

Birgit Menzel (Berlin)

Publiziert russ.: „Cto takoe populjarnaja literatura? Zapadnye koncepcii „vysokogo“ i „nizkogo“ v sovetskom i postsovetskom kontekste, in: Novoe literaturnoe obozrenie (Moskau) 40 (2000), S. 391-407.

Dt. Manuskript

Was ist populäre Literatur? Westliche Konzeptionen von „hoher“ und „niederer“ Literatur im sowjetischen und postsowjetischen kulturellen Kontext

Zu den auffälligsten Erscheinungen der postsowjetischen Kultur gehört die öffentliche Dominanz einer neuen Massenliteratur und -kultur, die einhergeht mit der Auflösung literarischer Hierarchien und Kanones, wie auch mit einer Entwertung und Marginalisierung der traditionellen Intelligenz. Ehemals klare Grenzen zwischen „Hohem“ und „Niederm“ scheinen sich aufzulösen. In einer der neuen Hochglanz-Zeitschriften erschien Ende 1998, kurz vor dem Jahr des zweihundertsten Puškin-Jubiläums, eine Fotomontage der drei heutigen „Top-Idole“ russischer Literatur: Viktor Pelevin, Vladimir Sorokin und Aleksandra Marinina. Ganz gleich, ob es sich um traditionell populäre Genres wie den historischen Roman, Kinder- und Jugendromane, Kriminalromane oder „naucnaja fantastika“ handelt oder um neue Genres wie den „rozovyj roman“ und „slavjanskaja fentezi“, ganz gleich ob es um traditionell populäre Musik wie „avtorskaja pesnja“ und „častuški“ oder um die neue russophile Rock-Musik, ob es um die ehemals subkulturelle Praxis und jetzt neue Mode der Tätowierung oder um die öffentliche Darstellung der Sexualität geht - in der neuen russischen Massenkultur gibt es eine Vielzahl von Praktiken und Spannungen, Altes vermischt sich mit Neuem, Elitäres mit Populärem („massovym“) und Volkstümlichem, Zentrales mit Marginalem, Russisches mit Nicht-Russischem und Westlichem. Der gesamte Begriff der Kultur muß neu überdacht werden, sowohl in seinem Inhalt als auch in seinen Werten, seiner Bedeutung. Neu reflektiert werden muß schließlich auch das Verhältnis zwischen den Formen des Produzierens und des Konsumierens. Seitdem die Literatur entstaatlicht und kommerziellen Prozessen unterworfen worden ist, die Zensur abgeschafft wurde und die Menschen die Möglichkeit erhalten haben, ihre Lesestoffe zu wählen, ist ein uneingeschränkter Strom westlicher Massenliteratur nach Rußland geflossen, und dies beunruhigt oder schockiert nicht nur russische Intellektuelle. Viele Kritiker sprechen von einem endgültigen Verfall der Kultur, von einem neuen Diktat des Massengeschmacks, das das ehemalige Diktat der Zensur abgelöst habe. Alle Produkte der sogenannten „Kulturindustrie“, wie der deutsche Philosoph

Theodor W. Adorno es bezogen auf die westlichen Nachkriegsgesellschaften nannte¹, die nun in Rußland Einzug gehalten haben, werden als gleichartig angesehen, alle als gleichermaßen wertlos, verwerflich und schädlich, alle Produkte der Massenkultur und -literatur gelten als ein und derselbe „Müll“. Russische Intellektuelle machen sich Sorgen darum, ob Menschen, die den Romanen von Sydney Sheldon und Stephen King ausgesetzt worden sind, noch fähig sein werden, Lev Tolstoj zu lesen und echte Kunst zu würdigen.

Es ist daher nicht überraschend, daß weder russische noch westliche Wissenschaftler, die den kulturellen Wandel in Rußland zu beschreiben und erklären versuchen, bisher kaum Anstrengungen unternommen haben, dieses „literarische Feld“² in Bezug auf die populäre oder Massenkultur genauer zu betrachten. Noch weniger haben sie versucht, die gegenwärtigen Erscheinungen in eine historische Perspektive zu stellen.

Einer der Gründe hierfür ist, daß Literaturwissenschaft von den meisten ihrer Vertreter bis heute als Philologie verstanden wird, die sich ausschließlich mit der Interpretation, Theorie, Geschichte und Evolution von hoher, „künstlerischer“ Literatur beschäftigt. Zwar hat es gerade in den avanciertesten Schulen, im Kreis der russischen, tschechischen und polnischen Formalisten und Strukturalisten schon seit den 20er Jahren zahlreiche Anregungen gegeben, literaturwissenschaftliche und soziologische Ansätze miteinander zu verbinden, literarische Texte und literarische Kommunikation im Kontext der jeweiligen Hierarchien von Werten, Normen und Funktionen zu betrachten; aber diese Ansätze sind unter dem Druck der marxistisch-leninistischen Ideologisierung und Reduktion verdrängt und später kaum mehr verfolgt worden, so daß in der russischen wie auch in der westlichen Forschung lange Zeit, teilweise bis in die jüngste Gegenwart, starke Vorbehalte gegenüber der wissenschaftlichen Beschäftigung mit sogenannter „populärer“ Literatur bestehen.

Allerdings gibt es hier seit den 70er Jahren einen deutlichen Unterschied zwischen westlicher und russischer Literaturwissenschaft. In den anglo-amerikanischen Humanwissenschaften („gumanitarnye nauki“) hat im Zusammenhang mit der Entstehung der „Cultural Studies“ schon seit den sechziger Jahren eine intensive theoretische Reflexion und praktische Beschäftigung mit dem Phänomen der modernen Massenkultur begonnen. Im englischen Birmingham wurde das „Center for Contemporary Cultural Studies“ (CCCS) zu einem Mittelpunkt für die Erforschung der „Populärkultur“, auch in den

¹ Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug, in: Dies.: Dialektik der Aufklärung (1947), Frankfurt 1971; Th. Adorno: Resumé über Kulturindustrie (1967), in: Gesammelte Schriften, Bd. 10.1, Darmstadt 1998, S. 337-345.

Vereinigten Staaten sind seit den 70er Jahren eine Vielzahl von Untersuchungen über „popular culture“ und „popular literature“ erschienen.

Der Hintergrund dafür war die als „postmoderne Konstellation“ bezeichnete Auflösung von philosophischen und ideologischen Theorien mit dem Anspruch auf universelle Gültigkeit, die Auflösung von traditionellen Grenzen nationaler und kultureller Art.³ Merkmale dieses Prozesses waren eine allgemeine Enthierarchisierung und veränderte Stellung der Literatur in der Gesellschaft, die Herausforderung von Seiten nichteuropäischer Kulturen, die zum ersten Mal die eurozentristische Perspektive als eine Tendenz zum geistigen Kolonialismus erkannte und in Frage stellte. Auch die wachsende Bedeutung der audio-visuellen Medien und schließlich die weltweiten Auswirkungen der Entwicklung neuer elektronischer Kommunikationsmittel und -medien spielten dabei eine entscheidende Rolle.

Die gegenseitige Durchdringung von Hoch- und Masseliteratur wurde zu einem typischen Merkmal der Literatur postmoderner Konstellation. Manche Autoren begannen, in ihren Werken mit Elementen der Trivilliteratur zu experimentieren. Es zeigte sich aber auch in der Entwicklung einiger populärer Genres. Zum Beispiel kann der Kriminalroman inzwischen schon längst nicht mehr per se als triviales Genre gelten, sondern hat eine eigenständige Evolution erlebt. Darin gibt es Autoren und Werke auf allen Ebenen der Hierarchie, von schablonenhaftverfertigter Serienware bis hin zu innovativen, literarisch anspruchsvollen Kriminalromanen, die alle Merkmale postmoderner Literatur aufweisen. Einige Autoren wandten sich seit den 60er Jahren ganz gezielt von der Hochliteratur ab und Genres der Masseliteratur zu und sind mit ihren Werken erst nachträglich in den „hohen“ Kanon aufgenommen worden, wie z.B. einige Angehörige der amerikanischen sogenannten Beat-Generation, W. Burroughs, S. Ginzburg und J. Keruac. Sie erfreuen sich bei der russischen Jugend in den 90er Jahren großer Beliebtheit.

In der deutschsprachigen Literaturwissenschaft gab es in den 70er und 80er Jahren eine Reihe von methodologischen Untersuchungen und Fallstudien zur populären Literatur, die entweder als Trivial-, Popular-, Massen- oder Schemaliteratur (englisch: formula literature) bezeichnet wurde. Bis dahin

² Pierre Bourdieu: Das literarische Feld, in: L. Pinto/F. Schultheis (Hgg.): Sreifzüge durch das literarische Feld, Konstanz 1997, S. 33-147.

³ Als einer der ersten programmatischen Texte der Postmoderne gilt der Aufsatz des amerikanischen Literaturwissenschaftlers Leslie Fiedler, der die Überschreitung der Grenzen zwischen „hoher“ und „niederer“ Kultur forderte und als entsprechend provozierenden Ort der Veröffentlichung die ganz nicht-akademische Zeitschrift „Playboy“ wählte. L. Fiedler: Cross the boarder - close the gap, in: Playboy, Dezember 1969.

hatte man, wenn man sie überhaupt beachtete, Trivialliteratur ausschließlich an den ästhetischen Maßstäben der hohen Literatur gemessen. Man definierte sie nach einheitlichen Merkmalen und bestimmte sie aufgrund von irrationalen Werterlebnissen oder bloßen Geschmacksurteilen als bloßes Gegenstück zur hohen Literatur, d.h. als „Unkunst“, Kitsch- und Schundliteratur. Die neue Entdeckung der Leser und die damit verbundene Aufwertung der populären im Sinne von vielgelesenen Literatur führte dann manchmal zum entgegengesetzten Extrem: Popularität wurde zum Ausweis für literarische Bedeutung, der Leser wurde ganz pauschal zum „mündigen“ Leser geadelt, man verzichtete auf Textanalysen und beschränkte sich weitgehend auf rein soziologische Fragestellungen. In beiden Fällen wurden Texte unmittelbar mit Lesern, Textvorgaben und -angebote mit tatsächlicher Rezeption gleichgesetzt, so daß sehr oft verkürzte Schlußfolgerungen von trivialer Literatur auf ihre Leser gezogen wurden.

