

Globalisierte Körper

Biografie, Körper und Geschlecht in Olga Grjasnowas Roman *Die juristische Unschärfe einer Ehe*

Lisa Jüttner

Universität Bielefeld, Deutschland

Abstract This contribution handles Olga Grjasnowa's second novel *Die juristische Unschärfe einer Ehe* from 2014 and enlightens the interdependencies between body, biography, and space through the analysis of the protagonist Leyla, a professional ballerina who lives between Baku, Moskau, and Berlin. The argumentation is based on the idea that, while Leyla's body has an inner stability because of her ballet education, she acts differently depending on the place where she is located. This discussion is exemplified through her fluid gender identity and the emancipation narrative that develops through her different bodily experiences in different locations. The main goal of the analysis is to show an expressive dimension inherent in the body, defined with the sociological term *Körperbiografie*, that is not completely controlled by the consciousness of the person, referring furthermore to an anthropological understanding of the ballet as a normative kind of art.

Keywords Postmigrant literature. Gender. Dance. Body. Biography. Olga Grjasnowa. Space and literature.

Inhaltsangabe 1 Einleitung. – 2 Theoretische Ausgangspunkte. – 3 Literarische Analyse. – 4 Fazit.

1 Einleitung

Olga Grjasnowas Romane rekurren explizit auf die Abhängigkeit geografischer Räume, auch aber nicht nur, wenn es um Herkunftsfragen geht. Sie lässt sich damit in die Debatte um eine interkulturelle Literatur einordnen, die ein breites Feld der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur einnimmt. Gleichzeitig wehren sich die

Texte (und die Autorin)¹ gegen diese ‚Schubladisierung‘ und müssen im Sinne postmoderner Identitätspolitik der Uneindeutigkeit gelesen werden. Dies ist bereits bei ihrem vielbeachteten Debüt *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012) angemerkt worden (vgl. Steinberg 2019). In ihrem zweiten Roman *Die juristische Unschärfe einer Ehe* von 2014 stellt Grjasnowa zusätzlich Geschlecht als Identitätskategorie ins Zentrum der Erzählung und verknüpft dies mit der Frage nach der Herkunft. Denn, und so die These, Grjasnowas Figuren erleben unterschiedliche Zustände ihrer geschlechtlichen Körperlichkeit, je nachdem wo sie sich gerade befinden. Damit lässt sich der Roman einem Diskurs um die Beschaffenheit des biologischen Geschlechts (*sex*) einordnen, die sich seit Judith Butlers Ausführungen Anfang der 1990er (vgl. 1991) nachhaltig etabliert hat. Dieser Aspekt wird im Zusammenhang mit Grjasnowas Romanen bisher nur am Rande beachtet. Obschon Intersektionalität als Stichwort längst in der Diskussion angekommen ist, werden ihre (und andere) Texte im Rahmen einer interkulturellen Literatur eingeordnet, die nach wie vor die Herkunft als Kriterium exponiert – vornehmlich die Herkunft der AutorInnen. Der vorliegende Beitrag versucht, die intersektionalen Themen des Romans durch eine detaillierte Analyse der Protagonistin Leyla herauszuarbeiten. Herkunft, Geschlecht, Raum und Zeit verdichten sich in der Körperbiografie der Figur. So kann gezeigt werden, dass sich Grjasnowas Roman nicht auf das Thema der Interkulturalität beschränkt, sondern verschiedene Problematiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur anspricht.

2 Theoretische Ausgangspunkte

2.1 Körperbiografie

In ihrer Studie *Körper in biografieanalytischer Perspektive. Zum Verhältnis von Körper, Biografie und ihrer Erforschbarkeit* (2021) untersucht Sabine Gabriel die Relevanz leib-körperlicher Dimensionen für die Biografie. Sie orientiert sich an dem Begriff der ‚biografischen Körperkonzeption‘.² Gabriel bezeichnet den Körper als „Basiselement von Erfahrungen im biografischen Kontext“ und

¹ Vgl. z.B. Grjasnowa (2017): „Heimat ist eine Behauptung, ein imaginärer Ort. Was das genau sein soll, wurde nie näher definiert: ein Haus, eine Stadt, ein Landstrich? Mit diesem Wort wird ein bestimmtes Gefühl konserviert, wie ein Schwarz-Weiß-Foto. Ein Wunschort, nach dem man sich sehnt, der aber nichts mit der Realität zu tun hat“.

² Vgl. Corbin und Strauss 1988; 2004; Gabriel 2021. In diesem Zusammenhang seien auch die einschlägigen Arbeiten von Robert Gugutzer (z.B. 2002) genannt. Montserrat Bascoy Lamelas (2018) hat bereits mit ähnlichen Konzepten und Grjasnowas Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* gearbeitet.

spricht von „Erfahrungsaufschichtungen“ (31). Diese Aufschichtungen sind unmittelbar miteinander verknüpft und treten im Verlauf der biografischen Zeit in ein dynamisches Verhältnis miteinander:

Im Rahmen dessen wird eine individualisierte Perspektive [...] auf den eigenen Körper aufgeschichtet, die als Bestandteil von Selbstkonzeptionen die ‚Repräsentation oder Vorstellung vom eigenen Körper‘ formt. (30)

