

Ich-Entwürfe in der russophonen Gegenwartsliteratur

Autofiktionale Diskurse und Erzählstrategien

1 Einführung

Ulrich Schmid's Forschung zur slawischen Autobiographie¹ lässt sich fruchtbar mit der gegenwärtigen Entwicklung der Autofiktion in der russophonen²

-
- 1 Schmid, Ulrich. „Sowjetpathos und Klassizität: Evgenij Evtušenkos autobiographische Selbstpräsentation.“ In *Kommunismus autobiographisch*, herausgegeben von Tatjana Hoffmann, Anna Krier and Sylvia Sasse. (Kulturverlag Kadmos, 2022), 218–33; Schmid, Ulrich. „Zwischen Zeitzeugenschaft und künstlerischer Autonomie.“ In *Michail Prischvin. Tagebücher. Band II 1930 bis 1932*, herausgegeben von Eveline Passet. (Guggolz, 2022), 487–502; Schmid, Ulrich. „Kandor, Kobra, Kalligaro. György Konráds Autobiographien.“ *Osteuropa* 12, no. 69 (2019): 91–110; Schmid, Ulrich. „Five Limonovs.“ In *Am Zug: Aufbruch, Aktion und Reaktion in den Literaturen und Kulturen Ost- und Südosteuropas*, herausgegeben von Sonja Koroliov, Helmut Weinberger, Dennis Scheller-Boltz and Kurt Scharr. (Innsbruck University Press, 2019), 51–62; Thomä, Dieter, Ulrich Schmid, and Vincent Kaufmann. *Der Einfall des Lebens. Theorie als geheime Autobiographie*. Carl Hanser Verlag, 2015; Schmid, Ulrich. „Die subjektbildende Kraft des Imperiums. Autobiographien in der späten Zarenzeit.“ In *Imperial Subjects: autobiographische Praxis in den Vielvölkerreichen der Romanovs, Habsburger und Osmanen im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Martin Aust and Benjamin Schenk. (Böhlau Verlag, 2015), 159–74; Kaufmann, Vincent, Ulrich Schmid, and Dieter Thomä. *Das öffentliche Ich. Selbstdarstellungen im literarischen und medialen Kontext*. transcript Verlag, 2014; Kolsto, Pål, and Ulrich Schmid. „Fame, Sainthood and Iurodstvo: Patterns of Self-Presentation in Tolstoi's Life Practice.“ *Slavic and East European Journal* 57, no. 4 (2013): 525–42; Schmid, Ulrich. „Fiktion und Autobiographie: Joseph Conrads polnische Kryptopoetik.“ In *Schweizerische Beiträge zum XIV. Internationalen Slavistenkongress in Ohrid, September 2008*, herausgegeben von Patrick Sériot. (Peter Lang, 2008), 215–27; Schmid, Ulrich. *Ichentwürfe. Russische Autobiographien zwischen Avvakum und Gercen*. Basler Studien zur Kulturgeschichte Osteuropas. Edited by Anreas Guski and Heiko Haumann. Pano Verlag, 2003.
 - 2 Der Begriff „russophone Literatur“ bezeichnet literarische Texte, die in russischer Sprache verfasst sind, unabhängig von der nationalen, ethnischen oder geographischen Zugehörigkeit der Autoren. Im Unterschied zur russländischen Literatur umfasst der Begriff auch Werke von

Literatur in Verbindung setzen. Seine Analysen zeigen, dass autobiographisches Schreiben stets im Spannungsfeld zwischen subjektiver Erfahrung und narrativer Konstruktion steht – eine Dynamik, die im autofiktionalen Schreiben besonders deutlich wird. Während Schmidts Habilitation *Ichentwürfe. Russische Autobiographie zwischen Avvakum und Gercen* die vielfältigen Strategien der Selbstinszenierung beleuchtet³, weist die zeitgenössische russophone Literatur eine zunehmende Tendenz zur Vermischung von Fakt und Fiktion auf. Die Wahl der Autofiktion als „Genre des Jahres“ 2023 in Russland⁴ unterstreicht ihre wachsende Bedeutung als literarische Ausdrucksform. Diese Entwicklung könnte im Kontext von Schmidts Überlegungen zur gegenseitigen Durchdringung von Theorie und Autobiographie betrachtet werden, wie er sie in *Der Einfall des Lebens* gemeinsam mit Dieter Thomä und Vincent Kaufmann diskutiert.⁵ Auch in *Das öffentliche Ich: Selbstdarstellungen im literarischen und medialen Kontext* setzen sich Schmid, Thomä und Kaufmann mit den literarischen und medialen Bedingungen von Selbstrepräsentation auseinander. Die analysierten Formen der Selbstdarstellung – sowohl in literarischen Texten als auch in digitalen Medien – verdeutlichen, dass Identität nicht als fixe Größe existiert, sondern narrativ konstruiert und durch mediale Praktiken geformt wird.⁶

Die zeitgenössische russophone Literatur nimmt diese Spannung auf und erweitert sie: Die Autoren⁷ arbeiten bewusst mit hybriden Formen, die nicht nur individuelle Selbstverortung reflektieren, sondern auch gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungen kommentieren. Die aktuelle Konjunktur der

Autoren aus der Diaspora sowie aus ehemals sowjetischen oder postsowjetischen Kontexten, deren kulturelle Verortung über nationale Kategorien hinausgeht.

3 Schmid, *Ichentwürfe. Russische Autobiographien zwischen Avvakum und Gercen*.

4 Birger, Liza. „Avtofiksën – glavnyj literaturnyj žanr 2023 goda v Rossii.“ Meduza, 2023, letzter Zugriff am 18.03.2025, <https://meduza.io/slides/avtofikshen-glavnyy-literaturnyy-zhanr-2023-goda-v-rossii>.

5 Thomä, Schmid, and Kaufmann, *Der Einfall des Lebens. Theorie als geheime Autobiographie*.

6 Kaufmann, Schmid, and Thomä, *Das öffentliche Ich. Selbstdarstellungen im literarischen und medialen Kontext*.

7 Ausschließlich zum Zweck der besseren Lesbarkeit wird auf eine geschlechterspezifische Schreibweise sowie auf eine Mehrfachbezeichnung verzichtet. Alle Personenbezeichnungen sollen dennoch als geschlechtsneutral angesehen werden.

Autofiktion steht in engem Zusammenhang mit diesen theoretischen Fragen. Indem sie die Konzepte von Subjektivität, Wahrheit und Erinnerung hinterfragt, eröffnet die Autofiktion neue Perspektiven auf das Wechselspiel zwischen persönlicher Erfahrung, literarischer Gestaltung und gesellschaftlichem Diskurs.

Es stellt sich die Frage, warum die Autofiktion in der russophonen zeitgenössischen Literatur erst relativ spät – nämlich in der zweiten Hälfte der 2010er Jahre – einen Aufschwung erlebt, obwohl das Genre schon seit den 1970er Jahren bekannt ist. Als möglichen Grund nennt die Literaturkritikerin Liza Birger den Krieg, den Russland seit 2014 gegen die Ukraine führt.

Wenn jede Äußerung über [den Krieg] zu Verfolgung führen kann, konzentrieren sich die Autoren auf ihre persönlichen Geschichten – über ihren Körper, ihre Kindheit, ihre Beziehungen zu Familie und Freunden. Auf diese Weise ermöglicht die Autofiktion Autoren und Lesern, über gemeinsame Traumata zu sprechen und Trost zu finden, wenn man ihn besonders braucht.⁸

Diese Aussage ist zwar grundsätzlich zutreffend, jedoch lässt sich keine direkte Kausalität zwischen diesen Entwicklungen und den internen Strukturen des russophonen Literaturbetriebs feststellen. Vielmehr kann der gegenwärtige Wandel in der literarischen Produktion durch den Generationswechsel innerhalb der Autoren erklärt werden, der zur Etablierung neuer Formen und Publikationsformate geführt hat. Dieser Wandel steht in engem Zusammenhang mit einer zunehmenden Hinwendung zu Authentizität und der ästhetischen Strömung der *novaja čuvstvitel'nost'* (Neue Empfindsamkeit) in der russophonen Gegenwartskultur. Parallel dazu lassen sich auch Einflüsse des Metamodernismus beobachten, der eine neue Balance zwischen emotionaler Aufrichtigkeit und postmoderner Reflexivität sucht. Diese Tendenzen manifestieren sich insbesondere in der verstärkten Fokussierung auf persönliche

.....
8 Birger, „Avtofiksën – glavnyj literaturnyj žanr 2023 goda v Rossii.“

Alle Übersetzungen aus dem Russischen ins Deutsche stammen – sofern nicht anders vermerkt – vom Verfasser dieses Textes.

Erfahrungen, emotionale Offenheit und eine ungeschönte Auseinandersetzung mit individuellen Lebensgeschichten.

Ein zentrales literarisches Format, das aus dieser Entwicklung hervorgegangen ist, stellt die Autofiktion dar. Sie ermöglicht es Autoren, narrative Strategien der Selbstreflexion mit fiktionalen Elementen zu verbinden, wodurch neue Formen literarischer Subjektivität entstehen. Diese Entwicklung verdeutlicht, dass die Transformation der russophonen Literatur nicht allein als Reaktion auf äußere politische Faktoren zu begreifen ist, sondern vielmehr als Ausdruck eines umfassenderen ästhetischen und kulturellen Paradigmenwechsels.