In den 80er und 90er Jahren sind neue Untersuchungen erschienen, die sich um eine ästhetische Aufwertung der Unterhaltungsliteratur als einer mittleren Ebene zwischen „hoch“ und „niedrig“, um eine Differenzierung des bis dahin bipolar geteilten Feldes bemühen. So wurde z.B. die Unterscheidung eingeführt zwischen literarischen Texten, die nur von bestimmten, unterprivilegierten Schichten favorisiert werden, und solchen Texten, die quer durch alle Schichten beliebt sind und gelesen werden.⁴ Seit Ende der 80er Jahre gibt es vor dem Hintergrund des gewandelten Status der Literatur in Bezug auf die anderen Medien, auf die Kultur und auf die Gesellschaft theoretische Reflexionen und eine Diskussion über Kanonisierungsprozesse.⁵

In Rußland haben sich, soweit mir bekannt ist, in den 60-80er Jahren nur wenige Soziologen, darunter auch einzelne Literaturwissenschaftler, mit dieser Art von Literatur beschäftigt.⁶ Zwar gibt es in der Folkloreforschung manche Untersuchungen, die die Geschichte der populären („lubocnaja“) Literatur und Kultur erhellen, beeindruckend ist auch die ziemlich reichhaltige Forschung zur Buchgeschichte, zur Buch- und Lesekultur, manche Publikation zum literarischen Leben und seinen

⁴ Peter Nusser: Trivialliteratur, Stuttgart 1991; Jürgen Grimm: Unterhaltung - zwischen Utopie und Alltag, Frankfurt 1986; Peter Domagalski: Trivialliteratur. Geschichte, Produktion, Rezeption, Freiburg 1981; Hans Dieter Zimmermann: Trivialliteratur? Schemaliteratur! Entstehung, Formen, Bewertung, Stuttgart 1982.

⁵ Zum Beispiel Siegfried J. Schmidt/Peter Vorderer: Kanonisierung in Mediengesellschaften, in: A. Poltermann (Hg.): Literaturkanon - Medienereignis - Kultureller Text, Berlin 1995; Aleida /Jan Assmann: Kanon und Zensur. Zur Archäologie der literarischen Kommunikation II, München 1987. Am Beispiel der englischen Literatur: K. R. Lawrence (ed.): Decolonizing Tradition. New Views of Twentieth-Century „British“ Literary Canons, Illinois 1992; am Beispiel der amerikanischen Literatur: H. Hawkins: Classics and Trash. Traditions and Taboos in High Literature and Popular Modern Genres, New York 1990.

⁶ Die Mehrzahl der Untersuchungen entstanden im Umfeld der Sektion Lesersozioologie an der damaligen Moskauer Lenin-Bibliothek unter anderem von A. Rejtlat, B. Dubin, L. Gudkov, S. Švedov, A. Levinson, N. Zorkaja.

Institutionen in Rußland, allerdings beziehen sich diese Forschungen weit überwiegend auf die Vergangenheit vor dem 20. Jahrhundert. Was aber populäre Literatur zu jeweils verschiedenen Zeiten bedeutete, worin die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen „hoher“ und „populärer“ Literatur bestanden, ist bis heute noch weitgehend unerforscht. Die Geschichte der gelesenen Literatur muß erst noch neu geschrieben werden. Man kann davon ausgehen, daß von ihr aus sich auch die Geschichte der kanonisierten Literatur, einschließlich ihrer Autoren, Kritiker und Leser, anders darstellt.

In diesem Aufsatz möchte ich einige Ergebnisse der westlichen, vornehmlich der deutschsprachigen und anglo-amerikanischen Forschung zu populärer Literatur vorstellen. Davon ausgehend werde ich einige Thesen zum Verhältnis von hoher und populärer Literatur in der sowjetischen Zeit formulieren. Schließlich werde ich auf die postsowjetische populäre Literatur aus meiner Sicht einer westlichen Slavistin eingehen und mich dabei auf das Beispiel der Kriminalliteratur konzentrieren. Manche Erscheinungen und Probleme der heutigen postsowjetischen Massenkultur sind sicherlich auf nationale oder systemspezifische Ursachen zurückzuführen. Sie haben ihre eigenen historischen Wurzeln, die sich von der literarischen Kultur in westlichen Ländern unterscheiden. Andere wiederum können als übernationale und verspätete oder gleichzeitige, in globalem Maßstab sich vollziehende Entwicklungen gesehen werden. Da die kulturelle Situation gegenwärtig offen ist und sich häufig verändert, werde ich mit Urteilen sehr zurückhaltend sein und manchmal auch mehr Fragen stellen als Antworten anbieten.

Das Thema „massovaja literatura“ wird nicht selten emotional aufgeladen und kontrovers diskutiert. Das liegt nicht nur daran, daß bereits die Bestimmung des Gegenstands Schwierigkeiten bereitet, sondern auch, weil derjenige, der sich mit dieser Literatur beschäftigt, unvermeidlich mit einer Reihe von methodologischen und Wertungsproblemen konfrontiert ist. Ein Dilemma besteht zum Beispiel darin, daß diese Art von Literatur, ihre Entstehung und Wirkung, in hohem Maße von ihrem nicht-literarischen Kontext geprägt ist. Wenn man populäre Literatur nicht nur als Produkte kommerzieller Verführung oder ideologischer Manipulation betrachtet, sondern auch als Ausdrucksformen kollektiver Wünsche und Phantasien⁷ der lesenden Mehrheit, dann wird man sie über einen engen Literaturbegriff allein kaum erschließen können. Die Methode ihrer Erforschung überschreitet

⁷ Frederic Jameson: Reification and Utopia in Mass Culture, in: Social Text (1979/80) vol. 1, S. 130-148.

notwendig die traditionellen Grenzen der Disziplinen. So besteht in vielen Fällen ein enger Zusammenhang zwischen schriftlichen Texten und den audio-visuellen Medien Film und Fernsehen, ebenso wie andere kulturelle Bereiche bedeutsam sind, wie etwa die Musik, wenn wir an Castuški, Autorenlieder oder Rock-Musik-Texte denken. Auch mündliche Formen der Literatur wie Anekdoten und kabarettistische Kleinkunst, aber auch die den Bereich der bildenden Kunst berührende Reflexion auf das Verhältnis von Text und Bild, die außer Film und Photographie etwa populäre literarische Bild-Text-Gattungen wie Cartoons, Comics und in Rußland deren historische Vorläufer, den „lubok“, betreffen, sind mit einzubeziehen.

In der populären Literatur aller Zeiten haben Anspielungen auf das außerliterarische Alltagsleben eine große Rolle gespielt. Eben darin liegen häufig die Ursachen ihres Erfolges wie auch ihrer Kurzlebigkeit. Ganz gleich, ob es komische oder tragische Elemente sind, die den Lesern Vergnügen, Erschrecken, Angst-Lust und Unterhaltung verschaffen: in jedem Fall bestimmt das Affektive in hohem Maße die Kommunikation. So müssen gerade jene Anteile, die einen großen Teil des Reizes populärer Texte für die zeitgenössischen Leser ausmachen, vom Standpunkt eines zeitüberdauernden Kanons oder der überzeitlichen Werte eines „kulturellen Gedächtnisses“ aus als ephemere, kurzlebig und daher wertlos gelten.

Im Bewußtsein dieser methodologischen Probleme werde ich zunächst einige Prämissen und begriffliche Klärungen vornehmen und zwei Fragen diskutieren:

1. Warum sollte populäre Literatur erforscht werden, oder in den Worten des britischen Wissenschaftlers Bob Ashley „Whats to be said about the leftovers?“

Ich schlage vor, den Begriff „populäre Literatur“ anstelle von „massovaja“ oder „trivial'naja literatura“ zu verwenden, weil dieser Begriff sowohl die Produktion literarischer Texte, ihre Struktur, Publikationsweise und Verbreitung, als auch die Rezeption umfaßt. Der Begriff „populär“ kann sowohl „narodnyj“ als auch „prostonarodnyj“ und „massovyj“ bedeuten, legt aber zugleich den Hauptakzent auf die Rezeption. Diese wird hier im weiteren Sinne als eine Form der kulturellen Praxis verstanden. Mit populärer Literatur sind in erster Linie Lesestoffe gemeint, die die Mehrheit der Leute tatsächlich wünscht und nicht solche Literatur, die für die Mehrheit produziert worden ist. Leser lesen anders, als die Produzenten der Literatur es sich vorstellen. Wenn z.B. literarische Helden von Serienromanen zu jahrelangen Begleitern und Alter-Egos ihrer Leser werden, oder wenn sich Zitate und typische Handlungen bestimmter populärer Helden aus Büchern oder Filmen zu geflügelten Wendungen verselbständigen und in den kommunikativen Kode einer ganzen Schicht

oder Generation eingehen, dann liegt hierin auch ein ironisch-spielerischer Umgang mit populären Texten, der durchaus im Bewußtsein der Trivialität und Formelhaftigkeit des Lieblingsbuches dennoch eine aktive Form des Konsums und insofern eine Form kultureller Praxis ist. Die Bezeichnung „populjarnyj“ ist zwar im russischen Sprachgebrauch bisher unüblich, könnte aber einseitige, widersprüchliche oder ausschließlich negativ abwertende Bedeutungen anderer üblicher Begriffe vermeiden.