Der Körper entwickelt im Zuge des in ihm angelegten oder antrainierten impliziten Wissens eine Eigendynamik, die sich einem bewussten Zugriff entzieht. Gabriel schreibt auch von ‚Eigensinnigkeit‘ des Körpers (30) und unbewussten Reaktionen auf sensorische Kontakte, die darauf hinweisen, mit dem Körper ‚in der Welt zu sein‘ und nicht nur einen Körper zu haben:³

An diese paradigmatische Verortung angelehnt, kann eine Biographie des Menschen [...] als der ‚Ort‘ angesehen werden, an dem die verschiedensten Prozesse, an denen [das biografietragende Subjekt] teilhatte bzw. von denen [es] beeinflusst wurde, zusammenreffen, auf oft komplexe Weise zusammenwirken und sich gegenseitig beeinflussen. (Detka 2011, 55)

Im Anschluss an diese Idee der ‚Biografie als Ort‘ lässt sich die biografische Erzählung als ein narrativer Raum analysieren, in dem die Lebensstationen eine eigene Topografie bilden. Sie sind jedoch in ihrer Beschaffenheit brüchig und kontingent und durch die erinnerte Erzählung als neue Konstruktionen zu begreifen. Der Körper als Erfahrungen speicherndes Element funktioniert dabei als ein Ausdrucksmedium, als Möglichkeit, über diesen biografischen Ort zu erzählen. Da er, so Gabriel, neben den bewusst zugänglichen Wissensvorräten auch unbewusstes, ‚implizites‘ Wissen ansammelt, kann mithilfe körperlicher Darstellungen auf eine weitere Ebene der Erinnerung verwiesen werden. Insbesondere Erinnerungen, die sich einem bewussten Zugriff der Figur zu entziehen scheinen, können als Erinnerungen des Körpers trotzdem in die biografische Erzählung mit einbezogen werden.

3 Zur Einordnung der Begrifflichkeiten in den phänomenologischen Diskurs vgl. Gabriel 2021, Kap. 2.2.2.

2.2 Zum Ballett

Für Grjasnowas Protagonistin Leyla bildet Ballett das Zentrum ihrer Körperbiografie. Ballett ist eine Körperkunst, die sich durch das präzise Einüben bestimmter Bewegungsabläufe definiert. Tanzen kann als ein Grenzzustand zwischen bewusster und unbewusster Körperwahrnehmung bezeichnet werden und funktioniert auf Basis eines körperbasierten impliziten Wissens (*tacit knowledge*).

Gabriel führt diesen Aspekt in Hinblick auf Alltagspraktiken an, in denen der Körper als Element der Erfahrungsaufschichtungen lernt und agiert, ohne dass eine bewusst-kognitive Steuerung vorliegt. Ähnlich geht auch Sophie Merit Müller (2016, 7) davon aus, dass im klassischen Ballett eine solche „einübende, formende Seite“ überbetont und eine starke Formung des ‚Ballettkörpers‘ vorgenommen wird. Bestimmte körperliche Effekte scheinen als implizites (Körper-) Wissen in den Erfahrungsaufschichtungen abgelagert zu werden. Paradoxaerweise kann im klassischen Ballett von einer grundsätzlichen Unabgeschlossenheit des Übens ausgegangen werden. Die erwartete Perfektion, die „den stilistischen und technischen Prinzipien des Balletts eingeschrieben“ (8) ist, wird also nie erreicht. So wird im Laufe eines Lebens der Körper zum ‚Ballettkörper‘ und zwar insbesondere durch bestimmte nicht-reflektierte Handlungselbstverständlichkeiten, die einen Übergang vom bewussten zum unbewussten Körperwissen befördern. BalletttänzerInnen „sind [...] als Personen vor allem ihr Körper“ (9). Auch Brandstetter (2007, 40) schreibt dazu: „Das Wissen, das sich in Tänzern und Choreografien zeigt [...], ist dynamisch: ein körperlich-sinnliches und implizites Wissen“. Andererseits werden die perfektionistischen Ansprüche im Ballett von außen an den Körper herangetragen, sie sind durch traditionelle Wertansprüche an eine spezifische Kunstform höchst standardisiert. Die biografische Körperkonzeption kann sich kaum außerhalb dieser Wertansprüche entwickeln. Die Entwicklung eines Selbstkonzepts in Hinblick auf den Körper ist fremdbestimmt und erschwert eine Entwicklung eigener Vorstellungen.⁴

⁴ Merit Müller verweist an dieser Stelle auf diverse kultursoziologische Studien, die sich mit den Auswirkungen des Balletts auf TänzerInnen in verschiedenen Lebensstadien beschäftigen. Hervorgehoben sei eine Studie von Angela Pickard (2015): „Sie erforscht ethnografisch die Sozialisation junger Tänzerinnen und ihren dabei entstehenden ‚ballett body belief‘ [...]. Sie sammelt die *Ballett Body Narratives* (2015), in denen Idealkörper-Vorstellungen, ihre hohe Schmerztoleranz, ihre Perfektionsbesessenheit sowie ihre Freude am Tanzen artikulieren“ (Merit Müller 2016, 15). An dieser Stelle ist zu bemerken, dass Grjasnowa Tanzwissenschaftlerin ist und dass die Wahrscheinlichkeit hoch ist, dass sie Studien wie diese kennt.

