

W I E N E R *digitale* R E V U E

Zeitschrift für Germanistik und Gegenwart

Wolfgang Brylla

Liebe Grüße aus ... Warschau Spione und Geheimdienste in der polnischen Schemaliteratur und Populärkultur

Forschungsartikel (peer-reviewed)

Veröffentlicht am: 05.12.2025

DOI: 10.25365/wdr-07-02-03

Lizenz:

For this publication, a Creative Commons Attribution 4.0 International
license has been granted by the author(s), who retain full copyright.

Liebe Grüße aus ... Warschau

Spione und Geheimdienste in der polnischen Schemaliteratur und Populärkultur

Spionageroman und Politik

- 1 Für den französischen Soziologen [Luc Boltanski \(2013: 230\)](#) besteht das Hauptziel des Spionageromans als „narratives Dispositiv“ darin, den Staat als politisches Konstrukt immer wieder vor Prüfungen zu stellen, was zu einer gewissen Verunsicherung der Realität führe (vgl. [ebd.](#)). Somit stelle die *spy fiction* den aktuellen Zustand des jeweiligen (National-)Staates dar, und zwar im „Kriegszustand“ – anders als der ‚konventionelle‘ Kriminalroman, der einen „Friedenszustand“ perspektiviert ([ebd.](#): 232). Denn im Spionageroman gehe es nicht um die Wiederherstellung der (Gesellschafts-)Ordnung bzw. um die Errettung einer aus den Fugen geratenen Welt; der Spionageroman beabsichtigt vielmehr diese auseinanderdriftende Welt in ihrer Diversität und Interessenunvereinbarkeit zu präsentieren, in einer, wie es bei [Boltanski \(2013: 239\)](#) heißt, „Ununterscheidbarkeit“ sowohl von Außen und Innen als auch von Gut und Böse.
- 2 Das bipolare Gut-Böse-Paradigma schien dabei lange Zeit für das Genre des Spionageromans konstitutiv zu sein. So konstatierte z. B. [Stefan Neuhaus \(2021: 260\)](#) mit Blick auf den Agententhiller – im akademischen wie auch literaturkritischen Diskurs kommen verschiedene Gattungsbezeichnungen zur Anwendung, mit denen man jedoch stets den Spionageroman meint –, dass er zu Zeiten des Kalten Krieges durch einen Ost-West-Gegensatz geprägt war. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war hingegen die Kontrastierung guter Engländer/guter Amerikaner vs. böser Deutscher gang und gäbe (vgl. [ebd.](#): 260). Erst im Zuge der Genreentwicklung und geopolitisch-tektonischer Verschiebungen sah sich der Spionageroman genötigt, andere Themenbereiche zu fokussieren, anhand deren man auf eine solche Schwarz-Weiß-Denke verzichten konnte. Statt der Darstellung multinationaler Kriegsführung unter dem „Deckmantel eines vordergründigen Friedens“ ([Boltanski 2013: 237](#)) verstrickte sich der Spionageroman (und mit ihm seine Hauptprotagonisten) immer häufiger in internationale Konflikte (vgl. [Neuhaus 2021: 260](#)), in denen nicht mehr Regierungen miteinander kämpften, sondern dubiose mafiaartige Verbrecherbünde mit Allmachtsphantasien um die Weltherrschaft eiferten. Mit dieser programmierten Problemverlagerung war der Spionageroman in der Lage, die Erzählhandlung zu dynamisieren, neue Handlungsräume zu betreten und (zementierte) Grenzen zu überwinden (vgl. [ebd.](#): 260).
- 3 Der (konservative) Spionageroman hat das „Bewußtsein der Bedrohung nationaler Sicherheit“ ([Symons 1972: 225](#)) zum Gegenstand und sich somit dem Politikprimat unterordnen (vgl. [Boltanski 2013: 234](#)). Deshalb ist es wenig überraschend, dass der Spionageroman auch als „Polit-Thriller“ gelabelt ([Schwarz 2006: 10](#)) wird; in der angelsächsischen Literaturdiskussion ist meistens von der ‚Anti-Verschwörung‘ die Rede (*anti-conspiracy thriller*) (vgl. [Scaggs 2005: 117](#); [Priestman 1998: 43](#)). Festzuhalten ist jedoch, dass außer den wenigen elementaren Gattungseigenschaften wie „clandestine“ oder „the political dimension of the narrative“ ([Seed 2010b: 233](#)) zum Figurenensemble des Spionageromans schlicht und ergreifend Spione, Agenten oder Doppelagenten und andere Geheimdienstler gehören müssen. Der Spion als

handlungstragende und plotzentrierende Erzählkomponente wird auf der narrativen Ebene darüber hinaus zur Verbreitung der Paranoia benötigt (vgl. [Peck 2018: 187](#)), auf die sich wiederum die Kategorie des Komplotts stützt. Die „Komplottstruktur“ (ebd.: 184) des Spionageromans ist dabei von Art, Umfang und historischer Verankerung des Komplotts abhängig. In diesem Sinne differenziert auch [Boltanski \(2013: 283\)](#) im Komplott-Kontext zwischen der Spekularität, Symmetrisierung und der Enthüllung – der „Komplottform“ (ebd.: 284).

- 4 Mithilfe dieser Kriterien fasst Boltanski einerseits mehr oder weniger die Gattungsentwicklung zusammen, andererseits umschreibt er in kondensierter Form den Komplott als gattungs- und сюжетtragenden Basisfaktor. Dabei kommt er nicht nur auf den „Klassiker des Genres“ ([Nusser 2003: 111](#)) John Buchan (*Die neununddreißig Stufen*, engl. *The Thirty-Nine Steps*, 1915), sondern auch auf Joseph Conrad zu sprechen, allen voran auf dessen Roman *Der Geheimagent* (eng. *The Secret Agent: A Simple Tale*, 1907), in dem die Gesellschaft von „Agenten sozialistischer, kommunistischer oder anarchistischer Kräfte“ ([Boltanski 2013: 238](#)) bedroht werde. Dass ausgerechnet Conrad als einer von vielen Gattungspaten des britischen Spionageromans (vgl. [Seed 2003: 119–120](#)) – und der Spionageroman ist ein englisches (und amerikanisches) Phänomen (vgl. [Becker 1973](#); [Schultze 1982: 94–109](#); [Hindersmann 1995](#); [Snyder 2011](#); [Seed 2010a: 86](#)) – aufgelistet wird, ist deswegen bemerkenswert, weil sich hinter dem Autorenpseudonym ‚Joseph Conrad‘ der polnische Emigrant Józef Teodor Konrad Korzeniowski versteckt, der sich in England nach einer Abenteuerodyssee über Frankreich, Australien und den Indischen Ozean Ende des 19. Jahrhunderts niederließ. Dass u. a. ein polnischer Selfmade-Schriftsteller und Autodidakt, ein gelernter Seemann, die Initialzündung für die Herausbildung der Spionageliteratur lieferte, ist umso merkwürdiger, als sie in Polen selbst erst nach der Wiedererlangung der Unabhängigkeit im Jahre 1918 populär geworden ist und sich im verhältnismäßig leicht überblickbaren Rahmen durchsetzte. Zwar waren bereits zuvor spionageangehauchte Detektiv- und Kriminalromane mit Hang zum Geheimnisvollen erschienen, aber die Auskundschaftung des Konspirativen avancierte an der Schwelle zum 20. Jahrhundert nicht zum Dreh- und Angelpunkt des Storytellings, sondern fungierte als unverbindlicher Gimmick. Als solche ‚Beigabe‘ zur Kriminalliteratur wurde der Spionageroman, der „von anderer Natur“ als der Kriminalroman ist ([Boileau/Narcejac 1967: 173](#)), auch in der polnischen Literaturwissenschaft verstanden, die sich bis dato nur stiefmütterlich mit ihm beschäftigt hatte. Dies mag zum einen an den staatlichen Verideologisierungsmechanismen der *spy fiction* in der sozialistischen Volksrepublik Polen liegen, zum anderen jedoch an dem lang andauernden Desinteresse für Gattungsliteratur und Populärkultur im Allgemeinen, obwohl die polnische Massenkultur und Kulturindustrie nach 1945 eigentlich ohne Spionagegeschichte(n) und Spionagemotive nur spärlich auskommen kann. Spionage ist ein fester, mal mehr, mal weniger latenter Bestandteil des Populären; ein essentieller Baustein des Populären, der in jüngster Zeit aus der responsiven Versenkung geholt wurde.

