

3. Darstellungsversuch(ung)e(n): Frauen/Körper, Gewalt und Literatur in *Le Paradis entre les jambes* (2013)

Im Juni 1981 ereignet sich in Paris ein brutaler Mordfall. Unter dem Vorwand, ein Gedicht des deutschen expressionistischen Autors Johannes R. Becher auf Tonband zu sprechen, lockt der japanische Literaturstudent Issei Sagawa seine niederländische Kommilitonin Renée Hartevelt in seine Wohnung. Während sie liest, erschießt er sie von hinten. Im Anschluss zerteilt er ihren Körper und verleibt sich Teile ihrer Leiche ein. Schon wenige Tage nach der Tat wird Sagawa verhaftet, nachdem er bei dem Versuch beobachtet wurde, sich der Überreste des Opfers im Bois de Boulogne zu entledigen. Am Tatort findet die Polizei eine Filmrolle, die Fotos enthält, auf denen Sagawa sein Verbrechen dokumentiert hat. Diese Fotos gelangen später an die Öffentlichkeit und werden 1983 in einem versiegelten Extrateil des französischen Magazins *Photo* publiziert.¹ Sagawa verbringt noch weitere drei Jahre in Pariser Haft- und psychiatrischen Anstalten, bis er 1984 von einem Richter aufgrund von Unzurechnungs- und Schuldunfähigkeit freigesprochen und nach Japan abgeschoben wird. Dort inszeniert der Täter sich und sein Verbrechen seither selbst, er veröffentlicht (Rezept-)Bücher, gibt Interviews, malt Bilder und wirkt in (Porno-)Filmen mit. Zudem haben viele journalistische und künstlerische Medien den Fall immer wieder aufgegriffen, in Zeitungsartikeln, TV-Reportagen, experimentellen Dokumentar- und Kurzfilmen, Radiosendungen, Lexika und einer Biographie.²

1 Vgl. »Cahier fermé:/L'Amour fou/Un document pour l'histoire de la photo«, *Photo* 195 (12/1983).

2 Hier nur eine kleine Auswahl: Vgl. z.B. Radiosendungen bei RTL, *France Inter* und *Europe 1*: Pradel, Jacques: »Issei Sagawa, le japonais cannibale«, *RTL*, 07.11.2017, <https://www.rtl.fr/actu/debats-societe/issei-sagawa-le-japonais-cannibale-7790841268> (zugegriffen am 15.03.2022); Drouelle, Fabrice: »Issei Sagawa le cannibale japonais«, *France Inter*, 08.02.2018, <https://www.franceinter.fr/emissions/affaires-sensibles/affaires-sensibles-08-fevrier-2018> (zugegriffen am 15.03.2022); Hondelatte, Christophe: »Issei Sagawa, le Japonais cannibale«, *Europe 1*, 21.11.2019, <https://www.europe1.fr/emissions/hondelatte-raconte/issei-sagawa-le-japonais-cannibale-le-recit-3932222> (zugegriffen am 15.03.2022). Es existiert eine TV-Reportage (Portes, Laurent und Franck Guérin: »La Gourmandise. L'Affaire du japonais cannibale«, Doc en stock, 2006.) sowie ein Kurz- und ein Dokumentarfilm, letzterer wurde sogar auf der Biennale in Venedig 2017 gezeigt: Smolders, Olivier: »Adoration«, 1987; Castaing-Taylor, Lucien und Véréna Paravel: »Caniba«, Grasshopper Film, 2017. Der Fall er-

Auch Nicole Caligaris widmet sich diesem *fait divers* um den kannibalistischen Sexualmörder Issei Sagawa. Für den von François Angelier und Stéphane Bou herausgegebenen *Dictionnaire des assassins et meurtriers* (2012) verfasst sie einen Beitrag, der unter dem Stichwort »SAGAWA, Issei« erscheint.³ Wie Angelier und Bou in der Einleitung des Sammelbandes schreiben, stellen die Einträge keine Lexikonartikel im traditionellen Sinne dar, in denen es nur darum gehe, »de raconter une histoire, de décrire une série objective de faits, de rejouer le spectacle aussi fascinant que répulsif d'un meurtre«⁴. Anstatt also eine reine erzählerische, voyeuristische Reinszenierung des jeweiligen Mordfalls zu liefern, handele es sich bei den Beiträgen um »courts essais noirs«, die einen analytischen Zugang wählen und gleichsam tastend um die Tat kreisen, »qui tentent de cerner les caractéristiques d'un acte, [...] l'originalité d'un contexte, la portée d'une figure«⁵. Auch Caligaris' Artikel kann als ein solcher buchstäblich essayistischer Text bezeichnet werden, in dem sie das Verbrechen in seinem kulturellen und gesellschaftlichen Kontext zu betrachten sucht. Neben einer faktischen Darstellung des Tathergangs integriert sie darin ebenso eine Art kulturanthropologische Analyse, bei der sie etwa Mary Douglas' Schriften zum Ekel zugrunde legt, wie auch eine medien- und gesellschaftskritische Einordnung des Mordfalls und seiner vielfältigen medialen Repräsentation vornimmt.⁶ Zudem enthält der Beitrag ein Bekenntnis: Caligaris enthüllt darin, dass sie Issei Sagawa und Renée Hartevelt kannte. In dem Lexikonartikel erinnert sie nicht nur ihre Begegnung in einem Surrealismus-Seminar bei Henri Béhar an der Sorbonne Nouvelle und einen Abend, den sie mit den beiden verbracht hat.⁷ Sie offenbart auch, dass sie direkt nach der Tat per Brief in Kontakt mit Sagawa stand.⁸

Während ihrer fast einjährigen Korrespondenz sendet Sagawa Caligaris ein Buch zu, den Essay *Éloge de l'ombre* von Junichiro Tanizaki, der zu einem der »monuments littéraires déterminants pour ma sensibilité esthétique et logique«⁹ geworden sei. Der von ihr verfasste Text, schreibt sie gegen Beginn des Beitrags, stelle einen »Abdruck« dar, den die Tat »auf ihren Rändern« hinterlassen hat: »J'ai vécu la proximité de l'événement, et le texte qui suit est une empreinte laissée sur ses marges par cet acte et une tentative d'en affronter l'opacité.«¹⁰ Caligaris begreift ihren Lexikonartikel über Sagawa als eine

scheint zudem in diversen Lexika, siehe etwa: Ambroise-Rendu, Anne-Claude: »SAGAWA Issei«, in: Ory, Pascal (Hg.): *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*, Paris: Robert Laffont 2013, S. 745-746; Decoin, Didier: *Dictionnaire amoureux du fait divers*, Paris: Plon 2014, S. 166-173. Darüber hinaus existiert eine französischsprachige Biographie über Sagawa: Duval, Patrick: *Le Japonais cannibale*, Paris: Stock 2001. Auch deutsch- und englischsprachige Reportagen, Artikel und sogar Pop- und Rocksongs (darunter The Rolling Stones und The Stranglers) thematisieren Sagawa, sein Verbrechen und seinen Freispruch.

3 Caligaris, Nicole: »SAGAWA, Issei«, in: Angelier, François und Stéphane Bou (Hg.): *Dictionnaire des assassins et des meurtriers*, Paris: Calmann-Lévy 2012, S. 529-538.

4 Angelier, François und Stéphane Bou: »Introduction«, in: Dies. (Hg.): *Dictionnaire des assassins et des meurtriers*, Paris: Calmann-Lévy 2012, S. 9-15, hier S. 12.

5 Ebd., S. 13. Herv. i.O.

6 Vgl. Caligaris: »SAGAWA, Issei«, S. 532ff.

7 Vgl. Ebd., S. 529f., 532f.

8 Vgl. Ebd., S. 531.

9 Ebd., S. 529.

10 Vgl. Ebd., S. 530.

textuelle Folgeerscheinung des Verbrechens und ihrer eigenen Nähe, ja Involviertheit in den Fall (»J'ai vécu la proximité de l'événement«, Herv. F.K.). Ihr Text, so macht sie klar, ist durch die kannibalistische Tat und ihre Begegnung damit geformt, doch stellt er zugleich ein literarisches Instrument in Form eines »Versuchs« (»tentative«) dar, um der »Unverstehbarkeit/Undurchdringbarkeit« (»opacité«) des (kannibalistischen) Aktes gegenüberzutreten (»affronter«). Der Bezug des Partikels »en« ist unklar, kann es sich doch sowohl auf »cet acte«, als auch auf »empreinte« und »le texte qui suit« beziehen. Caligaris zeigt so die Metaebene ihres Artikels auf: Sie sucht sich darin auch mit der »Unergründbarkeit« ihres (von dem Verbrechen modellierten) Textes zu konfrontieren. Der Lexikonbeitrag weist damit eine hybride Form auf, die zwischen Tatbericht, essayistischer Analyse, autobiographischen Erinnerungen und literarischer Metareflexion des Schreibprozesses oszilliert und die Caligaris mit einer poetischen, verdichteten *écriture* verzahnt.

Dieser »court *essai noir*« Caligaris' über Issei Sagawa, sein kannibalistisches Verbrechen und ihre Bekanntschaft bildet den Schreibenanlass und die textuelle Grundlage für *Le Paradis entre les jambes* (2013), das ein Jahr später erscheint. Im letzten Absatz des letzten Kapitels macht die weibliche autodiegetische Sprechinstanz des Textes selbst auf diesen Ursprung aufmerksam:

Le hasard a produit la conjonction nécessaire entre une invitation, celle de François Angelier, qui m'a demandé un article pour son *Dictionnaire des assassins*, et mon âge, la cinquantaine passé. J'ai voulu saisir l'occasion de faire connaître à qui s'y intéresserait l'existence de ces lettres. Je réalise que j'avais nommé »lien« le tout premier fichier de ce qui devait être mon article. C'est ce sur quoi je croyais réfléchir. Et puis les choses, comme toujours, ont pris leur propre tournure et c'est ce livre qui est venu.¹¹

Das »je« identifiziert sich mit der Autorin Nicole Caligaris und legt die Gründe dafür dar, sich dreißig Jahre nach dem Mordfall erneut damit zu beschäftigen: eine externe Motivation (die Einladung von François Angelier, einen Artikel für den von ihm geplanten Sammelband zu verfassen), eine Rückschau auf die eigene Vergangenheit in der Mitte des Lebens (»mon âge, la cinquantaine passé«) und auch das Bedürfnis, die (Last der?) Briefe Sagawas mit der Öffentlichkeit zu teilen (»l'occasion de faire connaître à qui s'y intéresserait l'existence de ces lettres«). Sie schreibt, dass sie die Textdatei ihres Artikels mit »lien« betitelt habe, erwähnt jedoch nicht, auf welche Verbindung und welchen Zusammenhang sie damit abzielt(e) – zwischen den genannten Aspekten ihres Schreibenanlasses (Artikelanfrage, Alter, Briefe), zwischen sich und dem Täter, zwischen ihrem aktuellen Schreiben/ihrer Status als Autorin und der Begegnung mit dem Verbrechen/dem Mörder? Auch hier, wie am Beginn des Lexikonbeitrags, sind die Leser/innen einer Unklarheit und Ambiguität ausgesetzt, die ein eindeutiges Verständnis unmöglich macht. Stattdessen, so die Sprechinstanz, hätten sich »die Dinge anders entwickelt« und der vorliegende Text sei entstanden (»Et puis les choses [...] ont pris leur propre tournure et c'est ce livre qui est venu.«).

In *Le Paradis entre les jambes* schreibt Caligaris die formale und poetische Komplexität fort, die bereits den Lexikonbeitrag prägt. Auch wenn die Sprecherin zum Ende

11 Caligaris, Nicole: *Le Paradis entre les jambes*, Paris: Gallimard 2013, S. 151.

impliziert, dass sie darin letztlich doch über etwas anderes als die, dort unausgesprochenen, »lien[s]« reflektiert, sind die literarische Struktur und Strategie des Textes dennoch genau mit diesem Begriff beschreibbar. Das weibliche »je« versucht darin die verschiedenen Vernetzungen und Verstrickungen zu ergründen, die zwischen ihr selbst, ihrem Leben und Schreiben und dem Verbrechen, dem Täter und dem Opfer sowie der (zeitgenössischen) Gesellschaft, Kultur, Kunst und Literatur bestehen. So setzt sich die Sprechinstanz ebenso mit ihrer ambivalenten Beziehung zu dem Täter auseinander und betrachtet die Auswirkungen dieser Begegnung auf ihre Literatur und ihr Literaturverständnis, wie sie auch das Skandalon des Verbrechens (den kannibalistischen Akt und den Freispruch Sagawas), dessen Tabu- und Gewaltdimensionen aus kulturtheoretischen, gesellschafts- und medienkritischen Perspektiven in den Blick nimmt. Caligaris vertieft damit die Themenbereiche und Verknüpfungspunkte, die sie schon in dem Lexikonartikel skizziert. Sie fügt jedoch noch einen weiteren thematischen Aspekt hinzu, der in dem Vor-Text (noch) fehlt: Die Sprecherin stellt das kannibalistische Verbrechen Sagawas explizit als eine »gynophagie érotique«¹² aus und hebt damit dessen spezifisch misogynie und sexuell motivierte Dimension hervor. Caligaris verwendet bereits in dem Beitrag des *Dictionnaire des assassins et meurtriers* diese geschlechtlich-codierte Umschrift des »anthropophagie«-Begriffs¹³, doch entfaltet sich erst in *Le Paradis entre les jambes* eine komplexe, genderkritisch-feministische Perspektive, aus der sie sich der Erkundung des Verbrechens nähert.

Der Text stellt ein dichtes Netz aus intra- und intertextuellen »liens«, Bezugnahmen und Verknüpfungen dar, die einen intellektuellen und textuell-labyrinthischen Sog generieren, in dem sich die Leser/innen verlieren können.¹⁴ Eine Einordnung des Textes in ein spezifisches literarisches Genre ist unmöglich. Er oszilliert, ebenso wie schon der Lexikonartikel, zwischen autobiographischem/autofiktionalem, essayistischen und dokumentarischen/dokufiktionalem Formen. Auch die Sprecherin selbst zerspielt in ihren metatextuellen Kommentaren die Möglichkeit einer Festlegung eines Genres, wenn sie konstatiert: »Ce que veut être ce livre, je l'ignore.«¹⁵

Le Paradis entre les jambes besteht aus fünf Kapiteln und einem Anhang, der die Briefe Sagawas in abgedruckter Form, also nicht als Faksimilés, enthält.¹⁶ Die Kapitel weisen einen je unterschiedlichen inhaltlichen und formalen Fokus auf. Das erste, unbetitelte Kapitel erhält die Funktion einer programmatischen Einführung, in der sich große Teile des ursprünglichen Lexikonbeitrags wiederfinden, wie die Beschreibung des Tathergangs, erste Metareflexionen zur (Schwierigkeit der) *écriture* des Textes und Schilderungen von Erinnerungen an die Begegnung mit Issei Sagawa und Renée Hartevelt. Im zweiten Kapitel »Le monde de la fille« widmet sich die Sprecherin ihrer Kindheit

12 Ebd., S. 96.

13 Vgl. Caligaris: »SAGAWA, Issei«, S. 536.

14 Vgl. dazu Rezensionen, die genau diese Sogwirkung des Textes beschreiben, wie etwa die von Cathie Barreau: Barreau, Cathie: »Que s'est-il passé?« écrit Nicole Caligaris, *remue.net*, 13.01.2013, <http://remue.net/spip.php?article5639> (zugegriffen am 15.03.2022), o.S.

15 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 87.