3 Literarische Analyse

3.1 Zum Roman

Die drei literarischen Orte Moskau, Berlin und Baku/Südkaukasus bilden einen topografischen dreieckigen Rahmen um die biografische Erzählung Leylas. Das symbolische Dreieck steht ganz im Zeichen globalisierter, postmoderner Identitäten, für die es grundsätzlich mehrere Optionen gibt – zumindest mehr als eine. Grjasnowa markiert mit dieser Denkfigur Fluch und Segen libertärer Identitätspolitik und zeigt die damit einhergehende Orientierungslosigkeit auf. Die Freiheit zur Nicht-Entscheidung, in diesem Fall Leylas, äußert sich durch eine diffuse Unklarheit, in deren Dunst Entscheidungen aufgeschoben werden. Leyla beginnt im Laufe ihres Lebens zunehmend darunter zu leiden. Die Ambivalenz der freien Entscheidungen wird im Roman zum Leidens-Topos der Protagonistin und markiert einen Teil ihrer biografischen Körperkonzeption. Dies steht im engen Zusammenhang mit dem Ballett als Kultur der Konformität: Leyla wird durch ihre Ballettausbildung in eine bestimmte Norm gepresst, die ihr wenig Zugang zu sich selbst ermöglicht. Wie zu zeigen sein wird, ist in Leylas Körperbiografie jedoch ein Emanzipationsnarrativ angelegt, im Zuge dessen sich ihr Zugang zum eigenen Körper im Laufe des Romans verändert.

Der Roman ist in zwei Großabschnitte eingeteilt. Der erste Teil ist geprägt durch episodenhafte, anachronistisch erzählte Fragmente, die sich über Zeit und Raum hinweg zu einem mosaikartigen biografischen Geflecht zusammensetzen. Die Erzählung spielt an unterschiedlichen Orten, vorrangig jedoch in Moskau und Berlin. Nach hundertfünfzig Seiten wechselt der Roman zu Teil zwei, was sowohl formal als auch inhaltlich deutlich markiert wird: Auf der Ebene der Handlung ist dies der Moment, in dem Leyla beschließt nach Baku zurückzukehren; entgegengesetzt dem ersten zeichnet sich der zweite Teil durch eine mehr oder weniger chronologische Geschehensabfolge aus. Die Erzählung ist ausschließlich am Südkaukasus (Aserbaidschan, Georgien, Armenien) situiert, Figuren und Handlung scheinen ‚zur Ruhe zu kommen‘. Während der erste Teil die Kapitel -29 bis -1 enthält, beginnt der zweite Teil bei 1 und beendet den Roman mit Kapitel 29: Durch diese symmetrische Aufteilung beschreibt die Kapitelreihung eine Aufstiegsbewegung von -29 bis 29. Kapitel 0 ist dabei prologisch dem Roman vorangestellt und erzählt Leylas Gefängnisaufenthalt in Baku, der als Tiefpunkt ihrer Entwicklung bezeichnet werden kann. Daraus ergibt sich eine Parallelführung von Form und Inhalt, in deren Zentrum die Entwicklung Leylas steht: Leylas Biografie ist der narrative Rahmen, der den Roman zusammenhält. Die Nicht-Linearität des Textes greift die fragmentarische, durch „Transformationen und Wandlungsprozesse“ (Gabriel 2021, 31)

bestimmte biografische Auseinandersetzung des Selbst mit seiner Umwelt auf. Indem Grjasnowas Roman durch Raum und Zeit springt, wird er dieser Vorstellung gerecht.

3.2 Ballett als (hetero-)normative Praxis

Im folgenden Abschnitt wird die Entwicklung Leylas als ‚Ballettkörper‘ skizziert. Diese findet ausschließlich im ersten Teil des Romans statt. Leyla ist zehn, als sie ihre Ballettausbildung am choreografischen Institut in Moskau beginnt. Deutlich wird: sie soll als Teil einer sowjetischen Elite heranwachsen und die Werte weitertragen. Ihre Biografie scheint vorgeschrieben, sie ist ein Projekt ihrer Mutter, die „beschloss [...] aus ihrer Tochter eine Ballerina zu machen“ (Grjasnowa 2016, 26). Leyla wird begutachtet und als für Ballett geeignet befunden: „Leylas Körper funktionierte tadellos, sie hatte den Körperbau einer Ballerina, kleiner Kopf, langer Hals, schmale, lange Gliedmaßen und eine schlanke, feminine Silhouette. Und das Wichtigste: Leyla war süchtig nach Bewegung“ (30). Leyla wächst mit dem Ballett zusammen. Die Identifizierung mit den Körpernormen des Balletts wird bei Leyla zum Performativ, nach Butler zum Resultat eines „Prozeß [sic] der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so daß sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, den wir Materie nennen“ (Butler 1997, 32). Detailliert wird beschrieben, wie die einstudierten Übungen in implizites Körperwissen überführt werden: „Das erste halbe Jahr verging für Leyla in ermüdender Langeweile – beide Hände an der Stange, anderthalb Stunden strecken ohne Pause. Nach sechs Monaten durfte sie sich zur Seite drehen“ (Grjasnowa 2016, 41). Der von Merit Müller beschriebene Perfektionismus, der dem Ballett als Kunstform inhärent scheint, ist auch in Leylas Ballettausbildung vorhanden. Er dient insbesondere dazu, Druck auszuüben, um bessere Ergebnisse zu erzielen. So werden Leyla ihre guten Leistungen nicht mitgeteilt:

