

Alexander Meienberger (Universität St. Gallen)

Krankheitsnarrative in Oksana Vasjakinas Trilogie *Rana*, *Step'* und *Roza*

Abstract:

This study deals with the representation and treatment of various illnesses in contemporary Russian literature. Oksana Vasjakina's trilogy is analyzed in detail to identify and interpret the narratives within it that deal with various forms of illness. The analysis is based on concepts from medical humanities. Vasjakina's works serve as exemplary case studies of how literary texts not only depict, reflect, and critically interrogate the experience of illness, but also create new ways of speaking about personal experiences in medical emergencies.

Keywords: Russian contemporary literature, Oksana Vasjakina, death, grief, breast cancer, HIV, tuberculosis, depression, breast cancer, medical humanities and literature

1. Einleitung

In jüngster Zeit lässt sich eine Zunahme der Bedeutung tabuisierter Themen sowohl in der Gesellschaft als auch in der Literatur beobachten. Dazu zählen bestimmte Krankheiten wie HIV und Tuberkulose, aber auch körperliche Folgen von Vergewaltigung und Abtreibung. Dieser Trend ist auf eine vermehrte Aufklärungsarbeit sowie den Wunsch nach einem offeneren Umgang mit den Tabus zurückzuführen. Die Hauptaufgabe der Literatur – schreibt Polina Barskova in der Einleitung zu Oksana Vasjakinas Roman *Rana* – bestehe darin, eine neue Sprache für Themen zu finden, über welche man nicht sprechen dürfe. Dazu gehöre unter anderem der Tod (Barskova 2021: 9–10). Mit dem Ende des Sowjetsystems wurde es schließlich möglich über Krankheiten und Sterben zu schreiben. Sergej Gandlevskijs autobiografische Erzählung *Trepanacija čerepa* (1996) besteht aus Erinnerungen und Reflexionen über das Leben. Den erzählerischen Rahmen des Textes bildet das Warten des Ich-Erzählers auf die Schädeltrepanation, die ihn von einem Gehirntumor befreien soll. Ljudmila Ulickajas Erzählung *Veselye pochorony* (2002) handelt von einem Künstler, der im Sterbebett liegt und seinen Tod erwartet. Ihr Roman *Kazus Kukockogo* (2000) erzählt das Leben eines Frauenarztes, der sich auf Abtreibung spezialisiert hat, und ihr Erzählband *O tele duši* (2019) verhandelt noch stärker die Themen Älterwerden, Selbstbestimmung und Sterben. Vladimir Danichnov verarbeitet in der autobiografischen Erzählung *Tvar' razmerom s koleso obozrenija* seine Krebserkrankung (Danichnov 2018). Er beschreibt detailreich alles, was ein Krebspatient in Russland erlebt: Unheil, erdrückende Warteschlangen, endloses Herumrennen mit Papierkram, Hoffnung auf ein Wunder, die wie ein Geist entschwindet.

Insbesondere in den vergangenen zehn Jahren sind mehrere Werke entstanden, die sich mit tabuisierten Themen auseinandersetzen und dabei auf die Möglichkeiten der Autofiktion und des autobiografischen Schreibens zurückgreifen. Anna Starobinec thematisiert in ihrem Buch *Posmotri na nego* (2022) die Abtreibung aus medizinischen Gründen, Natalija Meščaninova erzählt in ihrem kurzen Erzählband *Rasskazy* (2017) von einer über Jahre andauernden Vergewaltigung durch ihren Stiefvater und von ihrer Mutter, die dieses Verbrechen nicht sehen wollte oder konnte. Einen prominenten Platz im autofiktionalen Schreiben Russlands nimmt Oksana Vasjakina mit ihrer Trilogie *Rana*, *Step'* und *Roza* ein. Vasjakina hat ihre literarische Karriere als Lyrikerin begonnen. Ihre erste Gedichtbände *Ženskaja proza* (2016) und *Veter jarosti* (2019) stießen in Russland und im Ausland auf ein positives Echo. Die Trilogie ist Vasjakinas erster Versuch, Prosa zu schreiben. Betrachtet man die Rezeption, ist es ihr gelungen. Ihr erster Roman *Rana* kam 2021 auf die Shortlist des nationalen Literaturpreises „Bol'saja kniga“ und wurde 2022 mit dem renommierten russländischen Literaturpreis „Novaja Slovesnost“ (NOS) ausgezeichnet. Die Trilogie setzt sich mit dem Sterben und dem Tod von Familienmitgliedern auseinander: *Rana* ist ein Roman über ihre Mutter, die an Brustkrebs stirbt. *Step'* erzählt das Leben und den Tod des Vaters infolge einer HIV-Infektion. In *Roza* schildert die Autorin das Leben ihrer Tante, die an Tuberkulose stirbt.

In den drei Romanen werden unterschiedliche Krankheiten thematisiert, die jeweils spezifische Bedeutungsdimensionen und symbolische Implikationen aufweisen. Krebs wird als Tragödie inszeniert, während HIV als eine Krankheit dargestellt wird, die die individuelle Selbstverantwortung betont. Tuberkulose hingegen wird als eine zugleich faszinierende und mit Wahnsinn assoziierte Krankheit beschrieben.

Die vorliegende Studie fußt auf dem methodischen Ansatz der Literaturwissenschaft in Verbindung mit der narrativen Ethik. Im ersten Teil der Analyse werden die narrativen Strukturen der Trilogie untersucht. Der zweite Teil widmet sich den dominanten Darstellungen von Krankheiten wie Krebs, HIV, Tuberkulose und psychischen Störungen in der russländischen Gesellschaft, wobei der Fokus insbesondere auf deren Repräsentation in der genannten literarischen Trilogie liegt. Die Analyse zielt darauf ab, die Beziehung der Trilogie zu diesen gesellschaftlichen Diskursen zu ergründen und zu untersuchen, inwiefern ihre erzählerische Praxis dazu beiträgt, diese etablierten Narrative kritisch zu hinterfragen und aufzubrechen. In diesem Zusammenhang wird ebenfalls untersucht, auf welche Weise Vasjakinas Werk die gängigen moralischen und sozialen Implikationen von Krankheitsdarstellungen dekonstruiert und neue Perspektiven und Sprechweisen auf die individuelle und kollektive Verarbeitung von Krankheit eröffnet.

2. Struktur und Form

Die Trilogie lässt sich zweifelsfrei der Gattung der Autofiktion zuordnen, auch wenn der Begriff der Autofiktion selbst eine Vielzahl unterschiedlicher Kombinationen von autobiografischem und fiktionalem Erzählen umfasst (Zipfel 2009). Erstens zeichnet

sich die Gattung Autofiktion dadurch aus, dass „eine Figur, die eindeutig als der Autor erkennbar ist [...], in einer offensichtlich [...] als fiktional gekennzeichneten Erzählung auftritt“ (*ibid.*: 31). Dies offenbart die Ich-Erzählerin in allen drei Büchern an vielen Stellen und alle drei Bücher werden aus der Perspektive der Ich-Erzählerin geschildert. In der gesamten Trilogie besteht eine eindeutige Übereinstimmung zwischen den Namen der Autorin, der Ich-Erzählerin und der Protagonistin, sie tragen alle den Namen Oksana Vasjakina. Zudem bezeichnet Vasjakina ihre Protagonistin in mehreren Interviews als *moja avtogeroinja* (Stoljar 2023). Zweitens liefert die Ich-Erzählerin in der Trilogie eine assoziative und nicht chronologische Darstellung ihres Lebens. Auch dabei handelt es sich um ein typisches Merkmal der Autofiktion (Zipfel 2009). Drittens thematisiert Vasjakina in ihren Texten die Identitätssuche einer homosexuellen Person, die sich insbesondere in den Beziehungen zu Mutter, Vater und Tante manifestiert.

Diese autofiktionale Art des Schreibens lässt sich besonders gut mit dem Konzept der Autofiktion erfassen (*ibid.*). Die fiktionalen Elemente der Trilogie lassen sich anhand verschiedener Kriterien identifizieren. Auf den Titelseiten der drei Bände werden lediglich *Rana* und *Step'* als Romane ausgewiesen, während *Roza* diese Gattungsbezeichnung nicht aufweist. Die Gattungszuweisung „Roman“ kann als klares Fiktionsmerkmal bezeichnet werden, das traditionell auf eine fiktionale Erzählweise hinweist. Des Weiteren lassen sich auf Textebene weitere Indikatoren für die Fiktionalität des Textes ausmachen, darunter Essays, Gedichte, Reflexionen der Ich-Erzählerin sowie ihre Erinnerungen aus der Kindheit und der Jugend. Die genannten Aspekte lassen sich wie folgt zusammenfassen: Die Verwendung literarischer Techniken, die narrative Struktur sowie die mögliche Überlagerung von realen und imaginierten Ereignissen erschweren eine klare Trennung zwischen Fakt und Fiktion. Hybride Erzählstrategien sind ein typisches Merkmal von Autofiktion, bei der die Grenzen zwischen autobiografischen und fiktionalen Elementen bewusst verwischt werden.

Die drei Bücher weisen signifikante Unterschiede in Struktur, Stil und Erzählweise auf, was darauf hinweist, dass jedes Buch eine eigenständige narrative Identität besitzt. Laut der Autorin unterscheiden sich ihre Texte nicht nur in ihrer sprachlichen Form, sondern auch in ihrer Struktur. Jedes Buch der Trilogie habe seine eigene poetische Sprache. *Rana* sei ein Poem, bei *Step'* handle es sich um ein Lied und *Roza* stelle eine Elegie dar (Stoljar 2023). Die Wahl der Gattungsbezeichnung Poem lässt eine Anknüpfung an zentrale literarische Traditionen erkennen, insbesondere an Gogol's *Mertyve duši*, das als gesellschaftskritisches Epos gilt, und Erofeevs *Moskva – Petuški*, ein Werk, das durch seine experimentelle Form und lyrische Prosa besticht. Die Entscheidung, *Step'* als Lied zu gestalten, verweist auf Čechovs *Step'*, ein Werk, das für seine poetische Landschaftsbeschreibung und musikalischen Rhythmen bekannt ist. In *Roza* stellt Vasjakina mit der Elegie eine Verbindung zu Žukovskij her, der durch seine sentimentale Poesie und die melancholische Reflexion von Verlust und Vergänglichkeit die russische Literatur maßgeblich geprägt hat. Durch diese Bezugnahmen verortet Vasjakina ihre Trilogie bewusst in einem intertextuellen Dialog mit unterschiedlichen literarischen Gattungen und Traditionen.

