

IV. Henri Michaux | Experimentieren

Abbildung 9: Reisewege Henri Michaux



Während Mistral und Andrade zu ihren Reisen aufbrachen, schiffte sich auf der anderen Seite des Atlantiks ein junger belgischer Künstler auf einem Dampfer Richtung Lateinamerika ein. Als er im Jahr 1927 in See stach, hatte der 28-jährige Michaux bereits ein abgebrochenes Medizinstudium sowie eine kurze Karriere als Matrose und einen längeren Aufenthalt in Paris hinter sich.¹ Im Umfeld

1 Vgl. dazu umfassend Martin, Jean-Pierre: Henri Michaux. Paris: Gallimard 2003. S. 57-72.

Jules Supervielles lernte er Gangotena kennen, einen jungen, aus einer der reichsten Familien des Landes stammenden Ecuadorianer, der selbst schrieb und Michaux zu einem Besuch in seine Heimat einlud.² Die Reise erfolgte wie bei Andrade in einer großen Gruppe, die Michaux jedoch in seinem Reisetagebuch *Ecuador* nicht erwähnt; neben Gangotena und dessen Familie begleiteten den Schriftsteller schließlich weitere Freunde des ecuadorianischen Künstlers.³ Von Amsterdam über Panama erreichte Michaux Ecuador und schließlich Peru und Brasilien; erst ein Jahr später, im Januar 1929, kehrte er wieder nach Europa zurück.⁴ Auch wenn er selbst etwa in seinem stilisierten Lebenslauf vorgab, vor allem an Asien, weniger an Lateinamerika interessiert zu sein, kehrte Michaux weitere Male auf den Kontinent zurück.⁵ Im Jahre 1936 führte es Michaux etwa nach Buenos Aires auf eine Konferenz, zu der Victoria Ocampo geladen hatte.⁶ Im Zuge dieser Reise lernte Michaux auch Jorge Luis Borges kennen, der später einen seiner fiktiven Reiseberichte, *Un barbare en Asie*, ins Spanische übersetzen sollte.⁷ Nach seinem Aufenthalt in Argentinien zog es Michaux für drei Monate nach Uruguay, schon im Juli 1939 überquerte er erneut den Atlantik, um Brasilien für sechs Monate zu besuchen, das in der französischsprachigen Literatur der Zeit vor allem mit Blaise Cendrars und seinem künstlerischen Dialog mit dem brasilianischen Modernismus verbunden war.⁸

In Michaux' Literatur ist vor allem der Aufenthalt aus dem Jahre 1928 und 1929 eingeflossen. *Ecuador*, ein literarisches Reisetagebuch, das unter dem gleichen Namen veröffentlicht wurde, zählt zum Frühwerk des belgischen Künstlers und war das erste und einzige Tagebuch, das er jemals führen sollte.⁹ Sein erstes Buch hatte Michaux nur wenige Monate vor seiner Abreise nach Lateinamerika unter dem Titel

2 Vgl. Bellour, R.: Ecuador. Notes et variantes. S. 1089.

3 Vgl. Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 169.

4 Vgl. Bellour, Raymond: Chronologie. In: Œuvres complètes. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. LXXXIII-CXXVIII. S. LXXXIX-XCI.

5 Im Lebenslauf heißt es zu den Reisen im asiatischen Raum: »Enfin son voyage.« Michaux, Henri: Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence. In: ders.: Œuvres complètes. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. CXXXIV-CXXXV. S. CXXXIII.

6 Vgl. Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 271ff.

7 Vgl. ebd. S. 281.

8 Vgl. ebd. S. 287, 317ff.

9 Vgl. Bellour, Raymond: Ecuador. Notice. In: Henri Michaux: Œuvres complètes. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998 (=Bibliothèque de la Pléiade 444). S. 1071-1084. S. 1071. Bei *Ecuador* handelt es sich um ein für die Veröffentlichung konzipiertes Tagebuch, wie es bereits vor 1800 eine übliche Form der Reiseliteratur darstellte, dazu Wuthenow, Ralph-Rainer: Europäische Tagebücher. Eigenart, Formen, Entwicklung. Darmstadt: wbg 1990. S. 8, 196.