Leyla liebte das Tanzen und sie hatte tatsächlich Talent. Das war etwas, was alle außer Leyla selbst wussten, denn sie hatten sich im Stillen darauf geeinigt, es dem Mädchen nicht mitzuteilen. [...] Leyla wurde dazu erzogen, mehr als andere zu leisten. Der Wille zum Funktionieren wurde allmählich zum Fundament ihrer Persönlichkeit. (27)

Das Resultat dieser pädagogischen Maßnahme ist eine Diskrepanz zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung: Leyla kann das Bild, welches andere von ihr haben, nicht in ihr Selbstbild integrieren. Der Körper als „erste Kontaktstelle zwischen dem Individuum und der Gesellschaft“ (Lamelas 2018, 89) wird nachhaltig in seiner Integrität und Funktion beeinträchtigt und erschwert Leylas Konzeption eines

Selbst. Gleichzeitig erhält sie durch das Tanzen Bestätigung und Anerkennung: „Also tanzte sie, und solange sie tanzte, wurde sie wie eine Prinzessin behandelt. Leyla kam nicht auf die Idee, dass es mehr als diese eine Rolle geben könnte. Der freie Wille ist eine schwierige Sache“ (Grjasnowa 2016, 41). Sie wird zu einer Figur, zum ‚Material‘ der Kunstform Ballett. Die Erfahrungsaufschichtungen in Leylas ‚Ballettkörper‘ gleichen einem Skript, dem sie in ihrem Leben folgt, und das sich ihrer eigenen Steuerung entzieht. So scheint das Tanzen als Praktik Leylas Selbstbewusstheit zu ersetzen, wogegen ihr zum großen Teil unbeusstes Körperwissen als Leitstern in ihrem Leben funktioniert.

Als Leyla sich verletzt, wird ihre vorgezeichnete Körperbiografie unterbrochen. Die daraus entstehende Leerstelle lässt ihr Raum für Reflektion über ihr bisheriges Leben. Der Blick zurück ist schmerzhaft, Leyla wird sich der Fremdheit im eigenen Körper bewusst:

Leyla ging ins Bad, zog sich aus und betrachtete sich im Spiegel. Anerkennung hatte sie stets für ihren Körper bekommen, für den Körper einer Ballerina. Den gesunden, wohlgeformten und ideal-weiblichen. Das Publikum musste eine Beziehung zu ihrem tanzenden Körper herstellen, dazu musste dieser unverkennbar als ein Ballettkörper zu identifizieren sein. [...] Sie hob das linke Bein so hoch es ging. Dann musste sie weinen [...], um sich selbst. (131)

Im Moment der Krise werden Körper und Affekt narrativ miteinander verknüpft. Leyla erkennt sich selbst als ‚Ballettkörper‘, eine Beziehung zu diesem hat jedoch das Publikum, nicht sie selbst. Das Weinen als Reaktion des Körpers verdeutlicht, wie sehr Leyla unter der Fremdheit zu sich selbst leidet. Gleichzeitig wird hier ein Moment des Loslassens, des Trauerns inszeniert. Der Bruch in Leylas Biografie verschiebt ihre Aufmerksamkeit vom impliziten Körperwissen und -handeln auf die Ebene der Bewusstwerdung und kognitiven Reflektion:

Leyla [...] dachte, das größte Problem mit ihrem Leben sei, dass es nicht geradlinig verlief. Sie wusste nichts über ihre Ziele, wusste nicht einmal, ob sie sich für die richtige Strecke entschieden hatte. Also nahm sie einen Stift und zeichnete eine Gerade aufs Zeitungspapier, mit einem Ausgangspunkt und einem Ende. Sie versuchte sich an den Geometrieunterricht zu erinnern, natürlich gelang es ihr nicht, weshalb sie noch zwei Linien hinzufügte, sodass sie nun ein Dreieck vor sich hatte. Moskau war eindeutig das Zentrum, was sie sich nicht wirklich erklären konnte. Vor allem, da Dreiecke kein Zentrum im eigentlichen Sinn hatten, sondern eine Spitze. Sicher war sich Leyla nur, dass Berlin sich nicht wie die Zielgerade anfühlte, und da sie keine andere Idee hatte, beschloss sie, wenigstens zum Ausgangspunkt zurückzukehren. (128)

Der ‚biografische Ort‘ Leylas wird als Dreieck symbolisiert, welches ihre geografischen Lebensstationen umfasst. Dadurch entwickelt sich ein neuer Ort der Erzählung, der als eine Art symbiotische Verbindung Baku-Berlin-Moskau auftritt. Während der erste Teil des Romans Leylas Biografie als ‚Ballettkörper‘ erzählt, wird sie im zweiten Teil zur aktiven Protagonistin ihres eigenen Lebens. Diese Entwicklung vollzieht sich parallel zu einer Veränderung der sexuellen und geschlechtlichen Orientierung Leylas. Im Folgenden soll aufgezeigt werden, inwiefern Leylas Sexualität als Widerstand gegenüber der für sie vorgezeichneten biografischen Körperkonzeption gelesen werden kann und welche Rolle dabei die jeweiligen geografischen Stationen spielen, an denen Leyla sich befindet.