16 Die Authentizität dieser Briefe stellt die Sprecherin an keiner Stelle in *Le Paradis entre les jambes* in Frage. Dennoch müssen die Leser/innen, gerade da sie nicht als Faksimilés vorliegen, für sich selbst entscheiden, ob sie sie als authentische Dokumente lesen.

und Jugend. Sie beschreibt sich als unangepasste Jugendliche, die Weiblichkeitsnormen und stereotype Schönheitsideale überwindet und parallelisiert diese Überschreitung von Gendergrenzen mit ihrem Schriftstellerinnendasein. Das dritte Kapitel »L'homme étranger à l'homme« integriert erneut Teile des Lexikonartikels. Die Sprecherin konfrontiert den Mordfall, dessen Darstellungen und Rezeption mit der zeitgenössischen Gesellschaft, Kunst und Kultur des 20. Jahrhunderts und ruft in diesem Zuge eine Vielzahl an soziologischen, kulturtheoretischen und literarischen Texten sowie Kunstwerken auf. Im vierten Kapitel »L'écrivain sait qu'il est coupable« fokussiert die Sprecherin erneut ihre eigenen Erfahrungen als junge Frau in der französischen Gesellschaft der 1970er und 1980er und reflektiert den männlichen Blick auf Frauenkörper und die Verfügbarkeit weiblicher Körper im öffentlichen Raum. Das Nachdenken über die (stereotype) Vorstellung einer »obsécrité«¹⁷ von weiblichen Körpern verschränkt sie in diesem Teil mit Rückgriffen auf Georges Bataille, den griechischen Mythos von Baubo und Demeter und Überlegungen zu ihrem Verständnis von Literatur. Das fünfte und letzte Kapitel, »Quatre points de silence«, fungiert als ein Epilog, in dem die Sprechinstanz nochmals auf den Schreibprozess zurückblickt und die literarische (Un-)Darstellbarkeit des kannibalistischen Mordfalls im Besonderen und von Gewalt im Allgemeinen theoretisch skizziert.

Die folgende Analyse richtet den Fokus auf die genderkritische Herangehensweise der Sprecherin an das Verbrechen. Wie gezeigt werden kann, liegt in dieser Perspektive das experimentelle und provokative Potential des Textes begründet, das Genre-, Geschlechter und moralische Grenzen zersprengt und mit einer Ver-Störung der Leser/innen spielt. So stellt auch Emily Barnett in ihrer Rezension fest, dass die Radikalität von *Le Paradis entre les jambes* insbesondere in der »parallèle établie entre le fait divers et l'objectivisation coquette de la femme des années 70«¹⁸ liege, also der Parallelisierung der »Objektivierung« von Frauen in der patriarchalen Gesellschaft der 1970er (und 1980er) Jahre und dem kannibalistischen Verbrechen. Caligaris verbleibt jedoch nicht bei dieser feministischen Lesart des Mordfalls. Dieses Kapitel untersucht, inwiefern sie sich ausgehend von der Inblicknahme des kannibalistischen Mordfalls mit der gesellschaftlichen und künstlerischen Wahrnehmung von Frauenkörpern auseinandersetzt, die textuelle Darstellung von Gewalt und abjekten Themen (als Schriftstellerin) problematisiert und gegen literarische Normen und Literaturtraditionen rebelliert.

17 Ebd., S. 114.

18 Barnett, Emily: »Le Paradis entre les jambes« de Nicole Caligaris. Souvenirs d'un cannibale, *Les Inrockuptibles*, 06.01.2013, <http://www.lesinrocks.com/2013/01/06/livres/le-paradis-entre-les-jambes-de-nicole-caligaris-souvenirs-dun-cannibale-11337728/> (zugegriffen am 15.03.2022), o.S.

3.1 Die Leerstelle des weiblichen Opfers: Dezentrierungen, Autoskopie und literarische Sektionen

Die medialen, filmischen und textuellen Repräsentationen des *fait divers* haben eine Gemeinsamkeit: Sie fokussieren allesamt auf den Täter Issei Sagawa. In den meisten Darstellungen erscheint er geradezu als eine »bête de foire«¹⁹, deren Alterität und Monstrosität öffentlich vorgeführt wird. Die Beschäftigungen mit dem Fall Sagawa zeigen sich als lustvoll-voyeuristische Erkundungen der Abgründe des Menschlichen, in denen der Kannibale Anschauungsobjekt und Beispiel eines ultimativen Verstoßes gegen gesellschaftliche Tabus und Moralvorstellungen ist. Am Ende der französischen TV-Reportage *La Gourmandise: L’Affaire du japonais cannibale* (2006) stellt die Sprecherstimme den Täter sogar als ein Opfer seiner (Selbst-)Inszenierungen dar, das nur mehr noch als ein »souvenir incarné de son crime«²⁰ existiere. Während das Leben, die pathologische Psychologie und Sexualität des kannibalistischen Täters ergründet und analysiert werden, bleibt das Opfer der Tat, Renée Harteveld, zumeist eine Leerstelle. In einem Interview mit der Zeitschrift *L’Humanité* anlässlich des Erscheinens von *Le Paradis entre les jambes* weist auch Caligaris auf diesen medialen *blanc* hin und zeigt auf, wie sie sich in/mit ihrem Text dazu zu positionieren sucht.

Cette jeune femme, Renée Harteveld [sic!], a disparu. Par ce meurtre, Issei Sagawa a une surprésence. Il est médiatique, il s’est exprimé, récemment encore. Je me suis dit, je renforce cela, je fais un livre sur Issei Sagawa. C’est pourquoi ce livre tente de déplacer cela, de limiter le sujet Sagawa et de lui faire rencontrer l’autre, cette femme, décrite comme je me décris.²¹

Bereits der Rechtschreibfehler in dem Nachnamen Renée Hartevelds weist auf die Problematik ihrer mangelnden Repräsentation hin, die Caligaris anspricht. In *Le Paradis entre les jambes* verfolgt sie dagegen das Anliegen einer »Deplatierung« (»ce livre tente de déplacer cela«), das heißt einer Dezentrierung, die den Täter aus dem Zentrum rückt und ihm die Beschäftigung mit »l’autre, cette femme« gegenüberstellt, die darin so »beschrieben ist«, wie sie sich selbst beschreibt (»décrite comme je me décris«).

Ebenso wie Caligaris in dem Interview spricht sich das »je« im ersten programmatischen Einführungskapitel deutlich gegen die bis dato existierenden Repräsentationen des Mordfalls und ihrer Zentrierungen auf den Täter aus. Die Sprecherin kündigt an, in ihrem Text nicht auf die Suche nach Gründen und Begründungen für das Verbrechen zu gehen und Sagawa »verstehen zu wollen«: »Je ne cherche pas à comprendre les actes effroyables qu’a commis Issei Sagawa, je ne m’intéresse pas à leurs causes psychologi-

19 Serreri, Kael: »Le cannibale japonais a encore faim«, *France Soir*, 15.01.2016, <http://www.francesoir.fr/actualite/faits-divers/cannibale-japonais-encore-faim-115204.html> (zugegriffen am 15.03.2022).

20 Portes/Guérin: »La Gourmandise. L’Affaire du japonais cannibale«, Min. 48:56-50:31. Das Video der Reportage ist verfügbar auf der Plattform *Dailymotion*, <https://www.dailymotion.com/video/xsp5jc8> (zugegriffen am 15.03.2022).

21 Nicolas, Alain: »Nicole Caligaris: »La littérature c’est ce qui introduit le trouble«, *L’Humanité*, 10.01.2013, <https://www.humanite.fr/culture/nicole-caligaris-la-litterature-c-est-ce-qui-intro-512469> (zugegriffen am 15.03.2022), o.S.

ques, je ne m'intéresse pas à la personnalité de cet homme [...].«²² Obgleich sie diese Formen der Aus- und Darstellung Sagawas ablehnt, ist sie sich bewusst, dass auch ihr Text zu einer weiteren Steigerung der Bekanntheit und Präsenz des Täters beiträgt:

Je me méfie de servir l'image qu'il procure aux médias. Par la force des choses, tout texte publié sur lui est encore l'instrument de sa notoriété, écrit pour lui en somme, reproduit sa présence, au déficit de celle de la défunte dont on ne sait pas autant. Je surveille cette pente, je m'efforce de n'y pas trop verser.²³

Le Paradis entre les jambes, wie auch alle anderen Darstellungen der Tat, sei ein »instrument de sa notoriété, écrit pour lui en somme«. Den Unterschied zu anderen Darstellungen situiert die Sprecherin in ihrem Misstrauen und ihrer Vorsicht (»Je me méfie«), die sie stets gegenüber ihrem eigenen Vorhaben aufrecht erhält, das heißt in der Reflexion darüber, dass ihr Text *malgré lui* an der Sichtbarkeit des Täters partizipiert. Eine zentrale Ausdrucksform dieses Argwohns zeigt sich in dem Bewusstsein über die »Schiefelage« (»cette pente«) zwischen der Bekanntheit des Mörders und der medialen Nicht-Präsenz des Opfers (»au déficit de celle de la défunte dont on ne sait pas autant«), die sie schreibend beständig »überwacht« (»je surveille«). Direkt danach ruft sie das Problem auf, dem sie in ihrem Anliegen begegnet, Renée Hartevelt in ihrem Text Raum zu geben:

Je n'ai pas côtoyé Renée Hartevelt, je ne saurais rien dire de cette jeune femme [...]. Au fond, je n'ai de Renée Hartevelt que l'image de son importance pour Issei Sagawa et ce cruel, je ne peux pas le franchir. Renée Hartevelt est perdue aussi pour ce livre et aucun artifice documentaire ne viendra remédier à ce manque.²⁴

Die Sprechinstanz formuliert an dieser Stelle, dass auch sie letztlich nicht über Renée Hartevelt schreiben kann, da sie sie zum einen weder gut genug kannte und zum anderen kein »dokumentarischer Trick« (»artifice documentaire«) einer Nacherzählung ihres Lebens die Leerstelle »heilen« zu vermag (»remédier à ce manque«), die ihr Tod bedeutet. Das »je« lehnt somit eine künstl(er)i(s)che Reinszenierung und Verlebendigung des weiblichen Opfers ab, weshalb Renée Hartevelt ebenso für ihren Text »verloren sei« (»est perdue aussi pour ce livre«). Das einzige Bild der jungen Frau, über das die Sprecherin verfügt – und das sie in ihrem Text zeigen kann/könnte – generiert sich allein aus dem Blick des Täters und stellt ein »cruel paradoxe« dar, das sie nicht überschreiten kann.

Die Feststellung des »manque« Renée Hartevelts steht an dieser Stelle jedoch im Widerspruch zu dem auffällig häufigen Vorkommen ihres Namens, der in diesem Absatz in jedem der drei Sätze auftaucht. Auf diese Weise deutet sich an, inwiefern die junge Frau dennoch Raum einnehmen wird: Sie bleibt als eine (textuelle) Idee anwesend, die stets zwischen Sichtbarkeit und Nicht-Sichtbarkeit oszilliert. Diese latente Präsenz des weiblichen Opfers im Text spricht das Ich in der Folge selbst an, wenn es beschreibt, inwiefern es mit der Leerstelle Renée Hartevelts in dem Text umzugehen sucht: »Cependant elle et moi avons un point commun: nous partageons le fait d'être une jeune fille

22 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 20.

23 Ebd., S. 22.

24 Ebd.

d'une vingtaine d'années dans la société de cette époque. Il se peut que l'examen de cette condition chez moi fasse surgir quelque chose de sa présence.»²⁵ Die Aussparung (des Körpers) der anderen gerät für die Sprecherin zu einer »Untersuchung« (»l'examen«) ihrer selbst, ihres eigenen weiblichen Körpers und dessen gesellschaftlicher Wahrnehmung in jener Zeit, in der sich das Verbrechen ereignet hat und sie beide – das Ich und Renée Hartevelt – »jeune[s] fille[s] d'une vingtaine d'années« waren. Wenngleich die Sprecherin die Aufmerksamkeit für den Täter nicht durch eine Auseinandersetzung mit dem Opfer »deplatzen« und dezentrieren kann, ist es ihr doch möglich, durch die Inblicknahme des (Er-)Lebens ihres eigenen Frauseins den (männlichen) Täter Sagawa aus dem Zentrum zu rücken und eine weibliche Perspektive in die Betrachtung des Mordfalls zu integrieren. Die Sprechinstanz kompensiert in ihrem Text das Fehlen Renée Hartevelts nicht durch eine letztlich fikionalisierte Wiedergabe ihres Lebens. Sie macht sich vielmehr die Leerstelle, die das Opfer auch in ihrem Text bildet, produktiv zunutze und nimmt sie zum Ausgangspunkt einer gender- und medienkritischen Betrachtung der zeitgenössischen westlichen (französischen) Gesellschaft (und Kultur). Die Sprechinstanz verweist so darauf, dass sie den kannibalistischen Mord als ein Verbrechen betrachtet, in dem sich die Geschlechternormen der damaligen Gesellschaft auf gewaltvolle und gar tödliche Weise ausdrücken.

Im Anschluss ergänzt die Sprecherin diese gesellschaftskritische Dimension ihrer Selbstinblicknahme noch um eine weitere Form und skizziert im gleichen Zuge die literarische Strategie, die ihrer Beschäftigung mit dem Mörder zugrunde liegt:

Et puis je ne peux pas écrire en surplomb, tripoter le spécimen Sagawa du bout des pincettes littéraires qui garderaient intactes les extrémités de mon corps. Ma vie s'est trouvée prise là-dedans à un moment crucial de son histoire, et bien que l'autoscopie me répugne, je dois me regarder au contact de ces circonstances.²⁶

Sie bezeichnet ihr Verfahren, sich mit dem Täter buchstäblich zu befassen, mit dem umgangssprachlichen Verb »tripoter«. In seiner transitiven Form, wie die Sprecherin es verwendet, bedeutet »tripoter« »[t]oucher avec insistance, manipuler sans relâche (une chose ou une personne)«, »[m]anier sans soin, retourner (quelque chose) en tous sens, toucher à tort et à travers en mettant du désordre«, »[t]oucher sans relâche à divers endroits du corps« oder auch »[t]uer, éventrer«²⁷. Das Bedeutungsspektrum des Begriffs erstreckt sich von manipulieren, grob/ungeschickt behandeln, chaotisieren, betatschen bis hin zu aufschlitzen und töten. Wenn die Sprecherin sich also auf dieser Weise dem Täter in ihrem Text annähert, verdeutlicht sie, dass sie über ihn zu verfügen sucht, sich ihn zum Objekt macht und ihn gleichsam schreibend versehrt und seziert. Das Wort »tripoter« ruft diskursiv das kannibalistische, sexualisierte Verbrechen auf, wodurch sich zeigt, inwiefern der Mordfall, um den der Text kreist, in dessen *écriture* eingeschrieben ist und sich dort in Form einer »Spur« oder eines »Abdrucks« fort-

25 Ebd., S. 23.

26 Ebd.

27 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 16, Paris: Gallimard 1994, S. 640, »tripoter«.

setzt.²⁸ In diesem Prozess der Ein- und Fortschreibung findet, auf literarischer Ebene, eine Umkehr der Machtverhältnisse statt: In ihrer selbstzugesprochenen Funktion einer Stellvertreterin des Opfers, wird sie, die (weibliche) Sprecherin, zu derjenigen, die mit textuellen Mitteln dem (männlichen) Täter das gleiche zufügt, was er der jungen Frau zugefügt hat.

Dieses Verfahren, bei dem sich die Sprechinstanz zugleich an die Stelle des Opfers und des Täters setzt, bleibt für sie nicht folgenlos: So beschreibt sie in der Passage auch, dass sie sich einer Form der Selbstverletzung und gar -verstümmelung aussetzt. Sie konstatiert, dass es ihr unmöglich ist, ihre eigenen »Extremitäten intakt zu lassen«, während sie Sagawa mit »literarischen Pinzetten« zu greifen sucht: »Et puis je ne peux pas [...] tripoter le spécimen Sagawa du bout des pincettes littéraires qui garderaient intacts les extrémités de mon corps.« Ihr Leben, so formuliert sie letztlich, sei zu sehr mit dem Verbrechen verschränkt (»Ma vie s'est trouvée prise là-dedans à un moment crucial de son histoire«), so dass sie bei einer solchen Vorgehen, bei dem sie den Täter gleichsam auseinandernimmt, zugleich sich selbst sezieren, und das heißt (kritisch) im Moment der Begegnung mit dem Verbrechen betrachten muss: »je dois me regarder au contact de ces circonstances«. »Je« ist hier doppeldeutig, denn es verweist zugleich auf das vergangene Ich, das »in Kontakt mit den Umständen« gekommen ist, als auch auf die aktuell schreibende Sprechinstanz, die erneut dem Täter und dem Mordfall begegnet. Von der Selbstsektion und -verletzung sind also beide »je« betroffen, die frühere zwanzigjährige Studentin Caligaris und das dreißig Jahre ältere, schreibende und sprechende Ich.