2 Eingrenzung der Autofiktion

Der Begriff „Autofiktion“ wurde 1977 von Serge Doubrovsky geprägt, elf Jahre nachdem Roland Barthes den Tod des Autors⁹ ausgerufen hatte. Auf dem Buchumschlag seines Romans *Fils* (Der Sohn) erläutert Doubrovsky:

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de fait strictement réel; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.¹⁰

Der Begriff Autofiktion setzt sich aus zwei Komponenten zusammen: „auto“, was auf den Autor und seine Innenwelt verweist, und „Fiktion“, was für das Erfundene, das Imaginäre steht.¹¹ In der Autofiktion vermischen sich autobiographische Elemente mit fiktionalen Erzählungen, wodurch eine bewusste

.....
9 Barthes, Roland. „Der Tod des Autors.“ In *Das Rauschen der Sprache*, herausgegeben von Roland Barthes. (Suhrkam, 2005), 57–63.

10 Doubrovsky, Serge. *Fils*. Éditions Galilée, 1977.

11 Zipfel, Frank. „Autofiktion: Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literalität?“ In *Grenzen der Literatur*, herausgegeben von Winko Simone, Jannidis Fotis und Lauer Gerhard. (De Gruyter, 2009), 285–314.

Unschärfe zwischen Realität und Erfindung entsteht. Was tatsächlich aus dem Leben des Autors stammt und was rein fiktiv ist, bleibt oft unklar und bewusst mehrdeutig. Diese Mischung aus Autobiographie und Roman erzeugt ein literarisches Spannungsfeld, in dem der Leser ständig zwischen Realität und Imagination schwankt. Es geht weniger darum, eine vermeintlich eindeutige Wahrheit zu präsentieren, als vielmehr darum, die Grenzen zwischen Realität und Fiktion spielerisch zu hinterfragen und aufzulösen. So wird die Innenwelt des Autors selbst Teil einer künstlerischen Konstruktion, in der Realität und Fantasie ineinander übergehen.

In der Autofiktion wird der Erzähler hauptsächlich mit dem Autor assoziiert, was beim Leser eine Erwartung an ein authentisches Erzählen weckt. Obgleich das Geschehen häufig aus einer Ich-Perspektive geschildert wird, eröffnet die Autofiktion eine Vielzahl an Erzählformen, die über das einfache autobiographische Erzählen hinausgehen. Infolgedessen wird der sogenannte autobiographische Pakt, wie ihn Philippe Lejeune definiert, also die Übereinstimmung zwischen Autor, Erzähler und Protagonist hinsichtlich des Namens und der Identität¹², bewusst durchbrochen. Die Aufhebung des Identitätsprinzips wirft die Frage auf, wo die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verlaufen, und veranlasst dazu, die Rolle des Erzählers als eine konstruierte Instanz neu zu bewerten.

Nach Frank Zipfel ist eine Autofiktion „ein Text, in dem eine Figur, die eindeutig als der Autor erkennbar ist [...], in einer offensichtlich [...] als fiktional gekennzeichneten Erzählung auftritt“.¹³ Autofiktion bezeichnet eine vielseitige Erzählform, die verschiedene Verflechtungen autobiographischer und fiktionaler Elemente umfasst. Zipfel unterteilt die Autofiktion in drei zentrale Kategorien: erstens Autofiktion „als besondere Art autobiographischen Schreibens“, zweitens Autofiktion als „besondere Art des fiktionalen Erzählens“ und drittens Autofiktion als „Kombination von autobiographischem Pakt und

.....
12 Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Aesthetica. Edited by Karl Heinz Bohrer. Suhrkamp, 1994.

13 Zipfel, Frank. „Autofiktion.“ In *Handbuch der literarischen Gattungen*, herausgegeben von Dieter Lamping. (Kröner, 2009), 31–36. S. 31.

Fiktionspakt“¹⁴; der letztere impliziert, dass ein Text als Fiktion zu rezipieren sei – also nicht als Tatsachenbericht, sondern als literarisch konstruierte, erfundene Welt. Die vielfältige und vielschichtige Natur der Autofiktion erschwert eine eindeutige Zuordnung zu traditionellen literarischen Gattungen.¹⁵ Aus dieser Überlegung heraus erscheint es sinnvoll, die Autofiktion als ein diskursives Modell zu begreifen, das neue Wege der Subjektkonstitution eröffnet. Im Gegensatz zur klassischen Autobiographie, die oft auf eine retrospektive und vermeintlich objektive Darstellung des eigenen Lebens abzielt, vermittelt die Autofiktion zwischen persönlicher Erfahrung und narrativer Konstruktion. Dieser Ansatz hebt die fluiden Grenzen der Autofiktion hervor, in denen subjektive Realität, Erinnerungen und fiktionale Elemente untrennbar miteinander verwoben sind.

Autofiktionen füllen keine ungenutzte Leerstelle zwischen Roman und Autobiographie, sie erneuern oder komplettieren den Kanon nicht, sondern setzen sich von der Gattungslogik gezielt ab. Die Autofiktion als Diskursmodell konzipiert die Beziehung zwischen Subjekt, Text und Medialität in kritischer Absetzung von repräsentationslogischen Traditionen neu.¹⁶

Durch diese Verschmelzung wird nicht nur die traditionelle Trennung zwischen Fakt und Fiktion aufgehoben, sondern auch die etablierten Genre-grenzen der autobiographischen und fiktionalen Literatur infrage gestellt. Dies ermöglicht eine innovative Reflexion über narrative Authentizität und die Art und Weise, wie sich Subjekte in der Literatur darstellen. Gleichzeitig regt die Autofiktion eine kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen, kulturellen und biografischen Konstruktionen an, da sie oft individuelle Geschichten in einen größeren soziokulturellen Kontext einbettet. So wird die Autofiktion

.....

14 Ebd. S. 32–33.

15 Zur theoretischen Debatte über Autofiktion siehe Levina-Parker, Maša. „Vvedenie v samosočinienie: autofiction.“ *Novoe literaturnoe obozrenie* 103, no. 3 (2010): 12–40.

16 Gronemann, Claudia. „lui dire que j'étais [...] un homme comme lui: Autofi(c)ktionales intermediales Schreiben bei Abdellah Taïa.“ In *Autofiktion und Medienrealität: kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, herausgegeben von Jutta Weiser and Christine Ott. (Universitätsverlag Winter, 2013), 91–106. S. 94.

zu einem dynamischen Raum, in dem Identität als fluid, relational und performativ verhandelt werden kann.

Es lässt sich festhalten, dass die Autofiktion traditionell innerhalb des übergeordneten Diskurses des autobiographischen Schreibens verortet war und eine spezifische Ausprägung desselben darstellte. Ihre Entwicklung vollzog sich im Spannungsfeld zwischen traditioneller Autobiographie und fiktionaler Narration, wobei sie die Grenzen zwischen Fakt und Imagination gezielt verwischt. Während die klassische Autobiographie einen Anspruch auf referenzielle Authentizität erhebt, bewegt sich die Autofiktion bewusst im hybriden Raum zwischen persönlichem Erleben und literarischer Konstruktion.

3 Entwicklung des autobiographischen Schreibens nach 1991

Die Tradition des autobiographischen Schreibens in der russophonen Literatur lässt sich bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen. Eine moderne Autobiographie, wie sie heute verstanden wird, geht auf die Autohagiografie des Protopopen Avvakum, bekannt als *Žitie protopopa Avvakuma* („Das Leben des Protopopen Awwakum“, 1861), zurück, der sein Ich zum Gegenstand eines Textes machte. Im 18. Jahrhundert entwickelte sich die Autobiographie zu einem literarischen Genre, das eng mit der Suche nach individueller Identität sowie den Themen Religion, Moral und sozialem Status verknüpft war. Werke wie Denis Fonvizins *Čistoserdečnoe priznanie v delach moich i pomyšlenijach* (Reinherziges Bekenntnis zu meinen Taten und Gedanken, 1830) dienten als Vorläufer und legten den Grundstein für persönliche Erzählformen. Im 19. Jahrhundert erlebte die russische Autobiographie einen starken Aufschwung, geprägt von einer verstärkten Reflexion über die gesellschaftlichen und politischen Umbrüche der Zeit. Texte wie Aleksandr Gercens *Byloe i dymy* („Erlebtes und Gedachtes“, 1868) verknüpften persönliche Erfahrungen mit historischen Ereignissen, wodurch das Genre zu einem Spiegel der Epoche wurde. Autobiographien wurden zunehmend als ein Werkzeug des intellektuellen und politischen Diskurses genutzt.