3.3 Körperbiografie und Raum

3.3.1 Moskau

Leyla wird in Baku geboren, wächst jedoch vor allem in Moskau auf, als sie dort am choreografischen Institut studiert. Sinngebend für das Moskau in Grjasnowas Roman ist das geschichtliche Paradigma, dessen Herausforderungen die ehemalige Sowjetunion seit ihrem Zerfall Anfang der 1990er ausgesetzt ist. Innerhalb dieser enormen historischen Umwälzungen, die Russland erfuhr, wird das Staatstheater Bolschoi inszeniert wie ein Fels in der Brandung und gilt als Symbol sowjetischer Tradition und Stärke:

Das Bolschoi war Russland, zumindest das Einzige, was davon übriggeblieben war – während die UdSSR zusammenbrach, die meisten Menschen verarmten und nur ein paar sehr reich wurden, während der Kapitalismus und Putin alles an sich rissen, hatte das Bolschoi-Theater nichts von seiner Größe eingebüßt. (42)

Die enorme Bedeutung, die das Bolschoi für das russische Selbstverständnis hat, überträgt sich seit ihrer frühesten Kindheit auf Leyla. Ihre Ballettausbildung wirkt nicht nur als Machtinstrument auf ihren Körper, sondern stellt eine konstitutive Verbindung zum repressiven russischen System her: Die Widerständigkeit dagegen regt sich beinahe zeitgleich in Leyla.

Schon früh verspürt sie eine Anziehungskraft gegenüber Frauen. Sie verliebt sich in ihre Zimmernachbarin Nastja, eine kindlich-naive ‚erste große Liebe‘ – und wird dafür bestraft. Ihr wird beigebracht, dass Sex unter Frauen unnatürlich sei und „dennoch musste sie ständig an Nastjas weiche Haut denken, die Wölbung ihres Halses und die Rückenwirbel, die sich unter der Haut abzeichneten“ (45). Die kindliche Entdeckung der Sexualität wird durch die homophobe

Öffentlichkeit eingeschränkt. Leyla muss von diesem Moment an in einem Einzelzimmer schlafen und Nastja wird in einem anderen Institut untergebracht. Das in Leyla schlummernde Begehren wird ohne weitere Erklärungen ins Außen verschoben. Ihr Körper, immer wieder als der ‚ideal weibliche‘ bezeichnet, steht im Kontrastverhältnis zu Leylas Begehren, welches sich – nicht wie im heteronormativen System vorgesehen – auf Frauen und nicht auf Männer richtet. Dieses unaufgelöste Spannungsverhältnis ist Teil von Leylas Körperbiografie. Bemüht, die Anforderungen ihrer Umwelt zufriedenzustellen, heiratet sie Altay. Ihre Homosexualität in Moskau findet nicht statt oder wird zumindest nicht erzählt: Sie scheint dem Anpassungsdruck des ihr infiltrierte[n] Natürlichkeitsgedanken zu unterliegen, in dem sie eine Ehe mit einem Mann eingeht. Die patriarchalen Grundstrukturen ihrer Familie und der (post-)sowjetischen Umwelt werden an verschiedenen Stellen aufgegriffen (60; 170-1), doch es handelt sich um eine Ehe ‚auf dem Papier‘: Leyla und Altay heiraten, um als Homosexuelle ihre Ruhe zu haben. Beide leben ihre Homosexualität weiter aus und verstecken sich dafür in Moskau, bis sie nach Berlin ziehen.

3.3.2 Berlin

Berlin war wunderbar – Homosexualität und Menschsein schlossen sich in europäischen Großstädten nicht mehr aus. [...] für Leyla und Altay bestand in diesem System zum ersten Mal ein Zusammenhang zwischen Glück und Homosexualität. (103)

Das Berlin des Romans bedeutet für Leyla und Altay Freiheit: Die sexuellen Beziehungen der beiden werden ausgiebig beschrieben, ihre Sexualität leben sie nicht mehr im Verborgenen, sondern in der Öffentlichkeit aus. Sie besuchen *gay parties* und Clubs, in denen Homosexualität als Eintrittskarte funktioniert. Geschlechtliche Zuschreibungen werden zugunsten einer *sex positive* Mentalität ohne Grenzen aufgelöst.

