, на которые ищут ясного ответа прежде всего в книгах.»

80 Адамов, «За книги ...», 1960, loc. cit, стр. 288: «[...] нужны не меньше, но и не больше, чем на все другие темы нашей сегодняшней жизни.»

81 Бадигин, К.: «Жизнь требует» // *О фантастике и приключениях* (= О литературе для детей; выпуск 5). Ленинград: Детгиз, 1960, стр. 295: «Можно подумать, что советское общество, наводненное шпионами, диверсантами, на борьбу с которыми необходимо мобилизовать все силы, стоит на грани катастрофы. То же самое следует сказать и о выходящих одна за другой книгах, посвященных работе милиции и уголовного розыска.»

Während Vjačeslav Pal'man schon im Titel seines Beitrags forderte, ein Buch müsse «Wachsamkeit lehren»⁸², betonte das Ehepaar Lavrov, die Wachsamkeit der Bevölkerung gegenüber Straftaten sei wesentlich weniger entwickelt als die politische Wachsamkeit. Dementsprechend stellten sie die Rechtserziehung in den Mittelpunkt ihres Beitrags. Viele Bürger schauten weg, wenn sie Unrecht sehen, weil sie nicht in Ermittlungen verwickelt werden wollten, «deshalb ist die Überwindung der passiven Haltung gegenüber Gesetzesbrechern, die Erziehung einer hohen bürgerlichen Wachsamkeit, anders gesagt: die Rechtserziehung eine Sache von großer gesellschaftlicher Wichtigkeit.»⁸³ Hier setze die genuine Aufgabe der Kriminalliteratur ein: «Sie trägt erzieherisch dazu bei, das Gefühl der Verantwortlichkeit sowohl für das eigene Benehmen, als auch für das Benehmen der Genossen zu entwickeln, sie lehrt, mögliche Folgen der antigesellschaftlichen Handlungen zu verstehen, sie festigt den Gedanken von der Unabwendbarkeit der Strafe.»⁸⁴

Bei der Frage nach dem, was die Detektivliteratur ausmache, verwiesen die Lavrovy sowohl auf das Thema (Verbrechen), als auch auf das Sujet («das Aufzeigen des Prozesses der Untersuchung, der Aufdeckung des Verbrechens»)⁸⁵. In das Sujet können weitere Themen eingebunden werden, «nebensächliche Konflikte sehr unterschiedlichen Charakters.» Diese müssen «die Widersprüche des Lebens wahrheitsgemäß widerspiegeln.»⁸⁶ Das Sujet sei auch Träger der sozialen Implikationen der Handlung, denn, so die Autoren, der Konflikt zwischen Detektiv und Straftäter sei auf einer moralisch-sozialen Ebene der Kampf von Gut und Böse. Dieser Konflikt sei

scharf und tiefgehend, wie ja auch der Verbrecher als unbedingter Feind der ganzen Gesellschaft auftritt. Während bei uns die gesellschaftlichen Widersprüche auf dem Weg der Überzeugung, dem Weg der Kritik und Selbstkritik gelöst werden, wird der Konflikt der Gesellschaft mit dem

82 Пальман, В.: «Книга должна учить бдительности» // *О фантастике и приключениях* (= О литературе для детей; выпуск 5). Ленинград: Детгиз, 1960, стр. 305.

83 Лавров, А./Лаврова, О.: «Бить пережитки метко и наверняка» // *О фантастике и приключениях* (= О литературе для детей; выпуск 5). – Ленинград: Детгиз, 1960, стр. 309: «Поэтому преодоление пассивного отношения к правонарушителям, воспитание высокой гражданской бдительности, иначе говоря, правовое воспитание – дело большой общественной важности.»

84 Лавров/Лаврова, 1960, loc. cit., стр. 309: «Она прививает чувство ответственности за собственное поведение и поведение товарищей, учит понимать возможные последствия антиобщественных поступков, утверждает мысль о неотвратимости наказания.»

85 Лавров/Лаврова, 1960, loc. cit., стр. 312: «[...] показ процесса расследования, раскрытия преступления.»

86 Лавров/Лаврова, 1960, loc. cit., стр. 311: «второстепенные, побочные конфликты самого различного характера» [...] «правдиво отражать жизненные противоречия.»

Verbrecher auf dem Weg des Zwanges unter Einhaltung der Normen der sozialistischen Gesetzlichkeit gelöst.⁸⁷

Dieses Plädoyer für eine aktuelle Kriminalliteratur, die die gesellschaftlichen Probleme nicht scheut, enthält, wenn sie die Einhaltung der Normen der sozialistischen Gesetzlichkeit eigens betont, auch den impliziten Hinweis darauf, dass «Rechtserziehung» auch die Organe der Verbrechensbekämpfung betreffen kann. Diese dürfen nicht der Versuchung erliegen, sich über dem Gesetz zu sehen.

Am 12. Juli 1958 fassten Vladimir Litvinov und Dmitrij Starikov die Ergebnisse der Konferenz in einem Beitrag der *Literaturnaja gazeta* zusammen. Sie halten die Diskussion um eine psychologisch motivierte Literatur zum Thema Verbrechen oder die Orientierung an einem Detektions-Sujet für das wichtigste Ergebnis der Tagung. Als Kompromiss zu diesem zentralen Problem prägten Litvinov und Starikov die Formel einer «Literatur [...] mit genau festgelegtem thematischen Kennzeichen» und schlugen sich damit auf die Seite der Mehrheit der Diskussionsteilnehmer, die eine Definition über das Genre vermeiden wollen. Die beiden erwähnten auch einen Aspekt der Diskussion, der in den im Sammelband abgedruckten Beiträgen nicht auftaucht: den Unterhaltungswert des Krimis. Die Frage: «Kann es bei uns in irgendeiner Weise eine ‹Literatur zum Ausruhen›, ein ‹Unterhaltungsbuch› geben?»⁸⁸, scheint auf der Konferenz zwar eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben, sie wurde anscheinend aber nicht einhellig verneint.

Im Herbst 1958 fand auch in Novosibirsk eine Konferenz der dortigen Schriftsteller zum Thema Abenteuerliteratur statt, deren Ergebnisse ein Bericht in *Sibirskie ogni* zusammenfasste. Die sibirischen Schriftsteller diskutierten im wesentlichen dieselben Fragen wie ihre Moskauer Kollegen: die Notwendigkeit, Richtlinien für gute Bücher aufzustellen, den Anspruch, ernsthafte Literatur, keine leichte Lektüre zu schreiben, Probleme von Sprache und Stil und natürlich die Frage, wie der erzieherische Auftrag am besten zu erfüllen sei. Deutlicher als die *Allrussische Konferenz* in Moskau betonten die Sibiriaken den Zusammenhang von festen Richtlinien und Qualität der Literatur. So behauptet z. B. Lev Kvin, schuld an den vielen schwachen Krimis sei vor allem «diese unglaubliche

87 Лавров/Лаврова, 1960, loc. cit., стр. 310: «[...] исключительно остер и глубок, так как преступник выступает безусловным врагом всего общества. Поэтому, если общественные противоречия разрешаются у нас путем критики и самокритики, то столкновение общества и преступника разрешается путем принуждения последнего к соблюдению норм социалистической законности.»

88 Литвинов, В./Стариков, Д.: «О жанре или о теме?» // *Литературная газета*, 1958, № 83 (12 июля), стр. 3: «[...] литературу [...] по условному тематическому признаку, [...]» [...] «[...] может ли у нас хоть в какой-то мере существовать ‹литература для отдыха› ‹развлекательная книга›.»

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

Verwirrung, die in den Ansichten über die Abenteuerliteratur herrscht.»⁸⁹ Solange man den Schriftstellern nicht klar sage, wie ein guter sowjetischer Krimi auszusehen habe, werde jeder tun, was ihm richtig erscheine. Die Literaturwissenschaftler und Literaturkritiker hätten bislang geschwiegen, obwohl das Aufstellen von Normen ihre ureigenste Aufgabe sei.

Gerade dieser Beitrag macht deutlich, dass diese Phase in der Diskussion um den Krimi nicht nur ein Ausweichen in organisatorische Betriebsamkeit war, sondern auch eine Art Verteidigungsreaktion der Schriftsteller. Sie hatten auf die erste Phase, die der Nachfrage, mit einer Erhöhung der Produktion reagiert und damit ihren Teil der Aufgabe erfüllt. Da die Literaturkritiker sie daraufhin überwiegend der mangelhaften Qualität beschuldigt hatten, mussten sie nun versuchen, den Ball an die Kritiker bzw. an die Literaturwissenschaftler zurückzugeben, indem sie ihnen auf den Konferenzen vorwarfen, noch gar keine Richtlinien entwickelt zu haben.

Auch auf dem dritten *Allunionskongress des Schriftstellerverbands* im Mai 1959 fehlten die Hinweise auf die Kriminalliteratur nicht. Kornej Čukovskij⁹⁰ malte ein abschreckendes Bild von der westlichen – insbesondere der amerikanischen – Kriminalliteratur, zu der er aber ausdrücklich nicht die Klassiker des Genres wie Poe, Collins oder Conan Doyle zählt. Er schätzt den Schaden, den dieses Schrifttum (словесность) anrichte, sehr hoch ein, da es zu Misstrauen und Feindseligkeiten erziehe.

Aleksandr Tvardovskij griff in seinem leidenschaftlichen Plädoyer für eine eigenverantwortliche Literatur die Bemerkung Čukovskijs auf und verglich die Produkte der sowjetischen Vielschreiber mit dieser Krimiflut (детективщина). Den auf diesem Kongress häufig diskutierten Zwang, zwischen Realismus und Romantik wählen zu müssen, wies er ab. Man dürfe keine Angst im voraus vor Redakteuren und Kritikern haben.⁹¹

Nicht nur vor dem Hintergrund der Diskussionen um die Kriminalliteratur, in denen es ja gerade darum geht, Normen für das Schreiben zu entwickeln, stellt sich diese Bemerkung als sehr utopisch dar.

Zieht man an diesem Punkt ein *Résumé* des Entwicklungsstands von Theorie und Praxis des sowjetischen Krimis, so fallen fünf Punkte ganz besonders auf:

1. Die sowjetische Kriminalliteratur verdankt ihr Entstehen einer Interessenkoalition von Lesern, Autoren und Exekutive bzw. Jurisdiktion. Während die Le-

89 [Редакция]: «Увлекательно, а не развлекательно ...» // *Сибирские огни*, 1958, № 11, стр. 177: «[...] виновата та невероятная путаница, которая царит во взглядах на приключенческую литературу.»

90 Чуковский, К.: «Слушайте Уитмена!» // *Литературная газета*, 1959, № 61 (20 мая), стр. 6.

91 Твардовский, А.: «Главная тема» // *Литературная газета*, 1959, № 67 (28 мая), стр. 2.

ser anscheinend überwiegend an den Unterhaltungsqualitäten, insbesondere der Spannung, interessiert waren, versuchte vor allem die Miliz, das Genre für eine Aufbesserung ihres Rufs in der Öffentlichkeit zu nutzen. Nach einer anfänglichen Phase der Unsicherheit setzten die Organe offenbar ihre Vorstellungen über die Leitung des Schriftstellerverbands bei den Schriftstellern durch. Als Transmissionsmechanismen dienten Literaturkritik und Konferenzen.

2. Die Daseinsberechtigung für die verschiedenen Genres der Abenteuerliteratur wurde Ende der 1950er Jahre – zumindest in der Öffentlichkeit – von niemandem ernsthaft in Zweifel gezogen. Man betonte vielmehr, wenn auch aus verschiedenen Motiven heraus, ihre Notwendigkeit und Nützlichkeit. Die Leser betonten eher den allgemeinen Nutzen und meinten, die Abenteuerliteratur vermittele Wissen und trainiere die Fähigkeiten der logischen Analyse. Die Literaturkritik und die Sprecher auf den Konferenzen dagegen sahen den Krimi vorrangig als Medium der Erziehung. Dabei geht es nicht nur um die Präventivfunktion, mit der der Krimi häufig gerechtfertigt wird (nach dem Motto: «Verbrechen lohnen sich nicht»), er sollte vielmehr als Transportmittel für eine ganze Skala von Tugenden dienen. Diese reicht von «revolutionärer Wachsamkeit» gegen ausländische Agenten – man schreibt schließlich die Jahre des Kalten Kriegs – über Heldenmut und Tapferkeit bis hin zum Vertrauen in die Organe. Der Krimi soll helfen, die Kluft zwischen *Beschützern* und *Beschützten* zu schließen.

3. Die sowjetische Kriminalliteratur sollte völlig eigenständig sein. Man lehnte es nicht nur durchweg ab, westlichen Vorlagen, auch den Klassikern, zu folgen, es wurde auch nirgends auf die Tradition des *Roten Pinkerton* verwiesen. Dies betrifft besonders die Zeichnung der positiven Helden als vorbildliche Sowjetmenschen, die mit dem Volk verbunden sind und im Kollektiv arbeiten. Der geniale Einzelgänger passte nicht zur Sowjetliteratur.

4. Die sowjetische Kriminalliteratur verstand sich zunächst überwiegend als Verbrechenliteratur. Die psychologische und gesellschaftliche Ausleuchtung des Verbrechens wurden für wesentlich wichtiger erachtet als das typische Kriminalsujet. Einige Teilnehmer wie Adamov gingen sogar so weit, dass sie überhaupt keinen strukturellen Unterschied zu anderen Gattungen erzählender Prosa gelten lassen wollen. Der Nachweis der «Problemhaftigkeit» galt als Argument dafür, dass der sowjetische Krimi keine Unterhaltungsliteratur sein sollte. Zumindest vom Programm her hatte der Krimi *Literatur erster Wahl* zu sein.

5. Die terminologische Unsicherheit war groß: Der Begriff *detektiv* wurde lediglich von den Eheleuten Lavrov sowohl durch das Thema als auch durch die Besonderheiten des Sujets definiert, alle anderen beschränken sich auf eines der beiden Elemente. Die Schwierigkeiten der Terminologie waren Ausdruck für das

2 Der sowjetische Neuanfang in den 1950er Jahren

allgemeine Dilemma des Krimis im Gattungsspektrum des sozialistischen Kanons, das überspitzt so lautet: Entweder ist er – im Wesentlichen über das Sujet definiert – auch im internationalen Maßstab ein guter Krimi, dann ist er schlechte Sowjetliteratur, oder er gehorcht den traditionellen Normen des Sozialismus, dann ist er ein schlechter Krimi. Es fehlt ihm dann nämlich die Spannung, er orientiert sich nicht am Krimi-Schema, sondern an den Schablonen von positiven und negativen Helden. Den Begriff des *detektiv* verbindlich so zu definieren, dass er für den Kanon als hohe Gattung akzeptabel ist, scheint auf den Kongressen nicht gelungen zu sein.

Mindestens ebenso aufschlussreich wie die behandelten Probleme ist die Tatsache, dass zwei grundsätzliche Fragen – sieht man von Erwähnungen ab – eigentlich ausgespart blieben:

Erstens der Grad an Realitätstreue, den der Krimi aufweisen soll. Die Schilderung aktueller krimineller Delikte verlangt nämlich im (kritischen wie sozialistischen) Realismus eine Analyse der gesellschaftlichen Ursachen des Verbrechens, die leicht an Tabus rührt. Die erzieherische Funktion könnte sich in eine anklägerische verwandeln. Auch die Frage nach dem Unterhaltungswert des Krimi bleibt unbeantwortet, denn eine Entspannungsliteratur, eine Unterhaltungsliteratur waren am Ende der 1950er Jahre noch undenkbar. Spannung durfte zwar sein, aber nie als Selbstzweck.

3 Die 1960er Jahre: Das Grundmodell des sowjetischen Krimis und seine Varianten

Zu jedem Text der Kriminalliteratur gehört konstitutiv der Bruch einer wichtigen gesellschaftlichen (sozialen, moralischen) Norm, weshalb die jeweilige Gesellschaft in ihren Grundzügen für den Leser erkennbar sein muss. Er muss verstehen können, wie es zu dem Verbrechen kam und wie die Aufklärung erfolgt. Die sowjetische Gesellschaft hatte ein relativ präzises Bild von sich selbst, das die Kriminalliteratur reproduzieren musste. Da die Ideologen zugegeben hatten, dass auch in dieser Gesellschaft Verbrechen verübt wurden, musste die Frage geklärt werden, wie man darüber schreiben sollte. Das war in den Theoriediskussionen der späten 1950er Jahre geschehen. Diese Diskussionen legten die Basis für Autoren und Kritiker und beeinflussten ihre Arbeiten in den folgenden Jahrzehnten. Die Autoren wussten nun, was man von ihnen erwartete, und die Kritiker wussten, was sie erwarten durften.

3.1 DIE TEXTE DER FRÜHEN 1960ER JAHRE

Die Krimis der ersten Hälfte der 1960er Jahre folgten weitgehend dem Modell, das Adamov in den 1950er Jahren entwickelt hatte: die Handlung spielt in der Gegenwart, die Kriminalisten arbeiten im Kollektiv, ihre Aufmerksamkeit gilt nicht nur den Schwerverbrechern, sondern auch den noch nicht ganz verdorbenen meist jugendlichen Straftätern, die sie umzuerziehen suchen. Dadurch, dass die Handlung in der Gegenwart angesiedelt war, waren die Krimis offen für aktuelle Fragen, wie in der folgenden Darstellung dreier Krimis gezeigt werden kann: In Julian Semenovs ПЕТРОВКА, 38 (Петровка, 38; Petrovka, 38, resp. Auftrag: Mord) und in Arkadij Adamovs СЛЕД ЛИСИЦЫ (След лисицы; Die Spur des Fuchses) hat sich das damals aktuelle Problem der «Abrechnung mit dem Per-

3 Die 1960er Jahre: Das Grundmodell des sowjetischen Krimis und seine Varianten

sonenkult» niedergeschlagen, in dem Erstlingswerk der Brüder Vajner das neue Verhältnis zum Westen.

Chruščevs Anstrengungen, Bürokratismus und Dirigismus in der Verwaltung und in der rückständigen Wirtschaft abzubauen, fanden auf dem XXII. Parteikongress vom Oktober 1961 ihren Ausdruck in einer – dieses Mal offenen – Kritik an der Person Stalins, da Chruščev diese Mängel dem Personenkult anlastete. So konnte auch der *detektiv* dieses Thema aufgreifen.

3.1.1 ADAMOV UND SEMENOV

Der Krimi, der in der ersten Hälfte der 1960er das größte Aufsehen erregte, war *PETROVKA*, 38 aus dem Jahr 1963. Er wurde dreimal als Buch aufgelegt – insgesamt wurden gut 400 000 Exemplare gedruckt –, als Theaterstück auf über 100 Bühnen der Sowjetunion gespielt und fünfzehnmal übersetzt. Die Herausgeber von *Reclams Kriminalromanführer* zählen ihn zu den 100 wichtigsten Krimis überhaupt.¹

Nachdem sie einen Milizionär erschlagen und seine Waffe an sich genommen haben, begehen zwei Kriminelle in Moskau eine Serie von Raubüberfällen. Bei einem der Überfälle begleitet sie ein angetrunkenen Schüler, den man vom Unterricht relegiert hat. Als der Schüler auch noch die Pistole seines Vaters entwendet, wenden sich die Eltern an die Miliz. Auf Zuraten eines Lehrers stellt sich der Schüler. Mit seiner Hilfe gelingt es den Kriminalisten, den weniger gefährlichen Verbrecher Nazarenko in eine Falle zu locken und festzunehmen. Über ihn erfahren sie von einem alten Mann, der der eigentliche Kopf der Bande ist, dass dieser den dritten Mann, Romin, gerade mit zwei Raubmorden beauftragt hat. Dadurch gelingt es den Kriminalisten, diesen festzunehmen und die Spur des Auftraggebers aufzunehmen. Er kann in einem Moskauer Vorort, nachdem er einen der Kriminalisten niedergeschossen hat, dingfest gemacht werden.

PETROVKA, 38 – der Titel ist die Adresse des Hauptquartiers der Moskauer Miliz – war 1963 für Julian Semenov der erste große Erfolg im Genre der Kriminalliteratur, dem auch seine weiteren Werke fast ausschließlich zugeordnet werden können, allerdings dem in dieser Studie nicht berücksichtigten Zweig des Spionagethrillers. Anfangen von *BRILLIANTY DLJA DIKTATURY PROLETARIATA* (1963; *Бриллианты для диктатуры пролетариата*; *Brillanten für die Diktatur des Proletariats*) bis *ПРИКАЗАНО: ВУЖИТ'* (1981/82; *Приказано: выжить*; *Be-*

1 Sein Autor, Julian Semenov, hatte Orientalistik studiert und arbeitete nach seinem Abschluss erst als Assistent an der Universität Moskau, dann als Journalist bei *Ogonek* und *Smena*, lebte eine Zeitlang in Kabul und reiste viel. Vgl. Mehnert, K.: *Über die Russen heute. Was sie lesen, wie sie sind*. Stuttgart: DVA, 1983, S. 68.; Arnold, A./Schmidt, J. (Hrsg.): *Reclams Kriminalromanführer*. Stuttgart: Reclam, 1978, S. 406.

fehl: Überleben) schrieb er insgesamt acht Romane rund um die Figur eines gewissen deutschen SS-Obersten Stirlic, der aber in Wirklichkeit ein russischer Agent namens Isaev ist.² Der im Rahmen dieser Stirlic-Oktalogie 1969 erschienene Roman *СЕМНАДЦАТЬ МГНОВЕНИЙ ВЕСНЫ* (Семнадцать мгновений весны; Siebzehn Augenblicke des Frühlings) wurde für die Bühne bearbeitet³ und 1976 verfilmt.⁴ Für das Drehbuch wurde Semenov mit dem Staatspreis ausgezeichnet. Mehnert gibt an, man habe ihm berichtet, die Fernsehfolgen hätten zwischen 50 und 80 Millionen Zuschauer erreicht.⁵ Als die Sowjetunion 1984 die olympischen Sommerspiele in Los Angeles boykottierte, beschwichtigte man die Zuschauer mit einer Wiederholung der Serie. *ПЕТРОВКА*, 38 legte den Grundstein zu dieser Erfolgsgeschichte.

Semenovs Krimi ist in den Grundzügen weitgehend dem Adamovschen Modell von 1956 verpflichtet: Die Ermittler arbeiten im hierarchisch geprägten Kollektiv, sie leisten vorwiegend ermüdende Kleinarbeit, fragen sich von einem Zeugen zum anderen durch, geraten aber auch einmal in Lebensgefahr. Die Verbrecher sind als Bande organisiert, ihr Anführer ist politisch motiviert, sonst sind das Elternhaus und der Alkohol die Ursachen für die Kriminalität. Es fehlt auch nicht der gestrauchelte Junge aus wohlhabenden Kreisen, der von den Kriminalisten wieder auf den rechten Weg gebracht wird. Eine relativ große Zahl an Zeugen und Nebenfiguren sorgt für das Lokalkolorit.

Auch der Sujetaufbau ist sehr ähnlich: Die Handlung spielt sich abwechselnd im Verbrechermilieu und bei den Ermittlungsbehörden ab, bis sich beide Handlungsstränge in der Schlussphase, bei der Festnahme, vereinigen.

Semenov liefert wie Adamov relativ ausführliche Analysen für die Motive der Verbrecher. Am interessantesten ist der Lebensweg Romins, der ihn zum Kriminellen werden ließ: Aleksandr (San', Saš) Nikolaevič Romin, genannt Sudar' (<gnädiger Herr>), ist der Sohn eines NKVD-General-Majors.⁶ Einerseits wur-

2 Dazwischen veröffentlichte Semenov Erzählungen und Romane, u. a. *ГОРЕНИЕ. РОМАН-ХРОНИКА* (1977; Горение. Роман-хроника; «Das Brennen. Eine Roman-Chronik») über Feliks Dzeržinskij.

3 Оснос, Ю.: «Семнадцать мгновений весны» (Пьеса Ю. Семенова и В. Токарева в Пензенском областном театре имени А. В. Луначарского) // *Театр*, 1971, № 4, стр. 29–31. Zur Bühnenbearbeitung: Тихонов, Я.: «Люди строгой профессии» (Пьеса Юлиана Семенова в Московском драматическом театре имени Пушкина) // *Театральная жизнь*, 1964, № 3, стр. 13–14.

4 Vgl.: Савицкий, Н.: «Формула успеха» // *Искусство кино*, 1974, № 2, стр. 49–63.

5 Mehnert, 1983, loc.cit., S. 67.

6 Prototyp ist augenscheinlich der ehemalige stellvertretende Minister für Staatssicherheit Michail D. Rjumin, der zusammen mit Berija verhaftet, abgeurteilt und erschossen wurde. Rjumin und Romin trennt im kyrillischen Alphabet nur ein i-Vorschlag (ю – о). Auch Lev Šejnin brachte 1963 eine Figur mit dem Namen Romin auf die Bühne – einen unangenehm gezeichneten Mann vom Geheimdienst der Stalinzeit: Шейнин, Л.: *Игра без правил*. («Spiel ohne Regeln») Пьеса в 3 акта х, 8 картинах Москва: Искусство, 1963. (Vgl.: Campbell, A. J. C.: «Plays and Playwrights», in: *Survey*. No. 46 (1963), S. 72/73).

3 Die 1960er Jahre: Das Grundmodell des sowjetischen Krimis und seine Varianten

de er in seinem Elternhaus verwöhnt: es standen ihm ein Wagen mit Chauffeuern zur Verfügung, die «ihn in die Stadt zu den Mädchen fahren»⁷, Cognac und Kaviar konnte er sich ständig leisten und er hatte immer genügend Taschengeld. Andererseits aber musste er miterleben, «wie der Vater, wenn er – gegen Morgen – von der Arbeit zurückgekehrt war, bleich, mit weißen Augen, die Mutter mit der Peitsche schlug und sie dann in der Toilette einsperrte und sich schweigende betrunkene Frauen mitbrachte.»⁸

Auch Aleksandr bekam Faustschläge ab, und er wünschte sich den Tod des Vaters; diesen «erschoss man zusammen mit Berija.»⁹ Aleksandr verlor dadurch alle Privilegien, er nahm eine Arbeit auf, begann zu trinken, musste die Arbeit wechseln, lernte Prochor, einen Berufsverbrecher, kennen und fing an, Rauschgift zu nehmen. Damit war er auf dem Weg in die Gewaltkriminalität, auf dem er schließlich zum Mörder wurde.

Stilistisch gibt es allerdings einige Unterschiede gegenüber dem Adamovschen Modell von 1956. Adamov erzählte überwiegend auktorial, wohingegen Semenov ganze Kapitel in Dialogform schreibt, wodurch er die einzelnen Figuren auch sprachlich genauer charakterisiert. Aber nicht nur im Erzählen verlässt Semenov den von Adamov vorgegebenen Rahmen, er liefert auch ein umfassenderes Modell der Wirklichkeit. Im Rahmen der Gespräche zwischen den Figuren werden eine Menge kleinere und größere Probleme des Alltags angeschnitten, die von der Mode über die Wohnungsknappheit und die Doppelbelastung der Frau bis zur Würde des Menschen und zur Religion reichen. Die kleineren Probleme werden eingesetzt, um die positiven Figuren auch in ihrer Lebensführung als solche zu charakterisieren. Kostenko z. B. nutzt seinen Status als Mitarbeiter bei der Moskauer Kriminalbehörde (MUR) nicht aus, um endlich eine Wohnung zu bekommen,¹⁰ und der Musikliebhaber Rosljakov verschweigt an der Theaterkasse seinen Beruf, obwohl er weiß: «Hätten wir gesagt, dass wir von der Kriminalmiliz sind, hätte er uns sofort Karten gegeben.»¹¹

7 Семенов, Ю.: *Петровка* 38. Повести. Москва: Воениздат, 1971, стр. 61: «[...] возили его с девушками за город [...]». In einer späteren Buchfassung heißt es lediglich: «Aber als Erwachsener tröstete es ihn, dass er seinen Vater immer um ein Auto, Geld oder eine Reise in den Süden bitten konnte.» («Но зато – став взрослее, он себя успокаивал этим – он всегда мог попросить у отца машину, деньги, путевку на юг.»).

8 Семенов, *Петровка*, 1971, loc.cit., стр. 61: «[...] как отец, вернувшись с работы под утро, бледный, с белыми глазами, бил мать нагайкой, а потом запирали ее в уборной и приводил к себе молчаливых пьяных женщин.»

9 Семенов, *Петровка*, 1971, loc.cit., стр. 62: «Его расстреляли вместе с Берия.» Berija war im Juni 1953 verhaftet worden, im Dezember machte man ihm unter Ausschluss der Öffentlichkeit den Prozess. Es gibt jedoch Mutmaßungen, dass Berija schon kurz nach seiner Verhaftung erschossen worden sei. Vgl.: Авторханов, А. *Загадка смерти Сталина*. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1976, стр. 245.

10 Семенов, *Петровка*, 1971, loc.cit., стр. 40.

11 Семенов, *Петровка*, 1971, loc.cit., стр. 147: «А сказать ему, что мы из розыска, сразу б дал билеты.»

Derart als moralisch integre Figuren ausgewiesen, können die Detektive es sich auch leisten, einige weniger orthodoxe Gedanken zu äußern, ohne gleich dem offiziell geforderten Bild des positiven Helden zu widersprechen. Sadčikov etwa hält die Methode der Selbstkritik für entwürdigend¹² und antwortet stotternd auf die Frage einer alten Frau, ob es einen Gott auf Erden gibt: «Auf der Erde nicht, im H-h-himmel aber sicher.»¹³

So wie Semenov bei den metaphysischen Fragen auf eine eindeutige Zuordnung zu den positiven oder negativen Personen verzichtet, so tut er dies auch im Bereich der Beziehungen zum anderen Geschlecht: Es kriselt die Ehe des Kriminalisten Sadčikov ebenso wie die Zeugen Samsonov, und nicht nur die beiden Verbrecher haben ein nicht legalisiertes Verhältnis zu einer Frau, einem Aktmodell an einer Kunstschule, auch der Detektiv Rosljakov verbringt eine Nacht mit einem Mädchen, der Studentin Alena, die er gerade kennengelernt hat. In der pruden Sowjetgesellschaft der 1960er Jahre war es nicht ungewöhnlich, dies zu tun, aber zu erwähnen.

All diese Variationen gegenüber dem Adamovschen Text betreffen nicht das Krimischema, sondern das, was Glauser «Füllsel» genannt hat – die Konstruktionspläne der Krimis sind hingegen weitgehend analog.

Im Jahr 1965 eröffnete Adamov mit SLED LISICY (След лисицы; Die Spur des Fuchses) einen neuen Krimizyklus um die neugeschaffene Figur des Vitalij Losev. Damit leitete er symbolisch eine zweite Generation von Krimis ein, die aber anfangs, d. h. in diesem ersten Roman, noch deutlich dem Konzept der 1950er Jahre verhaftet war.

Verändert haben sich vor allem die Biographien der Helden, an die Stelle des früheren Abwehroffiziers Koršunov sind studierte Juristen getreten, von denen zumindest Losev durch die Lektüre von Krimis zur Kriminalmiliz kam:

Und das erste Buch über die Kriminalmiliz, das er zufällig las, war glücklicherweise ein kluges und gutes Buch, und das zweite und dritte suchte er schon, und sie weckten in ihm ein für allemal die Begeisterung für den unermüdlichen und gefährlichen Kampf für Ruhe und Sicherheit, für Gerechtigkeit und Sauberkeit des menschlichen Lebens.¹⁴

12 Семенов, *Петровка*, 1971, loc.cit., стр. 76.

13 Семенов, *Петровка*, 1971, loc.cit., стр. 92: «На земле нет, а в н-небе – наверное.»

14 Адамов, А.: «След лисицы» // тот же: *Час ночи. Повести*. Москва: Воениздат, 1977, стр. 6: «Первая, случайно прочитанная книга об уголовном розыске, к счастью умная и хорошая книга, и затем вторая, третья, которые он уже искал, навсегда увлекли его неустанной и опасной борьбой за покой и безопасность, за справедливость и чистоту человеческой жизни.»

3 Die 1960er Jahre: Das Grundmodell des sowjetischen Krimis und seine Varianten

Schon Semenov hatte zwei seiner Helden mit einem abgeschlossenen Jurastudium ausgestattet. Dass dies nicht nur eine Maßnahme der Autoren war, dem Anstieg des intellektuellen Niveaus in den Dialogen einen realistischen Rahmen zu geben, wird deutlich, wenn man bedenkt, dass eine Anweisung (*Ukaz*) des Präsidiums des Obersten Sowjets vom 15. April 1963 den Milizorganen mehr Kompetenzen in der «operativen Untersuchung» einräumte, so dass – da der Begriff nicht genau definiert wurde – es häufig zu Kompetenzstreitigkeiten zwischen Staatsanwaltschaft und Miliz kam. Mitte der 1960er Jahre hatte weniger als die Hälfte der Untersuchungsfunktionäre des Ministeriums für den Schutz der öffentlichen Ordnung in der RSFSR eine juristische Hochschulbildung.¹⁵ Unter diesem Gesichtspunkt sind die Kriminaldetektive der zweiten Generation tatsächlich positive Helden in der traditionellen Bedeutung des Wortes: Sie sind die Darstellung dessen, was sich das Ministerium für die Zukunft erhoffte.

Die Figur Sviridov dient dazu, die neue Generation von Detektiven mit den alten Bürokraten zu konfrontieren, von denen sich die Miliz in einem Selbstreinigungsprozess trennt. Ganz im Sinne der offiziellen Politik, die das Bürokraten-tum zu einer Folge des Stalinismus erklärt hatte, vereinigt Sviridov eine Buchhaltermentalität mit der Unfähigkeit, Kritik zu vertragen, und «harten» Methoden: «Na, er unterhält sich nur mit dir. [...] Wenn du zu mir kommst, lernst du andere Töne kennen. Kapiert?»¹⁶ Cvetkov, ein moralisch integrierender Kriminalist der älteren Generation, ist dazu geradezu ein Kontrastbild. Auf die Frage des überführten Kriminellen, ob er geschlagen werde, antwortet er: «Schlagen, mein Lieber, das haben die getan, die ein Geständnis für den wichtigsten Beweis hielten. Das ist lange her.»¹⁷

Diese Vergangenheit taucht aber nicht nur indirekt auf, ihre Folgen wirken auch bei Adamov als eine der Ursachen für Kriminalität bis in die Gegenwart. In *SLED LISICY* ist es die ungerechte Verhaftung des Vaters, die einen jungen Mann auf die schiefe Bahn bringt: «Ihren ersten Mann hatte man 1952 verhaftet. Er war Arzt. Vas'ka war damals sieben Jahre alt. [...] Danach konnte er nachts nicht schlafen, fuhr hoch und rief nach seinem Vater.»¹⁸ Er wurde ein Einzelgänger unter den Kindern, prügelte sich, kam in eine Strafkolonie und so mit Verbrechern in Kontakt. Den Vater hat man später rehabilitiert, und Vitalij Losev gelingt es, den Sohn auf den rechten Weg zurückzubringen. Damit ist die Ver-

15 Vgl.: Révész, loc.cit., S. 8 f.

16 Адамов, А.: «След лисицы» // *Смена*. 1965, № 17, стр. 20–24, № 18, стр. 22–26, № 19, стр. 18–23, № 20, стр. 18–23, № 21, стр. 21–23, № 22, стр. 20–23, № 23, стр. 18–22. Hier: № 17, стр. 24: «Это он еще беседует, [...] а ко мне попадешь – другая песня будет. Схватываешь?»

17 Адамов, «След ...», 1965, loc. cit., № 21, стр. 27: «Это, милый, били те, кто считал, что признание все и других доказательств не надо. Давно это было.»

18 Адамов, «След ...», 1965, loc. cit., № 17, стр. 23: «Первого мужа ее арестовали в декабре пятьдесят второго года. Он был врачом. Васе минуло семь лет. [...] Потом он долго не спал по ночам, вскакивал, звал отца.»

gangenheit aufgearbeitet, das Schicksal der «Volksfeinde» im Lager wird in das Reich der Lüge verbannt:

«Ein schöner Volksfeind ist mir das! Weißt du, was die Kriminellen mit denen in den Lagern gemacht haben? Sie haben sie gezwungen, ihnen die Fußsohlen zu lecken, den Pisskübel auszusaufen ...»
«Du lügst!» stieß Vitalij aus, der sich nicht mehr kannte. «Du lügst, du Ekel!»¹⁹

An mehreren Stellen wird darauf verwiesen, dass die Zeit, in der von offizieller Seite her Unrecht begangen wurde, endgültig vorbei ist. «Ich bin aus Gewissensgründen hierher [zur Kriminalmiliz – Anmerkung des Verfassers] gekommen, ich habe gesehen, was für saubere Hände und für saubere Seelen hier gebraucht werden»²⁰, sagt Losev, und Cvetkov erklärt ihm, dass auch er ein Gewissen hat. Seinen persönlichen Einsatz für Vas'ka erklärt Losev so: «Er muss vor allem daran glauben, dass es eine Gerechtigkeit gibt.»²¹

Damit sind inhaltlich die Schwerpunkte gegenüber den 1950er Jahren verschoben: Es geht nicht mehr vorrangig um den Kampf auf Leben und Tod gegen die eingefleischten Rückfalltäter und um die Seelen der Gestrauchelten, es geht um den Aufweis von Gerechtigkeit, Ehrlichkeit und Sauberkeit als Prinzipien des sowjetischen Lebensstils.

Was die verschiedenen Verbrecher angeht, führt Adamov mit der Figur Tulinin einen neuen Typ ein – den Wirtschaftsverbrecher. Dieser taucht allerdings erst im letzten Viertel des Buchs auf, in dem sonst noch die traditionellen Gewaltverbrecher im Zentrum stehen. Die Handlung spielt größtenteils während des Frühsommers in Moskau, das Jahr wird nicht genannt:

Im Moskauer Dostoevskij-Museum ist die Zigarrentasche des Schriftstellers gestohlen worden. Die Detektive überprüfen und befragen alle Besucher des Museums, die an dem fraglichen Tag dort waren. Ein Verdacht fällt auf den polizeilich schon bekannten Vas'ka, um den sich Inspektor Losev kümmert. Er erfährt, dass ein gewisser Kosov aus Snežinsk möglicherweise das Etui gestohlen hat. Er reist dorthin und schleicht sich in dessen Bande ein. Otkalenko hat mittlerweile eine andere Spur aufgenommen und ermittelt den Schauspieler, der den Diebstahl organisiert hat, weil er die Zigarrentasche im Ausland verkau-

19 Адамов, «След ...», 1965, loc. cit., № 18, стр. 26: «Тоже мне враг народа! Таких воры в лагерях делали знаешь как? Подошвы лизать заставляли, парашу жрать ...»

– Врешь! – не помня себя, воскликнул Виталий. – Врешь, гад!».

20 Адамов, «След ...», 1965, loc. cit., № 23, стр. 21: «Я по совести сюда [в Уголовный розыск – примечание автора] пришел, я увидел, какие тут должны быть чистые руки, и душа тоже».

21 Адамов, «След ...», 1965, loc. cit., № 17, стр. 24: «А главное, он должен уверить, что есть справедливость.»

3 Die 1960er Jahre: Das Grundmodell des sowjetischen Krimis und seine Varianten

fen will. Sie wird ihm aber von dem gefährlichen Verbrecher Serdjuk gestohlen, der sie an einen Hehler weitergibt. Unterdessen hat der Bandit Kosov aus Snežinsk gemerkt, dass Vas'ka ihn verraten hat, und Losev kann in letzter Minute verhindern, dass er Vas'ka umbringt. Der Hehler hat inzwischen das Etui an einen reichen Amerikaner verkauft, er und Serdjuk werden festgenommen. Als der Amerikaner abreisen will, wird er am Zoll genau kontrolliert, und es stellt sich heraus, dass dessen ahnungslose Gattin die lederne Zigarrentasche in den Müllschlucker des Hotels geworfen hatte.

Auch hier ist das Muster deutlich erkennbar: Die Ermittler sind überwiegend mit Zeugenbefragungen und Beratungen beschäftigt und erweitern langsam ihr Wissen über das Ausmaß des Falls. Im gesamten Werk gibt es nur drei Action-Szenen. Die Anzahl der Erzählsequenzen, die nicht aus dem Blickwinkel eines der Detektive dargestellt sind, ist auf ein Minimum reduziert. Sie betreffen ausschließlich den neuen Verbrechertyp Tulikin, der – und dies ist ein Novum – nicht mit einer ausführlichen Biographie dargestellt wird, vielmehr wird als Motiv für sein Handeln einfach nur «der böse Geist des Profits» («злой дух наживы»)²² genannt.

In dem nur locker verbundenen Nebeneinander von traditioneller Gewaltkriminalität und neuer Wirtschaftskriminalität ist SLED LISICY das Bindeglied zwischen der alten und der neuen Generation von Krimis, denn die Wirtschaftskriminalität wird ab Ende der 1960er Jahre zu einem der zentralen Themen des Krimis.

Interessant ist, welche Aufmerksamkeit Adamov noch in den 1960er Jahren dem Problem der Daseinsberechtigung für den Krimi in der Sowjetliteratur widmet: Er lässt nicht nur – wie oben gezeigt – einen seiner Helden über die Kriminallektüre zur Kriminalmiliz kommen. Vielmehr ist eine ganze Figur offensichtlich diesem Problem gewidmet und zwar die Lehrerin Raisa Pavlova Smurnova. Vergleicht man die drei Fassungen der Erzählung miteinander, so hat sie in der Zeitschriftenversion nur einen kleinen Auftritt, als sie dem Kriminalisten Igor' Otkaleno deutlich zu verstehen gibt, dass sie es für pädagogisch richtig hält, die Schüler nicht mit dem Problem «Verbrechen und Miliz» zu belästigen.²³ In der Buchfassung von 1966 hat sie dazu noch ein Gespräch mit Losev, in dem sie ihre Angst vor der Rache der Verbrecher zugibt:

Ich mische mich prinzipiell nicht in solche Dinge. Auch den Kindern erlaube ich es nicht. Ja, ja! Vor kurzem habe ich gesehen, wie einer in eine fremde Tasche griff. Da bin ich sofort aus dem O-Bus ausgestiegen. [...] Meine Bürgerpflicht ist es, [Kinder] zu ehrlichen Menschen zu erziehen, aber nicht, Gauner zu fangen. Übrigens hilft uns die Gegenwartsliteratur

22 Адамов, «След ...», 1965, loc. cit., № 22, стр. 20.

23 Адамов, «След ...», 1965, loc. cit., № 18, стр. 23.

durchaus nicht immer dabei. Diese furchtbaren Bücher von Spionen und Gaunern.²⁴

Vitalij antwortet ihr: «Das betrifft meine Arbeit, und die ist wichtig und notwendig. Man muss über sie schreiben!»²⁵ In der stark gekürzten Buchfassung von 1977 fehlt zwar die Passage mit dem Diebstahl im Bus, der übrige Teil ist aber da.

Wie ernst Adamov seine Aufgabe nimmt, die sowjetische Gesellschaft nicht nur in ihren positiven Aspekten zu schildern, zeigt auch eine Beobachtung, die er einem Zeugen, dem Maler Zernov, in den Mund legt. Es geht um die Berichterstattung in den Zeitungen:

Sämtliche Katastrophen, Feuerbrünste und Unfälle würden nur im Westen passieren. Täglich wird so was gemeldet. Kürzlich schrieben sie sogar, dass ein Löwe seinen Dompteur gefressen hat. Natürlich in Amerika. Man geht also davon aus, dass unser sowjetischer Löwe ...²⁶

Deutlich ist allerdings der Unterschied zu Semenov: Es ist eine Nebenfigur, die leise Kritik an der allgemeinen Tabuisierung des Unglücks übt, nicht etwa einer der Helden.

3.1.2 DIE BRÜDER VAJNER

Der Umstand, dass die Auseinandersetzung mit dem «Personenkult» sogleich im Krimi auftaucht, zeigt, wie aktuelle Fragen des öffentlichen Diskurses umgehend im Krimi ihren Niederschlag finden können. Nun war aber die – wenn auch sehr unvollständige – Aufarbeitung der Vergangenheit nur eines der Themen der Ära Chruščev. Die Anstrengung, die technologische Rückständigkeit gegenüber den kapitalistischen Staaten zu überwinden, war ein weiteres wichtiges Thema. Diese Anstrengungen wurden bereits im Oktober 1957 von Erfolg gekrönt: Als erstem Land gelang es der Sowjetunion, einen unbemannten Raumkörper in eine Flug-

24 Адамов, А.: *След лисицы. Повесть*. Москва: Молодая гвардия, 1966, стр. 27: «Так вот, я принципиально не вмещаюсь в подобные дела. И детям не позволяю. Да, да! Я вот недавно видела, как один залез в карман. И я немедленно вышла из троллейбуса. [...] Мой гражданский долг воспитывать честных людей, а не ловить жуликов. Кстати, нынешняя литература далеко не всегда помогает в этом. Эти ужасные книги о шпионах, о жуликах.»

25 Адамов, *След ...*, 1966, loc. cit., стр. 28: «Это же касается иеой работы. А она полезна, она нужна. О ней надо писать!».

26 Адамов, «След ...», 1965, loc. cit., № 21, стр. 22: «Всякие катастрофы, пожары, крушения, все, мол, только там, на Западе. Изо дня в день сообщают. Недавно даже сообщили, что лев какой-то дрессировщика своего съел. И тоже в Америке. Мол, понимай так, что наш, советский лев ...»

bahn um die Erde zu schicken; im April 1961 folgte der erste bemannte Raumflug. In dem Bewusstsein, man werde den Westen bald auf allen Gebieten ein- und überholen, stellte man selbstbewusster als vorher dem *American Way of Life* den einen *sowjetischen Lebensstil* (советский образ жизни) gegenüber, der – so hoffte man – seine prinzipielle Überlegenheit unter Beweis stellen würde. Der ideologische Bereich war nämlich in der neu gefundenen Formel von der «friedlichen Koexistenz» ausdrücklich ausgeklammert. In diesem Zusammenhang müssen die Äußerungen der Literaturkritikerin Inna Višnevskaja von 1964 gesehen werden, die gerade den Krimi als einen gewichtigen Vertreter in der internationalen Auseinandersetzung um den richtigen Lebensstil sieht.²⁷

Der Stolz auf das in der Sowjetunion erreichte technische Niveau ist besonders gut in einem Krimi aus dem Jahre 1967 ersichtlich, dem Erstlingswerk der Brüder Vajner.²⁸ Es handelt sich um ČASY DLJA MISTERA MARGULAJSA (Часы для мистера Маргулайса: Uhren für Mister Kelli, eigentl.: Uhren für Mister Margulajs). Beim Vorabdruck in *Naš sovremennik* erscheint zwar nur Arkadij als Autor,²⁹ doch berichtet dieser in einem Gespräch mit Klaus Mehnert, er habe den Roman zusammen mit seinem Bruder Georgij geschrieben. Den Anstoß habe ihnen Julian Semenov gegeben, der, als Arkadij einmal in einer Freundesrunde von einem komplizierten Kriminalfall erzählte, den Brüdern geraten habe, zumindest einmal das Gerippe einer Geschichte niederzuschreiben, den Rest könne ein professioneller Autor besorgen.³⁰ Das Ergebnis sei die fertige Erzählung gewesen, die bei ihrem Erstabdruck mit einem kurzen Vorwort von Semenov erschien.

Die Handlung des Romans, der in der Buchfassung von 1970 – vielleicht weil es amerikanischer klingt – ČASY DLJA MISTERA KELLI (Uhren für Mister Kelli) heißt,³¹ spielt sich im Juni 1965 in Odessa und Moskau ab:

Eine Diebesbande stiehlt in einer Uhrenfabrik in großen Stückzahlen Einzelteile einer neuen Uhrenmarke, um sie in den Westen zu verkaufen, wo diese zusammengesetzt werden und einen sehr hohen Profit bringen sollen. Die Bande bringt eines ihrer Mitglieder um, und nach langem Suchen kann die Moskauer Miliz, unterstützt durch einen Kollegen aus Odessa, die Täter festnehmen und den Schmuggel verhindern.

27 Вишневская, И.: «Романтике детектива – жить» // *Комсомольская правда*; 1964, № 76 (31 марта), стр. 4.

28 Arkadij Aleksandrovič Vajner, geboren 1931, ist einer der Juristen, die nach dem Studium zu den Ermittlungsbehörden der Miliz gingen. 1965, als seine erste Povest' erschien, war er Hauptmann der Miliz in der Funktion eines Ober-Untersuchungsfunktionärs der Stadt Moskau (Staršij sledovatel' goroda Moskvy). Sein Bruder Georgij, Jahrgang 1938, hatte ebenfalls Jura studiert, arbeitete dann aber als Journalist.

29 Вайнер, А.: «Часы для мистера Маргулайса» // *Наш современник*, 1967, № 10, стр. 40–64; № 11, стр. 32–80.

30 Mehnert, loc. cit., S. 103.

31 Die Buchausgabe Москва: Молодая гвардия, 1970 enthält die Erzählungen: Часы для мистера Келли und Двое среди людей.

Die sowjetischen Uhren, um die es in diesem Kriminalfall geht, werden von dem Banditen Krot so beschrieben:

Sowjetuhren reißt man ihm aus seinen Händen, in zwei Wochen gehen die weg. Er wird sie billiger als Schweizer Uhren zusammenschrauben. Was haben denn Schweizer Uhren? Sehen schön aus? Unsere sind nicht schlechter. Und die Werbung ist ausgezeichnet: russischer Kaviar, russische Uhren, russische Sputniks!³²

Ein Aspekt des neuen Verhältnisses zum Westen ist die Öffnung des Landes für den Tourismus aus dem Ausland, was natürlich auch ein gewisses Risiko zu bedeuten schien. Schon Adamovs Figur Mr. Lasar in *SLED LISICY* hatte gezeigt, dass der Kontakt zu Westtouristen leicht in kriminelle Handlungen ausarten kann. Bei den Vajner-Brüdern kommt der Tourist aus dem Westen überhaupt nur, um kriminelle Aktionen zu tätigen.³³ Die Absicht der Warnung für den sowjetischen Leser ist deutlich greifbar, ebenso die Warnung davor, westliche Konsumgüter zu Statussymbolen zu erheben. Es geht nicht um Westwaren insgesamt, denn auch der Detektiv Tichonov trägt italienische Mokassins. Der Unterschied liegt darin, dass die negative Figur Balašov die Westwaren aber nicht wie dieser als Gebrauchsgegenstände einschätzt, sondern als Statussymbole:

Man muss in allem seinen individuellen Stil haben. Du brauchst überhaupt nicht zu rauchen, aber wenn du rauchst, solltest du in deinem Täschchen «Kent» haben, «Marlborough», «Pall Mall», aber keine «Pamir». [...] Für dieses Feuerzeug [der Marke «Ronson» – Anmerkung des Verfassers] habe ich dem Schieber Bob fünfzig Rubel gegeben. [...] Das Feuerzeug ist mir vor allem des halb ein Quell der Freude, weil ich es mir erlauben konnte, es zu kaufen.³⁴

32 Вайнер, «Часы ...» 1967, loc. cit., № 10, стр. 61: «Часики-то советские у него из рук расхватают, за две недели уйдут. Дешевле швейцарских гнать будет. А что швейцарские? Красиво? Так наши не хуже. И паблисити отличное – русская икра, русские часы, русские спутники!».

33 Diese beiden Figuren sind mit eines der Hindernisse, die dem sowjetischen Krimi auf dem Weltmarkt die Chancen verderben. Nicht, dass Deutsche oder Amerikaner an einem Krimi keinen Gefallen finden könnten, in dem einer ihrer Landsleute eine schlechte Figur abgibt, aber dass ein Amerikaner Rubel aus der Sowjetunion *herausschmuggeln* soll und ein Deutscher sowjetische Uhren solchen aus der Schweiz vorziehen würde, ist dem westlichen Leser doch zu unwahrscheinlich.

34 Вайнер, «Часы ...» 1967, loc. cit., № 10, стр. 50: «Во всем должно быть свое единство стили. Ты могла бы не курить вообще, но ежели ты куришь, то в сумочке у тебя должен быть «Kent», «Марльборо», «Пэл-мэл», но никак не «Памир». [...] А ведь за эту зажигалку [«Ронсон» – примечание автора] я отдал Бобу-фарцовщику пятьдесят рублей. [...] Зажигалка – источник моего наслаждения главным образом потому, что я мог себе позволить купить ее.»

Dass die sowjetischen Hotelangestellten das Trinkgeld des Westlers verschmähen,³⁵ rundet das positiv gezeichnete Bild der Sowjetunion ab.

Auffallend ist die erzähltechnische Neuerung, Dokumente wie Zeitungsausschnitte, Protokolle oder Briefe in die Erzählung zu integrieren. Sieht man aber davon ab, wird kompositorisch die Nähe zu ПЕТРОВКА, 38 und dem Adamovschen Modell deutlich: Die Erzählperspektive schwankt zwischen der der Detektive und der der Verbrecher hin und her, außerdem sind den drei Verbrechern drei Milizionäre auf der Spur.

Deutlich erkennbar ist aber auch eine ironische Distanz zum Konstruktionsplan. Die regelmäßigen Rückblenden im zweiten Teil tragen jeweils die Überschrift *Rückkehr in die Geschichte* (Возвращение в историю) womit die Vorgeschichte des Mords gemeint ist. Als diese dann erzählt ist, folgt ein Kapitel mit der Überschrift *Wir kehren nicht mehr in die Geschichte zurück* (В историю больше не возвращаемся).³⁶

Die ersten Ansätze zu einem eher spielerischen Umgang mit dem Genre werden auch dadurch verstärkt, dass ein bis dahin unabdingbares Element fehlt: der gestrauchelte Jugendliche, den die Kriminalisten wieder auf den rechten Weg bringen. Die Vajnerschen Detektive sind zwar auch gebildet, schlagfertig und tapfer wie ihre Kollegen bei Adamov und Semenov, ihnen fehlt aber der Hang zum Pädagogischen. Lehrmeisterhafte Züge trägt vielmehr die Figur Balašov – ein verdächtiger Rentner, den seine Frau nach einem seiner Vorträge über das *Savoir vivre* spöttisch fragt: «Ist dein Mädchenname <Makarenko>?»³⁷

Die Vajnerschen Detektive begnügen sich damit, die Fälle zu lösen und die Verbrecher dingfest zu machen. In Bezug auf die US-amerikanische Filmkomödie *IT'S A MAD MAD MAD MAD WORLD* (1963), die 1966 als *BEZUMNYJ, BEZUMNYJ, BEZUMNYJ MIR* (Безумный, безумный, безумный мир) in die sowjetischen Kinos kam, fragt Tichonov seinen Kollegen Šarapov:

«Was denkst du, Vladimir Ivanyč, ist die Welt wirklich verrückt?»

«Nein, die Welt ist vernünftig. Und gut. Man muss nur all das ausmerzen, was das Böse hervorbringt.»³⁸

Was aber das Böse hervorbringt, bleibt in der *Povest'* eigentümlich verschwommen. Es wird an keiner Stelle erwähnt, warum Krot zum Kriminellen wird, bei Džaga wird die Herkunft aus einer Kulakenfamilie angedeutet, und Balašov

35 Вайнер, «Часы ...» 1967, loc. cit., № 11, стр. 76.

36 Вайнер, «Часы ...» 1967, loc. cit., № 11, стр. 34.

37 Вайнер, «Часы ...» 1967, loc. cit., № 10, стр. 51: «Твоя девичья фамилия Макаренко?».

38 Вайнер, «Часы ...» 1967, loc. cit., № 11, стр. 69: «– Как ты думаешь, Владимир Иванович, мир действительно безумный? – Не-а, мир разумен. И добр. Нужно только уничтожить все, что плодит зло.»

träumt, sein Vater fordere in Paris eine neue Epoche der Neuen Ökonomischen Politik (NEP), eine Restauration sowie persönliches Eigentum und Garantien, dass sein Sohn von der Ankylose (Gelenkversteifung) geheilt werde, so dass er nicht mehr hinken müsse und nicht mehr *Hinker* (хромой) genannt werde.³⁹

Balašovs kriminelle Handlungen sind damit als Folgen eines Minderwertigkeitskomplexes und einer bürgerlich-kapitalistischen Gesinnung ausgewiesen. Wie soll aber z. B. ein Minderwertigkeitskomplex ausgemerzt werden? Und warum hat der ebenfalls hinkende Brodjanskij, der als Zeuge befragte Leiter der Uhrenfabrik, diesen Komplex anscheinend nicht? Der Mangel in der psychologischen Glaubwürdigkeit der Figuren scheint aber dadurch ausgeglichen zu sein, dass die Brüder Vajner der Forderung, dem sowjetischen Selbstbewusstsein Ausdruck zu verschaffen, mehr als genügen.

3.1.3 DIE VARIANTE RÄTSELROMAN

Bei Adamovs KRUGI PO VODE (Круги по воде; Kreise auf dem Wasser) von 1967⁴⁰ und bei OŠČUP'JU V POLDEN' (Ощупью в полдень: Weiße Augen, wörtl.: «Tastend am Mittag») von den Brüdern Vajner aus dem Jahr 1968 handelt es sich nun um echte *Whodunits*, das heißt die Täter und der Tathergang bleiben dem Leser bis zum Ende der Erzählung verborgen.

OŠČUP'JU V POLDEN' handelt von dem mysteriösen Tod einer jungen Journalistin. Sie war – wie sich im Laufe der Ermittlungen herausstellt – bei den Recherchen zu einem Artikel über eine verdiente Arbeiterin darauf gestoßen, dass deren früherer Mann, ein Kollaborateur mit den Deutschen und ein Kriegsverbrecher, unter anderem Namen unbehelligt lebt. Zu eindringlich befragt, erschießt dieser die Journalistin, weil er befürchten muss, dass sie ihn anzeigt. Besondere Schwierigkeiten bei der Ermittlung des Täters entstehen dadurch, dass die Schusswunde an der Leiche zuerst für eine Stichwunde gehalten wird.

Ähnlich ist das Sujet in Adamovs KRUGI PO VODE. Auch hier sind die Detektive an allen Erzählungssequenzen beteiligt, die Sachlage wird aber dadurch verkompliziert, dass am Anfang überhaupt nur ein vager Verdacht auf ein Verbrechen existiert. Die Spannung entsteht also nicht nur daraus, dass die Täter verdeckt bleiben, sondern auch dadurch, dass das Ausmaß der gesetzeswidrigen Handlung sich erst nach und nach erkennen lässt:

39 Вайнер, «Часы ...» 1967, loc. cit., № 11, стр. 74.

40 Адамов, А.: *Круги по воде*. Москва: Молодая гвардия, 1970.

3 Die 1960er Jahre: Das Grundmodell des sowjetischen Krimis und seine Varianten

Ein früherer Klassenkamerad von Oberleutnant Losev, der Direktor eines kleinen Werkes in Okladinsk war, ist zu Tode gekommen. Eine Untersuchungskommission hatte Unregelmäßigkeiten im Betrieb festgestellt, und die Ermittlungsbehörden hatten den kurz darauffolgenden Tod des Direktors als Selbstmord bezeichnet. Da Freunde des Toten dieses Ergebnis anzweifeln, schickt das Ministerium Losev und Otkalenko nach Okladinsk, um die Untersuchung zu überprüfen. Nach langen Recherchen ergibt sich, dass die Wirtschaftsprüfungskommission inkompetent war und sich von gefälschten Beweisstücken hatte beeinflussen lassen, und dass der Tod des Direktors Mord oder zumindest Totschlag war.

Von der Sujetkonstruktion her betrachtet, bedeuten die beiden Romane einen Schritt in Richtung einer größeren Vielfalt der Baupläne der Erzählungen, da sie auch den Rätselroman als Möglichkeit für den sowjetischen *detektiv* ausweisen. Sie sind auch als ein deutliches Bekenntnis zu den Traditionen des Genres zu werten, das bekanntlich im Rätselroman seine wichtigste Unterreihe hat. Dies wird an einem kleinen Detail besonders deutlich: In *SLED LISICY* rauchte Leutnant Losev noch Zigaretten, in *KRUGI PO VODE* ist er nicht nur Oberleutnant geworden, sondern auch Pfeifenraucher, er benutzt also das typische Attribut der literarischen Vorbilder Sherlock Holmes und Kommissar Maigret. Als er einmal nachdenklich paffend mit den Händen in den Taschen durch das Zimmer stampft, bemerkt sein Freund Igor': «Jetzt fehlt dir nur noch die Geige.»⁴¹ Und als die beiden Freunde einmal über Temperamente debattieren, meint Igor', dass er eher ein Choleriker sei, denn Sherlock Holmes sei mehr nach seinem Gemüt als etwa der Melancholiker Dupin.

Und diesen eigentümlichen literaturpsychologischen Exkurs fortsetzend fügte er hinzu, dass der Sanguiniker Hercule Poirot, dessen Kategorie sich offensichtlich auch Vitalij zugehörig zähle, bei ihm, Igor', fast Widerwillen hervorrufe. Besser wäre es doch, Vitalij würde zu einem Phlegmatiker wie Pater Brown.⁴²

Nicht nur die klassische Krimitradition wird zitiert, auch die eigene, sowjetische: So lassen etwa die Brüder Vajner ihren Helden Tichonov in Moskau mit Major Sadčikov aus Semenovs *PETROVKA*, 38 spazieren gehen. Dabei treffen sie auf Tichonovs früheren Lehrer, und Stas stellt seinen Begleiter vor: «Der hat die Bande des berühmten Pochor ausgeschaltet.» Gleichzeitig ist auch eine leichte Distanz zum Sowjetkrimi der ersten Phase greifbar, denn als der Lehrer daraufhin

41 Адамов, «Круги ...», 1970, loc.cit., стр. 147: «Тебе сейчас только скрипку [...]»

42 Адамов, «Круги ...», 1970, loc.cit., стр. 9: «И, продолжая этот своеобразный литературно-психологический экскурс, добавил, что сангвиник Эржюль Пуаро, к каковой категории причисляет себя, очевидно, и Виталий, вызывает у него, Игоря, почти отвращение. Уж лучше пусть Виталий будет флегматиком вроде Патера Брауна.»

Tichonov seiner Berufswahl wegen mit Worten lobt: «Ich bin zufrieden mit Dir. Was ihr macht ist sehr wichtig: das Böse bestrafen», sagt Sadčikov: «W-wir bestrafen nicht. Das Gesetz bestraft. W-wir fangen nur.»⁴³

Sadčikov, der sich in *PETROVKA*, 38 so große Mühe mit dem gestrauchelten Leonid Samsonov gegeben hatte, erwähnt 1967 die Umerziehungsarbeit nicht einmal mehr, und auch in *KRUGI PO VODE* findet keine Umerziehung mehr statt. Dementsprechend sind auch die Motive der Verbrecher nicht mehr derart, dass diese in einem geschickt geführten Verhör schon besserungswillig gestimmt werden können: Dmitrij Erygin, alias Lagunov, der Täter in *OŠČUP'JU V POLDEN'* ist einfach ein brutaler, rücksichtsloser Mensch, der mit den deutschen Besatzern zusammengearbeitet hat, und auch die Schuldigen in *KRUGI PO VODE* sind keine Verführten. Sie handeln aus einer unkontrollierten Triebhaftigkeit heraus. So zettelt Revenko aus Missgunst und Eifersucht eine Verleumdungskampagne gegen seinen Chef an, da die von ihm begehrte Filatova sich in Lučinin verliebt hat. Lučinin kommt durch die Unbeherrschtheit Anagins zu Tode, da dieser nach einem heftigen Wortwechsel und einer Ohrfeige mit dem Schlagring zurückschlägt und den bewusstlosen Lučinin ins Wasser wirft. Auf der Ebene der Theorie aber bleibt die Umerziehung aktuell, allerdings lediglich als eine Meinung unter mehreren. Vitalij, Igor' und Kučanskij, der Gehilfe des Staatsanwalts, diskutieren über das Verbrechen und die von Zeitungen vertretene Meinung, es gebe unverbesserliche Verbrecher. Dagegen führt Kučanskij an, dass es «theoretisch keine unverbesserlichen gibt, [...] denn niemand wird als Verbrecher geboren. Man wird zum Verbrecher. Unter dem Eindruck dieser oder jener unglücklichen Umstände oder Charaktereigenschaften.»⁴⁴

Dass die bisher geleisteten Umerziehungsmaßnahmen oft nicht gefruchtet haben, ist für Kučanskij ein Problem der Gesellschaft. Wie die Medizin keine prinzipiell unheilbaren Krankheiten kenne, sondern nur solche, für die man noch keine passende Therapie hat, so seien auch die sozialen Krankheiten, die Verbrechen, erst dann alle heilbar, wenn gewisse Bedingungen geschaffen wurden. Dass so viele Menschen die Todesstrafe fordern, hält er für problematisch: «Das ist das Resultat einer falschen moralischen Erziehung. Grausamkeit merzt man nicht durch Grausamkeit aus – das hat noch Marx gesagt.»⁴⁵

43 Вайнер, А./Вайнер, Г.: «Ощупью в полдень» // *Огонек*, 1968, № 7, стр. 25–27; № 8, стр. 28–30; № 9, стр. 28–31; № 10, стр. 26–28; № 11, стр. 28–31; № 12, стр. 22–24; № 13, стр. 29–31. Hier № 13, стр. 30: «Он уничтожил банду знаменитого Прохора ...» [...] «Я доволен тобой. Вы делаете очень важное дело – караете зло.» [...] «М-мы не караем. Закон карает. М-мы только ловим.»

44 Адамов, «Круги ...», 1970, loc.cit., стр. 226: «[...] – теоретически – неисправимых людей нет, [...] потому что никто, не родится преступником. Преступником становятся. Под воздействием тех или иных неблагоприятных обстоятельств и качеств характера.»

45 Адамов, «Круги ...», 1970., loc.cit., стр. 227: «Это результат неправильного нравственного воспитания. Жестокостью не уничтожишь жестокость, – это ещё Маркс сказал.»

Während Vitalij der Theorie vom Verbrechen als soziale Krankheit begeistert zustimmt, bleibt Igor' skeptisch und verweist darauf, dass die Menschen z. B. einen Mörder bestraft wissen wollen, und zwar so, «dass wirklich jedem die Lust vergeht. Das ist es, was das menschliche Gewissen verlangt und schließlich auch der menschliche Kummer.»⁴⁶

Der Roman bietet keine klare Stellungnahme für oder gegen das Prinzip der Vergeltung oder das Prinzip der Besserung als Ziel des Strafvollzugs. Das Schema des Oberst Silant'ev aus DELO «PĚSTRYCH» ist damit außer Kraft gesetzt, es bleibt bei einer Problematisierung.

Die Einführung des Rätselromans als Spielart des sowjetischen Krimis bedeutet aber nicht nur eine Rückbindung an die Tradition. Adamov benutzt das Schema auch dazu, die Qualifikation der Kriminalmiliz für die operativen Untersuchungen herauszustellen. Die Beobachtung Revesz', dass es nach 1963 immer wieder zu Kompetenzstreitigkeiten zwischen Staatsanwaltschaft und Miliz kam,⁴⁷ bietet meines Erachtens den Schlüssel zum Verständnis dessen, warum Adamov seine Helden einen Fall bearbeiten lässt, der von der Staatsanwaltschaft in Okladinsk schon als abgeschlossen angesehen wurde. Der Untersuchungsführer Rogovicyn hatte sich mit der einfachsten Erklärungshypothese zufrieden gegeben. Erst den Milizionären gelingt es, den Fall in seinem vollen Umfang aufzurollen und die Täter zu ermitteln. Obwohl der unangenehme Vertreter der Staatsanwaltschaft durch die Figur Kučanskij wieder aufgewogen wird, stellt die Povest' eine eindeutige Schützenhilfe für die Miliz dar.

3.1.4 DIE VARIANTE HISTORISCHER ROMAN

In den wichtigsten Krimis der ersten Hälfte der 1960er Jahre hatte sich die Handlung vorwiegend in der Gegenwart abgespielt, die Texte standen – wie bereits gezeigt – für aktuelle Themen des öffentlichen Diskurses offen. Damit entsprechen sie der 1958 von Adamov vorgetragenen Forderung nach Aktualität der Themenstellung.

Im Rahmen der Neuorientierung der Kulturpolitik entstanden nun in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre auch Krimis, deren Handlung in der Vergangenheit angesiedelt war. Sie knüpfen damit in gewisser Weise an die Tradition von Šejnins ZAPISKI SLEDOVATELJA an, stellen aber die Miliz in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Auf diese Weise wurde das mittlerweile relativ gut etablierte Selbstbild der Miliz in die Geschichte zurückprojiziert, so dass der Eindruck einer von Anfang an gegebenen Kontinuität dieses Bilds erweckt wurde.

46 Адамов, «Круги ...», 1970., loc.cit., стр. 228: «[...] что бы действительно никому не было повадно. Вот чего требует человеческая совесть, человеческое горе, наконец!».

47 Revesz, 1967, loc. cit.

Im Jahr 1967 erschien der erste Band einer Trilogie um den Detektiv Aleksandr Beleckij, nämlich *КОНЕЦ ХИТРОВА РЫНКА* (Конец Хитрова рынка; Das Ende des Chitrow-Marktes), dessen Handlung sich während der Jahre des Bürgerkriegs abspielt. Der zweite Band der Trilogie *В ПОЛОСЕ ОТЧУЖДЕНИЯ* (1969; В полосе отчуждения; Mord am Bahndamm, wörtl.: «In der Zeit der Isolierung») handelt vom Wirken des Helden in der NEP-Zeit, der dritte Band *ПОКУШЕНИЕ* (1973; Покушение; Der Intrigant, wörtl.: «Das Attentat») beschreibt einen Fall aus dem Jahre 1935.⁴⁸

Die Autoren der Trilogie waren die Juristen Anatolij Alekseevič Bezuglov⁴⁹ und Jurij Michajlovič Klarov⁵⁰.

Die Handlung von *КОНЕЦ ХИТРОВА РЫНКА* spielt sich im Moskau der Jahre 1917/18 ab. Der ehemalige Gymnasiast Beleckij wird von seinem früheren Schulfreund Suchorukov zur Miliz geholt. Nach mehreren Anläufen gelingt es der Miliz, die dreistesten Verbrecher des Chitrow-Marktes, nämlich die Košel'kov-Bande, die unter anderem auch den Wagen Lenins überfallen hatte, in einem Feuergefecht auszuschalten.

КОНЕЦ ХИТРОВА РЫНКА kann jedoch nur bedingt als *detektiv* bezeichnet werden, da das Sujet zu viele Episoden aufweist, die mit der Aushebung der Bande eigentlich nichts zu tun haben. Das Kriminalgeschehen ist lediglich zur Funktion eines Fallbeispiels reduziert, das zeigt, wie die neuorganisierte Miliz tatkräftig und erfolgreich gegen Rechtsbrecher einschreitet. In langen Passagen *raisoniert* der Ich-Erzähler Beleckij über die Arbeitsatmosphäre, über Vorlieben und Schwächen seiner Freunde und Kollegen oder Ähnliches. Auch in vielen Dialog-

48 Bezugлов, А./Кларов, Ю.: *Конец Хитрова рынка*. Москва: Московский рабочий, 1967. Bezugлов, А./Кларов, Ю.: «В полосе отчуждения» // *Октябрь*, 1969, № 2, стр. 5–126. Bezugлов, А./Кларов, Ю.: «Покушение. Роман» // *Октябрь*, 1973, № 1, стр. 63–129, № 2, стр. 83–139. Für die Textanalysen von «Конец ...» und «В полосе ...» wurde der Band: Bezugлов, А./Кларов, Ю.: *Следствием установлено*. Москва: Воениздат, 1982 zugrundegelegt.

49 Bezuglov (1928–2022) stammte aus der Gegend von Rostov. Sein Vater kämpfte unter Budennyj in der Ersten Reiterarmee. Nach der Schulzeit studierte Anatolij zuerst in Tbilissi, dann in Moskau, wo er 1950 sein Jura-Studium abschloss. Bis 1956 arbeitete er bei der Staatsanwaltschaft, besuchte dann bis 1960 die Höhere Parteischule beim ZK der KPdSU in der Fachrichtung Journalistik. 1960 erschienen auch seine ersten literarischen Arbeiten, Erzählungen aus dem Bereich der Justiz. Die schriftstellerische Tätigkeit blieb sein Zweitberuf, hauptamtlich betrieb Bezuglov Studien zur Rechtspädagogik und wurde 1971 zum Doktor der juristischen Wissenschaften promoviert (was einer Habilitation entspricht). In den 1970er Jahren arbeitete er am Institut für Staat und Recht der Akademie der Wissenschaften der UdSSR (vgl.: Евгенийев, В.: «Анатолий Алексеевич Bezugлов» // *Подвиг. Приложение к журналу «Сельская молодежь»*, 1973, № 2, стр. 421–424).

50 Jurij Klarov (1929–1991) stammte aus Kiev. Auch er hatte Jura studiert und sich mit Publizistik beschäftigt und dabei Anatolij Bezuglov kennengelernt. Nach Abschluss der Studien arbeitete er als Rechtsanwalt und Rechtsberater. Später lebte er als Berufsschriftsteller in Moskau (vgl.: Хруцкий, Э.: «Кларов, Юрий Михайлович» // *Подвиг. Приложение к журналу «Сельская молодежь»*, 1973, № 2, стр. 424–426).

partien kommt der eigentlich zu lösende Fall gar nicht vor. Zentrales Thema des Romans ist die Herausbildung einer revolutionären Kriminalmiliz, die den sowjetischen Idealen entspricht. In einem Säuberungsprozess stößt sie all die Elemente aus ihren Reihen, die diesen Idealen nicht entsprechen, so dass am Ende des Romans alle Milizangehörigen ehrliche, mutige und auch ideologisch gefestigte Charaktere sind. So versucht dieser Roman, das Selbstbild der Miliz, das sich im Kriminalroman der 1960er Jahre herausgebildet hat, in die Vergangenheit zurückzuprojizieren. Dies scheint auch ein Anliegen des Innenministeriums gewesen zu sein, denn «die Mitarbeiter des Ministeriums zeigten lebhaftes Interesse für die Schaffung des Buches.»⁵¹

Boris Vorogušin gibt an, die Autoren hätten einen großen Teil ihrer Informationen über die Arbeitsweise der Kriminalmiliz direkt nach der Revolution aus dem Munde eines Augenzeugen der damaligen Zeit erhalten – eines gewissen Trifon Ivanovič Fadeev, der nach der Machtübernahme baltischer Matrosen im Moskauer Kriminalamt zum Chef der Kriminalmiliz im Bezirk Rogoško-Simonovskij wurde, zu dem auch der Chitrov-Markt gehörte. Er soll an der Aushebung der Košel'kov-Bande unmittelbar beteiligt gewesen sein – die historische Fachliteratur ordnet den Verdienst daran aber vor allem der Tscheka (ЧК) zu, nicht der Kriminalmiliz.⁵²

Die in den Text eingestreuten Anspielungen auf historische Ereignisse und Begebenheiten sind ganz aus der Perspektive der offiziellen sowjetischen Geschichtsschreibung gestaltet. So wird etwa die Liquidierung der Sozialrevolutionäre vom Juli 1918 damit begründet, diese hätten einen Putsch geplant⁵³, der «Rote Terror» vom Herbst 1918 wird als unbedingt notwendig dargestellt⁵⁴ usw.

Ein besonderes Anliegen der Autoren ist es, die Politik der Bolschewiki von Anfang an als eine Politik darzustellen, die die Sicherheitsinteressen der Bürger wahrt. Die hohe Kriminalitätsrate – 1918 sollen in einem Vierteljahr allein in Moskau 1 876 Verbrechen begangen worden sein⁵⁵ – wird vor allem der Provisorischen Regierung angelastet, die im Februar 1917 eine Amnestie erlassen hatte. Die Theorie von den Verbrechern als «sozial-nahen» Elementen, wie sie noch bei Šejnin so deutlich sichtbar ist, ist bei Bezuglov/Klarov anscheinend in einem «Gedächtnisloch» verschwunden.

51 Woroguschin, B. [verdienter Jurist der RSFSR, Generalmajor der Miliz]: «Vorwort», in: Bezuglow, A./Klarow, Ju.: *Das Ende des Chitrow-Marktes*. Übs.: Nowak, V. Moskau: Progreß (Прогресс), 1978, S. 8.

52 Борисов, В.: «Как Янька Кошельков грабанул Ленина» // *Аргументы и факты*, 2001, № 21 (22 мая): [<https://aif.ru/archive/1723249> (06.10.2023)].

53 Безуглов,/Кларов, 1982, loc.cit., стр. 96.

54 Безуглов,/Кларов, 1982, loc.cit., стр. 113.

55 Безуглов,/Кларов, 1982, loc.cit., стр. 46.

3 Die 1960er Jahre: Das Grundmodell des sowjetischen Krimis und seine Varianten

Der Roman *V POLOSE OTČUŽDENIJA*, der zwei Jahre später erschien, spielt in der NEP-Zeit, irgendwann zwischen 1922 und 1924:

Ein Datum wird nicht angegeben, die zeitliche Eingrenzung lässt sich aber dennoch vornehmen, weil Aleksandr Beleckij noch von Petrograd, das Ende 1924 in Leningrad umgenannt wurde, nach Moskau geschickt wird. Dort klärt er zusammen mit Il'ja Frejman die geheimnisvollen Umstände des Todes eines Antiquitätenhändlers auf, der mit monarchistischen Kreisen Kontakt hatte. Nach langen Ermittlungen, während derer sich Beleckij als NEP-Schieber verkleidet, gelingt es ihnen, die Täter aufzuspüren, die den Mord begangen hatten, um sich die wertvolle Kunstsammlung des Opfers anzueignen.

Die Grundstruktur ist die eines Rätselromans, obwohl der eigentliche Drahtzieher des Verbrechens erst im letzten Fünftel des Textes persönlich auftaucht. Das «Füllsel» des Kriminalschemas besteht aus Ereignissen um den gewaltsamen Tod der Zarenfamilie und vor allem aus Beobachtungen zur NEP-Zeit. Der Herausgeber der deutschen Übersetzung geht sogar soweit zu betonen:

Der Unterinspektor des Moskauer Kriminalamtes Alexander Belezki und Inspektor Ilja Freiman sind nicht im eigentlichen Sinne des Wortes die Haupthelden. Der Hauptheld ist vielmehr die Zeit, die großartige, schwere Zeit, da die Sowjetmacht in Rußland entstand. Das Buch vermittelt eine Vorstellung von diesem Rußland vor nunmehr fünfzig Jahren. [...] Die Verfasser, die sich der historischen Wahrheit verbunden fühlen, suchen ihren Haupthelden, die Zeit, so echt wie möglich wiederaufleben zu lassen.⁵⁶

Eine solche Interpretation wird auch durch den Titel nahegelegt. *Polosa otčuzdenija* hat einerseits eine räumliche Bedeutung als «Sicherheitsabstand», lässt sich andererseits eine zeitlich als «Zeit der Entfremdung» verstehen, getreu den Thesen der sowjetischen Historiographie, die die NEP-Zeit als einen Umweg zum Sozialismus begreift, einen Umweg, der nicht aufgrund von ideologischen Leitvorstellungen, sondern aufgrund von wirtschaftlichen Zwängen eingeschlagen worden war.

Die Autoren betonen besonders die Schwierigkeiten, die sich für die Kommunisten in dieser Zeit ergaben. So taucht denn auch ein Parteimitglied auf, das sich von den NEP-Händlern hatte korrumpieren lassen, wobei Milizangehörige einer solchen Versuchung nicht erliegen.

In allen historischen Details ist das Bemühen der Autoren erkennbar, die Richtigkeit der damals getroffenen Entscheidungen zu beweisen und die politischen Gegner zu kriminalisieren: die Monarchisten, die den Zaren befreien woll-

56 N.N.: «Vorwort», in: Besuglow, A./Klarow, Ju.: *Der Mord am Bahndamm*. Übs. von Thea-Marianne Bobrowski. Moskau: Progreß (Илпорсец), 1981, S. 7 ff.

3 Die 1960er Jahre: Das Grundmodell des sowjetischen Krimis und seine Varianten

ten, werden als ein opportunistischer Haufen dargestellt, dessen Mitglieder aus Geldgier handeln und auch vor Verbrechen nicht zurückschrecken, die NEP-Leute sind prinzipiell antisowjetisch eingestellt und betrügen den Staat, wo immer sie können.

Im Jahr 1973 führen Bezuglov und Klarov die Reihe ihrer historischen Romane fort: *POKUŠENIE* führt den Leser in das Jahr 1935.

Beleckij ist mittlerweile zum Chef der Hauptabteilung aufgestiegen. Unter seiner Führung arbeiten die beiden Operativ-Oberbeauftragten Rusinov und Ėrlich. Frejman ist mittlerweile zur GPU übergewechselt und dort Stellvertretender Leiter der Abteilung des Zentralen Apparats⁵⁷ geworden. Beleckij und seine Leute müssen einen Fall untersuchen, der von einer gewissen politischen Brisanz ist: Auf Filimon Šamraj, den Leiter eines großen Moskauer Trusts, soll in seiner Datscha ein Attentat verübt worden sein, dem dieser nur mit letzter Kraftanstrengung hatte entgehen können. Die Datscha brennt nieder, wichtige Dokumente bleiben verschwunden. Die Ermittlungen ergeben, dass Šamraj die Dokumente bei seiner Freundin vergessen hatte, die Datscha durch einen «leichtfertigen Umgang mit Elektrogeräten» in Brand geraten war, und Šamraj die Version vom Attentat erfunden hatte, um seine Position in Trust und Partei zu stärken, die durch seine früheren trotzkistischen Abweichungen gefährdet war.

Auch *POKUŠENIE* ist vom Prinzip her ein Rätselroman, in dem das Opfer spätestens dann in den Kreis der Verdächtigen aufgenommen werden muss, als seine trotzkistische Vergangenheit ruchbar wird. Dies geschieht im 14. der insgesamt 27 Kapitel und steht somit genau im Zentrum der Erzählung.

Schon vorher hatte Suchorukov, der stellvertretende Leiter des Kriminalamts, Beleckij auf den letzten Grund für die Kriminalität in den 1930er Jahren aufmerksam gemacht:

Das Übel ist eben, daß wir allzu spät dazu übergegangen sind, die Feinde der Arbeiterklasse zu vernichten. Ich kenne die Geschichte nicht nur aus dem Lehrbuch, sie hat mir ihre Lehren auf den Buckel gebläut. Da hast du ja auch nicht abseits gestanden. Nimm z. B. das Jahr 1917. Damals ließen wir Krasnov und Mamontov frei. Ein Akt der Menschlichkeit, meinst du? Das haben Tausende von uns mit dem Leben bezahlt. Stimmt's? Stimmt. Weiter. Techtelmechtel mit den Sozialrevolutionären, Verabredungen und Begegnungen. Revolutionäre Bruderschaft. Sie haben unterdessen Urickj und Volodarskij umgelegt, Attentat auf Lenin vorbereitet, Kolčak den Weg geebnet, dann das Antonovsche Abenteuer organisiert, Rebellion der Kulaken ... reicht dir noch nicht? Nimm die Anarchisten. Ach wie haben wir

57 Oktjabr', 1973, № 1, S. 113.

schön getan! Sogar Machno haben wir Freundschaft angeboten. Und das Ergebnis? Das Ergebnis war die Explosion in der Leont'ev-Gasse. Da endlich kapierten wir, dass es höchste Zeit war, das anarchistische Ungeziefer auszurotten. Du kannst dir selbst ausrechnen, wohin wir mit unserer Langmut gekommen sind.⁵⁸

Von diesem Punkt aus waren dann die Massenrepressionen nach 1937 eigentlich nur noch eine logische Konsequenz. Obwohl Stalin kein einziges Mal erwähnt wird, bedeutet die Behandlung des Themas eine regelrechte Apologie der stalinistischen Terrorherrschaft und eine indirekte Rehabilitierung des in der Chruščev-Zeit diskreditierten Diktators.

3.2 DAS KINO

In den sowjetischen Kinotheatern konnten die Zuschauer zu Beginn der 1960er Jahre keine neu produzierten Filme über die aktuelle Arbeit der Miliz sehen. In *ISPYTATEL'NYJ SROK* (Испытательный срок; Probezeit), einem Spielfilm, den Regisseur Vladimir Gerasimov 1960 fertigstellte, geht es ähnlich wie in *KONEC CHITROVA RYNKA* um den Aufbau einer sowjetischen Kriminalmiliz Anfang der 1920er Jahre. Das Drehbuch entstand auf der Grundlage der gleichnamigen *Po-vest'* Pavel Nilins.

Ein Film aus dem Jahr 1964 brachte das Thema der Repressionen der 1930er und 1940er Jahre, aktuelle Kriminalität und die Besserungsfähigkeit in einem Sujet zusammen. Es war der Spielfilm *VER'TE MNE, LJUDI* (Верьте мне, люди; «Leute, glaubt mir»), in dem Il'ja Gurin, Vladimir Berenštejn und Leonid Lukov Regie geführt haben. Das Drehbuch entstand nach Motiven von Jurij Germans Roman *ODIN GOD* (1960; *Ein Jahr*).

Obwohl er im Jahr 1956 kurz vor dem Ende seiner Haftstrafe steht, flieht Aleksej Lapin zusammen mit Kain, einem anderen Kriminellen, aus dem Lager. Da Kain ihn nach einem

58 Безуглов, А./Кларов, Ю.: «Покушение» // *Октябрь*, 1973, № 1, стр. 77: «Наша беда в том, что мы уничтожали врагов рабочего класса с большим опозданием. Я историю не по учебнику знаю, на своем горбу ее прочувствовал. И ты не в стороне стоял. Возьми, к примеру, семнадцатый. Мы тогда Краснова и Мамонтова из тюрьмы освободили. Гуманность, скажешь?! За нее мы тысячами жизней расплатились. Так? Так. Дальше. Роман с эсерами закрутили. Речи да встречи, революционное братство. А они тем временем Урицкого и Володарского уложили, на Ленина покушение подготовили, Колчаку дорогу расчистили, а затем и антоновскую авантюру организовали, кулацкие мятежи ... Мало тебе? Возьми анархистов. Уж как с ними цацкались! На дружбу с Махно и то пошли. А в результате? В результате взрыв в Леонтьевском переулке. Только тогда сообразили, что анархистскую сволочь пора ликвидировать. Вот и подсчитай, во что нам наша терпимость обошлась.»

3 Die 1960er Jahre: Das Grundmodell des sowjetischen Krimis und seine Varianten

Angriff von Wölfen liegen lässt, will Aleksej sich später an ihm rächen. In Leningrad lernt er jedoch eine Frau kennen, die in ihm den Wunsch weckt, ein Leben ohne Kriminalität zu führen. Die Kriminalmiliz sucht nach ihm, und Oberst Anochin entdeckt, dass Aleksej als Sohn eines «Volksfeindes» im Kinderheim war und von dort auf die schiefe Bahn geraten ist. Als Alekej in der Oper erkannt wird, befragt ihn Anochin und teilt ihm mit, sein Vater sei mittlerweile rehabilitiert. Aleksej bittet um einen Tag Frist, dann werde er sich stellen. Anochin gewährt sie ihm und wird nicht enttäuscht. Die letzten Bilder des Films zeigen Aleksej bei einer zivilen Arbeit.

Der Film hat zwar spannende Episoden wie zum Beispiel den Kampf mit und die Flucht vor den Wölfen, als ganzer ist er jedoch eher ein Medodram als ein *detektiv*, zumal es Zufall ist, dass die Kriminalmiliz Aleksej in der Oper erkennt. Oberst Anochin erweist sich als Kenner der menschlichen Seele, der Aleksej richtig einschätzt, während sein Kollege Raskatov diesen gleich verhaften will. Er meldet Anochins Verhalten bei der Obrigkeit (докладывает «наверх»).

In Jurij Germans 1960 erschienenem Roman ODIN GOD war von der Rehabilitierung von «Volksfeinden» noch nicht die Rede, mit diesem Themenkomplex aktualisiert der Film den Stoff. Er spricht auch das Problem der «Sippenhaft» an, die in den Jahren der großen Repressionen oft vorkam. Sie folgte der Logik der alten Redensart, nach der der Apfel nicht weit vom Stamm fällt. Diese Logik erweist sich im Film als falsch, da dieser zeigt, dass sich alle Anschuldigungen letztendlich als falsch erweisen. Außerdem wird die Liebe – und nicht die Miliz oder die sogenannten Besserungslager – als die Kraft beschworen, die einen Verbrecher auf den rechten Weg bringen kann.

Arkadij Adamov hatte 1965 zum ersten Mal einen Wirtschaftskriminellen in den Detektivroman eingeführt, zwei Jahre später hatte ein Film Premiere, in dem es vorrangig um diese Spielart des Verbrechens geht: DVA BILETA NA DNEVNOJ SEANS (Два билета на дневной сеанс; «Zwei Kinokarten für die Tagesvorstellung»), der unter der Regie von Gerbert [Herbert] Rappoport entstanden war.

Held des Films ist der junge Hauptmann Alekandr Alešin, der bei dem OBChSS arbeitet. Er soll klären, welche Rolle zwei Kinotickets für einen bestimmten Platz in einem Fall spielen. Dazu geht er verdeckt als Mitarbeiter in ein Chemielabor, wo der ehrgeizige Lebedjanskij eine Entdeckung gemacht hat und sich nicht genügend gewürdigt sieht. Er will seine Entdeckung an Spekulanten verkaufen, das aber will auch Rubcov, der Direktor der Fabrik und Vater von Lebedjanskij's Braut Julija. Julija stirbt, Lebedjanskij berichtet der Miliz, und Hauptmann Alešin sorgt für die Verhaftung aller Kriminellen.

Als Ende der 1960er Jahre die Anzahl der neu produzierten Kriminalfilme größer wurde, wurde auch ein Sequel zu DVA BILETA NA DNEVNOJ SEANS gedreht, das 1973 in die Kinos kam, nämlich KRUG (Круг; Der Kreis).

3 Die 1960er Jahre: Das Grundmodell des sowjetischen Krimis und seine Varianten

Aleksandr Alešin, Hauptmann der Miliz, ermittelt mit seiner Gruppe nach einem Brand in einer auf Pharmazeutika spezialisierten Chemiefabrik. Opium ist verschwunden, und die Ermittler stoßen auf Kriminelle, die über einen Ausländer das Narkotikum verkaufen wollen.

Das Opium wird nicht in der Sowjetunion konsumiert, sondern im Ausland. Wie in dem Roman *ČASY DLJA MISTERA MARGULAJSA* erweist sich der Kontakt zu Touristen als gefährlich. Diese sind eine Variante der Spione, die das Verbrechen ins Land bringen. Lara Vasil'ceva, die Frau des Direktors, arbeitet bei *Inturist* und ist entsprechend gefährdet. Auch ihr Mann, der Direktor des Werks, verhält sich verdächtig, wenn auch aus anderen Gründen.

Der Regisseur Gerbert [Herbert] Rappaport⁵⁹ hat aus seinen Jahren in Westeuropa und den USA internationale Erfahrungen mit spannenden Sujets gesammelt, weshalb man ihn auch in der Sowjetunion nach 1960 gerne mit entsprechenden Projekten betraute. Von den mehr als 20 Filmen, die er in der Sowjetunion drehte, hatten die letzten fast alle ein Kriminalsujet. Dass diese Filme geschickt Spannung aufbauen konnten, aber nicht immer den Ansprüchen der Filmkritiker auf psychologische Tiefgründigkeit genügten, vermerkten diese als Mängel.

Leichter hatte es Ėl'dar Rjazanov 1966 mit seinem Film *BEREGIS' AVTOMOBILJA* (Берегись автомобиля; Vorsicht Autodieb, wörtl.: «Pass auf dein Auto auf!»), der von ihm selbst und Ėmil' Bagrinskij geschriebenen *Povest'* folgt, die 1964 in *Molodaja gvardija* veröffentlicht worden war.⁶⁰

Jurij Detočkin hat als Versicherungsagent Einblick in zum Teil unrechtmäßig erworbene Vermögen und gleichzeitig Mitleid mit Kindern, die in einem Kinderheim leben. Also stiehlt er den Reichen ihre Privatautos, verkauft diese und schenkt dem Kinderheim den Erlös. Er ist Laienschauspieler, und zufälligerweise ist der mit der Aufklärung der Diebstähle betraute Ermittler Maksim Podberëzovikov Mitglied derselben Schauspielgruppe und freundet sich mit ihm an. Dem Ermittler gelingt es, den Dieb zu überführen. Das Gericht verhängt aufgrund der edlen Motive eine relativ geringe Strafe.

Der Film ist von Anfang an als Komödie erkennbar: Während ein Mann, der durch den hochgeschlagenen Kragen seines Regenmantels und einen Hut nicht erkannt werden kann, in dunkler Nacht unterwegs ist, kommentiert die sonore Stimme des damals bekannten Radiosprechers Jurij Jakovlev aus dem Off: «Der

59 Herbert Rappaport (1908–1983), in Wien geboren, ging 1928 nach Berlin, wo er anfangs für das Kino zu arbeiten, von dort über Paris 1934 in die USA. In Hollywood überredete ihn Boris Šumjackij, in die Sowjetunion zu kommen, wo er dreimal mit dem Stalinpreis ausgezeichnet wurde. In der SU russifizierte er seinen Vornamen in Gerbert.

60 Брагинский, Э./Рязанов, Э.: «Берегись автомобиля!» // *Молодая гвардия*. 1964, № 10, стр. 209–289.

Zuschauer liebt Kriminalfilme. Es ist angenehm einen Film zu sehen, bei dem man von vorneherein weiß, wie er endet. Und sich überhaupt den Autoren überlegen zu fühlen [...].»⁶¹ Angesichts dessen konnte der Regisseur massenhaft und ohne Bedenken alle Elemente einsetzen, die für einen schwarz-weißen Kriminalfilm typisch sind: die Lichtkontraste, Lichtkegel, Verfolgungen zu Fuß, mit dem Automobil und dem Motorrad. Das Lob erhielt der Film aber nicht für die parodistische Meisterschaft sondern für die Gestaltung seines Helden und sein rührendes Motiv: «Eine leidende Seele öffnet sich vor uns, ritterlich treu zu ihrer verrückten Idee ihrer seltsamen Mission, vielleicht ungesetzlich und absurd, aber, wenn wir über die Gründe nachdenken, die sie veranlassen, gar nicht so extravagant.»⁶² Außerdem stiehlt er ja nur Privatautos und kein Volkseigentum.

Zwar wies auch Ivan Lukinskijs *DEREVENSKIJ DETEKTIV* (Деревенский детектив; Der Dorfdetektiv) von 1968 Elemente sowohl des *detektiv* als auch der Komödie auf, die eigentliche Zeit der Kriminalkomödie aber waren die 1970er Jahre mit *DŽENTEL'MENY UDAČI* (1971; Джентльмены удачи; Gentlemen der Erfolge), *STARIKI-RAZBOJNIKI* (1971; Старики-разбойники; Die Alten, diese Räuber), *PODAROK ODINOKOJ ŽENŠČINE* (1974; Подарок одинокой женщине; «Ein Geschenk für eine einsame Frau»), *SERGEEV IŠČET SERGEEVA* (1974; Сергеев ищет Сергеева; «Sergeev sucht Sergeev»), *I SNOVA ANISKIN* (1977; И снова Анискин; «Und wieder Aniskin») und *GOLUBOJ KARBUNKEL* (1979; Голубой карбункул; «Der blaue Karbunkel»).

3.3 THEORIE ZWISCHEN STAGNATION UND NEUBESTIMMUNG

In den 1960er Jahren brachten junge Dichter wie Evgenij Evtušenko oder Andrej Voznesenskij eine neue Sprache in die Poesie und sie bereisten das westliche Ausland. Zudem wurden verfemte Schriftsteller der Stalinzeit rehabilitiert und neu oder erstmalig ediert, darunter Michail Bulgakov mit seinem Roman *MASTER I MARGARITA* (Мастер и Маргарита; Der Meister und Margarita). Junge Autoren wie Vasilij Aksenov schrieben eine nicht nur inhaltlich neue Prosa, sie bedienten sich auch neuer Formen, in denen der herkömmliche Realismus immer stärker mit grotesken und surrealen Elementen durchsetzt wurde.

61 «Зритель любит детективные фильмы. Приятно смотреть картину, заранее зная, чем она кончится, и вообще, лестно чувствовать себя умнее авторов ...» Analog hatte auch die *Povest'* begonnen: Читатель любит детективные романы. Приятно читать книгу, заранее зная, чем она кончится. Вообще, лестно чувствовать себя умнее автора ... (Брагинский/Рязанов, «Берегись ...», 1964, loc. cit., стр. 209).

62 Абул-Касымова, Х. и др. [ред.]: *История советского кино. 1917–1967*. В 4 томах. Москва: Искусство, 1969–1978, том 4: «Перед нами открывается душа страдающая, рыцарски верная безумной своей идее своей странной миссии, казалось бы, и противозаконной и нелепой, но не такой уж сумасбродной, если задуматься о причинах, к ней побуждающих.»

Damit vollzog sich auf breiter Ebene die Hinwendung zu einer innovatorischen Poetik, deren Anfänge bis in die 1950er Jahre zurückreichen. Diese prägte das Werk der bekanntesten Prosaautoren der 1970er Jahre. «Schon lange geht es den neuen Prosaikern nicht mehr darum, verkrustete Prinzipien aufzubrechen oder das Terrain des Schreib- und Beschreibbaren schrittweise auszudehnen. Die Normenablösung zielt vielmehr auf das Herzstück des sozialistischen Realismus, die Dominanz der sozialpolitischen Funktion.»⁶³ Dabei verweigern sich die Autoren nicht nur der Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus, also der mehr oder weniger offenen Propaganda, sie verzichten auf den ideologischen Diskurs auch als letzte Instanz der Wertung und Sinngebung. Diese Abkehr von den alten Normen manifestiert sich in verschiedenen Aspekten der Texte: der auktoriale, alleswissende Erzähler weicht der konsequent personalen Perspektivierung, die Fabel «versagt sich in monologischen Weltdeutungen»⁶⁴ und «Protagonisten [...] sind nicht mehr die kritisierten, auf kollektive Merkmale reduzierten Figuren [...], sondern individuelle Persönlichkeiten, komplexe Charaktere, die sich jeder Bewertung nach der simplen Dichotomie von positiv und negativ entziehen.»⁶⁵ «Mich interessieren», schrieb Jurij Trifonov 1972, «die Charaktere. Und jeder Charakter ist eine Einheit, ist einmalig, ist ein unwiederholbares Zusammenspiel von großen und kleinen Wesenszügen.»⁶⁶

Zwar versuchten verschiedene Literaturkritiker diese Tendenz in den Rahmen der Poetik des Sozialismus zu integrieren, sie erreichten damit aber nur, dass die ursprünglichen ideologischen Postulate so weit aufgeweicht wurden, dass der Terminus *sozialistischer Realismus* am Ende der 1960er Jahre so gut wie konturlos wurde.⁶⁷

Die Theoriediskussion um den Krimi bleibt von diesen Entwicklungen weitgehend unberührt, denn sie wurde vor allem von den konservativen Kräften im sowjetischen Schriftstellerverband geführt. Zu Beginn der 1960er Jahre gab es keine ernsthaften Versuche, Formen und Funktionen des sowjetischen Krimis anders zu beschreiben, als man es in den 1950er Jahren getan hatte. Die Anzahl

63 Schmid, W.: «Thesen zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartprosa», in: *Wiener Slavistischer Almanach*, Bd. 4 (1979), S. 55–93.

64 Schmid, 1979, loc. cit., S. 70.

65 Schmid, 1979, loc. cit., S. 56.

66 Трифонов, Ю.: «Выбирать, решать, жертвовать» // *Вопросы литературы*, 1972, № 2, стр. 62–65: «Меня интересуют характеры. А каждый характер – уникальность, единственность, неповторимое сочетание черт и черточек». Zit. nach der dt. Übs. von E.-M. Pietsch: «Auswählen, sich entscheiden, opfern», in: Schröder, R. (Hrsg.): *Vom Ich-Gewinn zum Weltgewinn. Aktuelle Diskussion der Sowjetliteratur*. Leipzig: Reclam, 1977, S. 273–276, hier: S. 274.

67 Vgl.: Peters, J.-U.: «Realisme sans rivages? Zur Diskussion über den sozialistischen Realismus in der Sowjetunion seit 1956», in: *Zeitschrift für slavische Philologie*, Bd. XXXVII (1974), S. 291–324.

der Sammelrezensionen nahm stark ab, in der Regel wurden, wie Kvin es gefordert hatte,⁶⁸ die konkreten Werke einer individuellen Kritik unterzogen. Hin und wieder wurde auf die Diskrepanz der bis dahin erarbeiteten künstlerischen und ideologischen Prinzipien und der existierenden Abenteuerliteratur verwiesen, wie etwa in dem Aufsatz von Balašičin und Filatov,⁶⁹ oder denen von Boris Rjabinin⁷⁰ und Sergej Mart'janov.⁷¹

3.3.1 ALTE FRAGEN UND ALTE ANTWORTEN

Ungelöst, weil unlösbar, ist das Problem des *positiven Helden*. Er soll ein «typischer» Charakter «unter außergewöhnlichen Umständen» sein. Auf diesen Widerspruch wies Alisa Dančič hin, die feststellte, dass in einem guten Krimi der Held vor allem Träger einer Funktion ist. Nicht seine Person, sondern seine Tätigkeit erzeugt Spannung.⁷² Trotzdem forderten die meisten Literaturkritiker, wie zum Beispiel Anatolij Elkin, weiterhin, auch der Detektivroman solle an der Bewältigung «großer ideologisch-ethischer Aufgaben» mitarbeiten: «In der Abenteuerliteratur sucht der wirkliche Held nicht in erster Linie den Spion, nicht den Dieb, nicht einen Schatz, nicht ein versunkenes Schiff – er sucht und bestätigt die Wahrheit.»⁷³

Eine Diskussionsrunde in der *Komsomol'skaja pravda* von 1964 betonte die Aufgabe der Detektivliteratur, den sowjetischen Lebensstil zu propagieren, der sich unter anderem dadurch auszeichne, dass es ein neues Verhältnis der Gesellschaft gebe «zu den Menschen, die ihre Ruhe bewachen, als zu Leuten des humansten, ritterlichsten Berufes.»⁷⁴ Wegen seiner Popularität sei der sowjetische Krimi auch ein wichtiges Instrument in der internationalen Konkurrenz der Weltanschauungen.

Mit dieser Hochschätzung der Möglichkeiten der sowjetischen Kriminalliteratur stand – wenn man auf die Leserbriefe zum Thema schaut – Višnevskaja nicht allein da: Der Rechtsberater A. Kortunov aus Aral'sk berichtete, die Lektüre

68 [Редакция]: «Увлекательно, а не развлекательно ...» // *Сибирские огни*, 1958, № 11, стр. 172–179, hier стр. 172: «Надо иначе критиковать конкретных авторов конкретных книг за конкретные недостатки» («Man muss konkrete Autoren konkreter Bücher für konkrete Mängel kritisieren.»).

69 Балашихин, В./Филатов, А.: «Троллейбусная литература» // *Молодая гвардия*, 1960, № 5, стр. 224–228.

70 Рябинин, В.: «Приключение? Да, и поинтереснее ...» // *Урал*, 1961, № 1, стр. 160–168.

71 Мартьянов, С.: «Мы – за приключения» // *Простор*, 1961, № 2, стр. 135–140.

72 Данчич, А.: «Чего не хватает детективному жанру?» // *Звезда*, 1962, № 6, стр. 210–212.

73 Elkin, A.: «Подвиг сильных или «мадридские страсти»?» // *Литературная газета*, 1964, № 45 (14 апр.), стр. 3.

74 Вишневская, И.: «Романтике детектива – жить» // *Комсомольская правда*, 1964, № 76 (31 мар.), стр. 4.

von Šejnins ZAPISKI SLEDOVATELJA sei für ihn eine «Lektion in Strafrecht» gewesen.⁷⁵ Und der Ingenieur S. Tiščenko aus Leningrad meinte, dass die meisten Literaturkritiker keine Ahnung hätten, wenn sie die Kriminalliteratur als solche als minderwertig einstufen. Lediglich die verdiente Meisterin des Sports Rimma Žukova aus Moskau war der Meinung, die Kriminalliteratur sei schädlich, sie könne nicht im positiven Sinn erzieherisch wirken, denn sie verkläre das Verbrechen mit einer «Aureole des Geheimnisvollen» und verführe dadurch die Kinder. Sie schlug vor, anstelle der vielen Abenteuerbücher zur Kriminalthematik sollten die Autoren die Themen von Wissenschaft und insbesondere Sport angehen, zu denen man sehr gute Abenteuerbücher schreiben könne. Dem hielt Arkadij Adamov in seinem die Serie abschließenden Beitrag entgegen, gerade weil das Verbrechen anziehend auf Jugendliche wirken könne, hätten die Literaten doch die Pflicht, den Kampf gegen das Verbrechen zu romantisieren. Er gab zwar zu, dass es viele schlechte Krimis gebe, betonte aber, es sei auch in diesem Genre möglich, «gut zu schreiben und wirklich künstlerische Bücher zu machen.»⁷⁶

Im Januar 1966 druckte die *Literaturnaja gazeta* einige Beiträge, die darauf hinweisen, dass es «typischer Charaktere» bedürfe,⁷⁷ die Umstände dürften allerdings außergewöhnlich sein. Aber es könne keine Rezepte geben. Der «typische» Charakter dürfe – auch darauf wird extra hingewiesen – nicht als soziologischer Durchschnitt missverstanden werden. Gefordert wird also weiterhin viel Erziehung und wenig Realismus.

Vergleicht man diese Stellungnahmen mit den Diskussionen auf der *Allrussischen Konferenz* von 1958, so handelt es sich hier nur um ein Geplänkel an der Oberfläche der Probleme. Auf einer allgemeineren Ebene sind sie wohl als Rückzugsgefechte der Orthodoxen einzustufen, die wenigstens im Krimi einen Hort des traditionellen Sozialismus bewahren wollten. Allein die typischen Ausdrücke wie «Wahrheit», «typischer Charakter» u. ä. charakterisieren die Autoren. Waren die ideologischen Fronten für den Krimi dadurch auch klar, die poetologischen Fragen konnten durch diese Art von Argumenten nicht gelöst werden. Dazu bedurfte es eines neuen Zugangs.

75 [Редакция] «Письма в редакцию» // *Комсомольская правда*, 1964, № 119 (22 мая), стр. 5.

76 Адамов, А.: «Тайна детектива» // *Комсомольская правда*, 1964, № 135 (10 июня), стр. 4.

77 Андреев, К.: «Любите ли вы приключения?» // *Литературная газета*, 1966, № 3 (6 янв.), стр. 3. Рысс, Е.: «Литература или кроссворд?» // *Литературная газета*, 1966, № 9 (20 янв.), стр. 3. Кузнецов, А.: «... а критика пока молчит» // *Литературная газета*, 1966, № 12 (27 янв.), стр. 3. Никулин, Л.: «Все решает талант» // *Литературная газета*, 1966, № 21 (17 фев.), стр. 2–3.

3.3.2 DER PLATZ IN DER GESCHICHTE DES GENRES

Trotz weiterer Dominanz des ideologischen Diskurses schlägt sich eine veränderte Einstellung gegenüber dem Westen in einem Aufsatz von Mark Vajserberg aus dem Jahre 1966 deutlich nieder.⁷⁸ Angefangen bei Edgar Allan Poe über Émile Gaboriau, Conan Doyle, Maurice Leblanc, Agatha Christie und Gilbert Chesterton verfolgt er die Geschichte der Kriminalliteratur bis in die Gegenwart, wobei ihm die 1959 ins Russische übersetzte Studie von Antonio Gramsci⁷⁹ mit der Unterscheidung nach mechanischem und künstlerischem Krimi als Richtschnur dient. Während die Klassiker weitgehend als künstlerisch gelten, da sie überzeugende oder zumindest interessante Charaktere geschaffen haben, wird die westliche zeitgenössische Kriminalliteratur – Simenon ausgenommen – als mechanisch, also unkünstlerisch abgetan. Die sowjetische Kriminalliteratur so Vajserbergs These – führe die Traditionslinie des künstlerischen Kriminalromans fort. Auffallend ist nun, dass Vajserberg den Beginn des sowjetischen Krimis im *Roten Pinkerton* sieht: Mariëtta Šaginjans *MESS-MEND* von 1924 habe die Traditionslinie des sowjetischen Krimis begründet, in den 1930er und 1940er Jahren habe die Entwicklung allerdings stagniert, und erst danach habe sich die Gattung kräftig weiterentwickelt. In Einklang mit den Prinzipien des Sozialismus gestalte nämlich auch der sowjetische Krimi «die Wirklichkeit wahrhaftig und historisch konkret in ihrer revolutionären Entwicklung.»⁸⁰ Das bedeutet konkret: der Einzelgänger als Held ist durch das Kollektiv abgelöst worden, und alle sowjetischen Krimis gehen gut aus, denn das entspräche der sowjetischen Realität. Der sowjetische Krimi entsteht jedenfalls nicht mehr als etwas absolut Neues, sondern als Bewahrung und Weiterentwicklung eines kulturellen Erbes. In dieser Pflege und Fortentwicklung bester literarischer Tradition wird er zum Vorbild für die Weltliteratur.

3.4 DIE DARSTELLUNG DER GESELLSCHAFT

Was die sowjetische Literaturkritik verlangte, war mehr als nur die durch Poetik des Genres geforderte Minimalbedingung, Übernatürliches als Erklärung für den Fall auszuschließen. Die Leser sollten ihre, die sowjetische Wirklichkeit im Krimi wiedererkennen – was eine Schönfärberei dieser Wirklichkeit ebenso

78 Вайсерберг, М.: «Судьба жанра» // *Звезда востока* (Ташкент), 1966, № 10, стр. 169–184.

79 Грамши (= Gramsci), А.: *Тюремные тетради*. Москва: Издательство иностранной литературы, 1959.

80 Вайсерберг, 1966, loc. cit., стр. 180: «правдиво и исторически-конкретно» [...] «действительность в ее революционном развитии».

möglich (oft genug wohl auch: nötig) machte wie eine gemäßigt kritische Darstellung der Verhältnisse.

Das Verhältnis der fiktionalen zur außerfiktionalen Realität wird besonders deutlich, wenn es um die Gestaltung der Figuren geht, die im Krimi primär Rollenträger sind, und erst sekundär Charaktere. Die Gestaltung der Figuren zeigt einerseits das Verhältnis des jeweiligen sowjetischen Krimis zu den Traditionen des Genres, andererseits sagt es viel über die gesellschaftliche Wirklichkeit der Entstehungszeit aus – sie zeigt auch, wieviel Veränderung zwischen den 1950er und frühen 1970er Jahren möglich war.

3.4.1 DIE POSITIVEN HELDEN

Als *positive Helden* vereinigen die sowjetischen Detektive in ihrer Person – gemäß der Doktrin des Sozialismus – eine möglichst große Menge von positiven Eigenschaften, denn sie sollen ein möglichst attraktives Identifikationsmuster für die Leser darstellen. Schon ein flüchtiger Blick auf die Charakterisierungen der Helden in den verschiedenen Romanen zeigt, dass dies nicht nur auf die inneren Werte, also positive Charaktereigenschaften beschränkt ist, sondern auch – zumindest in der Anfangsphase – ihr Äußeres bestimmt. Sie sind am Ideal einer trivialisierten Kalokagathie⁸¹ orientiert:

Španovs Helden Kručinin und Gračjan etwa werden wie folgt gekennzeichnet: Kručinin ist mittelgroß, hat blaue Augen und helle Haare, und blond sind auch der Kinn- und Schnurrbart. Auffallend sind seine schönen Hände, die Hände eines Musikers oder Arztes.⁸² Gračjan dagegen ist ein südländischer Typ mit schwarzen Haaren, schwarzem Schnurrbart und großen, dunkelbraunen Augen. Im Gegensatz zu dem eher wortkargen Kručinin ist er lebhaft, beide pflegen – wie ihr Vorbild Sherlock Holmes – die Musen. Kručinin malt und Gračjan spielt Klavier. Kručinin ist aber älter und erfahrener als Gračjan.

Verwarf die Kritik auch Španovs Modell für den sowjetischen Krimi, so wurde die von ihm eingeführte einfache Dichotomie bei der Gestaltung der Helden (hell vs. dunkel, verschlossen vs. lebhaft) später bei Adamov (Losev vs. Otkalenko) weitergeführt, dort allerdings in die Struktur eines Kollektivs integriert. In den 1950er Jahren sind Adamovs Helden nach dem Gegensatz von älter und jünger gestaltet. Die beiden Obersten Silant'ev (glatte Haare) und Sandler sind schon älter (erfahren), ebenso Major Zotov (schwerfällig, kahlköpfig, vertrauen-

81 Die καλοκάγαθία (darin steckt καλός και αγαθός «schön und gut»), als Schönheitsideal der Antike, verbindet äußere und innere Schönheit.

82 Шпанов, «Последний ...», 1955, loc. cit., стр. 252, и Шпанов, «В новогоднюю ...», 1955, loc. cit., стр. 11.

erweckend). Er leitet eine Gruppe von fünf jüngeren Männern, unter denen alle möglichen Haarfarben und Staturen vertreten sind: Koršunov (blaue Augen, schwarze Haare, mittelgroß), Garanin (offenes Gesicht, helle Haare, groß, stämmig), Voroncov (klein), Lobanov (rothaarig, stämmig) und Uglov (graue Haare, groß, hager).

Semenovs Kollektiv in PETROVKA, 38 ist wesentlich kleiner und vertikal gegliedert, Angaben zum Aussehen der Helden fehlen ganz. Von den Vorgesetzten Sadčikovs heißt es nur, dass sie erfahren sind, er selbst ist 43 Jahre alt und hat im Gegensatz zu seinen beiden Mitarbeitern kein Hochschulstudium. Von Rosljakov und Kostenko, den beiden Mitarbeitern, ist der eine ledig, der andere verheiratet, der eine (mittelgroß, jung) ist sportlich, der andere (jung) ein Liebhaber des Theaters.

In SLED LISICY, der Erzählung, in der er seine neue Generation von Helden vorstellt, aktualisiert Adamov sein Modell: Jetzt arbeiten zwei Juristen mit Hochschulabschluss unter der Anleitung eines erfahrenen Praktikers, ein zweiter Chef behindert eher die Arbeit: Major Cvetkov (groß, stattlich, grau) ist der Vorgesetzte von Losev (groß, blond, schlank, lange Wimpern, volle Lippen) und Otkalenko (untersetzt, brünett, wuchtiges Kinn, gutaussehend, temperamentvoll).⁸³ Adamov hielt mehr als 20 Jahre an diesem Figurenensemble fest.⁸⁴

Das Grundmuster des Ermittlerkollektivs lässt sich wie folgt beschreiben: Unter der Anleitung eines kräftig gebauten, grauhaarigen, altgedienten und lebenserfahrenen Praktikers im Rang eines Majors oder Oberstleutnants arbeiten ein oder zwei circa 30-jährige durchschnittlich bis gut aussehende Kriminalisten im Rang von Oberleutnants oder Hauptleuten. Sie sind überwiegend studierte Juristen, es fehlt ihnen aber noch an Erfahrung und Praxis. Sie entstammen der Intelligencija (Tichonovs Mutter ist Künstlerin, Losevs Vater Arzt), sind gebildet, geistreich und körperlich fit, verfügen aber über keine außergewöhnliche Fähigkeit.

Keines der Merkmale dieses Durchschnittskollektivs ist zufällig: Dass die Detektive in einem allgemeinen Sinn positive Helden sind, gehört zu den Traditionen des Genres, dessen Helden in der Regel durch ihre edle Gesinnung, ihre Integrität und ihr Arbeitsethos Vorbilder sind. Wie die meisten seiner literarischen Vorbilder ist der sowjetische Ermittler «weder befleckt, noch furchtsam.» Raimond Chandler meinte 1950: «Er muss, um eine recht abgegriffene Phrase zu

83 Der zweite Vorgesetzte, der eher negative Sviridov, ist ein unsympathischer Typ und wenig attraktiv: dick, strohgelbe Haare, aufgedunsenes Gesicht. Von ihm trennt sich das Kollektiv später.

84 Bočarov zum Beispiel beschreibt die Kombination Losev und Otkalenko reichlich enthusiastisch. Adamov habe den Kern eines Untersuchungskollektivs erstellt, das modellhaft für die sowjetischen Verhältnisse stehen könne. (Бочаров, А.: «Кольцо к кольцу» // *Литературная газета*, 1974, № 12 (20 марта), стр. 5).

gebrauchen, ein Mann von Ehre sein. [...] Er muss der beste Mann in dieser Welt und ein guter Mann für jede Welt sein.»⁸⁵

Im sowjetischen Krimi wird dieses Konzept durch weitere Anforderungen ergänzt: Die gebildeten, mutigen, integren, arbeitsliebenden und kameradschaftlichen Milizionäre sollen nicht einfach nur den Tugendkatalog des gesellschaftlich propagierten Menschenbilds verkörpern, sondern auch noch beim Volk das Gefühl der Liebe zu seiner Miliz erwecken. Sie sollen realistisch gestaltet sein, wodurch sich Extravaganzen und Außergewöhnlichkeiten verbieten. Für die Imagepflege der Miliz ist vor allem das Bild des Kollektivs als harmonische Familie wichtig. Hier bedienen sich die sowjetischen Autoren einiger Schemata, deren Wirksamkeit von westlichen Fernsehserien längst unter Beweis gestellt worden ist: Da ist die Kombination *väterlicher Typ* und *guter Junge* als Identifikationsmuster für positive männliche Rollen. Erprobt ist auch die Rollenverteilung nach Schreibtischtätigkeit und Laufarbeit und schließlich die frauenlose, aber funktionierende Familie: Vater und erwachsene Söhne. Es ist offensichtlich, dass der sowjetische Krimi für die Grundkonstellationen der positiven Figuren dieselben Schemata benutzt wie die westliche Unterhaltungsindustrie.

Charakteristisch für die Entwicklung des Genres in der Sowjetunion ist nun, dass die Menge der positiven Eigenschaften, die auf den Helden projiziert sind, im Lauf der Zeit abgenommen hat. In den Krimis der 1950er Jahre war so gut wie alles an den Kriminalisten positiv, ab den 1960er Jahren verlor das Kennzeichen *äußere Schönheit* an Bedeutung; Semenov ließ seinen Helden Sadčikov stottern, Tichonov, der ab 1967 auftaucht, hat abstehende Ohren und nascht – in den 1950er Jahren noch undenkbar – gern Süßes usw. Diese allmähliche Demontage des rundherum positiven Helden findet aber ihre Grenzen, wo es um die Prinzipien der Arbeit geht. Innerhalb des Kategoriensystems der sowjetischen Literaturtheorie bedeutet dies eine leichte Verschiebung der Schwerpunkte, hin zum Realismus.

Geundsätzlich ist die Variation in der Gestaltung des Helden auch typisch für die Gattung. Neue Serienhelden werden so konzipiert, dass sie sich zumindest in einigen Zügen von schon bestehenden Bildern unterscheiden. Dem (in der Regel privaten) *Gehirn-Detektiv* folgte der (beamtete) *Milieuschnüffler* und andere Berufsdetektive, dem hageren Sherlock Holmes der dickliche Pater Brown, den gut aussehenden Helden der Telekrimis der schmuddelige, schielende Inspektor Colombo. Die sowjetischen Krimis folgten diesem Prinzip der Variation, allerdings in einem sehr engen Rahmen: Sie knüpften an die Tradition des beamteten Detektivs an, betteten ihn in ein Ermittlungskollektiv ein und variierten nur

85 «neither tarnished nor afraid.» ... «he must be, to use a rather weathered phrase, a man of honor. [...] He must be the best man in his world and a good enough man for any world.» (Chandler, R.: «The Simple Art of Murder» (1950) – Übersetzung nach: «Mord ist keine Kunst,» in: *Der Kriminalroman*, loc.cit., S. 164–185, hier: S. 184.)

noch innerhalb dieser Vorgabe. Es versteht sich von selbst, dass unter den kulturellen Bedingungen der Sowjetunion kein Amateur- oder Privatdetektiv entstehen konnte. Die Autoren knüpften auch nicht an die Tradition des Rechtsanwalt-Detektivs (Perry Mason) an; die Helden gehörten immer nur der Miliz oder Staatsanwaltschaft an. Diese Tatsache erklärt sich nicht nur damit, dass der Krimi eine Imagepflege der Miliz leisten sollte. Sie spiegelt wohl auch die tatsächliche Machtlosigkeit sowjetischer Anwälte wider.⁸⁶ Da die Staatsanwaltschaft sowohl die Ermittlungen leitete als auch die Anklage vertrat und das Gericht beaufsichtigte⁸⁷, hatte der Strafverteidiger so gut wie keine Chance, für seinen Mandanten etwas anderes zu erwirken, als das was die Staatsanwaltschaft beantragte.

Miliz und Staatsanwaltschaft waren letztlich nur die Vertreter der gesellschaftlichen Ordnung, auf die sich ein Teil der Sympathien der Leser für die *positiven Helden* übertragen sollte. Gerade die Chefs betonten ihren Untergebenen gegenüber immer wieder die enge Verbindung von Polizeiarbeit und gesellschaftlicher bzw. staatlicher Ordnung. Später, im Jahr 1987, staucht in einem Roman der Brüder Vajner der – mittlerweile zum General aufgestiegene – Šarapov den Hauptmann Pozdnjakov, dem man Dienstausweis und Pistole entwendet hat, so zusammen:

Dein Dienstausweis, Pozdnjakov, ist ein Teilchen des roten Banners der Miliz, es ist das Banner einer Abteilung der kämpfenden Einheit, die sich ‚Offizier der sowjetischen Miliz‘ nennt. Die *Macht der Arbeiter und Bauern* hat dir dieses kleine Banner übergeben, und damit Rechte, die mit nichts vergleichbar sind. Mit nichts – verstehst du? [Hervorhebung des Verfassers]⁸⁸

Die sogenannte Macht der Sowjets ist damit der eigentliche positive Held, die Kollektive der Kriminalisten sind ihre Stellvertreter, sozusagen ihre Fleischwerdung auf Erden. Nur durch kleine graue Flecke abgemildert, repräsentiert sie die strahlende Lichtseite einer Welt, in der das Verbrechen die Schattenseite bildet.

86 Révész, loc.cit., S. 42 ff.

87 Révész, loc.cit., S. 174 ff.

88 Вайнер, А./Вайнер, Г.: *Лекарство для Несмеяны*. Москва: Московский рабочий 1987, стр. 267: «Твое удостоверение, Поздняков, – это частица красного знамени милиции, это знамя отдельной боевой единицы, название которой – офицер советской милиции. *Властью рабочих и крестьян* [выделено автором] тебе дано это маленькое знамя и вместе с ним права, ни с чем не сравнимые. Ни с чем – понял?»

3.4.2 VERDÄCHTIGE UND STRAFTÄTER

Während sich die Detektive, wie gezeigt, auf ein recht klar umrissenes Grundmuster reduzieren lassen, ist die Gruppe der Verdächtigen und Straftäter sehr heterogen, wobei es sich nur in Ausnahmefällen um eine einzelne Person handelt. In den übrigen Texten sind es mehr oder weniger fest organisierte Gruppen.

Die Verbrecher in Šejnins Erzählungen der 1950er Jahre sind nicht gänzlich verdorben. Fast alle zeigen aus sich heraus in Ansätzen, dass sie sich zu nützlichen Gliedern der neuen Gesellschaft wandeln können. Der Gestaltung dieses Figurenensembles liegt die Vorstellung zugrunde, dass es in der Unterwelt so etwas wie eine Hierarchie des Prestiges gebe: das höchste Ansehen genießen die flinken Taschendiebe, das niedrigste die gewöhnlichen Straßenräuber. Diese Hierarchie verlängert Šejnin nach unten. Unter die Schichtungen der patriotischen, den Staatsorganen gegenüber hilfsbereiten Unterweltler stellt er einen deklassierten Kriminellen, der – wie Gerüchte sagen – Geld und Wertsachen ins Ausland verhökert.⁸⁹ Als er sich gegen die Suche nach der Uhr des Staatsgasts ausspricht, findet der Klassenkampf auch in der Unterwelt statt: Kol'ka-byk, der Straßenräuber, verdrischt Kazimir, der kleinlaut das Weite sucht. Die möglicherweise nicht sehr realitätsnahe Vorstellung Šejnins, die *Crème* der Unterwelt kümmerne sich um die Ehre der Stadt und verstoße staatsfeindliche Elemente aus ihren Reihen, fand keine Fortsetzung in der modernen russisch-sowjetischen Kriminalliteratur, wohl aber – wenn auch deutlich modifiziert – die Idee von der Umziehbarkeit der Kriminellen. Wie wichtig es in der Chruščev-Ära war, dieses Motiv in den Krimi aufzunehmen, zeigt ein Abschnitt aus der Rede Chruščevs vor dem Dritten Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller (18. bis 23. Mai 1959), in der der Erste Sekretär der Partei erzählt, er selbst habe einmal einem Verbrecher geholfen, auf den rechten Weg zurückzukehren.⁹⁰

In Adamovs DELO «PĚSTRYCH» sind die Erziehbaren klar von den nicht mehr Erziehbaren getrennt. Dabei sind die noch nicht ganz verdorbenen Verbrecher durchweg kleine Schieber. Sie sind alle jung, haben eine Schwäche für modische Kleidung und gehen den verschiedensten Berufen nach. Vom Studenten über den Chauffeur bis hin zum Mechaniker. Sie sind sich der Tragweite ihres Tuns nicht bewusst und werden als prinzipiell besserungsfähig eingestuft. Das Beispiel des Schülers Peresvetov zeigt, wie ein Kind aus besseren Kreisen in die Kriminalität abgleitet. Er ist zwar verwöhnt, fühlt sich aber missverstanden. Den Arbeiter Neverov dagegen treibt der Mangel an familiärer Sozialisation in die Kriminalität. Er beginnt zu trinken, legt sich modische Kleidung und ein Schnurrbärtchen zu und leistet der Bande Kurierdienste.

89 Шейнин, «Брегет ...», 1958, loc. cit., стр. 135.

90 Хрущев, Н.: «Служение народу – высокое призвание советских писателей» // *Литературная газета*, 1959, № 65 (24 мая), стр. 1–2.

3 Die 1960er Jahre: Das Grundmodell des sowjetischen Krimis und seine Varianten

Im harten Kern der Kriminellen weist nur einer eine Vorliebe für modische Kleidung auf, die anderen kleiden sich unauffällig. Allen Kriminellen des inneren Kreises und ihrem Chef gemeinsam ist, dass sie vorbestraft sind. Die Lagerhaft konnte z. B. aus einem treulosen Buchhalter einen harten Kriminellen machen. So entstammt Kupcevič – wie auch Grigor’ev – einer Činovnik-Familie. Schon früh zog es ihn instinktiv zum Geld und er wurde Oberbuchhalter in einer Moskauer Handelsorganisation. Wegen Veruntreuung von Geldern verbrachte er einige Jahre in einem Lager, das man zwar «Besserungs-Arbeitslager» (исправительно-трудовой лагерь) nennt, jedoch machte Kupcevič «im Lager Kupcevič ‹nützliche› Bekanntschaften.»⁹¹ Er wurde zum professionellen Hehler und Schieber. Ložkin dagegen entstammt einer Kulaken-Familie und ist zweimal vorbestraft. Seine erste Vorstrafe erhielt er 1932 zusammen mit seinem Vater wegen Brandstiftung in einem Kolchos, 1939 erhielt er eine zweite Vorstrafe, weil er eine Kirche ausgeraubt hatte.⁹²

Nicht-proletarische Herkunft und Vorstrafen zeichnen diese drei zum harten Kern gehörigen Verbrecher aus. Zu ihnen gehört auch der Bandit Tit, der ohne eigentliche Biographie bleibt. Eine Ärztin stellt an ihm «einige Degenerationsmerkmale»⁹³ fest: ein kleiner Unterkiefer, eine fliehende Stirn, abstehende Ohren. Es ist die einzige mir bekannte Verbrecherfigur aus sowjetischen Krimis, bei der ein angeborener Hang zum Verbrechen angedeutet wird.

Im Verlauf der Handlung des Romans übernimmt der Agent Pit schließlich die Führung der Bande, womit die Laufbahn vom Staatsbürger zum Staatsverbrecher komplett ist. Leichtsinn, Alkohol, Modetorheiten und keine Skrupel vor ein paar schnell nebenbei verdienten Rubeln verleiten labile Jugendliche zu kleinen Straftaten. Sind sie dann erst einmal mit dem Gesetz in Konflikt geraten, werden sie zu weiteren Verbrechen erpressbar, an deren Ende sogar der Vaterlandsverrat stehen kann.

Es sind letztlich also Mängel in der Sozialisation, die junge Menschen zu Verbrechern machen: im harten Kern der Bande waren es nicht-proletarische Familien, deren Klima die Menschen verdorben hat. Später ist es vereinzelt die Verwahrlosung in Arbeiterfamilien, vor allem aber die Verhätschelung in den «besseren Kreisen», die bei den Heranwachsenden falsche Ideale und Lebensprinzipien aufkommen lassen. Dies wird in der Gruppe um den angehenden Schauspieler Arnol’d deutlich: sie haben ein Elitebewußtsein entwickelt, sie tragen die Mode der Rock’n’Roll-Generation (enge Hosen, weite bunte Sackos), sie lieben Gedichte der Symbolisten wie «Ich bin der Gott der geheimnisvollen

91 Адамов, «Дело ...», 1956, loc. cit. № 3, стр. 67: «В лагере Купцевич свел ‹полезные› знакомства [...]»

92 Angesichts der aggressiven Religionspolitik der Sowjets in den 1930er Jahren ein wenig glaubhaftes Detail.

93 Адамов, «Дело ...», 1956, loc. cit. № 2, стр. 46: «[...] некоторые дегенеративные признаки.»

Welt ... Ich brauche das, was es auf Erden nicht gibt ... Der schwarze Engel tritt seinen nachdenlichen Flug an»⁹⁴, die der Erzähler «unverständliche, überspannte Verse»⁹⁵ nennt, und Romane, in denen es um die Verachtung der Arbeit geht. Von dieser Kombination von westlicher und vorrevolutionärer Dekadenz ist es bis zum Auftrag für einen Mord nur ein Schritt. All diese Verbrecher sind als mehr oder weniger unangenehm und unsympathisch gekennzeichnet, zumindest aus der Perspektive des Erzählers und der positiv gezeichneten Figuren.

Dieses Konzept Adamovs wird in den frühen 1960er Jahren kaum abgewandelt. Auch bei Semenov sind die Bösen unsympathisch: Romin, einer der Verbrecher aus ПЕТРОВКА, 38, ist groß, sportlich und hat einen unsympathischen Blick, sein Freund Nazarenko ist klein und hat einen unangenehmen Mund. Sein Spitzname Čita, ein «Affenname» (обезьянье имя), und lässt an das ungleiche Paar Tarzan und Cheetah denken.

Ende der 1960er Jahre ist die Zeit für solche straff organisierten gewalttätigen Banden vorbei und sie tauchen nur noch in den historischen Kriminalromanen auf. In den Krimis, die in der Gegenwart spielen, tauchen zur selben Zeit die Gruppierungen der Wirtschaftsverbrecher auf. Die Hierarchie in diesen Gruppierungen von Wirtschaftskriminellen ist – vergleicht man sie mit den traditionellen Banden – nicht mehr künstlich, sie ist die auch sonst in der Sowjetgesellschaft übliche. Es ist nicht mehr der unscheinbare Rentner, der sich als Gangsterboss entpuppt, der Chef ist auch im bürgerlichen Leben Chef. Dieser pflegt eine solide gesellschaftliche Fassade und geht im Rahmen eines ordentlichen Berufs seinen kriminellen Aktivitäten nach. Er ist gebildet und hat gute Umgangsformen, er füllt seine vordergründige Funktion zur vollsten Zufriedenheit aller aus, und er wäre der richtige Mann am richtigen Platz, hätte er nicht einen moralischen Defekt, wäre er nicht geld- und machtsüchtig, voll Verachtung und Zynismus gegenüber dem Moralkodex der sozialistischen Gesellschaft.

Die Disziplin innerhalb der Gruppe wird nicht mehr vorrangig durch Gewalt aufrechterhalten, sondern durch das allen gemeinsame Interesse daran, Geld zu verdienen. Nur in Ausnahmefällen bedienen sich die Bosse gewalttätiger Krimineller. Der Alkohol spielt eine große Rolle unter den Jugendlichen, die in die Kriminalität abgleiten. Sie neigen zum Rowdytum und geraten von dort in die Ge-

94 «Я – бог таинственного мира» («Ich bin der Gott der geheimnisvollen Welt») ist die erste Zeile eines bekannten Gedichts von Fedor Sologub. «Мне нужно то, чего нет на свете» ist die vorletzte Zeile aus dem Gedicht ОКНО МОЕ ВЫСОКО НАД ЗЕМЛЕЮ (Окно мое высоко над землей; «Mein Fenster ist hoch über der Erde») von Zinaida Gippius, und «Ангел черный творит задумчивый полет» ist ein Zitat aus dem Gedicht ИСТОРГАЮЩИЙ (Исторгающий; «Der Verfallende») von Ėllis (L. L. Kobylinskij).

95 Адамов, «Дело ...», 1956, loc. cit., № 3, стр. 65/66: «стихи непонятные, надрывные» [...] «Там были <флейты любви>, <вещий зов пророка>, <молитва тоскующей скрипки> и тому подобная чушь.»

walkriminalität. Deshalb ist es nur konsequent, dass randalierende Alkoholiker schnell zu den Verdächtigen gezählt werden.

Die Machenschaften der Cliques von Wirtschaftskriminellen waren vor allem in den Romanen Adamovs aktuell; bei den Vajner-Brüdern, die vor allem in den 1970er und 1980er Jahren publizierten, sind eher Einzelgänger und Kleingruppen in den Verbrecherrollen anzutreffen. Es gibt jedenfalls keinen Grundtypus, auf den sich die verschiedenen Figuren und Figurenkonstellation zurückführen ließen, auch nicht im Oeuvre einzelner Autoren.

Im engeren Sinne politisch motiviert war – sieht man von den Spionen in den 1950er Jahren ab – eigentlich keiner der Verbrecher im sowjetischen Krimi. Zwar spielt das politische Element bei einigen mit hinein, es ist aber nirgends ausschlaggebend.

Ein großer Teil – aber längst nicht alle – der « Bösen » ist auch als hässlich und unsympathisch gekennzeichnet oder trägt zumindest einen sichtbaren Makel – offensichtlich ein Appell an das Unterbewusstsein des Lesers, um auch auf dieser Einflussebene eine Identifikation mit der negativen Figur zu verhindern.⁹⁶

Der soziale Status der Straftäter umfasst ein relativ breites Spektrum: vom einfachen Arbeiter über Facharbeiter, Studenten und Intellektuelle bis hin zu Werksdirektoren. Die eigentliche politische und militärische Elite bleibt ausgeklammert. Auch so gut wie alle Altersgruppen sind vertreten: vom 17-jährigen Schüler bis zum Rentner. Der Anteil der Frauen ist allerdings sehr gering. Sie tauchen überhaupt nur in der Rolle relativ harmloser Straftäter auf, meist als letztes Glied in der Kette der Schieber und Spekulanten.

3.4.3 ZEUGEN UND NEBENFIGUREN

Die Zeugen und Nebenfiguren bilden die am wenigsten durchstrukturierte Figurengruppe der Krimis. In der Regel haben sie nur einen – meist sehr kurzen – Auftritt, sie bilden eigentlich nur den moralisch relativ neutralen Hintergrund, die Staffage zu der Auseinandersetzung zwischen den « Guten » von der Miliz und den « bösen » Verbrechern.

96 Dass die Bösen auch von ihrer äußeren Erscheinung her als abstoßend gezeichnet werden, hat zumindest im Thriller eine lange Tradition. Man denke etwa an « Goldfinger » in Flemings gleichnamigen Roman: « Er war klein, vielleicht nicht größer als anderthalb Meter, und oben auf seinem plumpen und schweren Körper, der auf strammen Bauernbeinen ruhte, saß ein großer, runder Kopf [...] zwischen den Schultern eingeklemmt. Er machte den Eindruck, als sei er aus Einzelteilen anderer Leute zusammengesetzt. Die verschiedenen Körperteile passten nicht zusammen. » Eigentlich ist er ein « verwachsener Zwerg, mit roten Haaren und bizzarem, verzerrtem Gesicht. » (Eco, U.: *Il superuomo ...*, loc.cit., S. 153. Dort sind auch die übrigen Gegner Bonds zusammengestellt.).

Relativ selten ist der Fall, dass ein Zeuge für kurze Zeit verdächtigt wird, weil er ein amouröses Abenteuer vor der Miliz verheimlichen will. Normalerweise dienen diese Figuren dazu, die ermittelnden Detektive mit Informationen jeder Art zu versorgen. Entsprechend groß ist deren Zahl in den meist 200 bis 300 Druckseiten starken Romanen. In *DELO «PĚSTRYCH»* sind es fast 30 Nebenfiguren, in *PETROVKA*, 38 sind es 23.

Ordnet man die mehr als 200 in den hier analysierten Romanen vorkommenden Nebenfiguren nach Alter und Geschlecht, zeigen sich 6 bzw. 7 Gruppen, innerhalb derer sich bestimmte Typen und Varianten abzeichnen.

Bei den weiblichen Figuren sind es: Erstens der Typ *Großmutter*, eine abgearbeitete grauhaarige alte Frau, nicht besonders gebildet, aber mit gutem Herzen, oft Witwe. Sie fasst in der Regel sofort Vertrauen zu dem Detektiv. Einige duzen ihn unkompliziert, andere zeigen dagegen große Ehrfurcht vor seinem Amt. Der zweite Typ ist die *Frau in den besten Jahren*. Sie ist normalerweise verheiratet, geht einem Beruf nach – vorzugsweise im Gesundheitswesen –, und an ihr hängt die Last der Kindererziehung und des Haushalts. Sie ist freundlich, kann aber auch energisch und streng werden. Dieser Typus ist – wie der Typ *Großmutter* – über jeden Verdacht erhaben. Eine weniger harmlose Variante dazu ist die verwöhnte Gattin eines gut verdienenden Mannes. Sie ist nicht berufstätig, intellektuell etwas beschränkt und legt viel Wert auf ihr Äußeres. Die meisten Frauen dieses Typs bewegen sich aber im Vorfeld oder Anfangsstadium der Kriminalität. Wegen solcher Frauen werden auch Ehemänner zu Gesetzesbrechern.

Der dritte Typ ist die *junge Frau*, die die Kriminalisten meist als nette Mädchen wahrnehmen: Sie sind jung, hübsch, freundlich und unverheiratet, studieren oder arbeiten in einem Beruf. Den Typ gibt es in den Varianten *schüchtern* und *kess*. Die schüchterne Variante wird von den jungen Kriminalisten umworben, manchmal auch geheiratet. Die Variante *kess* ist weniger oft vertreten. Sie unterscheidet sich von den jungen Mädchen im Umkreis der Verdächtigen und kleinen Kriminellen nur dadurch, dass sie in bezug auf Schminke und Kleidung etwas mehr Zurückhaltung zeigt und in den Fragen der Liebe ehrlich und ernsthaft ist; Mädchen mit häufig wechselnden Partnern bewegen sich in den Kriminalromanen oft automatisch am Rande der Legalität.

Was die männlichen Zeugen und Figuren angeht, so gibt es zwar jeweils einen Komplementärtyp zu den drei weiblichen Grundtypen, die Frequenz, mit der sie auftauchen, ist allerdings eine andere: Der Typ *Großvater* ist kaum vertreten, d. h. harmlose, freundliche alte Männer im Pensionsalter gibt es sehr selten.⁹⁷ Häufig dagegen, auch häufiger als sein weibliches Pendant, ist der nicht mehr ganz junge berufstätige Mann, *der Mann in den besten Jahren*. Ihn gibt es in allen Statu-

97 Da die Lebenserwartung für männliche Sowjetbürger damals bei 62 Jahren lag, lässt sich diese Beobachtung als «Realismus» interpretieren.

ren, Haarfarben, Charaktern und Berufen. Deutlich erkennbar ist die Tendenz, ihn sozial in der Mittelschicht anzusiedeln. Der einfache, ungelernete Arbeiter ist überhaupt nicht vertreten, einmal taucht ein namenloser Bauer auf. Etwas häufiger sind die kleinen Angestellten wie Hausmeister, Busfahrer und die Facharbeiter. Der Facharbeiter ist in der Regel breitschultrig, muskulös, aber nicht dick, trägt das graue Haar kurz geschnitten und manchmal einen Schnurrbart. Von seinem Wesen her ist er eher wortkarg, wenn er Parteimitglied ist, ist er auch grundehrlich. Den Typ Facharbeiter trifft man vor allem in den Romanen Adamovs. Die größte Gruppe unter diesen Männern ist der oberen Mittelschicht zuzuordnen: leitende Angestellte, Ingenieure, Oberbuchhalter, Ärzte und Künstler. Bis auf die Künstler, die alle hagere Geiger sind, sind diese Männer groß und dick. Auch die Chefärzte sind groß, kräftig und grauhaarig. Zahnärzte gibt es interessanterweise nur im Umfeld der Kriminellen – des Zahngolds wegen.

Ähnliches wie für den *Mann im Leben* gilt für den Typ *junger Mann*: auch hier gibt es den einen oder anderen Arbeiter (vor allem bei Adamov): hilfsbereite Jungs mit offenem Gesicht, groß und blond. Im weiteren Sinn muss man den Arbeitern auch die vielen Taxifahrer zurechnen, die – ein beliebter Topos – fast alle erst einmal ein schlechtes Gewissen haben, wenn sie von der Kriminalmiliz befragt werden, weil sie fürchten, bei einer Regelwidrigkeit im Straßenverkehr er tappt worden zu sein. Der größte Teil der jungen Männer sind Spezialisten; sie haben eine Ausbildung zum Facharbeiter oder ein Studium hinter sich.

Unter den männlichen Nebenfiguren und Zeugen gibt es schließlich auch noch einen Typ, der kein Pendant unter den weiblichen Figuren hat: den *Bub*. Keiner der Kriminalisten informiert sich bei einem kleinen Mädchen, wohl aber lässt er sich schon einmal mit einem kleinen Jungen in ein Gespräch über Eishockey oder Ähnliches ein.

Innerhalb dieses Panoramas zeichnet sich, wie angedeutet, ein Schwerpunkt auf die obere Mittelschicht ab, denn ihre Vertreter sind zahlreicher als die der Unterschicht. Sieht man es in Relation zur Sozialstatistik⁹⁸, muss man direkt von einem Missverhältnis sprechen: Beschrieben in den Kategorien einer westlichen Industriegesellschaft hatte die Sowjebesellschaft Mitte der 1960er Jahre einen Anteil von 46 % ungelerten und 27 % angelernten Arbeitern. Angestellte und Facharbeiter machten etwa 15 % aus, und 7 % waren Spezialisten. Etwa 4 % der arbeitenden Bevölkerung hatte Leitungsaufgaben. Damit verglichen, beschränkte sich der sowjetische Krimi eigentlich auf eine Minderheit. Ein Grund dafür liegt in der Natur des Genres: Wirtschaftsverbrechen in großem Stil etwa können nur von Leuten begangen werden, die relativ hohe Stellungen innehaben. In ihrem Umfeld muss der Kriminalist ermitteln, d. h. nach Zeugen suchen. Dazu kommt,

98 Vgl.: Ruffmann, K.-H.: *Sowjetrußland. Struktur und Entfaltung einer Weltmacht*. Lausanne: Rencontre, 1969, S. 130. Die Zahlen beziehen sich auf die Mitte der 1960er Jahre.

dass z. B. ein Raub sinnvollerweise nur bei einem relativ reichen Sowjetbürger versucht wird. Die Bevorzugung von Personen aus der Mittel- und Oberschicht hatte aber wohl auch noch einen weiteren Grund: Sie sollte bestimmte Berufsgruppen als in doppelter Hinsicht besonders gefährdet ausweisen – als Opfer wie als Täter. So wurden einige mit hohem Sozialprestige besetzte «Traumberufe» (wie etwa Schauspieler) als ebenso gefährlich wie interessant relativiert. Dem Leser aus der Unterschicht wird zu verstehen gegeben, dass Sozialneid nicht am Platze ist. Drittens muss letztendlich angenommen werden, dass für den durchschnittlichen sowjetischen Leser das Leben der Genossen «da oben» ebenso interessant und unterhaltend war wie das Leben von Milliardären für den europäischen oder amerikanischen Fernsehzuschauer.

Es fehlten allerdings die Angehörigen der eigentlichen politischen Elite, ebenso das Militär. Es muss offenbleiben, ob man über diese beiden Gruppen bis in die späten 1980er Jahre im Krimi nicht schreiben wollte oder durfte.

3.5 DIE SPRACHE

Die einzelnen Figurengruppen werden aber nicht nur direkt charakterisiert, sie charakterisieren sich auch selbst, vor allem durch ihre Sprechweise. Aus dem Komplex der Fragen zum Einsatz der Sprache im Krimi⁹⁹ ist vor allem der Einsatz substandardsprachlicher Varietäten interessant, denn auch diese rührten in den 1950er und 1960er Jahren an Tabus.

Der Gebrauch der Gaunersprache ist 1956 in DELO «PĚSTRYCH» auf wenige Stellen beschränkt, was Adamov erzähltechnisch so motiviert:

Он грязно выругался и что-то добавил на мало еще понятном Сергею воровском жаргоне. ¹⁰⁰	Er schimpfte gemein und fügte etwas in dem Sergej noch wenig geläufigen Gaunerjargon hinzu.
--	---

Die Detektive und der Erzähler bedienen sich der stilistisch neutralen Buchsprache. Und auch dies begründet Adamov. Als Sergej einmal im Kreise der Kollegen äußert:

99 Das Problem von «Sprache und Sprechweise im sowjetischen Krimi» ist umfassender, als es hier behandelt werden kann – eine wirklich ausführliche Untersuchung des Problems würde aber den Rahmen der vorliegenden Studie sprengen. Auch andere mit der Sprache verbundene Fragen, etwa die, ob und inwieweit der Krimi als Genre das Spektrum der in der zeitgenössischen Literatur eingesetzten sprachlichen Mittel erweitert, müssen einer eigenen Untersuchung vorbehalten bleiben.

100 Адамов, «Дело ...», 1956, loc. cit. № 2, стр. 44.

3 Die 1960er Jahre: Das Grundmodell des sowjetischen Krimis und seine Varianten

– Но ловок этот барыга, – заметил Сергей усмехаясь. – До чего же запугал парня и вещички получил!

«Der ist aber gerissen, dieser Hehler. Er hat den Kerl eingeschüchtert und die Sachen gekriegt!»

herrscht ihn sein Vorgesetzter Zotov an:

– В разговоре с товарищами на работе, Коршунов, а тем более в других местах, не прибегайте к жаргону преступников. Нам нельзя даже в этом опускаться до их уровня. Чтобы я больше не слышал от вас этих словечек! Ясно?¹⁰¹

«Im Gespräch mit den Genossen bei der Arbeit, Koršunov, und woanders erst recht, greifen Sie nicht zum Jargon der Verbrecher. Wir dürfen uns auch darin nicht auf ihr Niveau hinabbegeben. Dass ich nicht mehr von Ihnen solche Ausdrücke höre! Klar?»

Anfang der 1960er Jahre ist in ПЕТРОВКА, 38 das Verhältnis zu den Standardsprachen weniger verkrampft. Als Len'ka den Detektiven Čitas Vorschlag «Jetzt müsste man im ‹Astoriја› ein paar Bliny fressen» («Сейчас бы блинчиков в ‹Астории› пожрать») wörtlich zitiert, fragt der stotternde Sadčikov zurück: «fressen – das heißt ‹e-essen›?» («Пожрать – значит п-поеть?»), und Kostenko kommentiert – Turgenev paraphrasierend: «Große und mächtige, wohlklingende und schöne russische Sprache.»¹⁰²

Die Dialoge der Verbrecher sind lexikalisch und syntaktisch zur gesprochenen Umgangssprache hin stilisiert, die mit Jargonausdrücken durchmischt ist:

Недельку трупики полежат, а нынче жара стоит – пусть они, мусора-то, ищут следов. Там вонь будет, а следов не будет, Санечка.¹⁰³

Für ein Wöchelchen bleiben die Leichen liegen, und jetzt ist's heiß – sollen sie doch, die Bullen, nach Spuren suchen. Stinken wird's, Spuren wird's nicht geben, Alex.

Wenn Prochor allerdings mit Čita spricht, drückt er sich sehr gewählt aus, so dass dieser beim Verhör Prochor sprachlich so charakterisiert:

– Он по ф-фене говорит?
– Нет, он как поп.

«Spricht er den Gaunerjargon?»
«Nein, er drückt sich wie ein Pope aus.»

101 Адамов, «Дело ...», 1956, loc. cit. № 1, стр. 58.

102 Семенов, «Петровка ...», 1971, loc.cit., стр. 35: «Великий и могучий, [...] благозвучный и прекрасный русский язык». Bei Turgenev heißt es: «Великий, могучий, правдивый и свободный русский язык.» (Тургенев, И. С.: ПССИП (Соч. Том 13), loc.cit., стр. 198).

103 Семенов, «Петровка ...», 1971, loc.cit., стр. 83.

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

Die Situation der 1970er und frühen 1980er Jahre nennt man im Nachhinein gerne *Stagnation* (застой), also mit einem Terminus, der – wie der später zu Ruhm gelangte Begriff der *Perestrojka* (перестройка, wörtl.: «Umbau») – aus der politischen Rhetorik des 19. Jahrhunderts stammt. Kulturpolitisch gesehen waren die knapp anderthalb Jahrzehnte dadurch gekennzeichnet, dass die Parteiführung versuchte, die Schriftsteller, die sich in den 1960er Jahren viele Freiheiten erlaubt hatten, wieder auf den ideologischen Diskurs einzuschwören – die Literaten aber folgten diesem Kurs nur zum Teil.

4.1 DIE PLURALISIERUNG DER WERTUNGSMASSTÄBE

Auf dem *III. Kongress der Schriftsteller der RSFSR* im März 1970 und auch auf dem *V. Kongress der Schriftsteller der UdSSR* im Juni 1971 ging es vor allem um die richtige weltanschauliche Orientierung, also um den Parteistandpunkt als letzte Orientierungsmarke für den ideologischen Gehalt der Literatur. Unverkennbar sind die Bemühungen, eine Tendenz aufzuhalten, die in den 1960er Jahren aufgekommen war: Viele Schriftsteller verzichteten auf ideologische Wertungen und versuchten zaghaft, alternative Werte zu setzen.

Die Partei war anscheinend nicht nur mit der ideologischen Ausrichtung der literarischen Werke selbst unzufrieden, auch die Literaturkritik funktionierte nicht mehr wie gewünscht. Sie hatte sich seit Mitte der 1960er Jahre zunehmend vom ideologischen Diskurs emanzipiert und zum Teil innerliterarische oder allgemeinmenschliche Aspekte zu den zentralen Wertungskriterien gemacht. Dies zeigen z. B. die Diskussionen um Čingiz Ajtmatovs *BELYJ PAROCHOD* (1970; Белый пароход; Der weiße Dampfer) und Jurij Trifonovs Moskauer Trilogie

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

ОБМЕН (1969; Обмен; (Der Tausch), PREDVARITEL'NYE ITOGI (1970; Предварительные итоги; Zwischenbilanz) und DOLGOE PROŠČANIE (1970; Долгое прощание; Langer Abschied), in denen sich ein Pluralismus der Wertungskriterien anbahnte.¹ Diesem versuchte die Partei durch einen ZK-Beschluss entgegenzuwirken, der am 25. Januar 1972 erging. In dem damals nur auszugsweise veröffentlichten Schreiben *Über die Literatur- und Kunstkritik* wurden die Kritiker aufgefordert, ihr ideologisch-theoretisches Niveau zu erhöhen und mehr Prinzipientreue zur Parteilinie zu zeigen:

Die Pflicht der Kritik ist es, die Erscheinungen, Tendenzen und Gesetzmäßigkeiten des gegenwärtigen künstlerischen Prozesses tief zu analysieren, allseitig zur Festigung der Leninschen Prinzipien der Parteilichkeit und Volkstümlichkeit beizutragen, für das hohe ideologisch-ästhetische Niveau der Sowjetkunst zu kämpfen und konsequent gegen die bürgerliche Ideologie vorzugehen. Die Literatur- und Kunstkritik ist berufen, zur Verbreiterung des ideologischen Gesichtskreises des Künstlers und zur Vervollkommnung seiner Meisterschaft beizutragen.²

Aber auch dieser Erlass zeitigte – wie bald sichtbar wurde – nur bedingt Folgen. Eines der Felder, auf dem Literaten eigene Wege gingen und den Vorgaben der Partei nicht mehr folgten, war das Geschichtsbild der Sowjetunion.

Wie schon der Blick auf POKUŠENIE von Bezuglov und Klarov gezeigt hat, gab es in der Regierungszeit Leonid Brežnevs zumindest eine starke Tendenz, die Geschichte der Sowjetunion als ein insgesamt positives Kontinuum darzustellen, die Repressionen der Stalinherrschaft zu verharmlosen und diese nicht mehr als einen Irrweg darzustellen. Der Generalsekretär erklärte 1971 auf dem XXIV. Parteitag der KPdSU in seinem Rechenschaftsbericht, die «von der Partei

1 Vgl.: *Вопросы литературы*, 1972, № 2, с. 3–30: Бочаров, А. «Мера ответственности», с. 31–45; Соколов, В. «Расщепление обыденности», с. 46–61; Синельников М. «Испытание повседневностью: некоторые итоги», с. 62–64; Trifonovs Erwiederung: Трифонов Ю. «Выбирать, решаться, жертвовать» und ein abschließendes Resümee der Redaktion: с. 67–67: «От редакции».

2 О литературно-художественной критике: «[...] долг критики – глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-художественный уровень советского иск-ва, последовательно выступать против буржуазной идеологии. Критика призвана способствовать расширению идейного кругозора художника и совершенствованию его мастерства.» (Плоткин, Л.: «Постановления Коммунистической Партии Советского союза по вопросам советской литературы» // Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев с 48 сост. (Ред.): *Словарь литературоведческих терминов*. Москва: Просвещение, 1974: (<http://litena.ru/literaturevedenie/item/f00/s00/e0000405/index.shtml> [9.10.2023])). Die Übersetzung nach Steininger, A.: «Die Wahrheit der Partei in die Massen tragen. Bemerkungen zur sowjetischen Kulturpolitik», in: *Osteuropa* (1976), S. 162–168, hier: S. 166.

zur Überwindung der Folgen des Personenkults geleistete Arbeit» sei mit Erfolg abgeschlossen, die damit verbundenen Probleme seien «endgültig in die Vergangenheit gerückt.»³ Damit wurde das Thema der Herrschaft Stalins für die offizielle Literatur zum Tabu erklärt, aber auch in diesem Punkt hielten sich nicht alle Schriftsteller an das Diktum des Generalsekretärs. Als im Jahr 1977 Adamovs *SLED LISICY* noch einmal in einem Sammelband⁴ erschien, fehlten die direkten Hinweise auf den Personenkult, und die Figur Sviridov fiel ganz heraus. *Semenovs PETROVKA*, 38 erschien dagegen auch nach 1971 noch einmal ungekürzt.⁵

Die Machthaber befanden sich in dem Dilemma, dass sie in der Wahl der Mittel zur Einflussnahme auf das literarische Leben nicht mehr bis zum Äußersten gehen konnten und wollten, das heißt: dass sie auf jeden Fall den Terror mieden. Die aufsässigen Literaten kalkultierten dies ein. Es kam zwar weiterhin zu Verhaftungen und Prozessen, jedoch griff die Führung seit dem Beginn der 1970er Jahre immer häufiger zum Mittel der Zwangsexilierung, vor allem wenn es sich um prominente Persönlichkeiten handelte. So wurde im Jahr 1972 Iosif Brodskij in den Westen abgeschoben, ihm folgten 1973 Andrej Sinjavskij und Naum Koržavin, 1974 Aleksandr Solženicyn, Vladimir Maksimov, Viktor Nekrasov und Efim Ètkind. Auch in den frühen 1980er Jahren hielt die Politik der Abschiebung, wenn auch in geringerem Ausmaß, an.