Obschon die Bücher in thematischer Hinsicht miteinander verknüpft sind und gemeinsam eine übergeordnete Erzählung konstituieren, entfalten sie jeweils unterschiedliche literarische Ansätze und stilistische Mittel. Die individuellen Besonderheiten jedes Buches verdeutlichen die Vielfalt der narrativen Techniken und thematischen Fokussierungen, die die Trilogie prägen. Eine Analyse der Erzählform der Bücher ergibt, dass sich strukturelle Unterschiede feststellen lassen. In den Texten *Rana* und *Roza* dominiert eine erzählerische Struktur mit einer Zeitachse, die immer wieder durch Rückblenden durchbrochen wird, während *Step'* durch seine Form als innerer Monolog hervorsticht. Charakteristisch für *Step'* ist jedoch, dass die Ich-Erzählerin den Leser immer wieder direkt anspricht und damit einen dialogischen Moment im Text schafft. Diese Interaktionen erfolgen durch Formulierungen wie „Das habe ich dir schon erzählt“, „Den Rest kennst du schon“ oder „Ich will dir noch etwas dazu erzählen“, wodurch die Erzählerin eine unmittelbare Beziehung zum Leser etabliert. Dieser Wechsel zwischen introspektiver Reflexion und direkter Ansprache verleiht dem Text eine zusätzliche Ebene der Subjektivität und verstärkt den Eindruck einer fortlaufenden Auseinandersetzung mit dem eigenen Erleben. Dabei wird der Leser nicht nur als passiver Rezipient, sondern als aktiver Teil des Erzählprozesses integriert. Dies lässt darauf schließen, dass die Texte bewusst mit narrativen Konventionen spielen, um eine tiefere emotionale und intellektuelle Verbindung zum Publikum herzustellen. Zudem können *Rana* und *Step'* der Untergattung des Reiseberichts zugeordnet werden, da in beiden Texten das Zurücklegen einer Route beschrieben wird. Demgegenüber präsentiert sich *Roza* als statisch. Die Handlungsorte sind im Wesentlichen auf die Wohnung der Tante sowie das Krankenhaus beschränkt. Unter Berücksichtigung der gesamten Lebensspanne der Tante, von der Geburt bis zum Tod, lässt sich ihr Leben als eine Flucht vor sich selbst, ihrer Familie und ihrer Krankheit interpretieren. Dies kann als ein allegorischer Weg von Verleugnung, Zorn, Verhandlung, Depression und Akzeptanz verstanden werden. Folglich kann jedes Buch sowohl als Teil eines größeren Ganzen als auch als eigenständiges Werk betrachtet werden, das eigene ästhetische und inhaltliche Akzente setzt. Die drei Werke können jeweils für sich allein gelesen werden. Bei einer Gesamtbetrachtung aller drei Bücher wird jedoch ersichtlich, dass sie einen umfassenden Blick auf das Leben der Ich-Erzählerin in all seinen Facetten bieten. Diese Verflechtung gibt Anlass, die drei Werke in der Analyse als einen Gesamttext zu behandeln.

Mit dieser autofiktionalen Trilogie lässt sich Vasjakina in die Tradition des autobiografischen Schreibens einordnen, die seit dem Zerfall der Sowjetunion und der damit verbundenen Zensur in Russland eine neue Entwicklung erfahren hat. Diese zeichnet sich durch den Übergang vom kollektiven Trauma zum persönlichen Gedächtnis aus (Juzefovič 2024), das seinen Platz im autobiografischen Schreiben findet. Darüber hinaus zeigt sich diese Entwicklung auch in der Suche nach neuen Formen des autobiografischen Schreibens. Die postsowjetische autobiografische Literatur lehnt sowohl die Idee der Glaubwürdigkeit als obligatorische Voraussetzung des autobiografischen Genres als auch die Aufteilung des Genres in Memoirenliteratur, Reiseberichte, Briefe

und andere zusammenhängende Subgenres ab (Balina 2015: 188). Dieser Prozess ist nicht abgeschlossen, denn viele russischsprachige Dichter und Autoren suchen weiterhin nach neuen Formen und Ausdrucksmöglichkeiten. Ein prominentes Beispiel dieser Entwicklung stellt Marija Stepanovas Metaroman *Pamjati pamjati* (2017) dar, der Familien- und Liebesgeschichten sowie Reiseberichte, Reflexionen über Fotografie, Erinnerung und Trauma essayistisch verbindet.

So wie Stepanova erfindet Vasjakina das autobiografische Schreiben neu und schafft mit der Trilogie eine Autofiktion, die aus unterschiedlichsten Formen des Schreibens besteht. Die Trilogie folgt keiner chronologischen Darstellung der Ereignisse und stellt vielmehr eine assoziative Schilderung aus Erinnerungen, Selbstreflexionen, Notizen, Beobachtungen, Essays und Einschüben bestehend aus ihren früheren Gedichten und Poemen dar. Warum Vasjakina als Lyrikerin die Form der Prosa gewählt hat, erklärt ihre Ich-Erzählerin damit, dass ihre poetische Stimme während des Todes des Vaters in voller Kraft erblühte und nach dem Tod der Mutter zusammenbrach. Als Lyrikerin konnte sie nicht über das Sterben dichten und musste dafür eine neue Form finden. „После ее [матери. – А.М.] смерти моя поэтическая машина сломалась, забилась, как мышца. [...] Сломался язык, сломался орган производства поэтического вещества“ (Vasjakina 2021: 130). Die Autorin entwickelt eine neue Art des Schreibens, nämlich Essays. „Я начала писать эссе о поэзии, письме, языке, но эти эссе – с помощью них я пыталась говорить с миром мертвых. Если поэзия для меня – это способ предъявить себя миру живых, то эссе стали для меня способом говорить с мертвой матерью“ (*ibid.*: 153). Im Laufe des Schreibens wird die Trilogie zur Notizensammlung, die sich als Nachdenken über die angemessene Sprache der Trauer versteht und an Roland Barthes' *Journal de deuil* (2009) anknüpft. Im Gegensatz zum chronologisch strukturierten Tagebuch von Barthes weist Vasjakinas Schreiben keine chronologische Struktur auf. Demgegenüber nehmen assoziative Essays in den Texten einen größeren Raum ein, wobei die Familiengeschichte als erzählerischer Rahmen der Trilogie fungiert. Die Trilogie kann in ihrer Eigenschaft als Sammlung von Notizen betrachtet werden, die in Hinblick auf ihren Ton, ihrem Genre und ihre Form variieren. Dennoch sind sie durch ein übergreifendes Thema miteinander verbunden, das im Verlust und der Erfahrung desselben besteht. Die Ich-Erzählerin reflektiert dabei über diverse Problematiken, die in Zusammenhang mit der Emanzipierung von Frauen, toxischer Maskulinität sowie der Stigmatisierung von Menschen mit Krebs, HIV, Tuberkulose oder psychischen Störungen und Depressionen stehen.

Vasjakina ergänzt ihre Texte durch Beobachtungen aus der Natur und stellt dabei Bezüge zu ihren bereits verstorbenen Familienmitgliedern her. Die Natur stellt für die Ich-Erzählerin eine Metapher für das Leben und den Tod dar. Diese Dichotomie spiegelt sich bis hin zur Darstellung von Vögeln und Pflanzen wider. Während Vögel – in der europäischen Kultur – als Vorboten des Todes agieren, symbolisieren Pflanzen das Leben. Vier Male weisen Vögel die Ich-Erzählerin darauf hin, dass der Tod der Mutter nah ist. „Они [птицы. – А.М.] чувствовали смерть и предупреждали меня

о ней и о том пути, который мне предстоит проделать, о моем переживании ее смерти, о жизни с материнским прахом в одной комнате. Я знала язык птиц, а птицы знали, что я могу прочесть их сообщения“ (Vasjakina 2021: 128). So landet auf dem Fensterbrett eine Krähe und die Ich-Erzählerin sieht darin ein schlechtes Zeichen. Eines Tages kommt ein Spatz zu ihr, und an diesem Tag bekommt sie einen Anruf von ihrer Mutter. Die Mutter teilt ihr mit, dass bei ihr zwei Metastasen in Größe einer Bohne gefunden wurden und dass die Leber nicht operierbar ist. Im Winter findet die Ich-Erzählerin einen bereits toten Gimpel, der eine blutrote Farbe aufweist. Zwei Tage danach bekommt sie eine SMS, dass die Mutter nicht mehr aufstehen kann. Vor der Abreise nach Wolschski findet sie auf der Straße einen schwer atmenden Spatzen. Sie platziert ihn um, indem sie ihn von der Straße wegnimmt und ihn neben ein Haus setzt. Dabei erscheint der Ich-Erzählerin die ganze Situation mit dem Spatzen als ein Zeichen dafür, dass ihre Mutter ohne Leiden und Schmerzen sterben soll. Sie entscheidet sich für eine Umplatzierung ihrer Mutter in ein Hospiz, in dem sie innerhalb weniger Tage stirbt. Nach dem Tod der Mutter verlieren Vögel für die Ich-Erzählerin allerdings ihre symbolische Bedeutung als Vorboten des Todes.

Im Gegensatz zu den Vögeln nehmen Bäume und Pflanzen als Symbole des Wachstums und des Lebens auch nach dem Sterben der Familienmitglieder einen höheren Stellenwert ein. Am deutlichsten sieht man diese Metaphorik in Bezug auf die Figur der Mutter. Die Mutter liebte wie alle Frauen in ihrer Umgebung Zimmerpflanzen, allerdings wachsen diese bei ihr nicht so richtig. Die Familie besaß eine Pfeilwurz, die jedoch aufgrund des fehlenden Lichts wie auch der fehlenden (Familien-)Wärme nicht richtig wuchs. Dafür entfaltete sich bei der Familie eine Porzellanblume; diese hatte die Mutter von ihrer Mutter zusammen mit der Wohnung bekommen. Die Mutter bezeichnete diese Porzellanblume als Blume des Todes, und ihren Geruch, wenn sie blühte, als Leichengeruch, weil er so schwer in der Wohnung lag. Die Mutter glaubte, dass die Porzellanblume nur blüht, wenn Kummer in die Familie kommt. Zudem sagte sie, dass die Blume während Streitereien intensiver riecht. Letztendlich schaffte die Protagonistin die Blume aus der Wohnung und brachte sie in die Schule.

Nach dem Tod der Mutter bekommt die Ich-Erzählerin von einer ihrer Tanten den Steckling eines Krotons. Die Tante hatte diese Pflanze von der Mutter der Ich-Erzählerin bekommen. Der Steckling des Krotons bildet erst nach einem Jahr die ersten Blätter. Das freut die Ich-Erzählerin besonders, denn sie verbindet diesen Kroton mit ihrer Mutter.

Маленькое смелое растение летело вместе со мной в самолете и ехало по сибирской трассе тысячу километров. Потом переезжало из квартиры в квартиру. В нем нет ничего, что могло бы быть связано с мамой. Мама отдала тетке совсем маленькое растение. Но мысль о том, что этот кротон родился из маминого цветка, меня греет. (*Ibid.*: 197)

Zudem schafft die Ich-Erzählerin mit diesen Blumen die gleiche Atmosphäre bei sich zu Hause, die sie aus ihrer Kindheit kannte. Dafür kauft sie eine junge Porzellanblume und bringt sie nach Hause. Auf diese Weise verbindet sie ihr Zuhause der Kindheit – d.h.

ihre kindliche Erinnerung an die Mutter – mit ihrer aktuellen Situation. Dies hilft ihr, die Mutter in guter Erinnerung zu behalten.

Die zeitliche Abfolge der Ereignisse, wie sie in der Trilogie dargestellt wird, entspricht nicht der chronologischen Reihenfolge. Man kann in diesem Zusammenhang von einer narrativen Anachronie sprechen. Die Texte sind gekennzeichnet durch eine Mischung aus Prolepse und Analepse. Die Familiengeschichte samt ihren Krankheiten wird in der Retrospektive dargelegt, während die Ich-Erzählerin ihre eigene Krankheitsgeschichte, ihre Reflexionen in der Gegenwart schildert. Die verschiedenen Erzählebenen sind miteinander verwoben und lassen sich nicht klar voneinander trennen. Geschrieben und herausgegeben wurden alle drei Bücher während der COVID-19-Pandemie: *Rana* im Jahr 2021, *Step'* im Jahr 2022 und *Roza* im Jahr 2023. Der Tod der Mutter Anžella im Februar 2019 und die globale Pandemie, die die Isolation von allen erforderte, hatten die Autorin dazu gebracht, sich mit ihren bereits toten Familienmitgliedern auseinanderzusetzen: die Tante Svetlana verstarb im Januar 2014, der Vater Jurij im September 2014, die Großmutter Valentina im Jahr 2016. Sie versuchte, ihre Verlusttraumata, aber auch ihre eigene mentale Krankheit literarisch zu verarbeiten und sich auf diese Weise zu befreien. In gewisser Weise kann man diese Trilogie als eine Art Nekropolis der Familienmitglieder und der globalen Krankheiten wie Krebs, HIV sowie Tuberkulose betrachten. Damit werden die Familienmitglieder samt ihren Krankheiten in Textform zum einen vergegenwärtigt und zum anderen verewigt.