Qui je fus publiziert.¹⁰ Lange Zeit wehrte sich der Schriftsteller gegen die Übersetzung von *Ecuador* ins Spanische und so kam es, dass der Text erst 1983 erstmalig von einem spanischen Verlag herausgegeben werden konnte.¹¹ Michaux' Widerwillen gründete dabei möglicherweise auch auf der negativen Darstellung der Bevölkerung Ecuadors.¹²

Seine Ästhetik entwickelte der Künstler in Brüssel und Paris in den Kreisen der Avantgarde und der Surrealisten, zu denen er sich doch niemals zugehörig bekannte.¹³ In seinen Lektüren verfuhr Michaux experimentell, studierte neben Sigmund Freud und dem Comte de Lautréamont Enzyklopädien, Wörterbücher, Naturgeschichten, psychiatrische Dokumente und Krankenakten.¹⁴ Der Literaturwissenschaft hat wiederholt auf Michaux' Lust an kleinen Formen aufmerksam gemacht.¹⁵ Diese zeigt sich auch in *Ecuador*: Der Text liest sich wie ein Essay mit einer starken Ich-Instanz, ebenso handelt es sich jedoch um ein rigoros geführtes Tagebuch, das aus Kurzgeschichten, Gedichten, Briefen und Dialogen besteht.¹⁶ Das Schriftbild, in dem typografische Symbole wie das Sternchen Anwendung finden, markiert zudem einige Bestandteile des Textes als Fragmente und sorgt für

10 Vgl. Bellour, R.: *Ecuador*. Notice. S. 1071.

11 Vgl. Bellour, Raymond: *Ecuador*. Note sur le texte. In: Henri Michaux: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998 (=Bibliothèque de la Pléiade 444). S. 1084-1089. S. 1087f.

12 Vgl. ebd.

13 Siehe zum Verhältnis von Michaux zum Surrealismus etwa Brun, Anne: *L'Expérience hallucinogène d'Henri Michaux à l'épreuve de l'inconscient: influence du surréalisme*. In: *Topique* 119 (2012). H. 2. S. 109-121. S. 110. Vgl. Hauck, Johannes: *Typen des französischen Prosa-gedichts. Zum Zusammenhang von moderner Poetik und Erfahrung*. Tübingen: Narr 1994. S. 109f. Zu Michaux' Opposition gegenüber künstlerischen Zugehörigkeiten etwa Parish, Nina: *Henri Michaux. Experimentation with Signs*. Amsterdam u.a.: Rodopi 2007. S. 62.

14 Vgl. Martin, J.-P.: *Henri Michaux*. S. 46.

15 Mainberger spricht beispielsweise von der »Poetik der kleinen Form als Poetik der Serie« und identifiziert die Serialität des Schreibens bei Michaux als Forschungsdesiderat, vgl. dies.: *Die Seite als Horizont. Zu Henri Michaux' Graphismen*. In: *Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift*. Hg. von Jutta Müller-Tamm, Caroline Schubert u. Klaus Ulrich Werner. Paderborn: Fink 2018. S. 255-275. S. 274f.

16 Vgl. zu diesen Formen E, S. 146f., 154, 161, 224f. Die Vielfalt kleiner Formen bei Michaux arbeitet Ulrike Schneider in anderen Kontexten heraus, siehe dies.: *Der poetische Aphorismus bei Edmond Jabès, Henri Michaux und René Char. Zu Grundfragen einer Poetik*. Stuttgart: Steiner 1998. S. 198.

eine zusätzliche Rhythmisierung des Geschriebenen;¹⁷ insgesamt setzt sich das Tagebuch damit aus 151 Fragmenten bzw. Einträgen zusammen.¹⁸