4.2 AUF DEM WEG ZU EINER THEORIE DES SOWJETISCHEN KRIMIS

Obwohl der sowjetische Krimi wegen seiner ihm zgedachten Aufgabe deutlicher durch die Ideologie geprägt ist als viele andere literarische Genres, lassen sich dieselben Entwicklungen feststellen, die es damals in der Literatur allgemein gab: die Orientierung an der Ideologie funktionierte nicht zur Zufriedenheit der Literaturfunktionäre und des Innenministeriums. Das hat unter anderem damit zu tun, dass auch im Feld der Kriminalliteratur die Literaturkritiker nicht mehr gewillt waren, die Ideologie zum zentralen Bewertungskriterium zu machen.

Darüber hinaus ließ die Tatsache, dass sich in den 1960er Jahren das Spektrum der Baupläne für die Sujets und der Erzählweisen deutlich ausgeweitet hatte, die Schwächen der bisherigen Theoriediskussion umso deutlicher hervortreten.

3 Брежнев, Л. И.: «Доклад Генерального секретаря ЦК товарища Л. И. Брежнева 30 марта 1971 года. (XXIV съезд КПСС)» // *Литературная газета*, 1971, № 14 (31 марта), стр. 9: «[...] проблемам, которые бесповоротно отодвинуты в прошлое в результате работы, проделанной партией по преодолению последствий культа личности. [...] наконец перешли в мимо».

4 Адамов, А.: «След лисицы» // тот же: *Час ночи*. Повести. Москва: Воениздат, 1977.

5 Семенов, Ю.: *Огарева 6. Петровка 38*. Повести. Москва: Молодая гвардия, 1973.

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

4.2.1 RUNDE TISCHE

Ende der 1950er Jahre hatte man noch die Genreigenheiten herunterspielen können und keinen wesentlichen Unterschied zu anderen Sorten der erzählten Prosa eingestehen müssen. Der Krimi war deshalb vielfach nur thematisch definiert worden: Die *Kriminalprosa* handelt demnach von der Arbeit der Miliz, wie die *Produktionsprosa* von der Arbeit in der Industrie handelt und die *Kolchosprosa* von der Arbeit in der Landwirtschaft. Ein «guter» Krimi war deshalb in den 1950er und beginnenden 1960er Jahren einer, der das Autostereotyp der Miliz gut darstellte.

Seit den 1970er Jahren wurde immer häufiger die Ansicht vertreten, ein Krimi sei nur dann gut, wenn er in sich schlüssig und vor allem spannend sei. Eine dritte Position verlangte schließlich die Überwindung der durch die Tradition vorgegebenen Schemata: Ein Krimi könne nur dann gut sein, wenn er lediglich das Handlungsgerüst für einen Verbrechensroman bilde.

Indem sie solche Positionen abdruckten, öffneten die Literaturredaktionen der Zeitungen wieder die Diskussionen um die Definition des Genres und um das Problem von *hoher* und *niedriger* Literatur. Bezeichnenderweise war es wie schon in den 1950er Jahren das Innenministerium, das die Initiative ergriff, um die auseinanderstrebenden Tendenzen wieder auf einen gemeinsamen, nämlich den ideologischen, Nenner zu vereinigen.

Beamte des Innenministeriums saßen im Mai 1969 mit Schriftstellern und Literaturwissenschaftlern in Baku zusammen, um die Probleme der Kriminalliteratur zu analysieren. Während des Kongresses luden Journalisten der Zeitschrift *Nedelja* einige Teilnehmer zu einem Rundtischgespräch ein, unter ihnen den Stellvertretenden Innenminister Boris A. Viktorov, den Literaturwissenschaftler Prof. Dr. Mark J. Poljakov und die Autoren Arkadij Adamov und Pavel Šestakov.⁶ Interessant sind vor allem drei Aspekte des Gesprächs:

1. Die Frage nach den Gründen für die Popularität der Gattung und ihre Bedeutung versucht Adamov damit zu beantworten, dass der Krimi verschiedenen Lesern Verschiedenes biete: dem Heranwachsenden positive Identifikationsmuster, dem Erwachsenen das «Spiel des Verstandes», «Erholung auf höchstem Niveau» und dazu noch die Darstellung verschiedener sozialer, politischer, rechtlicher und moralischer Probleme. Ergänzend dazu zitierte Poljakov den italienischen Theoretiker Gramsci, der den Krimi ein «richtig volkstümliches Buch» genannt habe, das sich – nachdem es als eine Art «uneheliches Kind» in der Sowjetliteratur aufgetaucht sei – dort zu Recht einen festen Platz erobert habe.

6 Виноградов, В./Фетисов, Т.: «Каким быть детективу?» // *Неделя*, 1969, № 22, стр. 14–15.

2. Das Problem des positiven Helden wurde konkret angegangen: Šestakov wies darauf hin, dass, auch wenn in der Realität die Rolle des Kollektivs in der Polizeiarbeit besonders wichtig sei, die Kriminalliteratur ihre «eigenen Gesetze» habe, sie brauche einen zentralen Helden. Trotz der Einwände Viktorovs, das ganze Kollektiv müsse der Held sein, bleibt Šestakov dabei, dass es besser sei, den Erfordernissen des Genres zu genügen.
3. Der *detektiv* sollte im Spektrum der Gattungen einen neuen Ort erhalten. Poljakov definierte ihn als einen der drei Zweige der «sittlich-rechtlichen Literatur» («нравственно-правовая литература»). Dies teile sich nämlich in «Literatur des sozialen Lebens» («социально-бытовая литература»), «ethisch-publizistische Literatur» und «den eigentlichen Krimi: den Verbrechensroman» (уголовный роман).

Diese neue Standortbestimmung kam einer bereits lange erhobenen Forderung Adamovs entgegen, der sie dementsprechend zum zentralen Gedanken in seiner Berichterstattung⁷ über die Konferenz machte. Durch diese Neupositionierung hoffte er offensichtlich, das Genre vom Odium der «Zweitklassigkeit» befreien zu können. Das theoretische Umfeld wird nun nämlich nicht mehr primär vom Abenteuer als vielmehr von dem Problemkreis *Mensch und Gesetz* bestimmt.

Bei einem Rundtischgespräch vom Februar 1971, an dem die Autoren Anatolij Bezuglov, Jurij Smirnov, Nikolaj Leonov, Jurij Klarov, Nikolaj Toman, Arkadij Vajner und Arkadij Adamov sowie der Kritiker Grigorij Brovman, der Dramatiker Michail Makljarskij und Professor Poljakov teilnahmen, wurden vor allem zwei grundsätzliche Fragen zur Sprache gebracht:

1. Das Verhältnis von Unterhaltung und erzieherischem, aufklärerischem Wert des Genres wurde hier zum ersten Mal in der Öffentlichkeit kontrovers diskutiert. Smirnov gab zum Beispiel an, er sei «froh, wenn [er] sehe, dass die Leute in der Straßenbahn ein Buch [von ihm] lesen. Man wird durchgeschüttelt, es ist unbequem, man liest aber trotzdem.» Geheimnisse und Methoden, diese aufzudecken, zu beschreiben – das sei die Aufgabe des Krimis; «soziale Fragen zu lösen» gehe «über seine Kräfte». Darin stimmte ihm Leonov zu, auch er forderte, auch der einfache Krimi müsse das «Recht haben, zu existieren.» Dem widersprachen die anderen heftig: das ganze Genre werde dadurch diskreditiert, die erzieherischen Möglichkeiten verschenkt. Poljakov behauptete sogar – ohne dies weiter auszuführen – «der Krimi müsse die Miliz nicht weniger erziehen als den Leser». Der Geschmack der Leser dürfe für die Autoren nicht ausschlaggebend sein. «Die Gefahr des Handwerks» besteht nach Toman darin, dass bei den Autoren «der Eindruck entsteht, dass

7 Адамов, А.: «Магистралы любимого жанра» // *Литературная газета*, 1969, № 25 (18 июня), стр. 5.

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

das, was [sie] schreiben, nützlich für das Volk sei», nur weil die Nachfrage groß ist und die Auflagen hoch sind.

2. Der Krimi als literarische Erscheinung wird von Poljakov wie folgt beschrieben: «[...] ein Krimi ist in gewisser Weise die am meisten zeitgenössische Prosa und zwar wegen seiner Dynamik, seiner Kürze, seiner Prägnanz in den Charakterisierungen, wegen des soziologischen Potentials.»⁸

Als im April Evgenij Ryss und Julian Semenov zu diesem Rundtischgespräch Stellung nahmen, betonten auch sie, dass der Krimi ein aktueller Gesellschaftsroman sein müsse. Semenov nennt die Übereinstimmung mit dem modernen Lebensrhythmus und die Intellektualität des Detektivs als Hauptgründe für dessen Popularität und meint kurz und bündig: «[...] ein Krimi ist – der Teufel soll's holen – interessant!»⁹

Im Oktober beschloss die Kritikerin Natalija Il'ina mit einem bitterböses-ironischen Beitrag die Diskussionsrunde von 1971. Sie analysierte drei sowjetische Krimis und nahm dabei vor allem an dem Bemühen der Autoren Anstoß, die Helden so menschlich und so sympathisch wie möglich zu gestalten – das sei «eine Milizabteilung in der Rolle eines gewissen Beichtstuhls, wohin die Bürger kommen, um sich auszuweinen [...] und zu rechtfertigen [...]». Solche Texte verdienten nicht die Bezeichnung *detektiv*; hier sei ein neues Genre entstanden und zwar «eine Art Pastorale», die «von Leichen belebt wird.»¹⁰

Wie sehr sie mit dieser polemischen Bemerkung die Krimiautoren ins Mark getroffen hatte, zeigt das Rundtischgespräch in der *Literaturnaja gazeta* von 1972: Arkadij Adamov, unterstützt durch Poljakov, widersprach ihr heftig, ohne allerdings den heiklen Punkt des «Idyllischen» zu erwähnen. «Ironie» – so Adamov – sei «eine gute Sache, sie könne aber keine ernsthafte Analyse ersetzen». Arkadij Vajner sprach von «geistigen Werten», die der Leser finden soll. Michail Makljarskij meinte, die Krimis «bringen bei, wie man leben soll», so wie jedes andere literarische Werk auch. Alle sprachen von den schon zur Genüge bekann-

8 Анонимный: «Детектив без скидок на жанр» // *Литературная газета*, 1971, № 7 (10 фев.), стр. 5: «[...] рад, когда ви[дит], что в трамвае люди читают [его] книгу. Человека трясет, ему неудобно, а он все-таки читает.» [...] «Решать социальные вопросы [...] детективу не под силу.» [...] «[...] имеют право на существование [...]» [...] «Детектив должен воспитывать милицию ничуть не меньше, чем читателя.» [...] «[...] опасности ремесленничества: [...] создает впечатление, что мы пишем то, что нужно народу [...]» [...] «[...] детектив – в каком-то смысле самая современная проза по своей динамичности, сжатости, точности характеристик, по социологическому потенциалу.»

9 *Литературная газета*, 1971, № 17 (21 апр.), стр. 7: Анонимный: «Детектив: удачи, просчеты, уроки»; Рысс, Евгений: «Жанр невиновен!»; Семенов, Ю.: «Без всяких скидок»: «[...] детектив – это, черт возьми, интересно!».

10 Ильина, Н.: «Загадки без разгадок» // *Литературная газета*, 1971, № 41 (6 окт.), стр. 4–5: «отделение милиции предстает в роли некой исповедальни, куда граждане приходят жаловаться [...] и оправдываются [...]» [...] «Пастораль, таким образом, оживлена трупами.»

ten sozialen und ethischen Anforderungen an das Genre, Jurij Fajbyšenko meinte, viele Schriftsteller betätigten sich lediglich als «Ingenieure, genauer: Konstrukteure, aber nicht der Seelen, sondern der Sujets.»¹¹

All diesen Beteuerungen zum Trotz schlug V[ladimir?] Voronov im Oktober 1972 bei seiner Rezension von Arkadij Adamovs Romans *UGOL BELOJ STENY* (Угол белой стены; Gift aus dem Kischlak, wörtl: «Die Ecke der weißen Wand») vor, bezüglich der Kriminalliteratur mit der gleichen Selbstverständlichkeit von *leichter Literatur* zu sprechen, mit der man in der Musik *leichte Musik* von *ernsthafter* unterscheidet.¹² Auch Fedor Čapčachov zeigte sich nicht bereit, den sowjetischen Krimi sofort der *großen* Literatur zuzuordnen. Dazu müsse dieser sein realistisches Potenzial nutzen.¹³ Der Schriftsteller Vasilij Ardamatskij dagegen behauptete, es gebe gar kein Genre *detektiv*, es gebe nur *proza*.¹⁴

Dem widersprach die Leserschaft in ihren Briefen an die Redaktion:¹⁵ A. Sidorov aus Leningrad behauptete, es gebe sehr wohl ein Genre des Krimis, während Natalija Modestova aus Kiev meinte, die bisherigen Diskussionsbeiträge hätten die eigentlichen Probleme der Kriminalliteratur nicht einmal im Ansatz gelöst, und auch D. Šnejdas aus Kaunas hielt die ganze Diskussion für überflüssig und sinnlos. Diese Briefe machen einen Umstand besonders deutlich: Seit dem Wiederaufleben der Normendiskussion im Jahr 1969 redeten Autoren und Kritiker über die Köpfe der Leser hinweg; aus der Solidargemeinschaft der frühen 1950er Jahre ist ein asymmetrisches Verhältnis geworden. An den Gesprächen nahm kein Leser teil, nach 1968 druckte die *Literaturnaja gazeta* nur dieses eine Mal Leserbriefe zum Thema Krimi ab, danach nicht mehr. Der Leserbrief von Modestova, die als Autorin einer Studie über Georges Simenon ihre Kompetenz unter Beweis gestellt hatte,¹⁶ zeigt, dass Fachleute Rundtischgespräche dieser Art nicht als ein geeignetes Mittel, die eigentlich literarischen Fragen zu diskutieren, ansahen. Bei diesen Gesprächen stimmen die Teilnehmer gern plakativen Losungen zu, die Diskussion der poetologischen Probleme indes befand sich 1973 an einem toten Punkt.

11 Анонимный: «Детектив: и социальность, и художественность» // *Литературная газета*, 1972, № 3 (19 янв.), стр. 5: «Ирония – вещь хорошая, но вряд ли она сможет заменить серьезный анализ.» [...] «духовные ценности» [...] «учат, как жить» «[...] инженерами, а точнее – конструкторами, не душ, а сюжетов.»

12 Воронов, В.: «Труд человеческий» // *Литературная газета*, 1972, № 41 (11 окт.), стр. 4: «[...] «легкого чтения.» [...] «[...] деление музыки на серьезную и легкую.»

13 Чапчачов, Ф.: «Детектив: границы, возможности, цели» // *Литературная газета*, 1973, № 15 (11 апр.), стр. 4.

14 Ардаматский, В.: «Еще раз о «детективе»» // *Литературная газета*, 1973, № 19 (9 мая), стр. 4.

15 Анонимный: «Читатель продолжает разговор ... (О «детективе»)» // *Литературная газета*, 1973, № 30 (25 июля), стр. 7.

16 Модестова, Н. А.: Комиссар Мегрэ и его автор: Социально-психологический детектив Жоржа Сименона. Киев: Издательство киевского университета, 1973 (21990).

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

Trotzdem setzten *Nedelja*¹⁷ und *Literaturnaja gazeta* 1976 noch jeweils ein Rundtischgespräch an. Während sich das Gespräch in *Literaturnaja gazeta* hauptsächlich um das Werk der Brüder Vajner drehte, behauptete Arkadij Vajner in *Nedelja*, seine Bücher würden der Miliz helfen: «der Krimi lehrt die Mitarbeiter der Miliz vor allem, dass sie eine besondere Mission zu erfüllen haben, die manchmal schwierig ist und gefährlich, aber ausgesprochen dankbar.»¹⁸

Auch wenn die Diskussionsteilnehmer auf zwei reduziert wurden, blieb der Ertrag für die Poetik des Krimis eher dürftig. Im Juli 1974 druckte *Literaturnaja gazeta* ein Streitgespräch zwischen Natalija Il'ina und Arkadij Adamov,¹⁹ in dem Il'ina zum ersten Mal ihre These vorstellte, der Krimi brauche vor allen Dingen ein interessantes, spannendes und glaubwürdiges Sujet, das bestimmten Spielregeln gehorcht: In diesem Spiel ist der Detektiv im Angriff und der Verbrecher in der Verteidigung. Die übrigen Mitwirkenden gehören gleichfalls zum Sektor Verteidigung, weil sie den Angreifenden auf falsche Spuren bringen. Der Leser nimmt auf Seiten des Angreifenden am Spiel teil. So etwa ließe sich die Spezifik des Detektivromans als Spiel formulieren. Zugleich handele es sich hier auch um Literatur, fallen doch Wort und Sprache sehr ins Gewicht. So kommt sie zu der Formel: Ein Krimi besteht gleichermaßen aus Spiel und Literatur. Adamov dagegen mochte sich mit dem Begriff des Spiels nicht anfreunden, er nannte ihn sogar gefährlich.

So redeten die beiden aneinander vorbei. Während Il'ina das zu bestimmen suchte, was den *detektiv* von anderen literarischen Gattungen unterscheidet, zählte Adamov alles das auf, was er mit den anderen Gattungen der Sowjetliteratur gemeinsam hat, bzw. haben sollte. Die Formel, dass ein begabter Künstler eine beliebige Gattung «hohen sozialen und ethischen Zwecken» dienstbar machen könne,²⁰ ist nur eine scheinbare Einigung.

17 [Редакция]: «Правда или вымысел? Беседа ведущих мастеров детективного жанра на очередном заседании за круглым столом Недели» // *Неделя*, 1976, № 33, стр. 18–19.

18 Яхонтов, А.: «Инспектор МУРа и скрипка Страдивари» // *Литературная газета*, 1976, № 52 (29 дек.), стр. 5: «сотрудников милиции именно детектив учит тому, что на них лежит особая миссия, порой тяжелая и опасная, но исключительно благодарная.»

19 Адамов, А./Ильина, Н.: «Детектив: Игра и жизнь» // *Литературная газета*, 1974, № 26 (26 июня), стр. 5. [Dt. Übs. «Der Kriminalroman: Spiel und Leben», in: *Kunst und Literatur*, 1975, № 3, S. 139–148].

20 Адамов, А./Ильина Н., 1974, loc. cit., [Übs., S. 148].

4.2.2 WISSENSCHAFTLICHE ERÖRTERUNGEN UND POLEMIKEN

Die Literaturwissenschaftler hielten sich bis etwa 1972 damit zurück, die Kriminalliteratur im Allgemeinen und die sowjetische im Besonderen zu bearbeiten, obwohl sowohl die Quantität als auch die Qualität der Texte nach einer befriedigenderen Theorie verlangten.

Ein Vorläufer der wissenschaftlichen Diskussion war der hier schon genannte Beitrag Vajserbergs von 1966 gewesen. Dessen Erkenntnisse wurden 1971 noch einmal von der Kritikerin G. Naumova vorgetragen. Auch sie führte ein Panorama wichtiger klassischer und zeitgenössischer Kriminalromane vor und erklärte – treu den Grundsätzen der Widerspiegelungstheorie – die Wandlungen in der Figur des Detektivs mit der ständig zunehmenden Kriminalität in den kapitalistischen Ländern. Der sowjetische Krimi dagegen beschreibe den Kampf gegen die «Grundlagen der Ausbeuterpsychologie»²¹ und der Held sei nun ein Kollektiv. Sie schloss mit dem Aufruf, dem Krimi endlich die wohlwollende Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, die ihm gebühre. Damit gab sie gewissermaßen den Startschuss für eine großangelegte Diskussion.

Diese Diskussion begann mit dem Versuch, das Genre erst einmal klarer zu definieren. Ausgehend von Edgar Poe stellte Svetlana Filjuškina²² fest, dass zwar die Elemente seiner Kriminalnovellen als Versatzstücke schon früher in der Literatur bekannt waren, erst durch ihn aber seien sie zu einem neuen Ganzen zusammengeschlossen worden. In der Geschichte des Genres sei vor allem die Figur des Detektivs Wandlungen unterworfen gewesen, das Kompositionsschema des Erzählens aber habe sich klar erhalten. Dieses Konstruktionschema kennt – so Filjuškina – zwei Varianten: entweder den sogenannten Mehrakter, bei dem im Verlauf der Untersuchung noch weitere Verbrechen auftauchen, so dass die Handlung sich kaskadenartig fortbewegt, oder den sogenannten Einakter, bei dem das Überprüfen verschiedener Versionen eines einzigen Falls beschrieben wird.

Beide Varianten ließen sich in verschiedenen Erzähltypen verwirklichen, die eng mit der Wahl des Helden und dem Aufbau des Sujets verbunden sind. Eine wichtige Rolle spielten dabei die Details, die der Autor systematisch im Text verteilen muss. Untereinander müssten die Details derart verbunden sein, dass im besten Fall die Auflösung des Geheimnisses logisch notwendig ist.

Indem es die Interdependenz der verschiedenen Seiten des Lebens klärt, die Aufmerksamkeit auf die kausalen Detektionszusammenhänge unter den Erscheinungen, den Fakten der materiellen und geistigen Welt lenkt,

21 Наумова, Г.: «Детектив требует внимания» // *Нева*, 1971, № 7, стр. 184–192, hier: стр. 187, «против самих основ эксплуататорской психологии.»

22 Филюшкина, С.: «Детектив требует внимания» // *Подъем*, 1972, № 3, стр. 147–153.

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

gehört das Krimisujet in seiner Weise zu den philosophischen Aspekten des Lebens. Wie seinerzeit schon G. K. Chesterton bemerkte: «Das Wesen des Kriminalromans besteht in der Erklärung sichtbarer Phänomene, deren kausale Zusammenhänge verdeckt sind, und das ist, wenn man es recht überlegt, das Wesen aller Philosophie.»²³

Auf diesen Beobachtungen zum Genre baute Vadim Kovskij 1973 einen Artikel auf, den er ausschließlich der sowjetischen Kriminalliteratur widmete, die in der modernen Welt eine ganz bestimmte Funktion habe:

In einer Epoche, in der die mentalen Belastungen stark anwuchsen, erhielt [das Leserinteresse an spannender Literatur – Anmerkung des Verfassers] neue Motivationen – sowohl vom Gesichtspunkt der Notwendigkeit der «Entladungen», der Entspannung von «Stress»-Situationen aus, als auch vom Gesichtspunkt der besonderen, intellektuellen Anziehungskraft, die Rätsel auf der Ebene der Sujets ausüben.²⁴

Andererseits betont er aber auch die gesellschaftskritische Funktion: «Das Verbrechen wird im Krimi immer häufiger zu einem <Anzeichen>, einem <Signal> für ernsthafte Probleme des Lebens, die im Prozess der Detektion vor uns entstehen. [...] In der zeitgenössischen Kriminalprosa wird die Palette der realistischen Farben merklich bereichert.»²⁵

Im Februar 1975 griff Natalija Il'ina in ihrer gewohnt bissigen Art Kovskijs Bild der «Farbpalette» auf und machte es zum Titel einer Sammelrezension.²⁶ Es ist Kovskijs insgesamt doch sehr positive Bewertung der Qualität der sowjetischen Kriminalliteratur, der sie widersprach. Außerdem sei es unsinnig, das Kri-

23 Филюшкина, «Детектив ...», 1972, loc. cit., стр. 151: «Выясняя взаимообусловленность различных сторон жизни, обращая внимание на причинно-следственные связи между явлениями, фактами материального и духовного мира, детективный сюжет в какой-то мере касается философской стороны бытия. Как заметил в свое время Г. К. Честертон, «существо детективного романа состоит в изображении видимых феноменов, причины которых скрыты, а это и есть, если поразмыслить, существо всех философии».»

24 Ковский, В.: «Без скидок на жанр» // *Литературное обозрение*, 1973, № 2, стр. 78–83, hier S. 78: «В эпоху резкого возрастания умственных нагрузок [читательский интерес к остросюжетной литературе – примечание автора] получил новые мотивировки – и с точки зрения необходимости «разрядок», отвлечения от «стрессовых» ситуации, и с точки зрения особой интеллектуальной привлекательности разгадывания сложных сюжетных ребусов.»

25 Ковский, «Без скидок ...», 1973, loc. cit., стр. 79: «Преступление все чаще становится в детективе лишь «знаком», «сигналом» серьезных жизненных проблем, встающих перед нами в процессе его расследования. [...] Заметно обогащается в современной детективной прозе палитра реалистических красок.»

26 Ильина, Н.: ««Палитра красок», или Автор и критик современного детектива» // *Вопросы литературы*, 1975, № 2, стр. 119–130.

minalgenre (*hohe*) *Literatur* zu nennen. Man vergleiche ja schließlich auch einen Schlager nicht mit einer Opernarie. Sie unterzog eine Reihe von Texten einer strengen Kritik und machte sich unter anderem darüber lustig, dass bei vielen positiven Helden deren Bildung herausgestellt wird:

Nein, es ist an der Zeit, neue Parodien zu schreiben! Da werden dann die Detektive und die Mörder über den Marmor des Praxiteles diskutieren, über die Verse des Lucretius Carus, über den Strukturalismus, über Beckett und über die Popen, die die menschliche Schuftigkeit in Auftrag geben ... Und man darf nicht vergessen, da und dort im Text ein paar ‹Gin-fizz›, ‹Ford-Zephyr› und modische Männerhosen zu verstreuen.²⁷

Schon am 14. Mai schlug Kovskij in *Literaturnaja gazeta* zurück und kritisiert Il'inas Idee, der Krimi sei Literatur plus Spiel. Wenn man schon von Spiel und Literatur sprechen wolle, dann höchstens so, dass «die Literatur im Kriminalgenre ein Spiel» sei.²⁸ Das aber treffe auf den realistischen Kriminalroman nicht zu, der Spielbegriff diskreditiere ein kritisches Genre.

Vadim Nazarenko, der im Herbst 1973 in einer Beschreibung des Genres²⁹ den Rätselroman zum Kern der Gattung erklärt hatte, führte ein Jahr später³⁰ seine Überlegungen um die historische Komponente weiter und machte Homer zum Stammvater der modernen *Priključency*, denn auch dieser habe einen Helden in außerordentlichen Umständen beschrieben. Daraufhin warf Evgenij Sidorov³¹ ihm schlicht völlige Ahnungslosigkeit in Fragen der literarischen Entwicklung vor.

In dem Streit, ob der sowjetische Krimi schon den Rang (*hoher*) *Literatur* erreicht habe oder nicht, nahm Igor' Šajtanov³² eine vermittelnde Stellung ein. Er war der Meinung, das Genre als solches habe durchaus die Möglichkeit, Texte hervorzubringen, die *hohe Literatur* seien. Das Konstruktionschema sei als Grundgedanke nämlich nicht banal und außerdem sehr aktuell: Der moderne Mensch müsse sich immer wieder in ungewohnten Situationen zurechtfinden, und Ordnung in ein Chaos zu bringen – das erprobe man im Kriminalroman.

27 Ильина, «Палитра ...», 1975, loc. cit., стр. 129: «Нет, пора писать новые пародии! Там сыщики и убийцы будут беседовать о мраморе Праксителя, о стихах Лукреция Кара, о кракелюрах, о структурализме, о Беккете и о попах, декретироввавших человеческое негодование ... Не забыть там и сям разбросать по тексту ‹джин-фисы›, ‹форды-зефиры› и модные мужские носки.»

28 Ковский, В.: «Правила ‹игры› или игра без правил» // *Литературная газета*, 1975, № 20 (14 мая), стр. 4: «[...] литература в детективном жанре есть игра ...»

29 Назаренко, В.: «Загадка детектива» // *Молодая гвардия*, 1973, № 9, стр. 281–296.

30 Назаренко, В.: «Наследники Одиссея» // *Молодая гвардия*, 1974, № 9, стр. 280–300.

31 Сидоров, Е.: «С Гомером наперевес» // *Литературная газета*, 1974, № 42 (16 окт.), стр. 5.

32 Шайтанов, И.: «Литературные мечтания детектива» // *Литературное обозрение*, 1975, № 9, стр. 58–62.

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

Die Lebenssphäre des heutigen Menschen ist durch eine früher nicht dagewesene Vielfalt gekennzeichnet. Im Verlauf einer sehr kurzen Zeitspanne wechselt er völlig die Situation, die Formen seines Umgangs, hat er mit Leuten zu tun, für deren Verstehen er keine fertige Schablone hat, keine gemeinsame Sprache.³³

Auch der sowjetische Krimi folge Regeln, die allerdings anders sind als die des klassischen westlichen Krimis. Als erste Regel nannte Šajtanov «das Schema des moralischen Wohlstands»³⁴ für die Gestaltung der Helden. Diese liebten nicht nur ihre Arbeit über alles, sie neigten auch dazu, sie ständig zu kommentieren. Ein weiteres Charakteristikum sei das Sujet, das – da es den Motiven der Gesetzesbrecher weiten Raum widme – sich vom klassischen Krimi unterscheide. Außerdem ist «die Einhaltung der juristischen Vorschriften der Ermittlung eine verbindliche Regel für unseren Kriminalroman.»³⁵ Schließlich stellte er als viertes ein beständiges Ansteigen des intellektuellen Niveaus fest.

Die Einhaltung dieser Regeln mache aber nicht die Literarität aus, im Gegenteil: «Die Krimiautoren geraten fast immer dann in den Bereich der Konvention, des Klischees, wenn sie von dem edlen Wunsch gepackt werden, Literatur (mit Großbuchstaben) zu schreiben, Erhabenes und Schönes hervorzubringen.»³⁶ Gute Kriminalliteratur entstehe, wenn die Leser angehalten werden, die Dinge unter einem neuen Blickpunkt zu betrachten. Dann sei sie auch gute Literatur.

Weniger am literarischen Wert konkreter Texte als am Krimi in seiner klassischen Form interessiert, zeigte sich Abram Vulis. Obwohl das Genre trivial zu sein scheine, würden bei seriöser Betrachtung einige Paradoxa sichtbar. Das erste Paradoxon, das er nennt, ist das Schema, das man nicht mit dem *Klischee* (штамп) verwechseln darf. Die «Methode des künstlerischen Denkens, die diesem Genre von Anfang an zu eigen war»³⁷ sei das logisch-wissenschaftliche Denken, das in der Kriminalliteratur Konstruktionsprinzip und Zweck ist. Das Genre sei ein «Gebiet des Einbruchs der Wissenschaft in die Literatur.»³⁸ Die Texte er-

33 Шайтанов, «Литературные ...», loc. cit., стр. 59: «Сфера жизни современного человека отличается небывалым ранее многообразием. В течение самого короткого времени он совершенно меняет ситуацию, формы своего общения, сталкивается с людьми, для понимания которых у него нет готового шаблона, ни общего языка.»

34 Шайтанов, «Литературные ...», loc. cit., стр. 60: «схема морального благополучия.»

35 Шайтанов, «Литературные ...», loc. cit., стр. 61: «[...] для нашего детектива соблюдение юридических норм следствия – обязательное правило.»

36 Шайтанов, «Литературные ...», loc. cit., стр. 62: «Авторы детективов вступают в область чистой условности, штампа почти всякий раз, как только ими овладевает благородное желание писать Литературу, создавать высокое и прекрасное.»

37 Вулис, А.: «Парадоксы детектива» // *В мире книг*, 1975, № 10, стр. 16: «[...] способ художественного мышления, изначально этому жанру свойственный.»

38 Вулис, «Парадоксы ...», 1975, loc. cit., стр. 16: «[...] область вторжения науки в литературу.»

stellen «eine Vorstellung des Bewusstseins, eine Vorstellung von Ideen» (образ познания, образ идеи). und dementsprechend seien die Figuren der Verbrecher nur *Instrument* (образ-средство), die der Detektive nur *Rollen* (образ-роли), die der Logik der Handlung entsprechend agierten.

Ein zweites Paradox sei es – und hier wurde Vulis polemisch –, dass sich so viele über das Genre äußerten, ohne dessen Geschichte zu berücksichtigen. Dabei glaubten sie, Entdeckungen zu machen, «aber Amerika ist schon lange entdeckt. Von dem Amerikaner Edgar Poe.»³⁹ Poes ausführliche Passagen zum Wert des logischen Denkens in *THE MURDERS IN THE RUE MORGUE* hätten das Wesen des Krimis schon sehr genau beschrieben. Damit erklärte Vulis den Streit um die Zugehörigkeit des Krimis zur *hohen* oder *niedrigen* Literatur nicht nur als unsinnig und darüber hinaus inkompetent geführt.

Als würde er den Beitrag Vulis' kennen, wehrte sich Kovskij fast zeitgleich vehement dagegen, die Poetik des sowjetischen Detektivromans auf Poe zurückzuführen: «Seit dem April 1841 sind mehr als 130 Jahre vergangen.»⁴⁰ Ein Festhalten an den poetologischen Prinzipien der damaligen Zeit, den Spielregeln der Klassiker, sei schlechthin ahistorisch – die normative klassizistische Dramentheorie sei schließlich auch durch Romantik und Realismus überwunden worden, ohne dass die ganze Gattungsspezifika damit verloren gegangen sei.

Seit der Kriminalroman in den 1950er Jahren in der Sowjetunion aufgetaucht sei, hätten sich die Grundzüge der Gattung «durch die realistischen Traditionen der russischen Literatur und die Aufgaben der Literatur des sozialistischen Realismus»⁴¹ soweit gewandelt, dass sie heute ausreichend beschrieben werden können:

Das Geheimnis als Sujet hat aufgehört, Selbstzweck zu sein, es wuchs das Interesse an der psychologischen Analyse, die Bilder der Personen werden plastischer gezeichnet, machtvoll verdrängt die Ethik die <Technik>, der allgemein-menschliche und – wenn man will – sozialpädagogische Klang der Werke der Kriminalliteratur erstarkte. Parallel dazu strömt buchstäb-

39 Vulis, «Парадоксы ...», 1975, loc. cit., стр. 17: «А ведь Америка давно открыта. Американцем Эдгаром По.»

40 Ковский, В.: «Я надеюсь, что книга хорошая ...» (Снова о детективе) // *Вопросы литературы*, 1975, № 7, стр. 105: «С апреля 1841 года прошло более ста тридцати лет.» Der Titel ist das Zitat der dritten Zeile der zweiten Strophe des Gedichts *PARUSA* (Паруса; «Segel») von Eugenij Evtušenko: «Ich hoffe, dass es ein gutes Buch ist ...». Die vierte Zeile lautet: «а не какой-нибудь там детектив» («und nicht so eine Art Krimi»). (Евтушенко, Е.: «Паруса» // тот же: *Избранные произведения*, том 2. Москва: 1975, стр. 174.)

41 Ковский, «Я надеюсь, ...», 1975, loc. cit., стр. 108: «он оказался трансформированным реалистическими традициями русской литературы и задачами литературы социалистического реализма.»

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

lich in den Krimi Material aus den verschiedensten Sphären der Realität – Historisches, Politisches, Ästhetisches, Ethnologisches ...⁴²

Diese pathetische Aufzählung reichte ihm aber noch nicht, allen zeitgenössischen sowjetischen Krimis Qualität bescheinigen zu können. Oft genug treffe man auf Stereotypen, und gerade die Helden seien bisweilen nicht gelungen.

Nun sind nicht alle in den Jahren 1972 bis 1975 erschienenen theoretischen Abhandlungen vom Ansatz her kompatibel, schon gar nicht derart, dass sie sich zu einer umfassenden Theorie zusammenschließen ließen. Einigkeit herrscht darüber, dass es so etwas wie Invarianten des Genres gibt. Ob diese nur thematische Kennzeichen sind oder Charakteristika der Komposition, schon darüber gehen die Meinungen auseinander. Die unüberbrückbaren Differenzen liegen vor allem in der Einschätzung der kognitiven und erzieherischen Leistungen der Gattung. Während Autoren wie Filjuskina, Il'ina und Vulis den Krimi als ein der naturwissenschaftlichen Denkweise verwandtes Spiel auffassten, das als solches geradezu philosophische, zumindest erkenntnistheoretische Dimensionen hat, hielt z. B. Kovskij den Krimi erst von dem Punkt an für bedeutsam, an dem er realistisch wird, also zu einem Gesellschafts- bzw. Verbrechensroman. Dem reinen Rätselroman schreibt er nur unterhaltende Funktion zu – als ästhetische Erscheinung sei er belanglos. Die Klassiker des Genres werden mit ihren Werken zu Meilensteinen der Literaturgeschichtsschreibung erklärt.

Dadurch ergeben sich auch unterschiedliche Einschätzungen, wo die sowjetische Kriminalliteratur in der literarischen Reihe steht. Il'ina sieht im sowjetischen Krimi zu viele «Spielregeln» der Tradition verletzt, die aktuelle Entwicklung erscheint ihr nicht als Fortschritt, eher als Fehlentwicklung. Ähnlich sind auch für Šajtanov bloße Änderungen der Regeln noch keine Garantie für eine neue Qualität. Anders Kovskij, der – am stärksten den Kategorien des Dialektischen Materialismus verhaftet – den realistischen sowjetischen Krimi als eine neue Entwicklungsstufe ansieht, die sich aus der Synthese von Neuerungen des Genres und russischen nationalen Traditionen entwickelt habe.

Es werden also drei Lager der Kritiker und Theoretiker deutlich:

Erstens diejenigen, die den Krimi in seiner klassischen Form a priori als minderwertige Literatur einstufen, und in den sowjetischen Vertretern des Genres

42 Ковский, «Я надеюсь, ..., 1975, loc. cit., стр. 109: «Сюжетная «тайна» перестала быть самоцелью, возрос интерес к психологическому анализу, рельефнее очерчиваются образы персонажей, «технику» властно потеснила этика, усилилось общегуманистическое и, если хотите, социально-педагогическое звучание произведений детективного жанра. Параллельно в детектив буквально хлынул материал из самых разных сфер действительности – исторический, политический, эстетический, этнографический ...»

eine Überwindung der klassischen Schemas feiern. Der sowjetische Krimi ist sozusagen eine neue Variation, die den Übergang zur hohen Literatur schon geschafft hat.

Eine zweite Gruppe – vertreten vor allem durch Šajtanov – stuft das Genre zwar auch nicht sofort als *hohe Literatur* ein, begreift den sowjetischen Krimi aber nicht als neue Variation, sondern nur als Variante der existierenden Formen.

Die dritte Gruppe schließlich begreift den Krimi als eine besondere Art von Literatur, die nicht unbedingt schlechter, jedenfalls aber anders ist als die *hohe Literatur*. Die sowjetischen Versuche, dieses Genre umzuformen, werden – zumindest von Il'ina – als problematisch angesehen.

4.2.3 EIN KONGRESS SOLL KLARHEIT STIFTEN

Im Jahre 1976 wurde ein neuer Kongress für Abenteuer- und Science-Fiction-Literatur ausgerichtet, der anscheinend die unterschiedlichen Standpunkte wieder vereinheitlichen sollte. Vor allem aber sollte er – wie Abram Vulis zwei Jahre danach mitteilte⁴³ – zusammen mit den Theorietexten in Aufsatzform dazu anhalten, dass «unsere Periodika [...] höhere ideell-künstlerische Ansprüche stellen.» Mit anderen Worten: Man forderte mehr Ideologie ein. Eine besondere Rolle bei der ideellen Ausrichtung des Kongresses kam Arkadij Adamov zu, der mittlerweile zum Vorsitzenden des Rats für Arbeitskontakte zwischen dem Schriftstellerverband der UdSSR und dem Innenministerium geworden war.

Adamov griff aus dem oben dargestellten Spektrum vor allem auf die Thesen Kovskijs zurück. Schon am 30. Juli 1975, also kurz nach der Auslieferung des Bands der *Voprosy literatury*, in dem sich Kovskijs Aufsatz befand, publizierte er einen Artikel in *Literaturnaja gazeta*, in dem sich fast alle Thesen Kovskijs wiederfinden: Es gebe einen neuen Typ von Kriminalroman, der durch die russischen Traditionen und die Erfordernisse der Zeit geprägt sei. Aus einer Erholungsliteratur sei «die schärfste und effektivste ideologische Waffe» geworden. Die Kriminalität werde gemäß den humanistischen Traditionen der russischen Literatur nicht nur als auslösendes Element für die Handlung betrachtet, die «Aufmerksamkeit gilt dem Schicksal dieses [kriminell gewordenen – Ergänzung des Verfassers] Menschen, seinem bitteren, manchmal tragischen Leben.»⁴⁴ Neu sei auch das Bemühen um die Umerziehung des Verbrechers, und bei der Lie-

43 Vulis, A.: «Поэтика детектива» // *Новый мир*, 1978, № 1, стр. 244–258, hier: с. 257: «[...] и Всесоюзное совещание, посвященное актуальным проблемам развития советской приключенческой литературы (январь 1976 года) явно повысили идейно-художественную взыскательность периодических изданий.»

44 Адамов, А. Г.: «Бывают ли хорошие черти? Детектив – пути и перепутья» // *Литературная газета*, 1975, № 31 (30 июля), стр. 5: «[...] острейшее и эффективнейшее идеологическое оружие.» [...] «[...] на горькой, порой трагичной его жизни, [...]»

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

besintrige gehe es nicht um Sex, sondern um tiefe Gefühle. Adamov weist nicht nur Il'inas Idee, in Bezug auf die Kriminalliteratur von Spiel zu sprechen, zurück, sondern auch den Vorschlag Mariëtta Šaginjans, die den Krimi ein «Märchen für Erwachsene»⁴⁵ genannt hatte. Er sagt dazu: «Von einem <Märchen> kann man hier unmöglich sprechen.»⁴⁶

Als vom 06. bis 08. Januar 1976 im Moskauer Fadeev-Haus das *Allunions-arbeitstreffen zu aktuellen Entwicklungsproblemen der sowjetischen Abenteuer- und Science-Fiction-Literatur* abgehalten wurde, trug Adamov dort im Wesentlichen die gleichen Thesen vor.⁴⁷ Diese scheinen in hohem Maße die Zustimmung sowohl der Leitung des Schriftstellerverbands als auch des Innenministeriums gefunden zu haben. Die Tagung hatte etwa 400 Teilnehmer, und sie wurde durch ein Referat Vitalij Ozerovs, des Leitungssekretärs des Schriftstellerverbands der UdSSR, eingeleitet. Ein zweites Referat stammte von Aleksandr Kulešov, dem ersten Stellvertreter des Vorsitzenden der Abteilung für Abenteuer- und Science-Fiction-Literatur bei der Leitung des Schriftstellerverbands. Er kritisierte die immer noch anhaltende Publikation westlicher Kriminalliteratur – wie er sagte – «minderer Qualität», die den Lesern falsche Leitbilder vermittele.

Im September 1976 publizierte auch die Zeitschrift *Voprosy literatury* die Thesen Adamovs – offensichtlich der vorläufige Abschluss ihres Engagements in der Diskussion um den Krimi.⁴⁸ Adamov hatte seine Thesen zu einem 16-seitigen Aufsatz ausgebaut, in dem er die bekannten Charakteristika – darunter immer noch die Umerzienung –, aber auch seltener erwähnte Gesichtspunkte zur Sprache bringt.

Die Ursache für den Erfolg der Gattung sieht er darin, dass das im Krimi gestaltete Geheimnis der in jedem Menschen vorhandenen Neugierde entgegenkomme. Darüber hinaus sei der Krimi ein

[...] Stadtroman, der in hochentwickelten Ländern entstand und dessen Leser in erster Linie Stadtbewohner waren. Sie fanden in den Büchern sich selbst wieder, die Gefahr, die überall neben ihnen lauerte, ihre Feinde und ihre Beschützer. Denn auch das Verbrechen blühte gerade in den Städ-

45 «Er, der Kriminalroman, ist das Märchen für den erwachsenen Menschen, eines das Erkenntnisse vermittelt, moralisiert und völlige Genugtuung verschafft. Es versteht sich, ich habe wirkliche Krimis im Auge [...]» (Шагинян, М.: «Человек и время. Воспоминания. Часть Четвертая» // *Новый мир*, 1975, № 3, стр. 185: «Он, криминальный роман, это сказка для взрослого человека, познавательная, морализующая, дающая полное удовлетворенье. Разумеется, я имею в виду настоящие детективы [...].»)

46 Адамов, «Бывают ли ...», 1975, loc. cit., стр. 5: «Здесь нельзя говорить о «сказке»».

47 Яхонтов, А.: «Романтика, подвиг, мечта» // *Литературная газета*, 1976, № 5 (4 фев.), стр. 4. Eine deutsche Paraphrase des Artikels liegt vor in: Bogatko, I.: «Die soziale Rolle der Phantasie», in: *Sonntag*, (Ost-Berlin), 1976, №12 (21.3.).

48 Адамов, А. Г.: «О советском детективном романе» // *Вопросы литературы*, 1976, № 9, стр. 151–167.

ten auf – auch heute werden bekanntlich die meisten Verbrechen in der Stadt verübt.⁴⁹

In der sowjetischen Kriminalliteratur hätten sich unterschiedliche Typen entwickelt. Es seien der historische, der politische, der im Krieg angesiedelte oder der im Milizmilieu spielende Kriminalroman vertreten. Die bisherigen Versuche, den Krimi theoretisch zu beschreiben, hielt Adamov zwar für nützlich, aber auch für unzulänglich.

Die Position der Literaturfunktionäre, die Adamov hier vortrug, war vor allem durch das Absetzen von der westlichen Kriminalliteratur traditionellen Typs gekennzeichnet. Mitte der 1970er Jahre war dies, wie schon Ende der 1950er Jahre, immer noch das zentrale Kriterium zur Charakterisierung des sowjetischen Krimis. Der wesentliche Unterschied zur *Allrussischen Konferenz* von 1959 bestand allerdings darin, dass man glaubte, nachweisen zu können, wie die neue Qualität von Kriminalprosa entstanden sei: Die inneren Entwicklungsgesetze der Gattung führten (auf historisch-dialektischem Weg) zu einer neuen Entwicklungsstufe, dem Kriminalroman, der in der fortschrittlichsten aller Gesellschaftsformen seine beste Ausprägung erhalten habe. Die Bemühungen der «fortschrittlichen» westlichen Autoren um eine Weiterentwicklung der Gattung werden damit zwar anerkannt, diese können aber nur realistisch das Verbrechen anklagen, nicht aber dessen Überwindung feiern, da dies in der sie umgebenden Wirklichkeit nicht möglich ist, sondern nur im gelebten Sozialismus. Interessanterweise bemühen die sowjetischen Funktionäre zu diesem Nachweis nicht nur das dialektische Denkmodell, sondern auch die literarischen Traditionen der russischen Nationalkultur, in denen der sowjetische Realismus und Humanismus seine Wurzeln zu haben vorgab.

4.2.4 DER VERSUCH EINER SYNTHESE

Die Literaturkritiker waren jedoch nicht bereit, dem von Kovskij geebneten und von Adamov eingeschlagenen Weg zu folgen.

Šajtanov z. B. beharrte weiter auf seinem Standpunkt, der sozialistische Krimi habe einzelne Elemente des Konstruktionsschemas ausgetauscht, damit aber noch keine neue Qualität hervorgebracht.⁵⁰ Keines der Argumente Adamovs ließ

49 Адамов, «О советском ...», 1976, loc. cit., стр. 155: «[...] городской роман, он и возник в высокоразвитых странах, его читателями были прежде всего горожане, и читали они тут о себе, об опасности, которая стоит всюду рядом с ними, читали о своих, почти личных, врагах и о своих защитниках. Ибо и преступность разцветала именно в городах, да и сегодня большинство преступлений совершается, как известно, в городе.»

50 Шайтанов, И.: «Непокорная интрига» // *Детская литература*, 1977, № 9, стр. 21–24.

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

er gelten. Weder die Versuche, die Helden lebendiger zu gestalten, noch der Anspruch des Dokumentarischen, noch die soziale und psychologische Analyse reichten ihm als Argumente für eine klare Trennungslinie zwischen sogenanntem Spiel nach Regeln und Problemroman aus. Der Rätselkrimi habe ein volles Existenzrecht als eine analytische Übung. Wenn auch im sowjetischen Krimi darüber hinaus noch die Untersuchungen nach den Normen der sozialistischen Gesetze geführt würden und das sowjetische Leben dargestellt werde – er bleibe doch ein Krimi.

Ähnlich argumentierte auch Vladimir Šapošnikov. Auch er betonte die Kontinuität der Gattung, die er in erster Linie in der Vorhersehbarkeit des glücklichen Ausgangs der Erzählung begründet sah, weshalb er – ähnlich wie Šaginjan – meinte: «In diesem Punkte ist der Krimi dem Märchen verwandt, wo auch das Böse immer bestraft wird, wo der Held immer mit Ehre aus allen möglichen Gefahren hervorgeht.»⁵¹ Die Verbrecherfiguren seien im sowjetischen Krimi oft mit glaubhaften Hintergründen (досье) versehen, und bei den Ermittlern habe sich ein eigener sowjetischer Typus entwickelt, dem die Literaturkritik zu Unrecht Schematismus und Blutleere vorwerfe. Der Krimi brauche nämlich keinen *Типус* (тип), sondern eine *Šablone* (типаж),⁵² wie es z. B. in der Figur des Majors Pronin vorliege. Der sei lebendig, denn Lev Ovalov, der ihn erschaffen hat, habe «die ganze Garnitur von Klischees verwendet, die normalerweise bei den Verfassern von Kriminalgeschichten üblich sind.»⁵³ Das unnütze Interesse an den Helden lenke Autoren und Kritiker von dem wichtigsten Element des Krimis ab, dem Sujet. Von allen unterschätzt, sei das gute, logisch aufgebaute und spannende Sujet der Lebensnerv der Gattung Krimi, wie es der Konflikt im Drama ist.

Als sich Abram Vulis 1978 noch einmal mit einem längeren Aufsatz zur Poetik des Kriminalromans⁵⁴ zu Wort meldete, versuchte er, die verschiedenen Standpunkte der Diskussion von 1973 bis 1975 in einem übergreifenden Konzept zu integrieren. Ausdrücklich berief er sich auf Šajtanov. Der Grundgedanke seines Konzepts blieb weitgehend derselbe wie in seinem Aufsatz von 1975.

Charakteristisch für diese Gattung sei es, dass sie einerseits – sobald man die Regeln verletzt – die ihr eigene Physiognomie verliert und zu etwas ande-

51 Шапошников, В.: «Детектив: анфас и профиль» // *Сибирские огни*, 1977, № 12, стр. 168–176, hier S. 168: «В этом пункте детектив чем-то сродни сказке, где зло также всегда наказывается, где герой всегда выходит с честью из любых испытаний.»

52 Die sowjetische Literaturtheorie hatte im Anschluss an die oben zitierte und schon mehrfach erwähnte Realismusdefinition Engels' dem Typischen besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Es sollte nicht der soziologisch ermittelbare Durchschnitt sein, nicht der Idealtypus, sondern etwas Anderes, das letztlich die Ideologie festlegte. Diesen Debatten versucht Šapošnikov auszuweichen.

53 Шапошников, «Детектив ...», 1977, loc. cit., стр. 175: «[...] использовал весь набор штампов, употребляемых обычно сочинителями детективов [...]»

54 Вулис, «Поэтика ...», 1978, loc. cit.

rem wird, andererseits aber auch leicht Anleihen bei anderen Gattungen machen kann. Die bisherige sowjetische Diskussion habe vor allem daran gekrankt, dass man den Charakteren zu große Aufmerksamkeit geschenkt hat, diese könnten doch nur Masken bzw. Rollenträger in einem nach festen Regeln organisierten Sujet sei. Zentrales Element des Kriminalromans, das die Handlung vorantreibt, sei die Ermittlung. Sie organisiere das Sujet, das zu den Motiven führt, die nicht notwendigerweise kriminell sind.⁵⁵

Für die Regelmäßigkeit schlug Vulis den Begriff des Schemas vor, den er von Brecht übernimmt. Das Schema habe einen materiellen Charakter, zu dem sich ein ideeller geselle: «Ein Krimi ist eine vorherbestimmte Komposition. [...] Ein Krimi ist eine stark reglementierte Konzeption der menschlichen Beziehungen, die an einem ungewöhnlich pathologischen, kriminellen Schnittpunkt festgemacht sind.»⁵⁶

Diese beiden Aspekte ergeben sich aus dem «analytischen Schlussfolgern» (аналитическое рассуждение), das im Krimi eine dreifache Funktion habe: Es ist nicht nur der Weg der Detektion und die das Sujet organisierende Kraft, es ist auch der Wesenskern der Gattung selbst. Das analytische Denken stelle sich im Krimi sozusagen anhand eines Fallbeispiels selbst dar. Seine Überlegenheit über andere menschliche Regungen wie Angst und Schrecken garantieren den Sieg des Intellekts. Dadurch weise der Krimi dem Märchen verwandte Züge auf, unterscheide sich allerdings von diesem dadurch, dass die logische Grundstruktur alle phantastischen, übernatürlichen Elemente ausschließt. Das Funktionieren des analytischen Denkens stellt sich in der Regel unter Einhaltung der drei aristotelischen Einheiten dar: Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung. Ort und Zeit sind im Krimi ästhetische Kategorien. Über den Begriff des Schemas führt Vulis den Gedanken zum Spiel, wenn er schreibt: «Das Schema selbst ist ein Spielverfahren, das [...] wesentlich die erzählerischen und Erkenntnismöglichkeiten der Literatur erweitert.»⁵⁷

Vulis wies darauf hin, dass schon Edgar Poe in seiner ersten Detektivgeschichte zur Charakterisierung unterschiedlicher Arten des Denkens das Schach- und das Damespiel erwähnt hat. Schließlich zeige die mathematische Spieltheorie, dass das Spiel eine seriöse Angelegenheit ist. Im Kriminalroman habe «[...] das Spiel schon lange Einzug gehalten in Fleisch und Blut der Literatur [...]»⁵⁸ Jede

55 Вулис, «Поэтика ...», 1978, loc. cit., стр. 247.

56 Вулис, «Поэтика ...», 1978, loc. cit., стр. 248: «Детектив – это predeterminedенная композиция. [...] Детектив – это строго регламентированная концепция человеческих взаимоотношений, взятых в особо патологическом, криминальном срезе.»

57 Вулис, «Поэтика ...», 1978, loc. cit., стр. 253: «Сама схема – игровой прием, который [...] существенно расширяет повествовательные и познавательные возможности литературы.»

58 Вулис, «Поэтика ...», 1978, loc. cit., стр. 254: «[...] игра издавна входит в плоть и кровь литературы [...]»

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

Ermittlung stelle experimentelle Versuche und Irrtümer in einem Spiel dar, in dem der Leser gleichzeitig mitspielt und nicht mitspielt (weil er weiß, dass er sich in der fiktionalen Welt aufhält). Den Gegnern des Spielbegriffs in der Krimidiskussion hält Vulis vor, die Regeln zu unterschätzen. Betrachte man zum Beispiel die Regeln, die Ronald Knox aufgestellt hat, etwa das Verbot, Übersinnliches in den Krimi einzuführen, so stelle sich heraus, dass dies eigentlich Regeln seien, die für jede Art von realistischer Prosa Geltung haben könnten. Knox beschreibt nur «das Genre als ein sinnvolles System.»⁵⁹

Die Logik der Detektion entfaltet sich nach Vulis in drei Schritten:

1. «Ein Mensch kann ein Verbrechen nicht begehen, wenn er ein Alibi hat»,
2. «auch wenn ein Mensch kein Alibi hat, kann er kein Verbrechen begehen, wenn er kein Motiv hat»,
3. «auch wenn er kein Alibi hat, wohl aber ein Motiv, begeht ein Mensch kein Verbrechen, wenn er ein Mensch ist.»⁶⁰

Diese Schritte entsprechen den drei Lebensbereichen des Menschen, die im Krimi zur Sprache kommen: Physis (Alibi), Psyche (Motiv) und Ethik.

Unter dem Gesichtspunkt der Ethik gelingt es Vulis nun, die Adamovschen Beschreibungskriterien zu integrieren, da er «echte Menschlichkeit» zum Kriterium für «wirkliche Literatur» macht.⁶¹ Der sowjetische Krimi, der den sowjetischen Lebensstil und das Pathos der Rettung des Menschen propagiere, sei dem westlichen Krimi überlegen.

Damit hatte Vulis einen Kompromiss gefunden, der für fast alle bislang aufgestellten Hypothesen die Plattform einer Integration zu einer Theorie des sowjetischen Krimis hätte sein können. Der Aufsatz zeichnet sich nämlich nicht nur durch beachtlichen literaturtheoretischen und historischen Tiefgang aus, es gelingt dem Autor auch, den Bogen von rein poetologischen zu ideologischen Positionen zu schlagen, so dass ihm sowohl die nüchternen Analytiker als auch die ideologischen Eiferer vom Prinzip her hätten zustimmen können. Das Echo aber blieb aus: Am Ende der 1970er Jahre und Anfang der 1980er Jahre nahm, ohne dass ein Grund dafür ersichtlich ist, das Interesse an der Theorie der Kriminalliteratur wieder stark ab.

59 Вулис, «Поэтика ...», 1978, loc. cit., стр. 255: «[...] жанр как целесообразную систему.»

60 Вулис, «Поэтика ...», 1978, loc. cit., стр. 257: «1) человек не может совершить преступление, если у него есть алиби;» [...] «2) даже если у человека нет алиби, он не может совершить преступление, если у него нет мотива;» [...] «3) даже не имея алиби и имея мотив, человек не совершит преступление, если он человек.»

61 Вулис, «Поэтика ...», 1978, loc. cit., стр. 257: «В основе настоящей литературы подлинная человечность.»

Aus dem Jahre 1979 liegen neben einem allgemeinen Artikel von Vulis zur Abenteuerliteratur⁶² nur noch ein Aufsatz von Leonid Bykov⁶³ und ein Artikel von Adamov⁶⁴ vor, die nichts Neues sagen. Im Jahr 1980 polemisierte Rostislav Pospelov über die Inflation an Kriminalfilmen⁶⁵ und der Schriftsteller Stanislav Rodionov beantwortete Leserbriefe zum Thema Krimi⁶⁶.

Auch das 1980 erschienene Buch von Adamov *MOJ LJUBIMYJ ŽANR – DETEKTIV (Мой любимый жанр – детектив; «Der Krimi: mein Lieblingsgenre»)*⁶⁷ resümierte eher schon bekannte Ansichten, als dass es Neues brachte. So warf Adamov in seinem ersten Kapitel die Frage nach dem Wesen des Krimis auf und führte im zweiten Kapitel erst einmal in die Geschichte des Krimis von Poe bis Chesterton ein. Bei Chesterton habe der Krimi psychologische und ethische Tiefe gefunden, mit seinem Werk schließe die klassische Periode ab. Nach ihr habe eine «graue Woge» trivialer Kriminalgeschichten den Büchermarkt überschwemmt, und nur wenige «grüne Inseln in (diesem) schwarzen Ozean» (so der Titel des dritten Kapitels) hätten die Gattung fortentwickelt: Judy Waton, John Ball, Georges Simenon und Cyril Hare. Erst nach einem eigenen Kapitel über die Kriminalliteraturen der sozialistischen Länder kommt Adamov auf den sowjetischen Krimi zu sprechen, den er an den Beispielen Anatolij Bezuglov/Jurij Klarov, der Brüder Vajner, Pavel Šestakov, Evgenij Ryss, Leonid Slovin, Julian Semenov, Viktor Smirnov, des Ehepaars Ol'ga und Aleksandr Lavrov und anderen beschreibt. Die schon an anderen Stellen veröffentlichten Beobachtungen wurden auch hier nicht wesentlich erweitert. Die letzten 80 Seiten des Buchs widmete Adamov seinen eigenen Texten.

Zwei Jahre nach dem Erscheinen interviewte Zacharov in der Wochenzeitung *Literaturnaja Rossija*⁶⁸ Adamov zu seinem Buch, das in so wichtigen literarischen und literaturtheoretischen Zeitschriften wie *Voprosy literatury*⁶⁹, *Literturnoe obozrenie*⁷⁰, *Novyj mir*⁷¹ und *Junost'*⁷² positiv rezensiert wurde.

62 Вулис, А.: «Капризы двуликого Януса» // *Литературная газета*, 1979, № 14 (4 апр.), стр. 6.

63 Быков, Л.: «Детектив – возможности и заботы» // *Урал*, 1979, № 4, стр. 150–158.

64 Адамов, А.: «Особый срез реальной жизни» // *Литературная Россия*, 1979, № 23 (8 июн.), стр. 16.

65 Пospelov, Р.: «Перчатки, парики, пистолеты. Детектив за детективом: полемические заметки» // *Литературная газета*, 1980, № 38 (17 сен.), стр. 8.

66 Родионов, С.: «Почему мне нравится детектив» // *Аврора*, 1980, № 9, стр. 131–136.

67 Адамов, А. Г.: *Мой любимый жанр – детектив. Записки писателя*. Москва: Советский писатель, 1980.

68 Захаров, В./Адамов, А.: «Детектив – это серьезно» // *Литературная Россия*, 1982, № 23 (4 июн.), стр. 9.

69 Нехотин, В.: «Детектив: легенды и действительность» // *Вопросы литературы*, 1982, № 4, стр. 192–197.

70 Ревич, В.: «Признание в любви» // *Литературное обозрение*, 1981, № 9, стр. 72–74.

71 Дубашинский, И.: «[Без заголовка]» // *Новый мир*, 1981, № 7, стр. 268–169.

72 Сидоров, Е.: «Слово о любимом жанре» // *Юность*, 1982, № 1, стр. 101.

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

Damit war die Diskussion um Wesen und Aufgaben der sowjetischen Kriminalliteratur erst einmal erschöpft, die Beiträge der Jahre 1982 und 1983 brachten keine wesentlich neuen Aspekte in die Diskussion ein. So brach etwa Jurij Feofanov Anfang 1982 noch einmal eine Lanze für das staatspädagogische Engagement der Autoren im Krimi, und zwar mit dem Argument, bei solch wichtigen gesellschaftlichen Erscheinungen wie dem Verbrechen «muss der Autor auch Staatsbürger sein»⁷³, Sergej Plechanov dagegen⁷⁴ forderte – wieder einmal – die Überwindung des Krimischemas und die Hinwendung zur hohen Verbrechenliteratur. In einem späteren Beitrag⁷⁵ untersuchte er einige Werke nichtrussischer sowjetischer Krimiautoren, und stellte ein Jahr später in einer Sammelrezension ein gutes halbes Dutzend neuer Krimiautoren vor, deren Werke er für lesens- und bemerkenswert hielt.⁷⁶ V. Zacharov untersuchte in einem Artikel von 1983 die Gestaltung der positiven Helden⁷⁷, und der Jurist Gennadij Polozov ging in zwei Artikeln der Frage nach, inwieweit die Krimiautoren in ihren Werken der Forderung nach Popularisierung der Rechtskenntnisse genügen.⁷⁸

Damit schließt sich in gewisser Weise ein Kreis: Nikolaj Španovs Roman *V NOVODNJUJU NOČ'*, der am Anfang der Wiederbelebung des sowjetischen Krimis stand, war von einem Juristen und Kriminalisten rezensiert worden. Dieser hatte dem Autor vorgeworfen, seine positiven Helden agierten nicht nach den Normen, die für einen sowjetischen Kriminalisten Vorschrift seien. 27 Jahre später erfreut sich das Genre wieder besonderer Aufmerksamkeit seitens der Juristen. Die Zielsetzung allerdings hatte sich geändert: Hatte Vasil'ev 1956 noch dem Erzieherischen die absolute Priorität eingeräumt, gilt für Polozov eine andere Werthierarchie:

In den Werken der Kriminalgattung würde ich drei Aspekte unterscheiden: den unterhaltenden, den erzieherischen und den Erkenntnis vermittelnden. Wenn ein spannendes Sujet vorliegt und interessante Abenteuer – dann ist es gut. Wenn darüber hinaus noch eine gute erzieherische Ladung vorliegt – dann ist es besser. Aber wenn darüber hinaus ein Erkenntnismoment vorliegt, d. h. der Schriftsteller führt die Menschen unaufdring-

73 Феофанов, Ю.: «Жизнь и жанр» // *Литературная газета*, 1982, № 10 (10 мар.), стр. 4: «И автор тут обязан быть и гражданином.»

74 Плеханов, С.: «Правила игры и законы жанра. Polemические заметки о детективных повестях» // *Литературная газета*, 1982, № 13 (31 марта), стр. 4.

75 Плеханов, С.: «Раскольников против Мегрэ. Популярный жанр: границы и безграничность» // *Литературная газета*, 1982, № 48 (1 дек.), стр. 4.

76 Плеханов, С.: «Серьезные заботы «легкого» жанра» // *Литературная Россия*, 1979, № 23 (8 июн.), стр. 16.

77 Захаров, В.: «Этот нелегкий «легкий» жанр» // *Литературная Россия*, 1983, № 38 (16 сен.), стр. 11.

78 Полозов, Г.: «... А по закону?» // *Вопросы литературы*, 1983, № 6, стр. 208–214. Полозов, Г.: «Образ справедливости. Заметки юриста» // *Новый мир*, 1983, № 12, стр. 218–226.

lich und taktisch an die Kenntnisse der feststehenden rechtlichen Prinzipien heran, die in unserer Gesellschaft existieren – dann ist es vorzüglich.⁷⁹

Vergleicht man den Stand der theoretischen Diskussion zu Beginn der 1980er Jahre mit den Diskussionen von 1958, so zeigen sich deutliche Fortschritte:

1. Das Problem der Existenzberechtigung der Gattung stellte sich überhaupt nicht mehr. Als Transportmittel für staatsbürgerliche Werte erfreute sich das Genre der Aufmerksamkeit nicht nur des Innenministeriums, wobei allerdings eine Umschichtung der zu vermittelnden Tugenden sichtbar geworden ist: Man sprach nicht mehr von revolutionärer Wachsamkeit, sondern von Kenntnissen über Gesetze und Verfahren, der Krimi galt gar als Schulungstext für die Exekutive.⁸⁰
2. Die terminologischen Probleme sind weitgehend geklärt.
3. Obwohl unter den Theoretikern keine Einigkeit über die Kriterien herrschte, mit deren Hilfe *hohe* Kriminalliteratur von *leichter* Lektüre zu unterscheiden wäre, ist allgemein die Tendenz zu beobachten, den Krimi nicht mehr *a priori* als minderwertig einzustufen. Während die Literaturfunktionäre das sozialpädagogische Moment zum ausschlaggebenden Kriterium machen, dominiert bei einigen Literaturwissenschaftlern die erkenntnistheoretische Leistung des Genres.
4. Die westliche Kriminalliteratur wird wesentlich differenzierter betrachtet, was besonders den sozialkritisch orientierten Autoren zugutekommt.

4.3 ALTE NAMEN, NEUE THEMEN UND VARIANTEN

Die Texte der 1970er Jahre bewegten sich in Kompositionen und Erzählweise weithin im Rahmen der bis dahin erprobten Varianten. So folgte etwa Julian Semenovs Polizeikrimi der 1970er Jahre dem Schema der frühen 1960er Jahre: in OGAREVA, 6 (Огарева, 6; «Ogareva[straße], 6») von 1972 finden sich dieselben erzählerischen und kompositorischen Verfahren, die schon in seinem Erfolgs-

79 Полозов, «... А по закону?», loc. cit., стр. 208: «В произведениях детективного жанра я выделяю обычно три стороны: развлекательную, воспитательную и познавательную. Если есть острый сюжет и интересные приключения – хорошо. Если есть при этом и воспитательный заряд – еще лучше. А если к тому же есть и элемент познавательности, который дает возможность неназойливо, ненарочито приобщать людей к знанию определенных правовых принципов, существующих в нашем обществе, – это отлично.»

80 Костенко, В. И.: «О детективной литературе» // *Труды Высшей следственной школы МВД СССР*, выпуск 12 (Волгоград, 1976, стр. 154–164. Kostenkos historischer Abriss der Kriminalliteratur hat das erklärte Ziel, die zukünftigen Untersuchungsführer mit den besten Erzeugnissen der Kriminalliteratur bekannt zu machen, deren Lektüre eine Art Begleitstudium zur theoretischen Ausbildung sein soll.

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

krimi PETROVKA, 38 von 1963 anzutreffen waren. Allerdings sind die Bestandteile auf den neuesten Stand gebracht: Kostenko ist mittlerweile zum Obersten aufgestiegen und residiert nicht mehr im Hauptquartier der Miliz, sondern im Innenministerium, dessen Adresse der Erzählung den Titel gibt.⁸¹ An die Stelle der Gewaltkriminalität einer Bande ist das Wirtschaftsverbrechen ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, der Ort der Handlung ist nicht nur Moskau, das Verbrechen hat Unions-Format; neben Russen ist auch der Georgier Kealava in ein Verbrechen verstrickt. Der Sujetaufbau ist aber ähnlich wie in PETROVKA, 38: Etwas mehr als ein Drittel der Handlung spielt sich im Milieu der Verbrecher ab, die beiden Handlungsstränge verlaufen weitgehend parallel.

4.3.1 ARKADIJ ADAMOV

Im Jahre 1973 führte Arkadij Adamov die Perspektive des Ich-Erzählers in einen seiner Texte ein. Aus der Reihe um den Helden Vitalij Losev veröffentlicht er den Roman ZLYM VETROM (Злым ветром; Der verschwundene Hotelgast, wörtl.: «Mit einem bösen Wind») zuerst einmal als zwei in sich abgeschlossene Erzählungen: ZLYM VETROM erschien in der Zeitschrift *Aurora*, die Fortsetzung KVADRAT SLOŽNOSTI (Квадрат сложности; «Schwierigkeiten im Quadrat») in *Junost*.⁸² In der Buchausgabe von 1975 bilden die beiden leicht überarbeiteten Erzählungen dann zwei Teile eines Romans.⁸³

Inspektor Losev wird beauftragt, eine Reihe von Hoteldiebstählen – sechs an der Zahl –, die alle nach demselben Muster begangen werden, aufzuklären. Eines der gestohlenen Kleidungsstücke und das nach den Augenzeugenangaben gefertigte Phantombild (фото-робот) helfen, den verkrachten Schauspieler Mušanskij als Täter zu identifizieren. Da dieser aber als «Reisetäter» arbeitet, können ihn die Detektive erst stellen, nachdem sie alle seine Kontakte in Moskau aufgedeckt haben. Einer der beraubten Hotelgäste scheint spurlos verschwunden zu sein. Deshalb forschen die Detektive weiter nach diesem Mann. Dabei stoßen sie auf einen ganzen Ring von Wirtschaftskriminellen, die gerade einen aus ihrem Kreis umgebracht haben, weil er Gold veruntreut hat. Eine Spur führt nach Odessa, wo Losev und Leutnant Lena Zlatova, als Touristen getarnt, verdeckt ermitteln. Mit der tatkräf-

81 Семенов, Ю.: «Огарева 6». // *Октябрь*, 1972, № 11, стр. 23–119.

82 Адамов, А.: «Злым ветром» // *Аврора*, 1973, № 8, стр. 34–47; № 9, стр. 37–48; № 10, стр. 34–45. Адамов, А.: «Квадрат сложности» // *Юность*, 1973, № 10, стр. 24–40; № 11, стр. 43–67; № 12, стр. 65–84.

83 Адамов, А.: *Злым ветром*. Москва: Молодая гвардия, 1975. Zitiert wird nach der Auflage 1978. Die Übersetzung folgt: *Der verschwundene Hotelgast* (= *Zlym vetrom*; dt.), übers. v. Thomas Reschke. Berlin: Verlag Volk und Welt 1985 (2. Aufl.) [die erste Aufl. war als Broschüre erschienen].

tigen Unterstützung der Kriminalbehörden von Odessa gelingt es Losev, die Mitglieder der Bande festzunehmen.

Das Erzählen in der ersten Person bedingt automatisch eine stärkere Konzentration auf Vitalij Losev, die Rolle von Igor' Otkalenko wird zu einer Nebenrolle, da Vitalijs persönliche Eindrücke und Überlegungen – aber nur seine – in den Gang der Ereignisse eingeschoben werden können. So weiß der Leser etwa nicht nur von der Ehekrise der Otkalenkos, weil Vitalij über die Scheidung der Ehe seines Kollegen nachdenkt, sondern auch über das Glück im allgemeinen⁸⁴ und natürlich über seine Arbeit.⁸⁵ Auch die Zeugen, die Verdächtigen und die Verbrecher werden aus der Perspektive Vitalijs gezeichnet. Das ist bei den weiblichen Figuren besonders auffällig, da diese in ihrer Wirkung auf Vitalij gezeichnet werden. Bei der Zeugin Tatjana Ivanovna heißt es etwa:

Übrigens ist sie verteufelt schön. Das Kostüm umschließt ihre Form derart, dass ich mich anstrengen muss, ihr nur in die Augen zu blicken. Aber in diesen Augen kann man fast ertrinken. Und sie lächelt mich derart an, dass ich an die berühmte Novelle denken muss, in der der Held dauernd nach dem Glockenstrang sucht, um den Teufel zu vertreiben. [...] Und sie ist schon bereit, sich mir an den Hals zu werfen, oder so etwas. Nun, das ganze Lied ist mir bekannt.⁸⁶

Und schließlich Galja:

Na, das ist eine Biene! Die sprüht nur so vor Sex. Herausfordernd freche schwarze Augen, ein leuchtender Schmollmund, unter dem eng anliegenden Seidenkittel ein hoher, üppiger Busen und schlanke ganz bezaubernde Hüften, und der Gang ist so, als ob sie sich Ihnen anbiete.⁸⁷

Der Flirt mit dieser Galja ist für Vitalij lediglich Pflicht – seiner Svetlana, mit der er mittlerweile verlobt ist, wird er nicht einmal in Gedanken untreu. Schon im

84 Адамов, А.: «Злым ветром» // тот же: *Инспектор Лосев. Диалогия*. Москва: Советский писатель, 1978, loc. cit., стр. 168.

85 Адамов, «Злым ...», 1978, loc. cit., стр. 204 ff.

86 Адамов, «Злым ...», 1978, loc. cit., стр. 18: «Красива она, между прочим, чертовски. Костюм облегает ее формы так, что я стараюсь глядеть ей только в глаза. Но и в глазах этих можно запросто утонуть. И улыбается она мне так, что я вспоминаю знаменитую новеллу, где герой все искал веревку от колокола, чтобы прогнать беса. [...] Она уже готова броситься мне на шею или что-то в этом роде. В общем, вся эта песня мне знакома.»

87 Адамов, «Злым ...», 1978, loc. cit., стр. 257: «Да, вот это бабочка! Секс прямо-таки прет из нее. Вызывающие дерзкие черные глаза, яркие пухлые губы, под облегающим шелковым халатиком высокая, пышная грудь и стройные, совершенно пленительные бедра, а походка такая, словно она несет себя вам.»

ersten Teil des Romans hatte sich Vitalij in Erfüllung seiner Dienstpflichten einer Frau nähern müssen – so erhält auch das erotische Moment im sowjetischen Krimi einen gewissen Stellenwert. Dies aber nur im Hinblick auf die eigene Tradition, die Kombination *Sex and Crime* fällt ausgesprochen züchtig aus. Als besonders schön dargestellte Frauen gibt es in diesem Roman aber nicht nur in der Gruppe der Zeugen und Verdächtigen, auch Leutnant Lena Zlatova selbst, die Vitalij nach Odessa begleitet, wird als schön beschrieben. Sie entpuppt sich dazu auch noch als sympathische Kollegin. Trotzdem wird der Dienst von Frauen in der Kriminalmiliz mitunter als problematisch eingestuft. Einerseits behauptet zwar Major Cvetkov: «Sie haben ihre eigenen Qualitäten, die wir nicht haben. [...] Zum Beispiel eine außergewöhnliche Intuition und eine außergewöhnliche Beobachtungsgabe.»⁸⁸ Aber während Vitalij die Folgen einer Schlägerei auskuriert, stellt er fest: «Nein, für Frauen ist es zu hart in unserem Beruf, man sollte sie dazu – zumindest was solche Operationen angeht – nicht zulassen. Sie nehmen alles zu emotional auf. Die Gleichberechtigung hat auch ihre Grenzen.»⁸⁹ Damit ist im Oeuvre Adamovs die Gastrolle weiblicher Detektive beendet.

Was die Kriminalität angeht, so steht wieder ein Wirtschaftsdelikt im Zentrum, von dem Losev anfangs nicht weiß, wie es überhaupt verübt wurde. Oberinspektor Surkov vom OBChSS klärt ihn (und damit auch den Leser) umfassend über die Arbeitsweise der Verbrecher im weißen Kragen auf, indem er beschreibt, wie gleichzeitig wenige hochwertige und viele minderwertige Produkte hergestellt werden. Die hochwertigen Exemplare werden unter der Hand verkauft und werfen große Gewinne ab.⁹⁰ Die unverhältnismäßig umfangreiche Beschreibung illegaler wirtschaftlicher Aktivitäten – die für den eigentlichen Fortgang der Handlung nur eine untergeordnete Rolle spielen – zeigt deutlich, dass Adamov die Schädlichkeit solchen Tuns dem Leser vor Augen führen möchte. An der Figur Pirožkov wird deutlich, wie ein anfangs durchaus ehrlicher Mann ganz allmählich durch die tägliche Praxis der Schiebereien im Konzern (трест) moralisch korrumpiert und fast in ein Gewaltverbrechen verstrickt wird. Die Figur Zurich hat den Weg zur Gewaltkriminalität schon hinter sich: Vom Wirtschaftsschieber ist er zum Anstifter eines Mordes geworden.

Die Verbindung von Wirtschaftskriminalität und Gewaltverbrechen soll den Nachweis erbringen, dass erstere nicht als Kavaliersdelikt eingestuft werden darf, wie es anscheinend in weiten Kreisen der Sowjetbevölkerung üblich war. Schwierig für die Bewertung ist, dass sich viele der Aktionen der Schieber immer noch

88 Адамов, «Злым ...», 1978, loc. cit., стр. 243: «У них свои качества, которых у нас нет. [...] Например, особая интуиция и особая наблюдательность.»

89 Адамов, «Злым ...», 1978, loc. cit., стр. 307: «Нет, все-таки женщинам слишком трудно на нашей работе, их нельзя к ней допускать, во всяком случае, вот к таким операциям, это жестоко. Они слишком эмоционально все воспринимают. Равенство тоже имеет свои границы.»

90 Адамов, «Злым ...», 1978, loc. cit., стр. 231.

im Rahmen der Gesetze bewegen – «dank Nachschlagewerken jeder Art, und auch dank korrigierenden und ergänzenden Beschlüssen, Instruktionen und provisorischen Anordnungen, die es im Überfluss gibt.»⁹¹

Die Grauzone wirtschaftlicher Aktivität sollte auch im Krimi nicht ganz inkriminiert werden. Die Arbeit der vielen *Beschaffer* (толкачи), die die schwerfällige Planwirtschaft durch kreative Problemlösungen funktionsfähig halten, wird als eine zwar im Prinzip verwerfliche, in der Praxis aber häufig notwendige Erscheinung eingestuft.⁹² Sobald allerdings *Bereicherung* (халтура) im Spiel ist, ist für Adamov die Grenze zur Wirtschaftskriminalität überschritten.

Arkadij Adamov führte zwar 1975 in ПЕТЛЯ (Петля; Die Tote in der Baugrube, wörtl.: «Die Schlinge»)⁹³ sowohl thematisch (Wirtschaftskriminalität) als auch erzählerisch (Ich-Perspektive) die 1973 in ЗЛЫМ ВЕТРОМ eingeführten Verfahrensweisen weiter, in ČAS NOČI (Час ночи; Ein Uhr nachts) von 1977 aber kehrte er zur Erzählweise seiner frühesten Krimis zurück,⁹⁴ das heißt, einige Erzählsequenzen sind wieder aus der Perspektive der Verbrecher geschildert. Auch über das Thema der Wirtschaftskriminalität ist ČAS NOČI mit den letzten Romanen verbunden:

Die Moskauer Kriminalmiliz muss den Tod eines jungen Mannes klären, dessen Leiche im Hof eines Moskauer Wohnblocks aufgefunden wurde. Über ein bei dem Toten gefundenes Notizbuch und ein Telefongespräch stoßen die Detektive auf eine Gruppe von Wirtschaftsschiebern, die den Toten als Kurier einsetzten. Man hat ihn umgebracht, weil die «Geschäftsbeziehungen» abgebrochen werden sollten, und der Moskauer Grossist seinen Partner um die Bezahlung der letzten Lieferung prellen wollte. Vitalij Losev gibt sich als Fernsprechmechaniker aus und schleicht sich in die Bande ein. Nachdem das ganze Ausmaß des Delikts offenkundig geworden ist, werden alle daran Beteiligten verhaftet.

Die Rückkehr zur auktorialen Erzählung ermöglichte es Adamov, den Charakteren der Gesetzesbrecher und der Nebenfiguren größere Aufmerksamkeit zu kommen zu lassen. Am Anfang eines jeden der sieben Kapitel werden einzelne Figuren in Gesprächen oder durch ihren Lebenslauf vorgestellt. Bei solchen Gelegenheiten erfährt der Leser Einzelheiten der Planung und Abwicklung von Wirtschaftsdelikten, etwa über den Absatz der Waren an den Endverbraucher, der in

91 Адамов, «Злым ...», 1978, loc. cit., стр. 214: «[...] благо всякого рода справочников, а также корректирующих и дополняющих их постановлений, инструкций и временных указаний всегда имеется в избытке.»

92 Vgl. zu diesem Phänomen etwa: Каликин, В.: «Едут, едут <толкачи> ...» // *Литературная газета*, 1972, № 37 (13 сент.), стр. 10.

93 Адамов, А.: «Петля» // *Юность*, 1975, № 4, стр. 48–60, № 6, стр. 58–69, № 7, стр. 39–48, № 8, стр. 40–62.

94 Адамов, А.: *Час ночи. Повести*. Москва: Воениздат, 1977.

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

Form von amerikanischen Verkaufsparties organisiert war,⁹⁵ über den Versand von Frachtbriefen, zu denen es keine Ware gibt⁹⁶, und über sogenannte Geschenke an einflussreiche Persönlichkeiten.⁹⁷

Die Anfänge der Kapitel zwei und vier sind Vitalij Losev und seiner Familie gewidmet, das dritte wird mit einer Kurzbiographie der Valja Berezina eingeleitet. Diese Zeugin spielt für den Gang der Ermittlungen eine nur untergeordnete Rolle – sie hilft den Ermittlern dabei, das Opfer zu identifizieren. Wenn ihr trotzdem ein großer Teil des Kapitels gewidmet ist, so ist dies ein eindeutiger Hinweis auf die Bedeutung, die ihrem Lebenswandel als warnendes Beispiel beigegeben werden soll: Sie ist ein gut aussehendes Mädchen, das sich jedem Jungen hingibt, trinkt und bei der Arbeit unzuverlässig ist, bis sie Nikolaj kennenlernt und sich zum ersten Mal in ihrem Leben richtig verliebt. Als Nikolaj dann in Moskau umgebracht wird, kehrt sie aus Kummer zu ihrem Lotterleben zurück. Hauptmann Murzin setzt sich dafür ein, dass sie einem Bautrupps des Komsomol' zugeteilt wird, damit sie auf einer großen Jugendbaustelle ein neues Leben anfangen kann.⁹⁸

Die «Umerziehung» ist damit also wieder ein aktuelles Thema im Krimi. Gegenüber den ausgehenden 1950er Jahren, beginnenden 1960er Jahren allerdings in einer weniger pathetischen Form.

Die Kriminalgeschichten, die Adamov in den 1980er Jahren veröffentlicht hat, bewegen sich in dem Rahmen, den er in den 1970er Jahren gesteckt hatte. Das Ermittlerkollektiv bleibt dasselbe, wobei es bei besonderen Einsätzen durch weitere Mitarbeiter verstärkt wird. Auch hier steht wieder die Wirtschaftskriminalität im Mittelpunkt.

In *NA SVOBODNOE MESTO* (1982; *На свободное место*; Marktlücken, wörtl.: «Auf den freien Platz») sind, wie schon in früheren Texten Adamovs, die Gewaltverbrecher wieder ausführende Organe der Wirtschaftsverbrecher. Deren Chefs legen sich Philosophien des Egoismus bereit, mit denen sie ihr Handeln rechtfertigen. Eine große Zahl von Mitarbeitern der Miliz wird präsentiert, es kommt auch einmal die Konkurrenz unter den Abteilungen zur Sprache, wenn Vitalij Losev sich über die Arroganz eines Kollegen vom OBChSS ärgert.⁹⁹ Zeugen und Nebenfiguren bringen viele Details aus dem sowjetischen Alltag in den Text. Da-

95 Адамов, 1977, loc. cit., стр. 429.

96 Адамов, 1977, loc. cit., стр. 461.

97 Адамов, 1977, loc. cit., стр. 494/5.

98 Адамов, 1977, loc. cit., стр. 473.

99 Окаемов, der auch ständig «элементарно» (Sherlock Holmes' «Elementary, my dear Watson») in seine Reden einflücht, wird auch in seinem Äußeren als unsympathisch, affektiert und arrogant, beschrieben: «Окаемов hingegen zeigt mit seinem ganzen Auftreten spöttische Herablassung. Es ist, als würde er sagen: «Nun, was sind deine unbedeutenden Angelegenheiten im Vergleich mit meinen äußerst wichtigsten». Das ist eine lausige und dumme Art.» (Адамов, А.: «На свободное место. Роман.» // тот же: *Инспектор Лосев. Трилогия*. Москва: Советский писатель, 1985, стр. 588: «Окаемов же всем своим видом демонстрирует насмеш-

bei fällt auf, dass jedes Mal, wenn Vitalij sich in einem Café oder Restaurant etwas zu essen bestellen möchte, die Unfreundlichkeit des Personals und die mangelnde Auswahl der Speisen erwähnt wird. Dagegen gibt es in Južnomorsk ein Geschäft für Konfektionswaren (готовое платье), das den Kriminalisten wegen seiner Auswahl und der Freundlichkeit der Verkäuferinnen beeindruckt:

Die sympathischen und freundlichen jungen Verkäuferinnen in eleganten dunkelgrauen Kleidern und roten Manschetten und Gürteln sind keineswegs mit eigenen Angelegenheiten und Plaudereien beschäftigt, sondern lächeln Davud und mich an und scheinen geradezu davon zu träumen, uns zu bedienen. Ein erstaunlich ungewohntes und – man muss sagen – angenehmes Gefühl. Ja, das Geschäft ist anscheinend richtig eingerichtet, da kann man nichts sagen, ein mustergültiges Geschäft.¹⁰⁰

Dieses Geschäft wird von Geli Ermakov geführt, der sich später als Krimineller entpuppt. Je besser das Geschäft funktioniert, desto mehr illegalen Gewinn macht er. Das Privatinteresse wirkt sich also auch auf die Zufriedenheit der Kunden aus.

Dieses indirekte Plädoyer für mehr Markt wird aber sofort wieder relativiert, wenn gezeigt wird, dass zu viel Gewinnstreben in die Gewaltkriminalität führt. Der Schieber Barsikov wird zum skrupellosen Egoisten, der Konkurrenten aus dem Weg räumen lässt. Als Vitalij ihm nach der Verhaftung sein Tun vorhält, erklärt der ihm:

Ich kann nicht zusehen, wenn ringsum alle geschäftlichen Möglichkeiten zum Teufel gehen. [...] Die Lücken der allgemeinen Planung müssen ausgefüllt werden. [...] So eine freie Stelle, die die staatliche Produktion nicht wahrnehmen will oder kann, fordert uns einfach heraus.¹⁰¹

Den Kriminalisten nennt er einen «klugen Idealisten», der nicht sieht, wie «der Versuch einer allgemeinen totalen Planung» in Kombination mit der «Drohung

ливую снисходительность. Он как бы говорит: «Ну, что ваши пустяжные дела стоят по сравнению с моими, наиважнейшими делами ...» Паршивая и неумная это манера.»).

100 Адамов, «На свободное ...», loc. cit., стр. 589: «Симпатичные и приветливые девушки-продавщицы в изысканных темно-серых платьях с красными отворотами и поясками вовсе не заняты собственными делами и болтовней, а улыбаются именно нам с Давудом и, кажется, прямо-таки мечтают нас обслужить. Удивительно непривычное и, надо сказать, приятное ощущение. Да, магазин поставлен, видимо, как надо, ничего не скажешь, прямо-таки образцовый магазин.»

101 Адамов, «На свободное ...», loc. cit., стр. 660: «Я не могу спокойно видеть, как пропадают кругом всякие коммерческие возможности. [...] прорехи всеобщего планирования неизбежно заполняются, [...]. Свободное место, которое не хочет или не может занять государственное производство, просто требует внимания.»

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

mit dem Strafgesetzbuch» die vielen Möglichkeiten zu einer «außergesetzlicher Tätigkeit»¹⁰² überhaupt erst hervorbringt. Losev argumentiert dagegen mit dem Gesetz und mit Werten wie Anständigkeit und Freundschaft, auf das Problem der Lücken geht er nicht ein.

4.3.2 ARKADIJ UND GEORGIJ VAJNER

Die Krimis der frühen 1970er Jahre sind fast alle durch ein personalisiertes Erzählen gekennzeichnet. Damit schloss sich auch dieses Genre einem allgemeinen Trend der russisch-sowjetischen Prosa an.¹⁰³ Dies wird vor allem im Werk der Brüder Vajner deutlich. Mit *JA, SLEDOVATEL'* (Я, следователь; Schleifspuren im Gras, wörtl.: «Ich, der Untersuchungsführer») aus dem Jahre 1969¹⁰⁴ hatten sie einen Krimtext vorgelegt, in dem die Ich-Perspektive dominiert und mit der Fiktion des Dokumentarischen kombiniert wird, so wie sie es schon in *ČASY DLJA MISTERA MARGULAJSA* (resp. *KELLI*) versucht hatten.

JA, SLEDOVATEL' trug beim Vorabdruck in der Zeitschrift den Untertitel *ROMAN V DOKUMENTACH* («Ein Roman in Dokumenten») und ist formal in 84 «Aktblätter» unterteilt, von denen mehr als die Hälfte Protokolle, Anordnungen, Telegramme, Gutachten und ähnliches enthält.

Der namenlose Ich-Erzähler ist damit beauftragt, den Mörder eines jungen Mannes zu finden, der auf der Krim erschossen aufgefunden wurde. Nachdem die ortsansässigen Verdächtigen ausscheiden, reist der Detektiv nach Tallinn, wo es ihm gelingt, den Toten als den Seemann Koreckij zu identifizieren. Er reist nach Leningrad, um unter Koreckijs Bekannten den Mörder zu suchen, eine Spur führt ihn von dort nach Moskau. In Moskau erfährt er, dass der von ihm Gesuchte sich unter falschem Namen in Riga aufgehalten hat. Mit der Hilfe der Kellnerin Ėlga gelingt es ihm, in Riga zumindest die Freundin des Mörders ausfindig zu machen. Nachdem der Verdächtige in Riga einen Überfall auf einen Geldtransport versucht hat, flieht er nach L'viv (russ.: L'vov), wohin ihm der Detektiv folgt. In L'viv endlich gelingt es diesem, den Verbrecher festzunehmen, nach vollendeter Mission erwartet ihn überraschenderweise Ėlga aus Riga im Hotel.

Es liegt nahe, in dem Ich-Erzähler Tichonov zu sehen. Die Erzählung ist im Grunde eine mit persönlichen Gedanken angereicherte Dokumentation einer

102 Адамов, «На свободное ...», loc. cit., стр. 659: «Вы просто умный идеалист» ... «в попытке тотального планировка и одновременно запугивания Уголовным кодексом» ... «для незаконной деятельности.»

103 См. Schmid, W.: «Thesen ...», loc.cit., S. 73 ff.

104 Вайнер, А./Вайнер, Г.: «Я, следователь ... Роман в документах» // *Огонёк*. 1969, № 14, стр. 28–31; № 15, стр. 26–28; № 16, стр. 28–31; № 17, стр. 28–30; № 18, стр. 28–30; № 19, стр. 27–30; № 20, стр. 29–31; № 22, стр. 29–31; № 23, стр. 28–29; № 24, стр. 28–31.

Ermittlung, eine kommentierte Kriminalakte. Sogar ein Rezept, das für die Ermittlungen wichtig ist, wird abgebildet.

Der Text nähert sich dem von Todorov erwähnten Extremfall,¹⁰⁵ in dem die eigentliche Erzählung, der Diskurs, weggefallen ist und der Leser nur noch mit Unterlagen konfrontiert wird. Die Autoren thematisieren das Verhältnis von Geschichte und Erzählung, indem sie ihre Helden einen Vergleich aufstellen lassen zwischen der Detektion und dem Zusammenstellen eines Buchs:

Mir will der Gedanke nicht aus dem Kopf, dass verwickelte Fälle einem Buch ohne Anfang und Ende gleichen. Da sind wichtige, bedeutungsvolle Dinge geschehen, [...] und das alles endete mit einem Drama. Ich aber besitze nur wenige Seiten dieses Buches, [...]. Ich muss das Ganze zu Ende schreiben. Doch dazu muss man alle Seiten des Anfangs finden. [...] All das sind Rätsel. Und um den Abschluss des Buches zu Ende schreiben zu können, müssen sie ganz genau gelöst werden. Selbst die gefundenen Seiten sind nicht nummeriert, obwohl sie der Reihe nach sortiert werden müssen. Und die Hauptsache: es dürfen keine Seiten aus einem anderen Buch dazwischen geraten ...¹⁰⁶

Dieses offensichtliche Bekenntnis zur Tradition des intellektuellen Detektivs, dem es in erster Linie um die Aufklärung eines komplizierten Sachverhalts und erst in zweiter Linie um das Ausschalten eines Verbrechers geht, beinhaltet auch eine deutliche Absage an die Tradition des Action-Helden. Der Ich-Erzähler meint: «Solche Abenteuer reichen für einen zweiteiligen Western. Aber ich bin nicht Yul Brunner. Ich bin weder ein Held, noch ein Abenteuerer.»¹⁰⁷ Nach der aufregenden Festnahme bekräftigt er: «Ich bin wirklich kein Held. Die Abenteuer eines James Bond wären nichts für mich.»¹⁰⁸ Auch Èlga bestätigt ihm: «Sie sind überhaupt nicht ein solcher Husar, als der Sie erscheinen wollen.»¹⁰⁹

105 S. o. S. 52.

106 Вайнер, «Я, следователь ...», 1969, loc. cit., № 14, стр. 29: «Мне часто приходит в голову, что запутанные дела похожи на книги без конца и без начала. Происходили какие-то значительные события, [...] а разрешилось все это драмой. У меня в руках всего несколько страниц, [...]. Мне надо все дописать до конца. Но для этого нужно разыскать все странички начала. [...] Все это – загадки. И чтобы дописать конец книги правильно, надо отгадать их точно. Но даже найденные страницы не имеют нумерации, хотя сложить их нужно по порядку. И главное, чтобы сюда не попали страницы из другой книги ...»

107 Вайнер, «Я, следователь ...», 1969, loc.cit., № 17, стр. 29: «Таких приключений хватит для двухсерийного вестерна. Но я ведь не Юл Бриннер. Я не герой и не искатель приключений.»

108 Вайнер, «Я, следователь ...», 1969, loc.cit., № 14, стр. 31: «Я ведь совсем не герой, и приключения Джеймса Бонда не по мне.»

109 Вайнер, «Я, следователь ...», 1969, loc.cit., № 20, стр. 30: «[...] и совсем вы не такой гусар, каким хотите казаться.»

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

Die Ermittlungsarbeit ist für den Ich-Erzähler in erster Linie ein Beruf. Um ihn ausüben zu können, «bedarf es keines ‹brennenden› Herzens. Man muss sich nur daran erinnern, dass Leute dich beauftragt haben zu sagen: ‹Mein ist die Rache›.»¹¹⁰

Das Zitat ist unter zwei Gesichtspunkten bemerkenswert. Erstens sagt sich der ermittelnde Ich-Erzähler in seinem beruflichen Selbstverständnis von der Tschechisten-Tradition los. Feliks Dzeržinskij selbst soll als zentrale Qualitäten des Tschechisten den «kühlen Kopf, ein brennendes Herz und saubere Hände»¹¹¹ genannt haben. Der Ermittler setzt einfachen Professionalismus dagegen. Er weiß sich durch das im Staat organisierte Volk beauftragt, den Verbrecher seiner verdienten Strafe zuzuführen. Da er dies mit einem Bibelzitat¹¹² tut, spricht er dem Staat göttliche Vollmacht zu. Einem Popen gegenüber, den er in der Bahn trifft, stellt der Ich-Erzähler seine Arbeit so dar:

Sie hören sich die menschlichen Sünden doch nur an und vergeben sie. Für Sie geht das ohne innere Anteilnahme ab. Ich aber muss sie dafür bestrafen, vorausgesetzt, es liegt ein krimineller Tatbestand vor. Deshalb bin ich der Meinung, wenn jemand einem anderen auf die linke Wange schlägt, muss man ihm nicht noch die rechte hinhalten, sondern dem Rowdy zwei Jahre aufbrummen.¹¹³

Der Beruf erfordert die Fähigkeit, logisch denken zu können und eine Reihe von Kenntnissen, aber er tut dem Privatleben nicht gut. So ist der Erzähler folgerichtig der erste Ermittler in der sowjetischen Spielart des Kriminalromans, dem die Frau davonläuft, um sich scheiden zu lassen.

Die Detektionsarbeit des Helden konzentriert sich vor allem auf die technischen Abläufe und die Schwierigkeit, das vorhandene Material nüchtern und doch mit Phantasie einschätzen zu können. Der psychologische Aspekt tritt ganz in den Hintergrund und dementsprechend auch die psychische Konstruktion des Täters. Zu seinem Motiv gibt es nicht einmal eine Andeutung. Während der Kri-

110 Вайнер, «Я, следователь ...», 1969, loc.cit., № 17, стр. 30: «А для этого не нужно ‹пылающее› сердце. Просто надо помнить, что тебе люди поручили сказать: ‹Аз воздам›.»

111 «Холодная голова, горячее сердце и чистые руки.» (https://cyclowiki.org/wiki/Холодная_голова,_горячее_сердце_и_чистые_руки)

112 Das Zitat ist aus der kirchenslavischen Version eines Briefs des Apostels Paulus (Röm. 12,19): «мнѣ отмщєніє, азъ воздамъ, глаголетъ Господь», wo es in der Synodalübersetzung heißt: «Ибо написано: Мне отмщение, Я воздам, говорит Господь» («denn es steht geschrieben: Mein ist die Vergeltung, ich werde vergelten, spricht der Herr»). Paulus bezieht sich auf Deut 32:35: «У Меня отмщєніє и воздаяніє» («Mein ist die Strafe und die Vergeltung.»).

113 Вайнер, «Я, следователь ...», 1969, loc.cit., № 19, стр. 29: «Вы ведь грехи людские созерцаете и отпускаете. Вам-то что – не жалко. А мне за них карать приходится, если есть состав преступления. Потому что я считаю, если один другого ударил по левой щеке, то не надо подставлять правую, а надо дать хулигану два года.»

minalist sich überall auf Mithelfer stützen kann, ist der Verbrecher allein auf sich gestellt.

Diese soziale Isolation eines Verbrechers war das Hauptthema des nächsten Romans der Brüder Vajner. Es handelt sich um *GONKI PO VERTIKALI* (ГОНКИ ПО ВЕРТИКАЛИ; Rennen an der Todeswand, wörtl.: «Rennen in der Vertikale») aus dem Jahre 1971 bzw. 1974.¹¹⁴

In diesem Roman hat Tichonov den auf Koffer spezialisierten Dieb Alecha Deduškin verhaftet, muss ihn aber laufen lassen, da der Eigentümer des Koffers sich nicht meldet. Nach langen Recherchen findet Tichonov heraus, dass der gestohlene Koffer einem Verbrecher gehört hat, der in Bulgarien gearbeitet hatte. Deduškin, der Moskau nicht verlassen kann, versucht mit seinen Bekannten von früher Kontakt aufzunehmen, stößt aber überall auf Ablehnung. Selbst in seiner Familie ist er nicht willkommen. Der Dieb verübt drei Einbrüche, verrät sich aber dadurch, dass er Tichonov einen Streich zu spielen versucht: er gibt ein Inserat auf, ein junger Spürhund namens Stas sei zu verschenken. Tichonov weiß nun, dass Deduškin bewaffnet ist, weil eine Pistole gestohlen wurde. Öffentlich zur Fahndung ausgeschrieben, versucht Deduškin aus Moskau zu fliehen, Tichonov stellt ihn am Flughafen und wird bei der Festnahme verletzt.

Die ungeraden Kapitel sind aus der Perspektive Tichonovs geschrieben, die geraden Kapitel aus der Perspektive seines Gegenspielers Deduškin. Die formale Gleichberechtigung der Perspektiven bedeutet aber keinen Verzicht auf die moralische Wertung, eher im Gegenteil: Der Verbrecher entlarvt sich gleichsam selbst, wenn er über sein verpfushtes Leben nachdenkt. Die Auseinandersetzung zwischen Tichonov und Deduškin gerät zu einem Duell, aus dem Tichonov letzten Endes als Sieger hervorgeht, weil die sozialen Gegebenheiten Deduškin dazu zwingen, eingestehen zu müssen, dass es für ihn keine Perspektive gibt. Tichonov erhält dadurch recht, denn er hat von Anfang an Deduškin beweisen wollen, dass Diebstahl moralisch nicht vertretbar ist.

Die formale Gleichberechtigung der Erzählperspektiven wird aber nicht nur dazu benutzt, das zwangsläufige Scheitern einer Verbrecherexistenz traditionellen Typs von innen heraus zu schildern, sie dient auch dazu, die Verbrecherpersönlichkeit psychologisch und sprachlich vorzustellen. Deduškins innere Monologe sind weitgehend zum *prostoreč'e*, zur lässigen Umgangssprache, hin stilisiert, die mit idiomatischen Wendungen und Jargonausdrücken gespickt ist. Die sprachliche Stilisierung macht den besonderen Reiz des Texts aus, weniger die nur mäßig spannende Handlung.

114 Вайнер, А./Вайнер, Г.: «Гонки по вертикали» // *Огонёк*. 1971, № 43, стр. 26–29; № 44, стр. 28–30; № 46, стр. 28–30; № 47, стр. 30–31; № 48, стр. 29–31; № 49, стр. 26–28; № 50, стр. 28–30; № 51, стр. 28–29. Die Buchausgabe (Москва: Молодая гвардия, 1974) ist mit 335 Seiten wesentlich umfangreicher. Aus ihr wird zitiert.

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

Ende 1971, Anfang 1972 erschien in der Zeitschrift *Iskatel'* ein weiterer Roman der Brüder Vajner, nämlich *VIZIT K MINOTAVRU* (*Визит к Минотавру*; Besuch beim Minotaurus).¹¹⁵ Dieses Mal handelt es sich wieder um einen Rätselroman, der aus der Ich-Perspektive des Inspektors Tichonov gestaltet ist.

Tichonov steht vor der Aufgabe, eine Stradivari wiederzufinden, die dem berühmten Geiger Poljakov aus dessen Wohnung gestohlen worden ist. Nachdem der frühere Geiger Ikonnikov, den Tichonov zuerst verdächtigt hatte, Selbstmord begangen hat, gelingt es Tichonov, seinen wichtigsten Zeugen, den Klavierstimmer Belaš, des Diebstahls zu überführen.

Parallel zur Kriminalgeschichte wird das Leben des Geigenbauers Antonio Stradivari episodenhaft erzählt, indem jedes der insgesamt 17 Kapitel mit einigen in einem anderen Schrifttyp gesetzten Seiten über Stradivari und seine Zeitgenossen beginnt. Die beiden Zeitebenen – das ausgehende 17. und beginnende 18. Jahrhundert in Italien und die Gegenwart in der Sowjetunion – werden erzählerisch nicht nur durch die Geige zusammengehalten, die einst gebaut wurde und heute gestohlen ist, auch die Gespräche kreisen in beiden Zeitebenen häufig um die Themen Genialität, Talent und Meisterschaft. So bestätigt etwa der alte Nicolò Amati seinem Schüler Stradivari, er baue bessere Geigen als er selbst. Genies aber seien von dem menschlichen Hang zu Faulheit, Reichtum und Ruhm bedroht. In der Gegenwart nennt die junge Geigerin Marina Kolesnikova diese Bedrohungen einen Minotaurus: «Jeder Mensch ist der Besitzer eines eigenen kleinen oder großen Minotaurus – eines trägen, faulen, traditionalistischen, verfressenen und gierigen Minotaurus. Und man darf ihm um Gottes willen nicht nachgeben – er frisst dann in dem Fall seinen Besitzer auf.»¹¹⁶

Der Mythos vom Minotaurus wird so zum Symbol für den Hang des Menschen, sich mit Halbherzigkeiten zufrieden zu geben, aber auch zum Symbol für das Böse schlechthin, das, wenn es die Oberhand in einer Person gewonnen hat, diese zum Verbrecher macht. Es wird als eine anthropologische Konstante bestimmt, als eine jedem Menschen innewohnende Tendenz. Tichonov begreift seine Arbeiten deshalb als einen *Gang ins Labyrinth* (*Вход в лабиринт*) – so auch der Titel des zehnten Kapitels –, er muss sein Bestes geben, denn auch er hat seinen Minotaurus, mit dem er leben muss:

Ach, Minja-Minotaurus, alles, was du sagst, ist gelogen, du Hundesohn.
Dich gibt es, dich gibt es, du zottiges unzuverlässiges Ungeheuer, du

115 Вайнер, А./Вайнер, Г.: «Визит к Минотавру» // *Искатель*, 1971, № 6, стр. 2–113, 1972, № 1, стр. 3–111.

116 Вайнер, А./Вайнер, Г., «Визит ...», 1971, loc. cit., № 6, стр. 33: «Каждый человек – хозяин маленького или большого собственного Минотавра – косного, ленивого, традиционалистского, прожорливого и жадного. Не дай бог поддаться ему – тогда он обязательно сожрет своего хозяина ...»

kriechst auf allen Vieren, versteckst dich. Meinetwegen, geh zum Teufel! Wahrscheinlich kann ich ohne dich nicht lange leben, also du Miststück, leb in mir.¹¹⁷

Tichonov ist sich darüber im Klaren, dass er nicht die Qualitäten des Meistergeigers Poljakov wird erreichen können, weder die fachlichen noch die menschlichen. Es ist seine Aufgabe, vor allem im Labyrinth fremder Seelen nach dem Bösen zu suchen, für das eigene hat er keine Zeit.

Vor dem Hintergrund der Tradition des positiven Helden ist *VIZIT К МИНОТАВРУ* aber nicht nur deshalb bemerkenswert, weil der Held auch moralisch ein Durchschnittsmensch ist, es ist auch das erste Mal, dass bei den Brüdern Vajner ein weiblicher Detektiv auftaucht. Dies ist nicht unbedingt als ein Triumph der Emanzipation zu werten, denn obwohl Inspektor Lavrova ihre Befähigung unter Beweis stellt und Tichonov seine Assistentin schätzen lernt, hält er den Beruf des Kriminalisten nicht für Frauensache: «Es ist dumm und entsetzlich, dass Frauen mit Pistolen herumlaufen. Frauen sollten Puder in der Handtasche tragen, aber keine Pistole.»¹¹⁸

Auch der Kommissar stuft das Arbeiten von Frauen in der Kriminalmiliz als problematisch ein: «Wenn sie heiratet, wird sie uns sicher verlassen. Welcher Ehemann wird unsere Plackerei aushalten. Selbst die Weiber streiken von Zeit zu Zeit, und die sind um einiges geduldiger als die Männer.»¹¹⁹ Wie sich die beiden Männer schon im Stillen von Inspektor Lavrova verabschieden, muss dies auch der Leser tun: In den späteren Romanen der Brüder Vajner taucht kein weiblicher Detektiv in zentraler Rolle mehr auf.

Der Roman *ЭРА МИЛОСЕРДИЈА* (Эра милосердия; Die schwarze Katze; wörtl: «Das Zeitalter der Barmherzigkeit»), den die Brüder Vajner 1976 vorlegten,¹²⁰ gehört zur Sparte des historischen Krimis. Anders als Bezuglov und Klarov wählen die Autoren nicht den Bürgerkrieg und die 1920er Jahre als Zeit der Handlung, sondern die Epoche unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg.

Der Ich-Erzähler Vladimir Šarapov ist gerade von der Front, wo er als Kundschafter und Leiter einer Strafkompagnie gedient hatte, heimgekehrt und beginnt seine Tätigkeit bei der Miliz. Unter der Anleitung des erfahrenen Kriminalisten Gleb Žeglov findet sich Šarapov

117 Вайнер, А./Вайнер, Г., «Визит ...», 1971, loc. cit., № 6, стр. 35: «Ох, Миня-Минотавр, врешь ты мне все, сукин сын. Есть ты, есть, гад лохматый, скользкий, ползаешь, прячешься. Ладно, черт с тобой! Наверное, пока не прожить мне без тебя, живи, поганый, во мне.»

118 Вайнер, А./Вайнер, Г., «Визит ...», 1971, loc. cit., № 6, стр. 107: «Это глупо, ужасно, что женщины ходят с пистолетом! Женщины должны носить пудру в сумке, а не пистолет!».

119 Вайнер, А./Вайнер, Г., «Визит ...», 1972, loc. cit., № 1, стр. 79: «Наверное, выйдет замуж, уйдет от нас. Какой муж нашу колготу терпеть станет? Бабы – и те бастуют время от времени, а они куда как терпеливее мужей.»

120 Вайнер, А./Вайнер, Г.: *Эра милосердия*. Москва: Воениздат, 1976. Hier zitiert nach: Вайнер, А./Вайнер, Г.: «Эра милосердия» // Приложение к журналу *Сельская молодежь*, 1983, № 11.

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

schnell in die Arbeitsweise der Abteilung zum Kampf gegen das Banditentum ein; er wird als verdeckter Ermittler eingesetzt und hat schließlich einen maßgeblichen Anteil daran, dass die gefährliche Verbrecherbande «Schwarze Katze» unschädlich gemacht werden kann.

Die Arbeit im Kollektiv ist nicht durchgehend harmonisch. Während Šarapov anfangs ganz vom Lebens- und Arbeitsstil Žeglovs fasziniert ist, wird er im Laufe der Ermittlungen Žeglov gegenüber immer kritischer und distanzierter, da dieser zwar ein tüchtiger und erfolgreicher Kriminalist ist, im Grunde aber ein gewissenloser Mensch, der zum Beispiel einen unschuldigen Verdächtigen beim Verhör einschüchtert. Als Žeglov auch noch ein Bandenmitglied erschießt, das Šarapov das Leben gerettet hat, kommt es zum Bruch zwischen den beiden. Die Figur Žeglov lässt sich nicht einfach als einen Vertreter des Stalinismus deuten, vielmehr geht es um die reine Effizienz in der Banditenbekämpfung als eine innere Einstellung und Dienstauffassung, die den Beruf des Kriminalisten als ständige Gefährdung begleitet. Es geht um die Gefahr, im täglichen Umgang mit Verbrechern zum Zyniker zu werden, der im Namen des Gesetzes das Gesetz missachtet. In der Stalinzeit war diese Gefährdung allerdings als Qualitätsmerkmal umgedeutet worden.

Dass dies das ideelle Zentrum des Buchs ist, wird auch durch den Titel deutlich: Bomze, ein älterer Mann, ein Wohnungsnachbar Šarapovs philosophiert eines Abends:

Ein afrikanischer Stamm hat eine andere Zeitrechnung als wir. Nach ihrem Kalender herrscht jetzt auf der Erde das Zeitalter der Barmherzigkeit. Und wer weiß, vielleicht [...] werden wir uns – wenn sie erblüht – wahrhaft als Freunde, Genossen und Brüder fühlen können.¹²¹

In Moskau aber ist diese Ära noch nicht angebrochen. Šarapov verliebt sich zwar in seine Kollegin Varja, mit der er auch eine Nacht verbringt, aber schon während dieser Liebesnacht hat er die bittere Vorahnung, sein Glück werde nicht von Dauer sein – als er am Ende des Romans alle Gefahren heil überstanden hat, erfährt er, seine Braut Varja sei «in Erfüllung ihrer Dienstpflichten» von einem Verbrecher umgebracht worden.¹²²

Die Enttäuschung der Lesererwartung auf ein gutes Ende im Privatleben des Helden bedeutete den Bruch einer Regel, die bislang auch für den sowjetischen

121 Вайнер, «Эра ...», loc. cit., стр. 186 «У одного африканского племени отличная от нашей система летосчисления. По их календарю сейчас на Земле – Эра Милосердия. И кто знает, может быть, [...] в расцвете [...] и мы все сможем искренне ощутить себя друзьями, товарищами, братьями ...»

122 Вайнер, «Эра ...», loc. cit., стр. 327.

Krimi galt: Wenn die Grundkonstellation dafür gegeben war, wurde der Held zum Schluss – wenigstens andeutungsweise – mit dem Glück in der Liebe belohnt. Der Bruch ist Teil der Tendenz, das Stereotyp des positiven Helden als guten, starken, schönen und glücklichen Milizionär zu verlassen.

Der strukturell interessanteste Krimi der 1970er Jahre ist auch ein Werk der Brüder Vajner, nämlich *ЛЕКАРСТВО ДЛЯ НЕСМЕЯНЫ* (Лекарство для Несмеяны; Medizin gegen Angst; wörtl: «Medizin für Nesmejana») aus dem Jahr 1978. Es handelt sich um die Fortentwicklung des in *VIZIT К МИНОТАВРУ* erprobten Verfahrens, zwei historische Ebenen zu gestalten, wobei es dieses Mal allerdings an einem Punkt zu einer Berührung der beiden Ebenen kommt, als eine Person aus der einen Ebene (Lyžin) sich für eine andere aus der anderen Ebene (Paracelsus) hält.

In der historischen Ebene wird das Leben des angefeindeten frühneuzeitlichen Arztes Theophrast von Hohenheim (1493–1541) geschildert, der sich Paracelsus nennt. In der Gegenwart muss Inspektor Tichonov über einen Kollegen ermitteln, den man im Fußballstadion betäubt und ihm den Ausweis und die Dienstwaffe entwendet hat. Mit diesen Utensilien nehmen die Verbrecher Hausdurchsuchungen vor. Als sich herausstellt, dass das Betäubungsmittel kein handelsübliches Präparat ist, sondern ein noch unbekanntes Beruhigungsmittel, ermittelt Tichonov in den Kreisen der auf diesem Gebiet führenden Wissenschaftler und entdeckt, dass nicht etwa der allseits geachtete Professor Panafidin das Mittel entwickelt hat, sondern dessen früherer Studienkollege Lyžin. Dieser war von Panafidin aus der Wissenschaftlerkarriere gedrängt worden, macht aber in einem kleinen Krankenhauslabor die wichtige pharmakologische Entdeckung.

Bei den Arbeiten an dem neuen Präparat hat Lyžin sich überanstrengt, er wird krank, sein Gedächtnis versagt, überdies hält er sich in einem Gespräch mit Tichonov für Paracelsus. In diesem Schnittpunkt der beiden Ebenen werden die Parallelen des Schicksals Paracelsus' und Lyžins überdeutlich: Von den etablierten wissenschaftlichen Größen ihrer Zeit unterdrückt, bringen sie den eigentlichen Fortschritt in der Wissenschaft.

Der Titel des Romans, der auf einen Vorschlag der Zensur zurückgeht,¹²³ hängt mit diesem Präparat zusammen: Um Tichonov die Wirkung des Psycho-

123 Zu der komplizierten Titelfindung schreibt Klaus Mehnert, dass den Zensoren der vorgesehene Titel Medizin gegen die Angst nicht gefiel und sie auch Bedenken zeigten, Leser könnten die historischen Passagen als Kritik an der Gegenwart lesen. «Doch die Vajners weigerten sich, die Paracelsus-Passagen zu streichen. Lieber wollten sie auf ihr Honorar verzichten. Sie setzten sich durch. Aber statt für einhundertfünfzigtausend oder dreihunderttausend Exemplare, die sich leicht hätten absetzen lassen, erhielten sie nur für fünfzehntausend Papier. Beflissen, wie sie ist, druckte die DDR den Roman ohne Paracelsus, und ein westdeutscher Verlag, ahnungslos, wie er war, ebenfalls, aber wenigstens mit dem ursprünglich von den Brüdern vorgesehenen Titel: <Medizin gegen die Angst>.» (Mehnert, *Über die Russen ...*, loc. cit., S. 273/274).

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

pharmakons zu erläutern, erinnert Professor Panafidin ihn an das Märchen von Nesmejana, der Zarentochter, die nicht lachen konnte. Der Zarensohn Ivan gibt ihr ein Zaubermittel, durch das sie wieder lachen kann. Panafidin deutet das Märchen so: «Die Nesmejana war psychisch krank. Ivan-carevič gab ihr irgendein unbekanntes Beruhigungsmittel – und sie wurde gesund.»¹²⁴

Diese simple Einstellung gegenüber den Psychopharmaka wurde Gegenstand der Kritik: Unter dem Titel НЕЧТО НЕСЛЫХАННО НАУЧНОЕ ... («Etwas unerhörtes Wissenschaftliches ...») beklagt der Doktor der Medizinischen Wissenschaften und Professor am Institut für Psychiatrie der Akademie der Wissenschaften der UdSSR Anatolij Smulevič den Mangel an medizinischen und psychiatrischen Kenntnissen, der sich auch bei den im Roman gezeichneten Professoren offenbare. Dazu sei ein Arzneimittel, das dem Menschen auch die Angst nehme, alles andere als ein Segen für die Menschheit, denn Menschen ohne Angst seien einer für die allseitige Entfaltung der Persönlichkeit wichtigen Erfahrung beraubt.¹²⁵ Über die augenfällige Parallele in den Zeitebenen ist in dieser kritischen Rezension nichts zu finden – sie wurde unter Ausschluss der Öffentlichkeit kritisiert.

ЛЕКАРСТВО ДЛЯ НЕСМЕЖАНЫ ist damit der erste sowjetische Krimi, von dem bekannt wurde, dass er die verlagsinterne Zensur nicht problemlos hatte passieren können – eine bemerkenswerte Ausnahme in dem bis dahin so staatstragenden Genre.

4.4 DIE INNOVATIONEN

In den Beobachtungen zu den einzelnen Texten zeigen sich gewisse Trends für die 1970er Jahre. Am stärksten fällt auf, dass die Sujets vielfältiger wurden. Neben den Thriller traten die eigentliche Detektiverzählung und andere Varianten.

Auf der Ebene der Figurengestaltung setzte sich eine Tendenz fort, die bereits in den 1960er Jahren eingesetzt hatte: Die Helden wurden den Erfordernissen des Genres angepasst und nicht das Genre an einen gewünschten Typus von Helden. Das Kollektiv der Kriminalisten gab es natürlich weiterhin, aber es bildete nur noch den Hintergrund für die Ermittlungstätigkeit eines oder zweier zentraler Helden. Diese wurden nicht mehr unbedingt als schöne Menschen beschrieben, wohl aber weiterhin als intelligent¹²⁶, belesen und ethisch einwandfrei

124 Вайнер, А./Вайнер, Г.: *Лекарство против страха*. Москва: Московский рабочий, 1978, стр. 61: «Девочка Несмеяна была психически больна. Иван-царевич дал ей неведомый транквилизатор – и она выздоровела».

125 Смуглевич, А. Б.: «Нечто неслыханно научное ...» // *Литературная газета*, 1979, № 3 (17 янв.), стр. 4.

126 Das intellektuelle Niveau der Helden soll anscheinend dem weitverbreiteten Vorurteil begegnen, bei der Miliz arbeiteten vor allem dumme und ungebildete Menschen. Schon in Adamovs DELO «ПЁСТРЫХ» stößt nicht der Held nur bei seiner Freundin Lena, sondern auch bei sei-

handelnd. Parallel zur Tendenz der Konzentration auf einen Helden entwickelte sich die Personalisierung des Erzählens, und die Erzählsituationen wurden insgesamt vielfältiger.

Action-Szenen, d. h. Verfolgungen, Schlägereien, Schießereien blieben weiterhin die große Ausnahme in der Arbeit der Miliz, die überwiegend aus Befragungen, Aktenstudium und Beratungen besteht. Schon ab der Mitte der 1960er Jahre hatte die Umerziehung Jugendlicher deutlich an Bedeutung verloren, in den 1970er Jahren wurde sie zum Ausnahmefall und nur noch von einzelnen Autoren eingesetzt.

Was die Verbrecher angeht, so sind in den Romanen Adamovs der 1970er und frühen 1980er Jahre fast immer Gruppen am Werk, im Zentrum stehen Wirtschaftskriminelle. Organisiert ist die Gruppe auch bei Semenov, wenn auch weniger umfangreich. Bei den Brüdern Vajner sind oft Einzelverbrecher aktiv, die Gruppen sind weniger strukturiert als bei Adamov.

Die Brüder Vajner begnügten sich, was die kriminellen Karrieren angeht, oft mit einem Hinweis auf die soziale Herkunft: bei einem war der Vater in die Emigration gegangen, andere haben Kulaken, Konterrevolutionäre oder Popen unter den Vorfahren. Das ist psychologisch wenig befriedigend und wurde auch scharf kritisiert. Borovikov zum Beispiel nahm nicht nur an diesem Mangel an psychologischer Glaubwürdigkeit Anstoß, sondern vor allem an der Einstellung des ermittelnden Helden Tichonov seinen Gegnern gegenüber. Er bescheinigte den Büchern eine sittlich-moralische Leere, die ein ernsthafter Mangel sei. Sie seien «ohne Liebe zum Menschen.»¹²⁷

Die Romane der 1970er Jahre zeigen, dass die von der Politik, bzw. Ideologie vorgegebenen Erklärungsmuster für das Vorhandensein von Kriminalität letztlich zu einer Wahlmöglichkeit aus mehreren geworden war.

Am meisten fallen die Veränderungen in der Sprache auf. Vor allem die Brüder Vajner charakterisieren die handelnden Personen gerne bis hin zu den Nebenfiguren auch von ihrer Sprechweise her. Die eigentlichen Hauptfiguren sprechen zwar eine sozial nicht weiter markierte Sprache, sieht man von den pharmakologisch-chemischen Fachausdrücken ab, die in den Gesprächen über das Beruhigungsmittel auftauchen. Bei den Nebenfiguren jedoch erhalten die nicht norma-

nem Vater zunächst auf Unverständnis dafür, dass er vorhat, bei der Miliz zu arbeiten. Lena meint sogar, das sei «ein harter und schmutziger Job» und kein Beruf «für intelligente Menschen» («Это грубая и грязная работа, [...] Она не для интеллигентного человека.» [Adamov, «Дело ...», 1956, loc. cit., № 1, стр. 46]).

127 Борovиков, С.: «Без любви к человеку» // *Волга*, 1980, № 3, стр. 174: «[...] без любви к человеку.»

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

tiven Stilebenen, wie die lässige Umgangssprache, das *Prostorečie* (просторечие), einen größeren Stellenwert.

Eine kleine Episode zu Beginn des achten Kapitels von *LEKARSTVO DLJA NESMEJANY* macht deutlich, dass die Autoren sich des Ausmaßes bewusst sind, wie weit sie sich vom sprachlichen Purismus der Krimis der 1950er Jahre entfernt haben. Der Lift im Gebäude der Kriminalmiliz wird repariert, und Tichonov hört von unten eine Stimme:

– Эй, вы, охломоны! Забыли про меня? Подымай коляску! Смешно было мне слышать такие слова в нашем строгом учреждении, где в течение многих лет так боролись против всякого жаргона, что перегнули палку в другую сторону, и народились на свет какие-то ужасные, специфически милицейские словечки, вроде «висяк», «отсрочка», «фигурант» «самочинка» ...¹²⁸

«Ei, ihr Deppen, habt ihr mich vergessen? Fahr' doch mal die Karre hoch!» Ich fand es komisch, solche Worte in unserer strengen Behörde zu hören, wo man im Verlauf vieler Jahre so sehr gegen jeden Jargon gekämpft hatte, dass der Bogen in die andere Richtung überspannt wurde und solche fürchterlichen miliz-spezifischen Wörter in die Welt gesetzt wurden wie «visjak», «otsročka», «figurant», «samočinka» ...¹²⁹

Eine Frau, die von Inspektor Tichonov über den Milizhauptmann Pozdnjakov ausgefragt wird, beschreibt diesen wie folgt:

– Кощей паршивый, он мужа маво, Федюнина Петра, кормильца, на два года оформил.¹³⁰

«Ein räudiger Košcej, meinen Mann, den Petr Fedjunin, unsern Brotverdiener, hat er für zwei Jahre eingelocht.»

Bei der Pačkalina trifft Tichonov auf einen ihrer Verehrer, der – schon reichlich alkoholisiert – in dem Ermittler einen Nebenbuhler vermutet:

– Ну, ты чё? Чё тут топчешься, друх, вишь: площадка занята! Ты чё? Плацкарту показать? Давай, чеши

«Na, was willstest du? Was drücktest dich hier rum, Freundchen, siehst doch: Das Plätzchen ist besetzt! Willstest, dass ich dir «ne Platzkarte zeige? Los, zieh Leine, oder

128 Вайнер, *Лекарство ...*, 1978, loc.cit., стр. 138.

129 Nach Auskunft des ehemaligen Untersuchungsführers F. Neznanskij bedeuten: «visjak» – «einer, der in einen Fall verwickelt ist», «otsročka» – «Erhöhung des Strafmaßes», «figurant» – «einer, über dessen Rolle im Fall noch keine Klarheit herrscht» und «samočinka» – «Willkür», «Selbstjustiz».

130 Вайнер, *Лекарство ...*, 1978, loc.cit., стр. 26.

отседова, а то я тя живо на образа
пошлю ...¹³¹

du kannst dir gleich die Radieschen
von unten angucken ...»

Da es in dem Roman nur zwei Kriminelle traditioneller Art gibt, spielt die eigentliche Gaunersprache, die *Fenja* (феня) in *LEKARSTVO DLJA NESMEJANY* nur eine untergeordnete Rolle. Wenn die auch in der Umgangssprache bekannten Termini der Gaunersprache auftauchen, dann meist im Erzählerbericht:

[...] а уедет на специальной машине, которая называется «автомобиль», а в просторечье – «черный ворон» ...¹³²

«[...] und hinaus fährt er in einem speziellen Wagen, der «Gefangenentransportwagen» heißt, im Volksmund aber «schwarzer Rabe» ...»

In *GONKI PO VERTIKALI*¹³³ schließlich werden jeweils die ungeraden Kapitel aus der Perspektive des Verbrechers erzählt, wodurch sich dieser in gewisser Weise selbst charakterisiert. Deduškins innere Monologe sind weitgehend zum *Prostorčie* hin stilisiert, das mit idiomatischen Wendungen und Jargonausdrücken gespickt ist:

Доброе начало полдела откачало.
Это мой папаша так сказал бы.
Или что-нибудь в этом роде. У него
на каждый случай полно таких
дурацких поговорчек. А начало
получилось действительно знаменитое.
Как он углядел меня, мент проклятый! [...]
Но, конечно, противнее всего,
что подвязался к этой истории
Тихонов. С ним я дерьма накушаюсь.
[...] Эх, Тихонов, миляга мой
расчудесный, если бы ты знал,
как мне неохота лезть в кичу по-новому!
...¹³⁴

Wenn's gut anfängt, ist die Sache fast
gelaufen. Das hätte jetzt mein Vati gesagt.
Oder irgendwas Ähnliches. Der hat für
jede Gelegenheit irgendeinen dummen
Spruch auf Lager. Und es hat ja wirklich
bedeutsam angefangen. Wie der mich
bloß aufgespürt hat, der verfluchte Bulle!
[...] Aber das ärgerlichste ist schließlich,
dass sich Tichonov in die Sache reingehängt
hat. Der lässt mich noch Scheiße fressen!
[...] Ach, Tichonov, mein geliebter
Freund, wenn du wüsstest, wie wenig Lust
ich habe, wieder in den Knast zu gehen! ...

Er bedauert, dass er Kofferdieb (майданщик) und nicht Betrüger geworden ist, «Einfaltspinseln «Puppen» andrehen» («фармазонить – ффраерам «куклы» про-

131 Вайнер, *Лекарство ...*, 1978, loc.cit., стр. 130.

132 Вайнер, *Лекарство ...*, 1978, loc.cit., стр. 325.

133 Вайнер, А./Вайнер, Г.: *Гонки по вертикали*. Роман. Москва: Молодая гвардия, 1974, стр. 15.

134 Вайнер, *Гонки ...*, 1974, loc. cit., стр. 12 f.

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

давать») ¹³⁵. Diese Stilisierung macht einen Reiz des Texts aus. Der eigentliche Mat, die Sprache der Obszönitäten und Flüche, wird erwähnt, bleibt aber ausgespart.

4.5 NEUE NAMEN, NEUE VARIANTEN

In den 1970er Jahren hatten einige *detektiv*-Schriftsteller Erfolg, die schon in den 1960er Jahren debütiert hatten, deren Werk aber erst mit den späteren Jahrzehnten verbunden wird. Dazu gehört etwa Michail Jakovlevič Černenok (geb. 1931), der aus der Schifffahrt zur Literatur kam. Die drei Schriftsteller, die hier stellvertretend für die neuen Namen vorgestellt werden, haben gemeinsam, dass sie alle mehrere Jahre selbst als Ermittler gearbeitet hatten, bevor sie sich der Literatur zuwandten: Stanislav Rodionov, Leonid Slovin und Nikolaj Leonov. Sie stellen außerdem die Kontinuität des Genres über das Ende der Sowjetepoche hinaus sicher.

4.5.1 STANISLAV RODIONOV

Mit der Erzählung *ДОПРОС* (Допрос; «Das Verhör») ¹³⁶ von 1975 erlangte Stanislav Rodionov überregionale Aufmerksamkeit. ¹³⁷ Der Text wurde zu einem Theaterstück bearbeitet, das an mehreren Theatern mit Erfolg gespielt wurde, und 1985 folgte dann auch eine Verfilmung. *ДОПРОС* ist die Fortschreibung der *Povest' KRIMINAL'NYJ TALANT* (Криминальный талант; Ein kriminelles Talent), die ein Jahr zuvor veröffentlicht worden war. ¹³⁸ In den Buchausgaben von 1976 und 1978 ¹³⁹ wurden beide Erzählungen zusammen als größere vierteilige *Povest'* abgedruckt.

Eine junge Frau lässt sich in einem Restaurant von Männern ansprechen und einladen, träufelt ihnen ein Schlafmittel in den Vodka, schleppt die betrunken Scheinenden unauffällig aus dem Lokal, legt sie irgendwo ab und erleichtert sie um ihr Bargeld. Als eines die-

135 Вайнер, *Гонки ...*, 1974, loc. cit., стр. 13. «Puppen» sind Bündel von Geldscheinen, unter die wertlose Papierstreifen gemischt wurden.

136 Родионов, С. В.: «Допрос. Повесть» // *Аврора*, 1975, № 11, № 12.

137 Stanislav Rodionov (1931–2010) hatte nach Abschluss eines Jura-Studiums in Leningrad 1960 zunächst ein Dutzend Jahre als Ermittler, genauer als Untersuchungsführer bei der Miliz, gearbeitet. Schon während dieser Zeit schrieb er kürzere humoristische und kriminalistische Prosatexte, die in Zeitschriften gedruckt wurden. Seit den 1970er Jahren bildeten die kriminalistischen Texte den Schwerpunkt.

138 Родионов, С. В.: «Криминальный талант» // *Аврора*, 1974, № 9, № 10.

139 Родионов, С. В.: *Следователь прокуратуры: повести*. Ленинград: Лениздат, 1976. Родионов, С. В.: *Глубокие мотивы*. повести. Ленинград: Лениздат. 1978.

ser Opfer bei der Miliz erscheint, beschließt der Oberinspektor, die Gaunerin im Alleingang zu fangen, aber auch er büßt zwanzig Rubel ein und findet sich am nächsten Morgen in der Ausrückerzelle wieder. Das Lokal wird daraufhin überwacht, es gelingt den Detektiven auch, die Täterin und ein Opfer, das sie dieses Mal mit in die Wohnung nimmt, zu beschatten, sie kann sich aber der Festnahme durch die Flucht durch eine Hintertür entziehen. Bald darauf werden zwei Fälle von raffiniertem Betrug bekannt: Die in weit entfernten Städten lebenden Familien zweier junger Frauen erhalten Telegramme, in denen die Töchter angeben, ihr ganzes Geld sei gestohlen worden und man möchte ihnen doch per Post einen größeren Betrag an eine bestimmte Adresse schicken. Bei diesen Adressen handelt es sich um Wohnungen alter Frauen, denen ein junges Mädchen unter Tränen die rührselige Geschichte ihrer angeblichen Notlage erzählt. Es handelt sich allerdings nicht um die tatsächlichen Töchter, sondern, wie die Detektive bald vermuten, um die ihnen schon bekannte Trickbetrügerin. Rjabinin kommt zu dem Schluss, dass die Täterin die Adressen ihrer Opfer nur auf dem Postamt des Flughafens hatte in Erfahrung bringen können, als diese ihren Familien telegrafisch mitteilten, sie seien wohlbehalten angekommen. Noch in der Nacht, als Rjabinin diese Erleuchtung kommt, erzählt er seiner Frau davon und setzt die Fahndungsmaschinerie in Gang. Am nächsten Morgen wird am Postamt des Flughafens tatsächlich eine verdächtige Person festgenommen – es ist die Frau Rjabinins, die sich hatte vergewissern wollen, ob man tatsächlich den Telegrammschreibern über die Schulter sehen kann. Da die wirkliche Täterin, als sie sich ihrer Festnahme entzog, ihren Bademantel zurücklassen musste, setzen die Detektive nun auch einen Fährtenhund auf dem Postamt ein. Kurz darauf geht ihnen die Täterin tatsächlich in die Falle.

In der Fortsetzung gelingt es dem Untersuchungsführer Rjabinin in einem langen Verhör, die Diebin und Betrügerin Rukojatkina dahin zu bewegen, dass sie ihr früheres Leben ernsthaft bereut und Besserung verspricht. Von ihrem Besserungswillen überzeugt, setzt Rjabinin die Untersuchungshaft aus, damit sich die reumütige Täterin eine Arbeit suchen kann, da der Nachweis einer Arbeitsstelle beim Prozess strafmildernd wirkt.

Der handlungsstarken Geschichte von der Betrügerin Rukojatkina wird also mit der Darstellung eines Verhörs fortgesetzt, das nur kurz von dem Auftritt eines Sergeanten und einem Telefongespräch mit dem Staatsanwalt unterbrochen wird. Anfangs ist Rukojatkina noch ganz die dreiste Person, die den Untersuchungsführer nach allen Regeln der Kunst zum Narren hält, bis dieser ihr andeutet, eines ihrer Opfer sei ermordet worden und man werde sie dafür mit zur Verantwortung ziehen. Daraufhin legt sie ein volles Geständnis ab. Da Rjabinin überzeugt ist, Rukojatkina sei kein durch und durch schlechter Mensch, beschließt er ihr zu helfen.

Der Umstand, dass Rodionov dem unterhaltenden und spannenden ersten Teil einen handlungsarmen didaktisch-moralisierenden folgen ließ, lädt zu Überlegungen ein, warum er dies tat. Schlechte Kritiken werden es nicht gewesen sein, der Zeitschriftenabdruck von KRIMINAL'NYJ TALANT wurde überhaupt nicht rezensiert. War es einfach der Reiz für den ehemaligen Untersuchungsführer?

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

rer Rodionov weiterzuspinnen, wie sich eine so raffinierte Figur wohl im Verhör verhalten würde? Oder war die Erzählung vielleicht schon 1974 komplett, und wurde sie nur in zwei verschiedenen Jahrgängen der Zeitschrift abgedruckt, um die Leser der Zeitschrift nach dem spannenden ersten Teil für ein neues Abonnement zu ködern?

Gerade dieser Schluss zog allerdings Kritik auf sich: In ihrer Besprechung О ЧЕМ ПЛАКАЛА РУКОЯТКИНА? «Worüber weinte Rukojatkina?»¹⁴⁰ ging Ol'ga Čajkovskaja der Frage nach der Glaubwürdigkeit des Gesinnungswandels der Schwindlerin nach und kam zu dem Ergebnis, der Schluss der Erzählung wirke aufgesetzt. Außerdem weine Rukojatkina nicht, weil Rjabinin mit Erfolg an das Gute in ihr appelliert habe, sie weine vielmehr, weil Rjabinin sie mit einer Lüge eingeschüchtert habe, sie weine über die grobe Missachtung der sozialistischen Gesetzlichkeit.

Vor dem Hintergrund des weiteren Schaffens von Rodionov wirkt es nur folgerichtig, dass er dem Verhör so große Aufmerksamkeit widmet, denn die Um-erziehung stellt in vielen seiner Erzählungen das Zentralanliegen dar. Anders aber als in den Texten Šejnins und denen des frühen Adamov lassen sich die oft jugendlichen Straftäter nicht einfach durch ein klug geführtes Gespräch auf den richtigen Weg bringen, Rodionov geht auch ausführlich auf schwierige Biographien und die darin vorhandenen sozialen und psychologischen Aspekte ein. Deshalb sind nicht wenige seiner Detektiv-Erzählungen im Grenzbereich zur Verbrechensliteratur angesiedelt. In den Erzählungen ZADANIE (Задание; «Die Aufgabe») und PRESTUPNIK (Преступник; «Der Verbrecher»), beide 1988 veröffentlicht, z. B. stehen schwer erziehbare Jugendliche im Zentrum, denen die Angehörigen von Miliz und Staatsanwaltschaft behilflich sind, den richtigen Weg ins Leben zu finden. Diese Texte erschienen im *Verlag für Kinderliteratur* (Детская литература). Der pädagogischen Grundintention entsprechend sind die positiven Helden einfühlsame Meister des Gesprächs und denken bisweilen darüber nach, wie wichtig die Empathie (und Gefühle im Allgemeinen) für ihren Beruf sind. Rjabinin behauptet in der Erzählung ТИШЕ СНЫ (1984; Тихие сны; «Stille Träume»), nur «ein guter Mensch» könne als Untersuchungsführer ar-

140 Чайковская, О.: «О чем плакала Рукояткина? Вместо рецензии на повесть Ст. Родионова «Допрос» // *Литературная газета*, 1976, № 25 (23 июня), стр. 13. Wie sehr sie die Kritik in den Vordergrund stellen wollte, wird daran ersichtlich, dass sie ihrem Beitrag den Untertitel «Anstelle einer Rezension von St. Rodionovs Erzählung «Verhör»» gab. Ähnlich ist auch der Tenor einer Rezension von Jurij Dombrovskij zu Rodionovs НЕ ОТ МИРА СЕГО (Не от мира сего; «Nicht von dieser Welt»), in der er feststellt, dass dem Autor die Charaktere gelingen. Man glaubt an seine Helden, aber nur bis zu einem Zeitpunkt, an dem menschliche Wesen sich an einen gewissen Standard anzupassen beginnen. «Nein, im Handwerk eines Schriftstellers ist es eine große Sache – rechtzeitig einen Punkt machen zu können.» (Домбровский, Ю.: «Начало пути» // *Новый мир*. 1977, № 4, стр. 264–268, здесь: стр. 266: «Нет, в ремесле писателя это очень важная вещь – уметь указать точку во времени»).

beiten.¹⁴¹ Angesichts dessen ist es auch nicht verwunderlich, dass Rodionov 1997 mit einer Marschall-Žukov-Medaille für die Zeichnung positiver Helden der Miliz (Медаль «Маршал Жуков» за создание положительного образа сотрудников милиции) ausgezeichnet wurde.

Die Arbeit des Untersuchungsführers wird nicht nur unter ethischen Gesichtspunkten zum Thema der Überlegungen, sondern auch unter methodischen. Wie es der Titel bereits vermuten lässt, spielen in *Тихие сны* Träume eine wichtige Rolle. Es geht um einen Fall von Kindesentführung. Mehrere Figuren erzählen von ihren Angstträumen, und der Held denkt darüber nach, was er als Untersuchungsführer mit Träumen anfangen kann. Kann es so etwas wie einen «prophetischen Traum»¹⁴² (пропороческий сон) geben? Die beliebte *Wahrsagerei* (гаданье) jedenfalls wird entzaubert: Eine ältere Frau, die – nicht sehr woke – als «Zigeunerin» (цыганка) bezeichnet wird, gibt zu verstehen, dass sie über ein Netz von Informanten¹⁴³ verfügt, das es ihr erlaubt, dem Milizionär «wahrzusagen», wie die Person aussieht, die das Kind entführt hat. Eine offizielle Aussage lehnt sie jedoch ab.

Rjabinin weiß, dass er sein berufliches Handeln auf Rationalität und Logik gründen muss: Arbeitshypothesen, Versionen «stellt man unter Zuhilfenahme der Logik auf Fakten basierend auf.»¹⁴⁴ Er weiß aber auch um den Wert der «inneren Stimme, die man Intuition nennt.»¹⁴⁵ Zwischen ihnen kann er vermitteln, schwieriger ist es mit den Träumen der Mutter des verschwundenen Mädchens. Als er diese Träume als eine Art Intuition begreift, kann er das von der Frau unbewusst Wahrgenommene in seine Hypothesen einfügen.

Mit diesen methodischen Überlegungen greift Rodionov eine Tradition der Detektivliteratur auf, die bis zu den Anfängen bei Edgar Poes *Tales of Ratiocination* zurückreicht. Dessen Held Dupin stellt Überlegungen zu unterschiedlichen Arten des Denkens an, Rodionovs Hauptheld versucht dazu, noch andere Tätigkeiten des Bewusstseins und Unterbewusstseins in seine Arbeit einzubeziehen. So denkt er z. B. auch über Instinkte¹⁴⁶ nach, kommt dabei aber nicht über

141 Родионов, С. В.: «Тихие сны» // <https://libking.ru/books/det-/det-crime/443772-26-stanislav-rodionov-tihie-sny.html#book> [31.10.2023]: «Следователем может работать только добрый человек.»

142 Родионов, «Тихие сны», loc. cit.

143 «Die Zigeuner ziehen durch die Gegend, ihre Kinder laufen durch die Straßen ... Sie sehen alles, und ich weiß alles.» (Родионов, «Тихие сны», loc. cit.: «Цыганки ходят по району, цыганята бегают по улицам ... Они всё видят, и я всё знаю.»).

144 Родионов, «Тихие сны», loc. cit.: «[...] строятся на фактах при помощи логики».

145 «Rjabinin glaubte an die Intuition, er hatte viel darüber gelesen, er dachte oft über sie nach und sammelte alles, was sie betraf.» (Родионов, «Тихие сны», loc. cit.: («внутренн[ий] голос, называем[ый] интуицией» [...] «Рябинин верил в интуицию, много о ней читал, часто о ней думал и собирал всё, что её касалось.»)

146 Родионов, «Тихие сны», loc. cit.: «Человеческая душа. Не есть ли это наши инстинкты, пропущенные через интеллект?»

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

die üblichen Genderzuschreibungen hinaus: Frauen leben eher gemäß ihrem Instinkt als Männer. So postuliert Rjabinin z. B. einen Mutterschaftsinstinkt: «Den Mutterschaftsinstinkt halte auch ich nicht für heilig. Auf diesem Instinkt basiert jedoch die Mutterliebe – und die ist heilig.»¹⁴⁷

Das Thema der Erziehung Jugendlicher als – zum Teil zusätzlich gewählte – Aufgabe der Miliz wird z. B. in der Erzählung *ДИСКО-ВАР* (*Диско-бар*; «Disco-Bar») sehr deutlich, die ebenfalls aus den frühen 1980er Jahren stammt. Rjabinins Kollege Inspektor Petel'nikov ist außerhalb der Dienstzeit in einem Programm aktiv, das mit schwierigen minderjährigen Jugendlichen arbeitet und auf dem Prinzip beruht: «[...] Verbrechensvorsorge besteht darin, dass es erst gar nicht zu einem Verbrechen kommt.»¹⁴⁸ Er berät Eltern und führt mit Jugendlichen Gespräche. Dabei entdeckt er, dass eine Disco-Bar der Ausgangspunkt für viele Schwierigkeiten der Jugendlichen ist. In Zusammenarbeit mit einer Bardame verkauft ein gewaltbereiter Mann begehrte Modeaccessoires zu hohen Preisen und verleiht für die Anschaffungen Geld zu Wucherzinsen. Einige Jugendliche geraten deshalb mit dem Gesetz in Konflikt, weil sie das Geld legal nicht beschaffen können. Miša Efremov z. B. möchte unbedingt Jeans, Markenjeans, für 200 Rubel¹⁴⁹ und verkauft dazu das Tonbandgerät eines Freundes. Der Inspektor weiß, dass die Jeans «nicht nur Hosen sind – sie sind ein Symbol dafür, dass man mit der modernen Zeit vertraut ist.»¹⁵⁰

Der Milizionär erklärt ihm, dass er selbst in seiner Jugend – wie viele andere auch – anders sein wollte. Es gab zu seiner Zeit zwar auch solche, die sich für Mode interessierten,¹⁵¹ er selbst aber gehörte zu denen, die sich für den Kosmos und für Sport interessierten. Die damalige Jugend habe begeistert «angefangen, die Welt umzubauen, damit sie besser wird.»¹⁵² Nach diesem Gespräch mit dem Inspektor will auch Miša Milizionär werden.

Die Beeinflussung der Jugend heißt bei Rodionov zwar nicht mehr *Umerziehung* (*перевоспитание*), an dem Konzept der 1950er und frühen 1960er Jahre hat sich aber erstaunlich wenig geändert: ein schädlicher Einfluss geht vom Westen und seinen Konsumwaren aus, denen die Sowjetunion im Wesentlichen ideelle

147 Родионов, «Тихие сны», loc. cit.: «[...] инстинкт материнства я тоже священным не считаю. Но на этом инстинкте держится материнская любовь – она вот священна.»

148 Родионов, С. В.: «Диско-бар» // <https://libking.ru/books/det-/det-crime/443769-23-stanislav-rodionov-disko-bar.html#book> [17.10.2023]: «[...] профилактика преступлений и заключается в том, чтобы не дошло до криминала.»

149 Родионов, «Диско-бар», loc. cit.: «Джинсы. [...] За двести рублей, фирму».

150 Родионов, «Диско-бар», loc. cit.: «[...] не только штанами – были символом приобщения к современности.»

151 «Bologna-Regenmäntel, Nylon-Hemden, dunkle Brillen, «Boogie-Woogie» (Родионов, «Диско-бар», loc. cit.: «Плащи «болонья», капроновые рубашки, тёмные очки, «буги-вуги» ...»).

152 Родионов, «Диско-бар», loc. cit.: «[...] приступил к его перестройке, дабы мир стал лучше». *Perestrojka* also schon damals!

Werte entgegensetzt, und es ist eine ehrenvolle Aufgabe der Miliz, die Jugend auf den richtigen Weg zu bringen. Die Schuhverkäuferin Muravščikova wird von dem Inspektor sofort als vertrauenswürdig eingestuft, als er erfährt, dass sie bis zu ihrer Heirat eine wichtige Funktion im Komsomol innehatte.

Auch die aktuelle Kriminalliteratur des Westens wird – wie damals – getadelt, wenn auch mit einem Schuss Ironie. Inspektor Ledencov soll vor seinen Kollegen einen Vortrag über die ausländische Kriminalliteratur (Зарубежный детектив) halten. Deshalb hat er einen ganzen Stapel Bücher zu Hause liegen, und bei passenden Gelegenheiten fallen ihm stilistisch grauenvolle Sätze aus seinen Lektüren ein. Diese sind keine wirklichen Zitate, sondern witzige Kommentare zu den jeweiligen Situationen.

Das parodistische Element dominiert in einem kurzen Text, der die Sherlock Holmes-Abenteuer fortschreibt. In SAMOE POSLEDNEE DELO ŠHOLMSA (Самое последнее дело Холмса; «Holmes' allerletzter Fall») scheitert der von Conan Doyle als misogyn konzipierte Held, weil er nicht die Erfahrung oder Phantasie hat, die Umstände eines amourösen Abenteuers zu rekonstruieren.

4.5.2 NIKOLAJ LEONOV

Die ersten Detektivgeschichten Nikolaj Leonovs¹⁵³ sind in der Vergangenheit angesiedelt. ТРАКТИР НА ПЯТНИЦКОЈ (Трактир на Пятницкой; «Die Taverne in der Pjatnickaja Straße»)¹⁵⁴ erzählt von Ereignissen des Jahres 1925 in Moskau, АГОНИЈА (Агония; Einsatz im Zwielficht, wörtl.: «Agonie») spielt in einer Provinzstadt im Jahr 1927, ОПЕРАЦИЈА «ВИКИНГ» (Операция «Викинг»; «Operation «Wiking»») schließlich ist eine Spionagegeschichte und spielt während des Zweiten Weltkriegs.

Im Jahr 1975 veröffentlichte Leonov den ersten Roman, in dem Lev Gurov als zentraler Held auftritt, nämlich ЯВКА С ПОВИННОЙ (Явка с повинной; «Buße»), 1979 folgte der Roman ВЫСТРЕЛ' В СПИНУ (Выстрел в спину; Schuss aus dem Hinterhalt; wörtl.: «Schuss in den Rücken»), in dem der 25 Jahre alte Inspektor Lev Gurov in Moskau gerade einem Ermittlerteam, das aus vier Personen besteht, zugeteilt ist und zum ersten Mal für die Klärung eines Falls die Verantwortung trägt.

153 Nikolaj Ivanovič Leonov (1933–1999) ging als 20-Jähriger zur Moskauer Kriminalmiliz, studierte in Abendkursen Jura und spielte in der Tischtennismannschaft der UdSSR. Zehn Jahre später gab er die Ermittlertätigkeit auf und begann, sich literarisch zu betätigen. Seine ersten Texte erschienen 1965.

154 Леонов, Н. И.: «Ждите моего звонка» // *Искатель*, 1967, № 2. wurde nach dem Erfolg der Verfilmung seitdem mit deren Titel verlegt: Трактир на Пятницкой.

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

Der Schriftsteller Pavel Vetrov, ein ehemaliger Leistungssportler, ist in seiner Wohnung erschossen worden. Gurov ermittelt in dessen Umfeld. Da ist der Freund aus Jugendzeiten Evgenij Šutin, als Autor weniger erfolgreich als Vetrov. Verliebt war Vetrov in Irina Perova, die Ehefrau des Gewichthebers Oleg Perov, mit dem er befreundet war. Dass Vetrov sie im Testament begünstigt, lässt Oleg verdächtig erscheinen, schließlich aber ermittelt Gurov Šutin als den Schuldigen. Er hatte sich den letzten Roman Vetrovs aneignen wollen. Šutin tötet sich selbst mit der Pistole, versucht aber, es als Mord aussehen zu lassen.

Eingewoben in diese Todesfälle sind die Passagen, die von kriminellen Wirtschaftsaktivitäten erzählen. Ein gewisser Semen Semenyč macht das Ehepaar Perov, das gern im Luxus lebt, von sich abhängig. Oleg wird darüber zum Trinker. Gurovs Kollege Orlov ermittelt in Sachen Wirtschaftskriminalität und arbeitet dabei mit dem OBChSS zusammen.

Es ist letztlich der finanzielle Leichtsinn des Ehepaars Perov, der zu vielen Konflikten unter den handelnden Personen führt, wobei Irina Perova sich naiv veröhnen lässt, und der Gewichtheber Oleg Perov den Wechsel aus dem Leistungssport in den Berufsalltag nicht meistert. Ruhm und den Ehrungen haben ihm das Gefühl gegeben, auch im Alltagsleben eine besondere Rolle spielen zu können. Mehr Geld zu verdienen als die Lohngruppe vorsieht, rechtfertigt er damit, dass die Schattenwirtschaft, in der er arbeitet, auf die tatsächlichen Bedürfnisse der Bevölkerung eingeht:

Egal, ob meine Erzeugnisse gut oder schlecht sind, sie gefallen den Leuten jedenfalls und werden gerne gekauft. Mein Gelumpe verstaubt nicht irgendwo in den Lagern, ist kein Verlustgeschäft. Was für ein Kämpfer für die Gerechtigkeit! [...] Sommerschuhe, [...]. Keiner kauft [sie], die Regale sind brechend voll, die Lager bersten, dafür erfüllen deine feinen Produzenten ihre Pläne, vergeuden Material, kriegen Prämien. Das sind Verlustgeschäfte! Diese Leute sollten zur Verantwortung gezogen werden.¹⁵⁵

Seinen Gesprächspartner Pavel beeindruckt diese Argumentation nicht, er nennt es Diebstahl, sich auf nicht legale Weise einen höheren Lebensstandard zu verschaffen.

Getötet wird Pavel aber nicht von dem wütenden Oleg, sondern von seinem Jugendfreund Evgenij Šutin, der selbst an einem Roman arbeitet, den er nicht

155 Leonow, N.: *Die Falle. Schuss aus dem Hinterhalt. Kriminalromane.* (= Lovuška. Vystrel' v spinu; dt.), übers. von Kristiane Lichtenfeld. Berlin: Verl. Volk u. Welt, 1988, S. 384. (Леонов, Н. И.: «Выстрел в спину» // http://loveread.ec/read_book.php?id=26843&p=40 [31.10.2023]: «Хороша моя продукция, плоха ли, она нравится людям, они покупают охотно. Мои побрякушки не валяются на складах, не приносят убыток. Тоже мне, борец за справедливость! [...] Летние туфли, [...]. Никто не берет, полки обваливаются от товара, склады забиты, а твои порядочные гонят план, расходуют сырье, получают прогрессивки. Вот где убытки! Ты их к ответу призови.»

zum Abschluss bringen kann. Er ist eifersüchtig auf Vetrovs Zielstrebigkeit und literarische Produktivität. Nicht zuletzt auch auf das damit verdiente Geld. Er tötet Pavel, um dessen letzten Roman unter seinem Namen zu veröffentlichen.¹⁵⁶ Schon früh erwägt Gurov die Hypothese «Mozart und Salieri»¹⁵⁷, verfolgt sie aber nicht konsequent.

Der Umstand, dass Gurov erst seit kurzem in einem Kollektiv arbeitet, erlaubt es, die Spannungen zu erwähnen, die er als Neuling bemerkt, etwa dass der Kollege Orlov den Vorgesetzten stichelt, weil er selbst gerne befördert worden wäre, und sich der Kollege Kirpičnikov vor der Arbeit, vor allem vor Außeneinsätzen, zu drücken scheint: «Ihn sah man stets nur mit einem Hefter unter dem Arm herumlaufen, damit ja niemand auf die Idee kam, ihm einen neuen Fall aufzubrummen.»¹⁵⁸ Andererseits ermöglicht der Berufsbeginn, auch die Ermittlungsarbeit etwas methodischer darzustellen, weil sein Vorgesetzter Oberst Turilin dem jungen Gurov in der Einarbeitungsphase Fragen stellt, wie er die Situation einschätzt und weiter vorzugehen plant. So etwa am Anfang des 12. Kapitels:

Gurov gefiel die Art des Obersts, Anweisungen zu vermeiden und Fragen zu stellen. Das war einerseits angenehm, weil man nicht vorschrieb, was und wie es zu tun ist, sondern nach der Meinung fragt, sich gleichsam berät und sogar um Unterstützung bittet. [...] «Warum hat Vetrov in seinem Testament Irina Perova alles vermacht?»¹⁵⁹

Solche Fragen haben auch die Funktion, das Interesse des Lesers auf bestimmte Details zu lenken.

Als Privatmann lernt Gurov in dieser Povest' Rita kennen, die er später heiratet. Sie ist seine Wohnungsnachbarin und stellt sich ihm mit dem Namen «Margo» vor, «im Ausweis – Margarita Nikolaevna!»¹⁶⁰ Gurov erkennt natürlich sofort die literarische Anspielung auf Michail Bulgakovs berühmte Romanfigur. Dass die Jurastudentin später einmal bei den Ermittlungsbehörden arbeiten will, widerspricht seinem sehr konservativen Frauenbild:

156 Dass die ausländische Presse aus dem Fall ein Politikum macht (Vetrov als Dissident), weswegen Gurovs Kollektiv unter Erfolgsdruck steht, fehlt in der im Internet veröffentlichten Fassung.