3. Neue Sprache und Intermedialität

Vasjakina nutzt die Sprache, um sich gegen die in der russländischen Gesellschaft vorherrschende Stigmatisierung der Krankheiten sowie der Sexualisierung der Frauenkörper im Allgemeinen zu positionieren. Die Ausdrucksweise dieser Sprache ist gekennzeichnet durch eine naturalistische, direkte und offene Darstellungsform. Die Ich-Erzählerin verwendet eine unverblünte Sprache, um oftmals tabuisierte Sachverhalte beim Namen zu nennen und jegliche Form von Beschönigungen zu vermeiden, sowohl im Kontext der Todesthematik – „Никто не называет смерть смертью. Смерть называется всяким случаем, уходом и еще разными словами, которые не обозначают смерть в бытовой речи. Мама не должна была умирать, должен был произойти всякий случай“ (Vasjakina 2021: 37) – als auch hinsichtlich bestimmter physiologischer Aspekte des Lebens wie Urinieren, Menstruieren, Masturbieren, Geschlechtsverkehr, Vulva etc. „Я хотела забыть о том, как лысая светлая головка орудует языком у меня между ног“ (*ibid.*: 49). „Моим сексом была неловкая навязчивая клиторальная мастурбация [...]“ (*ibid.*: 200). Ihre anti-ästhetische Haltung in Bezug auf Beschreibungen der Physiologie richtet sich gegen den von Männern geschaffenen kulturellen Mythos der Frau und geht auf die russische Frauenprosa der 1990er und 2000er Jahre zurück. Der Anti-Ästhetizismus entwickelt sich zu einem Modus weiblicher Selbstidentifikation und stellt eine bewusste Opposition

gegen die in patriarchalen Strukturen tief verankerte Erwartung dar, dass Frauen von Natur aus nach einer erhabenen ästhetischen Wahrnehmung streben sollen (Fateeva 2005). In dieser Haltung manifestiert sich ein aktiver Widerstand gegen die normativen Geschlechterrollen, die Frauen auf eine passive Rolle als Objekte ästhetischer Begierde reduzieren. Stattdessen wird Vasjakinas Anti-Ästhetizismus zu einem Mittel der Selbstermächtigung, das es Frauen ermöglicht, eigene Identitätskonzepte zu formulieren, die nicht den ästhetischen Diktaten der männlich dominierten Gesellschaft unterworfen sind.

Die besondere Eigenschaft dieser neuen Sprache besteht in ihrer Leichtigkeit und in ihrer Fähigkeit, Sachen, Räume und Situationen auf eine Weise darzustellen, die den Leser in die Lage versetzt, die beschriebenen Inhalte klar zu erkennen und nachzuvollziehen. Dies resultiert in einer immersiven Leseerfahrung, welche eine vertiefte Auseinandersetzung mit den dargestellten Inhalten fördert. In ihrer Rezension spricht Irina Karpova davon, dass *Rana* in einer menschlichen Sprache verfasst sei und betont die sprachliche Offenheit der Autorin in Bezug auf gesellschaftlich tabuisierte Themen, die über einen langen Zeitraum hinweg vermieden worden seien (Karpova, Šorochova 2022).

Это язык молодой женщины, сибирячки, поэтессы и лесбиянки, но в первую очередь он человеческий – Васякина говорит со мной, читательницей, как с человеком. Это не язык коллективной Улицкой, в мелодраматическом экстазе описывающей горести интеллигенции, не язык-снотворное лауреатов крупных премий, не язык „новых искренних“ из начала нулевых, через который надо продираться, как через торговый ряд на Черкизоне, откидывая с лица рукав паленого „абибасного“ костюма. (*Ibid.*)

Obgleich Vasjakina als Autorin eine ablehnende Haltung gegenüber der Verwendung von Metaphern zur Beschreibung von Krankheiten einnimmt, bedient sie sich als Ich-Erzählerin dennoch dieses Stilmittels, um ihre Protagonisten mit Naturphänomenen zu vergleichen. Die Ich-Erzählerin vergleicht die Figur der Mutter mit einem Baum, der für sie die Verbindung zwischen der Erde und der Luft symbolisiert. „Мать всю жизнь работала на то, чтобы крупницы обработанного дерева на ее заводе поднимались вместе с дымом в небо. Теперь и она, как дерево, была на небе“ (Vasjakina 2023: 50). Die Figur des Vaters wird in Verbindung mit der Steppe dargestellt. In ähnlicher Weise wird der eigene Vater von der Ich-Erzählerin wahrgenommen. Dabei wird er am Tag als warm und sanft, in der Nacht hingegen als kühl und brutal beschrieben. In einer Erinnerung wird er von der Ich-Erzählerin als ein guter Freund beschrieben, mit dem man alles machen kann. Die Brutalität des Vaters manifestiert sich in seiner Beziehung zu seiner Ehefrau, die er misshandelte. In der Beziehung zu seiner Tochter zeigte er keine emotionalen Regungen und nahm keine Rücksicht auf ihre Bedürfnisse. Die Tante wird in zweierlei Hinsicht mit der Rose verglichen. Erstens wollte Svetlana diesen Namen ihrer Tochter geben, musste allerdings dem Druck der Großmutter nachgeben und ihre Tochter Valentina taufen, obwohl sie diesen Namen nicht

wollte. Zweitens symbolisierte die rote Rose in der europäischen Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts den Bluthusten, ein Attribut der Tuberkulose, und wurde oft in den Händen der an dieser Krankheit sterbenden Frauen gemalt. Die Ich-Erzählerin zieht im Werk einen Vergleich zwischen ihrer Tante und den Frauen, die in einer Reihe von Kunstwerken dargestellt werden, darunter Jules Bouvier *The common lot* (1842–1865), Claude Monet *Camille Monet sur son lit de mort* (1879), Christian Krohg *Syk pike* (1881) und Michail Nesterov *Bol'naja devuška* (1928).

In der Trilogie stellt die Ich-Erzählerin intermediale Bezüge zwischen den Kunstformen Malerei und Kino und den Protagonisten her, um ihre Krankheit und ihr Leiden visuell darzustellen. Die Vermittlung eines anschaulichen Bildes der Krankheitssituation ermöglicht es dem Leser, sich angemessen mit dem Thema auseinanderzusetzen und eine Vorstellung von der betroffenen Figur zu gewinnen, auch ohne sie persönlich zu kennen. Durch den Vergleich ihrer Tante mit dem Mädchen auf Nesterovs Bild, das an Tuberkulose stirbt, konstatiert die Ich-Erzählerin eine auffallende Ähnlichkeit zwischen den beiden. Die Mutter wird mit der Heiligen Agathe verglichen, deren Brüste abgeschnitten wurden, woraufhin sie als Märtyrin starb. Der Vergleich mit der Heiligen Agathe basiert auf den letzten Jahren im Leben der Mutter, in denen sie infolge ihrer Krebserkrankung schweres Leid erfuhr und ihr zudem eine Brust amputiert wurde. Die Figur des Vaters wird mit derjenigen des Taxifahrers Ivan Šlykov aus dem Film *Taxi Blues* (Regie: Pavel Lungin, 1990) verglichen. Der Vater wird dabei als eine von sadistischen Zügen geprägte, kleinkriminelle Persönlichkeit beschrieben, die ihren Lebensunterhalt mit Taxifahren verdient. Er misshandelte die Mutter der Ich-Erzählerin in einer Weise, die zu einer bläulichen Färbung ihres Gesichts und zum Abbruch ihres Vorderzahns führte. Im Anschluss vergewaltigte er sie, während sie in ihrem Blut lag. Die Ich-Erzählerin erkennt eine gewisse Ähnlichkeit zwischen sich selbst sowie den Frauen in ihrer Familie und den Frauen aus der Bilderserie *Depression* von Paula Rego (2017). Sowohl die Frauen in der Bildserie als auch die Frauen ihrer Familie strahlen etwas Unausgesprochenes aus, als ob sie alle ihre Krankheiten und Emotionen eindämmen würden. Die Ich-Erzählerin vergleicht ihren eigenen Schreibstil mit Skulpturen von Berlinde De Bruyckere, deren zentrale Themen die Verletzlichkeit des menschlichen Körpers, das menschliche Bedürfnis nach Schutz und Wärme, Liebe und Verständnis, Leben und Tod, Einsamkeit und Fragilität von Mensch, Tier und Pflanzenwelt sind (Mengoni 2014). „Она [Berlinde De Bruyckere – A.M.] делает слепки с поверженных бурей стволов деревьев и обматывает их мягкой состаренной тканью, похожей на застиранные портянки. Я тоже делаю слепки со своей жизни и бережно укрываю их текстами“ (Vasjakina 2023: 182).

Die Ich-Erzählerin zieht Ekphrasen vor, um Beziehungen zwischen ihren Familienmitgliedern zu charakterisieren. So vergleicht sie die Beziehungen zwischen der Tante und der Großmutter mit dem Bild *Two plants* (1977–1980) von Lucian Freud, auf dem Lakritz-Strohblumen und Schusterpalmen dargestellt sind. Ihrer Meinung nach riechen die abgebildeten Pflanzen nach Verwesung, so wie das gemeinsame

Leben der beiden Frauen (*ibid.*: 53). Allerdings ist Freuds Bild zu naturalistisch, um menschliche Beziehungen repräsentieren zu können. Als das Bild zum ersten Mal ausgestellt wurde, sorgte es für Verwirrung, „[...] denn die Pflanzen, die Freud zum Malen auswählte, haben nichts über menschliche Angelegenheiten zu sagen – sie sind zu pflanzenähnlich: so schweigsam wie Pflanzen nur sein können“ (Aloi 2022). Freud sagt über das Bild: „I wanted it to have a really biological feeling of things growing and fading and leaves coming up and others dying“ (zitiert nach *ibid.*). In dieser Hinsicht scheint das von der Ich-Erzählerin ausgewählte Bild mehr zum Ausdruck zu bringen als nur die komplexe Beziehung zwischen der Tante und der Großmutter. Freuds Bild repräsentiert das ganze Leben der Familie der Ich-Erzählerin. Die gelben Blätter auf dem Bild, die langsam absterben, symbolisieren das langsame Sterben der Familienmitglieder.