No country for polish spies: Spionageromane und -filme bis 1945

- 5 Noch vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs lief im Mai 1939 der Hollywood-Film *Ich war ein Spion der Nazis* (engl. *Confessions of a Nazi Spy*; Regie Anatole Litvak) in den Kinos, in dem ein in den USA aktiver Nazi-Spionagering aufgedeckt wird. Mit Brechstangenrhetorik wird dem Publikum zwar auf der einen Seite die massive Gefahr, die von der Hakenkreuz-Bewegung in Deutschland ausgeht, vor Augen geführt, auf der anderen Seite verpflichtet sich *Ich war ein Spion der Nazis* politischen Propagandazwecken: Die deutschen Wichtigtuer, die sich über die Dummheit der ‚Amis‘ amüsierten (vgl. [MacDonnell 1995: 65](#)), werden letztendlich von diesen doofen Amerikanern überführt. Dieser „most overly

anti-Nazi film made in Hollywood before America declared war on Hitler“ (Youngkin 2005: 191) wurde auch in polnischen Filmtheatern ausgestrahlt. Daraufhin entschied sich Eugeniusz Bodo, einer der größten Filmstars der Stummfilmära, ein polnisches Pendant in Schwarz-Weiß zu drehen – *Uwaga! Szpieg* (dt. *Achtung! Spion*). Aufgrund des Überfalls von Nazi-Deutschland auf Polen am 1. September 1939 wurde die Produktion unterbrochen; Bodo verhafteten Offiziere des sowjetischen Innenministeriums, nach langen Kreuzverhören in Moskau lieferte man ihn in ein Arbeitslager bei Archangelsk ein, wo er im Oktober 1943 starb.

- 6 Das unvollendete Filmprojekt *Uwaga! Szpieg* sollte nicht der erste Spionagestreifen in der polnischen Filmgeschichte sein, denn schon 1933 zeichnete Mieczysław Krawicz verantwortlich für den Film *Szpieg w masce* (dt. *Maskierter Spion*), in dem Agenten eines nicht näher identifizierten fremden Landes versuchen, Konstruktionspläne eines ferngesteuerten Störapparates zu stehlen, mit dem man u. a. die Triebwerke der feindlichen Luftwaffe abwürgen kann. Eine Kabaretttänzerin, in dieser Rolle die polnische Filmdiva Hanka Ordonówna, arbeitet für einen ausländischen Geheimdienst und verliebt sich gleichzeitig in den Sohn von Prof. Skalski, dem Entdecker der Antikriegswaffe. Verfangen und gespalten zwischen Agententum und Liebe verzettelt sich *Szpieg w masce* in seiner musikalischen Untermalung und konzentriert sich weniger auf die Aushandlung der Spionageaffäre als vielmehr auf die Darstellung einer unglücklichen Liebesgeschichte in präfaschistischen Zeiten.
- 7 Die Zukunftsungewissheit und der sich anbahnende nächste (Welt-)Krieg fanden ihren Niederschlag ebenfalls in der Literatur. In demselben Zeitraum wurden nämlich die ersten bekannten polnischen Spionageromane veröffentlicht, deren Handlungen allerdings nicht an der Weichsel spielen und auch mit der polnischen Zwischenkriegswirklichkeit nichts zu tun haben. Denn sowohl Adam Nasielski als auch Marek Romański (siehe Foik 2022: 9f.) transferieren ihre Agentengeschichten weit über die Landesgrenzen Polens hinaus, was einerseits für einen Hauch von Exotik sorgt – mit Nasielskis und Romańskis Protagonisten bereist man England, Deutschland oder Frankreich –, andererseits jedoch einen eigentümlichen Ent- und Verfremdungseffekt auslöst. Es wird der Eindruck vermittelt, das Polen der 1920er und 30er Jahre wäre für ausländische Geheimdienste kaum von Belang, obgleich es eine Art Pufferzone zwischen dem nationalsozialistischen Deutschland und dem Sowjetimperium bildet. Somit ist Polen bei Nasielski und Romański für ausländische Agenten jeglicher Couleur und Nationalität kein besonders heißes Pflaster im Vergleich u. a. zu den Balkanstaaten wie bei Eric Ambler (vgl. Schmidt 1989: 406–416; Wörtche 2008: 50–58; Vogt 2022: 123f.). Tatsächlich jedoch verfügte Polen über einen der qualitativ besten Geheimdienste Europas, wie es Piotr Kołakowski (2023) in seiner Studie belegt; vor allem war die Spionageabwehr (poln. kontrwywiad) eine Trumpfkarte.
- 8 Höchstwahrscheinlich spiegelte das „ausländische Schauplatzoutsourcing“ im Spionageroman nur eine analoge Entwicklung in der polnischen Kriminalliteratur wider, in der ebenfalls Polen als Tatort häufig übergangen wurde. Und so wird die Handlungsachse aller drei Romane aus der sog. *Secret Five*-Reihe (1931–1935) von Nasielski in London verortet: Im die Trilogie eröffnenden *Strzał* (dt. *Schuss*) untersucht Inspektor Harry Trent einen Mordfall an einem französischen Militäroffizier, in den ein junger Mann namens Jerry involviert ist. Beide geraten ins Visier von Magnus von Bendorf, dem Chef eines internationalen Spionagenetzwerkes. Derselbe von Bendorf tritt auch in *Koncern B.* in Erscheinung, dessen Agentenbande damit beauftragt wird, mysteriöse Unterlagen von einem britischen Schlagschiff zu stehlen. Wind von der ganzen Sache bekommt die englische Gegenspionage (*Secret Five*). Es kommt zu einem Agentenduell irgendwo auf den Gewässern des Indischen Ozeans. In R. wird dahingegen ein arbeitsloser Doktor der Philosophie von einer *femme fatale* in einem Londoner Kaffeehaus von einem

ausländischen Nachrichtendienst rekrutiert, ohne es zu wollen und ohne dafür überhaupt die nötigen Skills zu besitzen. Der Superspion R. erweist sich im Nachhinein als Superreinfluss. In eine andere, nicht so stark ironisierende Richtung geht Nasielski in *Gra o życie (wypad)* (dt. *Spiel ums Leben (Ausflug)*; 1934), in dem zwei gegnerische Agentenkreise aufeinandertreffen: die deutschen Spione wollen britische Geheimpläne einer experimentellen Kriegswaffe stibitzen, was ihnen auch dank des Doppelagenten ... Clive Bond gelingt. Bond wird zwar gefasst, aber er bekommt die Chance zur Rehabilitation: der Intelligence Service schleust ihn nach Frankfurt (Main) ein, damit er in einer überwachten Nazifestung das Kriegswerkzeug vernichtet. In das Geschehen mischt sich eine deutsche Spionin ein, die Bond in den USA auf einer geheimen Mission gerettet hatte.

- 9 Schon aus diesen Kurzbeschreibungen der Romane Nasielskis ist ihr abenteuerlicher und weniger spionagehafter Anstrich herauszulesen. Nasielski versetzt sein kriminalliterarisches und kompositorisches Erfolgsrezept (u. a. aus der *Bernard Żbik*-Reihe), das auf der Trias ‚Abenteuer – Spannung – Rätsel‘ beruht, in andere geographische wie politische Kontexte, lässt aber seine Helden immer wieder dieselben Kämpfe im Namen anderer Machthaber, anderer Prinzipien, anderer Gesetze oder anderer Gelüste austragen. Auch ohne die direkten Spionagebezüge würden Nasielskis Spannungsromane gut ‚funktionieren‘, dasselbe gilt für seine beiden Adam Rawski-Spionagetexte *Fort Grozy* (dt. *Festung des Grauens*; 1932) und *Gra ze śmierci* (dt. *Spiel mit dem Tod*; 1936), in denen ein polnischer Polizeiaгент in Warschau der 1920er Jahre auf die Spur von geheimdienstlichen Machenschaften kommt. Allerdings begrenzt sich Rawskis Aufgabe auf die Fallenträtselung und nicht das Aufzeigen von konspirativen Spionagespielchen verfeindeter Agentengruppen. Solche treten dahingegen in Marek Romańskis Zweiteiler *Serca szpiegów* (dt. *Die Herzen der Spione*; 1935) und *Szpieg z Falklandów* (dt. *Spion von den Falklandinseln*; 1930) auf, die von internationalen Spionageintrigen (u. a. Schweden, Deutschland, Australien) übersät sind.
- 10 Diese Anfangsphase der polnischen ‚Spionageästhetik‘ entspricht bei Boltanski der oben kurz angerissenen (archaischen) Figur der Spekularität. Boltanski geht davon aus, dass die Spekularität sich aus der Herangehensweise speist, in der die „Komplottanschuldigungen und Gegenanschuldigungen am Ende zur Deckung bringen, als ob sie dadurch den scheinbar wohlgeordneten Aufbau der Realität zerstören und deren Zwiespältigkeit und Eigenartigkeit aufdecken wollten“ (Boltanski 2013: 286). Auf diesen ‚Aufdeckungsprozess‘ folgt die Ingangsetzung einer „Fiktionsmaschinerie“, die „wie auf einem Möbiusband die jeweiligen Anschuldigungen so lange miteinander verquickt, bis sie ununterscheidbar werden“ (ebd.). Wer letztendlich bei Nasielski und Romański welchem Lager (Gut/Böse, Freund/Feind etc.) zugeschrieben werden kann und wie dabei die Komplote semantisiert werden, bleibt zweitrangig, weil die polnischen Spionageromane und -film(e) der Zwischenkriegszeit die Spionage-, Konspirations- und Verschwörungselemente meistens durch schrullige Sensations-, Abenteuer- und Liebesmomente ersetzen.