Die Erforschung der unterschiedlichen Ausdrucksformen populärer Kultur kann dazu beitragen, die Herausbildung neuer Identitäten zu verstehen und pauschal abwertende Begriffe wie „Konsum“ zu hinterfragen, zumal man bedenken sollte, daß es unterschiedliche Arten von aktivem und passivem Konsum gibt und daß die Mehrzahl aller Menschen in allen kulturellen Bereichen heute deren Produkte konsumieren.⁸

Eines der wichtigsten Argumente für eine intensive Beschäftigung mit den unteren Ebenen der literarischen Hierarchie sehe ich jedoch darin, daß das Populäre in der Literatur und Kultur seit jeher ein Feld der Konflikte und Auseinandersetzungen gewesen ist, ein Feld, auf dem widerstreitende Interessen zwischen den Wünschen und Bedürfnissen des Volkes bzw. der breiten Masse der Menschen und unterschiedlichen Interessen und Mächten, diese zu erziehen, zu führen und zu kontrollieren, zusammenstoßen. Daß es in Rußland seit den 20er Jahren des 19. Jhs. bis heute heftige Kontroversen über zentrale Schlüsselbegriffe wie „narodnost“, „prostonarodnost“ und „massovost“ gibt, ist weit mehr als ein Zeichen für scholastische Debatten. Vielmehr sind gerade diese Kontroversen Ausdruck und Spiegel der kulturellen Konflikte.⁹

2. Warum sollte populäre Literatur ein Gegenstand nicht nur soziologischer, sondern auch literaturwissenschaftlicher Forschung sein? Hierfür möchte ich zwei Gründe anführen. Sogenannte „Schema-oder Formelliteratur“ ist ein Typ von Literatur mit eigenem Recht, mit eigenen ästhetischen Formgesetzen, mit einer Vielfalt an Genres, Ideologien und Darstellungsweisen. Auch die Muster dieser Literatur unterliegen einem historischen Wandel, einer literarischen Evolution,

⁸ Kaspar Maase: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970, Frankfurt 1997. Diese Untersuchung wurde zwar am Beispiel der deutschen Kultur erstellt, ist aber unter methodologisch-komparatistischen Aspekten auch für den russischen Kontext anregend.

⁹ Zum Verhältnis von Populärkultur, Volkskultur und Massenkultur im Westen: J. Fiske: Understanding Popular Culture, London 1989. Zur Kritik am Populismus als einer dem historischen „narodnicestvo“ in Rußland vergleichbaren Einstellung der Intellektuellen: S. Frith: The Good, the Bad, and the Indifferent. Defending Popular Culture from the Populist, in: J. Munns/G. Rajan/R. Bromley: A Cultural Studies Reader. History, Theory, Practice, London 1995, S. 155-162.

die sich aus einer Perspektive „von unten nach oben“ anders darstellt, als wenn sie nur „von oben nach unten“, d.h. ausschließlich im Sinne einer „gesunkenen Hochliteratur“, betrachtet wird.

Schemaliteratur kann adäquat nur nach ihren genreeigenen Formgesetzen beschrieben werden. So gehören z.B. bestimmte stereotype Muster zum Figurenarsenal der Unterhaltungskomödie Vaudeville ebenso wie zum Kriminalroman, ohne daß sie von vornherein als künstlerisch minderwertige Schwarz-Weiß-Darstellung abgewertet werden können.

In der populären Literatur, die sich im Rahmen einer Ästhetik der Identität¹⁰ bewegt, sind die Grundprinzipien nicht die der ästhetischen Innovation, sondern *Wiederholung* und *Variation*. Innerhalb der vorgegebenen Genres und Muster gibt es jedoch auch in der Schemaliteratur Spielräume für ästhetische Gestaltung. Die Beurteilung der literarischen Qualität von Kriminal- oder Abenteuerromanen muß sich zum Beispiel nach dem Kriterium des Spannungsaufbaus richten und weniger nach dem Kriterium gedanklicher Vielschichtigkeit von Dialogen oder der Komplexität der sprachlich-stilistischen Mittel. Ein anderes Qualitätskriterium, das besonders für Genres der Phantastik gilt, ist das Verhältnis zwischen realistischen und phantastischen Anteilen. Um bei den Lesern breiten Erfolg zu haben, muß ein Werk zwar ausreichend Angebote machen, aus der vorgegebenen Realität in imaginäre Welten auszusteigen - ganz gleich, ob man darin spielerisches Träumen oder eskapistische Wirklichkeitsflucht sieht -, es muß aber zugleich ausreichend realitätsnahe Elemente enthalten, um glaubwürdig zu sein und den Lesern die Möglichkeit zu geben, sich mit den Helden zu identifizieren. Erfolgreich ist ein Autor nicht allein, wenn er in hoher Auflage gedruckt wird, ganz gleich ob aus kommerziellen oder aus ideologischen Gründen. Es ist die Geschicklichkeit eines Autors, seine literarischen „Helden“ im Spannungsbogen zwischen Identifikation und Distanzierung zu gestalten, trotz der gewünschten Wiederholung und Wiedererkennbarkeit immer wieder reizvolle Variationen eines Sujets zu finden, und seine Fähigkeit, das Gleichgewicht zwischen Angst und Lust, zwischen Realitätsflucht und Realitätsintensivierung, zwischen „Utopie und Alltag“ zu halten, die vom breiten Publikum meist mit Erfolg honoriert wird. Wie bereits erwähnt, kann die literarische und kulturelle Bedeutung populärer Literatur nicht allein über Textinterpretation, sondern muß gleichermaßen über ihre Struktur und Rezeption bzw. ihren außerliterarischen Kontext ermittelt werden. Daß diese Literatur in formalästhetischer Hinsicht weit weniger komplex als Kunstliteratur ist, bedeutet jedoch nicht, daß sie ohne Sinn und Funktion ist.

¹⁰ Ju. Lotman: O sodržaniji i strukturi ponjatija „čudožestvennaja literatura“, in: Problemy poetiki i istorii literatury. Sbornik statej, Saransk 1973, S. 20-37.

Nicht zuletzt weil in der populären Literatur die affektive Dimension über die ästhetische und kognitive dominiert, weil Werturteile über sie immer in sozialen Kontexten gefällt werden und weil ihre Struktur und Wirkung in hohem Maße von Anspielungen auf die aktuelle Realität lebt, kann sie nicht isoliert von ihrem außerliterarischen Kontext betrachtet werden. Im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Analyse sollten Werturteile über diese Literatur nur als relationale im Sinne von „wenn..., dann...“ gefällt werden.

Mein zweites Argument stützt sich auf die Erkenntnis, daß hohe und populäre Literatur immer komplementär aufeinander bezogen ist.¹¹ In der Unterhaltungsliteratur werden ebenso menschliche Grundprobleme - Wirklichkeit und Illusion, Liebe und Haß, Scheitern und Gewinnen, arm und reich, schön und häßlich, Wahrheit und Lüge, Glück und Unglück - dargestellt wie in der anspruchsvollen Kunstliteratur. Auch viele der Normkonflikte, denen Figuren in trivialer Schemaliteratur ausgesetzt werden, sind die gleichen wie in Werken der hohen Literatur: etwa Konflikte zwischen dem Verlangen nach Glück und der geforderten Entsagung, zwischen Willensfreiheit und Determiniertheit, zwischen Aufbegehren gegen Autorität und Macht und der Unterordnung unter diese, zwischen Pflicht, Loyalität und persönlicher Neigung, ebenso wie Konflikte zwischen den Geschlechtern und den ihnen zugewiesenen Rollen. Aber diese Konflikte werden anders ausgeführt und gelöst, nämlich im Paradigma von Versöhnung und Harmonie, das ein Ende im Sinne der poetischen Gerechtigkeit erfordert. Alle Probleme haben eine Lösung, das Nicht-Erklärbare wird erklärt, das Besondere banalisiert, aber auch die Distanz und der Hochmut der Mächtigen und Autoritäten werden in Frage gestellt.

Historisch muß die Dichotomisierung der beiden Bereiche als ein dialektischer Prozeß gesehen werden. Dieser Prozeß entstand zum einen als Reaktion auf die Herausbildung von Markt, Konkurrenz und Kommerzialisierung der Literatur, die sich in Rußland wenn auch einige Jahrzehnte später, so doch grundsätzlich ähnlich wie im Westen in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vollzog. Von einigen Literaturhistorikern wird dieser Prozeß als eine Reaktion auf die Autonomieästhetik der immer elitärer werdenden literarischen Intelligenz betrachtet.¹² Die Entstehung der populären Unterhaltungsliteratur in den Ländern Westeuropas wird als eine verdrängte a n d e r

¹¹ Die wechselseitige Komplementarität haben zwar bereits Ju. Tynjanov, V. Šklovskij und andere Formalisten erkannt, denen wir manche beispielhafte Untersuchungen verdanken. Er ist aber seitdem kaum von der Forschung aufgegriffen und weiterentwickelt worden.

¹² Ch. Bürger/P. Bürger/J. Schulte-Sasse: Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur, Frankfurt 1982.

e Antwort auf den sich seit der Aufklärung vollziehenden Modernisierungsprozeß der Literatur und als Ausdruck der inneren Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft gesehen.

Auch in Rußland hat diese Dichotomisierung stattgefunden. Sie verlief allerdings in vielem anders als in Westeuropa. In den letzten zehn Jahren sind eine Reihe von historischen und -soziologischen Untersuchungen zur Professionalisierung und Institutionalisierung der russischen Literatur und zur Entwicklung der Lesekultur erschienen, aus denen man erkennt, wie tief die Kluft zwischen der literarischen Elite der schöpferischen Intelligenz und den breiten Leserschichten einerseits und der Masse der weitgehend analphabetischen Bevölkerung andererseits in Rußland war. Diese Bedingungen beeinflussten natürlich auch das Verhältnis zwischen Volks- und moderner Massenkultur im 20. Jahrhundert.

Was war populäre Literatur im sowjetischen Russland?

In der Sowjetzeit war massenhaft produzierte Literatur nicht identisch mit populärer Literatur, weil die Produktion, Publikation und Verbreitung von Literatur ohne Rücksicht auf die Interessen der Leser staatlich geplant und zentral organisiert wurde. Massenkultur war auch nicht gleichbedeutend mit Bestsellern, da der Buchmarkt nicht in erster Linie nach ökonomischen Prinzipien oder kommerziellen Interessen funktionierte. Aber ebenso wenig kann man das Gegenteil behaupten, wie es nicht selten von westlichen und russischen Intellektuellen getan wird: wirklich populär waren keineswegs nur Autoren, die anspruchsvolle defizitäre Literatur aus einer systemkritischen Grundhaltung heraus schrieben, ganz gleich, ob dies offen oder subversiv geschah, sondern wirklich populär waren auch offiziell anerkannte Autoren der literarischen Nomenklatur.