4. Krankheitsnarrative

Die Narrative des Krankseins, der Pflege sowie des Sterbens und der Trauer spielen in der Trilogie eine außerordentlich bedeutsame Rolle. Der Tod als Folge einer Erkrankung stellt das Leitmotiv der Trilogie dar, da alle Familienmitglieder der Ich-Erzählerin an verschiedenen Krankheiten verstorben sind. Von besonderer Bedeutung ist dabei, dass die Krankheitsgeschichten aus der Perspektive der Ich-Erzählerin wiedergegeben werden, die selbst direkt davon betroffen ist. In Anlehnung an die Theorie von Arthur Frank kann man die Ich-Erzählerin als „wounded storyteller“ bezeichnen (Frank 2013). Damit beschreibt Frank eine Figur, die durch das Erzählen ihrer Leidensgeschichte den Versuch unternimmt, Kontrolle über die eigene Erfahrung zurückzugewinnen und gleichzeitig ihre Verwundung zu kommunizieren (*ibid.*). Die Ich-Erzählerin der Trilogie thematisiert nicht nur die Krankheitsgeschichten ihrer Familienmitglieder, sondern offenbart auch ihre eigene Krankheitsgeschichte. Im Verlauf der Trilogie schildert sie, wie sie unter Panikattacken und chronischen Depressionen leidet, bis schließlich eine Borderline-Persönlichkeitsstörung diagnostiziert wird. Die Verarbeitung von Erfahrungen erfolgt durch das Erzählen von Geschichten, wodurch der Erkrankung ein Sinn gegeben wird (*ibid.*: 7). Die Ich-Erzählerin sieht sich mit dem Verlust ihrer Mutter, ihres Vaters und ihrer Tante sowie mit einer eigenen psychischen Erkrankung konfrontiert, welche ihr die Bewältigung des Alltags erheblich erschwert, und versucht ihre Geschichte zu erzählen. Frank differenziert zwischen verschiedenen Erzählformen, wobei er zwischen dem „Restitutionsnarrativ“, das auf Heilung und Wiederherstellung abzielt (*ibid.*: 75), dem „Chaosnarrativ“, das von Verzweiflung und Sinnlosigkeit geprägt ist (*ibid.*: 97), und dem „Quest-Narrativ“ unterscheidet. Letztgenannter Begriff bezeichnet eine Erzählform, bei der die Krankheit als eine Reise aufgefasst wird, die eine persönliche Transformation ermöglicht (*ibid.*: 115). Die jeweilige Erzählform reflektiert die Art und Weise, wie Betroffene ihre Erfahrungen deuten und mit ihrer Verwundung umgehen. Vasjakinas Ich-Erzählerin präsentiert ihre

Geschichte fragmentarisch, sie wechselt häufig die Gedankengänge, bricht abrupt ab und beginnt neue Erzählstränge. Diese sprunghafte Erzählweise tendiert zum Chaosnarrativ. Dieses Narrativ ist durch Unordnung, Unterbrechungen und einen Mangel an linearer Struktur gekennzeichnet und dient als Mittel, um die Verwirrung und den Mangel an Kontrolle auszudrücken, die in der Erfahrung von Krankheit und Verlust vorherrschen. Die Ich-Erzählerin verwendet diese chaotische Erzählanordnung, um ihren emotionalen und psychologischen Zustand nach dem Verlust ihrer Familienmitglieder widerzuspiegeln und die Fragmentierung ihrer Realität zu veranschaulichen. Die verwundete Ich-Erzählerin macht ihre Wunde zum integralen Bestandteil des künstlerischen Ausdrucks. Dies führt dazu, dass sie zögert, das Buch über den Tod der Mutter zu vollenden.

Я боюсь этого [закончить книгу. – *A.M.*] потому, что у меня есть четкое ощущение: после того как я допишу эту книгу, во мне запечатается рана. Рана, которую я долго не хотела зализывать, рана, которая долго была частью моего сознания, моей художественной практики. (Vasjakina 2021: 243)

Douglas Davies spricht über ein „medizinisches Modell“ der Trauer (2022: 117–121). Dieses Modell zeichnet sich durch die Auffassung der Trauer als eine Krankheit aus. Menschen, die ihre Nächsten verloren haben, werden ihr zufolge krank und verwundet. Nur wenn sie die Wunde geschlossen haben, können sie in den Alltag zurückkehren, was laut dieser Theorie als Verheilung gilt. Allerdings schlussfolgert Davies, dass es keine Rückkehr zum vorherigen Zustand gibt. Denn die gemachte Erfahrung mit dem Tod verändert Menschen innerlich, sie prägt ihr Gedächtnis und ihre Sichtweise auf die Welt (Davies 2022: 121).

Krankheit und Kranksein erfordern sowohl Fürsorge als auch Pflege, die in spezifischen Räumen wie Privatwohnungen und Krankenhäusern stattfinden. In der Trilogie ist die Handlung hauptsächlich in diesen Räumen angesiedelt. Diese Orte sind in der russischen und europäischen Kultur traditionell stark mit Frauen und sogenannter Frauenarbeit verbunden. Die Darstellung dieser Räume als primäre Handlungsorte unterstreicht die historisch und kulturell geprägte zentrale Rolle von Frauen in der Pflege und Betreuung von Kranken und reflektiert zugleich die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung in diesen Gesellschaften. In ihrer Analyse der russischen feministischen Literatur der 1980er und 1990er Jahre weist Helena Goscilo (1989; 1996) nach, dass der Chronotopos des Krankenhauses und des Heims in der russischen Kultur seit jeher mit weiblichen Konnotationen verbunden ist. In diesem Kontext folgt Vasjakina der Tradition, indem sie die Rolle der Frauen in diesen Räumen thematisiert und gleichzeitig die Intensität und Komplexität des Leidens aus weiblicher Sicht schildert. Sie spitzt das Konzept zu und setzt die Frau mit einem Raum gleich. Dies impliziert, dass im Falle ihres Todes auch der Haushalt und die Wohnung als nicht mehr existent betrachtet werden. Die Verantwortung für die Haushaltsführung, die Reinigung der Wohnung und die Anschaffung von Haushaltsgeräten wird in diesem Zusammenhang als eine Form

der Aneignung der Kontrolle über den weiblichen Körper und die weibliche Sphäre durch die Frau interpretiert. „Кропотливая забота о вещах, бережливость, скупое выстраивание своего личного мира – это возврат контроля над собственным телом и участком территории, которая им принадлежала“ (Vasjakina 2023: 176). Ihre Werke bieten somit nicht nur eine tiefere Einsicht in die Erfahrungen von Frauen im Kontext von Krankheit und Pflege, sondern auch eine kritische Reflexion über die kulturellen und sozialen Konstruktionen dieser Räume. Durch die Aufnahme und Weiterentwicklung traditioneller Narrative leistet Vasjakina einen wesentlichen Beitrag zur Diskussion über Geschlecht und Raum in der zeitgenössischen russischen Literatur.

4.1. Krebsnarrativ

In der russischen, wie in der westeuropäischen Literatur dominiert ein Erzählmuster über Krebs, insbesondere Brustkrebs, das von erfolgreichen Behandlungen geprägt ist. Dieses Muster wird von verschiedenen gesellschaftlichen Akteuren verbreitet, darunter Verlage, die durch ihre Publikationen erkrankte Menschen ermutigen möchten, sowie verschiedene Organisationen, die auf das Problem aufmerksam machen. In den meisten Fällen wurde das Narrativ von gebildeten Frauen aus der Mittelschicht erzählt, die Brustkrebs hatten und ihn durch eine Behandlung unter Kontrolle brachten oder sogar vollständig geheilt wurden, wodurch sie sich im positiven Sinne veränderten (Couser 1997: 39). Beispiele hierfür sind Dar'ja Doncovas Buch *Ja očen' choču žit': Moj ličnyj opyt* (2022) und Katerina Gordeevas Bücher *Pobedit' rak* (2013) und *Pravila vedenija boja* (2019). Vasjakina etabliert ein neues Narrativ der Brustkrebserkrankung, indem sie die tragische Krankheitsgeschichte einer Frau aus sozioökonomisch benachteiligten Verhältnissen darstellt, welche an den Folgen ihrer Brustkrebserkrankung verstirbt.

Im Jahr 2016 wurde bei der Mutter der Ich-Erzählerin Brustkrebs diagnostiziert, was eine Amputation der betroffenen Brust zur Folge hatte. Nach Abschluss der Chemotherapie und Bestrahlung wurden bei der Patientin im Jahr 2018 Metastasen im Körper festgestellt, was für ihren Partner und die Ich-Erzählerin mit einer langen Phase der Ungewissheit und des Wartens auf den Tod einherging. Während andere Familienmitglieder auf ein Wunder hofften, hat die Ich-Erzählerin ein solches erwartet. Das Warten erstreckte sich über einen Zeitraum von einem Jahr.

Год ждать смерти – это не то же, что год ждать чего-то другого. Год ждать смерти – это как ждать горя и облегчения одновременно. Год ждать смерти – это долго и мучительно. Год ждать смерти – это не то же, что ждать переезда или выхода книги. Кажется, что каждая минута теперь – это возможность чуда и не найденного до этого счастья. Но это не так. Это тяжелое время преждевременной скорби. Потом я ждала еще две недели, когда мама совсем перестала вставать. Эти две недели были как большое время беды. Бесконечное время тишины. (Vasjakina 2021: 30)

Die Mutter befand sie sich nun im Terminalstadium. Sie konnte kaum noch aufstehen. Sie lag auf dem Schlafsofa, schaute Krimis im Fernseher und aß fast nicht. Nachts musste sie viel husten und erbrechen, von Schlaf konnte keine Rede sein. Das langsame Sterben der Mutter an Krebs verfolgte die Ich-Erzählerin aus unmittelbarer Nähe. Sie reiste aus Moskau nach Wolschski, pflegte die sterbenskranke Mutter, wechselte den Eimer voller Erbrochenem und Urin und erledigte alltägliche Aufgaben wie Kochen, Putzen und Aufräumen. Dabei versuchte sie den monotonen Alltag der Mutter mit verschiedenen kleinen Geschenken wie Blumen oder Büchern zu verschönern.

Ровно неделю, пока мама умирала, я жила в ее квартире. Я ходила в магазин и приносила ей цветы и подарки. Каждый раз, поднимаясь по лестнице в подъезде, я думала, что, пока меня не было, ее не стало совсем. Но она все еще была жива. Она невидящими глазами смотрела телевизор и молчала. (*Ibid.*: 30)

Die Entscheidung, in der Wohnung ihrer Mutter zu leben, fasste die Ich-Erzählerin aus Angst, sich und der Mutter einzugestehen, dass es ihr sehr weh tut, sie in diesem miserablen Zustand zu sehen. Aufgrund der geringen Größe der Wohnung mussten die Mutter und die Ich-Erzählerin ein Schlafsofa teilen. Sie schlafen mit dem Kopf neben den Füßen des anderen, weil die Ich-Erzählerin Angst vor der Atmung der Mutter hat. In dieser Konstellation verbringen sie fünf Nächte. Die darauffolgenden vier Absätze im Text beginnen mit dem Satz „Мы спали валетом, а она умирала“ (*ibid.*: 76–78). Die Repetition intensiviert die Aussage und evoziert beim Leser eine kognitive Erfahrung, die es ihm ermöglicht, sich in die beschriebenen Nächte hineinzuversetzen.

Мы спали валетом, а она умирала. Я знала, что она умирает, и Андрей знал, что она умирает, и мама знала, что она умирает. [...]

Мы спали валетом, а она умирала. Я мысленно возвращаюсь в те ночи, я пытаюсь написать о том, как это – спать на одном диване с умирающей матерью, но сбиваюсь на квартиру, на ее запах, на телевизор. [...]

Мы спали валетом, а она умирала. Мне не было легко, но и тяжело мне не было. [...]

Мы спали валетом, а она умирала. Я все думала и думала о себе, заставляла себя осознать происходящее. (*Ibid.*: 76–78)

Der Wunsch der Ich-Erzählerin, mit der Mutter ihre letzten Tage und Stunden zu verbringen, basiert auf einer allgemeinen idealisierten Vorstellung der letzten Tage mit einer sterbenden Person. Sie beruht auf Annahmen, dass die sterbende Person noch etwas Wichtiges sagen wird und man diesen Moment nicht verpassen will. So glaubt auch die Ich-Erzählerin, dass diese letzten mit der Mutter verbrachten Minuten etwas Sinnvolles sind. Dennoch werden ihre Erwartungen nicht erfüllt. Es passiert einfach nichts in diesen Minuten, außer Sterben. Die Phase des Wartens ist für alle Beteiligten von beträchtlicher Dauer.

Aus diesem eintönigen Alltag blieb der Ich-Erzählerin ein Tag in Erinnerung, an dem die Mutter aufstand, um einen Hering in Salzlake einzulegen, von dem

sie am Abend mehrere Stücke aß. Salzhering und allgemein Fisch waren das Lieblingsgericht der Mutter. Dieses Mahl war ihr letztes. An diesem Abend sprachen die Mutter und die Ich-Erzählerin über den möglichen Ort der Beerdigung. Auf Vorschlag der Ich-Erzählerin, die Mutter in Ust-Ilimsk neben ihrer Mutter – in der Trilogie als Großmutter bezeichnet – und ihrer Schwester – in der Trilogie Tante genannt – zu beerdigen, sagte sie zu ihr: „Возле Светки не хорони, мы с ней перед ее смертью поругались“ (*ibid.*: 38). Zudem äußerte die Mutter den Wunsch, in einem beigen Hosenanzug beerdigt zu werden. Nachdem die Ich-Erzählerin sagte, dass das leider nicht möglich sei, da der Hosenanzug synthetisch sei, einigten sich die beiden auf ein knielanges schwarzes Kleid, das Lieblingsstück in der Garderobe der Mutter.