Gerührt, nicht geschüttelt: Spionageplots in der Volksrepublik Polen

- 11 Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte die Kriminalliteratur in Polen einen schweren Stand. Zum Handlanger westkapitalistischer Ideologie abgestuft, die Verbrechen implizieren sollte, wurden Kriminalromane nicht mehr verfasst, obwohl man theoretisch an die literarische Tradition der Vorkriegszeit hätte anknüpfen können. Nicht nur für die weltpolitische Ordnung bildete somit das Jahr 1945 eine prägnante Zäsur, sondern auch für die polnische *crime fiction*: Die angekurbelte vonstattengehende Verstaatlichung und Stalinisierung – auch im Bereich des Kulturellen – hatten zur Konsequenz, dass (zunächst) ein massiver

Großteil der westlichen Massenkulturindustrie abgelehnt wurde (vgl. [Dudziński 2021: 30–44](#)). Da man Kriminalität mehr oder weniger als Importware und Importproblem darzustellen versuchte, wollte man ihrer Verbreitung (in ästhetisierender Form) einen Riegel vorschieben. Deswegen auch ist bspw. in einer der wichtigsten polnischen Kulturzeitschriften eine Umfrage gestartet worden, in der man die Leserschaft nach der Sinnhaftigkeit und Zweckmäßigkeit von Kriminalliteratur befragte (siehe [Brylla 2019: 99](#)). Ein Kolportageverbot wurde nicht verhängt, weil man ein solches nicht brauchte: als Verbot galt schon die von der sozialistischen Regierung den staatlich gesteuerten Verlagshäusern aufgezwungene Praxis der ‚Missbilligung‘. Erst nach Stalins Tod, der Entstalinisierungsphase und der sog. Tauwetter-Periode ist in Polen ein veränderter Umgang mit Kriminalromanen und mit Populärkultur zu beobachten, die nicht mehr als Kulturbastarde und ‚Systemsprenger‘, sondern als wichtiges Element der aufzubauenden sozialistischen Gesellschaft betrachtet wurden. In dieser Zeit sind z.B. einige „pseudowestliche“ ([Foik 2022: \[12\]](#)) Romane von Leopold Tyrmand, Stanisław Lem und Joe Alex erschienen. Anders als Andrzej Piwowarczyk und Tyrmand, die für den Handlungsraum ihrer Verbrechensstorys das sich wieder aufrappelnde Trümmerpolen wählten, versuchten Lem und Alex (ein Autoren pseudonym von Maciej Słomczyński) zumindest in topographischer Hinsicht an den polnischen Kriminalroman der 1920er und 30er Jahre anzuschließen, indem sie das ganze narrative Setting ins Ausland, nach England, verlegten (vgl. [ebd.: 9f.](#)). Die Blütezeit des Tauwetter-Kriminalromans (poln. kryminał odwilżowy; vgl. [Skotarczak 2019: 31–68](#)), in dem man schnörkellos und direkt den sozialistischen Alltag beschreiben konnte, war jedoch schnell zu Ende. Schon wenig später, nachdem man sich letztendlich von den Reformplänen des ‚Październik‘ 56‘ verabschiedete, was eine neue Welle der Staatspropaganda und Verinnerlichung der sozialistischen Gesinnung inaugurierte, wurde der Nach-Tauwetter-Kriminalroman (poln. kryminał poodwilżowy; vgl. [Dalasiński 2015: 69](#)) auf den Plan gerufen, der gänzlich auf die Wünsche des Machtapparates reagierte. Massenweise, in Auflagen von hunderttausend Exemplaren, wurden die sog. Miliz-Kriminalromane – in kleinen Taschenbuchformaten – veröffentlicht, in denen mit den Ermittlungen nach den meist vom demoralisierenden Westen angetriebenen Täter:innen, ausschließlich die polnische Volkspolizei beauftragt wird. Eines der Agitprop-Ziele der Miliz-Romane bestand in der Wiederherstellung des ramponierten Rufes der Polizeiinstitution, die sich keines großen Ansehens in der Bevölkerung erfreute.

- 12 Im Zuge solcher literarischen Image-Aufpolierung sind vier große Romanreihen ins Leben gerufen worden, unter deren ‚Dach‘ man die einzelnen Miliz-Romane druckte (vgl. [Barańczak 1975](#); [Kwiatek 2007](#)). Außer *Klub Srebrnego Klucza* (dt. *Der Club des Silbernen Schlüssels*), *Z jamnikiem* (dt. *Mit dem Dackel*) und *Ewa wzywa 07 ...* (dt. *Ewa ruft 07 ...*) war auch die Reihe *Labirynt* durchaus gefragt, die man an ihrer grellen, farbenfrohen Covergestaltung erkennen konnte. Dabei haben sich die Verantwortlichen von *Labirynt* – der Verlag des Ministeriums für Innere Sicherheit (Ministerstwo Obrony Narodowej) – in den Jahren 1957–1991 auf Spionagesgeschichten spezialisiert. Charakteristisch für die über 150 Agententexte von *Labirynt* ist die Tatsache, dass sie in Opposition zu den anderen Nach-Tauwetter-Krimireihen fast ausschließlich polnische Autor:innen vorzogen – vor allem Anna Kłodzińska, die selbst mit 23 Romantiteln einen enormen Beitrag dazu lieferte. [Piotr Kaczyński \(2023: 157\)](#), der sich bis jetzt als einziger mit der *Labirynt*-Reihe befasste, kommt zum Schluss, dass man die Spionageromane als ‚Ressortliteratur‘ (pl. ‚literatura resortowa‘) einstufen könnte, in der die politische Ordnung abgebildet werden sollte. Es handelte sich, ebenso wie im Falle der Milizromane, mehr oder minder um ‚Auftragsromane‘. Das Spionagemotiv fiel in der Volksrepublik Polen auf fruchtbaren Boden und wurde von Warschau bespielt. Eine „propagandistische Funktion“ (pl. „funkcja propagandowa“) ist den Spionageromanen ([ebd.: 149](#)) kaum abzuspüren, zumal man die Agentenfigur symbolisch als Vertreter des von der Regierung verhassten imperialistischen Westens brauchte, um seine eigenen Machtansprüche zu betonen und die Dominanz des sozialistischen

Systems gegenüber dem westdemokratischen zu untermauern. Diese (scheinbare) Überlegenheit betraf auch den Wirtschaftssektor, und so wurden ausländische Geheimdienstler zu Wirtschaftsspionen, die z. B. in der polnischen ‚höchstentwickelten‘ Metallindustrie unterwegs sind, um Patente, Pläne usw. zu entwenden. Absurderweise wird in fast jedem Wirtschaftszweig Polen als führendes Technologie- und Wissenschaftsland (z.B. im Bereich der Chemieindustrie, Elektronik oder experimentellen Physik) gezeichnet (vgl. ebd.: 161). Aus diesem Grund muss die polnische Spionageabwehr stets gegen die feindlichen Agenten kämpfen, sie austricksen und das Gedankengut der polnischen Ingenieurskunst vor der Übernahme sichern. So ist es nur folgerichtig, dass in den Spionageromanen von *Labirynt* ausnahmslos die polnische Abwehr zum Einsatz kommt, die die anderen Nachrichtendienste nicht mithilfe eines modernen Waffenarsenals, sondern mit Cleverness überlistet. „Der sozialistische Bond“, konstatiert Kaczyński, „schießt nicht“ (ebd.: 167).¹

- 13 Der James Bond-Vergleich kommt nicht von ungefähr, denn die Agentenromane von Ian Fleming und vor allem deren Verfilmungen aus den 1960er und 70er Jahren, die auch mit Verzögerung in den polnischen Kinos liefen, hatten die Gattung des Spionagethrillers beeinflusst. Mehr noch: bei *Labirynt* hat man sich den Bond-Zyklus teilweise auch zur Vorlage genommen. Dabei spielte weder die „Pervertierung des politischen Konflikts“, die Peter Nusser Fleming vorwirft (Nusser 2003: 114), noch die „Bindung des Lesers an die Ästhetik der Warenwelt“ (ebd.: 115), die Umberto Eco (1998: 190, 192) unter den ‚Bond-Effekten‘ ausarbeitete, eine Schlüsselrolle, sondern vielmehr die klischeehafte Standardkonfiguration von ‚wir‘ vs. ‚sie‘. Ebenso wie Bond (der Gute) gegen die Sowjets, gegen die Blofelds oder andere miese Typen kämpft (die Bösen), ebenso battelt sich die polnische Gegenspionage (die Guten) mit den ausländischen Agentennetzwerken (die Bösen), die es auf die polnischen Kraftwerke, Chemiekonzerne usw. abgesehen hatten. Dem Auslandsgeheimdienst geht es nicht um die Demontage und den Untergang des Sozialismus, sondern um Neuheiten, Erfindungen und ums Ausspähen von Militärcamps.
- 14 Auch im polnischen Spionagefilm der 1960er und 70er Jahre ist eine ähnliche Interessengewichtung zu erkennen. In Tadeusz Chmielewskis in Warschau spielendem *Dwaj panowie N.* (dt. *Die beiden Herren N.*, 1961), werden infolge eines Identitätsschwindels mehrere unschuldige Menschen ermordet aufgefunden. Ein Stadtarchivar, der Informationen zu Personen sammelt, die am 29. Februar geboren sind, stirbt, weil er zufällig über den Rollentausch von Herrn Nowak stolpert. Der Original-Nowak, ein mittelloser Gemüsehändler, wird von dem Fake-Nowak, einem Möchtegern-Bauingenieur, getötet, ebenso wie ein österreichischer Kaufmann, der ihm wie aus dem Gesicht geschnitten scheint. Der Fake-Nowak möchte mit einem diplomatischen Pass technische Erfindungen nach Westdeutschland schmuggeln. Welche es konkret sind und was die eigentliche Motivation des falschen Nowak war, das erfahren die Zuschauer:innen nicht. In der finalen Szene in einem Passagierflugzeug wird Nowak von dem WSW (*Wojskowa Służba Wewnętrzna*), der polnischen Abwehr, verhaftet. Hinter der albernen Spionagehandlung wird dabei, ohne es jedoch auszudeklinieren, die polnische Vergangenheit angetippt und eine Art – immer noch im Tauwetter-Zeitfenster – Geschichtsrevision der polnischen Kriegsmythologie aufgetischt. Der echte Nowak war nämlich Kapo im Konzentrationslager Auschwitz. Die Problematik der polnischen Mitschuld klingt hier zwar deutlich an, wird aber nicht ausverhandelt. Dass die Filmemacher beim Drehbuch mehr Freiheiten genossen, davon zeugt auch die Bezeichnung der sowjetischen Flugmaschinen, die im Film ‚ruskie‘ genannt werden – eine im Polnischen pejorative Etikettierung des Russischen/Sowjetischen.
- 15 Sechs Jahre später, als 1967–68 die achtzehn Folgen der erfolgreichen Fernsehserie *Stawka większa niż życie* (in der DDR unter dem Titel *Jede Sekunde zählt*) produziert wurden, waren solche Bezeichnungen schon nicht mehr möglich. *Stawka większa niż życie*, die die polnische Populärkultur und auch die