Einer der Gründe für das paradoxe Verhältnis zwischen „hoher“ und „niederer“ Literatur, worin sie sich von westlichen kulturellen Kontexten unterschied, ist wohl darin zu sehen, daß die Dichotomie zwischen hoher und niederer Literatur, zwischen elitärer und Volksliteratur nach der Revolution von 1917 offiziell abgeschafft worden war. Viele Bücher frühsowjetischer Massenkultur, die eine neue populäre Literatur begründen sollten, waren jedoch Produkte von Angehörigen der literarischen Intelligenz für das Volk, die von den breiten Leserschichten nicht angenommen wurden. Dazu gehörten ebenso Romane proletarischer Schriftsteller wie die Versuche von Angehörigen der Avantgarde, wie M. Šaginian und A. Krucenyč, kommunistische Kriminalromane zu schreiben. Das Projekt der sogenannten roten „Pinkertonovščina“ war zum Scheitern verurteilt. Seit den frühen 30er Jahren mußte jeder sowjetische Autor, wenn er publiziert werden wollte, seine Werke als „narodnyj“

im Sinne von „obščedostupnyj“ und „massenverständlich/ponjatnyj“ legitimieren, sowohl in Bezug auf die Themen als auch auf die Darstellungsweisen und den ideologischen Gehalt. Während der Stalinzeit mußten die Schriftsteller sogar öffentlich Rechenschaft ablegen über ihre Erfolge, ihre laufende Arbeit und über zukünftige Pläne. Die Masse, „der Leser“, wurde zum symbolischen Druckmittel für viele Autoren, und dies bewirkte auf lange Sicht bei vielen eine Ablehnung gegenüber jeglicher populärer, massenwirksamer Literatur. Trotz der propagierten Abschaffung der Kluft zwischen hoher und niederer Literatur blieb die Dichotomie aber immer weiter bestehen, und auf jeder der verschiedenen Ebenen der Hierarchie gab es eigene Favoriten, bildete sich ein eigener Kanon.

Wenn man den sozialistischen Realismus als eine normative Poetik versteht, deren System und Darstellungsverfahren im wesentlichen mit den Merkmalen der Trivial- oder Formelliteratur übereinstimmt, so muß man feststellen, daß in der Sowjetunion Trivialliteratur in den - offiziellen - Kanon aufgenommen wurde, während in westlichen Ländern Trivialliteratur gerade als nicht-kanonisierte Literatur definiert wird. Obwohl sich also das Verhältnis zwischen hoher und niederer Literatur in der Sowjetunion in mancher Hinsicht von dem in westlichen Kulturen unterschied, gab es doch auch Parallelen zwischen Ost und West. So läßt sich die These, daß das Populäre immer ein Konfliktfeld widerstreitender Interessen und Machtansprüche und ihrer jeweiligen Träger ist, auch für die sowjetische Literatur belegen. Als Beispiel möchte ich zwei Romane aus der früh- und hochstalinistischen Zeit anführen: N. Ostrovskijs „Kak zakaljalas' stal'“ und V. Ažaevs „Daleko ot Moskvy“.¹³ Die Entstehungsgeschichte beider Werke zeigt, daß ihre Produktion sowohl die Arbeit eines individuellen Autors als auch das Ergebnis kollektiver Modellierung durch zahlreiche Redakteure war. Beide Romane waren ursprünglich autobiographische Texte mit überwiegend dokumentarischem Charakter. Ihre Autoren waren keine professionellen Schriftsteller und stammten nicht aus dem Kreis der literarischen Intelligenz. Entsprechend enthielten die Texte zunächst eine Reihe von Ecken und Kanten, kontroverse Elemente und nonkonformistische Details, die den ideologischen Richtlinien der Literaturpolitik widersprachen. Im Verlauf ihrer Redigierung wurden die Romane zu jenen preisgekrönten Mustertexten, die dann für Jahrzehnte als Modelle für die Prosa des sozialistischen Realismus dienten. Beide Romane waren außerordentlich populär, als sie zum ersten

¹³ Ich stütze mich besonders auf zwei Untersuchungen: A. Guski: N. Ostrovskijs „Kak zakaljalas' stal'“ - biographisches Dokument oder sozialistisch-realistisches Romanepos? In: Zeitschrift für slavische Philologie XLII (1981), S. 116-145; Th. Lahusen: How Life Writes the Book. Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia, Ithaka 1997.

Mal publiziert wurden. Während die meinungsführenden Literaturkritiker den Roman als literarisch schlecht ablehnten und bemängelten, daß die Krankheits- und Leidensgeschichte des Helden Pavel Korcagin alias Nikolaj Ostrovskij sich nicht als Vorbild für den neuen kommunistischen Menschen eigne, hatte er zugleich überwältigenden Erfolg bei den zeitgenössischen Lesern. Erst mit der forcierten Kanonisierung, mit der Implantation des Romans in das pädagogische Pflichtprogramm und mit wachsendem historischen Abstand von seiner kulturellen Entstehungssituation in den frühen 30er Jahren verlor der Roman viel von seiner Popularität, selbst wenn er auf Jugendliche auch späterer Generationen noch Anziehungskraft ausüben vermochte. Der Prozeß der Kanonisierung sozialistischer Literatur ist als eine Vermischung von elitärem und Massengeschmack beschrieben worden.¹⁴ Es wäre verkürzt, darin ausschließlich einen monolithischen Akt totaler Unterwerfung der Massen durch die Partei zu sehen. In diesem Prozeß gab es sorgfältig geplante Strategien, um die traditionelle Kluft zwischen Hoch-, Massen- und Volkskultur abzubauen, aber ebenso gab es eigendynamische Wendungen, die von den politischen Führern weder beabsichtigt waren noch von ihnen kontrolliert werden konnten.

Fragt man nun danach, was populäre Literatur nach der totalitären Stalinzeit in den 60-80er Jahren war, so stößt man wieder auf methodologische Probleme und die Antwort kann vorerst nur ziemlich allgemein ausfallen. Da es seinerzeit nur wenig zuverlässige, qualitative empirische Leserforschung gegeben hat, läßt sich die tatsächliche Beliebtheit bestimmter Autoren und Werke bei einer breiten Leserschaft nur aus einer Kombination aus Verkaufszahlen, Schwarzmarkt-Untersuchungen, Nachfragen in Bibliotheken und Buchläden, Leserzuschriften und -gesprächen, sowie den vorliegenden Untersuchungen der empirischen Leserforschung rekonstruieren. Aber wie unzureichend diese Quellen auch immer sein mögen, eines wird schon bei einer ersten Durchsicht deutlich: der Bereich der populären Literatur war weder insgesamt identisch mit dem offiziellen noch mit dem inoffiziellen literarischen Kanon der Intelligenz.

Es gab nicht nur offizielle und inoffizielle hohe, sondern auch offizielle und inoffizielle populäre Literatur, und zwar sowohl russische als auch ausländische. Unkontrolliertes Lesen zur Unterhaltung war aus der Perspektive der offiziellen Literaturpolitik ähnlich anstößig wie jede Art von Literatur, die moralische, politische oder ästhetische Tabus durchbrach.

¹⁴ S. Fitzpatrick: Middle-class values and Soviet life in the 30s, in: Soviet Society and Culture. Essays in Honor of Vera S. Dunham, ed. T. Thomson/R. Sheldon, London 1988. E. Dobrenko: Formovka sovetskogo citatelja, SPb 1997.

Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang die Eintragung „massovaja literatura“ in der „Kratkaja Literaturnaja Enciklopedija“.¹⁵ „Massenliteratur“ wird dort in negativer Bewertung als ein ausschließlich auf kapitalistische Gesellschaften beschränktes Phänomen dargestellt und nur mit kommerzieller Produktionsweise verbunden. Schablonen („štamp“) und „Pornographie“ seien ihre herausragenden Merkmale und sie stimuliere nichts als eine private, passive Konsumhaltung. Massenliteratur wird als unterschiedsloses Ganzes beschrieben. Außer dem Hinweis auf ihre Entstehung aus der vulgarisierten Ästhetik der Romantik gibt es keine Angaben über eine historische Entwicklung oder weitere Differenzierungen.

Wenn man das sowjetische literarische Feld der 60-80er Jahre nach dem Kriterium der Popularität betrachtet, so gehören dazu Autoren und Werke höchst unterschiedlicher ideologischer und stilistischer Richtungen. Ich greife einige Beispiele heraus: Zu den beliebtesten Autoren offiziell geförderter Literatur, die zugleich Bestseller waren, gehörten etwa Julian Semenov mit seinen Kriminal- und Spionageromanen. Mit seinen in Millionenaufgabe gedruckten Serien „Petrovka 38“ und „17 mgnovenij vesny“, die auch verfilmt wurden, fand er im ganzen Land große Verbreitung. Die von ihm geschaffene Figur des sowjetischen Nazi-Spions Štirlic erhielt über die weite Verbreitung von Zitaten und Anekdoten geradezu den Status einer Kultfigur und ging auf diese Weise in den sprachlichen und kommunikativen Kode einer ganzen Generation ein. Dieser Kult setzt sich übrigens in den 90er Jahren in der veränderten kulturellen Situation und daher mit veränderter, nunmehr nostalgischer Funktion fort. Zu den populärsten Büchern gehörte über mehr als zwei Jahrzehnte Anatolij Ivanov's 1976-1979 geschriebene Roman-Epopöe „Vecnyj zov“. Eine Leserumfrage nach den beliebtesten russischen Prosa-Werken des 20. Jhts. ergab Ende 1998, daß dieser Roman an zweiter Stelle (30%), gleich nach M. Šolochovs „Tichij Don“ (34%) und noch vor M. Bulgakovs „Master i Margarita“ (27%) steht.¹⁶ Zusammen mit Ivanov erfreuten sich hochoffizielle Schriftsteller und Parteifunktionäre wie Michail Alekseev, Petr Proskurin und Georgij Markov, die man in den Jahren der Perestrojka als „Sekretärliteratur“ bezeichnete, größter Beliebtheit bei den Lesern.¹⁷ Dabei gab es sicherlich erhebliche Unterschiede in der Präferenz der Leser je nach ihrer geographischen und sozialen Herkunft, nach Generationen und auch nach Geschlecht. Zu den

¹⁵ V. Murav'ev: „Massovaja literatura“, KLE, dop. Tom 10, M 1978.