Das Reisetagebuch schildert gemäß der Gattungskonventionen zunächst die Überfahrt von Frankreich in die Karibik und schließlich die Ankunft in Ecuador (vgl. E, S. 142f.). Nach einem langen Aufenthalt in Quito und verschiedenen Exkursionen zu zentralen Attraktionen Ecuadors – verschiedenen Bergen und Vulkanen – folgt die Durchquerung eines Teiles des Amazonas-Gebietes bis nach Brasilien (vgl. E, S. 203). Die Erzählinstanz raucht Opium, konsumiert Äther, leidet im Verlauf der Reise an Gelbsucht und Malaria und stellt damit immer wieder ihren leidenden Körper aus (vgl. E, S. 154, 182, 192f.). *Ecuador* gliedert sich hierbei in zwei Teile: das Tagebuch selbst und die eigens mit einem Vorwort eingeführten, essayistischen Reflexionen zu Themen wie Pirogen, Gastfreundschaft und Kordilleren. Anders als Andrade oder Mistral reiste Michaux nicht in ein Land, in dem seine Muttersprache gesprochen wurde, doch zeugt die kleine Reiseprosa von den, mit Cixous gesprochen, »goldenen Ohren« seines Französischen, in das sich das Spanische markant einschrieb.¹⁹

Michaux veröffentlichte das Reisetagebuch am 27. Juli 1929 in der vom Gallimard-Verlag herausgegebenen Reihe »Blanche« der *Nouvelle Revue Française*.²⁰ Zugleich wurde ein Teil des Tagebuchs unter dem Titel *Ecuador* in der Zeitschrift selbst abgedruckt, wobei es sich bei dieser in der *Nouvelle Revue Française* veröffentlichten Version um eine verkürzte Fassung des später in Buchform publizierten Tagebuchs handelte.²¹ Bereits vor seiner Abfahrt schien sich Michaux der Veröffentlichung des Reisetagebuchs bei Gallimard sicher,²² sodass der Publikationskontext seines Schreibens von Andrades und Mistrals divergierte. Deren Schriften schwanken zwischen den Extremen der ausbleibenden Publikation und der Veröffentlichung in Massenmedien und wurden allesamt erst im Nachhinein

17 Zu dieser bei Michaux häufig anzutreffenden typografischen Gestaltung siehe ebd. S. 174. *Ecuador* wird in der Forschung immer wieder als Fragment gelesen, vgl. etwa Scott, David: Signs in the Jungle. Michaux in Ecuador. In: Travel Writing, Form, and Empire. The Poetics and Politics of Mobility. Hg. von Julia Kuehn u. Paul Smethurst. New York u.a.: Routledge 2009. S. 123-131. S. 126.

18 Vgl. Bellour, R.: Ecuador. Notice. S. 1074.

19 Die Erzählinstanz suggeriert nur geringe Spanischkenntnisse: »Un poco romantico«, disais-je stupidement pour dire quelque chose dans le peu d'espagnol que je sais [...].« E, S. 160. Michaux selbst hatte jedoch durch Lektüren Spanisch gelernt, vgl. Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 175.

20 Vgl. Bellour, R.: Ecuador. Note sur le texte. S. 1085.

21 Vgl. Michaux, Henry: Ecuador. In: La Nouvelle Revue Française 189 (1929). H. 16. S. 789-800. Bis zum Jahre 1927 rekurrierte Michaux bei seinem Vornamen auf diese Schreibweise, dazu Kürtös, Karl: Henri Michaux et le visuel. Ekphrasis, mimèsis, énergie. Bern u.a.: Lang 2009. S. 183, Fußnote 50.

22 Vgl. Bellour, R.: Ecuador. Note sur le texte. S. 1085.

als Bücher herausgegeben. Auch wenn Michaux einen Teil aus *Ecuador* in der Literaturzeitschrift *Nouvelle Revue Française* abdruckte, so lässt sich doch auch dieses prestigeträchtige Blatt nicht mit dem Publikationskontext der *crônicas* Andrades vergleichen, die man zwischen Werbung für Syphilis-Behandlungen und Reklame für Bettwäsche platzierte. Ein kurzer Blick auf das Deckblatt genügt, um zu sehen, dass Michaux sich mit namenhaften Autoren seiner Zeit, etwa André Gide oder Paul Morand, in bester Gesellschaft befand. Im Gegensatz zu Andrade und Mistral stärkt die kleine Reiseprosa bei Michaux das Medium des Buches und markiert keine Abkehr von diesem; dies gilt umso mehr, als *Ecuador* das erste Buch von Michaux war, das er selbst zur Wiederauflage freigab.²³ Die Entscheidung für das Medium des Buches hat die Michaux-Forschung hierbei auch in Bezug auf seine bildende Kunst herausgearbeitet, die, so meine These, zum ephemeren Charakter der kleinen Formen zumindest in einem Spannungsverhältnis steht.²⁴