Auch für dieses Vorgehen findet die Sprecherin einen Begriff: »autoscopie«. Im ersten Moment erscheint das Wort in diesem Kontext wie ein zusammengesetzter Neologismus aus »autobiographie« und »microscopie«, also einer literarisch-mikroskopischen Selbstbetrachtung und -untersuchung. Der Terminus existiert jedoch und hat in seiner eigentlichen Definition eine ganz ähnliche Bedeutung: Zum einen beschreibt es das psychologisch-pathologische Halluzinationsphänomen, sich augenscheinlich wie von außen zu betrachten, zum anderen eine didaktische Technik, in der eine Person ihr zuvor auf Video aufgenommenes Verhalten selbst analysiert.²⁹ Claude Burgelin hingegen verwendet den Begriff ebenfalls in einem literarischen Kontext. In seinem Essay »Pour l'autofiction« sucht er darüber eine Definition autofiktionalen Schreibens zu generieren: »S'examiner et s'imaginer en un même regard pour se structurer. Composer une ordonnance de soi en mêlant autoscopie et dérive, en dépassant les limites de l'introspection ou de la reviviscence.«³⁰ Autoskopie wird zu einem Modus der Selbstbetrachtung und -imagination von außen (im Moment des Schreibens), bei dem sich das Ich (neu) zu strukturieren und zu erblicken vermag. Dieses Verfahren erweitert

28 Wie eingangs zitiert wurde, bezeichnet Caligaris ihren Lexikonbeitrag zu Beginn als eine »empreinte laissée sur ses marges par cet acte«, Caligaris: »SAGAWA, Issei«, S. 530. Auch in *Le Paradis entre les jambes* findet sich diese Passage gegen Anfang des ersten Kapitels wieder, mit nur leicht abgewandelter Interpunktion: »J'ai vécu la proximité de l'événement. Le texte qui suit est une empreinte, laissée sur ses marges par cet acte, et une tentative d'en affronter l'opacité.«, Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 10.

29 Vgl. Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 188, »autoscopie«.

30 Burgelin: »Pour l'autofiction«, S. 14f.

und verschiebt nach Burgelin die Grenzen einer autobiographischen Introspektion und Vergangenheitserzählung und stellt ein Mittel dar, »pour aller à des vérités plus fondamentales«³¹. Zu solchen »grundlegenderen Wahrheiten« vorzudringen heißt allerdings auch, verdrängte und verborgene(re) Bereichen des Selbst zu erkunden und stellt einen Prozess dar, der oftmals mit Schmerz und Widerständen verbunden ist – auch bei der Sprecherin in *Le Paradis entre les jambes*. Das (physische) Unbehagen und die Schmerzhaftigkeit, die ihre Selbstinblicknahme für sie bedeutet, zeigt sich nicht nur, wenn sie sie als eine Selbstverstümmelung beschreibt (»des pincettes littéraires qui garderaient intactes les extrémités de mon corps«). Sie bezeichnet das Verfahren der Autoskopie zudem als »abstoßend« und »ekelerregend« (»l'autoscopie me répugne«) und drückt damit die Schwierigkeit aus, die ebenso die Betrachtung ihres früheren Ich, als auch ihres nun schreibenden »je« für sie darstellt.

Die Sprecherin entwickelt im ersten Kapitel des Textes die zwei grundlegenden literarischen Verfahren, die maßgeblich die *écriture* prägen: Sie skizziert eine autoskopische/autofiktionale Herangehensweise, bei dem sie sich zum einen stellvertretend für das Opfer in den Fokus rückt und ausgehend von ihren eigenen Erfahrungen die Geschlechternormen und Weiblichkeitsstereotype der damaligen Zeit zu analysieren sucht und zum anderen sich selbst als vergangene und aktuelle Betrachterin des Verbrechens ergründet. Zudem entwirft sie eine Form der analytischen Untersuchung des Täters, bei der sie ankündigt, ihn »mit literarischen Pinzetten zu betatschen« und sich so auf textueller Ebene den Gewaltakt des Mörders aneignet.

In den beiden Passagen fällt zudem auf, dass sowohl die Beschreibung der Selbstinblicknahme als auch die der Auseinandersetzung mit dem Täter zwischen zwei semantischen Feldern oszilliert: dem einer körperlichen (Selbst-)Verletzung (»tripoter«, »qui garderaient intactes les extrémités de mon corps«) und dem einer naturwissenschaftlich-biologischen Untersuchung (»examen«, »spécimen Sagawa«, »pincettes littéraires«, »extrémités«). Darin zeigt sich die Ambivalenz und Komplexität der Haltung des weiblichen »je«, das sich zugleich aus der Position einer objektiven, wissenschaftlichen Analytikerin des Mordfalls und ihrer selbst, wie auch aus der Perspektive einer physisch und psychisch involviert-betroffenen Beobachterin des Verbrechens äußert.

Diese ambivalente Positionierung der Sprecherin findet sich im Verlauf des Textes in einer Gleichzeitigkeit aus (physischem) Unbehagen und Neugier, Abscheu und Faszination wieder, die die Sprecherin gegenüber ihrer »autoscopie« und der Beschäftigung mit dem Verbrechen äußert. Die Annäherung an ihre Vergangenheit beschreibt sie als eine Bewegung, bei der sie sich durch eine »enge Röhre« in die Tiefe ihrer (verdrängten?) Vergangenheit zwingen muss (»C'est l'heure de redescendre par le conduit serré vers ce point de mon passé«³²), von wo sie in einer »remontée pénible«³³ ihre Erinnerungen hinaufbefördert. Sie spricht zudem konkret von der »malaise«³⁴ und der »répulsion«³⁵,

31 Ebd., S. 15.

32 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 10.

33 Ebd., S. 62.

34 Ebd., S. 95.

35 Ebd., S. 62.

die sie gegenüber der erneuten (textuellen) Beschäftigung mit dem Verbrechen und ihrer Rolle darin verspürt.³⁶ Maßgeblich drei Formen dieses Unbehagens können entlang des Textes ausgemacht werden. Eine erste Dimension dieser »malaise« drückt sich in ihrer Selbstbezeichnung als eine »blinde« Beobachterin und »Zeugin«³⁷ aus, die auch im nachträglichen Rückblick nur einen opaken Bekenntnistext liefern kann:

De toute cette affaire, je ne suis jamais que celle qui a eu des yeux pour voir, qui n'a pas vu. Et qui tente de aujourd'hui de regarder encore, sans le pouvoir, trop tard. J'ai eu mon rôle, je l'ai tenu aveuglément.

Et c'est aveuglément que j'entreprends ce livre, remontant à la godille des courants que j'aurais aimé ne pas retrouver, entre un passé oublié dont il me faut à présent accepter la place, un meurtre qui ne sera jamais élucidé à mes yeux [...], et cet homme, réel, que j'ai croisé à ce moment instable de ma vie, terrible de la sienne.³⁸

Diese Passage schließt sich an die Schilderung einer spezifischen Erinnerung an, die die Sprecherin mehrfach aufruft.³⁹ Im gemeinsamen Surrealismus-Seminar, das sie mit Issei Sagawa und Renée Hartevelt belegt, beobachtet sie, wie er seine Kommilitonin versionen porträtiert, während sie ein Referat hält, ohne aufzublicken oder dem Vortrag zu folgen. Während die jüngere, studentische Version ihres Ich angesichts dieser Szene lachen muss und daraus schließt, »que, par improbable compte tenu de sa personnalité inexpressive et distante, ce type était amoureux«⁴⁰, wird der Rückblick darauf für das dreißig Jahre ältere »je« zu einer Chiffre für ihre Ambivalenz und für das Unbehagen, das sie gegenüber der Wiederbeschäftigung empfindet. Ebenso, wie sie damals »blind« gegenüber dem Verbrechen (und seiner möglichen Ankündigung?) geblieben ist, kann sie auch in der Rückschau nur einen Text entwerfen, dessen Verlauf für sie selbst unklar und unverständlich bleibt (»Et c'est aveuglément que j'entreprends ce livre«).⁴¹ Wenn die Sprecherin ihre *écriture* kommentiert, so weist sie stets auf die Widerständigkeit ihres Schreibprozesses hin.

Il faut vouloir un texte, pour l'écrire, il faut vouloir intensément sa métamorphose qu'il doit accomplir, vouloir intensément vivre son aventure, vouloir, quelque apparence

36 Siehe dazu einen Artikel der Verfasserin, in dem die zwischen Abscheu und Faszination oszillierende Sprecherinnenposition des Ich in *Le Paradis entre les jambes* genauer im Fokus steht: vgl. Kutzick, Franziska: »C'est ma répulsion que je regarde«. Zum Erzählen des Unzumutbaren in Nicole Caligaris' *Le Paradis entre les jambes* (2013)«, in: Seauve, Lena und Vanessa de Senarclens (Hg.): *An den Grenzen des Zumutbaren/Aux frontières du tolérable*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2018, S. 195–220.

37 Das erste Kapitel endet mit dem Satz, dass sie in *Le Paradis entre les jambes* »l'autoportrait intérieur« liefert, »qui pourra jouer le rôle d'une ›présentation du témoin‹«, Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 23.

38 Ebd., S. 21.

39 Vgl. z.B. auch Ebd., S. 54, 76.

40 Ebd., S. 21.

41 So schreibt sie auch an einer Stelle im ersten Kapitel: »Mais après la catastrophe ouverte par le crime de Sagawa, il me faut plus que jamais admettre la trace du chaos dans mon texte [...]«, Ebd., S. 22.

qu'elle prenne, sa beauté. Ce texte-ci, je ne le veux pas de cette façon, je m'efforce de répondre au vœu lancé vers l'avenir par la jeune littéraire que j'ai été.⁴²

In dieser Passage deutet die Sprecherin die zweite Dimension ihres Unbehagens an: mit dem Täter in Kontakt getreten zu sein. »Pourquoi ai-je écrit à Issei Sagawa alors qu'il s'était fait l'auteur d'un massacre?«⁴³, fragt sie an einer Stelle und versucht in ihrem Text immer wieder, Gründe für die Entscheidung zu finden und zu formulieren, Sagawa einen Brief gesendet und eine schriftlich-intellektuelle Begegnung mit dem Mörder ihrer Kommilitonin initiiert zu haben.⁴⁴ Sie führt so die Nähe zu dem Mordfall an, die es ihr von vornherein unmöglich gemacht habe, »[de] rester à l'écart, tourner la tête ailleurs comme si elle [la catastrophe, Anm. F.K.] n'avait pas déjà attrapé ma vie«⁴⁵. Ihren brieflichen Austausch mit dem Täter bezeichnet sie als eine »écriture paradoxale«⁴⁶, bei der sie schon damals die zwei gegenläufigen Bewegungen eines gleichzeitigen Sich-Annäherns an und Abgestoßen-Seins von der Tat konstatiert, die schließlich auch ihr Schreiben in *Le Paradis entre les jambes* prägen: »C'est peut-être aussi par un sursaut de vitalité que j'ai écrit à Issei Sagawa, pour surmonter le dégoût qui me rendait incompatible avec ses actes, qui me plaçait à si grande distance de leur humanité, dans un monde si rigoureusement distinct.«⁴⁷ Wenn die Sprecherin rückblickend ihr Interesse an diesem Spalt beschreibt, durch den sich Sagawa und seine Handlungen von ihrer Welt abgetrennt haben, deutet sich darin bereits eine Form der (literarischen) Neugier an, die sie anderer Stelle konkret beschreibt: So habe sie auch, als sie den Täter kontaktiert, bereits aus »raisons littéraires« gehandelt, ohne die moralische Tragweite dieses Austauschs im Blick zu haben und dessen mediale Folgen ermessen zu können.

J'ai écrit à Issei Sagawa pour des raisons littéraires, je ne voulais pas, littérairement, m'abstenir. J'ai songé à ce qu'une correspondance pourrait dire *a posteriori*. Je ne cherchais pas à comprendre la catastrophe, j'en commençais l'avenir. [...] Quelle catastrophe ai-je minimisée? ai-je passivement permise? ai-je ensuite éludée de mon souvenir, et qui a entraîné dans l'opacité cette période de jeunesse comme par la suite l'existence médiatique d'Issei Sagawa éludera le scandale de son massacre pour n'en retenir que le folklore?⁴⁸

Die dritte Form des Unbehagens entspringt schließlich genau aus dieser Erkenntnis, (möglicherweise) an der »attitude médiatique d'Issei Sagawa«⁴⁹ partizipiert zu haben, in deren Zuge er sein Verbrechen gleichsam ent-skandalisiert und zu einem medienwirksamen, folkloristischen Ereignis verkehrt hat. In *Le Paradis entre les jambes* scheint die Sprecherin auf den ersten Blick diese Geste ihres früheren Ich zu wiederholen und

42 Ebd., S. 103.

43 Ebd., S. 62.

44 Vgl. z.B. Ebd., S. 67, 103, 128.

45 Ebd., S. 67.

46 Ebd., S. 149.

47 Ebd., S. 127f.

48 Ebd., S. 80. Herv. i.O.

49 Ebd., S. 95.

mit ihrem Text ebenso weiter an der medialen Bekanntheit des Täters und der Verbreitung seiner Tat mitzuwirken – doch nimmt sie zugleich eine (selbst-)kritische Distanz dazu ein. Sie schreibt damit bewusst in dieses Spannungsfeld hinein und erkundet es von innen. Die Sprecherin nimmt keine vollständige Dezentrierung des bisherigen Fokus auf Sagawa zugunsten einer ausschließlichen Betrachtung des Opfers und ihrer eigenen Rolle in und Begegnung mit dem Verbrechen vor, um so die gesellschaftlichen und kulturellen Mechanismen und Strukturen kritisch zu erforschen und darzulegen, in deren Gefüge sich der Mord und der Täter sowie die mediale Repräsentation und Rezeption des *fait divers* situieren.

3.2 Auseinandersetzungen mit dem Täter: Blicke auf verletzte Frauenkörper

Der Titel des dritten Kapitels »L'homme étranger à l'homme« lautet in freier Übersetzung »Der Mensch, der dem Menschen fremd ist«. Er kann aber auch, durch die französische Doppelbedeutung von »homme«, als »Der Mann, der dem Menschen fremd ist« gelesen werden und deutet damit auf den Fokus hin, den die Sprecherin in diesem Kapitel auf das kannibalistische Tötungsdelikt und dessen Täter richtet. Anthropophagie stellt in der europäischen Kulturgeschichte der Moderne ein »Kennzeichen des Fremden«⁵⁰ dar und steht für die Projektion des »anderen als dem zugleich Anti-Modernen und bedrohlich Regressiven, zu dem die Zivilisation qua Tabu und bei Strafe des barbarischen Chaos nicht mehr zurückkehren darf«⁵¹. Obgleich der »Verzehr von Artgenossen als abscheulich sowie abstoßend [gilt] und man die Anthropophagie zu *dem* Tabu der Menschheit [erklärt]«, schreibt Friedrich Pöhl, »kann eine gewisse Faszination und Attraktivität der Menschenfresserei unschwer geleugnet werden«⁵². Kannibalismus und die Figur des Kannibalen sind »anthropologische Konstante[n]«, die sich seit der Antike in der Mythologie, der Kunst, Kultur, Literatur und Wissenschaft wiederfinden und dort als Metaphern für die »Akzentuierung und Markierung der Andersartigkeit«⁵³ erscheinen. In der westlichen Kulturgeschichte ist der Kannibalismuskurs zum einen in historischen, ethnologischen und kolonialen Kontexten wiederzufinden und fungiert dort als eine »abendländische Ausgrenzungsstrategie, die imperialistische Herrschaft,

50 Prinz, Armin: »Kannibalismus«, in: Wittwer, Héctor, Daniel Schäfer und Andreas Frewer (Hg.): *Sterben und Tod. Geschichte – Theorie – Ethik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2010, S. 362–366, hier S. 363.

51 Holdenried, Michaela: »Einverleibte Fremde. Kannibalismus in Wort, Tat und Bild«, in: Gernig, Kerstin (Hg.): *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*, Berlin: Dahlem Univ. Press 2001, S. 116–145, hier S. 123.

52 Pöhl, Friedrich: »Kannibalismus, eine anthropologische Konstante?«, in: Pöhl, Friedrich und Sebastian Fink (Hg.): *Kannibalismus, eine anthropologische Konstante?*, Wiesbaden: Harrassowitz 2015, S. 9–49, hier S. 10. Herv. i.O.

53 Ebd.

ja Genozide rechtfertigte⁵⁴. Zum anderen steht die Anthropophagie symbolisch für die abjekten, also angsteinflößenden, abgründigen und unheimlichen Dimension des Mensch(lich)en.