geschichtliche Nachkriegsperspektive prägt, ist eine Agentenserie zu Zeiten des Zweiten Weltkriegs (siehe Moczko et. al 2024). Der polnische Agent beim sowjetischen Geheimdienst – Stanisław Kolicki (J-23) – wird als Hans Kloss in die deutsche Abwehr eingeschleust. Kloss und sein Widersacher SS-Sturmabführer Hermann Brunner, der einem sowjetischen Spion auf deutscher Seite das Handwerk legen soll, avancierten zu popkulturellen Ikonen: Kloss, weil er mit Trug und List der deutschen Besatzungsmacht die Stirn bietet und sie unterminiert, und paradoxerweise Brunner, weil man mit dieser Figur, gespielt von Emil Karewicz, das gewünschte Stereotypenbild vom dummen, egoistischen, trinksüchtigen und brutalen Deutschen bediente. In der 15. Folge wendet sich Kloss bei einem Trinkgelage sogar an Brunner mit „Du bist ein echtes Arschloch, Brunner“ (pl. „Wyjątkowa z ciebie kanalia, Brunner“).² In die Rolle von Kloss ist übrigens Stanisław Mikulski geschlüpft, der in *Dwaj panowie N.* als polnischer WSW-Agent und Sohn des verstorbenen Stadtarchivbeamten mit von der Partie war.

- 16 Bei *Spotkanie ze szpiegiem* (dt. *Die Begegnung mit einem Spion*) vom Regisseur Jan Batory (1964) fehlt zwar Mikulski in der Schauspielerbesetzung, nicht fehlen darf aber Beata Tyszkiewicz, die für einen unbekannten Auslandsnachrichtendienst arbeitet. Maria Polińska nutzt ihre Tarnkappe als Krankenschwester, um einem Spion mit dem Namen Bernard, der mit einem U-Boot und einem Luftballon an die Ostseeküste gebracht wird, wichtige Informationen zu polnischen Raketenstellungen zu liefern. Dem Spion kommt die polnische Gegenspionage auf die Schliche, verscheucht ihn, Bernard verübt Morde und kurz bevor er sich ohne relevante Erkenntnisse auf den Rückweg macht, wird er überführt. Zur Kontaktaufnahme mit dem Westen dient Maria und Bernard der Radiofunk, mit dem kodierte Botschaften verschickt werden. Batorys Schwarz-Weiß-Film wurde, wie es dem Vorspann zu entnehmen ist, in Zusammenarbeit mit dem Ministerium des Inneren (Ministerstwo Spraw Wewnętrznych), dem Ministerium für Innere Sicherheit (MON) und der Technischen Militärakademie (Wojskowa Akademia Techniczna) produziert. Einerseits werden dem Publikum die Gefahren der Belauschung und Aktivitäten fremder Geheimdienste, mit denen polnische Bürger:innen kollaborieren, vor Augen geführt. Andererseits wird dasselbe Publikum in Sicherheit gewogen, denn die polnische Gegenspionage bleibt immer auf der Hut. In Waldemar Podgórskis *Hasło Korn* (dt. *Codewort: Korn*; 1968) wird diese Sicherheitsvorgaukelung auf die Spitze getrieben. In einem Kraftwerk in Kamieniec bei Warschau sollen Geheimagenten die neueste Elektro-Technologie der Planwirtschaft klauen; einer der Abwehragenten, der undercover ermittelte, stirbt bei den Untersuchungen, andere müssen seinen Todesfall aufklären. Aus dieser Anfangskonstellation entsteht ein Katz-und-Maus-Spiel von Jagenden und Gejagten, die anhand von fotografischen Vergleichsverfahren identifiziert werden müssen. Tyszkiewicz – hier als Zuschauerin bei einem Eishockeymatch – wird namentlich erwähnt; wer sich hinter dem KORN-Agentennetz verbirgt, bleibt hingegen bis zum Schluss ungeklärt.
- 17 Von diesen meinungsmanipulierenden Spionagefilmen hebt sich Ryszard Filipiński *Orzeł czy reszka* (dt. *Kopf oder Zahl*; 1974) ab, der anders als seine Vorgänger die Geschichte – und dies bildet einen Einzelfall bis 1990 – eines polnischen Agenten auf Geheimmission erzählt, der für die Alliierten tätig ist. Der Antikommunist Marcin Nowak, der in den 1950er Jahren das Krakauer Gefängnis verlässt, entschließt sich mit seiner Lebenspartnerin, vor dem Sicherheitsdienst über die Neiße und die innerdeutsche Grenze in die BRD zu fliehen. Nach langen Verhören wird er dann von den Amerikanern als Topspion wieder in die Volksrepublik Polen delegiert, um im Sinne der USA Einfluss auf die Mentalität polnischer Bürger:innen auszuüben. Der US-Secret Service hat jedoch seine Rechnung ohne den Wirt bzw. Nowak gemacht, weil dieser sich gegenüber der Spionageabwehr outet und sich somit als Doppelagent anheuern lässt. Nowak ist nämlich nicht nur Antikommunist, sondern auch polnischer Patriot, und lässt sich nicht vorschreiben,

welcher Weltmacht der polnische Patriotismus zu guter Letzt dienen soll. Filipksi, der auch die Hauptrolle spielt, inszeniert ein Agentendrama à la John le Carré, in dem man langsam von der ‚Symmetrisierung‘ Abschied nimmt. Es gibt keine Allianzen mehr, keine dissonanten Schwarz-Weiß-Agentenpartien, es gibt nur Komplotte. So kann Filipksi in Polen als Wegbereiter der dritten Gestaltungsform des Spionagegenres (nach Boltanski) angesehen werden.

- 18 Vor *Orzeł czy reszka* beteiligte sich Filipksi 1971/72 an einem anderen Filmprojekt, das als sozialistische Antwort auf die Bond-Filmreihe konzipiert war. Schon der Titel von *Brylanty pani Zuzy* (dt. *Die Brillanten der Frau Susa*; Regie: Paweł Komorowski) lässt die enge (oberflächliche) Verwandtschaft mit *Diamantenfieber* (eng. *Diamonds Are Forever*; Regie: Guy Hamilton) von 1971 erahnen, in dem James Bond (Sean Connery) eine Diamantenschmugglerclique ausspionieren soll (vgl. [Snoch 2020](#)). In der polnischen Fassung werden aus Diamanten Brillanten, aus dem Agenten 007 mit einer Lizenz zum Töten ein namenloser Agent der Abwehr (Filipksi), der den illegalen Händlerring an der Ostseeküste infiltrieren und aufliegen lassen soll. Der Vorspann, der musikalische Tusch, der schematische Figurenreigen und die schablonenhafte Handlungsführung – der Namenlose kämpft, verführt, wird gejagt, geschnappt und gefoltert, um letztendlich seinen Kopf aus der Schlinge zu ziehen – ähneln den Erzählstrukturen des Bond-Universums. Gleichzeitig scheint es allerdings, als würde Komorowski einen (sozialistischen) Gegenentwurf zu Bond anbieten wollen, indem er seinem Spion keinen richtigen Namen verpasst („my name is nobody“) und ihm keinen kapitalistischen Luxus gewährt. Die mühsame Schlacht des Namenlosen mit der Schmugglerbande wird als rüder, blutiger Kampf ohne Schnickschnack und überzeichnete Bond-Stilistik in ewig langen Filmszenen verdeutlicht, was schließlich den Unterschied zwischen dem britischen Gentleman mit Charme und Sexappeal und dem sozialistischen Malocher mit ernster Mimik akzentuiert. Denn trotz vieler Gemeinsamkeiten ist *Brylanty pani Zuzy* keine polnische Bond-Variante, sondern eine Art kontrastierende Gattungsparodie.