Das kleine schwarze Kleid, das von Gabrielle Chanel entwickelt und von bekannten Schauspielerinnen wie Marilyn Monroe, Audrey Hepburn und Brigitte Bardot auf der Leinwand getragen und somit popularisiert wurde, steht für Weiblichkeit und die sexuell erfahrene Frau. In jungen Jahren hat die Mutter das kleine Schwarze bei vielen Anlässen gerne getragen und damit allen Männern in ihrer Umgebung den Kopf verdreht. Für die Ich-Erzählerin verkörpert sie das Ideal der wahren Frau, die selbst in den schwierigsten Situationen des Lebens ihre Weiblichkeit bewahrt.

Мама была настоящей женщиной. Женщиной в квадрате. Женщиной-женщиной. ЖЕНЩИНОЙ. Она часто говорила мне, что я тоже однажды стану женщиной. Что такое стать женщиной, я не понимала и, кажется, до сих пор не поняла. Когда моя жена Алина меня спросила, что это значит – женщина-женщина, я ответила, что женщина-женщина, даже находясь при смерти в ожидании врача, просит помочь ей надеть трехкилограммовый силиконовый протез груди, чтобы врач не видел, что она увечна. (*Ibid.*: 55)

Die Weiblichkeit der Mutter war stark ausgeprägt. Für sie bedeutete das Leben Weiblichkeit. Als ihr eine Brust amputiert wurde, gab sie diese Weiblichkeit nicht auf und bestellte eine Brustprothese aus der Überzeugung, dass eine Frau mit einer Brust keine Frau sei, eine Frau brauche zwei Brüste. Um diese Prothese zu bekommen, musste sie ein Jahr lang beim lokalen Gesundheitsministerium kämpfen. Nach der Chemotherapie verlor sie ihre Haare, sie trug jedoch Perücken und Kopftücher. Gleichzeitig schämte sich die Mutter dafür, dass ihr die Krankheit zwei Attribute des Frauseins, nämlich die Haare und die Brüste, geraubt hatte.

Она [мать. – А.М.] стыдилась своей болезни, стыдилась того, что она потеряла главные атрибуты женской женщины – волосы и грудь. [...] Она была поражена в своей женскости. Она понимала, что потеряла себя как женщину. Но не признавала этого до самого конца, пока не осталась без сознания и не смогла контролировать свой внешний вид. (*Ibid.*: 57)

Im Hospiz merkte ihr Lebenspartner Andrej, dass sie sich nicht mehr pflegte und schließlich den Kampf um das Leben und – viel wichtiger – um ihre Weiblichkeit aufgab.

Она [мать. – А.М.] лежала на постели с открытыми глазами и распахнутой на груди ночнушкой. Ее шрам на половину груди был виден всем. Всем, кроме нее. Когда Андрей рассказал мне это, я окончательно поняла, что она уже тогда была мертва. Странно, подумала я, что ее женскость умерла первой и только потом погибло ее тело. (*Ibid.*)

Nach ihrem Tod im Hospiz wurde der Körper der Mutter eingäschert und von der Ich-Erzählerin in einer Urne nach Sibirien transportiert. In Ust-Ilimsk wurde ihre Asche neben der Großmutter und der Tante der Ich-Erzählerin begraben. Auf der Reise dorthin wurde die Gedenkveranstaltung viermal gefeiert, entsprechend der Anzahl der Stationen, die Bedeutung in ihren Biografien hatten: in Wolschski, wo die Mutter ihre letzten Jahre gelebt hatte, in Moskau, wo die Ich-Erzählerin wohnt, in Irkutsk, wo die Mutter studiert hatte, und letztendlich in Ust-Ulimsk, wo sie den größten Teil ihres Lebens verbracht hatte.

4.2. HIV-Narrativ

In der russländischen Gesellschaft herrscht eine starke Stigmatisierung von Personen, die an HIV¹ erkrankt sind, gerade auch weil die Krankheit ausschließlich mit Homosexuellen, Prostituierten und Drogenabhängigen in Verbindung gebracht wird. Diese Wahrnehmung steht im Widerspruch zur Realität, da das Virus mittlerweile in allen Schichten der Gesellschaft verbreitet ist (Wagner 2018). Die Stigmatisierung von HIV hat ihre Ursprünge in den 1980er Jahren, als das Virus noch nicht ausreichend erforscht war und mit einer lockeren sexuellen Moral in Verbindung gebracht wurde (Reuster 2019). Die Krankheit wurde in den 1990er Jahren als SPID und *čuma* bezeichnet und der Name ist nach wie vor präsent. Das Stigmatisierungsbild wurde durch eine massive Werbekampagne mit Plakaten verstärkt, die in Krankenhäusern der UdSSR und später Russlands zu finden waren und die Botschaft vermittelten, dass promiskuitives Verhalten zu AIDS führt.

Im Verlauf der 2000er Jahre manifestierte sich in der russländischen Bevölkerung die Annahme, dass HIV ausschließlich Menschen in Risikogruppen betrifft. Diese Überzeugung konnte durch die jüngste Umfrage des Allrussländischen Meinungsforschungszentrum (VCIOM) bestätigt werden und ist nach wie vor von dominanter Präsenz („Bol'naja tema: rossijane o VIČ i SPIDe“ 2023). Obschon sich in Russland weiterhin eine steigende Anzahl von Menschen mit dem HI-Virus infiziert, wurde das Thema HIV weder in der Literatur noch in der Kunstszene

1 Das Human Immunodeficiency Virus (HIV) ist eine Krankheit, deren finale Phase das Acquired Immune Deficiency Syndrome (AIDS) darstellt. Im vorliegenden Artikel wird der fachliche Terminus HIV verwendet, wobei in der russischen Umgangssprache beide Begriffe als Synonyme gelten. Der letztere ist jedoch mit einer negativeren Konnotation behaftet als das HIV.

Russlands reflektiert (Merkur'eva 2020). Im Gegensatz zur amerikanischen und französischen Literatur, wo ein großer Korpus solcher Texte existiert, wurde das Thema HIV in der russischen Literatur bis zur zweiten Hälfte der 2010er Jahre kaum behandelt (Loginova 2020; Kuz'min 2020). Es entstand nur eine Handvoll Werke auf Russisch, die diese Krankheit und ihre Folgen in den Mittelpunkt stellen: *Pljus žizn'* (2019) von Kristina Gepting und *SPID. Doroga tuda i obratno* (Kurakin 2023) von Denis Kurakin.

Vasjakinas Vers libre *moj otec byl dal'nobojščik* ist einer der ersten Versuche, in der russischen Poesie über HIV zu sprechen. Folgenden Ausschnitt zitiert die Ich-Erzählerin in der Trilogie:

[...] от СПИДа умирают кто угодно
 чужие наркоманы
 чужие рок-звезды
 чужие манекенщицы
 чужие геи
 чужие люди
 но не чьи-то отцы и братья
 вот он умер от СПИДа
 и никто об этом не знает и не узнает если не прочтет этот
 текст
 потому что когда его друг узнал что отец
 умер от СПИДа
 он удивился и сказал: ведь я с ним из одной кружки пил
 и ничего здоров
 есть официальная версия смерти моего отца менингит
 от менингита может умереть
 твой ребенок
 твой отец
 твоя мать
 твоя сестра
 твоя жена
 твой муж
 кто угодно твой
 то что он умер от СПИДа держится в строгом секрете
 мне непонятно зачем
 хотя когда у меня редко спрашивают от чего он умер
 таким молодым
 47 лет
 я смотрю на человека и думаю что ему ответить
 не знаю почему
 но иногда мне кажется что я думаю что выбрать
 именно от того что есть
 официальная версия
 на самом деле когда меня спрашивают
 чаще всего я отвечаю
 что это была ВИЧ-инфекция

это не так страшно звучит как СПИД
от СПИДа не умирает твой отец
а ВИЧ-инфекция может вызвать смерть твоего отца [...]. (Vasjakina 2019: 30)

In diesem Gedicht thematisiert Vasjakina die Stigmatisierung von HIV und stellt fest, dass nur fremde Leute an AIDS sterben, während vertraute Menschen wie Verwandte oder Freunde an Hirnhautentzündung sterben. Die Gegenüberstellung von dem Eigenen und dem Fremden verdeutlicht die Diskrepanz in der Wahrnehmung und Darstellung von HIV. Diese Haltung reflektiert eine weitverbreitete Meinung in der russischen Gesellschaft, dass sich nur die Fremden mit HIV infizieren und an AIDS sterben können, während die Eigenen davon verschont bleiben, weil sie ein frommes Leben führen.

In ihrem zweiten Roman *Step'* greift Vasjakina das HIV-Narrativ erneut auf und erzählt über das Leben ihres Vaters Jurij. Die Ich-Erzählerin kannte ihren Vater schlecht. Er und die Mutter ließen sich vor mehreren Jahren scheiden. Er zog nach Astrachan und die Mutter blieb mit der Tochter in Ust-Ilmsk. In der Erinnerung der Ich-Erzählerin blieb der Vater als ein guter Freund, mit dem man alles machen konnte. Er war für die Ich-Erzählerin wie ein großes Fest im Vergleich zur Mutter, die immer streng und fordernd war. Als sie ihn nach mehreren Jahren als Erwachsene wiedertraf, begegnete sie einem alternden Mann, der ein ärmliches Leben führt und seinen Lebensunterhalt mit LKW-Touren verdient. Die Ich-Erzählerin begleitete ihn mehrere Male auf diesen Touren und lernte den Vater von seiner bösen Seite kennen. Er erzählte ihr, wie er seine Frau schlug und vergewaltigte, als er erfuhr, dass sie fremdgegangen war. Der Vater besuchte seine Tochter mehrmals in Moskau, die beiden pflegten jedoch keinen regelmäßigen Kontakt miteinander. Die Ich-Erzählerin erfuhr lediglich per Telefonanruf von seinem Tod und machte sich auf den Weg nach Astrachan. Ihr Vater Jurij starb mitten im Leben, er war gerade 47 Jahre alt. „Он умер 10 сентября 2014 года. Ему было сорок семь лет, но выглядел он как старик. Степь ветром и солнцем обвела его и состарила, СПИД привел к параличу части лица и нескольких пальцев на правой руки, менингит разрушил его мозг“ (Vasjakina 2022: 109). Als offizielle Todesursache wurde eine Hirnhautentzündung angegeben, allerdings hegte die Ich-Erzählerin Zweifel daran und fand heraus, dass ihr Vater infolge einer HIV-Infektion verstorben war, die sich aufgrund mangelnder Behandlung zu AIDS entwickelt hatte. Die Krankheit und der Lebensstil des Vaters verschlechterten seinen Gesundheitszustand und führten letztendlich zum Tod.

Отец вел разрушительный образ жизни: бесконечно ехал, плохо спал, курил по две пачки крепких сигарет в день и раз в две недели напивался до беспамятства. Несколько раз я видела, как он курил траву в перерывах между рейсами или на долгой погрузке. (*Ibid.*: 183)

Der Vater wusste von seinem HIV-positiven Status, aber er ließ sich nicht therapieren, weil er dies ablehnte. Als ehemaliger Drogenkonsument wurde er wahrscheinlich

durch eine Heroinspritze mit HIV infiziert. Er behielt diese Information für sich und erzählte niemandem von seinem positiven Status. Erst nach dem Tod erfuhren einige seiner engsten Freunde, dass er das Virus gehabt hatte, und waren darüber überrascht. Seine Lebenspartnerin Ilona wusste von seiner HIV-Infektion und wurde durch ungeschützten Geschlechtsverkehr mit ihm ebenfalls infizieren. Die beiden dachten, dass der Tod unausweichlich ist und es keine Möglichkeit gibt, ihn aufzuschieben.