157 Леонов, «Выстрел ...», loc. cit., стр. 9: «Моцарт и Сальери».

158 Леонов, *Die Falle ...*, 1988, loc. cit, S. 249 (Леонов, «Выстрел ...», loc. cit., стр. 9: «Он всегда ходил с папкой под мышкой, чтобы никому и в голову не пришло поручить Кирпичникову новое «Дело»»).

159 Леонов, *Die Falle ...*, 1988, loc. cit, S. 364–366 (Леонов, «Выстрел ...», loc. cit., стр. 35: «Гурову нравилась манера полковника не давать указаний, а задавать вопросы. С одной стороны, приятно, когда тебе не приказывают, что и как делать, а спрашивают твое мнение, вроде советуются, даже помощи просят. [...] почему Ветров написал завещание в пользу Ирины Перовой?»).

160 Леонов, «Выстрел ...», loc. cit., стр. 5: «Марго?» [...] «В паспорте – Маргарита Николаевна!».

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

Es gibt Frauen- und Männerarbeit. Komischerweise wird unter Emanzipation der Frau mitunter nur die Möglichkeit verstanden, Männerarbeit zu verrichten. Zum Beispiel Straßen zu asphaltieren. Im MUR hast du nichts zu suchen. [...] Frauen sollten immer gut riechen.¹⁶¹

Darüber kommt es zum Streit, der die beiden fast entzweit. Das Frauenbild anderer männlicher Figuren wird nicht so direkt von Frauen kritisiert, es ist aber offensichtlich, dass ein Teil der Probleme des Ehepaars Perov damit zusammenhängt, dass Oleg in seiner Frau keine gleichberechtigte Partnerin sieht, sondern eine Person, die er ständig verwöhnen zu müssen glaubt.

Der Roman *LOVUŠKA* (Ловушка; Die Falle) folgte im Jahr 1983.¹⁶² Wieder ist ein ehemaliger Spitzensportler unter den Verdächtigen, nämlich der ehemalige Olympiateilnehmer Sergačev.

An einem heißen Nachmittag wird Gurov in eine Wohnung gerufen, in der Elena Kačalina tot aufgefunden wurde. Sie ist ermordet worden, und Gurov befragt den Nachbarn Denis Sergačev, die junge Concierge Vera, Igor' Kačalin, den Ehemann, der kurz darauf eintrifft, und den vorlauten Tolik Babenko. Alle vier sind verdächtig, denn sie hatten alle eine schwierige Beziehung zu der Ermordeten. Ihren deutlich älteren Mann hat die Kačalina ausgenutzt und betrogen, Denis war von ihr in illegale Geschäfte verwickelt worden, aber auch ihr Liebhaber, um Vera hat sie sich gekümmert, sie aber auch an ihre einflussreichen Freunde vermittelt, und Anatolij (Tolik) war ihr Faktotum. Er hat die Devisengeschäfte abgewickelt, die sie eingefädelt hatte. Es gelingt Gurov, noch vor Eintreffen des Untersuchungsführers der Staatsanwaltschaft den Ehemann als Täter zu identifizieren.

Die Erzählung von Gurovs Ankunft am Tatort bis zur Verhaftung des Täters wird immer wieder durch Rückblenden unterbrochen, in denen sowohl Szenen aus Gurovs Alltag als auch aus dem der wichtigsten Personen erzählt werden. So entstehen Kurzbiographien, die bestimmte Ereignisse der jüngsten Vergangenheit etwas ausführlicher darstellen. Es wird etwa von Sergačev erzählt, wie Elena Kačalina ihn finanziell wie emotional immer stärker von sich abhängig macht, und ihn in die titelgebende Falle lockt. Sie und ihr Mann bedienen sich Sergačevs

161 Leonow, *Die Falle* ..., 1988, loc. cit, S. 372. (Леонов, «Выстрел ...», loc. cit., стр. 37: «Есть работа женская, есть мужская. Почему-то порой под эмансипацией подразумевают лишь возможность для женщины выполнять мужскую работу. Например, укладывать асфальт. В МУРе тебе делать нечего. [...] От женщины же должно всегда хорошо пахнуть ...»).

162 Леонов, Н. И.: «Ловушка» // *Юность*, 1983, № 6, стр. 48–65, № 7, стр. 3154, № 8, стр. 54–73. Hier zitiert nach: http://loveread.ec/read_book.php?id=26844& [17.10.2023].

Ruhm als Olympioniken, um schmutziges Geld zu waschen und seiner Tätigkeit als Journalist, um die großen Betrugsmanöver Kačalins in der Baubranche zu verschleiern. Sergačev lässt sich leicht in die Falle locken, weil er emotional unreif ist und so der raffinierten, schönen Elena hörig wird und zudem das angenehme und luxuriöse Leben liebt. Er fährt lieber mit dem PKW als mit dem Bus, isst lieber im Restaurant als Lebensmittel im Laden zu kaufen, hat lieber eine bequeme, statt einer spartanischen Wohnung. Er leidet an der Situation, weil er merkt, wie er benutzt wird, aber zu schwach ist, sich aus dem Bann zu lösen.

Gleiches gilt für Igor', den Ehemann, den Elena früher ganz ähnlich von ihr abhängig gemacht hat und der sich gerne von ihr führen ließ. Elena sagt ihm auf den Kopf zu, wie er sich sieht: «Warum suchst du einen Prügelknaben? [...] Nun gut, ich habe dich kleines Dummerchen in den finsternen Wald gelockt und dich in die Irre geleitet [eigentl.: verführt – Anmerkung des Verfassers].»¹⁶³ Igor' war – wie Denis – als junger Mann in seiner Eigenliebe gekränkt worden, als eine Frau, die er begehrte, ihn zurückwies. Deshalb hat Elena bei beiden schnellen Erfolg. Sie gibt ihnen das Gefühl, sie sei an ihnen als Männer interessiert. Anfangs sieht Denis in ihr nur «die Frau mit den goldenen Haaren, den rätselhaften Augen, die ihn riefen und zugleich fernhielten.»¹⁶⁴ Als er sie im Bad sieht, erscheint sie ihm «von duftendem Schaum verhüllt, geradezu eine griechische Göttin mit goldenem Haar.»¹⁶⁵ Erst spät erkennt er, dass er von ihr benutzt wird, er aber auch von der Situation profitiert.

Vera erscheint dagegen eher als eine Variante zu Elena, die zwar auch ihr gutes Aussehen gezielt einsetzt, aber nicht so kühl berechnend und nicht so erfolgreich ist wie Elena. Als diese ihr vorwirft, sie nehme für ihre Freundlichkeiten Geld, überlegt Vera: ««Ach, ich bin eine Prostituierte! Und du?», dachte Veročka böse. «Was bis du denn für eine? Die Wohnung, die Einrichtung, die Brillanten, das Auto, wo kommt das alles her?»»¹⁶⁶

Was die Differenz zwischen der Geschäftsfrau und der Prostituierten ausmacht, ist für sie die Höhe des Gewinns, den sie erzielt. Elena warnt sie vor diesem Weg, nicht sie ist die Falle für Vera, diese ist vielmehr der Glamour des Films. Vera, das gutaussehende Mädchen, möchte eine berühmte Filmschauspie-

163 Leonow, *Die Falle* ..., 1988, loc. cit, S. 104. (Леонов, Н. И.: «Ловушка» // http://loveread.ec/read_book.php?id=26844& [31.10.2023], стр. 22: «Почему ты ищешь мальчику для битья? [...] Я тебя, несмышляныша, заманила в темный лес и совратила.»).

164 Leonow, *Die Falle* ..., 1988, loc. cit, S. 45. (Леонов, «Ловушка», loc. cit., стр. 9: «[...] женщина с золотыми волосами, глазами загадочными, зовущими и удерживающими на расстоянии [...]»).

165 Леонов, «Ловушка», loc. cit., стр. 10: «[...] окутанная ароматной пеной, словно златокудрая греческая богиня». Venus, die Göttin der Liebe, ist im Griechischen die Ἀφροδίτη, die «aus dem Schaum Geborene».

166 Леонов, «Ловушка», loc. cit., стр. 33: «Ах, я проститутка! А ты? – подумала Верочка со злостью. – Ты кто такая? Квартира, обстановка, бриллианты, машина, откуда все?».

lerin werden. Deshalb verlässt sie einen treuen Ehemann in der Provinz und geht nach Moskau, wo sie die Mühen der Vorbereitung auf die Aufnahmeprüfung zum GITIS scheut und sich mit zwielichtigen Leuten einlässt, die ihr Probeaufnahmen versprechen.

Auch Anatolij Babenko hat in Elena eine Lehrmeisterin gefunden, die ihm zeigt, wie er als Devisenvermittler zu größerem Reichtum kommt, als er als begabter Monteur verdienen kann. Auch bei ihm ist das angenehme Leben mit Luxusgütern die Falle, in die er sich begibt, Elena weist ihm lediglich den Weg. Im Gespräch mit Oberinspektor Gurov ist Denis derjenige, der die Rolle Elenas für die vier verdächtigen Personen analysiert und feststellt, Elena habe ihren Mitmenschen helfen wollen, sie aber auch abhängig gemacht. Sie sei gleichzeitig Engel und Versucher gewesen.¹⁶⁷ Deshalb «musste am Ende einer Elena umbringen.»¹⁶⁸ Dennoch hat sich jeder selbst in die Falle begeben: «Und eines schönen Tages merken Sie, dass sie ein Sklave sind. [...] Sie sind in einer Falle.»¹⁶⁹

Elena und die vier Menschen um sie herum haben sich in einem Leben eingerichtet, das die Gesetze des Staats missachtet. Nur einige wenige Nebenfiguren sind positiv gezeichnet, etwa Veras Ehemann, ein Arzt in der Provinz. Viele andere Nebenfiguren sind auf Geld und Luxusgüter aus, sogar Teile der Miliz¹⁷⁰: Als Gurov auf dem Weg zu seiner Dienststelle ist, bietet ihm Goša, ein flüchtiger Bekannter, an, ihn ein Stück mit dem Auto mitzunehmen. Er nimmt an, und dieser Goša erklärt ihm, er fahre auch alkoholisiert Auto, denn die Verkehrspolizisten seien auch nur «Menschen»:

Ihre Kollegen von der Verkehrsmiliz sind Menschen und nichts Menschliches ist ihnen fremd. [...] Er nimmt es nicht? Das heißt, er nimmt den Viertelhunderter nicht. Für so einen Prinzipienfesten halte ich in der anderen Tasche einen Schein in Brauntönen bereit.¹⁷¹

Einen Hunderter also. Gurov meint, es gebe tatsächlich unbestechliche Milizionäre so wie ihn selbst, Goša aber meint, man habe ihm nur noch nicht den richtigen Preis geboten.

167 Леонов, «Ловушка», loc. cit., стр. 45: «Одновременно, понимаете? И ангел, и искуситель.»

168 Leonow, *Die Falle* ..., 1988, loc. cit., S. 208. (Леонов, «Ловушка», loc. cit., стр. 45: «в конце концов Елену должны были убить»).

169 Leonow, *Die Falle* ..., 1988, loc. cit., S. 211. (Леонов, «Ловушка», loc. cit., стр. 45: «В один прекрасный день вы оказываетесь рабом [...] Вы оказались в ловушке»).

170 Die entsprechenden Stellen finden sich aber nur in der Zeitschriftenfassung, für den Buchdruck wurden sie weggelassen.

171 Leonow, *Die Falle* ..., 1988, loc. cit., S. 29–31. (Леонов, «Ловушка» // *Юность*, 1983, № 6, стр. 54: «Ваши коллеги из ГАИ – люди, и ничто человеческое им не чуждо. [...] Не берет? Так это он четвертак не берет. У меня в другом кармане для такого принципиального асигнация в коричневых тонах припасена.»).

Leonov beschränkt sich in diesem Kriminalroman weitgehend auf den Ausschnitt aus der Gesellschaft, der mit Illegalität zu tun hat. Es geht um die Suche nach einem Schuldigen unter Verdächtigen. Die Gesellschaft, die gesetzeskonform lebt, bleibt außen vor. Sie wird erwähnt, aber nicht geschildert. Der Held agiert professionell, er hat einen funktionierenden moralischen Kompass, aber er moralisiert nicht.

4.5.3 LEONID SLOVIN

Leonid Semenovič Slovin¹⁷² veröffentlichte seit 1965 – beginnend mit ТАКАЈА РАВОТА (Такая работа; «So ist die Arbeit») – Erzählungen, Povesti und Romane über die Arbeit der Miliz. Die Figur des Bahnermittlers Denisov, für die er in den 1970er Jahren berühmt wurde, kreierte er 1969.

Schon für sein Erstlingswerk ТАКАЈА РАВОТА wurde Slovin mit dem Preis für die beste Arbeit über die Miliz (на лучшую работу о милиции) ausgezeichnet. Das erste Werk, das mit einer Auflage von insgesamt mehr als einer Million Exemplaren gedruckt wurde¹⁷³, war ДОПОЛНИТЕЛ'НЫЈ ПРИБЫВАЕТ НА ВТОРОЈ ПУТ' (1981; Дополнительный прибывает на второй путь; Sonderzug auf Gleis 2).¹⁷⁴

Inspektor Denisov, Hauptmann der Transportmiliz, ist im Schlafwagen eines zusätzlich eingesetzten Zuges auf dem Weg in den Urlaub, als er nachts geweckt und um Hilfe gebeten wird, weil ein Mann ermordet wurde. Unterstützt von dem später zugestiegenen Kollegen Anton Sabodaš nimmt er die Ermittlungen auf, die sich auch deshalb kompliziert gestalten, weil das Opfer in Verbrechen verstrickt war und deshalb seine Spuren zu verwischen suchte. Er reiste z. B. unter falschem Namen. Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, dass im Zug Rauschgift transportiert wird, was ebenfalls verheimlicht bleiben soll. Andere haben weniger heikle Geheimnisse, die sie aber auch vor den Kriminalisten zu verbergen suchen. Trotzdem gelingt es den beiden, den Fall zu klären, noch bevor nach 30 Stunden Fahrt der Zielbahnhof Astrachan erreicht wird.

172 Leonid Semenovič Slovin (1930–2013) stammte aus der Ukraine, studierte in Moskau Jura und arbeitete ab 1952 für einige Jahre als Rechtsanwalt in der Provinz. Eine Arbeit bei der Miliz wurde ihm bis 1956 verwehrt, weil sein Vater 1938 als «Spion» erschossen worden war. Erst nach dessen Rehabilitierung stand dem Sohn eine Karriere als Ermittler in Kostroma offen. Bis 1981 arbeitete er in verschiedenen Funktionen, zuletzt bei der Bahnmiliz (в отделе уголовных исследований железнодорожного вокзала). Er siedelte 1962 nach Moskau um. Seit den 1980er Jahren lebte er von seiner schriftstellerischen Tätigkeit, in den 1990er arbeitete er einige Jahre als Berater einer privaten Sicherheitsfirma und emigrierte 1994 nach Israel, wo er 2013 starb.

173 <http://slovin.narod.ru/bio1.htm> [31.10.2023].

174 Словин, Л. С.: *Дополнительный прибывает на второй путь*. Повести. Москва: Московский рабочий, 1981, стр. 173–314. Slovin, L.: *Sonderzug auf Gleis 2*, übers. v. U. Krause. Berlin: Verl. Neues Leben, 1990.

Bei der Untersuchung des Tatorts und der Leiche werden die beiden Milizionäre durch eine Einsatzgruppe unterstützt, die einige Stationen weit im Zug mitfährt. Dann sind sie wieder auf sich allein gestellt, stehen aber mit den verschiedenen Dienststellen über Telegramme in Kontakt, die ihnen an den Bahnhöfen an den Zug gebracht werden. So können sie die Zeugenaussagen gleich überprüfen lassen. Entsprechend groß ist die Anzahl von Dialogpassagen, auch die Inhalte von Meldungen werden zitiert. Der Erzähler berichtet überwiegend aus der Perspektive Denisovs, der dadurch zur Hauptfigur wird. Trotz dieser Rolle bleibt die Figur als Person weitgehend im Hintergrund. Man erfährt nichts über sein Aussehen, seine Familie etc. Denisov ist ganz Ermittler.

Hauptmann Sabodaš und Denisov bilden ein klassisches Ermittlerduo, das miteinander Hypothesen diskutiert, wobei der große und dicke Sabodaš von Denisov anfangs ein wenig unterschätzt wird. Er darf – eine typische Watson-Funktion – irriige Interpretationen vorschlagen,¹⁷⁵ liefert am Ende jedoch wichtige Detailinformationen, wie Denisov mit Anerkennung bemerkt. Auch die Konzentration der Verdächtigen auf eine überschaubare Gruppe, die Einheit der Zeit, die relative Abgeschlossenheit des Ortes und die Auflösung des Falls vor den versammelten Zeugen und Verdächtigen zeigen die poetologische Nähe zum klassischen Detektivroman. Der Mord im Zug, der aufgeklärt wird, bevor der Endbahnhof erreicht wird, ist als solcher auch eine Reverenz an Agatha Christies *MURDER ON THE ORIENT EXPRESS* (1934; Mord im Orientexpress), auf den zweimal angespielt wird. Sabodaš erinnert sich «an einen Krimi von Agathe Christie, [...]. Da kaufen auch ein paar Leute Fahrkarten für ein und denselben Schlafwagen, um über einen Verbrecher das Todesurteil zu fällen ... Hast du ihn gelesen?»¹⁷⁶ Wie die Mörder in Agatha Christies Roman sich an dem Mordopfer für dessen frühere Untaten rächen, so könnte der als Zeuge vernommene Ratc – überlegt Denisov später – den Mord begangen haben, um Golej für seine Kollaboration im Krieg zu bestrafen. Ratc hatte nämlich seine Familie in der Gegend verloren, in der Golej damals aktiv war. Der wirkliche Mörder im Astrachan-Express jedoch hat nicht aus Rache, sondern aus Habgier gehandelt.

175 Einer der Verdächtigen streckt auf dem Bahnhof Zeige- und Mittelfinger in die Luft. «Ein V vom lateinischen Wort *victoria* – das bedeutet Sieg!», erklärte [Sabodaš]. Später stellt sich heraus, dass der Verdächtige wohl etwas anderes anzeigen wollte: «Die beiden gespreizten Finger von Karunas bedeuteten nicht <Victoria> sondern Wagen <elf>.» (Slowin, *Sonderzug* ..., loc. cit., S. 99 und 149). «<V>? Первая буква латинского слова <Виктория>, <Победа>!» ... «Два поднятых пальца Карунаса обозначали не <Виктория>, а одиннадцатый вагон»; Slowin, *Дополнительный* ..., loc. cit., стр. 259 и 305).

176 Slowin, *Sonderzug* ..., loc. cit., S. 115. (Словин, *Дополнительный* ..., loc. cit., стр. 274: «Я вспоминаю роман Агаты Кристи, [...]. Несколько человек покупают билеты в один вагон, чтобы привести в исполнение приговор над негодняем ... Читал?»).

Denisov kennt auch Simenons Maigret-Romane recht gut, wenn er feststellt, dass das Pariser Ermittlerteam immer von seinem Vorgesetzten dominiert wird. Darüber hinaus ist er natürlich in der russischen Literatur beschlagen, auf die er sich bisweilen bezieht.

Viele Nebenfiguren sorgen für ein interessantes Gesellschaftspanorama, das die Atmosphäre eines Reisezugs vermittelt. Eine Familie mit lebhaften Kindern, Männer, die ein wenig angeben und trinken, und Einzelreisende mit unterschiedlichen Biographien, die nur kurz angedeutet werden. Nimmt man das Zugpersonal hinzu, ergibt sich das Bild einer multiethnischen und multikulturellen Sowjetgesellschaft, die sich im Zug die Zeit vertreibt und sich plaudernd über Alltägliches wie regionale Essgewohnheiten austauscht. Eine nicht unwesentliche Rolle spielt dabei der Zug als rollender Handelsplatz. An vielen Bahnhöfen haben die Reisenden die Gelegenheit, sich mit begehrten Lebensmitteln einzudecken, die schon lange vorher angekündigt werden. Besonders schmackhafte Äpfel zählen dazu, Kartoffeln und im Süden Wassermelonen. Die Station Verchnij Baskunčak (Верхний Баскунчак) bezeichnet der Erzähler als «legendäres Melonen-Klondike, auf das sich Schaffner und Passagiere vorbereiteten.»¹⁷⁷ Nicht nur die Passagiere nutzen nämlich die Fahrten für Einkäufe, sondern auch das Zugpersonal. Selbst der Zugführer Šalimov muss einkaufen, denn er wird von Freunden und Verwandten beauftragt, bestimmte Dinge in den Moskauer Kaufhäusern zu besorgen: «Fünf Stunden Aufenthalt. GUM, CUM, ‹Tausend Kleinigkeiten› – alles für sie [, die Verwandtschaft – Anmerkung des Verfassers]!»¹⁷⁸

Der Kellner Feliks dagegen verdient sich ein paar Rubel nebenbei, wenn er Marsala-Wein im Laden kauft und im Zug mit einem Aufpreis weiterverkauft. Viel größer ist der Gewinn, den der Zugelektriker macht, der «gepresste Platten dumpf-süßlich riechenden getrockneten Mohnsaftes»¹⁷⁹ transportiert. Kaum sind diese entdeckt, hält Sabodaš vor den im Speisewagen Versammelten eine kleine Rede zur Gefährlichkeit von Drogen. Der Zug als Handelsplatz ist also auch in die eigentliche Kriminalhandlung integriert.

Slovin verfasste bis 1989 etwas mehr als zwanzig Erzählungen und Romane um seinen zentralen Helden Denisov, der auch nach vielen Jahren noch Hauptmann der Transportmiliz ist. Später machte er deutlich, dass das Dasein eines Kriminalschriftstellers unter sowjetischen Bedingungen nicht der Beruf seiner Wünsche gewesen war:

177 Словин, *Дополнительный ...*, loc.cit., стр. 278: «[...] легендарный арбузный Клондайк, к которому готовились проводники и пассажиры.»

178 Словин, *Дополнительный ...*, loc.cit., стр. 266: «Пять часов отстой. ГУМ, ЦУМ, ‹тысяча мелочей› – все для них!».

179 Slovin, *Sonderzug ...*, loc. cit., S. 142. (Словин, *Дополнительный ...*, loc.cit., стр. 299: «[...] упакованные в пленку брикеты дурно пахнущего высушенного сока семенных коробочек опиумного мака.»).

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

Wir, die Autoren von Detektivgeschichten, wurden bereits vom Pressezentrum des Innenministeriums der UdSSR «bevormundet», das immer genau wusste, worüber man schreiben darf und was nicht erlaubt wäre. Und da ist auch der Autor – nur noch ein Offizier im Dienst ...¹⁸⁰

Die Möglichkeiten zu einem anderen Typus von Kriminalliteratur, die in der Wahl der Themen nicht so eingeschränkt war, eröffneten sich schrittweise in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre. Anfang der 1980er Jahre hingegen gab es diese nur in der Emigration.

4.6 DER EMIGRANTENKRIMI

Zu den in den späten 1970er Jahren ins Exil geschickten bzw. entlassenen Autoren gehörten auch Fridrich Neznanskij und Ėduard Topol', die in der Emigranten-szene mit Krimis zu reüssieren versuchten. Sie schufen den Emigranten-Krimi, der strukturelle Affinitäten zu der *hard-boiled-school* hat: Ein «guter» Detektiv bemüht sich in einem verbrecherischen System Täter für ihr alltägliches kriminelles Verhalten vor Gesicht zu bringen, wobei er regelmäßig den Kürzeren zieht und froh sein muss, wenn er mit heiler Haut davonkommt. Dieses Strukturmuster übertrugen sie auf die Sowjetunion.

Ihren ersten Roman veröffentlichten die beiden Autoren im Jahr 1981, er erschien im *Posev-Verlag* im Frankfurt am Main und trug den Titel: *ŽURNALIST DLJA BREŽNEVA ILI SMERTEL'NYE IGRY* (Журналист для Брежнева или Смертельные игры; Geschäfte in Baku, wörtl.: «Der Journalist für Brežnev oder Tödliche Spiele»)¹⁸¹.

Es ist das Jahr 1979. Der Journalist Belkin ist verschwunden, dabei sollte er in zehn Tagen Leonid Brežnev auf dessen Wunsch hin nach Wien begleiten. Igor Šamraev wird vom Generalstaatsanwalt beauftragt, dafür zu sorgen, dass Belkin pünktlich wieder da ist. Šamraev findet heraus, dass der Journalist von Kriminellen entführt wurde, denen er zu nahe gekommen war, als er über Narkotika in der Sowjetunion recherchierte. Die Opiumhändler, die ihre Basis in Baku haben, verfügen über Verbindungen bis in die höchsten politischen Kreise hinein. So gerät Šamraev ins Visier einer mächtigen Drogenmafia, die auf ihn Jagd macht, und bei der er nicht weiß, wer alles von ihr korrumpiert wurde. Er kann schließ-

180 Алексеев, И. В.: «Интервью с Леонидом Словиним» // Проза.ру, 2017: <https://proza.ru/2017/03/22/1524> [31.10.2023]: «Нас, авторов детективов, и так «опекал» пресс-центр МВД СССР, который всегда точно знал, о чем можно писать, а о чем нельзя. А тут еще и автор – действующий офицер ...».

181 Незнанский Ф./Тополь, Э.: *Журналист для Брежнева или Смертельные игры*. Франкфурт-на-Майне (Frankfurt am Main): Посев (Possev), 1981.

lich nur knapp sein Leben retten, und auch der Journalist kommt rechtzeitig nach Moskau zurück.

Schauplätze der Handlung sind Mittelasien, der Kaukasus, Moskau, das kriminelle Milieu, Regierungsdatatschen sowie Diensträume der Staatsanwaltschaft, des Innenministeriums und der Kriminalmiliz. Es kommen die Spannungen zwischen den Ermittlungsorganen zur Sprache, und nicht zuletzt das Geflecht aus Kriminalität, Politik und Behörden. Es geht um Drogen, Geld und Sex. Erzählt wird ganz ähnlich, wie man es von den frühen Texten der Brüder Vajner kennt: viele Dokumente – von Telegrammen bis Verhörprotokollen – werden zitiert, nicht wenige vollständig wiedergegeben, dazwischen die Aufzeichnungen des Ich-Erzählers Šamraev, die in der Regel genau mit Tag und Uhrzeit datiert werden. Die Grundstruktur ist die des *Kolportage-Romans*, d. h. der Text erzählt von Personen, die genauso heißen wie tatsächliche Persönlichkeiten, und reichert deren Welt mit rein fiktionalen Personen an. Auf diese Weise streut er aber Gerüchte über die historischen Personen, die für die Leser in der Emigration ausgesprochen vergnüglich zu lesen sind.

Im Jahr 1983 folgte der Roman *KRASNAJA PLOŠČAD'* (Красная площадь; Der Rote Platz), der zuerst auf Englisch und auf Deutsch, und dann erst später Russisch erschien. Wieder ist Šamraev der vom Generalstaatsanwalt eingesetzte Sonderermittler, dieses Mal auf persönlichen Wunsch Brežnevs.

Šamraev wird von Jalta aus nach Moskau zurückbeordert, um die Umstände zu untersuchen, unter denen Semen Migun, der Stellvertretende Vorsitzende des KGB, ums Leben kam. Er erhält Einsicht in die Dokumente des KGB, die den Tod als Selbsttötung darstellen. Bei einer Tatortbesichtigung findet er jedoch eine zweite Kugel, so dass die Variante Mord wahrscheinlicher ist. Šamraev bildet aus zuverlässigen Kollegen, unter ihnen Svetlov, ein Team, dem sich auch Nina, seine junge Urlaubsbekanntschafft aus Jalta, anschließt. Von anderen Kollegen und vor allem vom KGB behindert, findet Šamraev nicht nur den Mann, der auf Migun geschossen hat, er entdeckt auch, dass das eigentliche Objekt der Bestrebungen aller Dienste Tonbandaufnahmen sind, auf denen illegale Geschäfte der Familie Brežnev dokumentiert sind. Diese sollen zusammen mit den Ergebnissen einer großen, bei Wirtschaftskriminellen durchgeführten, Razzia der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, um Mitgliedern des Zentralkomitees der Partei eine Handhabe zu bieten, den Generalsekretär zu entmachten und einen anderen politischen Kurs einzuschlagen. Bei einer der vielen Bemühungen, an Informationen zu kommen, wird Nina getötet, was Šamraev nur noch stärker motiviert. Da die Tonbänder von einer Mitarbeiterin bei *Mosfil'm*, die mittlerweile nach Israel ausgewandert ist, versteckt wurden, die diese nur im Austausch gegen ihren Geliebten, der im Gulag sitzt, herausgeben möchte, begibt sich Šamraev nach Berlin, wo er den Austausch organisiert. Parallel dazu tötet Svetlov die Mörder Ninas. Von Šamraev heißt es in einem letzten Telegramm aus Berlin, er sei am Checkpoint Charly Opfer eines Verkehrsunfalls geworden.

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

Der Roman greift die Gerüchte¹⁸² auf, die es seit dem Tod des Stellvertretenden KGB-Vorsitzenden Semën Cvigun (28. September 1917–19. Januar 1982) gab. Während dieser in der englischen und deutschen Übersetzung tatsächlich Cvigun heißt, hat man in der russischen Ausgabe den Namen zu Migun leicht verfremdet.¹⁸³

Wie schon im ersten Roman mischen sich reale historische mit fiktionalen Ereignissen, die eine ziemlich haarsträubende, wenn auch plausible Geschichte bilden. Eine Gruppe um den Ideologen Michail Suslov plant eine rasche Ablösung Brežnevs als Generalsekretär der Partei, um innen- wie außenpolitisch ein härteres Vorgehen einzuleiten. Nach Innen gegen die Dissidenten, außenpolitisch mit mehr militärischem Druck in Afghanistan und Polen. Auf der anderen Seite steht ein Team von vernünftigen Beratern, das für den kranken Brežnev wichtige Entscheidungen trifft und weitreichende Reformen (z. B. von Demokratie und Markt) plant. Auf diese Weise liefert der Roman Verschwörungstheorien, die als fiktionale Literatur ausgewiesen sind, letztlich aber doch den Ruf der Regierenden demontieren.

Als Kriminalroman mischt KRASNAJA PLOŠČAD' Elemente des Detektivromans (z. B. Fragen wie: War es Mord oder Selbstmord? Wer ist der Mörder?) mit Elementen des Thrillers (spannende Verfolgungen und Tötung) und des Spionagegenres (Wem kann man trauen?). Alle Probleme der Sowjetgesellschaft, die in den sowjetischen Romanen zum Thema werden, sind auch hier – und sogleich in monströsem Ausmaß – vorhanden: mafiöse Strukturen aus Korruption, Diebstahl sozialistischen Eigentums, Schattenwirtschaft und traditionelle Kriminalität, dazu kommt der eher triste Alltag mit knappem Wohnraum und schlechter Versorgung mit Lebensmitteln und Konsumwaren. Schließlich wird eine weitgehend desillusionierte Gesellschaft geschildert, die weiterhin anfällig für alte Feindbilder ist. Als die privilegierten Bewohner eines Hauses murren, dass sie warten müssen, um einzeln befragt zu werden, greift Šamraev zu einer Finte, indem er erzählt, es liege ein Fall von Aktivität ausländischer Geheimdienste vor:

Was die Aktivitäten ausländischer Geheimdienste angeht – darauf bin ich unterwegs gekommen, da ich die Psychologie unserer Öffentlichkeit kenne – haben die Worte «Intrigen ausländischer Geheimdienste» eine

182 Zu den verschiedenen Versionen: *Генерал Цвигун. Последний выстрел*. Документальный фильм, телеканал «Россия», 2004, режиссер Вернидуб, А; автор сценария Ничкова, В.

183 Die erotischen Szenen fehlen in der russischen Ausgabe ebenso wie derbe Flüche. Außerdem fehlt eine etwas gönnerhafte Bemerkung über Konstantin Černenko («dieser eher bescheidene Provinzfunktionär aus Dnepropetrovsk» [S. 25]). Michail Gorbačev wird in der russischen Ausgabe gar nicht erwähnt, während er in der Übersetzung zumindest die Mitteilung in der *Pravda* unterschreibt.

magische Wirkung: die Bewohner des Hauses Nr. 36-A beruhigten sich sofort.¹⁸⁴

Im Übrigen hat sich die Gesellschaft im Doppelleben von *öffentlich* und *privat* eingerichtet und begegnet den Idealen des Sozialismus fast nur noch mit Hohn. So bauen zum Beispiel Brežnevs Berater den Nachruf auf Suslov aus Zeitungsberichten zusammen, die in der 1930er Jahren die Sowjetführer überschwänglich lobten, die kurz zuvor im Terror umgekommen waren.

«Sehr talentiert!», lachte Pčemjan und nahm eine alte Zeitung mit dem Nachruf auf Kirov in die Hand. [...]

«Vielleicht nicht <die Reinheit der Reihen der Partei?», fragte Sincov. «Das klingt wie eine Anspielung an die Parteisäuberungen des Jahre 1937 und 1946, als dieser Paranoiker Tausende der besten Kommunisten umgebracht hat ...»

«Schreibt: er verteidigte entschlossen die Reinheit des Marxismus-Leninismus», sagte Zolotov. «Das ist das Gleiche, aber ohne direkte Anspielung.»¹⁸⁵

Der ideologische Diskurs funktioniert fast nur noch als Ansammlung von Sprachschablonen.

Auch die positiven Helden stehen dem System skeptisch gegenüber, sie meiden die Politik und handeln aus professionellem Ehrgeiz¹⁸⁶ und einem elementaren Gerechtigkeitsempfinden heraus, wenn dies auch nicht immer mit den Vorschriften harmoniert. So hat Svetlov zum Beispiel bei einigen Kriminellen, die ein neues Leben beginnen wollten, Straftaten nicht zur Anklage gebracht und sie vor langen Lagerstrafen bewahrt. Sie fühlen sich ihm später zur Dankbarkeit

184 Незнанский Ф./Тополь, Э.: *Красная площадь*. Роман. Москва: АСТ, 1996, стр. 181. «Насчет деятельности иностранных разведок – это я придумал на ходу, зная психологию нашей публики – на нее слова <происки иностранных разведок> оказывают магическое действие: жильцы дома № 36-А притихли мгновенно ...»

185 Незнанский, *Красная ...*, loc. cit., стр. 283: «Очень талантливо! усмехнулся Пчемян и взял в руки старую газету с некрологом Кирову. [...] / – Может быть, не нужно <чистоту партийных рядов?> – спросил Синцов. – А то звучит, как намек на партийные чистки 37-го и 46-го года, когда этот параноик загубил тысячи лучших коммунистов ... / – Напишите <твердо отстаивал чистоту марксизма-ленинизма>, – сказал Золотов. – Вроде бы то же самое, но без прямого намека.»

186 «Brüder! Wir haben uns nie in die Politik eingemischt und werden es auch nicht. Wir sind Ermittler, Kriminalmiliz. Wenn irgendwo ein Mensch getötet wurde, müssen wir den Mörder finden, das ist alles.» (Незнанский, *«Красная площадь»*). // http://loveread.ec/read_book.php?id=20638&r=70 [31.10.2023]: «– Братцы! Мы никогда не лезли в политику и не лезем. Мы – сыскные ищйки, уголовный розыск. Если где-то убили человека, мы должны найти убийцу – вот и все.»)

verpflichtet, und er kann mit ihrer Rache drohen, sollten andere Dienste versuchen, Šamraev oder ihn aus dem Weg zu räumen. Die Ermittler selbst sind unbestechlich und professionell. Sie haben allerdings eine Schwäche für junge schöne Mädchen. Überhaupt ist das ganze Thema der Erotik viel stärker präsent als im sowjetischen *detektiv*. Mehrmals tauchen Prostituierte auf, von denen nicht wenige für die Miliz und die Geheimdienste arbeiten. Sie haben eine eigene Gesundheitskontrolle. «Offiziell heißt diese Abteilung ‹Zweite Abteilung zur Aufdeckung von Sexualdelikten›, aber niemand nennt sie mit diesem langen Namen, sondern man sagt einfach ‹Huren-Abteilung›.»¹⁸⁷

Auch Literatur und Film finden Erwähnung. Einige Szenen spielen bei *Mosfilm*, wo Miguns Witwe Veta Petrovna erleben muss, dass nach dem Tod ihres Mannes das Projekt, ihre Memoiren zu verfilmen, schnell beiseitegelegt wird. Auftragswerke dieser Art sind nicht beliebt. Ähnlich in der literarischen Szene: Der Journalist Belkin leitet eine Gruppe, die Brežnevs Memoiren schreibt, für die dieser tatsächlich 1979 den Lenin-Preis erhalten hatte. Schon allein der Name Belkin ist Programm, denn der von Puškin vorgeschobene fiktive Autor seiner Erzählungen steht für die Tradition der Fremdzuschreibung.

Auch die klassische russische Literatur ist präsent. So zitiert Šamraev Griboedov oder die Parteigrößen haben Puškin, Tolstoj und andere Autoren im Bücherschrank. Die KGB-Chefs besitzen auch Cruz-Smiths GORKI PARK, Andropovs Exemplar ist sogar – wie eigens vermerkt wird – in englischer Sprache.

Immer wieder zur Sprache kommt ein bisweilen verdeckter Antisemitismus. Šamraev ist Halbjude, woran er öfter erinnert wird. Als er durch Zufall Gespräche im Innenministerium mithört, erfährt er, dass Oberst Malenina dem Minister ankündigt, sie werde «die Juden» aus den Organen vertreiben.¹⁸⁸ Im Telefonamt schimpft eine Angestellte auf «die Juden», die ins Ausland telefonieren dürfen. Da Topol' und Neznanskij nicht damit rechnen konnten, dass ihr Roman schon bald, nämlich 1993, die Leserschaft in der ehemaligen Sowjetunion erreichen werde, ist das jüdische Thema auch ein Anknüpfungspunkt für einen nicht unerheblichen Teil der Leser im Ausland.¹⁸⁹ Noch einmal zehn Jahre später wurde der Roman für das Fernsehen verfilmt.

Nach KRASNAJA PLOŠČAD' beendeten Neznanskij und Topol' ihre Zusammenarbeit. Neznanskij veröffentlichte 1984 den Roman JARMARKA V SOKOL'NI-

187 Незнанский, «Красная ...», [Internet], loc. cit. стр. 45: «Официально этот отдел называется ‹2-й Отдел по раскрытию половых преступлений›, но никто его так длинно не называет, а говорят просто – ‹Бл...ский отдел›.»

188 Незнанский, «Красная ...», [Internet], loc. cit. стр. 19: «Будем гнать жидов из органов, товарищ министр!»

189 Ein großer Teil der damals im Exil lebenden ehemaligen Sowjetbürger waren Juden, die nach Israel hatten ausreisen dürfen, sich aber auch in vielen anderen Ländern niederließen. Sie hatten in der Regel ihre eigenen Erfahrungen mit dem anscheinend recht häufigen Alltagsantisemitismus in der Sowjetunion.

КАСН (Ярмарка в Сокольниках; «Jahrmarkt in Sokol'niki»)¹⁹⁰ und 1986 ОПЕРАЦИЈА «ФАУСТ» (Операција «Фауст»; Drogen für den Kreml, wörtl.: «Operation «Faust»»).¹⁹¹

4.7 KINO UND FERNSEHEN

Schon 1969 war die Zahl der jährlich produzierten Filme von ca. 130 auf 150 gestiegen, in den 1970er Jahren lag sie durchschnittlich über 180. Mit der Zahl der Filme wuchs auch die der Filme mit einer Kriminalhandlung, und dies überproportional. Waren in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre etwa drei von 100 Filmen Krimis, so waren es in den 1970er Jahren etwas mehr als 6 %.

Eine nicht unwesentliche Rolle bei der Ausweitung der Produktion spielte das Fernsehen, das sich in den 1960er Jahren rasant entwickelte. Im Jahr 1970 gab es bereits 130 Programmstationen, darüber hinaus sorgten Satellitensysteme seit 1967 für eine Verbreitung der Fernsehsendungen in schwer zugängliche Gebiete der Sowjetunion. Eine feste Sendung, die sich insbesondere mit der Verbreitung von Kenntnissen über rechtliche Verhältnisse, Verfahren und über «die das Recht schützenden Organe» befasste, war ЧЕЛОВЕК И ЗАКОН (Человек и закон; «Mensch und Gesetz»), die seit 1970 regelmäßig im *Ersten Kanal* lief. Dort wurde auch über spannende echte Kriminalfälle berichtet.

Fiktionale Kriminalfälle wurden seit 1959 im Fernsehen gezeigt. Den Anfang machte ЧУЖОЈ СЛЕД (Чужой след; «Fremde Spur»), eine Produktion von *Erevanskoe TV*, in der es um ausländische Agenten im Hochgebirge an der Südgrenze geht.¹⁹² Dann gab es in der Fernsehproduktion dieses Genres eine Lücke bis zum Jahr 1967, so wie der Krimi auch im Kino der frühen 1960er Jahre fehlte. Die Lücke beendete *Мосфильм*, wo unter Regie von Sergej Kolosov der viertelstündige Spielfilm ОПЕРАЦИЈА «ТРЕСТ» (Операција «Трест»; «Operation «Trust»») hergestellt wurde. Das Drehbuch von Aleksandr Jurovskij orientierte sich an dem Roman МЕРТВАЈА ЗЫБ' (1959; Мертвая зыбь; Tödliche Dünung) von Lev Nikulin. Wie schon in der armenischen Produktion ist auch in Kolosovs Film die Frage nach dem Verbrechen politisch unproblematisch, denn die Handlung spielt in den 1920er Jahren.

Ab 1970 wurden dann regelmäßig neue Kriminalfilme, die in der Gegenwart spielen, für das Fernsehen produziert, anfangs immer nur zwei pro Jahr. Einige wurden auch zu Serien, wie die 1971 gestartete Serie СЛЕДСТВО ВЕДУТ ЗНАТОКИ (Следствие ведут знатоки; «Kenner führen die Ermittlungen»), die es bis 1973 auf 16 Episoden brachte, von denen die letzten aber erst mit großer Verspätung

190 Frankfurt/M.: Possev, 1984.

191 Frankfurt/M.: Possev, 1986.

192 Vgl.: Чужой след (1959) // www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/14068/annot. [31. 10. 2023].

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

ausgestrahlt wurden. Die Ermittlungen der drei Milizionäre *Znamenskij*, *Tomin* und *Kibrit*, die der Serie den Namen gegeben hatten, waren außerordentlich beliebt. Angesichts dessen wurden 1982 noch weitere sechs Folgen gedreht, von denen die letzte 1989 gezeigt wurde.

Beginnend im Jahr 1970 entstand auch eine ganze Serie von Verfilmungen der Romane Georges Simenons, beginnend mit *CÉCILE EST MORTE* als *SESIL' UMERLA* (1970; *Сесиль умерла*; «Cécile ist gestorben»), es folgten *MAIGRET ET L'HOMME DU BANC* als *MEGRÉ I ČELOVEK NA SKAMEJKE* (1973; *Мегрэ и человек на скамейке*; «Maigret und der Mann auf der Bank») und noch einmal 1981, *MAIGRET ET LA VIEILLE DAME* als *MEGRÉ I STARAJA DАМА* (1974; *Мегрэ и старая дама*; «Maigret und die alte Dame») usw. Auch die Erzählungen von A. Conan Doyle wurden als umfangreiche Fernsehserie verfilmt. Unter der Regie von Igor Maslennikov entstanden zwischen 1979 und 1986 elf Filme *PRIKLUČENIJA ŠERLOKA HOLMSA I ДОКТОРА WATSONA* (*Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона*; «Sherlock Holmes' und Doktor Watsons Abenteuer»). Von K. Gilbert Chestertons *Father-Brown-Geschichten* gab es aber nur eine einzige Verfilmung: *LICO NA MIŠENI* (1978; *Лицо на мишени*; «Das Gesicht auf der Zielscheibe»).

OPASNYJ POVOROT (1972; *Опасный поворот*; «Gefährliche Kurve») basiert auf John Priestleys Theaterstück *DANGEROUS CORNER*, Friedrich Dürrenmatts Erzählung *DER VERDACHT* wurde 1971 unter dem Titel *POSLEDNEE DELO KOMISSARA BERLACHA* (*Последнее дело комиссара Берлаха*; «Kommissars Berlachs letzter Fall») verfilmt.

Eher komödiantisch waren die Filme um den Dorfpolizisten *Aniskin*: *ANISKIN I FANTOMAS* (1973; *Анискин и Фантомас*; «Aniskin und Fantômas»), *I SNOVA ANISKIN* (1977; *И снова Анискин*; «Schon wieder Aniskin»), die TV-Sequels zu dem Kinofilm *DEREVENSKIJ DETEKTIV* (1968; *Деревенский детектив*; «Dorfdetektiv») darstellen. Es sind eher skurrile Fälle, die aufzuklären sind, der Dorfdetektiv erledigt dies jedoch mit viel Gespür für die Nöte der Menschen.

4.7.1 MESTO VSTREČI IZMENIT' NEL'ZJA

Kultstatus erhielt jedoch eine andere mehrteilige Verfilmung: *MESTO VSTREČI IZMENIT' NEL'ZJA* (1979; *Место встречи изменить нельзя*; *Die schwarze Katze*, wörtl.: «Der Treffpunkt darf nicht verändert werden»)¹⁹³ Grundlage zu diesem fünfteiligen Film, in dem Stanislav Govoruchin Regie führte, war der Roman *ÈRA MILOSERDIJA* der Brüder Vajner, die auch das Drehbuch schrieben. Der Film

193 Vgl. Franz, N.: «Die schwarze Katze»: Beobachtungen zur Verfilmung eines sowjetischen Krimis», in: Wedel, E. et al. (Hrsg.): *Probleme der russischen Gegenwartssprache und -literatur in Forschung und Lehre; Materialien des Internationalen MAPRJaL-Symposiums Marburg, 8.–10. Oktober 1985*, Hamburg: Buske, 1986, S. 197–213.

verwendet die im Kriminalgenre bekannten Mittel der Spannungserzeugung wie Lichtführung, Montagen, Musik. Zu dem Erfolg trug sicher auch das Casting bei, d. h. die Besetzung der Hauptrollen mit Vladimir Konkin als Volodja Šarapov und Vladimir Vysockij als Hauptmann Gleb Žeglov. Konkin (geb. 1951) war noch ziemlich am Anfang seiner Karriere, der 1938 geborene Vysockij aber war auf dem Höhepunkt seines Ruhms. Seine Lieder, in denen er auch tabuierte Themen nicht scheute, waren überall im Land verbreitet, obwohl es nur die harmlosen Lieder auf – in kleinen Mengen produzierten – sowjetischen Schallplatten gab. Die Lieder wurden stattdessen gesungen und im *Magnitizdat* (Kopieren und Verteilen von Tonbandaufnahmen, die in der Sowjetunion nicht erhältlich waren) verbreitet. Vysockij hatte das Image des Unangepassten, den die Behörden behinderten. Deshalb irritierte es nicht wenige Zuschauer, dass er die Rolle des «harten» Kriminalisten Žeglov übernahm. So schießt er einem Verdächtigen auf der Flucht in den Rücken, und sein Kollege wirft ihm in der Buchvorlage vor, ihm mache das auch noch Spaß:

«Du hast ihn umgebracht», wiederholte ich hartnäckig.

«Ja, ich habe ihn umgebracht, und das tut mir nicht leid. Er war ein Bandit», sagte Žeglov überzeugt. Ich sah ihm in die Augen und erschrak – sie waren voll ausgelassener Freude.

«Mir scheint, dir macht das Schießen Spaß», sagte ich und erhob mich von den Knien.¹⁹⁴

Im Film kündigt Žeglov immerhin an, auf den Fliehenden zu schießen.¹⁹⁵ Er tut es dann auch, obwohl Šarapov zweimal ruft: «Nicht schießen!» («не стрелять!»). Šarapov ist entsetzt, woraufhin er mit den Worten «Beruhige dich, Šarapov!» («Успокойся, Шарапов!» – TC 5:45:55) reagiert.

Dieses Verhalten des Hauptmanns Žeglov war für viele Grund genug, sich über die Besetzung der Rolle durch Vysockij zumindest zu wundern. Der Žeglov in *MESTO VSTREČI IZMENIT' NEL'ZJA* wurde Vysockijs letzte Filmrolle, er starb 1980 und wurde unter großer Anteilnahme der Moskauer Bevölkerung beigesetzt. Auch der frühe Tod verlieh der Rolle noch einmal eine gewisse Aura, die die Moskauer Miliz zur Imagepflege einsetzte, indem sie ein Denkmal in Auftrag gab, das Žeglov und Šarapov auf den Treppenstufen des Hauptgebäudes zeigt. Vysockij wurde dadurch einer der Ihren.

194 Вайнер, А./Вайнер, Г.: «Эра милосердия» // *Подвиг*, Приложение к журналу «Сельская молодежь». 1983, № 2, стр. 326: «– Ты убил его, – упрямо повторил я.
– Да, убил и не жалею об этом. Он бандит, – убежденно сказал Жеглов. Я посмотрел в его глаза и испугался – в них была озорная радость. – Мне кажется, тебе нравится стрелять, – сказал я, поднимаясь с колен.»

195 Im Roman bezieht sich der Hinweis, es würde sofort geschossen, auf den Fall, dass jemand beim Verlassen des Verstecks seine Waffe nicht sofort abgegeben sollte.

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

Auch bei der Figur Šarapov ist die erzieherische Funktion, Sympathie für die Miliz hervorzurufen,¹⁹⁶ deutlich – wenn auch weniger offensichtlich. Die Romanvorlage *ÈRA MILOSERDIJA* ist eine Ich-Erzählung, weshalb Šarapovs Aussehen nicht beschrieben wird. Aber auch in anderen Texten ist die Figur präsent, wie zum Beispiel in *OŠČUPJU V POLDEN'.* Dort ist Šarapov ein mittelgroßer Abteilungsleiter mit rundem Gesicht und «leicht schrägen Mongolenaugen.»¹⁹⁷ Bei der Besetzung der Rolle hat man Šarapov zu einem schlanken, großgewachsenen, blonden jungen Mann mit den Augen eines Nordeuropäers gemacht. In einer Szene, in der er sich als verdeckter Ermittler unter die Banditen mischt, glauben diese ihm nicht, dass er einmal Kraftfahrer war. Daraus ergibt sich im Film eine ganze Sequenz, in der Šarapov zugibt, vor dem Krieg Barpianist gewesen zu sein. Deshalb muss er sein Können am Klavier unter Beweis stellen. Von den ersten Takten der *Étude opus 25, Nr. 2* in f-Moll von Frédéric Chopin sind die Banditen nicht beeindruckt, zufrieden sind sie erst, als er das Lied *MURKA* anstimmt.

Dieses musikalische Zitat aus der Unterwelt-Folklore¹⁹⁸ knüpft die Verbindung der akustischen mit den optischen Signalen enger. Der Titel des Liedes *Murka* ist nämlich ein sehr weitverbreiteter Rufname für eine Katze. Während Šarapov spielt, zeigt die Kamera in Großaufnahme eine schwarze Katze, der *Klaša*, die Frau des Bandenchefs, den Kopf streichelt. Der Bezug zum Namen der Bande *Schwarze Katze* ist damit deutlich hergestellt. Wer das Lied kennt, kann sogar noch eine thematische Überleitung zu den nächsten Szenen erkennen. Zwar singt *Promokaška* nur eine wenig aussagekräftige Strophe mit, in dem Lied wird aber Verrat und Tod eines Gaunerliebchens besungen, das aus Rache erschossen wurde.

Eine wichtige Differenz zwischen Buch und Film stellt der Schluss dar. Das Buch endet damit, dass Šarapov ins Präsidium gebracht wird, nachdem er unverletzt der Gefahr entkommen ist. Dort muss er erfahren, dass seine Braut und Kollegin *Varvara Zinička* («hochgewachsen, schlank» [...] «riesige [...] graue Augen»¹⁹⁹) in Erfüllung ihrer Dienstpflichten von Banditen erschossen wurde.

196 Ein anderes Detail, das auf die Funktion der Imagepflege der Miliz durch den Film verweist, ist, dass die Sprechweise der Figuren im Film an einigen Stellen «entschärft» ist. Als der verdeckt arbeitende Šarapov berichtet, sein Zellennachbar habe ihm erzählt, seine Kumpane und er seien «durch eine Dummheit» den Polizisten «in die Arme gelaufen», lautet dies im Buch: «Сказал только, что по глупости на мусоров налетели ...», also «den Bullen». Im Film sind daraus «Milizionäre» geworden: «Сказал только, что по глупости на милиционеров налетели ...». (Вайнер, «Èра милосердия», loc. cit., стр. 307).

197 Вайнер, А./Вайнер, Г.: «Ощупью в полдень» // *Огонёк*, 1968 № 13, стр. 31: «[...] чуть раскосыми монгольскими глазами.»

198 Бахтин, В.: ««Муркина» история» // *Нева*, 1997, № 4, стр. 229–232. Oshlies, W.: ««Murka» – Geschichte eines Liedes aus dem sowjetischen Untergrund» // <https://www.zukunftbraucht-erinnerung.de/murka-geschichte-eines-liedes-aus-dem-sowjetischen-untergrund/> [31.10.2023].

199 Вайнеры, «Èра милосердия», loc. cit., стр. 54 и 155: «тоненькая, высокая», [...] «огромные [...] серые глаза».

Mit diesem Schluss ist der Roman der erste in der Tradition der sowjetischen Krimis, der die Lesererwartung in Bezug auf das private *Happy ending* radikal durchbricht. Anders die Verfilmung: Hier begibt sich der erschöpfte Šarapov direkt zu Varvara, die ihn in einem lichtdurchfluteten Zimmer mit einem Findelkind auf dem Arm lächelnd erwartet.

Im Film fehlt dagegen eine Szene, die für die Gegenüberstellung der beiden Haupthelden von Bedeutung ist. Schon vor der Meinungsverschiedenheit über den Schuss auf Levčenko hatten sich die beiden darüber gestritten, ob sich die Miliz bei einem Verdächtigen entschuldigen soll, der in Untersuchungshaft sitzt und dessen Unschuld sich erwiesen hat. Žeglov vertritt dabei die Meinung, wer einsitze sei auch schuldig: «Es gibt keine Strafe ohne Schuld.»²⁰⁰ Dies betrachtet er nicht in der religiösen Perspektive, in der jeder Mensch ein Sünder ist, sondern aus einer Perspektive der Macht heraus, die eigene Justizirrtümer ausschließt und laut der die Organe immer recht haben. Die Tatsache, dass jemand verhaftet wurde, reicht als Beweis der Schuld. Diese – für Unrechtssysteme typische – Argumentationsweise charakterisiert Žeglov als Vertreter der alten Zeit, während Šarapov, der Mann der neuen Zeit, dafür plädiert, die Angelegenheit menschlich (по-людски) zu sehen. Ihm wird durch das Gespräch deutlich, «dass die Macht über andere Menschen eine starke und scharfe Sache ist.»²⁰¹

Die Imagepflege der Miliz, die in ihrer subtileren Form auch dadurch sichtbar wird, wie sich die Figur des Žeglov auf dem Weg vom Buch zum Film noch einmal verändert, war nicht die einzige, aber doch eine sehr wichtige Aufgabe der Kriminalfilme. Das gilt auch für das Image der Miliz in der Vergangenheit. Wie schon mit Romanen sollte auch mit Filmen, deren Handlung in der Geschichte spielt, die Vorstellung etabliert werden, das sorgsam gepflegte Bild von der stets korrekten Miliz sei von 1917 an und ohne Unterbrechung deren Leitbild gewesen.

Die vom Ministerrat der UdSSR in Auftrag gegebene zehnteilige Fernsehserie ROŽDĚNNAJA REVOLJUCIEJ (1974–1977; Рожденная революцией; «Durch die Revolution geboren») zeigte die Geschichte der Miliz, wobei sie die Verstrickung der Staatsorgane in den stalinistischen Terror aber nur andeuten. Folge 6, ĖKZAMEN (Экзамен; «Das Examen»), die im Jahr 1936 spielt, erzählt den Fall des Trinkers Rod'kin, der nach einem Mord verhaftet wird und gesteht. Der Milizionär Kondrat'ev zweifelt jedoch an der Schuld und sucht weiter nach dem Täter. Er steht für eine Miliz, der ein Geständnis, unter welchen Bedingungen es auch zustande gekommen ist, nicht ausreicht. Diese soll also auch typisch gewe-

200 Вайнеры, «Эра милосердия», лос.сit., стр. 278: «Наказания без вины не бывает».

201 Вайнеры, «Эра милосердия», лос.сit., стр. 280: «[...] что власть над людьми – очень сильная и острая штука».

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

sen sein für die Zeit zu Beginn des großen Terrors, als – zum Teil in Schauprozessen – Millionen Sowjetbürger auf der Grundlage erpresster Geständnisse verurteilt wurden, in etwa der Hälfte der Fälle zum Tode.

4.7.2 AMNISTII NE POLEŽIT

Nicht zuletzt die Arbeitsteilung mit dem Fernsehen erlaubte es den Kino-Kriminalfilmen seit dem Ende der 1960er und am Anfang der 1970er Jahre, auch ästhetisch variantenreicher und damit interessanter zu werden. Man brachte zwar auch weiterhin viele ausländische Agenten, die das Verbrechen ins Land tragen, auf die Leinwand, bei der Gestaltung der Helden wurden die Wünsche der Behörden aber bisweilen ignoriert. Und dies, obwohl es anscheinend im November 1968 eine *Resolution des ZK der KPdSU und des Ministerrats der UdSSR an die kreativen Organisationen über die wahrheitsgetreue Widerspiegelung der Tätigkeit der Organe für innere Angelegenheiten und die allseitige Stärkung ihrer Autorität unter den Werktätigen*²⁰² gegeben hatte. Auf diese berief sich nämlich der Innenminister Nikolaj Ščelokov, der im Juni 1969 in dem Film *AMNISTII NE POLEŽIT* (1968; Амнистии не подлежит; «Amnestie kommt nicht infrage») die Miliz ins Zwielficht gerückt sah. In dem Film gibt sich ein ausländischer Agent in Leningrad als Milizoffizier Sotnikov aus und kann damit den KGB eine Zeitlang täuschen. Später wurde die entsprechende Notiz des Ministers veröffentlicht, in der es heißt:

Solch eine tendenziöse Interpretation des Bildes eines leitenden Angestellten der Organe für innere Angelegenheiten kann bei den Polizisten im Publikum tiefe Empörung und Misstrauen gegen die Mitarbeiter der Miliz hervorrufen, kann eine verzerrte Vorstellung aufkommen lassen, dass bei der Miliz Menschen arbeiten, deren Weltanschauung und Überzeugung feindlich gegenüber den Lebensinteressen des Sowjetvolkes und der Kommunistischen Partei sind.²⁰³

202 Постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР к творческим организациям о правдивом отображении деятельности органов внутренних дел, всемерном укреплении их авторитета среди трудящихся. Diese Resolution ist m. W. nie veröffentlicht worden, ihre Existenz ergibt sich aber zwingend aus der Notiz des Ministers.

203 Щелоков, Н. А.: «Письмо министра внутренних дел СССР Н. А. Щелокова секретарю ЦК КПСС П. Н. Демичеву от 13 июня 1969 года.» Постановление Президиума ВЦИК // *Журнал «Коммерсантъ Власть»*, 01.12.2003 [<https://www.kommersant.ru/doc/432280> (16.10.2023)]: «Такая тенденциозная трактовка образа руководящего работника органов внутренних дел может вызвать у зрителей глубокое негодование и недоверие к сотрудникам милиции, может породить искаженное представление о том, что в милиции работают люди, мировоззрение и убеждения которых враждебны кровным интересам советского народа и Коммунистической партии.»

Der Regisseur Nikolaj Rozancev und der Autor des Drehbuchs mussten die entsprechenden Szenen neu schreiben und drehen, aus dem Milizoffizier Sotnikov wurde der Direktor eines Kinos. Der ganze Film wurde in *RAZVJAZKA* (Развязка; «Die Auflösung») umbenannt und kam erst am 26. Jan 1970 in die Kinos. Petr Šelochonov, der Sotnikov gespielt hatte, bekam während der Sowjetjahre in keinem Film mehr eine Hauptrolle.

Wohl auch, um solchen Konflikten aus dem Weg zu gehen, waren Verfilmungen literarischer Krimis beliebt. Die waren schon einmal von der Zensur begutachtet und freigegeben worden. Hinzu kam, dass die Filme von der Popularität der Bücher profitieren konnten. Umgekehrt machten die Filme auch die Bücher bekannt, weshalb auch die Autoren an einer Verfilmung interessiert waren.

4.7.3 VERFILMUNGEN IM ZENTRUM UND AN DER PERIPHERIE

In der Sowjetunion hatte die Filmproduktion einen deutlichen Schwerpunkt in Moskau, wo die größten Studios angesiedelt waren. Die Kinostudios in den Teilrepubliken hatten es schwer, sich neben der Konkurrenz aus Moskau und anderen russischen Städten zu behaupten. So, wie die Verlage das Interesse an der Kriminalliteratur nutzten, um die Pläne erfüllen zu können, versuchten diese Kinostudios der Peripherie, mit Kriminalfilmen auf sich aufmerksam zu machen. Dies gilt zumindest für die baltischen Länder, die Ukraine, Moldava und Georgien, wo, gemessen an den Kapazitäten, mehr Kriminalfilme entstanden als in den großen russischen Studios.²⁰⁴ Dabei spielten auch lokale Aspekte eine Rolle, z. B. um die örtlichen Drehorte zu nutzen und den lokalen Schauspielern zu Rollen zu verhelfen.

So wurde z. B. der Roman der Brüder Vajner *JA, SLEDOVATEL'*, der 1969 in *Ogonëk* abgedruckt worden war, bereits 1971 in Georgien bei *Gruzija-fil'm* verfilmt und erhielt außer seinem russischen Titel den georgischen Titel *ME, GAMOMDZIEBELI ...* (მე გამომძიებელი ...; «Ich, der Untersuchungsführer»). Regie führte Georgij Kalatozišvili, der schon 1969 – ebenfalls für *Gruzija-fil'm* – den Kriminalfilm *SMERT' FILATELISTA* (Смерть филателиста; «Tod eines Philatelisten») gedreht hatte. Nicht nur die Schauspieler waren überwiegend georgischer Herkunft, auch viele Rollen wurden angepasst, und der Ausgangspunkt der Handlung wurde von Moskau nach Tiflis verlegt. Der Ermittler hieß nun Georgij

204 Von den insgesamt 166 Kriminalfilmen, die zwischen 1926 und 1979 entstanden sind, wurden 42 bei *Mosfil'm* und zehn in den (Moskauer) *Gor'kij-Studios* gedreht. *Lenfil'm* produzierte 17, d. h. auf die zentralen russischen Studios entfielen nur 41 %. Allein in den Studios von Riga entstanden 12 Filme (7,2 %) in dem *Dovženko-Studio* in Kyiv zehn (d. h. 6 %), neun im ukrainischen Odessa (5,4 %), und in den *Gruzija-Studios* fünf.

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

Mikeladze und gehörte zur dortigen Miliz. Der die Fahndung auslösende Unfall fand auf der berühmten Georgischen Heerstraße statt.

Ähnlich war es dann mit dem Stoff von *VIZIT K MINOTAVRU*, der 1972 als Roman erschienen war. Auch in diesem Fall wurde bereits zwei Jahre später in Georgien ein Spielfilm veröffentlicht, der den Titel *GAMIS VIZITI* (გამის ვიზიტი; «Nächtlicher Besuch») erhielt – als russischen Titel: *НОЧНОЙ ВИЗИТ* (Ночной визит; auch: «Nächtlicher Besuch»). Es war ein Fernsehfilm, in dem georgische Ermittler nach einer Stradivari-Geige suchen.²⁰⁵

Auch das nächste Filmprojekt nach einem Text der Brüder Vajner wurde im Süden realisiert: *SVIDETEL'STVO O BEDNOSTI* (Свидетельство о бедности; «Armutzeugnis») wurde auf der Grundlage des Romans *ČASY DLJA MISTERA MARGULAJSA* 1977 in der *Odesskaja kinostudija* unter der Regie von Samvel Gasparov gedreht. Das auf Wirtschaftsverbrechen spezialisierte OBChSS ermittelt in Odessa in der Person von Oberleutnant Sokolov gegen Kriminelle, die versuchen, Edelmetalle als Teile hochwertiger sowjetischer Uhren ins Ausland zu verkaufen. Das Verbrechen ist in diesem Film realistischer als in der Romanvorlage.

Der nächste Text der Brüder Vajner, *LEKARSTVO DLJA NESMEJANY* wurde 1978 in Sverdlovsk verfilmt, und zwar unter dem Titel, den sie sich auch für ihren Roman gewünscht hatten: *LEKARSTVO PROTIV STRACHA* (Лекарство против страха; Medizin gegen Angst). Die *Povest' GOROD PRINJAL!* (Город принял!; Stadt übernommen!), die in Moskau spielt, fand 1979 unter demselben Titel Aufnahme in das Programm von *Mosfil'm*.

In sieben von den zwölf in Riga produzierten Kriminalfilmen führte Aloiz Brenč Regie, der 1968 mit *24–25 NE VOZVRAŠČAETSJA* (24–25 не возвращается; «24–25 kehrt nicht zurück») seinen ersten Krimi gedreht hatte. Die Handlung spielt in Riga, wie auch die von *ŠACH KOROLEVE BRILLIANTOV* (Шах королеве бриллиантов; «Schach der Brillantenkönigin»), der 1973 folgte. Der Film *GAISMA TUNEĻA GALĀ* («Licht am Ende des Tunnels»; russ.: *Свет в конце тоннеля*) spielt in Sibirien. Er entstand für *Rižskaja kinostudija* 1974. Seit 1976 gab es die Zusammenarbeit mit dem lettischen Autor Andris Kolbergs, von dem bis 1979 drei Romane unter Brenčs Regie verfilmt wurden: *LIEKAM VŪT* (Ein überflüssiges Leben, wörtl.: «Überflüssig sein»; russ.: *БЫТЬ ЛИШНИМ*), *DĀVANA PA TELEFONU* (Geschenke per Telefon; russ.: *Подарки по телефону*) und *RALLIJS* (Rallye, russ.: *Ралли*) im Jahr 1978. Zwei weitere Romane folgten in den 1980er Jahren.

Angesichts der Häufigkeit, mit der Bücher Kolbergs und die der Brüder Vajner verfilmt wurden, erscheint die Zahl die Filme, die nach Romanvorlagen von Ar-

205 *Gosteleradio* gab dann 1987 noch einmal eine Verfilmung des Romans für das Fernsehen bei *Kinostudija im. Gor'kogo* in Moskau in Auftrag. In diesem Fünfteiler, der auch den Titel *VIZIT K MINOTAVRU* trägt, haben die Figuren die aus dem Buch bekannten Namen, und die Handlung spielt sich in Moskau ab.

kadij Adamov gedreht wurden, nur sehr gering. Nach dem Erfolg von DELO «PĚSTRYCH» von 1958 gibt es Verfilmungen nur noch von INSPEKTOR LOSEV (1982; Инспектор Лосев; «Inspektor Losev») und ПЕТЛЯ (1983; Петля; «Die Schlinge»), beide als Fernsehproduktionen.

Nikolaj Leonov dagegen fand mit seinen Texten schnell das Interesse der Filmemacher. Sein Roman ŽDITE MOEGO ZVONKA wurde 1977 unter dem Titel ТРАКТИР НА ПЯТНИЦКОЈ (Трактир на Пятницкой; «Die Kneipe auf der Pjatinickaja-Straße») verfilmt, Regie führte Aleksandr Fajncimmer. Der Erfolg des Films veranlasste – wie erwähnt – den Autor, seinen Roman fortan unter demselben Titel zu veröffentlichen. Die Darstellung der Moskauer Halb- und Unterwelt erlaubte dem Film, ein wenig in der bunten Welt der 1920er Jahre zu schwelgen und gleichzeitig mehr *Action* als üblich zu zeigen. Allein in den ersten fünf Minuten gibt es bei Schusswechseln mehrere Tote. Im Jahr 1979 wurde Leonovs Roman ЈАВКА С РОВИННОЈ unter dem Titel ИПРОДРОМ (Ипподром: «Die Pferderennbahn») verfilmt, im selben Jahr auch VYSTREL V SPINU bei *Mosfil'm*. Der Film, in dem Vladimir Čebotarev Regie führte, erhielt denselben Titel wie das Buch (Выстрел в спину; «Schuss in den Rücken»).

Leonid Slovins Roman ДОПОЛНИТЕЛ'НЫЈ ПРИБУВАЕТ НА ВТОРОЈ ПУТ' wurde 1986 unter demselben Titel verfilmt (Дополнительный прибывает на второй путь; «Sonderzug auf Gleis 2»). Regie führten Valerij Achadov und Sajdo Kurbanov, die häufiger mit *Tadžikfil'm* zusammenarbeiteten, wo *Gosteleradio SSSR* diese zweiteilige Fernsehverfilmung in Auftrag gegeben hatte. Während im Buch der Zug von Moskau nach Astrachan fährt, ist er im Film nach Dušanbe unterwegs – wodurch sich die Reisezeit mindestens verdoppelt.

Manche Regisseure gingen – wie Aloiz Brenč – mit dem Kinostudio der Heimatrepublik eine dauerhafte Kooperation ein, für andere waren Studios an der Peripherie eine Etappe auf dem Weg in ein Hauptstadtstudio. So etwa bei Aleksandr Gordon (1931–2020), der bei *Moldava-fil'm* seine Karriere begann, und diese dann ab 1970 bei *Mosfil'm* fortsetzte. Er hatte schon in seiner Studienzeit eine Affinität zum Kriminalfilm gezeigt, als er mit seinem Kurskollegen Andrej Tarkovskij Ernest Hemingways THE KILLERS als УБИЙЦУ (1956; Убийцы; «Mörder») verfilmte.²⁰⁶ Er führte in fünf Detektiv-Filmen Regie (u. a. im Fernsehfilm КРАЖА (1970; Кража; «Der Raub»). Stanislav Govoruchin und Herbert/Gerbert Rappaport drehten jeweils 4 Kriminalfilme.

Viele ihrer Kollegen mieden – wie Aleksandr Gordon dem Verfasser in einem Gespräch bestätigte – das Genre, und dies gleich aus mehreren Gründen: zum einen entsprachen Genre-Filme nicht dem eigenen Selbstverständnis als Künstler. Sie sahen sich durch die schematisierten Geschichten in ihrer künstlerischen

206 Franz, N. (Hrsg.): Andrej Tarkovskij – Klassiker, classic, класик, classico. Beiträge des Internationalen Tarkovskij-Symposiums in Potsdam, September 2014, mit einem Vorwort und einer Bibliographie v. Norbert P. Franz. 2 Bde. Potsdam: Universitätsverlag, 2016.

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

Gestaltungsmöglichkeit eingeschränkt. Für Genre-Filme konnte man nicht unbedingt das Lob der Fachleute und Kollegen auf sich ziehen. Ein anderer Grund war die tatsächliche Kontrolle durch das Innenministerium, das die Gestaltungsräume noch weiter einengte.

4.7.4 DIE GUNST DER JURYS UND DER ZUSCHAUER

Angesichts des fehlenden Prestiges unter den Filmemachern ist es nicht erstaunlich, dass die sowjetischen Kriminalfilme bei den üblichen Festivals keine Berücksichtigung fanden. Während der sowjetischen Jahrzehnte wurde einmal ein Staatspreis der UdSSR an einen Kriminalfilm verliehen, und zwar 1971 an den Film ОВВИНЈАЈУТСЈА В УБИЈСТВЕ (Обвиняются в убийстве; Des Mordes angeklagt), der 1969 unter der Regie von Boris Volček bei *Moldovafil'm* entstanden war. Es ist im Wesentlichen ein Gerichtsfilm, in dem die soziologische Analyse des Milieus, aus dem die fünf jungen Männer kommen, die einen jungen Mann getötet haben, im Zentrum steht.

Einen internationalen Preis erhielt der Film «НУККУНУД АЛПИНИСТИ» НОТЕЛЛ, der außerhalb des Estnischen SSR mit dem russischen Zweititel bekannt gemacht wurde: ОТЕЛ' «У ПОГИВШЕГО АЛ'ПИНИСТА» (1979; Отель «У погибшего альпиниста»); Hotel «Zum verunglückten Alpinisten»). Er wurde im Jahr 1980 auf dem *Festival internazionale del film di fantascienza di Trieste* mit dem zweiten Preis, dem *Premio Asteroide* in Silber, bedacht.

Beim Publikum jedoch erfreute sich das Genre als Ganzes großer Beliebtheit. Mehrere Male gehörten Kriminalfilme für das Kino zu den Kassenerfolgen des jeweiligen Jahres. Angefangen mit ДЕЛО РУМЈАНЦЕВА aus dem Jahr 1956, den im ersten Jahr 31,5 Mio. Zuschauer sahen, erreichte diese Entwicklung Anfang der 1970er Jahre ihren Höhepunkt, als die Kriminalkomödie ДЖЕНТЛЬМЕНЫ УДАЧИ (Джентльмены удачи; Gentlemen der Erfolge) mit 65 Mio. verkauften Tickets Platz 12 in der Zuschauergunst aller sowjetischen Filme überhaupt belegte.²⁰⁷ Auch für den im Jahr 1973 gedrehten Film КАЛИНА КРАСНАЈА (Калина красная; Roter Holunder) wurden 62,5 Mio. Karten verkauft. Grundlage der Statistik ist immer der Kassenerfolg des ersten Jahres.

ДЖЕНТЛЬМЕНЫ УДАЧИ steht in einer Tradition außerordentlich erfolgreicher Filmkomödien, die im Sujet kriminalistische Elemente enthielten, aber nicht immer als Kriminalkomödien bezeichnet werden können. Dazu gehören Leonid Gajdajs БРИЛЛИАНТОВАЈА РУКА (Бриллиантовая рука; Der Brillantenarm) von 1969 oder dessen КАВКАЗСКАЈА ПЛЕННИЦА, ИЛИ НОВУЈ ПРИКЛУЧЕНИЈА ШУРИКА (Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика; Entführung im

207 Der absolute Höchststand wurde 1980 bei dem Film ПИРАТЫ XX ВЕКА mit 87,6 Mio. Zuschauern erreicht (ru.wikipedia.org/wiki/Список_лидеров_советского_кинопроката [14. 10. 2023]).

Kaukasus, wörtl.: «Die Kaukasische Gefangene oder Šuriks neue Abenteuer») von 1967, die mit 76,7 und 76,5 Mio. Tickets auf den Plätzen drei und vier in der Gunst der sowjetischen Kinzuschauer standen. Was das Verbotene angeht, so handelte es sich nicht um Kapitalverbrechen, sondern um den Reiz des Außergewöhnlichen, wozu eine Auslandsreise gehört, aber auch Illegales, wie etwa der Schmuggel einiger Schmuckstücke in einem eingegipsten Arm (wobei dieser amateurhafte Schmuggel nicht einmal gelingt). In Ėldar' Ržanovs BEREGIS' AVTOMOBILJA! von 1966 und STARIKI-RAZBOJNIKI (Старики-разбойники; Die Alten, diese Räuber) von 1971 ist das detektivische Element der wichtigste Impuls der Handlung – beide waren mit 29 bzw. 31,5 Mio. Zuschauern sehr erfolgreich. Diesem Konzept folgte Aleksandr Seryj, als er 1971 DŽENTEL'NENY UDAČI drehte:

Archäologen finden in einer der südlichen Sowjetrepubliken den goldenen Helm Aleksanders von Makedonien. Docent, der Chef einer dreiköpfigen Diebesbande, stiehlt den Helm und versteckt ihn. Als er steckbrieflich gesucht wird, stellt sich heraus, dass Leonid Troškin, der Direktor eines Moskauer Kindergartens, Docent zum Verwechseln ähnlichsieht. Die drei Diebe werden gefasst, der Helm aber bleibt verschwunden. Deshalb lässt Troškin sich überreden, ins Gefängnis zu gehen. Er soll den Docent spielen, um von dessen Helfern Chmyr und Kosoj das Versteck des Helms zu erfahren. Er bricht mit ihnen aus dem Gefängnis aus, die drei reisen nach Moskau, wo der Helm versteckt sein soll. Beim Ausbruch schließt sich ihnen Vasja Ali-Babaevič, ein weiterer Häftling, an. Dieser und die beiden Helfer versuchen, sich des Docent zu entledigen, indem sie Troškin fesseln und knebeln. Am Versteck des Helms nimmt ihnen der richtige Docent den Helm weg, Troškin kommt hinzu und kämpft um den Helm, bis die Miliz kommt und Docent festnimmt. Die anderen drei gehen auf Wunsch Troškins straffrei aus.

Die schließlich von Erfolg gekrönte Suche nach dem Helm treibt die Handlung voran, die Miliz in Person eines Obersten und des Oberleutnants Slavin (beide vorteilhaft dargestellt als groß, schlank und blond) halten die Fäden in der Hand und nehmen die Verhaftung vor. So sympathisch sie gezeichnet sind, so wenig attraktiv sind die Diebe: Kosoj ist tatsächlich scheel (косоглазый), Chmyr so mürrisch wie sein Name sagt, und Docent ist ungepflegt und schneidet ständig Grimassen. Von den beiden beleibten Hauptfiguren ist er der «unsympathische Dicke», während Troškin der «sympathische» ist, er ist kinderlieb und hat auch sonst ein gutes Herz. Durch Vasja Ali-Babaevič soll in die Gruppe der Diebe ein Hauch Multinationalität gebracht werden, für die auf der Seite der Organe ein Milizionär mit asiatischen Gesichtszügen sorgt, der die Straf-Besserungskolonie leitet.

Die Komödie funktioniert mit den üblichen Stilmitteln: Verkleidungen, Verwechslungen, Wiederholungen, unangenehme Situationen, Sprachwitz, etc. So nennt z. B. Kosoj einen Bekannten einen «Gelehrten», weil er drei Jahre zur

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

Schule gegangen ist.²⁰⁸ Andere Witze gehen auf Kosten Vasja Ali-Babaeviĉs (und vielen seiner Landsleute aus den südlichen Sowjetrepubliken), weil er das Russische nur unzureichend beherrscht. Er ruft z. B.: «Es ist angerichtet! Setzt Euch bitte zum Fressen!» («Кушать подано! Садитесь жрать, пожалуйста!»).

Es gibt unangenehme Situationen wie ein spuckendes Kamel oder die Fahrt in einem Beton-Transportwagen. Eine besondere Rolle spielen die Verkleidungen: Männer werden zu Frauen, die dann auch noch die Herrentoilette besetzen. Der Direktor eines Kindergartens wird durch gefärbte Haare und aufgemalte Tattoos zum gefürchteten Gewohnheitsverbrecher (вор-рецидивист). Das Leben in der Strafkolonie ist in der Komödie natürlich harmlos, mit ein paar Gesten kann Troškin einen großgewachsenen Häftling so einschüchtern, dass dieser die Wachen ruft. Die im Lager als Losung prangende sowjetische Maxime, dass Arbeit die Menschen bessert,²⁰⁹ wird leicht ironisiert, aber nicht als falsch erklärt. Nach ihrer Flucht haben die Diebe kein Geld mehr und versuchen es durch Betrügen. Troškin jedoch überredet sie zu ehrlicher Arbeit, die darin besteht, in einem Kindergarten die alten Heizkörper aus den Zimmern zu tragen. Das damit verdiente Geld geht aber in Flammen auf, als Vasja später den Spirituskocher falsch bedient.

Der Film ist also nur zum Teil ein Kriminalfilm, in dem die sentimental und komischen Aspekte sehr ausgeprägt sind.

KALINA KRASNAJA, der Film, der auf der Beliebtheitskala der sowjetischen Zuschauer auf Platz 14 kam, ist ebenfalls kein «richtiger» Kriminalfilm, sondern eher ein Drama zum Thema Resozialisierung.

Der Häftling Egor Prokudin, der wegen eines Diebstahls fünf Jahre weggeschlossen war, wird entlassen. Er geht zunächst zu seinen früheren Freunden, für die sich aber gerade die Miliz interessiert. Bei einer Razzia kann er knapp entkommen. Im Gefängnis hatte er mit Ljuba Bajkalova, die in einem Dorf wohnt, Briefkontakt. Sie lädt ihn dorthin ein. Im Dorf begegnen ihm die Menschen erst mit Misstrauen, und Ljuba gibt ihm eine Woche die Chance, sich einzugliedern, sonst muss er es wieder verlassen. In dieser Woche findet er Arbeit als Kraftfahrer und Traktorist und möchte mit dem Geld, das er gespart hat, ein neues Leben beginnen. Seine früheren Kumpane wollen ihn nicht freigeben, sie schicken ihm eine Nachricht, er aber jagt den Boten davon. Eines Tages, als er gerade Äcker pflügt, erscheint seine ganze frühere Bande. Als Egor sich weigert, mit ihnen zu gehen, wird er erschossen und stirbt in Ljubas Armen.

208 «У меня один знакомый, тоже учёный, у него три класса образования ...» (vom Verf. protokolliert).

209 «Запомни сам, скажи другому, что честный труд – дорога к дому.» – «Denk selbst daran, sag's dem Nachbarn – ehrliche Arbeit lässt Dich nach Hause fahr'n.»

Der Film erlebte im März 1974 seine Premiere und wurde ein großer Erfolg. Die Leser der Zeitschrift *Sovetskij ekran* wählten Vasilij Šukšin in jenem Jahr für seine Rolle des ehemaligen Häftlings Egor Prokudin zum besten Schauspieler des Jahres.²¹⁰ Im Oktober desselben Jahres starb der Regisseur und Hauptdarsteller im Alter von 45 Jahren an einem Herzinfarkt, wobei dieser frühe Tod sicher auch zu dem Interesse an dem Film beigetragen hat. Šukšin war damals auch als Schriftsteller sehr bekannt, man rechnete ihn den *Dörflern* zu. Diese Strömung setzte seit den 1960er dem sowjetischen Ideal des städtischen Lebens mit Fortschritt und Technik das Ideal einer naturnahen Lebensweise auf dem Dorf entgegen.

Die Idealisierung des Dorfs als sozialer Kosmos ist auch in dem Film sichtbar. Die Bande, die Egor tötet, kommt aus der Stadt. Das Dorf dagegen ist mit *Leben* konnotiert, in der Doppelung als sozialem Kosmos und als Natur. Die Verbundenheit mit letzterer zeigt sich daran, dass Egor nach den Jahren im Gefängnis mit Birken spricht, sie «Mütterchen» (матушка) nennt und sie streichelt.

Diese Elemente verbinden sich in dem Film mit Verfahrensweisen des Kriminalfilms, wie z. B. den schwankenden Lichtern und spannenden Verfolgungen. Inhaltlich steht ein Thema im Mittelpunkt, das auch schon 1959 in *ISPRAVLENNOMU VERIT'* auftaucht war. Dort war die erfolgreiche Integration eines Vorbestraften als zwar schwierig aber möglich gezeigt worden. Auch in *KALINA KRASNAJA* hat der Entlassene eine Chance zur Wiedereingliederung. Diese bietet ihm das Dorf. Die junge Frau, die dort lebt und Egor eine Chance gibt, heißt *Ljubov'* (‹Liebe›) – die Gewalt, die aus der Stadt kommt, vereitelt die Integration.

Auf Platz 30 der sowjetischen Lieblingsfilme steht *PETROVKA*, 38 aus dem Jahr 1980. Ihn sahen 53,4 Mio. Zuschauer. Der Film folgt weitgehend dem Buch, ist in seiner Ästhetik aber moderner als Verfilmungen der 1960er Jahre. Die Schnitte sind meist kurz und deutlich als solche erkennbar, weil sie oft gegensätzliche Einstellungen montieren.²¹¹ Detailaufnahmen stehen neben mittleren und leiten eine kleine Szene ein, wodurch der Zuschauer neugierig gemacht werden soll, was ihn erwartet. Außerdem werden verschiedene Handlungsstränge in kleinen Einheiten parallel erzählt, so dass der Zuschauer sehr aufmerksam verfolgen muss, welche Bilder er welchem Handlungsstrang zuordnen muss. Darüber hinaus erhöht die Schnelligkeit der Schnitte bei *Action*-Szenen die Spannung.

Im Vergleich zu dem Roman fällt auf, dass die Darstellung der Miliz als Ganzes mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird. Im Vorspann wird fast drei Minuten lang die Betriebsamkeit der Telefenzentrale einer Polizeistation gezeigt. Bei den Einsätzen ist nicht nur das Trio Sadčikov, Kostenko und Rosljakov zu sehen, sondern auch uniformierte Milizionäre, die sie unterstützen. Auch ihr Vorgesetzter

210 Auf den Internationalen Filmfestspielen Berlin war er 1975 im Wettbewerb und gewann den FIPRESCI-Preis, den Interfilm-Preis sowie den OCIC-Preis.

211 Die Montagetechnik wurde besonders durch die Italo-Western bekannt, die in den 1960er Jahren modisch waren.

4 Schwerpunktverlagerungen im Krimi nach 1970

ist relativ häufig zu sehen. Er beteiligt sich an Verhören, berät sich in der Kantine mit Sadčikov usw. In der Povesť hingegen hat er nur einen kurzen Auftritt. Der Film folgt ideologisch traditionellen Mustern, bringt diese aber mit modernen technischen Elementen in die Umsetzung.

5 Die zweite Hälfte der 1980er Jahre

Als Leonid Brežnev am 10. November 1982 starb, wählte die KPdSU einige Tage später den 68-jährigen Jurij Andropov zu ihrem Generalsekretär. Dieser unternahm bald erste Schritte, bestimmte Probleme, wie mangelnde Arbeitsdisziplin, Korruption und Verschwendung gesellschaftlichen Eigentums zu bekämpfen. Die Reformen kamen jedoch über Ansätze nicht hinaus, da Andropov nach knapp 14 Monaten im Amt verstarb. Der weniger reformfreundige Konstantin Černenko war, als er im Februar 1984 nach dem Tod Andropovs zum Generalsekretär gewählt wurde, mit 73 Jahren auch schon recht betagt. Er starb Anfang März 1985.

5.1 PROBLEME UND REFORMVERSUCHE

Nach Černenkos Tod wählte das Politbüro einen jüngeren Mann zum Generalsekretär der KPdSU, den 53-jährigen Michail Gorbačev, der an die Reformversuche Andropovs anknüpfte. Bald nach seinem Amtsantritt wurden in der Sprache der Politik zwei Schlüsselbegriffe der Reformanstrengungen des Zaren Alexanders II. wiederbelebt: *Glasnost* (гласность, ‚Transparenz‘) und *Perestrojka* (перестройка; ‚Umbau‘). Sie wurden in ihrer russischen Lautung auch international zu Symbolen für die relativ kurze Phase, in der der neu gewählte Generalsekretär und die Regierung versuchten, das sowjetischen Staats- und Gesellschaftsmodell grundlegend zu reformieren.

5.1.1 DIE PERESTROJKA-POLITIK (1985–1991)

Es war ungewöhnlich, in welchem Umfang die Öffentlichkeit davon erfuhr, dass die Veränderungen, die Michail Gorbačev anfangs nur schlagwortartig andeutete, lediglich von einem Teil des Politbüros unterstützt wurden und wer gegen die

Reformen war. Es dauerte deshalb fast ein ganzes Jahr, bis sichtbar wurde, was mit *Glasnost* und *Perestrojka* überhaupt gemeint war. Im Februar und März 1986 lag auf dem XXVII. Parteitag schließlich ein Konzept vor: Gorbatschovs Rede zu Demokratisierung und Modernisierung. Dieses vergleichsweise harmlose Konzept einer öffentlichen Ehrlichkeit – mehr hieß *Glasnost* damals nicht – wurde von der Reaktorkatastrophe von Tschernobyl im April 1986 auf eine harte Bewährungsprobe gestellt. Im Frühjahr 1986 versuchten Kulturschaffende Tatsachen zu schaffen, indem sie zum Beispiel die Zensur öffentlich eine solche nannten. Diese ließ tatsächlich ab dem Sommer 1986 Texte zu, die vorher nicht vorstellbar waren. Die traditionelle Informationspolitik des Verschweigens und Schönredens beschädigte nämlich das Image der Regierung während der Reaktorkatastrophe, weshalb diese die Flucht nach vorn antrat und im September *Glasnost* zur Devise ihrer Informationspolitik erklärte. Im Dezember wurde offenbar, dass die Regierung auch die stalinistische Vergangenheit nicht mehr mit einem Tabu bedecken wollte.¹

Auf dem Plenum des ZK der KPdSU vom Januar 1987 legte Gorbatschov dann endlich ein Programm und eine nur noch wenig geschönte Analyse der sowjetischen Wirklichkeit vor. Er benutzte Begriffe wie «falsche Einstellungen» (неправильное отношение) oder «ernste Deformationen» (серьезные деформации) und sprach von den Indizien für eine «Aushöhlung moralischer Werte» (социальная коррозия): «Kennzeichnend für die sinkende soziale Moral waren Zunahme der Trunksucht, Verbreitung des Drogenmissbrauchs und Zunahme der Kriminalität [...] Erscheinungen der Nichtachtung der Gesetze, von Augenschere und Korruption.»²

Es war offensichtlich, dass der Generalsekretär die Bevölkerung mobilisieren wollte, um diese Phänomene zu bekämpfen. Gorbatschov warb für seine Idee einer Erneuerung der Sowjetgesellschaft bei den Frauen, deren Männern er das Trinken abgewöhnen wollte, bei den Kulturschaffenden, den Kirchen und anderen Teilbereichen der Gesellschaft. In diesem Konzept waren Literatur, Film, Theater etc. wieder vor allem Transmissionsriemen politischer Kampagnen, freilich mit größeren Gestaltungsspielräumen als in der späten Ära Breznev.

Faktisch änderten sich die Produktionsbedingungen für Literatur über Nacht. Viele sahen Parallelen zu dem «Tauwetter» in der Regierungszeit Nikita Chruschtschovs und blickten gespannt in die Publikationsorgane, deren Abonnements

-
- 1 Bis zur Veröffentlichung von Solženizyns ARCHIPELAG GULAG war es zwar noch ein weiter Weg, den konservative Parteikreise immer wieder aufzuhalten suchten, ein erster Schritt aber war getan.
 - 2 Gorbatschov, M.: «О перестройке и кадровой политике партии». Доклад Генерального секретаря ЦК КПСС М. С. Горбачева 27 января 1987 года // <http://soveticus5.narod.ru/88/od1987.htm> [16.10.2023]: «Показателем падения социальных нравов стали рост пьянства, распространение наркомании, увеличение преступности [...] факты пренебрежительного отношения к законам, очковтирательство и взяточничество.»

abenteuerliche Zahlen³ erreichten. Die Texte, die nun publiziert wurden, waren aber meist nur von zurückhaltender Brisanz. Das trifft auch für das Genre des *detektiv* zu – jedenfalls für die Jahre 1986 bis 1988, in denen die Gorbačevsche Reformpolitik immer wieder gefährdet schien. Ab 1989 dann hielten die Autoren ihre brisanten Texte nicht mehr länger in den Schubladen, und auch der Film ließ ein Tabu nach dem anderen hinter sich.

Gorbačev nannte die Umgestaltung eine historische Notwendigkeit. Was immer er damit gemeint haben mag – faktisch veränderte seine Politik das Sowjet-system so nachhaltig, dass schließlich das juristische Ende der Union unabwendbar wurde. Der Rückzug der Staatsmacht bedeutete: mehr bürgerliche Freiheiten und eine Entmachtung der Organe, aber auch der öffentlichen Verwaltung, die z. T. ihren eigentlichen Aufgaben nicht mehr nachkam.

Da die Sowjetunion – und erst recht das «sozialistische Lager» – durch Zwang zusammengehalten worden war, ließ sich zumindest in den Randbereichen der Sowjetunion die alte Ordnung nicht mehr aufrechterhalten, zumal die Rufe nach nationaler Unabhängigkeit lauter wurden. Konflikte brachen aus, schließlich spalteten sich einzelne Republiken ab.

Im August 1991 kam es zu einem Putsch gegen diese Politik, der zunächst niedergeschlagen wurde, und zum 31.12.1991 löste sich die Sowjetunion schließlich auf. Das Erbe traten die Russischen Föderation und ein lockerer Zusammenschluss an – die politisch machtlose *Gemeinschaft unabhängiger Staaten (GUS)* (Содружество Независимых Государств).

5.1.2 SCHATTENSEITEN DER SOWJETGESELLSCHAFT

Einige der Probleme, die nach langen Amtszeit Brežnevs von der Politik als dringlich eingeschätzt und öffentlich diskutiert wurden, waren schon länger in den Kriminalromanen zur Sprache gekommen.

Unabhängig vom jeweiligen Gesellschaftssystem gilt der Umgang mit Drogen als Begleiterscheinung von Kriminalität. Sei es, dass Menschen durch die Einnahme von Drogen die Kontrolle über ihr Tun verlieren, sei es, dass die Abhängigkeit sie auch nach illegalen Wegen suchen lässt, ihre Sucht zu befriedigen. Im sowjetischen Krimi war das Thema – wenn auch nur in Bezug auf Alkohol – seit den 1960er Jahren präsent, zumal der Alkoholkonsum in Russland eine lange und nicht tabuierte Geschichte hat. In Semenovs *ПЕТРОВКА*, 38 gerät Len'ka betrunken in Verbrecherkreise, und Romin verliert seine Arbeitsstelle: «Von seiner Arbeitsstelle wurde er [...] wegen Trunkenheit verjagt.»⁴ Major Sadčikov

3 *Novyj mir* hatte jahrzehntelang eine Auflage von mehr als 200 000 Exemplaren, die 1990 auf 2 710 000 angewachsen war. 1992 lag die Zahl dann wieder bei 200 000.

4 Семенов, *Петровка*, 38, 1971, loc. cit., стр. 62: «С работы его прогнали [...] за пьянство.»

bringt es auf die Formel: «Was meinst Du, was lässt bei uns die Verbrecher entstehen? [...] Der Vodka.»⁵

Tatsächlich wies eine sowjetische Statistik von 1975 Alkohol aus als Ursache oder Begleitumstand von 73,9 % aller vorsätzlichen Morde, 76,4 % aller Vergewaltigungen, 79,9 % aller Fälle von Raub, 90,9 % aller Ausschreitungen.⁶ Im Einklang mit solchen Zahlen sprechen in den Texten der Kriminalliteratur die Verbrecher-Figuren gerne dem Alkohol zu. Eine mögliche Ursache für den Alkoholismus wird aber nicht genannt, außer dass sie sich früh daran gewöhnt haben oder schlechte Vorbilder hatten.

Die Lösungen, die die Krimis für eine Lösung des Alkoholproblems anbieten, sind zum Teil problematisch: In *VIZIT K MINOTAVRU* wird der Trinker Obol'nikov in einer Heilanstalt behandelt, versucht aber, die Medikamente zu neutralisieren. Der Kriminalist Tichonov droht ihm eine Zwangsbehandlung an: «[...] ich selbst kümmere mich darum, dass Ihr geschwächter Organismus gestärkt wird. [...] Sie [...] wissen, dass Sie nach dem Genuss dieser Medizin von einem Schluck Alkohol einpacken können.»⁷

Solche Radikallösungen sind aber die Ausnahme. Am häufigsten wird empfohlen, gar nicht oder nur «kultiviert» zu trinken. In *RODIONOV'S KRIMINAL'NYJ TALANT* erklärt der Leiter einer medizinischen Ausnüchterungseinrichtung: «Je kultivierter ein Mensch ist, umso weniger wird er betrunken. [...] Weil ein kultivierter Mensch nicht viel trinkt. Und ein kultivierter Mensch trinkt auch nicht, um sich zu betrinken.»⁸

Viele Kriminalisten wurden in diesem Sinn als «kultivierte» Menschen gezeichnet, die im Dienst gar nicht, privat ab und zu und in Maßen trinken. Rosljakov, einer der Helden in *PETROVKA*, 38, gibt zu, privat alles Mögliche zu trinken, allerdings keine Politur.⁹ In *OŠČUP'JU V POLDEN'* bringt ein Kollege Tichonov eine Flasche *Remy Martin* aus Paris mit. Sie treffen sich am Abend, um die Flasche gemeinsam zu leeren:

«Na los, du Walross, lass dich nicht hängen! Auf, gießen wir uns dieses französische Gesöff hinter die Binde.» [...] Der Cognac wirkte auf Stas

5 Семенов, *Петровка*, 38, 1971, loc. cit., стр. 76: «Как ты думаешь, что формирует у нас преступников? [...] Водка.»

6 Oschlies, W.: *Jugendkriminalität in Osteuropa. Deutungen, Dynamik, Daten.* (Sozialwissenschaftliches Forum; 7). Köln-Wien: Böhlau, 1979, S. 80. Offizielle Statistiken erfassten immer nur die Verurteilungen.

7 Вайнер, А./Вайнер, Г.: «Визит к Минотавр» // *Искатель*, 1971, № 6, стр. 93: «[...] я уж сам прослежу за тем, чтобы подкрепили ваш ослабленный организм. [...] Вы [...] знаете, что от глотка алкоголя вас после этих лекарств в дугу свернет.»

8 Родионов, С. В.: *Глубокие мотивы.* Повести. Ленинград: Лениздат, 1978, стр. 230: «Чем культурнее человек, тем он меньше пьянеет. [...] Потому что культурный человек много не пьет. И культурный человек пьет не для того, чтобы напиться.»

9 Семенов, *Петровка*, 38, 1971, loc. cit., стр. 154.

überhaupt nicht, aber alles um ihn herum erschien ihm heiß, feucht und ohne klare Konturen. [...] Lebedinskij füllte von neuem Cognac in die Gläser und tunkte ein Stück Zitrone in die Zuckerdose.

«Na, Stas, wollen wir trinken? Auf die beim MUR!»

Stas lachte. Sie tranken aus, [...] ¹⁰

Wo selbst positive Helden einen teuren französischen Cognac *austrinken* (d. h. das Glas in einem Zug leeren), ist es um die Vermittlung einer *Trinkkultur* schlecht bestellt. Entsprechend reagierte die Regierung auf das Alkoholproblem nach 1985 mit einer rigorosen Verknappung des Angebots.

Die Abhängigkeit von anderen Rauschmitteln galt in der Sowjetunion als ein für die kapitalistischen Länder typisches Phänomen, über Drogenkonsum im eigenen Land wurde so gut wie nie öffentlich gesprochen.¹¹ Deshalb galt Gorbachevs Hinweis von 1987 auf die «Verbreitung des Drogenmissbrauchs» als kleine Sensation.

Aber schon Anfang der 1970er Jahre scheint der Rauschgiftkonsum in der Sowjetunion so weit verbreitet gewesen zu sein, dass im Juli 1973 bei der Verwaltung der Kriminalmiliz des Innenministeriums der UdSSR eine eigene *Abteilung zum Kampf gegen die Rauschgiftsucht* (Отдел по борьбе с наркоманией Управления уголовного розыска МВД СССР) eingerichtet wurde.¹²

In Adamovs Roman *UGOL BELOJ STENY* aus dem Jahr 1971 wurde bereits der Marihuana-Konsum zum Gegenstand der Ermittlungen. Major Lobanov vom MUR muss einen gewissen Semenov festnehmen, der «im Zusammenhang mit einem gefährlichen Verbrechen, dem Handel mit einem Narkoticum: Haschisch», steht. Er fügt auch gleich die Erklärung hinzu: «Dieses Dreckszeug hatte es in unserer Stadt nie gegeben. Und das wird es auch nicht mehr.»¹³ Der Han-

10 Вайнер, А./Вайнер, Г.: «Ощупью в полдень» // *Огонёк*. 1968, № 10, стр. 29/30: «– Ну-ка, морж, встряхнись! Давай, хлопнем этого французского барахла. [...]»

Коньяк не брал Стаса совсем, но все вокруг казалось горячим, влажным, лишенным четких очертаний. [...]

Лебединский снова разлил коньяк по рюмками, обмакнул ломтик лимона в сахарницу. – Что ж, Стас, выпьем? За тех, кто в МУРе!

Стас засмеялся. Они выпили, ...»

Der Toast «auf die, die auf dem Meer [unterwegs] sind» (За тех, кто в море) war der Titel eines seit 1945 oft gespielten Theaterstücks von Boris Lavrenev, und entsprechend bekannt. Bei der jüngeren Generation wurde er ab 1980 durch das gleichnamige Lied der Gruppe *Mašina vremeni* (Машина времени) berühmt. «Auf dem Meer» und «beim MUR» unterscheidet im Russischen nur der Vokal.

11 So gibt es z. B. in einem Lehrbuch der Kriminalistik von 1952 kein Kapitel über Betäubungsmittelmissbrauch: Митричев, С. П., Тарасов-Родионов, П. И. (ред.): *Криминалистика*. Москва: Юридическая литература, 1952.

12 Анонимный: «Главное управление по контролю за оборотом наркотиков МВД России» // Wikipedia (<https://ru.wikipedia.org/wiki/> [16.10.2023]).

13 Адамов, А. Г.: «Угол белой стены». // https://www.dolit.net/author/8370/ebook/30520/adamov_arkadiy_grigorevich/ugol_belay_steny/read [17.10.2023]: «[...] связан с опасным пре-

del mit Haschisch aus dem Süden in die Hauptstadt wird im Roman letztendlich unterbunden. Der Roman wurde jedoch nur selten verlegt – das Thema war damit zwar publik, aber nicht wirklich verbreitet.

Das gefährlichere Rauschgift Kokain wird in Semenovs *PETROVKA*, 38 kurz erwähnt, denn der Verbrecher Romin ist, seit er den Rückfalltäter Prochor kennt, süchtig: «Hier probierte er zum ersten Mal aus, was Narkotika sind.»¹⁴ Wo das Narkotikum herkommt, wird nicht gesagt, später wird zumindest dem, der die russische Substandard-Bezeichnung kennt, deutlich, dass es sich um Kokain handelt: «Sieben Riesen geb' ich dir. Und zehn Gramm Marafet [«Koks» – Anmerkung des Verfassers].»¹⁵

Roh-Opium wird 1981 in Slovins *DOPOLNITEL'NYJ PRIBYVAET NA VTOROJ PUT'* geschmuggelt, wo ein Zugelektriker «gepresste Platten dumpf-süßlich riechenden getrockneten Mohnsaftes»¹⁶ mit sich führt, die er von Moskau nach Astrachan bringen will (umgekehrt wäre es wohl wahrscheinlicher).

Mangelnde Arbeitsdisziplin und Korruption, die schon Andropov hatte bekämpfen wollen, spielten im Krimi nur selten eine Rolle. So gibt es zwar – wie die Analyse von Adamovs *NA SVOBODNOE MESTO* gezeigt hat – Hinweise auf schlechten Service für den Verbraucher, sei es im Handel, oder in der Gastronomie. Von einer weitgehenden Privatisierung zumindest bestimmter Bereiche redete aber zunächst niemand. Vielmehr sollten Werte wie Anständigkeit propagiert werden. Auch die Politik setzte zunächst vor allem auf verstärkte Kontrollen.

In die Korruptionsbekämpfung war die einfache Bevölkerung aber kaum eingebunden. Für den Krimi war das Thema besonders riskant, weil er die Aufgabe hatte, die Miliz in ein besonders günstiges Licht zu setzen. Außerdem war es tabu, die politischen Autoritäten selbst zum Thema zu machen. Wenn von Korruption die Rede ist, dann entweder als erfolglose Korruptionsversuche, wie in Adamovs *IDET ROZYSK* (1985; *Идет розыск*; Fahndung läuft),¹⁷ oder als Nachrichten aus

ступлением – торговля наркотиком – гашишем. Этой мерзости никогда не было у них в городе. И не будет.»

14 Семенов, Ю.: *Петровка*, 38. Повести. – Москва: Воениздат, 1971, стр. 62: «Здесь он впервые попробовал, что такое наркотик [...]»

15 Семенов, *Петровка*, 38, 1971, loc. cit., стр. 84: «Семь косых я тебе даю. И десять грамм марфета.»

16 Словин, «*Дополнительный ...*», loc.cit., стр. 299: «[...] упакованные в пленку брикеты дурно пахнущего высушенного сока семенных коробочек опиумного мака.»

17 Als Leutnant Zlatova in dem Roman *IDET ROZYSK* in eine Situation manövriert wird, in der man sie als korrupt vorführen könnte – obwohl sie es weder faktisch noch intentional ist –, quittiert sie sofort den Dienst. Bei Adamov soll nicht einmal die Spur einer Verfehlung an der Kriminalmiliz hängenbleiben (Адамов, А.: *Идет розыск*. Москва: Юридическая литература, 1985).

zweiter Hand, wie im Zeitschriftenabdruck von Leonovs *LOVUŠKA* aus dem Jahr 1983. Das war allerdings schon während der Zeit Andropovs.

Über *Diebstahl von sozialistischem Eigentum* sprach man seit der Kollektivierung der Landwirtschaft,¹⁸ der Verstaatlichung der Industrie und der Einführung der Planwirtschaft. Nimmt man die Existenz spezialisierter polizeilicher Strukturen als Indiz dafür, dass ein bedeutendes gesellschaftliches Problem vorliegt, so ist die Einrichtung von Sonderabteilungen ein Zeichen dafür, dass Handlungsbedarf besteht – und dass dieser öffentlich zugegeben wird. Im Jahr 1937 wurde beim Volkskommissariat für Inneres (NKVD) eine Abteilung eingerichtet, die diesen Diebstahl bekämpfen sollte, und zwar das mehrfach erwähnte OBChSS (ОБХСС). Diese Abteilung blieb auch 1946 bei der nun *Innenministerium* (МВД СССР) genannten Einrichtung, wo sie bis zum Ende der Sowjetunion angesiedelt war. Sie war kein Teil der jeweiligen Kriminalbehörde (Уголовный розыск), sondern eine selbständige Einheit, mit der bei entsprechenden Fällen kooperiert werden musste. In der Kriminalliteratur wird diese Zusammenarbeit als überwiegend harmonisch und erfolgreich geschildert. Sie funktionierte anscheinend aber nicht immer reibungslos, wie die Analyse von Adamovs *NA SVOBODNOE MESTO* aus dem Jahr 1977 zeigt, wo sich Inspektor Losev vom MUR über einen eiteln OBChSS-Mitarbeiter in der Provinz ärgert.

Besondere Aufmerksamkeit wurde seit den 1970er Jahren der «Grauzone» wirtschaftlicher Tätigkeit geschenkt. Das Wirtschaftssystem funktionierte in der Praxis nicht so, wie es sollte. Erfolge vorzutäuschen, wo sie gar nicht stattfanden, gehörte, wie es scheint, so sehr zum Alltag, dass in dem Roman *ПЕТЛЯ* der Brigadier Sizych sich von Inspektor Losev Rückendeckung holen will, weil er seinen Leuten gefälschte Abrechnungen für die Planerfüllung (липовые процентовки) ausstellen möchte.¹⁹ Die Aufnahme solcher Details in einen Roman ist einerseits ein Tribut an den genrespezifischen Realismus: Der Leser erkennt seine Lebenswelt im Roman wieder, in der offizielle Strukturen und Schattenwirtschaft einander ergänzten. Andererseits hat die Szene eine klare didaktische Funktion: Sobald jemand aus Gewinnsucht die Gesetze bricht, ist die Grenze zum Verbrechen erreicht.

Sowjetische Kriminalromane, die ausschließlich die Aufdeckung und Verfolgung von Wirtschaftsdelikten zum Gegenstand haben, sind mir nicht bekannt.

18 Am Ende des ersten Fünf-Jahre-Plans 1932 ließen sich die Hungerkatastrophen, die durch die überstürzte und dilettantisch durchgeführte Kollektivierung entstanden waren, nicht mehr verschweigen, und die Behörden brauchten «Diebe», denen man die Schuld zuweisen konnte.

19 Адамов, А.: «Петля», // тот же: *Инспектор Лосев*. Диалогия. Москва: Советский писатель, 1978, стр. 342.

Üblicherweise kommt diese Spielart des Verbrechens nur zum Vorschein, wenn andere Gesetzesverstöße von den Inspektoren untersucht werden. Adamov stellt die Verbindung von Wirtschafts- und traditioneller Kriminalität normalerweise so dar, dass die Wirtschaftskriminellen sich der Gewalttäter bedienen, um ihre Geschäftsinteressen brachial durchzusetzen.²⁰ Geht man aber davon aus, dass es den sowjetischen Behörden zu keinem Zeitpunkt gelungen war, die organisierten Gruppen von «Banditen»²¹ zu kontrollieren, ist durchaus denkbar, dass die Machtverhältnisse in der Realität eher umgekehrt waren: die «Diebe» (воры) brachten die Wirtschaftskriminellen unter ihre Kontrolle und partizipierten an den illegal erworbenen Gewinnen. Nach außen waren die Aktivitäten weiterhin die der Wirtschaftsführer.²²

Die Verbindung von traditioneller und Wirtschaftskriminalität mit politischer und administrativer Macht sollte in den fortgeschrittenen Jahren der *Pere-strojka*, bzw. nach dem Ende der Sowjetunion im Kriminalroman und dem Film zum Thema werden.

Der Kriminalroman der Jahre vor 1986 griff also durchaus die Themen auf, die auch von der Politik allmählich und vorsichtig als Problemfelder ausgewiesen worden waren. Nur bei der Thematisierung von Drogenmissbrauch und -handel war er in seinen Andeutungen weiter als die öffentliche Debatte. Möglicherweise könnte eine systematischere Untersuchung weiterer Problemfelder, das Bild er-

20 In gewisser Weise die sozialistische Faschismus-Theorie *en miniature*: Diese geht davon aus, dass sich das internationale Kapital der faschistischen Bewegungen bedient, um die kämpfende Arbeiterklasse zu unterdrücken. Ähnlich stellt man sich vor, dass auch die sowjetischen Wirtschaftsverbrecher Gewaltverbrecher in ihre Dienste stellen.

21 Der Begriff des «Banditentums» wurde anfangs sehr weit gefasst und auch auf politische Gruppierungen angewendet. So hieß es auf einer im März 2023 noch erreichbaren Internetseite des Innenministeriums der RF: «In den Jahren 1941–1944 wurden durch die Organe des Innenministeriums, der Staatssicherheit und bewaffnete Einheiten auf dem Territorium der UdSSR mehr als 7000 Banditengruppen liquidiert, die aus ca. 90 000 Verbrechern bestanden.» («Министерство Внутренних Дел РФ: «История МВД России, 1940–1966» // https://мвд.рф/history/1940_1966: «За 1941–1944 гг. органами внутренних дел, госбезопасности и внутренними войсками на территории СССР были ликвидированы свыше 7 тыс. бандитских групп, в которых состояло ок. 90 тыс. преступников.»). Seit 1941 gab es eine *Abteilung zum Kampf gegen das Banditentum (OBB)* (отдел по борьбе с бандитизмом (ОББ)), die 1944 in ГУББ umbenannt wurde, 1950 in ГУОП (Главное управление по оперативному розыску МВД СССР (борьба с бандитизмом)). Später löste man das Kürzel auf als *Hauptverwaltung für Organisiertes Verbrechen* (Главное управление по организованной преступности). Diese wurde 1992 neu strukturiert.

22 «The essential aim behind any kind of negotiation is that the legitimate structures remain in control of the process.» (Rawlinson, P.: «Russian Organized Crime: A Brief History», in: Williams, P. (ed.): *Russian Organized Crime: The New Threat?* Portland: Frank Cass & Co., 1997, pp. 28–52, здесь стр. 38).

gängen. Wie z. B. der Ökologie, für die Ende der 1970er bzw. Anfang der 1980er Jahre in der Sowjetunion zaghaft ein öffentliches Bewusstsein entstand. Auch im Krimi tauchte die Problematik damals bereits auf.²³

Als die Politik von *Glasnost*’ und *Perestrojka* die staatliche und gesellschaftliche Kontrolle, der der einzelne Sowjetbürger unterlag, verringerte, war das Problem der organisierten Kriminalität schon akut. In den Jahren zuvor hatte sie bereits solche Ausmaße erreicht, dass der Staat institutionell reagierte. So erließ das Innenministerium der UdSSR im Jahr 1985 eine Anordnung *Über die Stärkung des Kampfes gegen organisierte Gruppen* (приказ «Об усилении борьбы с организованными группами»). Im Juli 1988 kam es dann sogar so weit, dass die Verflechtung des organisierten Verbrechens mit staatlichen Strukturen öffentlich gemacht wurde: Jurij Ščekočichin berichtete und zitierte ausführlich aus zwei Gesprächen, die er mit dem Milizoberst Aleksandr Ivanovič Gurov geführt hatte.²⁴ Der Kriminologe macht deutlich, dass es auch in der Sowjetunion eine organisierte Kriminalität gab, die man als Mafia beschreiben könne:

Drei Kennzeichen charakterisieren [...] eine Mafia. Das ist, erstens, dass es eine kriminelle Vereinigung ist, die eine präzise Struktur und hierarchische Verbindungen hat: es gibt einen Anführer (oder eine Gruppe von Anführern), einen Kassenhalter, Verbindungsleute, Kämpfer, einen Nachrichtendienst und eine Spionageabwehr. [...] es ist dies eine Organisation, die (und das ist «Zweitens») zu dem Zweck eingerichtet wurde, um systematisch verbrecherische Geschäfte zu tätigen. Drittens – und das ist grundlegend – wird eine kriminelle Vereinigung erst im Zusammenhang mit der Korruption zu einer Mafia: Sie muss mit Vertretern des Staatsapparats verbunden sein, die ihrerseits im Dienst der Kriminellen stehen.²⁵

23 Plechanov nennt in seinem Überblick: Кучеренко, А.: *Теплой ночью в августе*. Асхабад: Туркменистан, 1976. Кучеренко, А.: «Поединок» // *Искатель*, 1980, № 6 (Плеханов, С.: «Серьезные заботы «легкого» жанра» // *Литературная Россия*, 1979, № 23 (8 июн.), стр. 16).

24 Гуров, А. И./Щекочихин, Ю.: «Лев прыгнул!» [Интервью] // *Литературная газета*, 1988, № 29 (20 июля), стр. 13.

25 Гуров/Щекочихин, «Лев прыгнул!», 1988, loc. cit., стр. 13: «Мафию [...] характеризуют три признака. Во-первых, это преступное сообщество, которое имеет четкую структуру и иерархические связи: есть главарь (или группа главарей), держатель кассы, связники, боевики, разведка, контрразведка. [...] это и есть организация, созданная (и это – второй признак) для систематического преступного бизнеса. И – третий, основной. Преступное сообщество становится мафией лишь в условиях коррупции: оно должно быть связано с представителями государственного аппарата, которые состоят на службе у преступников.»

Die sowjetische Mafia habe sich aus der Verbindung der in den 1930er Jahren aufgekommene *Diebe im Gesetz* (воры в законе)²⁶ und der später entstandenen Wirtschaftskriminalität entwickelt.

Die beiden Artikel hatten eine breite öffentliche Diskussion zur Folge, und es wurde die *Abteilung zur Bekämpfung der organisierten Kriminalität* im Innenministerium eingerichtet, zu deren Leiter Aleksandr Gurov ernannt wurde. Spätestens mit den beiden Artikeln war das Thema der sowjetischen Mafia, bzw. welche Rolle Mitarbeiter staatlicher Stellen in ihr spielten, für Literatur und Kino freigegeben.

Von besonderer Brisanz war Gurovs Feststellung, dass Mafia nur existieren kann, wo Vertreter des Staatsapparats mit von der Partie sind.²⁷ Große Teile der Bevölkerung schrieben Regierung und Verwaltung beim Phänomen Mafia sogar eine zentrale Rolle zu. Bei Befragungen, die das Levada-Zentrum 1989 durchführte hatte, antworteten auf die Frage «Was verstehen Sie unter dem Wort ‹Mafia›?» 43 % der Studienteilnehmer mit: «Tätigkeit der Schattenwirtschaft», 36 % mit: «Bürokraten in Ministerien und Behörden» und 34 % mit: «Partei- und Staatsapparat.» Nur 25 % sagten: «Verbrecherische Elemente». Diese Mafia machten 51 % der Befragten als «Hauptursache für [...] die heutigen Probleme» aus.²⁸

5.2 DEBATTEN UM FUNKTION UND SINN DER KRIMINALLITERATUR

Da die *Glasnost*'-Politik dem Journalismus das Aufgreifen vieler aktueller Probleme ermöglichte, konnte man im Jahr 1988 aus Zeitungsartikeln z. B. mehr über die sowjetische Mafia erfahren, als aus den Kriminalromanen. Bis dahin hatten viele Leser die Erwartung gehegt, der Krimi verschaffe ihnen auch einen *politischen* Nervenkitzel, insofern er bresante Themen anspreche, oder zumindest andeute, die die Journalisten mieden. Mit der fortschreitenden *Glasnost*' war die Zeitungs- und Fernsehberichterstattung zu diesen Themen ergiebiger geworden. Viele Kritiker und Autoren überließen die neuen Themen zunächst dem Journa-

26 Im Jahr 1991 konnte auch Michail Demins autobiographischer Roman *BLATNOJ* in Russland erscheinen, der diese Prozesse aus der Perspektive eines Kriminellen beschreibt. Der Autor war 1968 von einem Besuch bei Verwandten in Frankreich nicht mehr in die Sowjetunion zurückgekehrt. Sein Roman konnte 1973 zunächst nur in deutscher Übersetzung erscheinen.

27 Noch viele Jahre später berichtete Gurov in einem Interview mit Irina Irinarchova von einem Sturm der Entrüstung: «Mich rettete Michail Sergeevič Gorbačev, wie sich später herausstellte. Er sagte, der Artikel verdiene Aufmerksamkeit.» (Иринархова, И.: «Сегодня произошло огосударствление мафии» [Беседа с Александром Гуровым] // *bestlawyers*, 20 авг. 2016 (<http://bestlawyers.ru/php/news/newsnew.phtml?id=380&idnew=22260&start=0>): «Спас меня Михаил Сергеевич Горбачев, как потом выяснилось. Он сказал, что статья заслуживает внимания.»). Die Seite war noch im März 2023 erreichbar.

28 Lewada, J.: *Die Sowjetmenschen. 1989–1991. Soziogramm eines Zerfalls*. München: dtb, 1993, S. 23.

lismus, traten aber auch nicht mit brisanten Themen an die Öffentlichkeit. Anscheinend war die Situation zu unübersichtlich, und außerdem stellten konservative Literaten das Genre wieder einmal grundsätzlich in Frage.

5.2.1 ZAGHAFT NEUERUNGEN IN DER DISKUSSION UM DEN KRIMI

Die während der ersten *Perestrojka*-Jahre veröffentlichten literaturkritischen und -wissenschaftlichen Beiträge zum Krimi enthielten, gemessen an den Theorie-diskussionen der 1970er Jahre, nur wenige neue Gedanken. Lediglich die Brüder Vajner riefen schon im Januar 1985 indirekt dazu auf, herauszufinden, was in der Kriminalliteratur denn gerade (be)schreibbar ist.²⁹ Ihr Vorstoß kam anscheinend zu einem ungünstigen Zeitpunkt, denn auf dem VI. Kongress des als ausgesprochen konservativ geltenden Schriftstellerverbands der RSFSR wettete im Dezember 1985 Leonid Rešetnikov gegen die Verbreitung von Kriminalliteratur, die in seiner Wahrnehmung überhandgenommen hatte. Mit geradezu brutaler Deutlichkeit wies er das Argument der Nachfrage in die Schranken:

Die Buchhändler sagen, dass diese Bücher dem Leser gefallen. Umso schlimmer für den Leser und für uns. Wir dürfen uns von einem solchen Leser nicht beeinflussen lassen. Wir müssen ihm unseren Geschmack diktieren und unsere Vorstellung von der Kunst, wir müssen ihm klarmachen, was Literatur ist und was lediglich Bücher.³⁰

Noch im Juni 1986 erschien in der sowjetisch-konservativen Wochenzeitung *Literaturnaja Rossija* ein Artikel von Sergej Abramov, dem Vorsitzenden des *Rats für Wissenschaftlich-phantastische, Abenteuer- und Kriminalliteratur beim Schriftstellerverband der RSFSR*, in welchem er unmissverständlich ideologische Geradlinigkeit einfordert. Der politische Wille, den spätsowjetischen Krimi auf die ideologische Linie zu trimmen, ist in diesem Beitrag nicht zu übersehen.³¹

29 Вайнер, А./Вайнер, Г.: «Чем кончаются детективы?» // *Литературная газета*, 1985, № 3 (16 янв.), стр. 8.

30 «VI съезд писателей РСФСР. Выступления участников съезда» // *Литературная газета*, 1985, № 51 (18 дек.), стр. 1–10. Выступление Решетникова Л., стр. 7: «Книготорговцы говорят, что такие книги нравятся читателю. Тем хуже для читателя и для нас. Мы не должны идти на поводу у такого читателя. Мы должны диктовать ему наш вкус и наше понимание роли искусства, объяснить ему, что есть литература, а что есть лишь книги.»

31 Абрамов, С.: «Вопреки правилам» // *Литературная Россия*, 1986, № 23 (6 июн.), стр. 16. Wobei sich die ideologische Schärfe möglicherweise auch daraus erklärt, dass der Artikel der Vorbereitung des VIII. Kongresses der Sowjetschriftsteller diene. Dieser Kongress wurde nicht zu dem von manchen erwarteten Um- und Aufbruchssignal der Literaten, zu stark waren die auf Systemerhalt eingestellten konservativen Kräfte.

Im September 1986 war die Situation für Neuerungen hin zu einem kritischen Krimi schon günstiger, denn *Glasnost* war ausgerufen. Zwar haderte auch Vitalij Babenko, seines Zeichens Gruppenältester im *Allunionsseminar der jungen Autoren, die im Bereich Abenteuer und Wissenschaftliche Phantastik arbeiten* (староста всесоюзного семинара молодых авторов, работающих в области приключений и научной фантастики) mit der Praxis der Zeitschriftenredaktionen und Verlage, den Krimi einfach zur Verkaufssteigerung einzusetzen,³² er konnte aber schon einige neue – nicht wirklich brisante – Themen ausmachen, die im Zuge der *Glasnost* im Krimi Beachtung finden könnten und sollten: «Sekten fernöstlichen Typs» sowie «unmotivierte Verbrechen», Rauschgiftsucht, Neomystizismus und die Spekulation mit Videocassetten [sic!] aus ökonomischen und ideologischen Gründen.»³³ Auf derselben Seite druckte die *Literaturnaja gazeta* einen als fiktives Interview gestalteten Beitrag von Jurij Bugel'skij ab, mit dem sie die Rubrik *Krimi: der Preis des Erfolges* (Детектив: цена успеха) einrichtete. Bugel'skij sprach darin kurz die wichtigsten Themen an, die in der öffentlichen Diskussion seit langem eine Rolle spielten:

- die erzieherische Funktion,
- das Problem der Ästhetik, d. h. die Frage nach einer Schemaliteratur, die eigenen ästhetischen Gesetzen folgt,
- die Kluft zwischen Nachfrage und Angebot und
- «Probleme des realen Lebens» (реальные жизненные проблемы), d. h. das Problem des Realismus.³⁴

In der nächsten Nummer der *Literaturnaja gazeta* hatte der litauische Autor Andris Kolbergs das Wort. Vorsichtig sprach er von den sich abzeichnenden Möglichkeiten, den Krimi inhaltlich und formal über die Standards, die immer noch dominierten, hinaus weiter zu entwickeln. Zum Thema *Erfahrung einer sozialen Wirklichkeit* gab er selbstkritisch zu:

Einige Entscheidungen der Partei, Beschlüsse der Regierung sind schon in Gang, die wirkungsvoller sind als die Literatur. Man hätte vor diesen

32 Der *detektiv* verhalf auch kleineren und provinziellen Journalen zur Erhöhung ihrer Auflagen und zur Werbung von Abonnenten. Die Verlage konnten mit beliebten Büchern ihren Plan leichter erfüllen. Dies ist vor allem seit 1965 wichtig, da die Verlage seitdem die unverkauft gebliebenen Exemplare ihrer Produktion zum halben Preis vom Buchhandel zurückkaufen müssen.

33 Babenko, V.: «Пинкертоны и дилетанты» // *Литературная газета*, 1986, № 36 (3 сен.), стр. 4: «[...] секты восточного типа [...] [...] «[...] <немотивированная> преступность, и наркомания, и неомистицизм, и видеокассетные спекуляции как экономического, так и идеологического характера.»

34 Бугельский, Ю.: «Да! Но ...» // *Литературная газета*, 1986, № 36 (3 сент.), стр. 4–5.

über die Korruption schreiben sollen! Es ist aber auch wahr, dass man dann noch einen Verleger hätte suchen müssen, der bereit gewesen wäre zu kämpfen ...³⁵

Darüber hinaus sprach sich Kolbergs dagegen aus, den Krimi mit der Behauptung zu legitimieren, er erziehe zu Rechtsbewusstsein: «Ich mag die strengen Stimmen nicht, die die Autoren der Kriminalliteratur dazu aufrufen, sich mit der Rechtspropagierung zu befassen.»³⁶

Indem er nicht von «Rechtserziehung», sondern von «Rechtspropagierung» (правовая пропаганда) sprach, wies Kolbergs subtil darauf hin, dass er bei denen, die sich mit dem Krimi beschäftigten, nicht so sehr die Verinnerlichung von Rechtsnormen als Ziel ihrer Bemühungen sah, sondern eher Propaganda, bei der die sowjetische Rechtsrealität als Rechtsstaat dargestellt werden sollte.

Der Beitrag von Il'ja Dadašidze vom Ende September 1986³⁷ ging stärker auf den Spagat ein, den die meisten sowjetischen Krimi-Autoren seit Jahrzehnten versuchten: Dem Spielcharakter der Gattung gerecht zu werden und gleichzeitig die sozialen, rechtlichen und anthropologischen Umstände eines Verbrechens zu analysieren. Als vorbildlich nannte er u. a. die Povest' der Brüder Vajner *ОВ-ЕЗЖАЙТЕ НА ДОРОГАХ СБИТЫХ КОШЕК И СОБАК* (Объезжайте на дорогах сбитых кошек и собак; Messer im Scheinwerferlicht, wört.: «Weichen Sie auf der Straße den überfahrenen Katzen und Hunden aus»). Auch Aleksandr Kazincev hob in seinem Beitrag die künstlerische Eigenständigkeit des Genres hervor, warnte aber davor, deshalb auch auf überzeugende Zeichnungen und Motivierungen der handelnden Figuren zu verzichten. Anscheinend befürchtete er, die Leser könnten ihr Menschen- und Gesellschaftsbild am *detektiv* ausrichten. Er schreibt: «Gefährlich ist eine Situation, in der die Krimis ihre Schemata bestärken, Schemata, die das Leben vulgarisieren und das Menschenbild primitivisieren.»³⁸

Die Diskussion wurde eine Woche später durch ein Interview mit dem Erfolgsautor Julian Semenov fortgesetzt.³⁹ Dieser plädierte dafür, die literarische

35 Колбергс, А.: «Взгляд не со стороны» // *Литературная газета*, 1986, № 37 (10 сент.), стр. 4: «Ведь в ход уже пущены средства намного действеннее, чем литература: решения партии, постановления правительства. Писать про коррупцию надо было до них! Правда, надо было еще издателя, который хотел бы воевать ...»

36 Колбергс, «Взгляд ...», 1986, loc. cit., стр. 4: «Мне не нравятся требовательные голоса, призывающие авторов детективной литературы заниматься правовой пропагандой.»

37 Дадашидзе, И.: «Блеск и нищета жанра» // *Литературная газета*, 1986, № 39 (24 сент.), стр. 5.

38 Казинцев, А.: «В роли учителя жизни» // *Литературная газета*, 1986, № 40 (1 окт.), стр. 5: «[...] опасно положение, при котором детективы утверждают свои схемы, упрощающие жизнь, примитивизирующие образ человека.»

39 Семенов, Ю.: «Нельзя жить вне политики» // *Литературная газета*, 1986, № 41 (8 окт.), стр. 4.

Eigenart des Krimis als Literatur endlich ernst zu nehmen, gleichzeitig aber politisch Flagge zu zeigen. Ähnlich äußerte sich auch Georgij Andžaparidze, der eine handwerklich gut gemachte und sozialistisch korrekte Unterhaltungsliteratur forderte: «Die Präzision der Realien und der Lebensumstände, die Verhaltensweisen der Figuren, die innere Logik der psychologischen und sozialen Motivierung, aber vor allem: die Präzision der ideellen Position des Autors, der Ideale, für die er einsteht.»⁴⁰ Damit hatte er der seit 1978 vorliegenden Kompromissformel (ästhetisch eigenständig aber ideologisch gebunden) lediglich eine neue Formulierung gegeben.

In den ganzen Diskussionen des Jahres 1986 schlugen nur die Brüder Vajner bislang ungehörte Töne an, denn sie erklärten die ganze Debatte um die Literarität des Genres zu einem «kulturologischen Vorurteil» (культурологический предрассудок), das sie in einen historischen Kontext stellen:

Es ist nicht unangebracht, daran zu erinnern, dass es [dieses Vorurteil – Ergänzung des Verfassers] in der in übler Erinnerung gebliebenen Zeit entstand, als man Kybernetik und Genetik «Scheinwissenschaften» nannte, die Musik Šostakovičs als «Kakophonie» bezeichnet wurde, und die Malerei als Handarbeit in eine Kategorie mit der Farbfotographie gestellt wurde. Ist der Krimi zufälligerweise in diese Gesellschaft geraten?⁴¹

Diese deutliche Anspielung auf das Nachleben des Stalinismus ergänzten die Brüder Vajner um den Hinweis, man könne bei den ausländischen Krimi-Autoren lernen, wie man spannende Literatur macht und gleichzeitig die Leser mit den «schrecklichen Problemen ihrer satten Gesellschaft» konfrontiert. Auch für die Sowjetunion sahen sie diese Chance: «Heute können viele Dinge bei ihrem Namen genannt werden. Es ist an der Zeit, längst an der Zeit, dass auch unsere Kriminalchriftsteller und Verlage einige komplizierte Probleme unseres Daseins zur Sprache bringen.»⁴²

40 Анджапаридзе, Г.: «Поспорим и согласимся» // *Литературная газета*, 1986, № 43 (22 окт.), стр. 5: «Точность реалий и жизненных обстоятельств, поведения персонажей, внутренняя логика психологических и социальных мотивов, но прежде всего – точность идейной позиции автора, тех идеалов, которые он защищает.»

41 Вайнер, А./Вайнер, Г.: «И все-таки о человеческом. Продолжаем разговор о проблемах жанра» // *Литературная газета*, 1986, № 44 (29 окт.), стр. 5: «Нелишним будет вспомнить, что родился он в те же недоброй памяти времена, когда кибернетика и генетика были наречены «лженаукой», музыка Шостаковича признана «какофонией», а живопись отнесена к разряду цветной фотографии ручной работы. Случайно ли детектив затесался в эту компанию?».

42 Вайнер, «И все-таки ...», 1986, loc. cit., стр. 5: «Сегодня многие вещи названы своими именами. Пора, пора, давно пора и детективным писателям, и издателям договориться о некоторых сложных проблемах нашего бытия.»

Parallel zu den Artikeln in *Literaturnaja gazeta* veröffentlichten auch andere Zeitschriften⁴³ Artikel und richteten Diskussionsforen ein.⁴⁴ Auffallend ist, dass eigentlich nur Kolbergs und die Vajner-Brüder auf die aktuellen Gestaltungsräume hinwiesen, die sich durch die politischen Ereignisse öffneten. Auf den mageren Ertrag für die Theorie des Krimis wies in der Märznummer 1987 von *Literaturnoe obozrenie* Marlen Korollov hin.⁴⁵ Es gebe – so seine Kritik – keine Kontinuität in der Argumentation, immer fingen alle wieder bei Null an. Er selbst ordnet den Krimi als *leichte* Literatur ein.

Korollovs Bemerkungen machen deutlich, dass zumindest einigen der Beteiligten klar war, dass die Theoriediskussion in einer Sackgasse steckte, aus der nur eine kulturpolitische Neuorientierung herausführen konnte.

5.2.2 DER KRIMI IM «BÜRGERKRIEG DER LITERATEN»

Zwischen 1986 bis 1988 hatten sich unter den Literaten zwei Lager gebildet, die über die neue Politik ab 1989 so heftig stritten, dass Beobachter von einem «Bürgerkrieg der Literaten»⁴⁶ sprachen. Im Hintergrund standen dabei nicht nur die Fragen von Macht und Einfluss, das ganze System der Literatur war in Bewegung geraten. Debattiert wurde vor allem die Position der Berufsverbände der Schriftsteller in der innerparteilichen Auseinandersetzung um *Glasnost*’ und *Perestrojka*. Diese betrafen u. a. den Umgang mit der Vergangenheit: Wie sollte z. B. öffentlich über den Stalinismus⁴⁷ gesprochen werden? Die Zeitschrift *Ogonëk* bot den Reformern ein Forum für die Aufarbeitung der Geschichte, weshalb Sergej Bondarčuk, Valentin Rasputin, Viktor Astafëv, Vasilij Belov u. a. in einem offenen Brief in der *Pravda* die Zeitschrift *Ogonëk* anklagten, dass «in einigen Publikationen unter dem Vorwand lebenswichtiger Losungen eine bisher nicht dagewesene Entstellung der Geschichte stattfindet, die sozialen Errungenschaften des Volkes in Frage gestellt und die kulturellen Werte erniedrigt werden.»⁴⁸

43 Николаев, Н.: «Все жанры, кроме скучного» // *Вопросы литературы*, 1986, № 2, стр. 237–242. Кардин, В.: «Секрет успеха» // *Вопросы литературы*, 1986, № 4, стр. 102–150. Топоров, В.: «Оперативный простор» // *Литературное обозрение*, 1986, № 9, стр. 40–47. Белов, С.: «Литература или окрестности?» // *Литературное обозрение*, 1986, № 12, стр. 28–34.

44 Diese beschäftigten sich vorrangig mit der ausländischen Kriminalliteratur.

45 Короллов, М.: «Поспорим и согласимся?» // *Литературное обозрение*, 1987, № 3, стр. 30–35.

46 Hilfreiche Analysen bei Engel, С.: «Abschied von einem Mythos. Funktionswandel des gegenwärtigen sowjetischen Literatursystems», in: *Osteuropa*, Jg. 41 (1991), S. 381–846, und: Hiel-scher, К.: «Ablösung eines Literaturmodells oder Ende der Literatur?», in: *Osteuropa*, Jg. 44 (1994), S. 309–319.

47 Für die Gruppe *Memorial* trat im Januar 1989 der Historiker Roy Medwedjew an die Öffentlichkeit und sprach von elf Millionen Menschen als Opfern der Stalinschen Repressionen.

48 Алексеев, М./Астафьев, В. и др.: «Письмо семи» // *Правда*, 1989, № 18 (18 янв.), стр. 6: «В некоторых публикациях под прикрытием жизненно важных лозунгов происхо-

Daraufhin stellten sich im Februar 1989 zehn reformorientierte Autoren in einem Leserbrief hinter *Ogonëk*. Noch im selben Monat Februar organisierte sich das Lager der Reformbefürworter, indem 26 Literaten in Moskau eine Gruppe gründeten, die sich kurz darauf *Aprël' (Schriftsteller zur Unterstützung der Perestrojka)* nannte und 1200 Mitglieder vorweisen konnte, darunter 14 Volksdeputierte. *Aprël'* forderte einen außerordentlichen Schriftstellerkongress, im Schriftstellerverband sollten demokratische Prinzipien gelten. Außerdem rief die Gruppe zu klaren Stellungnahmen der Schriftsteller gegen Korruption und Machtmissbrauch auf.

Im Gegenzug schlossen sich die sowjetisch-traditionalistischen bzw. russisch-nationalistischen Autoren zu dem Block *Rossija* zusammen. Die Wünsche der *Rossija*-Sympathisanten waren wesentlich handfester. Sie erwarteten Publikationsgarantien für Autoren ihrer Gruppe und reservierte Marktsegmente für ihre Meinung.

Im Bürgerkrieg der Literaten gab es keine klaren Gewinner und keine klaren Verlierer, denn die faktische Kommerzialisierung des Literaturbetriebs machte die Diskussion um reservierte Marktsegmente und Publikationsgarantien sehr schnell zu Phantomdebatten. In diesem «Bürgerkrieg» wurde auch der Krimi zu einem Schauplatz – genauer: zu einem bezeichnenden Nebenkriegsschauplatz. Auf dem Höhepunkt des Streits versuchte Jurij Bondarev in einem offenen Brief den Vorsitzenden des Staatskomitees für das Verlagswesen der UdSSR, Nikolaj I. Efimov, davon zu überzeugen, dass eine geplante Krimiserie nur Unheil anrichte:

Das ist genau die «farblose» Literatur, gegen die «Goskomisdat» in den letzten Jahren mit Unterstützung der Schriftsteller so erbittert zu kämpfen versucht hat. Alle Spekulationen über die Leserwünsche, über die Rechtserziehung des Volkes halten als Argumente für die Herausgabe einer solchen Serie keiner Kritik stand. Solche Bücher bringen nichts als moralischen Verderb, sie erzeugen Kriminalität, dienen mit ausgefeilten Anweisungen für neue Verbrechen. [...] Es wäre an der Zeit, diese Werke nicht in phantastischen Auflagen herauszugeben, sondern sie schamhaft im Regal für nicht gefragte Bücher verschwinden zu lassen. [...] Die schriftstellerische Öffentlichkeit ist über diese Maßnahmen der Leitung des Staatskomitees für Verlagswesen aufgebracht und fordert von den eifrigen Anhängern von Pseudokrimis, sich nicht an dem Papier russischer Verlage zu vergreifen und keine Hindernisse auf dem Weg der rus-

дит беспрецедентное извращение истории, ревизуются социальные достижения народа, подвергаются опoшлению культурные ценности.»

sischen Nationalliteratur zu errichten, der Schatzkammer der russischen Kultur.⁴⁹

Das Argument, der Krimi sei verantwortlich für neue Verbrechen, war schon so alt und verbraucht, dass es wohl niemand mehr ernstnahm. Im Zusammenhang mit dem Markt aber war es neu, so dass man zweierlei vermuten kann: Entweder war in den Köpfen der Literaturfunktionäre die Verbindung zwischen Krimi und Markt tatsächlich sehr eng, oder man hat in der Behauptung einfach ein treffliches Argument gesehen. Überlässt man die Literatur dem Markt, verdrängt die Kriminalliteratur die Texte der Traditionalisten. In ihrer Denkweise würde Schund hehre und wichtige Werke verdrängen.

Für die Kriminalliteratur bedeutete die Entmachtung der Literaturfunktionäre, dass das Kriterium der Nützlichkeit völlig an Bedeutung verlor, und durch den Markt erschien mit dem Kriterium des ökonomischen Erfolgs ein neuer Maßstab: der Bestseller. Unter diesem Gesichtspunkt rückte die Kriminalliteratur von der Peripherie, wo sie die Literaturtheoretiker angesiedelt hatten, ins Zentrum.

5.3 DIE KRIMINALLITERATUR DER PERESTROJKA-ZEIT

Unter den (wenigen) literarischen Werken, die als für die *Perestrojka* charakteristisch gelten und die in den Jahren 1986 und 1987 für politische Aufregung sorgten, sind zwei, die thematisch (eines auch strukturell) mit den Krimis verwandt sind. Da ist einerseits Čingiz Ajtmatovs Roman ПЛАСНА (Плаха; Der Richtplatz), der seit Juni 1986 in *Novyj mir* abgedruckt wurde.⁵⁰ Ajtmatov verbindet darin die für ihn charakteristischen Themen der Natur mit der Drogenproblematik und mit der Frage nach Gewalt und ideeller Orientierung. Einer der Helden ist ein aus dem Priesterseminar relegierter Idealist, und als Roman im Roman baut Ajtmatov seine Version von einem Gespräch Jesu mit Pilatus ein.⁵¹

49 Бондарев, Ю.: «Письмо министру» // *Литературная Россия*, 1989, № 49 (8 дек.), стр. 4: «Это та самая «серая» литература, с которой столь яростно пытался бороться в последние годы Госкомиздат при поддержке писателей. Всякие спекуляции на пожеланиях читателей, на правовом воспитании народа при издании подобной серии не выдерживают никакой критики. Ничего, кроме нравственного растления, подобные книги не несут, они плодят преступность, служат изощренной инструкцией для совершения новых преступлений. [...] Пора бы эти произведения не выдавать фантастическими тиражами, а стыдливо задвинуть на полку невостребуемых книг. [...]

Писательская общественность возмущена такими действиями руководства Госкомпечати СССР и требует от ретивых поклонников лжедетективов не покушаться на бумагу российских издательств и не ставить заслонов на пути русской национальной литературы – сокровищницы российской культуры.»

50 Айтматов, Ч.: «Плаха» // *Новый мир*, 1986, № 6, стр. 7–69, № 8, стр. 90–148, № 9, стр. 6–64.

51 Franz, N./Chlebnikov, B.: *Čingiz Ajtmatov* (schreiben andernorts; Bd. 5). München: text & kritik, 1993.

Während Ajtmatovs Roman die Drogenproblematik von ihrer eher harmlosen Seite her angeht, nennt Viktor Astaf'ev seinen bereits in der Januarnummer von *Oktjabr'* abgedruckten Roman⁵² schon im Titel einen *detektiv*, und zwar einen РЕՇАЛ'НЫЈ ДЕТЕКТИВ (Печальный детектив; Der traurige Detektiv, eigentl.: «Ein trauriger Krimi»).

Mit der Veröffentlichung dieses Texts ist Viktor Astaf'ev, den man bis dahin als einen Dorfschriftsteller kannte, seinen modernitätskritischen Positionen treu geblieben, hat sich aber einem für ihn ungewohnten Genre zugewandt: der Beschreibung der Polizeiarbeit aus einer erinnernden Perspektive.

Erzählt wird an zwei verregneten Dezembertagen im Leben des mit 42 Jahren frühpensionierten Milizionärs Leonid Sošnin. Sošnin ist wegen vieler berufsbedingter Verwundungen ein Invalide, der jetzt Geschichten über die Miliz schreibt. Im Verlaufe der beiden Tage erinnert er sich vieler Begebenheiten, die er miterleben musste, und er macht sich seine Gedanken über die Herkunft des Bösen, über die Natur der Menschen, über die russische Seele und vieles andere mehr.

Die Kritik hat vermerkt, dass der Durchschnittsbürger, den Astaf'ev anscheinend porträtieren wollte, nicht besonders gelungen sei, die Menge der Vorurteile und Ressentiments, die der Autor dem Helden als Überlegungen zuschreibt, ergäben noch keinen Charakter.⁵³ Vor dem Hintergrund der Traditionen der russischen Kriminalliteratur ist jedoch weniger der problematische Held interessant als die Verbrechen, an die er sich erinnert. Es sind z. T. monströse Taten, wie die Amokfahrt eines betrunkenen Bestarbeiters, der einen großen LKW stiehlt und damit mehrere Menschen einfach totfährt. Andere Verbrechen sind nicht ganz so brutal, wirken aber genauso befremdlich: Am *Tag des Eisenbahners* betrinken sich vier junge Werktätige so weit, dass sie über eine schon ältere Frau herfallen, sie vergewaltigen und anschließend – sich keiner Schuld bewusst – am Tatort einschlafen. Das Opfer zeigt v. a. Mitleid mit den Tätern. Oder: Drei jungen Leuten gefällt nicht, dass Sošnin auf dem Weg in seine Wohnung ihr Trinkgelage unter der Treppe stört, sie drohen ihm den Tod an und verwickeln ihn in eine Rauferei. Manches ist einfach nur unverständlich: Bei einer Beerdigung haben die trauernden Angehörigen so sehr dem Wodka zugesprochen, dass sie das Grab zuschaukeln ohne den Sarg hineingelegt zu haben. Nach tagelangem Regen, als schon die

52 Астафьев, В.: «Печальный детектив» // Октябрь, 1986, № 1, стр. 8–74.

53 Vor allem die verächtlichen Äußerungen über Juden mochte man nicht als «normale» Meinung des Protagonisten unkommentiert durchgehen lassen.

Krähen sich des Toten in dem immer noch offenen Sarg⁵⁴ bemächtigen wollen, bemerkt schließlich der Friedhofswärter, dass etwas nicht stimmt. Astaf'ev schildert eine schreckliche Welt, in der Alkoholismus, Rücksichtslosigkeit und immer wieder nackte Gewalt regieren – eine Welt, die trostlos, verregnet und ohne Perspektive ist, und in der auch dem ehemaligen Ordnungshüter außer Gewalt nicht viel einfällt. Sein Schwiegervater rät ihm, seine Frau, die ihn verlassen hat, einmal kräftig zu verdreschen, damit sie wieder «zur Besinnung» (und zu ihm zurück) kommt, und auch Sošnin selbst, der immerhin extra Deutsch lernt, um Nietzsche lesen zu können, bleibt auf einer sehr einfachen Stufe der Problemlösungen stehen. Der «traurige Krimi» ist im herkömmlichen Sinn kein Krimi – in den Punkten Aktualität der Verbrechen und Unkonventionalität der Verbrechenserklärung hat er aber eine Messlatte vorgegeben, die die eigentlichen Krimis nicht einfach ignorieren konnten.

5.3.1 KRIMIS AUS DER ERSTEN PHASE DER PERESTROJKA (1985–1988)

Arkadij und Georgij Vajner beließen es 1986 nicht bei den Andeutungen auf illegal erworbenen Reichtum, sie illustrierten eine entsprechende kriminelle Konstellation auch in der schon erwähnten Erzählung *OB-EZŽAJTE NA DOROGACH SBITYCH KOŠEK I SOBAK*, die in der Zeitschrift *Družba narodov* erschien.⁵⁵

Die Handlung spielt in der Stadt Semigorsk, wo Boris Vasil'evič Subbotin Hauptuntersuchungsführer (старший следователь) der Staatsanwaltschaft ist. Da ein Kollege befördert worden ist, muss Subbotin sich auch noch in dessen Fälle einarbeiten und sie zu einem Abschluss bringen. Besonders aufreibend sind die Ermittlungen in dem Fall eines LKW-Fahrers, der bei einer nächtlichen Auseinandersetzung zwei Männer überfahren haben soll, einen davon mit tödlichem Ausgang. Bei seinen Recherchen stößt Subbotin auf eine Bande, die im Fleischhandel Veruntreuungen begeht und die abgezweigten Bestände an einer Schaschlik-Verkaufsstelle umsetzt. Die Ermittlungen führen den Untersuchungsführer nicht nur in die relativ «normalen» Milieus von LKW-Fahrern, sondern z.B. auch in eine Luxussauna, in der der von hochfliegenden Plänen beseelte Restaurantchef Édouard Vinokurov den Ermittler mit einer üppigen Mahlzeit zu beeinflussen versucht. Dieser bleibt jedoch unbestechlich, er findet die Wahrheit heraus, an der weder der Verdächtige, noch der vorgesetzte Staatsanwalt Gefallen finden.

54 In der russischen Tradition wird der Sarg erst kurz vor der Bestattung geschlossen.

55 Вайнер, А./Вайнер, Г.: «Объезжайте на дорогах сбитых кошек и собак» // *Дружба народов* 1986, № 7 стр. 89–160. Zitiert nach der Ausgabe: Вайнер, А./Вайнер, Г.: *Я, следователь ...* Москва-Нью-Йорк (New York): Международная книга/West-East Press communication, 1986.

Der Titel geht auf eine Äußerung des Hauptverdächtigen zurück, die man ihm beim Militär beizubringen versucht hatte: man solle überfahrenen Hunden und Katzen ausweichen⁵⁶. Das bezieht er auf einen Kollegen, dem er helfen wollte – als Titel wird es aber zu einer Chiffre für den selbstlosen Einsatz zugunsten unschuldig Leidender.

In einer anderen Povest', ZAVEŠČANIE KOLUMBA (Завещание Колумба; «Das Vermächtnis des Kolumbus») von 1987, spielt die Doppelmoral der Sowjetgesellschaft eine wichtige Rolle, denn fast alle literarischen Figuren halten zwar die allgemeinen Losungen hoch, richten ihren Alltag jedoch anders ein.

Sta(ni)s(lav) Tichonov, eine in den Romanen der Brüder Vajner bereits etablierte Detektivfigur, deckt dieses Mal auf eigene Faust die Umstände auf, unter denen sein ehemaliger Lieblingslehrer zu Tode gekommen ist. Tichonov führt lange und kontroverse Gespräche mit Lehrern und Eltern über die Erziehungsziele, und mit einem Milizkollegen muss er sich über die Planerfüllung in der Verbrechensaufklärung streiten. In der kleinen Stadt haben sich fast alle mit den Verhältnissen arrangiert und sich in ihren Welten eingerichtet: Die Direktorin für Lehrarbeit nutzt schamlos die ihr gegebene Macht aus, zumal sie indirekt über das Gehalt von Kolleginnen und Kollegen entscheidet. Ihre Freundin, die Chefin des örtlichen Kaufhauses, benutzt die ihr gegebene Verfügungsgewalt über Defizitwaren, damit sich Menschen ihr verpflichten. Andere, wie der eigentliche Direktor der Schule, sind zu schwach oder zu träge, um mit der Autorität ihres Amtes gegen den Missbrauch vorzugehen. Der Schwiegersohn des Verstorbenen wünscht sich ein möglichst rasches Ende der Nachforschungen, da er im Außenhandel tätig ist und eine Versetzung nach Uruguay ansteht. Schon die Nähe zu einem Ermittlungsverfahren fürchtet er als Skandal und Bedrohung seiner Karriere ...

Es gibt sie zwar auch noch, die guten Menschen, die aufopferungsfähigen und begeisternden Pädagogen, diese bilden aber eher das Rückzugsrevier für den Ermittler. Gegenüber dem traditionellen Sowjetkrimi ist die Mehrheit der Nebenfiguren eher negativ gezeichnet.

Der Schritt in Richtung «sozialer Wirklichkeit» war 1986/87 – verglichen mit den Eingeständnissen der politischen Führung oder etwa Astaf'evs Povest' – also eher bescheiden.

Sergej Ustinov (geb. 1953) kam erst während der *Perestrojka*-Jahre zur Kriminalliteratur. Nach einem philologischen Studium arbeitete er zunächst als Journalist und veröffentlichte 1985 seinen ersten Kriminalroman *MOŽETE NA MENJA*

56 Вайнер, «Я, следователь ...», 1986, loc. cit., стр. 291.

ПОЛОЖИТЬСЯ ИЛИ УДАР В СЕРДЦЕ (Можете на меня положиться, или Удар в сердце (Zwölf Uhr Majakowskij-Platz, wörtl.: «Sie können sich auf mich verlassen oder Der Herzanfall»).

Der Journalist Igor' Maksimov findet seinen früheren Geschichtslehrer Kriger ermordet vor dessen Wohnung. Kriger hatte ihn in der Angelegenheit eines Schülers um Hilfe gebeten. Während Suchov, der Verantwortliche bei MUR, nach dem Mörder sucht, kümmert sich Igor' um den Schüler, den er rasch als Saša Latynin identifiziert. Dieser ist untergetaucht, und Maksimov sucht ihn, zumal er eine Reportage über den Lehrer schreiben will. Er macht sich ein Bild vom schulischen Leben, lernt Klassenkameraden kennen und erfährt von Sašas familiären Problemen. Diese rühren – wie Maksimov später erfährt – daher, dass der Junge gemerkt hat, dass sein Vater ein Verbrecher ist. Darüber schockiert, vertraut er sich seinem Lehrer an, was der Vater zum Anlass nimmt, den Lehrer zu töten. Der Vater entkommt einer Verhaftung, weil er an einem Infarkt stirbt.

Erzählt wird aus der Ich-Perspektive Maksimovs, so dass der Leser der journalistischen Recherche folgt – die parallel dazu erfolgende Ermittlung der Kriminalmiliz wird immer wieder erwähnt. Der Journalist identifiziert Latynin d. Ä. als den Mörder Krigers und plant, ihn zu stellen. Zur gleichen Zeit kommt Hauptmann Suchov an denselben Ort, an dem sich Maksimov mit Latynin verabredet hat. Beide finden den Mörder tot vor.

Diese offensichtliche Parallelisierung macht es möglich, dass auch ein «Privatermittler» Held in einem sowjetischen *detektiv* sein kann. Er ist kein professioneller Privatdetektiv, und versucht auch nicht, der Miliz Konkurrenz zu machen. Er ist ein Journalist, der seine Arbeit tut, die der Arbeit der Miliz ähnlich ist. Das wird an mehreren Stellen im Roman deutlich. So müssen sich beide, Suchov wie Maksimov, um Fakten bemühen, haben aber mit Menschen zu tun, denen ihr Urteil wichtiger ist als die Fakten. Allerdings setzen sich die beiden verschiedene Ziele. Dem Fotoreporter Gromov erklärt Maksimov: «Das alles werde ich natürlich Suchov übergeben, aber seine und meine Aufgaben sind verschieden. [...] Suchov soll ruhig die Bande fangen, falls es überhaupt eine gibt, ich werde Latynin suchen.»⁵⁷

Der Kriminalist stellt klar, dass er keine zu großen Eigenmächtigkeiten des Journalisten schätzt, der aber verteidigt sich:

«Das ist meine Arbeit, für die ich im Übrigen bezahlt werde!»

57 Устинов, С.: «Можете на меня положиться» // тот же: Кто не спрятался. Сборник. https://royallib.com/book/ustinov_serгей/mogete_na_menya_pologitsya.html (16.10.2023), стр. 14: «Сухову я, конечно, все передам, но вот задачи у нас с ним разные. [...] Пускай Сухов ловит шайку, если она, конечно, существует, а я буду искать Латынина.»

5 Die zweite Hälfte der 1980er Jahre

«Red' keinen Unsinn», antwortete Suchov, «ich werde dafür bezahlt, dass ich Ganoven fange. Und dich bezahlt man dafür, dass du danach schreibst, wie ich sie gefangen habe. [...] wir machen schließlich das Gleiche.»⁵⁸

Maksimov weiß, dass sein Ideal des investigativen Journalisten, der unbeeindruckt nach Fakten sucht, nicht von allen Kollegen geteilt wird. Einige bevorzugen es, das zu schreiben, was man von ihnen erwartet. Sind die Grundlagen einmal recherchiert, kann der Journalist seine Geschichte schreiben, in der er bei einem Verbrechen auch die Ursachen darstellen muss. Der Ermittler vom MUR dagegen überlässt die Fragen nach den Motiven und deren Gewichtung dem Staatsanwalt bzw. dem Gericht. Maksimov stellt deshalb fest, dass Suchov nur an bestimmten Aspekten seines Berichts interessiert ist: «Die Fakten interessierten ihn also. Die Frage jedoch, warum ein Mensch auf die schiefe Bahn gekommen ist, ist für ihn Lyrik ...»⁵⁹ Also verwundert es nicht, dass der Bericht des Journalisten der Kriminalerzählung nähersteht als die Akte des Kriminalisten.

Ustinovs zweiten Roman *NEUSTANOVLENNOE LICO* (Неустановленное лицо; Identität unbekannt) druckte 1987 die Zeitschrift *Smena*.⁶⁰ Es ermittelt ein Kollektiv, dem Oberleutnant Aleksandr Nevmjanov, der Ich-Erzähler, sowie sein Freund und Kollege Stas Severin angehören.

Die Kriminalisten halten eine nicht identifizierte weibliche Leiche solange für die vermisste Journalistin Troepol'skaja, bis sie Hinweise auf Drogenkonsum und andere Unstimmigkeiten entdecken. Die Journalistin hatte im Bereich der illegalen Geschäfte mit antiquarischen Büchern recherchiert. Das Rauschgift zwingt den Ich-Erzähler Nevmjanov und seinen Kollegen Severin, ihre Nachforschungen auch in das Moskauer Drogenmilieu auszuweiten. Nach vielen Umwegen können sie die Tote als die Prostituierte Salina, gen. Šušu, identifizieren. Die Journalistin befindet sich in der Gewalt von Šušus Drogenlieferanten, die zum Schluss erkannt und festgenommen werden.