Neue Zeiten, neue Spionagemethoden? Agentenstorys nach der Wende

- 19 Nach 1989/90 und dem wirtschaftlich-politischen Strukturwandel in Polen kam es auch im Bereich der Kriminalliteratur zu wesentlichen Umwälzungen. Der Milizroman mit seinem agitierenden Duktus hatte ausgedient, die einzelnen Krimiheftreihen stampfte man nach und nach wegen Unrentabilität und ausbleibender Leserzahlen ein. Dasselbe Schicksal erlitt auch der polnische Spionageroman, der nicht mehr aufgelegt wurde. Stattdessen überflutete man den heimischen Büchermarkt mit *spy fiction*-Übersetzungen aus dem Englischen und Amerikanischen, die in der Volksrepublik nicht erscheinen konnten. In den 1990er Jahren fanden auf diesem Wege die Spionagegeschichten von Alistair MacLean, Tom Clancy, Frederick Forsyth und John le Carré große Resonanz. Der polnische Krimidiskurs hatte viel Nachholbedarf, was die Rezeption und Verarbeitung von ausländischen Verbrechen- und Spionagestoffen anbelangt, durch die auch das Lesepublikum mit der westlichen Gattungsliteraturästhetik vertraut gemacht wurde. Gleichzeitig mussten die Verschwörungsromane von Robert Ludlum & Co. als Gesellschaftsstudien erhalten, mit deren Hilfe man sich einen guten Überblick über die (Dys-)Funktionalität (vor allem) der ehemaligen feindlichen Weststaaten verschaffen konnte. Somit ist das 90er-Jahrzehnt (und auch die Nullerjahre) als Herantast-Versuch nicht nur an schier unbekannte soziale und politische Ordnungsmodelle des Westens, sondern auch an ein unbekanntes, anders definiertes Genremodell des Spionageromans in Betracht zu ziehen, der unter Verzicht auf die rituelle Austragung von Konflikten zwischen Kapitalismus und Sozialismus andere Themenfelder in Augenschein nimmt und

eine Denationalisierung der Interessenzonen anstrebt. Mit anderen Worten: der moderne Spionageroman tendiert zu einer „neuen Unübersichtlichkeit“, wie es Jochen Vogt (2022: 298) einmal mit Blick auf le Carré feststellte. Solch eine ‚Unübersichtlichkeit‘ wurde lange Zeit übersehen.

- 20 Schuld an solcher Stagnation in der Gattungsentwicklung hatte absurderweise die Wiederentdeckung der polnischen *crime fiction* im Jahre 1999, als Marek Krajewski *Śmierć w Breslau* (dt. *Tod in Breslau*) herausgab, eine textuelle Mischung von klassischem *hardboiled* und *police procedural* gepaart mit Geschichtsroman und britischem Häkelkrimi einer Agatha Christie. Der sog. Retro-Krimi revolutionierte in Polen die Krimigattung und rettete sie vor dem Aus, was parallel dazu zur Folge hatte, dass fast jeder neuerschienene Kriminalroman in polnischer Sprache auf die Triadelektik von ‚Historizität – Urbanität – (Anti-)Held‘ angewiesen war, hätte er erfolgreich an den Mann gebracht werden wollen (vgl. Brylla 2016: 223–228). Umso verständlicher, dass die Existenzlegitimität des Spionageromans wenn nicht infrage gestellt wurde, dann zumindest von sekundärer Bedeutung war und die Gattung deswegen auch vom literarischen Mainstream außer Acht gelassen wurde. Da in diesem Zeitraum ebenfalls der Spionagefilm vor sich hindümpelte und die Film- und Fernsehlandschaft von Polizeiserien wie *Ekstradycja* (25 Folgen, drei Staffeln, 1995–1999) und der Kult-Filmreihe *Psy* (1992, 1994) von Władysław Pasikowski bestimmt war, in denen alte Miliz- und Sicherheitsdienstoffiziere in der neuen (polizeilichen) postsozialistischen Hierarchie und Alltagswirklichkeit Fuß fassen müssen, wird der Spionagethematik in der Populärkultur keine allzu große Relevanz beigemessen, was im Kontrast zu der (ideologiegelenkten) Aufwertung im sozialistischen Polen stand.
- 21 Die Renaissance von *spy fiction* ist skurrilerweise u. a. Pasikowski, dem Regisseur von *Psy* – ‚Hunde‘ ist die polnische Entsprechung von ‚Bullen‘ – zu verdanken, der zunächst 2012 an der Kinoadaptation von *Stawka większa niż życie* (Regie: Patryk Vega) mitwirkte. Allerdings erwies sich die Kinovariante der Abenteuer von Hans Kloss als großer Flopp. Der Film, der anders als das Serienoriginal die Nachkriegszeit ins Visier nimmt, wenn ewiggestrige Nazi-Verbrecher an das verschwundene Bernsteinzimmer gelangen möchten, wurde sogar in vier Kategorien zum ‚Wąż‘-Preis (dt. ‚Schlange‘) nominiert, dem schlechtesten Film des Jahres, was in erster Linie mit seiner wenig gewollten comicartigen Persiflage des Ur-Plots von Kloss zusammenhängt. Zwei Jahre später führte Pasikowski Regie am Set des Spionagefilms *Jack Strong*, der sich der Agentenvergangenheit von Ryszard Kukliński (gespielt von Marcin Dorociński) widmet. Die auf wahren Begebenheiten beruhende Geschichte Kuklińskis, eines Majors des Warschauer Paktes, der den nuklearen Super-GAU fürchtet und sich deswegen an den US-Secret Service wendet, dokumentiert minutiös – im großangelegten Action- und Thrillerfilm-Credo – das moralische Eingezwängtsein von Spionen zwischen den Fronten, ihr Vaterland nicht wegen mangelnden Patriotismus, sondern eben wegen Patriotismus verraten zu müssen.
- 22 Ebenfalls auf Faktenrecherche basiert Agnieszka Hollands international besetzter *Mr. Jones* (dt. *Red Secrets – Im Fadenkreuz Stalins*; 2019), der sich mit dem britischen Journalisten Gareth Jones befasst, der in den 1930er Jahren die breite Öffentlichkeit über die Hungersnot in der Ukraine (Holodomor) aufklärt und von den Sowjets der Spionage angeklagt wird. Im Gegensatz zu Pasikowski vertieft sich Holland nicht in die Machtintrigen und veranschaulicht nicht den Spionagealltag, stattdessen kapriziert sie sich auf die Niederträchtigkeiten des ausbeutenden kommunistischen Systems und auf die Elemente des Humanen und Moralischen, um vor diesem Hintergrund den inneren Kampf des Menschen um die Wahrheitsfindung (und deren Vermittlung) zu zeigen. Auch *Ukryta gra* (dt. *Verdecktes Spiel*) von 2019, in dem der Regisseur Łukasz Kościński ein Schachturnier im Warschauer Kulturpalast in den 1960er Jahren in Szene setzt, an dem der US-Mathematikprofessor Joshua Mansky und der sowjetische

Großmeister Alexander Gavriloiv teilnehmen, hebt die menschliche Komponente hervor. Lose angelehnt an das Schachweltmeisterschaftsmatch 1972 zwischen Robert Fischer und Boris Spasski wird in *Ukryta gra* ein anderes geheimes Schachspiel gespielt, das über den Ausbruch des Dritten Weltkrieges entscheiden soll (und über die Alkoholsucht Manskys obendrauf).