Он был в курсе своего статуса и относился к нему как к чему-то фатальному. ВИЧ представлялся отцу как заурядная *болячка* [H.i.O.], от которой он был обязан умереть. Но когда это произойдет, он не знал, и поэтому его время становилось временем повторяющихся предсмертных мгновений. Однажды эти мгновения должны были закончиться, и он принимал этот факт угрюмо и с тоской. (*Ibid.*: 182)

Die weit verbreitete Angst vor Stigmatisierung und Diskriminierung aufgrund einer HIV-Infektion führte dazu, dass Jurij und seine Lebenspartnerin Ilona ihren positiven Status geheim hielten und keine Anzeichen dafür zeigten. Sie vermieden es, anderen von ihrer Infektion zu erzählen und verbargen alle Hinweise, die Verdacht erregen könnten. Die beiden unterwarfen sich dem Schicksal und akzeptierten das Virus in ihren Körpern. Sie informierten sich nicht über mögliche Therapien und suchten keine Kontakte zu Ärzten. „Она [Илона. – А.М.] боялась. Боялась глупых пересудов, боялась, что погибнет. Ей было невыносимо стыдно. Уязвимость, свидетельницей которой я стала, была уязвимостью ни в чем не виноватой женщины, которая не знала, что она виновата“ (*ibid.*: 182). Obwohl Ilona nicht schuld daran war, war sie in dieser Situation eine Gefangene. Ihrer Meinung nach gab es keinen Ausweg daraus, außer den Tod. „[...] ВИЧ для нее [Илоны. – А.М.] означал неизбежную смерть. Ее вой над гробом отца был воем о собственной обреченности“ (*ibid.*: 202). In der russländischen Gesellschaft ist nicht nur das HIV, sondern auch das Sterben an AIDS stark stigmatisiert. AIDS haftet der Mythos einer schändlichen tödlichen Krankheit an. Für die Familie des Verstorbenen bedeutet der Tod durch AIDS eine generelle Schweigepflicht. „Одно только слово СПИД вызывает мутный стыд. [...] Илона, чтобы скрыть тайну смерти, [...] взяла под контроль все документы и похороны. Справки о статусе она спрятала“ (*ibid.*: 181). Ilona kontrollierte die Beerdigung des Vaters und versteckte alle gesundheitlichen Papiere, die seine HIV-Infektion dokumentieren. Ihr Handeln ist mit ihrem eigenen Überleben verbunden, denn sollte die Wahrheit ans Licht kommen, würde dies ihren sozialen Tod bedeuten.

Das HIV-Narrativ bei Vasjakina bezieht sich auf die Darstellung und den Umgang mit HIV in der Literatur. Sie thematisiert die Stigmatisierung von HIV in der Gesellschaft, indem sie ihre persönlichen Erfahrungen und Beobachtungen von Menschen mit HIV in ihre Texte integriert und die Krankheit und die Todesursache ihres Vaters öffentlich macht. In ihrem Roman fordert die Autorin das gängige Narrativ heraus, dass nur Drogenkonsumenten und deren Familienmitglieder HIV bekommen können. Gleichzeitig durchbricht sie das langanhaltende Schweigen über dieses Thema und

versucht Empathie für alle Menschen zu schaffen, die mit HIV infiziert sind. In diesem Text wird HIV nicht ausschließlich als eine lebensbedrohliche Krankheit dargestellt, sondern vielmehr als integraler Bestandteil des menschlichen Lebens mit all seinen Facetten. Der Vater und seine Partnerin werden nicht als Ausgestoßene geschildert, vielmehr als lebendige Individuen, die ein Leben führen, obwohl dieses Leben nicht als vollkommen erfüllt betrachtet werden kann.

4.3. Narrativ der Tuberkulose

In der russischen Kultur wird Tuberkulose heute ähnlich stark wie HIV stigmatisiert. Die Krankheit hat sich in der russischen und westeuropäischen Kultur von einer romantisierten Krankheit, die in der Vorstellung mit Adel verbunden war, zu einer „asozialen“ Erkrankung für Randgruppen der Gesellschaft entwickelt (Moser 2018). In der russländischen Gesellschaft herrscht die weit verbreitete Auffassung, dass Tuberkulose hauptsächlich sozial benachteiligte Gruppen betrifft und keine Bedrohung für den Rest der Bevölkerung darstellt (Nazarova 2016). Dieser logische Irrtum beruht darauf, dass Angehörige benachteiligter Gruppen einen signifikanten Anteil der Tuberkulosepatienten ausmachen. Zudem ist Tuberkulose in Russland mit einem starken sozialen Stigma verbunden, wodurch viele Patienten versuchen, ihre Erkrankung oder die ihrer nahen Verwandten zu verbergen, einschließlich derjenigen, die in der Vergangenheit an Tuberkulose erkrankt waren. Das Verschweigen der Krankheit vor sich selbst, den Angehörigen und der Gesellschaft hat negative Auswirkungen auf die epidemiologische Situation und die Sterblichkeitsrate. Ein weiterer Stereotyp basiert auf dem Bild von Tuberkulosepatienten in der klassischen Literatur, nach dem sich die Symptome zwangsläufig als Sputumproduktion und Hämoptyse manifestieren, obwohl diese erst in späteren Stadien auftreten, wenn die Heilung schwieriger ist. Infolgedessen bremsen Stereotypen und Stigmatisierung in Russland die Verbesserung der epidemiologischen Situation bei Tuberkulose.

Die Tante der Ich-Erzählerin, Svetlana, litt 14 Jahre lang an Tuberkulose und verstarb jung im Alter von 39 Jahren. Das dritte Buch der Trilogie trägt den Titel *Roza* und ist der Tante und ihrem Leben von der Geburt bis zum Tod gewidmet. Dabei wird ersichtlich, dass Svetlana ihr ganzes Leben von Tod, Krankheiten, psychischen und physischen Leiden geprägt war. Bereits als Säugling erlitt sie einen Erstickenfalls durch ein Stück Wurst, welches ihr von ihrer Schwester, der Mutter der Ich-Erzählerin, in den Mund gelegt worden war. In ihrer Kindheit wies Svetlana eine hohe Prävalenz für Infektionskrankheiten auf. Wunden an den Lippen heilten nur unzureichend und die Hände waren von Neurodermitis betroffen. Dazu wurden bei Svetlana wiederholt verschiedene Hauterkrankungen wie Krätze, Läuse und Flechte diagnostiziert. Im Jugendalter manifestierte sich eine Hautkrankheit im Genitalbereich.

Eine Ausbildung schaffte Svetlana nicht abzuschließen, auch hatte sie keine feste Arbeitsstelle. Sie verdiente ihren Lebensunterhalt mit gelegentlichen kurzzeitigen

Beschäftigungen und wohnte bei der Großmutter der Ich-Erzählerin. Die Großmutter schuftete für die ganze Familie, die ausschließlich aus Frauen bestand: Großmutter Valentina, Tante Svetlana und ihre Tochter Valentina. Schon in ihrer Jugend erfreute sich Svetlana eines ausgefüllten Lebens, wobei ihre Partys mitunter eine Dauer von mehreren Tagen aufwiesen. Die Partys waren für Svetlana eine Flucht aus dem depressiven Alltag. Sie nutzte jede Gelegenheit, um feiern zu gehen. Ihr Lebensstil war geprägt durch exzessiven Alkoholkonsum und eine hohe Frequenz an sexuellen Kontakten mit wechselnden Partnern.

Светлану тяготили готовка, поиск работы, уход за ребенком. Она делала это, как говорила мать, спустя рукава, поскольку единственное, чего ей хотелось, – гулять. [...] Она использовала любую возможность, чтобы провести время в подъезде или попасть на пьянку. (Vasjakina 2023: 61–62)

Die freudigen Lebensumstände sowie die Teilnahme an zahlreichen Partys führten bei Svetlana zu sieben Schwangerschaftsabbrüchen. In der Folge litt sie jeweils über einen langen Zeitraum sowohl unter emotionalen als auch unter physischen Beschwerden.

После аборта Светлана приходила бледная, и свернувшись калачиком, еще несколько дней лежала на диване. Она говорила матери, что чуть не потеряла сознание, когда ее скоблили. После нескольких неудачных абортов у нее начиналось заражение, и она снова шла в женскую консультацию на повторную чистку и курс капельниц. (*Ibid.*: 91)

Die Großmutter übte keine Kritik an den Abtreibungen, weil eine die Vorgehensweise innerhalb der Familie toleriert wurde. Die Großmutter hatte auch selbst eine Abtreibung vorgenommen, ebenso wie die Mutter der Ich-Erzählerin. Sie beanstandete jedoch, dass Svetlana nach jeder übermäßig ausschweifenden Party schwanger war. Die achte Schwangerschaft führte zur Geburt der Tochter Valentina.

Als bei Svetlana Tuberkulose diagnostiziert wurde, wurde ihr seitens der Familie vorgeworfen, dass ihr asozialer Lebensstil für die Erkrankung verantwortlich sei. Nach der Diagnosestellung akzeptierte Svetlana ihr Schicksal und unterwarf sich ihrem Krankheitsbild. Die Tuberkulose wies eine geschlossene Form auf, sodass keine Ansteckungsgefahr bestand. Dennoch wurde sie umgehend stigmatisiert und als „krank und infektiös“ gebrandmarkt. Dies hatte zur Konsequenz, dass sie umgehend ihre Anstellung im Einzelhandel verlor und ihre Tochter aus dem Kindergarten verwiesen wurde. Sie war nicht mehr überall als Gast willkommen und musste sich in ihrer Wohnung zurückziehen, in der sie ohnehin schon die meiste Zeit ihres Lebens verbracht hatte.

Am Anfang der Krankheit suchte Svetlana noch nach einer Heilungsmöglichkeit. Sie begab sich für einen Zeitraum von mehreren Wochen in stationäre Behandlung. Diese Aufenthalte hatten für Svetlana eine hohe persönliche Relevanz. Im Krankenhaus fand sie Anschluss an eine Gruppe von Menschen, die sich in einer ähnlichen Lebenssituation befanden. Dort erfuhr sie eine Form von Akzeptanz, die sie als Frau in der Gesellschaft zuvor nicht erfahren hatte. Im Buch wird sie von der Ich-Erzählerin

mit der russischen Madame Clawdia Chauchat aus Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* verglichen. Svetlana verbrachte mehr Zeit in Männergesellschaft und zeigte ein ausgeprägtes Interesse an allen Männern, die sich ebenfalls auf der Station befanden. Die Ich-Erzählerin besuchte ihre Tante regelmäßig im Krankenhaus und brachte ihr Essen und Zigaretten. Diese Besuche wurden von der Ich-Erzählerin jedoch als demütigend empfunden, da sie eine ausgeprägte Angst davor hatte, sich mit der Tuberkulose anzustecken. Diese Angst führte dazu, dass sie beim Betreten des Krankenhausgebäudes jedes Mal in eine Art Schockzustand verfiel und den Atem anhielt. Zudem wurde die Tante von der Großmutter im Rahmen einer Spezialdiät mit viel Fleisch bekocht. Im Laufe der Zeit suchte die Tante keine Heilung mehr und akzeptierte ihr Schicksal. Die Tuberkulose wurde folglich zu einem integralen Bestandteil der Identität Svetlanas und determinierte maßgeblich ihren Lebensverlauf. Darüber hinaus wurde sie durch die Erkrankung mit einer vollständigen persönlichen und sozialen Desintegration konfrontiert.