In der russophonen Literaturtradition fungierte die Autobiographie nicht ausschließlich als Medium der Selbstreflexion, sondern auch als Form des Widerstands und der Selbstbehauptung gegenüber repressiven politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen. Insbesondere im 20. Jahrhundert, geprägt von Revolutionen, totalitären Herrschaftsformen und kriegesischen Umbrüchen, unterlag die Autobiographie tiefgreifenden Wandlungen. Diese Entwicklungen führten dazu, dass sie gegenwärtig zunehmend weniger als ein konsistentes literarisches Genre begriffen wird. Stattdessen etabliert sich ein Verständnis von Autobiographie als flexiblem Aussagemodus¹⁷, der vielfältige Formen autobiographischen Sprechens ermöglicht und sich dynamisch an die jeweiligen politischen, sozialen und kulturellen Rahmenbedingungen anpasst. Ein Beispiel sind persönliche Berichte, die oft dazu dienten, die Erfahrung von Repression zu verarbeiten. Werke wie Nadežda Mandel'stams *Vospominanija* (Erinnerungen, 1970), Evgenija Ginzburgs *Krutoj maršrut* („Gratwanderung“, 1967) und Ol'ga Berggol'c' *Moj dnevnik* (Mein Tagebuch, 1980) veranschaulichen eindrücklich, wie autobiographisches Schreiben zur kritischen Auseinandersetzung mit der sowjetischen Realität genutzt wurde. Die Autorinnen verweben individuelle Erinnerungen mit einer Analyse der gesellschaftlichen und historischen Rahmenbedingungen, wodurch ihre Werke über die rein subjektive Dimension hinausweisen. Gerade in totalitären Kontexten erweist sich die Autobiographie als ein ambivalentes Genre: Einerseits ermöglicht sie eine persönliche Rekonstruktion der Vergangenheit, andererseits birgt sie das Risiko der Zensur und der Repression. Viele dieser autobiographischen Texte wurden daher erst in den 1980er Jahren veröffentlicht – eine Verzögerung, die sowohl die rigide Zensurpolitik des sowjetischen Regimes als auch die anhaltende Brisanz ihrer Inhalte widerspiegelt.

Mit der beginnenden Perestrojka und der Lockerung der ideologischen Kontrolle in der späten Sowjetzeit eröffnete sich die Möglichkeit, autobiographische Berichte über politische Repression, Lagerhaft und die alltäglichen Herausforderungen im Stalinismus öffentlich zu machen. Diese Entwicklung markierte einen Wendepunkt in der literarischen Aufarbeitung historischer Traumata und trug entscheidend dazu bei, lange verdrängte oder tabuisierte

.....

17 Schmid, *Ichentwürfe. Russische Autobiographien zwischen Avvakum und Gercen*. S. 396.

Themen ins kollektive Gedächtnis zurückzuführen. Die Autobiographie wurde damit nicht nur zu einem individuellen Akt des Widerstands, sondern auch zu einem zentralen Bestandteil der geschichtlichen Auseinandersetzung mit der sowjetischen Vergangenheit.

Der Zusammenbruch der Sowjetunion und die Aufhebung der Zensur führten zu einer fundamentalen Veränderung der literarischen Landschaft in Russland, indem die Publikation von Literatur nun nicht mehr durch staatliche Restriktionen begrenzt war. Stattdessen wurde der Buchmarkt in wachsendem Maße durch marktwirtschaftliche Kräfte bestimmt – insbesondere durch das Leseinteresse des Publikums, was zu einer regelrechten Flut autobiographischer Werke unterschiedlicher Qualität führte.¹⁸ Dieser Boom der russophonen Autobiographien spiegelte die neu gewonnene Freiheit wider und ermöglichte es vielen Autoren, ihre persönlichen Geschichten und Erfahrungen nun ohne staatliche Eingriffe zu veröffentlichen. Darüber hinaus entstand eine neue Form literarischen Ausdrucks, die den traditionellen Rahmen der Autobiographie überschritt. In den 1990er Jahren begannen zahlreiche Romane, biographische Elemente subtil in fiktionale Erzählungen einzuflechten, wodurch die Grenzen zwischen Fiktion und Autobiographie zunehmend verschwammen. Ein herausragendes Beispiel für diese Entwicklung sind die Werke von Michail Šiškin, darunter *Vzajtie Izmaila* („Die Eroberung von Ismail“, 1999), *Venerin Volos* („Venushaar“, 2005) und *Pis'movnik* („Briefsteller“, 2010). In diesen Romanen verwebt Šiškin autobiographische Erfahrungen – wie die Geburt seines Sohnes, das Scheitern seiner Ehe oder seine Arbeit als Übersetzer – auf subtile Weise mit der fiktionalen Handlung. Diese persönlichen Erfahrungen verschmelzen mit den fiktionalen Geschichten und verleihen Šiškins Werken eine tiefere, reflexive Dimension.¹⁹ Dies verdeutlicht, wie in der russophonen Literatur nach 1991 die Unterscheidung zwischen Fiktion und Autobiographie

18 Hoffmann, Tatjana, Anna Krier, and Sylvia Sasse. „Vorwort.“ In *Kommunismus autobiographisch*, herausgegeben von Tatjana Hoffmann, Anna Krier and Sylvia Sasse. (Kadmos, 2022), 7–18.

19 Siehe dazu Meinenberger, Alexander. „Michail Schischkin.“ In *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, herausgegeben von Sebastian Domsch, Annegret Heitmann, Irmela Hijiya-Kirschner, Thomas Klinkert, Barbara Winckler and Yvonne Pörzgen. (Text + Kritik, 2024), 1–16.

zunehmend fließend wird. Diese Entwicklung bereichert den literarischen Diskurs, indem sie neue Perspektiven auf persönliche und gesellschaftliche Identität eröffnet und die Auseinandersetzung mit der komplexen historischen Lage der postsowjetischen Gesellschaft vertieft.

Bevor die Autofiktion in der russophonen Literatur Fuß fassen konnte, nahm sie einen weiten Umweg über die westeuropäische und nordamerikanische Literaturlandschaft, wo sie inzwischen bereits eine lange Tradition besaß. Autoren wie Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Édouard Louis, Annie Ernaux – Literaturnobelpreisträgerin des Jahres 2022 für ihr autofiktionales Schreiben²⁰ – sowie Natascha Wodin und Karl Ove Knausgård gehören zu ihren prägenden Stimmen. Auf dem Buchmarkt dominierten zunächst Übersetzungen autofiktionaler Werke ausländischer Autoren. Erst ab der zweiten Hälfte der 2010er Jahre lässt sich eine verstärkte literarische Auseinandersetzung mit autofiktionalen Verfahren im russophonen Original feststellen – eine Entwicklung, die durch ein komplexes Zusammenspiel historischer, kultureller und poetologischer Faktoren begünstigt wurde.

Die lange Abwesenheit der Autofiktion in der russophonen Literaturtradition lässt sich vor allem durch die restriktiven Bedingungen der sowjetischen Kulturpolitik erklären, die autobiographische und subjektzentrierte Erzählweisen weitgehend unterdrückte. Erst mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion und dem Ende der Zensur eröffneten sich neue Möglichkeiten literarischer Selbstreflexion. Die Liberalisierung des Marktes brachte eine Welle kreativer Experimente mit sich, in der sich eine neue Generation von Autoren herausbildete, die verstärkt individuelle Erfahrungen und persönliche Narrative in den Mittelpunkt stellte. Dabei vollzog sich ein grundlegender Paradigmenwechsel: Anstelle heroischer Erzählungen über kollektive Ideale oder fiktive Heldengeschichten trat zunehmend das alltägliche Leben, die Auseinandersetzung mit inneren Konflikten und die Reflexion individueller Schicksale in den Vordergrund.

.....
20 Mit der Begründung „for the courage and clinical acuity with which she uncovers the roots, estrangements and collective restraints of personal memory“. „Annie Ernaux – Facts – 2022“. NobelPrize.org., 2022, letzter Zugriff am 11.03.2025, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/ernaux/facts/>.

In der zweiten Hälfte der 2010er Jahre erschienen literarische Werke, die sich durch eine bemerkenswerte emotionale und narratologische Struktur auszeichneten und sich zugleich einer eindeutigen Genrezuordnung entzogen. Vor diesem Hintergrund ist es wenig überraschend, dass Marija Stepanovas *Pamjati, pamjati* („Nach dem Gedächtnis“, 2017), das vielfach als erstes bedeutendes autofiktionales Werk in der zeitgenössischen russophonen Literatur gilt, auf Russisch unter der Genrebezeichnung *romans* (Romanze) veröffentlicht wurde. Die Bezeichnung verweist nicht nur auf die literarische Form, sondern lässt auch Assoziationen zum musikalischen Genre der russischen Romanze aufkommen, das eine zentrale Rolle in der Poetik des Werks spielt.