Die parallele Publikation in der Zeitschrift sicherte Michaux jedoch, wie auch Mistral, eine erhöhte, internationale Reichweite seiner Schriften. Hiervon zeugt ebenso, dass Victoria Ocampo den belgischen Schriftsteller etwa durch die in der *Nouvelle Revue Française* publizierten Fragmente von *Ecuador* kennenlernte.²⁵ Die Michaux-Forschung hat im Kontext seines Gesamtwerks zudem darauf aufmerksam gemacht, dass der spätere Pléiade-Autor nicht immer in prestigeträchtigen Häusern publizierte und viele seiner Texte oftmals vorab in Zeitschriften oder als kleine Bücher herausgab.²⁶ Diese Zerstreung der Publikation trug zur Flexibilität der michauxschen Texte bei, die sich auch nach ihrer Veröffentlichung damit weiter wandelten.²⁷

IV.1 Experimentieren

Die vorliegende Studie konzentriert sich in der Untersuchung *Ecuadors* auf das Experimentieren mit Wahrnehmung und verschiedene Vorgänge der Verkleinerung.²⁸ Bei Mistral ist es ein Experimentieren mit neuen Formen, das zur Neu-

23 Vgl. Bellour, Raymond: L'Amérique du Sud pour Henri Michaux. In: France-Amérique latine. Croisements de lettres et de voies. Hg. von Walter Bruno Berg u. Lisa Block de Behar. Paris: L'Harmattan 2007. S. 249-264. S. 250.

24 Vgl. Mainberger, Sabine: Linien – Gesten – Bücher. Zu Henri Michaux. Berlin: De Gruyter 2020. S. 64f.

25 Vgl. Bellour, R.: L'Amérique du Sud pour Henri Michaux. S. 255.

26 Vgl. Roger, Jérôme: Henri Michaux. Poésie pour savoir. Lyon: PUL 2000. S. 9, 249.

27 Vgl. dazu Halpern, Anne-Élisabeth: Henri Michaux. Le Laboratoire du poète. Paris: Arslan 1998. S. 326.

28 Kleine Formen entstehen meist aus Vorgängen der Verkleinerung, die, wie der jüngst erschienenen erste Sammelband der Reihe »Minima« suggeriert, als Verfahren der »Reduktion«, »Se-

schöpfung von Prosaformen wie den *recados*, der *silueta* oder der *estampa* führt. Neben den sprachlichen Neuschöpfungen und Andrades Experimenten mit der brasilianischen Varietät zeugen seine Fotografien, welche die ethnografische Tradition des Selbstporträts aufnehmen und parodieren, von seiner experimentellen Ästhetik. Doch für keinen der Autoren scheint der Begriff eine solche Pertinenz aufzuweisen wie für Michaux, der nicht zuletzt für seine Meskalin-Experimente in die Literaturgeschichte einging.²⁹ Auch frühere Werke, wie *Ecuador*, erweisen sich als Laboratorien für Versuche mit Gattungen, Formen, Malerei, Wahrnehmung und Schreibkonventionen.³⁰ Bereits die Vielfalt der Formen in *Ecuador* deutet darauf hin, dass die Transformation der Formen und deren Flexibilität eine wesentliche Dimension der Ästhetik des Tagebuchs ausmachen. Michaux verfügte durch sein begonnenes Medizinstudium und seine intensive Beschäftigung mit Krankenakten, psychiatrischen Dokumenten und Enzyklopädien über naturwissenschaftliches Wissen.³¹ Bereits 1927 begann der französisch-belgische Schriftsteller mit Zeichen und Schriften, wie der chinesischen Kaligrafie, zu experimentieren und

lektion«, ›Verdichtung« und ›Transposition« spezifiziert werden können. Diese Operationen sind auch für das vorliegende Kapitel entscheidend, wobei für Michaux, wie zu zeigen sein wird, vor allem die drei erst genannten eine Rolle spielen. Vgl. Jäger, Maren, Ethel Matala de Mazza u. Joseph Vogl: Einleitung. In: Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte kleiner Formen. Berlin: De Gruyter 2021. S. 1-12. Vor allem S. 1f., 6ff.