Grjasnowa zeichnet Moskau und Berlin als Konsträume: Die Unterschiede sexueller und geschlechtlicher Normvorstellungen sind das semantische Feld, auf dem sich der Kontrast besonders deutlich abzeichnet. Leyla ist die postmoderne Figur der Entgrenzung, an der die Unterschiede aufgezeigt werden: Während sie in Moskau die Rolle der heterosexuellen verheirateten Frau mit dem ideal weiblichen Ballettkörper spielt, scheint sie sich in Berlin endlich ausleben zu können. Sie führt eine Beziehung mit Jonoun, wohnt mit Altay zusammen, hat Sex mit Personen unterschiedlicher Geschlechter und bekommt ein Engagement an der Staatsoper. Berlin scheint für Altay und Leyla das perfekte Setting zu sein – doch Leyla leidet unter ihrer inneren Zerrissenheit. Die Erfahrungsaufschichtungen ihrer Kindheit sind immer noch Teil ihrer Körperbiografie, sie lassen sich

nicht durch einen geografischen Wechsel ausradieren. Das implizite Körperwissen, das Leyla durch ihre Ballettausbildung in sich trägt, ist eng mit Russland verbunden, was wiederum mit einer schmerzhaften Tabuisierung ihrer Homosexualität in Verbindung steht: Der gesellschaftliche Ausschluss ihres kindlichen lesbischen Begehrens ist immer noch Teil ihrer Körperbiografie.⁵ Wenn demnach der Körper als Raum begriffen werden kann, in dem sich Erfahrungsaufschichtungen ablagern, bedingt er die Identitäts- und Zugehörigkeitsgefühle eines Subjekts im Verlauf der Biografie. Dies lässt sich mit der biografischen Erzählung parallelisieren, in der ebenso Erfahrungsaufschichtungen zu einem Bild der Protagonistin zusammengetragen werden. Der Körper gibt somit Aufschluss über vorsprachliche Bedingungen von Identität und Zugehörigkeit. Leylas Körper steht zwischen den Welten: zwischen geschlechtlicher Vielfalt und Heteronormativität, zwischen dem weiblichen Ballett-Ideal und der Auflösung von Weiblichkeit, zwischen Moskau und Berlin. Dieser innere Kampf und Kontrast wird narrativ bis zu Leylas Sturz auf der Treppe zugespitzt. Der Sturz markiert das Ende der Berliner Episode: Leyla reist nach Baku, „um sich ihrer selbst zu vergewissern“ (151).

3.3.3 Baku/Südkaucasus

Der zweite Teil des Romans beginnt. Leyla wechselt erneut den Ort, doch zum ersten Mal reist sie zurück. Während sowohl Moskau als auch Berlin völlig fremde Orte waren, werden in ihrem Körper Erfahrungsaufschichtungen in Form von Kindheitserinnerungen aktiv, als sie nach Baku zurückkehrt. Sie trifft ihre Eltern und wohnt in ihrem Kinderzimmer. Aus einer biografieanalytischen Perspektive handelt es sich bei dieser Reise um „biografische Arbeit“ (Gabriel 2021, 80). Leyla hofft, in ihrer Geburtsstadt etwas zu finden, eine Identität, deren Brüchigkeit ihr schmerzlich bewusst wird, als das Ballett als biografischer Ort wegbricht. Altay und Leyla sind in Baku gut angebanden, ihre Familien genießen Ansehen und - insbesondere in Leylas Fall - einen gewissen Luxus. Gleichzeitig müssen sie ihre Homosexualität geheim halten: Altay beginnt eine Beziehung zu dem Sohn eines hohen Oppositionellen, wird festgenommen und bedroht; Leyla und Jonoun können keine offene Zärtlichkeit ausleben, sondern müssen sich verstecken. Der heteronormative Druck, der am Südkaukasus auf Leyla ausgeübt wird, macht auch vor ihren Beziehungen zu Jonoun und Altay nicht Halt. „Das Gefühl der Fremdheit zwischen ihnen war größer denn je“ (Grjasnowa 2016, 193), heißt es

5 Möglicherweise ließe sich hier mit einem Traumbegriff weiterarbeiten, wie er bereits auf Grjasnowas ersten Roman angewendet wurde. Vgl. dazu Kofler 2020.

über die Beziehung zwischen den beiden Frauen. Zuletzt wird Leyla von einem Bakuer Regierungsmitarbeiter in ihrem Hotel dazu angehalten, zu ihrem Ehemann zurückzukehren.

Leylas vorgezeichnete Biografie erlebt am Südkaukasus einen Wendepunkt. Sie kommt nach Hause, hört auf zu Tanzen und beginnt zu essen, bis sie satt ist. Sie probiert das Hochzeitskleid ihrer Mutter an. Zum ersten Mal nimmt Leyla ihren Körper bewusst wahr – unabhängig von seiner Formung für das Ballett. Leyla emanzipiert sich von der Fremdbestimmung, der sie durch das Ballett immer unterlegen war. Diese Bewusstwerdung des Körpers scheint sich auf ihre sexuelle Orientierung auszuwirken. Leyla tritt als selbstbestimmte Frau auf, die eine Entscheidung trifft – für Altay und gegen Jonoun: „Leyla nahm Jonouns Hände in ihre und sagte: ‚Jonoun, es reicht‘. ‚Ich weiß‘, sagte Jonoun und streichelte ihre Wange. Leyla küsste sie sanft. Jonoun weinte, die Metamorphose ihrer Gefühle vollzog sich Schlag auf Schlag“ (Grjasnowa 2016, 248). Während sich Leyla aus der Beziehung mit Jonoun löst, werden Altay und Leyla immer mehr zu dem heterosexuellen Ehepaar, das ihre Umwelt ihnen nahelegt zu sein:

Leyla trug eine Pelzstola – das Geschenk ihrer Schwiegermutter –, ein schlichtes Kleid und High Heels. [...] Sie stand im Gegenlicht und rauchte. Altay nahm sein Handy heraus und fotografierte sie, um sich später an diesen Augenblick erinnern zu können. Leyla besann sich plötzlich eines Besseren und drückte ihre Zigarette aus. [...] Altay nickte, nahm Leylas Arm und spürte den Stolz eines Besitzers. Dann ließ er seinen Blick über ihren Körper schweifen. (183)

Nach einem gemeinsamen Besuch bei seinen Eltern verspürt Altay einen Kinderwunsch. Was ist das für ein Schluss nach dieser rasanten Fahrt der Geschlechter und Räume? Unterliegen Leyla und Altay letzten Endes dem Druck ihrer heteronormativen Ursprungs-Umgebung? Der Roman beantwortet diese Fragen nicht. Er lässt sie im Zwischenraum stehen und verweist auf die Unabschließbarkeit der Zusammenhänge. Klar ist, die beiden ziehen weiter, ihrer nächsten Lebensstation entgegen, mit allen Erfahrungsschichten im Gepäck.

4 Fazit

In Grjasnowas Roman wird anhand von Körper und Biografie ein emanzipatorisches Narrativ entwickelt. Die Protagonistin Leyla wächst im Laufe ihrer Biografie mit dem klassischen Ballett zusammen: Das implizite Körperwissen, welches durch die Strukturen des Balletts eingeübt wird, ist Teil von Leylas Persönlichkeit. Durch diese ‚Bevormundung‘ in der körperlichen Entwicklung, bleibt Leyla sich selbst fremd: Sie funktioniert, sie ist das ‚Material‘ (Merit Müller 2016, 8).

Gleichzeitig regt sich in ihr Widerstand, der sich insbesondere durch ihre Homosexualität den Weiblichkeitsidealen des Balletts und Russlands widersetzt. Als Leyla sich verletzt, findet ein Bruch in diesem Gefüge statt. Sie wird ihrer selbstverständlichen körperlichen Routinen beraubt und findet keinen Zugang mehr zu ihrem ‚In-der-Welt-sein‘. Die Bewusstwerdung ihres Körpers steht im Zusammenhang mit einer Entdeckung der eigenen, nicht vorgegebenen Weiblichkeit. Während Leylas ‚Ballettkörper‘ als verbrauchter, zerschundener oder kontrollierter Körper beschrieben wird, emanzipiert er sich im zweiten Teil. Grjasnowa bricht hier drastisch mit den Erwartungen, denn Leylas Entwicklung scheint sich ihrer Herkunft anzupassen. Sie wird nicht freier im Sinne einer freiheitlichen Geschlechterpolitik, sondern kehrt (scheinbar) zu ihrem Ehemann zurück, wie von ihr gefordert.⁶ Der Schluss ist und bleibt damit nicht aufzulösen. Dies erscheint jedoch für das Textverständnis nur gewinnbringend, vielleicht sogar konsequent: Der Text ist als transitorischer zu begreifen, der Veränderung nicht zum Schlusspunkt bringen möchte.

Das Konzept der Körperbiografie ermöglicht es, biografische Verläufe mithilfe des Körpers zu erzählen und zu analysieren. Der Körper wird dabei zum Medium, mithilfe dessen die „narrativ[e] Rekonstruktion des eigenen Gewordenseins“ (Stockmeyer 2004, 58) ermöglicht wird. Grjasnowas Roman kann als Beispiel der Begrenzung der entgrenzten postmodernen Identität gelesen werden. Wie bei Leyla gezeigt, reicht es nicht aus, einfach den Ort zu wechseln. Der Körper speichert Erfahrungen, auch – und das ist hier das Entscheidende – wenn sich ein Subjekt bewusst dagegen wehrt. Grjasnowa zeigt insofern nicht nur, mit welchen inneren Konflikten ‚entgrenzte Identitäten‘ in aktuellen Globalisierungsprozessen kämpfen. Sie findet durch die Erzählung einer Körperbiografie einen Weg, die Unterlegenheit des Subjekts gegenüber seinen eigenen körperlichen Erfahrungen deutlich zu machen. Zentral ist dabei die Kategorie des sozialen Raumes oder des Orts, an dem sich die Figur befindet, denn „[o]b der Körper nun als frei beweglich oder als begrenzt empfunden wird, hängt eng mit der [literarischen] Raumdarstellung zusammen“ (Horst 2009, 78). Der Körper ist also ein literarisches Instrument, „das eingesetzt werden kann, um den Raum zu erkunden“ (78): Grjasnowa fragt nach der Materialität des Körpers und dessen Biografien. Sie zeigt, dass ‚als Frau‘ gelesen zu werden an jedem Ort der Welt etwas anderes bedeutet und dass diese Lesart in Wechselwirkung mit der biografischen Körperkonzeption steht. Der Körper kann einem perfektionistischen (weiblichen) Ideal entgegenstreben, obwohl es ihm als

⁶ An dieser Stelle soll daraufhin gewiesen werden, dass Homosexualität nicht als ‚das Widerständige‘ *per se* bezeichnet wird, sondern dass es sich im Rahmen des Textes als widerständiges Element analysieren lässt.

implizites Wissen beigebracht wird und entwickelt dementsprechend eine Eigensinnigkeit im Hinblick auf Subjektivierungsprozesse.