¹⁶ B. Dubin: Ve šci veka. Roman veka v konce stoletija, prorocivšego konec romana, in: Nezavisimaja gazeta, Ex libris, 30.12.1998.

¹⁷ S. Švedov: Knigi, kotorye my vybirali (Vcerašnie bestsellery i segodnjašnie citateli), in: Pogruženie v trjasinu (Anatomija zastoja), M 1991, S. 389-408; A. G. Levinson: Starye knigi, novye citateli, in: Sociologiceskie

inoffiziell populären Autoren gehörten Schriftsteller, die gedruckt, aber nur in limitierten Auflagen defizitär verbreitet wurden. Einer der langjährigen Führer auf dem Gebiet des historischen Romans, dem neben dem Kriminalroman beliebtesten Genre, war Valentin Pikul', dessen Romane auf dem Schwarzmarkt zu höchsten Preisen gehandelt wurden.¹⁸ Da Pikul' vom offiziellen Literaturbetrieb marginalisiert wurde, konnte er sich nach 1988 auch zu einem Angehörigen der von ihm so genannten „geistigen Opposition“ stilisieren. Inoffiziell populär, aber ohne Chance auf Veröffentlichung, waren ferner Dichter und Liedermacher wie Vladimir Vysockij und Aleksandr Galic. Das Genre der „naucnaja fantastika“ repräsentierten z.B. mit Autoren wie den Brüdern Strugackij populäre, massenhaft aufgelegte Autoren, die trotz mancher Widerstände allmählich in den Kanon der Hochliteratur aufstiegen.

Auch im Bereich der ausländischen Literatur gab es offizielle und inoffizielle Autoren in allen typischen Genres, gab es Klassiker und kurzlebige Zeitgenossen. So waren neben den weit verbreiteten Büchern von A. Christie, A. Conan Doyle und E.A. Poe auch polnische und andere westliche Kriminalromane populär, die nur auf illegalem Wege ins Land gelangten. Um allerdings den Umfang und das Spektrum der Autoren und Bücher beschreiben zu können, die tatsächlich im Umlauf waren und sich großer Beliebtheit erfreuten, bedürfte es noch genauerer empirischer Untersuchungen.

Während des Tauwetters und nach seinem Ende führten viele Autoren, auch solche, die massenwirksame Bücher schrieben, eine doppelte Existenz in der offiziellen und in der inoffiziellen Sphäre. Wenn man an bestimmte populäre Genres, wie die „naucnaja fantastika“, an mündliche und nichtkonventionelle Literaturformen wie Anekdoten oder Musiktexte von Liedermachern und Rock-Gruppen denkt, so wird man feststellen müssen, daß die Ursprünge für jene Gegenkultur, die den Prozeß der Perestrojka vorbereitet hat, nicht nur im Bereich der Dissidenten und im nonkonformen Untergrund der künstlerischen Avantgarde, sondern auch innerhalb des vorherrschenden, offiziellen Diskurses, innerhalb der populären Literatur und Kultur liegen konnten.

Populärliteratur in der Perestrojka und im postsowjetischen Russland

issledovanija 3 (1987), S. 43-49. Diese Untersuchung war seit Anfang der 80er Jahre von keiner der dicken Zeitschriften zum Druck angenommen worden.

¹⁸ G. R. Jakimov: „Cernyj knižnyj rynek v deficitarnoj situacii“, in: Kniga i ctenie v zerkale sociologii, M 1990, S. 137-149.

Seit der Abschaffung der Zensur Ende der 80er Jahre ist die Literatur zum ersten Mal seit vielen Jahrzehnten, wenn nicht sogar Jahrhunderten, in ihrem gesamten Umfang ohne politische Beschränkung einer breiten Öffentlichkeit zugänglich. Für einige Jahre führten die Rückkehr der ehemals verbotenen Literatur, der enorme Nachholbedarf der Menschen an Information, aber auch die Gegenreaktion auf die jahrzehntelange ästhetische und ideologische Bevormundung dazu, daß, gemessen an Popularität und Auflagenhöhe, völlig unterschiedliche Autoren wie M. Bulgakov, A. Rybakov, V. Kunin, A. Prochanov und V. Pikul' gleichermaßen zur populären Massensliteratur gehörten. 1990 nannten ein und dieselben Leser als ihre literarischen Autoritäten Lev Tolstoj, Achmatova, Brodskij, Anatolij Rybakov und Vladimir Dudincev.¹⁹

Innerhalb weniger Jahre lösten sich jahrzehntelang etablierte Kanones und Hierarchien auf, deren erstaunliche Homogenität und Konstanz auch im Bereich der populären Literatur eines der auffälligsten Merkmale der Kultur der 60-80er Jahre gewesen war. Von hier aus gesehen stellt sich das Feld der spätsowjetischen populären Literatur als beschränkt, reglementiert und überschaubar dar.

In den 90er Jahren sind Popularität und Prestige, die wirksame kommerzielle Vermarktung eines Autors, nicht mehr allein vom russischen Lesepublikum abhängig, sondern werden indirekt auch von westlichen Interessen mitgeprägt. Dazu gehören wirtschaftliche Interessen ebenso wie jene der intellektuellen Deutungsmonopole und akademischen Präferenzen westlicher Wissenschaftler.

Wie ich schon erwähnt habe, haben die neuen Mischformen von Genres und Elementen hoher und trivialer Literatur zu manchen Irritationen geführt, und die Paradoxa literarischer Reputation einiger Autoren gaben Anlaß für anhaltende literaturkritische Kontroversen. Einige als „postmodern“ geltende Autoren aus dem ehemaligen Untergrund, darunter Angehörige der Soc-Art und des Moskauer Konzeptualismus, aber auch Autoren, die im Ausland Einflüsse westlicher Massenkultur verarbeiten, haben die spielerische Kombination von Elementen der hohen und Trivialliteratur zu einem strukturbildenden Merkmal ihrer Werke gemacht. Andere, wie zum Beispiel Michail Uspenskij und Andrej Lazarcuk schreiben Fantasy-Romane, womit sie sich als Schriftsteller mit kunstliterarischem Anspruch bewußt einem trivialen, marginalisierten Genre zuwenden. Obwohl all diese Autoren im literarischen Feld zur „hohen“ Literatur gehören, werden einige von ihnen ausschließlich von einer kleinen intellektuellen Minderheit gelesen (Sorokin, Prigov, Viktor Erofeev),

¹⁹ Sergej Švedov: Knigi, kotorye my vybivali (včerašnie bestsellery i segodnjašnie citateli), in: Pogruženie v trjasinu (Anatomija zastoja), M 1991, S. 389-408, hier S. 390.

andere dagegen erzielen Massenauflagen und haben eine breitere Leserschaft (Pelevin, Limonov).
Gehören ihre Werke zur populären Literatur?²⁰

Die postsowjetische literarische Kultur ist von einer „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ geprägt. Bücher in- und ausländischer Autoren, gegenwärtiger wie solcher der sowjetischen und vorsowjetischen Vergangenheit, westliche und russische Bestsellerautoren, die unterschiedlichsten Literaturtypen existieren nebeneinander und konkurrieren um die Gunst der Leser. Zwar beherrscht nach wie vor ausländische Literatur den russischen Markt und die Probleme der wirtschaftlichen Umstellung des Buchhandels, der Überlebens- und Konkurrenzkampf der Verlage sind sehr groß.²¹ Aber diese Situation hat auch neue Mischungen und Differenzierungen hervorgebracht, zum Beispiel im Bereich der Kriminalliteratur. Russische Autoren wie Nikolaj Leonov und die Gebrüder Vajner, die schon in den 70er Jahren populär waren, konnten auch in den 90er Jahren sich erfolgreich auf dem Markt behaupten. Daneben wurden politische Kriminalromane russischer Emigranten oder westlicher Autoren, die in den frühen 80er Jahren im Westen herausgekommen waren, in Rußland nachträglich zu Bestsellern, so zum Beispiel die Bücher der 1978 nach Amerika emigrierten Autoren Fridrich Neznanskij und Eduard Topol’.

Was also ist genau populäre Literatur im postsowjetischen Rußland? Wie läßt sich dieses literarische Feld beschreiben und klassifizieren? Gibt es Unterschiede nicht nur in Genres, sondern auch in der Wirklichkeitsmodellierung, im ideologischen Gehalt und in der literarischen Qualität? Gibt es Anzeichen für die Herausbildung einer neuen zweitrangigen, also einer „populären“

Unterhaltungsliteratur der mittleren Ebene?

Eine zweite Frage lautet: Wie ist das Verhältnis der neuen Unterhaltungsliteratur zu den populären Lesestoffen der sowjetischen Zeit? Gibt es in ihr eine kritische Auseinandersetzung mit der vergangenen Literatur bzw. darüber hinaus mit der vergangenen Realität? Findet diese Auseinandersetzung in bestimmten Genres statt?

²⁰ A. Vasilevskij schreibt: „Ähnlich wie V. Pelevin ‘ernste’ Prosa mit einem Schuß ‘billiger’ Fantastik schreibt, so komplizieren Lazaruk und Uspenskij ihre Fantasy-Erzählung mit Verfahren der gegenwärtigen literarischen Postmoderne. Warum gilt V. Pelevin allerdings als ‘ernster’ Schriftsteller und nicht als ebensolcher Fantasy-Autor?“, Andrej Vasilevskij: On našelsja, in: Novyj mir (1997) 11, S. 213; V. Toporov rezensiert Stephn Kings Roman „Misery“ als fast gelungenes Modell eines postmodernen Romans. Viktor Toporov: Cernye dyry ctenija, in: Nezavisimaja gazeta 24.6.1993.