- 23 Auf das Agentendiktum griff dann 2023 Jan Holoubek im Film *Doppelgänger. Sobowtór* mit Jakub Gierszał in der Hauptrolle zurück, der den Sohn eines polnischen Geheimdienstlers verkörpert und als polnischer Auslandsspion nach Straßburg geschickt wird. Józef Wieczorek/Hans Steiner, so heißt die Figur, wird in Frankreich bei einer ahnungslosen deutschsprachigen Familie untergebracht und hat als Beamter Zugang zu wichtigen Unterlagen. Aber nicht Spionieren als solches rückt in *Doppelgänger* in den Vordergrund, eher die damit in Verbindung stehenden typischen operativen Sachverhalte wie Identitätsraub und Identitätskonstruktion. Charakteristisch für Holoubeks Film – deswegen auch der deutsche Originaltitel – ist die Bevorzugung der deutschen Sprache in den Figurendialogen – Polnisch wird nur unter den Spionen des volkspolnischen Agentennetzes gesprochen. Filmisch wird ein Versteckspiel eines identitätslosen Spions geschildert, der verfangen ist zwischen Liebesgefühlen und Mission, zwischen Emotionen und Pflicht, zwischen Ost und West, zwischen Individualität und Familie bzw. Kollektivität. Mit dunklen (und pastellähnlichen) Bildern der 1970er und 80er Jahre wird so von Holoubek eine vergangene Zeitepoche konserviert, die sich selbst zwischen den Stühlen, Wahrheiten und somit auch Doppelgängern verhält.
- 24 Auf die Pauke haut stattdessen die neueste Produktion der Streamingplattform Max Original *Przesmyk* (dt. *Engpass*; 2025). In der Serie werden aktuelle Problemfelder wie der Ukraine-Krieg behandelt, in Wahrheit aber entpuppt sich die Gegenwartsreferenz nur als austauschbare Fassade und Vorwand, das polnisch-russische Verhältnis ins Auge zu fassen, um am Ende das grenzübergreifende Spionagedrama auf eine Konfrontation zwischen einzelnen Figuren – wie in den Bond-Filmen – zu reduzieren. Dass auf polnischer Seite eine Frau das Sagen hat und sich gegen das russische Agentenmachwerk stellt, bildet ein kleines Novum in der von männlichen Akteuren dominierten Gattungspoetik. Von einem feministischen Twist lässt sich an diesem Punkt zwar kaum sprechen, weil die Agentin Ewa Oginić (in dieser Rolle Lena Góra) Lara Croft-mäßig maskulinisiert wird, aber auf jeden Fall von einer Neigung zur Verweiblichung der Spionen-Helden. So ist auch die Romantrilogie von Przemysław Piotrowski mit Luta Karabina als Beispiel und Beweis für solche Geschlechterverschiebung zu begreifen.³ Piotrowskis Luta-Figur, die sich zunächst für das polnische Sonderkommando und andere Spezialeinheiten aus der Bedrängnis freischießt und später auf eigene Faust handelt, um ihre Familie vor (russischen) Vergeltungsmaßnahmen zu schützen, wird von Piotrowski aber nicht als ‚Bond im Rock‘ porträtiert, nicht als sein weibliches Äquivalent mit männlichen Zügen. Luta konnte sich im Männermetier durchboxen, weil sie einerseits auf das Frauenprivileg und den Frauenbonus pfeift und andererseits ihren Weiblichkeitssinn trotz der zur Schau gestellten Maskulinität nicht verlor. Außer Piotrowski versucht sich in den letzten Jahren auch Krajewski im Spionagegenre zu etablieren, aber seine historischen ‚Spannungsromane‘ um den ehemaligen Lemberger Polizeikommissar Edward Popielski schneiden die Spionageproblematik nur peripher an und machen von ihr als Handlungsdekoration Gebrauch.⁴ Prinzipiell bleiben alle Popielski-Texte seit 2019 – sie erscheinen im Einjahrestakt – dem kaum mehr überraschenden geschichtsorientierten Kriminalerzählen Krajewskis verhaftet und stoßen deshalb auf wenig Begeisterung aufseiten der Leserschaft, ganz im Unterschied zu Vincent V. Severski, dem *grandfather of polish spy fiction*, dessen (Künstler-)Name seit den 2010er Jahren wie kaum ein anderer *pars pro toto* für den polnischen Agententhiller steht.

Vincent V. Severski: *closing the gap* auf polnische Art

- 25 In einem der wenigen Interviews Severskis beteuert dieser, dass es für das Spionagegenre von Vorteil wäre, wenn die Autor:innen in ihrer Vergangenheit für Nachrichtendienste gearbeitet hätten und somit über das nötige Branchen-Know how verfügen würden: „Gesammelte Erfahrung als Geheimdienstler ist zwar nicht die Grundvoraussetzung für das Verfassen von Spionageliteratur, aber sie hilft enorm dabei. Liest man die Romane von MacLean, Forsyth oder LeCarré, spürt man förmlich die Wahrheit der Selbsterfahrungen“ (Staszczyszyn 2020).⁵ Severski, der eigentlich Włodzimierz Sokołowski heißt und für seinen langjährigen Dienst als Offizier der polnischen Spionageabteilung mit dem US-Orden Legion of Merit Medal ausgezeichnet wurde, veröffentlicht seit 2011 in regelmäßigen Zeitabständen ausschließlich Spionageromane, die auf der einen Seite mit der staatspropagandistischen Tonlage der *Labirynt*-Reihe brechen, mit denen man auf der anderen Seite in Polen eine ganz neue Schemaliteratur salonfähig gemacht hat. Für den Ex-Agenten Sokołowski gibt es keine feindlichen Geheimdienste, die man bekämpfen muss, sondern fremde bzw. andere Geheimdienste, mit denen man rivalisieren und die man ausmanövrieren soll.
- 26 Denselben Leitsatz befolgt auch der Autor Severski, bei dem die Spionage mehr oder weniger die Form eines intellektuellen Schlagabtausches unter Gleichgesinnten annimmt. In seiner *spy fiction* zollt Severski sowohl den befreundeten Nachrichtendiensten Tribut wie dem schwedischen oder englischen als auch dem russischen, mit dem sich seine Hauptprotagnisten immer wieder auseinandersetzen müssen. „Der russische Geheimdienst“, so Severski, „ist der beste auf der ganzen Welt. Und der beste Geheimdienst bildet die größte Herausforderung. Die Russen haben die besten Dienste, und wir [die Polen] haben hervorragende Spione. Das alles löst eine Art Rivalität aus und baut das Agententheater auf, in dem sich meine Helden bewegen“ (Staszczyszyn 2020).⁶
- 27 Dieses ‚Agententheater‘ umfasst eine von Spionen und Intrigen verhüllte Erzählwelt, die einen hohen Anspruch auf Authentizität erhebt, weil sie in der politischen Wirklichkeit verankert ist, aber gleichzeitig mit ihr nicht gleichzusetzen ist. „In den Spionageromanen ist die Grenze zwischen Fabel [Fiktion] und Realität sehr dünn; beide dürfen nicht zu eng beieinander sein, weil infolge dessen aus einem Agentenroman immer eine banale Reportage nach einem bestimmten Schema wird. Am wichtigsten ist es, dass der Leser in der Erzählung Spuren vom wahren Leben wiederfindet“, meint Severski (Staszczyszyn 2020).⁷ Diesem Wahrhaftigkeitsgrundsatz bleiben die ersten beiden Spionagethriller-Reihen von Severski treu, und zwar die sog. 4N-Reihe (vier Romane) und die *Sekcja*-Reihe (dt. ‚Sektion‘, ebenfalls vier Romane), in denen Severskis Erzähler verzwickte Spionagegeschichten aus dem literarischen Hut zaubert, die sowohl textintern als auch textextern ineinandergreifen.⁸ Innerhalb des Erzählkosmos werden die Einzelromane der Reihe vom wiederkehrenden Figurenpersonal stabilisiert (z. B. mit dem polnischen Agenten Konrad und seinem russischen Gegenüber Misza oder Monika und Dima). Dies führt dazu, dass sich das Reihenformat in ein Serienformat verändert. Der serielle Charakter des Erzählens ist nicht nur im ‚Verwursteln‘ und Weiterverwerten der Romanakteure zu sehen, sondern auch in der sich aufstapelnden und sich aufeinander beziehenden Haupthandlung bzw. in den Nebenhandlungen, die in Severskis Agententhrellern erst zusammengeführt werden müssen (globaler Terrorismus, Putschversuch, Waffenhandel etc.). Aus diesem puzzleartigen Zusammentragen von unübersichtlichen und auf den ersten Blick nicht miteinander verwobenen Nebensträngen entsteht ein übersichtlicher Gesamtplot, der wiederum aus einem Sammelsurium von Hinterzimmer-Ränkespielen, Seilschaften, politischen (Fehl-)Entscheidungen und der Spionage als Spielzeug des Powerments besteht.

- 28 Severskis ordnende Erzählweise zeichnet sich durch Langatmigkeit aus – alle seine Spionageromane knacken problemlos die 500-Seiten-Grenze. In erzähltechnischer Hinsicht läuft Severski keinen literarischen Trends nach, sondern insistiert auf altbewährten Lösungsalternativen und klassischen Erzähltools, die aber für den über Jahrzehnte im literarischen Diskurs entweder absenten oder sich selbst disqualifizierten polnischen Spionageroman durchaus als eine Sonderform des *closing the gap* aufzufassen sind (vgl. Vogt 2016; Vogt 2022: 327–328). Für die so beschnittene narrative Werkstatt Severskis sind *telling* als Erzählform sowie lange die konkrete figurative Situation beschreibende Erzählereinschübe bezeichnend. Der Er-Erzähler hat Zugriff auf die Gedanken seiner konspirativen Figuren und kann zwischen den Figurenblickwinkeln switchen, um auf diesem Wege eine gewisse Erzähldynamik zu erzeugen. Andernteils wird die Perspektivenvielfalt von ihm auch dazu verwendet, das Erzähltempo an einigen Textstellen zu drosseln. In seinem Erstling *Nielegalni* (dt. *Die Illegalen*; 2011) ist diese Vorgehensweise des Sowohl-als auch besonders gut sichtbar: Kadriert werden differente handlungssignifikante Schlüsselfiguren, die aber zuerst vom Erzähler behutsam eingeführt werden müssen. So ist z.B. der Perspektivenwechsel von Konrad, dem Mastermind des polnischen Außendienstes, und Hans Jorgensen, einem betagten schwedischen Dänen im Auftrag von Moskau, im Gestus eines ruhigen, emotionslosen und wenig spannenden Umschaltens gehalten:

Wenn ein Spion an irgendetwas glaubt, dann glaubt er nur daran, dass er Glück haben wird – dachte Konrad, der im Sessel unter einer Decke saß und plötzlich bemerkte, dass er sich nicht daran erinnert, ob er schon eine Mahlzeit gegessen hat, oder nicht. Auf den Augen hatte er eine Binde und fühlte, dass seine Hände mit ihm nicht zusammenarbeiten würden, sollte er jetzt ihnen den Befehl erteilen, sich zu bewegen.