29 Für die Fragestellung der vorliegenden Studie sind vor allem Forschungsbeiträge von Interesse, die der Bedeutung des wissenschaftlichen Experiments in Michaux' Gesamtwerk nachspüren, wobei *Ecuador* hierbei oftmals nur cursorisch untersucht wird, vgl. die bereits zitierte Studie von Roger (Poésie pour savoir) und Halpern (*Le Laboratoire du poète*). Letztgenannte veröffentlichte wenige Jahre nach ihrer Monografie einen weiteren kurzen Artikel in einem Sammelband, in dem sie die Frage des Experiments noch einmal zuspitzte. In diesem verbindet sie schließlich Michaux' Interesse an naturwissenschaftlichen Theorien mit seiner Vorliebe für kleine Formen, vgl. dies.: Henri Michaux – Towards an Experimental Quantum Poetry. In: Experimental Cultures. Configurations between Science, Art, and Technology, 1830-1950. Hg. von Hans-Jörg Rheinberger. Berlin: MPIWG 2002. S. 81-87. S. 81. In seiner Einleitung zu Michaux' *Passages* deutet Max Bense ebenso die Intersektion von Experiment, Schreiben und kleinen Formen beim belgischen Autor an. Hierfür identifiziert er ebenso dessen besonderes Perzeptionspotential, das »Feinsubstanzen« und »Mikrowahrnehmungen« aufspüre. Das Resultat des experimentellen Denkens des Schriftstellers seien, so Bense, Kurzformen, in denen verschiedene Dimensionen von Größe vorliegen, vgl. dens.: Ästhetik und Metaphysik einer Prosa. Henri Michaux' ›Passagen«. In: Passagen. Übers. von Elisabeth Walther. Eßlingen: Bechtle 1956. S. 9-32. S. 10, 14f. In einem rezent erschienen Beitrag hat sich auch Sabine Mainberger ausführlich »experimentelle[n] Situationen« bei Michaux zugewandt, vgl. dies.: Linien – Gesten – Bücher. S. 26. Außerdem ebd. S. 69, u.ö.

30 *Ecuador* wird in der Forschung immer wieder als »Laboratorium« bezeichnet, etwa bei Martin, Jean-Pierre: De la lecture comme sabotage. Michaux et Papazoff. In: Poétique 88 (1991). S. 399-418. S. 400.

31 Vgl. Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 46.

verfolgte dieses Interesse intensiv im Laufe seiner literarischen Biografie.³² Wie ein chemisches Experiment Substanzen vergrößert und verkleinert, so zeige ich in meinen Ausführungen zu Michaux, wie dieser experimentell mit der Wahrnehmung von Größe und Kleinheit verfährt.

Aus historischer Perspektive betrachtet etablierte sich das Experiment mit dem aufkommenden 17. Jahrhundert als ein zentrales »Mittel zur Wissensproduktion«³³. Seine Konjunktur verdankt es nicht zuletzt Francis Bacon, der das heutige Verständnis vom Experiment als »Erkenntnisgewinnung durch methodisches Handeln und den Einsatz von messenden Instrumenten«³⁴ entschieden prägte. Das Experiment veränderte demnach die Beziehung zur Natur, die nicht länger nur »passiv« betrachtet, sondern ebenfalls »aktiv« modelliert werden konnte.³⁵