Die Drogenproblematik rückt in diesem Roman immer weiter ins Zentrum und wird vor allem zusammen mit dem Alkoholismus diskutiert. Es ist schließlich nicht nur *Glasnost'* angesagt, sondern es ist auch die Zeit des intensivierten Kampfs gegen «Trunkenheit und Alkoholismus», der am 7. Mai 1985 mit

58 Устинов, «Можете ...», loc. cit., стр. 14: «Это моя работа, мне, между прочим, за нее деньги платят! – Не забывай мне баки, – ответил Сухов, – за то, чтобы ловить жуликов, деньги платят мне. А тебе платят за то, чтобы ты потом описывал, как я их ловлю.» [...] «[...] мы ж с тобой одно дело делаем, в конце концов.»

59 Устинов, «Можете ...», loc. cit., стр. 40: «Факты его, видите ли, интересуют. А вопрос, как, почему человек докатился, – это, значит, лирика ...»

60 Устинов, С.: «Неустановленное лицо» // *Смена*, 1987, № 15, стр. 27–31, № 16, стр. 27–32, № 17, стр. 27–32, № 18, стр. 26–32, № 19, стр. 25–32. (Hier zitiert nach: <https://topreading.ru/bookread/273047-sergei-ustinov-neustanovlennoe-lico/> [16.10.2023]).

einer Resolution des Zentralkomitees der KPdSU eingeleitet worden war. Mehrfach werden die beiden Erscheinungen auch in einen politischen Zusammenhang gestellt. Levan Bagdasarjan von der Drogenbekämpfungsabteilung erklärt: «[...] früher haben sie geschrien: bei uns gibt es keine Drogensucht und keine Drogensüchtigen! Heute geht man gegen den Alkohol vor, und es heißt: Auch bei uns gibt es Drogensucht und Drogensüchtige.»⁶¹ Dagegen vorzugehen erfordere komplexe Strategien, viel wertvolle Zeit sei durch die Tabuierung verlorengegangen.

Ein ehemaliger Untersuchungsführer der Staatsanwaltschaft spricht die gesellschaftlichen Unzulänglichkeiten an, die hinter dem Konsum von Rauschmitteln stehen: «Die Ursachen von Alkoholismus und Drogensucht sind in erster Linie sozialer Art. Keine sinnvolle Freizeitgestaltung, die Dürftigkeit der Ideale des Lebens, Langeweile.» Die Süchtigen seien im Grunde arme Kranke, «[...] die furchtbarsten Verbrechen in Verbindung mit Drogensucht werden von Leuten begangen, die nie eine Droge probiert haben.»⁶² Gemäß dieser Theorie werden einige Endkonsumenten als hilflose Kranke dargestellt, während die Welt der Dealer von Brutalität und Gewalt gekennzeichnet ist.

Mit der investigativ arbeitenden Journalistin greift Ustinov die Interessen-Parallelität von Medien und Ermittlern aus seinem ersten Roman wieder auf, verlagert aber den Schwerpunkt auf die Kriminalmiliz. Diese ist so ähnlich strukturiert wie bei Adamov, nämlich als hierarchisch geführtes Kollektiv, aus dem zwei männlichen Ermittlern besonders viel Aufmerksamkeit geschenkt wird. Die beiden sind ebenso gebildet, vom Tonfall jedoch lockerer, witziger und ironischer als die Adamovschen Helden Losev und Otkalenko. Als ein Beschuldigter angibt, er habe ein ihn kompromittierendes Tagebuch in die Toilette geworfen, kommentiert Severin dies mit dem bekannten Zitat aus Bulgakovs *MASTER I MARGARITA*: «Manuskripte brennen nicht, dafür lassen sie sich in die Kanalisation entsorgen.»⁶³ In dieser Tonlage fällt die Beschreibung eines Moskauer Hauses auch schon einmal so aus:

Der Ort schien ganz gewöhnlich zu sein: schmutzige und schäbige Wände, hier und da von einem Fan und Liebhabern der Rock-Musik mit einem Nagel bekritzelt. Die Treppe war schon lange nicht mehr geputzt worden.

61 Устинов, «Неустановленное ...», loc. cit., стр. 31: «[...] раньше кричали – нет наркомании, нет наркоманов! Теперь взялись за алкоголь, кричат – есть наркомания, есть наркоманы!».

62 Устинов, «Неустановленное ...», loc. cit., стр. 34: «И у алкоголя, и у наркомании причины в первую очередь социальные. Отсутствие развлечений, убогость духовной жизни, досуга.» [...] «[...] самые страшные преступления в связи с наркотиками совершают те, кто их никогда не пробовал.»

63 Устинов, «Неустановленное ...», loc. cit., стр. 27: «Рукописи не горят, зато их можно спустить в канализацию.»

Große staubige Doppelfenster als letzte Ruhestätte für Fliegen und andere mumifizierte Insekten. Ein nicht sehr appetitliches Stilleben in der Nähe des Müllschluckers ...⁶⁴

Das Moskau des Romans ist keine Vorzeigestadt, denn man darf ja mittlerweile «Unzulänglichkeiten aufdecken, auf Fehler aufmerksam machen ...»⁶⁵ Die Helden sind keine Romantiker, die Krimis gelesen haben, sie sind vielmehr zur Miliz gekommen, weil man sie von der Universität relegiert hatte. Der auch schon bei dem späten Adamov nur gedämpft vorgetragene sowjetische Optimismus ist mittlerweile ganz verfliegen.

* * *

Einen anderen Weg des Umgangs mit den neuen Möglichkeiten wählte Nikolaj Leonov. Sein Ermittler Gurov erlebt in dem 1988 gedruckten⁶⁶ Roman ЕЩЕ НЕ ВЕЧЕР (Еще не вечер; Gefährliche Zeugen, wörtl.: «Noch nicht Abend») die Chancen und Risiken der *Perestrojka*-Politik.

Gurov verbringt einen Erholungsurlaub in einer Kurstadt am Schwarzen Meer, wo er den dortigen Milizmajor Otari Antadze kennt. Er gibt sich im Hotel als Justiziar aus und lernt einige Gäste kennen. Unter ihnen befinden sich die etwas älteren Vladimir Artëmenko und Leonid Kružněv, sowie die jüngeren Majja, Anatolij, den alle Tolik nennen, und Tanja, die sich besonders für Gurov interessiert. Als an Majjas Wagen ein Rad manipuliert wird und ein Autodieb damit in den Tod fährt, recherchiert Gurov unter seinen neuen Bekannten. Tanja, stellt sich heraus, arbeitet bei der Miliz, aber die drei Männer um Majja kommen als Täter in Frage. Alle drei wissen wenig voneinander, vor allem nicht, dass jeder von ihnen Kontakt zu Jurij Lebedev hat. Dieser will Artëmenko als Mitwisser aus dem Weg räumen lassen. Er reist in die Kurstadt, und gibt Kružněv ein Gift, mit dem dieser Artëmenko töten soll. An diesem Gift aber stirbt Majja, Lebedev wird festgesetzt. Dann aber stirbt auch Artëmenko an einer Vergiftung, so dass es keinen Zeugen gegen Lebedev mehr gibt. Dieser erpresst darüber hinaus Major Antadze und nutzt seine Beziehungen in hohe Kreise der Staatsanwaltschaft. Er denunziert Gurov, der sich nach seiner Rückkehr vor der Kaderabteilung rechtfertigen muss.

64 Устинов, «Неустановленное ...», loc. cit., стр. 41: «Обстановка, впрочем, представлялась самой заурядной. Грязноватые, обшарпанные стены, кое-где исцарапанные гвоздями болельщиков и любителей рок-музыки. Давно не мытые ступени. Большие пыльные окна с двойными стеклами – место последнего успокоения мух и других мумифицированных насекомых. Не слишком привлекательный натюрморт возле мусоропровода ...»

65 Устинов, «Неустановленное ...», loc. cit., стр. 8: «[...] вскрывать недостатки, обнажать пороки ...»

66 Леонов, Н. И.: *Профессионалы*: Повести. Москва: Московский рабочий, 1988.

Leonov benutzt auch in diesem Roman das Verfahren, den Erzähler an immer wieder anderen Orten der Handlung berichten zu lassen und zu den wichtigsten Personen relativ ausführliche biographische Informationen zu liefern. So erfährt der Leser, das Artëmenko zunächst gesetzestreu als Untersuchungsführer gearbeitet hat, bis er sich für eine größere Summe korrumpieren ließ und nun in der Schattenwirtschaft sein Geld verdient. Kružnev dagegen wurde schon in der Schulzeit zum Außenseiter, als die Klassenkameraden ihn wegen seines schwächlichen Körperbaus hänselten. Durch eisernes Training wurde er stark. Er zeigt auch keine Skrupel, andere brutal zusammenzuschlagen. Er ist auch mental in der Lage dazu, zu töten. Tolik ist seit frühester Jugend durch Kontakte in eine Feriensiedlung für wichtige Personen, die auch Reservat (заповедник) genannt wird, an Geld und Konsum gewöhnt. Diese drei Männer kreisen um Jurij Lebedev, der eine kriminelle Struktur leitet, die der Erzähler «Untergrund-Syndikat» (подпольн[ый] синдикат) nennt. Was genau dieses Syndikat macht, bleibt unklar. Artëmenko weiß nur, dass «man mit Devisen, Wohnungen und Autos spekuliert.»⁶⁷ Auch von Jurij Lebedevs früherer Tätigkeit weiß er nichts, der Leser allerdings erfährt, dass Lebedevs Karriere im Krieg begann, und er immer mit Wirtschaft zu tun hatte. Seine Spezialität aber ist es, die Schwächen seiner Mitmenschen zu erkennen und diese durch Erpressung oder Verführung zur Mitarbeit an den kriminellen Geschäften zu rekrutieren. Sein «Imperium» (империя) wird nun durch die *Perestrojka* bedroht:

Und plötzlich war alles zu Ende. Anfangs hatte er für Umgestaltung und Transparenz nur Spott übrig. Wieder eine neue Kampagne, man wird lärmern, kriegerisch tun und sich wieder beruhigen. Als aber die Strafprozesse anfangen und bekannte Namen in den Zeitungsspalten auftauchten, wurde Jurij Petrovič hellhörig. [...] Schließlich verstand er, dass er verschwinden musste, wer es nicht rechtzeitig schaffte, ging unter.⁶⁸

Artëmenko, mit dem er über die Gefahren spricht, stimmt ihm nicht vollumfänglich zu. Wegen dessen mangelnder Einsicht glaubt Lebedev seinen Gesprächspartner liquidieren zu müssen, um nicht durch ihn in Gefahr zu geraten. Den Mord erledigt Kružnev für ihn.

Die neue Politik von *Glasnost*' und *Perestrojka* schreckt aber nicht nur die Vorsichtigen unter den Kriminellen auf, sie ist auch in den Gesprächen verschiedener Romanfiguren präsent. Man spricht über die Enthüllungen in den Zei-

67 Леонов, Н. И.: «Еще не вечер» // http://loveread.ec/read_book.php?id=26847&р [16.10.2023], стр. 5: «[...] спекулируют валютой, квартирами, машинами.»

68 Леонов, «Еще ...», не дат., loc. cit.: «И вдруг все кончилось. Сначала он отнесся к перестройке и гласности насмешливо. Ну, еще одна кампания, ну, пошумят, повоинствуют и успокоятся. Когда начались судебные процессы и на газетных полосах замелькали знакомые имена, он насторожился. [...] Потом понял, надо уходить; кто не успел, тот пропал.»

tungen, über Prozesse. Die einen mit Skepsis, die anderen mit Hoffnung. Gurov gehört zu denen, die die neue Politik nicht nur begrüßen, sondern sie auch unterstützen, indem sie die neuen Möglichkeiten wahrnehmen. Kaum, dass er zum Oberstleutnant (подполковник) befördert wurde, trifft er eine Personalentscheidung ohne die Vorschläge der Kaderabteilung gebührend zu berücksichtigen. Dem Chef der Kaderabteilung, der Gurov dafür kritisiert und ihm rät, «nicht mit der entstandenen Lage zu spekulieren», entgegnet er: «Erstens, Genosse Oberstleutnant, bewerte ich den Kurs der Partei nicht als entstandene Lage. Wir haben lange genug auf dem Kopf gestanden, es wird Zeit, auf die Füße zu kommen. Zweitens besitze ich seit langem eine eigene Meinung.»⁶⁹ Als es in der Abteilung Unmut über seine Personalentscheidung gibt, macht er in einer Versammlung an einem Beispiel die Gründe für seine Entscheidung öffentlich.

Die Miliz ist in diesem Roman längst nicht mehr die Gruppe der moralisch Integren, unter denen es nur ganz selten unfähige oder gar korrupte Mitarbeiter gibt – in ЕЩЕ НЕ ВЕЧЕР ist die Miliz vielgestaltig, es gibt offene und verdeckte Anhänger und Gegner der aktuellen Politik, es gibt Opportunisten und Faulpelze, Bürokraten und Formalisten, die nicht am inhaltlichen Ergebnis der Arbeit interessiert sind, sondern an der Statistik der Fälle.

Da wurde festgehalten, wie viele Fälle der betreffende Mitarbeiter aufgeklärt, wie viele Rubel er den Menschen und dem Staat zurückgewonnen hatte. Vielleicht waren die Zahlen in Ordnung, trotzdem konnte der Mitarbeiter ein Schuft sein, der auf dem Wege zu diesen Kennziffern eine Vielzahl von Seelen zertrampelt und zahllose Menschen gegen die Miliz aufgebracht hatte.⁷⁰

Gurov steht nicht nur mutig zu seinen Überzeugungen, er hat einen moralischen Anspruch an die Arbeit, an seine eigene und die der Kollegen. In Antadze hat er einen Gesinnungsgenossen gefunden, nur ist dieser zu sehr in die sozialen Strukturen seiner Kultur eingebunden. Sein Vater und sein Großvater haben nicht immer legal gehandelt, und Lebedev weiß davon. Deshalb erpresst er Antadze, der sich nicht an den Chef der örtlichen Miliz wenden kann, von dem es heißt, er sei «aus der alten Garde» (из старой гвардии). Mit dem Staatsanwalt, einem Armenier, kann Gurov gut zusammenarbeiten, aber auch dieser hat für seinen Geschmack zu viel Verständnis für Menschen, die «keinen Begriff für <Bestechung> haben, wohl aber gibt es das Wort <Bedanken>.»⁷¹ Der Staatsanwalt erklärt ihm,

69 Leonow, N.: *Gefährliche Zeugen*. Übs. von Kristiane Lichtenfeld. Berlin: Verl. Volk u. Welt, 1990, S. 78. Diese Passagen fehlen in der im Internet verbreiteten russischsprachigen Version.

70 Leonow, *Gefährliche ...*, 1990, loc. cit., S. 74. Auch dieser Satz fehlt in der im Internet verbreiteten russischsprachigen Version.

71 Леонов, «Еще ...», не дат., loc. cit., стр. 42: «нет понятия <взятка>, есть слово <отблагодарить>.»

dass eine Umgestaltung nicht befohlen werden könne und dass es auch keine moralische Basis dafür gebe. Das System der ständigen Lügen hat dazu geführt, dass niemand mehr etwas glaubt – zumal alle wissen, dass sie lügen und belogen werden: «Der Teufelskreis ist geschlossen, eine einzige Lüge kann eine große Wahrheit töten, den Menschen sein Vertrauen verlieren lassen. Er wird niemandem mehr glauben. Einmal über eine Sache gelogen, ist über alles gelogen.»⁷²

Es gelingt Gurov nicht, Lebedev und Kružnev Verbrechen nachzuweisen, aber es ist – wie er abschließend feststellt – «noch nicht Abend». Im nächsten Roman *BEZPLATNYCH PIROŽNYCH NE BYVAET!* (1989; Бесплатных пирожных не бывает!; «Kostenlosen Kuchen gibt es nicht!») wird Lebedev gefasst.

5.3.2 KRIMIS DER JAHRE 1989–1991

Im Jahr 1989 tauchen zum ersten Mal Kriminalromane auf, die das organisierte Verbrechen als Folge der Verflechtung von politischer, administrativer und wirtschaftlicher Macht offen thematisieren. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde die Verbindung in den politischen Raum immer nur angedeutet. So fragt etwa in Leonovs Roman *EŠČE NE VEČER* von 1988 der Staatsanwalt Lednev angesichts der Beseitigung wichtiger Zeugen: «Wo befinden wir uns eigentlich? Auf Sizilien?»⁷³

Die organisierte Kriminalität ist für die Ermittler ein viel mächtigerer Gegner als die bis dahin gezeigte Verbindung von Gewalt- und Wirtschaftskriminalität. Der moralisch noch weitgehend integre Held kann das kriminell agierende System stören, aber nicht wirklich ausschalten. Institutionen, die diese Verflechtungen kontrollieren könnten, gibt es kaum oder gar nicht.

Georgij Vajner und Leonid Slovin veröffentlichten in der beliebten Serie *Podvig* (Heldentaten) den Roman *NA TEMNOJ STORONE LUNY* (На темной стороне луны; Mord und Opium, wörtl.: «Auf der dunklen Seite des Mondes»). Hier geht es fast zu wie bisher nur im Emigrantenkrimi:

Tura Chalmatov, ein einsamer ehrlicher Ermittler und fähiger Beamter muss gegen einen Sumpf von Korruption, Brutalität und Menschenverachtung ankämpfen. Da er nicht bestechlich ist, wird er aus dem Dienst entlassen, kämpft aber – gemeinsam mit einem Schicksalsgenossen, dem ebenfalls relegierten Valentin Silov, – weiter für Aufklärung und

72 Леонов, «Еще ...», не дат., loc. cit., стр. 42: «Порочный круг замкнулся, одна ложь способна убить большую правду, заставить человека потерять веру. И он уже не поверит ничему. Раз врут в одном, значит, врут во всем.»

73 Леонов, «Еще ...», не дат., loc. cit., стр. 40: «мы где находимся, в Сицилии?»

5 Die zweite Hälfte der 1980er Jahre

Gerechtigkeit. Schließlich gelingt es den beiden, der Gerechtigkeit zum Sieg zu verhelfen – wenn auch zu einem hohen Preis, denn Chalmatovs Familie, die schon eingeschüchtert worden war, wird Opfer eines «Verkehrsunfalls». Die kriminellen Verflechtungen, in die einige seiner Vorgesetzten und Untergebenen eingebunden sind, reichen bis in höchste Kreise.

Von der mächtigsten Persönlichkeit des Landes, in deren Geburtsstadt die Handlung angesiedelt ist, spricht der Erzähler, der in der Regel konsequent aus Chalmatovs Perspektive berichtet, als «Großem Sohn» und «Vater-Inspirator» («Бликий Сын, Отец-основатель»):

Jedes Kind wusste: Mubek ist eine besondere Gegend. Dem Schicksal hatte es gefallen, diese gottverlassene, unfruchtbare Region zu einer heiligen Stätte zu bestimmen, zur Wiege und Heimat des großen Sohnes, Vaters und Begründers, eines begnadeten Schrifttellers und Inspirators alles nur erdenklich Guten und Schönen. [...] Die unauslöschliche Liebe des Vaters der Republik, des Sohnes des Gebietes und Inspirators allen Glücks [...], war bekannt.⁷⁴

Den Milizgeneral Ėrgašëv nennt Silov oft Pharao (фараон). Die Macht der Mächtigen ist so umfassend, dass es angebracht scheint, sie in erhabener Syntax und quasi-religiösen Kategorien zu beschreiben. Durch diese «Entrückung» bleibt auch unbestimmt, woraus sich die kriminelle Energie speist: ist es der in den mittelasiatischen Republiken der Sowjetunion im Grunde immer weitergepflegte Personalismus und Klientelismus (als Folge der patriarchalen Kultur) oder der von den Russen importierte Sozialismus, der nur eine parteiliche Ethik kennt, oder gar nur jeweils eine persönliche Entscheidung zum Bösen? Solche Fragen bleiben unbeantwortet. Der Text selbst versteht sich in der Frage nach dem Woher eher deskriptiv als analytisch: Ihm reicht es, Dinge zur Sprache zu bringen, die bislang Tabu waren, denn den Schluss des Romans bildet ein Zitat aus der *Pravda* vom 23. Januar 1988. Es ist durch andere Zeitungsausschnitte, die über den Roman verteilt sind, gut vorbereitet und bildet deren Höhepunkt. Dieser letzte Eintrag macht deutlich, dass der Roman zumindest an reale Ermittlungen gegen hohe und höchste Funktionsträger in der Sowjetrepublik Usbekistan angelehnt ist. Ende 1987, Anfang 1988 sprach man in der Sowjetunion von der «Raschidowerei» (Рашидовщина), nachdem das korrupte Verhalten des Ersten Par-

74 Вайнер, Г./Словин, Л.: «На темной стороне луны» // Вайнер, Г.: *Бес в ребро*. Москва: Недра, 1990, стр. 239–240: «Любой ребенок знает – Мубек область особая. Судьбе было угодно избрать эту заброшенную, малопродуктивную землю, отрезанную от соседних районов, колыбелью, родиной, священным местом отчизны, давшим ей Великому Сыну, Отца-основателя, мудреца, писателя, вдохновителя всех радостных дел. [...] Все знали о неизменной привязанности Отца республики, Сына области, Вдохновителя счастья [...].»

teisekretärs Usbekistans, Rašidov, öffentlich geworden war. Rašidov entzog sich einer Verurteilung, indem er Selbstmord beging – nach der Lektüre des Romans ist man versucht, hinzuzufügen: so zumindest die offizielle Version.

Im Jahr 1989 (das Vorwort ist in den August datiert) legten die Brüder Vajner dem Moskauer *IKPA-Verlag* das Manuskript von *PETLJA I KAMEN' V ZELENOJ TRAVE* (Петля и камень в зеленой траве; Schlinge und Stein im grünen Gras) vor, das sie – wie ihr kurzes Vorwort mitteilt – in den Jahren 1975 bis 1977 geschrieben hatten. Nachdem man Vasilij Grossman 1961 ein brisantes Manuskript beschlagnahmt hatte und Sinjavskij und Daniël' 1965 wegen unerlaubten Publizierens im Ausland (Tamizdat) verhaftet und verurteilt worden waren, wollten die Brüder Vajner solchen Risiken aus dem Weg gehen und hielten den Text bis zu dem Zeitpunkt geheim, an dem klar war, dass es ein Zurück zu den Repressionen nicht mehr geben würde. Drei Jahre früher hätte dieser Schubladenroman eine Sensation werden können, denn er brach zwei Tabus gleichzeitig: Er handelt von Verbrechen des Staatsapparats, und das nicht nur zu Stalins Zeiten, und außerdem vom sowjetischen Antisemitismus. Konkret ging es um den als Verkehrsunfall ausgegebenen Tod des Vorsitzenden des *Jüdischen Antifaschistischen Komitees*, des Schauspielers Solomon Michoëls im Jahr 1948.

Die Handlung spielt in den 1970er Jahren. Aleša, der jüngste Sohn eines Generals aus dem Geheimdienst, ist Schriftsteller geworden. Der Vater ist pensioniert, die Brüder haben einflussreiche Posten. Aleša dagegen ist mit seinen knapp 30 Jahren schon fast eine gescheiterte Existenz, ein Alkoholiker ohne große künstlerische Ambitionen. Aus seiner Perspektive werden die ungeraden Kapitel erzählt. In den geraden Kapiteln nimmt der Erzähler die Perspektive von Ula, mit vollem Namen: Sulamif' Ginzburg, ein, einer auch etwa 30-jährigen Literaturwissenschaftlerin, deren Vater zusammen mit Michoëls zu Tode gekommen war. Ula und Aleša lieben einander, haben auch seit langem ein Verhältnis, wollen aber nicht heiraten. Als nach einer Liebesnacht das Gespräch auf die Väter kommt, beschließt Aleša auf eigene Faust Recherchen über den Tod Michoëls und Ginzburgs anzustellen. Er kennt viele ehemalige Helfer seines Vaters und zieht über diese seine Erkundigungen ein. Ula wird derweil an ihrer Arbeitsstelle ein Opfer antisemitischen Mobbings, denn man verweigert ihr zunächst aus fadenscheinigen Gründen die Annahme ihrer Dissertation über einen jiddischsprachigen Dichter. Als sie daraufhin frustriert einen Ausreiseantrag nach Israel stellt, wird sie von den Vorgesetzten in einer innerbetrieblichen Versammlung beschimpft und entlassen. Die Nachforschungen Alešas bleiben dem Geheimdienst nicht verborgen, und als er fast die Namen der für den Mord Verantwortlichen hat, lockt man Ula in eine Falle. Unter dem Vorwand, sie brauche eine psychologische Bescheinigung, wird sie zwangsweise in eine psychiatrische Abteilung gesteckt. Aleša schreibt seine Ergebnisse nieder und versucht den Durchschlag seines Berichts in den Westen schmuggeln zu las-

5 Die zweite Hälfte der 1980er Jahre

sen. Dabei wird auch er festgenommen. In der Zwischenzeit ist seine Familie zerfallen: der Vater ist am Herzschlag gestorben, der älteste Bruder in den Westen geflohen, der mittlere versetzt. Da der Geheimdienst Aleša die Behauptung glaubt, der älteste Bruder habe das Original der Aufzeichnungen mit in den Westen genommen, gelingt es ihm, Ula freizubekommen und selbst am Leben zu bleiben. Ula wird in einem Flugzeug nach Israel abgeschoben.

Ein historischer Roman, der mit vielen Elementen des Krimis zwei Etappen einer unbewältigten Vergangenheit beschreibt: weder die späten 1940er noch die 1970er Jahre waren, als der Roman erschien, in puncto «jüdischer Frage» aufgearbeitet.

Einen zweiten Schubladenroman aus dem Jahr 1979 veröffentlichten die Brüder Vajner unter dem Titel *EVANGELIE OT PALAČA* (Евангелие то палача; «Henker-Evangelium»); auch er setzt sich kritisch mit der Stalinzeit auseinander.

5.4 DAS KINO

Insbesondere die Filmschaffenden profitierten von der neuen Politik. Sie waren diejenigen im kulturellen Spektrum, die sich der größten politischen Aufmerksamkeit erfreuten, was aber auch bedeutete, dass sie jahrzehntelang am intensivsten von ideologischen Vorgaben und Zensur betroffen waren. Gerade den Filmschaffenden gelang es im Juli 1985, ihrem fünften Verbands-Kongress einen ungewöhnlichen Verlauf zu geben. Statt einer sorgfältig vorbereiteten Regie zu folgen, wählten sich die Delegierten überraschend den Regisseur Ėlem Klimov zum neuen Ersten Sekretär und diskutierten offen über frühere Behinderungen der Arbeit durch das Kulturministerium. Außerdem setzen sie durch, dass eine sogenannte Konfliktkommission eingerichtet wurde, in der Mitglieder des Verbands mit dem Ministerium bislang verbotene Filme diskutierten. Damit waren die Filmschaffenden den anderen Berufsverbänden deutlich voraus.

5.4.1 FILME DER JAHRE 1985–1988

Die Kriminalfilme der *Perestrojka*-Jahre folgten in Bezug auf die angesprochenen Themen und der Ästhetik zunächst den Trends der vorangegangenen Jahre.

Viele Sujets sind auf Fällen von Diebstahl aufgebaut, bei denen die Verbrecher rücksichtslos vorgehen, wie etwa in *DVOJNOJ OVGON* (1984; Двойной обгон; «Zweifaches Überholen»). In diesem Film soll eine LKW-Ladung wertvollen Importleders gestohlen werden. Die Verkehrsmiliz *GAI* hat hier die Möglichkeit, sich in ein gutes Licht zu setzen. Die weite Verbreitung von privaten PKWs ermöglichte mehr Filme, in denen diese gestohlen werden, wie etwa im Fall von *PROPAVŠIE SREDI ŽIVYCH* (1981; Пропавшие среди живых; Verloren unter Le-

benden bzw. Autodiebe) oder tödliche Unfälle mit anschließender Flucht wie im Fall von ГРАЋИ (1982; Грачи; «Die Gračs»).

Bei einem Thema gab es schon eine gewisse Filmtradition, bevor es in der *Perestrojka*-Zeit breiter diskutiert wurde: die Wilderei. Der rücksichtslose Umgang mit Wildtieren, den Ajtmatov 1986 in seinem Roman ПЛАЧНА geschildert hat und der international Aufsehen erregte, war im sowjetischen Kriminalfilm schon seit den 1960er Jahren immer wieder einmal aufgetaucht. In ЛУННЫЕ НОЧИ (1966; Лунные ночи; «Mondnächte») und ГОЛУБОЙ ПАТРУЛЬ (1974; Голубой патруль; «Die blaue Patrouille») war es die Jagd auf Störe, in ПРОПАЖА СВИДЕТЕЛЯ (1971; Пропажа свидетеля; Der verschwundene Zeuge) war es die Wilderei in Sibirien allgemein, und in ГЕПАРД (1979; Гепард; «Der Geparд») sind es die auch in ПЛАЧНА genannten Sajga-Antilopen. In КРИК ТИШИНЫ (1981; Крик тишины; «Der Schrei der Stille»), werden Zobel gejagt. ЧЕЛОВЕК НА МОТОЦИКЛЕ (1986; Человек на мотоцикле; «Der Mann auf dem Motorrad») verbindet das Thema der Wilderei mit Erpressung.

Auch die Anzahl der Verfilmungen war groß. Das kam den Klassikern des Genres zugute: Agatha Christies MOUSETRAP (Die Mausefalle) wurde als МЫШЕЛОВКА (Мышеловка) sogar zweimal verfilmt: 1986 und 1990. Ebenso ihr PERIL AT END HOUSE, das unter den Titel ZAGADKA ĖNDHAUZA (Загадка Эндхауза; «Endhaus' Geheimnis») 1981 bereits einmal in Litauen verfilmt worden war und dem *Mosfil'm* 1989 noch einmal eine Produktion widmete. Auch DESJAT' NEGRITJAT (Десять негритят; «Zehn kleine Neger») wurde 1987 noch gemäß dem alten Titel verfilmt, als die Vorlage in Großbritannien im Zuge der P[olitical] C[orrectness] schon in AND THEN THERE WERE NONE umbenannt worden war.

Bei heimischen Autoren war die zeitliche Spanne zwischen Buch und Film häufig kurz, gerade wenn es sich um besonders diskutierte Texte handelt. So wurde der Roman der Brüder Vajner ОВ-ЕЗЗАЈТЕ НА ДОРОГАХ СВІТЫХ КОШЕК І СОБАК, der 1986 in einer Zeitschrift erschienen war und in dem die Korruption eine wichtige Rolle spielt, noch im selben Jahr mit dem Titel ПОТЕРПЕВШІЕ ПРЕТЕНЗІЙ НЕ ІМЕЮТ (Потерпевшие претензий не имеют; «Die Opfer haben keine Ansprüche») bei *Kazachfil'm* verfilmt. Dabei passte man, wie es schon bei anderen Romanverfilmungen geschehen war, den Ort der Handlung und das wichtigste Personal den regionalen Bedürfnissen an. So wurde aus dem Leitenden Untersuchungsführer Boris Subbotin der von dem Kasachen Doschan Žolžaksynov gespielte Il'jas Sadykov, der kriminelle Restaurantchef hieß aber weiterhin Éduard Vinokurov und wurde von dem Russen Vjačeslav Šalevič gespielt.

Mit fortschreitender Entwicklung der gesellschaftlichen Situation hin zu mehr Offenheit griffen auch Filme Themen auf, die bis dahin nicht möglich gewesen wären. Eines davon ist die Korruption durch Personen der Exekutive und der Justiz. So kam im Februar 1987 der Film ĖКЗАМЕН *aka* ЛЕТО V ГОРОДЕ (Экзамен *aka* Лето в городе; «Das Examen» *aka* «Sommer in der Stadt») in die Kinos. Er

5 Die zweite Hälfte der 1980er Jahre

war bei *Azerbajdžanfil'm* unter der Regie von Gjul'baniz Azimzade und Šachmar Alekperov gedreht worden.

Namik, der Sohn des Hochschullehrers Gijas, hat in einem Verkehrsunfall ein Mädchen getötet. Der Ermittler, der den Vorfall untersucht und seine Einschätzung an die Staatsanwaltschaft weitergeben wird, bittet Gijas, seinen Sohn an der Hochschule zuzulassen, obwohl dieser die Prüfung nicht bestanden hat.

Gijas gerät dadurch in einen tiefen Konflikt zwischen Familiensolidarität und Berufsethos – ein Konflikt, der in den lokalen Wertvorstellungen und den Anforderungen der Moderne seine tieferen Wurzeln hat. Dass es gerade ein Untersuchungsführer ist, der mit seiner Amtsvollmacht einen persönlichen Vorteil erlangen möchte, macht die Besonderheit des Films aus, galten doch gerade die Beauftragten der Staatsanwaltschaft in der Vergangenheit immer als Garanten der sozialistischen Gesetzlichkeit und moralischen Integrität.

Auch in dem Film *ASSA* (Acça; «Assa»), der 1987 gedreht wurde und im April 1988 Premiere hatte, geben die Gesetzeshüter keine besonders gute Figur ab. Sie werden als feige und korrupt dargestellt, weil sie noch nicht einmal versuchen, die organisierte Kriminalität einzudämmen, sondern lieber mit dem Kriminellen zusammenarbeiten.

Die Handlung spielt in Jalta auf der Krim. Die schöne Alika ist die Geliebte des bereits etwas älteren Andrej Krymov, der stolz darauf ist, dass ihn eine so junge Frau liebt. Als Alika jedoch den jungen Lebenskünstler Bananan kennenlernt, verliebt sie sich in ihn, obwohl er, der als Wachmann in einem Theater arbeitet, ihr nicht den Luxus bieten kann, den der wohlhabende Krymov ihr zukommen lässt. Er ist sehr charmant und liebevoll zu ihr. Sie weiß nicht, dass Krymov sein Geld als Erpresser und Auftragskiller verdient. Die andere Seite von Bananan ist, dass er in einer Rock-Band spielt. Als Krymov von Alikas Sympathien für den jungen Musiker erfährt, versucht er diesen erst einmal einzuschüchtern, indem er ihm beim Schwimmen im Schwarzen Meer kurz unter Wasser drückt. Bananan jedoch will von Alika nicht lassen, weshalb Krymov ihn töten lässt. Das erledigt ein Kleinkrimineller, den die Miliz in die Gefängniszelle sperrt, in der sich Bananan gerade befindet. In dem Theater tritt eine Gruppe kleinwüchsiger Artisten auf, von denen einer, Al'bert, ein Freund Krymofs ist. Als Al'bert für Krymov eine Gueneri-Geige stehlen soll, begeht er lieber Selbstmord und hinterlässt seiner Frau eine Pistole, die schließlich in Alikas Besitz kommt. Mit dieser Pistole erschießt sie Krymov als Rache für den Mord an Bananan. Sie stellt sich der Miliz. Bananans Platz in der Band übernimmt Viktor Coj, der das Lied «Ich will Veränderung!» (Хочу перемен!) singt.

Das Buch zu diesem Film haben Sergej Livnev, Natan Ejděl'man und Sergej Solov'ev geschrieben, letzterer hat auch Regie geführt. Den Soundtrack verantwortete Boris Grebenščikov, der Gitarrist und Songschreiber der Band *Akvarium*.

Diese Gruppe musste bis einschließlich 1986 ihre Songs im Samizdat vervielfältigen, die Mitwirkung an dem Film erfolgte also gleichzeitig mit der Veröffentlichung ihres ersten offiziellen Albums. Viktor Coj, der in dem Film einen Auftritt hat, war der Frontmann und Songschreiber der Band *Kino*.

Der Film ist «ein Kriminalfilm und Mafiathriller mit den typischen Handlungselementen von organisierter Kriminalität und Geld, erschreckenden Gewalttaten und luxuriösem Lebenswandel, Verbrechen und Verbrechensbekämpfung.»⁷⁵ Darüber hinaus ist er ein Melodrama, eine klassische Dreiecksgeschichte. Die beiden Männer, zwischen denen sich die junge Alika entscheiden muss, stehen also für mehr als nur für reife und jugendliche Männlichkeit, sie stehen auch für verschiedene Lebensstile⁷⁶ und, in gewisser Weise, auch für politische Optionen. Krymov steht für Macht, Gewalt und Geld, Bananan für Anarchie, Gefühle und Freiheit, denen die Musik Ausdruck verleiht. Politisch steht Krymov für die alte Welt, Bananan für die Zukunftshoffnung.

5.4.2 FILME DER JAHRE 1989–1991

In den letzten Jahren der Sowjetunion wurden deutlich mehr Filme gedreht als in den Jahren zuvor, und die Zahl der Kriminalfilme wuchs nicht nur stetig mit, sie stieg überproportional. Waren es in den 1970er Jahren üblicherweise nur 3 % der Jahresproduktion, so stieg diese Zahl 1980 auf mehr als 10 %, 1990 sogar auf 15 %.

Bücher dienten dabei immer weniger als Vorlage, es sei denn sie griffen mutig aktuelle Probleme auf, wie Nikolaj Leonovs *Povest' Lovuška* von 1983, die im Jahr 1989 mit dem Titel *KORRUPSIJA* (Коррупция; «Korruption») unter der Regie von Aleksej Poljakov verfilmt wurde.

In einigen Fällen wurden die literarischen Vorlagen aktualisiert, wie etwa Fazil' Iskanders Roman *ČEGEMSKAJA KARMEN* (Чегемская Кармен; Tschegemer Carmen) und das Kapitel *BARMEN ADGUR* (Бармен Адгур; «Barkeeper Adgur»), aus denen Jurij Kara die Motive für einen Film über kaukasische Gangster nahm. Er gab ihm den Titel: *VORY V ZAKONE* (Воры в законе; «Diebe im Gesetz»), also die Bezeichnung für jene kriminellen Autoritäten, von denen man nicht mehr nur flüsterte, sondern von denen seit neuestem auch die Zeitungen schrieben. Da Iskanders Roman die Geschichte über Carmen in das kaukasische Abchasien überträgt, hat Rodion Ščedrin für die Musik dieses Films Motive aus der bekannten Oper, bzw. der Carmen-Symphonie von George Bizet verwendet. Den Film sahen 39,4 Mio. Zuschauer.

75 Binder, E./Engel, C.: «Assa», in: Dies. (Hrsg.): *Eisensteins Erben. Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka (1953–1991)*. Innsbruck: Universität, 2002, S. 282–287, hier: S. 284.

76 <https://perestroika.it/film/assa/> [16.10.2023].

5 Die zweite Hälfte der 1980er Jahre

Er spielt an der Schwarzmeerküste des Kaukasus in den 1980er Jahren: Der Archäologe und Dichter Andrej verliebt sich in Rita, die aus einem Dorf stammt. Sie ist die Geliebte Arturs, eines Kriminellen, der seine Kleinstadt kontrolliert und alle Behörden bestochen hat. Der KGB ist ihm und seiner Bande auf den Fersen. Rita und Andrej heiraten, aber Rita hält das romantische Leben mit ihrem Mann nicht lange durch und läuft wieder zu Artur.

Schon bei Iskander und genauso bei Kara wird die Romantisierung die Welt der Verbrecher, wie sie auch die Oper vornimmt, als solche gezeigt und mit der unerbittlichen Realität konfrontiert. Auch hier ist die Miliz keine Hilfe, im Gegenteil: Sie fraternisiert mit den Verbrechern.

VORY V ZAKONE ist nur einer aus einer ganzen Gruppe von Filmen, die gleich 1988/1989 das Inventar des Kriminalfilms nutzten, um sich der Realität des Verbrechens zu nähern. Das Streben nach Realismus exportierte Elemente des Thrillers (Flucht, Kampf) in die Gattung «Film über Verbrechen».

Einer dieser Filme ist КАМЫШОВЫЙ РАЙ (Камышовый рай; «Das Schilfparadies»), der 1989 unter der Regie von Elena Cyplakova entstand. Er greift die Verbindung von Kriminalität und Schattenwirtschaft auf.

Erzählt wird die Geschichte des jungen Herumtreibers Keša Bobrov, der in Mittelasien in eine sogenannte Untergrundfabrik gerät, wo man Schilf für den Weiterverkauf erntet. Dieses illegale Unternehmen wird wie ein Straflager geführt: die Arbeiter sind praktisch eingesperrt und werden von den Wachen schikaniert und gequält. Nach einem Unfall wird der Arbeiter Nazyr umgebracht, ein anderer zahlt einen Fluchtversuch mit dem Leben. Er war bis zu den Milizionären geflohen, die aber mit dem Organisator des Lagers zusammenarbeiten. Keša und seinem Freund Vitek gelingt es, die Wachen zu überwältigen und mit deren Maschinenpistolen bewaffnet in die wasserlose Steppe zu fliehen.

In diesem «Paradies» gibt es keine Hoffnung auf Menschlichkeit, geschweige denn auf eine Gerechtigkeit, die der Staat garantiert. Dessen Behörden profitieren von der Sklavenarbeit. Mit der Flucht Kešas und Viteks gibt es zwar die Hoffnung auf einen Ausweg, dieser führt aber in eine wasserlose, heiße Steppe.

Als der Film 1990 auf dem Filmfestival in San Sebastian⁷⁷ vorgestellt wurde, hieß es in den Begleitmaterialien, dem Sujet habe der Bericht eines Milizionärs über Ereignisse in Kasachstan zugrunde gelegen.

In ähnlicher Weise – aber noch weniger Hoffnung vermittelnd – gestaltet der 1989 unter der Regie von Igor' Gostev entstandene Film БЕСПРЕДЕЛ (Беспредел; «Chaos») die Situation in einem Arbeitslager.

77 Dort erhielt der Film einen Preis für die Regiearbeit.

In einem «Arbeitsbesserungslager» beauftragt die Verwaltung einsitzende Kriminelle, die anderen Gefangenen so zu disziplinieren, dass sie selbst ihre Ruhe hat. Die Kriminellen mit der höchsten Autorität («Diebe im Gesetz») schaffen sich ihr eigenes Gericht und wenden Repressalien gegen sich auflehrende Gefangene an. Als Kalgan und – etwas später – Moškin in die Kolonie kommen, müssen sie Wattejacken nähen. Kalgan begehrt dagegen auf, weshalb die Kriminellen ihn mit einem Posten zu bestechen suchen. Als Moškin eine Revolte unter den rechtlosen Häftlingen anzettelt, sät Markelov Zweifel an dessen Redlichkeit. Moškin erhängt sich, es kommt zu einem Aufruhr, den die Sicherheitskräfte brutal niederschlagen. Kalgan wird daraufhin in ein anderes Lager verlegt.

In dem Lager tut Oberleutnant Kasimov Dienst, ein ehemaliger Profifußballer, der die Häftlinge human behandelt. Sein Wirken fällt kaum ins Gewicht gegenüber dem von Major Markelov, den man Gevatter (кум) nennt, und der seine Machtposition ausnutzt. Er setzt den Häftlingen die Arbeitsnormen hoch und betrachtet den Gewinn, der durch die Übererfüllung der Norm entsteht, als seinen Nebenverdienst.

Sowjetische Spielfilme, die in Gefängnissen oder Lagern spielen, sind ausgesprochen selten, weshalb sich keine Gattungstradition ausmachen lässt, in die *BESPREDĖL* gestellt werden könnte. Dass der Film aber zu diesem Zeitpunkt im Jahr 1989 veröffentlicht wurde, ist signifikant. Ein paar Monate zuvor hatte Kriminologe Gurov in dem erwähnten Interview darauf hingewiesen, wie Kriminelle in den Lagern eingesetzt wurden: «Dort [in den Lagern – Anmerkung des Verfassers] gab es mehr Kriminelle als sogenannte politische [Häftlinge], aber gerade die Kriminellen sichern sich Leitungsfunktionen unter den Bedingungen der Unfreiheit.»⁷⁸ Im Jahr 1989 wurden außerdem ein weiteres Mal die Lager-Erzählungen von Varlam Šalamov gedruckt, und ein Jahr später kam Aleksandr Solženicyns *ARCHIPELAG GULAG* (Архипелаг ГУЛАг; Der Archipel Gulag) heraus. Beide beschreiben die Kluft zwischen den Kriminellen (блатные) und den politischen Häftlingen.

Auch *KATALA* (Катала; «Der Kartenbetrüger»), eine *Mosfil'm*-Produktion des Jahres 1989, zeigt eine erbarmungslose Welt des Verbrechens, auch wenn diese zunächst harmlos erscheint, wie im Falle der Betrüger, die mit Karten oder Hütchen arbeiten.

Šota, ein professioneller Spieler, der mit seiner Familie auf einem Boot lebt, schuldet der Moskauer Spielerautorität *Direktor* Geld. Sein Mitarbeiter Grekov fühlt sich für die Familie verantwortlich und arbeitet, nachdem *Direktors* Leute auf der Suche nach dem Geld Šota getötet und sein Boot verbrannt haben, für den Direktor, der das Geld bei Šotas Witwe

78 Щекочихин, «Лев ...», 1988, loc. cit., стр. 13: «Уголовников там [в лагерях – примечание автора] было куда меньше, чем так называемых политических, но именно уголовники взяли на себя функции управления в условиях несвободы.»

5 Die zweite Hälfte der 1980er Jahre

Anna vermutet. Grek, der Anna liebt, spielt mit dem Direktor um Anna, wird aber beim Betrug ertappt und fast umgebracht. Anna gibt ihm gegenüber zu, das Geld zu haben, woraufhin er sie verlässt und mit den Behörden kooperiert. In Griechenland wird er dann von *Direktors* Leuten ermordet.

Regie führte Sergej Bodrov (d. Ä.), zusammen mit Aleksandr Buravskij. Auch hier sind die Organe nicht die Sympathieträger von einst. Sie nicht in der Lage, Grekov zu schützen, nachdem er sich ihnen offenbart hat.

In den öffentlichen Diskussionen der Jahre 1988 und 1989 spielte der Rückzug der Sowjetarmee aus Afghanistan, wo sie 1979 einmarschiert war, eine wichtige Rolle. Die Frage, wofür so viele tausend Sowjetsoldaten ihr Leben gelassen haben, wurde laut gestellt. Ebenso dringlich erschien aber das Problem der Wiedereingliederung der Veteranen in die zivile Welt. In mehreren Filmen tauchten kampfgeübte ehemalige Afghanistan-Kämpfer auf, die nach ihrer Rückkehr in die Sowjetunion nicht bereit sind, sich den organisierten Kriminellen unterzuordnen, die sich vielerorts etabliert haben. Diese ihrerseits halten die Heimkehrer für Verlierer, die sich von den Mudschahedin hatten vertreiben lassen. Mehrere Filme zeigen die *Afgancy* als traumatisierte Männer, die sich zwar nach Ruhe sehnen, aber wieder kämpfen müssen, weil sie sich mit den neuen kriminellen Verhältnissen in ihrer alten Heimat nicht arrangieren können oder wollen.

In *OPALËNNYE KANDAGAROM* (1989; *Опаленные Кандагаром*; «Verbrannt von Kandahar»), einem Film von Jurij Sabitov, spielt der Veteran Chajdarov die Rolle des Helden, der in seine Heimat zurückkommt und sich mit den örtlichen Kriminellen anlegt. Wurde er in Afghanistan nur verwundet, so überlebt er den neuen Kampf nicht. In *ŠAKALY* (1989; *Шакалы*; «Schakale»), unter der Regie von Chabib Fajziev entstanden, sind die örtlichen Kriminellen als Rockerbande organisiert, die ihre Macht dadurch zeigt, dass sie im Konvoi durch die Stadt fährt.

Drei ehemalige Afghanistankämpfer verlassen in einer südlichen Großstadt das Flugzeug. Einer von ihnen, Rustam, will dort El'mira, eine Freundin aus alten Tagen, wiedersehen. Der zweite, der nicht bei seinem Namen genannt wird, fährt nach Hause. Der dritte, Jura, zieht Zivilkleidung an. Schon am Flughafen werden die Drei von Krysa, einem Rauschgiftdealer, belästigt. Mit ihm gerät Jura, der sich mit der Stewardess Dilja trifft, noch einmal aneinander, weshalb er sich in einer Gefängniszelle wiederfindet. Dort wird er, als er einen Milizionär mäßigen will, zusammengeschlagen und abtransportiert. Dilja gelingt es, einen Abgeordneten zu überreden, Juras Freilassung zu bewirken. Rustam trifft seine Freundin El'mira und die beiden verbringen eine Liebesnacht miteinander. Am Morgen werden sie jedoch von Krysa und drei seiner Leute aufgespürt, die Rustam erschießen und El'mira

vergewaltigen und mitnehmen. Gebbel's, der Chef der Rockerbande, braucht sie nämlich, weil sie ein Flugzeug steuern soll, das die Bande kidnappen will. El'mira steuert das Flugzeug jedoch in die Kollision mit einem anderen, so dass es zu einer großen Explosion am Himmel kommt. Jura und der Dritte werden am Boden Zeugen der Katastrophe.

Der Film vermeidet direkte Szenen von Gewalt und ist auch in anderen Fällen sparsam mit eindeutigen Informationen. Das soll die Spannung erhöhen und an die Kombinationsfähigkeit des Zuschauers appellieren. So wird nur z. B. nur angedeutet, dass der etwas ältere dickliche Mann, der in einem dunklen Wagen gefahren wird, seine schützende Hand über die Rockerbande hält, es bleibt aber unklar, welchem Beruf er im zivilen Leben nachgeht. Seine Verhaftung ist für die Bande der Anlass, mit geraubtem Gold die Flucht aus dem Land anzutreten.

Die Rocker sind eine Bande, die sich nicht um Gesetze, Moral oder gar politische Korrektheit schert. Sie feiern in einem Keller ein wildes Fest mit Waffen, Alkohol, Drogen und Sex und schmücken sich mit dem Hakenkreuz. Ihr Anführer nennt sich «Gebbel's». Symbole des Nationalsozialismus waren in den späten 1980er Jahren nicht selten eine Provokationsgeste junger Leute gegen das Sowjetsystem als Ganzes. Diese drücken sich auch darin aus, dass die Bande in dem Keller auf Zielscheiben mit den Konterfeis sowjetischer Politiker schießt.

Verhaftet wird der «Pate» anscheinend durch den KGB, da die Miliz weitgehend korrumpiert ist. Nur ein Einzelner versucht, seinen Pflichten nachzukommen. Seine Kollegen genießen ihre Macht, indem sie willkürlich handeln, Festgenommene schikanieren und die an der Wand prangende Losung des Innenministers, die sozialistische Gesetzlichkeit einzuhalten, einfach ignorieren. Sie helfen den Rockern, einen gewissen Šabataev zu entführen, dessen Gold die Rocker mit ins Flugzeug nehmen wollen. Nachdem Jura in Milizuniform auf der Wache aufgetaucht war und zum Schluss alle bis auf einen tot dort liegen, muss sich der Zuschauer erschließen, dass Jura wohl blutige Rache für die Demütigungen, die er auf dieser Wache erleiden musste, genommen hat.

Die Soldaten sind demnach nicht einfach nur Opfer einer organisierten Kriminalität, in die die Miliz eingebunden ist, sie werden auch leicht zu Tätern. Einen anderen Weg, als selbst tödliche Gewalt anzuwenden, sehen sie anscheinend nicht.

Im Film hört man nicht nur an verschiedenen Stellen das Heulen der Schakale, der Milizionär Pogibko nennt Jura auch selbst einen Schakal. Im Gegensatz zu Wölfen wird der Schakal in vielen Kulturen nicht bewundert und gefürchtet, er gilt als feige und hinterhältig, fühlt sich nur im Rudel stark. Eine Beschreibung, die in dem Film auf die Kriminellen ebenso zutrifft wie auf die Milizionäre dieser Stadt.

5 Die zweite Hälfte der 1980er Jahre

Das Problem der Drogenabhängigkeit wird in einer Reihe von Filmen, die in ihrem Realismus viele Sowjetbürger schockieren mussten, aufgegriffen: Allein im Jahr 1988 wurden drei Filme gedreht, die in unterschiedlicher Weise die sozialen und psychologischen Aspekte der Drogensucht (наркомания) mit Elementen des Kriminalfilms verbinden. Der klassischen Kriminalgeschichte am ähnlichsten ist der zweiteilige TV-Spielfilm *ДОРОГА В АД* (Дорога в ад; «Weg in die Hölle»), in dem Nikolaj Zaseev-Rudenko Regie geführt hat.

Am Beispiel des Jugendlichen Oleg wird gezeigt, wie er sich selbst und seine Familie mit Drogen ruiniert. Die Laborantin Katja und ihr Freund aber bleiben standhaft, sie helfen der Miliz, die Drogendealer, die die Drogen aus Asien beziehen, festzunehmen.

In dem ebenfalls zweiteiligen Film *ТРАГЕДИЈА В СТИЛЕ РОК* (Трагедия в стиле рок; «Tragödie im Rock-Stil»), entstanden 1988 unter der Regie von Savva Kuliš, sind zum Zeitpunkt der Handlung die Ermittlungen von Miliz und Staatsanwaltschaft schon abgeschlossen.

Als Dmitrij Bagrov vor Gericht gestellt und wegen diverser Verbrechen verurteilt wird, bricht für seinen Sohn Viktor eine Welt zusammen. Er schließt sich einem Guru an und nimmt Drogen. Zwar versucht er, mit einem Entzug von den Drogen loszukommen, gerät aber an die Geschäftspartner des Vaters, die Geld von der Familie fordern. Bei einer Verfolgungsfahrt kommt Viktor um. Sein Vater, der zu dem Begräbnis gehen darf, zündet danach sich und das Autowrack an, in dem sich das Geld befindet.

Ein aktiver Kampf gegen die Drogenhändler wird nicht gezeigt, der Film konzentriert sich darauf, zu zeigen, dass Sektierertum und Drogenkonsum bei Enttäuschungen kein Ausweg sind.

IGLA (Игла; Die Nadel), entstanden bei *Kazachfil'm* unter der Regie von Raid Nugmanov, wurde der bekannteste unter diesen Filmen, die das Thema Drogen problematisieren. Das hat unter anderem auch damit zu tun, dass Viktor Coj für den Soundtrack verantwortlich war und die Hauptrolle des Moro spielte.

Moro kommt nach Alma-Ata, um Geld abzuholen, das man ihm schuldet. Er trifft seine frühere Freundin Dina, die mittlerweile drogenabhängig ist und von einem Kriminellen, der sich *Doktor* nennt, ausgebeutet wird. Moro beschließt, sie aus dieser Situation zu befreien. Das scheint bei einem Aufenthalt am See auch zu gelingen, in der Stadt aber kommt Dinas Sucht wieder. Moro legt sich mit der Drogenmafia an, weshalb diese ihn durch einen gedungenen Mörder niederstechen lässt. Moro überlebt knapp und geht in die Dunkelheit.

Auch hier sind die Behörden nicht wirklich in die Bekämpfung der Drogenkriminalität involviert, der Held ist auf sich selbst gestellt, aber ohne dabei eine Chan-

ce gegen die Bande zu haben. Die gesellschaftliche Zukunft ist so dunkel wie der Weg, den der Held am Ende geht.

Der Film wurde ein großer Erfolg: 14,9 Mio. Zuschauer sahen ihn, und auf dem Festival von Odessa (1988) wurde er mit dem Preis der Kinoklubs, ausgezeichnet, auf dem Festival Nürnberg (1989) mit dem Hauptpreis. Er war außerdem Wettbewerbsfilm auf der Berlinale (1989).

Die späten 1980er Jahre sind ein gutes Beispiel dafür, wie in dem ursprünglich politisch stark reglementierten Sektor der Filmproduktion der Wegfall von Vorschriften und Zensur viel kreative Vielfalt freisetzen konnte. Dies gilt sogar bei dem an Schemata gebundenen Genre der Kriminalfilme. Viele Produktionen rückten die Unterhaltungsfunktion in den Hintergrund, bzw. gaben ihr eine klare Funktion für die Darstellung gesellschaftlicher Probleme und Missstände – so wie es in den Theoriediskussionen immer wieder angemahnt worden war. Die Funktionäre hatten sich allerdings gewünscht, ein solches Engagement unter ihrer Kontrolle halten zu können, es zeigte sich jedoch, dass erst der Wegfall der Kontrolle das Engagement ermöglichte.

6 Die 1990er Jahre

Als zum Ende des Jahres 1991 die Sowjetunion in eine Vielzahl unabhängiger Staaten zerfiel, hatten die für Literatur und Film entscheidenden Veränderungen bereits stattgefunden: die Emanzipation aus ideologischen Vorgaben und die Produktion nicht mehr nach einem staatlichen vorgegebenen Plan, sondern an der Nachfrage orientiert. Dieser Wechsel verlief nicht immer reibungslos, aber allein das Ende der Zensur im Jahr 1986 und die Möglichkeit, privatwirtschaftlich aktiv werden zu können, hatten neue Dynamiken freigesetzt. Zur selben Zeit machte die Computerisierung schnelle Fortschritte, so dass auch mit relativ geringen Investitionen Druckerzeugnisse hergestellt werden konnten. Die großen Verlage und der traditionelle Buchhandel erhielten eine preiswerte Konkurrenz in Form von kleinen Druckereien und dem Straßenverkauf auf Büchertischen.

Die kulturelle und speziell die literarische Kommunikation als solche blieb dennoch weiterhin viele Jahre durch sowjetische Habitualisierungen geprägt, die z. T. parallel zu neuen Kommunikationsformen existierten, teilweise auch mit diesen ungewohnte Mischverhältnisse eingingen. Für diesen Teilbereich der Gesellschaft gilt nämlich auch die Feststellung des Soziologen Jurij Levada, dass sich in jenen Wendejahren «die offiziellen Strukturen und die Etikettierung der Gesellschaft schneller [änderten – Ergänzung des Verfassers] als ihr Fundament. [...] Die Änderung der Farben der Staatsflagge macht noch keinen anderen Menschen, keinen anderen sozial-anthropologischen Typus.»¹

Insgesamt aber muss man feststellen, dass zum jetzigen Zeitpunkt kein valider Überblick über die Kriminalliteratur der Jahre 1990–2023 gegeben werden kann. Die große Menge der publizierten Texte macht zunächst bibliographische Arbeiten notwendig. Es lassen sich jedoch Trends erkennen und vorsichtig beschrei-

1 Lewada, *Die Sowjetmenschen*, loc. cit., S. 300.

ben. Repräsentative Aussagen können nur zu Subgenres (wie dem Frauenkrimi) oder zum Oeuvre einzelner Autoren (wie Akunin) getroffen werden.

6.1 DER NACHGEHOLTE BOOM UND DIE WIEDERENTDECKUNG DER ALTEN TEXTE

Die Verlage reagierten auf die neuen Möglichkeiten und druckten schon am Ende der 1980er Jahre zunächst die Texte der bekannten Autoren der Sowjetzeit (vor allem die der Brüder Vajner und Arkadij Adamovs), die viele Leser nur vom Hörensagen kannten.² Die Auflagen in den 1970er und 1980er Jahren hatten die Nachfrage bei weitem nicht befriedigen können. Nun wurden innerhalb weniger Jahre mehr Exemplare gedruckt als während der gesamten Sowjetjahre.

Hinzu kamen schnell angefertigte Übersetzungen ausländischer Krimi-Autoren. Diese waren bis dahin ebenfalls Mangelware und auch die Auswahl war unter ideologischen Gesichtspunkten eher einseitig. Einer besonderen Beliebtheit erfreute sich der Brite James Hadley Chase (Джеймс Хедли Чейз), dessen, meistens in den USA spielende, Romane Anfang der 1990er Jahre auf vielen russischen Buchtischen zu finden waren. Die Neuauflagen und die Übersetzungen dominierten auf den Buchauslagen an Straßenkreuzungen, Metrostationen und Strandpromenaden – zumindest dort, wo der Verfasser sie bei Reisen nach Russland und auf die Krim in Augenschein nehmen konnte.³

Deutlich seltener waren die Neuauflagen und Reprints von Texten aus der frühen Zeit des Genres in Russland. Zwar wurde Ivan Putilin seit 1990 in verschiedenen Ausgaben⁴ wieder allgemein zugänglich gemacht, genauso wie die *Pinkertons*,⁵ die Groschenhefte aus der Zeit nach 1905. Es scheint aber, als habe die Neuausgabe der ganz frühen Texte erst nach der bibliographischen Recherche von Abram Reitblat⁶ eingesetzt, denn Aleksandr Škljarevskij und viele sei-

2 Spannende Texte des Kriminalgenres hatten in den Leihbibliotheken immer lange Listen mit Vorbestellungen gehabt, so beschrieben von Mehnert, *Über die Russen ...*, loc. cit. S. 21 ff.

3 Fliegende Buchhändler auf der Krim boten 1997 bisweilen Ausgaben feil, die in Israel übersetzt und gedruckt worden waren. Anscheinend war – zumindest in Einzelfällen – die russischsprachige Subkultur der nach Israel ausgewanderten früheren Sowjetbürger ein Reservoir, aus dem die russischen Verlage schöpfen konnten.

4 Путилин (1990), И.: *Преступления, раскрытые начальником С.-Петербургской сысканой полиции И. Д. Путилиным*. Послесловие А. Ф. Кони. Москва: Юридическая литература, 1990 (Воспроизведено по одноименному изданию 1908 г.). Путилин (1992), И. Д.: *Среди грабителей и убийц*. Ростов-на-Дону: МАП Книга, 1992, стр. 236.

5 Zum Beispiel: Анонимный: *Нат Пинкертон – король сыщиков. Дом смерти*. Москва: СП «Тави», Б. г. (1990), стр. 32. Анонимный: *Нат Пинкертон – король сыщиков. Красная маска*. Ростов-на-Дону: «Ростовкнига», 1990, стр. 32.

6 Рейтблат, А.: «Русский Габорио» ... » 1993, loc. cit.

ner Zeitgenossen konnten erst ab 1993 wieder für den privaten Bücherschrank gekauft werden. Die zahlreichen Neueditionen kamen insgesamt dem Gattungsbewusstsein und besonders der Kenntnis der spezifisch russischen Entwicklungslinie im Genre zugute.

Auch die Krimiautoren der Emigration, allen voran Édouard Topol' und Fridrich Neznanskij konnten nun den ehemals sowjetischen Leser erreichen. Ihr Erfolg war groß, und so erhielten z. B. *ŽURNALIST DLJA BREŽNEVA ILI SMERTEL'NYE IGRY* und *KRASNAJA PLOŠČAD'* ab 1993 gleich mehrere Auflagen,⁷ Neznanskijs *JARMARKA V SOKOL'NIKACH* (Jahrmart in Sokol'niki) wurde direkt 1992⁸ mit dem Titel *ČERNYJ KVADRAT* (Черный квадрат; «Das Schwarze Quadrat») verfilmt.

Die Literaturkritik vermittelte in jenen Jahren den Eindruck, das Genre sei an sein Ende gekommen. Schon 1989 hatte Larisa Isarova «über die Abwertung des populären Genres»⁹ geschrieben, in welchem sie Mut und wirkliche Aktualität vermisste. Roman Arbitman kam bei einer Sammelrezension einiger *detektivy* weitgehend unbekannter Autoren zu dem Schluss, man könne die Gattung des Polizeiomans (милицейский роман) nur noch mit einem Kuss in den Tod verabschieden.¹⁰ Ein Jahr darauf war sich eine andere Kritikerin sicher: «die Diagnose ist klar: der *detektiv* ist tot»¹¹, zumindest der traditionelle sowjetisch geprägte. Dabei sei in der Öffentlichkeit nie so viel von Kriminalität die Rede gewesen. «Leider gibt es viele Kriminelle da draußen», und die Wirklichkeit habe die dem Genre inhärente Vorstellung zerstört, «dass ein edler Held da ist.» Deshalb sei es an der Zeit, die alten Stereotypen von dem guten sowjetischen Milizionär und dem üblen Verbrecher hinter sich zu lassen – es kämen «andere, die für eine veränderte Gesellschaft charakteristisch sind.»¹²

7 Незнанский, Ф. Е./Тополь, Э. В.: *Журналист для Брежнева или Смертельные игры*. Москва: СП «Сирин», 1990. Москва: Торговый Дом «Локид», 1994. Незнанский, Ф. Е./Тополь, Э. В.: *Красная площадь*. Смоленск: Полиграмма; Костомукша: «Вяйнола», 1994. Москва: Эрго-пресс, 1994. – Ростов-на-Дону: «Гермес», 1995, стр. 447.

8 *ČERNYJ KVADRAT* (Черный квадрат; «Das Schwarze Quadrat»). Художественный кинофильм по мотивам романа Фридриха Незнанского.

9 Исарова, Л.: «Бесконечные километры детективов. Кое-что о девальвации популярного жанра» // *Литературная газета*, 1989, № 15 (12 апр.), стр. 3.

10 Arbitman, P.: «Последняя любовь Фантомаса. Милицейский роман: поцелуй перед смертью?» // *Литературная газета*, 1992, № 34 (19 авг.), стр. 4.

11 Бестужева-Лада, С.: «Детектив умер?» // *Литературная газета*, 1993, № 34 (25 авг.), стр. 4: «[...] диагноз ясен: детектив умер.»

12 Бестужева-Лада, «Детектив ...», лос. cit., стр. 4: [...] «Преступников-то, к сожалению, вполне хватает.» [...] «[...] наличие благородного героя.» [...] «[...] другие, характерные для изменившегося общества.»

6.2 DIE AUSEINANDERSETZUNG MIT DER WIRKLICHKEIT

Für die Kriminalliteratur war – wie bereits im letzten Kapitel ausgeführt – von besonderer Bedeutung, dass die literarische Zensur seit dem Sommer 1986 zurückgenommen worden war, ein neues Pressegesetz (Закон о печати) reduzierte sie tatsächlich auf die Bewahrung von Staatsgeheimnissen. Seitdem waren fast alle Themen und Typen von Helden und Gegenhelden in der Kriminalprosa möglich. Einige Autoren, vor allem junge, übernahmen Elemente der Kriminalliteratur in ihre Prosa, und demontierten dabei vor allem die bisherigen Stereotypen, indem sie aus dem ewig siegreichen sowjetischen Krimihelden scheiternde Antihelden machten.¹³ Die neuen Autoren hatten es allerdings schwer, sich auf dem Markt durchzusetzen, zumal sie oft keine «richtigen» Krimis schrieben.

6.2.1 DIE KRIMINELLEN STRUKTUREN

Das Ende der Sowjetunion bedeutete für die Bürger eine Lockerung der gesellschaftlichen und staatlichen Kontrollen. Dies war nicht nur dem Zugewinn bürgerlicher Freiheiten durch eine demokratische Regierungsform *in statu nascendi* geschuldet, sondern auch der Schwäche der staatlichen Institutionen. Der Rückbau der Organe von einem Herrschaftsinstrument einer Ein-Parteien-Regierungsform zu rein polizeilichen Aufgaben verunsicherte viele Mitarbeiter.

Einiges deutet darauf hin, dass die Kriminellen, die sich schon lange viele Freiheiten herausgenommen hatten, die neuen Möglichkeiten extensiv nutzten. Die bereits erwähnte 1988 neu gegründete Abteilung des Innenministeriums der UdSSR funktionierte nicht, wie sie sollte. Mehrfach wurde sie umstrukturiert und umbenannt, zum Schluss hieß sie *Hauptabteilung für den Kampf gegen das Organisierte Verbrechen* (Главное управление по борьбе с организованной преступностью). Außerdem gab im Jahr 1994 Staatspräsident Boris El'cin öffentlich zu: «Heutzutage versucht das organisierte Verbrechen, das Land an der Kehle zu fassen.»¹⁴ Solche vor allem das Ausland überraschende Befunde waren Anlass für Bemühungen, diese Phänomene auch sozialwissenschaftlich zu unter-

13 Boris Chlebnikov hat 1991 sogar einen Sammelband mit Übersetzungen solcher Texte herausgegeben: *Made in USSR. Kriminalstories aus der Sowjetunion*. Reinbek: Rowohlt, 1991.

14 Анонимный: «Выступление Ельцина (о преступности)» // Газета «Коммерсантъ», № 34, 1994, 25 фев.: <https://www.kommersant.ru/doc/72204>: «Сегодня организованная преступность пытается взять страну за горло.» Nach Pavel Chlebnikov hat Boris El'cyn Russland eine «Supermacht des Verbrechens» («сверхдержав[а] преступности») genannt, in der nach Aussagen des Innenministeriums 60% der Staatsbetriebe Verbindungen zur OK hätten. (Хлебников, П: «Крёстный отец Кремля Борис Березовский, или история разграбления России» // *ВикиЧтение* (<https://biography.wikireading.ru/63624>).

suchen,¹⁵ zumal nach dem New Yorker Terroranschlag von 1992 die Befürchtung groß war, Gruppen des organisierten Verbrechens können sich mit dem internationalen Terrorismus verbünden.

Die Autoren der Kriminalliteratur zeigten sich jedoch weniger an möglichen internationalen Dimensionen der organisierten Kriminalität interessiert, als an lokalen Phänomenen, die im Gewand einer Erzählung dargestellt werden konnten.

6.2.2 KRIMITEXTE DER 1990ER JAHRE

Viele Autoren, die in besonderer Weise den sowjetischen Detektivroman repräsentiert hatten, konnten diese Rolle in den 1990er Jahren nicht mehr übernehmen. Georgij Vajner z. B. wanderte 1990 in die USA aus und lebte in New York, Arkadij Adamov starb im Juni 1991. Auch Leonid Slovin verließ Russland im Jahr 1994, um in Israel zu leben.

Unter den jungen Autoren hatte vor allem Sergej Ustinov auf sich aufmerksam gemacht. Dieser wählte, nachdem er in seinem Debutroman einem Journalisten den Vorzug gegeben hatte, im Jahr 1990 schon zum zweiten Mal einen Milizionär zum Helden eines Romans. *КТО НЕ СПРЯТАЛСЯ* (Кто не спрятался; Der Chef braucht keine Maske; wörtl.: «Der sich nicht versteckt hat») ist aus der Ich-Perspektive von Stanislav Severin erzählt, der früher einmal Ermittler bei MUR war. Nach einem tödlichen Schuss war er entlassen und verurteilt worden.

Severins früherer Chef Valiulin stellt dem entlassenen Milizionär in Aussicht, er könne in die Kriminalabteilung zurückkehren, wenn er sich in einer anderen Aufgabe in seinem Wohnbezirk bewähre. Der Abschnittsbevollmächtigte (участковый) Zinjak hatte Wohnungsräuber beobachtet und wurde dabei getötet. Nun soll Severin dessen Nachfolge antreten und den Mord aufklären. Die Wohnungen befinden sich in dem sogenannten Glashaus (Стекланный дом), das von der Kooperative *Luč* («Strahl»), der einflussreiche Sowjetbürger angehören, erbaut wurde. Ein Bewohner wird in seiner Wohnung tot aufgefunden, und Severin ermittelt unter den Nachbarn und Bediensteten. Dabei trifft er seinen alten Schulfreund Leri, der Geschäftsmann geworden ist, und den er schließlich als den Auftraggeber für Raub und Morde identifiziert. Gleichzeitig entdeckt er die Umrisse einer anderen Organisation, deren Buchhalter Leri hat töten lassen. Der Bruder dieses Buchhalters will Leri zur Verantwortung ziehen. Bis er zu diesem Ergebnis kommt, muss Severin verschiedenen Spuren nachgehen, wobei Leri's Helfer ihn niederschlagen und seine Freundin Marina entführen. Damit er sie und sich in Sicherheit bringen kann, erschießt er einen der Verbrecher und verweist mit Marina nach Süden. Seinen Beruf als Milizionär gibt er auf.

15 Williams, P. (ed.): *Russian Organized Crime: The New Threat?* Portland: Frank Cass & Co, 1997.

Ustinov erzählt seine Kriminalgeschichte mit einem ausgeprägten Sinn für grotesk anmutende Romanfiguren und für leicht absurde Situationen. So taucht zum Beispiel, als sich der Ich-Erzähler Stas Severin gerade in seiner Küche mit tiefgefrorenen Teigtaschen (пельмени) abmüht, der Zwillingbruder des ermordeten Mafiabosses, der selbst eine hohe Funktion in der organisierten Kriminalität hat, auf und zeigt ihm nebenbei («Erlauben Sie mir?»¹⁶), wie man die gefrorenen Stücke in kochendes Wasser tunkt und aus dem Block löst. Merkwürdig ist auch, dass der Chef der Moskauer Kriminalmiliz seinen ehemaligen Mitarbeiter morgens in der Frühe um 06.30 Uhr besucht und sich, ohne zu fragen, an dessen Kühlschrank bedient, indem er konservierten Lachs direkt aus der Dose isst.¹⁷

Die Figuren gehören den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Gruppen an, und die Handlung führt den Erzähler durch ein breites Spektrum von Lokalitäten: von der verwahrlosten Wohnung eines Trinkers, über die skurril eingerichteten Zimmer eines früheren Hundefängers zu den schicken Wohnungen der Oberschicht mit ihren ausländischen Möbeln und Westwaren. «Die Marken <Grundig>, <Panasonic>, <JVC> waren mit ihren besten Stücken breit vertreten». Der Erzähler nennt sie spöttisch «Errungenschaften der Zivilisation».¹⁸ Wenn er den Vorplatz einer Verkaufsstelle für Alkohol aufsucht, nennt er ihn zunächst fachlich einen «kriminogenen Punkt», stellt dann aber fest, dass es da zugeht «wie auf einer [politischen] Massenkundgebung» – «ein betrunkenener Kerl leitete den Ablauf. Aufgrund der Macht, die ihm der hohe Titel eines Lebensmittellieferanten verliehen hatte, fluchte er grob und ohne viel Federlesens».¹⁹

Die ironische Grundhaltung, die bisweilen zum Zynismus wird, prägt viele Beschreibungen, wodurch diese leicht karikiert wirken. Der Erzähler ist sehr sprachbewusst. Er beneidet seinen Kollegen Dyskin, der Wörter benutzen kann, die Eindruck machen und die er auf jeder Silbe betont. Dieser bürdet ihm nämlich Arbeit auf, indem er sagt, das sei sein «Kon-tin-gent», sich selbst aber entschuldigt mit: «Ich habe eine Maß-nah-me.»²⁰ Immer wieder entwertet der Ich-Erzähler hohle Phrasen und das Pathos. Als z. B. Marina Stas fragt, wen er damals erschossen habe, antwortet er: «den größten Humanisten aller Zeiten

16 Устинов, С.: «Кто не спрятался» // тот же: *Кто не спрятался* (сборник), https://royallib.com/book/ustinov_sergey/kto_ne_spryatalsya.html [16. 10. 2023]: «[...] Позвольте мне?»

17 Устинов, С.: «Кто не ...», лос. cit.: «[...] прямо из банки ел консервированного лосося.»

18 Устинов, С.: «Кто не ...», лос. cit.: «Фирмы <Грюндиг>, <Панасоник>, <Джей-ви-си> были широко представлены здесь своими лучшими образцами» [...] «достижени[я] цивилизации.»

19 Устинов, С.: «Кто не ...», лос. cit.: «криминогенн[ая] точк[а]» [...] «как на митинге» [...] «[...] пьяный парень [...] руководил процессом. Властью, данной ему высоким званием гастрономовского грузчика, он бесцеремонно материл [...]»

20 Устинов, С.: «Кто не ...», лос. cit.: «кон-тин-гент» ... «у меня ме-ро-при-ятие.»

und Völker»²¹, meint damit aber einen Verbrecher, der eine Frau zu Tode gefoltert hat.

Das Bild der Staatsorgane, das in diesem Roman gezeichnet wird, ist nicht darauf angelegt, deren Image zu pflegen. Im klassischen sowjetischen Krimi waren die positiven Helden in der Regel moralisch integer und gut aussehend. Severins ehemaliger Vorgesetzter Valiulin, der Chef der Kriminalmiliz, ist dagegen stark kurzsichtig, mit seinem «runden und derben Gesicht»²² und seinen dicken Fingern nicht nur keine Schönheit, er ist auch als Vorgesetzter unsolidarisch mit seinen Mitarbeitern. Severin jedenfalls fühlt sich von ihm nicht genügend unterstützt.²³ Der Leiter der Fahndungsabteilung, Mnišin, hat einen ungemütlichen Blick und tritt dem Kollegen gegenüber arrogant auf. Auch Stepanida, Ermittlerin der Staatsanwaltschaft, ist stur, und Severin nennt sie eine «alte Zicke. Knallhart.»²⁴ Wie Mnišin und Valiulin neigt auch sie dazu, sich mit schnellen aber oberflächlichen Fahndungsergebnissen zufrieden zu stellen. Severin jedoch tut der Trinker Bajdakov leid, den die drei als Mörder anklagen wollen, weil sie ihren Fall so schnell wie möglich schließen wollen.

Eine als sympathisch dargestellte Figur aus den Reihen der Miliz ist der Kollege Valentin Dyskin, dem Severin so weit vertraut, dass er seine Ermittlungsergebnisse mit ihm bespricht, die er seinen Chefs vorsichtshalber verschweigt, um keine Disziplinarschwierigkeiten zu bekommen. Als Dyskin Severin bei einer Verfolgungsfahrt unterstützt, wird er mit seinem Motorrad von dem schweren Mercedes der Verbrecher von der Straße abgedrängt und stirbt. Diese Szene ist von hoher Symbolkraft, denn sie zeigt, wie ungleich die Kräfte zwischen den redlichen Milizionären «ganz unten» und den Verbrechern verteilt sind. Während die Verbrecher technisch aufgerüstet haben, hat Severin noch nicht einmal einen Computer.²⁵

Ein wichtiges Thema ist das Alkoholproblem. Viele Personen konsumieren regelmäßig und in so großen Mengen Alkohol, dass sie ihren Alltag nicht mehr bewältigen können. Einige Nebenfiguren haben offensichtlich keine andere Funktion als dieses Problem zu demonstrieren. So dient die Figur Tamara Verevkina, eine Schwarzhändlerin, als Beispiel für die Unterschicht, während der undurchsichtige Taratuta, dem man viele Elektrogeräte gestohlen hat, als Vertreter für die Privilegierten gilt. Auf diese Weise unterstützt der Roman zwar die Nüchternheits-Kampagnen der Regierung, Severin ist aber nicht überzeugt, dass die-

21 Устинов, С.: «Кто не ...», loc. cit.: «Выдающегося гуманиста всех времен и народов.»

22 Устинов, С.: «Кто не ...», loc. cit.: «[...] круглое лицо, крепкое и скуластое [...].»

23 Er fragt Valiulin direkt, warum er ihn den anderen «zum Fraß» vorgeworfen hat: «[...] что ж вы дали меня сожрать? [...]» (Устинов, С.: «Кто не ...», loc. cit.).

24 Устинов, С.: «Кто не ...», loc. cit.: «Старая гримза. Очень жесткая.»

25 «Unser Büro ist tatsächlich noch nicht mit Computern ausgestattet.» Устинов, С.: «Кто не ...», loc. cit.: «Наша контора, правда, компьютером еще не обзавелась [...].»

se erfolgreich sein wird. Als sein Vorgesetzter ihm den «Kampf gegen die Trunkenheit» als zweitwichtigste Aufgabe nennt, geht ihm durch den Kopf, dass «da aber auch das Politbüro zusammen mit dem Ministerrat nicht besonders erfolgreich ist.»²⁶

Severin ist sich bewusst, in einer neuen Zeit zu leben.²⁷ Das ist für ihn kein Grund, Gesetze und moralische Normen zu brechen. Sein früherer Schulkamerad Lerik jedoch rechtfertigt sein kriminelles Tun damit, dass alles sich verändert hat: «Wir sind Kinder [unserer] Zeit.»²⁸

Nikolaj Leonov setzte in den 1990er Jahren seinen Zyklus um den Ermittler Lev Gurov fort. Zu seinem 1988 erschienenen Roman *ЕЩЕ НЕ ВЕЧЕР* bildet, wie erwähnt, der 1989 erschienene Roman *BESPLATNYCH PIROŽNYCH NE BYVAET!* die Fortsetzung, in der der vorher noch davongekommene kriminelle Drahtzieher Lebedev verhaftet werden kann. Auch in diesem Roman gibt es ungelöste Probleme, die im nächsten Roman, *KORRUPCIJA* (Коррупция; «Korruption») von 1990, wieder aufgegriffen werden.

In *НАЕМНЫЙ УБИЙЦА* (Наемный убийца; Moskau München: Mord, wörtl.: «Der gedungene Mörder») von 1993 klärt Gurov zusammen mit einem deutschen Kollegen den Mord an einem Münchner Kriminellen auf, der, so vermuten die Ermittler, von einem russischen Profi verübt wurde.

Auf der Grundlage eines Kooperationsabkommens zwischen russischen und deutschen Polizeibehörden reist Inspektor Diter Volf nach Moskau, um in Russland gemeinsam mit Gurov einen in München verübten Mord aufzuklären. Gemeinsam fahren sie in die Provinzstadt, aus der der Mörder gekommen sein soll. Dort treffen sie auf rivalisierende Gruppen von Verbrechern und eine korrupte Miliz. Schließlich finden sie den Auftraggeber und den Mörder, den Volf mit nach Deutschland nimmt.

Der Roman bietet viele Gelegenheiten, die Klischees von den ordnungsliebenden und auf Vorschriften bedachten Deutschen und den improvisierenden Russen durchzuspielen. So lernt der fast eine Generation jüngere Inspektor Volf bei dem erfahrenen Operativ-Oberbevollmächtigten (старший оперативный уполномоченный) Gurov, ein wenig «russischer» zu werden, weil er nur so den Einsatz gegen russische Verbrecher überleben kann. Die beiden lernen einander schätzen.

26 Устинов, С.: «Кто не ...», loc. cit.: ««Борьба с пьянством» ... «Ну, тут и Политбюро с Советом Министров не очень-то справляются.»

27 «Welcher Abstand, überlegte ich, liegt manchmal zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart.» Устинов, С.: «Кто не ...», loc. cit.: «Какие, однако, дистанции, размышляя я, лежат иногда между прошлым и настоящим.»

28 Устинов, С.: «Кто не ...», loc. cit.: «Мы – дети времени.»

Gurov ist auch in diesem Roman ein Ausnahmekriminalist, der sich seiner Qualitäten durchaus bewusst ist.²⁹ In seinem Vorgesetzten General Orlov hat er einen Freund und Förderer, die beiden sind positive Gestalten in einer grauen Menge, in der sich Inkompetenz und Korruption tummeln. Unter den Ermittlern, die nach München reisen, sind nach alter Manier «zwei Kriminalisten, die Praktiker sind, [...] und sieben Parteifunktionäre.»³⁰ Diese sind zwar aus der KP ausgetreten, denken aber immer noch in den Kategorien von Privilegien und Karrieren. Auch in der russischen Provinzstadt gibt es einen vorbildlichen Milizionär in einer völlig korrupten Abteilung.

Der Aufenthalt in München bietet Gurov die Gelegenheit, die dortige Polizeiarbeit mit der russischen zu vergleichen. Er beneidet die Münchner Kollegen nicht um die technische Ausstattung, sondern um die Mitarbeiter, «gesunde, lebensfrohe Jungs», die sich auch auf Streife zwanglos benehmen können. «Der Besitzer eines Nachtclubs und auch die späten Gäste strafen den Polizeibeamten nicht mit Verachtung, im Gegenteil, sie nickten ihm gutmütig zu, machten einen Witz [...]»³¹ Diese Achtung fehlt Gurov in Russland, selbst der Staat schätzt seine Milizionäre nicht, weshalb nicht die Besten in den Dienst eintreten.³² Zudem wird Gurov so schlecht bezahlt, dass er sich in München nicht einmal ein paar Schuhe kaufen kann.

Die Zusammenarbeit Gurovs mit Vol'f dient aber auch dazu, ein Stück Normalität zu zeigen, das Gurov vermisst. Nachdem sie in der Provinzstadt ihre Beschatter verprügelt haben, sinnt jeder der beiden nach, was der andere wohl von ihm denkt. Vol'f denkt von seinen russischen Kollegen, sie seien «keine Polizisten, sondern Gangster»³³, und Gurov gibt zu, dass «der europäische Deutsche absolut recht hat»³⁴, die Umstände zwingen ihn jedoch zu ungewöhnlichen Methoden, um überhaupt am Leben zu bleiben. Er kooperiert sogar, wenn es sein muss, bisweilen mit Kriminellen, aber immer nur so weit, dass er sich selbst treu

29 Er sagt von sich: «[...] я человек талантливый, почти гениальный сыщик.» (Леонов, Н.: «Наемный убийца» // <https://nice-books.ru/books/detektiv-i-trillery/policejskij-detektiv/243295-nikolai-leonov-naemnyi-ubiica.html> [16.10.2023], стр. 4.

30 Леонов, Н.: «Наемный ...», loc cit., стр. 3: «[...] два практика-криминалиста [...] и семь партийных функционеров-руководителей.»

31 Леонов, Н.: «Наемный ...», loc cit., стр. 4: «Здоровые, жизнерадостные парни [...]» [...] «Хозяин ночного заведения, запоздалые посетители не смотрели на полицейского с презрением, встречали доброжелательной улыбкой, шуткой [...]»

32 «Um einen klugen, ehrlichen und starken Mitarbeiter zu bekommen, muss man beim Gehalt anfangen, einer Wohnung und ein Auswahlverfahren durchführen. Nicht einfach nach denen suchen, die am Rande des Spielfelds übriggeblieben sind und die sonst niemand brauchen kann» (Леонов, Н.: «Наемный ...», loc cit., стр. 3: «Чтобы получить умного, честного и сильного работника, необходимо начинать с зарплаты, жилья, создать конкурс, а не поиск тех, кто остался на обочине и никому больше не нужен.»)

33 Леонов, Н.: «Наемный ...», loc cit., стр. 18: «[...] они не полицейские, а гангстеры.»

34 Леонов, Н.: «Наемный ...», loc cit., стр. 19: «[...] что немец-европеец абсолютно прав [...]»

bleiben kann. Deshalb hat er einen Verhaltenskodex aufgestellt, der aus wenigen Regeln besteht:

Für sich selbst hatte Gurov die Grenzen des nicht Erlaubten so festgelegt: Im Kampf mit einem Verbrecher ist alles erlaubt, außer ... Nimm nie Schmiergeld, nimm nichts, um dich selbst zu bereichern ... Fälsche nichts, was beweisen könnte, dass ein Mensch schuldig ist, auch wenn du zu 100 % überzeugt bist. Schieß nie als erster, dein Schuss oder dein Schlag darf immer nur eine Antwort sein.³⁵

Von der letzten Regel muss er in diesem Fall abweichen, da Gurov verdeckt agiert und sich als Moskauer Verbrecherpersönlichkeit ausgibt, die einen deutschen Geschäftsmann begleitet. Die beiden identifizieren unter den Kriminellen zwei Banden, die sich ab und zu treffen, um sich abzusprechen. Die lokalen Bandenchefs sind von sehr unterschiedlicher Herkunft und Verhaltensweise: «Mustafa ist ein ‹Dieb im Gesetz›, und das Akademiemitglied ein Täter im weißen Kragen.»³⁶ Auf einer Ebene darüber vermutet Gurov eine noch wichtigere Persönlichkeit, die die Ruhe unter beiden Gruppen gewährleistet. Diese stellt sich als Timofej Timofeevič, genannt TT, heraus. Er ist der Geliebte von Nina Lobezko. Lobezko hat Pädagogik studiert und mehrere Jahre in Deutschland gelebt. Sie hat den Mörder Oleg Sergeev nach München vermittelt und plant, eine Vermittlungsagentur für Auftragsmörder aufzubauen. Timofej Timofeevič und Nina Lobezko möchten im Wohlstand leben.³⁷ Es bleibt unklar, was Oleg zum Auftragsmörder gemacht hat. Der Erzähler zieht sich darauf zurück, dass «das menschliche Hirn, oder was dort den Menschen leitet, bislang unerforscht geblieben ist.»³⁸

Der korrupte Milizmajor und die örtlichen Kriminellen versuchen zu verhindern, dass Gurov und Vol'f mit Sergeev und Lobezko aus der etwas abgelegenen *Hautevolee-Siedlung* (номенклатурный город)³⁹ zum Flughafen kommen und verwickeln sie in eine Schießerei, bei der Nina stirbt. Die anderen aber können

35 Леонов, Н.: «Наемный ...», loc cit., стр. 8: «Для себя Гуров так определил границу дозволенного: в борьбе с преступником дозволено все, кроме ... Не бери мзду, не бери ничего для личного обогащения ... Не фальсифицируй доказательств вины человека, даже если на сто процентов уверен в его вине. Никогда не стреляй первым, твой выстрел или удар всегда лишь ответ.»

36 Леонов, Н.: «Наемный ...», loc cit., стр. 10: «Мустафа – вор в законе, а Академик – белый воротничок.»

37 «Ihr Ziel war so alt wie die Welt – Gold. Aber wie kommt man aus der russischen Provinz heraus an richtiges Geld?» (Леонов, Н.: «Наемный ...», loc cit., стр. 21: «Их цель была стара как мир – золото. Но как из российской глубинки выйти на настоящие деньги?»).

38 Леонов, Н.: «Наемный ...», loc cit., стр. 31: «[...] человеческий мозг, или что там человеком руководит, остался пока неизведанным.»

39 Леонов, Н.: «Наемный ...», loc cit., стр. 10.

die Stadt verlassen. Bis ihm im Flugzeug Handschellen angelegt werden, glaubt Sergeev, Vol'f nehme ihn zu einem weiteren Auftrag mit nach Deutschland. Vorher verabschiedet sich Sergeev noch mit dem Lermontov-Vers «Leb' wohl, ungewaschenes Russland» («Прощай, немытая Россия») von seinem Herkunftsland. Die subtextuell mitzitierte Hoffnung, sich vor der Staatsgewalt verstecken zu können,⁴⁰ erfüllt sich nicht und er wird in Deutschland vor Gericht gestellt.

In den nächsten Romanen lernt Gurov zunächst die politische Dimension eines Verbrechens kennen, als er in *KROV' ALAJA* (1993; *Кровь алая*; «Rotes Blut») den Tod eines hochrangigen Politikers untersucht. Im Jahr 1994, im Roman *NARKOMAFIJA* (*Наркомафия*; «Drogenmafia»), verlässt er die Kriminalmiliz, um die Funktion eines Sicherheitschefs in einem großen Unternehmen zu übernehmen. Er kehrt jedoch schon ein Jahr später in dem Roman *MY S TOBOJ OДНОJ KROVI* (*Мы с тобой одной крови*; «Wir beide sind vom selben Blut») in die Kriminalmiliz zurück. Als staatlicher Ermittler geht er in den nächsten Jahren vielen ungelösten Verbrechen nach, von denen nicht wenige mit der großen Politik verbunden sind.

Bis ein Jahr vor seinem Tod 1999 schrieb Leonov Kriminalgeschichten. Der Verlag veröffentlichte dann noch eine ganze Reihe von Texten unter seinem Namen, weil der Autor diesen nicht als Markenzeichen hatte schützen lassen.

6.3 DAS KINO

Mit dem Ende der Sowjetunion wurde auch die staatliche Alimentierung der großen Studios immer weiter eingeschränkt. Die Umwandlung in private oder genossenschaftliche Unternehmen war eine langwierige und komplizierte Angelegenheit, so dass viele Filmprojekte in Finanzierungsschwierigkeiten gerieten. Einige neue Studios waren schon vor 1990 entstanden, sie waren aber zu größeren Produktionen nicht in der Lage. In Folge dieser Situation ging die Anzahl der produzierten Filme zunächst deutlich zurück.

Ein Ausweg bestand darin, mit ausländischen Firmen zusammenzuarbeiten. So entstand z. B., produziert von einer amerikanischen Firma, unter der Regie von Aleksandr Buravskij der Film *SVJAŠČENNYJ GRUZ* (*Священный груз*; «Geweihte Ladung»), bzw. *SACRED CARGO*, der am 13. August 1996 in Hollywood Premiere hatte.

40 «Быть может, за стеной Кавказа // Сокроюсь от твоих пашей,» (Лермонтов, М.: «Прощай, немытая Россия» // тот же: *Сочинения*. Том 1. Москва: Правда, 1988, стр. 213. In der Übersetzung von Erich Weinert: «Vor deinen Paschas mög der Wall / des Kaukasus mich still vergraben» (Lermontow, M.: *Ausgewählte Werke*. Bd. 1: *Gedichte und Poeme*. Berlin: Rütten & Loening, 1987, S. 191).

Der Film erzählt von einer Sankt Petersburger Bande, die sich mit nationalsozialistischen Symbolen schmückt und ein Kloster überfällt, um dessen sakrale Wertgegenstände zu stehlen. Ein Amerikaner, ein früherer Soldat der Marine, legt sich mit ihnen an.

Andere Filme entstanden als Koproduktionen russischer und ausländischer Firmen, so zum Beispiel der russisch-französische Film *КЛЮЧ* (Ключ; «Der Schlüssel»), der 1992 unter der Regie von Pavel Čuchraj nach einem Roman von Mark Aldanov gedreht wurde. Er handelt von einem Mordfall zu Beginn des Jahres 1917, bei dem ein Mitarbeiter der zarischen Geheimpolizei der Hauptverdächtige ist. Ein anderes Beispiel – ebenfalls aus dem Jahr 1992 – ist *НА ДЕРИБАСОВСКОЙ ШОРОՂАЈА ПОГОДА, ИЛИ НА БРАЈТОН-БИЧ ОПЈАТ’ ИДУТ ДОՂДИ* (На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди; «Auf der Deribasovskaja [Straße] ist das Wetter schön, oder In Brighton Beach regnet es wieder»). In der USA lief diese Kriminalkomödie, in der Leonid Gajdaj die Regie führte, unter dem Titel *THERE’S GOOD WEATHER IN DERIBASOVSKAYA, IT’S RAINING AGAIN IN BRIGHTON BEACH*. Sie erzählt, wie die russische Mafia durch ihre Aktivitäten in den USA die Kooperationsgespräche zwischen beiden Ländern stört. Die fähigsten Agenten von KGB und CIA sollen gemeinsam das Problem lösen.

Als russisch-italienische Koproduktion entstand 1993 unter der Regie von Aleksandr Kosarev *ЗАЛОՂНИКИ «Д’ЈАВОЛЈА» aka ЇЕРНЫЈ Д’ЈАВОЛ* (Заложники «Дьявола» aka Черный дьявол; «Die Erfordernisse des ‹Teufels›» aka «Der Schwarze Teufel»). Der schwarze Teufel ist ein schwarzer Diamant, dem man magische Kräfte zuschreibt und den organisierte Verbrecher aus Russland und Italien unbedingt in ihren Besitz bringen wollen. Ein einsamer Untersuchungs-führer kämpft in Moskau, Venedig und Rom gegen sie an.

6.3.1 DIE WELT DES VERBRECHENS

In den Koproduktionen ist es besonders naheliegend, dass das Verbrechen international agiert. Das gilt auch für spätere Jahrzehnte, wie zum Beispiel bei dem Film *РУССКИЕ В ГОРОДЕ АНГЕЛОВ* (Русские в городе ангелов; «Russen in der Stadt der Engel»; engl: *RUSSIANS IN THE CITY OF ANGELS*), eine Koproduktion Russlands und den USA aus dem Jahr 2002, in der Rodion Nachapetov Regie führte.

In der Regel aber sind die Strukturen des Verbrechens, die im Kriminalfilm auftauchen, lokal. Russische Filmemacher gehen davon aus, dass ihre Zuschauer normalerweise ein übersichtliches Set an Figuren, in denen sie Landsleute wiedererkennen können, haben möchten.⁴¹

41 Das erzählten jedenfalls russische Filmschaffende, die in Hollywood arbeiteten, dem Verfasser.

In den 1990er Jahren wurden häufiger Filme produziert, in denen einzelne Männer, die mit lokalen mafiösen Strukturen in Streit geraten, siegreich aus dem Kampf hervorgehen, weil sie als Kampfsportler oder ehemalige Soldaten besonders gut darauf vorbereitet sind. Die Kombination aus Elementen des traditionellen *boevik* mit asiatischen *martial arts* ist im amerikanischen Kino schon länger erprobt, und auch das russische Kino griff diese Variante auf. Beispiele aus dem Jahr 1992 sind *KRYSINYJ UGOL* (Крысиный угол; «Die Ratten-Ecke») und *MASTER VOSTOKA* (Мастер Востока; «Östlicher Meister») in denen friedliche Meister des Karate durch provinzielle Mafiosi provoziert werden und sich ihnen im Kampf überlegen zeigen.⁴²

Auch die berühmt gewordenen Brat-Filme folgen diesem Muster: in *BRAT* (1997; Брат; Bruder) hilft der demobilisierte Danila Bagrov Menschen, die von Verbrechern unterdrückt werden, und nimmt einen ungleichen Kampf mit unterschiedlichen Gangstern auf. Er kann sich zwar gegen die Verbrecher behaupten und seinen Bruder unterstützen, muss zum Schluss aber aus der Großstadt fliehen.

Danilas Bruder, den er in St. Petersburg trifft, ist ein kleiner Gangster, der für einen Mafioso die Drecksarbeit erledigt. Dieser Bruder nutzt die Gunst der Stunde, Danila für sich einzuspannen, damit nun dieser die unangenehmen Dinge erledigt. Tatsächlich wird Danila so zum Auftragsmörder und erschießt kaltblütig einen Tschetschenen und seine Leibwächter, die die Kontrolle über einen Petersburger Gemüsemarkt übernehmen wollen. Danila bleibt aber unabhängig von dem Milieu, für das er arbeitet, was ihm letztendlich das Leben rettet, als er von einem Mafioso verfolgt und von seinem Bruder verraten wird. Sveta, eine Straßenbahnfahrerin, kümmert sich um ihn, als er angeschossen wird. Danila wird ihr Geliebter, sie lässt sich seinetwegen verprügeln, verrät ihn aber nicht. Schließlich aber entscheidet sie sich aber doch gegen ihn und für Pavel, ihren langjährigen Gefährten. Mit Kat, einer jungen Herumstreuerin, setzt sich Danila schließlich nach Moskau ab.

Regisseur Balabanov hatte den Helden Danila mit einer Vorliebe für Rockmusik der Gruppe *Nautilus Pompilius* ausgestattet, die ihn den Liebhabern der Rockmusik unter den jungen Zuschauern besonders sympathisch machte. Die Musiker selbst sind darüber hinaus im Film in Kameo-Auftritten vertreten. Die Hauptrolle spielte Sergej Bodrov jr., der seit seiner Mitwirkung in *SËR* (1989; СЭР [Свобода – это рай]; Freiheit ist ein Paradies) und der Verkörperung des Ivan Žilin in dem Film *КАВКАЗСКИЈ ПЛЕННИК* (1996; Кавказский пленник; Gefangen im Kaukasus) ein Star war. Der Held ist in diesem Film ambivalent. Auf der einen Seite hat Danila durchaus Vorstellungen von Gerechtigkeit, weshalb er aus sol-

42 Diese Filme um die im Kampfsport erprobten Helden wurden auch gleich parodiert, zum Beispiel in *РОСНИТЕЛИ ВОДЫ* (1992; Похитители воды «Wasserdiebe»), der unter der Regie von Vladimir Feoktistov und Mark Orlov gedreht wurde.

chen Gerechtigkeitsüberlegungen zum Beispiel den Schutzgelderpresser zusammenschlägt, der auf einem Markt den Russlanddeutschen Gofman bedrängt. Er nimmt die Tramfahlerin Sveta vor deren prügelnden Mann in Schutz, auch versucht er, den Tontechniker Stepan zu retten. Andererseits aber hat er keine Skrupel, nicht nur einen Auftragsmord für seinen Bruder Viktor auszuführen, sondern gleich mehrere von dessen Konkurrenten zu töten. Mit der abgesehenen Schrotflinte verfügt er über ein typisches Mafioso-Attribut, und die «Familie» ist ihm wichtig.

Der Film heißt zwar «Bruder», macht aber auch deutlich, dass die Brüderlichkeit, die in der Rhetorik (nicht unbedingt in der Praxis) des alten Systems einen hohen Stellenwert hatte, diesen nicht mehr besitzt. Im Film sagt Danila mehrfach zu Leuten: «Nenn mich nicht Bruder». Für seinen leiblichen Bruder ist er aber immer da, das Verhältnis der beiden zueinander dreht sich im Laufe des Films um, weswegen er zum Schluss die Rolle des älteren Bruders übernimmt und für den anderen sorgt.

So, wie das Konzept «Bruder» in dem Film problematisiert wird, wird auch der Held ambivalent gezeichnet: Er ist einerseits latent fremdenfeindlich und gewalttätig, andererseits hat er aber Sinn für Poesie. Während er Mordinstrumente herstellt, hört er die lyrischen Lieder der Band *Nautilus Pompilius*. In ČERNYE PTICY (Чёрные птицы; «Schwarze Vögel») heißt es, dass schwarze Vögel den Diamanten aus den Augen der Kinder picken und dort nur Angst zurücklassen.⁴³ Es liegt nahe, die Diamanten als freudige Hoffnung der Kinder zu deuten. Das Ich bietet den schwarzen Vögeln schließlich seine eigenen Augen, auch um sie nicht mehr sehen zu müssen. Es bietet sich auch eine politische Interpretation an: Der staatliche Gefangenentransportwagen, der in der Umgangssprache «schwarzer Rabe» (черный ворон) genannt wird, das Symbol der staatlichen Repression, ist zum allgemeinen Alptraum geworden.

Die alte Ordnung funktioniert jedenfalls nicht mehr. Es sagt alles über das Image der Miliz aus, dass Danila seinem feigen Bruder, der selbst für eine kriminelle Karriere ungeeignet scheint, dringend rät, Milizionär zu werden. Denn diese sind nicht in der Lage, die öffentliche Ordnung aufrecht zu erhalten. Die Beziehungen der Menschen zueinander sind unklar, weshalb die neue Ordnung zunächst primitiv und gewalttätig ist. Von dieser neuen Ordnung handelt letztlich der Film: Der Krieg ist die Logik, nach der der Stärkere dem Schwächeren die Regeln diktiert, und diese Lektion hat Danila gelernt. Deshalb überlebt er.

43 «Schwarze Vögel werden den Diamanten aus den Kinderaugen / mit ihrem schwarzen Schnabel herauspicken. / Sie werden den Diamanten in ihren schwarzen Klauen wegtragen / und kohlschwarze Angst in den Augen hinterlassen.» («Черные птицы из детских глаз / Выклюют черным клювом алмаз. / Алмаз унесут в черных когтях, / Оставив в глазах черный угольный страх.»).

BRAT wurde *der* Kultfilm der 1990er Jahre. Er scheint mit seinem ambivalenten Helden und seiner moralischen Indifferenz einer ganzen Generation entsprochen zu haben, die sich und ihr Land in dem Film wiedererkannten: reichlich orientierungslos und widersprüchlich, gewalttätig, ein wenig zynisch – aber nicht ohne Hoffnungen, einsatzbereit zumindest für das Private, zugänglich für Poetisches, und auf der Suche nach Besserem. Der Film endet damit, dass Danila und Kat nach Moskau wollen – wie so viele Suchende vor ihnen, erinnert sei nur an die drei Schwestern in dem gleichnamigen Theaterstück Anton Čechovs.

Nach dem großen Erfolg⁴⁴ von BRAT drehte Balabanov noch den Film BRAT 2 (Брат 2; Bruder 2), der den Helden unter anderem in die USA führt. Der Film kam 2000 in die Kinos. Auch er wurde relativ erfolgreich, wenn auch nicht vergleichbar mit dem Erfolg des ersten Teils.

Im Jahr 2001 ließ auch Bodrov jr. einen Film folgen, in dem er selbst Regie führte: SESTRY (Сестры; Ungleiche Schwestern, wörtl.: «Schwestern»). Wieder ist die Handlung im kriminellen Milieu angesiedelt, die Heldinnen aber sind noch nicht erwachsen.

Zu Alik's Familie gehören dessen achtjährige Tochter Dil'nara und die 13-jährige Stieftochter Svetlana. Da Alik einem Gangsterboss Geld schuldet (eine Million Dollar), er aber nicht zahlen will oder kann, schickt der Boss seine Leute aus, die die Mädchen entführen sollen. Den beiden gelingt es aber, zu entkommen. Sie schlagen sich in der Stadt durch, und die gemeinsam durchgestandenen Gefahren schmieden die beiden Mädchen zusammen. Sie finden kurzfristig Aufnahme bei Angehörigen der Roma, ein Polizist hilft ihnen und bezahlt das mit dem Leben, und schließlich rettet der Vater die Mädchen, indem er die Leute der konkurrierenden Gangs erschießt. Er siedelt mit seiner engeren Familie nach Österreich um, die ältere Tochter bleibt in Russland.

Die Geschichte wird geradlinig erzählt, und zeigt unterschiedliche Überlebensstrategien in einer bedrohlichen Welt. Der Film beantwortet nicht alle von ihm aufgeworfenen Fragen und wertet letztlich auch nicht. Ob der Boss seine Million zu Recht erwartet oder nicht, bleibt offen, ebenso die Frage nach der Rolle des Staats und seiner Organe. Sie werden leicht zu Opfern der mächtigen Verbrecherorganisationen, die das Gewaltmonopol des Staates usurpiert haben.

Die ältere Schwester erwirbt sich Respekt in der Welt der Männer und der Gewalt, weil sie schießen kann. Sie will ihr Talent in den Dienst des Staats stellen und Scharfschützin im Tschetschenienkrieg werden. Sie erhält außerdem die Einladung eines sympathischen jungen Kriminellen, zur Personenschütze-

44 Der Film bescherte der Produktionsfirma STV allein in Russland 765 733 \$, international geschätzt 1,3 Mio. \$. Er wurde in Cannes vorgestellt und erhielt verschiedene europäische und amerikanische Preise.

rin ausgebildet zu werden. Das Thema «Gewalt» durchzieht den Film, er zeigt das Ausgeliefertsein und das Erwachsenwerden in einer solchen Welt, in der es nicht selbstverständlich ist, Hilfe zu bekommen. Dass Bodrov jr. die Rolle des sympathischen Kriminellen spielt, unterstreicht einmal mehr die Versuchung, die das kriminelle Milieu auch für Talente wie Sveta bedeutet, sie stellt auch eine weitere Verbindung zu den BRAT-Filmen her, in denen er die Hauptrolle spielte.

Das Verhältnis zum Hollywood-Kino ist bisweilen ästhetisches Programm: Anknüpfung und gleichzeitig eigene Variante. Der Alternativ-Titel zu DEZERTIR (Дезертир; «Der Deserteur»), nämlich RUSSKIJ RĚMBO (Русский Рэмбо; «Ein russischer Rambo»), verweist auf die amerikanischen Blockbuster um den ehemaligen Soldaten, den die Gesellschaft nicht integrieren kann, der Gewalt ausübt, weil er nichts anderes gelernt hat. Der 1997 unter der Regie von Jurij Muzyka gedrehte Film basiert auf dem Roman von Aleksandr Zvjagincev, der das Problem des Kriegsveterans, der Selbstjustiz übt, nicht nur in russische Verhältnisse transponiert, sondern auch mit einer Liebesgeschichte verbindet.

Eine weitere Variante des Kriminalfilms, die sich an westlichen Moden orientiert, ist die Vermischung von Kriminalgeschichte und Mystik, eine Verbindung, die es bereits im 19. Jahrhundert gegeben hat, als der Kriminalroman sich aus der *Gothic novel* emanzipierte. PLJASKA SMERTI aka TANEЦ SMERTI (1992; Пляска смерти aka Танец смерти; «Dance Macabre», «Totentanz»), ist eine Koproduktion mit einer US-amerikanischen Produktionsfirma, und mischt Schauer-Elemente in die Kriminalhandlung. Weitere Beispiele sind die estnisch-polnisch-russische Produktion SLEZA KŃJAZJA T'MY (1992; Слеза Князя тьмы; («Die Träne des Fürsten der Finsternis»), IGRAEM «ZOMBИ», ILI ŽIZN' POSLE BITV (1993; Играем «Зомби», или Жизнь после битв Wir spielen «Zombie» oder das Leben nach den Kämpfen») oder LASTOČKA (1999; Ласточка; «Die Schwalbe»).

6.3.2 VERFILMUNGEN

Auch in den 1990er Jahren wurden wieder viele ausländische Kriminaltexte verfilmt. Nach den Romanen und Erzählungen der weltweit berühmten Klassiker wie Conan Doyle, Agatha Christie oder George Simenon auch solche, die in Russland noch nicht so bekannt waren. Dazu gehörte zum Beispiel VOLČICY (1992; Волчицы; «Die Wölfinnen»), der unter der Regie von Leonid Kulagin auf der Grundlage des Romans LES LOUVES (1955; Ich bin ein anderer: die Wölfinnen) von Pierre Boileau und Thomas Narcejac verfilmt wurde. Im selben Jahr drehte Gennadij Beglov den Film TAJNA (Тайна; «Das Geheimnis»), der den

Roman *THE GOODBYE LOOK* (1969; Geld kostet zuviel) von Ross Macdonald als Grundlage hat.

Im Genre des kriminalistischen Spionagefilms kam im Jahr 1995 die britisch-kanadisch-russische Koproduktion *ЭКСПРЕСС ДО РЕКИНА* (*Экспресс до Пекина*; «Express nach Peking»), der in der anglophonen Welt *BULLET TO BEIJING* hieß, in die Kinos. Regie in dem handlungsreichen Thriller führte George Mihalka, das Drehbuch entstand nach Motiven der sogenannten Harry-Palmer-Romane von Len Dayton:

Der alternde Agent Palmer wird von dem russischen Geschäftsmann Aleksej Alekseewič beauftragt, zu ermitteln, wer die biologische Waffe *Aloraks* von Sankt Petersburg nach Peking schmuggelt. Er entdeckt, dass die Waffe – die unbrauchbar ist – gegen Narkotika eingetauscht wird. Der Film endet mit einem großen Schusswechsel am Sankt Petersburger Bahnhof, bei dem die meisten Beteiligten ums Leben kommen und der Transporter, mit Rauschgift beladen, in Flammen aufgeht.

Natürlich wurden auch die Werke der einheimischen Autoren wieder zu Grundlagen von Filmen, wie zum Beispiel die längere Erzählung *ТРЕТИЙ ДУБЛЬ* (1989; *Третий дубль*; «Dritte Einstellung») von Sergej Vysockij, die unter demselben Titel im Jahr 1992 verfilmt wurde. Regie führte von Lev Cucul'kovkij.

Dort wo die Autoren bereits seit mehreren Jahrzehnten nicht mehr lebten, wirkte sich die Verfilmung besonders deutlich auf die Bekanntheit der Texte und ihrer Urheber aus. Die Wiederentdeckung der Erzählungen Ivan Putilins und die seines Moskauer Kollegen Arkadij Koško war über Reprints erfolgt, die eine relativ kleine Auflage hatten. Die erste Neuausgabe von Koškos *ОЧЕРКИ УГОЛОВНОГО МИРА ЦАРСКОЙ РОССИИ* (*Очерки уголовного мира царской России*; «Skizzen der Verbrecherwelt des zarischen Russland») war einfach ein Reprint⁴⁵ der Pariser Ausgabe von 1926. Außerdem waren diese Bücher auf dem Markt, der sich gerade neu formierte, nicht überall erhältlich. In dieser Situation war eine Verfilmung – zumal für das Fernsehen – ein günstiger Weg, ein größeres Publikum mit den Inhalten bekannt zu machen. Im Jahr 1995 wurde nach den Erzählungen Koškos ein Dreiteiler für das Fernsehen mit dem Titel *KOROLI ROSIJSKOGO SYSKA* (*Короли российского сыска*; «Könige der russländischen Ermittlungen») mit den Episoden *УБИЙСТВО БУТУРЛИНА* (*Убийство Бутурлина*; «Die Ermordung Buturlins»), Drehbuch: Oleg Fajnštejn), *ВОСКРЕСНОЕ УБИЙСТВО* (*Воскресное убийство*; «Der Sonntagsmord»), Drehbuch: Zoja Kudrja) und *ШАНТАЖ* (*Шантаж*; «Erpressung»), Drehbuch: Oleg Fajnštejn) gedreht.

45 Кошко, А. Ф.: *Очерки уголовного мира царской России: Воспоминания бывшего начальника Московской сыскальной полиции и заведующего всем уголовным розыском Империи*. Москва: Столица, 1992, 188 стр..

Die Memoiren Putilins waren bereits früher wiederentdeckt worden. Der Historiker Leonid Juzefovič kannte wohl Putilin auch als Helden der *Pinkertons* und veröffentlichte 1981 einen ironischen *detektiv* mit den Abenteuern Putilins: СИТУАЦИЈА НА БАЛКАНАХ (Ситуация на Балканах; «Die Situation auf dem Balkan»).⁴⁶ Diesen legte Viktor Kobzev seinem Spielfilm СЫՃИК ПЕТЕРБУРГСКОЈ ПОЛИЦИЈИ (1991; Сыщик петербургской полиции; «Ein Ermittler der Petersburger Polizei»), in dem er für Regie und Drehbuch verantwortlich war, zugrunde. Juzefovič nahm in den 2000er Jahren das Thema wieder auf und schrieb eine ganze Trilogie mit Ivan Putilin als den zentralen Helden: КОСТЈУМ АРЛЕКИНА (2001; Костюм Арлекина; Im Namen des Zaren, wörtl.; «Harlekin Kostüm»), ДОМ СВИДАНИЈ (2001; Дом свиданий; Das Medaillon) und КНЈАЗ’ ВЕТРА (2001; Князь ветра; Der mongolische Fürst, wörtl.: «Der Fürst des Windes»). Diese wiederum waren die Grundlage für die Serie СЫՃИК ПУТИЛИН (2009; Сыщик Путилин; «Ermittler Putilin»), bei der Juzefovič am Drehbuch mitwirkte.

Wie der zeitgleich schreibende Boris Akunin bemühte sich Leonid Juzefovič darum, die Lebensumstände der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts anschaulich und historisch korrekt zu rekonstruieren und eine anspruchsvolle Unterhaltungsliteratur zu schreiben.

Einige Jahre später brachte auch Igor’ Moskvin (geboren im Jahr 1963), eine eigene Serie historischer Krimis um den Haupthelden Ivan Putilin auf den Markt.

Dass der historische Krimi so sehr aufblühen konnte, ist auf die Entwicklungen der 1990er Jahren zurückzuführen.

6.4 VORWÄRTS IN DIE VERGANGENHEIT

Dadurch, dass die Verlage sich innerhalb weniger Jahre auf einen neuen Markt einstellen mussten, standen Verleger und Schriftsteller vor der Aufgabe, sich Gedanken über die tatsächlichen Bedürfnisse ihrer Leser zu machen und nicht mehr einem – wenn auch sehr verwässerten – staatlichen Erziehungsauftrag nachzukommen. Die neue Aufgabe galt in besonderer Weise für die Kriminalschriftsteller, die aufgrund der begrenzten Variationsmöglichkeiten in der Gestaltung ihrer Texte darauf angewiesen waren, dass das lesende Publikum die Handlung bzw. den Fall interessant fand und das Ambiente und die Figuren mochte. Wie die Vorlieben und Sehnsüchte im Einzelnen aussahen, darüber ließ sich nur spekulieren. Im besten Fall bestätigte oder entwertete der Verkaufserfolg die gewählte Mischung.⁴⁷

46 Юзефович, Л.: «Ситуация на Балканах» // https://royallib.com/book/yuzefovich_leonid/situatsiya_na_balkanah.html [16.10.2023].

47 Die Verbindung von der Zusammensetzung eines Populartexts mit den Erwartungen der Leserschaft ist eine Chance für die Literatur- und Kulturwissenschaft, denn die Analyse der Tex-

Was die kollektiven Wünsche der Leserschaft angeht, scheinen Mitte der 1990er Jahre tiefgreifende Veränderungen stattgefunden zu haben. Die anfängliche große Neugier auf ausländische Texte hatte sich bald auf das übliche Maß reduziert, auch viele Texte aus der Sowjetzeit waren den Lesern bereits bekannt. Die Zeit erforderte neue Kriminalgeschichten, die russlandspezifisch und «post-sowjetisch» waren, und zwar in einer doppelten Weise: Zum einen sollten die neuen Geschichten ohne Erziehungsauftrag und ohne Vorgaben aus dem Innenministerium geschrieben sein, zum anderen (*post* in seiner zeitlichen Bedeutung) sollten sie an bestimmte sowjetische Traditionen anknüpfen, an die sich das Publikum gewöhnt hatte.

In den 1990er Jahren gab es allgemein einen großen Bedarf an Sicherheit, allein schon um sich im Alltag mit seinen ständigen Neuerungen orientieren zu können. Von der Popularkultur erwartete man, dass sie die Probleme des Landes zur Sprache bringen, und dass sie Wegmarken in der allgemeinen Unübersichtlichkeit setzen würde.⁴⁸ Zu den gesellschaftlichen Veränderungen gehörten die Privatisierung der Wirtschaft, das Auftauchen neuer Produkte, neuer Geschäfte, aber auch rasant steigende Preise bei weiterhin schwachen Löhnen. Die Inflationsrate betrug im Jahr 1993 mehr als 800 % und konnte erst 1997 auf etwas weniger als 15 % reduziert werden. Allzu realistisch sollte der Alltag in der Kriminalliteratur aber auch nicht dargestellt werden: die abstoßenden Aspekte des Alltagslebens, die Brutalität und moralische Verwahrlosung, wollten manche Leser und politisch Verantwortliche so genau gar nicht sehen, seit dem Ende der 1990er Jahre tauchte in diesem Zusammenhang immer öfter der sehr abwertende Begriff *Schwarzmalerei* (чернуха) auf.

Zu den Deutungen, die aktuellen Probleme seien vor allem ein Erbe der Sowjetunion, kamen Gegenentwürfe, denn viele waren geneigt, die wirtschaftlichen, sozialen und innenpolitischen Schwierigkeiten grundsätzlich der Demokratie und der Marktwirtschaft anzulasten, ganz allmählich wurden bestimmte Aspekte des Sowjetsystems – wie etwa die stabilen Preise – nostalgisch verklärt.

Auf dieser Gemengelage speisten sich die Ingredienzien des postsowjetischen Krimis, für den vor allem zwei Autoren stehen: Aleksandra Marinina und Boris Akunin. Poetologisch gesehen schuf Marinina den Polizeikrimi der neuen Generation, Akunin kreierte die russische Variante des postmodernen Kriminalromans.

te eröffnet die Möglichkeit, Interessen und tieferliegende Sehnsüchte der Leserschaft während einer bestimmten Zeitspanne zu rekonstruieren.

48 Immerhin gaben in der bereits zitierten Befragung durch das Levada-Zentrum 1989 noch 10,6 % an, der Mensch könne «in der Kunst, der Literatur» [...] «am ehesten Antworten auf die Fragen finden, die ihn bewegen.» (Lewada, *Die Sowjetmenschen*, loc. cit., S. 328).

6.5 ALEKSANDRA MARININAS ROMANE IN DER GENRETRADITION

Die 1957 geborene Marina Anatol'evna Alekseeva begann in den Jahren 1991/1992, Kriminaltexte zu schreiben, als sie zusammen mit ihrem Kollegen Aleksandr Gor'kin die längere Erzählung ŠESTIKRYLYJ SERAFIM (Шестикрылый серафим; «Der sechsflügelige Seraph») verfasste, die 1992 in der Zeitschrift *Milicija* erschien. Dem aus den beiden Namen gebildeten Pseudonym *Marinina* blieb sie treu, obwohl sie die nächsten Romane allein schrieb. Auch diese erschienen zunächst in der Zeitschrift *Milicija*, ab 1995 aber vor allem in Buchform. Marinina erwies sich als eine sehr produktive Autorin, die mehrere hundert Seiten pro Jahr veröffentlichte, und das über viele Jahre hinweg. Bis zum Ende des Jahres 2021 hatte sie 51 Bücher publiziert.

Den größten Anteil in dieser Reihe bilden die Romane, die durch die Hauptfigur Anastasija (Nastja) Kamenskaja zusammengehalten werden. Es sind insgesamt 36. Die Heldin entwickelt sich während dieser Zeit fort, und auch die Realien aus dem Alltag, die in das Geschehen eingewoben sind, entsprechen den geschichtlichen Entwicklungen, die sich in Russland seit den 1990er Jahren abspielen. Von diesen Romanen ist vor allem das erste Dutzend interessant, weil dort das Basiskonzept entwickelt wird.

Der erste Roman in der Reihe ist STEČENIE OBSTOJATEL'STV (Стечение обстоятельств; Widrige Umstände, wörtl.: «Zusammentreffen von Umständen»). Er erschien 1993 in der Zeitschrift *Milicija* und wurde später mehrfach als Buch nachgedruckt. Mit dem zweiten Roman IGRA NA ČUŽOM POLE (Игра на чужом поле; Auf fremdem Terrain), geschrieben 1992/1993, erzielte Marinina, als er 1995 in Buchform erschien, ihren eigentlichen Durchbruch. IGRA NA ČUŽOM POLE wurde in viele Sprachen übersetzt und auch verfilmt. Die Handlung spielt im Jahr 1992, nur wenige Monate nach dem Geschehen, das in STEČENIE OBSTOJATEL'STV beschrieben ist. Der dritte der Kamenskaja-Romane, UKRADENNYJ SON (Украденный сон; Der gestohlene Traum), spielt ganz kurz nach der Rückkehr der Hauptfigur aus dem Sanatorium, die Handlung erstreckt sich über einen Zeitraum vom 11. November bis zum 31. Dezember 1992. Der vierte Krimi der Serie, UBIJCA PONEVOLE (Убийца поневоле; Der Rest war Schweigen, wörtl.: «Mörder wider Willen»), stammt aus dem Jahr 1995. Auch weitere Romane erschienen in diesem Jahr. Das erste Dutzend Romane war im Jahr 1996 mit NE MEŠAJTE PALAČU (Не мешайте палачу; Die Stunde des Henkers, wörtl.: «Stört den Henker nicht») vollendet. Die Handlung spielt sich Ende Januar und im Februar 1996 ab, also kurz vor den Wahlen zur zweiten Duma – nur wenige Monate später war der Text auf dem Markt.

Die nur kurze Differenz zwischen der Zeit der Handlung und der Zeit der Lektüre verlieh den Texten eine Aura der Aktualität, die es geraten erscheinen lässt, dem besonderen «Realismus» Aufmerksamkeit zu schenken. Andererseits hat der Umstand, dass unter dem Namen Marininas allein im Jahr 1995 sieben

Romane erschienen sind, die alle mehr als 300 Druckseiten stark waren, und 1996 noch einmal weitere sieben Bücher, bei vielen die Frage aufgeworfen, ob es nicht eine ganze Werkstatt gab, die diese Texte, oder zumindest «Halbfertigprodukte» davon, herstellte. Die Frage nach in der Regel schlecht bezahlten Zuarbeitern, die man im Russischen drastisch «literarische Neger» (литературные негры) nennt, ist auch deshalb plausibel, weil die Autorin dem im Internet veröffentlichten Lebenslauf zufolge noch bis 1998 bei der Miliz gearbeitet haben soll. Marinina hat die Spekulationen über Ghostwriter 1999 zwar spöttisch kommentiert, aber nicht gänzlich zurückgewiesen:

Im Allgemeinen hat mich das Internet reich beschenkt, ich habe viele interessante Dinge über mich selbst erfahren ... Sie haben mir eine Abteilung mit 30 Leuten unterstellt, und genau diese meine literarischen Neger – schreibt der Autor – sind wahrscheinlich arbeitslose Schriftsteller, die, um ihre Familien zu ernähren, zu allem bereit sind. Und ich, als würde ich sie mit einer Peitsche jagen, unterschreibe das alles mit meinem Namen.⁴⁹

Marininas Erfolg überraschte viele Schriftsteller, Kritiker und Literaturexperten. Manche Schriftsteller neideten ihr offensichtlich den – auch wirtschaftlichen – Erfolg, andere begriffen erst anhand ihrer Werke, welche fundamentale Veränderungen sich in der Gesellschaft vollzogen und bereits vollzogen hatten. Vor allem die Literaturexperten waren überrascht, dass die Vorstellung von dem Land, wo jeder Taxifahrer Klassiker liest, weitgehend ein Mythos ist. Nicht wenige Leser waren auf die Klassiker ausgewichen, weil es an spannender Unterhaltungsliteratur mangelte. Als diese nun ausreichend vorhanden war, wurden deren Texte in großen Massen gelesen.

In einem boshaften Essay verlieh Viktor Erofeev dem Unverständnis vieler Intellektueller für das literarische Phänomen *Marinina* Ausdruck:

Der Herrgott beschloss, die russische Literatur zu beleidigen und erfand Alexandra Marinina. [...] Es geht um [...] die, die die russischen Schriftsteller verachten, die Intelligenzia nicht mag, das russische Volk aber, das in jedem Metrowaggon ihre Krimis verschlingt, anbetet.⁵⁰

49 Жуков, В.: «Я был писателем-призраком» // Независимый Бостонский Альманах «Лебедь», № 489, 22 окт. 2006 [<https://lebed.com/2006/art4769.htm>] (16.10.2023): «А вообще Интернет меня сильно порадовал, я узнала о себе много интересного ... Мне в подчинение дали отдел в 30 человек, это вот мои литературные негры, скорее всего, пишет автор, безработные литераторы, которые для того, чтобы прокормить семью, готовы на все. А я, как погоняло с кнутом над ними и все это своим именем подписываю.»

50 Jerofejew, V.: «Sowjetgebräu», in: *Der Spiegel. Spezial*. 1999, Nr. 5, S. 78–82. Original: Erofeev, V.: «Мусор на совке. Любовь к детективу» // http://loveread.ec/read_book.php?id=37124&p=36#gl_63 [16.10.2023]: «Когда Господь Бог решил смутить русскую литературу, он придумал Александру Маринину. [...] это о [...] той, кого презирают писатели, кем сби-

Für Erofeev personifiziert sich in Marinina das russische Massenbewusstsein (русское массовое сознание). Ein ähnliches Erklärungsmuster für den Erfolg hatte H el ene M elat⁵¹ bereits 1998 vorgelegt. Im Jahr 2001 organisierte sie zusammen mit Elena Trofimova eine internationale Konferenz zum Thema *Das Werk Aleksandra Marininas als Spiegel der zeitgenössischen russländischen Mentalität* (Творчество Александры Марининой как Отражение Современной Российской Ментальности),⁵² auf der auch die Autorin selbst anwesend war. Anders als bei Erofeev, für den Marinina nur eine Autorin (автор), jedoch keine Schriftstellerin (писатель) ist, verbinden die Wissenschaftlerinnen die Zuordnung nicht mit einer (Ab-)Wertung, sondern fragen nach den gesellschaftlichen Hintergründen des Booms von Kriminalgeschichten.

Auch Erofeev fragt in seinem Artikel nach den Gründen für ihren Erfolg und macht vier davon aus. Einen der Gründe entdeckt er im Genre, das er erst durch Marinina wirklich wahrgenommen zu haben scheint: «Es besticht auch die lokale Variante des Genres, die früher als ‹verbotene Frucht› galt.»⁵³

6.5.1 DIE KRIMINALISTEN

In der Tat sind Marininas Romane zunächst Kriminalromane, die die Aufdeckung von Verbrechen zeigen, die – und das ist wichtig – in Russland verübt wurden. In STEČENIE OBSTOJATEL’SŤV wird Anastasija (Nastja) Kamenskaja, die bisher überwiegend Indizien und Statistiken ausgewertet hat, beauftragt, die Umstände zu untersuchen, unter denen die Kollegin Filatova aus dem Ministerium zu Tode gekommen ist. Es gelingt ihr, den Tod als Auftragsmord zu identifizieren, und in einem zweiten Schritt den Mörder zu verhaften. Der Auftraggeber begeht zwar Selbstmord, er ist aber nur ein kleiner Teil einer gr oeren Struktur, die unbehelligt bleibt. In IGRA NA ČUŽOM POLE drängt ihr Chef Kamenskaja zu einem Aufenthalt in einem schicken Sanatorium in der Provinz, damit sie dort ihr Rückenleiden behandeln lassen kann. Dieses Sanatorium benutzen verbrecherische Filmleute als Basis für sogenannte *Snuff*-Filme (d. h. die Tötungs- und Gewaltszenen gelten als real). Die Moskauer Ermittlerin bietet den Kollegen aus der Provinz ihre Hilfe an. Diese lehnen ab, aber der lokale Mafia-Boss will die nicht

та с толку интеллигенция, кого обожает народ, который в каждом вагоне метро читает ее детективы.»

51 M elat, H.: «Le roman policier russe: L'exemple d'Alexandra Marinina», in: *La Revue russe*. 13 (1998), p. 25–38.

52 Мела, Э./Трофимова, Е. (изд.): *Творчество Александры Марининой как Отражение Современной Российской Ментальности*. Международная конференция, составленная 19–20 октября 2001 г. Париж: Институт Славяноведения, 2002.

53 Ерофеев, «Мусор ...», loc. cit.: «Подкупает и местная версия жанра, бывшего ‹запретным плодом›.»

zu seinen Geschäften gehörenden Filmleute loswerden, um seine Stadt nicht ins Gerede zu bringen. Deshalb hilft er Kamenskaja, die verbrecherische Filmcrew zu enttarnen. In *UKRADENNYJ SON*, dem dritten Roman, überträgt Gordeev Kamenskaja die Aufklärung des gewaltsamen Todes einer gewissen Viktorija Erëmina, die manchen als psychisch krank galt und die man erwürgt auffand. Die Ermittlungen führen zu einem Politiker, der als junger Mann eine Straftat beging und nun befürchtet, dass ihm dies die Karriere vereiteln könnte.

Diese ersten drei – wie auch die weiteren Romane – beschreiben die postsozialistische Polizeiarbeit, die sich im Grunde wenig von der sowjetischen Periode unterscheidet. Kamenskaja ist eine positive Heldin, die mit fähigen und sympathischen Kollegen zusammenarbeitet. Dieses Kollektiv tritt aber nur in Aktion, wenn mehrere Personen benötigt werden.⁵⁴ Als solches ist das Team jedoch eine Besonderheit, das Resultat einer systematischen Kaderpolitik, die ihr Vorgesetzter Gordeev seit 1987 betreibt. Er hat sein Ermittlerkollektiv langfristig und systematisch nach den Kategorien von Effizienz («Professionalität») und Rechtsstaatlichkeit zusammengestellt.⁵⁵ Je krimineller das Umfeld erscheint, umso leuchtender hebt sich das Gordeev-Kollektiv von der Umgebung ab. Es ist nicht – wie in Sowjetzeiten – Abbild und Symbol der Ermittlungsbehörden schlechthin, es ist die weitgehend standhaft gebliebene Ausnahme in einem Meer der Unsicherheit und Unzuverlässigkeit.

Die Kriminalisten arbeiten nicht nur im Kollektiv, sie sind auch – wie zu sowjetischen Zeiten – belesen, was Kamenskaja zumindest in *POSMERTNYJ OBRAZ* (Посмертный образ; Mit tödlichen Folgen, wörtl.; «Posthumes Bild») im Film milieu weiterhilft. Sie kann sich als Liebhaberin der Filme von Ėjzenštejn, Fellini und anderer Klassiker⁵⁶ und der Opern von Verdi und Čajkovskij erweisen. Der Film *BASIC INSTINCT*⁵⁷ gehört allerdings nicht mehr zu ihrem Bildungshorizont. Für die Leser sind die auch einem breiten Publikum bekannten Namen und Melodien ein Identifikationsangebot – die in der Analyse so überdurchschnittliche Heldin hat einen sehr konventionellen Musikgeschmack, der gleichwohl mit Sozialprestige versehen ist. Der Kollege Korotkov zitiert ab und zu Verse von Klassikern, die denselben Effekt haben. Kamenskaja ist allerdings nicht so prüde, wie es Vertreter der älteren Generation sind. Die Stiefmutter der Schauspie-

54 Der Fall des dem Team Anastasijas zugeordneten Ermittlers Morozov zeigt, dass der früher als sowjetischer Kollektivismus beschworene Teamgeist auch den Einzelnen schützen kann. Evgenij Morozov kommt um, weil er seine Ermittlungen zwar in die richtige Richtung, aber eigenmächtig betrieben hat. Ihm wird zum Verhängnis, dass er – in Verkennung von deren Qualitäten – mit Nastja um die Lösung des Falls konkurriert, anstatt mit ihr zusammenzuarbeiten. (Маринина, А.: *Украденный сон*. Москва: Эксмо, 2003, стр. 263).

55 Маринина, А.: *Стечение обстоятельств*. Москва: Эксмо, 2003, стр. 229.

56 Dazu gehört auch der Film *DEUX HOMMES DANS LA VILLE* (Двое в городе), 1973 von José Giovanni gedreht, mit Jean Gabin und Alain Delon in den Hauptrollen. (Маринина, А.: *Посмертный образ*. Москва: Эксмо, 2004, стр. 255).

57 Маринина, *Посмертный ...*, 2004, стр. 190.

lerin Alina bezeichnet die Thriller Smulovs als ekelhafte Filme (отвратительные фильмы), weil in ihnen Alina fast nackt (почти голая)⁵⁸ agiert habe. Nastja stört das nicht, sie hat jedoch berufliche Vorbehalte, weil

[...] alle Verbrechen nicht von Kriminalisten aufgeklärt werden, sondern von irgendwelchen betroffenen Personen. Von den Ehefrauen des Opfers, den Kindern, den Brüdern, den Freunden. [...] Es sieht so aus, als hielte er die Milizionäre für unzureichend und ein bisschen blöd, [...].⁵⁹

Zu den weiterlebenden sowjetischen Genre-Traditionen gehört auch, dass die Kriminalmiliz sich von unzuverlässigen Mitgliedern trennt, bzw. diese sich von ihr – es kommt jedenfalls nicht zu einer von außen eingeleiteten oder veranlassenen Entlassung. Im Übrigen dominiert die Logik der tatsächlichen, bzw. wahrscheinlichen Polizeiarbeit. Damit schließen die Romane an Gewohntes an.

In mehreren Romanen werden Probleme mit anderen Behörden aufgeworfen. Auch die gab es schon zu Sowjetzeiten. Eines der Probleme ist die (im Vergleich zur Staatsanwaltschaft) benachteiligte Position der Kriminalisten im System der Verbrechensaufklärung. So wird Kamenskaja nicht nur von dem *sledovatel'* der Staatsanwaltschaft anfangs nicht für voll genommen (sie soll eine zu dieser Zeit schon fragwürdige Spur weiterverfolgen), sie muss sich auch gegen hohe Chargen des Innenministeriums, die sich mit der besonderen spät- und postsowjetischen Spielart des organisierten Verbrechens eingelassen haben, behaupten.

Der Besuch zweier Agenten aus dem *Föderativen (Spionage-)Abwehrrdienst FSK* (Федеративная служба контрразведки, ФСК), die es übrigens Nastja gegenüber genauso an Takt und Wertschätzung fehlen lassen, wie etwa im Roman zuvor die Kriminalisten in der Provinz, bietet außerdem eine gute Gelegenheit, das gespannte Konkurrenzverhältnis zwischen Kriminalmiliz und Geheimdienst vorzuführen.⁶⁰

58 Маринина, *Посмертный ...*, 2004, loc. cit., стр. 157.

59 Маринина, *Посмертный ...*, 2004, loc. cit., стр. 251: «[...] все преступления раскрываются не сыщиками, а кем-нибудь заинтересованных персонажей. Супругами погибших, детьми, братьями, друзьями. [...] По-видимо он считает милиционеров недалекими и глубоватыми, [...].»

60 Маринина, А.: *Убийца по неволе*. Москва: Эксмо, 2004, стр. 307.

6.5.2 TÄTERPROFILE

Auch wenn bestimmte Traditionen des sowjetischen Kriminalromans bei Marina fortgeführt werden, unterscheiden sich doch die Motivation der Verbrechen und die Struktur der Tätergruppe weitestgehend. Marina bedient sich hier mit Vorliebe aus dem Vorrat an Tabus, die die sowjetische Zensur aufgebaut hatte.⁶¹ Die Tabus, die z. B. bestimmte Personengruppen bedeckt hatten, sind aufgehoben. Dadurch kann im postsowjetischen Krimi, wie es die Genrekonvention vorsieht, jeder «Täter» sein. Dies deckt sich mit der langjährigen Erfahrung, z. B. des Kriminalisten Korotkov, vom dem der Erzähler sagt, dieser «wusste sehr gut, dass der Mensch zu allem fähig ist. Buchstäblich.»⁶²

Die Strukturen der Verbrecherwelt und die Motive sind vielfältig. Oft haben die Verbrechen eine Verbindung zum Sowjetsystem mit seiner Funktionärsklasse. Wie im sowjetischen Kriminalroman sind die Verbrechergruppen in der Regel straff hierarchisch organisiert, ihr Antrieb ist meistens Geldgier. Als neue Quelle der Kriminalität kommt der Machtmissbrauch hinzu, der bisweilen dazu dient, Privilegien zu erhalten, bisweilen aber auch einfach nur das Gefühl befriedigt, über andere herrschen zu können.

In STEČENIE OBSTOJATEL'STV zum Beispiel gibt es im Wesentlichen zwei Tätergruppen, die sich klar unterscheiden. In dem einen Zweig der Ermittlungen geht es um einen 23-jährigen Mann aus besseren Kreisen, Sergej Šumilin, der einen Onkel in der Schnittstelle von Politik und Wirtschaft hat. Sergej hat ein Mädchen vergewaltigt, wird aber von einem Arzt krankgeschrieben, weshalb es nicht zu einem Prozess kommt.

Die zweite Gruppe ist gefährlicher: Ein hoher Beamter des Innenministeriums heuert über einen Mittelsmann einen spezialisierten Profikiller an, der eine Kollegin aus dem Weg räumt, die ihm gedroht hatte, seine früheren Verfehlungen in der Provinz der Öffentlichkeit preiszugeben. Als dortiger Leiter der Ermittlungen hatte er Beschuldigten gegen ein Entgelt die Möglichkeit eröffnet, durch fadenscheinige Krankenschreibungen einer Anklage zu entgehen. Mehr über den teuren Profikiller (z. B. Preis pro Auftrag: der Gegenwert eines PKW ausländischer Produktion⁶³) und das organisierte Verbrechen im postsozialistischen Russland zu erfahren, ist das erklärte Ziel der Kriminalisten, für die eine Verbrecherjagd eine implizite Fortbildung bedeutet.

61 Erofeev deutet das sowjetische Erbe bei Marina falsch, wenn er meint: «Der Leser bekommt ein Sowjetgebräu vorgesetzt, einen Miliz-Schmöker, der auf Sowjet-Ingredienzien angesetzt ist» (Ерофеев, «Мусор ...», loc. cit.: «[...] читатель получает в подарок мусор на совке, милицкий роман на совковой подстилке.»).

62 Marina, *Посмертный ...*, 2004, loc. cit., стр. 165: «[он] хорошо знал, что человек может все. В самом буквальном смысле этого слова.»

63 Marina, *Стечение ...*, 2003, loc. cit., стр. 304.

Der Ertrag (auch für den Leser) ist aber eher dürftig: Selbst der Profikiller weiß nur, dass es ein «System» gibt, das ihn aber, sobald er einen Fehler macht, nicht etwa auffängt, sondern verstößt. Darüber wie er zum Killer wurde, wird nur wenig bekannt. Man erfährt lediglich, dass er einmal Medizinstudent war. Der Auftraggeber dagegen «hat eine solide Komsomol- und Parteivergangenheit hinter sich»⁶⁴ und hat nun mit 42 Jahren eine Beschäftigung im Stab des Innenministeriums und den Rang eines Obersten erreicht. Und das, obwohl er erst 1986 in der Provinz zum Chef einer Ermittlungsabteilung geworden war. Kamenskaja macht sich dazu ihre Gedanken:

Wer war nur auf so eine Idee gekommen? Aber eigentlich braucht man sich nicht zu wundern, denn damals galt es als normal, Parteifunktionäre auf beliebige leitende Posten «loszulassen» – zur – «Stärkung». Pavlov kennt sich also nur wenig in Ermittlungsarbeit aus. Er ist kein Profi.⁶⁵

An der Spitze der dunklen Geschäfte stehen die, die der Killer das «System» nennt, der Auftraggeber «eine «Kraft, an die allein zu denken schon schrecklich ist. Die internationale Drogenmafia.»⁶⁶ Diese taucht natürlich nicht auf, nur kleinere Geschäftemacher aus Transkaukasien, die Schmuggel mit der Türkei betreiben – wie sich Xenophobe eben Verbrecher vorstellen: als Ausländer aus dem Süden.

Auch in *NE MEŠAJTE PALAČU* haben die kriminellen Karrieren oft in den Verhältnissen der Sowjetunion ihre Anfänge, so wie schon in den anderen Romanen das System der kriminellen Interessensverflechtungen auf den Sozialismus zurückgeführt worden war. «Unter den Bedingungen eines völligen Fehlens an Waren» bestachen oder erpressten Zöllner einflussreiche Personen und öffneten damit «Fenster»:

[...] die Enthusiasten der Spekulation schlüpfen durch diese «Fensterchen» hin und zurück in die Länder des früheren sozialistischen Lagers und führten alle möglichen Güter des Massenbedarfs nach Russland ein: Kosmetika, Klamotten, Alltagstechnik und anderes in kleinen, aber handhabbaren Partien.⁶⁷

64 Маринина, *Стечение ...*, 2003, loc. cit., стр. 5: «[...] пришел из крепкого комсомольско-партийного прошлого [...]»

65 Маринина, *Стечение ...*, 2003, loc. cit., стр. 150: «Кому могла прийти в голову такая идея? Впрочем, чего удивляться, в то время считалось нормальным «бросать» партработников на любые руководящие должности «для укрепления». Стало быть, Павлов в следственно-розыском деле разбирается мало. Он – непрофессионал.»

66 Маринина, *Стечение ...*, 2003, loc. cit., стр. 183: «[...] сила, что думать страшно. Международная наркомафия.»

67 Маринина, А.: *Не мешайте палачу*. Москва: Эксмо, 2000, стр. 176: «В условиях тотального дефицита товаров» [...] «через эти «окошечки» энтузиасты спекулятивного дела сно-

In den Zeiten der Marktwirtschaft um ihren Verdienst gebracht, nutzen sie die einmal eingerichteten Strukturen nun für richtig kriminelle Geschäfte, indem sie mit den Inhabern illegalen Kapitals zusammenarbeiten.

Daneben gibt es eine relativ große Gruppe von Psychopathen oder Menschen mit anderen Erkrankungen, die zu Verbrechern werden. In *IGRA NA ČUŽOM POLE* gibt es gleich mehrere davon. Die verbrecherische Filmcrew zum Beispiel wird von einer in der Vergangenheit nicht hinreichend respektierten Künstlerpersönlichkeit geleitet: Hinkend und mit einer Gesichtsflechte verunstaltet, verweigerte man ihr in der Stalinzeit – als alle schön und heldenhaft sein mussten – öffentliche Auftritte mit ihren Schülern, später, in der Chruščev- und frühen Brežnev-Ära, wurde sie wegen ihres deutsch bzw. jüdisch klingenden Familiennamens nicht auf Auslandsreisen gelassen. Stattdessen fuhren Parteileute mit ihren Schülern bei den begehrten Reisen mit.⁶⁸ Der Auftraggeber für die Videos ist ein Opfer seiner Erziehung und einer Schizophrenie. In *UBIJCA PONEVOLE* wird der Täter, ein ehemaliger General, von seiner Frau Elena, die den Tod ihres Sohnes nicht verkraftet hat, und seiner darüber gemütskrank gewordenen Tochter Liza gedrängt, die Mörder seines Sohnes Andrej in Selbstjustiz zu töten. Eine gewisse Tante Ljuba redet ihr ein, sie selbst und die Seele des Jungen fänden keine Ruhe, wenn die Mörder nicht bestraft würden. Der Rachedurst der Mutter wird damit erklärt, dass Andrej ein Wunderkind war, der das Zeug zu einem international herausragenden Maler hatte.

So etwas gab es im sowjetischen Kriminalroman auch deshalb nicht, weil die Grenzen der Umerziehungsrhetorik schnell sichtbar gewesen wären.

So wie es in *STEČENIE OBSTOJATEL'STV* Hinweise auf die internationale Drogenmafia gibt, taucht auch in *UBIJCA PONEVOLE* eine Gruppe Berufsverbrecher auf, die für eine internationale Organisation, deren Umrisse lediglich erahnt werden können, tätig sind. Auf der Managementebene fungieren Amerikaner und Japaner, die in Russland hohe Beamte bestechen und so an rare Materialien kommen, mit denen sie eine seismische Waffe bauen wollen. Es ist das klassische Szenario einer international besetzten und ebenso agierenden Verbrecherorganisation, in dem Russland allerdings nur den Part des «Lieferanten» spielt. Der Amerikaner Karl sagt zu seinem japanischen Chef: «Akira-san, Sie wissen sehr gut, dass alle, denen es gerade in den Sinn kommt, Russland ausräubern [...]»⁶⁹

Die Bestechlichkeit russischer Beamter wird letztlich damit erklärt, dass ihnen zu viel Geld geboten wird – nicht damit, dass ihnen ein Beamtenethos fehlt. Die Konstruktion einer solchen gegen Russland gerichteten Verschwörung be-

вали туда-сюда в страны высшего соцлагеря и ввозили в Россию всяческий ширпотреб – косметику, тряпочки, бытовую технику и прочее по мелочи, но приличными партиями.»

68 Маринина, А.: *Игра на чужом поле*. Москва: Эксмо, 2000, стр. 70.

69 Маринина, *Убийца ...*, 2004, loc. cit., стр. 186: «Акира-сан, вам хорошо известно, что Россию разворовывают все кому на лень, [...]»

dient die Vorstellungen, viele Probleme Russlands seien von außen verursacht, weshalb Russland starke Sicherheitsdienste braucht.⁷⁰

Andererseits statet Marinina Verbrecherfiguren ihrer Romane immer wieder mit einer KGB-Vergangenheit aus. Zum Beispiel ist in *UKRADENNYJ SON* der 63-jährige Asen, ein ehemaliger Mitarbeiter aus der Personalabteilung des KGB, der Gegenspieler Kamenskajas. Dieser beschafft Informationen aller Art und *löst Probleme*. Zu diesem Zweck hat er einen Personalfundus aufgebaut, den er «Kontor» nennt und für den er auch Mitarbeiter z. T. durch Erpressung einwirbt, von denen er noch gar nicht genau weiß, wie er sie einmal einsetzen will. Zu seinem Personalfundus gehören auch Mitarbeiter der Kriminalmiliz, die meisten aber sind ehemalige KGB-Leute. Das Netzwerk Asens wird bis zum Schluss nicht aufgehoben und es bleibt ein Gefährdungsfaktor – auch für die Miliz. Dass die Nötigung zur Mitarbeit im KGB nicht unüblich war, wird in *NE MEŠAJTE PALAČU* erzählt: Agenten des KGB drängen einen gewissen Michail Davidovič Larkin zur Mitarbeit, weil er schlecht ausgebildet und Jude ist. Man droht ihm eine Kündigung seiner Arbeit und dann ein Verfahren wegen «Schmarotzertum» (ту-неядство) an. Nur wenn er für den KGB arbeitet, «wird nicht das Damoklesschwert [...] Ihrer Nationalität [über Ihnen] hängen.»⁷¹

Ob auch die Mitarbeiter der Nachfolgeorganisation des KGB, der FSB, solche Methoden praktizierten, wird in keinem der Romane Marininas erwähnt. Diese genannten Fälle sind bei ihr also Erscheinungen der Sowjetwirklichkeit, nicht der Staatssicherheit als Institution.

6.5.3 DAS GENRE METALITERARISCH: KRIMIS IM KRIMI

Zu den Eigenheiten des sowjetischen Krimis, die Marinina weiterführte, gehört auch, in ihren Werken die Diskussion über das Genre selbst zum Thema zu machen. In den 1950er und 1960er Jahren war dies oft eine Verteidigungsstrategie

70 Zu diesem Themenkreis gehört auch die Geschichte Michail Markovič Štejnbjergs, der in Russland zum Wissenschaftler ausgebildet wurde, nach langem Warten nach Israel ausreisen durfte und nun an der seismischen Waffe arbeitet, von der der Geheimdiest befürchtet, sie könne für religiöse Fanatiker von großer Bedeutung sein: «[...] но в конце концов нам удалось установить, что Штейнберг находится в Азии, в одной из мусульманских стран ...» [...] «[оружие] в среде религиозных фанатиков может играть важную роль.» («Endlich konnten wir feststellen, dass Šteinberg sich in Asien befindet, in einem der moslemischen Staaten» [...] «[Die Waffe] kann im Milieu religiöser Fanatiker eine wichtige Rolle spielen.») (Маринина, *Убийца ...*, 2004, loc. cit., стр. 309). Hier wird schon lange vor dem 11. September 2001 eine terroristische Bedrohung aus einem moslemisch geprägten Land angedeutet.

71 Маринина, *Не мешайте ...*, 2000, loc. cit., стр. 130: «[...] не будет висеть дамоклов меч [...] вашей национальности.» Die Nationalität war in den Ausweispapieren vermerkt, so dass Juden sich antisemitischen Benachteiligungen durch offizielle Stellen nicht durch Namenswechsel entziehen konnten.

der Autoren gegen die Literaturfunktionäre, die das Genre als schädlich einstufen. So betonten viele literarische Helden immer wieder, wie nützlich es ist, über ihre Arbeit zu schreiben. Dieser Gedanke wird bei Marinina dahingehend präzisiert, dass sie in ihren Werken ihren Typus von *detektiv* begründet. Kriminalliteratur kommt auf vielfältige Weise in ihren Werken vor.

In *IGRA NA ČUŽOM POLE* übersetzt Kamenskaja fremdländische Krimis, um sich ein wenig Geld hinzuzuverdienen. Diese bleiben Fiktion in der Fiktion, während sich die Wirklichkeit des luxuriösen Sanatoriums für die Leser als eine fiktionale Realität darstellt. Der übersetzte Krimi ist nur künstlich und er bleibt fremd.

In *UKRADENNYJ SON* wird auch der Emigrantenkrimi erwähnt. Marinina setzt sich dabei von Autoren wie Eduard Topol' und Fridrich Neznanskij ab, die aus dem Exil schrieben. Kamenskajs Freundin Obrazcova erwähnt nebenbei einen gewissen «schnellen Schreiber» Brisak (eine fiktionale Figur, die für die realen Autoren steht):

Du weißt, dass in den letzten Jahren das Interesse an Russland gewachsen ist. Es gibt immer mehr Emigranten. Brisak hat einen ganzen Zyklus von Thrillern mit Russland als Handlungsort, und stell Dir vor: diese Bücher haben eine riesige Nachfrage bei den Auswanderern aus Russland. [...] Er hat kolossale Auflagen, und er schreibt schnell.»⁷²

Ihm, d. h. den auch in Russland vielgelesenen Autoren der Emigration, eine Alternative an die Seite zu stellen, ist anscheinend Marininas Konzept. Erzähltechnisch wird dies durch die Einführung der Kriminalistin Tat'jana Obrazcova in die Wege geleitet, die unter dem Pseudonym Tomilina in Russland Kriminalromane schreibt.⁷³ Nastjas Ehemann Leša gefallen Obrazcovas Romane: «Ein klassischer Rätselkrimi ohne jede Schwarzmalerei und Pornographie. Es gibt ein Geheimnis, eine Intrige, Spannung, und gegen Ende die Auflösung. Ich gebe ja zu, dass das Ende bei ihr öfter traurig ist.»⁷⁴

Als Nastja ihm entgegnet, dass nun einmal die Zeiten so seien, meint Leša, dass ihn die Realität als solche langweile:

72 Marinina, *Украденный ...*, 2003, loc. cit., стр. 122: «Знаешь, в последние годы возрос интерес к России. Да и эмигрантов стало больше. У Бризака есть целый цикл триллеров на русскую тему, и представь себе, они пользуются огромным спросом среди выходцев из России. [...] Тиражи у его творений колоссальные, а пишет он быстро.»

73 Obrazcova spielt mit dem Gedanken, in Sankt Petersburg ihre Karriere als *sledovatel'* zu beenden, nach Moskau zu ihrem Mann und dessen Tochter umzuziehen und eventuell den Beruf der Privatdetektivin zu ergreifen. Damit wäre sie auch als Ermittlerin eine Alternative zu der beamteten Anastasija.

74 Marinina, *Не мешайте ...*, 2000, loc. cit., стр. 357: «Классический детектив без всякой чернухи-порнухи. Есть тайна, есть интрига, есть напряг, а ближе к концу – развязка. Правда, финалы у нее чаще всего грустные.»

Allgemein gibt es Gesetze für die Literatur. Die Literatur muss nicht eine genaue Widerspiegelung des wirklichen Lebens sein, sonst braucht man sie nicht. Wenn in einem Buch alles so wie im Leben ist, warum soll man es dann noch lesen? Man kann doch einfach aus dem Fenster schauen und sich dasselbe ansehen. [...] Erinnerst Du Dich, was sie uns in der Schule beigebracht haben? Die Darstellung des Typischen unter typischen Umständen. Realismus. Und wer braucht diesen Realismus? [...] Und der völlige und unwidersprochene Sieg des Guten über das Böse – das ist nicht typisch für unsere heutigen Zustände. Doch genau darüber will ich lesen. Zur Stärkung des Kampfgeistes.⁷⁵

Mit dieser Aussage wird möglichen Kritiken vorgebeugt, die Marinina vorwerfen könnten, ihre Krimis beschönigten die wahre Situation von Recht und Gerechtigkeit in Russland. Der Hinweis auf die Gattungskonventionen blockt genauso Forderungen nach mehr Realismus ab, wie umgekehrt die Forderung nach Realismus zu glückliche Romanschlüsse verbietet.

Obrazcova ist eine erfolgreiche Schriftstellerin, die unter einem Pseudonym Karriere macht. Unter poetologischen Gesichtspunkten ist sie ein *alter ego* der Autorin Marinina selbst; eine Praktikerin, die den Mut aufgebracht hat zu schreiben, ohne dafür irgendwelche Schulungen durchlaufen zu haben.

Das verbindet sie Obrazcova mit Georgij Vajner⁷⁶, der ebenfalls aus dem aktiven Polizeidienst kam. Ein Kriminalschriftsteller, den man deutlich als Cameo von Georgij Vajner erkennt, macht in Marininas SVETLYJ LIK SMERTI (СВЕТЛЫЙ ЛИК СМЕРТИ; Im Antlitz des Todes) seiner Kollegin ein Kompliment.

Einst rief ein sehr bekannter Schriftsteller, einer der Großmeister des russischen Krimis, Tatjana an, um ihr seine Bewunderung auszudrücken. Nachdem er sich vorgestellt hatte, fügte er vorsichtig hinzu:

«... wenn dieser Name Ihnen etwas sagt.»

«Mein Gott!», rief sie erstaunt aus. «Ich bin doch mit Ihren Büchern groß geworden!»

«Jaja, groß sind sie geworden, und Sie sind zu einer guten Schriftstellerin herangewachsen», antwortete der Klassiker mit einem Lächeln.

75 Маринина, *Не мешайте ...*, 2000, loc. cit., стр. 357/358: «Вообще есть законы литературы. Литература не должна быть точным отражением реальной жизни, иначе зачем она вообще нужна. Если в книге все как в жизни, то зачем ее читать? Можно просто в окно посмотреть и увидеть все то же самое. [...] Помнишь, как у нас в школе учили? Отражение типического в типических обстоятельствах. Реализм. Кому этот реализм нужен? [...] А полная и безоговорочная победа добра над злом – это не типическое для наших сегодняшних условий. Но я про это и хочу читать. Для поддержания боевого духа.»

76 Der *Eksmo-Verlag* benutzte diese Szene des Telefonats fast wörtlich auf der Rückseite der 1999er Ausgabe von НЕ МЕШАЙТЕ ПАЛАЧУ unter Nennung des Namens von Georgij Vajner.