[Übergang zum nächsten Kapitel]

Er wachte auf, aber blieb im Bett. Das blasse Licht des aufgehenden Tages erhellte das Zimmer. Ich heiße Hans Jorgensen – dachte er. (Severski 2011: 10)⁹

- 29 Severskis Reihenaufakt *Nielegalni* wendet sich dem Problemfeld der ‚illegalen‘ Nachrichtendienstoffiziere sowohl im 21. Jahrhundert als auch in der Vergangenheit zu – im kurzen Vorwort erklärt Severski was und wer ein ‚nielegal‘/‚Illegaler‘ war –, und, indem er vom Plan der Ausgrabung einer alten Truhe mit geheimen alten Agentenakten aus dem Zweiten Weltkrieg im belarussischen Brest erzählt, für die sich die Russen und Polen interessieren, kommt einmalmehr auf die russisch/sowjetisch-polnische Geschichte zu sprechen, denn: „das größte Problem in unseren [russischen] Beziehungen zu Polen ist ihr Umgang mit der Vergangenheit, auf ihrer Geschichte haben sie ihre ganze Osteuropastrategie aufgebaut, und das müssen wir ändern“ (ebd.: 172).
- 30 Gleichzeitig gibt Severski in *Nielegalni* die narrative Stoßrichtung an, die für seine weiteren Spionagethriller grundlegend sein wird. Die spannungsgenerierende Rastlosigkeit der Fleming/Bond- oder Jason Bourne-Romane und -Filme ist passé, substituiert wird sie durch eine weitgehende Reglosigkeit. Severskis Agentenhelden handeln, bewegen sich, schmieden Pläne, aber immer unter dem Vorzeichen einer bestimmten Gefasstheit und Lautlosigkeit. Von Effekthascherei und Showeinlagen fehlt jede Spur – die einzige Show ist der Wettkampf der Spione und dieser schließt mühsame Vor- und Nachbesprechungen, Nachplanungen, Geheimtreffen, kleine Erfolge und große Misserfolge mit ein. Als die schwedische Abwehr den russischen Illegalen fangen möchte und ihr die russischen (Auftrags-)Killer über den Weg laufen, kommt es zu einem filmreifen, aber sich in die Länge ziehenden Showdown, in dem auf der Seite des schwedischen Gewaltmonopols einiges schief läuft und Tote zu beklagen sind. Und als

Konrad den Archivschatz mit wertlosen, weil zerstörten Dokumenten birgt, lässt er seinen russischen Widerpart, mit dem er sich später zum Schnapstrinken trifft, im Glauben, man wäre in Besitz von historisch wichtigen Quellen. Denn die Spionage bei Severski ist kein wildes Geballer in Haudegenmanier, sondern ein Auspielen von Strategien und ein ständiges Tauziehen, bei dem ein politisches Gleichgewicht erreicht werden sollte. Nicht die organisierte monströse Maschinerie ‚Geheimdienst‘ hält die Spionage am Leben, sondern die Agenten, also der Faktor ‚Mensch‘; der Mensch, der sich für die Maschinerie aufopfert und sich selbst, sein Menschsein und seinen wirklichen Namen aufgibt: „Der Name ist das letzte, das einen Geheimdienstler identifiziert“ (ebd.: 33).¹⁰

- 31 Wie sich die polnische *spy fiction* weiterentwickeln wird, ist schwer vorauszusehen, weil sich kein Repräsentant der polnischsprachigen Kriminalliteratur – außer Severski – voll und ganz dem Spionageroman verschrieben hat: Krajewski ist im Grunde mit dem Persiflieren seiner erfolgreichen Breslau-Romane – nur in immer neuem bzw. leicht modifiziertem Gewand – beschäftigt, Piotrowski liebäugelt eher mit thrillerartigem *new hardboiled* und die *Luta*-Reihe versteht er als eine Art Abwechslung. Nur Severski verfolgt strikt seine eigene Agenda und setzt nicht auf Entertainment, sondern auf literarische Vermittlung von fiktionalen, jedoch möglichen politischen Szenarien, die auf Lügengebäuden und Manipulationen fußen, wie in seinem letzten Roman der *Sekcja*-Reihe *Dystopia* (dt. *Dystopie*; 2023), in dem die polnische Abwehr von der (populistischen) Regierungspartei aufgelöst wird. Es ist die Selbstenthüllung der Staatsparanoia (vgl. Boltanski 2013: 283).

Literaturverzeichnis

- Barańczak, Stanisław (1975): Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe, in: Stępień, Marian (Hg.): W kręgu literatury Polski Ludowej. Kraków: Wyd. Literackie, S. 270–316.
- Becker, Jens Peter (1973): Der englische Spionageroman. Historische Entwicklung, Thematik, literarische Form. München: Goldmann.
- Boileau, [Pierre]/Narcejac, [Thomas] (1967): Der Detektivroman. Neuwied/Berlin: Luchterhand.
- Boltanski, Luc (2013): Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft. Berlin: Suhrkamp.
- Brylla, Wolfgang (2016): Polski kryminał retro. Między innowacją, naśladownictwem a literackim kiczem, in: Ruszczyńska, Marta/Kulczycka, Dorota/Brylla, Wolfgang/Gazdecka, Elżbieta (Hg.): Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza, S. 223–236.
- Brylla, Wolfgang (2019): Verbrechen im Dienst des Sozialismus – Polnische Kriminalromane bis 1989, in: Frieß, Nina/Huber, Angela (Hg.): Investigation – Rekonstruktion – Narration. Geschichten und Geschichte im Krimi der Slavia. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, S. 95–113.
- Dalasiński, Tomasz (2015): Tendencyjność uładzona. Modelowe realizacje polskiej powieści milicyjnej a socrealizm, in: Dalasiński, Tomasz/Markiewka, Tomasz Szymon (Hg.): Kryminał. Gatunek poważ(a)ny? Bd. 1: Kryminał a medium (literatura – teatr – film – serial – komiks). Toruń: Prolog, S. 62–71.
- Dudziński, Robert (2021): Od „potwornej szmiry“ do „własnego kiczu“. Proza popularna w polskiej kulturze literackiej lat 50. XX wieku. Kraków: Universitas.
- Eco, Umberto (1998): Die Erzählstrukturen bei Ian Fleming [1964], in: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: W. Fink, S. 181–207.
- Foik, Melanie (2022): Der polnische Kriminalroman, in: Gutmann, Thomas/Ortland, Eberhard/Stierstorfer, Klaus (Hg.): Enzyklopädie Recht und Literatur, [S. 1–26]. Abgerufen von <https://lawandliterature.eu/index.php/de/inhalt?view=article&id=25&catid=11>, Zugriff am 18.03.2025.
- Hindersmann, Jost (1995): Der britische Spionageroman. Vom Imperialismus bis zum Ende des Kalten Krieges. Darmstadt: WBG.
- Kaczyński, Paweł (2023): W szpiegowskim labiryncie. Powieść szpiegowska w PRL (na przykładzie serii „Labirynt“), in: Folia Litteraria Polonica 1/66, S. 149–176.
- Kołąkowski, Piotr (2023): W obliczu wojny. Polski wywiad wojskowy na hitlerowskie Niemcy 1933–1939. Warszawa: Bellona.