Im dritten Kapitel situiert die Sprecherin das kannibalistische Tötungsdelikt Sagawas vor diesen gesellschaftlichen und kulturgeschichtlichen Bedeutungsdimensionen der Anthropophagie und nimmt es darüber hinaus zum Anlass einer essayistisch-kritischen Reflexion der zeitgenössischen europäischen – und vor allem französischen – Kultur, Kunst und Gesellschaft. Wenngleich sie die Tat Issei Sagawas als »le plus grand scandale de l'homme civilisé«⁵⁵ bezeichnet, so zieht sie von dort aus immer wieder Verbindungen zum Kontext des 20. Jahrhunderts. In ihrer Auseinandersetzung mit Sagawa balanciert die Sprecherin zwischen der Ausstellung der Tat als »monstrueux«⁵⁶ und ihrer zugleich analytischen und assoziativen Untersuchung ausgehend von kulturtheoretischen Schriften, gesellschaftlichen Diskursen sowie künstlerischen und literarischen Werken.

Ihre eigene Abscheu, die sie bei der Beschäftigung mit dem Verbrechen empfindet, analysiert sie etwa ausgehend von den Schriften Mary Douglas' zum Ekel. Sie gelangt darüber zu einer Reflexion des Mundes, den sie als zentralen Ort der Verhandlung von gesellschaftlichen Tabus und Normen definiert.⁵⁷ An einer anderen Stelle ruft sie die »analyses d'Albert Memmi sur la domination et la dépendance«⁵⁸ auf. Ausgehend davon fragt sie danach, ob nicht auch Sagawa in dem Verbrechen einer Macht- und Abhängigkeitsbeziehungen unterworfen war und sich von der »Versuchung«, die das junge Mädchen für ihn dargestellt hat, hat »einnehmen lassen«.⁵⁹ Weiterhin greift die Sprecherin auf eine Vielzahl anderer, eklektisch genannter Texte und Diskurse zurück, etwa auf Hans Magnus Enzensberger, Hannah Arendt, Junichiro Tanizais *Éloge de l'ombre* und kulturelle Unterschiede zwischen der westlichen und japanischen Kultur, die griechischen Mythen Othellos und Orpheus' und die Literatur George Hyvernauds.⁶⁰ Der Effekt, der dadurch entsteht, ist fast immer der gleiche: Die *écriture* erhält die Form einer pulsierenden Bewegung, bei der sich das »je« dem Verbrechen bis in seine mikroskopischen Details anzunähern und sich dabei sogleich wieder in eine analytische Distanz dazu zu begeben versucht.⁶¹

Die Sprecherin zeigt auf diese Weise im Verlauf des dritten Kapitels umgekehrt auch auf, inwiefern der Akt der kannibalistischen Einverleibung eines, und vor allem

54 Fulda, Daniel: »Unbehagen in der Kultur, Behagen an der Unkultur. Ästhetische und wissenschaftliche Faszination der Anthropophagie«, in: Fulda, Daniel und Walter Pape (Hg.): *Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*, Freiburg i.Br.: Rombach 2001, S. 7–52, hier S. 11.

55 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 76.

56 Ebd., S. 71.

57 Vgl. Ebd., S. 51ff.

58 Ebd., S. 81.

59 Vgl. Ebd., S. 81: »Issei Sagawa s'était-il rendu dépendant, moins de la jeune fille que de la tentation qu'elle représentait? qu'à la fois il jugulait, à la fois il laissait l'envahir?«

60 Hier wurde nur eine exemplarische Auswahl aufgelistet, Caligaris fügt in dem Text noch eine große Anzahl weiterer Referenzen ein, die eine eigenständige Aufzählung und Analyse erfordern würden, vgl. für die genannten Ebd., S. 66, 71f., 84, 87f., 93f., S. 100, 107.

61 Vgl. dazu genauer auch Kutzick: »C'est ma répulsion que je regarde«, S. 210ff.

einer, Anderen in zeichenhafter und symbolischer Form in der europäischen Kultur und Gesellschaft angelegt ist und in der französischen Sprache abgebildet wird. So verweist sie beispielsweise auf die Figur des Christus, dessen Körper nach seinem gewaltvollen Tod im Ritus des Abendmahls zum Objekt einer sakralen »ingestion«⁶² wird. Zudem rekurriert sie vielfach auf den Vorgang des »Aneignens«, »Benutzens« und »Konsumierens« von anderen Körpern in der bildenden Kunst (»l'appropriation«, »d'en faire usage«, »consommer«⁶³) und ruft in diesem Kontext insbesondere immer wieder den britischen Maler Francis Bacon und seine Gemälde grotesk fragmentierter, entstellter und deformierter Körper auf. Darüber hinaus stellt die Sprecherin eine Verbindung zu den patriarchalen Gesellschaftsstrukturen und damit verknüpften Sprachbildern her. Die Schilderung einer kurzen Kindheitserinnerung, in der sie beschreibt, wie sie gemeinsam mit zwei anderen Mädchen ein Pornoheft im elterlichen Schlafzimmer findet, schließt sie mit der Feststellung »[que] [l]es fillettes se préparaient à être consommées« und: »La petite fille de cette génération sait, confusément, qu'elle n'est pas là pour croquer le monde, au contraire des garçons, qu'elle est là pour être, mais de quelle façon? offerte.«⁶⁴ Wie in dieser Passage geht die Sprecherin im Verlauf des Textes immer wieder auf diesen männlichen Blick ein, dem eine Geste der sexualisiert-gewaltvollen Vereinnahmung immanent ist, in der Frauen und ihre Körper buchstäblich »konsumiert« und als erotische, öffentlich verfügbare Objekte wahrgenommen werden.⁶⁵ In seiner Rezension von *Le Paradis entre les jambes* spricht Éric Chevillard so davon, dass Caligaris in ihrem Text ein »seltsames Paradox« der westlichen Gesellschaft freilege: »Étrange paradoxe d'une civilisation qui érige l'anthropophagie en tabou mais semble destiner les filles [...] à la seule satisfaction des appétits de l'homme.«⁶⁶

In »L'homme étranger à l'homme« konkretisiert die Sprecherin diese Überlegungen zu männlichen Betrachtern, die sich weibliche Körper über ihre Inblicknahme anzu-eignen suchen, anhand von Beispielen aus der Kunst und Literatur und parallelisiert sie mit dem Blick Issei Sagawas auf Renée Hartevelt. So ruft sie erneut die Szene auf, in der er die Studentin während eines Referats in ihrem gemeinsamen Literaturseminar zeichnet. Die Sprecherin beschreibt den Vorgang als eine Form der Inbesitznahme, bei der Sagawa die junge Frau als Abbild ihrer selbst neu entstehen lässt: »Issei Sagawa semblait la dessiner de mémoire, comme si elle n'était pas là, présent tout entier à l'image de Renée qu'il faisait naître, absent de la personne de Renée Hartevelt qui

62 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 56.

63 Ebd., S. 77.

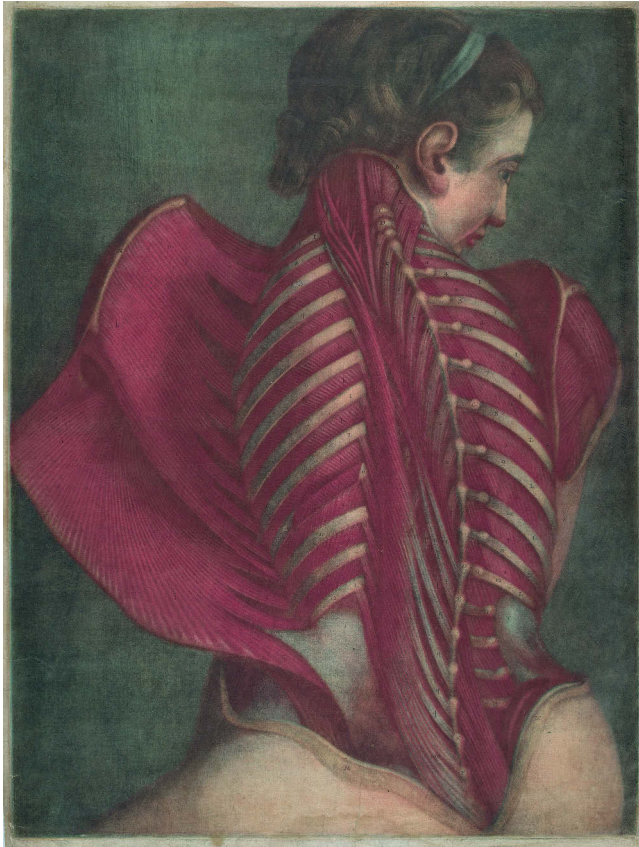
64 Ebd., S. 75.

65 In einem Rückgriff auf eigene Erfahrungen schreibt die Sprecherin im vierten Kapitel über diese Objektivierung, Sexualisierung, Belästigung und Gewalt, denen Frauen alltäglich ausgesetzt waren/sind, die in der Gesellschaft jedoch gemeinhin als ein »ordre naturel« gälten: »Se faire toucher les fesser, toucher les seins dans la rue n'était pas une affaire. L'humiliation faisait partie de l'ordinaire. Être un objet de jeu pour les hommes, pour les garçons dont les harcèlements, depuis tout petits, étaient considérés comme l'ordre naturel, les regards insistants, les commentaires, les bruits de baiser au passage, tout ça faisait partie de ce qu'il fallait admettre.«, Ebd., S. 115. Vgl. weiterhin z.B. auch Ebd., S. 118ff.

66 Chevillard, Éric: »À l'épreuve du cannibale«, *Le Monde des livres*, 18.01.2013, S. 8, hier S. 8.

parlait.«⁶⁷ Das Ich vergleicht diesen Moment mit einer Szene, in der der Bildhauer und Maler Rodin zufällig auf »petites danseuses cambodgiennes« getroffen ist und sie »dans une sorte de fusion avec elles«⁶⁸ skizziert hat, in der er also vollständig von ihrem Bild durchdrungen war (»Son corps pénétré de l'image des danseuses«).⁶⁹

Abbildung 5: Jacques Fabien Gautier d'Agoty »Femme vue de dos, disséquée de la nuque au sacrum pour montrer les muscles, la tête en profil perdu à dr., traitée au naturel ainsi que les hanches« (1746)



67 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 55.

68 Ebd., S. 54.

69 Vgl. dazu auch Bonniel, Marie-Aude: »Rodin en 1906. »En regardant les petites Cambodgiennes, j'ai appris«, *Le Figaro.fr*, 20.03.2017, <https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2017/03/20/26010-20170320ARTFIG00292-rodin-en-1906-en-regardant-les-petites-cambodgiennes-j-ai-appris.php> (zugegriffen am 15.03.2022).

In einer späteren Passage stellt sich die Sprecherin darüber hinaus die Frage, welche Funktion der »regard« Sagawas auch in seinem Verbrechen selbst hat: »Quelle est la part du regard dans l'acte qu'a commis Issei Sagawa?«⁷⁰ In der Antwort, die sie sich selbst darauf gibt, greift sie erneut auf einen künstlerischen Kontext zurück, der ebenso – wie bereits das Beispiel Rodins – einen Bezug zur Moderne aufweist:

Percer la peau, accéder à la pulpe de la femme, au spectacle de la femme ouverte plus intimement que ne permettrait sa pénétration sexuelle, au spectacle de l'ange anatomique, icône des surréalistes, fascinés par les muscles à nu et les ailes de sa peau de l'écorchée gravée par Gautier d'Agoty pour ses planches de 1746 en »grandeur naturelle«, et peut-être, de façon plus sexuelle, moins esthétique, fascinés par la vision troublante d'une femme nue que le graveur a ouverte, a écorchée, pour en montrer l'intérieur parfaitement ordonné, l'inaccessible intérieur exposé dans son agencement impeccable alors que la femme, à qui le graveur a accordé un beau visage calme, une coiffure à la mode, semble vivante, sereine comme ses muscles le sont dans leur logement de chair [...].⁷¹

Die Sprechinstanz ruft eine Gravur des Anatomen und Malers Jacques Fabien Gautier d'Agoty auf, die 1746 in seiner *Myologie complete en couleur et grandeur naturelle* erscheint (Abbildung 5). Das Bild trägt dort den Titel »Femme vue de dos, disséquée de la nuque au sacrum pour montrer les muscles, la tête en profil perdu à dr., traitée au naturel ainsi que les hanches«⁷². Es zeigt eine nackte, junge Frau mit kurzen gelockten blonden Haaren und einem Haarband, ihr Kopf und Blick sind nach rechts unten gerichtet. Vom Haaransatz bis zum Steißbein ist ihr Körper geöffnet und zeigt ihre Muskelstränge, ihre Rippen und ihre Wirbelsäule. Die Haut ihres Rückens ist zur Seite geklappt und erweckt dadurch den Eindruck von zwei Flügeln. Die Gravur stellt eine anatomische Studie dar, die in dem Band d'Agotys gemeinsam mit anderen Bildern freigelegter und sezierter Körper erscheint. Erst surrealistische Autoren, wie es die Sprecherin ebenso erwähnt, lösen die Gravur aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang und geben ihr, fasziniert von der darin sichtbar werdenden Gleichzeitigkeit von »beauté et [...] répulsion«⁷³, den Titel »L'Ange anatomique«. Die Neubetitelung wird oftmals André Breton zugeschrieben, was jedoch nicht konkret belegt werden kann.⁷⁴ Auch Jacques Prévert kommt dafür in Frage, denn er erwähnt das Bild in einem Text seiner Sammlung *Imaginaires*, in dem die seziierte Frau für das lyrische Ich zum Ausdruck von »horreur et splendeur viscérales«⁷⁵ wird.

70 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 88.

71 Ebd.

72 Gautier d'Agoty, Jacques Fabien: *Myologie complete en couleur et grandeur naturelle. Composée de l'essai et de la suite de l'essai d'anatomie en tableaux imprimés*, Paris 1746, Abb. 14.

73 Rodari, Florian: »Mélanges anatomiques«, in: Ders. (Hg.): *Anatomie de la couleur. L'invention de l'estampe en couleurs*, Paris: Bibliothèque Nationale de France 1996, S. 106-143, hier S. 117.

74 Vgl. Ebd.

75 Prévert, Jacques: »Imaginaires«, in: Gasiglia-Laster, Danièle (Hg.): *Œuvres complètes*, Bd. 2, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1996, S. 161-198, hier S. 167: »Un jour je rêvais debout, sur les quais devant une vieille gravure, une planche de dissection.../Une jolie femme aux épaules nues ou plutôt dénudées avec la peau rabattue de chaque côté.../Horreur et splendeur viscérales. Manteau

Die Sprecherin wendet sich diesem zugleich von »horreur« und »splendeur« gezeichneten Blick der Surrealisten auf die weibliche Figur in d'Agotys Gravur zu: »icône des surréalistes, fascinés par les muscles à nu et les ailes de sa peau [...], et peut-être, de façon plus sexuelle, moins esthétique, fascinés par la vision troublante d'une femme nue que le graveur a ouverte, a écorchée, pour en montrer l'intérieur parfaitement ordonné, l'inaccessible intérieur exposé dans son agencement impeccable«. Sie stellt die Betrachtung der »surréalistes« als einen erotischen, sexuellen Akt dar, dessen Lust in dem Anblick der gewaltvollen Verletzung und Eröffnung des weiblichen Körpers und der Erkundung ihres zuvor unsichtbaren Inneren besteht.