Приняв в себе болезнь, она долгое время оставалась в прежнем теле. О тубике [Н.и.О] же она говорила с пренебрежением, словно он был колючей занозой в подушечках пальца. [...] Тубик [Н.и.О] для Светланы был чем-то подобным, он не волновал ее, но при этом она относилась к нему как к тому, чего невозможно было избежать, и тому, что непременно ее уничтожит. Она говорила о себе болящей как о паршивой собаке, которая вот-вот издохнет, и в ее словах не было сожаления, только нервный холодок. Она говорила о собственной смерти с высокомерной жестокостью. (*Ibid.*: 143)

Grundsätzlich kann die Tuberkulose geheilt werden. Allerdings setzt diese eine strenge medikamentöse Disziplin voraus. Die Familie der Ich-Erzählerin stand einer medikamentösen Behandlung jedoch skeptisch gegenüber und vertraute stattdessen auf Naturheilmittel. Svetlana verweigerte die Einnahme der vom Arzt verschriebenen Medikamente, da sie Gerüchte über mögliche Nebenwirkungen, darunter Hörverlust, gehört hatte. Als alternative Ernährungsform wurde ihr von der Großmutter Hundefleisch zubereitet, da dieses laut örtlicher Überzeugung heilende Eigenschaften besitzt. Die Tatsache, dass Svetlana bestrebt war, sich von den Fesseln des Lebens, des Alltags sowie ihrer eigenen Identität zu befreien, erklärt ihren Wunsch, nicht geheilt zu werden. Sie befand sich demnach in einem Zustand der permanenten Flucht, sowohl vor ihrer Familie als auch vor sich selbst, was letzten Endes zu ihrem Tod führte. Denn der Tod stellte den einzigen Ort dar, an dem sie keiner Einschränkung unterlag.

Vasjakina betont, dass Svetlanas Ableben weder ihre eigene Schuld noch die Schuld anderer darstellte, sondern eine Entscheidung war, die sie aus freien Stücken getroffen hat. Mit diesem Buch restituiert der Autorin das Subjektivitätsrecht ihrer Tante und plädiert gegen die Etikettierung von Menschen, die als krank und leidend definiert werden. In einem Interview sagt Vasjakina über ihre Tante, dass „[...] неудобная женщина в обществе, изгой, козел отпущения – на самом деле это, возможно, фигура, которая ищет и желает свободы. И, возможно, ее воля к

свободе намного сильнее, радикальнее, чем тех, кто эту свободу манифестирует“ (Stoljar 2023).

4.4. Narrativ der Depression

Neben ihren Familienmitgliedern leidet auch die Ich-Erzählerin Oksana Vasjakina unter der Trauer und dem Verlust von Angehörigen, ihrer Homosexualität und an Depressionen. Im Laufe der Trilogie outet sie sich als homosexuelle und als psychisch erkrankte Person. Dadurch wird sie in doppelter Hinsicht von der russländischen Gesellschaft ausgegrenzt.

In *Rana* und *Step* berichtet die Ich-Erzählerin über ihre Entdeckung der Homosexualität, Masturbation, ihre Beziehungen mit zahlreichen Liebhaberinnen und ihre nicht vollzogenen Coming-Outs. Denn gegenüber ihrer Mutter konnte sie sich nicht outen. Nur der Vater hat sie beim Küssen mit einer Frau entdeckt, aber darüber haben sie nie gesprochen.

In *Rana* thematisiert die Ich-Erzählerin ihre durch Masturbation induzierten depressiven Zustände. Diese Zustände werden von der Ich-Erzählerin auf die enge Verbindung zwischen ihrer Mutter und ihrer Sexualität zurückgeführt. In diesem Kontext vergleicht die Ich-Erzählerin ihre eigene Situation mit der Patientin Èlen aus dem Werk *Černoe solnce. Depressija i melancholija* (2010) der französisch-bulgarischen Psychoanalytikerin und Literaturtheoretikerin Julia Kristeva. Kristeva postuliert in ihrer Analyse *Figuren weiblicher Depression*, dass die höhere Prävalenz von Depressionen bei Frauen auf spezifische Aspekte der weiblichen Sexualität zurückzuführen ist (Kristeva 2010: 83). Dabei verweist sie insbesondere auf die Abhängigkeit von der mütterlichen Figur sowie die geringere Leichtigkeit im Umgang mit befreiender Perversion (*ibid.*). In ähnlicher Weise wie Èlen erhielt auch die Ich-Erzählerin Oksana Vasjakina nur unzureichende mütterliche Zuwendung und war in hohem Maße von der Mutterfigur abhängig. Die Mutter hatte für die Ich-Erzählerin eine zentrale Bedeutung, da sie ihr keine Möglichkeit bot, ihre Sexualität auszuleben. „Моя вагина долгое время была онемевшей. [...] Внутри я была мертвой, слепой, темной. Секс принадлежал матери, наслаждение принадлежало ей“ (Vasjakina 2021: 200). Erst nach dem Tod der Mutter war die Ich-Erzählerin in der Lage, sich von dieser Bindung zu lösen und ein selbstbestimmtes sexuelles Leben zu führen.

In *Step* stellte die Ich-Erzählerin fest, dass mit ihr etwas nicht stimmte. In der Badewanne merkte sie, dass sie eine leichte Varikose hat, und diese Tatsache versetzte sie in Schrecken. „Столкновение с собственным телом напугало меня. Мне тридцать два года, я не была беременна, и у меня нет хронических болезней, есть астigmatизм и тяжелый предменструальный синдром“ (Vasjakina 2022: 93). In *Roza* wird sichtbar, wie schwer die Ich-Erzählerin unter Depressionen und Migräne litt.

Каждое утро я просыпалась от болей в суставах и мутного шума в голове. Прежде чем встать с постели, я лежала по два часа с закрытыми глазами и пыталась прийти в себя. Работала я по вечерам, поэтому у меня была возможность лежать и переживать свое бессилие. [...] Болезнь обострялась, и я начала терять зрение. [...] Внутри меня блуждала боль. Она занималась в крестце и постепенно, очагами, поднималась в голову. [...] Мигрень не давала мне открыть глаза. И я, зная, что сигареты ее усугубляют, все равно продолжала курить одну за другой. (Vasjakina 2023: 58–59)

Die Ich-Erzählerin berichtete, dass sie in manchen Nächten plötzlich aus dem Schlaf erwachte und sich nicht erklären konnte, wer sie war und wo sie sich befand. Der Zustand der Desorientierung persistierte bis zu dem Zeitpunkt, an dem sie die Erkenntnis gewann, dass sie Oksana Vasjakina war und sich in ihrem eigenen Zimmer befand. In den Phasen intensiver emotionaler Erlebnisse zog die Ich-Erzählerin Parallelen zu ihrer Tante Svetlana. Die Intensität der eigenen emotionalen Erfahrung ermöglichte es der Ich-Erzählerin, die Lebensumstände, das Handeln sowie die Leiden ihrer Tante nachzuvollziehen. Dies erfolgte durch eine Art Identifikation mit der Tante, wobei die Ich-Erzählerin deren Perspektive einnahm und deren Erleben nachzuempfinden versuchte.

Когда я медленно начала проваливаться на дно депрессии, я все чаще начала вспоминать Светлану. [...] Я лежала на диване и думала, что написать книгу о человеке, который страдает и никуда не едет, никуда не идет и ничего не делает, не так-то просто. [...] Я много думала о Светлане. Всю жизнь она прожила в одной квартире. Я силилась посчитать, сколько часов она провела на своем диване перед телевизором. Ее крохотное тело, отягченное болезнью, беспокоило меня. [...] В дни, когда не было работы, я пролеживала на диване и медленно думала о ней. Мне казалось, что я постепенно превращаюсь в нее. Я знаю, что нельзя превратиться в другого человека, но можно с помощью воображения выстроить с ним связь и попытаться представить, каково быть другим. В самых тяжелых страданиях я чувствовала связь со Светланой. Я словно обросла еще одной кожей – такой же земистой и плотной, как у нее. В моем теле образовался еще один костный каркас, и на негоросло мясо. Возможно, думала я, мне так тяжело именно от того, что во мне живет еще один человек. [...] в своей дымной голове я смотрела на ее комнату с диваном и тяжелыми синтетическими шторами. Светлана лежала в ней, и я рассматривала ее затылок с небрежно забранными волосами мышиного цвета. Комната пылала: на полу рябил ворсистый ковер с красным узором, а ее диван был застелен китайским покрывалом с флуоресцентными бутонами. Ее халат синтетического шелка переливался в дымке моей головы. Я одновременно была ею и собой. Я одновременно была во времени смерти и тут же пыталась оживить свои онемевшие пальцы на ногах. (*Ibid.*: 58–60)

Der Versuch, sich in einen anderen Körper hineinzusetzen, stellt ein wiederkehrendes Motiv im ersten Buch dar. Bereits in *Rana* wird ersichtlich, dass die Ich-Erzählerin bestrebt war, die Gedanken ihrer Mutter zu rekonstruieren und zu erfassen, was sie

vor dem Sterben fühlt. Die visuelle Hervorhebung der Gedanken der Mutter erfolgte durch die Verwendung einer kursiven Schrift, wodurch eine grafische Abhebung von den übrigen Textpassagen erreicht wird.

Bei der Ich-Erzählerin wurde eine Borderline-Persönlichkeitsstörung diagnostiziert und medikamentös behandelt. Die Medikation führte zu einer sofortigen Remission der Depression. Obwohl die Erzählerin nach der Einnahme der Tabletten unter heftigem Erbrechen litt, nahm sie diese weiter, weil sie wusste, dass sie ihre Stimmungsschwankungen ausgleichen. Darüber hinaus halfen sie ihr, eine innere Freiheit zu finden, eine Freiheit, die sie bisher nicht gespürt hatte.

Ogleich die Erkrankung mit einer signifikanten Stigmatisierung seitens der Familienangehörigen sowie der Gesellschaft einschließlich des medizinischen Personals einhergeht (De-la-Morena-Perez *et al.* 2023), präsentiert die Ich-Erzählerin ihre Erfahrungen mit der Erkrankung, einschließlich Diagnose und Therapie, in bemerkenswerter Offenheit. Diese dient nicht nur der persönlichen Auseinandersetzung, sondern trägt auch zur Enttabuisierung des Krankseins bei. Verdrängte Aspekte der Krankheit werden sichtbar gemacht, was einen wichtigen Beitrag zum Diskurs über gesellschaftliche und medizinische Normen leistet.

5. Schlussbetrachtung

Oksana Vasjakina gehört zu den jüngeren, jedoch bereits einflussreichen Stimmen der russischen Literatur. Ihre Werke zeichnen sich durch eine außergewöhnliche Offenheit und Tiefe in der Darstellung ihrer weiblichen Erfahrungen aus. Die Trilogie *Rana*, *Step'* und *Rosa* stellt einen bedeutenden und innovativen Beitrag zur russischen Literatur dar, indem sie die Erfahrungen stigmatisierter Personen im Umgang mit ihren Krankheiten auf eine bisher ungekannte Weise literarisch verarbeitet und dabei eine besondere Komplexität und Vielschichtigkeit in ihrer Darstellung entfaltet.

Vasjakina bedient sich des Mittels der Autofiktion, um die eigene Krankheitsgeschichte sowie diejenige ihrer Familienmitglieder für den Leser nachvollziehbar zu machen. Der Tod von Familienangehörigen, sowohl in der realen als auch in der erzählten Welt, stellt dabei einen katalytischen Moment der literarischen Auseinandersetzung dar. Der Prozess dient sowohl der Autorin als auch ihrer Ich-Erzählerin und der Protagonistin als Instrument, um die komplexe Familiengeschichte und ihre Beziehungen zur Mutter, zum Vater und zur Tante kritisch zu reflektieren sowie den eigenen Platz innerhalb der familiären Strukturen zu verorten. Die literarische Verarbeitung führt somit nicht nur zur Offenlegung persönlicher Traumata, sondern auch zu tiefgehenden Reflexionen über die eigene Identität und Zugehörigkeit innerhalb der Familie sowie der postsozialistischen Gesellschaft. In ihrer literarischen Auseinandersetzung innerhalb der Möglichkeiten und Grenzen der Autofiktion beleuchtet Vasjakina zudem die Frage, wie persönliche und kollektive Erfahrungen literarisch neu verhandelt werden können.