Das Kompliment war ihr besonders teuer, weil sie sich gerade an diesem Schriftsteller maß, denn seine Bücher hielt sie für das Eichmaß der Gattung.⁷⁷

Marinina bezieht sich damit indirekt auch auf die sowjetischen Traditionen in ihren Texten, die die Leser anscheinend schätzten. Tat'jana Obrazcovas derzeitiger Mann Stasov fungiert als *Scout* für die Wünsche des lesenden Publikums: Er interessiert sich für die Gründe des literarischen Erfolgs seiner Frau und fragt eine Verkäuferin, ob es auch etwas gibt, was ihr an den Büchern nicht gefällt. Die repräsentative Leserin vermisst weder Gewalt- noch Sex-Szenen, auch keine Action oder ein obligates *Happy-Ending*. Sie möchte lediglich, wenn von Essen die Rede ist, die genauen Rezepte erfahren.⁷⁸

Obrazcova ist stolz darauf, dass die Leute ihre Romane in der U-Bahn lesen, wengleich es ihr merkwürdig vorkommt, dass «die Zeitungen sie eine russische Agatha Christie nennen» und sie «zu den fünf besten Krimiautoren des Landes gezählt wird.»⁷⁹ Sie mustert ihre Leser und spricht mit Buchverkäufern, um zu ergründen, was die Leute an ihren Büchern fasziniert. Sie erfährt, dass vor allem Frauen ihre Texte kaufen, und wenn es Männer sind, dann sind sie älter als 40 Jahre.

Dass auch «echte Männer» dem Reiz des Rätselkrimis erliegen können, beweist Obrazcovas Ehemann Stasov, der die emotionale Ehrenrettung des klassischen Detektivkrimis gegenüber dem Thriller vornimmt. Auch er ein Kriminalist, denkt über Action- und Detektivelemente in seiner Arbeit nach:

Ihn reizte das berauschte Gefühl, das er jedes Mal empfand, wenn er sich aus Bruchstücken von Informationen, aus Bilanzen, Lieferscheinen und Kopien von Zahlungsanweisungen schließlich ein klares, anschauliches Bild von Amtsmissbrauch, Diebstahl, Betrug und Korruption ergab. Natürlich, organisiertes Verbrechen, das waren Bandenkriege, Leichen, Explosionen, Waffen, superschnelle Autos und die perfekte Technik, und die Bekämpfung dieser Verbrechen, das waren Risiko, Blut, Schweiß,

77 Маринина, А.: *Светлый лик смерти*. Москва: Эксмо, 1999, стр. 51: «Однажды Татьяне позвонил очень известный писатель, один из мэтров отечественного детектива, чтобы выразить ей свое восхищение. Представившись, он осторожно добавил

– ... если это имя вам что-нибудь говорит.

– Господи! – изумленно воскликнула она. – Да я выросла на ваших книгах!

– Что ж, вы хорошо росли и выросли в хорошего писателя, – с улыбкой ответил ей классик.

Комплимент был для нее особенно ценен, потому что именно на этого писателя она равнялась, считая его книги эталоном жанра.»

78 Маринина, «*Светлый ...*», 1999, loc. cit., стр. 62/63.

79 Маринина, «*Светлый ...*», 1999, loc. cit., стр. 49: «[...] газеты называют ее «русской Агатой Кристи» [...] «входит в пятерку лучших детективистов страны.»

tagelanges Warten im Hinterhalt, Schießereien, Verfolgungsjagden, Tod. [...] Aber kein eigenhändig gestellter Verbrecher weckte in ihm ein solches Hochgefühl, wie das aus den Dokumenten rekonstruierte Bild eines Verbrechens.⁸⁰

Trotzdem gab es eine deutliche Tendenz in den späten 1990er Jahren, den *detektiv* geschlechtsspezifisch zu bewerben: Thriller (*боевики*) für die Männer, Frauenkrimis (*женские детективы*)⁸¹ für die Frauen. Der Moskauer *Ėksmo-Verlag* hatte – zumindest eine Zeit lang – unterschiedliche Abteilungen⁸² für Männer- und für Frauenkrimis. Die Männer-Krimis bedürfen noch einer systematischen Bearbeitung. Es ist zu erwarten, dass sie eine archaische Männlichkeit und Gewalt als Konfliktlösungsstrategie propagieren.

6.6 DIE AKTUALITÄT DER ROMANE

Die 1990er Jahre waren durch große politische, wirtschaftliche und soziale Veränderungen geprägt, die faktisch alle Bereiche des öffentlichen Lebens betrafen und auch das Privatleben der meisten Bürger der ehemaligen Sowjetunion beeinflussten. Diese Veränderungen fanden Eingang in die Sujets der Kriminalromane.⁸³ Der Boom der übersetzten ausländischen Krimis ebte schnell ab und tauchte sogar als Topos in den heimischen Krimis auf. Auf Dauer bevorzugten die Leser Texte, die etwas mit ihrer eigenen Lebenswelt zu tun hatten. Immerhin suchten 1989 noch 10,6 % der Teilnehmer an einer großen repräsentativen Umfrage in Kunst und Literatur «am ehesten Antworten auf die Fragen [...], sie [sie] beweg[t]en».⁸⁴ *Nolens volens* boten die Autoren solche Antworten an, indem

80 Маринина, «Посмертный ...», 2004, loc. cit., стр. 201: «Его манило сладостное чувство, которое возникало каждый раз, когда из обрывочных сведений и разрозненных сухих документов, из балансовых отчетов, проводок, копий платежных поручений вдруг вырастала яркая и выпуклая картина злоупотреблений и хищений, мошенничества и взяточничества. Конечно, организованная преступность – это боевики, трупы, взрывы, оружие, сверхскоростные автомобили и самая совершенная техника, а борьба с этой преступностью – это риск, кровь, пот, многосуточные засады, стрельба, погони, смерть. [...] Но не один задержанный собственноручно преступник не вызывал у него такого чувства, как восстановленная по документам картина преступления.»

81 Vgl. das folgende Kapitel.

82 Vladimir Žukov beruft sich bei seinen Ausführungen zu den Ghostwritern auf Sergej Rubis, der Chef der Abteilung «Männer-Krimi» (начальник отдела мужского детектива) gewesen sein soll (Жуков, 2006, loc. cit.).

83 Vgl.: Franz, N.: «Perezžitki prošlogo? Die <Wende> im postsozialistischen Kriminalroman», in: Surynt, I./Zybura, M. (Hrsg.): *Die <Wende>. Die politische Wende 1989/90 im öffentlichen Diskurs Mittel- und Osteuropas*, Hamburg: DOBU Verlag, 2007, S. 342–356.

84 Lewada, *Die Sowjetmenschen*, loc. cit., S. 328. Das waren deutlich mehr als in Religion oder Ideologie (7,5 bzw. 5,6 %).

sie diese Lebenswelt modellierten. Der Schriftsteller Erofeev spricht von einer «flexiblen Heranführung des Lesers an die Schattenseiten eines wiedererkennbaren und echt wirkenden Lebens.» Dieses Wiedererkennen verknüpft er mit der Erfahrung von Kriminalität: «Der mächtige kriminelle Hintergrund Russlands macht ihre Krimis zu einem Serum gegen eine vage, alles durchdringende Angst.»⁸⁵

In *ŠESTĚRKI UMIRAJUT PĚRVYMI* (Шестерки умирают первыми; Mit verdeckten Karten, wörtl.: «Luschen sterben als erste») taucht die junge Kira auf, eine Figur, die durch die neue Freiheit überhaupt erst auf die Idee kam, ihre Schießfertigkeiten zu einem «Beruf» zu machen:

Es war das Jahr 1991, das Reden von der Mafia, von Auftragsmorden, von Waffen, die unkontrolliert von Hand zu Hand gingen, und von anderen fürchterlichen Dingen war allgegenwärtig, es war alltäglich geworden und erstaunte niemanden mehr. Der Gedanke, die ersehnten Summen Geldes zu dadurch verdienen, das Talent als Scharfschütze einzusetzen, suchte sie [Kira – Anmerkung des Verfassers] immer wieder heim.⁸⁶

Warum keine moralischen Hemmungen vorhanden waren, die einen solchen Schritt verhindert hätten, und dass dieses Fehlen möglicherweise auch ein Erbe der Sowjetzeit war, bleibt unerörtert.

Auf die Schnelligkeit der gesellschaftlichen Veränderungen reagierte Marina damit, dass sie Mitte der 1990er Jahre die Differenz zwischen Schreiben und beschriebener Zeit bis auf wenige Monate verringerte: Die Heldin war eine direkte Zeitgenossin der Leser und Leserinnen geworden, d. h. auch sie musste sich auf ihre Weise mit den Beschwerden des russischen Alltags der Jahre 1995 und 1996 auseinandersetzen. Die Rolle, die diese Lebenswirklichkeit in den Romanen spielte, wuchs. Das stand im Einklang mit der Marketing-Strategie des Verlags, der besonders auf «Realismus» als Qualitätskennzeichen der Romane setzte, indem er betonte, dass die Autorin die Polizeiarbeit aus eigener Erfahrung kennt.

Spielplatz der Ereignisse ist in der Regel Moskau. Das lesende Publikum erkennt in den Krimis nicht nur die Topographie wieder, sondern auch aktuelle Geschehnisse. Der am 31. Januar 1990 mit viel öffentlicher Aufmerksamkeit eröff-

85 Erofeev, «Мусор на ...», loc. cit. «[...] мобильное приобщение читателя к изнанке узнаваемой, всамделишной жизни» [...] «Мощный криминальный фон России делает ее детективы прививкой от смутного, всепроникающего страха.»

86 Маринина, А.: *Шестерки умирают первыми*. Москва: Эксмо, 2004, стр. 315: «Шел 1991 год, разговоры о мафии, наемных убийцах, бесконтрольно гуляющим по рукам оружия и прочих устрашающих вещах велись повсеместно, становились привычными и никако уже не удивляли. Мысль о том, чтобы зарабатывать вожаденные суммы, используя свой талант снайпера, посещала [...]»

nete erste russische Mac Donald's (Макдоналдс) wird erwähnt, und auch Lenins Rückbenennung in *Sankt-Petersburg*⁸⁷ taucht auf.

Russland erscheint in vielen Romanen der Reihe als ein nicht wirklich funktionsfähiges Land, weil die administrativen Strukturen weder auf der Ebene der Föderation noch der Region oder Stadt ihre Aufgaben erfüllen. In *IGRA NA ČUŽOM POLE* wird dies am Beispiel einer Provinzstadt vorgeführt, wo der Staat durch die Figur des Mafioso Denisov ersetzt wird, mit dem auch die Ermittlerin zusammenarbeitet. Dieser verfügt über *leadership*, das Kamenskaja gleich erkennt,⁸⁸ und er hat – wie er der Kriminalistin erklärt – ein nicht nur wirtschaftliches Interesse an seiner Stadt: «Mir ist nicht gleichgültig, was in meiner Stadt geschieht. Auch was auf dem Gebiet der Rechtsordnung geschieht.»⁸⁹ Der neue Bürgermeister⁹⁰ der Stadt gibt sich Illusionen hin, Denisov dagegen geht professionell vor. Er unterhält einen eigenen Sicherheitsdienst, den Anatolij Starkov, ein ehemaliger KGB-Mann, leitet. Starkov wird als loyaler und pflichtbewusster Mitarbeiter geschildert, der sofort die professionellen Qualitäten der hauptstädtischen Ermittlerin erkennt. Diese ihrerseits erkennt die lokale Autorität an und verabschiedet sich nach getaner Arbeit von Denisov – wie eine artige Tochter – mit einem Küsschen auf die Wange. Die Mafia – so suggeriert der Text – ist im besten Falle die Macht, die schon immer für Ordnung gesorgt hat. Einen solchen «Paten» gibt es 1993 auf der staatlichen Ebene noch nicht.

Als im April 1995⁹¹ der Staat seine Ausgaben drosselte, um der Inflation entgegenzuwirken, war eine der Folgen, dass das Geld fehlte, um die Gehälter und Pensionen der Staatsangestellten auszubezahlen. Monatlang blieben die Zahlungen aus. Kamenskaja und ihr Mann bekommen in *NE MEŠAJTE PALAČU* monatlang kein Gehalt – was 1996 in Russland bei den Staatsangestellten tatsächlich der

87 Маринина, «*Стечение ...*», 2003, loc. cit., стр. 158 и 224.

88 «Die dichten grauen Haare waren kurz geschnitten, das Gesicht war etwas grob, wie aus Holz geschnitzt, die Augen dunkel und aufmerksam, aber zugleich freundlich. Nastja erkannte in ihm sofort den CHEF» (Маринина, *Игра ...*, 2000, loc. cit., стр. 266: «Густые седые волосы коротко подстрижены, лицо грубоватое, словно вырубленное из дерева, глаза темные, внимательные, но в то же время приветливые. Настя внутренним чутьем сразу признала в нем Хозяина.»).

89 Маринина, *Игра ...*, 2000, loc. cit., стр. 267/268: «Мне безразлично, что происходит в моем Городе. В том числе и что происходит в сфере правопорядка.»

90 Dieser hat das studiert, was man in der Sowjetunion «Philosophie» nannte. Von ihm wird gesagt, dass er «[...] vom ersten Tag und mit ganzem Herzen an die politische Reform glaubte. [...] aufrichtig glaube er daran, dass man mit einer weisen und prinzipiellen Führung vieles zum Besseren wenden könne» (Маринина, *Игра ...*, 2000, loc. cit., стр. 276: «[...] с первого же дня и всей душой поверил в политическую реформу [...] искренне веря в то, что мудрым и принципиальным руководством можно многое изменить к лучшему.») Doch nicht der platonische Philosophenherrscher sorgt für das Wohl der Stadt – dies tut vielmehr der Mafioso, der zu einem weisen und sozial sensiblen, wenngleich machtbewussten alten Herren stilisiert ist.

91 Die Inflation – der Wechselkurs zum Dollar überstieg damals die Rekordmarke von 5000 Rubel – hatte eine massive Verschlechterung der Lebensverhältnisse zur Folge.

Fall war –, auch andere notwendige Investitionen der öffentlichen Hand werden nicht mehr getätigt: Auf den schlecht beleuchteten Straßen muss man zum Beispiel aufpassen, dass man sich in den tiefen Schlaglöchern nicht die Füße bricht.⁹²

Vor allem in den 1995 erschienenen Romanen denkt Marininas Heldin Kamenskaja über den Zustand der Gesellschaft nach. Sie unterhält sich mit ihrer Mutter, die eigentlich in Skandinavien lebt:

Du lebst schon ziemlich lange nicht mehr in Russland und deshalb weißt Du nicht, dass Gespräche über *Blat* heutzutage nicht mehr anstößig sind, niemand wird deshalb mehr verlegen und niemanden kommt es in den Sinn, sich darüber zu schämen. Wir sind alle gereizt, wir hassen alle einander.⁹³

Blat bedeutet: ein wechselseitiges Geben und Nehmen von Dienstleistungen, Finanzen, Sachwerten, ein Ordnungs- und Verteilungssystem, das in der Sowjetgesellschaft lange verschwiegen wurde. Für Kamenskaja macht sich der Sittenverfall nicht primär daran bemerkbar, dass die allgemeinen Spielregeln nicht mehr eingehalten werden, sondern – ganz individualistisch – jeder sein Problem auf ganz eigene Weise löst. Sie stört sich genau gesehen daran, dass alles so öffentlich passiert und dass man sich nicht wenigstens schämt. Hierbei spricht sie nicht von Tugenden, inneren Haltungen, gemeinsamen Zielen, Werten, die den Menschen zu ethischem Handeln befähigen, ihr geht es um die Einhaltung der Regeln. An diesem Punkt wird sichtbar, wie nahe Marininas Heldin dem sowjetischen Krimi letztlich doch wieder steht, denn die Einhaltung der Gesetze soll auch bei Marinina den ethischen Diskurs ersetzen.

Dementsprechend hatte auch einer der leitenden Beamten des Innenministeriums in einer wissenschaftlichen Qualifikationsarbeit Korruption nur unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten definiert. Er versteht Korruption als eine «Interaktion» (взаимодействие)⁹⁴ und spart dabei den moralischen Aspekt aus. *Blat* wird im wilden postsowjetischen Kapitalismus einfach zu einem in Teilen ungesetzlichen Geschäft, und «Wirtschaftsverbrecher [aus sowjetischen Zeiten] werden heutzutage rehabilitiert, sie waren angeblich einfach nur ihrer Zeit voraus gewesen.»⁹⁵

92 Маринина, *Не мешайте ...*, 2000, loc. cit., стр. 169.

93 Маринина, А.: *Смерть и немного любви*. Москва: Эксмо, 2000, стр. 212: «Ты слишком давно не жила в России, поэтому не знаешь, что в разговорах о блате сегодня уже нет ничего неприличного, их никто не стесняется и никому не приходит в голову по этому поводу обижаться. Мы все озлоблены, мы все друг друга ненавидим.»

94 Маринина, *Стечение ...*, 2003, loc. cit., стр. 119.

95 Маринина, *Стечение ...*, 2003, loc. cit., стр. 136: «[...] мало ли хозяйственников сегодня реабилитируют: мол, опередили свое время.»

Angesichts dessen erscheint zumindest die verordnete Massenkultur der Sowjetzeit mit der Ordnung, die sie für den Normalbürger garantierte, als ein Zielpunkt positiver Rückschau. Man wird davon ausgehen dürfen, dass viele Wähler Putins sich in den Überlegungen von Marininas Heldin wiedergefunden haben.

Was in Marininas Romanen zu funktionieren scheint, ist die Staatssicherheit. Diese taucht nicht besonders häufig auf, anscheinend je später die Romane erschienen, um so positiver. Natal'ja Ivanova hatte 2001 aus *Тот, кто знает* (*Тот, кто знает*; «Der, der weiß»), einem der späten Romane Marininas, eine nicht nur unterschwellige Sympathie für den Geheimdienst und seine Praktiken herausgelesen und ihre Ergebnisse auf der erwähnten von Mélat und Trofimova organisierten Konferenz vorgestellt: «Dies ist nicht nur in Bezug auf die *Organe*, auf die Geheimpolizei, ein äußerst politisch korrektes Buch. Es rechtfertigt die Aktivitäten des KGB-FSB als eine Kraft, die positive Veränderungen in der Gesellschaft organisiert.»⁹⁶ Marinina scheint sehr unwirsch reagiert zu haben, was Ivanova nicht davon abhielt, ihren Beitrag noch einmal in überarbeiteter Form zu veröffentlichen und dem ursprünglichen Titel den Untertitel *ПОЧЕМУ РОССИЯ ВЫБРАЛА PUTINA* (*Почему Россия выбрала Путина*; «Warum Russland Putin wählte») hinzuzufügen.

Die Welt der Romane Marininas soll als Abbild Russlands erscheinen. Zumindest bei den Paperback-Ausgaben wird auf dem Rückendeckel des Buchs vermerkt, dass Aleksandra Marinina, eine promovierte Juristin, als Oberstleutnant der Miliz mit Verbrechenanalysen betraut war.⁹⁷ Das deutet darauf hin, dass die Verkaufsstrategen dem Hinweis auf «Insiderkenntnisse» große Bedeutung zumäßen. Marinina – soll suggeriert werden – kennt das Metier, über das sie schreibt. Der Verlag lud damit dazu ein, in der Heldin Kamenskaja ein Stück der Autorin, die ja denselben Beruf hatte, zu sehen. Die Fiktion der verdeckten Autobiographie erhielt noch einmal eine Steigerung in der Fiktion der Zeitgenossenschaft.

96 Иванова, Н.: «Почему Россия выбрала Путина: Александра Маринина в контексте современной не только литературной ситуации» // *Знамя*, 2002, № 2: «Это – не только чрезвычайно политкорректная по отношению к органам, к тайной полиции, книга. Это – оправдание деятельности КГБ–ФСБ как силы, организующей позитивные сдвиги в обществе.»

97 So heißt es noch 2003 in einem Reprint von *Украденный сон* auf dem Cover: «Aleksandra Marinina, von der Ausbildung her Juristin, promoviert, arbeitet seit vielen Jahren in den Organen des Innenministeriums. In letzter Zeit verbindet sie die Arbeit bei der Miliz mit einer aktiven literarischen Tätigkeit» («Александра Маринина – юрист по образованию, кандидат наук, много лет работает в органах внутренних дел. В последнее время совмещает работу в милиции с активной литературной деятельностью.»).

6.6.1 BEDINGUNGEN DER POLIZEIARBEIT

Ein Grundproblem, das öfter angesprochen wird, besteht darin, dass die Wertschätzung für die Arbeit der Ermittler verloren gegangen ist – zumindest in deren Wahrnehmung. In *SMERT' I NEMNOGO LJUBVI* (Смерть и немного любви; Tod und ein bisschen Liebe) aus dem Jahr 1995 gibt es mehrere Gelegenheiten, bei denen Figuren die Vergangenheit und die aktuellen Zustände vergleichen. Eine wichtige Rolle spielt dabei der verlorengegangene Respekt. So macht sich der Kriminalist Selujanov folgende Gedanken, als ein Zeuge auf seine Fragen antwortet, er habe nicht vor, jedem Nächstbesten seine Meinung auf die Nase zu binden: ««So weit sind wir also schon», dachte Selujanov wehmütig. «Nun ist sogar ein Kriminalist, der damit befasst ist, zwei Mordfälle aufzuklären, ein Nächstbester. Und was kommt als nächstes?»»⁹⁸

In dem Maße, in dem die Angst vor dem Repressionsapparat des Staats schwand, wurde anscheinend der Respekt vor den Staatsorganen zunehmend weniger, was bedeutete, dass die Öffentlichkeit auch keine große Achtung mehr vor ihrer fachlichen Kompetenz hatte. Die Majorin Anastasija Kamenskaja ärgert sich nicht so sehr darüber, dass sie sich beim Staat, bzw. bei der Dienststelle keine Autorität mehr borgen kann, denn sie möchte ihre eigenen Leistungen anerkannt wissen. In diesem Punkt ist sie eher in der postsozialistischen Gegenwart angekommen als einige ihrer Kollegen.

Nicht nur die Achtung einiger Bürger fehlt, auch stehen Arbeit und Entlohnung in keinem vernünftigen Verhältnis. Kamenskajas Kollege Korotkov zum Beispiel bewohnt eine Zweizimmerwohnung in einem Plattenbau. In einem der Zimmer (acht Quadratmeter) lebt die bettlägerige Schwiegermutter, die an Inkontinenz leidet. Das andere Zimmer (14 Quadratmeter) bewohnen seine Frau, sein Sohn und er. Von seinem Arbeitgeber, dem Staat, fühlt er sich allein gelassen:

[...] niemanden interessiert es, wann du das letzte Mal gegessen hast, wie viele Stunden du im letzten Monat geschlafen hast, und ob dir die Tabletten gegen Kopfweh helfen. Und wenn du ein Magengeschwür hast und dir vor lauter Anspannung und fehlendem Schlaf die ganze Zeit der Kopf schmerzt, und dir keines von den Mitteln, die es in der Apotheke gibt, hilft, dann sind das deine Probleme, und nur deine. Wie das teurer werdende Benzin und die ewig undichten Schuhe und die nach Urin und Krankheit stinkende Hundehütte, die man hochtrabend «Zweizimmerwohnung im

98 Маринина, *Смерть и ...*, 2000, loc. cit., стр. 141: «Дожили, – с тоской подумал Селуянов. – Вот уже и работник уголовного розыска, раскрывающий два убийства, первый встречный. Дальше что?».

Plattenbau» nennt, mit winzigem Bad und ohne Fahrstuhl. Das sind deine Probleme, und niemand – weder der Staat, noch deine eigene Leitung – nimmt sie dir ab.⁹⁹

Ein Krimineller stellt Gordeev gegenüber folgende Prognose auf:

Zu diesen Marktverhältnissen, zum Kommerz und zum ganz großen Geld werden Dir deine Detektive weglaufen [...]. Wer bleibt? Wer etwas dümmer ist, unbeweglich, faul, [...] und die, die entweder für uns arbeiten oder die, die gelernt haben, Schmiergeld zu nehmen [...]. Das ist die natürliche Auslese, die euch bevorsteht, Gordeev.¹⁰⁰

Die ohnehin niedrige Bezahlung der Miliz wird in mehreren Romanen thematisiert. In *СТЕЧЕНИЕ ОБСТОЯТЕЛ'СТВ* vermutet der ehemalige Bandenboss dahinter ein System, eine große Konspiration: «Wer hat die Gehälter der Milizionäre so bemessen, dass man sich davon keine Wohnung, kein Auto kaufen kann? Du weißt es nicht? Aber ich weiß es. Das alles ist genau deshalb so gemacht worden, dass das Durchsickern von Informationen funktioniert.»¹⁰¹ Diese Prognosen erweisen sich als falsch, denn in demselben Roman ist ein zur Privatwirtschaft gewechselter ehemaliger Kriminalist integer und handelt sehr kooperativ.

Aber auch die technische Ausstattung der Ermittler ist veraltet, und Computer sind so gut wie nicht vorhanden. Wenn Kamenskaja ein Problem mit Datenverarbeitung lösen will, muss sie ihren Lebenspartner Čistjakov bitten, seinen Computer benutzen zu können. Die Verbrecherwelt dagegen ist mit modernster Technik ausgestattet, denn sie verfügt über die finanziellen Mittel dazu. In *УБИЈСА ПОНЕВОЛЕ* bittet Kamenskaja den Mafioso Denisov um Hilfe, woraufhin dieser

99 Маринина, *Посмертный ...*, 2004, loc. cit., стр. 217/218: «[...] никого не интересует, когда ты последний раз поел, сколько часов ты спал за последний месяц и помогают ли тебе таблетки от головной боли. И если у тебя язва, а от постоянного напряжения и недосыпа все время болит голова и не помогают уже никакие из имеющихся в аптеках лекарства, то это проблемы твои и только твои. Как и дорожающий бензин, и вечно протекающие ботинки, и пропахшая мочой и болезнью конура, которую выпренно именуют «двухкомнатной квартирой в панельном доме», с совмещенным санузлом и без лифта. Это твои проблемы, и никто, ни государство, ни твое собственное начальство, их решать не собирается.»

100 Маринина, *Стечение ...*, 2003, loc. cit., стр. 225–227: «Под эти рыночные отношения, под комерцию и прочие большие деньги твои сычки все разбегутся [...]. Кто останется? Кто поглупее, кто нерасторопный, ленивый, [...] кто или на нас работает, или научился взятки брать, [...]. Вот такой естественный отбор у вас грядет, Гордеев.»

101 Маринина, *Стечение ...*, 2003, loc. cit., стр. 225–227: «Кто милиционеру зарплату установил такую, что на нее ни квартиру, ни машину не купишь? Не знаешь? А я знаю. Все это специально было сделано, чтобы обеспечить утечку информации.»

ihr die neueste technische Ausstattung und erstklassige Leute schickt, unter anderem seinen unehelichen Sohn Sergej, gen. Bokr' (Biber). Mit dessen Hilfe kann der Mörder des Milizionärs überführt und die Unschuld Dašas, der zukünftigen Schwägerin Kamenskajas, bewiesen werden. Als Bokr' erschossen wird, mutmaßt Gordeev, Kamenskaja stehe nun tief in Denisovs Schuld, dieser aber macht keine Anstalten, eine Gegenleistung von ihr zu verlangen. Er bleibt auch in diesem Roman ein Über-Vater, der den Staat dort ersetzt, wo dieser versagt. Unter anderem in der Ausstattung seiner Kriminalmiliz.

6.6.2 DIE WELT DER REICHEN UND MÄCHTIGEN

Wie schon für die Romane anderer Autoren der 1990er Jahre gezeigt wurde, bleibt auch bei Marininas Werken oft eine Verbrechergruppierung im Hintergrund, die nur ansatzweise erkannt und nicht vollständig beseitigt werden kann.

Immer wieder stößt der Leser auf Erklärungen, dass hinter der Krise der öffentlichen Finanzen und anderen Beschwerlichkeiten und Unzulänglichkeiten des Alltags eine große Verschwörung von Politik und Verbrechen stehe. Politiker werden als besonders anfällig für Gesetzesübertretungen dargestellt. In UKRADENNYJ SON zum Beispiel führen die Ermittlungen zu einem Politiker, der Kriminelle beauftragt hat, etwaige Spuren von einer früheren Verfehlung zu verwischen und notfalls zu töten. Dabei kommen noch viele kleine Delikte anderer Personen ans Tageslicht, so z. B. ein Fall von Diebstahl geistigen Eigentums, der das Geheimnis des Titels löst.

Die Welt der Politik wird auch am Thema des Wahlkampfs vorgeführt, der in NE MEŠAJTE PALAČU eine wichtige Rolle spielt. Tatsächlich wurde am 16. Juni 1996 aus einem Aufgebot von elf Kandidaten der Präsident der Russischen Föderation gewählt.¹⁰² In diesem Kontext wirken die Hinweise auf die politischen, wirtschaftlichen und kriminellen Verflechtungen der fiktiven Personen wie eine «realistische» Antwort auf die Frage nach den tatsächlichen Strukturen. So heißt es z. B. über den Wahlkampf:

Hinter Mal'kov steht kriminelles Kapital, erworben aus dem Handel mit Waffen, Drogen und lebender Ware. Hinter beinahe jedem Kandidaten steht ein solches Kapital, der Unterschied besteht lediglich im Grad der Ungesetzlichkeit. Hinter den einen Präsidentschaftskandidaten stehen Erdöl und Gas, hinter den anderen die Schwerindustrie, hinter den dritten die Rüstungsindustrie, hinter den vierten die Banken. Jede Gruppierung

¹⁰² Boris El'cin erhielt 35,28 % der Stimmen, Gennadij Zjuganov 32,03 %, Aleksandr Lebed' 14,52 %, alle anderen jeweils deutlich weniger als 10 %.

verfolgt ihre Interessen, jede braucht ihren Präsidenten, das alles ist verständlich.¹⁰³

Es gibt in diesen Krimis zwar noch Idealisten unter den Politikern, die sich nicht nur bereichern wollen und das Wohl des Volks im Auge haben, sie sind aber eine kleine Minderheit.

Solche generellen Verdächtigungen erfüllen ihren Zweck in der fiktionalen Welt der Kriminalliteratur und sind deshalb ein erfolgreiches Erklärungsmuster. Für die Übertragung auf die gesellschaftliche Wirklichkeit ist die Konspiration jedoch viel zu einfach und problematisch in einer politischen Kultur, die – wie die Demokratie insbesondere – des Vertrauens bedarf. Anders gesagt: Sobald der Kriminalroman den Anspruch erhebt, realistisch zu sein, d. h. die außerliterarische Wirklichkeit zu beschreiben, sind simple Konspirationen politisch gefährlich, denn sie verstärken die Vorurteile der Leserschaft und zerstören Vertrauen.

Wie schon in den sowjetischen Kriminalromanen sind die Fälle überproportional oft in der Welt der Wohlhabenden angesiedelt. Diese hat für das Gros der Leserschaft einen gewissen Reiz, denn es ist eine Welt, die sie in der Regel nicht aus eigener Erfahrung kennt. In dem Roman SMERT' I NEMNOGO LJUBVI wird die Geschichte von der nicht zustande gekommenen Hochzeit im Hause Bartoš erzählt. Dieser Erzählstrang dient zur Kontrastierung: Während die Welt, in der sich Kamenskaja privat bewegt, zwar nicht gerade von bitterer Armut gekennzeichnet ist, bereitet ihr doch die Inflation ernsthafte Sorgen. Solche Probleme hat ein Geschäftsmann wie Istvan Bartoš nicht, er spielt vielmehr mit dem Gedanken, nach Kalifornien überzusiedeln.

In ihrem vierten Roman der Kamenskaja-Serie, UBIJCA PONEVOLE aus dem Jahr 1995, verbindet die Autorin ihre Heldin auch privat mit den Wohlhabenden, indem sie Kamenskajas Halbbruder Aleksandr in das Figureninventar einführt. Dieser ist acht Jahre jünger als seine Halbschwester und kommt aus der zweiten Ehe ihres Vaters. Er ist ein Geschäftsmann (бизнесмен), verheiratet, hat ein Kind und eine Freundin. Er steckt seiner Schwester Geld zu, damit sie sich unauffällig in dem sehr hochpreisigen Modeladen umsehen kann, in dem Daša arbeitet.

103 Маринина, *Не мешайте ...*, 2000, loc. cit., стр. 176: «За спиной Малькова стоит криминальный капитал, нажитый торговлей оружием, наркотиками и живым товаром. Почти за каждым кандидатом какой-то капитал стоит, и разница заключается только в степени его криминальности. За одними кандидатами в президенты – нефть и газ, за другими – тяжелая промышленность, за третьими – оборонка, за четвертыми – банки. Каждая группировка преследует свои интересы, каждой нужен свой президент, тут все понятно.»

Zu der Welt des Glammers gehört auch das Filmmilieu, in dem die Handlung des Romans POSMERTNYJ OBRAZ angesiedelt ist. Sie spielt im September 1995. Beim Film geht es neben dem Geld und dem Glamour auch um Ausschweifungen. Die Frau des Direktors Mazurkevič – er selbst ein rechtschaffener Mensch – bricht regelmäßig aus, um fremde Männer kennenzulernen, mit denen sie in deren Autos Sex hat. Im Laufe der Zeit gesellt sich öfter eine alkoholabhängige gealterte Schauspielerin dazu. Mazurkevičs Konkurrent Rudnik wird als übler Geschäftemacher charakterisiert, einer der Mitarbeiter leiht sich Geld, das er nicht zurückzahlen gedenkt.

Die Welt der Filmleute erscheint einerseits als eine Ausnahmewelt, fast unwirklich, denn die Lebensumstände der Schönen und Reichen sind ein deutliches Kontrastprogramm zu dem Alltag, den die Kriminalisten leben. Die nach europäischem Standard sanierte Wohnung der Schauspielerin oder die geschmackvoll eingerichtete Wohnung des Musikredakteurs Leonid Degtjar' stehen in krassem Gegensatz zu den Verhältnissen, in den etwa Korotkov wohnt. Andererseits ist die Kinowelt aber auch so, wie sich den Kriminalisten das alltägliche Leben darstellt:

[...] in Moskau ermordete man weiter Leute – unter anderem Bankiers, Politiker, Journalisten, bekannte Rechtsanwälte –, und die Mitarbeiter der Kriminalmiliz hasteten von einem Verbrechen zum nächsten, unternahmen die ersten unabdingbaren Schritte, hatten aber keine Erfolge und vergaßen schnell, was in der Woche zuvor geschehen war.¹⁰⁴

Trotzdem oder deshalb bleiben Leute wie Kamenskaja und Korotkov bei der Kriminalmiliz.

6.6.3 DAS PRIVATE GLÜCK

Einen nicht geringen Raum nehmen in den Romanen Nastjas private Angelegenheiten ein, und das heißt unter anderem, dass ihr Alltag als berufstätige Frau, aber auch ihre Sicht auf das Leben, ihre Vorstellungen von Partnerschaft und ihre Zukunftspläne angesprochen werden. Kamenskaja hat zum Beispiel in dem Roman ŠESTĚRKI UMIRAJUT PERVYMI eingewilligt, nun doch ihren Leša zu heiraten, und ihre zukünftige Schwägerin Daša sucht für sie die passende Garderobe

104 Маринина, *Посмертный ...*, 2004, стр. 269/270: «[...] в Москве продолжали убивать – в том числе банкиров, политиков, журналистов, известных адвокатов, – сотрудники уголовного розыска судорожно метались от одного преступления к другому, делая первые неотложные шаги, ничего не успевали и быстро забывали о том, что произошло неделю назад.»

aus. Nachdem Daša schon in dem Roman *UBIJCA PONEVOLE* ihre spätere Schwägerin so ausführlich über Mode aufgeklärt hatte, dass die Niederschrift mehrere Druckseiten füllte, ist auch in diesem Roman und in *SMERT' I NEMNOGO LJUBVI* das Thema der Mode nebenbei, aber unübersehbar, präsent.

Die Hochzeitpläne sind eine Gelegenheit für Beobachtungen zu den Voraussetzungen für eine gelingende Partnerschaft, bzw. Ehe und Familie. Was das bedeutet, wird hier am Beispiel einer der Nebenfiguren gezeigt: Ēlja, die einzige Tochter des reichen Geschäftsmanns Istvan Bartoš, wird von zwei jungen Männern umworben. Während der mittellose aber anscheinend sehr virile Philosoph Valerij Turbin der nicht sehr intelligenten Ēlja ein erfülltes Sexualleben verspricht, bietet der Geschäftsführer der väterlichen Firma, Marat Latyšev, ihr ein Leben im Luxus. Marat gelingt es schließlich, Valerij als Rivalen auszustechen und sagt ihm offen: «Ja, was den Sex angeht, bin ich Ihnen unterlegen, aber Sie, gerade als Philosoph, müssten doch wissen, dass der Sex etwa 80 Prozent der Ehen stiftet, aber keine einzige weder zusammenhält noch stärkt.»¹⁰⁵

Im Lauf ihrer Ermittlungen lernt Kamenskaja eine Menge Leute kennen, die gerade geheiratet haben, es werden aber auch andere Formen von Beziehungen gezeigt, die von Eifersucht und Gewalt geprägt sind. Da ist z. B. eine Familie, in der die Tochter der Mutter den Bräutigam für deren zweite Ehe ausgespannt hat – was die Mutter erst auf dem Standesamt merkt. Unterschiedliche Nebenfiguren scheitern in der Ehe, weil sie nicht wirklich darauf vorbereitet sind. Da der Wohnraum knapp ist, heiraten viele Paare sehr jung und haben entsprechend früh Kinder. Sie unterschätzen die Belastungen, die ein gemeinsames Leben mit sich bringt und gehen dann schnell auseinander, zumal die Scheidung ohne große bürokratische Hindernisse vollzogen werden kann. Das verführt dazu, die Ehe nur noch als Formalität zu betrachten, die es ermöglicht, ungestört auf eine gewisse Zeit mit einem Partner zusammenzuleben.

Kamenskaja dagegen hat sich lange überlegt, ihren Partner zu heiraten. Sie kennt ihn zu diesem Zeitpunkt schon so lange, dass sie in Erklärungszwang gerät, warum sie nach so vielen Jahren des Zusammenlebens ohne Registrierung eine solche überhaupt noch anstrebt. Sie weiß, dass gleiche Interessen, einander ergänzende Fähigkeiten und die Gewöhnung aneinander eine solide Grundlage für eine Partnerschaft bilden.

Auch in ihrem beruflichen Umfeld gibt es fast nur brüchige Partnerschaften. Der erste Roman der Serie hält für dieses Berufsfeld sogar eine eigene Theorie parat: Der Kriminalist Jurij Korotkov zum Beispiel ist zwar verheiratet, fühlt sich in seiner Ehe aber so wenig wohl, dass er sich auf eine Liebschaft mit Ljudmila,

105 Маринина, *Смерть и ...*, 2000, loc. cit., стр. 183: «Да, я в плане секса хуже вас, но вы, опять-таки как философ, не можете не понимать, что секс создает восемьдесят процентов браков, но не удерживает и не скрепляет ни одного.»

einer ebenfalls wenig glücklichen Kollegin aus dem Innenministerium, die er als Zeugin kennenlernt, einlässt. Ljudmila, die ihm Avancen macht, erklärt ihm:

Als ich noch als Untersuchungsführerin arbeitete, habe ich von meinem Mann alles Mögliche mitbekommen. Dann verstand ich, dass mit einem Mitarbeiter der Miliz verheiratet zu sein ein Beruf ist, den nicht jeder bewältigt. [...] ihr braucht besondere Frauen, solche, die euch helfen, dass ihr euch nicht mit all dem Schmutz ins Bett legt.¹⁰⁶

Solche besonderen Frauen sind anscheinend selten, und es sind eigentlich nur der Abteilungsleiter Gordeev und Kamenskajas Kollege Lesnikov, von denen berichtet wird, dass sie eine harmonische Ehe führen. Dahinter steht natürlich die ganze Tradition literarischer Detektive, die meistens Singles (Dupin, Holmes, Father Brown, Miss Marple, ...) sind oder als Ehepartner wenig häuslich. Jenseits der literarischen Tradition aber ist dies auch ein Motiv des Realismus.

Aus Kamenskajas Biographie wird erzählt, dass sie 1960 geboren wurde. Ihre Mutter ist Professorin in einer philologischen Disziplin, an die Stelle des wieder verheirateten leiblichen Vaters trat ein Stiefvater, ein mittlerweile pensionierter Kriminalist namens Leonid Petrovič, der auch in fast jedem späteren Roman erwähnt wird und zu dem seine Stieftochter ein gutes Verhältnis hat. Die Mutter, die schon lange in Schweden lehrt, hat dort Anfang der 1990er Jahre einen Freund, den die Tochter in UKRADENNYJ SON in Rom kennenlernt, und auch der in Moskau verbliebene Stiefvater tröstet sich mit einer Freundin. In UBIJCA PONEVOLE, dem vierten Roman, taucht Kamenskajas jüngerer Halbbruder Aleksandr auf, der mit seiner ihm gesetzlich angetrauten Frau eine Tochter hat und von seiner Freundin ein zweites Kind erwartet. Ein gewisses Maß an Promiskuität gilt in den Romanen als normal.

In den meisten Romanen herrscht als allgemeines Lebensgefühl eine Mischung von Hedonismus und Skeptizismus vor, der auch schon für die spätsowjetische Periode typisch war: Man nimmt die Welt wie sie ist, großen Ideen oder gar Utopien steht man misstrauisch gegenüber. Auch der private Lebensentwurf ist auf ein Situations-Management zusammengeschnürt, bei dem man ein kleines bisschen Glück dort ergattert, wo man es gerade findet. Das ganze Feld der Sexualität ist im Grunde nur biologisch konnotiert und bleibt – wie manche andere Felder auch – ohne moralische Wertungen. Nastja verbittet sich diese moralischen Wertungen ganz explizit von ihrer Mutter, die im Ausland lebt: «Du

106 Маринина, *Стечение ...*, 2003, loc. cit., стр. 231: «Пока работала следователем, нахлебалась от мужа всякого. Потом поняла, что состояние в браке с работником милиции – это профессия, которой далеко не каждый может овладеть. [...] жены вам нужны особые, такие, которые помогали бы вам не ложиться в постель во всей этой грязи.»

kannst nicht vorstellen, wie wir hier leben [...]. So sind wir jetzt, Mama, böartig und stumpsinnig, und du hörst nicht auf, uns an den christlichen Begriffen von ‚Gut‘ oder ‚Böse‘ zu messen.»¹⁰⁷

Nicht immer ist das Einverständnis in die sexuellen Handlungen gewährleistet, in einigen Romanen wird die Vergewaltigung als Delikt erwähnt. Im SMERT' I NEMNOGO LJUBVI taucht die 15-jährige Larisa auf, die als 13-Jährige von acht Jungs vergewaltigt wurde und dann von dem 18-jährigen Sergej Artjuchin getrötet wird. Als er zwei Jahre später vom Militärdienst zurückkommt, wird sie seine Geliebte und verschafft ihm sogar ein Alibi, als er seinerseits ein junges Mädchen vergewaltigt.¹⁰⁸

Probleme in der Partnerschaft und scheiternde Ehen kannte schon der sowjetische Kriminalroman, neu ist, dass über Libido und Sexualität überhaupt gesprochen wird.

6.6.4 DIE ANDEREN

Die meisten Figuren der Romane gehören ethnisch der Mehrheit an. Das betrifft auch die Verbrecher, so dass der Umstand, dass die Frau, die in IGRA NA ČUŽOM POLE die verbrecherische Filmcrew organisiert, einen deutsch-jüdischen Familiennamen hat, eine Ausnahme ist und kein Anlass, der Autorin Antisemitismus vorzuwerfen. In einigen wenigen Fällen wird das Jüdisch-Sein zum Anlass, auf die Ausreise von Verwandtschaft nach Israel hinzuweisen.

Der Umstand, dass Michail Davidovič Larkin in NE MEŠAJTE PALAČU vom KGB mit seinem Jüdisch-Sein erpresst wird, macht vielmehr die alltäglichen antisemitischen Benachteiligungen der 1970er Jahre sichtbar: Man droht ihm, wie oben beschrieben – eine Drohung, die im Zusammenhang mit anderen Minderheiten nicht erwähnt wird.

Analog dazu ermöglicht der Umstand, dass Alina Vaznis in POSMERTNYJ OBRAZ Lettin ist, kleine Hinweise darauf, wie sich das in den 1990er Jahren immer wieder in der russischen Öffentlichkeit diskutierte Verhältnis der Balten zu den Russen gestaltete.

Anders sieht die Situation bei Ausländern aus, die vor 1991 außerhalb der Sowjetunion, aber im sozialistischen Lager lebten. Über diese Zeit der Sowjetjahre erzählt eine Szene aus NE MEŠAJTE PALAČU: Sauljak, als Sohn eines sowjetischen Diplomaten in Ungarn aufgewachsen, glaubte, es sich leisten zu können, eine Dienstverpflichtung nach Ungarn oder in die Tschechoslowakei zu ver-

107 Маринина, «Смерть и ...», 2000, loc. cit., стр. 213/214: «[...] ты даже не представляешь, как мы здесь живем [...]. Мы теперь такие, мама, озлобленные и тупые, а ты продолжаешь мерить нас христианскими понятиями ‚добрый‘ или ‚злой‘.»

108 Маринина, «Смерть и ...», 2000, loc. cit., стр. 311.

weigern. Bevor man ihn einer psychiatrischen Behandlung unterzog, versuchte man es mit dem Appell an die Familientradition und an russisch-vorsowjetische Denkmuster:

Dein Vater, Gott hab ihn selig, arbeitete auch mit diesen Leuten, freundete sich aber nicht an. Es ist an der Zeit, mein Sohn, dass Du das verstehst. Sie sind Katholiken, und das heißt, sie haben eine andere Art zu denken, und sie können jederzeit ganz und gar zu unseren Feinden werden.¹⁰⁹

Dass der Vorsitzende des KGB, für den der Atheismus selbstverständlicher Teil der Ideologie sein sollte, einem verstorbenen Diplomaten – und sei es auch nur als Redewendung – den Himmel wünscht, und vor allem, dass er an die traditionellen russisch-orthodoxen Abgrenzungen gegenüber den westlichen Kirchen appelliert, gehört zu der für Ausländer nicht immer leicht verständlichen Verschmelzung russischer und sowjetischer Kategorien.

Dabei sind nicht nur die Katholiken verdächtig: Wenn in den Romanen Marininas Religion überhaupt auftaucht, dann als merkwürdige Verhaltensweise. In dem Roman *УБИЙЦА ПОНЕВОЛЕ* trauert eine Mutter um ihren Sohn, der als Junge von Jugendlichen erschlagen worden war. Die Tochter Liza wurde darüber gemütskrank. Der Zeichenlehrer Sotnikov meint, sie habe sich «in die blödsinnige religiöse Idee von der Unsterblichkeit der Seele verrannt», die Mutter «hat sich sogar [!] taufen lassen».¹¹⁰ Diese Frau drängt ihren Mann, die Mörder des Sohnes zu töten, sonst fände er keine Ruhe.

Das Unverständnis für Religion ist ein weiteres Erbe der Sowjetzeit.

109 Маринина, *Не мешайте ...*, 2000, loc. cit., стр. 249: «Твой отец, царствие ему небесное, тоже работал, а не дружил с этими людьми. Пришло время тебе это понять, сынок. Они – католики, а это значит, у них другое мышление, и они вполне могут в любую минуту стать нашими врагами.»

110 Маринина, *Убийца ...*, 2003, loc. cit. стр. 39: «[...] ударились в религиозную мусть о бессмертии души.» [...] «[...] даже [!] крещение приняла.»

7 Der russische Frauenkrimi (*ženskij detektiv*, женский детектив)

Dass der *Ėksmo-Verlag* spätestens 1998 den Umschlag und die jeweils dritte Seite der Marinina-Romane mit dem Slogan «Krimi – mit den Augen einer Frau» («Детектив – глазами женщины») versah, weist darauf hin, dass der weibliche Blick als ein zentrales (vor allem verkaufsförderndes) Qualitätsmerkmal angesehen wurde. Auch der Umstand, dass sehr bald weitere Frauen Krimis mit Frauen als zentralen Heldinnen schrieben, stützt die These, dass Merkmale wie Bodenständigkeit und «Weiblichkeit» das Ihre zum Erfolg beitrugen. Marinina nahm das Werbeargument vom *weiblichen Blick* in ihre Standard-Antworten auf, die alle Personen zur Hand haben, die viel interviewt werden, und erklärte treuherzig:

[...] ich bin [...] eine Frau und habe einen weiblichen Blick auf die Welt. Wenn vor mir zwei Sammlungen von Geschichten liegen, von denen die eine von einer Frau, die andere von einem Mann geschrieben wurden, mag ich die erste mehr, weil sie mir verständlicher ist, diese Sichtweise ist mir klar.¹

Literaturkritik und Literaturwissenschaft prägten damals den Begriff *Frauenkrimi* (женский детектив), und verschiedene Literaturwissenschaftlerinnen nahmen die Vermutung, dass die Texte auch deshalb attraktiv waren, weil sie aktuelle

1 Ажгихина, Н.: «Миссис Джекилл и миссис Хайд» (Беседа с Александрой Мариной) // *Независимая газета, Ex libris*, 1998, No. 1 (15 Jan.), стр. 256: «[...] я [...] женщина и у меня женский взгляд на мир. Когда передо мной сборники рассказов, написанных женщиной и написанных мужчиной, мне первый нравится больше, потому что он мне понятнее, мне понятна эта точка зрения.»

Modelle von Frauenrollen transportierten, als Ausgangshypothese für eine Reihe von Forschungen. Das Phänomen des russischen Frauenkrimis ist so umfangreich, dass es einer Würdigung in einer eigenen Untersuchung bedürfte – hier können nur einige Beobachtungen zusammengestellt werden, die aus der Perspektive der Gattungsgeschichte relevant erscheinen. Sicher ist: der Erfolg Marininas ist nicht allein auf den weiblichen Blick zurückzuführen.

Die Theoretikerinnen des Frauenkrimis schlagen als Definition dieses literarischen Typus eine dreifache Beteiligung von Frauen vor: Es handle sich um Krimis, die von Frauen über Frauen für Frauen geschrieben werden.² Hartmute Trepper spricht in diesem Zusammenhang von einer «feste[n] ‹MarktGattung›»,³ die es seit 1997 in Russland gebe. Diese blicke auf eine Gesamtauflage in mehrstelliger Millionenhöhe zurück und umfasse hunderte Titel.⁴ In der Tat spricht vieles dafür, den erfolgreichen Verkauf als wichtigstes Indiz dafür zu nehmen, dass hier eine veritable Untergattung entstanden war. Buchläden richteten in den Jahren 1998/1999 spezielle Abteilungen mit den Krimis einheimischer Autorinnen ein, und der besonders aktive *Ėksmo-Verlag* kennzeichnete – wie bereits erwähnt – viele seiner Frauenkrimis mit dem Etikett: «Aus dem Blickwinkel der Frau». Nicht zuletzt tauchten, seit Aleksandra Marinina in den Charts ganz nach oben gekommen war, plötzlich viele neue Autorinnen auf, die auf die offensichtliche Nachfrage reagierten und den Markt bedienten. Dabei entwickelten sie das Grundmuster Marininas weiter und testeten aus, welche Varianten in Figurenzeichnung und Erzählmuster auf dem Markt funktionierten.

Die Definition des Genres über die dreifache Beteiligung von Frauen birgt ein methodisches Problem: Während sich relativ einfach herausfinden lässt, ob Frauen über Frauen schreiben, bedarf die Komponente «Zielgruppe: Frauen» einer gewissen Präzisierung im Hinblick darauf, was es überhaupt heißt, «für Frauen über Frauen» zu schreiben. «Frauen» sind – wie die entsprechende Theorie nicht müde wird, zu betonen – nicht einfach Frauen. *Gender* als soziales Geschlecht wird als ein Konstrukt und als solches in Bewegung und ständig im Dis-

2 Da es auch Frauen gibt, die ohne explizite Gender-Implicationen Kriminalliteratur schreiben, reicht das Geschlecht des Autors für die Definition nicht aus. Eine der in der Sparte des wirtschaftspolitischen Krimis (политико-экономический детектив) erfolgreichen Autorinnen ist zum Beispiel Julija Latynina, die Romane wie *Вомба дѣла банкѣра* (1995; *Bombe für den Banker*), *Охота на излѣвѣра* (1999; *Oxota na izljubra*; «Jagd auf den Hirsch») oder *Промзона* (2003; *Промзона*; «Industriegebiet») veröffentlicht hat.

3 Trepper, H.: «Die neuen Frauenkrimis in Rußland», in: Engel-Braunschmidt, A. et al. (Hg.): *Mord hat Konjunktur. Zeitgenössische Kriminalliteratur aus Nordosteuropa*. Kiel: Landeszentrale für politische Bildung, 2001, S. 47–52, hier: S. 47.

4 Im Jahr 1997 wurde die Krimiautorin Aleksandra Marinina zur Super-Mega-Bestseller-Autorin erklärt, innerhalb von zwei Jahren hatte sie mehr als 20 Millionen Exemplare verkauft. (Vgl. Kasper, K.: «Die Poetik eines Bestsellers im Rußland von heute. Aleksandra Marininas Roman *Smert' i nemnogo ljubvi* (Tod und ein bißchen Liebe)», in: Cheauré, E. (Hg.): *Kunstmarkt und Kanonbildung. Tendenzen in der russischen Kultur heute*. Berlin: Arno Spitz, 2000, S. 201–218).

kurs gedacht. Einige Wissenschaftlerinnen lesen die den Romanen inhärenten Vorstellungen von Weiblichkeit als unterschiedliche Angebote an die Leserinnen, sich damit zu identifizieren⁵ und, im Extremfall, diese sogar als Verhaltensmuster zu übernehmen. Diese Identifikation geht über das hinaus, was man für die Kriminalliteratur allgemein annimmt, dass die Leser sich nämlich mit den «Guten» gegen die «Bösen» verbünden. Im Frauenkrimi – so die Annahme – gibt es eine weibliche Solidarität, es verbünden sich die Leserinnen mit den weiblichen «Guten» auch deshalb, weil sie Frauen sind.

Die Vorstellungen von «Weiblichkeit», die in den Romanen zu finden sind, sind nur in Ausnahmefällen mit Emanzipations- und Frauenrechtsthemen verbunden. Dieser Themenkomplex wird bekanntlich von den Frauen in Russland viel weniger als relevant angesehen als in den westlichen Gesellschaften. Darüber hinaus zielt die Bestseller-Literatur eines jeden Landes auf den Mainstream. Dieser war im Russland der 1990er Jahre, die Vorstellungen von Weiblichkeit betreffend, üblicherweise eher konservativ.

Geht man davon aus, dass die Autorinnen in den Texten «ausprobieren», welche Vorstellungen von Weiblichkeit besonders gut ankommen, erscheint die zunächst statisch gedachte Trias der «Frauen»-Implikation (von – über – für) dynamisch. Sie hat einen internen Rückkopplungsmechanismus: Autorinnen vermuten zunächst bestimmte Erwartungen und dosieren und mischen die frauenbezogenen Alltagsthemen in ihren Texten. Wenn sich der vermutete Bedarf tatsächlich in Verkaufszahlen bestätigt, «funktioniert» die Gattung als Markt-gattung.⁶

Allein der Moskauer Verlag *Ėksmo-Press*, der die bekanntesten Autorinnen der 1990er und frühen 2000er Jahre verlegt und auch nachträglich erfolgreiche Autorinnen anderer Verlage abgeworben hat, brachte 1999 weit über 100 Titel unter dem Oberbegriff *Frauenkrimi* heraus. Wiederauflagen, Sammelbände, Umgruppierungen zwischen den Serien und das Anschließen neuer Serien mit alten Titeln erschweren den Schluss auf die absolute Zahl von Neuerscheinungen. Um das Jahr 2000 waren bei *Ėksmo* acht von 13 Frauenkrimi-Serien einzelnen Autorinnen zugeordnet, davon zwei Aleksandra Marinina. Auch deshalb müssen die Facetten des Subgenres *Frauendetektiv* anhand von Texten unterschiedlicher Autorinnen untersucht werden. Dabei spielen die Verkaufszahlen eine wichtige Rolle.

Die größten Gesamtauflagen hatten Ende des Jahres 2000 Aleksandra Marinina mit über 25 Millionen Exemplaren bei 23 Romanen und Polina Daškova

5 Unterhaltungsliteratur ist gerade deshalb beliebt, weil sie die Gruppe, der sich die Leser zugehörig fühlen, emotional stützt, beziehungsweise ihr schmeichelt. Das lesende Publikum will sich in den wichtigsten Figuren wiedererkennen.

6 Dann setzt sich auch noch ein Prozess in Bewegung, der den Erfolg und den Nachahmungseffekt zu stimulieren sucht. Jede potentielle Leserin wird unter Druck gesetzt: «Auch du musst lesen, was schon Zigtausende gelesen haben».

mit fünf Millionen und 12 Titeln. Ihnen folgen Tat'jana Poljakova mit 20 Titeln (Auflage drei bis vier Millionen) und Marina Serova mit knapp zwei Millionen Exemplaren und ca. 65 Titeln. Eine Internetseite *Отечественный женский детектив* (Heimischer Frauenkrimi) wies noch 2021 mehrere Dutzende weiblicher Autoren und hunderte von Texten aus.⁷

Die Verkaufszahlen suggerieren, dass – zumindest in den 1990er Jahren – das Interesse der Leserinnen stieg, Frauen und deren Alltag in den Texten dargestellt zu sehen. In der sowjetischen Epoche war es üblich, dass die Literatur im Zeichen des *Sozialistischen Realismus* viele Probleme des Lebens aufgriff, sie zum Teil aber sehr ideologisiert darstellte. Schon in der Schule hatten die Sowjetbürger gelernt, das Buch sei ein «Lehrer des Lebens» (книга – учитель жизни). Dass man aus fiktionalen Werken auch etwas über das «richtige» Leben lernen könne, davon ging auch Marinina aus, als sie in ihrem ersten Kamenskaja-Roman *СТЕЧЕНИЕ ОБСТОЯТЕЛ'СТВ* in einer Szene die Lern-Funktion ansprach. Eine Frau schaut sich eine Folge einer ausländischen *Soap-Opera* an und kommentiert diese:

Das ist natürlich keine hohe Kunst – keine Frage. Solche Filme belehren die Leute, wie man sich in moralisch-ethisch schwierigen Situationen verhalten soll. Sie lehren eine einfache Wahrheit: wenn du jemanden liebst, dann halte den, den du liebst nicht für schlechter und nicht für dümmer als dich selbst.⁸

An Marininas Romanen könne man den Umgang mit Gefühlen lernen, meint Anatolij Višnevskij, der – ohne erkennbare Anzeichen von Ironie – deren Typus von Kriminalroman in die Tradition Gustave Flauberts *L'ÉDUCATION SENTIMENTALE* stellt, indem er ihn «einen zeitgenössischen Roman zur <Erziehung der Gefühle> [nennt]. Erziehung durch Unterhaltung.»⁹

Auf die Gestaltung bestimmter Situationen – und gegebenenfalls der damit verbunden «einfachen Wahrheiten» – soll im Folgenden besonders geschaut werden.

7 <https://www.livelib.ru/genre/Отечественный-женский-детектив/authors> [31.10.2023]. Eine Zusammenstellung internationaler Autorinnen findet sich bei <https://knigopoisk.org/filter/genres/98> [31.10.2023].

8 Маринина, *Стечение ...*, 2003, loc. cit., стр. 199: «Это, конечно же, не высокое искусство, кто спорит. Но такие фильмы учат людей, как правильно поступать в сложных с морально-этической точки зрения ситуациях. Они учат простой истине: если любишь, не считай своего любимого хуже или глупее себя.»

9 Вишевский, А.: «Феномен Марининой: нетрадиционный подход к детективному жанру» // Мела, Э./Трофимова, Е. (изд.): *Творчество Александры Марининой как Отражение Современной Российской Ментальности*. Международная конференция, составленная 19–20 октября 2001 г. Париж: Институт Славяноведения, 2002, стр. 146: «[...] современный роман <воспитания чувств>: основная цель автора – воспитание посредством развлечений».

7.1 MARININAS ROMANE ALS FRAUENKRIMIS

Das Phänomen *Frauenliteratur* als Aspekt der Romane Marininas wurde vielfach untersucht, in Russland selbst allerdings nur sehr wenig. Dort wurde Marinina vorrangig als ungewohntes literarisches Phänomen diskutiert. Im Ausland, wo die Veränderungen in der literarischen Kultur Russlands ebenfalls aufmerksam zur Kenntnis genommen wurden, setzten sehr schnell Untersuchungen ein, in denen dem Frauenthema als ein Phänomen, das sich der Marktwirtschaft verdankte, große Wichtigkeit beigemessen wurde.

In Frankreich machte Hélène M  lat¹⁰ bereits 1998 auf die Romane aufmerksam und organisierte 2001 zusammen mit Elena Trofimova die schon erwähnte internationale Konferenz. Viele Beiträge sind dem «Weiblichen» gewidmet, zum Teil mit deutlich feministischen Intentionen. So sieht zum Beispiel Irina Savkina von der Universität Tampere die Autorin unfairem Kritik der mächtigen Männer ausgesetzt:

Marinina als «nicht Ich», als «Andere», als Projektion von versteckten Phobien und Begierden. [...] Zwei Aspekte sind besonders deutlich gekennzeichnet: Hierarchisch und nach Geschlecht. *Das Andere* (Marinina) ist in erster Linie *profan und feminin (weiblich)*. Die genannten Aspekte sind eng miteinander verbunden: Das Weibliche ist die «Maske» des Profanen, auch des «sowjetischen», des Einfachen, der Masse.¹¹

Leonid Geller betont dagegen die Konventionalität der Weiblichkeitsentw  rfe, auch bei Marinina.¹² Im deutschsprachigen Ausland machte Karlheinz Kasper¹³ früh auf Marininas Erfolg aufmerksam und legte ein Jahr später eine Einzelanalyse vor.¹⁴ Auch Sara H  gi¹⁵ diskutierte die ersten Romane Marininas vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen und literarischen Situation. Spezieller der

10 M  lat, H.: «Le roman policier russe: L'exemple d'Alexandra Marinina», in: *La Revue russe*. 13. 1998. p. 25–38.

11 Savkina, I.: ««Гляжусь в тебя, как в зеркало ...». Творчество Александры Марининой в современной русской критике: гендерный аспект» // Мела/Трофимова, «Творчество ...», 2002 loc. cit., стр. 12: «Маринина как «не Я», как «Другое», как проекция скрытых фобий и желаний. [...] Особенно явно при этом маркированы два аспекта: иерархический и гендерный. Другое (Маринина) – это прежде всего профанное и женское (бабское). Названные аспекты тесно связаны: женское – это «маска» профанного, а также «совкового», простого, массового.»

12 Геллер, Л.: ««Когда женщины смеются последними»: замечания о женском детективе» // Мела/Трофимова, «Творчество ...», 2002, стр. 54–68.

13 Kasper, K.: «Das literarische Leben in Rußland 1998. Erster Teil: Favoriten, Provokateure und Trendsetter». *Osteuropa*, 49 (1999), H. 5, S. 452–469.

14 Kasper, «Die Poetik ...», 2000, loc. cit., S. 201–218.

15 H  gi, S.: «Aleksandra Marinina und ihre Krimis», in: *Osteuropa*, 50 (2000), H. 3, S. 304–310.

Frauenrollen nehmen sich Hartmute Trepper¹⁶ und Anna Olshevska¹⁷ an. Während Olshevska – wie übrigens auch Boden¹⁸ einige Jahre später – den Frauenkriminalroman im Kontext der allgemeinen Umwälzungen und Neuerungen des russischen Buchmarkts diskutiert, sucht Trepper in Marininas Romanen nach «Vorstellungen von der Verschiedenartigkeit weiblicher Existenzen» und stellt die These auf, an der Heldin Kamenskaja würden «verschiedene Facetten von Weiblichkeit verhandelt».¹⁹ Außerdem würde gezeigt, wie «Konflikte im professionellen Bereich und der <gender-Front>» gelöst werden können – oder auch nicht. Schließlich werde «die Kategorie Geschlecht [...] zur Problematisierung von Machtverhältnissen» eingesetzt. Verschiedene Typen von Frauen und Konflikte zwischen den Geschlechtern gibt es aber in fast jeder Art von narrativen Texten, die Besonderheit ist in der Tat nur, dass weibliche Ermittler in der russischen Tradition des Genres – speziell auch während der sowjetischen Jahrzehnte – so gut wie nie vorkamen und sich in einer Männerdomäne deshalb erst einmal Anerkennung verschaffen mussten.

Deshalb sind hier die Aspekte der Sujets zusammengestellt, die im weiteren Sinn mit Gender verbunden sind und keine unmittelbare Funktion für die Aufklärung des Falls haben.

7.1.1 PRIVATLEBEN UND BERUF

In der Sowjetgesellschaft waren Frauen normalerweise von einer erzwungenen Doppel- und Mehrfachbelastung betroffen: Beruf und Haushalt, und vor allem die Kindererziehung wurde oft allein ihnen zugeschrieben. In diesem Kontext spielt die Hauptfigur Anastasija Kamenskaja die Kombination von Berufstätigkeit und kinderloser Privatperson durch. In dem ersten Roman ist Kamenskaja 32 Jahre alt und mit Aleksej Čistjakov liiert, in SMERT' I NEMNOGO LJUBVI, dem siebten Roman, heiratet sie, im zwölften Roman ist sie bereits acht Monate verheiratet. Sie hat wenig Interesse an Hausarbeit, nennt sich selbst faul und überlässt auch die Küche gerne ihrem Partner. Trepper nennt ihn «die beste denkbare <Ehefrau>».²⁰

Kamenskaja arbeitet als Profilerin und ist beruflich sehr erfolgreich. Da sie zu viel sitzt, hat sie ständig Rückenschmerzen und Probleme mit dem Kreislauf. Sie

16 Trepper, H.: «Die neuen Frauenkrimis ...», 2001, loc. cit.

17 Olshevska, A.: «Eine Welt von Frauen für Frauen. Frauenkrimis in Russland heute», in: Dies. (Hg.): *Realitäten*. Bochum: Institut für Deutschlandforschung/Lotman-Institut für russische und sowjetische Kultur, 2004, S. 109–130. (Ost-West-Perspektiven; Bd. 4).

18 Boden, D.: «Russian <world-class> Literature: Russian Detective Novels since the 1990s», in: *Narodna umjetnost: Croatian journal of ethnology and folklore research*, 46 (2009), № 1, p. 51–60.

19 Trepper, «Die neuen Frauenkrimis ...», 2001, loc. cit., S. 48.

20 Trepper, «Die neuen Frauenkrimis ...», 2001, loc. cit., S. 48.

liebt das abstrakte Denken, zeichnet Schemata ihrer Fälle und erkennt an einem kalten Gefühl in der Magengegend, wenn sie der Lösung nahe ist. Kaffee und Zigaretten helfen ihr bei der Konzentration.

In ihrem Arbeitskollektiv wurde ihre Kompetenz nicht sofort anerkannt: «Die Kriminalisten in Gordeevs Abteilung akzeptierten Nastja keineswegs auf Anhieb. [...] Die Anerkennung für ihre Arbeit wuchs nur langsam und unter Schwierigkeiten. Dafür ließen diejenigen, die unmittelbar mit ihr arbeiteten, nichts auf sie kommen.»²¹

Bald gilt sie als besonders erfolgreiche und für Kriminelle besonders gefährliche Fahnderin. Ihr Chef rät ihr, diesen Ruf zu pflegen, denn er sei wichtiger als tatsächlicher, subjektiv empfundener Erfolg. Außerhalb ihrer Arbeitsstelle tun sich männliche Kollegen öfter schwer damit, sie anzuerkennen. Auf den Hochmut der Provinzmilizionäre in IGRA NA ČUŽOM POLE wurde oben schon verwiesen, genauso wie auf die zwei Agenten aus dem Sicherheitsdienst, die es an Takt und Wertschätzung fehlen lassen.

Ihrer Rolle als Privatperson ist sich Kamenskaja viel weniger sicher. Manche Männer erkennen ihre verborgene Attraktivität und machen ihr Komplimente, auf die sie meistens aber nur unwillig reagiert. Durch die betonte Zurückhaltung ihrer Attraktivität gerät sie fast nie in Rollenkonflikte zwischen der «Kriminalistin» und der «Frau». Diese Zurückhaltung geht so weit, dass sie sich ohne ihre eigene Weiblichkeit definiert. Ihrem Kollegen gegenüber meint sie:

«Ach, Jura, Frauen sind etwas Furchtbares.»
 «Könnte man denken», spöttelte Korotkov. «Und du selbst, was bist du?»
 «Ich, mein Lieber, bin keine Frau», lächelte Nastja. «Ich bin Kriminalist weiblichen Geschlechts. Das sind zwei große und ein kleiner Unterschied.»²²

Der kleine Unterschied ist das Geschlecht. Nastja bezeichnet sich immer wieder als Computer auf Beinen. Hinzu kommt, dass die Libido bei ihr nicht besonders ausgeprägt ist, so dass der Umgang mit dieser für sie einfacher ist.

Das genaue Gegenteil zu Nastja wird in der Figur der im Roman als ausgesprochen gutaussehend beschriebenen Viktorija Eremina entworfen, die zwar als Sekretärin in einer Firma angestellt ist, dafür aber kaum professionelle Qualitäten

21 Маринина, *Стечение ...*, 2003, loc. cit., стр. 32/33: «Сыщики гордеевского отдела признали Настю далеко не сразу. [...] Признание приходило медленно и трудно. Зато теперь те, кто непосредственно работал с ней, готовы были пылинки с нее сдувать.»

22 Маринина, *Посмертный ...*, 2004, loc. cit., стр. 143:

«Ох, Юрочка, бабы – страшная штука.
 – Можно подумать, – фыркнул Коротков. – А сама-то ты кто будешь?
 – Я, миленький, не баба, – улыбнулась Настя. – Я – сыщик женского пола. Две большие разницы и одна маленькая.»

zeigt. Ihre Aufgabe besteht darin, zu wichtigen Kunden «nett zu sein». Nastja bezeichnet ihre Tätigkeit als die einer «fest angestellten Prostituierten.»²³

Während es in den sowjetischen von Männern verfassten Kriminalromanen über Frauen im Kriminaldienst bisweilen heißt, sie hätten «ihre eigenen Qualitäten, die wir nicht haben. [...] Zum Beispiel eine außergewöhnliche Intuition und eine außergewöhnliche Beobachtungsgabe»²⁴, verzichtet Marinina darauf, Fahnderqualitäten auf das Geschlecht zurückzuführen. Kamenskaja «füllt einfach eine männliche Rolle aus. Sie ist die Personalisierung der Umkehrung von Gewohnheiten und bestätigt damit indirekt die etablierten Stereotypen.»²⁵

Die Geschlechterdifferenz schlägt sich bei ihr darin nieder, dass Kamenskaja Männer zum Teil anders wahrnimmt, als diese sich untereinander wahrnehmen. Tauchen neue Figuren auf, wird häufig erwähnt, ob die Männer sympathisch, gutaussehend o. ä. sind. So sieht sie etwa, dass der tölpelhaft wirkende Untersuchungsführer Ol'sanskij «ein ungewöhnlich schönes Gesicht und große Augen mit mädchenhaft langen Wimpern»²⁶ hat. Auch andere Männer findet sie schön, bisweilen attraktiv.

7.1.2 ÄUSSERE ERSCHEINUNG

Kamenskaja wird als relativ groß und schlank beschrieben. Sie hat unauffällige graublunde Haare und kleidet sich gerne nachlässig, einfach mit Jeans und Pullover. Sie verfügt allerdings über einen großen Vorrat an schicker moderner Kleidung und Kosmetika, mit denen ihre im Ausland lebende Mutter sie versorgt. Seit sie einmal ihren Stiefvater am Telefon hatte sagen hören, sie sei völlig unauffällig, ist sie sich auch sicher, dass ihre Selbsteinschätzung als «graue Maus» (серая мышка)²⁷ richtig ist.

Sie war eine unscheinbare graue Maus mit einem ausdruckslosen Gesicht. [...] Obwohl sie durchaus etwas machen konnte, wenn sie sich Mühe gab. Mit einem gekonnt aufgelegten Make-up sah sie sehr hübsch aus, sogar schön. Und was die Figur angeht, so hatte Gott es ohnehin gut mit ihr gemeint. [...] Sie kam mit grün schimmernden Katzenaugen aus dem Bad,

23 Маринина, *Украденный ...*, 2003, loc. cit., стр. 34: «[...] как штатную проститутку [...]».

24 Адамов, *Инспектор ...*, 1978, loc. cit., стр. 243: «У них свои качества, которых у нас нет. [...] Например, особая интуиция и особая наблюдательность.»

25 «Anastasija simply fulfills a male role. She personalizes the reversal of commonplaces and thus confirms established stereotypes indirectly.» Boden, «Russian ...», 2009, loc. cit., p. 57.

26 Маринина, *Украденный ...*, 2003, loc. cit., стр. 27: «[...] удивительно красивое лицо и огромные глаза с девически длинными ресницами.»

27 Маринина, *Стечение ...*, 2003, loc. cit., стр. 159.

schön und elegant, das Haar hoch über dem Nacken zu einem geheimnisvollen Knoten verschlungen. Ja, Nastja Kamenskaja war jetzt sehr schön.²⁸

Sie kann sich also mit ein wenig Aufwand in eine ausgesprochen attraktive Erscheinung verwandeln, sie muss aber mit Rückenschmerzen bezahlen, wenn sie ihre gewohnten flachen Schuhe gegen Schuhe mit einem höheren Absatz tauscht. Deshalb tut sie es nur selten, wie in der zitierten Szene in *УБИЙЦА ПОНЕВОЛЕ*, wo sie Aleksej Čistjakov auf ein Bankett begleitet.

Die Reduktion der Attraktivität auf solche Ausnahmesituationen steht in einem starken Kontrast zu der in den 1990er Jahren in vielen Städten Russlands beobachteten Überbetonung der Attraktivität durch Kleidung und Kosmetika.²⁹ Kamenskaja steht dafür, dass diese für einen beruflichen Erfolg nicht nötig sind.

Der 1996 veröffentlichte Roman *SVETLYJ LIK SMERTI* wartet mit einem dazu konkurrierenden Bild auf. Kamenskajas Petersburger Kollegin, die Ermittlerin Tat'jana Grigor'evna Obrazcova ist eher klein und rundlich. Sie gehört zu dem in Zentralrussland relativ häufig anzutreffenden Phänotyp, den Evgenij Zamjatin 1922 die «wahre russische Schönheit» (*настоящая красавица русская*) genannt und mit subtiler Ironie beschrieben hat: «wie die Wolga, gemessen, langsam, breit, vollbrüstig.»³⁰ Man darf diese Romanfigur wohl auch als Reaktion auf das seit mehr als einem halben Jahrzehnt propagierte Schönheitsideal werten. Die westlichen Firmen, die ihre Produkte auf dem nun geöffneten russischen Markt anboten, hatten nur in Ausnahmefällen ihre Werbung eigens den Gegebenheiten des Landes angepasst und mit ihren extraschlanken Models ein Schönheitsideal propagiert, von dem sich viele Russinnen ausgeschlossen sahen.³¹

28 Маринина, *Убийца ...*, 2004, loc. cit., стр. 11–17: «Она – невзрачная серая мышка с блеклым, невыразительным лицом, [...] Хотя, если не лениться и сделать грамотный макияж, она может стать очень хорошкой, даже красивой, а уж фигурой ее бог и без того не обидел, [...]. Она вышла из ванной, сверкая кошачьими глазами, изящная и элегантная, с поднятыми высоко на затылок и уложенными замысловатым узлом волосами. Да, Настья Каменская сейчас очень хороша собой.»

29 Die langjährige Korrespondentin der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* widmete dem Frauenbild mehrere Artikel. In einem heißt es: «In dem klimatisch vergleichsweise unwirtlichen Land wachsen Schönheiten, die ihren Reiz mit hohen Schuhen, duftigen Kleidern und viel Anmut in Szene setzen. [...] Nicht wenige westliche Männer glaubten, in Rußland ein letztes Refugium echter Weiblichkeit gefunden zu haben.» (Holm, K.: «Marilyns Erbinen. Blondinen bevorzugen Juwelen: Die russischen Frauen wissen, wer ihre besten Freunde sind.» // *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2006, Nr. 165 (19. Juli), S. 38).

30 «[...] und nicht irgendeine zappelige Petersburger Wespe.» (Замятин, Е.: «Русь» // тот же: *Собрание сочинений в 4 томах*. München: Neimanis 1982, стр. 45: «[...] как Волга, вальжжаная, медленная, широкая, полногрудная. [...] не какая-нибудь там питерская вертунья-оса, [...]»)

31 Wie sie dem Verfasser berichteten.

Diesem Frauentypus gibt die Figur der Obrazcova die Gewissheit, dass nicht lange schlanke Beine und eine schmale Taille der Schlüssel zum Erfolg bei Männern sind: Margarita, die frühere Frau ihres derzeitigen Mannes, die beim Film arbeitet und «eine Schönheit [...] mit schlankem Luxuskörper und ganz tollen Beinen» ist, fühlt sich geradezu gekränkt, dass Stasov nun mit Obrazcova verheiratet ist. Sie versteht ihn nicht und nennt ihre Nachfolgerin «eine Kuh mit den Augen eines Ferkels». ³² Obrazcova selbst erklärt ihrer Kollegin Kamenskaja: «Die schlanke Taille und die langen Beine – das ist alles Unsinn, glaub mir. Das haben sich die Männer selbst ausgedacht, sie glauben naiv daran und wundern sich dann, warum sie bei einer dicken, wenig schönen Frau bleiben [...].» ³³

Stasov, ihr Mann, scheint der Beweis für diese einfache These zu sein. Er ist beruflich erfolgreich, kinderlieb und weiß zu schätzen, dass Obrazcova seiner Tochter eine gute Ersatzmutter ist. Dazu eine gute Köchin und beruflich sehr erfolgreich. Sie strotzt nur so vor weiblichem Selbstbewusstsein, achtet auf ihr Äußeres und kleidet sich geschickt: «Nichts Helles, keine Rüschen, keine Blümchen, keine horizontalen Streifen und ähnlich unvoreteilhaftes Design.» ³⁴ So macht sie den Umstand wett, dass ihr Typ derzeit nicht das Maßstab für Attraktivität und «gutes Aussehen» ist. Mit Obrazcova fügt Marinina dem Figurenspektrum ihrer Romane einen Identifikationstypus hinzu, der bis dahin unterrepräsentiert war.

Das Thema Bekleidung wird immer wieder angesprochen, und sei es nur, um darauf zu verweisen, dass nach den Jahren des *deficit* und der Knappheit die Russen nun beim Shoppen im Türkeiurlaub «nörglerisch die Blusen, Kleider, Shirts und Sportanzüge» ³⁵ betrachten, aber nicht kaufen. Anknüpfungspunkt, um exklusive Mode zu thematisieren, ist Daša, die Freundin von Kamenskajas Bruder Aleksandr. Sie arbeitet im Geschäft *Orion*, «in dem die Preise sogar in Valuta unerschwinglich sind.» ³⁶ Die Kriminalistin beobachtet sie, um sicher zu sein, dass Daša nicht in kriminelle Machenschaften verwickelt ist. Der *incognito*-Besuch in dem Laden hat also einen beruflichen Hintergrund, wird aber auf fast zehn Druckseiten beschrieben: die Feststellung der Konfektionsgröße, die ausführliche Beratung zu vorteilhaften Schnitten und Farben.

Die Funktion dieser im Sujet nur locker verankerten Digression ist offensichtlich: Den Leserinnen, die sich diese Bekleidung nicht leisten können, soll eine

32 Маринина, *Светлый* ..., 1999, loc. cit., стр. 55: «Красавица [...] с роскошным стройным телом и потрясающими ногами» [...] «коровой с пороссячими глазами» [...]

33 Маринина, *Светлый* ..., 1999, loc. cit., стр. 122: «Это все чушь про стройные талии и длинные ноги, можешь мне поверить. Это придумали сами мужики и наивно в это верят, а потом страшно удивляются, почему не могут бросить толстую некрасивую бабу [...]

34 Маринина, *Светлый* ..., 1999, loc. cit., стр. 143: «Ничего светлого, никаких кружочков, цветочков, горизонтальных полосочек и прочего «веселеньского» антуража.»

35 Маринина, *Светлый* ..., 1999, loc. cit., стр. 24: «[...] придиричиво разглядывали майки, блузки, сарафаны, спортивные костюмы.»

36 Маринина, *Убийца* ..., 2004, loc. cit., стр. 54: «[...] где цены даже в валюте запредельные.»

Idee davon vermittelt werden, was in solchen Geschäften geschieht, die sie wohl nie von Innen sehen werden. Und warum man deutlich mehr als eine Stunde brauchen kann, bis man die richtige Bekleidung gefunden hat.

7.1.3 LEIDENSCHAFT, ATTRAKTIVITÄT, PARTNERSCHAFT

Marinina stattet ihre Hauptheldin mit vielen intellektuellen Qualitäten aus, die sie zu einer überdurchschnittlich guten Ermittlerin machen, Kamenskaja entdeckt an sich aber öfter «einen moralischen Defekt»,³⁷ bisweilen bezeichnet sie sich auch als «Missgeburt» (урод). Damit beschreibt sie ihren Mangel an Empathie und sozialer Sensibilität, Qualitäten, die Frauen sonst landläufig zugeschrieben werden. Die Fähigkeit, sich in die Gefühlswelt anderer Menschen hineinversetzen zu können, gehört nicht zu ihren Stärken.

Da Marinina ihre Heldin auch ohne starke Libido konzipiert hat, kommt Kamenskaja als Ermittlerin nicht in die Verlegenheit, sich durch die erotische Anziehung einer Person ablenken zu lassen. Das Thema der Attraktivität wird anhand anderer Figuren durchgespielt, zum Beispiel Obrazcova. Von ihr wird gesagt, sie habe, obwohl sie nicht dem üblichen Schönheitsideal entspricht, eine Ausstrahlung, der kein Mann widerstehen kann, eine «die Männer hypnotisierende Weiblichkeit».³⁸ Worin diese besteht, bleibt für die Leserin – und erst recht für den männlichen Leser – rätselhaft. Obrazcova aber nimmt für sich in Anspruch: «Ich kenne das Geheimnis [...] der Liebe. Ich weiß, was einen Mann an einer Frau festhalten lässt. [...] Deshalb bekomme ich trotz aller meiner überflüssigen Kilos und meines mehr als ernsthaften Berufes jeden Mann, den ich bekommen will.»³⁹

Hier ist man also wieder bei der seit ältesten Zeiten besungenen «Zauberhaftigkeit» der Frau, die den Mann becirren kann und als Rollenvorstellung für den Alltag zwischen Beruf und Haushalt wenig tauglich ist.

Umgekehrt gibt es aber auch Frauen, die sich auf rätselhafte Weise von einem Mann angezogen fühlen. Dazu gehört zum Beispiel Kira, die dem Ermittler Platonov, als er sich verstecken muss, Unterschlupf gewährt. Platonov wirkt auf sie sehr anziehend. Kira, die eigentlich eine gefühlskalte Mörderin ist, bemerkt, dass es «noch so etwas gab [...], was nicht zu greifen war, nicht zu sehen, nicht zu hören, was aber einwandfrei funktionierte. Vielleicht war es die vielgerühmte Se-

37 Маринина, *Убийца* ..., 2004, loc. cit., стр. 229: «[...] какой-то моральный дефект.»

38 Маринина, *Светлый* ..., 1999, loc. cit., стр. 142: «[...] гипнотизирующая мужчин жественность.»

39 Маринина, *Светлый* ..., 1999, loc. cit., стр. 123: «[...] я знаю тайну [...] О любви. О том, что удерживает мужчину возле женщины. [...] Поэтому, несмотря на все мои килограммы и более чем серьезную профессию, я могу получить любого мужчину, какого захочу.»

xualität selbst?»⁴⁰ Seine Ausstrahlung hat aber nur bis zu einem gewissen Punkt Wirkung auf sie. Auch bei Platonov bleibt eine letzte Reserviertheit bestehen, obwohl Kira als eine ausgesprochen schöne Frau geschildert wird, und er sich von ihr verzaubert fühlt.

Was Partnerschaften angeht, sind diese in Marininas Romanen – wie oben beschrieben – nur in Ausnahmefällen lebenslange Bindungen traditioneller Art, das heißt langlebige monogame Ehen. Die Menschen werden relativ schnell miteinander intim. Obwohl viele Figuren in den Romanen heiraten, sind diese Ehen oft nur von kurzer Dauer, wobei die relativ leichte Scheidungsprozedur das ihre dazu beiträgt.

Trotzdem sind Trennungen anscheinend oft noch Anlass zu Gerede. Das stört zum Beispiel Kamenskajas Mutter. Als diese einmal aus Schweden nach Moskau kommt, zeigt sie ein großes Interesse daran, mit Mann und Tochter in der Öffentlichkeit gesehen zu werden. Daraus schließt die Tochter, «dass die Mutter mit ihrem schwedischen Liebhaber Schluss gemacht hatte. Und nun will sie den Leuten, die von ihrer Beziehung wussten, zeigen, dass bei ihr alles in Ordnung ist, und dass sie eine wunderbare Familie hat, die zu verlassen sie nicht einmal gedacht hatte. «Mein Gott, typisch Frau», dachte Nastja für sich.»⁴¹

Die Kriminalistinnen Kamenskaja und Obrazcova sind als Romanfiguren ohne den Rollenkonflikt «berufstätige Frau» vs. «Mutter» konzipiert. Kamenskaja hat mit 18 Jahren ein Kind abgetrieben⁴², später ist von Kindern nicht mehr die Rede, weder als Möglichkeit noch als Wunsch. Auch Obrazcova ist kinderlos. Wenn sie in Moskau ist, betätigt sie sich als Ersatzmutter für Stasovs Tochter.

Für viele Mütter aber war und ist die Doppel- und Mehrfachbelastung aus Haushalt, Beruf und Kindererziehung die schwierigste Aufgabe in einer Partnerschaft. Auch deshalb wurde später für viele russische Frauen die Rolle als «Nur»-Hausfrau und Mutter erstrebenswert. Dieser Rollenkonflikt ist für die Hauptheldinnen in Marininas Romanen ausgeklammert. An ihnen werden nur Akzeptanzprobleme durchgespielt, nicht die schwierigen Konflikte. Bei genauerem Hinsehen sind Marininas Romane unter Gendergesichtspunkten vielfach ähnlich oberflächlich, wie sie mit ihrer Vorliebe für Konspirationen und nostalgischer Sehnsucht nach starken Ordnungskräften politisch nicht unproblematisch sind.

40 Маринина, *Шестерки ...*, 2004, loc. cit., стр. III: «[...] что-то еще было такое [...], не осязаемое, не видимое, не слышное, но действующее безотказно. Может, та самая пресловутая сексуальность?»

41 Маринина, *Смерть и ...*, 2000, loc. cit., стр. 283: «[...] что мать порвала со своим шведским возлюбленным. И теперь хочет показать людям, которые знали о ее романе, что у нее все в порядке и замечательная семья, которую она не думала бросать. «Господи, как по-женски», – засмеялась про себя Настя.»

42 Маринина, *Украденный ...*, 2003, loc. cit., стр. 87.

7.2 DIE ROMANE VON POLINA DAŠKOVA

Polina Daškova⁴³ ist seit 1998 als Krimiautorin tätig. Bis 2020 veröffentlichte sie etwas mehr als 20 Romane, im Durchschnitt also etwa einen pro Jahr, was in diesem Metier nicht unbedingt viel ist. Von der Serienproduktion in ihrem Berufsfeld entwirft Daškova in ihrem zweiten Roman *MESTO POD SOLNCEM* (Место под солнцем; Club Kalaschnikow, wörtl.: «Ein Platz unter der Sonne») ein satirisches Bild:

Hinter [dem] Pseudonym [Kuz'ma Gljukozov] verbarg sich ein ganzer Konzern, der jährlich rund ein Dutzend Romane über Frol Dobrecov produzierte. [...] Innerhalb von vier Jahren hatte das fleißige Quintett nicht nur Unsummen verdient, sondern sich auch in die Herzen der dankbaren Leser geschrieben. [...] Für die Journalisten und die breite Öffentlichkeit [...] übernahm der ehemalige Sowjetdichter Vladimir Simonovič die Rolle des Kuz'ma Gljukozov, [...]. Natürlich hatten viele Journalisten die Wahrheit schnell herausgefunden und stellten Simonovič in verschiedenen Interviews immer wieder heimtückische Fragen bezüglich der kollektiven Produktion. Kuz'ma Gljukozov lächelte herablassend und sagte, derartige Gerüchte amüsierten ihn [...].⁴⁴

Diese Sätze wirken fast wie eine Parodie der oben zitierten Antworten Marininas zu ihrer Produktivität. Während bei Marininas Romanfigur *Obrazcova* mit Sympathien von ihren U-Bahn fahrenden Leserinnen spricht, verachtet in demselben Roman *MESTO POD SOLNCEM* der Kinostar *Krestovskaja* die Leserinnen der Romane, nach denen ihre Filme gedreht werden: «Fährst du mit der Metro? [...] Siehst Du da Gesichter, auf denen auch nur der Hauch eines Gedankens

43 1960 in Moskau geboren, besuchte Daškova, die bürgerlich *Poljačenko* heißt, ab 1979 das Gor'kij-Institut für Literatur und nahm anschließend Tätigkeiten in verschiedenen Redaktionen auf. Sie publizierte zunächst Lyrik, bevor sie sich dem Krimigenre zuwandte. Sie ist verheiratet und Mutter zweier Töchter und hat – wie sie selbst erzählt – das Pseudonym ihrer zweiten Tochter *Daša* zu Ehren gewählt. Die erste Vermutung des Verfassers, die Namenswahl könne eine Hommage an eine der nicht sehr zahlreichen schreibenden Frauen aus der russischen Literaturgeschichte, die Gräfin *Ekaterina Daškova* (1743/44–1810), sein, findet sie ehrend, aber unzutreffend.

44 *Дашкова, П.: Место под солнцем.* Москва: Астрель, 2003, стр. 69/70: «Глюкозов являлся фигурой вымышленной, под псевдонимом работал целый концерн, лепивший романы про Фрота Добрецова по дюжине в год. [...] За четыре года ретивая пятерка заработала не только огромные деньги, но и покорила сердца благодарных читателей. [...] Для журналистов и широкой общественности роль [...] Кузьмы Глюкозова играл бывший советский поэт Владимир Симонович, [...]. Разумеется, нашлось немало журналистов, которые быстро докопались до истины и пытались в разных интервью задавать Симоновичу каверзные вопросы насчет коллективного творчества. Кузьма Глюкозов снисходительно усмехался и говорил, что его забавляют подобные слухи [...].»

ist? Schau Dir mal die Physiognomien in öffentlichen Verkehrsmitteln an, schau sie Dir genauer an und denk daran: Das sind unsere kostbaren Zuschauer.»⁴⁵

Anders als bei Marinina sind metaliterarische Hinweise dieser Art ausgesprochen selten. Daškova macht das ästhetische Segment, in dem sie ihre eigenen Texte verortet, nicht zum Thema. Ihr geht es – wie noch genauer zu zeigen sein wird – um handwerkliche Perfektion. Vor allem ihre positiv gezeichneten Figuren bemühen sich ernsthaft, in ihrem Beruf ihr Bestes zu geben. Selbst Krestovskaja spielt in den Filmen, die auf den verachteten Büchern beruhen, ihre Rollen mit großer Professionalität, wenn auch mit dem Ziel, möglichst viel Geld damit zu verdienen.

7.2.1 DIE ROMANE ALS KRIMINALROMANE

Daškovas Texte bilden im Gegensatz zu den Romanen Marininas keine Serie, auch sind die Heldinnen keine Kriminalistinnen im Staatsdienst. In den Texten werden zwar beamtete Ermittler erwähnt und als handelnde Personen beschrieben, im Zentrum stehen jedoch Frauen, die eher zufällig – in der Regel als Opfer – mit dem Verbrechen in Kontakt kommen und die Konfrontation mit dem Verbrechen als Herausforderung erleben.

Der erste Roman, *KROV' NEROŽDENNYCH* (*Кровь нерожденных*; Lenas Flucht, wörtl.: «Das Blut der Ungeborenen»), erschien 1998 und erzählt in 26 Kapiteln die Geschichte einer schwangeren Journalistin.

Elena Poljanskaja ist hochschwanger, als ein Arzt sie mit der Diagnose, das Kind sei tot, in eine Klinik im Moskauer Umland bringen lässt. Poljanskaja schöpft Verdacht und flieht am frühen Morgen aus dem Krankenhaus. Sie merkt, dass sie von einem Krankenwagen verfolgt wird und lässt sich von Goša, einem jungen Mitarbeiter ihrer Redaktion, helfen. Dieser vermittelt ihr einen Kontakt zu Sonderermittler Krotov, der zwar offiziell keinen Ermittlungsgrund erkennt, sich aber privat um Poljanskaja kümmert. Diese ist ins Visier einer Gruppe skrupelloser Geschäftsleute geraten, die in Zusammenarbeit mit Ärzten ein hoch wirksames Medikament herstellen, das auf illegalem Weg bis nach Amerika vertrieben wird. Der Wirkstoff wird aus dem Blut abgetriebener Föten gewonnen. Da die Verbrecher glauben, Lena sei als Journalistin eine Gefahr für ihre Geschäfte, beauftragt Vajs, der Manager der Gruppe, die das Medikament herstellt und vertreibt, bei einem Mafioso einen Killer, der Lena ermorden soll. Krotovs Chef zieht ihn von dem Fall ab, aber der Geheimdienst hat Poljanskaja bereits ohne ihr Wissen die Agentin Svetlana als Personenschutz zur Seite gestellt. Poljanskaja fliegt nach New York zu einer Vortragsreise, wo die Agentin sie mehrmals

45 Дашкова, *Место ...*, 2003, loc. cit., стр. 72: «В метро едешь? [...] Ты видел лица, на которых есть тень мысли? Вглядись в физиономии в общественном транспорте, взглядишь внимательней и подумай: вот они, наши драгоценные зрители.»

vor Anschlägen bewahrt. Lena muss sich aber auch selbst gegen das organisierte Verbrechen durchsetzen. Letztendlich kommt sie unversehrt nach Moskau zurück, wo Krotov bereits auf sie wartet, und bringt dort ihr Kind zur Welt. Ein Mädchen.

Im Grunde handelt es sich also um einen Thriller, in dem die Elemente des Aufspürens, Verfolgens und Fliehens bzw. der Kampf um das Leben dominieren. Erzählt wird in der dritten Person, oft, aber nicht ausschließlich, aus der Perspektive Poljanskajas. Diese Vielfalt hat zur Folge, dass der Leser schon relativ früh über die Pläne und Arbeitsweise der illegalen Medikamentenhersteller und -zulieferer Bescheid weiß.

Zu fast allen Figuren wird eine Kurzbiographie geliefert, die den Lesern verständlich macht, warum sie so sind, wie sie sind. Der Gattung des Krimis entsprechend wird immer nur so viel von den Figuren mitgeteilt wie notwendig ist, um ihr Handeln plausibel zu machen. Für die anderen Figuren des Romans sind diese Details zum Teil zunächst verborgen, so dass aus dem Mehr-Wissen des Lesers eine größere Spannung erwächst. So wendet sich zum Beispiel die Agentin Svetlana in Gedanken an Krotov, dem sie zuschaut, als er sich am Moskauer Flughafen von Poljanskaja verabschiedet: ««Bleib ruhig, mein Freund», lächelte Sveta für sich, «hier ist es ungefährlich. Alles beginnt dort, in der Heldenstadt New York.»»⁴⁶ Damit ist klar, dass den Leser auch in den nächsten acht Kapiteln immer wieder Szenen erwarten, in denen Poljanskaja bedroht wird.

Die Interpretation der Ereignisse liefern zunächst nicht die professionellen Ermittler, sondern es ist Poljanskaja selbst, die erkennt, dass sie entführt wurde und später verfolgt und bedroht wird. Gesprächspartner ist dabei bisweilen ein Kollege, der 23-jährige Egor Galicyn, genannt Goša, später kommen auch der Ermittler Krotov und die Agentin Svetlana (Sveta) hinzu.

Die Miliz in der Provinz ist freundlich und in Maßen hilfsbereit, kann den Fall in ihren Routinen aber nicht richtig einordnen. Außerdem fühlt sich der Hauptmann der Miliz Savčenko der Gynäkologin Zotova gegenüber verpflichtet. Sie spielt eine wichtige Rolle für die illegale Herstellung der Medikamente. Sein Mitarbeiter Kruglov, in der Schule früher ein Musterschüler, ist selbständig und hilfsbereit, hat aber keine Kontrolle über das Verfahren. Der junge Journalist Goša vermittelt dann auf privatem Weg den Kontakt zu Sergej Krotov, einem ««hohen Tier» [...], Sonderermittler. Arbeitet in der Petrovka.»»⁴⁷ Krotov hat keine klaren Anhaltspunkte, offiziell tätig zu werden, sagt Poljanskaja aber Hilfe zu. Außerdem verliebt er sich in Poljanskaja, und die beiden werden, nachdem

46 Дашкова, П.: *Кровь нерожденных*. Москва: Астрель, 2003, стр. 258: «Успокойся дружок, – усмехнулась про себя Света, – здесь безопасно. Все начнется там, в городе-герое Нью-Йорке.»

47 Дашкова, *Кровь ...*, 2003, loc. cit., стр. 67: «[...] «важняк» [...], следовательно по особо важным делам. На Петровке работает.»

alle Gefahren überstanden sind, ein Paar. Dass Krotov von seinem Vorgesetzten, Oberst Kazakov, von dem Fall abgezogen und eine Woche beurlaubt wird, hindert ihn nicht, auf eigene Faust weiter zu ermitteln, wobei ihn seine Kollegen unterstützen.

Den Überblick über das Geschehen hat aber nicht die Miliz, sondern der FSB. Dessen Agentin Svetlana wird von Andrej Ivanovič eingesetzt, der ihr den Einsatz erklärt und sich auch auf kurze Gespräche einlässt. Dabei bleibt er stets der Vorgesetzte, der die Register der Körpersprache beherrscht: «Sveta bemerkte, wie kalt und scharf die Augen ihres Gesprächspartners blitzten. Sie fühlte sich unwohl. Er spürte es sofort und tätschelte sanft ihre Wange.»⁴⁸

Trotz der professionellen Bewachung muss Poljanskaja in New York eigenhändig zwei Verbrecher erschießen. Das Töten ist in diesem Roman die hauptsächliche Methode, Probleme zu «lösen». Die Verbrecher töten ihre Opfer, aber auch einander – oder versuchen es zumindest. Sozusagen für eine Handvoll Dollars kann man in Moskau einen Mord in Auftrag geben. Den Einsatz der amerikanischen Polizeikräfte überlebt in Brighton Beach keiner der mehr als ein Dutzend Russen, «jeder von ihnen war bewaffnet.»⁴⁹ Die russische Miliz dagegen nimmt lediglich einige Personen fest.

Unter Gattungsgesichtspunkten kann der Roman als ein *boevik* eingeordnet werden, dessen Elemente in der sowjetischen Tradition nur sparsam eingesetzt wurden. Andere sowjetische Traditionen des Kriminalromans werden jedoch auch hier fortgeführt. Dazu zählen die literarische Bildung der Hauptheldin und ihre Fremdsprachenkenntnisse, die ausreichen, um professionell zu übersetzen. Und natürlich die insgesamt sehr positive Zeichnung der Sicherheitsorgane.

* * *

In Daškovas zweitem Roman *MESTO POD SOLNCEM* aus dem Jahr 1999 steht die Ballerina Ekaterina Orlova im Zentrum der Erzählung.

Orlova wird gleich zu Beginn des Romans zur Witwe. Ob der Schuss, der ihren Mann Gleb Kalašnikov getötet hat, ihm galt oder ihr, ist lange unklar, ebenso, wer ihn abgegeben hat. Gleb hatte immer wieder Liebschaften, unter denen die Täterin vermutet wird. Verdächtig ist auch Pavel Dubrovin, ein eher zurückhaltender Verehrer von Orlova. Auf ihn war Gleb aber eifersüchtig, genau so wie auf den Politiker Barinov, mit dem sie früher einmal eine Beziehung hatte. Als Leiter eines Spielkasinos, an dem auch Valera Lunek Anteile hat, hatte Gleb Kalašnikov kriminelle Kontakte, die ebenso als Täter in Frage kommen. Auch Glebs

48 Дашкова, *Кровь ...*, 2003, loc. cit., стр. 254: «Света заметила, как холодно и остро блеснули глаза ее собеседника. Ей стало не по себе. Он тут же почувствовал это и ласково погладил ее по щеке.»

49 Дашкова, *Кровь ...*, 2003, loc. cit., стр. 346: «[...] каждый из них был вооружен.»

Vater, der Schauspieler Konstantin Kalašnikov, verdient am Kasino mit. Dieser ist in zweiter Ehe mit der Schauspielerin Margarita Krestovskaja verheiratet, die nicht nur jünger ist als ihr Stiefsohn Gleb, sondern ihm und seiner Frau auch nicht besonders sympathisch. In diesem personellen Geflecht, zu dem sich weitere Nebenfiguren gesellen, muss das Ermittlerteam aus Staatsanwaltschaft und Kriminalmiliz den oder die Täter finden.

Der Roman ist in den Grundzügen eine Detektivgeschichte, die davon erzählt, wie ein Mörder überführt wird. Dadurch, dass es nicht bei dem einen Mord bleibt und die Ermittlungen auf diverse Schwierigkeiten stoßen, wird immer wieder neue Spannung aufgebaut. Dies umso mehr, als maföse Gruppierungen um das von Kalašnikov betriebenen Spielkasino konkurrieren. Zunächst vermuten die Ermittler den Mörder in diesen Kreisen. Professionelle Ermittler sind Evgenij Černov, Hauptuntersuchungsführer der Staatsanwaltschaft, und Ivan Kuz'menko, ein Major der Innenverwaltung. Sie diskutieren miteinander die verschiedenen Versionen, Kuz'menko nimmt zusammen mit einem jungen Mitarbeiter zum Schluss auch die Festnahme vor, bei der der Leutnant in Notwehr die Mörderin erschießt.

Orlova ihrerseits bittet den Kriminellen Lunëk, nach dem Mörder zu suchen, und auch sie selbst versucht, mit ihrem Verehrer Pavel Dubrovin Ordnung in die verwirrenden Einzelheiten der Tat und ihrer Vorgeschichte zu bringen. Tatsächlich sind es diese beiden, die der Miliz den entscheidenden Hinweis geben. Die staatlichen Ermittler sind anständig und bemüht, letztlich aber auf den Hinweis der Privatpersonen angewiesen. Dies auch, weil der Ehemann der Mörderin sich von den Fragen der Ermittler belästigt fühlt und seinen Freund, den General Ufimcev, bittet, die Ermittler und auch die Presse von sich und seiner Familie fernzuhalten. Der General verspricht: «Schon gut, Kostja, nerv' nicht, ich werde die Sache unter meine Kontrolle bringen. Aber was die Scheißkerle vom Fernsehen betrifft, [...] Bei uns wird jeder mit Dreck beworfen [...]. Demokratie, Meinungsfreiheit, der Teufel soll sie holen ...»⁵⁰ Außer den hilfsbereiten Milizionären, taucht auch ein Milizhauptmann auf, der Stadtstreicher «mit solchem offenkundigen Vergnügen»⁵¹ grob und ungerecht behandelt.

Da der Vater des Opfers und seine zweite Ehefrau Margarita Krestovskaja Filmschauspieler sind, spielt die Kriminalliteratur in dem Roman selbst keine große Rolle, wohl aber der Film. So wirkt Krestovskaja z. B. in Action-Filmen mit, die zwar von minderer Qualität sind, sich aber gut verkaufen lassen. «Jeder dachte, er wäre fehl am Platz; selbst die Kiefer der Schauspieler wollten bei den

50 Дашкова, *Место ...*, 2003, loc. cit., стр. 166: «Ладно, Костя, не нервничай, я возьму дело под свой контроль. А насчет этих говнюков с телевидения, [...] У нас всех помоями обливают, [...]. Демократия, свобода слова, мать твою ...»

51 Дашкова, *Место ...*, 2003, loc. cit., стр. 363: «[...] с таким явным удовольствием [...]»

Dialogen nicht mitmachen. Nur [der Regisseur – Anmerkung des Verfassers] Litvinenko war ehrlich bemüht, aus dem stumpfsinnigen Sujet noch etwas herauszuholen [...].»⁵²

Daškovas Romane setzen sich von diesen einfachsten Romanen und Filmen ab und stellen sich selbst auf eine andere Stufe. Sie gehen der Frage nach der Differenz zwischen ernster Kunst und Unterhaltung aus dem Weg und belassen es bei Andeutungen. Die Zwischenstellung als anspruchsvolle Unterhaltung, die keine künstlerischen Qualitäten (художественность) beansprucht, sichern Sätze wie «Verliebtheit ist Poesie, Alltag jedoch ist schmutzige, undankbare Prosa», mit denen die Autorin unaufdringlich ihren Stil aufwertet. Dem dienen auch ungewohnte Vergleiche wie: «Kindheitserinnerungen, zertrennt wie Ausschnitte aus einem alten Film und geschmolzen wie Atem auf einem kalten Glas.»⁵³ Diese Stilebene hebt von der einfachen Schema-Literatur ab, befördert die Romane aber nicht in das Segment der Literaten-Literatur.

7.2.2 DIE GESELLSCHAFT

In einem Thriller ist die Darstellung der Gesellschaft üblicherweise weniger detailliert als im Detektivroman, in dem mit Zeugen und anderen Nebenfiguren oft veritable soziologisch fundierte Gesellschaftsbilder präsentiert werden. Der Thriller hingegen setzt auf klare Zuordnungen.

In KROV' NEROŽDENNYCH ist das Moskau des Jahres 1995 erkennbar. Wie zu dieser Zeit üblich verabreden sich viele Charaktere z. B. im *Makdonal'ds*. Die sowjetischen Jahrzehnte sind noch dadurch präsent, dass sie Verhaltensweisen geprägt haben, bzw. in die Gegenwart Folgen zeitigen. So kann z. B. der Arzt Dmitrij Kuročkin von seiner ehemaligen Kommilitonin Zotova zur Mitwirkung an der illegalen Medikamentenherstellung erpresst werden, weil er in den 1950er Jahren auf Anleitung seines Kaderchefs einen seiner Medizinprofessoren grundlos denunziert hatte. Er gesteht: «[...] der Kaderleiter des Instituts rief mich zu sich und fragte mich lange nach meinem Verhältnis zu dem Professor aus, und dann drängte er mich, es aufzuschreiben ... Sie können sich ja denken, was ... Zwei Tage später wurde der Professor abgeholt.»⁵⁴ Mit seiner Frau, deren Eltern

52 Дашкова, *Место ...*, 2003, loc. cit., стр. 71: «Каждый считал, что занимается не своим делом, у актеров от диалогов сводило скулы. Только [режиссер – примечание автора] Литвиненко искренне пытался как-то вытянуть тупой сюжет [...].»

53 Дашкова, *Место ...*, 2003, loc. cit., стр. 26: «Влюбленность – это поэзия, а быт – грязная, неблагодарная проза.» [...] «Детские воспоминания рассыпались, словно обрывки старой киноплёнки, таяли, как след дыхания на холодном стекле.»

54 Дашкова, *Кровь ...*, 2003, loc. cit., стр. 137: «[...] меня вызвал кадровик института, долго распашивал о моем отношении к профессору, а потом заставил написать ... В общем, сами понимаете что ... Через два дня профессора взяли.»

während der Stalinzeit in Lagern umgebracht worden waren, hatte er über diesen dunklen Punkt in seiner Vergangenheit nicht sprechen können.

Die sozialistische Vergangenheit spielt aber eine untergeordnete Rolle. Als letztlich einflussloses «Leitfossil» der vergangenen Zeit fungiert Poljanskajas Tante Zoja Genrichovna Vaznecova, die vor allem schrullig wirkt. «Ihr Leben lang hatte Zoja Genrichovna im Parteikomitee des Gebiets Krasnopresnensk gearbeitet und es dort zum Posten des Ersten Sekretärs gebracht, aber dann gab es auf einmal die Partei nicht mehr.»⁵⁵ Sie spricht die Möbelpacker immer noch mit «Genossen» an wie z. B. hier: «Ihr habt in eurer Demokratie das Arbeiten verlernt. Das war's, Genossen Möbelpacker, bis morgen seid ihr frei.»⁵⁶ Diese Tante wird schließlich von drei Verbrechern umgebracht, mit ihr stirbt symbolisch eine ganze Generation.

Während die Vertreter der alten Generation noch dazu erzogen worden waren, den Nutzen für Partei und Staat als Richtschnur für ihr Handeln nehmen, stellt sich für die jüngere Generation das Problem der Moral so, dass sie häufig auf sich gestellt sind, weil es keine allgemein anerkannten Standards für ein ethisches Handeln gibt. Einige Romanfiguren haben ein christlich geprägtes Gewissen, das ihnen die Tötung ungeborener Kinder als sündhaft verbietet. Dazu zählt auch Doktor Kuročkin, der von seiner Chefin erpresste Mittäter. Er spricht über die Differenz zwischen rechtlicher Straflosigkeit und moralischer Richtigkeit und leidet unter seinem Handeln, denn er glaubt an ein Leben nach dem Tod, in dem sein Verhalten beurteilt werden wird. Weil er, nachdem er Zotova sein schlechtes Gewissen gestanden hat, unzuverlässig zu sein scheint, beschließt diese, ihn töten zu lassen.

Der allgemeine Mangel an Moralität ist eine problematische Erbschaft aus der Sowjetzeit. Die Doppelmoral der alten Zeit – schlechte Versorgung für die Massen, Privilegien für die Führung – wurde nicht im Grundsatz aufgearbeitet, vielmehr wurde die Forderung laut, allen die Privilegien zukommen zu lassen. Selbst wenn diese Privilegien moralisch höchst bedenklich sind. Dieses Problem wird am Beispiel von Präparaten, die zu Sowjetzeiten für ZK-Mitglieder entwickelt wurden und nun frei verkäuflich werden könnten, thematisiert. Das Präparat wird aus Föten hergestellt, die nach der 24. Schwangerschaftswoche abgetrieben werden – als Frühgeburten hätten sie dann schon reale Lebenschancen. Der ganze Roman handelt von der Jagd nach dem menschlichen «Material». Goša, der angeblich missratene Sohn eines Redakteurs, erzählt von einer Fernsehsendung, in der die moralischen Aspekte der Produktion diskutiert werden sollten:

55 Дашкова, *Кровь ...*, 2003, loc. cit., стр. 71/72: «Всю жизнь Зоя Генриховна проработала в Краснопресненском райкоме партии, дошла до должности первого секретаря, но тут как раз партии не стало.»

56 Дашкова, *Кровь ...*, 2003, loc. cit., стр. 86: «Совсем разучились работать при вашей демократии. Все, товарищи грузчики, до завтра свободны [...]»

Es gab eine Menge Anrufe, aber wisst ihr, was die meisten gesagt haben? Sie sagten, der Preis des Präparats sei amoralisch, denn es sei für den Normalbürger unerreichbar. Sie fragten auch, wo man es kaufen kann und gegen welche Krankheiten es hilft. Aber niemand, nicht eines von diesen Miststücken hat ein Wort darüber verloren, dass es eine Schweinerei ist, Medikamente aus lebendigen Kindern herzustellen.⁵⁷

So gesehen, beschreibt der Roman, dass es keine wirkliche Wende gegeben hat. Es fehlt weiterhin eine Orientierung an Verhaltensnormen, die durch prinzipielle ethische (und nicht nur parteiliche) Überlegungen begründet sind. Daškova zeigt Menschen, von denen möglichst viele einfach nur das in Anspruch nehmen wollen, was früher nur wenigen Privilegierten vorbehalten war.

Dadurch, dass Poljanskaja eine Reise nach New York unternimmt, entwirft der Roman auch ein Amerika-Bild, das über die Nennung von ein paar Realien hinausgeht und Russland sogar ein wenig ähnlich ist. Auch dort haben sich Ableger russischer krimineller Organisationen etabliert, aus deren Reihen die Mörder kommen, die Poljanskaja bedrohen. Der Roman zeigt auch, dass die Kooperation der Sicherheitsbehörden beider Länder nur in der Theorie funktioniert. So hält der New Yorker Polizist Mak-Koventri, dem Poljanskaja von ihren Verfolgern erzählt, ihre Ausführungen für ebenso unwahrscheinlich wie schon die russischen Provinzpolizisten zuvor. Auch ästhetisch sind die Länder einander ähnlich. Die der Ästhetik der New-Deal-Zeit verpflichtete Bronzestatue in der Halle des Polizeipräsidiums⁵⁸ erinnert die Heldin an die Moskauer U-Bahn-Station *Ploščad' Revoljucii* mit ihren etwas mehr als lebensgroßen Bronzefiguren. Ansonsten sieht es dort aus «wie in den Polizeibehörden aus amerikanischen Action-Filmen».⁵⁹ Der Roman beschreibt Amerika als eine Gesellschaft mit Einwanderungsgeschichte aus Nachfahren von Anglo-Sachsen, Afrikanern, Chinesen, Italienern ... und seit neuestem auch Russen.

57 Дашкова, *Кровь ...*, 2003, loc. cit., стр. 122: «Так вот, звонков было много, и говорили – знаете что? Говорили, будто безнравственная цена препарата, его недоступность для рядовых граждан. Спрашивали, где можно купить, при каких болезнях помогает. Но никто, ни одна сволочь не заикнулась, что производить лекарства из живых детей – паскудство.»

58 Die bronzene sog. *Police Memorial Statue* stammt aus dem Jahr 1939 und zeigt – etwas mehr als lebensgroß – einen aufrecht stehenden Polizeioffizier mit der Fahne in der linken Hand, während er die Rechte einem Kind schützend und tröstend auf die Schulter legt.

59 Дашкова, *Кровь ...*, 2003, loc. cit., стр. 269: «[...] как в полицейских учреждениях из американских боевиков.»

In *MESTO POD SOLNCEM* kommt mit den Kriminellen traditionellen Typus eine Gruppe hinzu, die im ersten Roman wenig detailliert beschrieben war. Der ermordete Kasinobesitzer Kalašnikov hat in Valerij Lun'kov (gen. Lunëk), «[...] geboren 1959, Russe, dreifach verurteilt» einen Geschäftspartner – eigentlich aber einen «Beschützer» (крыша) –, den die Ermittler als «einflussreiche Moskauer ‹Autorität› [...], Chef einer ernstzunehmenden kriminellen Vereinigung»⁶⁰ einschätzen. Lunëk ist ein kühl rechnender Geschäftsmann, der Orlova ausgesprochen wohl gesonnen ist, und ihr das Erbe ihres Mannes ungeschmälert zukommen lässt. Darüber hinaus gibt er ihr den guten Rat, den Beruf der Tänzerin aufzugeben und sich ganz dem Kasino zu widmen. Sein Gegenspieler ist Golbidze, gen. Golub' (Täuberich), ein junger krimineller Georgier (лаврушник), der zwar reich ist, aber nicht den Status einer «Autorität» hat. Deshalb bezeichnet man ihn in dem entsprechenden Milieu als «Apfelsine» (апельсин).⁶¹ Er kann Lunëk nicht aus dem Geschäft vertreiben.

Der Leser wird mit diesem auch soziolinguistischen Detailwissen über die Kriminellen im Umfeld des Kasinos bekannt gemacht, weil die Ermittler zu Beginn ihrer Untersuchungen überlegen, ob der Mörder unter den kriminellen Kontakten des Kasinos zu finden sein könnte. Dabei tragen sie ihr Wissen zusammen und versuchen, voreinander mit ihren Kenntnissen über den Fall zu glänzen.

Der Umstand, dass Orlova, bevor sie ihren Gleb heiratete, eine Affäre mit dem Politiker Egor Barinov hatte, ermöglicht auch Exkurse zu diesem Personenkreis. Von Barinov heißt es, er sei «Präsidentenberater» (советник президента) und «eine der kostbarsten Erwerbungen von dem ‹Dieb im Gesetz› Velera Lun'kov. Heutzutage ist jeder Dieb, der auf sich hält, geradezu verpflichtet, sich einen oder besser gleich ein paar Politiker zu kaufen.»⁶²

Dabei ist Barinov nicht nur Lun'kov verpflichtet, sondern pflegt auch andere kriminelle Kontakte. Wie viele seiner Kollegen, hat Barinov zunächst eine sowjetische Karriere gemacht. Er kam «aus der Meute der Komsomolzen, hätte beinahe noch als Politinstrukteur in der Stadtverwaltung angefangen, das heißt: seit seiner Jugend gehorchte er den strengen Kommandos anderer: Sitz, lieg, gib Laut!»⁶³

60 Дашкова, *Место ...*, 2003, loc. cit., стр. 23: «[...] 1959 года рождения, русский, трижды судимый.» ... «Славный московский авторитет [...], глава крупной преступной группировки [...].»

61 Дашкова, *Место ...*, 2003, loc. cit., стр. 23.

62 Дашкова, *Место ...*, 2003, loc. cit., стр. 137: «[...] одним из самых дорогих приобретений вора в законе Валеры Лунькова. В наше время каждый уважающий себя вор просто обязан купить себе политика, а лучше нескольких.»

63 Дашкова, *Место ...*, 2003, loc. cit., стр. 138: «[...] из комсомольских шавок, начинал чуть ли не инструктором горкома, а стало быть, с молодости слушался чьих-то строгих команд: ‹Сидеть! Лежать! Голос!›»

Nach 1989 wechselt er dann in das Lager der Demokraten, wobei ihm die Liebschaft mit der Tänzerin nicht schadete, sondern für sein Image «durchaus zulässig, sogar pikant» war. «Noch haben wir keine Zustände wie in Amerika», kommentiert der Erzähler, Barinovs Perspektive einnehmend, «wo ein Politiker verpflichtet ist, die Heiligkeit der Familienbande hochzuhalten.»⁶⁴ Luněk hat Barinov fest in der Hand, nicht nur mit Beweisen für «gefälschte Wohltätigkeitsfonds und schwarze Bankkonten», sondern auch mit einem kompromittierenden Videofilm, der zeigt, wie ihn «zwei nackte Schönheiten»⁶⁵ in der Sauna verwöhnen.

Auch Konstantin Kalašnikov, der Vater des Kasinobesitzers, ist «Politiker». Als bekannter Filmschauspieler hat auch er einen Fuß in der Politik, er ist Deputierter – diese Funktion scheint aber nur ein kleiner Knoten in seinem weitgespannten Netz von Beziehungen zu sein. Da auch seine Frau Schauspielerin ist, spielen mehrere Szenen in der Berufswelt der «schöpferischen» Berufe in dem Roman – für die Leser ein Blick in eine ihnen üblicherweise unzugängliche Welt.

Auffallend ist die Rolle, die die Religion in der beschriebenen Gesellschaft spielt. Nach den sowjetischen Jahrzehnten des verordneten Atheismus ist sie nun wieder in der Öffentlichkeit präsent. Es gibt neue Formen esoterischer Religiosität, wie sie zum Beispiel Dubrovins erste Frau repräsentiert. Es gibt auch einen – wie sich später herausstellt von Krestovskaja inszenierten – «Hokuspokus» aus Kissenfedern, «dem Stummel einer gelblichen Kirchenkerze, einem Papierstreifen mit dem Text eines Gebets für einen Verstorbenen», mit denen Orlova erschreckt werden soll. Ihre Helferin Žanna erschrickt tatsächlich, und eine Wahrsagerin erklärt ihr, «die Mächte der Finsternis» griffen sie an. Orlova weist sie jedoch zurecht: «Ich bin gläubig, aber nicht abergläubisch. Da gibt es einen Unterschied.» Diese Differenz scheint so wichtig, dass der Erzähler hinzufügt:

Sie wollte nicht [...] erklären, dass all diese bösen Blicke, Verderben, Wahrsagungen nichts mit echtem Glauben zu tun haben. Ein Gläubiger versucht, sich von dieser Teufelei fernzuhalten. Und Atheismus hat damit auch nichts zu tun, obwohl er im Wesentlichen auch ein Aberglaube ist, also ein Glaube an die Leere, an den Tod.⁶⁶

64 Дашкова, *Место ...*, 2003, loc. cit., стр. 197: «[...] вполне позволительно, даже пикантно.» [...] «У нас покамест не Америка, где политик обязан соблюдать святость семейных уз.»

65 Дашкова, *Место ...*, 2003, loc. cit., стр. 279: «[...] липовые благотворительные фонды, бесконтрольные банковские счета [...]» [...] «[...] две голенькие красотки [...]»

66 Дашкова, *Место ...*, 2003, loc. cit., стр. 119: «[...] огарок желтой церковной свечи, бумажную ленту с текстом заупокойной молитвы.» [...] «[...] на вас нападают темные силы.» [...] «Я верующая, но не суеверная. Это разные вещи.» [...] «Ей не хотелось [...] объяснить, что всякие слезы, порчи, гадания к настоящей вере отношения не имеют. Верующий человек старается держаться от этой бесовщины подальше. И атеизм здесь ни при чем, хотя он тоже по сути своей суеверие, то есть вера в пустоту, в смерть.»

Orlova, die Hauptheldin des Romans, ist aber die einzige Person, die eine gleichzeitig aufgeklärte wie verinnerlichte und traditionelle Religiosität lebt. So ist sie nicht nur ihrem Mann aus Überzeugung treu, sie achtet auch darauf, dass die religiösen Riten beim Begräbnis ihres Mannes eingehalten werden.

Ol'ga Gus'kova dagegen lebt eine konfuse Religiosität, in der das Bemühen um eine richtige Lebensführung mit Elementen des Aberglaubens Hand in Hand gehen. Der Diakon rät ihr, sich nicht in Ahnungen zu flüchten, sondern zu beten. Als sie dann ein Liebesverhältnis mit Gleb Kalašnikov hat, nehmen die abergläubischen Elemente ab, dafür verfolgt sie von diesem Zeitpunkt an das schlechte Gewissen.

Die Ursache der Tatsache, dass der Religion nach dem Ende der Sowjetzeit mehr Prestige zukommt, beschreibt der Erzähler mit Hilfe eines Gesprächs zwischen Konstantin Kalašnikovs und General Ufimcev. Nachdem der General, als er über den toten Gleb spricht, diesem wünscht «er gelange ins Himmelreich»⁶⁷,

registrierte Kalaschnikov automatisch, dass der General in letzter Zeit immer öfter Gott und das Himmelreich erwähnte. Und vor nicht allzu langer Zeit war er ein militanter Atheist gewesen. Nun, wir müssen mit der Zeit gehen und der Verwaltungsmode folgen. Ehemalige Parteifunktionäre, die gestern noch mit «religiösen Überresten» kämpften, bemalen heute Ostereier, taufen Enkelkinder, begraben tote Eltern, laden Priester ein, ihre Villen und ihre «Mercedes»-Wagen, Restaurants und Geschäfte zu weihen. Wer sie hat, natürlich.⁶⁸

Zwar ist die Religion in den Romanen «modisch» geworden, aber diese ist auch kein Indiz für eine wirkliche Veränderung der Orientierung.

67 «царствие ему небесное». Dass es gerade der General ist, lässt diese Passage wie eine intertextuelle Replik erscheinen, mit der Daškova auf die oben zitierte Szene in Marininas НЕ МЕШАЙТЕ ПАЛАЦУ reagiert. (Маринина, *Не мешайте ...*, 2000, loc. cit., стр. 249).

68 Дашкова, *Место ...*, 2003, loc. cit., стр. 165: «Калашников машинально отметил про себя, что в последнее время генерал все чаще поминает Господа и царствие небесное. А еще недавно был воинствующим атеистом. Что ж, надо идти в ногу со временем и следить за административной модой. Бывшие партийные чиновники, еще вчера боровшиеся с «религиозными пережитками», сегодня красят яички на Пасху, крестят внуков, отпевают умерших родителей, приглашают батюшек освящать свои особняки и «Мерседесы», рестораны и магазины. У кого они есть, конечно.»

7.2.3 GENDER UND FRAUENTHEMEN

Trotz des großen Interesses am *weiblichen Krimi* ist der Genderaspekt bei Daškova bisher nur wenig untersucht worden. Olshevska ist eine der wenigen, die ihm einige Seiten widmen.⁶⁹ Die Literaturwissenschaftlerin hebt hervor, dass Daškova Marininas Konzept der Ermittlerin im Staatsdienst nicht nur eine Privatermittlerin gegenüberstellt, sondern auch jeweils andere und unterschiedliche weibliche Charaktere einführt, die in der Lage sind, sich selbst zu verteidigen.

Die zentrale Heldin des Romans *KROV' NEROŽDENNYCH* ist eine 35-jährige Journalistin, dunkelblond, mit grauen Augen und hoher Stirn. Ihr Körperbau wird nicht erwähnt. Kruglov findet sie schön und bei Krotov weckt sie sogleich den Beschützerinstinkt: «Er sah nicht einmal sofort, ob sie schön war oder nicht. Nur lag in ihrer ganzen Erscheinung, in den zarten Zügen ihres schmalen Gesichts, etwas schwer fassbares Weibliches, Berührendes, Wehrloses.»⁷⁰ Poljanskaja ist zwar beruflich erfolgreich, der Berufsalltag spielt in dem Roman aber fast gar keine Rolle, umso wichtiger ist die Schwangerschaft, die ihrem Leben eine besondere Prägung gibt. Eingedenk des Rats ihres Vaters: «Lenočka, schaff dir ein Kind an. Du bleibst auf der Welt allein ...» hat sie sich zu einem Kind entschlossen – der Kindsvater hatte nur die Funktion eines «Erzeugers, einer Art Zuchtbulle ...»⁷¹ Diese Unabhängigkeit, die in dieser Entscheidung für ein Kind und gegen einen dritten Ehemann sichtbar wird, legt sie auch an den Tag, als sie aus dem Krankenhaus flieht. Dem Verbrecher Vejs imponiert die Selbständigkeit Poljanskajas, weshalb er sie fürchtet und zu töten versucht.

Der Roman beschreibt, wie Poljanskaja ihre Schwangerschaft sehr bewusst erlebt. Zum Beispiel: die Bewegung des Kindes «hallte so geheimnisvoll und zärtlich in ihr wider» und sie «hörte nur sich, ihren noch kleinen, aber schon mit Leben gefüllten Bauch.»⁷²

Diese traditionelle Wertschätzung der Mutterschaft geht einher mit einer Indifferenz gegenüber Geschäftsfrauen, die Krotov in den Mund gelegt wird:

Er erwartete, eine normale Geschäftsfrau mit den üblichen journalistischen Manieren zu sehen, mit einer Schicht teurem Make-up im Gesicht und sorgfältig gestyltem Haar, mit kalten, hartnäckigen Augen und einem

69 Olshevska, «Eine Welt von Frauen ...», 2004, loc. cit., стр. 120.

70 Дашкова, *Кровь* ..., 2003, loc. cit., стр. 94: «Он даже не разглядел сразу, красива она или нет. Просто во всем ее облике, в тонких чертах худенького лица было нечто неуловимо женственное, трогательное, беззащитное.»

71 Дашкова, *Кровь* ..., 2003, loc. cit., стр. 20: «Ты бы, Леночка, завела себе ребенка. Одна на свете остаешься ...» [...] «[...] производителем, чем-то вроде племенного быка ...»

72 Дашкова, *Кровь* ..., 2003, loc. cit., стр. 12/13: «Так таинственно и нежно отозвалось в ней [...]» [...] «[...] только слушала себя, свой еще небольшой, но уже одушевленный живот.»

liebenswürdigen Lächeln im Dienst. [...] Jung und reif, blond und brünett, sie unterschieden sich kaum voneinander. Aber die Poljanskaja war ganz anders.⁷³

Eine solche Geschäftsfrau ist auch Amalija Zotova, die dazu noch den «Makel» hat, Kinder nicht zu mögen:

Seit der Scheidung von ihrem letzten Mann vor zwölf Jahren lebte sie allein. Kinder hatte sie nicht, und hatte sie auch nicht bekommen können – nicht wegen gesundheitlicher Probleme. Sie war eine erstaunlich gesunde Person, wenn sie gewollt hätte, hätte sie einen Haufen Kinder gebären können. Aber sie hatte keine Lust darauf.⁷⁴

Sie will Macht ausüben und nicht zulassen, dass ein Kind ihren Lebensrhythmus bestimmt:

Amalija Petrovna war alles zuwider, was mit Schwangerschaft, Entbindung und Säuglingen zu tun hatte. Alles dies machte, ihrer Meinung nach, eine Frau wehrlos und elend, gab ihr etwas Tierisches. Während der Geburt verwandelte sich jede, selbst die stärkste Frau in ein unvernünftiges Weibchen, das vor wildem Schmerz heulte.⁷⁵

Die Praktikantin Valerija zieht den Zorn Zotovas auf sich, weil sie dem Erhalt des ungeborenen Lebens höheren Stellenwert zuordnet als der Folgsamkeit gegenüber ihrer Chefin. Valerija gehört wie Svetlana zu den positiven Frauenfiguren, wobei die Agentin nicht Mutter werden kann. Sie ist, seit sie vergewaltigt und niedergestochen wurde, unfruchtbar. Poljanskajas Tochter überhäuft sie mit Geschenken.

Svetlana wird als eine Art russischer Superagent beschrieben, sie «beherrschte alle Arten von Stich- und Schusswaffen, kannte viele östliche und westliche

73 Дашкова, *Кровь ...*, 2003, loc. cit., стр. 94: «Он ожидал увидеть стандартную деловую женщину со стандартными журналистскими замашками, со слоем дорогого макияжа на лице и тщательно уложенными волосами, с холодными цепкими глазами и дежурной любезной улыбкой. [...] Молодые и зрелые, блондинки и брюнетки, они мало чем отличались друг от друга. Но Полянская была совсем другая.»

74 Дашкова, *Кровь ...*, 2003, loc. cit., стр. 40: «Вот уже двенадцать лет, после развода со своим последним мужем, она жила одна. Детей у нее не было и быть не могло – не из-за проблем со здоровьем, она была удивительно здоровым человеком, при желании могла бы нарожать кучу детей. Но желания не было.»

75 Дашкова, *Кровь ...*, 2003, loc. cit., стр. 40: «Амалия Петровна терпеть не могла все, что связано с беременностью, родами, младенцами. Все это, по ее мнению, делало женщину беззащитной и жалкой, придавало ей нечто животное. Во время родов любая, даже самая сильная женщина превращалась в бессмысленную, воющую от дикой боли самку.»

Kampfsporttechniken, sprach fließend Englisch, fuhr alles, vom Motorrad bis zum Hubschrauber, tauchte und konnte unter Wasser kämpfen.»⁷⁶ Diese Agentin ist kein willenloses Werkzeug ihres Auftraggebers. Sie gesteht ihrem Vorgesetzten, dass sie Poljanskaja sympathisch findet und macht sich ihre eigenen Gedanken zum Beispiel – ganz unideologisch – zu den Mentalitätsunterschieden zwischen Amerikanern und Russen. Sie ist von einer Schönheit eines Modells, wodurch sie ausgesprochen wandelbar ist und für Beschattungen bestens einsetzbar wird. Als Leibwächterin für Poljanskaja übernimmt sie eine Funktion, die üblicherweise männlich besetzt wird.

Daškova begnügt sich nicht mit den Frauenrollen, auch unterschiedliche Männerrollen werden vorgestellt und aus weiblicher Perspektive (bisweilen implizit) bewertet. Krotov zum Beispiel: gutaussehend (blond, schnurrbartig, blaue Augen, ...), ein kinderlieber Kavalier, besorgt um die Frau, eher zögerlich, aber kein Schwächling. Er erscheint als idealer Partner für Poljanskaja. Bubencov wird dagegen als Schürzenjäger beschrieben. Er ist eifersüchtig und egoistisch. Prusak, der Tunichtgut, den Zotova anheuert, ist komplexbeladen und zu Gewalttaten bereit.

Ähnlich wie Poljanskaja ist auch Ekaterina Orlova, die Heldin aus *MESTO POD SOLNCEM*, eine gutaussehende und beruflich erfolgreiche junge Frau, die mit einem Teil der Gewinne aus dem Spielkasino ihres Mannes ein eigenes Theater unterhält. Ihre Motivation, sich aus dem geschützten Raum der Kunst in den Alltag der Intrigen und Geldgier zu begeben, ist nicht das Interesse an der Ermittlung. Sie versucht vielmehr, «ihre gestörte Ordnung [...] dadurch wiederherzustellen, dass sie nicht ihr privates Glück, sondern ihre künstlerische Freiheit schützt.»⁷⁷ Die Selbständigkeit kann sie aber nur bewahren, wenn sie sich nach dem Tod ihres Mannes weiterhin einem männlichen Beschützer – Valerij Lun'kov – unterordnet. Das private Liebesglück wartet in der Person des sanften und verständnisvollen Pavel Dubrovin auf sie.

Orlova befindet sich mit ihren 30 Jahren an einem Wendepunkt ihrer Biographie. Ihre Karriere als Balletttänzerin kann sie nicht mehr lange verfolgen, ihr Mann ist tot, und sie muss ihr Leben dementsprechend selbst ordnen. Innerlich hat sie einen Kompass. Nach der stürmischen Romanze mit Barinov und der Ehe mit Kalašnikov, ist sie emotional reif, unabhängig und selbstbewusst, öko-

76 Дашкова, *Кровь ...*, 2003, loc. cit., стр. 176: «[...] владела всеми видами холодного и огнестрельного оружия, знала множество приемов восточных и западных единоборств, свободно говорила по-английски, водила все – от мотоцикла до вертолета, ныряла на глубину с аквалангом и могла вести подводный бой.»

77 Olshevska, «Eine Welt von Frauen ...», 2004, loc. cit., стр. 120.

nomisch muss sie es erst noch werden. Am Ende des Romans sind die Weichen dafür gestellt.

Am Beispiel von Orlovas Schwiegermutter Nadja Kalašnikova erzählt der Roman vom Schicksal einer Schauspielerin, die die Kapricen ihres selbstsüchtigen und eitlen Mannes erträgt und schließlich gegen eine andere Frau «ausgetauscht» wird. Auch diese wird wiederum gegen eine junge Nachwuchsschauspielerin «getauscht». Gleb Kalašnikov lebt die Rolle des Mannes ähnlich wie sein Vater. Dieser antwortet auf die Frage seiner Frau, ob es denn in den acht Ehejahren einmal «einen Monat ohne irgendein Schätzchen» gab, antwortet: «Ich bin der Mann. Ich darf das.»⁷⁸ Als die beiden sich nach dieser Szene wieder versöhnen, sieht Orlova, dass ihr Mann eigentlich die «schwache, wirre Seele des ewigen Jungen, eines ein wenig boshafte[n], kapriziösen Kindes»⁷⁹ hat.

Nicht nur die Männer sind das Problem für Frauen vom Typ Orlova, die als Muster für die Identifikation der Leserinnen angelegt ist. Schwieriger noch ist es mit anderen Frauen, wenn sie ihr den Erfolg neiden, beziehungsweise wie Krestovskaja auf ihre Kosten reich und unabhängig zu werden versuchen.

Neid bestimmt auch das Verhältnis Svetlana Petrovas zu Orlova. Die beiden kennen sich seit der Schulzeit. Svetlana ist «hochgewachsen, füllig, mit großem Busen», «das Gesicht grob, roh, im Grunde nichtssagend».⁸⁰ Petrova hat eine Ausbildung als Masseurin und arbeitet als Maskenbildnerin. Zum Zeitpunkt der Handlung leidet sie unter Krebs. «Das große Geld, [und] der große Ruhm waren immer ganz nah, man musste nur die Hand ausstrecken. Sveta Petrova war nicht zurückhaltend [und] hat [ihre Hand] ausgestreckt, blieb aber erfolglos.»⁸¹ Neidisch ist sie auf Orlova, weil diese als sehr begabt galt und ihr alles zuzufallen schien. Verächtlich nennt sie sie – nach dem Ballett von Adolphe Adam und Jean Coralli – eine «dürre Giselle»⁸², und bemüht sich, ihr die Männer zu entfremden. Mit Petrova findet Orlova bis zu deren Tod kein entspanntes Verhältnis.

Eine Erklärungshypothese zum Verhältnis der Frauen zueinander liefert Lun'kov, der von «Zickigkeit» (бабство) bzw. «weiblicher Gehässigkeit» (бабская злоба) spricht und seine Sicht erklärt: «Es gibt unter euresgleichen nur ganz wenige, die fremde Schönheit oder fremden Erfolg verzeihen können. Versuch nur mal, in Gegenwart einer Frau ein gutes Wort über eine andere Frau zu

78 Дашкова, *Место ...*, 2003, loc. cit., стр. 151: «[...] был хотя бы один месяц без «солнышек»? [...] «Я мужчина. Мне можно.»

79 Дашкова, *Место ...*, 2003, loc. cit., стр. 153: «[...] слабая, смутная душа вечного мальчика, вреденького, капризного дитяти.»

80 Дашкова, *Место ...*, 2003, loc. cit., стр. 157: «Высокая, полноватая, с большой грудью. [...] «Лицо грубоватое, беспородное, в общем – никакое.»

81 Дашкова, *Место ...*, 2003, loc. cit., стр. 172: «Большие деньги, большая слава всегда были совсем близко, только руку протяни. Света Петрова не стеснялась, протягивала, но не могла ухватить.»

82 Дашкова, *Место ...*, 2003, loc. cit., стр. 169: «сушеная Жизель».

sagen. Sie wird gehässig reagieren.»⁸³ Seine «Theorie» untermauert der *Dieb im Gesetz* noch mit dem Hinweis auf Puškins SKAZKA O MERTVOJ CAREVNE (Сказка о мертвой царевне; Märchen von der toten Zarentochter und den sieben Rcken) – die «Theorie» aber führt, was die Mörderin angeht, in die Irre.

Die andere Frau, die Orlova zu schaden versucht, ist Margarita Krestovskaja, genannt Malgoša. Sie ist die Stiefmutter ihres Mannes Gleb, und jünger als sie selbst. Margarita will unbedingt Karriere machen, um den ärmlichen Familienverhältnissen zu entkommen. Sie war bereit, dazu auch den schon älteren Schauspieler Konstantin Kalašnikov zu heiraten und gibt ihm das Gefühl, sie liebe ihn. Sie liebt aber vorrangig den Luxus, den ihr ihre Position ermöglicht. In ihrem letzten Gespräch mit Orlova erklärt sie, dass sie sich über die Kosten im Klaren ist: «Der Preis war übrigens nicht gering. Ich hasse ihn, Kostja, den alten Bock, besonders wenn ich mit ihm schlafe. Weißt du, er stinkt morgens irgendwie säuerlich aus dem Mund. [...] Oh, wie ich ihn hasse ...»⁸⁴ Sie plant, sich von ihm, wie auch von Lunëk, zu befreien.

Von Alter und Statur einander ähnlich, besteht die Differenz zwischen Orlova und Krestovskaja im Wesentlichen in ihrer Orientierung an Idealen. Die eine lebt für die Kunst, die andere für das Geld. Die eine hat moralische Grundsätze, die andere verkauft sich.

Den Gepflogenheiten der Unterhaltungsliteratur entsprechend sind die beiden als Opfer und Täterin nicht nur als «gut» und «böse» charakterisiert, sondern auch vom Temperament als «zurückhaltend» und «draufgängerisch» – Orlova ist eher reserviert, Margarita dreht ihre Stunt-Szenen ohne Double. Orlova ist dunkelblond mit großen braunen Augen, Krestovskaja rothaarig und grünäugig. Gewissermaßen: klassische Attribute.

Dass bei Daškova die dem Gender gewidmeten Passagen im Wesentlichen nur allgemeine Fragen des Verhaltens geschlechterspezifisch diskutieren und dabei die komplementären Männerrollen einbezogen sind, macht die Romane für einen auf Frauenrechte fixierten Feminismus eher uninteressant.

7.3 SEX AND CRIME BEI VIKTORIJA PLATOVA

Die Formel «Sex sells» (dt. «Sex verkauft») stammt aus der amerikanischen Marketingwelt und steht für eine Verkaufsförderung durch Anspielungen auf Erotik und Sexualität. Sie hat eine Fortsetzung in der Verbindung von *Sex and Crime*

83 Daškova, *Mesto ...*, 2003, loc. cit., стр. 368: «Среди вашего брата мало таких, которые прощают чужую красоту, чужой успех. Попробуй при одной женщине сказать про другую доброе слово! Злобой изойдет.»

84 Daškova, *Mesto ...*, 2003, loc. cit., стр. 422: «А цена, между прочим, не маленькая. Я ведь ненавижу его, Костеньку, козла старого, особенно когда с ним сплю. Знаешь, у него изо рта по утрам кислятиной какой-то воняет. [...] Ух, как я его ненавижу ...»

(Sexualität und Verbrechen), die in der Unterhaltungskultur vielfach erprobt ist. Die Formel funktioniert anscheinend dort besonders gut, wo die Andeutungen des Sexuellen, bzw. Erotischen von der Aura des Verbotenen und Verschwiegenen umgeben sind. In der sehr prüden Sowjetkultur war dies der Fall. So ist es nur folgerichtig, dass die Verbindung von *Sex and Crime* im Zusammenhang mit dem russischen *detektiv* ausprobiert wurde. Dies hat meinen Recherchen zufolge Viktorija Platova⁸⁵ zum ersten Mal versucht.

7.3.1 DIE ROMANE ALS KRIMINALROMANE

Der 1998 erschienene Roman *В тихом омуте* (В тихом омуте; Die Frau mit dem Engelsgesicht, wörtl.: «Im stillen Studel») scheint das Erstlingswerk Platovas zu sein. Der *Ėksmo*-Verlag nahm den Titel in sein Verlagsprogramm auf.

Eine namenlose weibliche Ich-Erzählerin beschreibt ihre Geschichte seit dem Abschluss ihrer Studien am VGİK: Nach dem Jobben in einer Videothek hat sie durch Vermittlung eines Freundes, des Regisseurs Nimotsi, Drehbücher für harte Pornos verfasst, die auch unter seiner Regie in Griechenland verfilmt wurden. Sie lernt die junge Venera kennen, die zwei Liebhaber hat, da sie auch den ihrer toten Zwillingschwester bei sich behält. Als Nimotsi nach einigen Monaten von Drogen gezeichnet nach Moskau zurückkommt, erzählt er, die Sadomaso-Filme nach den Drehbüchern der Ich-Erzählerin seien als *snuff*-Filme gedreht worden. Ein Videoband sei der Beweis. Als daraufhin zwei gedungene Mörder Nimotsi und Venera in der Wohnung der Ich-Erzählerin töten, unterzieht sich diese mit den verdienten Dollars einer Gesichtsoperation und legt sich eine neue Identität als Eva Apostoli zu. Durch Zufall lernt sie einen der Killer kennen und liefert ihn dem «Geschäftsmann» aus, der sein nächstes Opfer hatte werden sollen. Den anderen, Vlas, tötet sie. Aus Dankbarkeit unterstützt sie der Geschäftsmann bei ihrer Suche nach den Hintermännern für den Mord an Nimotsi und Venera.

Der recht umfangreiche Roman besteht aus drei formal nicht weiter gegliederten Teilen, er ist zur Gänze aus der Perspektive der weiblichen Ich-Erzählerin verfasst. Die Dreiteilung ist mit einem Ortswechsel verbunden: Der erste Teil spielt in Moskau, am Anfang des zweiten Teils kommt die Erzählerin in Petersburg an, am Ende dieses Teils verlässt sie die Stadt, um wieder nach Moskau zurückzukehren.

85 Vertraut man der Verlagswerbung und der Internetseite, hat Viktorija Evgen'evna Platova eine Ausbildung zur Drehbuchautorin an der Moskauer Staatlichen Filmhochschule (VGİK) absolviert und schreibt neben den Krimis tatsächlich auch Drehbücher für Film und Fernsehen. Über ihre Biographie und ihr Privatleben ist wenig bekannt, lediglich, dass sie mit dem Maler Michail Solomatın verheiratet ist. In Interviews und auf der Internetseite gibt Platova an, der frz. Krimiautor Jacques Japrisot habe sie besonders beeinflusst.

Die Ich-Erzählerin ist studierte Filmwissenschaftlerin, sie liebt das Kino und kann ganze Dialogpassagen auswendig. So vergleicht sie ihre Erlebnisse immer wieder mit bekannten Filmszenen. Dies vor allem, nachdem sie in die neue Identität geschlüpft ist. Das Verhalten ihres Liebhabers, des Mörders Vlas, liest Eva im Horizont der Filme Tarantinos. Die Filme von Quentin Tarantino liegen in großer Menge in Vlas' Wohnung herum, «Hüllen von Videokassetten lagen herum, lauter Tarantino, Köpfe, von Kugeln weggeschossen.»⁸⁶

Erotik und Gewalt sind in dem Roman viel präsenter als in den Texten von Marinina oder Daškova. Sowjetische Klassiker und amerikanische Gangsterfilme zweiter Wahl haben bei der Ich-Erzählerin Kultstatus, die *B-movies* prägen sogar ihren Erzählstil. Als sie den Compagnon ihres Liebhabers Vlas, den sie mit einem Bullterrier vergleicht, erschießt, erzählt sie es so:

Was daraufhin geschah, kam mir vor wie eine Bilderfolge aus einem schlechten Film der Kategorie «B», in dem es um schmutzige Abrechnungen unter Puertoricanern geht: die Tür zu dem Zimmer, hinter der der Bullterrier stand, färbte sich mit Spritzern von Rot – feierliche Salutschüsse zur Ehre einer [Frau], die in die Reihen der Mörder aufgenommen war. Die Kugel, die, wie es schien, von schrecklicher Durchschlagskraft gewesen war, hatte meinem Beleidiger die Hälfte des Schädels weggerissen, die hochmütige Stirn mit den Geheimratsecken, und nur die klaren Augen übriggelassen. Diese, durch die Brauen – jene unschuldige Mannerheim-Linie – geschützt, veränderten nur die Farbe – es färbte sie das Blut, das in einer Fontäne aus dem offenen Schädeldach herausgeschossen war.⁸⁷

In dieser Szene spiegelt sich ist der Zynismus einer ganzen Generation von Romanfiguren wider, die davon träumen, im Kino groß herauszukommen und seriöse Filme drehen zu können, aber ohne die Illusion, dass diese Träume jemals Realität werden.⁸⁸ Eine Generation, die sich mit Werten schwertut, weil sie zu-

86 Платова, В.: *В тихом омуте*. Москва: Эксмо, 2002, стр. 188: «[...] были разбросаны обложки видеокассет, сплошь Тарантино, снесенные пулями башки.»

87 Платова, В *тихом ...*, 2002, loc. cit, стр. 199: «Произошедшее вслед за этим показалось мне кадрами из дурного фильма категории «В» с грязными пуэрториканскими разборками: дверь в комнату, возле которой стоял бультерьер, тотчас же расцветилась пятнами крови – праздничные залпы салюта в честь посвящения в убийцы. Пуля, как оказалось, обладавшая страшной убойной силой, снесла моему обидчику половину черепа, надменный лоб с залысинами, пощадив только прозрачные глаза. Они, защищенные бровями, этой неприступной линией Маннергейма, лишь изменили свой цвет – их залила кровь, фонтаном хлынувшая из раскрытой черепной коробки.»

88 Von Nimotsi heißt es: «Er hasste auf einmal das ernsthafte Kino, die Namen großer Regisseure lösten bei ihm Anfälle dumpfer Wut aus. In solchen Augenblicken tat er mir leid, der kleine, begabte Mann, der mit seinem Schicksal nicht fertig wurde. [...] Schlechte Literatur und schlechte Filme trösteten ihn.» (Платова, *В тихом ...*, 2002, loc. cit, стр. 14: «Он вдруг воз-

tiefst misstrauisch und ichbezogen ist.⁸⁹ Also ergeht sie sich in Sarkasmen, ruiniert sich durch Alkohol und andere Drogen und geht schließlich ohne wirklich schlechtes Gewissen einen Deal mit kriminellen Strukturen ein, um wenigstens einen kleinen Anteil von großen Kuchen zu bekommen. Es ist nicht bekannt, ob sich ein signifikanter Teil der Leserschaft in diesen Romanfiguren wiedererkannte.

Der Zynismus prägt den Stil des Werks deutlich. Als Nimotsi – die Palindrom-Variante seines richtigen Namens Istomin – Meeresfrüchte isst, klingt das in der Beschreibung der Ich-Erzählerin so: «Nimotsi schob sich ein paar von den noch warmen Leichen der Crevetten in den Mund ...»⁹⁰ Bei Tisch spricht man bekanntlich nicht über das Töten der Tiere, die man gerade isst – der bewusste Bruch eines Tabus ist typisch für diesen Stil, wobei die konkrete Formulierung nahelegt, das «noch warm» beziehe sich auf eine kurz zuvor erfolgte Tötung, nicht auf eine allmählich kalt werdende Mahlzeit.

Eva und ihre Freunde lieben das Kino. Das intertextuelle Zitat ist deshalb häufig auf Filme und die Kinowelt bezogen, Schauspieler wie Kevin Costner, Kameraleute wie Tonino Guerra und Regisseure wie Rainer Werner Fassbinder oder Steven Spielberg werden erwähnt. Immer wieder gibt es Anspielungen auf die Massenkultur, wie B-Filme und einfach gefertigte Krimis. Professionell bedienen die gut ausgebildeten jungen Leute eine Nachfrage des Markts, die sie selbst nicht einschätzen können und von der sie nur durch zwielichtige Geschäftemacher wissen. Die Ich-Erzählerin liest sogar extra noch de Sade, Sacher-Masoch und Limonov, um die Drehbücher für die Pornofilme möglichst gut zu schreiben. Diese Hinweise funktionieren auch als metafiktionale Zeichen: Platova macht deutlich, dass es nicht das Unvermögen zu «Höherem» ist, das sie veranlasst, erotisch garnierte reißerische Spannungsliteratur zu schreiben. Sie tut dies sozusagen von einer höheren Warte aus, indem sie billige Heftenchenliteratur sowohl imitiert als auch das Imitieren zum Thema macht und damit ihre Professionalität unter Beweis stellt. Wenn man nur mit trivialen Themen Geld verdienen kann, dann schreibt man eben «Pulp Fiction».

In dem Roman entpuppt sich die Welt des Kinos als doppelbödig. Wenn die Ich-Erzählerin Drehbücher schreibt, vertraut sie darauf, dass die Umsetzung Fik-

ненавидел серьезный кинематограф, большие режиссерские имена вызывали в нем приступы глухой ярости – в такие минуты я жалела его, маленького, талантливого человека, не справившегося со своей судьбой. [...] Плохая литература и плохое кино утешали Нимотси.»).

89 Als die Ich-Erzählerin nach der Gesichtsoperation noch einige Wochen Zeit verstreichen lassen soll, geht sie auf Zeit in ein Kloster, wo man ihr zwar keine Fragen nach ihrer Vergangenheit stellt, nach mehreren Wochen aber zu verstehen gibt, dass das Kloster ein Ort ist, um Gott und nicht nur sich selbst zu suchen.

90 Платова, *В тихом ...*, 2002, loc. cit, стр. 17: «Нимотси отправил в рот несколько еще теплых трупов креветок ...»

tion bleibt, die Qualen und Lüste also nur gespielt sind. Tatsächlich aber werden bei der Produktion Menschen gequält und kommen sogar zu Tode, wodurch das postmoderne Spiel mit den Klischees der trivialen Produktionen seine vorgebliche Harmlosigkeit verliert und Teil einer kriminellen Handlung wird. Auf diese Weise erhält auch der Roman *Platovas* eine virtuell bedrohliche Note, denn auch er setzt sich von der Illusionshaftigkeit der trivialen Sujets ab und reklamiert für sich eine «realistische» Handlung. Das poetologische Konzept ist also ein ganz anderes als bei *Marinina*, die sich viel deutlicher auf die extratextuelle Realität der 1990er Jahre in Moskau bezieht.

Die Handlung des Romans *KUKOLKA DLJA MONSTRA* (Куколка для монстра; Ein Püppchen für das Ungeheuer) aus dem Jahr 1999 setzt zwei Monate nach dem Ende von *V TICHOM OMUTE* ein.

Die Ich-Erzählerin liegt auf der Intensivstation eines Krankenhauses und erwacht aus einem achtwöchigen Koma. Sie kann sich an nichts erinnern, nicht einmal an ihren Namen. Täglich besucht sie Hauptmann Lapickij, der ihr nicht glaubt, dass sie unter einer Amnesie leidet. Er bringt sie zu einem Haus, in dem drei Menschen erschossen worden sein sollen. Eines nachts wird sie in den OP gefahren, wo man ihr Kind abtreibt. Angesichts der Schrecken der Klinik flieht sie heimlich mit Ėdik, einem Mann, der plötzlich auftaucht und ihr erzählt, sie sei Anna, seine frühere Freundin. Ėdik wird bald darauf erschossen, und die Ich-Erzählerin kann sich nur mit Mühe aus den Fängen der Mörder, zu denen der Kasinobesitzer Avramenko gehört, befreien. Verzweifelt wendet sie sich an Lapickij, der sie überredet, für ihn und den Geheimdienst zu arbeiten. Nach einer Ausbildung bewährt sich die Erzählerin bei einem ersten Auftrag, den sie zusammen mit einem Schauspieler ausführt. Dann wird sie mit einem eigenen Fall betraut: Sie soll Michail Menšich, gen. Lešč, den zu mächtig gewordenen Besitzer einer Fernsehanstalt, zu Fall bringen. Sie findet dessen Schwachstelle: Er bekämpft eine Krankheit mit einem nicht legal hergestellten Medikament. Der Geheimdienst kann Menšich erpressen, die Ich-Erzählerin kommt frei, überwindet ihre Amnesie und erkennt sich als «Maus» und Eva.

Auch hier folgt der kaum gegliederte Roman den Erlebnissen der Protagonistin, die darüber hinaus in ihrer besonderen Situation nicht zu Rückblicken in der Lage ist. Da sie an sich eine weitere Gesichtsoperation hat durchführen lassen, kann ihr auch niemand mit Bestimmtheit sagen, ob sie die Person ist, die sie von früher kennen. Was andere ihr erzählen, nimmt sie erst einmal als Hypothese an, bleibt aber immer misstrauisch.

Das Thema der Suche nach der Identität verbindet den Text mit der Tradition der Detektivliteratur. Flucht und Verfolgung und die Tätigkeit als Agentin für Hauptmann Lapickij sind Elemente des *boevik*. Auch in diesem Roman werden

viele Menschen verprügelt, verwundet und umgebracht. Hauptmann Lapickij erklärt die Methode so: «Also: Mensch weg, Problem weg, wie es der Vater der Völker uns gelehrt hat.»⁹¹ Die entsprechenden Szenen sind «hyperrealistisch» mit spritzendem Blut und ähnlichen Details beschrieben, diese werden aber zu Elementen einer gewissermaßen sekundären kulturellen Wirklichkeit des Kinos gemacht:

Was als Nächstes geschah und einige Sekunden dauerte, war wie ein drittklassiger Film, in dem alle die Bewegungen im Voraus kennen, mit Ausnahme der ahnungslosen Opfer. Vitek zog ganz beiläufig eine schwere Pistole (die gleiche, die Ėriks Kopf weggeschossen hat) und feuerte auf den Chirurgen.⁹²

Der Referenzrahmen des Textes ist also weniger die Alltagsrealität des postsozialistischen Moskaus, sondern wieder die Welt des Kinos sowie, wenn auch deutlich weniger, die des Theaters und der Literatur. Von den Filmregisseuren wird am häufigsten Alfred Hitchcock erwähnt. Die Titel seiner Filme fallen der Ich-Erzählerin bei der Rückkehr aus der Amnesie immer wieder ein. So ähnlich wie die Filmtitel wirkt das alleinige Erwähnen von Theaterautoren wie Beckett oder Mrozek nicht als intertextueller Verweis, sondern als *name-dropping*: Namen erwähnen, um Kenntnisse zu zeigen.

Intertextuelle Bezüge gibt es dort, wo sie nicht markiert sind. Die Flucht aus dem Krankenhaus, die Abtreibung, und schließlich die illegale Herstellung eines Medikaments aus Föten verbindet Platovas Roman mit Daškovas KROV' NEROŽDENNYCH. Platova liefert einen Namen für das Medikament, nämlich *Al'fafëtaprotein*⁹³, in dem schon das Wort *Fötus* erkennbar ist, und Hinweise auf die Anwender – Aspekte, die bei Daškova unbestimmt blieben.