Gautier d'Agotys »Femme vue de dos« findet sich an prominenter Stelle von *Le Paradis entre les jambes* wieder: als Coverbild. Der länglich-querformatige Ausschnitt aus der Gravur zeigt darauf die Frauengestalt von der Mitte ihres Kopfes bis zum Ende des Brustkorbs. Betrachter/innen, die das Bild nicht in seiner Gesamtheit kennen, werden nur bei genauestem Hinsehen das Motiv errahnen, das darauf abgebildet ist. Dass es sich bei der abgebildeten Figur um eine Frau handelt, wird kaum sichtbar. Die Rückseite des Textes enthält jedoch einen kleingedruckten Hinweis: »illustration de couverture: *L'Ange anatomique*, Jacques Fabien Gautier d'Agoty«. Diese Angabe enthält demnach nicht den ursprünglichen Titel der Gravur (»Femme vue de dos, disséquée de la nuque au sacrum«) sondern jenen, den sie im Zuge der Rezeption durch die Surrealisten erhalten hat. Direkt unter dem Bildfragment auf dem Buchcover steht die Überschrift des Textes, *Le Paradis entre les jambes*, die eine erotische Verheißung in sich trägt und den Leser/innen auf den ersten Blick die Lektüreerfahrung eines »paradiesischen« sexuellen Erlebnisses verspricht. In Kombination mit der Gravur der seziierten Frauengestalt, die den Lesenden als »Ange anatomique« präsentiert wird, evoziert die Covergestaltung eine ganz ähnliche Gleichzeitigkeit aus (erotischer) Anziehung und Abstoßung, die auch surrealistische Autoren wie Jacques Prévert gegenüber dem Anblick des verletzten und eröffneten Frauenkörpers formulieren. Auf subtile Weise deutet so bereits der Umschlag darauf hin, dass sich die Sprecherin/Caligaris in ihrem Text genau dieser ambivalenten Betrachtung verletzter weiblicher Körper zuwendet. Sie führt zugleich vor, dass auch sie selbst als Schreibende, und darüber die Leser/innen in ihrer Lektüre, einen ganz ähnlichen voyeuristischen Blick auf das kannibalistische Verbrechen und den versehrten Körper des weiblichen Opfers richten.

Vor allem im dritten Kapitel »L'homme étranger à l'homme« finden sich immer wieder kurze Passagen, in denen die Sprecherin die Lesenden mit verstörenden Bildern von Gewalt konfrontiert, etwa wenn sie sich vorzustellen sucht, wie der Täter bei seinem Verbrechen vorgegangen ist.⁷⁶ Im gleichen Zuge ermahnt sie sich immer wieder selbst, aus dem Tod und dem verletzten Körper der jungen Frau »keine Literatur zu machen«, das heißt sich das Sterben der jungen Frau nicht mit literarischen Mitteln anzueignen, es zu transformieren und zu instrumentalisieren und so auch dem Blick anderer preiszugeben: »Maintenant il s'agit de ne pas faire de la littérature, de ne pas transformer

de chair à la doublure écarlate, sanglant et tendre décolleté.../Mais c'était pas tellement terrible et pas si laid, simplement cruel et vrai.« Zudem integriert Prévert ein Fragment daraus in eine Bildcollage, die er an der gleichen Stelle in *Imaginaires* einfügt, vgl. Ebd., S. 168, 1060.

76 Vgl. z.B. Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 85, 91.

le décès de Renée Hartevelt, tuée d'une balle dans la nuque, démembrée, débitée, partiellement dépecée, en sujet littéraire [...].⁷⁷ Die Sprecherin oszilliert in ihrem Text beständig zwischen der Ausstellung und Repräsentation der Gewalt des Mordes und der Problematisierung dieser Geste. Sie verhandelt darüber kritisch die Bekanntheit und Verbreitung des Verbrechens in den Medien, die es insbesondere durch Issei Sagawas eigene Inszenierungen erfahren hat. Der Täter habe, so schreibt sie, seine Tat zu einem »spectacle de [...] choc« vereinfacht, »décharg[é] de toute intensité, de toute terreur à l'œuvre, en blague, assez dégueu pour atteindre l'estomac des spectateurs, [...] assez légère pour être assimilé par un programme télévisé«⁷⁸. Die Sprecherin macht deutlich, dass Sagawas Selbstdarstellung seines Gewaltverbrechens nur funktioniert, weil es eine entsprechende Rezeption durch Zuschauer/innen gibt, die empfänglich dafür sind, sich auf gleichsam sanfte Weise schockieren und abstoßen zu lassen (»assez dégueu«, »assez légère«). Die gesamte »mediale Haltung« Issei Sagawas besteht laut der Sprecherin somit darin, »à banaliser l'acte qu'il a commis, à le sortir de l'impensable«⁷⁹. *Le Paradis entre les jambes* kann vor diesem Hintergrund als eine Gegen-Bewegung der Sprecherin bzw. Nicole Caligaris' verstanden werden. In dem Text sucht sie zum einen, das Skandalon und Tabu, die »Udenkbarkeit« des kannibalistischen Verbrechens an ihrer Kommilitonin (wieder) deutlich sichtbar zu machen. Zum anderen macht sie darauf aufmerksam, dass auch die/ihre Repräsentation der Tat eine Grenzüberschreitung darstellt, mit der sie sich auseinandersetzt und bei der sie bewusst dem Tabuisierten und Abjekten begegnet, das sich jenseits des gesellschaftlich Akzeptierten situiert.

3.3 »Je signe mes livres du gros MAL«: Schreiben als Ver-Störung von Gender-Grenzen

Im zweiten und vierten Kapitel reflektiert die Sprecherin das Bestreben, in ihrer Literatur die Abgründe des Menschen in den Vordergrund zu rücken: »Le lisse n'est pas à ma portée, je cherche quelque chose qui se trouve entre les mâchoires de la mort: la vie vivante, pas belle et odorante«⁸⁰. In den beiden Kapiteln parallelisiert sie dieses Anliegen eines Schreibens, das in die unangenehmen, »übelriechenden« Zwischenräume zwischen Leben und Tod vordringt, mit ihrer Ablehnung und Transgression von Weiblichkeitsstereotypen. Das zweite Kapitel »Le monde de la fille« beginnt mit der Feststellung, dass sie zu schreiben begonnen habe, um sich aus den gesellschaftlichen und sozialen Anforderungen zu befreien, die an Frauen gestellt werden.

Ce n'est pas pour entrer dans le monde des lettres que j'ai commencé à écrire, c'est pour sortir de ma condition. J'ai écrit pour contrarier la programmation de mon entrejambe. Possible que cette raison produise une littérature inintégréable. Elle est ma seule issue.

77 Ebd., S. 84.

78 Ebd., S. 101.

79 Ebd., S. 83.

80 Ebd., S. 33.

J'ai voulu. J'ai tenté de me tirer de l'assignation sociale à laquelle me vouaient mon sexe et mon milieu de naissance.⁸¹

Die Sprecherin legt einen doppelten Zusammenhang zwischen ihrer Literatur und dem Ausbruch aus weiblichen normativen Geschlechterrollen zugrunde. Zum einen stellt sie das Schreiben selbst als einen Akt der Genderrebellion dar (»Ce n'est pas pour entrer dans le monde des lettres que j'ai commencé à écrire, c'est pour sortir de ma condition.«). Zum anderen sieht sie ihre Überwindung und Ver-Störung von Gendergrenzen in ihrer Literatur widergespiegelt, die sich ebenso jeder Form von Kategorisierbarkeit in ein Genre entzieht (»une littérature inintégréable«). In der Folge schildert die Sprecherin, inwiefern sie bereits als Kind die vorherrschenden Weiblichkeitsvorstellungen überschreitet. Im Rückblick bezeichnet sie sich als »vielleicht ein Mädchen«, das keine Röcke tragen will (»Enfant, fille peut-être, [...] impossible à mettre en jupe«⁸²), mit Messern und Waffen spielt, eine grobe Ausdrucksweise und eine Stimme hat, »aus der die Weiblichkeit entflohen ist«: »[Je] reconnais avoir aimé ce qui ne ferait jamais de moi une jeune fille, les armes et les couteaux, je reconnais la honte de mes tenues dégueulasses, de mes paroles grossières, de ma voix survoltée [...] que la féminité fuirait, avait déjà fuie [...]«.⁸³ Die »voix survoltée«, die die Sprecherin schon in ihrem kindlichen Selbst angelegt sieht, findet sich auch auf der textuellen Ebene wieder. »Survoltée« bedeutet »[q]ui fonctionne sous une tension supérieure à sa tension nominale« und im übertragenen Sinne »[q]ui est soumis à une tension extrême, qui est dans un état d'excitation intense«⁸⁴. Die *écriture* des zweiten Kapitels weist in weiten Teilen einen solchen »elektrisierten« und »spannungsgeladenen« Ton auf. Er zeigt sich insbesondere in einer verdichteten, bildhafte Sprache und langen, rhythmischen Sätzen, in denen die Sprecherin einer gleichsam wütenden Lust am Ausbruch aus Schönheitsidealen, einer weiblich codierten Zurückhaltung und künstlich-affektierten Verführungsposen (»minauderies qui faisaient le succès de mes compagnes«⁸⁵) Ausdruck verleiht.⁸⁶

Die Metaphern, die das Ich entwirft, illustrieren diese Rebellion oftmals in Form des Hervorbrechens einer verborgenen Kreatürlichkeit, Natürlichkeit und Animalität. So ruft die Sprecherin das Bild eines »singé cynocéphale« auf, eines hunds-köpfigen Affen, der sich »in ihrem Kopf« befindet, schreit und tanzt und zu einer Metapher für ihre Transgression von stereotypen weiblichen Verhaltensmustern und Körperbildern wird.⁸⁷ An einer weiteren Stelle spricht sie noch konkreter von »der Brutalität« und »der Gefahr«, die buchstäblich in ihr brodet und jederzeit auszubrechen droht:

81 Ebd., S. 27.

82 Ebd., S. 35.

83 Ebd., S. 36.

84 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 15, Paris: Gallimard 1992, S. 1203, »survolté«.

85 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 37. Das Verb »minauder« bedeutet »[f]aire des mines, prendre des poses, adopter des manières affectées pour plaire, pour séduire«, Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 11, Paris: Gallimard 1985, S. 835, »minauder«.

86 Vgl. z.B. Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 36, 43, 40f., 46f.

87 Vgl. Ebd., S. 36f., 43.

J'ai la brutalité dans le sang, pas de jeu qui ne finisse en accident. [...] Je suis le danger, ce qui me ferme peut s'ouvrir, donner accès à un chambre que je contiens, dont le moelleux concentre des émotions fiévreux, des allumés, des tremblants, des simples à la bouche ouverte, des hommes aux commissures maculées de résines, de tabacs, de substituts dont la douceur n'a rien à voir.⁸⁸

Wenn die Sprecherin von einer »chambre que je contiens« spricht, dessen »weiches« Inneres »fiebrige Emotionen« in sich birgt und sich »öffnen kann« (»ce qui me ferme peut s'ouvrir«), spielt sie auf die Menstruationsblutung an (»J'ai la brutalité dans le sang«, Herv. F.K.).⁸⁹ Im Verlauf des zweiten Kapitels erwähnt sie ihre Periode in vielen weiteren Passagen. Sie beschreibt darin oftmals die Scham und auch den Ekel, die sie als Jugendliche aufgrund ihres Zyklus verspürt, etwa wenn sie davon spricht, wie sie »akrobatische Übungen« auf Schult toilets vollführt, um einen Blutfleck auf ihrer Hose zu entfernen oder nachts von Alpträumen geplagt wird, in denen sich Würmer in den Flecken auf ihrer Matratze tummeln: »Combien d'acrobaties dans les toilettes de lycée pour effacer sur le fond d'un pantalon une marque sanglante [...]. J'ai des cauchemars de matelas souillés où mon sang se mêle au grouillement des vers.«⁹⁰ In der obigen Textstelle transportiert die Sprecherin jedoch eine vollkommen andere Perspektive. Nicht mehr sucht sie darin ihre Menstruation zu verbergen, sondern stattdessen wird sie zu einem Ursprung von Selbstermächtigung.⁹¹ Die beiden Sätze »J'ai la brutalité dans le sang« und »Je suis le danger« weisen ebenso auf einen Akt der Aneignung und schließlich der Identifikation hin (»J'ai«, »Je suis«), wie auch auf eine Umdeutung des monatlichen Blutens zu einem Potential von Brutalität und Gefährlichkeit, und das heißt zu (physischer) Macht, die sie auf andere auszuüben vermag.

Diese Bedeutungsverschiebung zeigt sich zum einen auf der textuellen Ebene, wenn sich »le sang« zwischen dem ersten und dem zweiten Satz in »le danger« transformiert. Zum anderen setzt die Sprecherin auch andere Bilder ein. So »vermischt« sich ihr Blut in dieser Textpassage nicht mehr mit einem »Gewimmel aus Würmern« (»mon sang se mêle au grouillement des vers«). Stattdessen »konzentriert« es in sich eine vibrierende Schwingung, wie sie in Orgeln zu finden ist (»tremblants«⁹²), es beherbergt »Genies« und »Erleuchtete« (»allumés«) und Männer, deren »Falten und Risse von Harz, Tabak und harten Stoffen verschmiert sind« (»des hommes aux commissures maculés de résines, de tabacs, de substituts dont la douceur n'a rien à voir«) und so einer spezifischen

88 Ebd., S. 38f.

89 Vgl. Ebd., S. 31f., 36, 39, 43.

90 Ebd., S. 32.

91 Ihre Darstellung und Aneignung der Menstruation erinnert an die Diskurse zu einem positiv(er)en und selbstermächtigenden Verständnis der Menstruationsblutung, die sich seit den 1970er Jahren vor allem in der Kunst und Wissenschaft finden, vgl. dazu vor allem die Arbeiten von Chris Bobel, z.B. Bobel, Chris: »Resistance With a Wink. Young Women, Feminism and the (Radical) Menstruating Body«, in: Lorber, Judith und Lisa Jean Moore (Hg.): *Gendered Bodies. Feminist Perspectives*, Los Angeles: Roxbury Publishing Company 2007, S. 87-91; Bobel, Chris u.a. (Hg.): *The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies*, Singapore: Springer 2020.

92 »Mécanisme modifiant les jeux de l'orgue, de l'harmonium, et produisant un effet de tremblement, de vibrato.«, Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française* 16, S. 572, »tremblant«.

archaisch-rauen Männlichkeit entsprechen. Die Sprecherin illustriert ihre Menstruation hier mit Metaphern, in denen sie eine genderüberschreitende Bildlichkeit für den Schmerz, die Krämpfe und das Unbehagen entwirft, die damit einhergehen. Sie enthebt ihren blutenden Körper demnach dem Tabu und der Scham, die für sie zunächst damit verbunden sind und macht ihn stattdessen zur Grundlage eines neuen (weiblichen) Selbstbewusstseins, das mit tradierten Weiblichkeitsvorstellungen bricht und mit der Aneignung von männlich assoziierten Konzepten spielt (»brutalité«, »danger« und »des hommes aux commissures maculés de résines«).⁹³ An einer anderen Stelle spricht sie auch bewusst davon, als Kind bewusst »cet être naturel des garçons« performt zu haben:

Nous, cet être naturel des garçons, il nous fallait le rattraper en nous bannissant de notre espèce, à force de crachats, de noirceur, de jurons, à coups de poing [...], il nous fallait nous battre, casser dans les coups et le scandale qu'ils allaient produire [...] la délicatesse que nous étions censées avoir reçue à la naissance [...].⁹⁴

Diese »Selbstverbannung« aus dem eigenen Geschlecht (»en nous bannissant de notre espèce«) und die Ablehnung von vermeintlich qua Geburt eingeschriebenen weiblichen Eigenschaften anhand einer Übernahme männlich codierter Verhaltensweisen (»crachats«, »noirceur«, »jurons« und »coups de poing«), stellt noch im damaligen Kontext der Kindheit und Jugend der Sprecherin einen skandalösen Akt dar (»les coups et le scandale qu'ils allaient produire«). Das Gendercrossing der Sprecherin provoziert einen Skandal, einen »désordre bruyant«⁹⁵ und somit eine Chaotisierung der bestehenden Geschlechternormen, die Empörung und Missbilligung – und das heißt auch gesellschaftlichen Ausschluss hervorruft. Ihre Texte, so schreibt die Sprecherin, tragen diese Spuren ihrer Absage an Weiblichkeitsnormen und ihrer damit einhergehenden Alterität:

Je signe mes livres [...] du gros MAL dont les caractères parfaits barraient la page du cahier que j'ai porté épinglé à ma blouse pendant qu'on m'emmenait faire le tour des classes, et du regard plein de pitié que les grands ont jeté sur moi, je signe mes livres du désenchantement dans lequel la promenade de la honte m'a plongée, du chignon choucroute de cette maîtresse, [...] de sa jupe étroite de femme que je ne voudrais pas être, que je refusais toute ma vie d'être, fidèle à cette mort [...] qui viendrait désormais périodiquement me couvrir de son chaos, me rouler dans cette saleté que mon être ne pouvait s'empêcher de produire, sur mes vêtements, sur mes cahiers, en dépit de sa nature féminine qui le vouait à la blancheur, la beauté, à la patience, à la prudence, [...] aux gestes sans brutalité, à l'harmonie avec son monde [...], à toutes les

93 Zu diesem Aspekt der Konstitution einer neuen, eigenen weiblichen Subjektivität der Sprecherin in *Le Paradis entre les jambes* vgl. Saint-Laurent, Julie: »En sandales et en déséquilibre«. Constitution d'un sujet féminin politique dans *Le paradis entre les jambes* de Nicole Caligaris, in: Hamel, Jean-François, Barbara Jane Havercroft und Julien Lefort-Favreau (Hg.): *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, Montréal: Nota bene 2017, S. 319–334.