Die literarische Verarbeitung des Todes eines nahestehenden Menschen ist ein in der europäischen Kulturgeschichte tief verwurzeltes Thema und seit langem Gegenstand literarischer Auseinandersetzung. Autoren wie Barthes, Diez u. a. verwandeln ihre persönlichen Verluste in allgemeingültige Erzählungen, die Trauer, Erinnerung und Verlustbewältigung in den Mittelpunkt stellen. Mit ihrer Trilogie vermag es Vasjakina, die individuelle Erfahrung von Schmerz und Trauer zu einer gemeinsamen menschlichen Erfahrung zu sublimieren, die über das Persönliche hinausgeht. Ihren Texten gelingt es, die subjektive Dimension des Verlustes in einen größeren kulturellen und existentiellen Kontext einzubetten, der es dem Leser ermöglicht, sich mit den komplexen Emotionen der Trauer auseinanderzusetzen. Darüber hinaus trägt sie dazu bei, gesellschaftliche Tabus in Bezug auf Tod und Trauer zu hinterfragen, indem sie stillschweigend akzeptierte Formen des Gedenkens und der Bewältigung in der russischen Kultur reflektiert und transformiert. Durch die literarische Darstellung wird der Verlust nicht nur als persönliches, sondern auch als kulturelles und philosophisches Phänomen betrachtet, das universelle Fragen über die Vergänglichkeit, die Bedeutung der Erinnerung und die Möglichkeit eines Weiterlebens nach dem Tod aufwirft.

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ist die Trilogie von Vasjakina bemerkenswert, weil sie mit narrativen Strukturen und lyrischen Elementen experimentiert und somit die Grenzen zwischen autobiografischem Schreiben, fiktionaler Prosa und Poesie verschiebt. Darüber hinaus greift sie wichtige Themen wie Krankheit, Verlust und Trauer auf und setzt diese in einen intertextuellen Dialog mit der russischen und europäischen Literaturtradition. Theoretisch setzt sich die Trilogie mit narrativer Ethik und der Darstellbarkeit des Körpers in der Literatur auseinander und verbindet auf diese Weise literarische Tradition und zeitgenössische Diskurse über Feminismus und Maskulinität. Vasjakina verbindet die Wiederaufnahme und Neuinterpretation literarischer Motive über existenzielle Erfahrungen mit innovativen Ausdrucksformen.

In ihren Krankheitsnarrativen präsentiert die Autorin ein detailliertes Bild des Alltags von Menschen, die an Erkrankungen leiden. Sie verdeutlicht, wie die Protagonisten ihre Krankheiten entweder bewusst verarbeiten oder verdrängen und wie sie zugleich durch das Gesundheitssystem marginalisiert werden. Die institutionelle Marginalisierung trägt maßgeblich zur (Selbst-)Stigmatisierung der Betroffenen bei, was dazu führt, dass sie sich zunehmend von konventionellen medizinischen Behandlungsansätzen abwenden und stattdessen alternative Heilmethoden wie die Naturheilkunde oder schamanistische Praktiken suchen. Die Autorin verdeutlicht dabei nicht nur die individuellen Reaktionen auf die Erkrankungen, sondern auch die gesellschaftlichen und kulturellen Implikationen dieser alternativen Heilmethoden. Ihre Trilogie offenbart die Mechanismen der Stigmatisierung sowie deren Konsequenzen für die gesundheitsbezogenen Entscheidungen der Betroffenen.

Die Autorin setzt sich mit ihrer Trilogie für die Entstigmatisierung von psychischen und physischen Erkrankungen ein. In ihren Werken porträtiert sie fragile, verletzte Figuren, die aufgrund ihrer Andersartigkeit von der Gesellschaft marginalisiert und

ausgegrenzt werden. Die literarischen Figuren fungieren nicht nur als Spiegelbild derjenigen, die bereits unter Stigmatisierung leiden, sondern auch als Appell an die Leserschaft, diesen Menschen mit größerer Empathie und Verständnis zu begegnen. Die Autorin postuliert die Anerkennung der Würde und des Wertes jedes Einzelnen, unabhängig von seinem Gesundheitszustand, und erinnert daran, dass niemand vor ähnlichen Schicksalsschlägen gefeit ist. Ihr Werk proklamiert einen gesellschaftlichen Wandel, der zu einer größeren Akzeptanz und einem verstärkten Mitgefühl für diejenigen führen soll, die in ihrer Verletzlichkeit auf Unterstützung und Anerkennung angewiesen sind.

Literaturverzeichnis

- ALOI G., 2022: „Lucian Freud: the silence of two plants“. Pallant House Gallery. <https://pallant.org.uk/perspectives-lucian-freud-plants/> (Zugriff am 24.7.2023)
- BALINA M., 2015: „(Auto)Biographical prose“, in Dobrenko E., Lipovetsky M. (eds.), *Russian Literature since 1991*. Cambridge: Cambridge University Press, 188–206
- BARSKOVA P., 2021: „Prjamoe“, in Vasjakina O. (red.), *Rana*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 9–14
- BARTHES R., 2009: *Journal de deuil*. Paris: Seuil – Imecs
- „BOL'NAJA TEMA: ROSSIJANE O VIČ I SPIDE“, 2023: „Bolnaja tema: rossijane o VIČ i SPIDe“. VCIOM. <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/bolnaja-tema-rossijane-o-vich-i-spide> (Zugriff am 28.7.2024)
- COUSER G.T., 1997: *Recovering Bodies. Illness, Disability, and Life Writing*. W.L. Andrews, ed. [Wisconsin Studies in Autobiography]. Madison: The University of Wisconsin Press
- ČISTJAKOVA K., 2020: *Tam, na perimetre*. Moskva: AST
- DANICHNOV V., 2018: *Tvar' razmerom s koleso obozrenija*. Moskva: Èksmo
- DAVIES D., 2022: *Smert', ritual i vera: Ritorika pogrebal'nych obrjadov*. Red. S. Elagin. *Studia religiosa*. Red. S. Mochov. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie
- DE-LA-MORENA-PEREZ N., INMACULADA C.-L., JAVIER S.-A., BECERRO-DE-BENGOA-VALLEJO R., LOSA-IGLESIAS M., JIMENEZ-FERNANDEZ R., 2023: „Experiences of women diagnosed with borderline personality disorder: perception of motherhood, social, health, and construction of gender“, in *Perspectives in Psychiatric Care*, 2023, № 1: 5345101. <https://doi.org/https://doi.org/10.1155/2023/5345101>. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1155/2023/5345101>
- DONCOVA D., 2022: *Ja očen' choču žit'. Moj ličnyj opyt*. Moskva: Èksmo
- FATEEVA N.A., 2005: „Ženskij tekst kak ,istorija bolezni“, in Bogdanov K., Murašov Ju., Nicolosi R. (red.), *Russkaja literatura i medicina: Telo, predpisanija, social'naja praktika*. Moskva: Novoe izdatel'stvo, 258–268
- FRANK A.W., 2013: *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*, 2nd ed. Chicago: The University of Chicago Press

- GANDLEVSKIJ S., 1996: *Trepanacija čerepa. Istorija bolezni*. Sankt-Peterburg: Puškinskij fond
- GEPTING K., 2019: *Pljus žizn'*. Moskva: Like Book
- GORDEEVA K., 2013: *Pobedit' rak*. Moskva: Zacharov
- GORDEEVA K., 2019: *Pravila vedenija boja*. Moskva: Corpus
- GOSCILO H., 1989: „Women's wards and wardens: the hospital in contemporary Russian women's fiction“, in *Canadian Woman Studies/les cahiers de la femme*, 1989, № 10 (4): 83–86. <https://cws.journals.yorku.ca/index.php/cws/article/view/11136>
- GOSCILO H., 1996: „Women's space and women's place in contemporary Russian fiction“, March R. (ed.), *Gender and Russian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press: 326–347
- JUZEFOVIČ G., 2024: „Ot polifonii k travme. O novom rascvete russkoj literatury“. Carnegie Endowment for International Peace. <https://carnegieendowment.org/politika/91567> (Zugriff am 4.5.2024)
- KARPOVA I., ŠOROCHOVA T., 2022; „Kak projti po polju iz ognja. O knige Oksany Vasjakinoj ‚Rana‘“, in *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2022. https://www.nlobooks.ru/books/khudozhestvennaya_serija/24590/review/24744/ (Zugriff am 16.1.2024)
- KRISTEVA Ju., 2010: *Černoe solnce. Depressija i melancholija*. Moskva: Kogito-Centr
- KURAKIN D., 2023: *SPID. Doroga tuda i obratno*. Moskva: F8
- KUZ'MIN D., 2020: „Kak VIČ povljal na poëziju?“. Centr Voznesenskogo. <https://notalone.voznesenskycenter.ru/kuzminpoetry/> (Zugriff am 11.1.2024)
- LOGINOVA R., 2020. „Kak VIČ povljal na literaturu?“. Centr Voznesenskogo. <https://notalone.voznesenskycenter.ru/literatureloginova/> (Zugriff am 11.1.2024)
- MENGONI A., 2014. *Berlinde de Bruyckere*. München: Hirmer
- MERKUR'EVA K., 2020. „„Odnaj krovi“. Virus immunodeficita i russkaja kul'tura“. Radio Svoboda. <https://www.svoboda.org/a/30980347.html> (Zugriff am 28.7.2024)
- MEŠČANINOVA N., 2017. *Rasskazy*. Sankt-Peterburg: Seans
- MOSER U., 2018: *Schwindsucht: Eine andere deutsche Gesellschaftsgeschichte*. Berlin: Matthes & Seitz
- NAZAROVA N., 2016: „Tuberkulez v Rossii: Bolezn', o kotoroj ne govornjat“. Spid. Centr. <https://spid.center/ru/articles/461> (Zugriff am 28.7.2024)
- REUSTER Ja., 2019: „AIDS in der Sowjetunion“. dekoeder. <https://www.dekoeder.org/de/gnose/aids-hiv-sowjetunion> (Zugriff am 11.1.2024)
- STAROBINEC A., 2022: *Posmotri na nego*. Moskva: Corpus
- STEPANOVA M., 2017: *Pamjati pamjati. Romans*. Moskva: Novoe izdatel'stvo
- STOLJAR T., 2023: „Často ljudi putajut terapiju s pis'mom“. Blueprint. <https://the-blueprint.ru/culture/paper/independence-issue-vasakina> (Zugriff am 24.7.2023)
- ULICKAJA L., 2000: *Kazus Kukockogo*. Moskva: AST
- ULICKAJA L., 2002: *Veselye pochorony* Moskva: Ėksmo
- ULICKAJA L., 2019: *O tele duši*. Moskva: AST
- VASJAKINA O., 2016: *Ženskaja proza*. Red. K. Korčagin. *Pokolenie*. Moskva: ARGO-RISK

- VASJAKINA O., 2019: *Veter jarosti*. Red. E. Pisareva. *Ženskij golos*. Moskva: AST
- VASJAKINA O., 2021: *Rana*. Red. D. Larionov. [Chudožestvennaja slovesnost']. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie
- VASJAKINA O., 2022: *Step'*. Red. D. Larionov. [Chudožestvennaja slovesnost']. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie
- VASJAKINA O., 2023: *Roza*. Red. D. Larionov. [Chudožestvennaja slovesnost']. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie
- WAGNER P., 2018: „Russlands AIDS-Epidemie“. statista. <https://de.statista.com/infografik/14815/hiv-infektionsrate-in-russland/> (Zugriff am 11.1.2024)
- ZIPFEL F., 2009: „Autofiktion“, in Lamping D. (Hrsg.), *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner, 31–36