Die Romanze ist ein Genre der urbanen Folklore, erfüllt von der übermäßigen Schönheit der „Geheimnisse“, die in der spätsowjetischen Welt der „würdigen und lebhaften Bescheidenheit“ überflüssig zu sein schien. Unter einem liebevollen Blick wird diese Schönheit enthüllt, „alles reimt sich auf alles“, die scheinbare Niedrigkeit des Genres wird völlig unwichtig, und seine Bekanntheit (jeder kennt diese Romanzen, jeder hat sie gesungen) hebt paradoxerweise die Einzigartigkeit jedes Sängers hervor.²¹

Stepanovas autofiktionales Buch entzieht sich einer klaren Zuordnung zu klassischen Gattungen wie Roman oder Autobiographie. Vielmehr präsentiert sich das Werk als ein bewusst gestaltetes Kaleidoskop, das Dokumente, Briefe und familiäre Erinnerungen miteinander verflacht. Diese narrative Entscheidung unterstreicht nicht nur die Vielschichtigkeit und Ambivalenz des Textes, sondern verweist auch auf die grundsätzlichen Probleme, die mit der Einordnung solcher innovativen literarischen Formen verbunden sind. Stepanovas Buch exemplifiziert eine zentrale Entwicklung in der zeitgenössischen russophonen Literatur, die sich zunehmend von traditionellen Genregrenzen löst und stattdessen hybride, experimentelle Erzählstrukturen in den Vordergrund rückt.

.....

21 Oborin, Lev. „Pamjati pamjati“ Marii Stepanovoj. O čem na samom dele odna iz važnejših knig, napisannyh v 2017 godu na ruskom jazyke.“ Meduza, 2017, letzter Zugriff am 18.04.2025, <https://meduza.io/feature/2017/12/28/pamyati-pamyati-marii-stepanovoy-o-chem-na-samom-dele-odna-iz-vazhneyshih-knig-napisannyh-v-2017-godu-na-ruskom-jazyke>.

Das Buch wurde 2018 mit zwei der wichtigsten Literaturpreise Russlands geehrt: dem NOS-Preis und dem Bol'saja-kniga-Preis.

4 Neue Empfindsamkeit in der zeitgenössischen russophonen Literatur

Der Aufstieg autofiktionaler Werke in der zeitgenössischen russophonen Literatur lässt sich mit dem Konzept *novaja čuvstvitel'nost'* (Neue Empfindsamkeit) in Verbindung bringen. Diese literarische Strömung entwickelte sich insbesondere nach dem Zerfall der Sowjetunion und manifestierte sich zunächst in der Lyrik, bevor sie sich in der Prosa etablierte.²² Eine zentrale Rolle für die Entstehung der Neuen Empfindsamkeit spielten die Erfahrungen totalitärer Regime wie des Nationalsozialismus und des Kommunismus, deren ideologische Sprachpolitik zu einer Devaluierung emotionaler Ausdrucksformen führte.²³ In Reaktion darauf entwickelte sich eine literarische Praxis, die sich um die Wiederherstellung subjektiver Authentizität und individueller Emotionalität bemühte.

Dennoch waren bereits vor 1991 Forderungen nach einer emotionaleren und empathischeren Literatur in der sowjetischen Kulturszene erkennbar. Laut Ellen Rutten wurde die Diskussion über Aufrichtigkeit von zwei Kontexten geprägt.²⁴ Zum einen stellte der programmatische Artikel *Ob iskrennosti v literature* (Über Aufrichtigkeit in der Literatur, 1953) von Vladimir Pomerancev Aufrichtigkeit als Gegenentwurf zur sozialistischen Realismusästhetik dar, die durch stereotype Erzählmuster, Pathosmechanismen und eine industrialisierte Literaturproduktion gekennzeichnet war.²⁵ Pomerancev argumentiert, dass Literatur in der Sowjetunion weniger als eigenständige Kunstform existierte,

22 Vgl. Podlubnova, Julija. „K mame s nebritymi nogami: ‚novaja iskrennost‘ v epochu metamoderna.“ *Znamja*, no. 2 (2023). <https://znamlit.ru/publication.php?id=8573>.

23 Mikhail N. Epstein, Alexander A. Genis and Slobodanka Millicent Vladiv-Glover. *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*. (Berghahn Books, 2015).

24 Rutten, Ellen. *Sincerity after Communism. A Cultural History*. (Yale University Press, 2017). S. 78–122.

25 Ebd.

sondern vielmehr einem System untergeordnet war, das Kritik nicht als analytisches Instrument, sondern als Mittel der Sanktionierung einsetzte.²⁶ Der sozialistische Realismus war durch strenge normative Vorgaben charakterisiert, darunter das Gebot der revolutionären Entwicklung, die Darstellung optimistischer Helden sowie das Verbot pessimistischer Perspektiven.²⁷ Diese ideologische Regulierung führte dazu, dass literarische Werke an politische Dogmen angepasst werden mussten, wodurch ihre inhaltliche und ästhetische Vielfalt stark eingeschränkt wurde.²⁸ In diesem Zusammenhang betont Pomerancev, dass es der sowjetischen Literatur vor allem an einer authentischen Aufrichtigkeit mangelte.²⁹ Zum anderen wurde Aufrichtigkeit im spätsowjetischen Konzeptualismus als Abkehr von traditionellen Kunstformen und ihren etablierten emotionalen Codes verstanden.³⁰ Ein besonders aufschlussreiches Beispiel hierfür bietet Dmitrij Prigov. Er begnügte sich nicht mit einer bloßen Parodie literarischer Genres, sondern unternahm den Versuch, deren ursprünglichen Bedeutungsgehalt neu zu erschließen. Begriffe wie „Poesie“ oder „Prosa“ sollten nicht länger bloße formale Etiketten bleiben, sondern wieder mit Bedeutung und ästhetischer Erfahrung aufgeladen werden.³¹

Die Forderung nach Aufrichtigkeit, Authentizität und Empfindsamkeit ist keineswegs eine spezifische Errungenschaft der sowjetischen Kultur, sondern vielmehr Teil einer bereits früher einsetzenden Entwicklung innerhalb der russophonen Literaturtradition. Bereits gegen Mitte des 18. Jahrhunderts wurde der authentische Ausdruck individueller Emotionen zu einem zentralen Anliegen literarischer Texte, insbesondere im Kontext der sentimentalischen Strömung.³² Ein prominentes Beispiel dieser Tendenz ist Nikolaj Karamzins

26 Pomerancev, Vladimir. „Ob iskrennosti v literature.“ *Novyj mir*, no. 12 (1953): 218–45. S. 233–239.

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Ebd.

30 Rutten, *Sincerity after Communism. A Cultural History*. S. 78–122.

31 Markov, Aleksandr. „Iskrennost' po planu i ne po planu.“ *Znamja*, no. 7. (2022). <https://znamlit.ru/publication.php?id=8374>.

32 Kahn, Andrew, Mark Lipovetsky, Irina Reyfman, and Stephanie Sandler. *A History of Russian Literature*. (Oxford University Press, 2018). S. 303.

Novelle *Bednaja Liza* („Die arme Lisa“, 1792), die den emotionalen Gehalt literarischer Werke bewusst betont. Die berühmte Aussage „i krest’janki lju-bit’ umejut!“³³ verweist auf die Fähigkeit zur tiefen Empfindung unabhängig von sozialem Status. Darüber hinaus steuert Karamzin die Rezeption seiner Leserschaft gezielt, indem bereits der Titel der Novelle, *Bednaja Liza*, eine emotionale Vorprägung vornimmt. Auf diese Weise etabliert Karamzin einen literarischen Ansatz, der emotionale Beteiligung als zentrales Element der Rezeption fordert und eine tiefere Auseinandersetzung mit individuellen Gefühlen sowie sozialen Ungleichheiten ermöglicht.

Auch in der altrussischen Literatur finden sich Belege für den Ausdruck von Emotionen. Ein prominentes Beispiel ist das *Plač Jaroslavny* (Klagelied der Jaroslavna) aus dem *Slovo o polku Igoreve* („Igorlied“, 1185)³⁴. In dieser Klage äußert Jaroslavna tiefen Schmerz und Trauer über das Schicksal ihres Ehemannes, Fürst Igor, der in Gefangenschaft geraten ist. Die lyrische Gestaltung des Klagelieds verstärkt die emotionale Intensität des Textes, in dem Naturbilder wie Wind, Sonne und Fluss als metaphorische Vermittler ihrer Klage fungieren. Die Natur, an die sich Jaroslavna wendet, ist eine russische Natur, deren Mitgefühl sie in ihrer Verzweiflung sucht.³⁵ Damit wird das Klagelied der

33 „auch Bäuerinnen wissen zu lieben!“

Karamzin, Nikolaj „Bednaja Liza.“ In *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach. Tom pervyj. Pis'ma Russkogo Putešestvennika. Povesti*, herausgegeben von Pavel Berkov. (Chudožestvennaja literatura, 1964), 605–21. S. 607.

34 Das Igorlied wird traditionell der altrussischen Literatur zugeordnet, kann jedoch aufgrund seines Entstehungskontexts im Raum der Kyjiwer Rus' ebenso aus einer ukrainischen literaturhistorischen Perspektive beansprucht werden. Selbst wenn das *Igorlied* eine literarische Fiktion oder eine Schöpfung des 18. Jahrhunderts sein sollte, erscheint es dennoch gerechtfertigt, es als integralen Bestandteil der altrussischen Literatur zu betrachten. Diese Einordnung beruht nicht nur auf seiner stilistischen und thematischen Nähe zu mittelalterlichen Texten, sondern auch auf seiner Rezeption und kanonischen Verankerung innerhalb der russischen/russophonen Literaturgeschichte. Unabhängig von seinem tatsächlichen Entstehungskontext hat das *Igorlied* entscheidend zur Konstruktion einer nationalen literarischen Tradition beigetragen und wurde über Jahrhunderte hinweg als authentisches Zeugnis altrussischer Kultur rezipiert. Seine narrative Struktur, poetische Gestaltung und ideologische Funktion im Kontext der russischen Historiographie unterstreichen seinen Stellenwert als bedeutendes Werk frühmittelalterlicher Dichtung.