94 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 40f.

95 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française* 15, S. 148, »scandale«.

délicatesses dont le défaut faisait de moi une sale énigme de la nature, une déception incarnée.⁹⁶

Den Movens ihres Schreibens und ihrer Literatur situiert die Sprecherin in dem »Unbehagen« und gleichsam physischen »Leiden« (»MAL«), das sie zum einen gegenüber ihrem eigenen weiblichen Körper und zum anderen aufgrund ihres Andersseins empfindet. Sie bezeichnet sich als eine »sale énigme de la nature, une déception incarnée«, die sie in der gesellschaftlichen Wahrnehmung darstellt, da sie nicht den stereotypen weiblichen Eigenschaften von »blancheur«, »beauté«, »patience«, »prudence« und »harmonie« entspricht. Auch hier ruft die Sprecherin erneut ihre Menstruationsblutung auf, die sie als »mort« bezeichnet und zu einer Metapher für ihre Genderrebellion wird, in der sie sich dem Kreatürlichen und Natürlichen, Blutigen, Gewaltvollen und Disharmonischen zuwendet (»fidèle à cette mort [...] qui viendrait désormais périodiquement me couvrir de son chaos, me rouler dans cette saleté«). Ihr Schreiben und ihre Literatur versteht sie als eine poetische und textuelle Wiederholung der Transgression, die sich dem Erwarteten und Erwartbaren entzieht, um stattdessen das »chaos« zu suchen.

Tout ramène la littérature à l'utile, tout la dispose à avoir des visées, à la recherche de quelque bénéfice, ne serait-ce qu'un[e] [...] entente qui définisse un monde partageable, tandis que j'ai ce goût du tumulte, de la brutalité, des formes fâchées avec le liant, avec le lien, fâchées avec tout lien, sans prévenance, heurtées, contraires au léché qui entretient l'illusion d'un monde compatible avec nos images si soigneusement définies.⁹⁷

Die Sprecherin grenzt sich vehement von einer Literatur ab, die sich einem Nutzen (»l'utile«, »bénéfice«) und einer Zielgerichtetheit (»visées«) verschreibt und die Illusion einer Welt aufrechterhält, die mit den etablierten Vorstellungen kompatibel ist (»un monde compatible avec nos images si soigneusement définies«). Ihre eigene *écriture* beschreibt sie als eine Form des Schreibens, die sich diesem Literaturverständnis entgegenstellt (»contrair[e]«) und stattdessen von einem »goût du tumulte« durchdrungen ist, einer Lust an der Zersprengung, Zerstörung und Chaotisierung jeglicher bestehender Denkmuster, Ordnungen und (historischer) Bindungslinien (»des formes fâchées avec le liant, avec le lien, fâchées avec tout lien, sans prévenance, heurtées«).

Direkt im Anschluss an diese Passage deutet die Sprecherin noch einen weiteren Zusammenhang zwischen ihrer Literatur und ihrer Genderrebellion an, der bereits in der oben angeführten Textstelle vom Beginn des zweiten Kapitels anklingt (»Ce n'est pas pour entrer dans le monde des lettres que j'ai commencé à écrire, c'est pour sortir de ma condition.«⁹⁸): Auch ihr Akt des Schreibens selbst, und darüber hinaus die spezifische Form ihrer *écriture*, stellen eine Geste der Überschreitung ihrer zugeschriebenen Weiblichkeitsrolle dar.

Est-ce la noirceur, est-ce la brutalité qui répugnent? ou est-ce qu'elles proviennent d'une femme? J'ai le paradis entre les jambes. À condition d'y consentir. Chacune de

96 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 36. Kapitälchen i.O.

97 Ebd., S. 34.

98 Ebd., S. 27.

mes phrases est écrite pour m'extraire de ce consentement. Parce que ce consentement est acquis à la naissance, prononcé au-dessus du berceau par mille et une marraines dont la chaîne, perdue dans la nuit des temps, n'a toujours pas trouvé le moyen de se rompre.⁹⁹

Wenn sie zu Beginn des Zitats fragt »Est-ce la noirceur, est-ce la brutalité qui répugnent? ou est-ce qu'elles proviennent d'une femme?« stellt sie die Frage, ob »noirceur« und »brutalité« an sich bereits »abstoßend sind« (»répugnent«) oder insbesondere dann, wenn sie von einer Frau thematisiert und literarisch repräsentiert werden (»ou est-ce qu'elles proviennent d'une femme?«). Der Titel des Textes, der an dieser Stelle zudem als Referenz aufgerufen ist (»J'ai le paradis entre les jambes«), wird zum Bild für eine Vorstellung von Weiblichkeit, die zum einen essentialistisch-biologistisch ist (»entre les jambes«) und zum anderen einer christlichen, patriarchalen Welterzählung und Kultur (»le paradis«) entspringt. Mit jedem Satz, den die Sprecherin schreibt, und so auch mit *Le Paradis entre les jambes* selbst, sucht sie sich der »Zustimmung« (»consentement«) zu diesem Weiblichkeitsverständnis zu entziehen, die seit Generationen von Frau zu Frau schon bei der Geburt weitergegeben wird, ohne dass es bisher möglich gewesen sei, diese Kette zu durchbrechen (»ce consentement est acquis à la naissance, prononcé au-dessus du berceau par mille et une marraines dont la chaîne [...] n'a toujours pas trouvé le moyen de se rompre«).

Im zweiten Kapitel problematisiert die Sprecherin noch an anderen Stellen das Verhältnis von Frauen und/in der Literatur. So schreibt sie zum einen, dass ihr bereits als Jugendliche auffällt, dass Erzählungen weiblicher Erfahrungen, insbesondere von Sexualität und Lust, in der kanonischen Literatur abwesend sind, während sie, »[c]omme toute lectrice«, mit den literarischen Repräsentationen »des premières émotions érotiques masculines«¹⁰⁰ gut vertraut ist – zu denen sie jedoch keinen eigenen Bezug herstellen kann und die für sie nur eine »figure littéraire [...] sans [...] lien avec mes propres sens«¹⁰¹ darstellen. Zum anderen lehnt sie für sich selbst die Bezeichnung als »écrivain« ab, da sie sich nicht in der Nachfolge eines spezifischen (männlichen) schriftstellerischen Selbstverständnisses verortet:

Rien ne ressemble, chez la jeune femme que je fus, à ce rêve, exprimé par certains de mes coreligionnaires masculins, d'être grand écrivain. Je vois dans la littérature l'horizon que je n'attendrai pas, dont la ligne hors de portée donne son dépassement à une existence qui promettrait sinon d'être moulée aux routines, à l'ordinaire petitesse [...]. L'écriture est mon effort à la hauteur, elle n'a rien d'autre à conquérir que mon élargissement, que la levée des emprises qui prétendent me façonner à l'image commune [...]. Je tâche de poursuivre les explorations de mes maîtres, je tente des expériences, je ne me conçois pas écrivain.¹⁰²

Wenn die Sprecherin »die Literatur« und den Traum, ein »großer Schriftsteller zu sein«, als Zukunftsentwürfe beschreibt, die für sie als junge Frau unvorstellbar bleiben, posi-

99 Ebd., S. 35.

100 Ebd., S. 27.

101 Ebd., S. 28.

102 Ebd., S. 30f.

tioniert sie sich zugleich kritisch zu diesen Begrifflichkeiten, die sie damit als überholte Konzepte identifiziert, die zu Worthülsen und Luftschlössern geworden sind. Den Begriff des »écrivain« skizziert sie implizit als ein erträumtes Vorstellungsbild, der nur mehr noch das Ideal eines bestimmten Lebensstils beschreibt – einem angepassten, aus Alltagsroutinen bestehenden Leben zu entsagen, und vor allem entsagen zu können (»dépassement à une existence qui promettrait sinon d'être moulée aux routines, à l'ordinaire petitesse«) –, als dass er mit der konkreten Tätigkeit des Schreibens in Verbindung stünde. Auch die »littérature« erscheint in ähnlicher Form nur mehr als Illusion, die in weiter Entfernung am Horizont flirrt (»l'horizon que je n'attendrai pas«). Unter »der Literatur« scheint die Sprecherin den literarischen Kanon zu verstehen, der für sie (als Autorin? als junge Frau?) unerreichbar bleibt.

Schreiben bedeutet für die Sprecherin nicht die Zugehörigkeit zu einem solchen »höheren« Literaturkanon anzustreben, sondern stellt den Versuch (»mon effort«) dar, sich selbst »zu erobern« (»conquérir mon élargissement«), das heißt sich von den äußeren gesellschaftlichen Anforderungen und Einflussnahmen freizuschreiben (»la levée des emprises qui prétendent me façonner à l'image commune«). Ihren Schreibprozess definiert sie durch zwei Achsen: die Orientierung an den literarisch-künstlerischen »explorations« ihrer Vorbilder (»maîtres«) und das eigene Experimentieren mit neuen Formen (»je tente des expériences«). Wenn sie zugleich der Selbstbezeichnung als »écrivain« entsagt (»je ne me conçois pas écrivain«), zeigt sie auf, dass sie mit und in ihrem Schreiben aus einem literaturgeschichtlich tradierten Verständnis des (männlichen) »Schriftstellers« herauszustreben sucht. Das Verb »concevoir« bedeutet nicht nur im übertragenen Sinne »[f]ormer le concept, l'idée générale«, sondern hat auch, wenn es sich auf ein weibliches Subjekt bezieht, die physiologische Bedeutungsdimension der Empfängnis, »[f]ormer un enfant en soi par fécondation«¹⁰³. Caligaris/die Sprecherin spielt hier mit dem Topos der Selbstgeburt des Autors als ein Genie, das sich auf keinerlei künstlerische Traditionen und Vorbilder beruft und sich selbst aus seinem eigenständigen Werk heraus erschafft.¹⁰⁴ Das weibliche schreibende Ich formuliert nicht nur die Abgrenzung zu dieser Form von Genieästhetik. Im Verlauf des gesamten Textes zeigt sich darüber hinaus beständig, dass ihre *écriture*, ihre Texte und ihre Literatur nicht allein aus sich selbst heraus entstehen, sondern im Rahmen und in der Reibung mit bestehenden gesellschaftlichen und literarischen Kontexten.

Die Oszillation zwischen der Fortführung der Erkundungen, die vorangegangene »maîtres« begonnen haben, und neuen Experimenten findet sich konkret im vierten Kapitel wieder, das den Titel »L'écrivain sait qu'il est coupable« trägt. Die Überschrift ist ein Zitat aus dem Klappentext der Originalausgabe von Georges Batailles *La Littérature et le Mal* (1957):

Les hommes diffèrent des animaux en ce qu'ils observent des interdits, mais les interdits sont ambigus. [...] La transgression des interdits [...] demande un courage résolu.

103 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 5, Paris: Gallimard 1977, S. 1242, »concevoir«.

104 Vgl. dazu Begemann, Christian: »Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik«, in: Detering, Heinrich (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart: Metzler 2002, S. 44–61, hier S. 50.

[...] C'est en particulier l'accomplissement de la littérature, dont le mouvement privilégié est un défi. [...] L'écrivain authentique ose faire ce qui contrevient aux lois fondamentales de la société active. La littérature met en jeu les principes d'une régularité, d'une prudence essentielles.

L'écrivain sait qu'il est coupable. Il pourrait reconnaître ses torts. Il peut revendiquer la jouissance d'une fièvre [...].

Dans les voies de huit écrivains qui sont étudiés dans ce livre, Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, William Blake, Sade, Proust, Kafka, Jean Genet, nous pressentons cette aspiration dangereuse mais humainement décisive, à une liberté coupable.¹⁰⁵

Bataille – es ist davon auszugehen, dass er den Text selbst formuliert hat¹⁰⁶ – fasst darin sein Literaturverständnis zusammen, das er exemplarisch bei den genannten acht Autor/innen des 19. und 20. Jahrhunderts formuliert sieht. Die Funktion von Literatur verortet er in ihrem Potential, Ordnungsprinzipien aufs Spiel zu setzen (»La littérature met en jeu les principes d'une régularité«) und Verbote (»interdits«) zu überschreiten. Als »authentische« Schriftsteller – und Schriftstellerinnen – bezeichnet Bataille all jene, die schreibend den Mut aufbringen (»courage«), sich den »lois fondamentales de la société« entgegenzustellen und in ihren Texten einen anderen, frei(er)en Zugang zur Welt zu entwerfen. Dieses Anliegen ist nach Bataille jedoch »dangereu[x]« und der/die Schriftsteller/in, der/die es »wagt« (»ose«), die gesellschaftlichen Gesetze und Übereinkünfte zu brechen, gilt fortan als »schuldig« (»coupable«), ist also einer moralisch-ethischen Verurteilung ausgesetzt.

Wenn Caligaris für das vierte Kapitel das Zitat »L'écrivain sait qu'il est coupable« übernimmt, verdeutlicht sie, dass sie, bzw. die autodiegetische Sprecherin des Textes, an diese Definitionen der Begriffe »littérature« und »écrivain« anknüpft – anstatt an jene, die sie bereits im zweiten Kapitel abgelehnt hat. So deutet sie zudem bereits dort an, dass sie das Schreiben, ganz ähnlich wie Bataille, als einen Modus der Entgrenzung und Chaotisierung von Normen versteht. Im Interview mit *L'Humanité* weist Caligaris selbst darauf hin, dass sie in der Überschrift »L'écrivain sait qu'il est coupable« Bataille zitiert, den sie als Vertreter einer surrealistischen Auffassung von Literatur als Gesellschaftsrevolte anführt: »[...] cette idée du surréalisme que l'écrivain n'est pas l'homme des normes et des projets, mais l'agent toxique. C'est pourquoi la troisième partie du livre est intitulée »L'écrivain sait qu'il est coupable«, en référence à Georges Bataille.«¹⁰⁷ Gegen Ende des Kapitels greift die Sprecherin das Zitat von Bataille schließlich genauer auf und eignet es sich an, um ausgehend davon ihre eigene Literaturdefinition auszubuchstabieren.

La littérature ne restitue rien de la paix champêtre qui pourvoit au bien-être et commerce des hommes. Elle ne peut pas se passer de fréquenter les interrègnes sans lumière [...]. La littérature ne peut pas se dispenser de la confrontation aux scandales supérieurs qui détruisent l'ordre civilisé et exposent l'homme aux dangers de son essence.

105 Bataille, Georges: »La Littérature et le mal. Notes«, *Œuvres complètes*, Bd. 9, Paris: Gallimard 1979, S. 437-479, hier S. 437f. Herv. F.K.

106 Vgl. Ebd., S. 437.

107 Nicolas: »Nicole Caligaris«, o.S.

[...] L'écrivain sait qu'il est coupable [...] de chercher encore la proximité du désastre, de répéter la faute humaine, non pas de la raconter, de la répéter, coupable de pratiquer sur l'homme des prélèvements infects pour les porter au niveau de la langue et des narines, coupable de se rendre inconciliable avec la paix, d'aller chercher les forces de la catastrophe. La littérature n'est ni propre ni convenable, n'a rien à voir avec l'élégance, elle est obscène, sous-consciente de ses enjeux, héritière de la pensée sorcière [...]: un pouvoir mineur, lunaire, siégeant entre les lèvres du vagin de Baubô, contraire au soleil écrasant.¹⁰⁸

Während Bataille in dem Klappentext zu *La Littérature et le Mal* die Aufgabe der Literatur und der Schriftsteller/innen eher allgemein in der Transgression und des Bruchs mit gesellschaftlichen Regeln situiert, nimmt die Sprecherin in *Le Paradis entre les jambes* eine Spezifizierung vor. Literatur hat für sie die Funktion, »de fréquenter les inter-règles sans lumière«, in die »dunklen Zwischenräume« der Gesellschaft vorzudringen und sich dort mit den »scandales supérieurs« des Menschlichen auseinanderzusetzen. Wenn sich der Schriftsteller, auch hier verwendet Caligaris ausschließlich die männliche Form, so in die Nähe von Skandalen, Desaster und Katastrophen (»scandales«, »désastre«, »forces de la catastrophe«) begibt, macht er sich schuldig – nicht (nur), weil er diese Dinge erzählt, sondern weil er schreibend jene »faute humaine« wiederholt, die er darzustellen sucht.