Der in der Einleitung aufgeworfenen Problematisierung vereinseitigender Lektüren von Grjasnowas Texten kann hier ein wichtiger Aspekt entgegengestellt werden. In *Die juristische Unschärfe einer Ehe* wird Interkulturalität mit weiteren intersektionalen Fragen verknüpft. Der Roman bietet zahlreiche Anknüpfungspunkte, die beispielsweise gendernarratologische oder poetologische Komponenten in den Blick nehmen. Leylas Emanzipationsnarrativ wird durch ihre Migrationsgeschichte ergänzt und verstärkt – es erklärt sich jedoch nicht ausschließlich daraus. Eine Interpretation des Romans vor dem biografisch-kulturellen Hintergrund der Autorin erweist sich dementsprechend als zu kurz gedacht. Die vorliegende Interpretation lässt Rückschlüsse darüber zu, mit welcher Komplexität Grjasnowa ihre Figuren ausarbeitet. Dies etabliert sie als eine wichtige Autorin der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – auch über das Feld der interkulturellen Literatur hinaus.

Literaturverzeichnis

- Brandstetter, G. (2015). „Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissenstheoretische Herausforderung“. Gehm, S.; Husemann, P.; Wilcke, K. von (Hrsgg.), *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld: transcript, 37-48.
- Butler, J. (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Berlin: Suhrkamp. Übersetzung von: Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London; New York: Routledge
- Butler, J. (1997). *Körper von Gewicht*. Berlin: Suhrkamp. Übersetzung von: Butler, J. (1993). *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of ‚Sex‘*. London; New York: Routledge.
- Catani, S. (2015). „Im Niemandland. Figuren und Formen der Entgrenzung in Olga Grjasnowas Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012)“. Marx, F. (Hrsg.), *Über Grenzen. Texte und Lektüren der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen: Wallstein, 95-110.
- Corbin, J.M.; Strauss, A.L. (1988). *Unending Work and Care. Managing Chronic Illness at Home*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Corbin, J.M.; Strauss, A.L. (2004). *Weiterleben lernen. Verlauf und Bewältigung chronischer Krankheit*. Bern: Hans Huber.
- Detka, C. (2011). *Dimensionen des Erleidens*. Opladen: Barbara Budrich. ZBBS-Buchreihe Studien zur qualitativen Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung.
- Detka, C. (2013). „Die gemeinsame Arbeit von Ärzten und Patienten an den biographischen Körperkonzepten des Patienten“. Herzberg, H.; Seltrecht, A. (Hrsgg.), *Der soziale Körper. Interdisziplinäre Zugänge zur Leiblichkeit*. Opladen: Barbara Budrich, 213-26.
- Gabriel, S. (2021). *Körper in biografieanalytischer Perspektive. Zum Verhältnis von Körper, Biografie und ihrer Erforschbarkeit*. Opladen: Barbara Budrich.
- Grjasnowa, O. (2016). *Die juristische Unschärfe einer Ehe*. München: dtv.

- Grjasnowa, O. (2017). „Heimat ist eine Behauptung“. *taz*. <https://taz.de/Autor:in-ueber-unnuetze-Identitaeten/!5392032/>.
- Gugutzer, R. (2002). *Leib, Körper und Identität. Eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Horst, C. (2009). „Raum- und Körperbilder in der Migrationsliteratur“. *Migrationsliteratur. Eine neue deutsche Literatur? Dossier*. Heinrich-Böll-Stiftung, 76-80. https://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf.
- Kofer, M. (2020). „Im (kulturellen) Dazwischen: Trauma als ‚Störung‘ des Subjekts im Kontext postkolonialer Diskurse in Olga Grjasnowas Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012)“. Gansel, C. (Hrsg.), *Trauma-Erfahrungen und Störungen des ‚Selbst‘. Mediale und literarische Konfigurationen lebensweltlicher Krisen*. Berlin: de Gruyter, 365-84.
- Merit Müller, S. (2016). *Körperliche Un-Fertigkeiten. Ballett als unendliche Perfektion*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Lamelas, M. (2018). „Mobile Körper als Spiegel des Selbst bei Julia Rabinowich und Olga Grjasnowa“. *Jahrbuch für europäisch-jüdische Literaturstudien*, 5, 86-100.
- Pickard, A. (2015). *Ballett Body Narratives. Pain, Pleasure and Perfection in Embodied Identity*. New York: Peter Lang.
- Steinberg, R. (2019). „Zugehörigkeit, Autorschaft und die Debatte um eine ‚Migrationsliteratur‘. Saša Stanišić und Olga Grjasnowa im literarischen Feld Deutschlands“. Freist, D.; Kyora, S.; Unsel, M. (Hrsgg), *Transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit als kulturhistorisches Phänomen. Räume – Materialitäten – Erinnerungen*. Bielefeld: transcript, 181-206.
- Stockmeyer, A. (2004). *Identität und Körper in der (post)modernen Gesellschaft. Zum Stellenwert der Körper/Leib-Thematik in Identitätstheorien*. Marburg: Tectum.