35 Lichačev, Dmitrij. *Slovo o polku Igoreve: Istoriko-literaturnyj očerk*. (Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR 1950). S. 98.

Jaroslavna nicht nur als individuelle Klage, sondern als eine universelle Volksklage inszeniert, die weit über das persönliche Schicksal der Protagonistin hinausweist.³⁶ Diese Darstellung individueller Gefühle innerhalb eines epischen Kontextes verdeutlicht, dass Emotionalität nicht erst mit der sentimentalischen Literatur des 18. Jahrhunderts in die russische Literatur Einzug hielt, sondern bereits in frühmittelalterlichen Texten eine zentrale Rolle spielte.

Nach Prigovs Proklamation eines Paradigmenwechsels hin zu einer „neuen Aufrichtigkeit“ in der russophonen Literatur kam es in den 1980er und 1990er Jahren zu einer Etablierung einer neosentimentalen Strömung. Diese neosentimentale Ästhetik der post-postmodernen russophonen Literatur zeichnet sich durch „die bewusste Auflösung der Grenze zwischen Authentizität und Zitathaftigkeit“ aus.³⁷ Sie basiert „nicht auf einem simplen Gegensatz zwischen persönlicher Aufrichtigkeit und intertextuellem Zitieren, sondern vielmehr auf einem komplexen Zusammenspiel dieser beiden Elemente“.³⁸ In diesem literarischen Modus „erscheinen aufrichtige Aussagen häufig als kunstvolle Nachahmungen, während vertraute oder konventionelle Zitate die emotionale Intensität eines persönlichen Bekenntnisses annehmen können“.³⁹ Diese ästhetische Strategie untergräbt die traditionelle Dichotomie zwischen Originalität und Inszenierung und reflektiert gleichzeitig die literarischen und kulturellen Transformationen der postsowjetischen Ära. Anstatt eine Rückkehr zu einer vermeintlich „reinen“ Aufrichtigkeit zu fordern, inszeniert die neosentimentale Ästhetik eine Spannung zwischen Authentizität und Konstruktion, die das Verhältnis zwischen Subjektivität und literarischer Form auf neue Weise verhandelt, die in enger Verbindung mit dem Metamodernismus steht.

Der Begriff für diese Entwicklung wurde von Timotheus Vermeulen und Robin van den Akker geprägt, wobei sie die kulturellen und literarischen Implikationen dieses Wandels hervorheben.⁴⁰ Der Metamodernismus zeichnet sich

.....
36 Ebd.

37 Ёпштейн, Михаил. „О новой sentimental'ности.“ *Strelec* 2, no. 78 (1996): 223–31. S. 227.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Vermeulen, Timotheus, and Robin van den Akker. „Notes on metamodernism.“ *Journal of Aesthetics & Culture* 2, no. 1 (2010/01/01 2010): 56–77. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>.

durch eine Reihe zentraler Merkmale aus, die eine grundlegende Veränderung in der Art und Weise widerspiegeln, wie Sprache, Identität und Subjektivität in der Literatur behandelt werden. Veronika Serbinskaja hebt vier zentrale Merkmale der metamodernen Literatur hervor. Erstens wird in der Metamoderne der Sprache eine zentrale Rolle zugeschrieben, da sie nicht nur als Erzählmedium dient, sondern auch als Instrument zur Identitätsbildung des Erzählers.⁴¹ Die Sprache reflektiert die komplexen Wechselwirkungen zwischen den Lebensumständen des Individuums, den narrativen Perspektiven und den subjektiven Erfahrungen des Erzählers, und diese Fokussierung auf die Sprache als Form der Selbstinszenierung und -wahrnehmung geht mit einem erneuten Interesse am Psychologismus einher.⁴² Zweitens rückt der Mensch mit seinen inneren Konflikten, Emotionen und subjektiven Erlebnissen wieder in den Mittelpunkt der literarischen Darstellung, wobei er als ein dynamisches und komplexes Subjekt gezeigt wird, das mit den Herausforderungen einer zunehmend fragmentierten Welt konfrontiert ist. Dies führt zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit den psychischen Dimensionen des Individuums und der emotionalen Tiefe der narrativen Figuren.⁴³ Drittens ist die Verwendung der „Postironie“ ein Schlüsselement der metamodernen Literatur, die ironische Techniken nicht nur als kritische Haltung verwendet, sondern auch als Mittel zur Schaffung neuer Bedeutungen und zur Auseinandersetzung mit den widersprüchlichen Wahrheiten der Gegenwart.⁴⁴ Postironie erlaubt eine vielschichtige Wahrnehmung von Realität und Fiktion, in der Ironie nicht als bloßer Spott, sondern als eine ambivalente Haltung zwischen Skepsis und ernsthafter Auseinandersetzung eingesetzt wird.⁴⁵ In dieser Hinsicht ist der Metamodernismus von einer stärkeren Betonung der Subjektivität geprägt, wobei die Erzählung nicht länger in ironischen Distanzen verharret, sondern

.....
41 Serbinskaja, Veronika. „Na puti k literature metamodernizma.“ *Metamodern – Žurnal o metamodernizme*, 2017, letzter Zugriff am 18.04.2025, <https://metamodernizm.ru/literature-metamodernism/>.

42 Ebd.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Ebd.

die Erfahrungen des Erzählers als eine Möglichkeit zur Wahrheitsfindung ernstnimmt. Viertens ermöglicht es die mehrdimensionale Narration, komplexe narrative Strukturen zu entwickeln, die verschiedene Perspektiven, zeitliche Ebenen und Handlungsebenen miteinander verweben.⁴⁶ Diese narrative Technik führt zu einer nicht-linearen Erzählweise, die dem Leser eine aktive Rolle im Interpretationsprozess zuschreibt und so die Wahrnehmung von Realität und Wahrheit in der Literatur hinterfragt. Sie betont die Vielschichtigkeit menschlicher Erfahrungen und die Fluidität von Identität und Geschichte.⁴⁷ Im Großen und Ganzen sind diese Merkmale als wesentliche Bestandteile einer literarischen Bewegung zu betrachten, die sich von der Moderne und der Postmoderne abhebt, indem sie eine innovative Auseinandersetzung mit der Komplexität und Mehrdimensionalität der menschlichen Existenz sowie der Welt im Allgemeinen bietet.

In dieser Perspektive stellt die neosentimentale Ästhetik nicht nur eine Reaktion auf die postmoderne Überbetonung der Relativität dar, sondern auch eine bewusste Neubewertung der Möglichkeiten der emotionalen und ästhetischen Ausdruckskraft. Sie übernimmt das postmoderne Spiel mit Zitaten und Referenzen, überwindet jedoch die bloße Selbstbezüglichkeit und Ironie, indem sie die Ambivalenz zwischen Authentizität und Konstruiertheit als zentralen ästhetischen und philosophischen Mechanismus inszeniert. In diesem Kontext wird die literarische Form nicht mehr als ein rein strukturelles Spiel, sondern als ein Feld verstanden, auf dem die Komplexität der menschlichen Erfahrung in all ihrer Widersprüchlichkeit und Dynamik verhandelt wird.

5 **Drei Erzählmuster: Genealogie, Trauma und Fremdheit**

Die Entwicklung der russophonen Literatur von sozialistischem Realismus über den Neosentimentalismus bis hin zum Metamodernismus bildet den konzeptionellen und ästhetischen Rahmen für die Herausbildung der Auto-

.....
46 Ebd.

47 Ebd.

fiktion als eigenständige literarische Praxis. Die schrittweise Auflösung traditioneller Gattungsgrenzen und die zunehmende Reflexivität im Umgang mit Authentizität und Subjektivität führten zu einer Neubewertung literarischer Darstellungsweisen, die sich insbesondere in der Verbreitung autofiktionaler Texte manifestiert.

Während der sozialistische Realismus mit seinem Anspruch auf eine ideologisch geprägte Darstellung gesellschaftlicher Wirklichkeit auf eine kollektive Geschichts- und Identitätskonstruktion abzielte, verlegte der Neosentimentalismus den Fokus auf das Individuum und dessen subjektive Perspektive. Diese Tendenz führte zu einer bewussten Inszenierung persönlicher Erlebnisse, die Authentizität und Fiktion in ein spannungsreiches Verhältnis setzte. Der Übergang zum Metamodernismus verstärkte diesen Wandel, indem er postmoderne Ironie und intertextuelle Spielarten nicht negierte, sondern sie mit einer neuen Sensibilität für Emotionalität, Subjektivität und Wahrhaftigkeit verband. In diesem Kontext erlangte die Autofiktion besondere Bedeutung als ein hybrides Erzählverfahren, das die Wechselwirkung zwischen individueller Erfahrung und narrativer Konstruktion reflektiert und dabei etablierte Vorstellungen von Autorschaft, Wahrheit und Identität hinterfragt.