Den Akt des Schreibens entwirft die Sprecherin an dieser Stelle nicht als eine Gesellschaftsrevolte, in der der/die Schriftsteller/in anhand der Transgression von Erwartungen und Normen einen freiheitlichen, selbstbestimmten Umgang mit der Welt aufzeigt. Stattdessen versteht sie Schreiben als eine Geste, die ebenso Züge eines wissenschaftlichen-medizinischen Experiments wie auch einer voyeuristischen Hinwendung zu Gewalt und Leid trägt: »L'écrivain sait qu'il est [...] coupable de pratiquer sur l'homme des prélèvements infects pour les porter au niveau de la langue et des narines, coupable de se rendre inconciliable avec la paix, d'aller chercher les forces de la catastrophe.« »L'écrivain« erscheint in der Figur eines Naturwissenschaftlers, der dem Menschen »infektiöse Proben« entnimmt, um sie mit Nase und Zunge zu untersuchen. Die Homophonie von »langue« als Zunge und Sprache verweist auf ein Verständnis literarischer Texte als Experimentierräume, in denen »der Schriftsteller« das »Krankhafte« des Menschlichen, das, was nicht den Normen und dem Normalen entspricht, mit den Mitteln symbolischer Versprachlichung und literarischer (Erzähl-)Verfahren erforscht.

Dieses Bild des experimentierenden Schriftstellers erinnert an den naturalistischen Roman des 19. Jahrhunderts, wie ihn Émile Zola in seiner programmatischen Schrift *Le Roman expérimental* (1880) beschreibt. Darin setzt Zola »le romancier« und »le médecin«¹⁰⁹ gleich, da beide auf die Untersuchung einer verletzten, schadhafte Realität zielten, um tiefer liegende Mechanismen und Wahrheiten herauszupräparieren:

Dès lors, dans nos romans, lorsque nous expérimentons sur une plaie grave qui empoisonne la société, nous procédons comme le médecin expérimentateur, nous tâchons

108 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 134f.

109 Zola, Émile: *Le Roman expérimental*, erstmals 1880 erschienen, Paris: Garnier-Flammarion 1971, S. 59.

de trouver le déterminisme simple initial, pour arriver ensuite au déterminisme complexe [...].¹¹⁰

Die Sprecherin verschränkt dieses naturalistische Literaturverständnis mit dem Zitat Batailles (»L'écrivain sait qu'il est coupable«), in dem er auf die Grenzverletzung hinweist, die jedem Schreiben immanent ist, das die Bereiche jenseits des Gewöhnlichen und Geordneten exploriert. Anhand ihrer Verknüpfung aktualisiert Caligaris diese beiden Literaturkonzeptionen im zeitgenössischen Kontext des 21. Jahrhunderts und kommentiert darüber auch indirekt ihre eigene Herangehensweise an die Darstellung des kannibalistischen Verbrechens.

Das Adjektiv »coupable« bezeichnet jemanden »qui a commis une faute« und als Synonyme nennt das Wörterbuch Begriffe wie »blâmable, condamnable, délictueux, [...] punissable, répréhensible«¹¹¹. Schuldig ist also derjenige, der die Verantwortung für einen (von ihm begangenen) Fehler übernehmen und sich einer moralisch-ethischen, gesellschaftlichen oder rechtlichen Verurteilung und Strafe unterziehen muss. In der oben zitierten Passage in *Le Paradis entre les jambes* bezeichnet die Sprecherin jene Schriftsteller/(innen), die sich nicht nur mit den »infektiösen« Dimensionen der Menschen und der Gesellschaft auseinandersetzen, sondern »les forces de la catastrophe«, das Katastrophische und Desaströse gleichsam immer wieder (auf-)suchen, als »schuldig«. Worin, so kann gefragt werden, liegt ihre Schuld? Das Schuldhafte dieses Vorgehens verortet die Sprecherin in zwei Aspekten: Zum einen stellt das Schreiben und Beschreiben von (menschengemachter) Gewalt und Katastrophen gleichsam einen gewaltvollen Akt dar (»L'écrivain sait qu'il est coupable [...] de répéter la faute humaine, non pas de la raconter, de la répéter«), dem also wieder selbst eine Form der Wiederholung des ursprünglichen Geschehens eingeschrieben ist. Zum anderen wenden sich Autor/innen bewusst diesen Themen zu, gleichwohl sie wissen (»L'écrivain sait«), dass die Beschäftigung damit bereits eine Grenzverletzung darstellt/darstellen kann (»coupable [...] de chercher encore la proximité du désastre«, »coupable de se rendre inconciliable avec la paix, d'aller chercher les forces de la catastrophe«). Indirekt problematisiert Caligaris an dieser Stelle ihr eigenes Vorgehen in *Le Paradis entre les jambes*: Sie sucht darin schreibend die Nähe des kannibalistischen Verbrechens und des Täters, wendet sich ihm, seiner Perspektive und seinen Briefen zu – während sie sich zugleich immer wieder bei dieser Grenzüberschreitung beobachtet und sich damit auseinandersetzt, inwiefern auch ihr eigener Text ein Teil der Gewalt des Verbrechens und seiner medialen Verbreitung ist.

Die Passage erlaubt zudem eine weitere Lesart, in der die Verknüpfung von Genderkritik und Literatur erneut sichtbar wird. Zur Verdeutlichung wird das obige Zitat noch einmal verkürzt wiedergegeben:

La littérature ne restitue rien de la paix champêtre [...]. Elle ne peut pas se passer de fréquenter les interrègnes sans **lumière** [...]. La littérature n'est ni propre ni convenable, n'a rien à voir avec l'élégance, elle est obscène, sous-consciente de ses enjeux, **héritière**

110 Ebd., S. 78.

111 Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 561, »coupable«.

de la pensée **sorcière** dont Michelet révéla le sens: un pouvoir mineur, **lunaire**, siégeant entre les lèvres du vagin de *Baubô*, **contraire** au soleil écrasant.¹¹²

Zunächst fällt die rhythmische Wiederholung der Endung [-ER] auf (hier fett markiert): »[sans] lumière«, »héritière [de la pensée] sorcière«, »lunaire«, »contraire [au soleil écrasant]«. Mit der lautlichen Ähnlichkeit dieser Begriffe, die sich alle auf »la littérature« beziehen, unterstreicht Caligaris/die Sprecherin noch einmal deutlich, dass sie die Aufgabe der Literatur darin sieht, in dunkle und unausgeleuchtete sowie tabuisierte, mythisch-geheimnisvolle und auf den ersten Blick potentiell bedrohlich wirkende Bereiche (des Menschlichen) vorzudringen. Diese mehr oder weniger implizit angedeuteten Charakteristika, mit denen die Sprecherin insbesondere durch die Bezugnahme auf die »pensée sorcière« zugleich negativ konnotierte Weiblichkeitsstereotype aufruft, verschränkt sie mit einem genderkritischen Blick auf die Literatur und ihre Geschichte.¹¹³

Die Kursivierungen heben hervor, dass Caligaris/die Sprecherin im Verlauf des Zitats eine sukzessive Personifikation der Literatur vornimmt und sie als weibliche Figur, und gar in Form des weiblichen Geschlechts, erscheinen lässt. So substituiert sie den Begriff »littérature« zunächst mit dem Pronomen »elle«, bezeichnet sie als eine »héritière de la pensée sorcière« und vergleicht sie schließlich mit der entblößten Vulva der Baubo, einer Gestalt der griechischen Mythologie. Sie stellt die Literatur zudem als ein gleichsam (un-)bewusst handelndes und denkendes Subjekt dar (»La littérature ne restitue rien«, »Elle ne peut se passer«, »sous-consciente de ses enjeux«) und beschreibt sie mit Attributen wie »ni propre ni convenable«, »n'a rien à voir avec l'élégance« und »obscène«. Diese Eigenschaften erinnern zugleich an das in der europäischen Kulturgeschichte tradierte und zumeist pejorative Bild der marginalen, nicht den Normen entsprechenden Frau, das die beiden genannten Figuren, die »sorcière« und Baubo, exemplarisch repräsentieren.

Die Sprecherin ruft die »pensée sorcière«, zu deren »Erbin« die Literatur wird, in ihrer spezifischen Lesart nach Jules Michelet auf (»héritière de la pensée sorcière dont Michelet révéla le sens«). Caligaris verweist damit auf Michelets Essay *La Sorcière* (1862), in dem er die Geschichte der Hexenverfolgung des Mittelalters dezidiert als Diskriminierung und Repression von Frauen liest.¹¹⁴ Der Historiker drückt in seinem Text nicht nur seine Solidarität mit den verfolgten Frauen aus und sucht sie zu rehabilitieren. Er beschreibt sie zudem gar als Revolutionärinnen, die, mit ihrer Hinwendung zur Natur und ihren alternativen spirituellen Ritualen, die Kirche, den Staat und das Patriarchat subvertieren und deshalb als »un danger pour les autorités ecclésiastiques et étatiques«¹¹⁵ angesehen werden. Michelet nimmt in *La Sorcière* somit eine (für seine

112 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 134f. Herv. F.K.

113 Dieser Zusammenhang deutet sich bereits in dem oben angeführten Zitat an, in dem die Sprecherin fragt »Est-ce la noirceur, est-ce la brutalité qui répugnent? ou est-ce qu'elles proviennent d'une femme?«, Ebd., S. 35.

114 Vgl. Khan, Salah: »Génie et parthénogenèse. La représentation de la sorcière comme révolutionnaire chez Jules Michelet«, *Women in French Studies* 10/1 (2002), S. 50-60, hier S. 51; Michelet, Jules: *La Sorcière*, Bd. 1, hg. von Lucien Refort, erstmals 1862 erschienen, Paris: Didier 1952; Michelet, Jules: *La Sorcière*, Bd. 2, hg. von Lucien Refort, erstmals 1862 erschienen, Paris: Didier 1956.

115 Khan: »Génie et parthénogenèse«, S. 52.

Zeit) bemerkenswerte Umdeutung eines misogynen Frauenbildes vor, für das die Figur der Hexe im europäischen Denken steht. Die pejorative Vorstellung von »femmes [...] marginales – jugées trop «libidineuses», trop proches de la nature, et en même temps trop indépendantes des hommes»¹¹⁶ kehrt er um zum Verständnis einer »femme-génie« und einer »femme en révolte«¹¹⁷, die gegen das Alte rebelliert und eine neue Zukunft ankündigt.

Auch die griechische Gestalt der Baubo stellt in ihrer Entgrenzung von Normen eine »Figur weiblicher Subjektivierung«¹¹⁸ dar. Baubo spielt eine Rolle im Mythos um die Fruchtbarkeitsgöttin Demeter und ihre Tochter Persephone, auch Koré genannt. Die Sprecherin schildert die Mythen erzählung selbst: Demeters Tochter Persephone wird, während sie Blumen pflückt, von den Göttern der Unterwelt entführt. Demeter stürzt der Verlust in eine tiefe Depression, gegen die kein Mittel hilft und von der sie sich nicht zu erholen vermag, bis sie auf Baubo trifft. Die Amme entblößt ihre Vulva vor ihr, woraufhin Demeter zu lachen beginnt – und schließlich in der Lage ist, ihren Zorn über den Raub ihrer Tochter auszudrücken, indem sie Erde mit einer Eisschicht überzieht.¹¹⁹ Die Entführung Persephones liest die Sprecherin als Ausdruck der traditionellen, patriarchalen Geschlechterhierarchie laut der »la jeune fille n'est au monde que pour être cueillie«¹²⁰. Die Geste Baubos versteht sie hingegen schließlich als einen Akt, mit dem die Amme diese Ordnung umkehrt: »Baubô a ce geste incroyable de retrousser son vêtement et de renverser l'ordre de la tragédie par l'obscène exhibition de sa vulve.«¹²¹

Die Sprecherin macht diese beiden Mythen – der Hexe und der Baubo – zur Grundlage ihres (Neu-)Entwurfs von Literatur(-geschichte). Wenn sie die Literatur zum einen als eine »héritière de la pensée sorcière dont Michelet révéla le sens« und zum anderen als einen »pouvoir mineur [...] siégeant entre les lèvres du vagin de Baubô« bezeichnet, so hebt sie nicht nur das transgressive Potential literarischer Texte hervor, wie es auch Bataille formuliert, sondern sie parallelisiert die Entgrenzung und gesellschaftliche Sprengkraft von Literatur mit weiblichen Figuren der Rebellion. Indem sie »die Literatur« aus einer Kulturgeschichte von Mythen revoltierender Frauenfiguren entstehen lässt, nimmt die Sprecherin in *Le Paradis entre les jambes* eine Umschrift der Literatur und ihrer Geschichte vor und legt an ihren Ursprung einen Akt weiblicher Selbstbestimmung über den eigenen Körper und die eigene Sexualität. Die Figur der Baubo spielt eine besondere Rolle, denn sie stellt einen Gegenentwurf zum titelgebenden *Paradis*

116 Ebd., S. 54.

117 Ebd., S. 59.

118 Gsell, Monika: *Die Bedeutung der Baubo. Kulturgeschichtliche Studien zur Repräsentation des weiblichen Genitales*, Frankfurt a.M.: Stroemfeld 2001, S. 98.

119 Vgl. Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 199, 122. Zu den verschiedenen Erzählungen des Mythos vgl. insbesondere den Klassiker von Georges Devereux, in dem er sich nicht nur einem eher unbekannten Mythos zuwendet, sondern auch versucht, eine kulturgeschichtliche Beschäftigung mit dem weiblichen Geschlechtsorgan anzustoßen und die Bedeutung der Vulva aus ihrer Unsichtbarkeit hervorzuholen, Devereux, Georges: *Baubo, la vulve mythique*, erstmals 1983 erschienen, Paris: Payot 2011, S. 45-57.

120 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 119.

121 Ebd., S. 122.

entre les jambes dar, das die Sprecherin als ein Bild für die patriarchalen und sexistischen Gesellschaftsstrukturen entwirft.¹²²

3.4 Caligaris' literarische Rebellionen gegen das Verstehen

Im Spiel mit der Überschreitung von ethischen und ästhetischen Grenzen knüpft Caligaris an andere französischsprachige Autorinnen an, die sich seit dem Ende des 20. Jahrhunderts mit der Darstellung von abjekten Themen, Tabus und Skandalen beschäftigen.¹²³ Am Beginn des 21. Jahrhunderts stehen nicht mehr nur Fragen nach der eigenen Sexualität und den eigenen Verletzungen und Traumata oder mit den Leiden anderer im Zentrum, sondern auch die Beschäftigung mit Täter(innen)schaft und der medialen Darstellung von Gewalt. Neben Caligaris' *Le Paradis entre les jambes* ist ein weiteres Beispiel die Autorin Claudine Galea. In ihrem Theatermonolog *Au bord* (2010) rückt sie die berühmte Fotografie einer amerikanischen Soldatin in den Fokus, die in dem irakischen Gefängnis Abu Ghraib einen Gefangenen an einer Leine hält. Eine Parallele zwischen *Au bord* und *Le Paradis entre les jambes* besteht darin, dass sich darin ebenfalls eine Ich-Sprecherin intensiv mit der abgebildeten Täterin beschäftigt, während das Opfer, der auf dem Boden liegende Mann, eine Leerstelle bleibt, da sie ihn weder betrachten noch beschreiben kann: »Je regarde la fille et pas l'homme./L'homme je suis incapable de le décrire.«¹²⁴

Ausgehend von der Auseinandersetzung mit dem/der Täter/in und der Reflexion dieses Vorgehens zeigen beide Autorinnen in ihren Texten die komplexen Spannungsfelder auf, in denen sich Repräsentationen von Gewaltverbrechen und -täter/innen bewegen. »Je voulais parler de la vérité des images.«, formuliert die Sprecherin in *Au bord*, »De leur relativité. De leur obscénité. De l'image comme une flaque. [...] La jouissance est trop brève il faut faire durer la jouissance par l'image. [...] L'image est une illusion.«¹²⁵ Und an einer weiteren Stelle: »Je pense que la photographie n'arrête pas l'impensable l'impossible possible et que le pire reste à venir.«¹²⁶ Galea beschreibt Bilder wie jenes, das sie in ihrem Text zugrunde legt, als illusorische Abbildungen von Realität, die die Gewalt, die sie zeigen, und vor allem deren voyeuristischen Genuss, auf Dauer stellen. Solche Fotografien tragen somit nicht dazu bei, die darauf dargestellte Gewalt »anzuhalten« oder deren »Unverstehbarkeit« gar in irgendeiner Weise einzufangen und handhabbar zu machen. Ganz im Gegenteil zeigt sich die Wirklichkeit, in der das »Schlimmste stets noch bevorsteht«, unbeeindruckt von ihren Repräsentationen.