Wegen dieser offensichtlichen Verbindung fällt umso mehr auf, dass der ethische Aspekt fast völlig fehlt. Auf die Abtreibung reagiert die Erzählerin ohne jede Emotion, ja sogar Erleichterung, die Morde in ihrer Umgebung lassen sie im Grunde gleichgültig. Sie wirft Lešč, der das Präparat einnimmt, jedoch vor, «aus niederen persönlichen Beweggründen» der Öffentlichkeit die Information über

91 Платова, В.: *Куколка для монстра*. Москва: Эксмо, 2002, стр. 223: «А так – нет человека, нет проблемы, как учил нас отец народов.». Das Zitat ist nicht als Ausspruch des historischen Stalin überliefert, es stammt aus Anatolij Rybakovs Roman ДЕТИ АРБАТА (Дети Арбата; Die Kinder des Arbat). Der Umstand, dass es im Alltag dem historischen Stalin zugeschrieben wird, zeigt, wie treffend Rybakov die Denkweise des Diktators charakterisiert hat.

92 Платова, *Куколка ...*, 2002, loc. cit. стр. 148: «То, что произошло потом и заняло несколько секунд, было похоже на третьесортное кино, где ходы просчитываются всеми, кому не лень, за исключением ничего не подозревающих жертв. Витек вполне буднично достал тяжелый пистолет (тот самый, который разнес голову Эрику) и выстрелил в хирурга.»

93 «Альфафëтапротеин» (Платова, *Куколка ...*, 2002, loc. cit. стр. 408).

das Präparat verschwiegen zu haben – «das ist an sich schon ein Verbrechen.»⁹⁴ Die Erzählerin ist aber zu einer vernünftigen ethischen Einschätzung von Straftaten nicht in der Lage. Sie begnügt sich zunächst mit zynischen Kommentaren, will aber in der späteren Handlung aktiv in das Leben anderer Charaktere eingreifen, um sie zu beeinflussen.

7.3.2 DIE DARSTELLUNG DER GESELLSCHAFT

Ganz anders als Marininas Heldin Kamenskaja hat die Ich-Erzählerin in *V ТИХОМ ОМУТЕ* kein Vertrauen in die Fähigkeiten der Miliz: Als sie bei ihrer Freundin Gulja für eine Nacht ein Unterschlupf gefunden hat, denkt sie über ihre Chancen, den Verbrechern zu entkommen, nach und versucht sich in die Rolle der Kriminalmiliz zu versetzen. Dabei fällt ihr der General Šarapov ein, einer der Kriminalisten aus dem Werk der Vajner-Brüder. Sie ist sich sicher, dass die Miliz den Tod von Nimotsi und Venera als Liebesdrama «à la Romeo und Giulietta, Laila und Madschnun, Bonnie und Clyde»⁹⁵ deuten wird. Als sie es später (schon als Eva) mit leibhaftigen Milizionären zu tun bekommt, wird sie von diesen zusammengeschlagen. In der Untersuchungshaft soll ihr ein Telefonanruf verweigert werden: ««Schließlich und endlich habe ich ein Recht auf einen Anruf. Zumindest bei meinem Anwalt.» Hast du da nicht das Land verwechselt, meine Liebe?», interessierte sich der Diensthabende.»⁹⁶ Als sie dann anruft, muss der Diensthabende klein beigeben und sie laufen lassen, ohne dass genau gesagt wird, warum. Evas Retter hat anscheinend die besseren Beziehungen. Hier wird deutlich, dass die Miliz nicht als Schutz gegen die Bedrohung dient, sondern eher selbst eine Gefahr darstellt.

Die Welt des Romans *V ТИХОМ ОМУТЕ* hat viele direkte Bezüge zur russischen Wirklichkeit, ist aber nicht im landläufigen Sinn realistisch. Zum Beispiel findet keine explizite zeitliche Situierung der Handlung statt, es sind aber eindeutig die 1990er Jahre mit postsowjetischen Lebensverhältnissen, die die Handlung rahmen. Wohnung und Lebensstil der noch nicht operierten Heldin sind eher ärmlich, später bewegt sie sich dann überwiegend in der Welt der Erfolgreichen und Wohlhabenden.

Viel stärker als Marinina bedient Platova die Neugierde der Leser an der Welt der sogenannten «Neuen Russen», die auf Grund von alten Verbindungen bezie-

94 Платова, *Куколка* ..., 2002, loc. cit. стр. 416: «В своих личных пошленьких интересах [...]» [...] «[...] уже само по себе преступление.»

95 Платова, *В тихом* ..., 2002, loc. cit. стр. 86: «[...] а-ля Ромео и Джульетта, Лейла и Меджнун, Бонни и Клайд [...]»

96 Платова, *В тихом* ..., 2002, loc. cit. стр. 306: «– В конце концов, я имею право на один звонок. Хотя бы своему адвокату. – А ты страну не перепутала, голуба? – поинтересовался дежурный.»

ungsweise neuen Geschäften zu Wohlstand gekommen sind und diesen in vollen Zügen genießen. Man fährt in Luxuslimousinen oder schweren Land Rovern durch die Stadt, kleidet sich in Designerklamotten und geht in schicke Restaurants und Clubs. Die Markenwaren haben in dieser Welt den Charakter von Zeichen, mit denen man umzugehen verstehen muss, um erfolgreich sein zu können. So kauft sich Eva, als sie in Petersburg ihre frühere Studienkollegin Alena Gončarova unerkant auf sich aufmerksam machen möchte, erst einmal Modezeitschriften «von Burda bis Cosmopolitan»,⁹⁷ kleidet sich dann ein und widmet sich mehrere Stunden lang ihrem Make-up.

Der Umbruch von den sowjetischen Verhältnissen zu den postsowjetischen wird angesprochen⁹⁸ und der Roman beschreibt die aktuellen Lebensverhältnisse, wobei die Heldin in Moskau nur noch durch wenig an die alte Zeit erinnert wird. «Bis spät in die Nacht schlenderte ich durch ein Moskau, das überhaupt keine Ähnlichkeit mehr mit dem Moskau meiner frühen Jugend hatte. Das jetzige Moskau war voll von schönen Nutten, Reklameschildern und pickeligen Teenagern auf Inline-Skatern.»⁹⁹ Als Eva in Petersburg ist, stellt sie fest: «Der Nevskij[-Prospekt] überraschte mich angenehm mit seinem fast europäischen Glanz – das war noch nicht Moskau, aber schon nicht mehr Leningrad.»¹⁰⁰

Aus der alten Zeit sind auch noch einige Charaktere übriggeblieben. So zum Beispiel der Auftragsmörder, der Nimotsi und Venera umbringt und früher beim KGB war. Wie bei Marinina ist also auch bei Platova zumindest ein Teil des kriminellen Milieus mit dem Sowjetstaat verbunden.

Die Verbindung mit dem ehemaligen Sowjetstaat sowie die Austauschbarkeit des Personals von kriminellen Organisationen und staatlichen Sicherheitsstrukturen wird ganz besonders in dem Roman KUKOLKA DLJA MONSTRA deutlich. Hier stellt sich zum Beispiel heraus, dass der kriminelle Kasinobetreiber Avramenko, der die Ich-Erzählerin zusammenschlagen lässt und Èrik Morgenstern und den Chirurgen einfach erschießt, eigentlich für Hauptmann Lapickij arbeitet. Die Miliz spielt in diesem Roman keine Rolle. Es wird lediglich erwähnt, dass sie unzuverlässig sei. Es dominiert die FSB, der die möglichst totale Kontrolle über die Gesellschaft anstrebt. So schaltet die FSB zum Beispiel einfach einen einflussreichen Mann aus, der nicht bereit ist, sich ihr zu fügen und dem man kriminelles Tun nachsagt (was ihm jedoch nie nachgewiesen wird). Lapickij begrün-

97 Платова, *В тихом ...*, 2002, loc. cit, стр. 132.

98 «Unvorstellbare Dinge sind mit [unserem] Land geschehen, es hat sich nach Putschen, Aufständen, Finanzoperationen im Schneeballsystem verändert.» (Платова, *В тихом ...*, 2002, loc. cit, стр. 14: «Со страной происходили немислимые вещи, после путчей, восстаний, финансовых пирамид она становилась другой.»).

99 Платова, *В тихом ...*, 2002, loc. cit, стр. 272: «До поздней ночи я шлялась по Москве, совсем не похожей на Москву моей ранней юности. Нынешняя Москва была полна красивых шлюх, рекламных щитов и прыщавых тинейджеров на роликовых коньках.»

100 Платова, *В тихом ...*, 2002, loc. cit, стр. 131: «Невский приятно удивил меня почти европейским лоском – это была еще не Москва, но уже и не Ленинград.»

det die Aufgabe: «Für [uns] bescheidene und ehrliche Vertreter des Gesetzes ist der nichts weiter als eine Hämorrhoid, eine Menge Ärger.»¹⁰¹ Er beschimpft Menšich als einen «seltene[n] Rohling, [...] ein[en] komplette[n] Unruhestifter, ein[en] Dreckskerl vor dem Gesetz. [...] Wenn der nicht gestoppt wird, könnte es eine Menge Ärger geben. [...] im Großen und Ganzen ist es eine noble Sanierungsmission.»¹⁰²

Im *detektiv* war die Vorstellung, die Ordnungshüter «reinigten» die Gesellschaft, das letzte Mal in den 1950er Jahren bei Nikolaj Španov aufgetaucht und galt bereits damals als überholt. Seitdem wurde vor allem die Einhaltung der Gesetzlichkeit betont, die die Macht des Staats beschränkt. In Platovas Roman zielen die Bemühungen des Hauptmanns Lapickij jedoch darauf ab, dem Staat wieder die Machtfülle zu sichern, die er zu Stalins Zeiten hatte. Das schon erwähnte Stalinzitat steht also nicht allein.

Die Welt des Romans ist eine manichäische Welt, in der es nur wenige Gute und viele Böse gibt. Es ist nämlich eine Welt, die durch die Brille von Dossiers, die aus Spitzelberichten bestehen, betrachtet wird. Die Erzählerin liest sie: «Die wohlgeordnete Welt von Politik und Wirtschaft sah aus wie ein Straflager für schwere Jungs, in dem Wolfsgesetze herrschten. [...] Aber diese Leute machten Karriere und befanden sich in Freiheit.»¹⁰³

Die Ich-Erzählerin sieht sich zwar von Lapickij massiv fremdbestimmt, teilt aber immer mehr dessen Sicht und begegnet dessen Tätigkeit mit einer gewissen Sympathie. Diese gibt sie an die Leser weiter. Nach der Lektüre der entsprechenden Dossiers – deren inhaltliche Richtigkeit sie nicht anzweifelt – meint sie: «[...] mir schien, nach all dem, was ich gelesen hatte, die Mission des Hauptmanns edel. So edel, dass ich sogar zweifelte: Kann denn ich gemeines Miststück dieser edlen Sache dienen, ohne sie zu beschmutzen?»¹⁰⁴

Menšich aber gerät ins Visier Lapickijs, weil er den freien Journalismus und andere Freiheiten und Rechte verteidigt. Lapickij möchte dessen Medien gleichschalten, denn «noch ein paar Monate, höchstens ein halbes Jahr, und er wird einen ernsthaften Einfluss auf die Innenpolitik haben und die öffentliche Meinung im Lande prägen, [...]. Bei den Wahlen in einem Jahr brauchen wir die-

101 Платова, *Куколка ...*, 2002, loc. cit. стр. 223: «Скромным честным представителям закона от него один геморрой и масса проблем.»

102 Платова, *Куколка ...*, 2002, loc. cit. стр. 226: «[...] Редкий скот, [...] полный беспредельщик, отморозок в законе. [...] Если его не остановить, может произойти много бед. [...] по большому счету это благородная ассенизаторская миссия [...].»

103 Платова, *Куколка ...*, 2002, loc. cit. стр. 274: «[...] добропорядочный политический и экономический бомонд выглядел колонией строгого режима, где правила волчьи законы. [...] Но все они преуспевали и были на свободе.»

104 Платова, *Куколка ...*, 2002, loc. cit. стр. 275: «[...] после всего прочитанного миссия капитана казалась мне благородной. Такой благородной, что Я даже усомнилась: смогу ли я, отпетая сука по призванию, послужить правому делу и не загадить его.»

sen Kanal, dann können wir das Ergebnis weitgehend beeinflussen.»¹⁰⁵ Dass die Erzählerin bei Menšich zunächst keine Schwachstellen findet, ärgert sie so sehr, dass sie anfängt, ihn zu hassen. Selbstironisch meint sie: «Gerechte lösen bei räu-digen Schafen wie mir einen heftigen Widerwillen aus.»¹⁰⁶

Es ist zumindest bemerkenswert, dass der Roman KUKOLKA DLJA MONSTRA schon 1999 eine Tendenz beschreibt, die in späteren Jahren tatsächlich in Russland beobachtet werden konnte wie zum Beispiel die Entmachtung der sog. Oligarchen, Behinderung und Ausschaltung unabhängiger Medien und politische Morde.

7.3.3 GENDER

Platova nimmt die Massenkultur als Referenzpunkt für ihre Prosa. Dazu zählen auch die Werke Aleksandra Marininas. Das zeigt sich am deutlichsten am Konzept der von ihr skizzierten Hauptfigur Eva. Diese erscheint nämlich als eine Replik an Marininas Scharfsinnsheldin Anastasija Kamenskaja. Bisweilen versteckt, aber doch unübersehbar, gestaltet Platova ihre Heldin als alternative Fortentwicklung dieser Figur in Richtung einer Frau, die ihre weiblichen Reize einsetzt, um den Kraftvorteil männlicher Gegner zu konterkarieren. Definierte sich Kamenskaja noch als «Kriminalist weiblichen Geschlechts»¹⁰⁷, ist Platovas Eva gewissermaßen ein Weib mit Kriminalistenqualitäten.

Bevor sie sich das Gesicht und die Brust operieren lässt, ist die Heldin ein Niemand, die von allen nur «Maus» (мышка¹⁰⁸) genannt wird, wie auch Kamenskaja in den Romanen Marininas. Sie stellt an sich selbst eine gewisse «Gesichtslosigkeit»¹⁰⁹ und Farblosigkeit fest, hält sich sogar für «hässlich».¹¹⁰ Wie ihr Vorbild trägt sie mit Vorliebe Jeans und Pullover¹¹¹, und auch sie zeichnet Schemata, um besser nachdenken zu können.

Maus merkt schnell, dass sie eine andere werden muss, wenn sie überleben will, nachdem sie unwissentlich die Welt des «großen Geschäfts» betreten hat.

105 Платова, *Куколка ...*, 2002, loc. cit. стр. 286: «Еще несколько месяцев, максимум полгода, и он станет серьезно влиять на внутреннюю политику и формировать общественное мнение в стране, [...]. Через год выборы, нам нужен этот канал, тогда мы сможем в большой степени влиять на их исход.»

106 Платова, *Куколка ...*, 2002, loc. cit. стр. 293: «[...] праведники вызывают идиосинкразию у таких паршивых овец, как я.»

107 Маринина, А.: *Посмертный образ*. Москва: Эксмо, 2004, стр. 143: «[...] сыщик женского пола.»

108 Das russische Wort *myška* ist eigentlich ein Diminutiv, das weniger die Assoziation des zierlichen Körperbaus aufruft als das deutsche *Mäuschen*.

109 Платова, *В тихом ...*, 2002, loc. cit. стр. 51: «безликость».

110 Платова, *В тихом ...*, 2002, loc. cit. стр. 68: «некрасивая».

111 Платова, *В тихом ...*, 2002, loc. cit. стр. 24.

So nimmt sie eine neue Identität an, die bislang unentdeckt in ihr verborgen war. Sie durchläuft gewissermaßen eine Metamorphose von der Raupe zum Schmetterling. Aus der weitgehend fremdbestimmten Maus wird eine Ich-starke Verführerin, die sich mit den «Waffen einer Frau» behauptet. Als Maus ist sie noch Teil einer Männerwelt, in der ihre Wahrnehmung anfangs noch ganz von Ivan anhängig ist:

Ich schaute mit seinen Augen auf die Welt – richtiger: mit Männeraugen auf eine Männerwelt. Ich wusste, welche Zigaretten man rauchen, welche Feuerzeuge kaufen sollte, [...], ich wusste, wie man jede Frau ins Bett bekam – mein Blick auf den Sex war ein ausgesprochen männlicher Blick, zynisch und gleichzeitig abhängig vom Vergnügen.¹¹²

Der weibliche Blick kommt erst, als sie zu Eva und damit zur Verführerin wird. Erst dann nimmt sie an sich «eine frauliche Empfindung»¹¹³ wahr. Sie ist so lange stark, wie sie keine Angst vor Männern hat, sondern die Männer das Fürchten lehrt. Sobald sie sich jedoch verliebt und dadurch wehrlos macht, gerät sie in Gefahr. Eva ist jedenfalls eine Figur, die für Machtfragen in Geschlechterbeziehungen viel sensibler ist als Anastasija Kamenskaja.

Die Heldin des Romans *KUKOLKA DLJA MONSTRA* ist zunächst ohne Persönlichkeit, da sie keine Erinnerung hat. Der Not gehorchend, probiert sie verschiedene Identitäten aus. In der Badewanne sieht sie sich als Aphrodite, bei anderen Gelegenheiten als babylonische Hure, als Vamp, bald als Geisha. Für längere Zeit glaubt sie, Anna Aleksandrova, eine frühere Devisen-Prostituierte zu sein, die für Erik tätig ist und diesem hilft, kompromittierendes Material zu beschaffen. Wie in anderen Romanen mit der Gaunersprache *fenja*, wird der Leser in diesem Teil des Romans mit viel Substandard-Terminologie aus dem Bereich der Geschlechtlichkeit konfrontiert.

Nachdem sie erkannt hat, dass sie nicht Anna ist, lässt sich die Erzählerin auf das Angebot von Hauptmann Lapickij ein. Sie wird – wie Svetlana in Daškovas Roman *KROV' NEROŽDENNYCH* – umfassend an Waffen ausgebildet, aber auch in erotischen Künsten. Der entsprechende Absatz endet mit: «Dank der Bemühungen der beiden Ausbilder wurde ich in eine höllische Sexmaschine verwandelt, die vorerst friedlich in der Garage stand.»¹¹⁴

112 Платова, *В тихом ...*, 2002, loc. cit, стр. 6: «Я смотрела на мир его глазами – вернее, мужскими глазами на мужской мир. Я знала, какие сигареты лучше курить и какие зажигалки лучше покупать, [...], я знала, как уложить в постель любую женщину – мой взгляд на секс был сугубо мужским взглядом, циничным и зависимым от удовольствий одновременно.»

113 Платова, *В тихом ...*, 2002, loc. cit, стр. 129: «женское ощущение».

114 Платова, *Куколка ...*, 2002, loc. cit, стр. 279: «Благодаря стараниям обоих инструкторов я превратилась в адскую секс-машину, до поры до времени мирно стоящую в гараже.»

Sie legt verschiedene Arten Make-up auf und erkennt, «in mir lebt eine Vielzahl von Personen. Sie schauen aus allen Details meines Gesichts hervor [...]»¹¹⁵ Äußerlich wird sie zu einer verwandlungsfähigen Puppe, innerlich zu dem Werkzeug des Hauptmanns Lapickij, zu dem dieser sie macht. Dabei tritt sie in einen Kampf mit Lapickij ein und versucht, den Hauptmann auf seinem eigenen Terrain zu übertrumpfen und sich dadurch von ihm zu lösen. Das gelingt ihr, als sie ihr Gedächtnis wiedererlangt und einen Platz im Leben findet; weit weg vom Geheimdienst an der Seite des Malers Kanygin, der im Rollstuhl sitzt. Dass sie in dieser Phase ihres Lebens die Rolle freier Medien und bürgerlicher Freiheiten in der Gesellschaft anders definieren würde, als in ihrer Phase als Puppe – für eine solche Metamorphose gibt es keine Anhaltspunkte.

Man täte dem Roman deshalb sicher zu viel Ehre an, höbe man die Auseinandersetzung zwischen der Frau und dem Hauptmann der Staatssicherheit auf die Ebene der kollektiven Bilder und deutete – etwa in der Tradition Nikolaj Berdjajevs¹¹⁶ – die Frau als Russland und den Mann als Staat. Dazu ist die Figur der Anna beziehungsweise Eva viel zu zynisch: Sie bleibt eine Identifikationsfigur für eine Generation ohne Ideale, die bereit ist, durchsichtigen Machtinteressen dienstbar zu sein.

7.4 DAR'JA DONCOVA

Dar'ja (eigentlich: Agrippina) Doncova, geboren 1952, schreibt seit 1998 Kriminalromane. Diese werden gerne als *ironische Krimis* (иронический детектив) bezeichnet. Sie können zwar als Kriminalromane gelesen werden, was bedeutet, dass das Sujet den Gattungskonventionen entspricht, aber einige Details werden so übertrieben, dass man sie nicht ernst nehmen kann. Die Spannung mischt sich also mit Amusement. Dieses Rezept scheint bei den Lesern gut anzukommen und die Nachfrage ist so groß, dass Doncova bei der Rangfolge von Verkaufszahlen auf einem der vorderen Plätze steht.

115 Платова, *Куколка ...*, 2002, loc. cit. стр. 268: «[...] во мне живет множество людей. Все они выглядывали из прорезей моего лица [...]»

116 Dieser hatte erklärt: «Das russische Volk will kein männlicher Bauherr sein, sein Wesen bestimmt sich als weiblich, passiv und in Staatsangelegenheiten unterwürfig, es wartet immer auf seinen Bräutigam, den Ehemann, den Herrscher. Russland ist ein unterwürfiges, feminines Land. Die passive, rezeptive Weiblichkeit in Bezug auf die Staatsmacht ist so charakteristisch für das russische Volk und die russische Geschichte» (Бердяев, Н.: «*Душа России*», // тот же: *Русская идея*, изд. М. А. Маслин. Москва: Республика, 1992, стр. 298: «Русский народ не хочет быть мужественным строителем, его природа определяется как женственная, пассивная и покорная в делах государственных, он всегда ждет жениха, мужа, властелина. Россия – земля покорная, женственная. Пассивная, рецептивная женственность в отношении к государственной власти – так характерна для русского народа и для русской истории.»).

Unter Doncovas Namen sind im Lauf der Jahre so viele Bücher erschienen – mehr als 15 Jahre lang pro Jahr ein gutes Dutzend Romane –, dass die Literaturkritik früh gefragt hat, wie viele Personen wohl daran schreiben. Trotzdem wurde die Schriftstellerin mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet.

Wie dieser Typus von *ironischen Krimis* funktioniert, sei am Beispiel des Romans *ŽENA MOEGO MUŽA* (Жена моего мужа; Die Frau meines Mannes) aus dem Jahr 2000 vorgeführt:

Die etwa 40-jährige Dar'ja Ivanovna hat keine finanziellen Sorgen und ist bekannt dafür, dass sie als Zeitvertreib Kriminalfälle löst. Deshalb ruft ihr früherer Mann Maksim Poljanskij bei ihr an und bittet sie um Hilfe. Er befindet sich in Untersuchungshaft, denn ihm wird der Mord an seiner derzeitigen Frau Veronika vorgeworfen. Verschiedene Zeugenaussagen scheinen den Verdacht zu untermauern. Obwohl sie mit dem leitenden Ermittler Aleksandr Michajlovič gut bekannt ist, überprüft Dar'ja Ivanovna alle Hinweise selbst, unter anderem die Hinweise auf Poljanskij's neue Freundin Jana, die untergetaucht zu sein scheint. Die Privatdetektivin lernt auch Ivan Michajlovič, einen charmanten Mafioso und Geschäftspartner Poljanskij's, kennen, und er bietet ihr seine Hilfe an. Die Ermittlungen führen sie in viele Schichten und Berufsgruppen, unter anderem auch zu Schauspielern und Imitatoren. Als sie der Auflösung nahekomm, wird Dar'ja entführt, aber letztendlich von Miliz und Mafia befreit. Milizoberst Aleksandr Michajlovič erklärt ihr die Ergebnisse seiner Recherchen, und dass Dar'jas Arbeit bei der Lösung des Falls nicht sehr hilfreich war. Nicht Maksim hat seine Frau Veronika umgebracht, sondern diese ihre Nachfolgerin in der Gunst Maksim's, und dann den Verdacht auf Maksim gelenkt.

Der Roman ist in 32 Kapitel und einen Epilog unterteilt und wird zur Gänze aus Dar'jas Perspektive erzählt, so dass der Leser die Ereignisse durch ihre Beobachtungen und Überlegungen gefiltert wahrnimmt. Er kann sich auch über ihre manchmal exzentrischen Ansichten amüsieren. Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn sie mit großer Selbstverständlichkeit von ihrer Tierliebe spricht, und der Leser in der Auflistung der Namen und Rassen ihrer Hunde den Überblick verliert.

Die Subjektivität der Wahrnehmung hat auch Auswirkungen auf das Bild der Miliz, das der Roman zeichnet. Man lernt zum Beispiel eine Gruppe von Studierenden an der Akademie des Innenministeriums kennen, die die Abschlussprüfung in Französisch, die die Ich-Erzählerin abnimmt, nur mit massiver Hilfestellung meistern. Dabei gelten sie als die Elite ihres Berufs. Die unteren Ränge werden öfter als selbtherrlich und korrupt beschrieben. «Wissen Sie, wie oft die Miliz Straßenhändler schikaniert?»¹¹⁷, fragt Dar'ja Ivanovna den Leser. Um mit der «Eier-Mafia» Kontakt aufzunehmen, verkauft sie ohne Lizenz Eier auf

117 Донцова, Д. А.: *Жена моего мужа* // http://loveread.ec/view_global.php?id=1174 стр. 25: «Знаете, как милиция часто к лоточникам придирается?».

der Straße und wird sofort von einem «breitgesichtigen kurzatmigen Bullen» (толстомордый одышливый мент) nach Papieren gefragt.

Ich zog 100 Dollar aus der Tasche und steckte sie ihm in die ausgestreckte Hand.

«Hier!»

Der Milizionär steckte den Geldschein sorgfältig ein und ging weiter, dann aber drehte er sich noch mal um und rief:

«Sollte dich noch einer von uns belästigen, dann sag, dass Filimonov es erlaubt hat.»

Wunderbar, ein «Beschützer» war schon aufgetaucht, ich brauchte aber den anderen. Der ließ nicht lange auf sich warten.¹¹⁸

Dar'ja Ivanovna lernt den Geschäftspartner ihres früheren Mannes kennen, der sie unter seinen ganz persönlichen Schutz stellt. Von ihm erfährt sie, dass Poljanskij nicht nur mit Eiern, sondern auch mit Antiquitätenschmuggel reich geworden war.

Als sie später aus der Entführung telefonisch um Hilfe bittet, kommen Mafiosi und OMON-Milizionäre gleichzeitig, um sie zu befreien.

Ich schaute auf [...] die gewandten, sportlichen, breitschultigen jungen Männer. Die einen wie die anderen hatten die gleichen Maschinenpistolen, ähnliche Messer, an der Füßen die gleichen Schuhe ... Sogar der Vatersname bei den beiden Chefs war derselbe: Michajlovič. Was für ein Zirkus! Und wie schaffen sie es, sich gegenseitig zu bekämpfen, wenn sie einander doch so ähnlich waren!¹¹⁹

Tatsächlich beschließen die beiden Chefs bei einer Zigarette, nichts gegeneinander zu unternehmen. Die Privatermittlerin hat zu beiden einen guten Kontakt. Im Epilog des Romans ist es der Mafioso, der Dar'ja bittet, sich nicht mehr in Kriminalfälle einzumischen, der Miliz-Oberst kommt hinzu und unterstützt ihn.¹²⁰

118 Донцова, *Жена ...*, loc. cit., стр. 26: «Я вытащила сто долларов и всунула в протянутую руку:

– Вот!

Милиционер аккуратно убрал бумажки и пошел прочь, потом обернулся и крикнул:

– Будет кто из наших приставать, скажи, что Филимонов разрешил!

Чудесенько, одной «крышей» уже обзавелась, но мне нужна другая. Она не заставила себя ждать.»

119 Донцова, *Жена ...*, loc. cit., стр. 81: «Я посмотрела на [...] ловких, спортивных, широкоплечих молодых мужиков. И у тех, и у других идентичные автоматы, похожие ножи, на ногах одинаковая обувь ... Даже отчество у начальников совпало – Михайлович. Ну просто цирк! И как только ухитряются бороться друг с другом, если так похожи!».

120 Natürlich vergebens, denn die Serie der Romane muss weitergehen.

Wo der Mafia-Boss ein charmanter Mann mit guten Manieren ist, müssen die Täter andere sein. Die Täter, Veronika und Anton, stammen aus ärmlichen Verhältnissen und wollen mit aller Macht zu Wohlstand kommen. Veronika Medvedeva, verheiratete Poljanskaja, hat in Pornofilmen mitgewirkt, da sie als Mannequin zu wenig verdient hat, und lernte dabei Anton kennen. Da beide zufällig denselben Familiennamen haben, beginnen sie, sich als Bruder und Schwester auszugeben, zu betrügen und zu stehlen. Anton, der engelhaft aussieht, hat schon als Heranwachsender gestohlen. Später hat er sich junge Mädchen durch Drogen gefügig gemacht. Ebenso wie Veronika strebt er nach Reichtum und gemeinsam planen sie Poljanskijs Platz einzunehmen. Nicht etwa indem sie ihn töten – das wäre zu gefährlich –, sondern indem sie ihn auf Dauer ins Gefängnis bringen. Sie haben aber keine Skrupel, seine junge Freundin Jana zu töten. Bei dieser Aktion kommen den beiden ihre schauspielerischen Fähigkeiten und Kontakte zugute.

Die Figur der Veronika hat viel mit Margarita Krestovskaja aus Daškovas Roman *MESTO POD SOLNCEM* gemeinsam. Das gehört zum Inventar eines *ironischen Krimis* dazu: Mit Elementen, wie Situationen und Figuren-Typen aus anderen Detektivromanen so zu arbeiten, dass diese als Klischees erkennbar werden. In diesem Fall ist es die hübsche aber skrupellose Schauspielerin, die die Pornographie nicht scheut, über eine Heirat zu Geld kommt und dann ihren Mann loswerden möchte. Züge des Parodistischen tragen auch die Familienverhältnisse der Heldin. Sie hat vier Ehen hinter sich, ihr früherer Mann Poljanskij sogar sieben. Die komplexen Familienstrukturen von Marininas Heldin Kamenskaja werden hier ins Unüberschaubare gesteigert, so dass der Leser sehr genau Buch führen muss, wenn er wissen will, wessen Kinder Dar'ja Ivanovna als ihre eigenen großzieht. Hinzu kommen die verschiedenen Schwiegermütter, die ihrerseits wieder Verwandtschaft mit ins Haus bringen, wie etwa den unbeholfenen Gera, für den sie eine Frau suchen. In diesem Kontext erlaubt sich die Erzählerin ein paar ironische Hinweise zu dessen Wunschvorstellungen – einen der wenigen gender-relevanten Exkurse:

Sie muss aus einer guten Familie sein, gebildet und natürlich in einem anständigen Arbeitsverhältnis. Wünschenswert ist auch, dass sie blond und um die Dreißig ist. Natürlich kerngesund, ohne Kinder und ohne ältere Verwandte. Eine gute Wohnung ist unbedingte Voraussetzung. Bei all dem besteht Gera nicht darauf, dass die Auserwählte über die europäischen Maße 90–60–90 verfügt. Letzten Ende wäre er auch bereit, 92–62–92 zu akzeptieren.¹²¹

121 Донцова, *Жена ...*, loc. cit., стр. 11: «Она должна быть из хорошей семьи, с образованием и приличной работой. Желательно также, чтобы блондинкой, лет тридцати. Конечно же, отменного здоровья, без детей и престарелых родственников. Наличие хорошей квар-

Später äußert sich dann noch einmal ein Modeschöpfer über Frauen allgemein, und dies tut er nicht sehr freundlich: «Um mich herum nur Frauen [...] Es ist einfach nur Finsternis. Ständig irgendwelche Streitereien. [...] Und das Paradoxe ist: je schöner die Frau, desto zickiger ist sie.»¹²²

Der Text enthält keinen Hinweis auf Dar'jas Äußeres, die Leser können sie sich so vorstellen, wie sie möchten. Im Vordergrund stehen ihre inneren Qualitäten, ihre Menschen- und Tierliebe sowie ihre Neugierde. Darüber hinaus stattet die Autorin ihre Heldin mit einem soliden sozialen und ökonomischen Hintergrund aus, der es ihr gestattet, fast alles zu tun, was sie möchte. Sie lebt in einer Wohngemeinschaft mit Nataša, mit der sie seit Studienzeiten befreundet ist und die einen reichen französischen Baron geheiratet und dann beerbt hat. Dessen Vermögen ermöglicht den Frauen ein sorgenfreies Leben in Paris und in Moskau, wo sie jeweils große Wohnungen ihr Eigen nennen. Der Lebensstil ist dem des vermögenden Adels des 19. Jahrhunderts nachempfunden: Das Haus ist immer voller Gäste, man hat Personal, ist in Geldangelegenheiten freigiebig und orientiert sich an der westlichen Lebensart. Dar'ja spricht fließend Französisch und hat es früher auch unterrichtet, sie raucht Zigaretten der französischen Marke Gauloises,¹²³ und auch das Essen und Trinken hat sie in Moskau auf französische Qualität umgestellt:

Sein Geschmack war früher, wie der unsere, eher anspruchslos. Salat «Olivier» galt als festtäglich, gebratene Kartoffeln mit Sprotten wurden als Leckerei serviert. [...] Das Leben in Frankreich hat alle verändert. Heute ziehen wir eine verächtliche Miene, wenn eine Weinflasche mit einem Plastikkorken verschlossen ist. [...] Unsere Köchin bereitet die Speisen wunderbar zu, und Katerina hat gelernt, die Gerichte großartig zu kochen, die die Familie in Paris lieben gelernt hat.¹²⁴

Außerdem hat Dar'ja Ivanovna immer ein paar Dollarnoten griffbereit, die ihr zu Vorteilen verhelfen. Auch was die Semiotik der Automarken angeht, bewegt sie sich dem Feld «westorientiert bürgerlich». Dar'ja selbst fährt in einen etwas äl-

тиры обязательно. При этом Гера вовсе не настаивает, чтобы избранница обладала европейскими 90–60–90. В конце концов готов согласиться на 92–62–92.»

122 Донцова, *Жена ...*, loc. cit., стр. 41: «Вокруг меня – одни женщины. [...] Просто мрак. Постоянно происходят ссоры. [...] И ведь вот парадокс – чем красивей баба, тем стержовней.»

123 Die Ich-Erzählerin in *КУКОЛКА ДЛЯ МОНСТРА* raucht die Parallelsorte Gitanes.

124 Донцова, *Жена ...*, loc. cit., стр. 60: «Раньше его вкусы, как, впрочем, и наши, были весьма неприхотливы. Salat «Оливье» почитался за праздничный, жареная картошка со шпротами служила лакомством. [...] Жизнь во Франции изменила всех. Теперь презрительно корчим мину, если бутылка вина закупорена пластмассовой пробкой. [...] Наша кухарка изумительно готовит, причем Катерина выучилась великолепно делать блюда, полюбившиеся семье в Париже.»

teren Volvo umher, BMW und Mercedes sind bevorzugte Fahrzeugmarken der Verbrecherwelt. Die Chefs der Miliz fahren natürlich Volga.

Das Leben im Wohlstand, mit Auslandskontakten, aber heimatverbunden, wurde um das Jahr 2000 sicher von vielen Lesern als ein Ideal angesehen und ermöglichte – trotz der parodistischen Züge – zumindest eine grundsätzliche Identifikation mit der Ich-Erzählerin, zumal diese menschenfreundlich ist. In Bezug auf Moden gibt sie sich ebenso konservativ, wie man es für den Mainstream der Leser erwarten darf. Für die Kreationen des schon erwähnten etwas misogynen Modeschöpfers «Epiphanijs, des Brillanten» (Епифан Блистательный) und das im Namen ausgedrückte Eigenlob hat sie vor allem Spott übrig: «Um Himmels willen, der Name Sykunov hätte weiß Gott besser zu ihm gepasst».¹²⁵

Auch über das moderne Regietheater werden Witze gemacht. Als bei einer Aufführung der Oper EVGENIJ ONEGIN (ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН; Eugen Onegin) ein Missgeschick passiert und die Figur Gremin in einer Rauchwolke von der Bühne verschwindet, hält eine der Schwiegermütter das für eine «originelle Interpretation.»¹²⁶ Solche humorigen Szenen gibt es immer wieder – in zumindest zwei Fällen bewirkt die Übertreibung aber weniger Lächeln als Nachdenklichkeit und Mitleid. Der Humor der Erzählerin wird hier bitter, sarkastisch. Das zeigt auch ein Abschnitt, der eine Szene aus einem Krankenhaus schildert:

Der schmale Korridor war mit Pritschen zugestellt. Hier und da ragten eingegipste Arme und Beine aus den Betten. Das Radio schrillte unaufhörlich, es roch nach Urin, Medikamenten und schmutzigen Putzlappen. [...] Ich sah mich in dem stickigen Korridor um. Ich war mir sicher, dass, sollte jemand zu sterben beginnen, ich ihm sagen würde, er solle warten, bis die Krankenschwester zurückkäme.¹²⁷

Ähnlich ist die Beschreibung der Zugangsmöglichkeiten zu den Inhaftierten im Butyrka-Gefängnis: «In dem halb unterirdischen Raum keuchten gut fünfzig Menschen. Hineingelassen wurden jeweils zwanzig. Die Besuchszeit ist auf eine Stunde begrenzt.»¹²⁸

125 Донцова, *Жена ...*, loc. cit., стр. 40: «Ей-богу, фамилия Сыкунов подходила ему куда больше.» In dem Familiennamen *Sykunov* klingt *sykun* (сыкун) an, was auf dem russ. Jargon «feige» bedeutet, «einer, der vor Angst uriniert», er müsste also mit «Pisser» übersetzt werden. Ich danke Georgij Kurie für diesen Hinweis.

126 Донцова, *Жена ...*, loc. cit., стр. 38: «оригинальная редакция».

127 Донцова, *Жена ...*, loc. cit., стр. 46: «Узкий коридор забит койками. Тут и там над кроватями вздымаются загипсованные руки и ноги. Нещадно вопило радио, и пахло мочой, лекарствами и грязной шваброй. [...] Я оглядела набитый больными душный коридор. Обязательно, как только кто-нибудь начнет умирать, тут же велю подождать до возвращения медички.»

128 Донцова, *Жена ...*, loc. cit., стр. 5: «В полуподвальном помещении задыхалось человек пятьдесят. Внутрь пускают по двадцать. Свидание длится час.»

Außer der Reihe ist nur mit 300 Dollar Bestechungsgeld ein Besuch bei den Inhaftierten möglich. Bei einem zweiten Besuchstermin ist der Warteraum für Besuchsgenehmigungen voller Menschen, die mit Gewalt vertrieben werden.

Plötzlich gab es lautes Getrappel, derbes Fluchen, und eine Gruppe OMON stürmte in den überfüllten Raum. Als ich sah, wie deren Schlagstöcke geschäftig auf die Rücken unschuldiger Menschen niedergingen, wurde mir kalt. Kriegst du solch einen Knüppel auf den Schädel, bedeutet das das Ende: das ganze restliche Leben in einer Klapsmühle sabbern. Die OMON-Leute arbeiteten energisch mit ihren Gummiknüppeln und begannen, begleitet von Tritten und wüsten Flüchen, die Angehörigen auf die Straße zu werfen. Sie zertrampelten die Tüten voller Lebensmittel mit ihren Füßen. Die Menge, die hauptsächlich aus Frauen bestand, wischte sich den blutigen Rotz ab, heulte vor Entsetzen und stürzte in Richtung Ausgang.¹²⁹

Solche Passagen sind selten in dem durchweg leicht erzählten Text und schaffen es, Akzente der Ernsthaftigkeit in dem ironischen Genre zu setzen.

7.5 MARINA SEROVA

Marina Serova ist keine Autorin, sondern der Firmenname für eine Art Autorenpool, der ungefähr seit Ende 1997 in Saratov für den *Ėksmo*-Verlag arbeitet. Saratov ist auch in den Romanen in dem fiktionalen Handlungsort Tarasov erkennbar. Der Pool wurde von Sergej Potapov geleitet und bestand in den ersten beiden Jahren ausschließlich aus Männern. Diese bildeten, auch als einige Frauen hinzukamen, weiterhin die Mehrheit. Nach einem Probejahr, in dem insgesamt sechs Romane erschienen, stellte das Kollektiv viele Jahre lang regelmäßig zwei Bücher monatlich bereit, die sich zwei verschiedenen Protagonistinnen zuordnen lassen, die beide als Privatdetektivinnen arbeiten. Den Anfang machte 1997 die Serie um Tatjana Ivanova.

Einer der ersten Romane des Probejahres 1998 war *GORJAČEE DEL'CE* (Горячее дельце: «Ein brenzlicher Fall»).

129 Донцова, *Жена ...*, loc. cit., стр. 18: «Вдруг послышались громкий топот, мат, и в переполненное помещение ворвался наряд ОМОНа. Глядя, как по спинам ни в чем не повинных людей смачно гуляют дубинки, я похолодела. Дадут такой палкой по черепушке, и конец: всю оставшуюся жизнь будешь в психушке слюни пускать. Энергично работая кусками литой резины и сопровождая свои действия пинками и отборным матом, омовцы начали вышвыривать родственников на улицу. Сумки с продуктами они топтали ногами. Утирая кровавые сопли и воя от ужаса, толпа, состоящая в основном из женщин, бросилась к выходу.»

7 Der russische Frauenkrimi

Die jungen Unternehmer Nazarov und Blagodarov müssen dem Mafioso Kaban Schutzgeld entrichten und versuchen, sich ihrerseits an ihm zu bereichern, indem sie ihm durch einen Mittelsmann ein gefälschtes Gemälde verkaufen. Als die Zeitungen vom Diebstahl eines Gemäldes aus der Ermitage berichten, geben sie sich als die Diebe aus und verkaufen ihm für 1,5 Millionen Dollar eine Fälschung, die Nazarovs Frau hergestellt hat. Als Kaban die Fälschung bemerkt, droht er dem Mittelsmann Troickij und der eingeschalteten Privatdetektivin Ivanova mit dem Tod, sollten sie ihm sein Geld nicht wiederbeschaffen. Ivanova macht die Betrüger ausfindig und beschließt, mit ihnen und Troickij gemeinsame Sache zu machen. Da Kaban sich einen Teil des Geldes bei einem Konkurrenten, der immer nur Koreaner genannt wird, geliehen hatte, und Kaban einen Mitarbeiter des Koreaners vor den Augen Ivanovas erschießt, gerät diese in akute Gefahr. Bei ihrer Flucht kommt Troickij um, Ivanova kann bei den Betrügern untertauchen. Schließlich benutzt sie den Koreaner dazu, Kaban und seine Leute auszuschalten.

Unter dem Gesichtspunkt des Sujets liegt eher ein Thriller als eine Detektivgeschichte vor, die Detektivin muss nur sehr wenig intellektuelle Anstrengung¹³⁰ leisten, um den Fall zu lösen. Die Erzählung setzt ein, als der Kunstexperte Troickij (brauner Anzug, schwarzer Schirm) die Privatermittlerin engagiert, die Vorgeschichte der beiden Unternehmer wird in Rückblenden erzählt. Das ist aber auch schon das einzige «literarische» Verfahren in diesem relativ kurzen Roman. Die Figuren sind sehr einfach charakterisiert: Die jungen Unternehmer sind mutig und optimistisch, die Künstlerin hat gute Nerven, Troickij ist etwas linkisch, kann, wenn es um sein Leben geht, aber auch kämpferisch werden. Kabans Leute haben sehr kurz geschnittene Haare und sind eher begriffsstutzig, Kaban selbst ist ein Psychopath, und der Koreaner hat eine hohe Stimme. Bei den Beschreibungen der Charaktere bleibt selbst die Heldin blass.

Mehrere Menschen sterben eines gewaltsamen Todes, zum Schluss Kaban selbst und mit ihm zehn seiner Männer. Drei Tötungen werden sehr kurz beschrieben, vom Tod Kabans und seiner Bande erfahren Ivanova und die jungen Unternehmer aus dem Fernsehen. Auf die Kunstfälscherin Zinaida haben die Fernsehbilder eine kathartische Wirkung: «Mir ist erst jetzt klar geworden, was für ein schreckliches Spiel wir begonnen haben. Nie in meinem Leben werde ich mich wieder in ein solches Abenteuer begeben, nicht einmal in das harmloseste. Jetzt fahre ich nicht einmal mehr ohne Ticket mit der Straßenbahn.»¹³¹

Die Detektivin Ivanova hat einen pragmatischen Blick auf die Toten, denn sie weiß, dass sie jetzt wieder aus dem Versteck hervorkommen kann. Sie selbst tötet

130 In einigen Situationen befragt sie ihr privates «Orakel»: Sie hat einen Beutel mit Knochen, die sie schüttelt und auf den Tisch schüttet. Daraus liest sie Zahlen, die eine Bedeutung haben – ein Verfahren, das in der traditionellen Kriminalliteratur unbedingt geächtet war.

131 Серова, М.: *Горячее дельце*. Москва: Эксмо, 1998, стр. 153: «Я только сейчас до конца поняла, какую ужасную игру мы затеяли. Никогда в жизни не полезу больше не то что в такую, а в самую безобидную авантюру. Теперь я даже в трамвае без билета не поеду.»

niemanden, sie wird nicht einmal handgreiflich, sondern beschränkt sich bei ihrer Vorgehensweise darauf, die Verbrecher abzuhören und in fremde Wohnungen einzudringen. Als sie zu nächtlicher Stunde das Atelier der Fälscherin inspiziert, wird sie durch ein Liebespaar gestört, das die Räume für ein Schäferstündchen nutzt. Da die Detektivin nicht einfach gehen kann, macht sie als Ich-Erzählerin den Leser zum Voyeur einer Liebesszene. Sie meint zwar, sie «habe keine krankhafte Sucht nach Voyeurismus, aber stundenlang in einem dunklen Schrank zu stehen, ist auch langweilig. Und das ist auch eine Art Unterhaltung.»¹³²

Gefährlicher ist schon der Einbruch in Kabans Büro, wo sie nicht-registrierte Dollarbündel gegen registrierte austauscht. Wie in Unterhaltungsliteratur üblich, hat sie das richtige Werkzeug zur Hand, dazu noch eine Ausbildung: «Ein alter, pensionierter Safeknacker [...] hat mir vor ein paar Jahren gegen ein gutes Honorar die Feinheiten seines Handwerks beigebracht [...].»¹³³ Außerdem hat sie die richtigen Ideen, die Umstände der Fälschung¹³⁴ aufzuklären, indem sie in Depots mit sowjetischer Kunst der Stalin-Ära nach einer schon etwas älteren Leinwand sucht. Bei einem Porträt des Marschalls Bulganin wird sie fündig. Der Kunstexperte Troickij war nicht auf diese Idee gekommen.

Privatdetektive ermitteln in der Tradition des Genres fast immer in Konkurrenz zu staatlich beauftragten Ermittlern (Polizei). Die Miliz spielt in dem Roman jedoch keine aktive Rolle. So stellt Ivanova fest: «Der Kampf gegen das organisierte Verbrechen [sei] nicht im Geringsten die Aufgabe von Privatdetektiven.»¹³⁵ Es bleibt ihr aber keine andere Wahl, denn Milizionäre tauchen gar nicht erst unter den handelnden Figuren auf. Wenn man von ihnen spricht, heißt es sie seien inkompetent oder korrupt. Ivanova vermutet: «[...] Kaban veranlasst über seine Leute bei der Polizei, die, wie ich annehme, keine kleinen Fische sind, dass die Verkehrspolizei nach meinem Auto sucht.»¹³⁶ Seine Handlanger fürchten die Miliz, von der sie vorwiegend als «Bullenrevier» (ментовка) sprechen, nicht wirklich, finden sie aber lästig.

132 Серова, *Горячее ...*, 1998, loc. cit. стр. 108: «У меня нет болезненного пристрастия к наблюдению постельных сцен, но стоять часами в темном чулане тоже скучновато. А это хоть какое-то развлечение.»

133 Серова, *Горячее ...*, 1998, loc. cit. стр. 140/141: «[...] старый, вышедший на покой медвежатник [...] за хороший гонорар несколько лет тому назад обучал меня премудростям своего ремесла [...].»

134 Die Details der Fälschung sind aber schlecht recherchiert: Die Größenangaben stimmen nicht, und das Bild mit dem (Original-)Titel *ZIGEUNERMEISJE* («Die Zigeunerin») hängt nicht in der Eremitage, sondern im Louvre.

135 Серова, *Горячее ...*, 1998, loc. cit. стр. 30: «Борьба с организованной преступностью ни в малейшей степени не входит в обязанности частных детективов.»

136 Серова, *Горячее ...*, 1998, loc. cit. стр. 126/127: «[...] Кaban через своих людей в милиции, а надо полагать, что это не самые мелкие сошки, организует поиски моей машины силами ГАИ.»

Im Grunde handelt es sich um einen Fall von Selbstjustiz unter Kriminellen, bei dem die Privatdetektivin mitverdient. Schon zu Anfang vermutet sie: «Es war ganz offensichtlich so, dass es sich um eine Geschichte handelte, die nach dem Motto verlief: Ein Räuber stiehlt einem anderen den Knüppel.»¹³⁷ Die staatliche Rechtsordnung spielt in der Erzählung keine Rolle.

Auch der Umstand, dass Tat'jana Ivanova eine Frau ist, ist für die Handlung ohne besondere Bedeutung. Ebenso für die Erzählweise. Ivanova erzählt, wenn sie aus der ersten Person spricht, von keinen «typisch weiblichen» Themen¹³⁸ und Interessen, sie betrachtet ihre Welt nicht «mit den Augen einer Frau» – womit der Verlag etwa im Fall Marininas geworben hatte. Männer wie Kaban reden sie mit «Tanjucha» an, mehr wird die Weiblichkeit nicht beachtet.

Diese Beobachtungen stehen im Einklang mit der Vermarktungsstrategie, die Marina Serovas Romane nicht explizit als vollgültigen weiblichen Krimi anpreist. Sie sind einfach nur *Bestseller*, die mit «Fachwissen» werben. Auf der Rückseite des Umschlags befindet sich das Bild einer jungen Frau mit lockigen Haaren und dazu der Text: «Marina Serova hat [ein Studium] an der Juristischen Fakultät der Moskauer Staatsuniversität abgeschlossen. Sie arbeitete in der Generalstaatsanwaltschaft. Sie ist Autorin einer Reihe von spannenden Kurzromanen.»¹³⁹

Diese *Povesti* erweisen sich als einfach erzählte Fälle, die schnell und ohne Anstrengung konsumierbar sind. Eine ganz einfache Form von Unterhaltungsliteratur.

* * *

Betrachtet man die hier kurz vorgestellten Varianten des *ženskij detektiv*, die offensichtlich auf Marininas Romane reagieren und Alternativen ausprobieren, wird deutlich, dass der Typus des Milizromans sowjetischer Tradition, wie ihn Marinina vertritt, an ein Ende gekommen ist. Zumindest in den Augen der Frauen. Seine Kennzeichen waren ein enges Verhältnis zur außerliterarischen Wirklichkeit, aber vor allem auch ein letztlich positives Bild von den Milizbehörden. Reste davon gibt es noch bei Daškova – bei Poljakova, Doncova und Serova ist die Miliz kein positiver Faktor mehr.

Westliches Geld (Valuta) spielt in allen Romanen eine wichtige Rolle, Dollars sind die Währung, die zählt. Der Westen ist bei Daškva und Doncova selbstverständlicher Teil der Lebenswelt, in den man gerne reist, wo man aber nicht auf Dauer leben möchte. Bei Doncova stellt Frankreich darüber hinaus einen

137 Серова, *Горячее ...*, 1998, loc. cit. стр. 15: «Было совершенно очевидно, что история эта из разряда «вор у вора дубинку украл».»

138 Das einzige Detail ist, dass weibliche Privatdetektive Windeln anlegen, wenn sie observieren, Männer dagegen Flaschen benutzen, um ihre Notdurft zu verrichten.

139 «Марина Серова окончила юридический факультет МГУ. Работала в Генеральной прокуратуре. Автор ряда остросюжетных повестей.»

Standard an Kultur dar, aus dem die Heldin auswählt. Es ist ein Westen, den Russen erleben, nicht der Westen an sich, den die übersetzte Kriminalliteratur westlicher Autoren den russischen Lesern nahebringt. Dieser Art der Internationalität scheint dem Geschmack der Leser zu entsprechen.

Eine ganz andere Mischung der Ingredienzien legte Boris Akunin vor.

8 Boris Akunin und seine «Projekte»

Im Frühjahr 1998 erschien in Moskau im *Zacharov-Verlag* der Band *AZAZEL*' (Азazel; Fandorin, wörtl.: «Azazel»). Als Autor fungierte ein gewisser B. Akunin, von dem es auf der Rückseite des Taschenbuchs hieß: «B. AKUNIN ist ein Pseudonym. Nach einer Version ist der Autor ein gelehrter Ostasienwissenschaftler, der sich mit der Entzifferung altchinesischer Hieroglyphentexte befasst. Nach einer anderen Version ist er ein berühmter Psychologe, ein Spezialist für das Entkommen aus Stress-Situationen.»¹

Nur an einer einzigen Stelle wurde damals das «B» des Vornamens als «Boris» aufgelöst, weshalb sofort Spekulationen entstanden, der Autor habe sich den bekannten Anarchisten Michail Bakunin (1814–1876) zu einer Art Namensvetter erkoren. Die verdeckte Anspielung auf Ostasien wurde erst erkannt, als Akunin ab dem Jahr 2000 regelmäßig die Vollform des Vornamens Boris benutzte. Dadurch zog der Nachname die Aufmerksamkeit auf sich, und kluge Köpfe fanden heraus, dass das japanische Wort 悪人 [a-kū-nin] (‘Übeltäter’, ‘Bösewicht’) die Grundlage des Pseudonyms gewesen sein könnte. Das bestätigte bald Akunins Homepage. Bis zum Jahr 2000 war allgemein bekannt geworden, dass der studierte Japanologe Grigorij Čchartišvili sich des Pseudonyms «Akunin» bediente. Dieser war als Autor einer Untersuchung zum Selbstmord in der Literatur und Mitglied des Redaktionskollegiums der Zeitschrift *Inostrannaja literatura* bei Literaturwissenschaftlern nicht ganz unbekannt. Die Wahl des Pseudonyms war jedenfalls gelungen. Es beschäftigte – wie das obige Zitat zeigt: mit voller Absicht – die Phantasie der Leser, war aber gleichzeitig so gewählt, dass (im Gegensatz zu dem aus dem Georgischen stammenden eigentlichen Familiennamen)

1 «Б. АКУНИН – псевдоним. Согласно одной версии, автор – ученый-востоковед, занимающийся расшифровкой древнекитайских иероглифических текстов. Согласно другой – известный психолог, специалист по выходу из стрессовых ситуаций.»

Menschen vieler Kulturen den Namen aussprechen und sich merken können – eine möglicherweise nicht unwesentliche Voraussetzung für internationalen Erfolg, der nicht lange auf sich warten ließ.

Seit Mitte der 2000er Jahre profilierte sich Akunin auch immer mehr als ein *homo politicus*, der mit dem politischen Kurs, den die Regierung seines Landes einschlug, nicht einverstanden war. Er unterstützte die Opposition, die gegen Wahlmanipulationen und Behinderung Andersdenkender protestierte, und er nahm aktiv Anteil am Schicksal des im Oktober 2003 verurteilten Michail Chodorkovskij. Während dessen zehnjähriger Gefängnishaft führte er – wie auch Ljudmila Ulickaja – mit ihm einen Briefwechsel, der 2008 in Teilen in der russischen Ausgabe von *Esquire* veröffentlicht² wurde. Als im Februar 2014 russisches Militär im Handstreich die Krim annektierte, war Akunin wieder auf der Seite der Kritiker, was behördliche Schikanen und eine öffentliche Kampagne nach sich zog. In Folge dieser Ereignisse emigrierte der Autor schließlich nach Großbritannien. Seitdem kommentiert er von dort immer wieder die Situation in Russland in Interviews.

Im Dezember 2023 wurde Akunin der Rechtfertigung von Terrorismus und Falschinformationen über die russische Armee angeklagt. Eine satirische Internetseite kommentierte dies mit Galgenhumor und präsentierte einen angeblichen offenen Brief Fandorins an die regierungsamtliche *Rossijskaja gazeta*, in dem sich die Romanfigur von ihrem «verräterischen» Schöpfer lossagt. Akunin sei davon so betroffen, dass er sich maßlos betrinke. Das habe der Kanal VČK-OGPU [die alten Bezeichnungen für den Geheimdienst – Anmerkung des Verfassers] mitgeteilt. Eine Reaktion, die zur ironischen Grundhaltung passt.³

Da die Sujets der meisten seiner Romane mit der Geschichte Russlands verbunden sind, hat Akunin sich im Laufe der Jahre ein umfangreiches historisches Wissen angeeignet. Unzufrieden mit der offiziellen Geschichtspolitik veröffentlicht er seit 2013 eine vielbändige ISTORIJA ROSSIJSKOGO GOSUDARSTVA (История Российского государства; «Geschichte des russländischen Staates»)⁴ und Sammlungen historischer Prosa.

Der größte Teil seines literarischen Schaffens ist jedoch der Kriminalprosa gewidmet. Die Serie NOVYJ DETEKTIV – PRIKLJUČENIJA ĖRASTA FADORINA (Новый детективъ – Приключения Эраста Фандорина; «Neuer Krimi. Die

2 Akunin, B.: «Беседа с Михаилом Ходорковским» // *Esquire*, 2008, № 10.

3 <https://панорама.pub/news/порывав-связ-со-своим-создателем>

4 Akunin, B.: *История Российского государства*. Тома I–VIII. Москва: АСТ, 2013–2021. Mit diesem Projekt tritt er auf der einen Seite in die Fußstapfen Nikolaj Karamzins, der Anfang des 19. Jahrhunderts ein vielgelesenes mehrbändiges Werk mit dem Titel ISTORIJA GOSUDARSTVA ROSSIJSKAGO (История государства Российскаго; Geschichte des Russischen Reiches) geschrieben hatte, andererseits aber auch in die Spur Aleksandr Solženicyns, der mit KRASNOE KOLESO (Красное колесо; Das Rote Rad) der offiziellen sowjetischen Darstellung der Geschichte des frühen 20. Jahrhunderts eine vielbändige Alternative gegenüberstellte.

Abenteuer des Ėrast Fandorin») ist seine umfangreichste. Sie umfasste bis 2022 insgesamt 20 Bände und wird durch den Haupthelden Ėrast Petrovič Fandorin zusammengehalten. Auf der Homepage Akunins als «Projekt» bezeichnet, umfasst sie eine Reihe von Romanen, Povesti und Erzählungen (sowie ein Theaterstück), die aneinander anschließen und aufeinander aufbauen, allerdings so, dass spätere Folgen auch ohne die Kenntnis früherer verstehbar sind. Insgesamt besteht das «Projekt» aus 30 Einzeltexten. Die Chronologie der Publikationen stimmt nicht zu Gänze mit der Chronologie der erzählten Ereignisse überein, in Einzelfällen füllen neue Publikationen Lücken im Lebenslauf. Das ganze Fandorin-Projekt endet mit dem Tod des Helden, der Emigration seiner dritten Frau und der Rückkehr Masas nach Japan.

Dieses Projekt wurde im Laufe der Zeit durch zwei weitere ergänzt und locker mit diesen verbunden: eine neue Reihe um die Nonne Pelageja, die in der russischen Provinz ermittelt PROVINCIAL'NYJ DETEKTIV (Провинциальный детектив; «Provinz-Krimi»), und eine Reihe um Niklas, den Enkel Ėrast Fandorins mit dem Titel PRIKLJUČENJA MAGISTRA (Приключения магистра; «Die Abenteuer des Magisters»). In deutlich geringerem Umfang veröffentlichte Akunin auch ein PROJEKT «AVTORŮ» (Проект «Авторы»; «Projekt Autoren»), das heißt Texte unter anderen Pseudonymen, nämlich Anatolij Brusnikin und Anna Borisova, sowie weitere kleine Projekte.

8.1 DAS FANDORIN-PROJEKT ALS SERIE

AZAZEL', der Erstling Akunins, trug nicht nur den Untertitel Pervoe delo syščika Ėrasta Petroviča Fandorina (Первое дело сыщика Эраста Петровича Фандорина; «Der erste Fall des Ermittlers Ėrast Petrovič Fandorin»), die Rückseite des Umschlags enthielt auch einen Hinweis darauf, dass der nächste Roman TURECKIJ GAMBIT (Турецкий гамбит; Türkisches Gambit) heißen würde. AZAZEL' war also spätestens zum Zeitpunkt der Veröffentlichung als erster Teil einer Serie konzipiert, von der weitere Teile fertig (oder zumindest fast fertig) waren.

Akunins Konzept des Krimis ist anfangs eine deutliche Reaktion auf die Marktverhältnisse der zweiten Hälfte der 1990er Jahre. Viele Leser hatten bereits 1997 – indem sie Marininas Bücher in Mengen kauften – deutlich zu verstehen gegeben, dass sie das vertraute russische Milieu mehr schätzten als irgendwelche als «exotisch» wahrgenommenen Schauplätze und dass sie auf bestimmte Traditionen aus (aber auch auf Kontinuitätsbrüche mit) der Sowjetära positiv reagierten.

Entsprechend zielte der Verlag mit dem Erstling Akunins in gewisser Weise auf den gleichen (aber nicht denselben) Nostalgieeffekt, durch den schon Marinina erfolgreich geworden war, nämlich eine eigene Mischung aus Tradition und Innovation. Auch bei Akunin ist die Ermittlungsinstanz ein (zumindest anfangs)

beamteter Detektiv – allerdings einer des 19. Jahrhunderts. Die in so vielen kulturellen Phänomenen der 1990er Jahre erkennbare Tendenz, so zu tun, als ließe sich an vorrevolutionäre Traditionen anknüpfen und die Sowjetzeit einfach ausblenden, bediente der Verlag augenzwinkernd: «[...] ist Akunin ihr Autor. Er führt Sie ein in die behagliche Welt des 19. Jahrhunderts, in welcher Verbrechen mit Eleganz und Geschmack sowohl verübt als auch aufgedeckt wurden.»⁵ Außerdem ist der zentrale Held wieder ein Mann, womit einerseits die Verbindung zur literarischen Tradition hergestellt, andererseits aber auch die Möglichkeit geschaffen ist, die im Frauenkrimi aufgeworfenen Genderkonzepte unter dem Deckmantel der Historie ein wenig gegen den Strich zu bürsten.

Durch die Werbung des Verlags wurde schnell offensichtlich, dass Akunins Fandorin-Projekt auch poetologisch ein ehrgeiziges Ziel anpeilte: Er wollte eine Reihe von Romanen schaffen, die die Konventionen jeweils anderer Untergenres erfüllen (und damit offenlegen). Der Spielcharakter des Projekts trat dadurch unübersehbar hervor. Es galt, die Einheit der Reihe zu wahren und gleichzeitig eine möglichst große Varianz der Poetiken durchzuspielen.

8.1.1 DIE GATTUNGEN UND ERZÄHLPERSPEKTIVEN

AZAZEL' (1998), erzählt Ereignisse aus dem Jahr 1876 und stellt sich als ein Krimi mit Verschwörungstheorie («конспирологический детектив») vor. Der wenige Wochen später veröffentlichte Band TURECKIJ GAMBIT spielt während des Balkankriegs und ist dem Untertitel nach ein Spionage-Krimi (шпионский детектив). Es folgten im selben Jahr 1998 LEVIAFAN (Левиафан; Mord auf der Leviathan, wörtl.: «Leviathan»), dessen Handlung auf einem Schiff stattfindet und als hermetischer Krimi (герметичный детектив) bezeichnet wird, und SMERT' ACHILLESA (Смерть Ахиллеса; Der Tod des Achilles), ein Krimi über einen gedungenen Mörder (детектив о наемном убийце). Diese letzte Benennung ist nicht mehr wie die ersten drei konventionell, sondern eine ad-hoc-Bezeichnung, um den Text knapp zu charakterisieren. Wie eine eingeführte Gattungsbezeichnung weckt sie Erwartungen beim Leser, suggeriert aber kein Ablaufschema. Nach diesem Muster werden auch die nächsten Texte charakterisiert: PIKOVYJ VALET (Пиковый валет; Russisches Poker, wörtl.: «Der Pique-Bube») wird als Erzählung über Spitzbuben (повесть о мошенниках) vorgestellt, DEKORATOR (Декоратор; Die Schönheit der toten Mädchen, wörtl.: «Der Decorator») als Erzählung über einen Serienmörder (повесть о маньяке). Sie wurden ebenso wie STATSKIJ SOVETNIK (Статский советник; Der Tote im Salonwagen, wörtl.: «Der

5 Verlagswerbung auf der Rückseite: «[...] Akunin – ваш писатель! Он введет вас в уютный мир 19 столетия, где преступления и совершаются, и раскрываются с изяществом и вкусом.»

Staatsrat») im Jahr 1999 veröffentlicht. Dieser Roman trägt wieder einmal eine aus den Sowjetjahrzehnten bekannte konventionelle Gattungsbezeichnung: politischer Krimi (политический детектив). Ab dem Jahr 2000 werden die Bezeichnungen dann wieder exzentrischer: KORONACIJA ILI POSLEDNIJ IZ ROMANOV (Коронация или Последний из романов; Die Entführung des Großfürsten, wörtl.: «Die Krönung oder der Letzte der Romane») wird vom Autor High-Society-Krimi (великосветский детектив) genannt, die beiden etwas kürzeren Romane von 2001, LJUBOVNIK SMERTI (Любовник смерти; Der Liebhaber des Todes) und LJUBOVNICA SMERTI (Любовница смерти; Der Magier von Moskau, wörtl.: «Die Liebhaberin des Todes») als Dickensianischer Krimi (Диккенсовский детектив), bzw. dekadenter Krimi (декадентский детектив).

Danach werden die Abstände zwischen den Publikationsdaten der zum Fandorin-Projekt zählenden Texte immer größer, und Gattungsbezeichnungen haben nur noch die Texte eines Sammelbandes von 2015. Der umfangreiche Doppelroman ALMAZNAJA KOLESNICA (Алмазная колесница; Die diamantene Kutsche), publiziert 2003, kommt ohne Gattungsbezeichnung aus, ebenso der 2010 erschienene voluminöse Roman VES' MIR TEATR (Весь мир театр; Die Moskauer Diva, wörtl.: «Die ganze Welt ist ein Theater»). Das gleiche gilt für die letzten drei Romane: ČERNYJ GOROD (Черный город; «Die schwarze Stadt») aus dem Jahr 2012, NE PROŠČAJUS' (2019; Не прощаюсь; «Ich verabschiede mich nicht») und PROSTO MASA (2020; Просто Маса; «Einfach Маса»). Nur der Band PLANETA VODA (Планета вода; «Planet Wasser») aus dem Jahr 2015 kehrt zu der früheren Praxis zurück, den Titeln der Erzählungen auch Hinweise auf das Genre hinzuzufügen: der Kurzroman PLANETA VODA wird als technokratischer Krimi (технократический детектив) bestimmt, PARUS ODINOKIJ (Парус одинокий; «Ein einsames Segel») ist ein nostalgischer Krimi (ностальгический детектив) und KUDA Ž NAM PLYT'? (Куда ж нам плыть?; «Wohin sollen wir fahren?») ein idiotischer Krimi (идиотический детектив). Angesichts solcher Benennungen wird deutlich, dass das Genre-Projekt nicht ernsthaft wiederbelebt wurde. Das Projekt hat sich seit dem Jahr 2000 in andere Richtungen entwickelt. Eine davon ist die Entwicklung des Helden Fandorin zu einem deutlich komplexeren Charakter, der sich intensiver mit seinem Land und dem Leben als solchem auseinandersetzt.

In einem 2007 publizierten Band mit Erzählungen sind an die Stelle der Genres Individualstile getreten. Der Band ist zehn namentlich genannten Autoren der internationalen Kriminalliteratur gewidmet, die Zuordnung muss der Leser selbst vornehmen. Parallelen im Sujet erleichtern das Wiedererkennen: so erkennt man in SKARPEJA BASKAKOVYCH (Скарпея Баскаковых; Die Skarpea der Baskakows) zum Beispiel Arthur Conan Doyle's THE HOUND OF THE BASKERVILLES wieder, in ODNA DESJATAJA PROCENTA (Одна десятая процента; Ein Zehntel Prozent) Patricia Highsmith's STRANGERS ON A TRAIN, oder UZNICA VAŠNI, ILI KRATKIJ, NO PREKRASNYJ PUT' TRECH MUDRYCH (Узница башни, или Краткий, но прекрасный путь трех мудрых; Der Gefangene im Turm oder

Der kurze, aber schöne Weg der drei Weisen), weil in dieser Erzählung Maurice Leblancs Held Arsène Lupin persönlich auftaucht. In ČАЕРИТИЕ V BRISTOLE (Чаепитие в Бристоле; Das Halsband des Leoparden, wörtl.: «Eine Tee-Party in Bristol») taucht eine Miss Palmer auf, ein Anagramm zu Agatha Christies Miss Marple. НЕФРИТОВУЕ ЧЕТКИ (Нефритовые четки; Das Geheimnis der Jadekette, wörtl.: «Gebetskette aus Jade») verweist auf den Niederländer van Gulik, TABLE-TALK 1882 GODA (Table-talk 1882 года; Table-talk 1882) ist mit Edgar Allan Poe verbunden, ИЗ ЖИЗНИ ЩЕПОК (Из жизни щепок; Aus dem Leben der Späne) mit Georges Simenon, СИГУМО (Сигумо; Sigumo) verweist auf den Japaner Shodai San'yūtei Enchō, ДОЛИНА МЕЧТЫ (Долина Мечты; Traumtal) auf Washington Irving, und ПЕРЕД КОНЦОМ СВЕТА (Перед концом света; Vor dem Ende der Welt) auf Umberto Ecos Klosterroman.

Natürlich gibt es in all diesen Texten des Projekts mindestens ein Verbrechen, einen oder mehrere Täter und Hindernisse, diesen zu identifizieren bzw. festzunehmen. Wie es in Detektivromanen üblich ist, baut auch Akunin Spannung gerne durch die Erzählperspektiven auf. In AZAZEL' besteht ein beständiger Wechsel zwischen den Perspektiven. Gleichzeitig verhält sich der Erzähler gemäß den literarischen Konventionen der Zeit, in der die Handlung sich abspielt:

Man schreibt das Jahr 1879. Eine britische Lady hat in vielen Ländern Waisenhäuser gegründet, deren Zöglinge mit bester Ausbildung und großer Beharrlichkeit nach Leitungspositionen streben. Dabei schrecken sie weder vor Morden noch vor Menschenexperimenten zurück. Érast Fandorin, ein gerade einmal 20-jähriger Kriminalist im Rang eines Kollegienregistrator, erkennt in seinen Ermittlungen immer größere Teilstücke des Netzwerks, wobei er seinen neuen Chef und Förderer, den Sonderermittler Ivan Francevič Brillung als Mit-täter entlarven muss. Schließlich dringt er bis in das Zentrum der Organisation ein, in dem Lady Éster eine Bombe zündet. Fandorin selbst gerät mehrere Male in Lebensgefahr, der er eher durch Zufall entgeht. Die Reste des kriminellen Netzwerks schicken dem Kriminalisten zu dessen Hochzeit ein explosives Geschenk, dem die junge Braut zum Opfer fällt. Mit dem Hinweis auf Fandorins grau gewordene Schläfen endet der Roman.

Der Erzähler berichtet aus der Perspektive unterschiedlicher Figuren und motiviert und kommentiert dies bisweilen auch deutlich. Diese Erzählsituation ermöglicht es, den Gang der Handlung immer wieder auch dadurch zu verrätseln, dass die Erzählperspektive auf eine Nebenfigur übergeht. In der Eröffnungsszene heißt es zum Beispiel, dass die ältere der beiden Frauen, die auf einer Parkbank sitzen, ständig nach rechts und links schaut, so dass die Beschreibung des jungen Mannes, der sich ihnen nähert, ganz natürlich aus ihrer Wahrnehmung erfolgt. Dementsprechend wird der Mann im Erzählbericht «unausgeglichenes

Subjekt»⁶ genannt. Als dieses mit einer Waffe herumfuchelt, schließt auch die jüngere der beiden die Augen, was der Erzähler mit «und sie hat Recht daran getan – es ersparte ihr einen grauenhaften Anblick»⁷ kommentiert.

Es ist ein Plauderton, wie man ihn aus der russischen Prosa der 1860er und 1870er Jahre kennt. So wie etwa der Erzähler in Ivan Turgenevs *ОТЦЫ И ДЕТИ* (*Отцы и дети*; Väter und Söhne) gleich auf den ersten Seiten das Warten der Personen zum Anlass nimmt, sie dem Leser vorzustellen («Machen wir, während er dort sitzt, den Leser mit ihm bekannt [...]»⁸), nimmt auch Akunins Erzähler das Wimpernzucken Fandorins zum Anlass: «Da schon einmal von den Wimpern die Rede war, ist es am Platz, Érast Fandorin eingehender zu beschreiben; ihm ist nämlich zgedacht, in den erstaunlichen und schrecklichen Ereignissen eine maßgebliche Rolle zu spielen [...]»⁹

Auch die Kapitelüberschriften tragen zu der Anmutung von Altertümlichkeit bei, indem sie etwas umständlich und hinreichend unklar auf den Inhalt des Kapitels verweisen, etwa derart: «Erstes Kapitel, in welchem von einer zynischen Eskapade die Rede ist» («Глава первая, в которой описывается некая циничная выходка.») oder «Zweites Kapitel, in welchem es nichts außer Gesprächen gibt» («Глава вторая, в которой нет ничего кроме разговоров.») usw.

Aber schon in einem zweiten Roman *ТУРЕСКИЙ ГАМБИТ* bedient sich Akunin der traditionellen Watson-Perspektive, die allerdings die einer Frau ist, einer Vertreterin der aufgeklärten jungen Generation:

Im Lager der russischen Truppen auf dem Balkan gibt Mizinov, der Chef der III. Abteilung, Fandorin den Auftrag, einen Spion der Türken ausfindig zu machen. Die modern denkende 22-jährige Varvara Andreevna Suvorova wird, da sie Zeugin des Gesprächs war, Fandorins Sekretärin. Es ist eine internationale Gesellschaft, in die Suvorova gerät: der irischstämmige Korrespondent der Londoner *Daily Post* Maklaflin (Maclaughlin) und der für *Revue Parisienne* schreibende Šarl' d'Évre (Charles d'Évrais) vertreten Westeuropa, der rumänische Oberst Lukan (Lucan), der griechischstämmige Gendarmerieoberstleutnant Kazanzaki und viele Russen und Balkanbewohner den Osten Europas. Es gelingt dem türkischen Spion sich in der Gruppe so angepasst zu verhalten, dass Fandorin ihn nur mit großer Mühe (und erst auf den letzten Seiten) enttarnen kann.

6 Akunin, *Азазель*, 1998, loc. cit., стр. 12: «неуравновешенный субъект.»

7 Akunin, *Азазель*, 1998, loc. cit., стр. 14: «И правильно сделала – это избавило ее от кошмарного зрелища: [...]»

8 Тургенев, И.: *Отцы и дети*. Москва: Художественная литература, 1971, стр. 1: «Познакомим с ним читателя, пока он сидит [...]»

9 Akunin, *Азазель*, 1998, loc. cit., стр. 18: «Раз уж речь зашла о ресницах, уместно будет описать внешность Эраста Петровича поподробнее, ибо ему суждено сыграть ключевую роль в поразительных и страшных событиях [...]»

Der Erzähler berichtet überwiegend aus Suworovas Perspektive, so dass Fandorins Überlegungen fast immer nur aus zweiter Hand berichtet werden. Dadurch ist das Defizit an Informationen einerseits gut motiviert, andererseits dient die Perspektivierung auch dazu, die Sichtweise Suworovas zu verdeutlichen, die zum Beispiel ein eher distanzierendes Verhältnis zum Monarchen hat, der persönlich seine Truppen besucht. Der Monarch erscheint als ein müder, alter Mann, während Fandorin im Verlauf des Romans für seine weibliche Gehilfin mysteriöser und begehrenswerter wird. Entsprechend tränenreich ist der Abschied. Suworovas Blick auf den Krieg ist vor allem ein weiblicher. Der Täter gibt ihr gegenüber zu, dass Kriege «Männerspäße» (мужские забавы) sind, bei denen es «nur zwei Rollen gibt: Mörder oder Ermordeter».¹⁰ So wie das Schachspiel, dessen Terminologie der Titel entnommen ist, nur «Schwarz» und «Weiß» kennt, und im Prinzip jeder jeden schlagen kann.

Dieses Verfahren der auch gesellschaftspolitisch bzw. soziologisch gekennzeichneten Watson-Perspektive findet sich auch in den beiden Povesti des Jahres 1999, ПИКОВЫЙ ВАЛЕТ und ДЕКОРАТОР.

ПИКОВЫЙ ВАЛЕТ erzählt die Geschichte von dem dreisten und sehr intelligenten Gauner, der sich Momus nennt und der die Leichtgläubigkeit und Gedankenlosigkeit der Leute ausnutzt, um sich auf deren Kosten zu bereichern. Bei seinen Streichen lässt er jeweils einen Pique-Buben als eine Art Visitenkarte zurück. Als Fandorin im Auftrag des Generalgouverneurs einschreitet und den Täter in eine Falle lockt und festnimmt, muss der gesetzestreue Fandorin, der ihm nichts beweisen kann, ihn laufenlassen. Er kann eine Anklage nur gegen Momus' Freundin erwirken.

Momus ist ein ebenbürtiger Kontrahent zu Fandorin, was sich auch in der Erzählweise niederschlägt: in den jeweils ungeraden der neun Kapitel ist die Erzählinstanz Momus' Perspektive, in den geraden ist sie die von Anisij Tjul'panov, einem jungen dünnen und pickelgeplagten Polizeiboten, Urenkel eines Kirchenmanns, der am Ende des ersten Kapitels zu Fandorins Mitarbeiter wird. Dieser Assistent wundert sich immer wieder über den zentralen Helden, dessen Gedankengängen er nur mühsam folgen, die er aber nie voraussagen kann. Fandorin bringt ihm Sympathie entgegen, die zum Teil daher rührt, dass er bewundert, wie rührend sich Anisij um seine geistig behinderte Schwester Sonja kümmert. Er

10 Akunin, B.: *Турецкий гамбит*. Москва: Захаров, 1998, стр. 281: «[...] только две роли: убийца или убитый». Auch Fandorin ist kein Militär, zum Kriegseinsatz hat er sich zwar freiwillig gemeldet, aber er hat das Vergessen des eigenen Leids gesucht. Er hat etwas Türkisch gelernt, war in Gefangenschaft und hat den türkischen Kajmakan (entspricht etwa einem Gouverneur) von Vidin als hochzivilisierten Menschen kennengelernt. Schnell hat er erkannt, dass er bestenfalls unversehrt aus dem Krieg zurückkommen kann. Den Krieg, jeden Krieg, nennt er eine «grausige Gemeinheit» («[...] ужасная гадость.» – Akunin, *Турецкий ...*, 1998, loc. cit., стр. 20). Dementsprechend wird er in diesem Roman auch nicht befördert.

Auch hier ist Anisij voller Bewunderung für seinen Chef und versucht diesen zu imitieren. Die Handlung setzt am Dienstag der Karwoche ein (es ist der 04. April) und endet am Ende der Osternacht. Der Erzähler folgt auch in dieser Povest' lange Fandorins gottesfürchtigem Assistenten, der sich zum Beispiel auch bekreuzigt, wenn er eine Leiche sieht. Später wechselt die Erzählinstanz häufiger die Perspektive, so wird der Leser auch mit der Sichtweise der Prostituierten Ines, aber auch mit der Fandorins und Masas, ja sogar des Täters bekannt gemacht. Dieser wird dem Leser dadurch aber nicht sympathischer.

Die im russischen Titel des Romans KORONACIJA ILI POSLEDNIJ IZ ROMANOV genannte Krönung ist die des Zaren Nikolaus II., die am 14. Mai 1896 stattfand, obwohl Nikolaj Aleksandrovič schon gut anderthalb Jahre zuvor, nämlich am 21. Oktober 1894, einen Tag nach dem Tod seines Vaters, die Regierungsgeschäfte übernommen hatte.¹³ Erzählt wird der Zeitraum vom 06. bis zum 20. Mai 1896 und zwar aus der Perspektive eines gewissen Afanasij Stepanovič Zjukin, des Haushofmeisters (дворецкий) des Großfürsten Georgij Aleksandrovič, einem Onkel des Zaren.

Kurz nach der Ankunft in Moskau wird Michail Georgievič, der jüngste Sohn des Zaren-Onkels, bei einem Spaziergang im Park entführt, obwohl Érast Fandorin und sein Kammerdiener Masa dies zu verhindern suchen. Die Entführer, an deren Spitze ein gewisser Dr. Lind steht, fordern im Tausch für den Cousin des Zaren den Diamanten «Orlov».¹⁴ Eine Beratungsrunde des Zaren und seiner Onkel zieht Fandorin zunächst nur als Berater hinzu, überträgt ihm aber nach dem Versagen der Polizei die Leitung der Tausch- und Rettungsaktion. Die Nachforschungen führen den Ich-Erzähler, den sich der Erpresser zweimal als Mittelsmann ausbedingt, im Gefolge Fandorins in die Moskauer Unterwelt des Chitrov-Quartiers und den Erzähler, der zusammen mit einem Leutnant auf eigene Faust recherchiert, in das Moskauer Schwulen-Milieu. Dort vermuten sie den Täter, da es von diesem heißt, er dulde keine Frau in seiner näheren Umgebung. Am Ende kann Fandorin den Täter bei einem Schusswechsel ausschalten.

Zjukin geht ganz in seiner Rolle auf, er ist monarchistischer als der Monarch selbst. Das prägt seine Einstellungen. Während es die Eingeweihten, vom Polizeimeister bis zur Gouvernante, für normal halten, dass die 19-jährige Großfürstin

13 Zu diesem Zeitpunkt war er aber noch nicht verheiratet, seine aus Deutschland stammende Braut noch nicht einmal zur Orthodoxie konvertiert. Sie holte dies innerhalb weniger Tage nach. Der Heirat stand eigentlich eine angemessene Trauerzeit entgegen, von der Nikolaj Aleksandrovič jedoch entbunden wurde, so dass das Paar am 14. November 1894 heiraten konnte (Vgl. Шелаев, Ю./Семенов, Н./Процай, Л./Шелаева, Е. (изд.): *Николай II. Страницы жизни*. Санкт-Петербург: Лики России, 1998, стр. 76).

14 Der Orlov-Diamant gehört zu den berühmtesten Diamanten der Welt. Fürst Orlov brachte ihn aus Antwerpen nach Russland. Auf ihm – heißt es – lastet ein Fluch. Dementsprechend wurden viele die Romanov-Dynastie betreffende Missgeschicke dem Stein angelastet.

Ksenija, die sich Hals über Kopf in Fandorin verliebt hat, diesen auch verführt, versucht der Ich-Erzähler die Affäre zu unterbinden. Er hat kein Verständnis für ein Liebesabenteuer (im Russ.: *roman*) als letzte Gelegenheit der Großfürstin, bevor sie «unter die Glasglocke»¹⁵ einer Standesheirat kommt. Die Affäre mit Fandorin könnte für sie der letzte «Roman» gewesen sein, von dem der Titel des Buches spricht.

Mit einer anderen Interpretationsmöglichkeit des Titels wartet der Schluss auf. Der englische Butler, den der Ich-Erzähler Zjukin als Vorbild für Diskretion und Professionalität ansieht und mit dem er sich nur radebrechend über ein Lexikon verständigen kann, hatte ihm – wie er meint: entscheidende – Hinweise gegeben. Der Pfeife rauchende wortkarge Engländer, der anscheinend alles versteht, hatte nur wenige Sätze geäußert, u. a.: «Du ... schauen ... besser ... heute»¹⁶, was Zjukin als Aufforderung versteht, am heutigen Tag besonders gut aufzupassen. Gemeint hat er aber – wie ihm Fandorin schließlich auch erklärt –, dass Zjukin heute besser aussehe, als gestern (als er die ganze Nacht eingesperrt war). Am Ende des Romans in verstümmeltem Englisch nach seiner Meinung über den neuen Zaren gefragt («Was denken Du über neue Zar?»), meint der Engländer doppeldeutig: «Der letzte der Romanovs, fürchte ich.»¹⁷ Es kann der aus der Herrscherfamilie Romanov am wenigsten für das Amt geeignete Vertreter ebenso gemeint sein, wie die Prophezeiung des Endes der Dynastie. Übersetzt Wort für Wort mit Hilfe des Lexikons ohne Beachtung der Deklination¹⁸ wird daraus: «Der letzte – der – Romane» statt «Der letzte der Romanovs» («Последний – из – Романов» statt «Романовых»), womit der Titel auf das für Akunin so typische Spielen mit Interkulturalität verweist.

Die «Großzügigkeit», mit der die Mitglieder der Familie Romanov über Menschenleben verfügen, wirft ein schlechteres Licht auf sie, als es die Schilderung der offen ausgelebten Laster tut. Großfürst Simeon, dem Fandorin in *STATSKIJ SOVETNIK* den Dienst aufgekündigt hatte, ist sogar bereit, seine Rache an Fandorin über die Lösung des Falls zu stellen.

Gemildert wird die Kritik an der Familie Romanov vor allem dadurch, dass der sehr auf Contenance bedachte Haushofmeister erzählt. Sein mit diplomatischen Euphemismen angereicherter Stil findet immer noch Positives und Entschuldigendes:

Natürlich war Seine Majestät noch recht unerfahren in solchen Feinheiten und bedurfte der Anleitung. Gar nicht davon zu sprechen, dass der

15 So die Gouvernante Mlle. Deklik (Акунин, Б.: *Коронация или последний из романов*. Москва: Захаров, 2000, стр. 99: «[...] в стеклянный колпак»).

16 Акунин, *Коронация ...*, 2000, loc. cit., стр. 202: «Ты ... смотреть ... лучше ... сегодня.»

17 Акунин, *Коронация ...*, 2000, loc. cit., стр. 349: «Вот ю синк эбоут нью царь?» ... «The last of Romanoff, I'm afraid.»

18 Im Russischen ist *romanov* der Genetiv Plural von *roman* (<Roman, Liebesgeschichte>).

verstorbene Herrscher, der von den geistigen Fähigkeiten des Zarewitschs nicht sehr überzeugt war, es nicht für nötig befunden hatte, ihn in die Geheimnisse der höheren Diplomatie einzuweisen.¹⁹

Angesichts dessen, dass Nikolaj Aleksandrovič und seine Familie am 14. August 2000 als Heilige der Russisch-Orthodoxen Kirche kanonisiert wurden (die Auslandskirche hatte ihn schon 1981 zu den Ehren der Altäre erhoben), stellt die im Roman enthaltene Kritik auch ein aktuelles Politikum dar.

In anderen Texten verzichtet Akunin auf eine Watson-Figur und präsentiert stattdessen ein ganzes Mosaik an Perspektiven. Ein Beispiel dafür ist der Roman *LEVIATAN*, der dritte Roman der Fandorin-Reihe. Der Held befindet sich auf der Reise von Europa nach Japan, wo er die nächsten Jahre an der russischen Botschaft in Tokio arbeiten soll. Er mit dem Luxusliner *Leviathan* unterwegs.

Eine Spur in einem grausamen Pariser Mordfall hat den Kriminalkommissar Goš (Goche) auf das Schiff geführt, auf dem er unter den Gästen und den Offizieren der Crew ermittelt. In der Hand des Mordopfers wurde nämlich ein goldenes Abzeichen gefunden, das auf diese Personengruppe verweist. Die Gesellschaft an Bord des Schiffs ist international. Unter ihnen sind drei Briten, eine schweizerische Bankiersgattin, ein japanischer Arzt und der Russe Fandorin. Der Kapitän hat einen englisch klingenden Namen, der Erste Offizier einen französischen, der Schiffsarzt ist Italiener. Während Kommissar Goš sich in unsinnige Vermutungen verrennt, entwickelt Fandorin vielversprechende Hypothesen und erweist sich – nicht zuletzt aufgrund seiner interkulturellen Kompetenz – als der fähigere Ermittler, der nicht nur die Rätsel einer Reihe von Mordfällen löst, sondern auch das Sinken des Luxusliners verhindert.

Da die unterschiedlichen Kapitel als Aufzeichnungen oder direkte Erlebnisse einiger dieser Personen aufgeschrieben sind, ergibt sich eine höchst abwechslungsreiche Erzählperspektive, deren Veränderung auch jedes Mal ein interkultureller Perspektivwechsel ist: Der französische Kommissar und die Briten betrachten einander mit unverhohlenem Hochmut, beide beäugen misstrauisch den Russen und erst recht den Japaner. Dieser wiederum vertraut seinen Aufzeichnungen an, für wie barbarisch er die Europäer hält, nur der Russe bemüht sich, ihn zu verstehen.

Es ist die klassische Konstellation: alle Verdächtigen sind früh bekannt, keiner kann sich der unerbittlichen Durchleuchtung seines Alibis und seiner Motive entziehen. Während aber der Leser des klassischen «hermetischen» Krimis

19 Akunin, *Коронация ...*, 2000, loc. cit., стр. 70/71: «Безусловно, его величество был еще слишком неопытен в подобных тонкостях и нуждается в наставлении. Не говоря уж о том, что покойный государь, бывший не очень высокого мнения об умственных способностях цесаревича, не считал нужным посвящать его в секреты высшей дипломатии.»

sich darauf verlassen kann, dass Ermittlungsinstanz und Erzählperspektive unverändert bleiben, legt Akunin ein Maximum an Perspektivwechseln vor. Dadurch ist der Leser in seinem Versuch mitzuraten verunsichert, entschädigt wird er aber durch die Vielfalt der Perspektiven der Figuren aufeinander und auf die Verbrechen. Fandorin ist dem erfahrenen Ermittler Goš überlegen, weil er die Differenzen zwischen den Kulturen zu lesen imstande ist. In einer multikulturell geprägten Umgebung zählt die Kompetenz, «verdächtiges» (also vom Standard abweichendes) Verhalten als solches zu erkennen: Als Fähigkeit, nicht nur die eigenen Habitualisierungen, sondern auch deren wahrnehmungsleitende Funktion relativieren zu können.

Die Handlung des 1998 veröffentlichten Romans SMERT' ACHILLESA spielt innerhalb von vier Tagen im Frühsommer des Jahres 1882.

Fandorin ist nach sechs Jahren aus Japan zurückgekehrt und hat den Japaner Masachiro Sibata als Kammerdiener mitgebracht. Fandorin wird – eher als Verlegenheitslösung – dem Generalgouverneur von Moskau, dem Fürsten Vladimir Dolgorukoj, als Beamter für besondere Aufgaben (Чинovníк для особых поручений при генерал-губернаторе князе Долгоруком) zugeteilt. Am Tag seiner Ankunft erfährt er, dass sein Bekannter aus dem Roman TURECKIJ GAMBIT, der General Michail (Mišel') Sobolev, tot ist. Die Offiziere im Gefolge Sobolevs versuchen ebenso die Nachforschungen zu behindern, wie es später Teile des staatlichen Machtapparats tun. Parallel zu Fandorins Ermittlungen wird im zweiten Teil des Romans die Geschichte des Mörders erzählt. Dieser weicht Fandorin, bevor er stirbt, in ein Staatsgeheimnis ein.

Grob gerechnet ist das Verhältnis der Teile eins bis drei zueinander 12:8:1, d. h. die Teile, die aus der Erlebniswelt Fandorins erzählen (ohne dass die Erzählperspektive immer seine wäre), sind dominant. Die Erzählinstanz ist personal ohne Person zu sein. So schließt sie zum Beispiel eine Anrede an den Leser ein und ebenso Vorverweise wie: «[...] ohne zu wissen, dass diese Entscheidung zum ersten Glied einer verhängnisvollen Kette kommender Ereignisse werden würde.»²⁰

Der Erzähler ist witzig und ironisch, bisweilen in kleinsten Details: Der *Oberpolicejmeister* verabschiedet Fandorin und wünscht ihm – eher redensartlich – Gottes Begleitung: ««Ich warte auf Ihre Nachrichten, Èrast Petrovič. Gehen sie mit Gott.» Und der Kollegienassessor ging, versehen mit dem Segen der hohen Obrigkeit, hinaus.»²¹

Der Kommentar des Erzählers nimmt die Redensart wörtlich.

20 Akunin, B.: *Смерть Ахиллеса*. Москва: Захаров/АСТ, 2003, стр. 6: «[...] не ведая, что это его решение станет первым звеном в роковой цепочке последующих событий.»

21 Akunin, *Смерть Ахиллеса*, 2003, loc. cit., стр. 35: «Буду ждать известий, Эраст Петрович. С Богом. И коллежский ассесор, осененный крестным знаменем высокого начальства, вышел.»

Eine fast melancholische Form der Ironie erlaubt sich der Erzähler bei der Schilderung des Sonntagvormittags, an dem General Sobolev, der Liebling des Volks, mit einem Trauerzug zu Grabe getragen wird. Anfangs ist das Wetter sommerlich sonnig und warm; dann aber ...

Die Junisonne schämte sich gleichsam über die Strahlen, die falsch am Platz waren, und versteckte sich hinter dicken Wolken, der Tag wurde grau, und als die Prozession an den Krasnye Vorota angekommen war, wo eine Menge von Hunderttausenden schluchzte und sich bekreuzigte, kühlte ein feiner tränenseliger Regen sie ab. Die Natur kam in Übereinstimmung mit dem Zustand der Gesellschaft.²²

An vielen anderen Stellen identifiziert sich die Erzählinstanz mit Nebenfiguren, aus deren Perspektive die Handlung weitererzählt wird, so dass ein komplexes und volles Bild entsteht. Auch dieses Verfahren wird bisweilen ironisch gebrochen, wie dies etwa bei der ersten Beratung beim Generalgouverneur im ersten Kapitel des ersten Teils der Fall ist: «Der Hauptgedanke seiner Hoheit war derzeit folgender: «Lieber junger Mann, hat Dich etwa die Kamarilla geschickt? [...]» Dass der Oberpolizeimeister mitleidig blickte, war Umständen ganz anderer Art geschuldet.»²³

Nur Fandorin sagt offen, was er denkt, wohingegen die anderen Charaktere ihre Gedanken meist verdeckt halten. Diese Differenz zwischen Denken und Sagen ist für das politische Geschäft konstitutiv und wird an anderer Stelle auch direkt angesprochen: ««Hol Dich der Teufel, mit Dir zu arbeiten ist ein Vergnügen», dachte der General, aber laut sagte er: «Für das, was gestern vorgefallen ist, bitte ich um Verzeihung.»²⁴ Bei Churtinskij, dem Vorsteher der Geheimabteilung, ironisiert der Erzähler das Verfahren: «Woran Petr Parmenovič Churtinskij dachte, weiß Gott allein. Zu sehr war er ein Mann, dessen Gedanken einen geheimen Weg gehen.»²⁵

Die Betonung dieser Differenz ist ein Indiz für die ständig wachsenden politischen Implikationen, bzw. die Aufmerksamkeit, der sich die Tätigkeit Fandorins

22 Akunin, *Смерть Ахиллеса*, 2003, loc. cit., стр. 118: «Июньское солнце словно устыдилось своей неуместной лучезарности и укрылось за тучами, день посерел, и, когда процессия достигла Красных Ворот, где всхлипывала и крестилась стотысячная толпа, заморосил мелкий, плаксивый дождик. Природа пришла в гармонию с настроением общества.»

23 Akunin, *Смерть Ахиллеса*, 2003, loc. cit., стр. 15: «Главная мысль у его сиятельства была сейчас такая: «А не камарилья ли тебя подслала, милый юноша? [...]»

А жалостливый взгляд обер-полицеймейстера был вызван обстоятельствами иного рода.»

24 Akunin, *Смерть Ахиллеса*, 2003, loc. cit., стр. 84/85: «Черт возьми, с тобой работать – одно удовольствие, подумал генерал, а вслух сказал: – За вчерашнее приношу извинение.»

25 Akunin, *Смерть Ахиллеса*, 2003, loc. cit., стр. 15: «А о чем думал Петр Парменович Хуртинский – бог весть. Больно уж таинственного хода мысли был мужчина.»

«oben» erfreut. Seine Suche nach Ursachen und Motiven für Straftaten tangieren immer öfter Staatsaffären.

Fandorin wird auf diese Weise weitgehend von außen geschildert, von der Wirkung, die er auf andere ausübt. Sein Gegenspieler Achimas dominiert den zweiten Teil, der auch in einem anderen Schrifttyp gesetzt ist, thematisch wie erzählperspektivisch. Im dritten Teil wechseln die Perspektiven (und Schrifttypen) in kurzen Frequenzen, die den Spannung erzeugenden Parallelmontagen im Kino ähnlich sind.

8.1.2 DIE GEGNER

Während Fandorin es in seinem ersten Fall in der Tradition des sowjetischen Kriminalromans mit einem ganzen kriminellen Netzwerk zu tun hat, dessen Zentrum gegen Ende des Romans lahmgelegt wird, sind seine Gegenspieler später immer wieder starke Einzelpersonen, die ihn besonders herausfordern. Eine solche Konstellation kannten schon die frühen englischen Kriminalgeschichten, dem Detektiv stand ein besonders gefährlicher Verbrecher gegenüber, man denke an Sherlock Holmes und Professor Moriarty, den der Detektiv «the Napoleon of crime» nennt. Für den sowjetischen Kriminalroman war in den 1950er und 1960er Jahren eine solch überragende Verbrecherpersönlichkeit ausgeschlossen, denn kein Leser sollte durch fiktionale «Übermenschen» falsche Ideale kultivieren.

In *AZAZEL* glaubt Fandorins erster Chef Grušin dem Neuen erklären zu müssen, dass – gewissermaßen in sowjetischer Tradition – ihn Polizeiroutine erwartet und nicht die Jagd auf außerordentliche Verbrecher: «Nein, mein Lieber [...] Cadoudals²⁶ pflegen bei uns nicht vorbeizukommen, hier wetzt man den Hosenboden ab und nimmt zu Protokoll, wie Bürger Schmerbauch im Suff mit der Axt auf seine Angetraute und die drei kleinen Kinder losgegangen ist.»²⁷ Die Gegner sind dann aber tatsächlich international agierende Verschwörer, keine russischen Kleinbürger.

Das erste Mal wird ein einzelner besonders starker Verbrecher Fandorins Gegenspieler in dem Roman *SMERT' ACHILLES*, dem vierten in der Reihe. Es handelt sich um Achimas, der halb Tschetschene, halb Deutscher ist. Von den deutschen Vorfahren, christlichen Sektierern, hat er das Aussehen und die wässrig-blauen Augen geerbt. Während Pelet, sein Vater, ihn zu Friedfertigkeit und

26 Georges Cadoudal (1771–1804), Untergrundführer royalistischer Gruppen während der französischen Revolutionskriege.

27 Akunin, *Azazel*, 1998, loc. cit., стр. 16: «А у нас, голубчик, Кардудалей не водится [...], у нас все больше штаны просиживать да протоколы писать про то, как мещанин Голопузов спьяну законную супругу и троих малых деток топором уходил.»

strenger Gottesfurcht zu erziehen sucht, vermittelt ihm die zwar getaufte aber der kaukasischen Lebensweise verhaftet gebliebene Mutter Fatima die Vorstellung von einem Gott, der Freude zulässt und nicht befiehlt, «sich nicht an denen zu rächen, die gekränkt haben.»²⁸ Bei einem Überfall von Tschetschenen wird die deutsche Siedlung ausgeraubt und niedergebrannt, Achimas überlebt als einziger und schlägt sich fortan als Waise durch. Von einem tschetschenischen Onkel lernt er, dass er seine Eltern rächen muss. «Achimas verstand: Dieses Gesetz ist endlich richtig.»²⁹

Achimas ist ein wenig als «dunkler» Doppelgänger Fandorins gestaltet. Nicht nur die Sängerin Vanda stellt eine gewisse Ähnlichkeit zwischen beiden fest und auch von Fandorin heißt es, er sei durch die Ereignisse in der Kneipe *Katorga* an seiner Seele «unempfindlich» geworden (очерствел душой).³⁰ Beide Kontrahenten lieben es, Analysen und Strategien nach Punkten zu sortieren. Bei Fandorin ist es geradezu ein Erkennungszeichen, dass er seine Gedanken äußert und mit «Soweit Punkt eins.», «Soweit Punkt zwei.», «Soweit Punkt drei.» («Это раз.», «Это два.» «Это три.») usw. gliedert. Achimas setzt die Zahlen an den Anfang.³¹ Beide sind Waise und anderes mehr. Die Doppelgängerstruktur betont die Gefährlichkeit des Verbrechers ebenso wie den Wert der inneren Einstellungen Fandorins und dessen prinzipielle Gefährdung, selbst die Grenze zu überschreiten. Zum Beispiel, indem er Selbstjustiz übt, wie in der *Povest' DEKORATOR*.

Der gesuchte Mörder ist dort ein emotional kranker Serientäter, der in universitären Anatomiekursen und als Metzger gelernt hat, die – im eigentlichen Wortsinn – innere Schönheit des Organismus eines jeden Menschen zu sehen. Menschen (vorrangig Frauen), die er äußerlich hässlich findet, bringt er deshalb um, schneidet sie auf und stellt ihre Innereien, ihre «Schönheit», dekorativ aus. Daher seine Selbstdefinition als «Dekorateur».

Auch hier gerät die Aufdeckung wieder zu einer Art Duell zwischen dem willensstarken Verbrecher und dem Ermittler Fandorin. Je näher Fandorin dem Täter auf den Fersen ist, umso tiefer im sozialen Umfeld Fandorins mordet der Täter, bis sich beide am Ende gegenüberstehen. In der imitierten Gerichtsverhandlung (im zweiten Teil des neunten Kapitels), bei der Fandorins damalige Freundin Angelina den Vorsitz führt, äußert der Held durchaus Kritik an den ungerechten und inhumanen Aspekten des Strafvollzugs, die aus einem bedenkenlosen «las-

28 Akunin, *Смерть Ахиллеса*, 2003, loc. cit., стр. 244: «[...] давать спуску обидчикам.»

29 Akunin, *Смерть Ахиллеса*, 2003, loc. cit., стр. 255. «Ахимас понял: вот этот закон правильный.» Diese etwas weit hergeholtten Erklärungen für die Anfänge einer Karriere Achimas' als Berufskiller sind politisch nicht unproblematisch, da sie zum Teil Ressentiments bedienen, die im Zuge des ersten Tschetschenienkriegs (1994–1996) in Russland kursierten.

30 Akunin, *Смерть Ахиллеса*, 2003, loc. cit., стр. 170.

31 Akunin, *Смерть Ахиллеса*, 2003, loc. cit., стр. 365.

terhaften Jüngling» eine «unersättliche, blutgierige Bestie»³² gemacht haben, zumal andere Beteiligte weniger hart bestraft wurden, weil sie anderen (d. h. wohlhabenden) Kreisen angehörten. Die kriminelle Karriere des Täters versteht er als Spirale, für den Eintritt in diese aber will er den Täter nicht entlasten. Vor allem die an den Tag gelegte kriminelle Energie, mit der der Täter die Ermittlungen zu stoppen oder zumindest zu stören suchte, übersieht Fandorin nicht, denn sie entwertet die These vom Triebtäter. Deshalb hält er ihn für so gefährlich, dass er glaubt, ihn töten zu müssen.

Auch im siebten Fandorin-Roman, *STATSKIJ SOVETNIK*, hat es der Held mit Terroristen zu tun.

Der «Kampfgruppe» (Боевая Группа – БГ) um Grigorij Grinberg, genannt Grin, gelingt es, den General Chrapov in seinem Sonderzug zu töten, weil der Mörder sich als Fandorin ausgibt. Für diesen ist es deshalb auch eine Frage der Ehre, die Kampfgruppe aufzuspüren und an weiteren Aktivitäten zu hindern. Fandorin als Sonderbeamter des Generalgouverneurs muss dabei mit den beiden konkurrierenden Organen der inneren Sicherheit, der Gendarmerie und des Geheimdienstes (*Ochrana*), zusammenarbeiten. Petersburg schickt ihnen dazu noch den Vizedirektor der dortigen Polizei, den Fürsten Gleb Požarskij, der die Ermittlungen an sich und Fandorin auf seine Seite zu ziehen versucht. Fandorin ermittelt in unterschiedlichen Milieus und gerät mehrere Male in Lebensgefahr, bis er erkennt, dass die Terroristengruppe manipuliert wurde. In einer letzten Aktion sprengen sich die Reste mit ihrem Manipulator selbst in die Luft.

Allein schon durch die Parallelisierung der Kapitel werden Fandorin und Grin als Held und Gegenspieler wahrgenommen, was sich aber zum Schluss als nur teilweise richtig erweist, denn der eigentliche Gegenspieler Fandorins ist eine andere Figur, ein gewisser TG. Das Muster «wechselnde Erzählperspektive = Held vs. Gegenspieler» war schon in *SMERT' ACHILLES* konstitutiv. Deshalb vertraut der Leser auch dieses Mal darauf, dass alles auf einen *shoot out* zwischen Fandorin und den bekannten Widersacher herausläuft – eine intelligent platzierte halbfalsche Fährte, und deshalb umso raffiniertere Falle für den Leser.

In *STATSKIJ SOVETNIK* geht es um die Frage einer dritten Position in den mit Gewalt ausgetragenen gesellschaftlichen Auseinandersetzungen. TG löst sich als *tertium gaudens* («lachender Dritter») auf. Er bringt alle diejenigen zu Tode, die seiner selbstsüchtigen Karriere im Wege stehen.

Wie schon in anderen Texten zuvor ist auch in *KORONACIJA ILI POSLEDNIJ IZ ROMANOV* der Gegner Fandorins von besonderem Zuschnitt. Die Person, die die Entführung des jüngsten Sohns des Zaren-Onkels organisiert, ist Fandorin

32 Akunin, B.: «Декоратор» // тот же: *Особые поручения*. Москва: Захаров, 2000, стр. 298: «порочный юнец» [...] «ненасытный кровожадный зверь.»

schon länger bekannt, ohne dass er Genaueres über ihre Identität weiß. Sie nennt sich Dr. Lind. Fandorin klärt die Mitglieder der Familie Romanov auf: «Er ist der gefährlichste Verbrecher der Welt. [...] Über Lind gibt es sehr wenig gesicherte Kenntnisse. [...] Linds Verbindungen zu internationalen kriminellen Kreisen sind wahrlich grenzenlos, seine Autorität ist enorm.»³³ Das gilt auch für die Moskauer Unterwelt, obwohl Großfürst Simeon, der Generalgouverneur Moskaus, betont, «die Treue zum Thron liege diesen Ganoven im Blut!»³⁴ Fandorin ist von deren Patriotismus nicht so überzeugt. Ihm geht es aber um Dr. Lind: «Man muss diesem Mann Einhalt gebieten, denn er ist ein Genie des Bösen, ausgestattet mit einer überaus reichen Phantasie und grenzenlosem Ehrgeiz.»³⁵

Fandorin versteht erst zum Schluss, dass es sich bei Lind um eine Frau handelt, in die sich die Männer verlieben und ihr deshalb jeden Wunsch erfüllen. Die endgültige Auseinandersetzung ist hier als *shoot out* inszeniert, bei dem Lind stirbt und Fandorin an der Schulter verletzt wird.

Ein Gegner besonderer Art ist der japanische Agent, der während des russisch-japanischen Kriegs unter dem Namen Rybnikov im Hinterland Russlands Sabotageakte verübt. Er ist intelligent und einfallsreich, beherrscht asiatische Kampfkünste, schlüpft in verschiedene Identitäten und fordert Fandorin in besonderer Weise heraus. Als er das erste Mal in seiner Nähe ist, «erstarrt [sein] gelbliches Gesicht [...] zur Maske, und in seinen Katzenaugen glitzert es eigenartig.»³⁶ Bevor er sich in der Haft selbst tötet, schreibt er Fandorin einen Brief, in dem er ihn mit «Vater» anredet, der diesen aber nicht erreicht. Durch die ange deutete Vater-Sohn-Beziehung erhält die Gegnerschaft etwas Tragisches.

In dem Roman ČERNYJ GOROD bilden die Gegner Fandorins wieder eine ganze Gruppe, die von einer Person angeführt werden, die Fandorin nicht richtig kennenlernt. Es ist ein namenloser Terrorist, der sich als Ivan Ivancev oder Odysseus ausgibt, viel lieber aber Vogelnamen wie zum Beispiel Specht (Дятел) als Decknamen benutzt. Er ist gerissen und kampferprobt. Wie er sich politisch einordnet, wird in der Erzählung nie ganz geklärt – die Einen gehen davon aus, dass er den Sozialrevolutionären nahesteht, die Anderen sehen ihn bei den Bolschewiki. Er plant einen großen Anschlag auf die zentrale Kerosinpipeline Bakus und hat dazu mit viel Umsicht eine Gruppe von Helfern zusammengestellt,

33 Akunin, *Kоронация ...*, 2000, loc. cit., стр. 59/60: «Это самый опасный преступник на свете. [...] Про Линда очень мало достоверных сведений. [...] Связи Линда в международных криминальных сферах поистине безграничны, авторитет огромен.»

34 Akunin, *Kоронация ...*, 2000, loc. cit., стр. 63: «[...] верность престолу у этих апашей в крови!»

35 Akunin, *Kоронация ...*, 2000, loc. cit., стр. 62: «Этого человека нужно остановить, потому что он – истинный гений зла, наделенный богатейшей фантазией и беспредельным честолюбием.»

36 Akunin, Б.: *Алмазная колесница*, [в двух томах]. Москва: Захаров, 2003, том 1, стр. 44: «Желтоватое лицо [...] было похоже на застывшую маску, в кошачьих глазах мерцали странные блики.»

zu der auch Gasym gehört. Dieser unterstützt Fandorin, als sein Freund Masa schwer verwundet wird, schießt aber auch auf ihn, wie Specht ihm aufgetragen hatte. Fandorin ist nicht in der Lage, das Netzwerk Spechts, in dem Vertreter unterschiedlicher Gruppen zusammenarbeiten, zu durchschauen.

In ähnlicher Weise versagen seine detektivischen Instinkte 1919 in NE PROŠČAJUS', wo er zunächst unversehrt von Norden nach Süden durch das bürgerkriegsgeschüttelte Land reist. Aus dem Machtbereich der Anarchisten (genannt «Schwarze») kommt er in das Territorium der Bolschewiki (genannt «Rote») und von dort gelangt er zu den Machno-Anhängern (genannt «Grüne»). In Charkiv, im Hauptquartier der Monarchisten (genannt «Weiße»), lässt er sich überreden, einen Spion zu fangen und ein Attentat aufzuklären, bei dem Kinder ums Leben kamen. Die Saboteure erweisen sich auch in diesem Fall als den Geheimdiensten überlegen. Oberst Arkadij Sergeevič Skukin wechselt aus dem Lager der Weißen in das der Roten. Als Beweis seiner Loyalität beseitigt er Fandorin, als dieser den Machtbereich der Weißen verlassen und seine Liza auf der Krim treffen will.

8.2 LESER AUF SPURENSUCHE

Akunin versucht, die russische Kriminalliteratur mit seinen Texten auch poetologisch an die internationalen Entwicklungen heranzuführen. Dazu gehört seit den 1970er Jahren auch die Strömung der Postmoderne, die in Russland nach dem Ende der Sowjetunion interessiert rezipiert wurde. Philosophisch versteht sich die Postmoderne als pluralistisch und skeptisch gegenüber den «großen Erzählungen», rigiden Ordnungen und Alleinvertretungsansprüchen.³⁷ Die Skepsis befördert die Haltung der Ironie, der Pluralismus lädt ein zum Zitat und zu Überschreitungen von ordnenden Grenzen. Dementsprechend sind Ironie und Leichtigkeit ebenso Kennzeichen der postmodernen Ästhetik wie die Mischung von Ernsthaftigkeit und Unterhaltung und vor allem der vielfache Einsatz des Zitats. Zitate bewirken ein «Einweben» des entsprechenden Texts in verschiedene, in der Regel sehr heterogene Traditionsstränge. Anders gesagt: Der postmoderne Text stellt sich nicht nur in *eine* literarische Reihe, sondern in verschiedene, die oft inkompatibel erscheinen.

Der Leser, der sich durch die Entscheidung für einen Kriminalroman sowieso schon auf so etwas wie ein Spiel mit dem Autor eingelassen hat, erhält im postmodernen Kriminaltext eine weitere Aufgabe: Er versucht nicht nur die Hinweise auf den Fortgang des Geschehens zu entdecken und diese zu deuten, er identifiziert auch die Zitate und deren Funktion für den Text.

37 Damit entsprach sie dem Lebensgefühl vieler ehemaliger Sowjetbürger, sie sich endlich aus dem ideologischen Diskurs der einen Partei befreit sahen.

Als besonders einflussreicher «Mustertext» für den postmodernen Kriminalroman gilt Umberto Eco's *IL NOME DELLE ROSA* (Der Name der Rose) von 1980, den man unbedarft als historischen Kriminalroman lesen (und verfilmen) kann, der aber auch den gebildeten Leser in eine ganze Bibliothek voller Anspielungen und Zitate lockt. Eco kommentierte in einer *POSTILLE A IL NOME DELLA ROSA*³⁸ (Postille zu Der Name der Rose) die Poetik seines Romans mit den Stichworten «Postmodernismus, Ironie und Vergnügen».

Wie es die Genreangaben unterstreichen, spielt bei Akunin die internationale Kriminalliteratur als Reservoir für Situationen, die der Autor im Zitat aufruft, um den Leser rätseln zu lassen, eine wichtige Rolle.

8.2.1 KRIMINALLITERATUR UND KINO

In Akunins Erzählungen sind die Hinweise auf die Sherlock Holmes-Romane Arthur Conan Doyles unübersehbar. Am offensichtlichsten ist dies in *KORONACIJA ILI POSLEDNIJ IZ ROMANOV* der Fall. Der Text beginnt mit dem Sturz des Helden in eine Schlucht und der Leser weiß lange nicht, dass er überlebt. Dann erst folgen – weitgehend in chronologischer Reihenfolge – die Ereignisse, die zu dem Schusswechsel führen. Der Sturz in die Tiefe ist ein kaum übersehbares intertextuelles Zitat. Denn auf diese Weise hatte Conan Doyle – so will es die Tradition³⁹ – in dem Werk *THE FINAL PROBLEM* seinen Helden Sherlock Holmes sterben lassen wollen. Holmes liefert sich am 04. Mai 1891 einen tödlichen Kampf mit seinem mächtigen Gegner Professor Moriarty und stürzt mit ihm – so muss Watson vermuten – in der Reichenbachschlucht bei Bern zu Tode. Mit dem Doyle-Zitat erhält der zweite Teil des Titels, nämlich ... *ILI POSLEDNIJ IZ ROMANOV* («... oder der letzte der Romane») eine erste Funktion: Der unkundige Leser liest den Roman als Schlusspunkt der Fandorin-Reihe, als Höhepunkt, sozusagen als Krönung seiner Abenteuer. Die Krönung besteht darin, dass er einerseits vom Zaren selbst beauftragt wird, die Entführung seines Neffen zu untersuchen, andererseits ist Dr. Lind ein besonders gefährlicher Gegner. Der kundige Leser aber ahnt, dass der Held, wie Holmes, wohl überleben wird. Anders ist es mit den letzten Schüssen in *ČERNYJ GOROD*. Der Held wird in den Kopf

38 Eco, U.: *Postille a Il nome della rosa*. Milano: Mondadori, 1983.

39 Die meisten «Doyleologen» sind sich darüber einig, dass der Autor es im Jahr 1891 leid gewesen sein musste, sich weiterhin verrätselte Abenteuer für seinen Helden auszudenken, weshalb er ihn ihrer Vermutung nach sterben lassen wollte. Dagegen steht die Minderheitenmeinung, die besagt, die Arbeiten an den nächsten Texten (v. a. an *THE EMPTY HOUSE*) seien damals schon so weit fortgeschritten gewesen, dass ein ernsthaftes Abbrechen der Serie gar nicht beabsichtigt gewesen sei. Der literarische Scheintod des Helden sei vielmehr ein Zug in einer genialen Kampagne gewesen, in der die Leser aktiviert werden sollten, sich in Briefen für den Erhalt der Serienfigur einzusetzen.

getroffen, und es gibt keine tröstlichen Hinweise auf sein Überleben. Nun rätselt auch der kundige Leser, und Akunin ließ sich einige Jahre Zeit, das Geheimnis zu lüften, wie der Held überlebt hat.

Ein anderer sehr offensichtlicher Fall ist die intertextuelle Verbindung von Akunins LEVIAFAN zu Romanen wie Agatha Christies mehrfach verfilmten DEATH ON THE NILE (Tod auf dem Nil). Schon allein die Situation der Schiffsreise, auf der die Helden mit einem mysteriösen Verbrechen konfrontiert werden, macht sie offensichtlich. Poirot und Fandorin haben es beide jeweils mit einer überschaubaren und nicht grundsätzlich veränderbaren Konstellation von Personen zu tun.

Daneben gibt es viele versteckte Zitate, nicht nur aus der Literatur, sondern auch aus dem Kino. Ein schönes Beispiel dafür findet sich in AZAZEL'. Fandorin hat sich in London einen Revolver der Marke *Smith & Wesson* gekauft, den sein Chef ihm aber ausredet: «Der ist etwas für amerikanische ‹Kuhjungen›, wenn sie betrunken in der Kneipe rumballern. Für einen seriösen Agenten ist das nichts.»⁴⁰ Stattdessen stattet er ihn mit einer belgischen *Herstal*-Pistole⁴¹ aus.

Die ganze Szene ist ein intertextuelles Zitat, das auf den Initiationsfilm (1962; Dr. NO) der James Bond-Serie verweist: Bevor er ihn in die Karibik schickt, nötigt der Leiter des MI7 seinen Agenten 007, seine *Beretta*-Pistole gegen eine *Walther PPK* einzutauschen. Anderenfalls müsse er in Zukunft Routineaufgaben erledigen: «You'll carry the Walther. Unless you'd prefer to go back to standard intelligence duties.»⁴² Die Szene hat zumindest zwei Funktionen: Sie zeigt zum einen die Zuverlässigkeit der historischen Rekonstruktion, sie verweist zum anderen darauf, dass Fandorin nicht nur Sherlock Holmes als Ahnherrn hat, sondern auch andere Action-Helden wie 007.

40 Akunin, *Azazel'*, 1998, loc. cit., стр. 202: «Это для американских ‹коровьих мальчиков›, спяну в кабаке палить. Для серьезного агента не годится.»

41 Литвинов, С.: «Револьвер ‹Герсталь› Эраста Фандорина.» http://litvinovs.net/reflection/fandorin_herstal/ Obwohl die Firma *Smith & Wesson* ihre Produktion von Handfeuerwaffen erst 1852 aufgenommen hatten, stattete die russische Gendarmerie ihre Beamten bereits 1860 mit Waffen dieser Firma aus. Dass ein russischer Polizist die Revolver dieser Firma in einem Gespräch erwähnt, ist also auf den ersten Blick eine Glaubwürdigkeitsgarantie.

42 *Dr. No*, 0:11:56–0:13:25. Der anwesende Waffenmeister (armorer) leistet dem Chef Argumentationshilfe, um Bond zu überzeugen, indem er die *Beretta* als Frauenwaffe charakterisiert: «Nice and light ... in a lady's handbag. No stopping power.» Die Qualitäten der *Walther*-Pistole aber beschreibt er so: «Walther PPK 7.65 mil with a delivery like a brick through a platt-glass window. Takes a Brausch silencer with a little reduction in nuzzle velocity. The American CIA swears by them.» In der Tat erkennt der amerikanische Agent Leitner später den britischen Agenten auch an seiner Pistole als Kollegen.

8.2.2 LITERATENLITERATUR

In der sowjetischen Periode der russischen Kriminalliteratur hatten die Anspielungen auf Werke der Malerei, Musik und vor allem Literatur vorrangig die Funktion, die positiven Figuren als gebildet zu zeigen. Diese Tradition führt auch Akunin fort, wenn sich zum Beispiel in *AZAZEL*' Graf Zurov mit Denis Davydov⁴³ vergleicht, Fandorin Bežeckaja eine «Carmen» nennt, und Brilling Fandorin rät, Dostoevskijs Roman *BESY* (Бесы; Die Teufel) zu lesen⁴⁴ etc. Für jeden der Texte aus dem Fandorin-Projekt lässt sich eine ganze Liste solcher Zitate erstellen.

Von besonderer Art sind die multifunktionalen Zitate, wie es etwa folgendes Beispiel zeigt: Elizaveta (Lizzi, Liza, Lizen'ka), Fandorins spätere Frau, ist ganz entzückt, dass der Detektiv mit Vornamen Èrast heißt. Als sie ihn nach längerer Zeit im Zug wiedertrifft, erzählt sie ihm:

Nach Ihrem damaligen Besuch habe ich mir alles Mögliche vorgestellt ... Und es ist mir ganz gut geglückt. Es war nur alles sehr traurig und natürlich mit tragischem Ende. Aus der «Armen Liza»: Liza und Èrast – erinnern Sie sich? Schon immer hat mir dieser Name unheimlich gefallen: Èrast. Ich stelle mir also vor: ich liege im Sarg, schön und bleich, ganz umgeben von weißen Rosen, das eine Mal bin ich ertrunken, das andere an Schwindsucht gestorben, und Sie schluchzen, und Papa und Mama schluchzen, und Emma schnäuzt sich die Nase. Zum Lachen, nicht wahr?⁴⁵

Nicht nur Nikolaj Karamzins *БЕДНАЯ ЛИЗА* (Бедная Лиза; Die arme Liza) wird hier wörtlich genannt, die ganze Szene ist ein Zitat. Liza ist das unerfahrene Mädchen aus gutem Hause, das sich das Leben so vorstellt, wie es in Büchern geschrieben steht. Zum Beispiel so wie Puškin es in der Gestalt der Liza in *ВАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА* (Барышня-крестьянка; Das Edelfräulein als Bäuerin) gestaltet hat.⁴⁶ Der Leser erkennt das Zitat, (freut sich vielleicht, dass er es

43 Damit verweist er auf den Freund Puškins, der von Orest Kiprenskij 1809 in Husarenuniform porträtiert und von Lev Tolstoj in *ВОЙНА И МИР* (Война и мир; Krieg und Frieden) aufgenommen wurde.

44 Акунин, *Азazelь*, 1998, loc. cit., стр. 88.

45 Акунин, *Азazelь*, 1998, loc. cit., стр. 228: «Я после того вашего прихода представляла себе всякое ... И так у меня красиво получалось. Только жалостливо очень и непременно с трагическим концом. Это из-за «Бедной Лизы». Лиза и Эраст, помните? Мне всегда ужасно это имя нравилось – Эраст. Представляю себе: лежу в гробу прекрасная и бледная, вся в окружении белых роз, то утонула, то от чахотки умерла, а вы рыдаете, и папенька с маменькой рыдают, и Эмма сморкается. Смешно, правда?».

46 Vgl. Schmid, W.: *Puškins Prosa in poetischer Lektüre: die Erzählungen Belkins*. München: Fink, 1991.

erkannt hat), wobei er es zunächst lediglich als Zitat wahrnimmt. Erst viel später erkennt er, dass Akunins Romanfigur Liza mit diesem Zitat tatsächlich ihr Schicksal erahnt hat (man wird an ihrem Grab trauern), und dass die Literatur hier Modell für die Romanfiguren ist. Liza stirbt den Konventionen der Gattung entsprechend eines gewaltsamen Todes, und weil der Held – ebenfalls den Konventionen der Gattung Krimi entsprechend – auf Dauer kein flitternder junger Ehemann sein kann.

Akunin zitiert sich mit dieser Szene später noch einmal selbst. In *DEKORATOR* ermittelt Fandorin verdeckt im Rotlichtmilieu und nennt sich in der Rolle eines Zuhälters Ėrastik, was die Prostituierte Inesa zu Schwärmereien veranlasst: «Ėrastik. So ein süßer Name, wie Apfelmus. [...] Ines und Ėrast – wie das klingt, reineweg wie ein Harmonium.»⁴⁷

In *VES' MIR TEATR* kommt Akunin noch einmal auf *BEDNAJA LIZA* zurück. Der Umstand, dass Fandorin sich die Erzählung Karamzins als Theaterstück ansehen muss, behagt ihm anfangs gar nicht:

Ėrast Petrovič mochte die Karamzin-Erzählung [Die arme Liza – Ergänzung des Verfassers], die als Meisterwerk des Sentimentalismus gilt, überhaupt nicht, wofür er persönliche, äußert gewichtige Gründe hatte, die nichts mit Literatur zu tun hatten. Noch mehr schmerzte es ihn, zu lesen, die Aufführung sei «dem Gedenken an die Heilige Elisabeth» gewidmet.⁴⁸

Auch die Schauspielerin, die Liza in dem Stück verkörpert, heißt Elizaveta und erinnert Fandorin sehr an seine Frau. Obwohl er sich Hals über Kopf in sie verliebt, traut Fandorin sich im Verlauf der Romanhandlung noch nicht, sie offiziell zur Frau zu nehmen. In *ČERNYJ GOROD* sind die beiden aber – wenn auch nicht glücklich – verheiratet. Schließlich trifft Ėrast Petrovič in *NE PROŠČAJUS'* eine dritte Liza, der die Flucht in die Sicherheit der Emigration gelingt. Sie wird die Großmutter des Magisters Nicolas Fandorin, des Helden des Projekts *Die Abenteuer des Magisters*.

In anderen Texten sind die intertextuellen Bezüge eher thematisch, wie in *STATSKIJ SOVETNIK*. Hier legt das Thema der revolutionären Bewegung und der Suche nach gesellschaftlichen Alternativen die Verbindung zu Nikolaj Černyševskijs Roman *ČTO DELAT'?* (Что делать?; Was tun?) nahe. Der Revolutionär Grin

47 Akunin, B.: «Декоратор», 2000, loc. cit., стр. 289/280: «Ėрастик. Имя-то какое сладкое, будто повидло яблочное. [...] Инеса и Эраст – это ж заслушаешься, чистая фисгармония.»

48 Akunin, B.: *Весь мир театр*. Москва: Захаров, 2013, стр. 24: «Карамзинскую повесть, считающуюся шедевром сентиментализма, Эраст Петрович очень не любил, на что у него были личные, весьма серьезные основания, не имеющие отношения к литературе. Еще болезненней было прочесть, что спектакль посвящен «памяти святой Елисаветы.»»

bemüht sich darum, ein sittlich vorbildlicher Mensch zu werden: «Nötig waren ein stählerner Wille, die Kraft eines Helden und eine makellose Reinheit.»⁴⁹ Gemeint ist eine sittliche Reinheit (нравственная чистота).

Grin ist ganz in der Tradition des Černyševskijschen Rachmetov gestaltet, also als unheiliger Heiliger, der die asketischen Traditionen der Ostkirche in die säkularisierte Idee des Neuen Menschen⁵⁰ einbringt. Ein weiteres deutliches Signal für die Verbindung zu ЧТО ДЕЛАТЬ? ist, dass der ehemalige Kornett Nikolaj Selez'nev den Namen Rachmet (Рахмет) annimmt, als er in den Untergrund geht, obwohl er dem Typus des fanatischen Asketen nicht entspricht. Er macht Späße – wohingegen Grin völlig humorlos ist – und lässt sich von Požarskij überreden, die Seite zu wechseln.

In anderen Fällen «schmuggelt» Akunin wörtliche Zitate als Sätze oder gar Absätze in seinen eigenen Text. So ist zum Beispiel der Anfang von ALMAZNAJA KOLESNICA wörtlich aus Kuprins Povest' ŠTAVSKAPITAN RYBNIKOV (1906; Штабскапитан Рыбников; Stabshauptmann Rybnikov) übernommen.

Viel häufiger aber sind die Stellen, die nur den Eindruck erwecken, sie seien wörtliche Zitate. Bei einer genaueren Überprüfung stellt sich dann aber oft heraus, dass es nur eine gewisse Ähnlichkeit gibt. Ein Beispiel findet sich in STATSKIJ SOVETNIK: Der Detektiv und die Revolutionärin Ėsfir frühstücken gemeinsam, nachdem sie die Nacht miteinander verbracht haben. Sie sprechen über ihre politische Gegnerschaft, und was die Genossen wohl zu dem Liebesabenteuer sagen werden.

«Vielleicht m-müssen die das ja nicht unbedingt wissen?» fiel Fandorin ihr vorsichtig ins Wort, ein Stück Omelett aufgespießt vor dem Mund. «Es ist doch Ihre Privatangelegenheit. [...] Aber schießen wirst du doch hoffentlich nicht mehr auf mich?»

Ėsfir war dabei, ihr Brötchen mit Marmelade zu bestreichen (vorzüglicher Himbeermarmelade von Saunders), sie konnte ihren Appetit heute nicht bremsen.

«Das werden wir sehen.» Und fuhr mit vollem Mund fort.⁵¹

49 Akunin, B.: *Статский советник*. Москва: Захаров/АСТ, 1999, стр. 42: «Требовались стальная воля, богатырская сила, безупречная чистота.»

50 Das Konzept des «Neuen Menschen» ist ja bekanntlich ursprünglich eine Form christlicher Heiligkeit.

51 Akunin, B.: *Статский ...*, 1999, loc. cit., стр. 104: «– Может быть, им н-необязательно об этом знать? – осторожно перебил ее Эраст Петрович, не донеся до рта кусочек омлета. – Ведь это ваше частное дело. [...] Но ты больше не будешь в меня стрелять? Эсфирь намазала булочку джемом (отличным, малиновым, от Сандерса) – аппетит у нее сегодня был просто зверский. – Там посмотрим. – И продолжила с набитым ртом: [...]»

Diese Szene erinnert an das berühmte Frühstück aus Turgenews *ОТЦЫ И ДЕТИ*, in dem Arkadij Kirsanov seinem Vater Nikolaj und seinem Onkel Pavel vom Nihilismus seines Freundes Bazarov erzählt. Nur wurde dort nicht der Verzehr eines Stückes Omelett unterbrochen, sondern das Bestreichen eines Brotes mit Butter:

«Wie?», fragte Nikolaj Petrovič, und Pavel Petrovič hob sein Messer mit einem Klümpchen Butter an der Spitze der Schneide in die Luft und hielt es regungslos. «Er ist ein Nihilist», wiederholte Arkadij. «[...] der nichts achtet», fiel Pavel Petrovič ein und beschäftigte sich wieder mit der Butter.⁵²

In *ДЕКОРАТОР* passiert ähnliches mit Gogols Erzählung *ШИНЕЛЬ* (Шинель; Der Mantel): Als Tjul'panov in den Hof der gynäkologischen Abteilung eines Krankenhauses kommt, will gerade eine psychisch kranke Patientin aus dem ersten Stock springen – die Ärztin kann sie nicht festhalten. Tjul'panov, Ermittler im Rang eines Gouvernementssekretärs, rettet der Frau das Leben, indem er zusammen mit einem Pfleger seinen Uniformmantel als Sprungtuch aufspannt. Der Mantel zerreißt. «Ein neuer Mantel, gerade erst im Herbst genäht für 45 Silberrubel.»⁵³ Liest man dann noch einmal bei Gogol' nach, ist die Übereinstimmung nur ungefähr: Akakij Akakievič ist Titularrat, und sein Mantel dürfte – wenn man die Geldangaben extrapoliert – achtzig Rubel gekostet haben. Das vermeintliche Zitat ist kein wirkliches, erfüllt aber genau darin seine Funktion: Man denkt an Gogol' und schlägt – im besten Fall – noch einmal nach.

Unter den zitierten Texten spielt natürlich die Bibel eine besondere Rolle. Sie wird in so gut wie jedem Text zumindest indirekt erwähnt. In *AZAZEL'* zum Beispiel ist es vor allem der utopische und eschatologische Motivkomplex der Neuen Menschen, der Neuen Gesellschaft, die Lady Ėster (Aster) mit ihren Waisenkindern aufbauen will. Der Titel spielt auf das apokryphe Henoch-Buch an, wobei Akunin aber auch hier gerade dem gebildeten Leser eine falsche Fährte legt: Wenn der Mörder, als er Achtyrcev ersticht und Fandorin schwer verwundet, das Wort «Azazel'» sagt, fällt dem Liebhaber der russischen Literatur natürlich Azazello, der mordende Dämon aus Bulgakovs *МАСТЕР И МАРГАРИТА* (Мастер и Маргарита; Der Meister und Margarita), ein.

52 Тургенев, *Отцы и дети*, 1971, loc. cit., стр. 23: «– Как? – спросил Николай Петрович, а Павел Петрович поднял на воздух нож с куском масла на конце лезвия и остался неподвижен. – Он нигилист, – повторил Аркадий. [...] который ничего не уважает, – подхватил Павел Петрович и снова принялся за масло.»

53 Акунин, «Декоратор», 2000, loc. cit., стр. 199: «Новая шинель, только осенью пошитая, сорок пять целковых.»

Mit zunehmendem Alter zitiert Fandorin, der in *VES' MIR TEATR* 50 Jahre alt ist, gerne aus asiatischen Lebensweisheiten, zum Beispiel dieser Art: «Schon vor zweieinhalbtausend Jahren sagte ein weiser Mann: ‹Ein Reich, das die Harmonie verloren hat, kann nicht gerettet werden, und wer es trotzdem versucht, wird selbst die Harmonie verlieren.›»⁵⁴

Diese Art der Zitation bedeutet, dass die Weisheiten entweder tatsächlich anonym überliefert sind, oder sie stammen vom Autor, der – wie bei den anderen Andeutungen – nicht auf eine klare Quelle verweisen, sondern vielmehr Atmosphäre schaffen will.

8.3 DER HELD

Da das Fandorin-Projekt durch die Hauptfigur zusammengehalten wird, und der Autor einen Helden gewählt hat, der altert, ist ein realistischer Rahmen gegeben, in dem der Held immer mehr von einem Serienhelden zu einer komplexen Persönlichkeit wird. Verkürzt gesagt: von einer Mischung aus Sherlock Holmes und 007 entwickelt er sich zu einem literarischen Charakter. Parallel dazu wird aus einer Reihe von unterhaltenden Kriminalromanen immer mehr eine Geschichtsbetrachtung – vor allem, wenn man die Projekte *PROVINCIAL'NYJ DETEKTIV* und *PRIKLJUČENJA MAGISTRA* in die Überlegung einbezieht.

8.3.1 ERSCHEINUNG UND STATUS

Ėrast Petrovič Fandorin wird 1856 als Sohn eines Adligen, der sein Vermögen bei Spekulationen verloren hatte, geboren. Früh wird er Waise.

Im ersten Roman, der 1876 handelt, ist Fandorin als Ermittler noch unfertig, seine Stärken in der Analyse und der Verarbeitung von Beobachtungen sind jedoch schon sehr ausgeprägt. Dagegen fehlt es ihm noch an Professionalität in Gefahrensituationen, die entsprechenden Fähigkeiten baut er Schritt für Schritt in den nächsten Romanen aus. Er lernt, mit dem Revolver zu schießen, trainiert regelmäßig und nutzt vor allem den Aufenthalt in Japan, um sich fernöstliche Kampftechniken anzueignen. Mit 26 Jahren kann er seine Kenntnisse in *SMERT' ACHILLESA* das erste Mal richtig unter Beweis stellen, wenn er mit Wurfsternen und *nuntjaka* (Nunchaku, zwei durch eine Kette miteinander verbundene Knüppel) fünf Gegner besiegt.⁵⁵ Es heißt, seine Reaktionsschnelligkeit sei selbst bei

54 Akunin, В.: «Парус одинокий» // тот же: *Планета вода*. Москва: Захаров, 2016, стр. 236: «Еще две с половиной тысячи лет назад мудрец сказал: ‹Царство, утратившее гармонию, не спасти, а тот, кто попытается это сделать, лишится гармонии сам.›»

55 Akunin, *Смерть Ахиллеса*, 1998, loc. cit., стр. 169.

den «Anschleichern» (среди «крадущихся»), also seinen japanischen Ninja-Lehrern, berühmt gewesen.⁵⁶

Darüber hinaus hat er immer Glück, auf das er sich verlassen kann. Als (in demselben Roman SMERT' ACHILLESA die Offiziere aus der Umgebung des Generals Sobolev ihn zum Duell fordern, lässt er sich darauf ein und vertraut darauf, dass die Gegner die nicht geladene Pistole wählen. Mit Hilfe einer Münze führt er vor, dass ihm das Glück auch fünf Mal hintereinander treu ist. Auf diese Weise entsteht ein idealer Romanheld, der in allen möglichen Abenteuersituationen optimal «funktioniert». Die Funktionalität des zentralen Helden für das Erzählgeschehen wird durch besondere Identifikationsangebote ergänzt. Fandorin kann sich verkleiden, in was immer er möchte, von Natur her ist er schön und klug.

In AZAZEL' ist von seinem guten Aussehen noch nicht so viel die Rede, auch im zweiten Roman bemerkt Suvorova, aus deren Erlebnisperspektive erzählt wird, zunächst nur, dass sein Gesicht jung ist und die Augen kalt. Sie erlebt ihn als Melancholiker. In LEVIAFAN ist es Kommissar Goš, der Fandorin als erster wahrnimmt und beschreibt:

Der Neuangekommene sah vielversprechend aus: die Bewegungen zurückhaltend und gemächlich, der Ausdruck seines schönen Gesichts undurchdringlich – es wirkte auf den ersten Blick sehr jung, doch als er die Melone abnahm, kamen plötzlich weiße Schläfen zum Vorschein. Ein seltsames Exemplar, entschied der Kommissar.⁵⁷

Er trägt ein stutzerhaftes Sommerpaletot mit seidenen Revers und beschäftigt mehrere Träger für sein Gepäck. In SMERT' ACHILLESA ist der Modegeck noch viel ausgeprägter:

[...] ein sandfarbener Seidenanzug, ein italienischer Strohhut mit breiter Krempe, spitze Schuhe mit weißen Gamaschen und silbernen Knöpfchen, und in der Hand ein eleganter Spazierstock mit silbernem Knauf. Es war aber nicht so sehr die schicke Ausstattung des Reisenden, die die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, sondern seine imposante, ja man kann sagen: hinreißende Erscheinung. Der junge Mann war großgewachsen, schlank, breitschultrig, in die Welt schaute er mit klaren blauen Augen; besonders gut stand ihm das schmale geschwungene Schnurrbärtchen, aber seine

56 Akunin, *Смерть Ахиллеса*, 1998, loc. cit., стр. 174.

57 Akunin, *Левиафан*, 1998, loc. cit., стр. 16: «Новенький выглядел многообещающе: сдержанные и неторопливые движения, непроницаемое выражение красивого лица – на первый взгляд вроде бы совсем молодого, но когда объект снял котелок, неожиданно обнаружили виски с проседью. Любопытный экземпляр, решил комиссар.»

schwarzen akkurat geschnittenen Haare hatten eine merkwürdige Besonderheit: sie schimmerten an den Schläfen silbrig.⁵⁸

In *KORONACIJA ILI POSLEDNIJ IZ ROMANOV* erregt die gepflegte Erscheinung Fandorins die Aufmerksamkeit und ein wenig den Neid des homosexuellen Fürsten Glinskij, der ihn fragt:

«Ihr Schnurrbärtchen ist einfach eine Pracht. Bearbeiten sie es mit einer Pinzette? Und mit einem Fixativ?» [...]

«Mein Gott, und was für Wimpern Sie haben!» hauchte der Adjutant.

«Was gäbe ich nicht für so lange schwarze, am Ende gebogene Wimpern. Ist das etwa die natürliche Farbe?»

«Völlig natürlich», versicherte ihm Érast Petrovič wohlwollend.⁵⁹

Fandorins Interesse aber gilt nicht Männern wie Glinskij, sondern Frauen und die umschwärmen ihn. In der Kombination damit, dass er fast unbesiegbar, gutaussehend und gut bezahlt ist, stellt Fandorin auch in diesem Punkt ein ideales Identifikationsangebot für breiteste Leserschichten dar.

Diesem Idealbild des Helden fügt der Autor jedoch noch Elemente hinzu, die eher dem Wertekanon der russischen Intelligencija entnommen sind, denn Fandorin ist gebildet. Er spricht und versteht nicht nur mühelos Fremdsprachen wie Englisch, Französisch, Japanisch und Deutsch (mit Einschränkungen), er ist auch belesen und hatte eine gute Kinderstube (englische Erzieherin). Er ist verhaltenssicher, und das auch bei der Begegnung mit dem Zaren selbst.

58 Akunin, *Смерть Ахиллеса*, 1998, loc. cit., стр. 3/4: «[...] светло-песочный чесучовый костюм, широкополая шляпа итальянской соломки, остроносые туфли с белыми гамашами и серебряными кнопками, в руке – изящная тросточка с серебряным же набалдашником. Однако внимание привлекал не столько щегольской наряд пассажира, сколько импозантная, можно даже сказать, эффектная внешность. Молодой человек был высок, строен, широкоплеч, на мир смотрел ясными голубыми глазами, ему необычайно шли тонкие подкрученные усики, а черные, аккуратно причесанные волосы имели странную особенность – интригуяще серебрились на висках.»

59 Akunin, *Коронация ...*, 2000, loc. cit., стр. 54/55: «– Ваши усики – прелесть что такое. И щипчиками не обрабатываете? А фиксатуром? [...] – Боже, а какие у вас ресницы! – вздохнул адютант. – Кажется, ничего бы не полагел за такие длинные, черные, изогнутые на концах. Это ведь натуральный цвет? – Совершенно натуральный – все так же благожелательно уверил его Эраст Петрович.»

Da Fandorin zwar adeliger Herkunft ist, aber keinen Reichtum geerbt hat, tritt er in den Staatsdienst ein, wo er in der Beamtenlaufbahn auf der untersten Stufe (als Kollegienregistrator) beginnt.⁶⁰ Nach seinem ersten großen Einsatz wird er für einige Jahre im Außenministerium angestellt. Dort nimmt er den Auftrag an, unter bestimmten Bedingungen für die III. Abteilung, den von Mizinov geleiteten Staatsschutz, zu arbeiten, für den er im Balkankrieg einen Spion entlarvt. Gegenüber Varvara Suvorova verteidigt er seine Tätigkeit.

«Ich sehe, Sie sind wirklich geschickt in Ihren wenig ehrenwerten Beruf», sagte sie boshaft. «Sogar den obersten Menschenfresser haben Sie ausge-trickst.»

«Menschenfresser – soll das Lavrentij Arkad’evič sein?» wunderte sich Fandorin. «Meiner Meinung nach passt das nicht.»⁶¹

Zurückgekehrt aus Japan, arbeitet er beim Generalgouverneur von Moskau als *Beamter für besondere Aufgaben* (Чиновник для особых поручений), bis im Jahr 1891 der Generalgouverneur Dolgorukoj durch den Großfürsten Simeon abgelöst wird. Fandorin, mittlerweile Staatsrat (5. Stufe), schlägt dessen Angebot, das Amt des Oberpolizeimeisters von Moskau zu übernehmen, aus und verlässt den Staatsdienst, was ihm die dauerhafte Feindschaft des Großfürsten einbringt. Angesichts dessen reist Fandorin aus Russland aus und lebt mehrere Jahre im Ausland, wo er sich den Lebensunterhalt als Privatdetektiv verdient. Er kehrt nur heimlich oder auf offizielle Einladung nach Russland zurück. In der Erzählung PARUS ODINOKIJ, deren Handlung im Jahr 1906 spielt, blickt er zurück:

In den ersten fünfzehn Jahren seines Erwachsenendaseins hatte er von einem Gehalt gelebt, [...]. In den nächsten anderthalb Jahrzehnten verdiente Èrast Petrovič sein Geld als Privatdetektiv und erhielt manchmal sehr hohe Gebühren [...]. Der wahre Reichtum, also die völlige Freiheit von materiellen Sorgen, ist jedoch erst jetzt, um die Wende zum fünfzigsten Lebensjahr, eingetreten.⁶²

60 Fandorins Karriere hat anfangs erstaunliche Parallelen zu der Ivan Putilins, des berühmten Fahnders. Dieser, 1830 geboren, begann mit 23 Jahren seinen Dienst als Kollegienregistrator und in seiner Funktion als Chef der Kriminalpolizei in Sankt Petersburg wurde er 1889 zum Geheimen Staatsrat (4. Stufe) befördert (vgl. Kap. 1.1).

61 Akunin, *Туецкий ...*, 1998, loc. cit., стр. 71: «– Я вижу, вы и в самом деле ловки в своей малопочтенной профессии, – язвительно сказала она. – Главного людоеда, и того перехитрили. – Людоед – это Лаврентий Аркадьевич? – удивился Фандорин. – По-моему, не похож.»

62 Akunin, «Парус ...», 2016, loc. cit., стр. 237: «Первые пятнадцать лет своей взрослой экзистенции он существовал на жалованье, [...]. Следующие полтора десятилетия Èраст Петрович зарабатывал частным сыском, иногда получая весьма значительные гонора-

Die Hinweise auf die berufliche Situation sind bei weitem nicht zufällig. Vor dem Hintergrund der Geschichte des Genres erweist Fandorin seine Klasse, egal in welcher Funktion er ermittelt: im Staatsdienst, als Privatermittler oder als reicher Hobbydetektiv. Andererseits ist die Frage nach dem Lebensunterhalt eng mit der Frage nach Abhängigkeit oder Unabhängigkeit verbunden. Das hat mit dem Problem des Beamtentums in einem Land zu tun, das Elemente der Ständegesellschaft und der Funktionsgesellschaft mischt. Dadurch entstehen für Fandorin immer wieder Konflikte, in denen er sich seiner Funktion als nur der Aufgabe verpflichteter Beamter bewusst ist, andere aber – unter ihnen auch seine Vorgesetzten – persönliche oder ständische Loyalitäten erwarten.

So hat er in *STATSKIJ SOVETNIK* Mühe, sich dem Werben des Fürsten Požarskij, des Vize-Polizeipräsidenten von Sankt Petersburgs, zu entziehen, der ihn zu seinem Komplizen zu machen sucht. Požarskij appelliert an Fandorins adelige Herkunft:

Wir beide, Ėrast Petrovič, sind Adelige aus alten Geschlechtern, auf solchen Säulen ruht das ganze Russische Imperium. Ich führe mein Geschlecht bis auf die Waräger zurück, Sie sind ein Nachfahre von Kreuzrittern. In unseren Adern fließt altes Räuberblut, von den Jahrhunderten ist es herb geworden wie alter Wein.⁶³

Während Požarskij daraus das Recht ableitet, das Gesetz beugen und Menschen nach Belieben instrumentalisieren zu können, orientiert sich Fandorin an der Ordnung. Das heißt in diesem Fall konkret: an der Gesetzlichkeit als Grundlage eines modernen Staats. Der Superheld, den die Frauen lieben, lässt sich auch als Beamter nicht von Vorgesetzten, und auch nicht von einer Staatsführung korrumpieren, die die Grundlagen der Gesetzlichkeit verlassen hat und die Effizienz als solche belohnt. Hier findet sich auch die politische Botschaft der Fandorin-Romane eins bis sieben, die dem Leser in Form eines posttotalitären Identifikationsangebots unterbreitet wird.

Seine neue Rolle als Privatdetektiv hat ebenfalls eine deutliche politische Bedeutung. Eine Dienstleistung im Sinne von Service, für den man bezahlt wird ohne dadurch zum Abhängigen zu werden, ist für die Vertreter der alten Ordnung nämlich eine Zumutung. Fandorin passt mit seinem funktionalen Dienstverständnis nicht in die Welt der Zarenfamilie. Großfürst Simeon, dem Fandorin 1891 die Mitarbeit aufgekündigt hatte, fasst dies so in Worte:

ры [...]. Однако истинное богатство, то есть полная свобода от материальных забот, пришло только теперь, на пятидесятилетнем рубеже.»

63 Akunin, B.: *Статский ...*, 1999, loc. cit., стр. 194: «Мы с вами, Эраст Петрович, столбовые дворяне, на таких столбах вся Российская империя держится. Я веду род от варягов, вы – потомок крестоносцев. В наших жилах течет древняя разбойничья кровь, от веков она стала терпкой, как старое вино.»

Also, man hat mir aus zuverlässiger Quelle berichtet, dass Fandorin so tief gesunken ist, wie es tiefer nicht geht: Er stellt im Auftrag von Privatpersonen Nachforschungen an und scheut sich nicht, dafür eine Entlohnung anzunehmen – und das nicht kleinlich. Und die Sache ist die, dass unter seinen Klienten [...] Finanz-Asse sind und leider auch ausländische Herrscher. In den vergangenen fünf Jahren hat Fandorin mit diesen ekelhaften Beschäftigungen eine gewisse Bekanntheit erlangt.⁶⁴

Der Weltbürger und Freiberufler, der sich seine finanzielle Unabhängigkeit erarbeitet, erwartet vom russischen Zarenhaus⁶⁵ keine Entlohnung und erhält sie erhält in der Tat auch nicht.

In *VES' MIR TEATR* berichtet der Erzähler schließlich, Fandorin habe durch einen Schatz, den er als Taucher geborgen hat, so viel Vermögen, dass er es sich leisten könne, nur noch «die interessantesten Fälle zu übernehmen oder solche, die er aus verschiedenen Gründen nicht abweisen konnte. In jedem Fall war der Status eines Mannes, der jemanden einen Gefallen oder Dienst erwies, weit angenehmer als der eines angeheuerten Dienstleisters, auch wenn er renommiert wäre.»⁶⁶ Fandorin erscheint mit diesem Lob der auch ökonomischen Selbständigkeit als ein deutliches Gegenbild zu Vorstellungen, die das Individuum vereinnahmen, sei es im Sinn eines vormodernen Ständestaats, oder sei es im Sinn eines Kollektivismus. Fandorin steht für ein modernes, in Russland oft angefeindetes Konzept des Individualismus, der aus innerer Überzeugung den anderen dient.

Fandorins ökonomische Selbständigkeit hat eine Entsprechung in seinem Inneren: sein berufliches Ethos als Beamter (und später als Dienstleister) und sein Ehrgefühl. Die Ordnung und ihre Regeln sind ihm wichtiger als Personen oder auch Russland. So verlangen etwa die Offiziere aus Sobolevs Stab in *SMERT'*

64 Akunin, *Коронация ...*, 2000, loc. cit., стр. 52: «Так вот, мне доносят из верных источников, что Фандорин пал ниже некуда: ведет расследования по заказу частных лиц и не брезгает брать вознаграждение – кажется, немалое. Дело в том, что среди его клиентов [...] попадаются и денежные тузы и даже, к сожалению, иностранные государи. За пять лет Фандорин стяжал себе этими пакостными занятиями определенную известность.»

65 Dessen Dankbarkeit besteht in symbolischen Handlungen: Afanasij Zjukin wird mit dem exotischen Titel eines «Kammer-Fouriers» (камер-фурьер), einer Tabakdose und einer Gratifikation von 10 000 Rubeln, einem (!) Prozent der Summe, die man pro Tag an den Entführer zu zahlen bereit war, abgespeist.

66 Akunin, *Весь мир ...*, 2013, loc. cit., стр. 11: «[...] братья лишь за самые интересные дела или за такие, от которых по той или иной причине было невозможно отказаться. В любом случае, статус человека, оказывающего благодеяние или услугу, гораздо приятнее положения наемного работника, пускай даже авторитетного.»

ACHILLES von dem Ermittler, dass er sich der Ehre Russlands wegen zurückhalten solle:

«Fandorin, versprechen Sie, dass Sie ihr kriminalistisches Talent nicht zum Schaden des Vaterlandes verwenden werden. Hier steht Russlands Ehre auf dem Spiel.»

Ėrast Petrovič schwieg eine Zeitlang.

«Gukmasov, ich verspreche, dass ich nichts gegen meine Ehre tun werde, und ich glaube, dass das genug ist.»⁶⁷

Fandorin stellt die Befolgung eines persönlichen Ehrenkodex über das, was die anderen als «Ehre Russlands» definieren. Das bedeutet ein sehr hohes Maß an innerer Unabhängigkeit, das die Offiziere schließlich auch wertschätzen.

Als er aus Japan zurückkommt, schickt man ihn nach Moskau, wo der Generalgouverneur als einziger erkennt, was er an Fandorin hat. Der alte Dolgorukoj verlässt sich auf persönliche Loyalität und hält sich damit an der Macht, dass er Funktionsträger gegeneinander ausspielt. Sein Kammerdiener Frol Vediščev ist deshalb sein wichtigster Berater, und als dieser das Gespräch zwischen Karačencev und Fandorin belauscht, erkennt er, dass Fandorin in Kategorien der funktionalen Loyalität denkt. Dem Oberpolizeimeister, der ihn ins Lager derer locken will, die Dolgorukoj verdrängen wollen, antwortet Fandorin nämlich:

Bei den Japanern muss ein Samurai – und wir beide sind in deren Verständnis Samurai – seinem Suzerän die Treue halten, wie ekelhaft der auch sein mag. Anders geht es nicht, sonst zerfällt das ganze System. Vladimir Andreevič ist für mich nicht im vollen Umfang ein Suzerän, aber ich kann mich nicht so fühlen, als sei ich in meinem Verhältnis frei von diesen Umständen. Nehmen Sie mir das nicht übel.⁶⁸

Diese Einstellung (neben seinem Können) ist es, die der Generalgouverneur von Moskau an Fandorin besonders schätzt. Fandorin selbst ist gegenüber Masa das im Kleinen, was Dolgorukij im Größeren ist: ein Dienstherr, für den der ihm geleistete Dienst auch Verpflichtung im Hinblick auf den Dienstleister ist. Er gibt

67 Akunin, *Смерть Ахиллеса*, 1998, loc. cit., стр. 46: «– Фандорин, обещайте, что не используете свой детективный талант во вред отчизне. Здесь на карту поставлена честь России. Эраст Петрович помолчал.

– Обещаю, Гукмасов, что ничего не сделаю против своей чести, и думаю, этого достаточно.»

68 Akunin, *Смерть Ахиллеса*, 1998, loc. cit., стр. 88: «У японцев самурай – а мы с вами по их понятиям самурай – должен хранить верность своему сюзеру, каким бы скверным тот ни был. Иначе никак невозможно, вся система развалится. Владимир Андреевич мне не вполне сюзерен, однако же свободным от обстоятельств по отношению к нему я чувствовать себя не могу. Уж не обессудьте.»

das zurück, was er selbst erfährt. Es ist ein altmodisches Verhältnis, eine funktionale Herr-Diener-Beziehung, die Persönliches einschließt, dieses aber nicht dominant werden lässt. Es ist aber kein Selbstzweck, Fandorin hat das «Gesamtsystem», dessen Beständigkeit die Loyalität mit Wert versieht, im Auge.