In den vergangenen zehn Jahren ist eine signifikante Verbreitung der autofiktionalen Literatur in Russland festzustellen. Die Vielzahl veröffentlichter Werke unterschiedlichster Qualität hat den Eindruck entstehen lassen, dass die Autofiktion das dominierende Genre geworden ist. Diese Wahrnehmung wird verstärkt durch die Entstehung von Verlagshäusern, die sich fast ausschließlich autofiktionalen Texten widmen wie z. B. „No Kidding Press“ oder „Est’ smysl“ (Es gibt einen Sinn), sowie durch die Popularität von Schreibkursen zu diesem Thema wie z. B. „Avtofiksň: kak pisat’ o sebe sovremennym jazykom“ (Autofiktion: Wie schreibt man über sich in einer zeitgenössischen Sprache) oder „Pisatel’skaja laboratorija ‚Avtofiksň“ (Schreiblaboratorium „Autofiktion“). Es wurde eine kritische Stimme laut, die eine Übersättigung des Marktes beklagt und die Forderung nach einer Reduktion der Produktion autofiktionaler Werke äußert.⁴⁸

.....
48 Kuprijanov, Boris. „Počemu avtofiksň ne nužen.“ Gor’kij, 2022, letzter Zugriff am 13.3.2025.

Trotz der verstärkten Präsenz autofiktionaler Erzählweisen bleibt jedoch die klassische Romanform weiterhin prägend für den Buchmarkt Russlands.⁴⁹ Die Dominanz traditioneller Erzählstrukturen zeigt, dass die Autofiktion zwar eine bedeutende, aber keineswegs exklusive Rolle im aktuellen Literaturbetrieb spielt. Dennoch hat sich die Autofiktion in der russophonen Gegenwartsliteratur etabliert und stellt eine wichtige Facette der literarischen Entwicklung dar. Bemerkenswert ist, dass diese literarische Dynamik trotz der zunehmenden staatlichen Repression fortbesteht. Diese äußert sich unter anderem in der Einschränkung der Meinungsfreiheit, der Zensur unbequemer Themen sowie in der strafrechtlichen Verfolgung kritischer Stimmen im kulturellen Sektor. Die russophone Literaturlandschaft bleibt lebendig und entwickelt sich weiter, indem sie neue narrative Formen integriert und reflektiert. Die anhaltende Produktion autofiktionaler Werke sowie ihre institutionelle Verankerung in Verlagen und literarischen Ausbildungsprogrammen ermöglichen eine weiterführende Analyse der veröffentlichten Texte und ihrer spezifischen ästhetischen und thematischen Merkmale. Vor diesem Hintergrund erweist es sich als erforderlich, die Stellung der Autofiktion im russophonen Literaturbetrieb einer kritischen Analyse zu unterziehen und ihre zentralen narrativen Formierungsweisen systematisch zu untersuchen.

Hinsichtlich der Erzählmuster ist festzustellen, dass die russophone autofiktionale Literatur eine Vielzahl neuer Erzählformen hervorgebracht hat, die sich insbesondere durch die enge Verbindung von persönlicher Erfahrung und literarischer Konstruktion auszeichnen. Es lassen sich drei zentrale narrative Ansätze identifizieren, die sich sowohl thematisch als auch formal deutlich voneinander unterscheiden: die Auseinandersetzung mit familiärer Herkunft, die Verarbeitung von Trauma sowie die Reflexion über Erfahrungen von Fremdheit. Diese Erzählmuster dienen nicht allein der Darstellung individueller Biografien, sondern ermöglichen zugleich eine literarische Auseinandersetzung mit übergreifenden gesellschaftlichen, historischen und kulturellen Prozessen.

.....
 49 Stogova, Evgenija. „Prodaži Rossijskich ljubovnych romanov vyrosli počti na 40 %.“ RBK, 2024, letzter Zugriff am 14.3.2025, https://www.rbc.ru/technology_and_media/12/10/2024/670921c89a7947f9e605cae2.

6 Genealogie

Das erste Erzählmuster lässt sich als genealogische Auseinandersetzung mit familiärer Herkunft charakterisieren. Im Fokus dieses Musters steht die (Re) Konstruktion der eigenen Familiengeschichte, die häufig als Mittel zur Reflexion über Fragen von Herkunft, Zugehörigkeit und Identität eingesetzt wird. Dabei verarbeiten die Texte nicht nur individuelle Erinnerungen, sondern reflektieren auch transgenerationale Traumata und Erfahrungen, die durch familiäre Erzählungen und kulturelle Narrative vermittelt werden. Hier wird der familiäre Raum nicht nur als privater, sondern auch als politischer Ort begriffen, wo gesellschaftliche Umbrüche und historische Entwicklungen ihre Spuren hinterlassen. In diesem Erzählmuster spielen Fragen der Identitätsbildung eine zentrale Rolle, da autobiographische Elemente genutzt werden, um familiäre Konstellationen, Traditionslinien und deren Auswirkungen auf die individuelle Selbstwahrnehmung zu beleuchten. Diese narrative Auseinandersetzung ist eng mit den Konzepten des kulturellen Gedächtnisses⁵⁰ und des Postgedächtnisses⁵¹ verknüpft.

Charakteristisch für dieses Erzählmuster ist ein hoher Grad an Faktualität, der sich in der detaillierten Rekonstruktion familiärer Geschichte manifestiert. Elemente wie Geburtsdaten, -orte, archivalische Dokumente oder Gespräche mit Verwandten werden mit dokumentarischer Präzision in die narrative Struktur integriert. Dennoch lässt sich ein deutliches Spannungsverhältnis zwischen dokumentarischer Genauigkeit und fiktionaler Überformung erkennen. Während einige Autoren durch sorgfältige Recherchen eine möglichst authentische Darstellung der familialen Vergangenheit anstreben, greifen andere gezielt auf literarische Fiktion zurück, um Leerstellen in der familiären Überlieferung imaginativ zu füllen. Dieses Oszillieren zwischen Fakt und Fiktion verweist nicht nur auf epistemologische Fragen nach der Darstellbarkeit

.....

50 Assmann, Jan. „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität.“ In *Kultur und Gedächtnis*, herausgegeben von Jan Assmann and Tonio Hölscher. (Suhrkamp, 1988), 9–19; Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. (Beck, 2006).

51 Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. (Columbia University Press, 2012).

von Erinnerung und Geschichte, sondern eröffnet zugleich narrative Spielräume, in denen individuelle und kollektive Vergangenheiten neu konfiguriert werden können. Indem subjektive und kollektive Erinnerungsperspektiven miteinander in Dialog gesetzt werden, werden nicht nur individuelle Schicksale rekonstruiert, sondern auch die gesellschaftlichen Bedingungen sichtbar gemacht, die das Leben der handelnden Personen geprägt haben.

Maria Stepanovas Buch *Pamjati, pamjati* und Aleksandr Stesins Roman *Rassejanie* (Zerstreuung, 2024) sind paradigmatische Beispiele für die genealogische Erzählstrategie in der russophonen Autofiktion. Beide Werke setzen sich intensiv mit der Rekonstruktion familialer Vergangenheit auseinander und verhandeln damit nicht nur individuelle Identitätsfragen, sondern auch kollektive Erinnerungskulturen und deren mediale Überlieferungsformen. Beide Autoren verfolgen das Ziel, die Geschichte ihrer Familien zu bewahren und über Generationen hinweg weiterzuerzählen. Dabei erfolgt die (Re-) Konstruktion nicht als lineare Nacherzählung bereits dokumentierter Familienchroniken, sondern als eine fragmentarische Zusammensetzung aus persönlichen Dokumenten wie Briefen, Fotografien und anderen materiellen Spuren, die von verstorbenen Angehörigen hinterlassen wurden. Der narrative Fokus dieser Werke liegt nicht primär auf der kohärenten Darstellung einer bestehenden Familiengeschichte, sondern auf dem Prozess ihrer methodischen Wiederherstellung. In diesem detektivischen Zugang wird die Vergangenheit nicht als abgeschlossene Entität präsentiert, sondern als ein vielschichtiges, oft lückenhaftes Geflecht, das erst durch die aktive Spurensuche des Autors sichtbar wird. Dabei wird die genealogische Erkundung untrennbar mit einer räumlichen Dimension verknüpft: Die rekonstruierten Biografien führen durch geographische Räume, die von Migration, Vertreibung und historischen Traumata geprägt sind. Auf diese Weise wird die individuelle Familiengeschichte nicht isoliert betrachtet, sondern stets in größere gesellschaftliche und politische Kontexte eingebettet. Durch diese literarische Strategie wird die Erinnerung nicht nur als persönlicher, sondern auch als kollektiver und kultureller Prozess reflektiert. Die Spurensuche, die sich in Stepanovas und Stesins Werken vollzieht, ist somit nicht nur eine Rekonstruktion familiärer Narrative, sondern auch ein Versuch, den Bruchlinien der Geschichte nachzuspüren und eine symbolische Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen.