122 Julie Saint-Laurent beschäftigt sich in ihrem Artikel zu *Le Paradis entre les jambes* ausführlich mit Caligaris' Lektüre des griechischen Mythos, legt jedoch den Fokus auf Persephone/Kore, die die Autorin in ihrem Text nicht »simplement comme victime d'un enlèvement et d'un viol« darstelle, sondern »comme agente en face du regard masculin tout-puissant et dangereux, celui d'Hadès« und als eine Identifikationsfigur für die Sprecherin lesbar sei, Saint-Laurent: »En sandales et en déséquilibre«, S. 330f.

123 Vgl. dazu Kapitel IV.1.1 dieser Arbeit.

124 Galea: *Au bord*, S. 10.

125 Ebd., S. 15.

126 Ebd., S. 21.

Auf ganz ähnliche Weise reflektiert auch Caligaris das Verhältnis von Realität, Gewalt und ihrer Darstellung. Sie fokussiert sich jedoch, anders als Galea, auf literarische Repräsentationen und reflektiert damit das Medium, in dem sie sich selbst ausdrückt. Im fünften und letzten Kapitel »Quatre points de silence« zieht die Sprecherin eine Art Fazit und blickt auf den Schreibprozess des Textes zurück.

L'écueil du langage, de la littérature, est de clôturer la catastrophe, de lui donner un terme, de régler le trouble dont elle est l'origine, de stopper les lézards qui courent dans l'obscurité de ma mémoire. Je ne me suis pas approchée, en écrivant, du meurtre de Renée Hartevelt. La réalité de ce meurtre, c'est le corps dégradé de la jeune femme reconstituée sur la paillasse de la morgue [...]. Le texte littéraire, lui, en rendant le meurtre compatible avec les mots qui le décrivent, le coupe de sa réalité. [...] Le langage crée, il ne représente pas. Il fabrique un autre monde.¹²⁷

Sie konstatiert, dass ein Text einen Akt der Gewalt nicht einzufangen und fassbar zu machen vermag, sondern vielmehr eine eigene und von der Wirklichkeit abgetrennte Version davon entwirft. Auf den ersten Blick zieht sie eine scharfe Trennlinie zwischen dem literarischen Text über ein reales Geschehen und der Realität dieses Ereignisses und macht damit klar, dass Literatur, die ein reales Verbrechen (be-)schreibt, nicht den konkreten, darin eingeschriebenen Gewaltakt mindert oder in einer anderen Form in ihn eingreift. Dennoch, so formuliert die Sprecherin in dieser Passage, befindet sich ein Text, der sich mit einem realen Gewaltereignis befasst, stets in einer Wechselwirkung mit der Wirklichkeit, bei der »die Sprache« aus dem Substrat der Realität etwas neues schafft (»Le langage crée«; »Il fabrique un autre monde«). In *Le Paradis entre les jambes* wirft Caligaris so nicht nur die Frage auf, inwiefern die Repräsentation eines kannibalistischen Mordes und des Täters ethische, moralische und rechtliche Grenzen überschreitet. Ihr Blick richtet sich darüber hinaus auf die Funktionsweise einer Arbeit an der Sprache, mit der sie das Verbrechen und ihre Beschäftigung damit in Worte zu übersetzen sucht.

In einem Aufsatz mit dem Titel »Contre la littérature bio«, der in dem Band *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités* (2017) erscheint, beschreibt und reflektiert Caligaris ihre literarische Herangehensweise in *Le Paradis entre les jambes* und das Anliegen, das sie mit dem Text verfolgt.¹²⁸ Die Überschrift des Artikels scheint eine Formulierung bekannter literaturtheoretischer Schriften aufzugreifen, wie sie sich etwa in Alain Robbe-Grillet's *Pour un nouveau roman* findet, und ins Gegenteil zu verkehren: Zu erwarten ist hier kein Manifest oder Plädoyer, in dem Caligaris eine neue Literatur definiert, sondern ein Gegen-Plädoyer, in dem sie vor allem ihre Abgrenzung zu einer spezifischen Literaturform ausdrückt. Der Begriff einer »littérature bio«, gegen die sie sich ausspricht, ist mehrdeutig. Im Kontext des Sammelbandes scheint »bio« zum einen für »(auto-)biographique« zu stehen, zum anderen ist »bio« die Abkürzung für »biologique«. Der Titel deutet an, dass Caligaris in dem Aufsatz ihre Abkehr sowohl

127 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 147f.

128 Vgl. Caligaris, Nicole: »Contre la littérature bio«, in: Hamel, Jean-François, Barbara Jane Havercroft und Julien Lefort-Favreau (Hg.): *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, Montréal: Nota bene 2017, S. 375-386.

von einer tradierten Auffassung (auto-)biographischen Schreibens als auch von einem gleichsam deterministischen Verständnis von Literatur ausruft, also eines Schreibens, das sich (scheinbar) feststehenden Bedingungen unterwirft.

In dem Artikel führt Caligaris die Problematik einer unmöglichen Repräsentation von Realität und (Lebens-)Erfahrungen in der Literatur weiter aus, die sich bereits am Ende von *Le Paradis entre les jambes* andeutet. Die Grenze, die zwischen der Wahrnehmung der Wirklichkeit und ihrer Darstellung in einem literarischen Text besteht, ist die Sprache. »La faute de la littérature«, so beginnt Caligaris den Aufsatz, »c'est qu'elle est tout au langage [...]«. ¹²⁹ Die Sprache als zentrales Element der Literatur ist also zugleich ihr größtes Problem, da sie immer einem bereits definierten System entspringt und der/die Schriftsteller/in sie niemals vollkommen frei verwenden kann. Die textuelle Beschreibung von individuellen Erinnerungen und Erfahrungen fügt sich stets in ein bestimmtes Ordnungssystem und in einen kollektiven Bezugsrahmen ein: »On croit que le langage exprime l'expérience, c'est une illusion. Le langage introduit dans le souvenir un système ordonné, il déplace l'expérience intime pour la situer au sein d'une référence collective.« ¹³⁰ Caligaris verkoppelt diese Charakteristik von Sprache an einen menschlichen Drang des Verstehen-, Interpretieren- und Erzählen-Wollens von Ereignissen, um sie »einzuordnen« und einen Sinn und eine Bedeutung darin zu finden. Sie zitiert dafür den Vortrag »L'impératif d'interpréter« (2009) des Historikers Pierre Legendre, der darin eine »constitution herméneutique de l'homme« verteidigt: »[...] doué de langage, l'homme ne peut pas ne pas interpréter, et cette activité essentielle fonde son humanité.« ¹³¹

Als ein Beispiel, an dem sich ebenso zeigt, inwiefern (Lebens-)Ereignisse durch ihre Übertragung in Sprache in ein bestehendes System eingefügt und sie auf bestimmte Weise interpretiert und in einen sinnhaften Zusammenhang gebracht werden, führt Caligaris die Autobiographie an: »Le récit autobiographique laisse trop penser que les événements se sont produits comme ils sont racontés, soumis à une logique, inscrits dans une construction qui les rend lisibles, dans un enchaînement qui permet de leur imputer des explications.« ¹³² Autobiographische Texte führen den Leser/innen somit in besonderem Maße die Illusion einer Sinnhaftigkeit und einer (chrono-)logischen Kohärenz des menschlichen Lebens vor. Die Funktion von Literatur sieht Caligaris jedoch darin, genau dieses behagliche und gar »tröstliche« Gefühl zu durchkreuzen. ¹³³ Literarische Texte haben laut der Autorin im Gegenteil die Aufgabe, die Lesenden mit der Widersprüchlichkeit, Unverstehbarkeit und Undarstellbarkeit der Wirklichkeit und von (Lebens-)Erfahrungen und Ereignissen zu konfrontieren. Sie spricht sich für eine »écriture« aus, die nichts – auch nicht sich selbst – zu (be-)greifen sucht, sich aus dem Willen zur Repräsentation herausschreibt und stattdessen das Nicht-Verstehen aushält,

129 Ebd., S. 375.

130 Ebd., S. 379.

131 Ebd., S. 383; vgl. Legendre, Pierre: »L'impératif d'interpréter«, *Le Point fixe. Nouvelles conférences*, Paris: Mille et une nuits 2010, S. 97–122.

132 Caligaris: »Contre la littérature bio«, S. 383.

133 Vgl. Ebd., S. 382f.: »Il n'y a pas, en littérature, à fournir de réconfort. Il n'y a pas à restaurer pour le lecteur on ordre des choses qui conviendrait à ses raisonnements [...]«

»qui ne saisit pas ni se saisit, elle [l'écriture, Anm. F.K.] déporte le récit de la représentation, elle intègre l'inaccessible, le sens dérobé à nos vies«¹³⁴. Im letzten Absatz des Artikels formuliert Caligaris gleichsam eine Art Programm, in dem sie heraushebt, dass sie ein solches Schreiben als literarische Rebellion versteht:

Il n'est pas question de prendre des précautions, de trouver avec quelles pincettes attraper la vie pour en rendre le récit digeste au lecteur sans estomac, il s'agit de rebeller le texte, de le dresser contre l'emprise de ses conventions; à la littérature qui reproduit si adroitement l'ordre des représentations efficaces, d'opposer celle qui introduit la turbulence appliquée à l'histoire, aux histoires, dans ce jeu où l'ordre se détruit et se ré-agence pour se renouveler, pour prendre sa vigueur de ce mouvement tumultueux et que valse le couple de la vie bordélique et de la vie constituante dans son perpétuel renversement.¹³⁵

Caligaris geht nochmals darauf ein, dass sie keine angenehme, »verdauliche« Literatur anstrebt (»rendre le récit digeste au lecteur sans estomac«), sondern Texte, die die Leser/innen fordern und herausfordern, indem sie sich aus bekannten literarischen Genres und Konventionen (»le dresser contre l'emprise de ses conventions«) befreien. Sie stellt sich damit auch einer Literatur entgegen, die die bestehenden Repräsentationen und Deutungsmuster der Welt immer wieder reproduziert (»la littérature qui reproduit si adroitement l'ordre des représentations efficaces«). Stattdessen fordert sie ein Schreiben, das die Wirklichkeit, die Geschichte und das Leben in ihrer unmittelbaren, chaotischen und gleichsam rohen Form zur Grundlage und zum zentralen Movens macht (»pour prendre sa vigueur de ce mouvement tumultueux que valse le couple de la vie bordélique et de la vie constituante«). In diesem Entwurf »rebellischer Texte« (»il s'agit de rebeller le texte«) verweist Caligaris auf das tradierte Paradigma einer Dialektik aus der Zerstörung überkommener Ordnungen und ihrer Erneuerung in der Kunst und Literatur, »ce jeu où l'ordre se détruit et se ré-agence pour se renouveler«. Obwohl sie also einen Ausbruch aus allen Traditionen und Kategorisierungen der Literatur ausruft, aktualisiert sie jedoch genau damit eine spezifische literarische Konvention im zeitgenössischen Kontext und schreibt sich zugleich in eine Literaturgeschichte revolvierender Texte ein.

Die Absage an das Verstehen- und Interpretieren-Wollen, das Caligaris in »Contre la littérature bio« zur Grundlage ihrer textuellen Rebellion macht, findet sich auch in *Le Paradis entre les jambes* wieder. Zum einen wendet sich Caligaris darin von tradierten Formen des autobiographischen Schreibens ab, das Lebensereignisse in ein kausallogisches Narrativ zu überführen sucht, und verschränkt ihr Selbstzeugnis stattdessen mit der explorierend-tastenden *écriture* des Essays. Zum anderen formuliert die Sprecherin mehrfach konkret, den kannibalistischen Mordfall nicht interpretieren und die Motive des Täters nicht analysieren zu wollen, während sie im selben Zuge die Schwierigkeit dieses Projektes feststellen muss.

134 Ebd., S. 381.

135 Ebd., S. 385.

Toute la difficulté et tout le principe de cet examen est de ne pas interpréter l'acte commis par Issei Sagawa mais d'en considérer les effets. Cependant construire un texte, construire un regard, c'est cela même: interpréter, mettre en relation des éléments pour en faire émerger un sens. Le langage permet difficilement de s'affranchir de cette fonction interprétative qui fait sa syntaxe et je sens que mon texte, au lieu de se former, se ferme [...]. Je suis démunie. Sans liberté.¹³⁶

Was sich in der abstrakten und theoretischen Betrachtung leicht und kämpferisch formulieren lässt, ist in der literarischen Praxis letztlich unmöglich. Der Versuch, die Sprache und die daran geknüpften Mechanismen der Interpretation und der Sinnfindung zu überwinden, muss zwangsläufig scheitern und das schreibende Ich kann nur noch seine Unfreiheit konstatieren (»Je suis démunie. Sans liberté«). In *Le Paradis entre les jambes* wählt Caligaris stattdessen einen anderen, genau gegenteiligen Weg: Sie stellt die Un(begreifbarkeit des Verbrechens und des Täters heraus, indem sie die Tat überinterpretiert und sie in ein dichtes, letztlich unübersichtliches Netz an kulturellen und gesellschaftlichen, literarischen und künstlerischen Referenzen und Reflexionen einbindet. Wenngleich auch sie den Täter und den Mord ins Zentrum rückt, ebenso wie die medialen Repräsentationen des *fait divers*, gegen die sie mit ihrem Text anschreibt, so stellt sie jedoch permanent die Ver-Störung und Verrückung der öffentlichen Darstellung des kannibalistischen Verbrechens Issei Sagawas aus und macht die Grenzüberschreitungen sichtbar, die mit der Beschäftigung mit einem solchen Gewaltakt einhergehen.

Caligaris' *Le Paradis entre les jambes* lässt sich in eine Reihe von zeitgenössischen Texten eingliedern, die mit den Erwartungen der Leser/innen spielen und Lektüre- und Erzählgewohnheiten verschieben. In seiner Betrachtung des Phänomens des *Storytelling* bezeichnet Christian Salmon diese Form der Gegenwartsliteratur als »contre-narration[s]«¹³⁷. Diese Gegen-Erzählungen treten »in den Widerstand« (»en résistance«) gegen die seit Ende des 20. Jahrhunderts vermehrt auftretenden, medialen und öffentlichen Erzählungen und Narrativen, die die Widersprüchlichkeit und Komplexität der Welt und ihrer Geschehnisse einzuebnen suchen.¹³⁸ Unter Rückgriff auf Salmon bezeichnet Elisa Bricco die Texte von Pascal Quignard, Véronique Vassiliou und Fabienne Yvert als solche »contre-narrations«, die sie »proche des pratiques surréalistes« verortet, »parce qu'elles déstabilisent et interrogent les pratiques de la réception, en engageant le lecteur dans des expériences de lecture inédites et créatives«¹³⁹. So sind auch in *Le Paradis entre les jambes* die Leser/innen stets (auf-)gefordert, ihre Lektüreerfahrung und Haltung gegenüber dem Text zu reflektieren und sich lesend immer wieder auf die neuen, kaleidoskopischen und fragmentarischen Perspektiven einzulassen, aus denen sich Nicole Caligaris dem Verbrechen nährt.

136 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 65f.

137 Salmon, Christian: *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris: Découverte 2007, S. 213.

138 Vgl. Ebd., S. 213, 11.

139 Bricco, Elisa: »La contre-narration dans le livre contemporain. Quignard, Vassiliou, Yvert«, *Fabula Colloques* (2019), <http://www.fabula.org/colloques/document6114.php> (zugegriffen am 15.03.2022), o.S.