²¹ Im Jahr 1998 waren nur 1,5% aller neu aufgelegten Belletristik-Bücher neue Produktionen, und von fünf produzierten belletristischen Büchern waren drei ausländische Titel. Zum Vergleich: Von allen insgesamt produzierten Büchern waren 1998 nur 4% Neuerscheinungen. In der RSFSR wurden 1960 nur 651 ausländische

Und schließlich eine dritte Frage: Sind die Muster der Unterhaltungsliteratur international gleich, so daß man nach der Öffnung des russischen Literaturbetriebs zum Markt von einer Angleichung an westliche Muster sprechen kann, oder gibt es Spezifika der neuen Literatur, die sie von den ausländischen Lesestoffen unterscheidet? Dabei sollte ein Vergleich mit entsprechenden Genre-Mustern in der westlichen Literatur sowohl nach direkten Einflüssen fragen als auch typologische Beziehungen, Parallelen und Gegensätze, aufzeigen.

Zu den dominierenden Genres postsowjetischer populärer Literatur gehören der Kriminalroman und der romantische oder melodramatische Liebesroman. Daneben wird von vielen Lesern, laut Umfragen Mitte der 90er Jahre, nach wie vor der historische Roman, das früher mit Abstand populärste Genre, bevorzugt.²²

Gefolgt werden diese drei Marktführer vom Fantasy-Roman, einem in Rußland neuen Genre-Import aus dem Westen, der inzwischen den zur Sowjetzeit beliebten Science-fiction-Roman, die sogenannte „naucnaja fantastika“, nahezu vollständig abgelöst hat. Zwar war J. R. Tolkiens Trilogie „Lord of the Rings“ (1954/55), ein modellbildender Text dieses Genres, in der Sowjetunion bereits in den frühen 80er Jahren übersetzt, publiziert und auch über eine Radioserie verbreitet worden; und außerhalb der Metropolen gab es schon vor der Perestrojka literarische Clubs und einen überregionalen Austausch von Fantasy-Liebhabern. Aber erst seit den 90er Jahren ist „Fantasy“-Literatur massenhaft verlegt und publiziert worden und besonders bei jugendlichen Lesern zu einem der beliebtesten Genres aufgestiegen. Wenngleich anglo-amerikanische Autoren (Robert Heinlein, Michael Murcock, Richard Howard) hier absolut marktführend sind, gibt es auch schon Ansätze für ein neues russisches Profil, die sogenannte „slavjanskaja fentezi“ (Nik Perumov, Stanislav Loginov, Michail Uspenskij). In diesem Genre, auf das ich an dieser Stelle nicht näher eingehen kann, fallen auch verstärkt weibliche Autoren auf, wie z.B. Marja Semenova und Elena Chaeckaja.²³

Ein Blick auf den postsowjetischen Kriminalroman

Titel gedruckt, in den späten 90er Jahren sind es jährlich mehrere tausend. B. Dubin: Citat' necego? In: Itogi No. 39, 6.10.1998, S. 52-56.

²² Allerdings gibt es innerhalb der Leserschaft deutliche Unterschiede nach Generation, Stadt-Land-Gefälle und Geschlecht. So bevorzugen weit mehr Frauen die romantischen Liebesromane, deutlich mehr Männer den harten Kriminalroman des Thriller-Typus und überwiegend ältere Leser außerhalb der Metropolen die historische Roman-Epopöe.

²³ Zu Marija Semenovas Bestseller „Volkodav“ (SPb 1995) Evgenij Ponomarev: Knižka na vse slucai žizni, in: Novyj mir (1997) 11, S. 217-221; E. Chaeckaja: Vavilonskie chroniki, SPb 1997. Vgl. auch E. A. Voronina: Zarubežnaja fantastika i ee citateli, in: Zvezda (1997) 5, S. 232-235.

Ich beschränke mich im folgenden auf den Kriminalroman, greife als Beispiel Aleksandra Marinina heraus und stelle am Schluß drei Thesen zur Funktion dieser Literatur vor. Daß es seit Beginn der 90er Jahre im Bereich des Kriminalromans einen riesigen Boom gibt, kann nicht verwundern, da dieses Genre vielleicht von allen literarischen Genres am direktesten auf die neue Realität und den von Kriminalität und Gewalt begleiteten Zerfall der staatlichen Ordnung wie auch auf kollektive Ängste reagiert. Von offizieller Seite aus wurde das in allen Jahrzehnten populäre Genre geduldet und in ideologisch konformen Grenzen auch gefördert, wobei die literaturpolitische Position zur Kriminalliteratur schon seit den 20er Jahren ambivalent und von dem Bemühen geprägt war, einen genuin sowjetischen, als hohe Literatur veredelten Typus dem westlichen Massenkrimi entgegenzusetzen. Besonders in der Periode des Tauwetters fühlten sich einige bekannte Autoren des Genres, wie A. Adamov, Ju. Semenov, A. und G. Vajner und Ju. German,²⁴ dem Postulat verpflichtet, die moralischen Normen und das Kulturverständnis der reformorientierten Tauwetter-Intelligenz auch in diesem Genre zu vermitteln. „Kulturnost“ wurde zu einem zentralen, oft explizit behandelten Thema vieler Kriminalromane, damals fast ausschließlich entweder Spionage- oder Polizeiromane („milicejskij roman“).

Ein auffallendes Merkmal der postsowjetischen Kriminalliteratur ist die Teilung in zwei deutlich markierte Typen, den „Thriller“, russ. „Boevik“, und den „Detektivroman“. In der westlichen Forschung wird der Unterschied zwischen beiden vor allem in der Vorgehensweise des Detektivs gesehen, wobei allerdings betont wird, daß beide Typen meist in gemischter Form auftreten: während es im Thriller um die in dramatischer Aktion dargestellte „Verfolgungsjagd eines schon bald identifizierten oder von vornherein bekannten Verbrechers“ geht, steht beim Detektivroman eher die „hindernisreiche gedankliche Entschlüsselung eines verrätselten Verbrechens“ im Mittelpunkt. Beide Genretypen gab es auch schon in der sowjetischen Literatur. In beiden Typen sind allerdings seit den 90er Jahren in Bezug auf die Figuren, Handlungsmuster, auf Sujet und Sprache erhebliche Veränderungen zu beobachten.

Zu den Grundmustern des sowjetischen Kriminalromans während und nach der Tauwetterperiode gehörten folgende Merkmale:

²⁴ Zu den bekanntesten Kriminalromanen der Tauwetterzeit gehörten: Arkadij Adamov: Delo pestrych, M 1956; Jurij Semenov: Petrovka 38, M 1963, Arkadij und Georgij Vajner: Lekarstvo dlja Nesmeiany, M 1978; Jurij German: Odin god, L 1961. Timothy Pogacar: The Theme of Culture in the Soviet Detective Novel, in: Studies in Modern and Classical Languages and Literatures (I). Select Proceedings of the Southeastern Conference, ed. F. Lopez Criado, Madrid o.J., S. 127-134.

- Im sowjetischen Kriminalroman der 60er bis 80er Jahre wurden Verbrechen sehr häufig von einem Kollektiv, meistens bestehend aus drei Angehörigen der Miliz oder der Staatsanwaltschaft, aufgeklärt.
- Positive und negative Figuren waren eindeutig bis in die äußere Erscheinung hinein markiert und erkennbar. Die Romanhelden, also die Detektive, waren nahezu ausschließlich männlichen Geschlechts.
- Kriminelle wurden häufig als milieugeschädigte, abnorme Ausnahmefälle dargestellt, die aber als fehlgeleitete Abtrünnige der sozialistischen Gesellschaft einer Umerziehung durch Arbeit oder kulturelle Läuterung zugeführt werden konnten. Sofern sie nicht vom Ausland gelenkt waren, traten sie meist als Einzeltäter auf, wobei allerdings seit den 70er Jahren auch Netzwerke vor allem von Wirtschaftskriminalität hinter den Einzeltätern sichtbar werden konnten.
- Als Genre wurde der sowjetische Kriminalroman der sogenannten „nравstvenno-pravovaja literatura“ zugeordnet, und ihm wurde in erster Linie die Funktion einer Imageverbesserung der sowjetischen Miliz und Staatsschutzorgane zugeschrieben.²⁵

Zwar ließ sich der Kriminalroman in vieler Hinsicht durchaus mit den Normen des sozialistischen Realismus vereinbaren - didaktische Anlage, positive, asketische Helden, historischer Optimismus, Massenverständlichkeit und romantische Züge des Abenteuer- und Erziehungsromans -, aber seine genreeigene Ausrichtung an der Unterhaltungs- und Spielfunktion und seine Konzentration auf die Kriminalität, ein in der Öffentlichkeit oft verschwiegener oder verzerrt dargestellter Bereich der Gesellschaft, führten immer wieder zu scholastischen Debatten der Literaturkritiker. Natal'ja Il'ina war eine der wenigen Kritiker, die die Unterhaltungsfunktion als legitim verteidigte und dennoch offen von einer schlechten Qualität vieler sowjetischer Krimis sprach: Anfang der 70er Jahre schrieb sie, daß die meisten Autoren sowjetischer Krimis vom Milizbetrieb und der Praxis der Verbrechensbekämpfung wenig Ahnung hätten und bemerkte, daß es ihren Büchern an Spannung fehle, diese Kriminalromane seien viel zu idyllisch und die Helden wirkten eher wie Beichtväter in einer mit Leichen belebten Pastorale als tatsächliche Detektive.²⁶

Was den Boevik-Thriller der 90er Jahre betrifft, so gehören zu den Bestsellerautoren dieses Genres Viktor Docenko, Viktor Krutin, Danil Koreckij und Nikolaj Leonov, Eduard Topol' und Fridrich Neznanskij. Einige von ihnen, wie die drei letztgenannten, waren schon vor der Perestrojka

²⁵ Vgl. hierzu N. Franz: Moskauer Mordgeschichten. Der russisch-sowjetische Krimi 1953-1983, Mainz 1988.