7 Trauma

Das zweite Erzählmuster könnte man als literarische Verarbeitung von Trauma bezeichnen. Es fokussiert auf die narrative Verarbeitung schmerzhafter und oftmals unaussprechlicher Erfahrungen. Thematisch stehen häusliche und sexualisierte Gewalt, Krankheit, Invalidität sowie der Verlust nahestehender Personen im Mittelpunkt dieser Texte. Dabei wird Trauma nicht nur als individuelles Schicksal verhandelt, sondern auch als gesellschaftliches und kulturelles Phänomen reflektiert, das persönliche und kollektive Erinnerung miteinander verknüpft. Die literarische Auseinandersetzung mit Trauma wird maßgeblich durch die Sprache geprägt, die in diesem Kontext eine zentrale Rolle spielt. Die Erzählweise zeichnet sich durch eine realistische und schonungslose Darstellung traumatischer Erlebnisse aus, wobei sie gleichzeitig gesellschaftliche Mechanismen des Verschweigens und der Verleugnung reflektiert.

Charakteristisch für dieses Erzählmuster ist ein ambivalentes Verhältnis zur Faktualität. Die in den Texten dargestellten Ereignisse und Erinnerungen entziehen sich zumeist einer eindeutigen empirischen Verifizierbarkeit. Solange die Autoren bestimmte Details nicht in paratextuellen Kontexten – etwa in Interviews oder Essays – explizit bestätigen oder relativieren, verbleibt die faktuale Dimension der Texte im Schwebezustand zwischen autobiographischer Authentizität und literarischer Fiktionalisierung. Indem Autoren autobiographische Elemente mit fiktionalen Verfahren verbinden, entstehen Texte, die einerseits die Mechanismen der Traumatisierung sichtbar machen und andererseits das Schreiben selbst als Form der Bewältigung und Selbstermächtigung begreifen. In diesem narrativen Rahmen verschwimmen die Grenzen zwischen Autor, Erzähler und Protagonist zunehmend, wodurch das Schreiben selbst zu einem performativen Akt der Selbstvergewisserung und -heilung wird. Das autofiktionale Erzählen fungiert dabei nicht nur als Mittel zur individuellen Traumabewältigung, sondern ermöglicht zugleich eine Einbettung des Erlebten in einen breiteren gesellschaftlichen und kulturellen Kontext. Die Autoren dieser literarischen Praxis lassen sich als „verwundete Erzähler“ begreifen. Sie artikulieren ihre Erfahrungen nicht in der Distanz fiktionaler Maskierung, sondern aus der Position einer durch Schmerz, Verlust und Gewalt gezeich-

neten Subjektivität heraus.⁵² Ihre Texte eröffnen einen literarischen Raum, in dem individuelle und kollektive Erfahrungen von Verletzlichkeit, Trauma und Erinnerung verhandelt werden. Darüber hinaus leisten sie einen bedeutenden Beitrag zur Formierung eines feministischen Diskurses, der die strukturellen Voraussetzungen und sozialen Machtverhältnisse, in denen diese Erfahrungen verankert sind, kritisch reflektiert.

Ein zentrales Motiv innerhalb dieses Erzählmusters ist die Körperlichkeit, die eng mit den thematischen und ästhetischen Transformationen der russophonen Literatur der letzten Jahrzehnte verknüpft ist. Der Aufstieg der Autofiktion hat dazu beigetragen, literarische Konventionen und gesellschaftliche Tabus in Bezug auf die Darstellung des Körpers neu zu verhandeln. Während in früheren literarischen Werken der Körper häufig als symbolisches Medium zur Vermittlung abstrakter Konzepte oder ideologischer Konstruktionen fungierte, rückt die gegenwärtige Literatur die individuelle Verkörperung von Schmerz, Trauma und Krankheit in den Vordergrund.⁵³ Die explizite Thematisierung körperlicher Erfahrungen stellt dabei eine bewusste Abkehr von traditionellen Darstellungsweisen dar und verweist auf tiefgreifende kulturelle sowie ästhetische Verschiebungen, die das Verhältnis von Körper, Identität und literarischer Repräsentation neu ausloten. In autofiktionalen Texten fungiert der leidende oder verletzte Körper als Speicher traumatischer Erfahrungen und als Medium der Erinnerung. Krankheit, körperliche Versehrtheit und psychisches Leiden werden nicht nur als individuelle Erfahrungen dargestellt, sondern auch als gesellschaftliche Phänomene verhandelt, die Machtstrukturen, Diskurse der Verletzlichkeit und Vorstellungen von Heilung reflektieren. Die literarische Auseinandersetzung mit dem Körper wird dabei zu einem zentralen Bestandteil der narrativen Traumabewältigung. Darüber hinaus setzt das Trauma-Erzählmuster individuelle Traumata in Bezug zu kollektiven historischen und politischen Erfahrungen. Viele dieser Texte verknüpfen persönliche Schicksale mit systemischer Gewalt, politischer Repression oder intergenerationellen Be-

.....
52 Frank, Arthur W. *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*. (The University of Chicago Press, 2013).

53 Jusupova, Adel. „Krov', selfcharm, poterja, ljubov.“ Gor'kij, 2024, letzter Zugriff am 14.3.2025, <https://gorky.media/reviews/krov-selfharm-poterya-lyubov/>.

lastungen und betten individuelle Erfahrungen in einen umfassenderen gesellschaftlichen Kontext ein. Dadurch wird deutlich, dass Trauma nicht isoliert betrachtet werden kann, sondern stets in einem Geflecht aus sozialen, kulturellen und politischen Zusammenhängen steht.

Besonders deutlich wird diese Entwicklung in den Werken von Autorinnen wie Natalija Meščaninova *Rasskazy* (Erzählungen, 2017), *Odin malen'kij nočnoj sekret* (Ein kleines nächtliches Geheimnis, 2024), Anna Starobinec *Posmotri nach nego* (Schau ihn dir an, 2017), Oksana Vasjakina *Rana* („Wunde“, 2021), *Step'* („Steppe“, 2022), *Roza* (Rose, 2023) und Egana Džabbarova *Ruki ženščin moej sem'i byli ne dlja pis'ma* (Die Hände von Frauen in meiner Familie waren nicht fürs Schreiben bestimmt, 2023). Meščaninova setzt sich mit der Erfahrung sexualisierter Gewalt an einem Mädchen durch den Stiefvater auseinander und rückt dabei insbesondere die ambivalente Rolle der Mutter in den Fokus. Deren Verdrängung und emotional abhängige Beziehung zum Täter eröffnen einen narrativen Raum, in dem gesellschaftliche Tabus, familiäre Machtverhältnisse und Mechanismen der Verleugnung verhandelt werden. Eine vergleichbare diskursive Öffnung vollzieht Starobinec, die einen medizinisch indizierten Schwangerschaftsabbruch thematisiert – ein Sujet, das in der russländischen Öffentlichkeit nach wie vor weitgehend tabuisiert ist.

Vasjakina wiederum widmet sich in ihrer Trilogie der Erfahrung von Krankheit, Tod und Trauer. Sie verarbeitet den Verlust ihrer Mutter, ihres Vaters und ihrer Tante und verbindet dabei autofiktionale, autobiographische und essayistische Elemente zu einer vielschichtigen Reflexion über Körperlichkeit, Verlust und Erinnerung. Vasjakinas Werke markieren einen zentralen Beitrag zur Etablierung der Autofiktion im russophonen Literaturraum; insbesondere *Rana* wurde 2021 mit dem renommierten NOS-Preis ausgezeichnet. Ihre Texte eröffnen neue narrative Perspektiven auf kollektive und individuelle Trauerprozesse und verhandeln zugleich grundlegende Fragen von Identitätsbildung, Geschlechterverhältnissen und struktureller Gewalt.⁵⁴ Die Trilogie

.....
54 Siehe dazu Alexander Meienberger (im Druck). „Krankheitsnarrative in Oksana Vasjakinas Trilogie *Rana*, *Step'* und *Roza*.“ In *Schweizerische Beiträge zum XVII. Internationalen Slavistenkongress. Slavica Helvetica Band 88*, herausgegeben von Ekaterina Velmezova. (Peter Lang, 2025).

lässt sich als poetologischen Reflexionsraum verstehen, in dem der Schreibprozess selbst als Medium der Trauerarbeit fungiert.

Auch Džabbarova setzt sich in ihrem Schreiben mit gesellschaftlichen Ausschlussmechanismen auseinander, wobei sie Fragen von Körperlichkeit, Krankheit und genealogischer Herkunft miteinander verschränkt. In *Ruki ženščin moej sem'i byli ne dlja pis'ma* verarbeitet sie ihre eigene Erkrankung an Muskeldystonie – einem Syndrom schmerzhafter Muskelkrämpfe – als literarische Metapher für fragmentierte Identität und Selbstsuche. Die narrative Struktur des Textes folgt einer Anatomie des Körpers: Kapitel zu einzelnen Körperteilen – wie Augenbrauen, Zunge oder Bauch – verbinden individuelle Erinnerungen mit kollektiven Erfahrungen, insbesondere jenen von weiblichen Vorfahren aus Aserbaidschan und Georgien. Džabbarova macht so den Körper zum Träger kultureller, historischer und familiärer Narrative.