In *STATSKIJ SOVETNIK* stellt Fandorin die Frage nach dem Staat in seinem Verhältnis zur praktischen Moral. Aufgabe des Staats – jedes Staats – sei es demnach, vor allem die Einhaltung der Regeln für ein gedeihliches Zusammenlebens zu garantieren. Wegen dieser Ordnungsfunktion ist der Staat für Fandorin im Prinzip gut, die Revolution dagegen, die mit dem Prinzip «Unordnung» einhergeht, ist schlecht. Der Staat kann seine Funktion aber nur erfüllen, wenn seine Repräsentanten sich selbst an Gesetz und Ordnung halten. Erliegen sie den Versuchungen der Korruption und Manipulation der Ordnung zum Zweck der Bereicherung oder Karriere, dienen sie der Unordnung. In einem Gespräch mit der Revolutionärin Èsfir' über den Staatsapparat gibt er zu: «[Das ist] Russlands ewiges Unglück. [...] In ihm ist alles auf den Kopf gestellt. Schurken und Schwachköpfe haben das Gute zu verteidigen, während Märtyrer und Helden dem B-bösen dienen.»⁶⁹

Als die Agenten der Ochrana (des Staatsschutzes) bei einer Hausdurchsuchung die Gäste verhaften wollen, gibt ihnen Fandorin den Befehl, diese freizulassen. Daraufhin brüllt ihn deren Chef an: ««Auf wessen Seite stehen Sie eigentlich!?» – «Ich stehe auf der Seite des G-gesetzes. Und Sie?», interessiert sich Fandorin.»⁷⁰ Das Gesetz ist ihm mehr als eine bloße Regel.

Mit zunehmendem Alter spielen für Fandorin auch grundsätzlichere Überlegungen eine Rolle. Akunin legt seinem Helden eine recht moderne (aber auch sehr alte) Philosophie in Bezug auf Ordnung, Strukturen und Regeln in den Mund. In *ALMAZNAJA KOLESNICA* denkt Fandorin bei einer nächtlichen Fahrt durch Moskau an die Möglichkeit eines Bürgerkriegs in Russland: «Fandorins ärgster Feind, das wilde, sinnlose Chaos, starrte den Ingenieur aus den fleckigen Augen der dunklen Fenster an, grinste ihm aus den fauligen Mäulern der Torwege entgegen.»⁷¹

Die alte griechische Gegenüberstellung von Kosmos (*κόσμος*) und Chaos (*χάος*), die in der christlichen Philosophie in der Vorstellung von der göttlichen

69 Akunin, *Статский ...*, 1999, loc. cit., стр. 178: «Вечная беда России. Все в ней перепутано. Добро защищают дураки и мерзавцы, злу служат мученики и г-герои.»

70 Akunin, *Статский ...*, 1999, loc. cit., стр. 72/73: «Да на чьей вы стороне!? – Я на стороне з-закона. А вы? – поинтересовался Фандорин.»

71 Akunin, *Алмазная ...*, 2003, loc. cit., стр. 152: «Главный враг всей жизни Эраста Петровича, бессмысленный и дикий Хаос пялился на инженера бельмастыми глазами темных окон, скалился гнилой пастью подворотен.»

Ordnung und dem diabolischen (durcheinander werfenden) Chaos weiterlebt, hat in der fernöstlichen Philosophie ein Pendant in der universellen Harmonie, die durch die Unordnung bedroht wird.

Nachdem er 50 Lebensjahre vollendet hat, studiert Fandorin intensiv die Philosophie und findet bei Immanuel Kant eine theoretische Richtschnur für sein Handeln: «[...] Nach einem Jahr philosophischer Studien betrachtete Fandorin den Königsberger Weisen als höchste moralische Autorität.»⁷²

Das Chaos des Bürgerkriegs ist ab dem Jahr 1918 nicht mehr nur eine Drohung, es ist Realität in Russland geworden. In diesem Bürgerkrieg geht das alte Russland unter, ein neues, das sowjetische, entsteht. Fandorin als ein Exponent des alten Russlands, findet sich in НЕ ПРОЩАЮСЬ in keiner der Bürgerkriegsparteien (Weiße, Rote, Anarchisten) wieder, sondern geht 1919 mit dem alten Russland unter.

8.3.2 FANDORIN UND DIE FRAUEN

Die Modernität des Helden schlägt sich zum Beispiel in einer durchaus konstruktiven Haltung zur Frauenfrage und in einem unbefangenen Umgang mit den herkömmlichen Normen der Sexualmoral nieder. Mit 20 Jahren bereits zum Witwer geworden, ist er während seines Einsatzes auf dem Balkan noch ganz in Trauer und Erinnerung gefangen. Das ist ein literarisch-filmisches Zitat aus Ian Flemings ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE (Buch: 1963; Film: 1969), wo der Agent 007 die junge Teresa (auch Tracy genannt) heiratet, die noch am Hochzeitstag von einem Bösewicht getötet wird. Bond trauert heftig um sie und lässt sich später nicht mehr ernsthaft auf eine Liebesbeziehung ein. Damit löst Fleming das für Detektiv-Helden typische Problem, dass sich eine enge Bindung an eine Ehepartnerin nicht gut mit den Ermittlerpflichten vereinbaren lässt. Außerdem ist ein lediger oder verwitweter Held ein attraktiveres Identifikationsangebot für die Leser, bzw. Zuschauer beiderlei Geschlechts. Nach diesem Muster hat auch Fandorin häufig wechselnde Begleiterinnen, die man in Analogie zu den sogenannten Bond-Girls⁷³ *Fandorin-Girls* nennen kann.

In LEVIAFAN lässt er sich, nachdem die Aufregungen der Detektion überstanden sind, auf ein zeitlich befristetes Liebesabenteuer mit einer Engländerin ein. Als sie ihm ihre Verliebtheit erklärt, gesteht er ihr, dass auch er von ihr hingekissen ist, dass er aber ernsthafte Liebesbeziehungen fürchtet, weil er durch sie angreifbar wird. Der Ausweg sind unverbindliche Beziehungen, wie die mit der

72 Akunin, *Весь мир ...*, 2013, loc. cit., стр. 8: «[...] а после года философских штудий Фандорин считал кенигсбергского мудреца высшим нравственным авторитетом.»

73 Alle aufgelistet in https://en.wikipedia.org/wiki/Bond_girl

Gräfin Apraksina, die während der Handlung von ПИКОВЫЙ ВАЛЕТ bei ihm im Haus lebt. Sie stellt den Typus der kapriziöse(n) Gespielin dar und ist als literarische Figur nicht besonders konturiert. Anders Angelina Samsonovna Krašeninikova in ДЕКОРАТОР. An ihr wird – wie schon der Name andeutet – das Frauenbild *Engel* an der Seite Fandorins durchgespielt. Über sie heißt es:

In den drei Jahren der Assistentschaft Tjul'panovs hatten schon mehrere Liebschaften – eine schöner als die andere – im Seitenflügel in der Kleinen Nikitskaja regiert und waren gegangen, aber eine so schlichte, klare und lichte Frau wie Angelina hatte es noch nicht gegeben. Es wäre schön, wenn sie es länger aushielte. Am besten, sie bliebe für immer.⁷⁴

Anisijs Wünsche gehen nicht in Erfüllung: Angelina geht zum Schluss in ein Kloster, da sie versteht, dass sie mit ihrer Güte und Nächstenliebe ein Maß darstellt, das für die alltägliche Lebenspraxis zu rein,⁷⁵ für Fandorin direkt gefährlich ist. Im Gegenteil zu ihr muss er – will er weiterhin als Detektiv erfolgreich sein – von den Menschen immer das Schlimmste annehmen, ihnen die übelsten Taten zutrauen. Der (um eine Formulierung Habermas' aufzugreifen) religiös eher «unmusikalische» Fandorin versteht die Rolle Angelinas, moralisches Maximalmaß zu sein, nicht und möchte sie mit dem Hinweis auf ihre Leidenschaftlichkeit vom Klostereintritt abhalten. Sie aber stellt fest: «Schwer haben Sie es mit mir. Ohne mich wird es leichter sein ... Und dass ich lebendig und leidenschaftlich bin, auch die Schwestern sind so. Gott braucht keine Kalten.»⁷⁶ Da sie weiß, dass sie letztlich nicht zu ihm passt, hat sie auch die Heiratsanträge Fandorins zurückgewiesen.

Die eigentliche Gefahr geht aber von ihm selbst aus: «Die Kraft, die ihm gegeben ward, ist groß, und eine große Kraft ist eine enorme Versuchung. [...] Ich bitte den Erlöser [...]. [...], dass er ihn bewahre – vor der Schlechtigkeit der Menschen, mehr noch aber vor dem Hochmut, der die Seele verdirbt.»⁷⁷ Indem

74 Akunin, «Декоратор», 1999, loc. cit., стр. 312: «За три года тюльпановского ассистенства уже несколько пассий одна краше другой поцарствовали-поцарствовали во флигеле на Малой Никитской да сгнули, но такой простой, ясной, светлой, как Ангелина, еще не бывало. Хорошо бы задержалась подольше. А еще лучше – осталась бы навсегда.»

75 Die ostkirchliche Tradition kennt keine «Bereichs»-Ethiken. Es gelten immer die gleichen Normen und rituellen Vorgaben für die Lebensführung, egal ob man in der «Welt» oder im Kloster lebt. Das Kloster ist der Ort, an dem sie genau eingehalten werden können und sollen. Entsprechend gibt es für den Mönchsstand auch keine Spezialisierung in Orden (etwa nach Aufgabefeldern und spirituellem Profil).

76 Akunin, «Декоратор», 1999, loc. cit., стр. 312: «Трудно вам со мной. Без меня легче будет ... А что я живая да горячая, так и сестры такие же. Богу холодные не нужны.»

77 Akunin, «Декоратор», 1999, loc. cit., стр. 240: «Сила ему дана большая, а большая сила – великое искушение. [...] Спасителя прошу [...]. Уберег бы его [...] – и от людской злобы, а еще более от гордости душепогубительной.»

er den «Ripper» ohne Prozess tötet, verfällt er gerade diesem Hochmut, denn er setzt sich über das Gesetz hinweg, das göttliche⁷⁸ wie das staatliche.

Ist Angelina ganz Empathie, so stellt die Bankierstochter und Revolutionärin Ėsfir' (Esther) in *STATSKIJ SOVETNIK* die weltliche Schönheit dar. Ėsfir' ist säkular, sie ist aktiv und selbstbewusst sinnlich. Nachdem Fandorin ihre Verhaftung im Haus Litvinovs verhindert hat, wartet sie vor seinem Haus auf ihn und wird sich ihrer Verliebtheit bewusst, während sie ihn küsst. Sie verbringt die Nacht mit ihm und liefert ihm erst am Morgen das ideologische Duell: «Was geschehen ist, ändert nichts an der Sache [...]. Ich bin nicht aus Holz, und du bist nicht ganz unattraktiv. Trotzdem sind wir auf zwei verschiedenen Seiten der Barrikade. Ich riskiere meinen Ruf damit, mich mit dir eingelassen zu habe, nur dass du es weißt.»⁷⁹

Sie nennt ihn öfter einen *Opričnik*, also ein Mitglied der berüchtigten Garde Ivans des Schrecklichen, die man in Russland gerne als Chiffre für einen mächtig gewordenen Geheimdienst benutzt.

Ėsfir' hat sich als Zeichen der Emanzipation⁸⁰ die Haare kurz schneiden lassen, trägt bisweilen eine Waffe und besucht die Treffen der Revolutionäre. Andererseits sonnt sie sich in der Aufmerksamkeit der Männer. Zum Empfang des Generalgouverneurs erscheint sie an Fandorins Seite in einem aufreizenden roten tief ausgeschnittenen Kleid und becirct den alten Dolgorukoj, bei dem sie sich später über Fandorin ausweint.

Unglücklich – wenn auch aus anderen Gründen – ist auch die 19-jährige Großfürstin Ksenija Georgievna, die Fandorin 1886 kennenlernt. Sie soll in Bälde einen skandinavischen Prinzen Olaf heiraten, der jedenfalls kein Traummann zu sein scheint. Fandorin verhindert zu Beginn des Romans ihre Entführung, woraufhin sie sich in ihn verliebt. Als sie eine Nacht mit ihm verbringt, ist der Erzähler Zjukin empört, der Chef der Hofpolizei weist ihn jedoch darauf hin, dass es dem Personal nicht zukomme, «sich in die Herzensangelegenheiten von Großfürstinnen einzumischen.»⁸¹ Fandorin hat die Funktion, sie zu trösten. Den weiteren Kontakt, den beide aufrecht erhalten wollen, unterbindet Zjukin.

In der längeren Erzählung *PARUS ODINOKIJ*, in der Fandorin 50 Jahre alt ist, teilt er die Frauen in seinem Leben in zwei Gruppen ein:

78 Zu Angelina, die ihm vorhält, er vertraue nicht auf Gott, sagt er: «Von Gott weiß ich nichts.» (Акунин, «Декоратор», 1999, loc. cit., стр. 220: «Я не знаю про Бога.»).

79 Акунин, *Статский* ..., 1999, loc. cit., стр. 104.: «То, что случилось, не меняет сути, [...]. Я не деревянная, а ты, конечно, по-своему привлекателен. Но мы с тобой все равно по разные стороны баррикад. Если хочешь знать, связавшись с тобой, я рискую своей репутацией.»

80 «So eine Kurzhaarfrisur war eine feine Sache. Nicht bloß, dass sie progressiv war, sie erleichterte das Leben beträchtlich» (Акунин, *Статский* ..., 1999, loc. cit., стр. 103: «Замечательная вещь короткая прическа. Мало того, что прогрессивная, но насколько упрощает жизнь.»).

81 Акунин, *Коронация* ..., 2000, loc. cit., стр. 148: «Вмешиваться в сердечные дела великих княжон [...].»

Manchmal, wenn er mit einer der *nicht wirklich nötigen* Begleiterinnen – von denen es viele gab – zusammen war, begann Ėrast Petrovič auf einmal in seiner Erinnerung die auszuwählen, die *notwendige* Frauen waren. Von denen gab es in seinem Leben nur drei, und jedes Mal schien es, als sei die eine die einzige, es sei unmöglich, ohne sie zu existieren.⁸²

Die letzte dieser Art war Angelina, die ihn verlassen hatte, um in ein Kloster zu gehen. Als er liest, dass sie grausam ermordet wurde, reist er in die russische Provinz, um den Mörder zu finden. Gerührt stellt er fest, dass Angelina ihn immer noch geliebt und täglich für ihn gebetet hat. Er hofft, in einem anderen Leben dauerhaft mit ihr zusammen sein zu können. In Erinnerung an Angelina tötet er den Mörder nicht, sondern übergibt ihn den Behörden. In dieser Erzählung trifft Fandorin auf eine herrische Ärztin, die nichts übrig hat für seinen Charme, ihn vielmehr verspottet und bekämpft.

Vier Jahre später, im Jahr 1911, ist Fandorin wieder stärker emotional involviert, als er in *VES' MIR TEATR* die Schauspielerin Ėliza Altairskaja-Luantën kennenlernt. Sie erinnert ihn an seine vor vielen Jahren verstorbene Frau, und er verliebt sich leidenschaftlich in sie. Ėliza ist verheiratet, aber von vielen Männern umschwärmt, und auch sie verliebt sich in Fandorin. Sie ist bereit, sich für Ėrast Petrovič von ihrem Mann zu trennen, um Fandorin standesamtlich zu heiraten. Er schlägt ihr eine «Ehe aus Berechnung» (*брак по расчету*) vor: «Wir lieben uns, wir wollen zusammen sein. Aber in der Liebe sind wir beide Invaliden. Ich bin nicht bereit, Ihretwegen auf meinen Lebensstil zu verzichten. Sie würden meinerwegen auch nicht die Bühne aufgeben. Und wenn doch, würden Sie es bald bereuen und unglücklich werden.»⁸³ Kinder möchte sie keine, die Karriere ist ihr sehr wichtig.

Diese zweite Elizaveta ist anscheinend die erste Frau, die ein selbstsüchtiges Interesse an ihm hat: Er, der berühmte und gutaussehende Detektiv, ist für sie eine Eroberung, die sie vorzeigen kann. Er weiß bei ihr nie, ob sie sie ihm etwas vorspielt, bzw. ob sie jenseits ihrer Rollen überhaupt eine wirkliche Identität hat.

Eine unabhängige Frau ist auch die Aserbaidtschanerin Saadat Validbekova, die Fandorin in *ČERNYJ GOROD* auf dem Empfang eines Ölmillionärs kennenlernt. Sie ist keine «Schönheit im herkömmlichen Sinn»⁸⁴, hat jedoch sehr schö-

82 Akunin, «Парус ...» 2016, loc. cit., стр. 241: «Подчас, находясь рядом с очередной *необязательной* спутницей, каковых было много, Эраст Петрович вдруг начинал перебирать в памяти других, *обязательных* женщин, каких в его жизни было только три, и всякий раз казалось, что это – единственная и что существовать без нее невозможно.»

83 Akunin, *Весь мир ...*, 2013, loc. cit., стр. 409: «Мы любим друг друга, мы хотим быть вместе. Но при этом мы оба любовные инвалиды. Я не согласен ради вас отказываться от своего образа жизни. Вы не пожертвуете ради меня сценой. А если жертвуете, то скоро об этом пожалеее и станете несчастны.»

84 Akunin, *Черный город*, 2012, loc. cit., стр. 113: «[...] красотк[а] в конвенциональном смысле [...]»

ne Augen. Sie ist eine nicht mehr ganz junge, vermögende Witwe, die sich im Ölgeschäft neben den Männern behauptet. Dazu ist sie selbstironisch und als sie sich unbeobachtet fühlt, raucht sie, trinkt und pfeift eine Arie aus der LUSTIGEN WITWE. In der Öffentlichkeit respektiert sie die Regeln des Islam, insgeheim aber hat sie Liebhaber. Sie fängt sich auch Fandorin für eine unverbindliche Affäre ein, denn sie «jagte gerne selbst und wählte ihre Beute nach Belieben».⁸⁵

Überrumpelt wird Fandorin auch von der nächsten Elizaveta, die er in NE PROŠČAJUS' kennenlernt. Sie ist die Tochter von Fandorins Begleiterin Varvara aus TURECKIJ GAMBIT und hat so viel von ihrer Mutter über Fandorin gehört, dass sie beschließt, ihn zu verführen, obwohl sie jung und er schon über 60 Jahre alt ist. Sie will vollbringen, was ihrer Mutter nicht gelang und sieht in ihm «ein Kaninchen, dem nicht bewusst war, dass es bereits von dem biegsamen Körper einer hungrigen Python umwickelt war.»⁸⁶ Die beiden verlieben sich leidenschaftlich ineinander, Fandorin nennt sie «Elizaveta III.» (Елизавета III), beide deuten ihre Begegnung als schicksalhaft, als Teil ihres Karmas, zumal – wie das russische Sprichwort weiß – «Gott die Dreizahl liebt».⁸⁷ Als dritte Liza wird sie die Mutter seines Sohnes, den ihm die anderen beiden Lizas nicht hatten gebären können oder wollen.

Mit der viel jüngeren (und schnell schwangeren) Frau an seiner Seite begibt sich Fandorin in das Dilemma, das der Action-Held immer unbedingt hatte vermeiden wollen: die Spannung zwischen detektivischer Tätigkeit und Verantwortung für die Familie. In der Folge wird nicht seine Frau, sondern er selbst in die Luft gesprengt. Das von ihm auf der Basis von östlichen Weisheiten entworfene Konzept des mit 64 Jahren «vollkommenen» Mannes, der auf eine Existenz als «reiner Geist» zusteuert, kann er nicht in die Praxis des Lebens umsetzen.

Auch in seinen Liebesbeziehungen ist Fandorin ein Mann von Welt. Obwohl er viele Frauen kennenlernt und liebt, ist er kein Don Giovanni, der eine Leporello-Liste führt (oder führen lässt) und mit ihr protzt. Er fühlt sich von schönen Frauen angezogen, die umgekehrt auch ihn attraktiv finden. Er begegnet ihnen mit Charme und Feingefühl – auch dies ein vorbildlicher Zug und ein Identifikationsangebot für die männliche Leserschaft eines Landes, dessen Regierung 2017 die häusliche Gewalt straffrei gestellt hat.

85 Akunin, *Чёрный город*, 2012, loc. cit., стр. 280: «Ей нравилось охотиться самой, выбирать добычу по вкусу.»

86 Akunin, Б.: *Не прощаюсь*. Роман. Москва: Захаров, 2018, стр. 254: «[...] кролика, не подозревающего, что вокруг уже оплелось гибкое тело голодного питона.»

87 Akunin, «*Не прощаюсь*», 2018, loc. cit., стр. 261: «[...] бог любит троицу.» Der Hintergrund ist natürlich, dass Gott von den Christen als *ein* Wesen in drei Personen oder Hypostasen gedacht wird. Deshalb – sagt die russische Volksfrömmigkeit – liebt er die Zahl Drei.

8.3.3 FANDORIN UND RUSSLAND

Zu seinem Heimatland Russland hat Fandorin ein Verhältnis, das mit den Jahren zunehmend schwieriger wird. In *TURECKIJ GAMBIT* fällt ihm die Identifikation mit dem konkreten russischen Staat noch leicht. «[...] was ist daran unehrenhaft, die staatlichen Interessen zu schützen?»⁸⁸, fragt er Varvara Suvorova, die ihm Vorhaltungen gemacht hat. Je weiter er jedoch Karriere macht und mit den Mächtigen im Land in Berührung kommt, umso größer wird seine Distanz.

Von besonderer Bedeutung ist für diese Frage der Roman *STATSKIJ SOVETNIK*. Fandorin ermittelt im Milieu der Revolutionäre. Er versucht sich dort, wo es nur ein «für» oder «gegen» zu geben scheint, eine dritte Position zu schaffen. Durch die zum Teil unsinnige Härte der Behörden gegen die Revolutionäre und durch sympathische Personen auf der Seite der Staatsgegner wächst seine Skepsis gegenüber der regierenden Klasse, bei der er wenig Neigung sieht, wirklich zum Wohle Russlands zu arbeiten. Die Skepsis Fandorins mündet in seinem Abschied vom Staatsdienst. Seine dritte Position ist die des Privatmanns.

Auch andere Figuren des Romans wollen sich für ein neues Russland jenseits von Revolution und Reaktion einsetzen. Da man ihnen keine andere Wahl lässt, unterstützen manche die Revolution, andere gehen, voll Vertrauen in die Möglichkeiten, dort an einem sich bessernden Russland mitwirken zu können, in den Polizeidienst. Demensprechend gibt es sowohl unter Revolutionären als auch unter den Polizisten viele Gespräche über Russland, über den Staat und die Revolution, die soziale Frage und die Juden. Dabei geht es um nicht mehr und nicht weniger als den Zweck des Staats. Der frühere Revolutionär Zubcov z. B., den Burljaev, der Chef der Moskauer *Ochrana* mit Vernunftargumenten zur Mitarbeit bei der Geheimpolizei überredet hat, hat das Ideal eines auf sozialen Ausgleich angelegten ordnenden Staates. Er erklärt:

Wir [sollten] vor den Unternehmern für die Rechte der Arbeiter eintreten, hie und da auch Druck auf sie ausüben. Damit die einfachen Leute sich allmählich mit dem Gedanken anfreunden, dass der Staatsapparat nicht zum Bewachen von Geldsäcken, sondern zum Schutz der Arbeiter da ist. Man könnte sogar die Bildung von Gewerkschaften befördern und dafür sorgen, dass sie, anstatt in destruktive Manöver abzugleiten, ökonomisch sinnvoll und im gesetzlichen Rahmen agieren.⁸⁹

88 Akunin, *Турецкий ...*, 1998, loc. cit., стр. 71: «[...] что же непочтенного в том, чтобы охранять государственные интересы?».

89 Akunin, *Статский ...*, 1999, loc. cit., стр. 181: «Заступаться за рабочих перед хозяевами, иногда и надавить на заводчиков. Пусть простые люди понемногу привыкают к мысли, что государственная машина охраняет не денежных мешков, а трудящихся. Можно было бы даже поспособствовать созданию трудовых союзов, только направить их деятельность не в ниспровергательное, а в законопослушное, экономическое русло.»

Ganz anders das Staatsverständnis des Revolutionärs Grin, für den der Staat Teil der Gesellschaft ist, die der ständigen Erneuerung bedarf: «Um nicht zu verrotten, nicht im Stillstand zu verharren, benötigt die Gesellschaft in periodischen Abständen durchgewirbelt zu werden, und der Name dafür ist: Revolution.»⁹⁰

In der Auseinandersetzung zwischen Staatsmacht und Revolutionären geht es jedoch um mehr als das 19. Jahrhundert, es geht um die grundsätzliche Frage von ererbter Staatsform, beziehungsweise funktionaler Neustrukturierung auf der einen Seite und Umsturz um des Umsturzes willen auf der anderen. Anders gesagt: um das Verhältnis von organisierter Ordnung und Chaos in den Tiefenschichten der russischen Kultur.

Fandorin macht sich seine Gedanken auch zur Großmachtpolitik seines Landes. Anlässlich des Kriegs mit Japan stellt er in dem Roman *ALMAZNAJA KOLESNICA* fest, «was ohnehin jedem denkenden Menschen klar war: das Imperium hatte sich in einen Anachronismus verwandelt, einen Dinosaurier mit riesigem Leib und winzigem Kopf, der auf der Welt überlebt hatte.»⁹¹ Den imperialen Phantasien steht er schon als junger Mann ablehnend gegenüber, als er in *TUR-ECKIJ GAMBIT* davor warnt, die Hauptstadt des Osmanischen Reichs einnehmen zu wollen und damit das Orientalische Projekt Katharinas II. zu verwirklichen.

Russland ist darüber hinaus aber auch ein kulturelles Konzept, das für Fandorin in erster Linie mit der Fähigkeit verbunden ist, Fremdes integrieren zu können. Dafür steht schon der Familienname Fandorin. In *AZAZEL* will Graf Surov den jungen Detektiv ärgern, indem er fragt: «Was ist denn das für ein Nachname! [...] Fandorin! Griechisch etwa? Fandoraki? Fandoropulos? Èrast Petrovič antwortet: «Unser Geschlecht, Graf, ist genauso russisch wie Ihres. Die Fandorins haben noch [Zar] Aleksej Michajlovič⁹² gedient.»⁹³

Die Fandorins sind also im 17. Jahrhundert nach Moskovien eingewandert, kennen aber noch die ursprüngliche Form des Namens. Als Èrast Petrovič sich *incognito* in England bewegt, benutzt er bei der Angabe der Personalien auf dem Anmeldeformular im Hotel den Familiennamen *von Dorn* (фон Дорн).⁹⁴

90 Akunin, *Статский* ..., 1999, loc. cit., стр. 42: «Чтобы не загнить, не затянуться ряской, общество нуждается в периодическом взбалтывании, имя которому революция.»

91 Akunin, *Алмазная* ..., 2003, loc. cit., стр. 52: «[...] что и так было ясно всякому думающему человеку: империя превратилась в анахронизм, в зажившегося на свете динозавра с огромным телом и слишком маленькой головой.»

92 Zar Aleksej Michajlovič (*1629) regierte von 1645 bis 1676.

93 Akunin, *Азазель*, 1998, loc. cit., стр. 110: «Да что за фамилия такая! [...] Фандорин! Из греков, что ли? Фандораки? Фандоропуло?» [...] «Наш род, граф, такой же русский как и ваш. Фандорины еще Алексею Михайловичу служили.»

94 Mit dieser Namensform zitiert Akunin seine im Jahr 2000 in *Novyj mir* veröffentlichte Bearbeitung von Anton Čechovs «Komödie» *Čajka*: Doktor Dorn deckt auf, dass Konstantin Gavrilo-

So wie er mit seinen deutschen Wurzeln «russisch» ist, sind auch andere Minderheiten für ihn problemlos gleichberechtigt, bzw. sollten es sein. Das wird vor allem an den Juden gezeigt. In verschiedenen Texten werden die tatsächlichen und vermeintlichen Probleme, denen sie in Russland begegnen, zum Thema gemacht. Erwähnt werden Pogrome und andere Gewalt, die Enge des ihnen verordneten Ansiedlungsrayons bis hin zu «milden» Formen des Antisemitismus, die in *STATSKIJ SOVETNIK* die Familie Litvinov erlebt. Der ursprünglich jüdische Bankier Avessalom Efraimovič Litvinov ist zum Christentum konvertiert und wurde wegen seiner großzügigen Spenden für Waisen mit einem Orden ausgezeichnet, der ihn einem «Wirklichen Staatsrat» gleichstellt. Er unterhält außerdem in Moskau ein prächtiges Haus mit einem Jour fixe und leistet sich einen Lakaien, der schon in einem großfürstlichem Haus Dienst getan hat, aber die «feine» Gesellschaft rümpft noch immer die Nase über ihn.

Mit seiner Toleranz und Offenheit gegenüber anderen Kulturen ist die Romanfigur Fandorin geradezu als «idealer Russe» gestaltet – zumindest in dem Sinne, wie Fedor Dostoevskij ihn in seiner *ПУШКИНСКАЯ РЕЧЬ* (Пушкинская речь; Puschkinrede) entworfen hat. Dort spricht er von der «Fähigkeit zur globalen Empfänglichkeit»⁹⁵, die er «die Hauptfähigkeit unserer Nationalität»⁹⁶ nennt. In der Tat verfügt Fandorin über außerordentliche interkulturelle Kompetenzen,⁹⁷ die es ihm ermöglichen, Kriminalfälle, an denen Angehörige unterschiedlicher Kulturen beteiligt sind, besser aufzuklären als andere. Dies zeigt sich zum Beispiel in dem Roman *LEVIAFAN*. Seine Fremdsprachenkenntnisse und der Umstand, dass er andere Länder bereist, in einigen auch länger lebt und arbeitet, sind wichtige Voraussetzungen für seine interkulturellen Fähigkeiten.

Neben einer kulturellen Aufgeschlossenheit, zeichnet ihn auch seine religiöse Toleranz aus. Fandorin ist zwar orthodox, er praktiziert seine Religion aber nicht. Angelina sagt über ihn: «Ėrast Petrovič geht nicht in die Kirche, er erkennt die Kirchengebote nicht an, aber das macht nichts, das ist nicht schlimm. Haupt-

vič Treplev nicht Selbstmord verübt hat, sondern erschossen wurde. Der Arzt mit den kriminalistischen Ambitionen weist die Vorwürfe, seine Vorgehensweise und er selbst seien ganz und gar «unrussisch» zurück: «Meine Vorfahren, die «von Dorn», kamen schon zu Zeiten des Zaren Aleksej Michajlovič nach Russland, sie haben sich schnell russifiziert und fürchterlich vermehrt. Die einen veränderten sich zu «Fondorn», die anderen zu «Fandorin», unser Zweig wurde einfach zu «Dorn».» (Чехов, А./Акунин, Б.: *Чайка*. Москва: Захаров, 2000, стр. 133: «Мои предки, фон Дорны, переехали в Россию еще при Алексее Михайловиче, очень быстро обрусели и ужасно расплодились. Одни превратились в Фондорновых, другие в Фандориных, наша же ветвь усеклась просто до Дорнов.»).

95 Достоевский, Ф.: «Пушкинская речь» // <https://klassika.ru/read.html?proza/dostoevskij/pushkin.txt&page=4> (31.10.2023), стр. 4: «способность всемирной отзывчивости» [...].

96 Достоевский, «Пушкинская ...», loc. cit., стр. 5: «главнейшую способность нашей национальности.»

97 Das Thema des Interkulturellen bei Akunin wäre eine eigene Untersuchung wert. Es kann hier nur angedeutet werden, da der Fokus auf den Elementen der Kriminalliteratur liegt.

sache, in seiner Seele lebt Gott.»⁹⁸ Sein Gott aber bleibt unkonkret, für ihn steht die Moral im Zentrum. Im Konkreten mischt Fandorin traditionelle christliche Vorstellungen wie die von einem Jenseits mit der asiatischen Vorstellung von einer Seelenwanderung. So zum Beispiel am Schluss von *PARUS ODINOKIJ*, wo er sich vorstellt, in einem anderen Leben dauerhaft mit Angelina leben zu können.

Als Masa in *ČERNYJ GOROD* schwer verwundet wird, wendet sich Fandorin an Gott, denn «ein edler Mann bittet nur Gott um Rettung. Und auch nur, wenn er an ihn glaubt.» Er spricht das Gebet wie einer, der von Gott weiß, aber kein Verhältnis zum ihm gefunden hat: «‹Herr›, murmelte Ėrast Petrovič, ‹wenn es Dir nicht egal ist, ob ich an Dich glaube oder nicht, dann tu etwas. Sonst werde ich bald vor Dir stehen und Dich fragen, warum Du mit mir so genügsam gewesen bist.›»⁹⁹

Formen fundamentalistischer Religion sind ihm suspekt. In *DEKORATOR* ist der Täter einer, der von sich sagt: «Das irrationale, mystische, im rechten Glauben stehende Russland mit seinen Skpozen, seinen Raskol'niki, die sich selbst verbrannten, mit seinen Schimniki zog mich an [...].»¹⁰⁰

Der Täter versucht sein Tun religiös zu begründen, indem er von ihm als hässlich eingestufte Menschen, als «Missgeburten» (уродины) und Beleidigung der Ebenbildlichkeit Gottes definiert. Wo er das sieht, was er schön nennt, sieht er Gott.¹⁰¹ Fandorin hält dem Täter entgegen, er sei die eigentliche «Missgeburt» (урод), weil er keinerlei moralische Empfindungen hat. Deshalb nennt er ihn einen «Unmenschen» (нелюдь). Eine Religion, die nicht zur Mitmenschlichkeit anleitet, ist in seinen Augen schädlich.

Seine Weltgewandtheit lässt Fandorin die Mängel seines Heimatlands umso deutlicher spüren. Je älter er wird, umso mehr erlebt er Russland als ein Land, das in bestimmten Aspekten noch weit weg von dem ist, was er unter Zivilisation

98 Akunin, «Декоратор», 1999, loc. cit., стр. 239: «Эраст Петрович вот в церковь не ходит, церковных установлений не признает, и ничего, нестрашно это. Главное, что у него в душе Бог живет.»

99 Akunin, *Черный город*, 2012, loc. cit., стр. 121: «Благородный муж просит о спасении только Бога. И лишь в том случае, если в Него верит.
– Господи, – пробормотал Эраст Петрович, – если Тебе не все равно, верю я в Тебя или нет, сделай что-нибудь. Иначе я скоро предстану перед Тобой и спрошу, за что Ты так со мной обошелся.»

100 Akunin, «Декоратор», 1999, loc. cit., стр. 187: «Нерациональная, мистическая, не утравившая искренней веры Россия, с ее скопцами, раскольничьими самосожжениями и схимниками поманила меня [...].»

101 «Dort gab es Schönheit, dort war Gott» (Akunin, «Декоратор», 1999, loc. cit., стр. 309: Там была красота, там был Бог.»)

versteht. In PARUS ODINOKIJ reist er im Jahr 1911 aus Paris in die russische Provinz. Die Fahrt

entpuppte sich nicht nur als räumliche, sondern auch zeitliche Bewegung – am Fluss entlang, gegen den Strom. Fandorin schien sich von der Gegenwart in die Vergangenheit zu bewegen, nicht nur in seine eigene, sondern auch in die Vergangenheit Europas.

In Paris lebte er im zwanzigsten Jahrhundert, [...].

Petersburg hingegen sprühte vor einer anderen Art von Elektrizität, nervöser, böser Energie, [...]. Das 19. Jahrhundert [...] war in St. Petersburg noch nicht zu Ende.

Moskau hinkte Europa schon zwanzig Jahre hinterher – das war nach langer Abwesenheit besonders auffallend. [...]

Die Züge «St. Petersburg, Moskau, Sibirien» brachten den Reisenden weiter nach Osten und tiefer in die Vergangenheit. [...]

Am fünften Tag der Reise verließ Èrast Petrovič die Eisenbahn und fiel fast sofort vollständig in die prähistorische Ära zurück.¹⁰²

In klassisch «westlicher» Manier macht Fandorin in Russland einen Mangel an Zivilisation aus. Zumindest die Provinz verharrt für ihn in einem Entwicklungsstadium, das Gewalt und Stärke kultiviert, wo andere Kulturen bereits eine funktionierende Rechtsordnung haben. Savrasov, der Gefängniscommandant, den alle Patron (Хозяин) nennen, sagt ihm: «Das Gesetz ist in Russland jetzt da, wo die Gewalt ist. Und die Gewalt liegt bei mir.»¹⁰³

Für Fandorin gibt es nur *eine* Lebensform, die sich «zivilisiert» nennen darf. Sie beruht auf Gerechtigkeit, Mitmenschlichkeit und gültigen Regeln, an die sich auch die Mächtigen halten müssen. Dieser Lebensform kommen die verschiedenen nationalen Kulturen unterschiedlich nahe. Die Idee, Russland gehöre zu

102 Akunin, «Парус ...», 2016, loc. cit., стр. 245/246: «[...] оказалось перемещением не только в пространстве, но и во времени – вверх по его Реке, против течения. Фандорин словно двигался из настоящего в прошлое, не только собственное, но и шире, в прошлое Европы.

В Париже он жил в двадцатом веке, [...].

Петербург же искрился другим электричеством – нервной, злой энергией, [...]. Деятнадцатый век [...] в Петербурге еще не закончился.

Москва отставала от Европы уже лет на двадцать – после долгого отсутствия это особенно бросилось в глаза. [...]

Поезда – петербургский, московский, сибирский – увозили путешественника всё дальше на восток и всё глубже в прошлое. [...]

На пятый день пути Эраст Петрович расстался с железной дорогой и почти сразу провалился вообще в доисторическую эпоху.»

103 Akunin, «Парус ...», 2016, loc. cit., стр. 259: «Закон теперь в России там, где сила. А сила у меня.»

einem anderen Kulturtypus, für den diese Zivilisation kein Ziel sei, ist ihm völlig fremd, denn die Idee der Interkulturalität beruht für ihn letztlich auf der Anerkennung übergeordneter zivilisatorischer Regeln.

Wenn Fandorin zum Beispiel das Ethos des Samurai und das des russischen Staatsbeamten in sich vereint, betont er die übergeordnete Regel der Loyalität bei gleichzeitiger Selbständigkeit. Das setzt eine intensive Beschäftigung mit der anderen Kultur voraus, die Fandorin im Falle Japans gelingt – sobald er in ČERNYJ GOROD es mit einer vom Islam geprägten Kultur zu tun hat, die er so gut wie nicht kennt, gerät er in tödliche Gefahr.

8.4 DIE ROLLE DER GESCHICHTE

Es war bereits mehrfach davon die Rede, dass die Genauigkeit der Orte und Zitate der Alltagskultur für die Kriminalromane, die in der Gegenwart spielen, unter anderem die wichtige Aufgabe erfüllen, der bisweilen unwahrscheinlichen Handlung einen realistischen Rahmen zu bieten. Diese sogenannten Wahrscheinlichkeitsgarantien haben in der fiktionalen Welt der Fandorin-Romane ihre Entsprechungen in der Historie. Die Verweise auf die Geschichte sind vielfältig und können unterschiedliche Funktionen haben.

Da sind zum einen die historisch gebrochenen Zitate der heutigen Lebenswelt des Rezipienten. So besitzt Brillling in *AZAZEL* ein «Bellophon», in dem der Leser unschwer ein frühes Exemplar des Telefons erkennt:

Es ist ein Versuchsexemplar, die Produktion der Apparate hat noch nicht begonnen. In ganz Europa gibt es nur zwei Leitungen: Die eine ist von meiner Wohnung ins Chefsekretariat der Dritten Abteilung verlegt, die andere ist in Berlin zwischen dem Arbeitszimmer des Kaisers und Bismarcks Kanzlei eingerichtet. So sind wir nicht vom Fortschritt abgehängt.¹⁰⁴

Der historisch gebildete Leser erkennt auch noch die gelungene historische Recherche. Die Texte sind voll von Hinweisen auf tatsächliche technische Neuerungen des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts, wie das Wasser-Klosett, alle möglichen Markenartikel wie die genannten Handfeuerwaffen, die Parfüms, später Fotoapparate (Kodak) und ähnliches. Sie machen die beschriebene Welt «wahrscheinlich» und lassen den Leser Frühformen der Gegenstände seine Welt in der Geschichte wiedererkennen.

104 Akunin, *Azazel*, 1998, loc. cit., стр. 193: «Это опытный образец, производство аппаратов еще не началось. Во всей Европе только две линии: одна проведена из моей квартиры в секретариат начальника Третьего отделения, а вторая установлена в Берлине между кабинетом кайзера и канцелярией Бисмарка. Так что от прогресса не отстаем.»

Dabei kommt bisweilen das spielerisch-ironische Element, das das gesamte Fandorin-Projekt charakterisiert, an die Oberfläche. Es werden zum Beispiel Versprechungen für die Zukunft gemacht, die längst eingelöst sind. Dies ist der Fall, wenn der irre Wissenschaftler Blank über die Elektrizität spricht: «Im neuen Jahrhundert wird sich die Welt bis zur Unkenntlichkeit transformieren, und diese gewaltige Veränderung wird sich dank der Elektrizität vollziehen. [...] Stellen Sie sich eine Kutsche ohne Pferd vor, die von einem Elektromotor gezogen wird! [...] Und städtische Droschken, die nicht von Pferden gezogen werden!»¹⁰⁵

Nicht nur in den Realien des historischen Alltags sind die Details «echt». In DEKORATOR greift Akunin auch einen historischen Kriminalfall des Herbsts 1888 auf, als im West End von London mehrere Prostituierte auf besonders brutale Weise umgebracht wurden. Deren Mörder wurde nie gefasst, beflügelt aber bis heute die Phantasie, da er sich in (drei als glaubwürdig eingeschätzten) Briefen als «Jack the Ripper» vorgestellt hatte. Im Postscriptum des ersten Briefes schreibt er, man «nenne ihn jetzt einen Doktor.»¹⁰⁶ Diesen Hinweis spinnt Akunin weiter, indem er dem Täter in den Romanen tatsächlich ein (wenn auch nicht beendetes) Medizinstudium in die Biographie schreibt.

Eine weitere Variante, mit der historischen Gegebenheiten umzugehen, sind Anspielungen auf die Gegenwart im Gewand der Historie. In LEVIATAN taucht ein verschleppter Afrikaner auf, der an Reportagen aus den 1990er Jahren denken lässt, in denen von modernen Formen des Menschenhandels die Rede war. Vor allem Menschen aus dem Sudan seien demnach als billige Arbeitskräfte ohne Rechte in die Golfstaaten verkauft worden. Auch das dritte Kapitel des Romans SMERT' ACHILLESA ist ganz offensichtlich an tagesaktuelle Themen angelehnt. Unter der Kapitelüberschrift Maître Licole (Мэтр Ликоль) werden einige Aspekte des Falls des belgischen Sexualstraftäters Marc Detroux ins 19. Jahrhundert transponiert: Achimas gelingt es, für den wegen Kinderschändung angeklagten Sohn eines belgischen Bankiers trotz anfangs erdrückender Indizien und Zeu- genaussagen einen Freispruch mangels Beweisen zu erreichen.

Es lohnt sich aber oft, genauer hinzusehen, denn wo der Leser vielleicht eine Anspielung vermutet, kann er auch leicht in die Irre gehen. So steht zum Beispiel in AZAZEL' eine gewisse Ledi Ester als im Zentrum einer Verschwörung. Sie ist äußerst wohlhabend, finanziert Internatsschulen und könnte den informierten Leser an die 2007 hochbetagt verstorbene Brooke Astor erinnern. Auch sie stif-

105 Akunin, *Azazel*, 1998, loc. cit., стр. 246: «В новом столетии мир преобразится до неузнаваемости, и совершится эта великая перемена благодаря электричеству. [...] Представьте себе карету без лошади, которая едет на электромоторе! [...] А городской дилижанс без конной тяги!».

106 «PS: Wasn't good enough to post this before I got all the red ink off my hands curse it. No luck yet. They say I'm a doctor now. ha ha.» (www.jacktheripper.de).

tete fast 200 Millionen Dollar ihres Vermögens für Bildungszwecke,¹⁰⁷ war aber sicher kein Teil einer Verschwörung.

Als historische Kriminalromane erinnern Akunins Texte die mit Russland vertrauten Leser auch an ihre Kenntnisse der russischen Geschichte, so wie sie sie aus den Schulbüchern, Filmen und erzählenden Texten gewonnen haben. Hier stimmen die Details mit dem historischen Wissen überein – zumindest im Prinzip. Es tauchen viele Personen auf, deren (Familien-)Namen mit der Geschichte Russlands verbunden sind: Das Herrscherhaus der Romanovs, historische Zaren und Großfürsten. Viel häufiger aber ist es der Fall, dass die Schreib- oder Betonungsart leicht geändert ist. Das Geschlecht der Dolgorukij taucht als Dolgorukoj auf, die große Sippe der Grafen Tolstoj ist mit einem Generaladjutant Dmitrij Andreevič Tolstov vertreten, das Fürstengeschlecht der Opraksins taucht als Apraksin auf, und so weiter. Sie sind Hinweise auf eine historische Realität, die den realistischen Hintergrund der Handlung bildet, ohne zu behaupten, es gehe um die «echten» historischen Persönlichkeiten.

Seine eigentliche Meisterschaft entfaltet Akunin aber in den indirekten Zitaten, in denen weniger konkrete Personen und Realien aufgerufen werden als typische Sujetsituationen und Erzählverfahren aus der Literatur des 19. Jahrhunderts. Sie stehen in gewisser Weise im Dienst der Poetik eines historischen Romans, für die Kenner aber erscheinen sie leicht karikiert, so dass sie als Zitate erkennbar bleiben. Sie sind Teil eines postmodernen Spiels, das bei denen, die es erkennen, das Lesevergnügen ausmacht. Da ist zum Beispiel das ganze System der gesellschaftlichen Klassen und Gruppen mit ihren Rängen und Orden, den Höflichkeitsritualen und Etiketten. Akunin spielt auf dieser Klaviatur sehr sicher, die Beförderungen Fandorins von einfachen Kollegienregistrator zum Titularrat sind gut motiviert, die Anreden (wie zum Beispiel «Wohlgeboren» oder «Exzellenz») stimmen überein. Damit zitiert er die ganze Epoche.

Im Sinne eines historischen Romans füllen Akunins Romane «Lücken», die die Geschichtswissenschaft gelassen hat – und die für die Fachhistoriker auch keine wirklichen Lücken sind. Der Roman *TURECKIJ GAMBIT* zum Beispiel handelt von Ereignissen, die sich im Spätjahr 1877 zutragen. Tatsächlich hatte Russland damals nach Abschluss eines Stillhalteabkommens mit Österreich-Ungarn (3. Januar 1877) der Türkei den Krieg erklärt (12. April). Es gilt als historisch gesichertes Wissen, dass dieser damit endete, dass russische Truppen im Januar 1878 vor den Toren Istanbuls Halt machten, weil Großbritannien signalisierte, dass es

107 Gelinsky, K.: «Sie adelte das Geld. Tod der inoffiziellen First Lady New Yorks: Brooke Astor», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2007, 14. Aug.

eine gänzliche Unterwerfung der Türkei notfalls mit einer militärischen Intervention verhindern wolle. Wer aber hat den siegesgewissen russischen General von der Eroberung Cargrads abgehalten? Fandorin.

Weiterhin ist bekannt, dass es bei der Krönung des Zaren Nikolaj II. zu einem Gedränge kam, das mehrere Menschen das Leben kostete. Wer hat es ausgelöst? Seit KORONACIJA ILI POSLEDNIJ IZ ROMANOV weiß man: Dr. Lind.

Dieses Einweben der Sujets in die «richtige» Geschichte ist bisweilen politisch nicht harmlos, denn sie eröffnet – in Verbindung mit der Erzählperspektive – die Möglichkeit, das Ansehen historischer Persönlichkeiten zu relativieren. Das passiert zum Beispiel in dem Roman KORONACIJA ILI POSLEDNIJ IZ ROMANOV mit dem Herrscherhaus der Romanovs. Zar Nikolaus II. lässt sich von seinen Onkeln, v. a. vom Großfürst Kirill, viele Entscheidungen vorgeben. Er selbst ist entscheidungsschwach und frömmlerisch, aber ohne christliches Gewissen. Ohne zu zögern ist er bereit, seinen kleinen Cousin Michail der Staatssymbolik (nicht einmal der Staatsraison!) zu opfern. Selbst Großfürst Georgij, der Vater des Entführten, wägt nicht wirklich ab. Die mit starkem französischem Akzent sprechende Gouvernante der Tochter unterstellt ihm ein quantitatives Verhältnis zu seinen Kindern: «Georgij Aleksandrovič 'at sechs Sohne von ihre 'o'eit, und noch swei von die kleine Ballerina. Wenn Doktor Lind 'ätte entführt seine einzige Töchter, o, er sich 'ätte verhalten über'aupit nisch so.»¹⁰⁸

Als der Roman im Jahr 2000 erschien, war der Zar gerade von der Russisch-Orthodoxen Kirche als christlicher Dulder heiliggesprochenen worden. Akunin positioniert sich mit dem Roman auf der Seite derer, die der Kanonisierung kritisch gegenüber standen.

Fandorins Lebenswelt ist eine historische Fiktion, die klar als Spiel zwischen Autor und Leser definiert ist, die aber unter der Hand in Konkurrenz zu der «großen» Geschichte tritt. Er löst – wie Andrea Zink¹⁰⁹ und Elisabeth Cheauré¹¹⁰ herausgearbeitet haben – diese in kleine Geschichten auf und unterläuft dabei die Tendenz zur Suche nach einem großen Ziel, einer Gesetzmäßigkeit, einer Bestimmung der Nation. Das Einfügen von neuen Kausalitäten macht auch noch den Prozess des «Herstellens» von Historie deutlich, denn auch die von Wissen-

108 Akunin, «Коронация или ...», 2000, loc. cit., стр. 77: «У Геохгий Александрович шестехо сыновья от ее высочество и еще два от мельной балехины. Если бы доктох Линд похичал единственная дочь его высочество – о, он вел бы себя совсем не так.»

109 Zink, A.: «Spiel mit der Geschichte. Die Krimis von Boris Akunin», in: *Osteuropa*, 2006, Nr. 9, S. 109–120.

110 Cheauré, E.: «Russland im Strudel des Verbrechens. Geschichte und nationale Identität in Krimis von B.[oris] Akunin», in: Korte, B./Paletschek, S. (Hrsg.): *Geschichte im Krimi. Beiträge aus den Kulturwissenschaften*. Köln, Weimar, Wien, 2009, S. 183–204.

schafflern geschriebene Geschichte ist natürlich eine Erzählung. Diese wird in der russischen Tradition seit Karamzin gerne im Hinblick auf ein Ziel¹¹¹ interpretiert. Vor allem in den späten Fandorin-Büchern wertet Akunin lange verschwiegene Aspekte der Geschichte wieder auf, so etwa die während der Revolutionsjahre starke anarchistische Bewegung. In NE PROŠČAJUS' reist der Held durch das vom Bürgerkrieg gebeutelte Land, wo die Vertreter der Kriegsparteien jeweils ihre «Wahrheit» vorstellen: nicht nur die «rote» und die «weiße», die der sowjetische Dualismus beschrieb, Fandorin lernt daneben auch die «grünen» Sozialrevolutionäre und die «schwarzen» Machno-Anarchisten kennen, die lange zugunsten einer in die Binärität gezwängten Geschichte marginalisiert waren. «Akunin zerschreibt die nationale Geschichtsschreibung»,¹¹² an deren Stelle ein nüchterner Blick auf Russland stehen soll. Dem dient auch das oben genannte Projekt, die Reihe ISTORIJA ROSSIJSKOGO GOSUDARSTVA.

8.5 DIE PROVINZ-KRIMIS UM SCHWESTER PELAGIJA

Vertritt die Buchreihe rund um Fandorin das städtische, «westlerische» Russland, so widmet Akunin dem ländlichen provinziellen Russland ein eigenes Krimi-Projekt. Es ist die Reihe mit dem Titel *Provinz-Krimi* (Провинциальный детективъ – auch hier in alter Orthographie), die mit dem dritten Band, in dem die Heldin Pelagija in der Nähe von Jerusalem in einer Höhle verschwindet, als abgeschlossen gilt. Dieses ländliche Russland mit seinem Traditionalismus gilt spätestens seit der Bewegung der Slav[jan]ophilen vielen als das eigentliche Russland, das – unbeeinflusst von der europäischen Kultur – den orthodoxen Glauben rein überliefert und die ursprüngliche Lebensweise bewahrt habe. In immer wieder neuen Schüben wurde das provinzielle Leben als vitalisierendes Remedium gegen die als dekadent gescholtene Großstadtkultur gepriesen.

Akunin entwirft mit der Provinzstadt Zavoľžsk (Завољжск) und deren Umland, irgendwo an der Volga zwischen Nižnyj Novgorod und Kostroma gelegen, einen sozialen Kosmos, mit dem er dieser Alternative zu den Hauptstädten einen Raum und eine Gestalt gibt. Von dort führen die Ermittlungen aber schließlich auch bis nach Palästina. In der Stadt Zavoľžsk hat Erzbischof (владыка) Mitrofanij seine Kathedra und er ist derjenige, bei dem alle Ermittlungen zusammenlaufen. Seinem Ehrentitel entsprechend «herrscht» er tatsächlich über die Stadt. Schwester Pelagija, die er jeweils mit den schwierigen und zum Teil delikaten Ermittlungen beauftragt, ist seine geistliche Tochter. Außerdem gibt es noch zwei männliche Personen, die ihm geistlich ganz besonders verbunden sind: Der Gou-

111 Die seit etwa 2010 sichtbare, ausgeprägte Neigung zur Politisierung der Geschichte im Sinne eines imperialen Diskurses ist nicht neu.

112 Zink, «Spiel ...», 2006, loc. cit., стр. 115.

verneur Baron Anton Antonovič von Gaggenau ist unter Mitrofanij's Anleitung vom Lutheranertum zur Orthodoxie konvertiert, und auch der stellvertretende Staatsanwalt, Matvej Bencionovič Berdičevskij, der ursprünglich im jüdischen Glauben beheimatet war, verdankt seine Unterweisung im christlichen Glauben dem Erzbischof. Allen dreien ist gemeinsam, dass sie an anderer Stelle einflussreiche Karrieren hätten machen können, es aber vorzogen, in der Provinz zu bleiben und dort Moral und Gesetzlichkeit nach Kräften zu befördern. Auf diese Weise sind weltliche und kirchliche Macht in einem – etwas anders als üblich gewichteten – *Zusammenklängen (Symphonie)* vereint. Die Zeit der Handlung ist zwar die gleiche wie in den Fandorin-Romanen, sie ist allerdings nicht genau datiert, was nahelegt, dass die geschilderte Harmonie eine Art zeitloser utopischer Zustand ist. Ein Ausnahmezustand, wie sich zeigt.

8.5.1 DIE ROMANE ALS KRIMINALROMANE

Der erste Roman, *PELAGIJA I BELYJ BULDOG* (Пелагия и белый бульдог; Pelagia und die weißen Hunde, wörtl.: «Pelagia und die weiße Bulldogge»), erschien im Jahr 2000 in der ersten Auflage und wurde mit dem Hinweis auf die Fandorin-Reihe beworben. Auch der zweite Roman, *PELAGIJA I ČERNYJ MONACH* (Пелагия и черный монах; Pelagia und der schwarze Mönch), erschien im Jahr 2000. Der dritte, *PELAGIJA I KRASNYJ PETUCH* (Пелагия и красный петух; Pelagia und der rote Hahn) kam dagegen erst 2003 an die Öffentlichkeit.

Wie die Fandorin-Reihe funktioniert auch die Reihe der *Provinz-Krimis* einerseits als Krimi für Leser der Schemaliteratur, andererseits auch als Lesevergnügen für Kenner der Höhenkamm-Literatur vor allem des 19. Jahrhunderts.

Im ersten Roman inspiziert ein Inspektor des Heiligsten Synods die Diözese Mitrofanij's und nimmt den Fund zweier Leichen zum Anlass, eine Strafexpedition gegen die noch heidnischen Zytjaken zu befehlen. Parallel dazu ermittelt Schwester Pelagija auf dem Gut einer Tante des Erzbischofs, wo zwei weiße Bulldoggen vergiftet wurden. Sie findet heraus, dass die Todesfälle miteinander zusammenhängen. Da Bubencovs kaukasischer Kutscher bei einer Schießerei ums Leben kommt, wird ihm im Prozess alle Schuld zugeschoben, Pelagija aber kann als Zeugin der Staatsanwaltschaft den wahren Täter überführen.

Noch während der Gerichtsverhandlung, von der der zweite Roman erzählt, kommt ein Mönch aus dem Kloster Novyj Ararat und bittet um Unterstützung: Ein «schwarzer Mönch» erscheint seit kurzer Zeit auf der Klosterinsel, der ihrerseits noch einmal eine Eremiten-Insel vorgelagert ist. Nachdem mehrere Versuche weltlicher Ermittler, das Geheimnis zu lösen, scheitern, ermittelt schließlich Pelagija (wieder in der Verkleidung als weltliche Dame) auf der Klosterinsel. Sie findet heraus, dass die Erscheinungen des Schwarzen Mönchs Menschenwerk sind. Dabei gerät sie mehrfach in Lebensgefahr, aus der sie schließlich der Erzbischof befreit.

Der dritte Roman berichtet von Pelagijas Rückreise von der Insel, auf der sie in einer Gruppe von Emigranten auf dem Weg nach Palästina einen totgeglaubten Mann entdeckt. Ein Sonderermittler beauftragt sie, diesen Manuila, den Propheten und Anführer einer religiösen Gruppe, zu suchen, weshalb sie nach Palästina reist. Ein Mörder, der ihr nach dem Leben trachtet, kommt selbst um. Seiner Spur folgt Staatsanwalt Berdičevskij, der zunächst in den Südwesten und dann nach Petersburg reist, wo höchste Kreise ein ethnisch und ideologisch homogenes Russland auch mit Gewalt und Terror herbeiführen wollen. Pelagija trifft Manuila schließlich in Jerusalem, wo sie ihn begleitet. Erzbischof Mitrofanij, der ihr nachreist, findet nicht mehr sie selbst, sondern nur noch einen Brief vor.

Der erste der drei Romane verwirklicht geradezu klassisch ein Krimischema, das mit diversen neuen Überraschungen aufwartet, bis der Prozess schließlich die richtige Lösung ans Tageslicht bringt. Die falschen Fährten sind geschickt gelegt. Zum Beispiel erwähnt der Erzähler die lokale Chronik, der zufolge die heidnischen Stämme, die im Mittelalter in der Gegend ansässig waren, einem christlichen Besucher den Kopf abgetrennt hätten. Das lenkt den Mordverdacht gleich auf die Zytjaken. Gleiches gilt für das Vermögen der Tatiščeva, das zu der Hypothese Anlass gibt, die Personen, die die Hunde vergiftet haben, hätten es auf das Erbe der alten Dame abgesehen.

Ähnliche falsche Fährten werden auch im zweiten Roman des Projekts, *PELAGIJA I ČERNYJ MONACH* gelegt, in dem es eine Menge wundersamer Figuren gibt. Auf der Klosterinsel leben nämlich nicht nur Mönche und Pilger beiderlei Geschlechts, auch die Patienten der psychiatrischen Klinik des Doktor Korovin bewegen sich dort weitgehend frei. Deren zum Teil seltsames Verhalten erschwert die Ermittlungsarbeiten. Der dritte Roman, *PELAGIJA I KRASNYJ PETUCH*, beschreibt die etwas verworrene Geschichte von einer Geheimorganisation, die Russland und die Orthodoxie vor Veränderungen und Versuchungen bewahren will und dabei auch vor Terror nicht zurückschreckt. Die Kriminalhandlung hat nur die Funktion, eine gewisse Spannung aufrecht zu erhalten, die Detektion motiviert das Sujet nur sporadisch. Es mischen sich Elemente der Gruselgeschichte, so etwa der Besuch Berdičevskijs auf dem Schloss des gynäkophoben Herrn von Švarcvinkel' («Schwarzwinkel»)¹¹³, mit denen eines Romans, der symbolisch gelesen werden kann. Das Schiff mit dem Namen Stör (Севрюга¹¹⁴), das im ersten Kapitel des ersten Teils den Ort der Handlung bildet, erscheint als eine Arche Noah, auf der alle diejenigen das Land verlassen, die sich von den Vereinheitlichungsplänen des Oberprokureurs bedroht sehen.

Dessen Geheimorganisation kann zwar entdeckt werden, mit der provinziellen Idylle von Zavolžsk ist es danach aber vorbei: Mitrofanij bleibt in Palästina,

113 Akunin, B.: *Pelagija i krasnyj petuch*. Moskva: ACT/Aстрель, 2003, том 2, стр. 83.

114 *Sevrjuga* ist eigentlich ein bestimmter Stör, ein «Sternhausen» oder «Scherg».

Pelagija verschwindet mit Manuila in einer Höhle, und Berdičeskij kommt in Sankt Petersburg ums Leben. Die Stadt und die Gegend werden durch diese Verluste genauso trostlos, wie es die übrige Provinz ist. Übrig bleibt ein frustrierter Gehilfe des Staatsanwalts, der ursprünglich – wie dieser viele Jahre später in PARUS ODINOKIJ Fandorin erzählt – mit großem Enthusiasmus begonnen hat:

Als ich vor fünfzehn Jahren nach der Universität hierher kam, war es hier fast das Paradies. Und jetzt ist es hier wie überall. Und noch schlimmer, weil das gefallene Paradies zur Hölle geworden ist. [...] die Wolkenlosigkeit hielt nicht lange an. Die gesamte Zavolžsker Idylle zerbröckelte innerhalb weniger Monate.¹¹⁵

In der Erzählung ist aus ihm ein von Morphinum abhängiger Mörder geworden.

8.5.2 PROVINZIALITÄT UND WELTLÄUFIGKEIT

Da PELAGIJA I BELYJ BULDOG der erste Band aus der Reihe der *Provinz-Krimis* ist, spielen vor allem in diesem Roman die Vorstellungen von «Provinz» und «Hauptstadt» eine wichtige Rolle. Zu den feinen Anspielungen gehört, dass Schwester Pelagija in der Bibliothek des Herrenhauses der Tatiščeva in einer alten Ausgabe der LETTRES PROVINCIALES (1657; Provinzbriefe) von Blaise Pascal liest, dabei aber gestört wird.¹¹⁶ Es ist vor allem der namenlose Erzähler – zweifelsohne ein Bewohner des provinziellen Gouvernements –, der von «wir» und «uns» spricht und die Provinz gegenüber der Hauptstadt lobt. Gerade am Anfang des Texts tauchen Sottisen dieser Art auf: «Es ist schon lange bekannt: Je weiter weg von der Hauptstadt, desto näher bei Gott.»¹¹⁷

Die Gewitterwolken, die mit einem «kalten Westwind von dem heimtückischen, bössartigen Petersburg»¹¹⁸ herankommen, sind für den Erzähler ein Bild für das Übel, das in der Person Bubencovs, des Inspektors des Heiligsten Synods,

115 Akunin, B.: «Парус ...», 2016, loc. cit., стр. 266: «Пятнадцать лет назад, когда я сюда приехал после университета, здесь был почти что рай. А теперь у нас, как везде. И даже хуже, потому что падший рай превращается в ад. [...] длилась безоблачность недолго. Рассыпалась вся Заволжская идиллия в считанные месяцы.»

116 Akunin, B.: *Пелагия и белый бульдог*. Москва: АСТ/Астрель, 2000, стр. 90. Der Pascalsche Briefschreiber nimmt aus der Provinz Stellung zu einem moraltheologischen Streit in der Hauptstadt. Er wirft darin den Jesuiten moralischen Verfall vor. Das Buch wurde im Jahr 1660 verboten.

117 Akunin, *Пелагия и белый ...*, 2000, loc. cit., стр. 9: «Давно известно, что чем удаленней от столицы, тем ближе к Богу.»

118 Akunin, *Пелагия и белый ...*, 2000, loc. cit., стр. 35: «[...] холодным западным ветром со стороны лукавого, недоброго Петербурга.»

über die Provinz kommt. Gleichzeitig nimmt er seine engere Heimat gegen den Verdacht in Schutz, dass Provinz mit Rückständigkeit gleichzusetzen sei: «Auch wenn unsere Stadt weit von der Hauptstadt entfernt ist, leben wir doch nicht auf dem Mond.»¹¹⁹

Dass das Leben in der Provinz nicht nur behäbiger ist, sondern auch mehr mit der Natur und mit Gott verbunden als das Leben in der Großstadt, dessen ist sich auch der Erzbischof sicher.¹²⁰ Hier ist für ihn und viele andere das eigentliche Russland. Auf dieses Selbstverständnis bezieht sich auch der aus der Hauptstadt angereiste Rechtsanwalt Lomejko, wenn er zu Beginn des Prozesses vor den Geschworenen so tut, als lobe er die Provinz:

Hier, inmitten der dichten Wälder und der bescheidenen Felder ohne große Erträge befindet sich das wirkliche Herz Russlands. Deshalb, meine Herrschaften [...], werde ich ganz krank, wenn ich von Erscheinungen der Wildheit und des Asiatentums erfahre, die es leider öfters in abgelegenen Gegenden gibt. Ich habe viel Gutes über Zavolžsk gehört und über die hier herrschende Ordnung, und deshalb glaube ich zutiefst, dass das Hohe Gericht keinen Anlass geben wird, sich des Verdachtes der Voreingenommenheit und des Lokalpatriotismus auszusetzen.¹²¹

Die darin versteckte Drohung kommt bei dem Gericht nicht gut an.

Faktisch ist es so, dass der Rechtsanwalt in der Provinz mit Xenophobie spielt und sie nach Belieben in seine Argumentation einbaut. Er nennt Murad Džuraev, den muslimischen Kaukasier, der dem Synodalinspektor Bubencov als Kutscher und Leibwächter diente und der in einem Gefecht mit der Polizei umgekommen ist, während des Prozesses ein «wildes Ungeheuer» (дикое чудовище) und unterstellt ihm einen vormodernen Ehrbegriff und ein «wildes Herz» (дикое сердце). Lomejko beendet sein Plädoyer mit der rhetorischen Frage, ob es denn «diesem Wilden noch auf eine weitere christliche Seele» angekommen sei. Das Publikum scheint dieser Art der Argumentation nur zu gerne zu folgen. Als aber der stellvertretende Staatsanwalt Džuraev einen «rückständigen, ungebildeten Kaukasier»¹²² nennt, protestiert der Verteidiger:

119 Akunin, *Пелагия и белый ...*, 2000, loc. cit., стр. 37: «Город наш хоть и удален от столиц, но все же не на Луне живем.»

120 Akunin, *Пелагия и белый ...*, 2000, loc. cit., стр. 159.

121 Akunin, *Пелагия и белый ...*, 2000, loc. cit., стр. 254/255: «Здесь, среди густых лесов и скромных, неплодородных полей обретается самое сердце России. Вот почему, господа, [...] я делаюсь просто болен, когда узнаю о проявлениях дикости и азиатчины, которые, увы, слишком часто происходят в русской глубинке. Я слышал много хорошего про Заволжск и заведенные здесь порядки, а потому искренне верю, что высокий суд не даст оснований заподозрить себя в предвзятости и местном патриотизме.»

122 Akunin, *Пелагия и белый ...*, 2000, loc. cit., стр. 263: «[...] ему, дикарю, еще одна христианская душа?» [...] «Темному, невежественному кавказцу.»

Ich möchte einen ganz entschiedenen Protest einlegen gegen die widerliche Unterstellung gegenüber Andersstämmigen, die in ihren Worten mitklingt: «Rückständiger, ungebildeter Kaukasier.» Bei Ihnen heißt es am Ende, dass er gar kein richtiger Mensch gewesen sei. Und er war sehr wohl ein Mensch, nur mit anderen Traditionen und einem anderen Glauben, aber mit eigenen Vorstellungen von Ehre, die viel strenger sind als unsere.¹²³

Für den Anwalt ist dieser Hinweis aber nur Rhetorik und nicht Ausdruck einer inneren Haltung. Die Frage nach den kulturellen Unterschieden zwischen Russen und Kaukasiern wurde im Erscheinungsjahr des Buchs in der Öffentlichkeit sehr kontrovers diskutiert.¹²⁴

Das Thema der kulturellen Differenzen wird auch anhand eines weiteren Beispiels aufgerufen. Während des Prozesses wird eine Engländerin verdächtigt, für den Tod der alten Dame verantwortlich zu sein. Der Verdacht beruht darauf, dass sie Fremde ist und das Testament des Opfers sie begünstigt. Als man darüber diskutiert, ob die Hunde vergiftet wurden, um die alte Dame ins Grab zu bringen, meint einer der Gäste: «Und die Absicht ist irgendwie unrussisch. Nicht einfach schnappen und totschiagen, sondern dem Menschen das Herz zerreißen. Das ist zu kompliziert für einen orthodoxen Christen.»¹²⁵

Die Zitate zeigen, dass es nicht so sehr um die faktische russische Provinz(ialität) geht, als vielmehr um die Vorstellungen und Bilder, die man sich von ihr macht. Diese wiederum sind durch die Literatur geprägt, weshalb die Intertextualität – zumindest im ersten der *Provinz-Krimis* – eine etwas andere Rolle spielt als in den *Erast-Fandorin-Romanen*.

123 Akunin, *Пелагия и белый ...*, 2000, loc. cit., стр. 265: «[...] я хотел бы заявить самый решительный протест против отвратительного пренебрежения к инородцам, прозвучавшего в ваших словах. «Темный, невежественный кавказец». У вас получается, что он как бы и не вполне человек. А он очень даже человек, просто иных традиций и верований, но с собственными представлениями о чести, куда более строгими, чем наши.»

124 Der am 1. Oktober 1999 begonnene Zweite Tschetschenienkrieg zog eine Reihe von Terroranschlägen nach sich. So tauchten im Jahr 2000 die ersten sog. «Todbringerinnen» (смертницы) oder «Schwarzen Witwen» auf. Viele Kaukasier sahen sich in den Städten Russlands unter Generalverdacht gestellt.

125 Akunin, *Пелагия и белый ...*, 2000, loc. cit., стр. 124: «И умысел, право, какой-то нерусский. Не просто взять и убить, а сердце человеку надорвать. Больно мудро для православного.»

8.5.3 INTERTEXTUALITÄT

Eine Besonderheit an PELAGIJA I BELYJ BULDOG ist, dass ein einzelner Prätext hervorsteht: Nikolaj Leskovs SOBORJANE (Соборяне; Die Klerisei, wörtl.: «Die Kathedralgeistlichkeit»). SOBORJANE ist eine Romanchronik aus dem Jahr 1872, die in drei Teilen aus dem Leben dreier Geistlicher berichtet. Dabei kommen sowohl biographische Erfahrungen der Romanfiguren als auch gesellschaftliche und politische Fragen der 1860er und frühen 1870er Jahre (wie etwa die Kämpfe der Nihilisten gegen die Kirche, die Arroganz der staatlichen Gewalt u. ä.) zur Sprache.

Auch in SOBORJANE findet sich zum Beispiel das Motiv von dem aus der Hauptstadt hereinbrechenden Unheil in Gestalt eines Besuchers, und sogar die Gewitterwolke erweist sich als intertextuelles Zitat: «[...] vielleicht lässt ja der Herr diese Wolke vorüberziehen, wie er schon so viele hat vorüberziehen lassen, ohne dass von ihnen Schaden ausgegangen wäre.»¹²⁶

Wie Bubencov mit Spasennyj reist schon bei Leskov der Beamte Bornovolokov mit einem Sekretär in einer Kutsche in die Provinzstadt. Bei ihm heißt sie Altstadt (Старград).

«Aber, erlauben Sie, was sehe ich denn da?», schloss der Erzpriester, während er nach einer Staubwolke schaute, die sich plötzlich auf dem Berg gezeigt hatte.

Diese Wolke begleitete einen dreispännigen Reisewagen, und in diesem Reisewagen saßen zwei Personen: Der eine war groß, fleischig, dunkel, mit feurigen Augen und einer unverhältnismäßig großen Oberlippe; der andere war feingliedrig, glattrasiert, mit einem völlig leidenschaftslosen Gesicht und hellen wässrigen Augen.¹²⁷

Die Ankömmlinge sind in beiden Fällen nicht besonders gutaussehend, umwerben die «Progressiven» unter den Stadtbewohnern, vor allem aber die Frauen, denen sie sich auch erotisch nähern. Die Texte weisen vielfältige Parallelen auf und ermuntern den Leskov-Leser geradezu, nach weiteren Übereinstimmungen

126 Leskov, N.: *Соборяне*. Москва: Художественная литература, 1957, стр. 122: «[...] авось-либо господь пронесёт эту тучку, как он до сих пор проносил многие другие, от которых никому вреда не бывало.»

127 Leskov, *Соборяне*, 1957, loc. cit., стр. 153: «Но, однако, позвольте, что же это я вижу? – заключил протоиерей, вглядываясь в показавшееся на горе облако пыли. Это облако сопровождало дорожный троичный тарантас, а в этом тарантасе сидели два человека: один – высокий, мясистый, чёрный, с огненными глазами и несоразмерной величины верхней губой; другой – сдобный, выбритый, с лицом совершенно бесстрастным и светлыми водянистыми глазками.»

auf der Ebene der Motive und der Figurengestaltung zu suchen. Dabei werden jedoch die Differenzen umso deutlicher.

Das Verhältnis des Gouverneurs zu dem kirchlichen Amtsträger ist umgekehrt: Der – bei Leskov namenlose – Gouverneur ist zwar auch Deutscher und mit einer Russin verheiratet, er ist aber Lutheraner geblieben, der der Orthodoxie mit einer gewissen Verachtung begegnet, die er selbst dem Erzbischof gegenüber zeigt:

Der Gouverneur, hat, wenn er an Staatsfeiertagen im Dom ist, die Angewohnheit, dabei laute Gespräche zu führen. Der Erzbischof beschloss, diese Gewohnheit zu unterbinden und schickte seinen Stabträger zu Exzellenz mit der Bitte, er möge sich anständiger betragen. Der Gouverneur nahm den Hinweis ganz beleidigt auf, und nach kurzer Zeit fing er wieder sein lautes Gespräch mit dem Gendarmenoberst an [...].¹²⁸

Bei Leskov ist die Kirche aus Sicht der Staatsmacht nur eine nachgeordnete Institution, deren Vertreter staatliche Aufgaben zu erfüllen haben. Akunin dreht dieses Kräfteverhältnis um: Die Probleme sind weitgehend bereinigt, der Akuninsche Gouverneur hat sich den Erzbischof zu seinem geistlichen Vater gewählt und hört auf diesen.

Was in beiden Texten wiederum ähnlich ist, ist die Art des Erzählens. So imitiert Akunin die Leskovsche Erzählweise bis zur direkten Anrede an den Leser, gestaltet die oft «überhängenden» (und deshalb Spannung erzeugenden) Kapitelschlüsse ähnlich, und beide Texte enthalten relativ lange Rückblenden, um nur einige Beispiele zu nennen. Die langen Auszüge aus dem Tagebuch des Erzpriesters Tuberozov haben bei Akunin ein Pendant in den langen – zu geistlichen Belehrungen stilisierten – Zitaten aus den Gesprächen Mitrofanijs mit dem Gouverneur. Vor allem aber der Erzählduktus erinnert immer wieder an Leskov.

Das geistliche Milieu, das zu Zeiten Leskovs noch mit einer gewissen Selbstverständlichkeit auch die Erfahrungswelt des Lesers maßgeblich prägte, wird bei Akunin durch einen intensiveren Gebrauch von (realen und «gefühlten») Archaismen in der Sprache evoziert. So sind zum Beispiel die Überschriften über die Teile eins und zwei Ausschnitte eines der Bibel (Phil 3) entstammenden Zitats. Akunin bedient sich einer Fassung, die kirchenslawisch wirkt, es aber nicht

128 Leskov, *Соборяне*, 1957, loc. cit., стр. 55/56: «Губернатор, бывая в царские дни в соборе, имеет обычай в сие время довольно громко разговаривать. Владыка положили прекратить сие обыкновение и послали своего костыльника просить его превосходительство вести себя благопристойнее. Губернатор принял замечание весьма амбициозно и чрез малое время снова возобновил свои громкие с жандармским полковником собеседования [...]»

zur Gänze ist: «Блюдитесь псов, и блюдитесь злых деятелей»¹²⁹ («Gebt Acht auf die Hunde, gebt Acht auf die üblen Arbeiter»). Das vorrevolutionäre Russland ist auf diese Weise präsent, ohne dass es authentisch dargestellt wird. Es ist Geschichte und gleichzeitig auch wieder nicht, denn es ist ein neues Ganzes aus alten Bauteilen.

Dem postmodernen Spiel mit der Geschichte werden im Roman aber auch Grenzen aufgezeigt. So etwa als Pelagija auf dem Gut von Tatiščeva eine erste Bewertung der Fakten vornimmt und Spasennyj ein Diktum des Paulus (1 Kor 14, 34) zu seinen Zwecken in archaisierender Sprechweise umformuliert: «Eure Weiber sollen schweigen, es soll ihnen nicht erlaubt sein, zu sprechen, sie sollen gehorchen, wie es das Gesetz sagt.»¹³⁰ Mitrofanij weist ihn zurecht, indem er den Kontext benennt, für den Paulus dies sagt: den Gottesdienst. Spasennyj dürfe – so Mitrofanij – das Christentum nicht mit dem Islam verwechseln. Die Meta-Botschaft lautet: Man darf nicht alles mit historisierenden Zitaten tun, die Bibel ist kein Steinbruch für Beliebigkeiten.

Leskov und die Bibel (auch als Inspirationsquelle für die Erzählweise) sind die wichtigsten Prätexte. Ein weiterer sei aber noch kurz angedeutet: Umberto Ecos Roman *IL NOME DELLA ROSA*. Als Pelagija auf das Gut von Tatiščeva kommt, begegnet sie als erstes dem Gärtner, der nach der jungen Bulldogge sucht. Sie kann ihm Auskunft geben. Die Ur-Szene der (post-)modernen Kriminalliteratur zu diesem Motiv findet man in Umberto Ecos Roman: Der Franziskanermönch William von Baskerville setzt gleich am Anfang die Knechte des Benediktinerabts in Erstaunen, da er nicht nur den Namen dessen Lieblingspferds kennt, sondern auch dessen Aufenthaltsort. Auf die verwunderte Frage seines Adlatus Adson regiert der Ecosche Ermittler mit einer kurzen Einführung in die Semiotik.¹³¹ Was aber macht Schwester Pelagija? Sie reagiert auf die Verblüffung des Gärtners mit dem Satz: «Uns im geistlichen Rang wird durch das Gebet viel von dem offenbart, was normale Menschen nicht wissen können, [...]»¹³² Für den informierten Le-

129 Es müsste lauten: «... блюдитесь от слыхъ дѣлателей», fast genauso wie in der im Russland des 19. Jahrhunderts eigentlich üblichen Synodalübersetzung lautet: «Берегитесь псов, берегитесь злых делателей» (bei Luther: «Sehet auf die Hunde, sehet auf die bösen Arbeiter.»).

130 Акунин, *Пелагия и белый ...*, 2000, loc. cit., стр. 127: «Жены ваша да молчат, не повелеса бо им глаголати, но повиноватися, якоже и закон глаголет.»

131 Der Exkurs beginnt mit: ««Mein lieber Adson», sagte der Meister. «Schon während der ganzen Reise unterrichte ich dich darin, die Spuren zu erkennen, mit denen die Welt wie ein großes Buch zu uns spricht. Alanus ab insulis sagte, «Alle Geschöpfe der Welt / sind für uns quasi ein Buch / und ein Bild und ein Spiegel», und er dachte dabei an den unausschöpflichen Vorrat an Symbolen, mit denen Gott durch seine Geschöpfe zu uns vom ewigen Leben spricht.» (Eco, *Il nome ...* 1980, loc. cit. S. 31: ««Mio buon Adso», disse il maestro. «È tutto il viaggio che ti insegna a riconoscere le tracce con cui il mondo ci parla come un grande libro. Alano delle isole diceva che «Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est in speculum.» E pensava alla inesaurita riserva di simboli con cui Dio, attraverso le sue creature, ci parla della vita eterna.»).

132 Акунин, *Пелагия и белый ...*, 2000, loc. cit., стр. 60: «Нам, лицам монашеского звания, через молитву много чего открывается, обычным людям неведомого, [...]»

ser gewissermaßen ein «Minus-Priem», die Aussparung eines eigentlich erwarteten Elements. Es gibt keine Unterweisung im Spurenlesen, keinen Verweis auf die christliche Zeichenlehre. Pelagija ist eine «theorieferne» Ermittlerin, auch wenn sie bisweilen mit dem Erzbischof die theologische Klinge kreuzt.

Zumindest in einem Punkt haben die intertextuellen Verbindungen zu SOBORJANE für den, der Leskov gelesen hat, eine Funktion für die Lektüre des Texts als Krimi: Wer die Differenz in der Gestaltung des jeweils anreisenden Inspektors und seines Sekretärs als relevant für die Krimihandlung einschätzt und Spasenyj als Nebenfigur abtut, muss auf den letzten Seiten des Romans seine Einschätzung revidieren.

In PELAGIJA I ČERNYJ MONACH verweist bereits die Titelgebung auf Anton Čechovs bekannte Erzählung ČERNYJ MONACH (Черный монах; Der schwarze Mönch). Allerdings ist Čechov im restlichen Text wenig präsent. Eindeutig (und raffiniert dazu) ist die Anspielung auf den Eingangsdialog von Čechovs Theaterstück ČAJKA. Als der Psychiater Pelagija zu einem Abendessen einlädt und die ganz in Schwarz gekleidete Lidija Evgen'evna Borejko als für Pelagija unerwarteter dritter Gast erscheint, fragt der Seelendoktor Korovin:

«[...] warum sind Sie in Schwarz gekleidet? Ist es die Trauer um Ihr Leben?»
 Polina Andreevna [Pelagijas weltliche Identität – Anmerkung des Verfassers] lachte, da sie die Belesenheit Korovins würdigen konnte, während Lidija Evgen'evna das Zitat aus dem neumodischen Stück anscheinend nicht erkannte.¹³³

Ist in Čechovs ČERNYJ MONACH das Erscheinen des Mönchs ein Hinweis auf den Tod, gerät die Figur des Schwarzen Mönchs bei Akunin nur zu einer Inszenierung ohne jede existentielle Tiefendimension.

Viel intensiver sind die intertextuellen Verbindungen zu Dostoevskij, speziell (aber nicht nur) zu dessen Roman BESY (Бесы; Die Teufel). Zum Beispiel gibt der Erzbischof seinem sich nihilistisch gebenden Protegé Aleksej Lentočkin den Roman zur Lektüre. Lentočkin liest den Roman jedoch nicht zu Ende und verschenkt ihn auf der Klosterinsel an einen jungen Mann, der sich unter dem Namen Lev Nikolaevič vorgestellt hat. Lentočkin ist zwar im Gegensatz zu Lidija Evgen'evna, der im obigen Zitat erwähnten *femme fatale* der Insel, belesen, er ist

133 Акунин, Б.: *Пелагия и черный монах*. Москва: АСТ/Астрель, 2005, стр. 269:

«– [...] отчего вы всегда в черном? Это траур по вашей жизни?»

Полина Андреевна засмеялась, оценив начитанность Коровина, однако Лидия Евгеньевна цитату из новомодной пьесы, кажется, не распознала.»

aber nicht feinfühlig genug, um zu erkennen, dass er es bei Lev Nikolaevič mit einem Patienten aus der Psychiatrie zu tun hat, der in die Rolle der Figur Myškin aus Dostoevskijs Roman *Идиот* (Идиот; Der Idiot) geschlüpft ist. Durch die Lektüre von *BESY* findet er Gefallen an der Rolle des undurchsichtigen und dämonischen Nikolaj Vsevolodovič Stavrogin. Er nennt nun seinerseits Berdičevskij einen Idioten.¹³⁴ Später brennt dieser Möchtegern-Stavrogin darauf, die Nonne Pelagija, die ihn in einem Moment der Schwäche auch ganz verführerisch findet, ihrer Jungfräulichkeit zu berauben, weil er dies seiner Rolle als «Satan von Neu-Ararat»¹³⁵ schuldig zu sein glaubt.

Überhaupt wird die Psychiatrie eingesetzt, um bei den Lesern Verwirrung zu stiften. Die vom Psychiater gegebenen Erklärungen sind unter dem Blickpunkt der Detektion eher Ablenkungen, da sie keine wirklich brauchbaren Hinweise enthalten. Sie erscheinen als Parodien auf den – der Psychoanalyse zumindest unterstellten – universalen Erklärungsanspruch. So meint Korovin im Fall Berdičevskij: «Ein klassischer Fall der Überlagerung einer nachpubertären mystischen Psychose, wie sie auch bei sehr gebildeten Menschen weit verbreitet ist, auf eine Depression thanatophober Art.»¹³⁶ In einem anderen Fall kann der Arzt seine Patientin Lidija Borejko durch die entsprechende Terminologie in Schutz nehmen, um klarzustellen, dass sie für ein wirkliches Verbrechen nicht in Frage kommt.¹³⁷ Nicht die Psychoanalyse erklärt die Verwicklungen um die Vorfälle auf der Klosterinsel, sondern die unvoreingenommene Beobachtung. Es dominiert die Alltagspsychologie, derer sich – wie es so oft im Krimi geschieht – auch Pelagija bedient.

134 «[...] rief triumphierend: «Idiot! Idiot! Idiot!» (– Akunin, B.: *Пелагия и черный ...*, 2005, loc. cit., стр. 196: «[...] торжествующе прокричал: – Идиот! Идиот! Идиот!»). In Dostoevskijs Roman nennt jeder den Fürsten Myškin mindestens einmal einen Idioten.

135 «Позвольте представиться: Ново-Араратский Сатана!» (Акунин, Б.: *Пелагия и черный ...*, 2005, loc. cit., стр. 345).

136 Akunin, B.: *Пелагия и черный ...*, 2005, loc. cit., стр. 256: «Классический случай наложения предпубертатного мистического психоза, широко распространенного даже у очень образованных людей, на депрессию танатофобного свойства.»

137 ««Wenn sie Lidija Evgen'evna Borejko meinen», antwortete Donat Savvič leise, «so ist sie bei weitem keine Buhlin, es gibt für sie eine andere Diagnose: eine pathologische Quasi-Nymphomanie mit obsessiver Aufdringlichkeit und schwacher Libidonisität. Mit anderen Worten: Sie ist eine aus der Vielzahl der Kokotten, die den Männern den Kopf verdreht, in keinem Fall aber einen von ihnen an ihren Körper heranlässt» (Акунин, Б.: *Пелагия и черный ...*, 2005, loc. cit., стр. 356: «Если вы о Лидии Евгеньевне Борейко, – спокойно ответил Донат Саввич, – то она отнюдь не блудница, у нее другой диагноз: патологическая квазинимфомания с обсессивной навязчивостью и дефицитилибидностью. Иными словами, она из разряда записных кокеток, которые кружат мужчинам голову, но к своему телу их ни в коем случае не подпускают.»).

Auch in dem dritten Roman, *PELAGIJA I KRASNYJ PETUCH*, gibt es viele Verbindungen zu Dostoevskijs Romanen, speziell zu *BRAT'JA KARAMAZOVY* (Братья Карамазовы; Die Brüder Karamazov). Mehrmals legt Akunin dem Oberprokureur Pobedin nicht als solche gekennzeichnete Zitate aus dem von Ivan Karamazov erzählten Poem vom Großinquisitor in den Mund. So berichtet zum Beispiel Pelagija in einem Brief an den Erzbischof, Manuila habe ihr von einem Gespräch mit Pobedin erzählt: ««Bist Du es? Du?!» Er gab sich selbst die Antwort: «Du ...» Und ich verstand, dass er es herausbekommen hatte. «Warum bist du gekommen, mich zu stören?», fragt er. «Auch ohne dich ist es schon schwer genug. [...]»¹³⁸

Gegenüber dem Prätext gibt es eine wichtige Abweichung: Pobedin fühlt sich persönlich gestört, während der Großinquisitor Ivans in Dostoevskijs Roman die ganze Kirche meint:

«Bist Du es? Du?» – Als er aber keine Antwort erhält, fügt er schnell hinzu: «Antworte nicht, schweig. Was könntest Du mir auch sagen? Ich weiß genau, was Du sagst. [...] Warum bist Du gekommen, uns zu stören? Du bist nämlich gekommen, uns zu stören, und das weißt Du selbst.»¹³⁹

Während Ivans Inquisitor sich sicher ist, dass er den Messias vor sich hat, ist sich hingegen Pobedin nicht sicher, ob sein Gegenüber der wiedergekommene Christus ist. Er lässt ihn aber – der literarischen Vorlage entsprechend – gehen. Im Nachhinein sieht er in ihm den Antichristen.

In der intertextuellen Perspektive reproduziert die Romanfigur Pobedin ein ganzes Konglomerat von Texten, die um die Wende zum 20. Jahrhundert einer in der russischen Gesellschaft herrschenden eschatologischen und apokalyptischen Grundstimmung Ausdruck verliehen:

«Aber ich sage Ihnen», ereiferte sich von neuem der Oberprokureur. «Gerade in Russland! Darin liegt der Sinn, die Vorherbestimmung unseres Landes, dass es das Feld der Schlacht zwischen Licht und Dunkel sein soll! Das [apokalyptische – Anmerkung des Verfassers] Tier hat Russland ausgewählt, weil es ein besonderes Land ist – es ist, das unglückliche, weiter

138 Akunin, B.: *Пелагия и красный петух*. Москва: АСТ/Астрель, 2003, том 2, стр. 262: ««Это ты? Ты?!» Сам же себе и ответил: «Ты ...» И я понял, что он догадался.

«Зачем ты пришел мне мешать?» – говорит. – Мне и без тебя очень трудно. [...]»

139 Достоевский, Ф.: *Братья Карамазовы*. Роман. Киев: БМП, 1994, том 1, стр. 271/272: «– Это ты? ты? – Но не получая ответа быстро прибавляет: – Не отвечай, молчи. Да и что бы ты мог сказать? Я слишком знаю, что ты скажешь. [...] Зачем же ты пришел нам мешать? Ибо ты пришел нам мешать и сам это знаешь.»

als alle anderen von Gott entfernt und Ihm gleichzeitig näher als alle anderen Länder.»¹⁴⁰

Die Mytheme vom baldigen Kommen des Antichristen (der zum Beispiel nach Konstantin Leont'ev tatsächlich in Russland auftauchen sollte)¹⁴¹ und Russland als auserwähltem Land bilden den Motivhintergrund der Kriminalgeschichte für den dann folgenden Entscheidungskampf zwischen Gut und Böse.

Von dieser Strömung fühlen sich vor allem die ethnisch Anderen, die religiös Anderen und die sexuellen Minderheiten (im Roman besonders die Homosexuellen) bedroht. Sie alle verlassen das ungastlich gewordene Russland und suchen das «Gelobte Land», das für jede der Gruppen eine etwas andere Kontur hat: Für die Juden ist es *Eres Israel*, das ihnen (in Gen 12, 1) versprochene «Land Israel», für die «Fundkinder» (найденъши) ein Neuanfang unter neuen sozialen Rahmenbedingungen (Kommune), und für die Homosexuellen ein neuerbautes Sodom (da in der älteren Sprachverwendung «sodomitisch» für «homosexuell» steht).

Auch in diesem Roman gibt es natürlich wieder viele Anspielungen auf die Gegenwart der Leser. Eine besondere Spitze ist dabei die Wahl des Namens für den Oberrabbiner, der die jüdischen Aussiedler betreut: Er heißt Aron Šefarevič, also fast genauso wie der Mathematiker und Schriftsteller Igor' Šafarevič, der mit einem 1989 in *Molodaja gvardija* veröffentlichten Aufsatz РУСОФОБИЈА (Русофобия; «Russophobie») der zeitgenössischen antisemitischen Propaganda eine neue Argumentationsfigur¹⁴² an die Hand gegeben hatte. Die Romanfigur des getauften Juden Berdičevskij dient dazu, die im Antijudaismus nicht selten mitschwingenden antisemitischen Vorurteile offenzulegen.

140 Akunin, *Пелагия и красный ...*, 2003, loc. cit., том 2, стр. 84: «А я вам вот что скажу, – вновь воспламенился обер-прокурор. – Именно в России! В том и смысл, и предназначение нашей страны, что ей предписано стать полем битвы между Светом и Тьмой! Зверь выбрал Россию, потому что это особенная страна – она несчастная, дальше всех от Бога, а в то же время всех прочих стран к Нему ближе!»

141 Vgl.: Franz, N.: *So, Sie meinen also, es gibt ihn nicht?» Der Teufel in der russischen Literatur*. Potsdam: Universitätsverlag, 2019.

142 Vgl.: Koenen, G./Hielscher, K.: *Die schwarze Front. Der neue Antisemitismus in der Sowjetunion*. Reinbek: Rowohlt, 1991.

8.5.4 DETEKTION UND RELIGION

Dass in der Literatur Religion und Detektion generell auf vielfältige Weise miteinander verbunden sind, ist sehr deutlich, wenn man nur an Ermittlerfiguren aus dem geistlichen Stand wie Chestertons Father Brown oder Harry Kemelmans Rabbi Small denkt. Außerdem sind strukturelle Analogien zum Beispiel von (juristischer) Schuld und Sünde, Geständnis und Beichte, Strafe und Sühne präsent. Akunin ist der erste Krimischriftsteller, der einen geistlichen Ermittler in einem russischen Milieu ansiedelt. Dadurch geraten auf ganz natürliche Weise (nicht nur im Westen) weniger bekannte Formen devianter Frömmigkeit und/oder Kirchlichkeit wie etwa die Altritualisten¹⁴³ oder die Sekte der Skopzen¹⁴⁴ in den Blickpunkt. Seit infolge der Petrinischen Reformen die offizielle Kirche wie eine staatliche Behörde geführt wurde, galten Abspaltungen von der «Staatskirche» als strafbar, was allerdings nicht überall und auch nicht über die ganze Zeit bis 1918 praktische Folgen gehabt hätte. Diese nicht ganz klare Rechtsstellung spielt im ersten Roman der Serie *Provinz-Krimi* eine wichtige Rolle.

Dass es dort u. a. auch um dieses Verhältnis von Kirche und Staat geht, deutet sich bereits in dem Namen des Handlungsorts, der Stadt Zavołžsk, an. Die Transvolga-Starzen (заволжские старцы) opponierten im 15. und 16. Jahrhundert gegen die von Iosif von Volokalamsk repräsentierte machtkirchliche Richtung,¹⁴⁵ also schon lange bevor Zar Peter der Kirche einen Staatsbeamten an die Spitze stellte. Die Spannungen zwischen einer Kirche, die die Seelsorge als ihre Hauptaufgabe begreift, und dem Machtanspruch ihrer Anführer, vertreten durch den Oberprokureur des Heiligsten Synod Konstantin Petrovič Pobedin,¹⁴⁶ reichen also weit zurück. Was das konkrete Verhältnis von Kirche und Staat angeht, sind sogar Erzbischof Mitrofanij und Palegija unterschiedlicher Meinung:

143 Die Altritualisten hatten die Liturgiereform von 1653 nicht mitvollziehen wollen. Sie wurden von den Reformern als Schismatiker (*Raskol'niki*) eingestuft und v. a. in der Petrinischen Zeit hart verfolgt. (Franz, N. (Hrsg.): *Lexikon der russischen Kultur*. Darmstadt: WB, 2002, S. 365).

144 Von Bubencov heißt es, er habe sich in den Augen des Oberprokureurs große Verdienste erworben, als er in einem nördlichen Gouvernement das Skopzentum (скопчество) ausgerottet hätte (Акунин, *Пелагия и белый ...*, 2000, loc. cit., стр. 41). Skopzen verstümmelten sich die Sexualorgane, um die Leidenschaften zu bekämpfen (Vgl. Grass, K.: *Die russischen Sekten*. 2 Bde. Reprint: Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1966).

145 Dabei handelt es sich in gewisser Weise um eine Fortsetzung des Streits zwischen Charismatikern und Institutionalistern, der schon das Landeskonzil von 1503 dominiert hatte. Damals ging der Streit v. a. um Landbesitz. Die sog. *nestjažateli*, die Gegner von Klostergütern, standen den *stjažateli*, die Befürworter von Landbesitz seitens der Kirche, gegenüber. In dem zweiten Roman wird außerdem die Rivalität zwischen dem «gemeinschaftlich lebenden», koinobitischen Mönchtum und dem (mit dem höheren Sozialprestige besetzten) Einsiedlerleben, der sketischen Lebensweise, aufgegriffen.

146 Der Name lädt dazu ein, an die graue Eminenz der 1890er Jahre, den historischen Konstantin Petrovič Pobedonoscev, zu denken.

«Gott soll man nicht fürchten, Ihn soll man lieben. Und man soll auch die Kirche nicht fürchten, sondern lieben. Überhaupt ist es eine Sünde, wenn sich die Kirche mit der weltlichen Macht einlässt.»

«Worin besteht dabei die Sünde?», ärgerte sich Mitrofanij, wunderte sich aber noch mehr. «Wieso geht es Zavolžsk schlechter, wenn [der Gouverneur – Anmerkung des Verfassers] Anton Antonovič auf mich hört?»¹⁴⁷

Pobedins Inspektor Bubencov tritt im Roman dafür ein, ein auch kirchlich homogenisiertes Russland anzustreben:

Unser Reich ist groß, aber nicht stabil, weil die einen an Christus glauben, indem sich mit drei Fingern¹⁴⁸ bekreuzigen, die anderen mit zweien¹⁴⁹, dritte von links nach rechts¹⁵⁰, fünfte bekennen sich zu Jehova und lehnen Christus ab, sechste verehren überhaupt Mohammed. Man kann und soll auch auf andere Art denken, aber der Glaube muss bei einem Volk, das aus vielen Nationen besteht, und das eins sein will, ein einziger sein. Anderenfalls kommt Zwietracht auf, innere Fehde und ein Verfall der Sittlichkeit.¹⁵¹

Mitrofanij sieht sofort, dass die Einheit der Konfessionen und Religionen nur ein vorgeschobenes Ziel ist: «Ich nehme an, der Herr Oberprokureur verfolgt irgendwelche anderen Ziele, die nichts mit dem Glauben zu tun haben. Zum Beispiel die Einführung polizeilicher Leitungsmethoden in der geistlichen Sphäre.»¹⁵²

147 Акунин, *Пелагия и белый ...*, 2000, loc. cit., стр. 283: «Бога не бояться, Его любить надо. И надо чтоб церковь тоже не боялись, а любили. С земной властью же церкви сливаться и вовсе грех.

– Чем же это грех? – не столько рассердился, сколько удивился Митрофаний. – Чем Заволжску хуже от того, что Антон Антонович меня слушает?».

148 So die rituelle Fingerhaltung der offiziellen Kirche: Man legt Daumen, Zeige- und Ringfinger zusammen und schlägt das Kreuz von der Stirn zur Brust und von der rechten zur linken Schulter.

149 So die rituelle Fingerhaltung, die bis zur Reform 1653 üblich war und von den Altritualisten weitergepflegt wird: Daumen, Ring- und Kleiner Finger werden zusammengelegt, die Stirn, Brust und Schultern werden mit dem zusammengelegten Zeige- und Mittelfinger berührt.

150 So die Katholiken, bei denen die Fingerstellung nicht normiert ist.

151 Акунин, *«Пелагия и белый ...»*, 2000, loc. cit., стр. 50: «Держава наша велика, но неустойчива, потому что одни верят в Христа трехперстно, другие двуперстно, третьи слева направо, пятые признают Иегову, а Христа отвергают, шестые и вовсе поклоняются Магомету. Думать можно и должно по-разному, но вера у многонационального народа, который хочет остаться единым, должна быть одна. Иначе нас ждут раздор, междоусобица и полный крах нравственности.»

152 Акунин, *«Пелагия и белый ...»*, 2000, loc. cit., стр. 51: «Полагаю, что господин обер-прокурор преследует какие-то иные цели, к вере касательства не имеющие. Например, введение полицейских способов правления и в сферу духовную.»

Polizeidienste zu leisten, lehnt er ab – seine eigenen Ermittlungen (und die Beauftragung Pelagias) folgen anderen Motiven als der Staatsraison. Den Verstand bei der Lösung verzwickter Probleme einzusetzen, ist seine Leidenschaft. Er ist – ohne der entsprechenden Profession nachzugehen – ein Wissenschaftler, der sich für Ursachen, Wirkungen, Funktionen u. ä. interessiert. Entsprechend entfallen in seiner Bibliothek drei Viertel der Bestände auf weltliche Wissenschaften. Das übrige Viertel sind Werke zur Religion mit einem Schwerpunkt in der Theologie.

Dies ist nicht ohne Folgen für seine Einschätzung des Bösen. Vom Teufel spricht er als einer eigentlich überholten Denkfigur.¹⁵³ Wenn er selbst das Wort benutzt, dann metaphorisch (иносказательно). Explizit nennt er die Vorstellung von einem personalen Dämon einen Aberglauben: «Es gibt keinen Teufel, aber es gibt das Böse, das keine Gestalt hat und allgegenwärtig ist. Es versucht die Seelen.»¹⁵⁴ Das Böse resultiert seiner Meinung nach aus der menschlichen Schwäche. «Der Teufel ist mächtig, aber seine Macht ist nicht dauerhaft, denn sie beruht nicht auf den Vorzügen des Menschen, sondern auf seinen Fehlern, also nicht auf Kraft, sondern auf Schwäche. Normalerweise zerstört das Böse sich selbst, indem es sich von innen her auflöst.»¹⁵⁵

Daraus leitet Mitrofanij ab, dass die Arbeit an den moralischen Grundlagen einer Gesellschaft (zum Beispiel der Kampf gegen die Korruption) seine wichtigste Aufgabe ist, wichtiger als alle Askese – die er dementsprechend nicht mehr praktiziert – und als der Ritus. Dies ist der Punkt, an dem sich kirchliche und staatliche Interessen überschneiden (oder zumindest überschneiden sollten), und der die besondere Form der «Symphonia» in Zawalžsk begründet. Der Roman reduziert die Religion zwar nicht auf die Grundlegung einer Moral (im Sinne Kants), er legitimiert jedoch ihre öffentliche Präsenz über diese Funktion. Als besonders abstoßend empfindet Mitrofanij deshalb Bubencovs Vorgehen gegen die Zytjaken, weil es die Einstellungen der Öffentlichkeit zum Schlechten hin verändert hat: «[...] er tat ein zweites, noch schlimmeres: er erhob eine falsche Beschuldigung gegen ein ganzes Volk, er löste eine Woge von Hass und Intoleranz aus, veranstaltete eine schändliche und widerwärtige Jagd gegen Andersgläubige.»¹⁵⁶

153 Als Naina eine Szene macht, sagt er (mit vorsichtiger Distanzierung): «In alten Zeiten hätte man gesagt: In die junge Frau ist ein [oder der] Teufel gefahren [...]» (Акунин, *Пелагия и белый ...*, 2000, loc. cit., стр. 132: «В старину сказали бы: в юницу вселился бес, [...]»).

154 Акунин, *Пелагия и белый ...*, 2000, loc. cit., стр. 134: «Нет никакого беса, а есть зло, бесформенное и вездесущее, оно и искушает души.»

155 Акунин, *Пелагия и белый ...*, 2000, loc. cit., стр. 159: «Дьявол мощен, но мощь его непрочная, потому что зиждется не на достоинствах человека, а на его пороках, сиречь держится не на силе, а на слабости. Обыкновенно зло само себя и разрушает, рассыпаясь изнутри.»

156 Акунин, *Пелагия и белый ...*, 2000, loc. cit., стр. 268: «[...] сотворил другое, еще худшее: он возвел напраслину на целый народ, поднял волну ненависти и нетерпимости, устроил позорную и гнусную охоту на инаковерцев.»

Andererseits werden die Differenzen zwischen dem Bösen und dem Strafbaren klar herausgearbeitet. Pelagija weist gegen Ende des Buchs darauf hin: Man darf nicht Unrecht mit Unrecht ausrotten wollen. Selbst wenn eine Person als die Personifizierung des Bösen erscheint, darf sie dennoch nicht wegen einer Tat verurteilt werden, die sie nicht begangen hat. Mitrofanij ergängt:

Das [...] Böse ist ein ganz besonderes Böses. Es vergreift sich nicht an den Gesetzen, sondern an den menschlichen Seelen. Zu Gericht sitzen kann man über dieses Böse nicht, mit so etwas wird nur die Kirche Gottes fertig. Es ist die Aufgabe der Kirche, über das Böse zu wachen und es zu entlarven.¹⁵⁷

Die besondere Kompetenz des Geistlichen ist also sein Wissen um die Schwäche des Menschen und die Natur des Bösen. Pelagija mag sich aber nicht damit anfreunden, nur das Böse zu beobachten, sie setzt eher auf das Gute, das man im Menschen fördern kann.

Der dritte Roman des Projekts führt über die – in der Orthodoxie sowieso unübliche – Fixierung von Religion auf Moral hinaus, indem die Suche als solche in ihrer theologischen Dimension zum Thema wird. Der Krimi mutiert zum Roman eines Lebenswegs: Pelagija sucht nicht mehr einen Täter, sie sucht nach ihrem *Bräutigam* (und damit – als Nonne – auch sich selbst): Wo ist der, dem sie sich versprochen hat, für den sie ihre Sinnlichkeit bereithält? Wie kann sie ihm erfahrbar begegnen? In Übereinstimmung mit der Tradition der Mystik versucht Pelagija zunächst, sich in der Lektüre geistlicher Schriften und in der Unterweisung durch entsprechende lebende Autoritäten Gewissheit zu verschaffen. Sie konsultiert die Bibliothek über Höhlen und Hähne und lässt sich durch Erzbischof Mitrofanij aufklären. Sie lernt durch ihn, dass der Hahn, den sie bislang nur als dummen Vogel¹⁵⁸ betrachtet hatte, ein Christussymbol¹⁵⁹ sein kann.

Da der «Messias», dem sie sich schließlich anschließt, von sich behauptet, er sei schon einmal auf der Welt gewesen, aber ein anderer sei an seiner Stelle gekreuzigt worden, fällt das Kreuz als Zeichen für diesen Emmanuel weg, so dass der Hahn mit seiner Ambivalenz – dem Titel des Buches entsprechend –

157 Акунин, *Пелагия и белый ...*, 2000, loc. cit., стр. 283: «А [...] зло, оно особенное. Оно не столько на законы, сколько на человеческие души покушается. Судейским с таким злом не сладить, такое дело только Божьей церкви под силу. Долг церкви бдить за злом и разоблачать его.»

158 «Ein zänkischer dummer Vogel. Er tritt nur die Hühner und schreit sich die Kehle wund» (Акунин, *Пелагия и красный ...*, 2003, loc. cit., том 1, стр., 166: «Задирстая, глупая птица. Только кур топчет и глотку дерет»).

159 Vgl. dazu auch Franz, A.: *Tageslauf und Heilsgeschichte. Untersuchungen zum literarischen Text und liturgischen Kontext der Tagzeitenhymnen des Ambrosius von Mailand*. St. Ottilien: EOS, 1994, S. 161–173.

das wichtigste Symbol von Pelagijas eigenartiger Christussuche wird. Sie folgt eher ihrem Gefühl als ihrem theologischen Verstand, so wie sie auch in den vorausgehenden Romanen immer wieder Formen eines magischen Religionsverständnisses gezeigt hat. Sie zieht dem Prediger nach, obwohl sie nur sehr wenig von seiner Lehre weiß. Manuila-Emmanuel versucht, die christliche Überlieferung durch eine Lehre der Seelenwanderung zu überbieten, bei der Gott in der Seele eines jeden Einzelnen, ja dessen eigentliche Identität ist: ««[...] Übe keinen Verrat an dir selbst. Das heißt: übe keinen Verrat an Gott, denn er ist dein wahres ›Ich‹. Und wenn du dir selbst treu bist, wirst du dich schon dadurch retten.»»¹⁶⁰

Es ist das Wunderbare, das Pelagija anzieht, wozu auch die spezielle Höhlenerfahrung gehört: Die Höhle als Symbol der Geburt und des Todes wird für Pelagija zum Ausgangspunkt ihrer Suche nach dem «Wundermann» Manuila. Der Roman setzt die Höhlen darüber hinaus als Symbol für die Gleichberechtigung der religiösen Erfahrung ein: in dem TRACTATUS DE SPELUNCIS («Traktat über Höhlen») des (von Akunin erfundenen) Adal'bert Želannyj ist von 144 (12 × 12!) besonderen Höhlen die Rede, die den Übergang in eine andere Wirklichkeit ermöglichen und die überall auf der Welt verteilt sind.¹⁶¹ Im Umkehrschluss ist deshalb auch kein Land Gott besonders nah – eine Idee, die Pelagija selbst in Worte fasst, als der Erzbischof auf die russischen Nationalhelden geistlichen Stands verweist:

Jedes Volk hat seine Heimat, aber die Wahrheit ist für alle Menschen gemeinsam. Was es gut an Ihrem Peresvet? Natürlich ist er für das Moskauer Fürstentum und die Russen ein Held, aber Christus hat doch nicht nur für das Moskauer Fürstentum das Kreuz auf sich genommen und nicht nur für eine Nation, sondern für die ganze Menschheit.¹⁶²

Der Ermittler Dolinin deutet wegen der vielen konkurrierenden Glaubensüberzeugungen die Handlungszeit des Romans als Hochsaison der Seelenfänger und zitiert dabei Mt. 28, 11 («Viele falsche Propheten werden auftreten, und sie werden viele irreführen»). Pelagija führt das Zitat mit dem nächsten Vers weiter: «Und weil die Missachtung von Gottes Gesetz überhandnimmt, wird die Liebe bei vielen erkalten». Weil sie sich bei der Frage nach der erkalteten Liebe aufhält,

160 Akunin, *Пелагия и красный ...*, 2003, loc. cit., том 2, стр. 264: ««[...] Не изменяй себе. То есть не изменяй Богу, потому что Он – твое истинное ›я‹. И если будешь верен себе, то уже этим спасаешься.»»

161 Akunin, *Пелагия и красный ...*, 2003, loc. cit., том 1, стр. 159.

162 Akunin, *Пелагия и красный ...*, 2003, loc. cit., том 1, стр. 178: «Родина у каждого народа своя, а правда на всех людей общая. Что хорошего в вашем Пересвете? То есть для княжества Московского и русских он, конечно, герой, но Христос-то ведь не за княжество Московское на крест взошел и не за единую только нацию, а за все человечество.»

kommt sie nicht mehr bis zu den Versen 23 und 24, die sie hätten warnen können: «Wenn dann jemand zu euch sagt: ‹Seht, hier ist der Messias!› oder: ‹Da ist er!›, so glaubt es nicht! Denn es wird mancher falsche Messias und mancher falsche Prophet auftreten, und sie werden große Zeichen und Wunder tun, um, wenn möglich, auch die Auserwählten irrezuführen.»

8.5.5 PELAGIJA ... UND DER ŽENSKIJ DETEKTIV

Die Wahl einer Frau zur Ermittlerin kann im Kontext des in Russland seit 1996/1997 florierenden *Frauenkrimis* nicht als Zufall eingestuft werden. In der Tat tritt Akunin schon in seinem ersten *Provinz-Krimi* in eine Konkurrenz zu seinen schreibenden Kolleginnen:

Die intertextuellen Bezüge insbesondere zu Marininas Heldin Anastasija Kamenskaja sind sparsam dosiert, aber deutlich. Es ist zum Beispiel die Bezeichnung der Ermittlerin als «Maus» – mit der sich Marininas Heldin Anastasija Kamenskaja selbstironisch beschreibt. Wütend darüber, dass Pelagija sie der Tötung der Hunde überführt hat, nennt die Täterin Naina die Nonne eine «schwarze Maus»,¹⁶³ und der Photograph Podžio flüstert ihr, als sie sich als ihre Schwester verkleidet hat, ins Ohr: «Ihre Schwester Pelagija ist eine graue Maus, Sie dagegen sind eine feurige Löwin.»¹⁶⁴ Auch in *PELAGIJA I ČERNYJ MONACH* nennt eine Romanfigur (Lentočkin) Pelagija eine Maus, und zwar eine «durchtriebene».¹⁶⁵

Ähnlich wie Kamenskaja verkleidet sich Pelagija mit großem Erfolg, nur spielt sie nicht irgendeine Person, sie nimmt einfach wieder die Rolle an, in der sie vor ihrem Eintritt in das Kloster gelebt hat. Die Wahl einer Klosterschwester, die sozusagen ihr zweites Leben lebt, zur Heldin ermöglicht also einen «natürlicheren», wenn auch heiklen Rollenwechsel, da die Nonne eigentlich keine weltliche Identität mehr haben sollte. Pelagija hat demnach auch immer ein schlechtes Gewissen, weil ihr der Rollenwechsel Spaß macht. Und natürlich ist sie rothaarig: Einerseits erinnert das an Kamenskaja, wenn sie in die Rolle der *femme fatale* schlüpft. Andererseits hat das Rot noch eine andere Motivation: Auch bei der Nonne Pelagija schaut bisweilen eine rote Locke unter der Kopfbedeckung vor, und wenn sie sich unter der (behaupteten) Identität ihrer Schwester bewegt, sind die roten Haare zur Gänze sichtbar. Pelagija heißt dann Lisicyna (*lisa* oder *lisica*), was ‹Füchsin› bedeutet. Der (zumindest in der Geschichte der Fabel von der Antike bis vor wenigen Jahren geschlechtsneutral ge-

163 Akunin, *Пелагия и белый ...*, 2000, loc. cit., стр. 130: «черная мышка».

164 Akunin, *Пелагия и белый ...*, 2000, loc. cit., стр. 168: «Ваша сестра Пелагия – серая мышка, а вы – огненная львица.»

165 Akunin, *Пелагия и черный ...*, 2005, loc. cit., стр. 453: «[...] мышь пронрыливая.»

dachte) Fuchs steht für Klugheit und List, ist also ganz ursprünglich mit rotem Haar verbunden.

Die Erzählsituation ist in der Regel so gewählt, dass Pelagijas Denkbewegungen nicht geschildert werden. So muss sie nicht als «Computer auf zwei Beinen» oder auf ähnliche Art und Weise beschrieben werden. Der Leser wird meist nur mit dem Resultat des Denkprozesses bekannt gemacht, bei dem sie die Details der Vorgänge in der Regel besser erklären kann als die anderen Ermittler.

Mit der ermittelnden Klosterschwester als Heldin entzieht sich Akunin auch dem größten Teil der «Frauen-Fragen», etwa der Emanzipation. Wer sich in die Welt der Klöster zurückzieht, hat mit der Frage nach der Rolle der Frau in der Gesellschaft abgeschlossen. Gleichwohl zeigt der Schluss des ersten Romans, dass – unbeschadet des mangelnden Interesses Pelagijas an Publizität – hier ein Wahrnehmungsproblem der Gesellschaft vorliegt. Obwohl der Prozess zeigt, dass Pelagijas Rekonstruktion der Ereignisse stimmiger ist als die Metrofanij's, stürzt sich die Presse vermehrt auf den Erzbischof. Vielleicht weniger, weil er ein Mann ist, als ein Mächtiger.

In PELAGIJA I ČERNYJ MONACH wird die Genderperspektive noch einmal intensiviert, wenn Pelagija die Wahrnehmung der vor ihr auf die Insel geschickten Männer relativiert (und damit korrigiert). Erzbischof Mitrofanij schickt zunächst den jungen Spötter Lentočkin auf die Klosterinsel. Dieser schreibt einen höchst ironischen Brief, in dem er sich u. a. über die Arbeitsamkeit der Mönche auslässt: «[...] einfach die lebendige Verwirklichung des revolutionären Traums, den parasitären Klerikerstand zu gesellschaftlich nützlicher Arbeit zu zwingen.»¹⁶⁶

Als nach ihm der Polizeichef Lagranž die Insel besucht, fallen diesem sofort Zucht, Ordnung, Sauberkeit und Nüchternheit auf. Laut ihm gibt es keine Vagabunden oder Bettler: «In ganz Russland wird man sicher keine weitere so vorbildliche Stadt finden.»¹⁶⁷.

Der Konvertit Berdičevskij dagegen fühlt sich nicht so wohl. Nachdem der Abt ihm mitgeteilt hat, er sei als Jude – sogar als getaufter – nicht befugt, in den Angelegenheiten eines Klosters zu ermitteln, nimmt er die Ordnung eher als Bedrohung wahr:

Niemals in seinem Leben hatte Berdičevskij eine so schlimme ausweglose Einsamkeit gespürt als in diesem christlich-orthodoxen Paradies. War es überhaupt ein Paradies? [...] Versuch mal unter der Gewalt dieses Vater Vitalij, dieses Dunkelmanns und Kämpfers gegen Andersartige zu leben.

166 Akunin, *Пелагия и черный ...*, 2005, loc. cit., стр. 58: «[...] просто живое осуществление революционной мечты – принудить паразитическое кlerикальное сословие к обществу полезному труду.»

167 Akunin, *Пелагия и черный ...*, 2005, loc. cit., стр. 105: «Во всей России другого такого образцового города, пожалуй, и не сыщешь.»

In den Buchläden nur geistliche Literatur [...]. Kein Theater, kein Blasorchester im Park, kein, Gott bewahre, Tanzsaal. Dafür Essen ohne Ende. Essen und beten – das ist euer ganzes Paradies, schimpfte Matvej Bencionovič in Gedanken.¹⁶⁸

Im zweiten Teil des Romans reist Pelagija als Polina Lisicyna auf die Insel. Sie nimmt beides wahr, die Ordnung wie die Bedrohung. Das dritte Kapitel des zweiten Buchs – ihr Erkundungsgang durch die Insel – ist denn auch mit «Männerparadies»¹⁶⁹ (Мужской рай) überschrieben.

Neu-Ararat erschien der Lisicyna ein prächtiges Städtchen zu sein, vernünftig eingerichtet, aber gleichzeitig auch irgendwie unglücklich – oder, wie sie in Gedanken definierte, «erbärmlich». Nicht in dem Sinne, dass die Straßen verbaut oder die Gebäude ärmlich gewesen wären, hier war eher alles in Ordnung [...] «Erbärmlich» nannte Polina Andreevna die Stadt deshalb, weil sie ihr so freudlos vorkam, wie sie es von einem Kloster, das Gott nahe war, nicht erwartet hatte.¹⁷⁰

Pelagija hat einen «weiblichen» Zugang zur Religion, und der ist eher sinnlich-mystisch. Sie ist nach einer privaten Katastrophe ins Kloster eingetreten und wollte sich dem himmlischen Bräutigam widmen, der sie nicht wie ein irdischer enttäuschen würde. Das geistliche Leben aber fällt ihr schwer, weil sie – wie der Einsiedel Izrail' in PELAGIJA I ČERNYJ MONACH ihr von den Augen abliest – voller Zuneigung ist: «[...] in dir ist viel Liebe. Du bist ganz mit unverbrauchter Liebe angefüllt.»¹⁷¹ Folgerichtig fragt sie im nächsten (und letzten) Roman der Reihe auch nicht nach der theologischen Richtigkeit der Lehren Manuilas, sondern folgt dem Gefühl, ihn warnen und retten und mit ihm mitgehen zu müssen.

168 Akunin, *Пелагия и черный ...*, 2005, loc. cit., стр. 162/163: «Никогда в жизни Бердичевский не ощущал такого острого, безысходного одиночества, как в этом православном раю. Да и раю ли? [...] Поживи-ка под властью этакого отца Виталия, мракобеса и инакоборца. В книжных лавках только духовное чтение, [...]. Ни театра, ни духового оркестра в парке, ни, Боже сохрани, танцзала. Зато едален без счета. Поесть да помолиться – вот и весь ваш рай, мысленно злобствовал Матвей Бенционович.»

169 Akunin, *Пелагия и черный ...*, 2005, loc. cit., стр. 213.

170 Akunin, *Пелагия и черный ...*, 2005, loc. cit., стр. 215: «Новый Арарат показался Лисицыной городком славным, разумно устроенным, но в то же время каким-то несчастливым, или, как она мысленно его определила, «беденьким». Не в смысле обустройства улиц или скудости построек – с этим-то как раз все было в полном порядке: [...] «Беденьким» Полина Андреевна нарекла город оттого, что он показался ей каким-то очень уж безрадостным, не того она ждала от близкой к Богу обители.»

171 Akunin, *Пелагия и черный ...*, 2005, loc. cit., стр. 430: «[...] в тебе много любви. Ты вся ею, непотраченной, наполнена.»

Das Vertrauen auf das Gefühl in Verbindung mit einer scharfsinnigen Analyse der Fakten ist ihr großes Kapital bei der Aufklärung der Fälle. Erzbischof Mitrofanij gegenüber trumpft sie auf:

«Männer verlassen sich bei ihren Urteilen zu sehr auf das Sehen zu Ungunsten der anderen fünf Sinne.»
 «Vier», konnte Mitrofanij sich nicht zurückhalten zu verbessern.
 «Nein, Eminenz, fünf. Nicht alles, was es auf der Welt gibt, kann man mit Sehen, Hören, Tasten, Riechen und Schmecken erfassen. Es gibt noch einen Sinn, der keinen Namen hat, der uns dazu gegeben ist, damit wir Gottes Welt nicht nur mit dem Körper, sondern auch mit der Seele ertasten können. [...] Um herum und innen drin in unserer Welt gibt es eine zweite, unsichtbare [Welt], und vielleicht nicht nur eine. Wir Frauen fühlen diese besser als die Männer, weil wir uns weniger davor fürchten zu fühlen.»¹⁷²

Pelagija zieht daraus den allgemeinen Schluss, dass in bestimmten Situationen das Vertrauen auf das Gefühl Frauen zu den überlegeneren Ermittlerinnen macht: «Wo es etwas zu bauen gilt, oder besser noch: einzureißen, da haben Männer nichts ihresgleichen. Wenn man aber Geduld zeigen muss, Verständnis, oder möglicherweise sogar Mitgefühl, da ist es besser, die Sache einer Frau anzuvertrauen.»¹⁷³

Im Übrigen hält Pelagija die Verhaltensweisen, die auf das «starke» oder das «schwache» Geschlecht hinweisen, für strategisch. Da Frauen zum Beispiel wissen, dass Männer sie für schwach halten, fallen sie in Ohnmacht, um Männer zu einer bestimmten Verhaltensweise zu bewegen. In diesen Spielen der Geschlechter sind Frauen aber in der Regel auch die stärkeren Spielerinnen. Mehrere Gespräche Pelagijas mit Männern kommentiert der Erzähler unter diesem Gesichtspunkt des spielerischen Kampfs der Geschlechter. (Diese Ebene wird aber noch einmal von einer weiteren Metaebene überboten: Als Produkt der schriftstellerischen Phantasie eines Mannes ist Pelagijas Überlegenheit natürlich nur relativ).

172 Akunin, *Пелагия и черный ...*, 2005, loc. cit., стр. 28: «Мужчины в своих суждениях чересчур полагаются на зрение в ущерб прочим пяти чувствам.

– Четырем, – не преминул поправить Митрофаний.

– Нет, владыко, пяти. Не все, что есть на свете, возможно уловить зрением, слухом, осязанием, обонянием и вкусом. Есть еще одно чувство, не имеющее названия, которое даровано нам для того, чтобы мы могли ощущать Божий мир не только лишь телом, но и душой. [...] Вокруг и внутри нашего мира есть и другой, невидимый, а может, даже не один. Мы, женщины, чувствуем это лучше, чем мужчины, потому что меньше боимся чувствовать.»

173 Akunin, *Пелагия и черный ...*, 2005, loc. cit., стр. 33: «Где нужно что-нибудь построить, а еще лучше сломать – там мужчинам равных нет. Если же нужно проявить терпение, понимание, а возможно, и сострадание, то лучше доверить дело женщине.»

* * *

Betrachtet man die in der Reihe *Provinz-Krimi* gestaltete Welt als slavophile Alternative zu Fandorins Westlertum, so zeigt eigentlich nur die Handlung des ersten der drei Romane das Leben in der Provinz. Und dieses erscheint nur während dieser Zeit als eine erstrebenswerte Utopie. Die Utopie ist instabil, weil sie sich einer ebenso glücklichen wie seltenen Konstellation von geistlichen und weltlichen Autoritäten verdankt. Die Klosterinsel, auf der der zweite Roman spielt, zeigt schon die Züge einer Dystopie, die entsteht, wenn die religiösen Grundlagen autoritär-dogmatisch oder gar fanatisch werden. In dritten Roman zerfällt die Utopie. Akunin sympathisiert offensichtlich mit Leskovs literarischen Provinzialismus, während Dostoevskijs das Russentum vielfach idealisierende Romanwelt eher als ambivalent auftaucht.

Durch die Wahl einer Nonne als Ermittlerfigur knüpft Akunin einerseits Verbindungen zu der Tradition von Religion und Detektion in Krimi, aber auch zu Fragen von Staat und Kirche und zur religiösen Toleranz. Auf der anderen Seite stellt er die drei Romane in die Tradition des Frauenkrimis. Die Heldin ist eine sehr kompetente Ermittlerin, die sich zugutehält, dass sie auch auf ihre Gefühle hört. Von eben solchen Emotionen geleitet, folgt sie auf ihrem Lebensweg aber einem Mann, vor dem die Bibel warnt, er sei ein falscher Messias.

9 Schlussbetrachtungen

Das Feld der Kriminalliteratur, das in den vorherigen Kapiteln in chronologischer Richtung durchmessen wurde, erweist sich als groß, unüberschaubar für einen Einzelnen. In vielen Bereichen deutet sich noch viel wissenschaftlich unerschlossenes Neuland an, z. B. welche weiteren interessanten Subgenres es in den 1990er und 2000er Jahren jenseits des *Frauen-Krimis* und des postmodernen Krimis, wie ihn Akunin vertritt, gab. Dazu gehören die vielen Fernsehproduktionen der letzten 30 Jahre und die hier nur in einer Fußnote erwähnten Wirtschaftskrimis.

Trotz dieser Lücken, die für die letzten Jahrzehnte gelten, ergibt sich schon ein gewisser Überblick darüber, wie sich die Gattung in Russland seit ihren Anfängen entwickelt hat. Einerseits ist dieser Prozess ebenso Ausdruck der generellen kulturellen Entwicklung in Russland. Andererseits zeigen sich viele genrespezifische Aspekte, und zwar innerliterarische ebenso wie die gesellschaftspolitische. Erstere betreffen z. B. den unvermeidbaren ständigen Bezug zur Gattungsgeschichte mit ihren literarischen Helden, typischen Situationen und Erzählverfahren. Die gesellschaftliche Dimension ist allein schon dadurch unvermeidbar, dass bereits die Themen als *Kriminalgeschichten* gesellschaftlich und ggf. politisch bestimmt sind.

9.1 BELIEBTHEIT UND VIELFALT

Das Genre ist – um die botanische Metapher von Feld und Neuland fortzuführen – ein ursprünglich importiertes Gewächs, das sich schnell akklimatisiert und sich mit Elementen heimischer Gewächse gekreuzt hat. So hat das Genre immer wieder Anregungen aus anderen literarischen und filmischen Kulturen aufgenommen. Die Behauptung, das Genre sei der heimischen Kultur grundsätzlich fremd, es sei sozusagen ein invasives neobiotisches Gewächs, das man bekämp-

9 Schlussbetrachtungen

fen muss, tauchte in den sowjetischen Debatten der 1930er bis 1960er Jahre auf, fand aber bei den Liebhabern der Gattung keine Resonanz. Kaum durften in der Mitte der 1950er Jahre Krimis wieder erscheinen, fanden diese wieder eifrige Leser. Allein schon der Umstand, dass die russische Variante der Kriminalliteratur und des Kriminalfilms über die Jahrzehnte so viele Leser und Zuschauer gefunden hat, zeigt, dass das Genre bei diesen genauso beliebt ist wie bei den Rezipienten anderer Kulturen.

Die Beliebtheit der russischen Kriminalliteratur betrifft ganz besonders die Stoffe, die sich mit Themen rund um das eigene Land, die eigene Gesellschaft und auch die eigene Geschichte drehen. Das heißt im Umkehrschluss aber nicht, dass Detektiv-Sujets, die in anderen Ländern angesiedelt sind, nicht auch auf Interesse stießen. Die Texte der Klassiker des Genres wie Conan Doyle, Agatha Christie oder George Simenon sind durch Übersetzungen in Russland bekannt und werden auch in heimischen Produktionen verfilmt. Daneben finden auch zeitgenössische Autoren aus dem Ausland Leser, wobei aber immer eine große Nachfrage nach «Eigenem» bestehen bleibt. Auch das ist keine Besonderheit: Analoges lässt sich in vielen anderen Kulturen beobachten.

Der Spielcharakter, der der Gattung inhärent ist, führt dazu, dass der *detektiv* in der «künstlerischen», vor allem der experimentellen Literatur- und Filmproduktion generell sehr selten anzutreffen ist, und das gilt auch für Russland und die Sowjetunion. Die überwiegende Menge der Werke ist so gestaltet, dass sie ohne große Erschwernisse zu Unterhaltungszwecken rezipiert werden können. Zumindest vorrangig.

Literarische und filmische Werke sind, betrachtet man sie semiotisch, mehrfach funktionale Superzeichen, bei denen aber – je nach Epoche und ästhetischer Mode – die Schwerpunktsetzungen und Mischungsverhältnisse ihrer Funktionen variieren. Alle haben eine appellative Funktion, anders gesagt: Sie verfolgen den Zweck, den Leser und Betrachter zu fesseln, ihn auf die eine oder andere Art und Weise in Spannung zu halten. Eine besondere Eigenschaft des *detektivs* ist, dass diese Spannung im Vordergrund steht, während andere Funktionen, wie Expression oder Mimesis, zweitrangig werden. Die sowjetische Literaturtheorie sah sich seit dem Jahr 1934, als der Sozialistische Realismus zur Regelpoetik erklärt wurde, gezwungen, den Erziehungsauftrag in den Vordergrund zu rücken. Diesem Erbe verdankt sich der Umstand, dass der Begriff «Unterhaltungsliteratur» in der Sowjetunion einen negativen Beigeschmack hatte. Für die Literaturfunktionäre war die zentrale Aufgabe der Erziehung zum Sozialismus nicht auf dem Weg der Unterhaltung erfüllbar. Am Beispiel der Debatten um die Theorie des *detektivs* konnte gezeigt werden, dass die Emanzipation aus dieser Bestimmung zunächst nur in kleinen Schritten möglich war – aber immerhin war sie möglich.

Der Begriff «Unterhaltung» hat – auf Literatur und Film bezogen – seine negativen Konnotationen auch im postsowjetischen Russland nicht ganz verloren.

Dafür lassen sich verschiedene Gründe ausmachen. Zum einen beschreiben sich Autoren und Regisseure üblicherweise immer noch ganz traditionell als «Künstler», Genres gelten bestenfalls als Handwerk. Auf der anderen Seite stellen sich auch Russlands Literaturwissenschaftler und -kritiker nur sehr selten der Aufgabe, sich unpolemisch und systematisch mit der Unterhaltung auseinanderzusetzen, z. B. die Frage zu stellen, *wie* man sich eigentlich unterhält und ob es nicht nach Lesertypen spezielle Formen der Unterhaltung gibt. In der vorliegenden Studie war bei der Analyse der Texte Akunins davon ausgegangen worden, dass der literarisch gebildete Leser sich anders unterhält als der weniger gebildete. Diese Texte sind auf eine Leserschaft hin geschrieben, die sich auch dadurch unterhält, dass sie literarische und filmische Zitate und Anspielungen entschlüsseln kann.¹ Das ist anscheinend nicht jedermanns Sache.²

Zur Beschreibung der literarischen Landschaft der russischen Kriminalliteratur war in den theoretischen Vorüberlegungen Zimmermanns Modell des dreigeteilten Bogens³ vorgestellt worden, und es zeigt sich, dass dieses Modell ohne große Modifikationen die gängigen Varianten auch des russischen *detektiv* zu beschreiben in der Lage ist. Das Modell sieht zwischen zwei Punkten ein Kontinuum vor, auf dem sich zumindest drei große Bereiche identifizieren lassen: «ästhetisch anspruchsvolle Literatur», die «gehobene Unterhaltung» und die «Schema-Literatur».⁴

Einige – nur relativ wenige – Texte der russischen Kriminalliteratur rücken an den Pol heran, an dem sich die *hohe Literatur* sammelt. Es sind im Wesentlichen die, die den Anschluss an die ästhetische Avantgarde der Zeit suchen, in den letzten Jahrzehnten etwa die Postmoderne. Eine Möglichkeit dazu besteht zum Beispiel darin, die Differenz der Ästhetiken zum Thema zu machen, wie es bei Boris Akunin zu finden ist, als er Anton Čechovs ČАЈКА in einen *detektiv* umgearbeitet hat. Eine andere Möglichkeit haben die Brüder Vajner gewählt, als sie ihrem Ro-

1 Ein analoger Mechanismus muss für den sowjetischen *detektiv* angenommen werden, der eine politisch neugierige Leserschaft damit neugierig machte und unterhielt, dass er vorsichtig an gesellschaftliche Tabus rührte.

2 Mehrfach antworteten in den 2000er Jahren muttersprachliche Leser in Russland, die Krimis lasen, dem Verfasser auf seine Frage, ob sie auch Akunins Romane läsen, ja, aber die seien doch sehr anspruchsvoll.

3 Vgl. oben, Kap. 0.4: Zimmermann, *Schema-Literatur ...*; loc. cit.

4 Auch in Russland legt man meist eine Dreiteilung des literarischen Feldes zugrunde, die Terminologie ist jedoch in Bewegung. Die Schema-Literatur wird vielfach *Massenliteratur* (массовая литература) oder *Unterhaltungsliteratur* (развлекательная литература) genannt, die gehobene Unterhaltung *Belletristik* (беллетристика), und die dritte Gruppe einfach: *Literatur* (Литература). (Крижовецкая, О. М.: «Литература, Беллетристика, Массовая Литература: Проблема Дифференциации» // *Мир Русского Слова*. 2009. 2. 79–84).

9 Schlussbetrachtungen

man PETLJA I KAMEN' V ZELENOJ TRAVE eine Kriminalstruktur gaben, in ihren Intentionen aber weit über die für das Genre übliche fallspezifische Modellierung der gesellschaftlichen Wirklichkeit hinausgingen. Ähnlich auch Viktor Astaf'ev mit PEČAL'NYJ DETEKTIV, der im Titel den Milizroman aufruft, zentrale Elemente desselben aber vernachlässigt, um Beschreibungen des sozialen Umfelds einfließen zu lassen. Alle drei genannten Werke sind Produkte der Perestrojkazeit, bzw. der ersten postsowjetischen Dekade.

Am anderen Ende des Kontinuums befindet sich die Literatur, die in relativ einfacher Sprache verfasst und mit wenig komplizierten Sujets versehen ist. Historisch sind diese am reinsten durch die *Pinkertons* vertreten, aber auch in den Serienproduktionen der Gegenwart finden sich die hochgradig schematisierten Texte. Ein wichtiges Indiz dafür sind die «Schreibfabriken», in denen ungenannte Autoren Texte nach Vorgaben schreiben. Das Schema hat hier eine reale Gestalt in den Vorgaben, an die sich die Autoren zu halten haben. Die Schreibfabrik ist zu unterscheiden von den schon lange bekannten *Ghostwritern*, die für vielbeschäftigte Menschen Reden oder andere Beiträge schreiben – zum Beispiel die Memoiren eines Generalsekretärs. Die Fabriken dagegen liefern ein genormtes kulturelles Produkt, dem zwar ein Autornamen zugeordnet wird, dieser ist aber oft nur fiktiv.

Die meisten Texte der russischen Kriminalliteratur bewegen sich im Bereich der «gehobenen Unterhaltung», d. h. irgendwo zwischen den beiden Extremen. In diesem Bereich stecken hinter den Autorennamen physische Personen, die, indem sie ihre Helden immer wieder einsetzen, eine oder mehrere Serien⁵ entwickeln. Obwohl die Vorgaben aus dem Innenministerium bis in Details gingen – wofür man viele Anhaltspunkte, aber keine Dokumente finden kann –, lassen sich schon seit den 1950er Jahren bei den einzelnen Autoren deutliche Unterschiede finden. Diese betreffen nicht nur die Positionierung zu den internationalen Traditionen des Genres, die Autoren setzten auch die Forderungen nach positiven Helden unterschiedlich um, experimentierten auf verschiedene Weise (aber immer vorsichtig) mit der Erzählweise, vor allem aber ließen sie die aktuellen gesellschaftlichen Debatten auf unterschiedliche Weise in den jeweiligen Text einfließen.

Den Texten lassen sich nur wenige Hinweise auf die Persönlichkeiten oder die Biografien der Autoren selbst entnehmen. So findet man zum Beispiel keine Hinweise darauf, dass Georgij Vajner 1990 in die USA, Leonid Slovin 1994 nach Israel und Boris Akunin 2015 nach Großbritannien auswandern würden. Gleichwohl gibt es, was die Elemente angeht, mittels derer die außerliterarische gesell-

5 Ist diese etabliert, können spezialisierte Zuarbeiter die Serie weiterführen – auch gegen die Intention des Autors, wenn dieser sich seinen Namen nicht hat patentieren lassen. Der Name des ursprünglichen Autors bleibt als eine Art «Markenzeichen».

schaftliche Wirklichkeit in die Texte aufgenommen wird, deutliche Unterschiede zwischen den Autoren.

9.2 DIE «WIRKLICHKEIT»

Wie bereits mehrfach erwähnt, gehört ein einfacher, der Wahrscheinlichkeit der Alltagserfahrungen verpflichteter Realismus zu den Grundlagen der Gattung allgemein. Dieser Realismus verpflichtet die Autoren zwar nicht zu seriösen Beschreibungen von gesellschaftlichen Umständen oder zu vernünftigen Erklärungen von Motiven für kriminelles Handeln. Er ermöglicht es aber.

Deshalb fließen sehr viele Informationen über den Alltag der beschriebenen Personen und somit der russischen Gesellschaft in den *detektiv* ein. Diese haben unterschiedliche Funktionen.

Eine dieser Funktionen ist, eine Garantie für die Wahrscheinlichkeit der Handlung zu bieten. Als Hintergrund für das Außergewöhnliche (wie das Verbrechen, die Heldentaten der Helden, ...) wird die Welt so beschrieben, wie für den russischen Leser gewöhnlich erscheint.

Bei anderen Details der beschriebenen Welt wird sichtbar, ob und wie sehr diese dem ideologisch geprägten Selbstbild der Sowjetunion entspricht. Die sowjetischen Autoren mussten sich ja nicht an den Wünschen des Innenministeriums, dessen Presseabteilung vor allem das Bild der Milizionäre vorschrieb, orientieren. Auch das allgemeine Selbstbild der Gesellschaft war verpflichtend. Während der sowjetischen Jahrzehnte war zum Beispiel die Berufstätigkeit der Frauen eine Selbstverständlichkeit, die sich aus der Ideologie ergab. Deshalb wurden im sowjetischen *detektiv* Frauen, die nur als – zumal verwöhnte – Hausfrauen lebten, zumindest verdächtig, häufig schon ein wenig kriminell dargestellt. Ob und in welchem Umfang in den sozialistischen Jahren überhaupt solche Frauen unter den Nebenfiguren auftauchen, zeigt an, wie weit der Autor die Staatsideologie aktiv mittrug. Mit dem Ende des Sozialismus verliert diese Gruppe der Nebenfiguren infolge der schrittweisen Befreiung aus den ideologischen Mustern ihr negatives Image. Nun war die Berufstätigkeit zwar häufig weiter eine wirtschaftliche, aber keine ideologische Notwendigkeit mehr.

Andererseits lässt sich anhand der Kriminaltexte auch beobachten, welche Positionen die Autoren, zumindest indirekt, in den damals jeweiligen aktuellen sozialen Debatten bezogen. Das zeigt sich zum Beispiel anhand der Anfang der 1960er Jahre geführten Diskussionen um die Stalinzeit. Während Semenov den Sohn eines NKVD-Generals zum Verbrecher machte, ließ Adamov das Schicksal der Volksfeinde in das Reich der Lüge verbannen.⁶ Deutlich konnte man auch

6 S. o. Kap. 3.1.1.

9 Schlussbetrachtungen

bei Leonov die Unterstützung der Perestrojka-Politik erkennen. Die damals besonders intensive Kampagne gegen den Alkoholismus, ging bei mehreren Autoren so weit, dass der Leser – tauchte ein Gewohnheitstrinker auf – schon wusste, dass dieser verdächtig ist und sich in der Regel auch etwas zu Schulden kommen lassen hat – die Frage war nur, ob er für das gerade relevante Verbrechen verantwortlich war.

Mit dem Wandel der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen im Laufe der Zeit wurden die Möglichkeiten größer, die Gattung als Medium der Gesellschaftskritik zu nutzen, da nicht mehr so viel «Schönfärberei» der Wirklichkeit verlangt wurde. Es konnten nicht nur realistischere Verbrechen geschildert werden, sondern auch das Versagen der Staatsorgane, bzw. deren Korruption. Der aufklärerischen Intention sind aber Grenzen gesetzt. Zum einen ist es der Gattung inhärent, dass zumindest *eine* Instanz der Detektion dem Leser sympathisch sein sollte, damit er den Text bis zum Ende liest. Daran haben sich zum Beispiel Slovin und Vajner in dem Roman *НА ТЕМНОЙ СТОРОНЫ ЛУНЫ* gehalten. Dieser Held darf zudem nicht zu oft erfolglos sein. Die Häufung gesellschaftlicher Missstände mag von einem gebildeten und politisch engagierten Leser als mutiger Realismus geschätzt werden, der politisch weniger wache Leser wird schnell von «Schwarzfärberei» (чернуха) sprechen, die sein Wohlbefinden stört. Durch die Figur Čistjakov hat Marinina einem solchen angenommenen Leser das Wort gegeben: «[...] der völlige und unwidersprochene Sieg des Guten über das Böse – das ist nicht typisch für unsere heutigen Zustände. Doch genau darüber will ich lesen. Zur Stärkung des Kampfgeistes.»⁷

Während sich die politischen Veränderungen der russischen Gesellschaft auch in den Werken widerspiegeln, betreffen jedoch die tiefgreifendsten Veränderungen in der russischen Geschichte des Genres die Helden.

7 Marinina, «*Не мешайте ...*», 2000, loc. cit., стр. 257/258. (Siehe oben S. 240): «[...] безоговорочная победа добра над злом – это не типическое для наших сегодняшних условий. Вот я про это и хочу читать. Для поддержания боевого духа.»

9.3 DIE HELDEN

Он жив, он среди нас как прежде
 Тот рыцарь, коего воспел
 Лилиенкрон, а после Рильке
 А после – только я посмел
 Вот он идет на пост свой строгий
 Милицанер в своем краю
 И я пою его в восторге
 И лиры не передаю
 (Дмитрий Александрович Пригов⁸)

Der sowjetische *detektiv* verdankt sein «zweites Leben» dem Umstand, dass die Miliz nach 1953 eines neuen Images bedurfte. Dementsprechend stand die Schilderung der Kriminalisten und anderer Polizeieinheiten als ehrlicher, sympathischer, mutiger, hilfsbereiter, ideologisch gefestigter ... Zeitgenossen im Zentrum der Aufmerksamkeit. Nach einer kurzen Zeit des Experimentierens war der geeignete Typus gefunden. Dieser entwickelte sich in den folgenden drei Jahrzehnten zwar fort, er war aber immer ein in ein Kollektiv eingebundener Vertreter der Staatsmacht.

Milizionäre, die dem positiven Bild nicht entsprachen, gab es in dieser Konstruktion jeweils nur in der Vergangenheit. Von ihnen trennt sich das Kollektiv. Aber auch bei der Schilderung der Vergangenheit in den historischen Krimis blieb der unsympathische und herzlose Vertreter der Staatsmacht die große Ausnahme.

Die Aufgabe des Genres, den Ruf der Milizionäre zu pflegen, war so offensichtlich, dass Dmitrij Prigov sie in dem oben zitierten Gedicht von 1979 verspotten konnte. Und tatsächlich begann Ende der 1980er Jahre eine Phase, in der die Miliz differenzierter dargestellt wurde, vor allem aber wurden Fälle von Bestechlichkeit nicht mehr grundsätzlich ausgeschlossen. In der Regel war es aber nicht die Kriminalliteratur, die Verfehlungen in der Miliz publik machte, sondern der Journalismus. Anfang der 1990er Jahre bemängelten Kritiker öfter die Diskrepanz zwischen dem immer noch reichlich positiven Erscheinungsbild der Ermittler in den Romanen und deren Image in den journalistischen Medien.

Dass Privatpersonen in sowjetischen Krimi nicht die zentrale Ermittlerfunktion innehaben konnten, war eine Funktion der gesellschaftlichen Verhältnisse. Der fundamentale Etatismus, der Privatinitiativen per se verdächtig erscheinen

8 [http://wikilivres.ru/Апофеоз_Милицанера_\(Пригов\)](http://wikilivres.ru/Апофеоз_Милицанера_(Пригов)) [31.10.2023] «Er lebt, er ist in unserer Mitte / Der Ritter, dessen hohen Rang / erst Liliencron, und später Rilke / und später nur noch ich besang // Da sieht man ihn auf Posten schreiten / Den strengen Milizionär / ich schreite singend hinterher / Und meine Leier reiche ich nicht weiter.» (Prigov, Dmitri: *Der Milizionär und die anderen*. Übs. Günther Herd und Sascha Wonders. – Leipzig: Reclam, 1992, S. 15).

9 Schlussbetrachtungen

ließ, blieb aber auch nach den sowjetischen Jahrzehnten die Regel, so dass Privatdetektive auch später eher die Ausnahme bildeten. Den Anfang hatte Sergej Ustinov bereits im Jahr 1985 gemacht, als er einen ermittelnden Journalisten, der parallel zu dem beamteten Kriminalisten ermittelt, zum Helden machte. Aber schon in seinem nächsten Roman war der Held wieder nach dem bekannten Muster, wenn auch nicht fest angestellt, für die Miliz tätig. Interessanterweise gibt Nikolaj Leonov seinem Helden Gurov eine kleine Karriere als Sicherheitschef eines großen kommerziellen Unternehmens (начальник службы безопасности крупной коммерческой структуры) gerade zu dem Zeitpunkt (1994), als die Inflation in Russland extrem hoch war und die Gehälter der Kriminalisten nicht mitwuchsen. Die schmalen und oft über Monate ausbleibenden Gehälter (1995) sind in jenen Jahren in vielen Kriminalgeschichten ein Thema. Auch Leonid Slovin schreibt seit 1994, beginnend mit *Отстрел* («Der Vertrieb»), Romane über Privatermittler, in der Regel ist es Motorin, Mitarbeiter des von Rembo (Рэмбо) geleiteten Bewachungs- und Ermittlungsunternehmens Lions⁹ (Лайонс). Wenn bei Marinina Privatermittler auftauchen, wird in der Regel nicht erwähnt, aus welchen Gründen sie diesen Beruf ergriffen haben.

Der einzige, der den Wechsel seines Helden vom Staatsbeamten zum Privatermittler begründet, ist Boris Akunin. Fandorin erklärt zwar seinen Verzicht auf eine weitere Beförderung mit dem Hinweis, ihm sei ein «Privatleben» (частная жизнь) wichtig, dem Entschluss ging aber eine Zeit der inneren Distanzierung von der Politik voraus.

Seit den 1920er Jahren wurden viele Romane und Erzählungen russischer Autoren verfilmt. Es ist einer der gängigsten Wege, einem Sujet zu größerer Popularität zu verhelfen. Dabei kommt es bisweilen zu größeren Abweichungen zwischen Buch und Film – nicht selten ein Verfahren, die Eigenständigkeit der Medien zu betonen. Außerdem unterstreicht diese Herangehensweise auch den Spielcharakter der Gattung, wenn das Spiel ein anderes Ende finden kann.

Dass durch Verfilmungen ein literarischer Held ein gewisses Eigengewicht erhält, wie dies mit der Figur «James Bond – 007» der Fall ist, trifft nur auf Akunins Fandorin zu. Anfang der 2000er Jahre entstand auch eine Website mit Texten und Bildern und dem ersten Provinz-Krimi wurde ein Computerspiel nachempfunden.¹⁰ Eine Zeitlang konnte man im Internet Merchandising-Produkte erwerben, zum Beispiel T-Shirts mit Schriftzügen in Russisch und Japanisch. Diese

9 Die in Wikipedia veröffentlichte Biographie Slovins führt auf, dass der Autor selbst Anfang der 1990-er Jahre aus finanziellen Nöten in einer Firma «Lions», die von einem ehemaligen Milizionär geleitet wurde, als Berater mitarbeitete.

10 http://www.akunin.ru/knigi/pelagia/pelagia_i_belyi_buldog/pitomnik/ [31.10.2023].

Phänomene verschwanden aber schnell seit Akunin als Kritiker der Wahlmanipulationen von 2012 und der Krim-Annexion von 2014 öffentlichen Anfeindungen ausgesetzt war und deshalb seinen Wohnsitz ins Ausland verlegte. Der Krieg Russlands gegen die Ukraine, den Akunin scharf verurteilte, trieb die *damnatio memoriae* weiter voran: der Verlag musste die Zusammenarbeit mit ihm einstellen, und auch Akunins Bücher sind den meisten russischen Buchhandlungen verschwunden.

Der Mainstream der Kriminalgeschichten, die nach 2000 entstanden sind, ist noch nicht untersucht. Es wäre interessant zu erfahren, ob die seitdem erfolgte Stärkung der «Machtvertikalen» auch Veränderungen im Bild des Ermittlers nach sich gezogen hat. Und ob sich die seit 2012 beobachtbare Verstärkung des patriotischen Themas auch im *detektiv* finden lässt. Schließlich: Ob die Ukraine und der gegen sie geführte Angriffskrieg zum Thema gemacht wird, wie es sich in der zeitgenössischen Lyrik¹¹ und vor allem der Popkultur¹² beobachten lässt. Für die in Westeuropa nach 1945 unüblich gewordene Verwendung von Kriminellen an der Front wurde vor allem die von Evgenij Progožin kommandierte «Wagner-Miliz» bekannt, möglicherweise wird sie aber auch von den regulären Streitkräften praktiziert. Da nicht alle, die nach der Kontraktzeit ihre Truppe verlassen, so geläutert sind wie die Romanfigur Levčenko in *ÈRA MILOSERDIJA* von den Brüdern Vajner, steht die russische Polizei vor dem Problem gegen «Kriegshelden» vorgehen zu müssen, sobald diese wieder straffällig werden. Das ist laut Presseberichten schon mehrfach vorgekommen.¹³ Entsprechend warnt die Frauenrechtlerin Alena Popova vor den Folgen für die Gesellschaft.

Krimis sind – auch gegen den Strich gelesen – eine interessante Lektüre.

11 Saweljew, I.: «Die bösen Jungs werden Russland retten», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. Juli 2023, S. 11.

12 Franz, N.: «Popkultureller Putinismus. Russlands «Schamane» rockt für Vaterland und Krieg», in: *Osteuropa*, 2023, Heft 12, S. 217–234.

13 Schmidt, F.: «Schuld und keine Sühne. Russische Mörder kehren als begnadigte ‹Helden› aus dem Ukrainekrieg zurück.» In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. November 2023.

10 Bibliographie

I. BEITRÄGE ZUR RUSSISCHEN LITERATUR, SPEZIELL DER KRIMINALLITERATUR IN WESTEUROPÄISCHEN SPRACHEN

- Anonym: «Bond girl» // https://en.wikipedia.org/wiki/Bond_girl [31.10.2023]
- Anonym: «Vorwort», in: Besuglow, Anatoli/Klarow, Juri: *Der Mord am Bahndamm*. Moskau: Progreß (Ипорпеcc), 1981, S. 7.
- Anonym: *Nat Pinkerton, Der König der Detectivs. Ein Verbrechernes im Wolkenkratzer*. (Bd. 77). Dresden: Roman-Verlag, um 1900.
- Anweiler, Oskar: «Erziehungs- und Bildungspolitik», in: Anweiler, Oskar/Ruffmann, Karl-Heinz (Hg.): *Kulturpolitik der Sowjetunion*. Stuttgart: Kröner, 1973, S. 1–144.
- Arnold, Armin/Schmidt, Joseph: *Reclams Kriminalromanführer*. Stuttgart: Reclam, 1978.
- Arnold, Armin: *Sherlock Holmes auf der Hintertreppe*. Bonn: Bouvier, 1981
- Binder, Eva/Engel, Christine: «Assa», in: Dies. (Hg.): *Eisensteins Erben. Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka (1953–1991)*. Innsbruck: Universität, 2002, S. 282–287.
- Boden, Doris: «Russian <world-class> Literature: Russian Detective Novels since the 1990s», in: *Narodna umjetnost: Croatian journal of ethnology and folklore research*, 46 (2009), № 1, S. 51–60. (URL: <https://hrcak.srce.hr/file/61511>) [31.10.2023]
- Brecht, Berthold: «Über die Popularität des Kriminalromans», in: Vogt, Jochen (Hg.): *Der Kriminalroman*. München: Fink, 1971, S. 315–321.
- Brooks, Jeffrey: *When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Fiction 1861–1917*. Princeton: University Press, 1985.
- Buchlob, Paul G./Becker, Jens P.: *Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*. Darmstadt: WB, 1983.

- Campbell, A. J. C.: «Plays and Playwrights», in: *Survey*, 46 (1963), S. 72–73.
- Chandler, Raimond: *The Simple Art of Murder*. Boston: Houghton Mifflin, 1950.
- Cheauré, Elisabeth: «Russland im Strudel des Verbrechens. Geschichte und nationale Identität in Krimis von B.[oris] Akunin», in: Barbara Korte/Sylvia Paletschek (Hg.): *Geschichte im Krimi. Beiträge aus den Kulturwissenschaften*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2009, S. 183–204.
- Christie, Agatha: *The Murder of Roger Ackroyd*. London: Fontana ed., ¹⁸1978.
- Domogalla, Anna: «Rosyjska powieść kryminalna XX–XXI wieku. (Wokół przemian gatunkowych). A Russian criminal novel of the 20th and 21st centuries. (Around genre changes)», in: *Ruscystyczne Studia Literaturoznawcze*, 20 (2008), S. 71–83.
- Dralyuk, Boris: *Western Crime Fiction Goes East. The Russian Pinkerton Craze 1907–1934* (= Russian History and Culture, Vol. 11). Leiden/Boston: Brill, 2012.
- Dubin, Boris: «Männlichkeitsprobe. Zur soziologischen Poetik des neues russischen Aktionsromans», in: Bock, Ivo/Schlott, Wolfgang/Trepper, Hartmunte (Hg.): *Kommerz, Kunst, Unterhaltung. Die neue Popularkultur in Zentral- und Osteuropa*. (= Analysen zur Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa. Bd. 13). Bremen: Ed. Temmen, 2002, S. 125–141.
- Eco, Umberto: «Le strutture narrative in Fleming», in: Idem: *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*. Milano: Bompiani, 1978a, S. 145–184.
- Eco, Umberto: *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*. Milano: Bompiani, 1978b.
- Eco, Umberto: *Il nome della rosa*. Milano: Mondadori, 1980.
- Eco, Umberto: *Postille a Il nome della rosa*. Milano: Mondadori, 1983.
- Engel, Christine: «Abschied von einem Mythos. Funktionswandel des gegenwärtigen sowjetischen Literatursystems», in: *Osteuropa*. 41 (1991), S. 381–846.
- Engel, Christine: «Frühe russische Detektivgeschichten», in: Frieß, Nina/Huber, Angela (Hg.): *Investigation – Rekonstruktion – Narration. Geschichten und Geschichte im Krimi der Slavia*. Potsdam: Universitätsverlag, 2019, S. 49–68.
- Finke, Beatrix: *Erzählsituationen und Erzählperspektiven im Detektivroman*. Amsterdam: Gruner, 1983.
- Franz, Ansgar: *Tageslauf und Heilsgeschichte. Untersuchungen zum literarischen Text und liturgischen Kontext der Tagzeitenhymnen des Ambrosius von Mailand*. (= Pietas Liturgica. Studia 9). St. Ottilien: Eos, 1994, S. 161–173.
- Franz, Norbert P.: *Moskauer Mordgeschichten. Der russisch sowjetische Krimi 1953–1983*. Mainz: Liber, 1986.
- Franz, Norbert P.: «Die russische Kriminalliteratur in den Jahren 1924 und 1925», in: *Zeitschrift für slavische Philologie*. 48 (1988), S. 91–110.