- Kwiatek, Wojciech Piotr (2007): *Zagadki bez niewiadomych, czyli kto i dlaczego zamordował polską powieść milicyjną*. Brwinów: Piekarska 221B.
- MacDonnell, Francis (1995): *Insidious Foes. The Axis Fifth Column and the American Home Front*. Oxford: Oxford University Press.
- Moczkoan, Rafał/Lisiecki, Marcin/Jeziński, Marek/Hlebionek, Marcin (Hg.) (2024): *Stawka większa niż życie*. Toruń: Wyd. Naukowe UMK.
- Neuhaus, Stefan (2021): *Der Krimi in Literatur, Film und Serie. Eine Einführung*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Nusser, Peter (2003): *Der Kriminalroman*. 3., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Peck, Clemens (2018): *Komplott*, in: Düwell, Susanne/Bartl, Andrea/Hamann, Christof/Ruf, Oliver (Hg.): *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 183–188.
- Priestman, Martin (1998): *Crime Fiction from Poe to the Present*. Plymouth: Northcote House.
- Scaggs, John (2005): *Crime Fiction*. London/New York: Routledge.
- Schmidt, Jochen (1989): *Gangster – Opfer – Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans*. Frankfurt/Main, Berlin: Ullstein.
- Schultze, Bruno (1982): *Die Anfänge des englischen und amerikanischen Spionageromans*, in: Uhlig, Claus/Bischoff, Volker (Hg.): *Die amerikanische Literatur in der Weltliteratur. Themen und Aspekte*. Berlin: Erich Schmidt, S. 94–109.
- Schwarz, Hans-Peter (2006): *Phantastische Wirklichkeit. Das 20. Jahrhundert im Spiegel des Polit-Thrillers*. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Seed, David (2003): *Spy fiction*, in: Priestman, Martin (Hg.): *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 115–134.
- Seed, David (2010a): *American spy fiction*, in: Nickerson, Catherine Ross (Hg.): *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 86–95.
- Seed, David (2010b): *Crime and the Spy Genre*, in: Rzepka, Charles J./Horsley, Lee (Hg.): *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell, S. 233–244.
- Severski, Vincent V. (2011): *Nielegalni*. Warszawa: Czarna Owca.
- Skotarczak, Dorota (2019): *Otwierać, milicja! O powieści kryminalnej w PRL*. Warszawa/ Szczecin: IPN.
- Snoch, Marta (2020): *Bezimienny bohater. „Brylanty pani Zuzy” Pawła Komorowskiego jako próba stworzenia polskiego Jamesa Bonda*, in: *Pleograf 2*. Abgerufen von <https://pleograf.pl/index.php/bezimienny-bohater-brylanty-pani-zuzy-pawla-komorowskiego-jako-proba-stworzenia-polskiego-jamesa-bonda/>, Zugriff am 18.03.2025.
- Snyder, Robert Lance (2011): *The Art of Indirection in British Espionage Fiction*. Jefferson, NC/London: McFarland & Co.
- Staszczyszyn, Bartosz (2020): [Interview mit Vincent V. Severski] *Historii trzeba pozwolić się opowiedzieć*. Abgerufen von <https://culture.pl/pl/artykul/vincent-v-severski-historii-trzeba-pozwolic-sie-opowiedziec-wywiad>, Zugriff am 18.03.2025.
- Symons, Julian (1972): *Am Anfang war der Mord. Eine Geschichte des Kriminalromans. Eher amüsant als akademisch*. München: Goldmann.
- Vogt, Jochen (2016): *Der deutsche Schäferhund und sein Innerer Monolog. Einige Bemerkungen zur nachholenden Modernisierung des Erzählens im neueren Kriminalroman*, in: Ernst, Thomas/Mein, Georg (Hg.): *Literatur als Interdiskurs. Realismus und Normalismus, Interkulturalität und Intermedialität vor der Moderne bis zur Gegenwart. Eine Festschrift für Rolf Parr zum 60. Geburtstag*. München: W. Fink, S. 511–520.
- Vogt, Jochen (2022): *Schema und Variation. 13 Versuche zum Kriminalroman*. Hannover: Wehrhahn.
- Wörtche, Thomas (2008): *Das Mörderische neben dem Leben. Ein Wegbegleiter durch die Welt der Kriminalliteratur*. Lengwil: Libelle.
- Youngkin, Stephen D. (2005): *The Lost One. A Life of Peter Lorre*. Lexington: University Press of Kentucky.

Anmerkungen

- 1 Poln.: „Nawet trzymając pistolet w dłoni, socjalistyczny Bond nie strzela“. Alle Übersetzungen aus dem Polnischen ins Deutsche – W.B.
- 2 Oder auch wörtlich: „Du bist eine ganz besondere Kanaille, Brunner.“ Interessanterweise hat sich in der Mainstreamkultur ein anderes Zitat verfestigt, das in dieser Form nie aus Kloss’ Mund fiel: „Du bist ein Schwein, Brunner“ (pl. „Brunner, ty świnió“).
- 3 Bis jetzt sind erschienen: *Prawo matki* (dt. *Das Gesetz der Mutter*; 2022), *Nic do stracenia* (dt. *Nichts zu verlieren*; 2023) und *Ostatni taniec* (dt. *Der letzte Tanz*; 2024).



- 4 In Krajewskis Retro-Spionagereihe sind erschienen: *Dziewczyna o czterech palcach* (dt. *Ein Mädchen mit vier Fingern*; 2019), *Pomocnik kata* (dt. *Gehilfe des Scharfrichters*; 2020), *Miasto szpiegów* (dt. *Die Stadt der Spione*; 2021), *Czas zdrajców* (dt. *Die Zeit der Verräter*; 2022), *Pasożyt* (dt. *Parasit*; 2023) und *Słowo honoru* (dt. *Ehrenwort*; 2024).
- 5 Poln.: „To nie jest warunek konieczny, ale bardzo pomaga w pisaniu. Kiedy się czyta powieści MacLeana, Forsytha czy LeCarre czuć w nich prawdę autorskich doświadczeń.“
- 6 Poln.: „Bo jest najlepszy na świecie. A najlepszy wywiad jest największym wyzwaniem. Rosjanie mają najlepsze służby, a my – znakomitych szpiegów. To buduje rywalizację i kształtuje ten szpiegowski teatr, po którym poruszają się moi bohaterowie.“
- 7 Poln.: „W powieściach szpiegowskich jest cienka granica między fabułą, a rzeczywistością. One nie mogą być zbyt blisko, bo wtedy zamiast powieści szpiegowskiej wychodzi banalny reportaż z kluczem. Natomiast ważne jest, by czytelnik w książce odnajdował ślady prawdziwego życia.“
- 8 Zu der „4N“-Reihe gehören Romane, deren Titel jeweils mit einem Wort, das mit dem Buchstaben N beginnt, anfangen: *Nielegalni* (dt. *Die Illegalen*; 2011), *Niewierni* (dt. *Die Ungläubigen*; 2012), *Nieśmiertelni* (dt. *Die Unsterblichen*; 2014) und *Niepokorni* (dt. *Die Trotzigen*; 2016). Die „Seksja“-Reihe besteht aus: *Zamęt* (dt. *Verwirrung*; 2018), *Odwet* (dt. *Rache*; 2018), *Nabór* (dt. *Rekrutierung*; 2021) und *Dystopia* (dt. *Dystopie*; 2023). Außerdem schrieb Severski zwei historische Spionageromane: *Plac senacki 6 PM* (dt. *Senatorenplatz 6 PM*; 2022) über den Untergang der Sowjetunion, und *Christine. Powieść o Krystynie Skarbek* (dt. *Christine. Die Geschichte über Krystyna Skarbek*; 2023) über eine der erfolgreichsten Spion:innen im Zweiten Weltkrieg.
- 9 Poln.: „Jeśli szpieg w cokolwiek wierzy, to tylko w to, że może mu się uda – myślał Konrad, leżąc w fotelu przykryty kocem, i nagle zorientował się, że nie pamięta, czy zjadł już posiłek, czy nie. Na oczach miał opaskę i czuł, że ołowiane ręce odmówiłyby mu posłuszeństwa, gdyby kazał im się ruszyć. [...] – Obudził się, lecz pozostał jeszcze w łóżku. Pokój wypchnął blade światło rozpoczynającego się dnia. Nazywam się Hans Jorgensen – pomyślał.“
- 10 Poln.: „Nazwisko to ostatnia rzecz, jaka identyfikuje oficera wywiadu.“

Zusammenfassung

Ohne den Spionagefilm und -roman hätte es nach 1945 wahrscheinlich gar keine polnische Populärkultur gegeben. Mit der Straßenfeger-Fernsehserie *Stawka większa niż życie* – in der DDR lief sie unter dem Titel *Sekunden entscheiden* – etablierte sich in der TV-Landschaft der späten 1960er Jahre einerseits ein schwarz-weißes Unterhaltungsformat, andererseits ein durchaus durchpolitisiertes und national geschichtsträchtiges fernsehästhetisches Narrativ. Schon bald folgten andere Agentenfilme wie z.B. *Spotkanie ze szpiegiem* oder *Hasło Korn*, die den Kampf der polnischen Gegenspionage gegen feindliche Nachrichtendienste aus dem kapitalistischen Westen aufgriffen. Gleichzeitig feierte in der Heftromanreihe *Labirynt* der Spionageroman große Leserfolge, der nach ähnlichem poetologisch-propagandistischem Muster geschnitten war. Nach der Wende 1989/90 ist ein starker Cut mit Blick auf die Weiterentwicklung und (entpolitisierte) Neuprogrammierung des Storytelling zu verzeichnen und erst in den letzten Jahren lässt es sich von einem Gattungsrevival (v.a. Vincent Viktor Severski) sprechen. In diesem Beitrag wird die Gattungsgeschichte des polnischen Spionageromans und Spionagefilms von 1933 bis zur Gegenwart nachskizziert.

Schlagwörter: polnischer Spionageroman, Adam Nasielski, Marek Romański, Heftromanreihe „Labirynt“, Ryszard Filipiński, Vincent Viktor Severski

Abstract

Best Regards from ... Warsaw. Spies and Secret Services in Polish Fiction and Popular Culture

Without the spy film and spy novel, Polish popular culture would probably not have existed at all after 1945. With the hugely popular television series *Stawka większa niż życie* a black-and-white entertainment format was established in the late 1960s TV landscape that was at once highly politicized and deeply rooted in national history. Soon other spy films followed, such as *Spotkanie ze szpiegiem* or *Hasło Korn*, which depicted the struggle of Polish counterintelligence against hostile secret services from the capitalist West. At the same time, the pulp novel series *Labirynt* enjoyed great success with readers, adhering to a similar poetological and propagandistic model. After the political transformation of 1989/90, a sharp break occurred, leading to the reprogramming and depoliticization of storytelling; only in recent years can we speak of a revival of the genre (particularly in the works of Vincent Viktor Severski). This paper sketches the history of the Polish spy novel and spy film from 1933 to the present.



Keywords: Polish espionage novel, Adam Nasielski, Marek Romański, „Labirynt“ dime novel series, Ryszard Filipiński, Vincent Viktor Severski

Autor·in

Wolfgang Brylla

Uniwersytet Zielonogórski - w.brylla@ifg.uz.zgora.pl - ORCID: [0000-0003-0840-3333](https://orcid.org/0000-0003-0840-3333)