Diese Autorinnen tragen wesentlich zur Transformation der russophonen Literatur bei, indem sie neue Themenkomplexe erschließen und gesellschaftliche Debatten literarisch verhandeln. Ihre Werke markieren einen Paradigmenwechsel, der es ermöglicht, vormals tabuisierten Erfahrungen erzählerischen Ausdruck zu verleihen und sie einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

8 Fremdheit

Ein drittes Erzählmuster thematisiert die Auseinandersetzung mit Fremdheit und der eigenen Verortung in einem neuen kulturellen Umfeld. Dieses Muster findet sich besonders in Werken, die Migration, Exil oder das Leben in einer fremden Gesellschaft thematisieren und die damit verbundenen interkulturellen Anpassungsprozesse, Identitätskonflikte und sozialen Dynamiken reflektieren. Ein wesentliches Merkmal des Erzählmusters ist die narrative Bewegung zwischen Innen- und Außenperspektive: Autoren schildern nicht nur die äußeren Veränderungen, die mit dem Leben in einer neuen Umgebung einhergehen, sondern auch die inneren Prozesse der Selbstreflexion und Identitätsneuaushandlung. Die Begegnung mit dem Anderen wird dabei nicht nur als Konfrontation mit einer unbekannten kulturellen Realität dargestellt,

sondern auch als Katalysator für eine kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft, den damit verbundenen Prägungen und der Notwendigkeit einer neuen Selbstverortung.

Hinsichtlich des Grades an Fiktionalisierung lässt sich keine eindeutige Feststellung treffen. Es bleibt oftmals unklar, inwieweit die geschilderten Erlebnisse auf tatsächlichen Begebenheiten beruhen oder fiktional überformt wurden. Während das erste Erzählmuster durch einen hohen Grad an Faktualität gekennzeichnet ist, nimmt der dokumentarische Anspruch im zweiten Muster deutlich ab und ist im dritten nahezu vollständig aufgehoben. Diese Erzählform manifestiert sich häufig in reflektiven Essays und Reiseberichten, die weniger als bloße Dokumentationen des Fremden fungieren, sondern vielmehr als Räume der Selbstbefragung und der Erprobung alternativer Formen autobiographischer Selbstinszenierung. Durch die Darstellung der eigenen Position im Spannungsfeld zwischen kultureller Fremdheit und sozialer Zugehörigkeit werden neue narrative Formen entwickelt, die traditionelle Konzepte von Identität und Zugehörigkeit hinterfragen. Das Fremdheit-Erzählmuster ermöglicht es somit, Migrationserfahrungen nicht nur als individuelle Erlebnisse, sondern auch als Teil umfassender gesellschaftlicher und historischer Prozesse darzustellen, wodurch sich persönliche Narrative mit übergeordneten kulturellen und politischen Diskursen verflechten.

Einen bedeutenden Beitrag zu diesem Muster der Auseinandersetzung liefern zum einen Aleksandr Stesin mit seinen Büchern *N'ju-jorskij obchod* (New Yorker Visite, 2017), für das er im selben Jahr mit dem NOS-Preis ausgezeichnet wurde, *Afrikanskaja kniga* (Das afrikanische Buch, 2020) und *Aziatskaja kniga* (Das asiatische Buch, 2024), zum anderen Marija Stepanova mit ihrem jüngsten Werk *Fokus* („Absprung“, 2024). In seinen Texten reflektiert Stesin seine Erfahrungen als Arzt und Migrant in verschiedenen Weltregionen und verbindet autobiographische Erzählstrategien mit dokumentarischen Elementen. Aus der Perspektive eines Erstgenerationsmigranten beleuchtet er soziale, kulturelle und institutionelle Dynamiken der Gesundheitssysteme, wobei die Beziehung zwischen Medizin, Migration und Gesellschaft in den Mittelpunkt rückt. Seine Texte eröffnen nicht nur kritische Einsichten in strukturelle Herausforderungen von Integration und medizinischer Versorgung, sondern bieten zugleich differenzierte Reflexionen über transkulturelle Begegnungen und

globale medizinische Praktiken. Stesin entwickelt eine hybride Erzählform, die persönliche Erfahrungen mit ethnografischen Beobachtungen verknüpft und dadurch eine vielschichtige Perspektive auf kulturelle Fremdheit und Selbstverortung eröffnet. Seine Werke lassen sich daher als literarische Beiträge zu einem globalisierten Verständnis von Identität, Gesundheit und Zugehörigkeit lesen.

Stepanova bietet eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Erfahrung der Migration. Die Autorin thematisiert die erzwungene Emigration, die als Folge der politischen Entwicklungen in Russland nach 2022 entstand. Zusammen mit anderen russophonen Autoren unterzeichnete Stepanova den „Internationalen Appell der Schriftsteller gegen den Krieg für alle, die Russisch sprechen“.⁵⁵ Zudem wurde ihr Internetmedium *Colta.ru* am 11. März 2022 in Russland blockiert. In *Fokus* reflektiert Stepanova mit melancholischer Ironie die Bemühungen ihrer Protagonistin, sich in der Emigration ein Gefühl von Vertrautheit und Routine zu bewahren. Während der Protagonist von Stesin souverän auftritt und sich in jeder Umgebung der Welt sicher fühlt, bleibt die Protagonistin Stepanovas in einem Zustand der Unsicherheit über ihre eigene Position in der neuen Umgebung. Sie sucht Halt in alltäglichen, scheinbar unbedeutenden Objekten, um sich in der veränderten Lebensrealität zu orientieren. Zentral für sie bleibt die Überzeugung, keinen festen Platz in dieser neuen Existenz zu besitzen. Diese fundamentale Desorientierung angesichts einer potenziell wenig einladenden Welt manifestiert sich nicht nur inhaltlich, sondern ist auch stilistisch spürbar und klingt in der Struktur sowie den Zwischentönen des Textes an.

9 Zusammenfassung und Ausblick

Die zeitgenössische russophone Literatur zeichnet sich durch ein zunehmendes Interesse autofiktionaler Schreibweisen aus, die persönliche Erfahrungen

.....
 55 „Международное обращение писателей по поводу войны – к тем, кто говорит на русском языке“. Meduza, 2022, letzter Zugriff am 18.04.2025, <https://meduza.io/feature/2022/03/05/mezhdunarodnoe-obraschenie-pisateley-po-povodu-voyny-k-tem-kto-govorit-na-russkom-yazyke>.

mit gesellschaftlichen Problemlagen auf komplexe Weise verknüpfen. Autofiktion fungiert dabei nicht nur als literarisches Mittel zur Bearbeitung individueller Traumata, sondern auch als kritische Artikulationsform innerhalb des öffentlichen Diskurses. Besonders zentrale Themen wie politische Repression, geschlechtsspezifische, sexualisierte und familiäre Gewalt, medizinische Vernachlässigung sowie Migrations- und Exilerfahrungen werden im Rahmen autofiktionaler Texte verhandelt. Dabei lassen sich drei prägnante narrative Strategien identifizieren: die genealogische Auseinandersetzung mit familiärer Herkunft, die literarische Verarbeitung von Trauma und Krankheit sowie die Reflexion über Erfahrungen von Fremdheit. Diese unterschiedlichen Zugänge verdeutlichen die thematische Vielfalt der russophonen Autofiktion und unterstreichen ihre narrative wie ästhetische Wandlungsfähigkeit.

Im diachronen Vergleich mit früheren Formen autobiographischen Schreibens lässt sich ein signifikanter Wandel feststellen: Während im 19. Jahrhundert die klassische Autobiographie vorherrschte, die sich durch eine relative Kohärenz von Fakt und Fiktion auszeichnete, begann das 20. Jahrhundert, die Grenzen dieses Genres sukzessive zu verschieben. Die autobiographische Praxis wurde zunehmend literarisiert und experimenteller gestaltet. Im 21. Jahrhundert hat sich dieser Transformationsprozess weiter intensiviert: Die Autobiographie ist in weiten Teilen fiktionalisiert, wobei die Bezeichnung Autofiktion diesen Wandel markiert und zugleich produktiv macht.

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen ist davon auszugehen, dass sich die Autofiktion als diskursprägende Form in der russophonen literarischen Landschaft langfristig etablieren wird. Eine scharfe Trennung im Bereich des autobiografischen Erzählens zwischen autobiographischem und fiktionalem Erzählen erscheint kaum mehr möglich oder sinnvoll. Vielmehr lässt sich Autofiktion heute als ein fluides und zugleich politisch wirkmächtiges Erzählinstrument begreifen, welches es erlaubt, individuelle Subjektpositionen in Beziehung zu kollektiven Erfahrungen und strukturellen Machtverhältnissen zu setzen. Die fortschreitende Durchlässigkeit der Grenze zwischen Fakt und Fiktion dürfte auch in Zukunft prägend für die literarische Auseinandersetzung mit dem Selbst, der Gesellschaft und der Geschichte bleiben.