- Franz, Norbert P.: «Drama na ochote» – eine Parodie?, in: Kluge, Rolf-Dieter (Hg.): *Anton P. Čechov: Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985*. (= Opera Slavica. N. F. Bd. 18). Wiesbaden: Harrassowitz, 1990, Bd. I, S. 3–16.
- Franz, Norbert P.: «Vom Logos zum Mythos: Die Christusfigur in Čingiz Ajtmatovs Roman «Placha»». in: Erwin Wedel et al. (Hg.): *Neueste Tendenzen in der Entwicklung der russischen Literatur und Sprache; Probleme in Forschung und Lehre. Materialien des Internationalen MAPRJaL-Symposiums Regensburg 19.–21. Oktober 1989*. (= Hamburger Beiträge für Russischlehrer; Bd. 39). Hamburg: Buske, 1992, S. 23–38.
- Franz, Norbert P./Chlebnikov, Boris: *Čingiz Ajtmatov* (= schreiben andernorts; Bd. 5). München: text & kritik, 1993.
- Franz, Norbert P.: *Lexikon der russischen Kultur*. Darmstadt: WB, 2002.
- Franz, Norbert P.: «Perežitki prošlogo? Die «Wende» im postsozialistischen Kriminalroman», in: Surynt, Izabela; Zybura, Marek (Hg.): *Die «Wende». Die politische Wende 1989/90 im öffentlichen Diskurs Mittel- und Osteuropas*. Hamburg: DOBU Verlag, 2007. S. 342–356.
- Franz, Norbert P.: «So, Sie meinen also, es gibt ihn nicht?» *Der Teufel in der russischen Literatur*. Potsdam: Universitätsverlag, 2019. [Open access: <https://doi.org/10.25932/publishup-42971>]
- Franz, Norbert P.: «Who shot K. G.? Akunin ermittelt», in: Nohejl, Regine/Setzer, Heinz (Hg.): *Anton P. Čechov – der Dramatiker. Drittes internationales Čechov-Symposium Badenweiler im Oktober 2004*. München-Berlin: Verlag Otto Sagner, 2012, S. 501–512.]
- Franz, Norbert P.: *Der russisch-sowjetische Kriminalfilm. Filmographie. Teil 1: 1918 bis 1979*. (= Wulff, Hans J./Kaczmarek, Ludger (Hg.): Medienwissenschaft: Berichte und Papiere, Nr. 206). http://berichte.derwulff.de/0206_21.pdf. 2021. 54 S.
- Franz, Norbert P.: *Der russisch-sowjetische Kriminalfilm. Filmographie. Teil 2: 1980 bis 1991* (= Wulff, Hans J./Kaczmarek, Ludger (Hg.): Medienwissenschaft: Berichte und Papiere 208). https://berichte.derwulff.de/0208_22.pdf. 2022. 93 S.
- Franz, N.: «Popkultureller Putinismus. Russlands «Schamane» rockt für Vaterland und Krieg», in: *Osteuropa*. 2022, S. 217–234.
- Gelinsky, Katja: «Sie adelte das Geld. Tod der inoffiziellen First Lady New Yorks: Brooke Astor», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2007, 14. Aug.
- Gemba, Holger: ««Der traurige Detektiv». Anmerkungen zum russischen Krimi der 80er Jahre», in: Althaus, Bettina et al. (Hg.): *Porta Slavica. Beiträge zur slavistischen Sprach- und Literaturwissenschaft*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1999, S. 107–119.

- Glauser, Friedrich: «Offener Brief über die ‹Zehn Gebote für den Kriminalroman›», in: Idem: *Dada, Ascona und andere Erinnerungen*. Zürich: Arche, 1976, S. 155–165.
- Goscilo, Helena: «Big-buck books. Pulp fiction in post-Soviet Russia», in: *Harri-man Review*. Vol. 12 (1999/2000), № 2/3, S. 6–24.
- Grass, Karl: *Die russischen Sekten* (2 Bd.), Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1966 (¹1907–1914).
- Grossman, Joan Delaney: *Edgar Allan Poe in Russia. A Study in Literary Influence*. Würzburg: Jal, 1973.
- Günther, Hans: *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*. Stuttgart: Metzler, 1984.
- Hägi, Sara: «Aleksandra Marinina und ihre Krimis», in: *Osteuropa*. 50 (2000), S. 304–310.
- Hielscher, Karla: «Ablösung eines Literaturmodells oder Ende der Literatur?» in: *Osteuropa*. 44 (1994), S. 309–319.
- Hingley, Ronald: *Russian Writers and Soviet Society, 1917–1978*. London: Methuen, 1981.
- Holm, Kerstin: «Marilyns Erbinnen. Blondinen bevorzugen Juwelen: Die russischen Frauen wissen, wer ihre besten Freunde sind», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2006, 19. Juli, S. 38.
- Kasper, Karlheinz: «Das literarische Leben in Rußland 1998. Erster Teil: Favoriten, Provokateure und Trendsetter», in: *Osteuropa*. 49 (1999), S. 452–469.
- Kasper, Karlheinz: «Die Poetik eines Bestsellers im Rußland von heute. Aleksandra Marininas Roman *Smert' i nemnogo ljubvi* (Tod und ein bißchen Liebe)», in: Cheauré, Elisabeth (Hg.): *Kunstmarkt und Kanonbildung. Tendenzen in der russischen Kultur heute*. (Bd. 42). Berlin: Arno Spitz, 2000, S. 201–218.
- Kasper, Karlheinz: «Место и значение Серапионовых братьев в процессе обновления русской прозы», in: Wedel, Erwin et al. (Hg.): *Probleme der russischen Gegenwartssprache und -Literatur in Forschung und Lehre. Materialien des Internationalen MAPRJAL-Symposiums Marburg, 8.–10. Okt. 1985*. Hamburg, 1986, S. 215–237.
- Koenen, Gerd/Hielscher, Karla: *Die schwarze Front. Der neue Antisemitismus in der Sowjetunion*. Reinbek: Rowohlt, 1991.
- Ladenthin, Volker: «Aufklärung vor der Aufklärung. Literarische Detektive im Mittelalter», in: Arnold, Armin (Hg.): *Sherlock Holmes auf der Hintertreppe*. Bonn: Bouvier, 1981, S. 82–113.
- Lunc, Lev: *Zaveščanie carja*, изд. Schriek, Wolfgang. München: Sagner, 1983.
- Mehnert, Klaus: *Über die Russen heute. Was sie lesen, wie sie sind*. Stuttgart: DVA, 1983.

- Mélat, Hélène: «Le roman policier russe: L'exemple d'Alexandra Marinina», in: *La Revue russe*. 13 (1998), S. 25–38.
- Menzel, Birgit/Lovell, Stephen (Hg.): *Reading for Entertainment in Contemporary Russia. Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*. München: Otto Sagner, 2005.
- Menzel, Birgit: «Reflections on High and Popular Literature in Late and Soviet Russia», in: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. VII (2000), S. 423–432.
- Menzel, Birgit: «Formen und Funktionen postsowjetischer Popularliteratur», in: Cheauré, Elisabeth (Hg.): *Kunstmarkt und Kanonbildung: Tendenzen in der russischen Kultur heute*. Berlin: Spitz, 2000, S. 219–242.
- Messac, Régis: *Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique*. Paris: Champion, 1929.
- Mierau, Fritz: «Ein roter Pinkerton», in: Schaginian, Marietta: *Mess Mend oder Die Yankees in Leningrad*. Gießen: Anabas, 1987, S. 7–16.
- Müller, Wolfgang G.: «The Erudite Detective: A Tradition in English and American Detective Fiction», in: *Sprachkunst*. XVII (1986), S. 245–262.
- Nepomnyashchy, Catharine Theimer: «Markets, Mirrors, and Mayhem: Aleksandra Marinina and the Rise of the New Russian Detektiv», in: Barker, Adele Marie (Hg.): *Consuming Russia: Popular Culture, Sex and Society since Gorbachev*. Durham (NC): Duke University Press, 1999, S. 161–191.
- Nepomnyashchy, Catharine Theimer: «Televizing Aleksandra Marinina: The Representation of Crime in Post-Soviet Russia», in: *Die Welt der Slaven: internationale Halbjahresschrift für Slavistik*. 48 (2003), S. 313–320.
- Olcott, Anthony: *Russian Pulp: the «detektiv» and the Russian Way of Crime*. Lanham (MD): Rowman & Littlefield Publishers, 2001.
- Olshevska, Anna: «Eine Welt von Frauen für Frauen. Frauenkrimis in Russland heute», in: Dies. (Hg.): *Realitäten*. (Bd. 4). Bochum: Institut für Deutschlandforschung/Lotman-Institut für russische und sowjetische Kultur, 2004, S. 109–130.
- Oschlies, Wolf: *Jugendkriminalität in Osteuropa. Deutungen, Dynamik, Daten*. Köln – Wien: Böhlau, 1979.
- Oulanoff, Hongor: *The Serapion Brothers*. The Hague – Paris: Mouton, 1966.
- Peters, Jochen-Ulrich: «Realisme sans rivages? Zur Diskussion über den sozialistischen Realismus in der Sowjetunion seit 1956», in: *Zeitschrift für slavische Philologie*, Bd. XXXVII (1974), S. 291–324.
- Raddatz, Fritz: *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in 3 Bänden*. Hamburg: Rowohlt, 1971.
- Rawlinson, Patricia: «Russian Organized Crime: A Brief History», in: Williams, Phil (Hg.): *Russian Organized Crime: The New Threat?* Portland: Frank Cass & Co., 1997, S. 28–52.

- Révész, László: *Justiz im Ostblock. Richter und Strafrecht*, (Bd. XV). Köln: Verl. Wissenschaft und Politik, 1967.
- Ruffmann, Karl-Heinz: *Sowjetrußland. Struktur und Entfaltung einer Weltmacht*. Lausanne: Rencontre, 1969.
- Russell, Robert: «Red Pinkertonism»: An Aspect of Soviet Literature in the 1920s» in: *Slavonic and East European Review*. Vol. LX, 1982, №. 3, S. 390–410.
- Saweljew Igor: «Die bösen Jungs werden Russland retten», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 17. Juli 2023, S. 11.
- Schaginian, Marietta: *Dollar, Jim: Mess mend oder Die Yankees in Leningrad*. Berlin: Neuer Deutscher Verlag, 1925.
- Schmid, Wolf: «Thesen zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartsprosa», in: *Wiener Slavistischer Almanach*. (Bd. 4), 1979, S. 55–93
- Schmid, Wolf: *Puškins Prosa in poetischer Lektüre: die Erzählungen Belkins*. München: Fink, 1991.
- Schmidt, Friedrich: «Schuld und keine Sühne. Russische Mörder kehren als begnadigte ›Helden‹ aus dem Ukrainekrieg zurück.» In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. November 2023.
- Schriek, Wolfgang: «Его душа будет завязана в узле жизни», in: Lunc, Lev (Hg.): *Zaveščanie carja*, изд. Schriek, Wolfgang. München: Sagner, 1983, S. 9–40.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay*. Frankfurt/M.: Athenaion, 1975.
- Schwartz, Matthias: «Sherlock Holmes als Untersuchungsrichter. Zu den Auseinandersetzungen um sowjetische Detektivliteratur in einer ›krimilosen Zeit‹ (1930–1952)», in: Frieß, Nina/Huber, Angela (Hg.): *Investigation – Rekonstruktion – Narration. Geschichten und Geschichte im Krimi der Slavia*. Potsdam: Universitätsverlag, 2019, S. 69–94.
- Schwartz, Matthias: *Expeditionen in andere Welten: sowjetische Abenteuerliteratur und Science-Fiction von der Oktoberrevolution bis zum Ende der Stalinzeit*. Köln u. a.: Böhlau, 2014.
- Segre, Cesare: *Le strutture e il tempo*. Torino: Einaudi, 1974.
- Sproede, Alfred: «Rechts- und Justizkritik im frühen osteuropäischen Kriminalroman», in: Frieß, Nina/Huber, Angela (Hg.): *Investigation – Rekonstruktion – Narration. Geschichten und Geschichte im Krimi der Slavia*. Potsdam: Universitätsverlag, 2019, S. 13–48.
- Steininger, Alexander: «Die Wahrheit der Partei in die Massen tragen. Bemerkungen zur sowjetischen Kulturpolitik», in: *Osteuropa*. 26 (1976), S. 162–168.
- Suerbaum, Ulrich: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart: Reclam, 1984.
- Todorov, Tsvetan: «Typologie de roman policier», in: *Paragone – letteratura*. 202 (1966), S. 314. [Übersetzung ins Deutsche: «Typologie des Kriminalromans», in: Todorov, Tsvetan: *Poetik der Prosa*. Frankfurt/M.: Athenaion, 1972].

- Trepper, Hartmute: «Alexandra Marinina: Pionierin auf dem bekannten Terrain des russischen Milizromans», in: Bock, Ivo/Schlott, Wolfgang/Trepper, Hartmute (Hg.): *Kommerz, Kunst, Unterhaltung. Die neue Popularkultur in Zentral- und Osteuropa*. Bremen: Ed. Temmen, 2002, S. 143–160.
- Trepper, Hartmute: «Die neuen Frauenkrimis in Rußland», in: Engel-Braunschmidt, Annelore et al. (Hg.): *Mord hat Konjunktur. Zeitgenössische Kriminalliteratur aus Nordosteuropa*. Kiel: Landeszentrale für politische Bildung, 2001, S. 47–52.
- Trepper, Hartmute: ««Unschuldige Draufgängerinnen». Geschlechterarrangement in den Frauenkrimis von Tat'jana Poljakova», in: Cheauré, E./Heyder, C. (Hg.): *Russische Kultur und Gender Studies*. Berlin: Spitz, 2002, S. 357–376.
- Trofimova, Elena: «Die Romane Aleksandra Marininas im Kontext der heutigen russischen Kultur», in: Cheauré, Elisabeth/Heyder, Carolin (Hg.): *Russische Kultur und Gender Studies*. Berlin: Spitz, 2002, S. 339–356.
- van Dine, S. S. (= Willard Huntington Wright): «Twenty Rules for Writing Detective Stories» (1928) // <https://www.speedcitysistersincrime.org/ss-vandine---twenty-rules-for-writing-detective-stories.html> [15.11.2023] (dt.: van Dine, S. S.: «Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivromanen», in: Vogt, Jochen (Hg.): *Der Kriminalroman*. München: Fink, 1971, S. 143–147).
- von Geldern, James/Stites, Richard: *Mass Culture in Soviet Russia. Tales, Poems, Songs, Movies, Plays, and Folklore, 1917–1953*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995.
- von Timroth, Wilhelm: *Russische und sowjetische Soziolinguistik und tabuisierte Varietäten des Russischen*. München: Sagner, 1983.
- Wellershoff, Dieter: «Vorübergehende Entwirklichung. Zur Theorie des Kriminalromans», in: id.: *Literatur und Lustprinzip*. Essays. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1973, S. 77–138.
- Williams, Phil: *Russian Organized Crime: The New Threat?* Portland: Frank Cass & Co, 1997.
- Woroguschin, Boris: «Vorwort», in: Besuglow, Anatoli/Klarow, Juri: *Das Ende des Chitrow-Marktes*. Moskau: Progreß (Ипорпеcc), 1978, S. 8
- Zegel, Sylvain: «A l'est du nouveau dans le roman policier ...», in: *Le Figaro Littéraire*, Nr. 970 (19.–25. Nov. 1964), p. 4 [engl.: «Whodunit – soviet style», in: *Atlas* (New York), Vol. 9, Nr. 5 (May 1965), S. 309–310].
- Zimmermann, Hans Dieter: *Schema-Literatur. Ästhetische Norm und literarisches System*. Stuttgart: Kohlhammer, 1979.
- Zink, Andrea: «Spiel mit der Geschichte. Die Krimis von Boris Akunin», in: *Ost-europa*. 56 (2006), S. 109–120.

II. DIE RUSSISCHSPRACHIGEN DEBATTEN UM DEN EINHEIMISCHEN KRIMI

1908

Пантарей: «Заметка о сыскной литературе» // *Московский еженедельник*. 1908, № 42, стр. 55–58.

Чуковский, Корней: «Нат Пинкертон и современная литература» (1908), в кн.: тот же: *Собрание сочинений в 15 томах*; том 7: *Литературная критика. 1908–1915*. Предисловие и комментарии Е. Ивановой. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003, стр. 25–62. Переработанная версия: Чуковский, Корней: «Нат Пинкертон», в кн.: тот же: *Собрание сочинений в 6-ти томах*. – Москва: Художественная литература, 1965–1969, том 6, стр. 117–147.

1912

Мезьер, Августа: «О литературе приключений – «сыщицкой» и «разбойничей» и почему к ней влекло и еще влечет читателя» // *Обзор книг и журналов. Приложение к Народному журналу*. 1912, № 9, стр. 33.

1921

Бухарин, Николай: «Подрастающие резервы и коммунистическое воспитание» // *Правда*, 1921, 25 нояб.

1922

Бухарин, Николай: «Коммунистическое воспитание молодежи в условиях Нэп'а (Доклад на V Всероссийском съезде РКСМ)» // *Правда*, 1922, 14 окт.

1924

Шкловский, Виктор: «Новелла тайн» (1924), в: тот же: *Теория прозы*, Ленинград: Федерация, ²1929, стр. 129–142.

1925

Динамов, Сергей: «Авантюрная литература наших дней» // *Красная молодежь*. 1925, № 6/7.

1933

Рожков, П[етр?]: «О социалистическом реализме» // *Новый мир*. 1933, № 9, стр. 187–215.

1934

- Горький, Максим: «Доклад А. М. Горького о советском литературе» // *Первый Всесоюзный Съезд Советских Писателей. 1934. Стенографический отчет*. Москва: Советский писатель, 1934.
- Жданов, Андрей: «Речь секретаря ЦК ВКП (б) А. А. Жданова» // *Первый Всесоюзный Съезд Советских Писателей. 1934. Стенографический отчет*. Москва: Советский писатель, 1934.
- Калецкий, Павел: «Пинкертоновщина», в: *Литературная энциклопедия*. Москва: Издательство Коммунистической Академии, 1929–1939, том 8.

1952

- [Редакция]: «Преодолеть отставание драматургии» // *Правда*, 1952. № 98 (7 апр.).
- Митричев, Степан Петрович/Тарасов-Родионов, Петр Игнатьевич (ред.): *Криминалистика*. Москва: Юридическая литература, 1952.

1953

- [Редакция]: «Детективная литература» // *Большая советская энциклопедия*. 2- изд. – Москва: БСЭ, 1949–1958, том 14, стр. 129.
- Беляев, В.: «Книги о бдительности» // *Комс. правдв*. 1953. №, (3 нояб.), стр. 3.
- Ерофеев, П.: «Героические образы» // *Пограничник*. 1953. № 7 (15 апр.), стр. 76–80.
- Коротеев, В[асилий?]: «Что мешает развитию приключенческой литературы» // *Литературная газета*, 1953, № 135 (14 нояб.).
- Полевой, Борис: «Приключенческий жанр в кино» // *Правда*. 1953, № 282 (22 нояб.).
- [Редакция]: «Что мешает развитию приключенческой литературы. Читатель продолжает разговор» // *Литературная газета*, 1953, № 147 (12 дек.).
- Скоморохов, П.: «Тема бдительности в советской художественной литературе» // *Знамя*. 1953, № 4, стр. 162.

1954

- Абрамов, Федор: «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе. Литературные заметки», // *Новый мир*. 1954, № 4, стр. 210–231.
- Внуков, Н[иколай?].: «В защиту любимого жанра. Письмо в редакцию» // *Лит. газета*. 1954. № 121 (9 окт.), стр. 2.
- Дружинин, Владимир: «Дорогу романтике!» // *Лит. газета*. 1954. № 99 (19 авг.), стр. 3.
- Платонов, В.: «Некоторые вопросы литературной критики» // *Звезда*. 1954, № 12, стр. 148–159.

Скоморохов, П.: «Образ пограничника в художественной литературе» // *Пограничник*. 1954, № 13 (10 июля), стр. 66–77.

1955

Дружинин, Владимир: «Заметки о приключенческом жанре» // *Звезда*. 1955, № 4, стр. 128–133.

Крючкин, М.: «Больше хороших книг о милиции» // *Советская милиция*, 1955, № 2.

Томан, Николай: «Использовать возможности жанра» // *Комсомольская правда*. 1956, № 123 (26 мая), стр. 3.

Тушкан, Георгий: «О литературе смелой мечты и героических приключений» // *Знамя*. 1955, № 7, стр. 182–187.

1956

Васильев, А.: «По методам Шерлока Холмса. Письмо в редакцию» // *Лит. газета*, 1956, № 36 (24 марта).

Омбыш-Кузнецов, Сергей Осипович: «Книги приключений и фантастики» // *Сибирские огни*, 1956, № 2.

Шейнины, Лев: «Больше книг в «Мире приключений»» // *Комсомольская правда*, 1956, № 180 (1 авг.).

1957

Алексеев, Михаил: «Как я писал приключенческую повесть. Из горестных воспоминаний» // *Лит. газета*. 1957, № 93 (3 авг.), стр. 2.

Березарк, Илья: «Наша приключенческая литература» // *Нева*. 1957, № 1, с. 169–199.

Громов, Н.: «Увлекательное чтение» // *Огонек*, 1957, № 22.

Дружинин, Владимир: «Нуждается в защите (Воспитывать, звать к подвигу!)» // *Литературная газета*, 1957, № 70 (11 июня).

Ефимов, Владимир/Косолапов, Самуил.: «Нет, не такой должна быть наша приключенческая литература» // *Молодой коммунист*, 1957, № 11.

Жвания, Вахтанг: «Читатель и приключенческая книга» // *Литературная Грузия*, 1957, № 6.

Кожухова, Ольга: «Серая романтика (Воспитывать, звать к подвигу!)» // *Литературная газета*, 1957, № 70 (11 июня).

Поступальская, Мария: «На переднем крае» // *Литературная газета*, 1957, № 70 (11 июня).

[Редакция] «[Без заголовка]» // *Литературная газета*, 1957, № 70 (11 июня).

Собелев, Лев: «О приключенческой книге» // *Комсомольская правда*, 1957, № 132 (6 июня), стр. 4.

Холендро, Дмитрий: «Своя тема, свое слово» // *Литературная газета*, 1957, № 69 (8 июня).

Шапошников, Владимир: «Темы, ожидающие писателя. Заметки адвоката» // *Дон*, 1957, № 5.

1958

Адамов, Аркадий: ««Детектив» и правда жизни» // *Литературная газета*, 1958, № 78 (1 июля).

[Редакция]: «Совещание по приключенческой и научно-фантастической литературе» // *Литературная газета*, 1958, № 80 (5 июля).

Бадигин, Константин: «О приключенческой литературе» // *Литература и жизнь*. 1958, № 80 (5 июля), стр. 2.

Журавина, О.: «Нам нужна романтика» // *Дальний восток*, 1958, № 4.

Ларин, С.: «Встреча со старым знакомым» // *Москва*, 1958, № 1.

Литвинов, Владимир/Стариков, Дмитрий. «О жанре или о теме?» // *Литературная газета*, 1958, № 83 (12 июля).

Озеров, Виталий: «Живые люди или раскрашенные марионетки» // *Юность*, 1958, № 4.

Побединский, М.: «О жанре детектива» // *Литература и жизнь*. 1958, № 37 (2 июля), стр. 1.

Полищук, Ян: «Сиамские близнецы» // *Литературная газета*, 1958, № 41 (5 апр.).

[Редакция]: «Увлекательно, а не развлекательно ...» // *Сибирские огни*, 1958, № 11.

[Редакция]: «Читатель продолжает разговор (Воспитывать, звать к подвигу!)» // *Литературная газета*, 1958, № 13 (30 янв.).

Успенский, Лев: «Приключения языка. О языке приключений и научно-фантастической литературы» // *Звезда*, 1958, № 9.

Черкасский, Михаил: «Реплика о детективе» // *Молодой Ленинград*, 1958.

Черкасский, Михаил: «Читатель ждет героя» // *Юность*. 1958, № 11, стр. 77–80.

1959

Елкин, Анатолий: «Куда идет писатель Шпанов?» // *Комсомольская Правда*, 1959, № 68 (21 марта).

Ковалева, Л.: ««Дайте лучше про шпионов ...»» // *Лит. газета*. 1959, № 69 (2 июня), стр. 2.

Лавров, Александр: «Трудности детектива» // *Литература и жизнь*. 1959, № 78 (1 июля), стр. 2.

Твардовский, Александр: «Главная тема» // *Литературная газета*, 1959, № 67 (28 мая).

Чуковский, Корней: «Слушайте Уитмена!» // *Литературная газета*, 1959, № 61 (20 мая).

1960

- Аношкина, Вера Н.: *Советская приключенческая литература послевоенного периода*. – Москва: Б. И., 1960.
- Балашихин, В./Филатова, А.: «Троллейбусная литература» // *Молодая гвардия*, 1960, № 5.
- Борщаговский, Александр: «Чтобы все прочли ...» // *Лит. газета*. 1960, № 146 (10 дек.), стр. 4 и 6.
- О фантастике и приключениях. Материалы Всероссийского совещания по научно-фантастической и приключенческой литературе. Москва, 1958. (О литературе для детей; выпуск 5). Ленинград: Детгиз, 1960. [Содержит среди прочих:
стр. 285–288: Адамов, Аркадий: «За книги, активно вторгающиеся в жизнь»
стр. 289–196: Бадигин, Константин: «Жизнь требует».
стр. 224–228: Балашихин, В./Филатов, А.: «Троллейбусная литература».
стр. 259–261: Гребнев, Григорий: «Поближе к житейской правде»
стр. 308–314: Лавров, Александр/Лаврова, Ольга: «Бить пережитки метко и наверняка».
стр. 297–304: Немцов, Владимир: «Героем может быть любой».
стр. 305–307: Пальман, Вячеслав: «Книга должна учить бдительности».
стр. 277–284: Томан, Николай: «Что такое детективная литература?»
стр. 277–284: Тушкан, Георгий: «Литература героических приключений»]

1961

- Мартьянов, Сергей: «Мы – за приключения» // *Простор*, 1961, № 2.
- Правление Московской организации Союза писателей РСФСР: «Н. Н. Шпанов» (некролог) // *Литературная газета*, 1961, № 119 (5 окт.), стр. 4.
- Рябинин, Борис: «Приключение? Да, и поинтереснее ...» // *Урал*, 1961, № 1.

1962

- [Редакция]: «Бесконфликтности <теория>» // Сурков, Алексей Александрович (изд): *Краткая литературная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1962, том 1, стр. 577–580.
- Данчич, Алиса: «Чего не хватает детективному жанру?» // *Звезда*, 1962, № 6.

1963

- Адамов, Аркадий: «Героическая профессия» // *Известия*. 1963, № 223 (18 сент.), стр. 4.

1964

- Адамов, Аркадий: «Тайна детектива» // *Комсомольская правда*, 1964, № 135 (10 июня), стр. 4.
- Вишневецкая, Инна: «Романтике детектива – жить» // *Комсомольская правда*, 1964, № 76 (31 мар.).
- Елкин, Анатолий: «Подвиг сильных или «мадридские страсти»?» // *Литературная газета*, 1964, № 45 (14 апр.).
- Жукова, Римма: «Нет такой романтики» // *Комсомольская правда*. 1964, № 119 (22 мая), стр. 5.
- [Редакция] «Письма в редакцию» » // *Комсомольская правда*. 1964, № 119 (22 мая), стр. 5.
- Тихонов, Я. «Люди строгой профессии» (Пьеса Юлиана Семенова в Московском драматическом театре имени Пушкина) // *Театральная жизнь*, 1964, № 3.
- Турбин, Владимир: «Апокрифы нашего времени» // *Молодая гвардия*. 1964, Выпуск 1, № 8, стр. 282–299.

1965

- Перельман, Марк: «Развлекательная литература и научный сотрудник» // *Фантастика 1965*. Москва: Мол. гвардия, 1965, стр. 256–264.

1966

- Адамов, Аркадий: «Зарубежный детектив» // *Иностранная литература*. 1966, № 10, стр. 203–210.
- Андреев, Кирилл: «Любите ли вы приключения?» // *Литературная газета*, 1966, № 3 (6 янв.).
- Вайсерберг, Марк: «Судьба жанра» // *Звезда востока* (Ташкент), 1966, № 10.
- Кузнецов, Анатолий: «... а критика пока молчит» // *Литературная газета*, 1966, № 12 (27 янв.).
- Никулин, Лев: «Все решает талант» // *Литературная газета*, 1966, № 21 (17 фев.).
- Рысс, Евгений: «Литература или кроссворд?» // *Литературная газета*, 1966, № 9 (20 янв.).
- Трауберг, Леонид: «Вперед, в мир приключений!» // *Литературная газета*, 1966, № 21 (17 фев.).
- Туровская, Мая: «И. О. Героя – Джеймс Бонд» // *Новый мир*. 1966, № 9.
- Янская, И.: «Бегущие по волнам» // *Литературная газета*, 1966, № 111 (27 сент.).

1968

- Кузнецов, А. «Морщины на лицах. О загадочной эпидемии, поразившей многие «толстые» журналы» // *Литературная газета*, 1968, № 39 (25 сент.).
- Марченко, А.: «Героическое дело требует героическое слово» // *Пограничник*, 1968, № 21.
- [Редакция]: «Детектив: Противники и доброжелатели. Что думают наши читатели» // *Литературная газета*, 1968, № 43 (23 окт.).

1969

- Адамов, Аркадий: «Детектив: развлечение или исследование жизни?» // *Литературная газета*, 1969, № 2 (8 янв.).
- Адамов, Аркадий: «Магистрالی любимого жанра» // *Литературная газета*, 1969, № 25 (18 июня).
- Виноградов, В./Фетисов, Т.: «Каким быть детективу?» // *Неделя*, 1969, № 22.
- Ефремов, Иван: «Да, ради приключений!» // *Литературная газета*, 1969, № 11 (12 марта).
- Чапчачов, Федор: «Герои тайной войны» // *Октябрь*, 1969, № 1.

1970

- Липатов, Виль: «Не детективная схема, а жизненная реальность! Проблема положительного героя. Писатель полемизирует с читателем И. Соколовым» // *Литературная газета*, 1970, № 25 (17 июня).
- Рысс, Евгений: «Книги Аркадия Адамова». // Адамов, Аркадий: *Круги по воде*. Москва: Молодая гвардия, 1970.
- Соколов, Игорь: «Читательское письмо» // *Литературная газета*, 1970, № 25 (17 июня).

1971

- Анджапаридзе, Георгий: «Богачи-филантропы и белые «мерседесы». Что и как мы переводим» // *Литературная газета*, 1971, № 4 (20 янв.).
- [Редакция]: «Детектив: без скидок на жанр» // *Литературная газета*, 1971, № 7 (10 фев.).
- [Редакция]: «Детектив: удачи, просчеты, уроки» // *Литературная газета*, 1971, № 17 (21 апр.).
- [Редакция]: «В защиту жанра. Письмо в редакцию» // *Огонёк*. 1971, № 40 (2 окт.).
- Далекий, Николай: «Граф Монте-Кристо и Ленка из 8-го «Б»» // *Литературная газета*, 1971, № 46 (10 нояб.).
- Ильина, Наталия: «Загадки без разгадок» // *Литературная газета*, 1971, № 41 (6 окт.).

Литератор: «... и литературно-художественный!» // *Литературная газета*, 1971, № 39 (22 сент.).

Наумова, Г.: «Детектив требует внимания» // *Нева*, 1971, № 7.

Рысс, Евгений: «Жанр невиновен!» // *Литературная газета*, 1971, № 17 (21 апр.).

Семенов, Юлиан: «Без всяких скидок ...» // *Литературная газета*, 1971, № 17 (21 апр.).

Соболевская, Ю.: «Подросток и приключенческая книга» // *Библиотекарь*, 1971, № 8.

1972

[Редакция]: «Детектив: и социальность, и художественность» // *Литературная газета*, 1972, № 3 (19 янв.).

Воронов, Вл. «Труд человечный» // *Литературная газета*, 1972, № 41 (11 окт.).

Нудельман, Рафаил Эльевич: «Детективная литература» // *Большая советская энциклопедия*. 3-е изд. Москва: БСЭ, 1970–1978, том 8 (1972).

Ревич, Всеволод: «Запретить или объяснить?» // *Семья и школа*, 1972, № 7.

Филюшкина, Светлана: «Детектив требует внимания» // *Подъем*, 1972, № 3.

1973

[Редакция]: «Читатель продолжает разговор ... (О «детективе»)» // *Литературная газета*, 1973, № 30 (25 июля).

Ардаматский, Василий. «Еще раз о «детективе»» // *Литературная газета*, 1973, № 19 (9 мая).

Ковский, Вадим: «Без скидок на жанр» // *Литературное обозрение*, 1973, № 2.

Модестова, Наталия А.: *Комиссар Мегрэ и его автор: Социально-психологический детектив Жоржа Сименона*. Киев: Издательство киевского университета, 1973 (²1990).

Назаренко, Вадим: «Загадка детектива» // *Молодая гвардия*, 1973, № 9.

Чапчахов, Федор: «Детектив: границы, возможности, цели» // *Литературная газета*, 1973, № 15 (11 апр.).

1974

Адамов, Аркадий/Ильина, Наталия: «Детектив: Игра и жизнь» // *Литературная газета*, 1974, № 26 (26 июня).

Бочаров, А.: «Кольцо к кольцу» // *Литературная газета*, 1974, № 12 (20 марта).

Зубковский, В.: «Приключенческая повесть – жанр особенный» // *Детская литература*, 1974, № 9.

- Исарова, Лариса: «И популярный, и серьезный! Полемиические заметки о современном детективе» // *Литературная газета*, 1974, № 14 (3 апр.).
- Назаренко, Вадим: «Наследники Одиссея» // *Молодая гвардия*, 1974, № 9.
- Савицкий, Николай: «Формула успеха» // *Искусство кино*, 1974, № 2.
- Сидоров, Евгений: «С Гомером наперевес» // *Литературная газета*, 1974, № 42 (16 окт.).

1975

- Адамов, Аркадий: «Бывают ли хорошие черти? Детектив – пути и перепутья» // *Литературная газета*, 1975, № 31 (30 июля).
- Адамов, Аркадий: «Тайнственный материк» // *Литературная Россия*, 1975, № 48 (28 нояб.).
- Анджапаридзе, Георгий: «Зигзаги белых лимузинов» // *Литературная газета*, 1975, № 13 (26 мар.), стр. 4–5.
- Вулис, Абрам: «Парадоксы детектива» // *В мире книг*, 1975, № 10.
- Друзина, Марина: «Дитектив – игра умов или искусство?» // *Литературное обозрение*, 1975, № 1.
- Ильина, Наталия: ««Палитра красок», или Автор и критик современного детектива» // *Вопросы литературы*. 1975, № 2.
- Ковский, Вадим: ««Я надеюсь, что книга хорошая ...» (Снова о детективе)» // *Вопросы литературы*, 1975, № 7.
- Ковский, Вадим: «Правила «игры» или игра без правил» // *Литературная газета*, 1975, № 20 (14 мая).
- Райнов, Богомил: «За фасадом «сладкой жизни»» // *Литературная газета*, 1975, № 35 (27 авг.).
- Чуваков, Вадим: «Н. Шпанов» // *Краткая литературная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1975, том 8.
- Шайтанов, Игорь: «Литературные мечтания детектива» // *Литературное обозрение*. 1975, № 9.

1976

- [Редакция]: «Правда или вымысел? Беседа ведущих мастеров детективного жанра на очередном заседании за круглым столом Недели» // *Неделя*, 1976, № 33.
- Адамов, Аркадий: «О советском детективном романе» // *Вопросы литературы*, 1976, № 9.
- Бритиков, А[натолий] Ф[едорович]: «Детективная повесть в контексте приключенческих жанров» // в кн.: Ковалев, В. А. (изд.): *Русская советская повесть 20–30х годов*. Москва: Наука, 1976.
- Исарова, Лариса: «Противник или союзник?» // *Литературная газета*, 1976, № 15 (14 апр.).

- Костенко, В. И.: «О детективной литературе» // *Труды Высшей следственной школы МВД СССР*, выпуск 12 (Волгоград, 1976, стр. 154–164.)
- Чайковская, Ольга: «О чем плакала Рукояткина? Вместо рецензии на повесть Ст. Родионова «Допрос»» // *Литературная газета*, 1976, № 25 (23 июня).
- Шайтанов, Игорь: «О детективе» // Книпович, Е. и др. (изд.): *Молодые о молодых*. Сборник литературно-критических статей молодых критиков. Москва: Молодая гвардия, 1976.
- Энтин, В.: «Литература без детектива?» // *В мире книг*, 1976, № 3.
- Яхонтов, Андрей: «Романтика, подвиг, мечта» // *Литературная газета*, 1976, № 5 (4 фев.).
- Яхонтов, Андрей: «Инспектор МУРа и скрипка Страдивари» // *Литературная газета*, 1976, № 52 (29 дек.).

1977

- Балахонов, Виктор: «О Сименоне – не в последний раз» // *Литературное обозрение*. 1977, № 9.
- Домбровский, Юрий: «Начало пути» // *Новый мир*. 1977, № 4, стр. 264–268.
- Имерманис, Анатолий/Урбан, Адольф: ««Несущие плоскости» сюжета. От детектива к политическому роману» // *Литературное обозрение*. 1977, № 5.
- Сафонов, Н.: «Сименон и другие» // *Литературное обозрение*. 1977, № 3.
- Смирнов, В.: «Жанр, нужен всем» // *Поединок*. Сборник. Вып. 3. Москва, 1977.
- Шайтанов, Игорь: «Непокорная интрига» // *Детская литература*. 1977, № 9.
- Шапошников, Владимир: «Детектив: анфас и профиль» // *Сибирские огни*, 1977, № 12.
- Шрайбер, Элеонора Лазаревна: *Жорж Сименон. Жизнь и творчество*. – Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1977 (21983).

1978

- Адамов, Аркадий: «Детектив – факт или вымысел?» // *Литературная газета*, 1978, № 43 (25 окт.).
- Вулис, Абрам: «Поэтика детектива» // *Новый мир*, 1978, № 1.
- Кузьменко, Лариса М.: *Повести и новеллы А. Конан Дойля о Шерлоке Холмсе: к проблематике детективного жанра*. (тема диссертации и автореферата по ВАК РФ 10.01.05, кандидат филологических наук, Московский областной педагогический Институт имени Н. К. Крупской). Москва, 1978.
- Кушкин, Е.: «Сименон во весь рост» // *Нева*, 1978, № 9.

10 Bibliographie

- Михалкович, Валентин: «Кинодетектив: мертвый сезон и часы пик» // *Литературная газета*, 1978, № 23 (7 июня).
- Тубельская, Виктория: «Эй, мистер Шерлок Холмс!» // *Литературная газета*, 1978, № 5 (1 фев.).
- Хруцкий, Эдуард: «Строгие рамки детектива» // *Литературная учеба*. 1978, № 3.

1979

- Адамов, Аркадий: «Особый срез реальной жизни» // *Литературная Россия*. 1979, № 23 (8 июн.).
- Быков, Леонид: «Детектив – возможности и заботы» // *Урал*, 1979, № 4.
- Вулис, Абрам: «Капризы двуликого Януса» // *Литературная газета*, 1979, № 14 (4 апр.).
- Зайцев, М.: «Почему сегодня фрикасе?» // *Литературная газета*, 1979, № 18 (1 мая).
- Козлов, И.: «Мужество. Образ пограничника в произведениях советских писателей» // *Знамя*, 1979, № 2.
- Плеханов, Сергей: «Серьезные заботы <легкого> жанра» // *Литературная Россия*, 1979, № 23 (8 июн.).

1980

- Боровиков, С.: «Без любви к человеку» // *Волга*, 1980, № 3.
- Поспелов, Ростислав.: «Перчатки, парики, пистолеты. Детектив за детективом: полемические заметки» // *Литературная газета*, 1980, № 38 (17 сен.).
- Родионов, Станислав: «Почему мне нравится детектив» // *Аврора*, 1980, № 9.
- Славинский, Николай: «Детектив – <за> и <против>» // *Дніпро*, 1980, № 9.

1981

- [Редакция]: «Лучшие произведения о советской милиции» // *Литературная газета*, 1981, № 4 (21 янв.).
- Дубашинский, Иосиф: «[Без заголовка]» // *Новый мир*, 1981, № 7, стр. 168–169.
- Каграманов, Юрий: «Метаморфозы детектива» // *Литературное обозрение*. 1981, № 7.
- Лившин, Семен: «Явка с повинной или Шура из МУРа. Следствие ведут, ведут, ведут, ведут, ведут ... знатоки. Фильм 176-ой» // *Литературная газета*, 1981, № 8 (18 фев.).
- Ревич, Всеволод: «Признание в любви» // *Литературное обозрение*. 1981, № 9.

1982

- Вулис, Абрам: «Приключенческая литература: О теории и практике» // *Звезда востока*, 1983, № 10.
- Захаров, В./Адамов, Аркадий: «Детектив – это серьезно» // *Литературная Россия*, 1982, № 23 (4 июн.).
- Мошенская, Лидия: «Мир приключений и литература» // *Вопросы литературы*, 1982, № 9.
- Нехотин, Владимир: «Детектив: легенды и действительность» // *Вопросы литературы*. 1982, № 4.
- Плеханов, Сергей: «Правила игры и законы жанра. Полемиические заметки о детективных повестях» // *Литературная газета*, 1982, № 13 (31 марта).
- Плеханов, Сергей: «Раскольников против Мегрэ. Популярный жанр: границы и безграничность» // *Литературная газета*, 1982, № 48 (1 дек.).
- Сидоров, Евгений: «Слово о любимом жанре» // *Юность*. 1982, № 1.
- Фадеев, Сергей: «Детектив: <за> и <против>» // *Иностранная литература*, 1982, № 9.
- Феофанов, Юрий: «Жизнь и жанр» // *Литературная газета*, 1982, № 10 (10 мар.).
- Филюшкина, Светлана: «Детектив – немного о жанре» // *Подъем*. 1982, № 3.

1983

- Адамов, Аркадий: «Серьезные проблемы в развлекательном жанре» // *Литературная газета*. 1983, № 42 (19 окт.).
- Захаров, В.: «Этот нелегкий <легкий> жанр» // *Литературная Россия*, 1983, № 38 (16 сен.).
- Захаров, В.: «Открытие художника» // *Литературная Россия*, 1983, № 48 (25 нояб.).
- Идашкин, Юрий: «Право на жанр» // *Нева*, 1983, № 9.
- Мошенская, Лидия Олеговна: *Жанры приключенческой литературы: генезис и поэтика*. Дисс. ... канд. филол. наук. Москва, 1983.
- Полозов, Геннадий: «... А по закону?» // *Вопросы литературы*. 1983, № 6.
- Полозов, Геннадий: «Образ справедливости. Заметки юриста» // *Новый мир*, 1983, № 12.
- Родионова, Наталья: «Детектив: природа жанра» // *Алтай*, 1983, № 2.
- Федорчук, Виталий: «На страже правопорядка» // *Правда*, 1983, (10 авг.).

1984

- Вулис, Абрам Зиновьевич: *Серьезность несерьезных ситуаций. Сатира, приключения, детектив*. Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1984.

Сахаров Александр Борисович: «Преступление», в кн.: Сухарев, Александр Яковлевич (ред.): *Юридический энциклопедический словарь*. Москва: Советская Энциклопедия, 1984.

Черненко, Константин Устинович: «Утверждать правду жизни, высокие идеалы социализма» // *Литературная газета*, 1984, № 39 (26 сент.).

1985

Вайнер, Аркадий/Вайнер, Георгий: «Чем кончаются детективы?» // *Литературная газета*, 1985, № 3 (16 янв.).

Решетников, Леонид: «VI съезд писателей РСФСР. Выступления участников съезда» (Выступление Решетникова) // *Литературная газета*, 1985, № 51 (18 дек.).

1986

Абрамов, Сергей: «Вопреки правилам» // *Литературная Россия*, 1986, № 23 (6 июн.).

Анджапаридзе, Георгий: «Поспорим и согласимся» // *Литературная газета*, 1986, № 43 (22 окт.).

Апенко, Елена: «Любите ли вы беллетристику?» // *Аврора*, 1986, № 10.

Бабенко, Виталий: «Пинкертоны и дилетанты» // *Литературная газета*, 1986, № 36 (3 сен.).

Белов, С.: «Литература или окрестности?» // *Литературное обозрение*, 1986, № 12.

Бугельский, Юрий: «Да! Но ...» // *Литературная газета*, 1986, № 36 (3 сент.).

Вайнер, Аркадий/Вайнер, Георгий: «И все-таки о человеческом. Продолжаем разговор о проблемах жанра» // *Литературная газета*, 1986, № 44 (29 окт.).

Вулис, Абрам: «Детектив» // *Литературная учеба*, 1986, № 2.

Дадашидзе, Илья: «Блеск и нищета жанра» // *Литературная газета*, 1986, № 39 (24 сент.).

Ерохин, А.: «Правда жизни и правда жанра.» // *Литературная Россия*, 1986, № 36.

Захаров, Владимир Николаевич: «Этика детектива» // *Нева*, 1986, № 7.

Казинцев, Александр: «В роли учителя жизни» // *Литературная газета*, 1986, № 40 (1 окт.).

Кардин, Владимир: «Секрет успеха» // *Вопросы литературы*, 1986, № 4.

Колбергс, Андрис: «Взгляд не со стороны» // *Литературная газета*, 1986, № 37 (10 сен.).

Мельник, Валерий: «Глазами криминалиста» // *Литературная газета*, 1986, № 37 (10 сен.).

Николаев, Николай Иванович: «Все жанры, кроме скучного» // *Вопросы литературы*, 1986, № 2.

- [Редакция]: «Детектив: цена успеха. Дискуссию о популярном жанре завершают читатели» // *Литературная газета*, 1986, № 45 (5 нояб.).
- Семенов, Юлиан: «Нельзя жить вне политики» // *Литературная газета*, 1986, № 41 (8 окт.).
- Топоров, Виктор: «Оперативный простор» // *Литературное обозрение*, 1986, № 9.

1987

- Анджапаридзе, Георгий: «И все-таки он существует!» // *Литературное обозрение*, 1987, № 8.
- Горбачев, Михаил: «О перестройке и кадровой политике партии». Доклад Генерального секретаря ЦК КПСС М. С. Горбачева 27 января 1987 года // <http://soveticus5.narod.ru/88/od1987.htm> [15. 11. 2023].
- Кораллов, Марлен: «Поспорим и согласимся?» // *Литературное обозрение*, 1987, № 3.
- Львов, В.: «Да или нет?» // *Литературное обозрение*, 1987, № 5, стр. 34–38.
- [Редакция]: «Зарубежный детектив: проблема жанра» // *Литературное обозрение*, 1987, № 7.
- Саймон, Роджер/Семенов, Юлиан: «Шекспир и детектив: не стыкуется?» // *Литературная газета*, 1987, № 33 (12 авг.).

1988

- Стрелкова, И.: «Как рождаются сюжеты ... или как сочиняется детектив», // *Литературная Россия*, 1988, № 1 (1 янв.).
- Щекочихин, Юрий/Гуров, Александр: «Лев прыгнул!» [Интервью] // *Литературная газета*, 1988, № 29 (20 июля).

1989

- Алексеев, Михаил/Астафьев, Виктор/Белов, Василий/Бондарчук, Сергей/Викулов, Сергей/Проскурин, Петр/Распутин, Валентин: «Письмо семи» // *Правда*, 1989, № 18 (18 янв.).
- Бондарев, Юрий: «Письмо министру» // *Литературная Россия*, 1989, № 49 (8 дек.).
- Вулис, Абрам: «Новые парадоксы детектива» // тот же: *Вакансии в моем альбоме*. Ташкент: издательство лит. и искусства, 1989
- Вулис, Абрам: «Детектив и политика» [Рец. на кн.: Детектив и политика. Москва: АПН, 1989] // *Звезда востока*, 1989, № 9.
- Исарова, Лариса: «Бесконечные километры детективов. Кое-что о девальвации популярного жанра» // *Литературная газета*, 1989, № 15 (12 апр.).
- Кончуков, Е.: «Черные начинают и проигрывают. Детектив: нравственные возможности» // *Детская литература*, 1989, № 5.

Кудинова, Е. П.: «Шведская спичка» А. П. Чехова как пародия на структуру детективного жанра» // *Целостное изучение художественного произведения в вузе и школе*. Саратов: СГПИ, 1989.

1990

[Редакция]: «Иван Дмитриевич Путилин», в кн.: Путилин, Иван: *Преступления раскрытые начальником С.-Петербургской сыскной полиции И. Д. Путилиным*. Москва: Юридическая литература, 1990, стр. 7–12.

Ануфриев, Геннадий/Солодовников, Станислав: «Загадка фантастического детектива» // *Обнаженное солнце*. 1990.

1991

Бавин, Сергей Павлович: *Зарубежный детектив XX века*: Популярная библиографическая энциклопедия. Москва: Книжная палата, 1991.

Вайнер, Аркадий: «Взгляд на проблему» // *Современная драматургия*. 1991, № 5.

Вулис, Абрам: «Кто это сделал?» Детектив пришел с Востока» // *Литературная газета*. 1991, № 7 (20 фев.), стр. 13.

Разгон, Лев Эммануилович: «Ничего, кроме правды ...» // в кн.: Вайнер, Аркадий/Вайнер, Георгий: *Петля и камень в зеленой траве*. Москва: Квадрат, 1991, стр. 3–7.

Тимашкова, О.: «Постоянство традиции» // в кн.: Бавин, Сергей Павлович: *Зарубежный детектив XX века*. – Москва: Книжная палата, 1991, стр. 5–12.

1992

Арбитман, Роман: «Последняя любовь Фантомаса. Милицейский роман: поцелуй перед смертью?» // *Литературная газета*. 1992, № 34 (19 авг.).

Кустова, О.: «Забытый жанр русской литературы» // в кн.: Герцензон, Борис Миронович (сост.): Шкляревский, Александр: *Секретное следствие/Гейнце, Николай: Цветы и слезы* [= Русский уголовный роман. В 3 томах, том 1]. СПб.: Епифанов, 1992, стр. 5–11.

Мельник, В. В.: «Познавательное-эвристическое значение художественной литературы детективного жанра» // *Психологический журнал*. 13 (1992), № 3.

Рейтблат, Абрам: «Уголовный роман: Между преступлением и наказанием» // в кн.: Александров, Виктор/Амфитеатров, Александр Валентинович/Ордынцев-Кострицкий, Михаил Дмитриевич/Шкляревский, Александр Андреевич (ред.): *Уголовный роман*. Москва: Ирдаш, 1992, стр. 3–11.

Сергеев, Марк Давидович: «Русский детектив». // в кн.: тот же: *Русский детектив*. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1992, стр. 3–8.

1993

Белая, Г.: «О незамеченной литературе» // в кн.: Геллерштейн, В. (сост.): *Собачий переулочек: Детектив*. Романы и повесть. – Москва: Современный писатель, 1993.

Бестужева-Лада, Светлана: «Детектив умер?» // *Литературная газета*. 1993, № 34 (25 авг.).

Веселов, В.: «Наши Мегрэ и Пуаро» // Рабинович, Ф. Ю. (сост.): *Зауральский детектив*. Курган: Периодика, 1993.

Рейтблат, Абрам: ««Русский Габорио» или ученик Достоевского?» // тот же (изд.): Шкляревский, Александр: *Что побудило к убийству? (Рассказы следователя)*. Москва: Художественная литература, 1993, стр. 1–4. (http://ruslib.3dn.ru/publ/shkljarevskij_aleksandr_andreevich_a_rejtblat_quot_russkij_gaborio_quot_ili_uchenik_dostoevskogo/1-1-0-1869) [15.11.2023].

1994

Алякринский, Олег: «Важнейший из всех жанров ... Обзор» // *Диалог*. 1994, № 1.

Арбитман, Роман: «Прощай, Пал Палыч!.. Каким быть современному детективу» // *Литературная газета*. 1994, № 43 (26 окт.).

Мороз, Самуил: «Пусть дети читают детективы» // *Детская литература*. 1994, № 1.

Пронин, Виктор.: «Расследование или исследование?» // в кн.: Словин, Леонид: *Подставное лицо*. Москва: Светоч, 1994, стр. 5–10.

Рейтблат, Абрам: «Пинкертон в России» // в кн.: [Редакция]: *Нат Пинкертон – король сыщиков*. – Москва: АО Панас-Аэро, 1994, стр. 2.

[Редакция]: «Выступление Ельцина (о преступности)» // *Газета «Коммерсантъ»*, 1994, № 34, 25 фев.: (URL: <https://www.kommersant.ru/doc/72204>) [15.11.2023].

1995

Арбитман, Роман: «Долгое прощание с сержантом милиции: Современный российский детектив: Издательство против читателя» // *Знамя*. 1995, № 7.

Кравченко, Татьяна: «Лосев. Сыщик и долгожитель. Советский следователь в постсоветское время» // *Литературная газета*. 1995, № 28 (12 июля).

- Курчаткин, Анатолий: «Вперед, к детективу и триллеру? Размышления о парадоксах жанра» // *Литературная газета*. 1995, № 26 (28 июня).
- Латынина, Юлия: «Плохой хороший детектив. Он подчиняется законам рынка, но не законам тусовки» // *Литературная газета*. 1995, № 28 (12 июля).

1996

- Зоркая, Наталия: «Проблемы изучения детектива: опыт немецкого литературоведения» // *Новое литературное обозрение*. 1996, № 22.
- Кравченко, Татьяна: «Любимый бастард. Папы и мамы, не бойтесь детектива!» // *Литературная газета*. 1996, № 47 (20 нояб.).
- Трапезников, Александр: «Защита жанра» // *Литературная Россия*. 1996, № 38 (18 сент.).

1997

- Бахтин, Владимир: ««Муркина» история» // *Нева* 1997, № 4.
- Дубин, Борис: «Что такое массовая литература?» // *NG. Ex libris*. № 19 (1997).
- Мазурина, М. Г.: *Массовая литература 90-х годов в России: философско-социологический анализ нормативных аспектов формульных повествований*. – Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.филос.н. Москва: Пед. Гос. ун-тет, 1997. 20 стр.

1998

- Ажгихина, Надежда: «Миссис Джекил и миссис Хайд» [Беседа с Александрой Мариной] // *Независимая газета. Ex libris*. 1998, No. 1 (15 Jan.) (URL: <https://dlib.eastview.com/browse/doc/2790444> [15. 11. 2023])
- Басинский, Павел: «Александра Маринина как случай элитарной культуры» // *Литературная газета*. 1998, № 37 (16 сент.).
- Биргер, Алексей: «Простенький жанр» // *Детская литература*. 1998, № 2.
- Бражкина, Анна: «Сыщик Настя Каменская стала символом эпохи» // *Сегодня*. 1998, (2 нояб.).
- Быков, Ф. С.: «Глотать, не подумав, опасно. Некоторые размышления о современном детективе» // *Наш современник*. 1998, № 11/12.
- Веселов, А.: «Детектив: вчера, сегодня, завтра» // *Подвиг* (приложение к журналу *Сельская молодежь*). 1998, № 4.
- Дарк, Олег: «Руководства по эксплуатации действительности». // *NG. Ex libris*. 1998, No. 31. (URL: <https://dlib.eastview.com/browse/doc/2791344> [15. 11. 2023])
- Ельшевская, Галина: «Российский детективный роман с натуры» // *Русская мысль* (La pensée russe). (Paris), 1998, № 4239.
- Морозова, Татьяна: «Следствие ведут дилетанты» // *Литературная газета*. 1998 № 27 (1 июля).

- Морозова, Татьяна: «Слышишь, время гудит: БЛЯМ! Герои-клички размножаются делением, умножением и сложением» // *Литературная газета*. 1998, № 43 (28 окт.).
- Петрова, П.: «Переход качества в количество, или как важно быть нежадным» [О современном российском детективе] // *Книжное обозрение*. 1998, № 18.
- Сметанина, С. И.: ««Новые русские» в своем жанре: трафареты детектива» // *Вестник СПб-ого университета*. Серия 2: История, языкознание, литературоведение. 1998, вып. 3.

1999

- Арбитман, Роман/Гурский, Лев: «Торжество урки в царстве «допделей»» // *Новое литературное обозрение*. 1999, № 40.
- Галина, Мария: «Вне закона. Отечественный детектив: право сильного взамен этики» // *Литературная газета*. 1999 № 42 (20 окт.).
- Менцель, Биргит [Menzel, Birgit]: «Что такое «популярная литература»? Западные концепции «высокого» и «низкого» в советском и постсоветском контексте» // *Новое литературное обозрение*. 40 (1999).
- Пономарева, Г.: «Женщина как «граница» в произведениях Александры Марининой». // Шоре, Элизабет [Cheauré, Elisabeth]/Хайдер, Каролин [Heyder, Carolin] (ред.): *Пол – гендер – культура* (= Немецкие и русские исследования РГГУ). Москва, 1999.
- Пономарева, М.: «Женские детективные дела ...» // *Наш современник*. 1999, № 4.
- [Редакция]: «Клуб поклонников детективов» // *Книжное обозрение*. 1999, № 1.

2000

- Мела, Элен. [Mélat, Hélène]: «Игра чужими масками: детективы Александры Марининой» // *Филологические науки*. 2000, № 3.

2001

- Березин, Владимир: «Детектив как кинематограф. Анна Малышева: «Меня интересует то, что происходит в обычной квартире»» [Беседа с Анной Малышевой] // *NG. Ex libris*. 2001. No. 1. (URL: <https://dlib.eastview.com/browse/doc/2788431>)
- Борисов, Валерий: «Как Янька Кошельков грабанул Ленина» // *Аргументы и факты*, 2001, № 21 (22 мая).
- Ерофеев, Виктор: «Мусор на совке. Любовь к детективу» (2001) // http://loveread.ec/read_book.php?id=37124&p=36#gl_63 [16.10.2023].

2002

Иванова, Наталья: «Почему Россия выбрала Путина: Александра Маринина в контексте современной не только литературной ситуации» // *Знамя*. 2002. № 2. [Ivanova, Natal'ja: «Why Russia Chose Putin: Alexandra Marinina in Contexts Literary and Otherwise». *Russian social science review: a journal of translations*. 46. 2005. с. 65–80].

Мела, Элен/Трофимова, Елена (изд.): *Творчество Александры Марининой как Отражение Современной Российской Ментальности*. Международная конференция, составленная 19–20 октября 2001 г. – Париж: Институт Славяноведения, 2002. Москва: РАН, 2002. [Содерж. м. п.: стр. 5–18: Савкина, Ирина: «Гляжусь в тебя, как в зеркало ...». Творчество Александры Марининой в современной русской критике: гендерный аспект». стр. 54–68: Геллер, Леонид: ««Когда женщины смеются последними»: замечания о женском детективе». стр. 145–152: Вишевский, Анатолий: «Феномен Марининой: нетрадиционный подход к детективному жанру».]

2005

Кронгауз, Максим: «Литературная критика. Несчастный случай для одинокой домохозяйки» // *Новый мир*. 2005. № 1.

2006

Жуков, Владимир: «Я был писателем-призраком» // *Независимый Бостонский Альманах «Лебедь»*. № 489, 22 окт. 2006 [<https://lebed.com/2006/art4769.htm>] [15. 11. 2023].

2008

Малков, Дмитрий: «Детектив» // *Книжное обозрение*. 2008. № 52, стр. 17.

2010

Замостьянов, Арсений: «Популярная и подлая: Из истории русской советской остросюжетной литературы» // *Литературная учеба*. 2010. № 2.

Ищук-Фадеева, Нина Ивановна: «Женский детектив как зеркало русской перестройки» // *Вопросы литературы*. 2010. № 5.

Пименова, И. К. «Женский детектив: текст и контекст» // *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство*. 2010. № 2.

2011

Казачкова, Анна Владимировна: «Женский иронический детектив в творчестве Бориса Акунина (жанровый аспект)» // *Пушкинские чтения*. 2011.

2014

Маликова, М[ария] Э.: «Красный Пинкертон» как политический заказ НЭПа» в: *Русская литература*. 2014, № 4.

Рейтблат, Абрам: «Детективная литература и русский читатель» // Рейтблат, Абрам И.: *От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы*. – Москва: Новое литературное обозрение, 2014, стр. 94–98. [http://loveread.ec/read_book.php?id=75394&p=94#gl_18]

Рейтблат, Абрам: «Материалы к библиографии русского дореволюционного детектива» (1994) в кн.: Рейтблат, Абрам И.: *Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы*. – Москва: Новое литературное обозрение, 2014, стр. 383–391.

2015

Норец, Максим В.: «Детективный и шпионский роман: «клеточная» модель жанроформирования» // *Проблемы истории, филологии, культуры*. 2015. № 3.

2016

Иринархова, Ирина: «Сегодня произошло огосударствление мафии» [Беседа с Александром Гуровым] // *bestlawyers*, 20 авг. 2016. (<https://archive.ph/EuZz>) [15.11.2023].

2017

Алексеев, Игорь Владимирович: «Интервью с Леонидом Словиным» // *Проза.ру*, 2017, <https://proza.ru/2017/03/22/1524> [15.11.2023]

2018

Вьюгин, Валерий: «Шпионы, вредители и честные люди (советская конспироло-гическая драма 1920–1930-х годов)» // *Новое литературное обозрение*. 2018, № 5.

2019

Клугер, Даниэль: «Альфа и омега советского детектива» // *Новый мир*. 2019. № 6.

III. TEXTE

Adamow, Arkadi (= Adamov, Arkadij)

- Adamow, Arkadi: *Treff Café Schwalbe* (= Delo «pestrych»; dt.), übs. v. J. Köhler & J. K. Schneider. Berlin: Kultur & Fortschritt, ¹1957.
- Adamow, Arkadi: *Die Bunte Bande von Moskau* (= Delo «pestrych»; dt.), übs. v. P. V. Lebedew. München: Goldmann, ¹1967. ²1967. Wollerau/Schweiz: Krimi-Verl., 1967.
- Adamow, Arkadi: *Die Spur des Fuchses* (Sled lisicy; dt.), übs. v. T. Reschke. Berlin: Kultur & Fortschritt, ¹1968. ²1968. Berlin: Volk & Welt, 1968 (= Roman-Zeitung; Bd. 324).
- Adamow, Arkadi: *Der verschwundene Hotelgast* (= Zlym vetrom; dt.), übs. v. T. Reschke. Berlin: Verlag Volk & Welt, ¹1977. ²1985.
- Adamow, Arkadi: *Die Tote in der Baugrube* (= Petlja; dt.), übs. v. H. Burck. Berlin: Volk & Welt, ¹1979. ²1982. ³1983. Berlin: Buchklub 65, 1982.
- Adamow, Arkadi: *Kreise auf dem Wasser* (= Krugi po vode; dt.), übs. v. H. Gutsche. Berlin: Das Neue Berlin, 1981. ²1985.
- Adamow, Arkadi: *Ein Uhr nachts* (= Čas noći; dt.), übs. v. G. Löffler. Berlin: Volk & Welt, ¹1981. ²1983.
- Adamow, Arkadi: *Gift aus dem Kischlak* (= Ugol belo j steny; dt.), übs. v. T. Reschke. Berlin: Volk & Welt, 1973.
- Adamow, Arkadi: *Marktlücken* (= Na svobodnoe mesto; dt.), übs. v. H. Kübert. Berlin: Verlag Volk & Welt, ¹1985. ²1985. ³1987. ⁴1989. Berlin: Buchclub 65, 1985. Hamburg: Hohenheim-Verlag, 1988.
- Adamow, Arkadi: *Fahndung läuft* (= Idet rozysk; dt.), übs. v. H. Gutsche. Berlin: Volk & Welt, 1987. Hamburg: Hohenheim-Verlag, 1987.
- Adamow, Arkadi: *Marktlücken* (= Na svobodnoe mesto; dt.), übs. v. H. Kübert. Berlin: Verlag Volk & Welt, 1987.

Адамов, Аркадий Григорьевич (1920–1991)

- Адамов, Аркадий: «Дело «пестрых»» // *Юность*, 1956, № 1, № 2, № 3, № 4.
- Адамов, Аркадий: «Злым ветром» // *Аврора*, 1973, № 8, № 9, № 10.
- Адамов, Аркадий: «Квадрат сложности» // *Юность*, 1973, № 10, № 11, № 12.
- Адамов, Аркадий: «Петля» // *Юность*, 1975, № 4, № 6, № 7, № 8.
- Адамов, Аркадий: «Петля», // тот же: *Инспектор Лосев*. Диалогия. Москва: Советский писатель, 1978.
- Адамов, Аркадий: «След лисицы» // *Смена*. 1965, № 17, № 18, № 19, № 20, № 21, № 22, № 23.
- Адамов, Аркадий: «След лисицы» // тот же: *Час ночи*. Повести. Москва: Воениздат, 1977.
- Адамов, Аркадий: «Угол белой стены». // <https://www.litmir.me/br/?b=863> [15. 11. 2023]

- Адамов, Аркадий: «Чёрная моль» // *Юность*. 1958, № 1, № 2, № 3, № 4, № 5, № 6.
- Адамов, Аркадий: *Злым ветром*. Москва: Молодая гвардия, 1975.
- Адамов, Аркадий: *Идет розыск*. Москва: Юридическая литература, 1985.
- Адамов, Аркадий: *Инспектор Лосев. Диалогия*. Москва: Советский писатель, 1978.
- Адамов, Аркадий: *Круги по воде*. Москва: Молодая гвардия, 1970.
- Адамов, Аркадий: *Мой любимый жанр – детектив. Записки писателя*. Москва: Советский писатель, 1980.
- Адамов, Аркадий: *На свободное место*. Роман. Москва: Советский писатель, 1981
- Адамов, Аркадий: *След лисицы*. Москва: Молодая гвардия, 1966.
- Адамов, Аркадий: *Час ночи. Повести*. Москва: Воениздат, 1977.

Akunin, Boris

- Akunin, Boris: *Fandorin* (= Azazel'; dt.), übs. v. T. Reschke. Berlin: Aufbau, 2001. Berlin: Aufbau-TB, 2001. ¹²2005. München: Süddt. Zeitung, 2006.
- Akunin, Boris: *Türkisches Gambit* (= Tureckij gambit; dt.), übs. v. R. & T. Reschke. Berlin: Aufbau, 2001.
- Akunin, Boris: *Mord auf der Leviathan* (= Leviafan; dt.), übs. v. R. & T. Reschke. Berlin: Aufbau, 2002.
- Akunin, Boris: *Der Tod des Achilles* (= Smert' Achillesa; dt.), übs. v. A. Tretner. Berlin: Aufbau 2002.
- Akunin, Boris: *Russisches Pocker* (= Pikovyj valet; dt.), übs. v. R. & T. Reschke. Berlin: Aufbau, 2003.
- Akunin, Boris: *Die Schönheit der toten Mädchen* (= Dekorator; dt.), übs. v. T. Reschke. Berlin: Aufbau, 2003.
- Akunin, Boris: *Pelagia und die weißen Hunde* (= Pelagija i belyj bul'dog; dt.), übs. v. R. & T. Reschke. München: Goldmann, 2003.
- Akunin, Boris: *Pelagia und der schwarze Mönch* (= Pelagija i černyj monach dt.), übs. v. D. Trottenberg. München: Goldmann, 2004.
- Akunin, Boris: *Pelagia und der rote Hahn* (= Pelagija i krasnyj petuch; dt.), übs. v. O. Kouvcinnikova & I. Hoppmann. München: Goldmann, 2004.
- Akunin, Boris: *Die Entführung des Großfürsten* (= Koronacija; dt.), übs. v. T. Reschke. Berlin: Aufbau TB, 2004.
- Akunin, Boris: *Der Tote im Salonwagen* (= Statskij sovetnik; dt.), übs. v. Andreas Tretner. Berlin: Aufbau TB, 2004.
- Akunin, Boris: *Der Liebhaber des Todes* (= Ljubovnik smerti; dt.), übs. v. G. Braungardt. Berlin: Aufbau TB, 2005.
- Akunin, Boris: *Der Magier von Moskau* (= Ljubovnica smerti; dt.), übs. v. R. & T. Reschke. Berlin: Aufbau TB, 2005.

- Akunin, Boris: *Das Geheimnis der Jadekette* (= Sammlung; dt.), übs. v. R. & T. Reschke. Berlin: Aufbau TB, 2008.
- Akunin, Boris: *Das Halsband des Leoparden* (= Sammlung; dt.), übs. v. G. Braungardt, R. & T. Reschke. Berlin: Aufbau TB, 2009.
- Akunin, Boris: *Die Moskauer Diva* (= Ves' mir teatr; dt.), übs. v. Ganna-Maria Braungardt. Berlin: Aufbau TB, 2011.
- Akunin, Boris: *Die Bibliothek des Zaren* (= Altyn-tolobas; dt.), übs. v. B. Veit. München: Goldmann, 2005. Gütersloh: Bertelsmann, 2006.
- Akunin, Boris: *Die diamantene Kutsche* (= Almaznaja kolesnica; dt.), übs. v. G. Braungardt. Berlin: Aufbau TB, 2006.
- Akunin, Boris: *Der Favorit der Zarin* (= Vneklassnoe čtenie; dt.), übs. v. B. Veit. München: Goldmann, 2006.

Акунин, Борис (i. e. Чхартишвили, Григорий Шалвович, *1956)

- Акунин, Борис: «Беседа с Михаилом Ходорковским» // *Esquire*, 2008, № 10.
- Акунин, Борис: «Декоратор» // тот же: *Особые поручения*. – Москва: Захаров/АСТ, 1999.
- Акунин, Борис: «Парус одинокий» // тот же: *Планета вода*. Сборник повестей и рассказов. – Москва: Захаров, 2016.
- Акунин, Борис: «Пиковый валет» // тот же: *Особые поручения*. – Москва: Захаров/АСТ, 1999.
- Акунин, Борис: *Азazelь. Первое дело сыщика Эраста Петровича Фандорина*. – Москва: Захаров, 1998.
- Акунин, Борис: *Алмазная колесница* [1878/1905], [в 2 томах]. – Москва: Захаров, 2003.
- Акунин, Борис: *Весь мир театр*. [1911]. – Москва: Захаров, 2013.
- Акунин, Борис: *История Российского государства*. Тома 1–8. – Москва: АСТ, 2013–2021.
- Акунин, Борис: *Коронация или Последний из романов* [1886]. – Москва: Захаров/АСТ, 2000.
- Акунин, Борис: *Левиафан* [1878]. – Москва: Захаров/АСТ, 1998.
- Акунин, Борис: *Любовник смерти* [1900]. – Москва: Захаров, 2001.
- Акунин, Борис: *Любовница смерти* [1900]. – Москва: Захаров, 2001.
- Акунин, Борис: *Не прощаюсь* [1918]. Роман. – Москва: Захаров, 2018.
- Акунин, Борис: *Особые поручения*. – Москва: Захаров/АСТ, 1999. [Содержание: Пиковый валет. Декоратор]
- Акунин, Борис: *Пелагия и белый бульдог*. – Москва: АСТ/Астрель, 2000.
- Акунин, Борис: *Пелагия и красный петух*. – Москва: АСТ/Астрель, 2003.
- Акунин, Борис: *Пелагия и черный монах*. – Москва: АСТ/Астрель, 2005. (12000).

- Акунин, Борис: *Планета Вода* [1902–1912] Сборник повестей и рассказов. – Москва: Захаров, 2016 [Содержание: Планета Вода. Парус одинокий. Куда нам плыть?]
- Акунин, Борис: *Просто Маса*. [1918] Роман. – Москва: АСТ, 2020 (Новый детектив; Приключения Эраста Фандорина)
- Акунин, Борис: *Смерть Ахиллеса* [1882]. – Москва: Захаров/АСТ, 1998.
- Акунин, Борис: *Статский советник* [1891]. – Москва: Захаров/АСТ, 2002 [1999].
- Акунин, Борис: *Турецкий гамбит*. – Москва: Захаров, 1998.
- Акунин, Борис: *Черный город* [1908]. Роман. – Москва: Захаров, 2012.

Anonyme Autoren der «Pinkertons»

Анонимные «Пинкертоны»

- Анонимный: *Весь Пинкертон: король сыщиков*. Санкт-Петербург: Ленинград, 2012. 909 стр.
- Анонимный: *Гнездо преступников под небесами*. – Санкт-Петербург, [без указания года]. Репринт: Москва: АО Панас-Аэро, 1994.
- Анонимный: *Нат Пинкертон – король сыщиков. Дом смерти*. [Репринт. воспроизведение изд. 1916 г.]. – Москва: СП «Тави», Б. г. (1990). 32 стр.
- Анонимный: *Нат Пинкертон – король сыщиков. Красная маска*. [Репринт. воспроизведение изд. 1916 г.]. – Ростов-на-Дону: Областное объединение книжной торговли «Ростовкнига», 1990. 32 стр.
- Анонимный: *Нат Пинкертон – король сыщиков. Натурицица-убийца*. – Москва: Август; Саратов: Творческое объединение «Конвент», 1991. 31 стр. [Репринт. воспроизведение изд. 1907 г.].
- Анонимный: *Нат Пинкертон. Невинно казненный*. – Ростов-на-Дону: Областное объединение книжной торговли «Ростовкнига», 1990. – 32 стр. – [Репринт. воспроизведение изд. 1916 г.].

Besuglow (= Bezuglov), Anatolij/Klarov, Jurij

- Besuglow, Anatolij/Klarow, Juri: *Der Mord am Bahndamm* (= V polose otčuzdenija; dt.), übs. v. T. Bobrowski. Moskau: Progress (Прогресс), 1981.
- Besuglow, Anatolij/Klarow, Juri: *Das Ende des Chitrow-Marktes* (= Konec Chitrova rynku; dt.), übs. v. V. Nowak. Moskau: Progress (Прогресс), 1978.
- Besuglow, Anatolij/Klarow, Juri: *Der Intrigant* (= Pokušenie; dt.), übs. v. G. Löffler. Berlin: Volk & Welt, 1976. München: Damnitz, 1976.

Безуглов, Анатолий Алексеевич (1928–2022)/Кларов, Юрий Михайлович (1929–1991)

- Безуглов, Анатолий/Кларов, Юрий: «В полосе отчуждения» // *Октябрь*, 1969, № 2.

Безуглов, Анатолий/Кларов, Юрий: «Покушение» // *Октябрь*, 1973, № 1, № 2.

Безуглов, Анатолий./Кларов, Юрий: *Конец Хитрова рынка*. Москва: Московский рабочий, 1967.

Безуглов, Анатолий/Кларов, Юрий: *Следствием установлено*. Москва: Воениздат, 1982.

Borissow (= Borisov), Leonid

Borissow, Leonid: *Schnellzug Leningrad-Sewastopol* (= Chod konem; dt.), übs. v. A. Maslov. München: Müller, 1930.

Борисов, Леонид Ильич (1897–1972)

Борисов, Леонид И[льич]: *Ход конем*. Ленинград: Прибой, 1927.

Борисов, Леонид И[льич]: *Ход конем. Жестокий воспитатель*. Ленинград: Художественная литература, 1968.

Braginskij, Ėmil/Rjazanov, Ėldar

Брагинский, Эмиль Вениаминович (1921–1998)/Рязанов, Эльдар Александрович (1927–2015)

Брагинский, Эмиль/Рязанов, Эльдар: «Берегись автомобиля!» // *Молодая гвардия*. 1964, № 10.

Tschechow (= Čechov, Anton)

Čechov, Anton: *Das Drama auf der Jagd. Eine wahre Begebenheit* (= Drama na ochote; dt.), übs. v. P. Urban. Zürich: Diogenes, 1985.

Tschechow, Anton: *Das schwedische Zündholz. Kurzgeschichten u. frühe Erzählungen* (= Švedskaja spička u. a.; dt), übs. v. W. Düwel u. a. Berlin: Rütten und Loening, 31978.

Чехов, Антон Павлович (1860–1904)

Чехов, Антон/Акунин, Борис: *Чайка*. – Москва: Захаров, 2000.

Чехов, Антон П.: «Драма на охоте», в кн.: *Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Сочинения в 18 тт.* – Москва: Наука 1974–1983, том 3, стр. 241–416 (стр. 589–594: Драма на охоте. Примечания).

Чехов, Антон П.: «Шведская спичка», в кн.: *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения в 18 томах.* – Москва: Наука 1974–1983, том 2, (1983), стр. 201–221 (стр. 514–516: Шведская спичка. Примечания).

Daschkowa (= Daškova), Polina

Daschkowa, Polina: *Club Kalaschnikow. Kriminalroman* (= Mesto pod solncem; dt.), übs. v. M. Fieseler. Berlin: Aufbau TB, 2007.

Daschkowa, Polina: *Lenas Flucht. Kriminalroman* (= Krov' neroždennyh; dt.), übs. v. H. Ettinger. Berlin: Aufbau TB, 2007.

Дашкова, Полина (i. e. Татьяна Викторовна Поляченко, *1960)

Дашкова, Полина: *Кровь нерожденных*. – Москва: Астрель, 2003.

Дашкова, Полина: *Место под солнцем*. – Москва: Астрель, 2003.

Donzowa (= Doncova), Dar'ja

Donzowa, Darja: *Der unschuldige Mörder: Roman* (= Žena moego muža; dt.), übs. v. J. Elze. München: Goldmann, 2003. [München]: btb, 2005.

Донцова, Дарья (Донцова, Агриппина Аркадьевна, * 1952)

Донцова, Дарья А.: *Жена моего мужа* // http://loveread.ec/view_global.php?id=1174

Jusefowitsch (= Juzefovič), Leonid

Jusefowitsch, Leonid: *Im Namen des Zaren: Iwan Putilin ermittelt* (= Kostjum arlekina; dt.), übs. v. A. Frank. München: Goldmann, 2003. Langenfeld: Universo, 2011.

Jusefowitsch, Leonid: *Das Medaillon* (= Dom svidanij; dt.), übs. v. A. Frank. München: Goldmann, 2004. Langenfeld: Universo, 2011.

Jusefowitsch, Leonid: *Der mongolische Fürst: Iwan Putilin ermittelt* (= Knjaz' vetra; dt.), übs. v. A. Frank. München: Goldmann, 2005.

Юзефович, Леонид Абрамович (*1947)

Юзефович, Леонид: «Ситуация на Балканах» // <https://www.litmir.me/br/?b=30464&p=1>

Юзефович, Леонид: «Костюм Арлекина» // http://loveread.ec/view_global.php?id=2022

Юзефович, Леонид: «Дом свиданий» // <https://www.litmir.me/br/?b=30457&p=1>

Юзефович, Леонид: «Князь ветра» // <https://mognb.ru/books/1270212-knyaz-vetra/read>

Kawerin (= Kaverin), Verniamin

Kawerin, Weniamin: *Das Ende einer Bande* (= Konec chazy; dt.), übs. v. Marianne Wiebe, Nachwort v. W. Kasack. Frankfurt: Suhrkamp, 1973 (²1984).

Каверин (i. e. Зильбер), Вениамин Александрович (1902–1989)

Каверин, Вениамин: «Конец хазы», в кн.: *Альманах Ковш*, книга 1. Москва-Ленинград, 1925, стр. 151–236.

Каверин, Вениамин: «Конец хазы», в кн.: тот же: *Собрание сочинений в 6-ти томах*. – Москва: Художественная литература, 1963, том 1.

Каверин, Вениамин: «Конец хазы», в кн.: тот же: *Сочинения в 3-х томах*. Ленинград 1930, том 1.

Komarow (= Komarov), Matwej

Komarow, Matwej: *Die ausführliche und wahrhafte Geschichte des russischen Gauners, des berühmten Diebes, Räubers und Geheimagenten der Moskauer Polizei Wanka Kain: nebst e. Aufzählung all seiner Spitzeldienste u. geheimen Ermittlungen ...* (= Istorija mošennika Van'ki Kaina; dt.), übs. v. M. Schleifstein & R. Beer. Leipzig, Weimar: Kiepenheuer, 1977. ²1978. Kassel: Röth, 1978.

Комаров, Матвей (1730?–1812?)

Рак, В[адим] Д[митриевич] (изд.): Комаров Матвей: *История мошенника Ваньки Каина. Милорд Георг*. – Санкт-Петербург: Журнал «Нева», 2000.

Koshko (= Koško), Arkadij

Koshko, Arkady: *Once Upon a Time in Russia: Memoirs of the Chief of Criminal Investigation for the Russian Empire* (= Vospominanija; engl.), übs. v. S. Viatchianin. Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.

Кошко, Аркадий Францевич (1867–1928)

Кошко, Аркадий Ф.: *Очерки уголовного мира царской России: Воспоминания бывшего начальника Московской сыскной полиции и заведующего всем уголовным розыском Империи*. [Репринт. воспроизведение изд. Париж, 1926–1929 гг.] Москва: Столица, 1992.

Kučerenko, Aleksandr

Кучеренко, Александр Васильевич (1943–2013)

Кучеренко, Александр: «Поединок» // *Искатель*, 1980, № 6.

Кучеренко, Александр: *Теплой ночью в августе*. Асхабад: Туркменистан, 1976.

Leonow, Nikolai (= Leonov, Nikolaj)

Leonow, Nikolai: *Einsatz im Zwielicht* (= Agonija; dt.), übs. v. I. Tschörtner. Berlin: Verlag Neues Leben, 1984.

- Leonow, Nikolai: *Die Falle* (= Lovuška; dt.), übs. v. K. Lichtenfeld. Berlin: Buchclub 65, 1985, [Berlin: Volk & Welt, 1986. 143 S. (Roman-Zeitung; H. 437). Berlin: Verlag Volk & Welt, 2¹⁹⁸⁷. 226 S. Hamburg: Hohenheim-Verl., 1988].
- Leonow, Nikolai: *Die Falle. Schuss aus dem Hinterhalt. Kriminalromane* (= Lovuška. Vystrel' v spinu; dt.), übs. v. K. Lichtenfeld. Berlin: Verl. Volk & Welt, 1988.
- Leonow, Nikolai: *Moskau München: Mord* (= Naemnyj ubijca; dt.), übs. v. Krause, Ursula. Berlin: Das Neue Berlin, 1988.
- Leonow, Nikolai: *Gefährliche Zeugen. Kriminalroman* (= Ešče ne večer; dt.), übs. v. K. Lichtenfeld. Berlin: Verl. Volk & Welt, 1990. [Berlin: Buchklub 65, 1990].

Леонов, Николай Иванович (1933–1999)

- Леонов, Николай И.: «Выстрел в спину» // http://loveread.ec/read_book.php?id=26843&p=1
- Леонов, Николай И.: «Еще не вечер» // *Смена*, 1988, № 1461 (апрель) стр. 24–31; № 1462, стр. 24–31; № 1463 (май) стр. 25–30; № 1464 (май) стр. 24–29.
- Леонов, Николай И.: «Еще не вечер» // http://loveread.ec/read_book.php?id=26847&p=1 (стр. 1–43)
- Леонов, Николай И.: «Ждите моего звонка» // *Искатель*, 1967, № 2.
- Леонов, Николай И.: «Ловушка» // *Юность*, 1983, № 6, стр. 48–65; № 7, стр. 31–54; № 8, стр. 54–73.
- Леонов, Николай И.: *Профессионалы: Повести*. Москва: Московский рабочий, 1988. [Содержание: Выстрел в спину; Обречен на победу; Профессионалы; Еще не вечер]
- Леонов, Николай И.: *Трактир на Пятницкой. Явка с повинной*. Повести. Москва: Московский рабочий, 1978. [Содержание: Трактир на Пятницкой; Явка с повинной]
- Леонов, Николай: «Наемный убийца» // <https://nice-books.ru/books/detektiv-i-trillery/policejskij-detektiv/243295-nikolai-leonov-naemnyi-ubiica.html>

Marinina, Aleksandra

- Marinina, Alexandra: *Auf fremdem Terrain: Anastasijas erster Fall* (= Igra na čužom pole, dt.), übs. v. F. Eder & T. Wiedling. Berlin: Argon, 1999. Augsburg: Weltbild, 1999. Frankfurt: Fischer, 2000 [2015].
- Marinina, Alexandra: *Der gestohlene Traum: Anastasijas schwerster Fall* (= Ukra-dennyj son; dt.), übs. v. N. Wodin. Berlin: Argon, 2003. Frankfurt: Fischer, 2004. [2015].
- Marinina, Alexandra: *Der Rest war Schweigen: Anastasijas zweiter Fall* (= Ubijca ponevole; dt.), übs. v. N. Wodin. Frankfurt: Fischer, 2001 [2015].

- Marinina, Alexandra: *Die Stunde des Henkers: Anastasijas fünfter Fall* (= Ne mešajte palaču; dt.), übs. v. N. Wodin. Berlin: Argon, 2001. Frankfurt: Fischer, 2002. [2015].
- Marinina, Alexandra: *Im Antlitz des Todes: Anastasijas achter Fall* (= Svetlyj lik smerti; dt.), übs. v. N. Wodin. Frankfurt: Fischer, 2003. [2015].
- Marinina, Alexandra: *Mit verdeckten Karten: Anastasijas dritter Fall* (= Šesterki umirajut pervymi; dt.), übs. v. N. Wodin. Berlin: Argon, 2000. Frankfurt: Fischer, 2015.
- Marinina, Alexandra: *Tod und ein bißchen Liebe: Anastasijas vierter Fall* (= Smert' i nemnogo ljubvi; dt.), übs. v. G. Braungardt. Berlin: Argon, 2000. Frankfurt: Fischer, 2002 [2015].
- Marinina, Alexandra: *Mit tödlichen Folgen: Anastasijas siebter Fall* (= Posmertnyj obraz; dt.), übs. v. N. Wodin. Frankfurt: Fischer, 2003. [2015].
- Marinina, Alexandra: *Widrige Umstände: Anastasijas sechster Fall* (= Stečenje obstoatelj'stv; dt.), übs. v. G. Braungardt. Frankfurt: Fischer, 2015.

Маринина, Александра (i. e. Алексеева, Марина Анатольевна, *1957)

- Маринина, Александра: *Игра на чужом поле*. – Москва: Эксмо, 2000.
- Маринина, Александра: *Не мешайте палачу*. – Москва: Эксмо, 2000.
- Маринина, Александра: *Посмертный образ*. – Москва: Эксмо, 2004.
- Маринина, Александра: *Светлый лик смерти*. – Москва: Эксмо, 1999.
- Маринина, Александра: *Смерть и немного любви*. – Москва: Эксмо, 2000.
- Маринина, Александра: *Смерть ради смерти*. – Москва: Эксмо, 2003.
- Маринина, Александра: *Стечение обстоятельств*. – Москва: Эксмо, 2003.
- Маринина, Александра: *Убийца по неволе*. – Москва: Эксмо, 2004.
- Маринина, Александра: *Украденный сон*. – Москва: Эксмо, 2003.
- Маринина, Александра: *Черный список*. – Москва: Эксмо, 2004.
- Маринина, Александра: *Шестерки умирают первыми*. – Москва: Эксмо, 2004.

Nesnanski (= Neznanskij), Fridrich/Topol', Édouard

- Nemov, Alexander (= Neznanskij, Fridrich/Topol', Édouard): *Geschäfte in Baku. Roman* (= Žurnalist dlja Brežneva ili smertel'nye igry; dt.), übs. v. J. Gruber. Bern, München, Wien: Scherz, 1983.
- Nesnanskij, Friedrich/Topol', Eduard: *Roter Platz* (= Krasnaja ploščad'; dt.), übs. v. H. Pänke. Frankfurt/M., Berlin: Ullstein, 1986.
- Nesnanskij, Friedrich: *Drogen für den Kreml'* (= Operacija Faust; dt.), übs. v. S. Lepsius. Bern, München, Wien: Scherz, 1988.

Незнанский, Фридрих Евсеевич (1932–2013)/Тополь, Эдуард (Топельберг, Эдмон) Владимирович (*1938)

Незнанский, Фридрих/Тополь, Эдуард: *Журналист для Брежнева или Смертельные игры*. Франкфурт-на-Майне (Frankfurt am Main): Посев (Possev), 1981.

Незнанский Фридрих/Тополь, Эдуард: *Красная площадь*. // http://loveread.es/read_book.php?id=20638&p=1#gl_1

Незнанский, Фридрих Е./Тополь, Эдуард В.: *Красная площадь* [Детективный роман-версия о кремлевском перевороте, который чуть было не состоялся в период с 19 января по 3 февраля 1982 года] – Москва: Фоском; Санкт-Петербург: Журнал «Нева», 1993.

Незнанский, Фридрих Е./Тополь, Эдуард В.: *Журналист для Брежнева или Смертельные игры*. Москва: СП «Сирин», 1990.

Незнанский, Фридрих Е./Тополь, Эдуард В.: *Журналист для Брежнева*. (Современный российский детектив). Москва: Торговый Дом «Локид», 1994.

Незнанский, Фридрих Е./Тополь, Эдуард В.: *Красная площадь*. – Ростов-на-Дону: Издательский центр «Гермес», 1995.

Незнанский, Фридрих Е./Тополь, Эдуард В.: *Красная площадь*. – Смоленск: Полиграмма; Костомукша: «Вяйнола», 1994.

Незнанский, Фридрих Е./Тополь, Эдуард В.: *Красная площадь*. Детектив. Роман. Москва: Эрго-пресс при участии издательства «Петръ», 1994.

Ovalov, Lev

Овалов, Лев (Шаповалов, Лев Сергеевич, 1905–1997)

Овалов, Лев: «Синие мечи». Впервые опубликован в журнале *Вокруг света* 1939, № 1. В кн.: тот же: *Собрание сочинений в трех томах*, том 2, Москва: Молодая гвардия, 1988. <https://www.litmir.me/br/?b=21295>

Platowa, Viktoria (= Platova, Viktorija)

Platowa, Viktoria: *Ein Püppchen für das Ungeheuer: Kriminalroman* (= Kukolka dlja monstra; dt.), übs. von G. Braungardt. Berlin: Aufbau, 2003.

Platowa, Viktoria: *Die Frau mit dem Engels Gesicht: Kriminalroman* (= V tichom omute; dt.), übs. v. I. Hoppmann & O. Kouvchinnikova. Berlin: Aufbau, 2002.

Платова, Виктория (Соломатина, Виктория Евгеньевна, *1967)

Платова, Виктория: *В тихом омуте*. – Москва: Эксмо, 2002

Платова, Виктория: *Куколка для монстра*. – Москва: Эксмо, 2002

Putilin, Ivan

Путилин, Иван Дмитриевич (1830–1898)

Путилин, Иван: *Преступления, раскрытые начальником С.-Петербургской сыскной полиции И. Д. Путилиным*. Послесловие А. Ф. Кони. – Москва: Юридическая литература, 1990. (Воспроизведено по одноименному изданию 1908 г.).

Путилин, Иван: *Среди грабителей и убийц*. – Ростов-на-Дону: МАП Книга, 1992.

Rodionow, Stanislaw (= Rodionov, Stanislaw)

Rodionow, Stanislaw: *Lügen haben lange Beine* (= Kriminal'nyj talant; dt.), übs. v. U. Krause. Berlin: Neues Leben, 1978.

Rodionow, Stanislaw: *Alpträume. 2 Kriminalerzählungen* (= Tichie sny. Diskobar; dt.), übs. v. U. Krause, L. Pirskawetz, Karl Fischer. Berlin: Verlag Neues Leben, 1987.

Родионов, Станислав Васильевич (1931–2010)

Родионов, Станислав: «Диско-бар» // <https://libking.ru/books/det-/det-crime/443769-23-stanislaw-rodionov-disko-bar.html#book>

Родионов, Станислав: «Допрос. Повесть» // *Аврора*, 1975, № 11, № 12.

Родионов, Станислав: «Криминальный талант» // *Аврора*, 1974, № 9, № 10.

Родионов, Станислав: «Тихие сны» // <https://libking.ru/books/det-/det-crime/443772-26-stanislaw-rodionov-tihie-sny.html#book>

Родионов, Станислав: *Глубокие мотивы: повести*. Ленинград: Лениздат, 1978.

Родионов, Станислав: *Следователь прокуратуры: повести*. Ленинград: Лениздат, 1976.

Schaginian, Marietta (= Šaginjan, Mariëtta)

Jim Dollar [i. e. Schaginian, Marietta]: *Mess Mend oder Die Yankees in Leningrad* (= Mess Mend ili Yanki v Petrograde; dt.), übs. v. E. Schiemann. München: Neuer deutscher Verlag, 1925. Gießen: Anabas, 1987.

Шагинян, Мариэтта Сергеевна (1888–1982)

Шагинян, Мариэтта: «Месс-Менд, или Янки в Петрограде» в кн.: та же: *Собрание сочинений в 6 томах*, том 2. Москва: Художественная литература, 1956.

Шагинян, Мариэтта: «Месс-Менд или Янки в Петрограде», в кн.: та же: *Собрание сочинений в 9 томах*, том 3. – Москва: Художественная литература, 1986–1989.

Шагинян, Мариэтта: *Месс-Менд или Янки в Петрограде*. Москва: Госиздат, 1924.

Шагинян, Мариэтта: «Человек и время. Четвертая часть (I)» // *Новый мир*, 1974, № 2.

Шагинян, Мариэтта: «Человек и время. Воспоминания. Четвертая часть (II)» // *Новый мир*, 1975, № 3.

Scheinin, Lew (= Šejnin, Lev)

Scheinin, Lew: *Die Breguet-Uhr des Monsieur Edouard Herriot* (= Breget Édouarda Errio; dt.), übs. v. V. Gronfein. Berlin: Kultur & Fortschritt 1966.

Шейнин, Лев Романович (1906–1967)

Шейнин, Лев: *Игра без правил*. Москва: Искусство, 1963.

Шейнин, Лев: «Брегет Эдуарда Эррио» // *Октябрь*, 1958, № 10.

Шейнин, Лев Р.: «Динары с дырками» // *Новый мир*, 1957, № 1.

Шейнин, Лев Р.: «Рассказ о себе» (1957) // тот же: *Записки следователя*. Москва: Проросс, 1976: https://royallib.com/read/sheynin_lew/rasskaz_o_sebe.html#480

Semjonow, Julian (= Semenov, Julian)

Semjonow, Julian: *Auftrag «Mord»* (= Petrovka, 38; dt.), übs. v. V. Lebedew. München: Goldmann, 1973. Wallerau (CH): Krimi-Verlag, 1973.

Semjonow, Julian: *Petrowka 38* (= Petrovka, 38; dt.), übs. v. A. v. Antropoff. Gütersloh: Signum, 1967.

Semjonow, Julian: *Auftrag Mord* (= Petrovka, 38; dt.), übs. v. O. Braun. Berlin: Kultur & Fortschritt, 1965.

Семенов, Юлиан Семенович (Ляндрес, Ю. С., 1931–1993)

Семенов, Юлиан: *Огарева 6. Петровка 38*. Повести. Москва: Молодая гвардия, 1973.

Семенов, Юлиан: *Петровка 38*. Повести. Москва: Воениздат, 1971.

Семенов, Юлиан: «Огарева 6». // *Октябрь*, 1972, № 11.

Serova, Marina

Серова, Марина (i. e. Kollektiv)

Серова, Марина: *Горячее дельце*. – Москва: Эксмо, 1998.

Škljarevskij, Aleksandr

Шкляревский, Александр Андреевич (1837–1883)

Шкляревский, Александр: *Что побудило к убийству? (Рассказы следователя)*, подгот. текста, сост. вступ. ст., коммент. Абрама И. Рейтבלата. – Москва: Художественная литература, 1993.

Slowin (= Slovin), Leonid

Slowin, Leonid: *Sonderzug auf Gleis 2* (= Dopolnitel'nyj pribyvaet na vtoroj put'; dt.), übs. v. U. Krause. Berlin: Neues Leben, 1990.

Словин, Леонид Семенович (1930–2013)

Словин, Леонид: «Дополнительный прибывает на второй путь» // тот же: *Дополнительный прибывает на второй путь*. Повести. Москва: Московский рабочий, 1981.

Španov, Nikolaj

Шпанов, Николай Николаевич (1896–1961)

Шпанов, Николай: «В новогоднюю ночь» // тот же: *Искатели истины*. Москва: Трудрезевиздат, 1955.

Шпанов, Николай: «Последний медвежатник» // тот же: *Похождения Нила Кручинина*. Москва: Воениздат, 1955.

Ustinow, Sergej (= Ustinov, Sergej)

Ustinow, Sergej: *Zwölf Uhr Majakowskij-Platz* (= Možete na menja položit'sja; dt.). Köln: Emons, 1989.

Ustinow, Sergej: *Identität unbekannt* (= Neustanovlennoe lico; dt.), übs. v. I. Tschörtner. Berlin: Volk & Welt, 1990.

Ustinow, Sergej: *Der Chef braucht keine Maske* (= Kto ne sprjatalja; dt.), übs. von I. Tschörtner. Berlin: Volk & Welt, 1992.

Устинов, Сергей Львович (*1953)

Устинов, Сергей: «Кто не спрятался» // тот же: *Кто не спрятался*. Сборник, стр. 95–133. (<https://www.litmir.me/br/?b=216939&p=1>)

Устинов, Сергей: «Можете на меня положиться» // *Смена*, 1985, № 17 (1399), стр. 28–32; № 18 (1400), стр. 26–30; № 19 (1401), стр. 28–32; № 20 (1402), стр. 28–32; № 21 (1403), стр. 28–32.

Устинов, Сергей: «Можете на меня положиться» // тот же: *Кто не спрятался*. Сборник. <https://www.litmir.me/br/?b=216939&p>, стр. 1–41.

Устинов, Сергей: «Неустановленное лицо» // *Смена*, 1987, № 15, стр. 27–31; № 16, стр. 27–32; № 17, стр. 27–32; № 18, стр. 26–32; № 19, стр. 25–32.

Устинов, Сергей: «Неустановленное лицо» // <https://topreading.ru/bookread/273047-sergei-ustinov-neustanovlennoe-lico/>

Wainer Arkadi/Wainer, Georgi (= Vajner, Arkadij/Vajner, Georgij)

Wainer, Arkadi/Wainer, Georgi: *Weiße Augen* (= Oščup'ju v polden'; dt.), übs. v. H. Burck. Berlin: Kultur & Fortschritt, 1970. Berlin: Buchklub 65, 1970.

Wainer, Arkadi/Wainer, Georgi: *Schleifspuren im Gras* (= Ja, sledovatel'; dt.), übs. v. M. Milack. Berlin: Buchklub 65, 1971. Berlin: Volk & Welt, 1979.

- Wainer, Arkadi/Wainer, Georgi: *Ich, der Untersuchungskommissar: Stück in 2 Akten*, übers. v. G. Jäniche & S. Wigger. Berlin: Henschelverlag, 1971.
- Wainer, Arkadi/Wainer, Georgi: *Uhren für Mister Kelly* (= Časy dlja Mistera Kelli; dt.), übers. v. H. Burck. Berlin: Verlag das Neue Berlin, 1974. [²1986].
- Wainer, Arkadi/Wainer, Georgi: *Rennen an der Todeswand* (= Gonki po vertikali; dt.), übers. v. I. & O. Kolinko. Berlin: Verlag Volk & Welt, 1977.
- Wainer, Arkadi/Wainer, Georgi: *Die schwarze Katze. Kriminalroman* (= Ėra miloserdija; dt.), übers. v. I. & O. Kolinko. Berlin: Verlag Volk & Welt, 1978. [³1980, ⁴1984]. München: Heyne, 1983.
- Wainer, Arkadi/Wainer, Georgi: *Besuch beim Minotaurus: Kriminalroman* (= Vizit k Minotavru; dt.), übers. v. G. Frankenberg. Berlin: Das Neue Berlin, 1979.
- Wainer, Arkadi/Wainer, Georgi: *Stadt übernommen!* (= Gorod prinjal!; dt.), übers. v. H. Kübart. Berlin: Neues Leben, 1981.
- Wainer, Arkadi/Wainer, Georgi: *Medizin gegen Angst* (= Lekarstvo protiv stracha; dt.), übers. v. A. Möckel. Berlin: Das Neue Berlin, 1977 [²1984]. München: Heyne, 1981.
- Wainer, Arkadi/Wainer, Georgi: *Messer im Scheinwerferlicht* (= Ob'ežzajte na dorogach sbitych košek i sobak; dt.), übers. v. E. Ahrndt. Berlin: Volk & Welt, 1988.
- Wainer, Arkadi/Wainer, Georgi: *Tödliches Telegramm*, übers. v. K. Lichtenfeld & E. Arndt. Berlin: Volk & Welt, 1989 [Enthält: *Tödliches Telegramm* und *Messer im Scheinwerferlicht*].
- Wainer, Arkadi/Wainer, Georgi: *Im Zeichen von Schlinge und Stein* (= Petlja i kamen' v zelenoj trave; dt.), übers. v. R. Landa & T. Reschke. Berlin: Volk & Welt, 1991.

Вайнер, Аркадий Александрович (1931–2005)/Вайнер, Георгий Александрович (1938–2009)

- Вайнер, Аркадий/Вайнер, Георгий: «Визит к Минотавру» // *Искатель*, 1971, № 6; 1972, № 1.
- Вайнер, Аркадий/Вайнер, Георгий: «Гонки по вертикали» // *Огонек*, 1971, № 43, № 44, № 46, № 47, № 48, № 49, № 50, № 51.
- Вайнер, Аркадий/Вайнер, Георгий: «Объезжайте на дорогах сбитых кошек и собак» // *Дружба народов*, 1986, № 7.
- Вайнер, Аркадий/Вайнер, Георгий: «Ощупью в полдень» // *Огонек*, 1968, № 7, № 8, № 9, № 10, № 11, № 12, № 13.
- Вайнер, Аркадий/Вайнер, Георгий: «Часы для мистера Маргулаыйса» // *Наш современник*, 1967, № 10, № 11.
- Вайнер, Аркадий/Вайнер, Георгий: «Эра милосердия» // *Подвиг*, Приложение к журналу «Сельская молодежь», 1983, № 2.
- Вайнер, Аркадий/Вайнер, Георгий: «Эра милосердия» // Приложение к журналу «Сельская молодежь», 1983, № 11.

10 Bibliographie

- Вайнер, Аркадий/Вайнер, Георгий: «Я, следователь ... роман в документах» // *Огонёк*, 1969, № 14, № 15, № 16, № 17, № 18, № 19, № 20, № 22, № 23, № 24.
- Вайнер, Аркадий/Вайнер, Георгий: *Гонки по вертикали*. Роман. Москва: Молодая гвардия, 1974.
- Вайнер, Аркадий/Вайнер, Георгий: *Лекарство для Несмеяны*. Москва: Московский рабочий, 1978.
- Вайнер, Аркадий/Вайнер, Георгий: *Часы для мистера Келли. Двое среди людей*. Повести. Москва: Молодая гвардия, 1970.
- Вайнер, Аркадий/Вайнер, Георгий: *Эра милосердия*. Москва: Воениздат, 1976.
- Вайнер, Аркадий/Вайнер, Георгий: *Петля и камень в зеленой траве*. Москва: АСТ, 2015.
- Вайнер, Аркадий/Вайнер, Георгий: *Я, следователь ...* Москва – Нью-Йорк (New York): Международная книга/West-East Press communication, 1986. [Содержание: *Объезжайте на дорогах сбитых кошек и собак*].

Wainer, Georgi/Slowin, Leonid (= Vajner, Georgij/Slovin, Leonid)

Wainer, Georgi/Slowin, Leonid: *Mord und Opium* (= Na temnoj storony lunny; dt.), übs. v. H. Gutsche. Berlin: Volk & Welt, 1991.

Вайнер, Георгий Александрович (1938–2009)/Словин, Леонид Семенович (1930–2013)

Вайнер, Георгий/Словин, Леонид: «На темной стороне луны» // Вайнер, Георгий: *Бес в ребро*. Москва: Недра, 1990.

IV. VERMISCHTES

- Абул-Касымова, Ханжара/Гинзбург, Сильвия/Долинский, И./Дробашенко, Сергей/Журов, Г./Зак, М./Калашников, Ю./Козенкраниус, Ивар/Ризаев, С./Фрейлих С./Ханютин, Ю./Церетели К. [Редакционная коллегия]: *История советского кино. 1917–1967*. В 4 томах. – Москва: Искусство, 1969–1978.
- Авторханов, Абдурахман: *Загадка смерти Сталина*. – Франкфурт-на-Майне (Frankfurt am Main): Посев, 1976.
- Айтматов, Чингиз: «Плаха» // *Новый мир*, 1986, № 6, стр. 7–69; № 8, стр. 90–140; № 9, стр. 6–64.
- Анонимный: «Борис Акунин взял интервью у Ходорковского» // *Lenta.ru*, 2008, 4 октября: <https://lenta.ru/news/2008/10/04/esquire/>
- Анонимный: «Главное управление по контролю за оборотом наркотиков МВД России» // *Wikipedia* (https://ru.wikipedia.org/wiki/Главное_управление_по_контролю_за_оборотом_наркотиков_МВД_России)

- Анонимный: «Повесть о Шемякином суде», в кн.: Адрианова-Перетц, В[арвара] П. (изд.): *Русская демократическая сатира XVII века*. – Москва: Наука, 1977, стр. 17–19.
- Анонимный: «Постановление Президиума ВЦИК» // *Журнал «Коммерсантъ Власть»*. 2003, 1 дек. [<https://www.kommersant.ru/doc/432280>]
- Анонимный: «Майор Пронин» // 24СМИ: <https://24smi.org/person/8710-maior-pronin.html>.
- Анонимный: «Шкляревский Александр Андреевич» // *Энциклопедический словарь*. – Санкт-Петербург: Брокгауз/Ефрон, 1890–1904, том 39.
- Астафьев, Виктор: «Печальный детектив» // *Октябрь*, 1986, № 1.
- Бердяев, Николай: «Душа России», // тот же: *Русская идея*, изд. М. А. Маслин. Москва: Республика, 1992.
- Брежнев, Леонид Ильич: «Доклад Генерального секретаря ЦК товарища Л. И. Брежнева 30 марта 1971 года. (XXIV съезд КПСС)» // *Литературная газета*, 1971, № 14 (31 марта).
- Буровский Андрей Михайлович: «Лакировка действительности» // *Вики-Чтение* (<https://pub.wikireading.ru/52728> [29.09.2023]).
- Горький, Максим: «Между прочим», в кн.: *Собрание сочинений в 30 томах*. – Москва: Художественная литература, 1949–1956, том 23, стр. 13–88.
- Горький, Максим: «О Бальзаке» (1911), в кн.: *Собрание сочинений в 30 томах*. – Москва: Художественная литература, 1949–1956, том 24, стр. 138–140.
- Грамши (= Gramsci), Антонио: *Тюремные тетради*. – Москва: Издательство иностранной литературы, 1959.
- Гуров А. И.: *Профессиональная преступность: прошлое и современность*. – М.: Юридическая литература, 1990.
- Дёмин, Michail: *Блатной*. New York: Russica Publishers, 1981.
- Д. В.: «Шкляревский Александр Андреевич» // *Русский биографический словарь*. – Санкт-Петербург: Императорское Русское Историческое Общество, без года, (Reprint New York: Kraus, 1962), том 23, стр. 328.
- Достоевский, Федор: «Пушкинская речь» // <https://klassika.ru/read.html?proza/dostoevskij/pushkin.txt&page>
- Достоевский, Федор: *Братья Карамазовы*. Роман. – Киев: БМП, 1994.
- Евгеньев В.: «Анатолий Алексеевич Безуглов» // *Подвиг*, Приложение к журналу «*Сельская молодежь*», 1973, № 2.
- Евтушенко, Евгений: «Паруса» // тот же: *Избранные произведения*, том 2. Москва: Художественная литература, 1975, стр. 174.
- Замятин, Евгений: «Русь» // тот же: *Собрание сочинений в 4 томах*. Мюнхен (München): Neimanis, 1982, стр. 44–53.
- Иванова, Евг[ения]: «Комментарии», в кн.: Чуковский, К. И.: *Собрание сочинений в 15 томах*. том 7. Литературная критика, 1908–1915. Предисловие и комментарии Е. Ивановой. – Москва: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003, стр. 25–62, 644–650.

- Измайлов, Александр Алексеевич: «А. П. Чехов. Критико-биографический очерк», в кн.: *Полное собрание сочинений А. П. Чехова в 23 томах.* – Санкт-Петербург: Издательство Адольфа Федоровича Маркса, 1903–1916, том 22, стр. 151–279.
- Институт Ленина при ЦК РКП(б) (изд.): *Ленинский сборник.* 36 томов. Москва: Государственное Издательство, 1925–1959, том 11, стр. 357.
- Каликин, В.: «Едут, едут <толкачи> ...» // *Литературная газета*, 1972, № 37 (13 сент.), стр. 10.
- Ковалов, Олег: «Звезда над степью. Америка в зеркале советского кино» // *Искусство кино*, 2003, № 10 (октябрь).
- Ленин, Владимир Ильич: «Что делать? Наболевшие вопросы нашего движения» // [https://ru.wikisource.org/wiki/Что_делать%3F_\(Ленин\)/2](https://ru.wikisource.org/wiki/Что_делать%3F_(Ленин)/2).
- Лесков, Николай: *Соборяне.* Роман-хроника. (= Собрание сочинений в 11 томах, том 4). – Москва: Художественная литература, 1957.
- Литвинов, Сергей: «Револьвер <Герсталь> Эраста Фандорина» // litvinovs.net, 2012, 12 декабря: http://litvinovs.net/reflection/fandorin_herstal/
- Мацуев, Николай: *Русские советские писатели.* – Москва: Советский писатель, 1981.
- Министерство Внутренних Дел РФ: «История МВД России, 1940–1966» (https://мвд.рф/history/1940_1966) [10.11.2022].
- Наприенко, Анастасия Владимировна: «<Месс-Менд> Мариэтты Шагинян как <Кинематографический> роман». // *Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология.* 2007, № 1.2, стр. 106–110.
- Оснос, Юрий «Семнадцать мгновений весны» (Пьеса Юлиана Семенова и Вл. Токарева в Пезенском областном драматическом театре имени А. В. Луначарского) // *Театр*, 1971, № 4.
- Плоткин, Лев: «Постановления Коммунистической Партии Советского союза по вопросам советской литературы» // *Словарь литературоведческих терминов.* Ред. С 48 сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – Москва: Просвещение, 1974.
- Померанцев, Владимир: «Об искренности в литературе» // *Новый мир.* 1953, № 12, стр. 218–252.
- Розанов, Василий: *Опавшие листья: Избранные страницы.* – Санкт-Петербург: Амфора 2000.
- Смулевич, А. Б.: «Нечто неслыханно научное ...» // *Литературная газета*, 1979, № 3 (17 янв.), стр. 4.
- Сурков, Алексей Александрович (изд.): *Краткая литературная энциклопедия.* – Москва: Советская энциклопедия, 1962.
- Трифонов, Юрий: «Выбирать, решаться, жертвовать» // *Вопросы литературы*, 1972, № 2.
- Тургенев, Иван: *Отцы и дети* (Библиотека всемирной литературы, серия вторая, том 117). – Москва: Художественная литература, 1971.

- Тургенев, Иван: *Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма в 13 томах*. Москва-Ленинград: Наука, 1960–1986.
- Федин, Константин: «Письмо Максиму Горькому от 10 июля 1924 г.» // в кн.: *Горький и советские писатели*. (Литературное наследство, том 70) – Москва 1963.
- Федин, Константин: *Горький среди нас*. – Москва: Художественная литература, 1943.
- Федоров, Александр Викторович: *100 самых популярных советских телефильмов и сериалов: мнения кинокритиков и зрителей*. – Москва: ОД «Информация для всех», 2021.
- Фридман, Морис: *Рабочее движение и агентство Пинкертон: Роль сыска в борьбе труда и капитала* (= Friedman, Morris: *The Pinkerton's Labor Spy* [1907]), перевод с английского Н. Бревновой. – Санкт-Петербург: Е. Д. Трауцкая, 1910.
- Хлебников, Павел: «Крёстный отец Кремля Борис Березовский, или история разграбления России» // *ВикиЧтение* (<https://biography.wiki-reading.ru/63624>)
- Холодов, Сергей: *История ОБХСС и экономическая преступность в России в XX веке*. – Москва-Берлин: Директмедиа Паблишинг, 2021. 305 с.
- Хруцкий, Эдуард: «Кларов, Юрий Михайлович» // *Подвиг*, Приложение к журналу «*Сельская молодежь*», 1973, № 2.
- Хрущев, Н.: «Служение народу – высокое призвание советских писателей» // *Литературная газета*, 1959, № 65 (24 мая), стр. 1–2.
- Шелаев, Юрий/Семенов, Николай/Процай, Людмила/Шелаева Елизавета: *Николай II. Страницы жизни*. – Санкт-Петербург: Лики России, 1998.
- Шкловский, Виктор: *Сентиментальное путешествие. Воспоминания 1917–1922*. Москва-Берлин: Геликон, 1923.

11 Filmographie

Aufgeführt sind die Filme, die in der Studie erwähnt werden. Eine weitgehend vollständige kommentierte Filmographie der sowjetischen Kinoproduktionen, die zum Krimi-Genre zwischen 1918 und 1991 entstanden sind, finden sich in:

Franz, Norbert: *Der russisch-sowjetische Kriminalfilm. Filmographie.*

Teil 1: 1918 bis 1979. 54 S. (= Hans J. Wulff u. Ludger Kaczmarek [ed.]: Medienwissenschaft: Berichte und Papiere 206). <https://doi.org/10.25969/mediarep/18032>.

Teil 2: 1980 bis 1991. 93 S. (= Hans J. Wulff u. Ludger Kaczmarek [ed.]: Medienwissenschaft: Berichte und Papiere 208). <https://doi.org/10.25969/mediarep/18795>.

Da die Produktion mit Farbfilm-Material in der Sowjetunion zwar erst relativ spät, aber doch zur Regel wurde, sind die in (dem damals preiswerten) Schwarzweiß-Zelluloid aufgenommenen Filme eigens mit *s/w* gekennzeichnet. Das Premieredatum wird in der Exaktheit angegeben, wie es sich ermitteln ließ. Alternativtitel sind mit *aka* (‘also known as’) hinzugefügt.

Assa (Acca). Zweiteiliger Spielfilm für das Kino. UdSSR: Mosfil'm, 1987. Regie: Sergej Solov'ev. Drehbuch: Sergej Livnev, Sergej Solov'ev, Natan Ėjdel'man. Kamera: Pavel Lebešev. Musik: Boris Grebenščikov. Darsteller: Sergj Bugaev (Bananan), Tanja Drubič (Alika), Stanislav Govoruchin (Andrej Krymov), Dmitrij Šumilov (Vitja), Viktor Bešljaga (Al'bert Petrovič) u. a. – Premiere: April 1988. 17,8 Mio. Zuschauer. 93 Min.

Bespredel (Беспредел; «Chaos»). Kriminal-Spielfilm für das Kino. UdSSR: Mosfil'm, 1989. Regie: Igor' Gostev. Drehbuch: Igor' Gostev, Leonid Nikitinskij. Kamera: Grigorij Belen'kij. Musik: Andrej Petrov. Darsteller: Andrej Taškov (Jura Kalganov, gen. Bugor), Anton Androsov (Viktor Moškin), Aleksandr Mochov

(Abraška), Lev Durov («Kum» Markelov), Aleksandr Kuznecov (Kasimov) u. a. – Premiere: Juni 1990. 102 Min.

Brat (Брат; Bruder). Spielfilm für das Kino. Thriller. Russland: Kinokompanija STV, Produzent: Sergej Sel'janov, 1997. Regie: Aleksej Balabanov. Drehbuch: Aleksej Balabanov. Kamera: Sergej Astachov. Musik: Vjačeslav Butusov. Darsteller: Sergej Bodrov, d. J. (Danila Bagrov), Viktor Suchorukov (Viktor Bagrov), Svetlana Pis'mičenko (Sveta), Marija Žukova (Két), Jurij Kuznecov (Gofman) u. a. – Premiere: 12. Dezember 1997. 96 Min.

Brat-2 (Брат-2; Bruder 2). Kriminal-Spielfilm für das Kino. Russland: LDV. Produzenten: Sergej Sel'janov, Tim Sabo, Tobin Ober, Igor' Kalenov, 2000. Regie: Aleksej Balabanov. Drehbuch: Aleksej Balabanov. Kamera: Sergej Astachov. Musik: Vjačeslav Butusov. Darsteller: Sergej Bodrov, d. J. (Danila Bagrov), Viktor Suchorukov (Viktor Bagrov), Sergej Makoveckij (Valentin Belkin), Irina Saltykova (Irina Saltykova), Kirill Pirogov (Il'ja Setevoj) u. a. – Premiere: 11. Mai 2000 (Russland). 123 Min.

Čelovek na motocikle (Человек на мотоцикле; «Der Mann auf dem Motorrad»). Kriminalfilm für das Kino. UdSSR: Kazachfil'm, 1986. Regie: Sapar Sulejmenov. Drehbuch: Sapar Sulejmenov. Kamera: Abil'taj Kasteev. Musik: Ėduard Artem'ev. Darsteller: Žan Bajžanbaev (Achan), Žanna Kanyševa (Asel'), Džambul Chudarbergenov, Bekbolat Osmanchodžaev u. a. – Premiere: 1986. 93 Min.

Černyj kvadrat (Чёрный квадрат; «Das schwarze Quadrat»). Zweiteiliger Kriminalfilm für das Kino. Russland: K/s im. Gor'kogo, 1992. Regie: Jurij Moroz. Drehbuch: Jurij Moroz nach Motiven des Romans *Jarmarka v Sokol'nikch* von Fridrich Neznanskij. Kamera: Boris Novoselov. Musik: Jurij Poteenko. Darsteller: Dmitrij Charat'jan (Aleksandr Tureckij), Vitaj Solomin (Konstantin Merkulov), Elena Jakovleva (Rita Sčastlivaja), Vasilij Lanovskoj (Vasilij Kassarin). Tat'jana Ljutaeva (Alla Ter-Pogosjan) u. a. – Premiere: 19. November 1992. 123 Min.

Čertovo koleso (Чёртовое колесо; «Das Teufelsrad»). Spielfilm mit kriminalistischen Elementen. UdSSR: Leningradkino, 1926. Regie: Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg. Drehbuch: Arkadij Piotrovskij nach Motiven des Romans *Konec čazy* von Veniamin Kaverin. Kamera: Andrej Moskvin. Darsteller: Petr Sobolevskij (Ivan Šorin), Ljudmila Semenova (Vadžka), Sergej Gerasimov («Mensch-Fragezeichen»), Ėmil Gall (Koko), Antonio Peretc (Wirt) u. a. – Premiere: 16. März 1926. s/w. 40 Min.

Delo «pestrych» (Дело «пёстрых»; «Der Fall <der Bunten>»). Kriminal-Spielfilm für das Kino. UdSSR: Mosfil'm, 1958. Regie: Nikolaj Dostal'. Drehbuch: Arka-

dij Adamov, Anatolij Granberg nach Adamovs gleichnamigem Roman. Kamera: Igor' Slabnevič. Musik: Michail Čulaki. Darsteller: Andrej Abrikosov (Silant'ev), Vladimir Kenigson (Zotov), Vsevolod Safonov (Koršunov), Aleksej Gribov (Voločov), Evgenij Matveev (Lobanov) u. a. – Premiere: 21 April 1958. s/w. 102 Min.

Delo No 306 (Дело № 306; Akte Nr. 306). Kriminal-Spielfilm für das Kino. UdSSR: Mosfil'm, 1956. Regie: Anatolij Rybakov. Drehbuch: Matvej Rojzman und Sergej Ermolinslij nach der gleichnamigen Erzählung von Matvej Rojzmann. Kamera: Viktor Dombrovskij. Musik: Vladimir Jurovskij. Darsteller: Boris Bitjukov (Michail Mozarin), Mark Bernes (Vasilij Gradov), Tat'jana Pileckaja (Nadežda Korneva), Konstantin Nassonov (Turbaev), Ada Vojcik (Elizaveta Nekrasova) u. a. – Premiere: 22. Mai 1956. s/w. 76 Min.

Delo Rumjanceva (Дело Румянцева; Der Fall Rumjanzew). Spielfilm für das Kino. UdSSR: Lenfilm, 1955. Regie: Iosif Chajfic. Drehbuch: Iosif Chejfic, Jurij German. Kamera: Moisej Magid, Lev Sokol'skij. Musik: Vendikt Puškov. Darsteller: Aleksej Batalov (Saša Rumjancev), Nelli Podgornaja (Klavdija Naumenko), Sergej Luk'janov (Sergej Afanas'v), Gennadij Juchtin (Evdokimov), Vladimir Lepko (Vasilij Lemechov). – Premiere: 8. März 1956. s/w. 103 bzw. 127 Min. 31,5 Mio. Zuschauer. Preis «Kampf um den Neuen Menschen» in Karlovy vary (Karlsbad), 1956.

Desjat' negritjat (Десять негритят; Agatha Christie: Das letzte Weekend, wörtl: «Zehn kleine Negerlein»). Zweiteiliger Kriminal-Spielfilm für das Kino. UdSSR: Odesskaja kinostudija, 1987. Regie: Stanislav Govoruchin. Drehbuch: Stanislav Govoruchin nach Agatha Christies gleichnamigem Buch (1939). Kamera: Gennadij Ėngstrem. Musik: Nikolaj Korndof. Darsteller: Tat'jana Drubič (Vera Klejsorn), Aleksandr Kajdanovskij (Filipp Lombard), Ljudmila Maksakova (Ėmili Brènt), Vladimir Zel'din (Uorgrejf), Michail Gluzskij (Makartur) u. a. – Premiere: März 1988. 137 Min. 33,2 Mio. Zuschauer.

Dezertir aka Russkij Rémbo (Дезертир aka Русский Рэмбо; «Der Deserteur» aka «Ein russischer Rambo»). Thriller. Moldavien, Bulgarien, Russland: PRO-Film-company, Teleradio-Moldova, 1996/1997. Produzenten: Grigorij Kušnir, Georgij Georgijev. Regie: Jurij Muzyka. Drehbuch: Aleksandr Zvjagincev nach Motiven seines Romans *Russkij Rémbo*. Kamera: Jurij Ulanov, Vladimir Burlačenko, Bjašim Gel'djev. Musik: Jurij Aljabov. Darsteller: Anatolij Kotenev (Igor' Skvorcov), Svetlana Borovskaja (Ol'ga), Boris Bystrov (Chabibula), Vsevolod Gavrilov (lider kul'ta Gindu), Viktor Demertaš (Murd) u. a. – 70 Min.

Doroga v ad (Дорога в ад; «Weg in die Hölle»). Zweiteiliger Spielfilm für TV. UdSSR: Kinostudija im. Dovženko, 1988. Regie: Nikolaj Zaseev-Rudenko. Dreh-

buch: Michail Kanjuka, Vladimir Šarov. Kamera: Aleksandr Černyj. Musik: Ivan Karabic. Darsteller: Elena Bardina (Katja Rudenko), Stepan Starčikov (Aleksej Severin), Ol'ga Sisova (Marina Nečaeva), Boris Ščerbakov (Vadimir Korneev), Vladimir Korenev (Boris Levickij) u. a. – Premiere: 1988. 143 bzw. 163 Min.

Dr. No (Dr. No). Thriller. GB: Eon Productions, 1962. Regie: Terence Young. Drehbuch: Richard Maybaum, Johanna Harwood, Berkely Mather nach Motiven eines Romans von Ian Flemming. Kamera: Ted Moore. Musik: Monty Norman. Darsteller: Sean Connery (007), Ursula Andress (Honey Rider), Joseph Wiseman (Dr. No), Jack Lord (Felix Leiter), Bernard Lee (M) u. a. – Premiere: 5. Oktober 1962. 109 Min.

Dvojnjoj obgon (Двойной обгон; «Zweifaches Überholen»). Kriminal-Spielfilm für das Kino. UdSSR: Mosfil'm, 1984. Regie: Aleksandr Gordon. Drehbuch: Nikolaj Ivanov. Kamera: Vjačeslav Semin. Musik: Viktor Babuškin. Darsteller: Boris Chimičev (Jurij Madžiev), Vadim Michenko (Viktor), Jurij Nazarov (Ivan Petrovič), Vitatas Tomkus («Žuk»), Nikolaj Prokipovič (Mizin) u. a. – Premiere: 5. November 1984. 82 Min. 26,6 Mio. Zuschauer.

Ėkspress do Pekina (Экспресс до Пекина *aka* Bullet to Beijing; «Peking-express»). Thriller. Russland, Großbritannien, Kanada, 1995. Produzenten: Aleksandr Golutva, John Dunning, André Link, Harry Alan Towers. Regie: George Mihalka. Drehbuch: Harry Alan Towers nach Motiven eines Romans von Lan Dayton. Kamera: Terry Cole. Musik: Rick Wakeman. Darsteller: Michael Caine (Harry Palmer), Jason Connery (Nikolaj), Michael Gambon (Alex), Ingolf Gorges (Andrej), Anatolij Davydov (Jurij Stepanovič) u. a. – Premiere: 19. Mai 1995. 101 Min.

Ėkzamen *aka* Leto v gorode (Экзамен *aka* Лето в городе; İmtahan [azerb.] «Das Examen» *aka* «Ein Sommer in der Stadt»). Spielfilm für das Kino. UdSSR: Azerbajdžanfil'm, 1987. Regie: Gjul'baniz Azimzade, Šachmar Alekperov. Drehbuch: Anar Rzaev. Kamera: Rašid Nagiev. Musik: Azer Dadašev. Darsteller: Gamlet Chami-Zade (Gijas), Safura Ibragimova (Diljarja), Rauf Atakišiev (Bachram), Fuad Doladov (Šamchal), Rafik Aliev (Firus) u. a. – Premiere: 28. Februar 1987. 85 Min.

General Cvigun. Poslednij vystrel. (Генерал Цвигун. Последний выстрел. «General Cvigun. Der letzte Schuss»). Dokumentarfilm für TV (Telekanal «Rossija»), 2004. Regie: Andrej Vernidub, Drehbuch: Violetta Ničkova. – Premiere: 2004. (Telekanal «Rossija»). 44 Min.

Gepard (Гепард; «Der Gepard»). Spielfilm für das Kino. UdSSR: Turkmenfil'm, 1979. Regie: Muchamed Cojunchanov. Drehbuch: Éduard Tropinin nach Motiven des Romans *Belyj zajgak* von Achmedan Abu-Bakar. Kamera: Jurij Ivlev. Musik: Nury Chalmamedov. Darsteller: Oraz Čerkezov (Akmuraz), Chommat Mullik (Čaryjar), Challi Kurbanov (Batyр), Akmurad Bašimov (Mered) u. a. – Premiere: Juni 1980.

Goluboj patrol' (Голубой патруль; «Die blaue Patrouille»). Kinder-Kriminalfilm für TV. UdSSR: Odesskaka kinostudija im Auftrag des Staatskomitees, 1974. Regie: Timur Zoloev. Drehbuch: Vladlen Kagarlickij, Aleksandr Čuvilev. Kamera: Evgenij Kozinskij, Nikolaj Lukanev. Musik: Evgenij Geborgjan. Darsteller: Vanja Kožuchar' (Tolja Simagin), Vladik Komarov (Vitja Belous), Jurij Paraskevič (Saša Topejko), Sereža Zujkov (Gruša) u. a. – Premiere: 25. Januar 1975. 63 Min.

Grači (Грачи; «Die Gračs»). Kriminal-Spielfilm für das Kino. UdSSR: Kinostudija im. Dovženko, 1982. Regie: Konstantin Eršov. Drehbuch: Ramiz Fataliev, Konstantin Eršov. Kamera: Aleksandr Janovskij. Musik: Valentin Sil'vestrev. Darsteller: Aleksej Petrenko (Igor' Stavrasov), Leonid Filatov (Viktor Grač), Jaroslav Gavriljuk (Aleksandr Grač), Vitalij Šapovalov (Leonid Osadžij), Jurij Grebenčikov (Andrej Grač) u. a. – Premiere: 17. Januar 1983. 90 Min. 21.3 Mio. Zuschauer.

Igla (Игла; Die Nadel). Kriminalfilm für das Kino. UdSSR: Kazachfil'm, 1988. Regie: Raid Nugmanov. Drehbuch: Bachyt Kilibaev, Aleksandr Baranov. Kamera: Murat Nugmanov. Musik: Viktor Coj. Darsteller: Viktor Coj (Moro), Marina Smirnova (Dina), Aleksandr Baširov (Spartak), Petr Mamonov (Artur Juzefovič, gen. «Doktor»), Archimed Isakov (Archimed) u. a. – Premiere: 16. September 1988 (Alma-Ata). 81 bzw. 76 Min. 14,9 Mio. Zuschauer.

Igraem «Zombi», ili Žizn' posle bitv (Играем «Зомби», или Жизнь после битв. «Wir spielen <Zombie>, oder Das Leben nach den Kämpfen»). Thriller. Russland: Ju.S.F., 1993. Regie: Rejn Liblik. Drehbuch: Sergej Kurbskij. Kamera: Andrej Kirillov. Musik: Šandor Kalloš. Darsteller: Konstantin Plotnikov (Kostja), Elena Romanova (Veďma), Evgenij Platochin (Petr), Oksana Fomičeva (Marija), Leonid Petrenko (sledovatel') u. a. – 73 Min.

Ispravlennomu verit' (Исправленному верить; Gefährliches Schweigen, wörtl.: «Trauen Sie dem Geläuterten»). Kriminalfilm für das Kino. UdSSR: Odesskaja kinostudija, 1959. Regie: Viktor Žilin. Drehbuch: Daniil Chrabrovickij. Kamera: Jurij Romanovskij. Musik: Andrej Ešpaj. Darsteller: Vladimir Gusev (Andrej Kovalenko), Majja Menglet (Zoja Levčenko), Grigorij Žženov (Sergej Brajcev), Grigorij Michajlov (Petr Grinjuk), Boris Saburov (djaja Miša) u. a. – Premiere: 1. Juni 1959. s/w. 87 Min.

Kamyšovyj raj (Камышовый рай; «Das Schilfparadies»). Kriminalfilm für das Kino. UdSSR: Mosfil'm, TO «Start», 1989. Regie: Elena Cyplakova. Drehbuch: Igor' Ageev, Sergej Belošnikov. Kamera: Ėlizbar Karavaev. Musik: Vladislav Petrovskij. Darsteller: Nikolaj Stockij (Keša Bobrov), Aleksandr Bureev (Vitek), Ion Arakelu [als Ivan Arakelov] («Bomž-Bruevič»), Iosif Ryklin (Aleksej Demitrovič), Viktor Pomorcev («Ogurec»). – Premiere: Oktober 1990. 93 Min.

Katala (Катала; «Der Kartentrickspieler»). Kriminalfilm für das Kino. UdSSR: Mosfil'm/Start, 1989. Regie: Sergej Bodrov (d. Ä.), Aleksandr Buravskij. Drehbuch: Valerij Barakin, Sergej Bodrov (d. Ä.). Kamera: Sergej Taraskin. Musik: Vladimir Daškevič. Darsteller: Valerij Garkalin (Aleksej Grekov), Elena Safonova (Anna), Nodar Mgaloblišvili (Direktor), Viktor Pavlov (Karas'), Luiza Mosenz (Lola) u. a. – Premiere: 28. Oktober 1989/September 1990. 76 [80] Min. (Kino). 97 Min.

Ključ (Ключ/La clef; «Der Schlüssel»). Kriminalistischer Historienfilm für TV. Russland: Troickij most/Frankreich: Sodaperaga, La sept. Produzenten: Guy Séligman, Oleg Kon'kov, 1992. Regie: Pavel Čuchraj. Drehbuch: Jaques Beynac nach dem gleichnamigen Roman von Mark Aldanov. Kamera: Ivan Bagaev. Musik: Vladimir Baškevič. Darsteller: Anatolij Kuznecov (Nikolaj Jacenkov), Aleksandr Kaljagin (Semen Sidorovič), Natolij Romanšin (Sergej Fedos'ev), Veniamin Smechov (Aleksandr Braun), Aleksej Serebrjakov (Zagrjadskij) u. a. – Premiere: 6. März 1993. 66 Min.

Koroli rossijskogo syska (Короли российского сыска; «Die Könige der russländischen Ermittlung»). Dreiteiliger kriminalistischer TV-Spielfilm. Russland: Akvilon, 1996. Regie: Vladimir Alenikov. Drehbuch: Jurij Perov, Oleg Fajnštejn, Zoja Kudrja. Kamera: Anatolij Griško. Musik: Lora Kvint. Darsteller: Armen Džigarchahjan (Arkadij Koško), Asja Alenikova (Olja Koško), Tamara Tana (Margo Vrublevskaja), Nikolaj Dobrynin (Kolja Dobrynin), Aleksandr Feklistov («Graf» Karnauchov) u. a. – Premiere: 1996. 156 Min.

Korrupcija (Коррупция; «Korruption»). Kriminal-Spielfilm für das Kino. UdSSR: Mosfil'm/Studija «Žanr», 1989. Regie: Aleksej Poljakov. Drehbuch: Nikolaj Leonov nach Motiven seines Romans *Lovuška*. Kamera: Genri Abramjan. Musik: Viktor Babuškin. Darsteller: Vladimir Antonik (Lev Gurov), Aleksandr Blok (Denis Sergačev), Sergej Prochanov (Tolik Babenko), Andrej Tolubeev (Igor' Kačalin), Aleksandra Kolkunova (Vera Ozernikova) u. a. – Premiere: Oktober 1990. 75 Min.

Krik tišiny (Крик тишины; «Der Schrei der Stille»). Kriminal-Spielfilm für das Kino. UdSSR: Mosfil'm, 1981. Regie: Ar'ja Dašiev. Drehbuch: Ar'ja Dašiev, Isaj

Kalašnikov nach dessen Roman *Rassledovanie*. Kamera: Ral'f Kelli. Musik: Džon Ter-Tatevosjan. Darsteller: Jurij Solomin (Vasilij Dronov), Buda Vampilov (Sambo Malamov), Arjakal Dagbaev (Bato Bairov), Boris Ščerbakov (Semen Šmelev), Oleg Vidov (Pavel Kolčín) u. a. – Premiere: Juni 1982. 89 Min.

Krysinij ugol (Крысиний угол; «Die Rattenecke»). Thriller. Russland: IRĚN, 1992. Produzenten: Andrej Vakuškin, Sergej Morozov. Regie: Andrej Andronnikov. Drehbuch: Andrej Andronnikov. Kamera: Kjastutis Pljavokas. Musik: Michail Čekalin. Darsteller: Aleksandr Inšakov (Saša Klimov), Viktor Pavlov («Onkel Paša»), Evgenij Žarikov (Lehrer), Aleksandr Martynov (Lehrer), Ekaterina Klimt (Milka) u. a. – 88 Min.

Lastočka (Ласточка; «Die Schwalbe»). Sechzehnteiliger Kriminalfilm für TV. Russland: Vsemirnye russkie studii, 2018. Produzenten: Natalija Lazareva, Avdij Kir'janov, Jurij Sapronov. Regie: Denis Karro. Drehbuch: Svetlana Poljakova, Marianna Belova. Kamera: Vladimir Bychovskij, Ivan Mamonov. Musik: Maksim Koševarov, Petr Rozlomij. Darsteller: Ekaterina Rednikova (Alina-Asja), Sof'ja Ozerova (Asja Volkova), Aleksandr Volkov (Viktor Tarasov), Dmitrij Kondrašov (Viktor als Junge), Michail Chimičev (Andrej Tarasov) u. a. – Premiere: 15. Oktober 2018 (Rossija-1).

Lunnye noči (Лунные ночи; «Mondnächte»). Kriminalfilm für das Kino. UdSSR: Mosfil'm, 1966. Regie: Jurij Rešetnikov. Drehbuch: Ėfraim Sevela. Kamera: Vladimir Sacharčuk. Musik: Roman Ledenev. Darsteller: Valentin Gračev (Saša), Ljubov' Korneva (Lida), Tat'jana Konjučova (Irina), Petr Ljubeškin (Kuz'mič), Valerij Malyšev (Semen) u. a. – Premiere: 24. Juli 1967. S/w. 67 Min.

Master Vostoka (Мастер Востока; «Meister des Ostens»). Thriller. Russland: Populjar, 1992. Regie: Aleksandr Kazakov. Drehbuch: Aleksandr Kazakov, Ljudmila Kazakova. Kamera: Evgenij Guslinskij. Musik: Vladimir Komarov. Darsteller: Kim In Cho (Kim), Saša Kazakov (Slava Kim), Šajyrgul Kasymaliev (Kims Frau), Ėrnst Romanov («Papa»), Inara Slucka (Katja) u. a. – Premiere: Oktober 1992.

Mesto vstreči izmenit' nel'zja (Место встречи изменить нельзя; Die schwarze Katze, wörtl.: «Der Treffpunkt kann nicht geändert werden»). Fünfteiliger Spielfilm für TV. UdSSR: Odesskaja kinostudija, 1979. Regie: Stanislav Govoruchin. Drehbuch: Arkadij Vajner, Georgij Vajner nach ihrem Roman *Ėra miloserdija*. Kamera: Leonid Burlaka. Musik: Evgenij Gevorjan. Darsteller: Vladimir Vysockij (Gleb Žeglov), Vladimir Konkin (Volodja Šarapov), Sergej Jurskij (Ivan Gruzdev), Aleksandr Beljavskij (Foks), Viktor Pavlov (Levčenko) u. a. – Premiere: 11. November 1979. 390 Min.

Miss Mend aka Priključenija trech reporterov (Мисс Менд *aka* Приключения трех репортеров; «Miss Mend» *aka* «Die Abenteuer dreier Reporter»). Dreiteiliger Spielfilm für das Kino. UdSSR: Mežrabpom Rus', 1926. Regie: Boris Barnet, Fedor Ocep. Drehbuch: Boris Barnet, Fedor Ocep, Vasilij Sachnovkij nach Motiven des Romans *Mess Mend* von Marietta Šaginjan. Kamera: Evgenij Alekseev. Darsteller: Boris Barnet (Reporter), Natal'ja Glan (Vivian Mend), Igor' Il'inskij (Tom Gopkins), Ivan Koval'-Samborskij (Artur Storn), Sergej Komarov (Čiče) u. a. – Premiere: 26. Oktober 1926. s/w. 250 Min.

Myšelovka (Мышеловка; «Die Mausefalle»). Kriminalfilm für das Kino. UdSSR: Mosfil'm, kinostudija «Sojuz», 1990. Regie: Samson Samsonov. Drehbuch: Vladimir Basov nach dem gleichnamigen Theaterstück *The Mousetrap* (1952) von Agatha Christie. Kamera: Michail Demurov, Viktor Ėpštejn. Musik: Veniamin Basner. Darsteller: Elena Popova (Molly Relston, Pensionswirtin), Evgenij Paramonov (Giles Relston, Pensionswirt), Vladimir Sošal'skij (Mr. Paravicini), Elena Stepanenko (Mrs. Boyle), Elena Stepanova (Miss Casewell). – Premiere: November 1990. 86 Min.

Na Deribasovskoj chrošaja pogoda, ili Na Brajton-Bič opjat' idut doždi (На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди, resp. *There's Good Weather in Deribasovskaya, It's Raining Again in Brighton Beach*; «Auf der De-Ribas-Straße ist schönes Wetter, aber in Brighton Beach regnet es schon wieder»). Komödiantischer Kriminalfilm für das Kino. Russland: Mosfil'm/USA: MMO Ingeikom, 1992. Regie: Leonid Gajdaj. Drehbuch: Arkadij Inin, Leonid Gajdaj, Jurij Volovič. Kamera: Vadim Alisov. Musik: Viktor Babuškin, Aleksandr Zacepin. Darsteller: Dmitrij Charat'jan (Fedor Sokolov), Kelly McGrill (Mary Star), Andrej Mjagkov («Onkel Miša»), Michail Kokšenov (Kravčuk), Jurij Volyncev (KGB-General) u. a. – Premiere: 23. März 1993. 91 Min.

Nočnoj patrol' (Ночной патруль; Nächtliche Jagd, wörtl: «Nächtliche Patrouille»). Kriminalfilm für das Kino. UdSSR: Kinostudio im. Gor'kogo, 1957. Regie: Vladimir Suchobokov. Drehbuch: Michail Makljarskij, Lev Šejnin. Kamera: Margarita Pilichina, Vasilij Dul'cev. Musik: Andrej Ėšpaj. Darsteller: Lev Sverdlin (Ivan Krečetov), Mark Bernes (Pavel Obručev), Vadim Gračev (Aleksandr Kas'janov), Valentina Ušakova (Tanja Nikiforova), Vladimir Andreev (Aleksej Nikiforov) u. a. – Premiere: 16. Dezember 1957. S/w. 101 Min. 36,4 Mio. Zuschauer.

Opalennye Kandagarom (Опалённые Кандагаром; «Verbrannt von Kandahar»). Spielfilm für das Kino. UdSSR: Uzbekfil'm, 1989. Regie: Jurij Sabitov. Drehbuch: Vadim Trunin, Aleksandr Fajnberg. Kamera: Timur Kajumov. Musik: Evgenij Širaev. Darsteller: Karim Mirchardiev (Chajdarov), Elena Borzova (Va-

lentina), Sereĝj Varčuk (Šestakov), Ato Muchamdžanov (Chajdarovs Vater), Murad Radžabov (Azizov) u. a. – Premiere: Oktober 1989. 79 Min.

Pljaska smerti aka Tanec smerti (Пляска смерти aka Танец смерти; House of Pain; «Todestanz»). Thriller. Russland: Lenfil'm/USA: 21st Century Film Corporation, 1992. Produzenten: Ami Artzi, Menachem Golan. Regie: Greydon Clark. Drehbuch: Greydon Clark. Kamera: Nikolaj Pokovcev. Musik: Dan Snyder. Darsteller: Robert Inglund (Anthony), Michelle Zeitlin (Jessica), Marianna Moen (Ingrid), Julene Renee (Angela), Nina Goldman (Claudine) u. a. – Premiere: 29. Mai 1992 (Deutschland, Video), 30. September 1992 (USA).

Pochititeli vody (Похитители воды; «Wasserdiebe»). Kriminalkomödie für das Kino. Russland: TO Ėkran, 1992. Regie: Vladimir Feoktistov, Mark Orlov. Drehbuch: Aleksandr Žilin. Kamera: Sergej Stasenko. Musik: Artemij Artem'ev. Darsteller: Sergej Rožencev (Ivan Muchin), Aleksandra Kolkunova (Maša), Al'gis Matulėnis («Regisseur»), Jurij Gorobec (Sarafanyč), Vera Ivleva (Sensej) u. a. – Premiere: 1992. 88 Min.

Poterpevsie pretenzij ne imejut aka Postradavshie pretenzij ne imeyut (Потерпевшие претензий не имеют; «Die Opfer haben keine Ansprüche»). Spielfilm für das Kino. UdSSR: Kazachfil'm, 1986. Regie: Bolat Šmanov. Drehbuch: Arkadij Vajner, Georgij Vajner nach deren Roman *Ob'ezžajte na dorogach sbitych košek i sobak*. Kamera: Ėduard Daulbaev, Arstan Kadyrbekov. Musik: Tles Kažgaliev. Darsteller: Doschan Žolžaksynov (Il'jas Sadykov), Aleksandr Fatjušin (Aleksandr Stepanov), Vjačeslav Šalevič (Ėduard Vinogradov), Anatolij Romašin (Prokurator), Igor' Skljjar (Vadim Stepanov) u. a. – Premiere: 29. Dezember 1986. 97 Min.

Propavšie sredi živych (Пропавшие среди живых; Verloren unter Lebenden [DDR]. Autodiebe [BRD]). Kriminalfilm für das Kino. UdSSR: Lenfil'm, 1981. Regie: Vladimir Fetin. Drehbuch: Sergej Vysockij nach seinem gleichnamigen Roman. Kamera: Evgenij Šapiro. Musik: Viktor Lebedev. Darsteller: Michail Dolginin (Evgenij Chilov), Pavel Kadočnikov (Fedor Kašlev), Irina Bogdanova (Nastja), Ėrnst Romanov (Igor' Kornilov), Aleksandr Dem'janenko (Jurij Beljančikov) u. a. – Premiere: September 1981. 85 Min.

Propaža svidetelja (Пропажа свидетеля; Der verschwundene Zeuge). Spielfilm für das Kino, Fortsetzung zu *Chozjain taigi* (1968). UdSSR: Mosfil'm, 1971. Regie: Vladimir Nazarov. Drehbuch: Boris Možaev. Kamera: Vladimir Nikolaev. Musik: Gennadij Gladkov. Darsteller: Valerij Zolotuchin (Leutnant Serežkin), Maksim Munzuk (Tyche), Marta Zoryktueva (Inga), Artem Inozemcev (Zuev) u. a. – Premiere: 27. März 1972. 87 Min.

Russkie v gorode angelov (Русские в городе ангелов; Russians in the City of Angels; «Russen in der Stadt der Engel»). Zwölfteiliger Kriminalfilm. Russland: Pro Cinema Prod./USA: RGI Productions Inc., 2002. Produzenten: Konstantin Ernst, Džanik Fajziev. Regie: Rodion Nachapetov. Drehbuch: Rodion Nachapetov. Kamera: Garrett Griffin, Guy Livney, Dimitrij Mass. Musik: David G. Russell. Darsteller: Rodion Nachapetov (Andrej Somov), Dmitrij Sidorov (Penkov), Vladimir Steklov (Malinnikov), Nikolaj Dobrynin (Kuskov), Lev Durov (Ater), Sean Young (Rachael) u. a. – Premiere: 20. Januar 2003. 12 x 50 Min.

Šakaly (Шакалы; «Schakale»). Spielfilm für das Kino. UdSSR: Fora-fil'm, 1989. Regie: Chabib Fajziev. Drehbuch: Vsevolod Ivanov, Chabib Fajziev. Kamera: Vladimir Klimov. Musik: Ėnmark Salichov. Darsteller: Nazim Tuljachodžaev (Krysa), Andrej Podoš'jan (Gebbel's), Elena Nikiforova (Ėl'mira), Rustam Urazaev (Rustam), Jurij Paramonov (Jura) u. a. – Premiere: Juli 1990. 84 [88] min.

Sestry (Сестры; Ungleiche Schwestern; wörtl.: «Die Schwestern»). Kriminalfilm. Thriller. Russland: kinokompanija STV, 2001. Produzent: Sergej Sel'janov. Regie: Sergej Bodrov (d. J.). Drehbuch: Gulyšad (Guka) Omarova, Sergej Bodrov (d. Ä.). Kamera: Valerij Martynov. Musik: Vladimir Kartašov. Darsteller: Oksana Akinšina (Sveta Malachova), Ekaterina Gorina (Dina), Roman Ageev (Alik Murtazaev), Tat'jana Kolganova (Nataša), Dmitrij Orlov (Aleksandr Palyč) u. a. – Premiere: 10. Mai 2001. 83. Min.

Sleza kjazja t'my (Слеза князя тьмы. *Saatana pisar. Łza księcia ciemności*; «Die Träne des Fürsten der Finsternis»). Thriller. Estland: Tallinfil'm/Polen/Russland, 1992. Produktion: Mati Sepping. Regie: Marek Piestrak. Drehbuch: Wojciech Jedrkiewicz. Kamera: Janusz Pawlowski. Musik: Sven Grjunberg. Darsteller: Hanna Dunowska (Ioanna Karwizka), Tomasz Stockinger (Gunnar Lepigson), Vasilij Lanovoj (Prejman), Arne-Mati Üksküla (Lepikson), Lembit Ulfsak (Ilmar Vint) u. a. – Premiere: 29. Juli 1994. 94 Min.

Švedskaja spička (Шведская спичка; Das schwedische Streichholz). Spielfilm für das Kino. Kriminalkomödie. UdSSR: Mosfil'm, 1954. Regie: Konstantin Ju-din. Drehbuch: Nikolaj Ėrdman nach der gleichnamigen Erzählung von Anton P. Čechov. Kamera: Igor' Gelejn, Valentin Zacharov. Musik: Vasilij Širinskij. Darsteller: Aleksej Gribov (Nikolaj Čubikov), Andrej Popov (Djukovskij), Michail Jašin (Evgraf Kuzmič), Marina Kuznecova (Ol'ga Petrovna), Michail Nazvanov (Mark Kljauzov) u. a. – Premiere: 10. August 1954. 53 Min.

Svjaščennyj gruz (Священный груз; Sacred cargo; Blutspur durch St. Petersburg, wörtl.: «Geweihete Fracht»). Thriller. USA: Go Picture/EEFC, 1995. Regie: Aleksandr Buravskij. Drehbuch: Aleksandr Buravskij. Kamera: Michail Sus-

lov. Musik: Vladimir Chorunžij. Darsteller: Chris Penn (Vince Kanevsky), J. T. [James Thomas] Walsh (Pater Stanislav), Anna Karin (Saša Romanova), Martin Sheen (Pater Andrey), David Nykl (Bruder Aleksis), Jan Namejovský (Dvoynik) u. a. – Premiere: 13. August 1966. 93 Min.

Syščík Peterburgskoj policii (Сыщик петербургской полиции; «Ein Ermittler der Petersburger Polizei»). Historische Kriminalkomödie für das Kino. UdSSR: Evrazija (Sverdlovskaja kinostudija), 1991. Regie: Viktor Kobzev. Drehbuch: Viktor Kobzev nach Motiven des Romans *Situacija na Balkanach* (1981) von Leonid Juzefovič. Kamera: Rudolf Meščerjagin, Vjačeslav Petuchov. Musik: Al'girdas Paulavičius. Darsteller: Pětr Ščerbakov (Ivan Dmitrievič Putilin, Leiter der Kriminalpolizei von St. Petersburg), Vsevolod Larionov (Šuvalov, königlicher Würdenträger), Al'bert Filozov (Graf Chotek [Hotek], Botschafter von Österreich-Ungarn in Russland), Julian Makarov (Pevcov, Rittmeister der Gendarmen), Oleg Afanas'ev (Strekalov, Beamter) u. a. – Premiere: April 1992. 87 Min.

Syščík Putilin (Сыщик Путилин; «Ermittler Putilin»). Achtteilige Kriminalserie für TV. Russland: Cinema Art Studio, 2007–2009. Produzenten: Ruben Dišdišjan, Sergej Daneiljan, Aram Movsesjan, Jurij Moroz. Regie: Sergej Gazarov. Drehbuch: Marija Chmelnik, Leonid Juzefovič nach dessen Romanen. Kamera: Vadim Alisov. Musik: Aleksej Ajgi. Darsteller: Vladimir Il'in (Ivan Putilin), Inga Oboldina (Varvara), Ruslan Kulešov (Vanečka), Igor' Zolotovickij (Gajpel'), Timofej Trubuncev (Valet) u. a. – Premiere: 3. April 2007 (Ukraine), 24. Dezember 2007 (Russland). 8 x 50 Min.

Tajna (Тайна; «Das Geheimnis»). Kriminalfilm. Video-Produktion. Russland: Golos. Russkoe video, 1992. Produzent: Aleksandr Kalica. Regie: Gennadij Beglov. Drehbuch: Gennadij Beglov nach Motiven des Romans *The Goodbye Look* von Ross Macdonald. Kamera: Aleksandr Čečulin. Musik: Boris Grabovskij. Darsteller: Povilas Gaidys (Sam Patrick), Natal'ja Fateeva (Helen Shtemmer), Povilas Stankus (Harry Shtemmer), Sergej Mežkov (Eddi Shtemmer), Lajma Kernjute (Harry Shtemmers Mutter) u. a. – Premiere: 1992. 104 Min.

Tragedija v stile rok (Трагедия в стиле рок; «Tragödie im Rock-Stil»). Zweiteiliger Spielfilm für das Kino. UdSSR: Mosfil'm, 1988. Regie: Savva Kuliš. Drehbuch: Savva Kuliš. Kamera: Vladimir Klimov, Vladimir Fastenko. Musik: Sergej Kurechin. Darsteller: Alekej Škatov (Viktor Bagrov), Ol'ga Alešina (Lena Kozlova), Sergej Karlenkov (Genrich), Jurij Lazarev (Dmitrij Bagrov), Antonia Dmitrieva (Marija Stepanovna) u. a. – Premiere: April 1989. 167 Min. 15 Mio. Zuschauer.

Tret'ij dubl' (Третий дубль; «Die dritte [Film-]Aufnahme»). Zweiteiliger Kriminalfilm für TV. Russland: Lentelefil'm, 1992. Regie: Lev Cucul'kovskij. Drehbuch:

Lev Cucul'kovskij nach Motiven des gleichnamigen Romans von Sergej Vysockij. Kamera: Vjačeslav Babenkov. Musik: Anatolij Luckij. Darsteller: Julian Makarov (Aleksandr Panin), Vjačeslav Zacharov (Anatolij Rjumin), Kirill Datešidze (Lev Maksimov), Jurij Lazarev (Vilen Kurnosov), Aleksandr Vasil'ev (Evgenij Nikitin) u. a. – Premiere: 27. April 1992.

Volčicy (Волчицы; «Die Wölfinnen»). Kriminal-Spielfilm für das Kino. Russland: Centrnučfil'm (TO «Zov»), 1992. Regie: Leonid Kulagin. Drehbuch: Leonid Kulagin nach dem gleichnamigen Roman (*Les Louves*) von Pierre Boileau u. Thomas Narcejac. Kamera: Aleksandr Pavlov. Musik: Igor' Kantjukov. Darsteller: Andrej Il'in (Žerv'e), Irina Ševčuk (Ėlen), Ol'ga Annenskaja (An'es), Aleksandr Tereško (Bernar), Anna Samochina (Žulija) u. a. – Premiere: 11. April 1983. 115 Min.

Vory v zakone (Воры в законе; «Verbrechereliten»). Kriminal-Spielfilm für das Kino. UdSSR: Gor'kij-Studio, Ladja, 1988. Regie: Jurij Kara. Drehbuch: Jurij Kara nach Motiven der Erzählungen *Čegemskaja Karmen* und *Barmen Adgur* von Fazil' Iskander. Kamera: Vadim Semenovych. Musik: Rodion Ščedrin unter der Verwendung von Musik von George Bizet. Darsteller: Anna Samochina (Rita), Valentin Gaft (Artur), Vladimir Steklov (Volodja Petrov), Boris Ščerbakov (Andrej), Arnis Lucitis (sledovatel') u. a. – Premiere: Dezember 1988. 95 Min. 39,4 Mio. Zuschauer.

Zagadka Ėndchauza (Загадка Эндхауза; «Das Geheimnis von End House»). Spielfilm für das Kino. UdSSR: Mosfil'm (studija «Krug»), 1989. Regie: Vadim Derbenëv. Drehbuch: Vadim Derbenëv nach dem Hercule-Poirot-Roman *Peril at End House* [Das Haus an der Düne] von Agatha Christie (1932). Kamera: Leonid Kalašnikov, Gennadij Potapov. Musik: Mikaël Tariverdiev. Darsteller: Anatolij Ravikovič (Ėrkjul' Puaro), Virginija Kel'melite (Nik Bakli), Dmitrij Krylov (Kapitan Gastings), Inara Slucka (Frederika Rais), Andrej Charitonov (Džordž Čelendžer) u. a. – Premiere: Juli 1990 (UdSSR). 97 [102] Min.

Založniki «D'javolja» aka Černyj d'javol. (Заложники «Дьявола» aka Черный дьявол; «Die Geiseln des <Teufels>» aka «Der schwarze Teufel»). Kriminalfilm. Russland: Mosfil'm/Italien: Arc-Film, 1993. Regie: Aleksandr Kosarev. Drehbuch: Anatolij Bezuglov, Aleksandr Kosarev. Kamera: Vladimir Fastenko. Musik: Igor' Krutoj. Darsteller: Petr Vel'jaminov (Boris I. Rybkin), Michail Gluzskij (Nikolaj Šmelev), Aleksandr Kosarev (Igor' Čikurov), Natal'ja Gundareva (Elena Sergeeva), Aleksandr Pankratov-Černyj (Žora) u. a. – Premiere: 1993. 109 Min.

Auch wenn nicht jeder russische Krimis den Leser in Atem hält, ist er doch ein ausgesprochen spannender Untersuchungsgegenstand, ästhetisch – vor allem aber politisch.

Das Buch erzählt die Geschichte des Genres zwischen Normalität, Verboten und Erfolgen. Dem Erfolgsautor Boris Akunin, der Ende 2014 ins Exil ging und Ende 2023 zum „Terroristen“ erklärt wurde, ist ein langes Kapitel gewidmet.

ISBN 978-3-86956-573-6

Online



9 783869 565736