²⁶ Natal'ja Il'ina: Zagadki bez razgadok, in: Literaturnaja gazeta 6.10.1971.

erfolgreiche sowjetische Autoren. Ihre Bücher erscheinen als Einzeltitel in Serien (pro Serie meist 2 Bücher im Monat) oder sogar in gebundenen Gesamtausgaben. Im postsowjetischen „Boevik“ gibt es deutliche Brüche gegenüber dem Schema und dem Wirklichkeitsmodell des sowjetischen Kriminalromans. Zugleich werden darin allerdings typische Muster des sozrealistischen Romans reproduziert:

- Der Held, d.h. derjenige, der die Verbrecher jagt und einfängt, tritt nicht mehr im Kollektiv auf, sondern ist fast immer allein. Sehr häufig ist er sozial markiert als Waise, ohne Familie aufgewachsen und auch sonst ohne personelle Bindungen, mit einem Hang zur Askese.
- Der Detektiv ist nicht mehr der moralisch makellose und staatsbürgerlich einwandfreie Milizangehörige, sondern er stammt, als ehemaliger Lagerinsasse, Afghanistan-/ oder Cecenien-Kämpfer, meist selbst aus der sozial geächteten bzw. früher tabuisierten Schicht, er ist also ein Außenseiter der Gesellschaft, der das kriminelle Milieu oft von innen kennt und der gestählt ist durch Kampf und Todesnähe.
- Seine Position gibt ihm das Recht auf eine eigene Moral jenseits der formalen Gesetze. In seiner Fähigkeit, mit Gewalt und Waffen zu kämpfen, steht er den Tätern oft in nichts nach.
- In einer Welt, in der jeder gegen jeden kämpft, steht der Held auf Verbrecherjagd allein gegen alle, meist kämpft er gegen organisiertes, nicht selten international organisiertes Verbrechen, so daß er gleichzeitig das Recht des Stärkeren und die Sicherheit seines Landes verteidigt.
- Der Boevik stellt Helden ohne Schwächen dar, die keine Entwicklung durchmachen. Sie sind weder von psychologischen Konflikten oder Widersprüchen noch von Selbstzweifeln geplagt. Insofern können sie, im Vergleich zum sozrealistischen Roman, dessen Prototyp immer eine Variante des Erziehungsromans war, geradezu als Antihelden gesehen werden.

Die Helden des Boevik, die gnadenlos alle Ungerechtigkeit zerstören und für die die Grenzen zwischen Moral und Macht, gut und böse sind nicht mehr so eindeutig verlaufen wie früher, bieten vor allem Identifikationsmuster für männliches Handeln an. Sie verkörpern Vorstellungen und Aktionen von Rache-Engeln, und in der Regel sind die Romane durchgehend in nichtindividualisierter Substandardsprache geschrieben. Boris Dubin sieht darin auch Identifikationsangebote für persönlich verantwortetes, individuelles Handeln im Hier und Jetzt und bewertet ihre Funktion daher positiv.²⁷

²⁷ B. Dubin: Ispytanie na sostojatel'nost': k sociologiceskoj poetike russkovo romana-boevika, in: NLO 22 (1996), S. 252-275.

Ob diese Romane allerdings dazu beitragen, einen absoluten Wertekanon aufzubrechen und pragmatisches Handeln zu fördern oder eher destruktive Phantasien schüren, ist noch sehr fraglich. Was den zweiten Typus des Kriminalromans, den Detektivroman betrifft, so fällt dabei die in den letzten Jahren zunehmende Dominanz weiblicher Autoren auf, was sich auch in weiblichen Detektivinnen, teilweise anderen Schreibweisen, Rollenmustern und Wirklichkeitsmodellen ausdrückt. Zu den bekanntesten neuen Autorinnen gehören Aleksandra Marinina, Polina Daškova, Tat'jana Poljakova und Alena Kravcova.²⁸

Eine Sonderstellung nimmt Aleksandra Marinina ein, die ich hier als Beispiel herausgreife. Bei ihren seit 1993 veröffentlichten 21 Romanen, die nach Angaben ihrer Verlage eine Auflage von weit mehr als 10 Mio. erreicht haben, handelt es sich allem Anschein nach um jenen Typus populärer Literatur, der von Lesern quer durch alle Schichten rezipiert wird. Die Juristin Marinina ist, übrigens ähnlich wie die meisten „Boevik“-Autoren, als Schriftstellerin eine Quereinsteigerin, die viele Jahre in der Miliz und anderen Staatsorganen gearbeitet hat. Es gibt also nicht nur Schriftsteller, die nach dem Ende des Literaturzentrismus andere Berufe ergreifen mußten, sondern auch umgekehrt solche, die aus anderen Berufen kommend jetzt zu erfolgreichen Autoren werden. Darüber hinaus ist Marinina ein Beispiel für den Einfluß westlicher Interessen auf den Status bestimmter Autoren in- und außerhalb Rußlands. Ob sich das selektive Interesse westlicher Verleger und die internationale Aufmerksamkeit für Marinina in der westlichen akademischen Literaturwissenschaft²⁹ wie auch die Verbreitung ihrer Bücher in mehreren Übersetzungen positiv oder negativ auf ihren Erfolg bei den russischen Lesern auswirkt, wird sich erst in einigen Jahren herausstellen.

Die durchgängige Hauptfigur der meisten Romane von Aleksandra Marinina, die Miliz-Kommissarin Anastasja Kamenskaja, kämpft zwar gegen gefährliche Kriminelle und wesentlich mächtigere Apparate des organisierten Verbrechens, sie ist aber nicht allein, sondern hat immer Rückendeckung von einem väterlichen Vorgesetzten. Außerdem hat sie einen männlichen intellektuellen Partner und mitunter auch andere familiäre Bindungen, wie Mutter oder Stiefbruder. Als leidenschaftliche Gerechtigkeitssucherin arbeitet sie mit vollem persönlichem und emotionalem (sprich: weiblichem) Einsatz. Zugleich kämpft sie allerdings als Intellektuelle um die Reformierung der Miliz, etwa für die

²⁸ Vgl. hierzu Oleg Dark: Rukovodstva po ekspluatácii dejstvitel'nosti (Ženskij detektiv), in: Nezavisimaja gazeta, Ex libris, 13.8.1998.

²⁹ Inzwischen hat es auf Slavisten-Kongressen in Australien und den USA mehrere Vorträge und Diskussionsrunden über Marinina gegeben, aus denen auch schon Publikationen hervorgegangen sind. Z.B. C. Theimer-Nepomnyashchy: Markets, Mirrors, and Mayhem: Aleksandra Marinina and the Rise of the New Russian

Durchsetzung rationalerer und damit fortschrittlicherer Formen der Verbrechensbekämpfung, z.B. mit elektronischen Medien und statistischen Analysen. Mitunter läßt sie durch literarische Zitate von ehemals verbotenen Dichtern wie Igor' Gubernann oder marginalisierten Schriftstellern der Šestidesjatkini wie Fazil' Iskander ihre Vertrautheit mit der inoffiziellen Kultur durchblicken. Kamenskaja hat keine Scheu, wenn es ihren Zielen dient, auch mit Angehörigen der Mafia zusammenzuarbeiten, und zwar auf der Basis gegenseitiger Achtung persönlicher Ethik und Professionalität.

Die Romane sind in einer wenig differenzierten, stilistisch neutralen Sprache geschrieben. Sie verfügen über einen relativ geringen Wortschatz und sind mit den für den postsowjetischen urbanen Slang typischen Anglizismen und gemäßigt umgangssprachlichen Wendungen durchzogen. Nur selten werden Figuren bei Marinina auch über individuelle Sprache charakterisiert.

Mitunter wirbt die Kamenskaja um Verständnis für von ihr gesuchte Mörder, besonders wenn deren Motive in sozialen und politischen Prägungen, in falschen Werten und Loyalitäten der sowjetischen Vergangenheit wurzeln, so etwa ein General und mehrfacher Mörder in dem Roman „Ubijstvo ponevole“. Da gewinnt z.B. ein Ex-Häftling und Sohn eines Mafiabosses durch seine Belesenheit und seine Vorliebe für Neologismen und linguistische Sprachspiele die Sympathie der Detektivin. Auch gerät sie mitunter in Konflikt mit führenden, nach ihrem Verständnis von den konkreten Menschen und deren Sorgen abgehobenen staatspolitischen Verteidigungs- und Spionageabwehrorganen.

Die Detektivin erweist sich als unerschrocken handelnde emanzipierte Frau vom Typ Jeans- und Turnschuhe-Mädchen mit einem deutlichen Mangel an erotischer Ausstrahlung. Ihre komplizierten Mordfälle löst sie bevorzugt über raffiniertes Kalkül am heimischen Computer oder über Recherchen. Bei diesen Recherchen unternimmt sie dann allerdings auch Ausflüge in Milieus, die den meisten Lesern nicht unbedingt aus eigener Erfahrung vertraut sein dürften, sowohl ins Milieu der reichen neuen Russen als auch an Orte der Halb- und Unterwelt. In der dargestellten Wirklichkeit mit ihren PCs, Boutiquen und Cafés, mit westlichen Auto-, Zigaretten- und Alkoholmarken - typische Attribute der Trivialliteratur - scheint nichts mehr von der einstigen sowjetischen Welt übriggeblieben zu sein. Und doch liegen die Ursachen der kriminellen Konflikte oftmals in eben dieser untergegangenen sowjetischen Vergangenheit.

Eine Eigenart von Marininas Romanen besteht in der Diskrepanz zwischen der harten Fabel, die oft voller Brutalität und Gewaltverbrechen ist, und der im Sujet vorgeführten vergleichsweise harmlosen Gegenwart, in der die Fälle gelöst werden, also in Kamenskajas fast idyllischen häuslichem Ambiente, nicht selten in der Küche, eingebettet in die Vermittlung von ausgefallenen Kochrezepten. Neben den hier genannten im Vergleich zum sowjetischen Krimi durchaus neuen Figuren, Handlungsräumen und plots bleiben dennoch Grundmuster des sowjetischen Genres weiter erhalten. Zwar sind die Romane nicht mehr unmittelbar didaktisch, doch sind sie mit erkennbar aufklärerischen Anspruch geschrieben. So werden den Lesern lange Gespräche über die Relativierung von traditionellen Freund-Feind-Vorstellungen und Geschlechterrollen, wie auch Erläuterungen über soziale Milieus, von ihnen geprägte Charaktereigenschaften bis hin zu alltagspraktischen Lebenshilfen, wie Farb- und Stilberatung zur Steigerung der Lebensqualität geboten. Diese Tendenz beeinträchtigt nicht selten den Spannungsaufbau der Romane.

Auch im Boevik bleibt manches, in positivem Bezug wie auch in negativer Fixierung, eher dem sowjetischen populären Kriminalroman eines Julian Semenov oder der Gebrüder Vajner als ausländischen Mustern verpflichtet, etwa die Anstrengungen zur patriotischen Verteidigung des Landes oder auch die von mir bereits erwähnte Abgrenzung gegen den Erziehungsroman.

Was Marininas Heldin mit den meisten Helden der Boevik-Romane gemeinsam hat: sie ist immer die Angestellte einer staatlichen Organisation. Insofern beerbt auch der postsowjetische Kriminalroman das sowjetische Genre des sogenannten „milicejskij roman“. Auch wenn sie schon einmal in Konflikt mit höheren, innenpolitischen Funktionsträgern gerät oder an der Diskrepanz zwischen Macht und Moral leidet, steht sie doch immer auf Seiten und im Dienste der staatlichen Macht und des Gesetzes.

Wenn man nun nach dem Verhältnis des postsowjetischen Kriminalromans zu westlichen Mustern des Genres fragt, so fällt ein Unterschied zur westlichen, und dabei in erster Linie zur amerikanischen Kriminalliteratur der sogenannten „hard-boiled-school“ auf. Im postsowjetischen Kriminalroman gibt es kaum Privatdetektive, die im Alleingang die Wahrheit suchen, Gerechtigkeit herstellen und jeglicher Autorität gegenüber mißtrauisch sind wie bei Dashiell Hammett oder Raymond Chandler, die selbst immer außerhalb der staatlichen Polizei und des Rechtsapparates stehen und von einer radikal individualistischen Grundposition aus nur sich selbst und ihren Auftraggebern gegenüber verantwortlich sind, woraus sie im übrigen ihr Identifikationspotential bei den Lesern beziehen.

Zwar lassen sich manche Parallelen zu Romanen amerikanischer Schriftstellerinnen feststellen, aber auch hier überwiegen deutlich die Unterschiede. Denkt man etwa an Romane von Sue Grafton, Sara Paretsky oder Marcia Muller, so sind diese in ihrer Sujetstruktur und sprachlich-stilistischen Gestaltung meist schärfer zugespitzt und konturiert. Die weiblichen Detektivinnen - Graftons Kinsey Millone, Paretskys V. I. Warshawski oder Mullers Sharon McCone - werden oft persönlich und gerade aufgrund ihrer weiblichen Eigenschaften tiefer in Konflikte verstrickt. Dies geschieht, wenn zum Beispiel eine völlig allein agierende Privatdetektivin selbst zur Mörderin wird oder wenn sie sich in den Hauptverbrecher verliebt und mit ihm eine sexuelle Beziehung eingeht. Für eine Aussage darüber, inwieweit die Kriminalromane russischer Autorinnen Ansätze zu einem eigenständigen Typus bieten, ist es gegenwärtig jedoch noch zu früh.

Wenn man an die Wirklichkeitsmodellierung einer in ihren Metropolen von zunehmender Kriminalität, sozialen Erschütterungen und einer allgemeinen Wertkrise, sowie von außerterritorialen kriegerischen Auseinandersetzungen gezeichneten Gesellschaft denkt, so scheint die gesellschaftliche Ausgangssituation des postsowjetischen Kriminalromans der amerikanischen „hard-boiled detective novel“ näher zu stehen als dem klassischen britischen „Lehnstuhl-Krimi“ eines Conan Doyle oder einer Agatha Christie. Dennoch gibt es in der Sujetgestaltung von Marininas Romanen mehr Parallelen zu den Romanen Agatha Christies. Die Autoren des britischen klassischen Kriminalromans gehörten in den vergangenen sowjetischen Jahrzehnten und bis in die Gegenwart zu den meistgelesenen ausländischen Autoren.

Man fragt sich, warum die Muster ihrer Werke, nicht aber die amerikanischen, bei den russischen Autoren und Lesern präsent sind. Urheberrechtliche und verlagstechnische Erklärungen spielen dabei sicher eine nicht geringe Rolle, reichen aber als Erklärung nicht aus. Ist es die exotische geruhame Welt der britischen Aristokratie, in der ja die Mehrzahl der Mordfälle im klassischen britischen Kriminalroman stattfinden, die russischen Lesern als unbekannt höhere Schichten vorgeführt werden? Um diese und ähnliche Fragen zu beantworten, müßte man allerdings noch weitere Untersuchungen anstellen.

Abschließend schlage ich auf der Grundlage meiner Beobachtungen noch drei Thesen zu den Funktionen des postsowjetischen Kriminalromans und der populären Literatur vor:

1. Man kann davon ausgehen, daß auch in der postsowjetischen populären Literatur grundsätzlich dieselben Normkonflikte angesprochen und ausgetragen werden wie in der hohen Literatur, allerdings eingeschränkt durch die Schemata der Gattung, die von den Formgesetzen Spannung,

Identifikationsangebote und positive Auflösung bestimmt wird, und die in erster Linie Funktionen der Kompensation und Unterhaltung erfüllen. Wenn man davon ausgeht, daß diese Literatur dazu beiträgt, Ängste gegenüber der als bedrohlich und unberechenbar erlebten Wirklichkeit zumindest temporär aufzuheben und sie somit auch eine gewisse therapeutische Funktion übernimmt, dann liegt hierin eine nicht geringe Bedeutung. Dies wäre also eines der von mir oben erwähnten relationalen Werturteile.

2. Innerhalb der populären Literatur gibt es neben einer Vielfalt von Genres und Mustern vor allem erhebliche Unterschiede in den jeweils angebotenen ideologischen Einstellungen, Wert- und Handlungsorientierungen. Daher erfordert auch dieses literarische Feld eine differenzierte Betrachtung. So vermitteln etwa Autoren wie Valentin Pikul', Anatolij Ivanov, Michail Alekseev und Aleksandr Prochanov in ihren Romanen kollektivistische Werte, eine antiurbane, antiwestliche Einstellung und übertragen ein nationalistisch-russophil geprägtes Schema patriarchalisch-familiärer Gemeinschaft auf die ganze Gesellschaft. Von ihrer Schreibweise her entsprechen viele ihrer Werke nach wie vor den Normen des sozialistischen Realismus. Sie erfüllen damit vor allem eine restaurative, nostalgische Funktion. Demgegenüber bietet der Detektivroman ein anderes Wirklichkeitsmodell, in dem moderne, urban geprägte Lebensentwürfe und selbstverantwortliches individuelles Handeln möglich und erfolgreich sind und in dem pragmatisches, persönlich verantwortliches und Wirklichkeit veränderndes Handeln vorgeführt wird. Besonders im Frauen-Detektivroman werden traditionelle, auch sowjetische weibliche Rollenschemata nicht selten ironisch-spielerisch unterlaufen, - Detektivinnen sind häufig ehemalige Profis aus künstlerischen Berufen, Schauspielerinnen oder Musikerinnen. Schematische Vorstellungen von Verbrechern und Außenseitern, Guten und Bösen werden teilweise aufgebrochen, das Staats- und Polizeisystem selbst mitunter als durch und durch korrupt beschrieben, so daß der oder die einzelne allein auf persönliche Wert- und Handlungsmaßstäbe zurückgeworfen ist. Zwar bleibt mit dem obligatorischen Happy-end das genreeigene Versöhnungsparadigma erhalten, aber diese Realitätsferne kann sich stellenweise durchaus mit einem detailgetreuen Realismus verbinden. Diese Romane können somit im postsowjetischen Kontext zur Individualisierung und rationalen Bewältigung der neuen Wirklichkeit, aber auch zu einer differenzierteren Betrachtung ethischer Wertmaßstäbe von Gut und Böse beitragen.

Im Roman-Boevik wiederum werden Gewalt, männliche Stärke und Überlegenheit als einzige Konfliktlösungsstrategien angeboten. Ihre Funktion sehe ich eher in einer gewaltverklärenden

Apologie von Stereotypen männlicher Stärke, im Unterschied zu vielen Detektivromanen weiblicher Autorinnen, die neben der Unterhaltungsabsicht eine aufklärerische Intention verfolgen. Allgemein kann man feststellen, daß, entgegen anderslautender Befürchtungen, der russische Markt werde mit ausländischer Trivalliteratur überschwemmt, inzwischen ein breites Angebot an eigener postsowjetischer Unterhaltungsliteratur entstanden ist, bei der es auch erste Anzeichen für eine von allen Schichten rezipierte populäre Literatur gibt.

3. Da alle populäre Literatur auf den Geschmack und die Bedürfnisse der breiten Bevölkerungsschichten reagiert und diese auch ausdrückt, ist sie in erheblichem Maße vom Publikum mitgeformt. Zu ihren Merkmalen gehört meist eine größere Unmittelbarkeit, ein engerer Realitäts- und Gegenwartsbezug als in Werken der hohen Literatur. Dabei spielt die intermediale Vermittlung über Publizistik, Film und Fernsehen eine wesentliche Rolle für ihre Struktur und Verbreitung. In ihr werden sowohl Wertediskussionen als auch lebens- und alltagspraktische Probleme auf spannende und einer breiten Leserschaft verständliche Weise vorgeführt. Wenn man ihre Bedeutung daran mißt, wieviele Menschen sie in einen gemeinsamen Erfahrungsraum bringen, dann ist diese sogar relativ hoch zu veranschlagen.

Die populäre Literatur stellt einen nicht unerheblichen Teil der postsowjetischen Kultur dar. Eine Analyse, wie ich sie hier im Ansatz begonnen habe, könnte zur Erweiterung der bisherigen Literaturgeschichte beitragen, indem jenseits eines hierarchischen Wertekanons verschiedene Literaturen mit jeweils spezifischen Funktionen nebeneinander anerkannt und untersucht werden, so daß die bisher vorherrschende Perspektive „von oben nach unten“ durch eine Perspektive „von unten nach oben“ ergänzt wird.