In einem Experiment wird ein Vorgang bewusst und gesteuert herbeigeführt.³⁶ Es gliedert sich in verschiedene Arbeitsschritte, die vom Bilden von Hypothesen, der Anordnung und Durchführung des Versuchs bis zum Beobachten, Messen und Protokollieren reichen.³⁷ Die Literaturwissenschaft gebraucht den Begriff vor allem metaphorisch, um sein ästhetisches Innovationspotential auszudrücken.³⁸ Für die Zwecke der vorliegenden Studie ist das Experiment weniger in Bezug auf seine wissenschaftliche Bedeutung als vielmehr hinsichtlich seiner Applikation auf die Literatur von Interesse, in der im Wesentlichen zwei Tendenzen ausfindig gemacht werden können: Die naturalistische und die avantgardistische Rezeption des Begriffs, die sich durch ihre Konzeption des Determinismus bzw. der Offenheit sowie durch ihren eigentlichen und uneigentlichen Rekurs auf das Experiment voneinander unterscheiden.³⁹

Die Faszination für naturwissenschaftliche Theorien ist den Romankonzeptionen von Stendhal, Honoré de Balzac und Gustave Flaubert zwar inhärent, erreichte jedoch bei Émile Zola durch die Symbiose von Literatur und Wissenschaft ihren

32 Vgl. Parish, N.: Henri Michaux. S. 25.

33 Salgaron, Massimo: Die Literatur im »Experiment«. Eine Einleitung. In: »Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment«. Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert. Hg. von dems. u. Raul Calzoni. Göttingen: V&R Unipress 2010. S. 29-45. S. 29.

34 Zeller, Christoph: Literarische Experimente. Theorie und Geschichte – eine Einleitung. In: Literarische Experimente. Medien, Kunst, Texte seit 1950. Hg. von dems. Heidelberg: Winter 2012. S. 11-54. S. 20.

35 Vgl. ebd.

36 Vgl. Berg, Gunhild: Experimentieren. In: Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch. Hg. von Ute Frietsch. Bielefeld: transcript 2013. S. 140-144. S. 140.

37 Vgl. ebd.

38 Dies wurde in der Forschung immer wieder herausgestellt, etwa bei ebd. S. 143.

39 Im Gegensatz zum Visualisieren und Sammeln wurde das Experimentieren in jüngster Zeit vielfach als Verfahren für die literaturwissenschaftliche Analyse produktiv gemacht. In seinem umfassenden Beitrag beantwortet Zeller etwa die Frage, was unter einem literarischen Experiment verstanden werden kann, vgl. dems.: Literarische Experimente. S. 43f.

Höhepunkt.⁴⁰ In seinem Manifest *Le Roman expérimental* rezipierte Zola die 1865 von Claude Bernard publizierte Schrift *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, indem er darlegte, wie das Experiment für medizinische Praktiken nutzbar gemacht werden könne.⁴¹ Die Medizin betrachtete Bernard nicht länger als eine Kunst, sondern als Wissenschaft und in Analogie dazu versuchte auch Zola die Literatur zu einer Wissenschaft zu erheben, wofür er Bernards Ausführungen zu einer »poetologische[n] These« umformte.⁴² Wie Bernard das Experiment als ein der Chemie und Physik entstammendes Verfahren auf die Physiologie übertrug, rezipierte Zola das Konzept für die bisher nur auf Beobachtungen fußende Literatur.⁴³

In erster Linie bezieht sich das Experiment auf die Konzeption der Figuren und ihre Konstellation: Es geht Zola um den Menschen, seine Handlungen und seine Position in der Gesellschaft sowie um den Einfluss, den physische und chemische Naturkräfte und das gesellschaftliche Milieu auf ihn ausüben.⁴⁴ So werde der Mensch von seinem chemischen und physikalischen, aber auch seinem sozialen Milieu geprägt, wobei diese Aussagen von Zolas Rezeption von Taines »determinierende[r] Milieutheorie« zeugen.⁴⁵ In seiner abschließenden Definition des experimentellen Schriftstellers betont Zola, dass dieser die determinierenden Kräfte im Menschen und in der Gesellschaft zu Tage bringe und sich persönlich so weit wie möglich herausnehme:

Le romancier expérimentateur est donc celui qui accepte les faits prouvés, qui montre dans l'homme et dans la société le mécanisme des phénomènes dont la science est maîtresse, et qui ne fait intervenir son sentiment personnel que dans les phénomènes dont le déterminisme n'est point encore fixé, en tâchant de contrôler le plus qu'il le pourra ce sentiment personnel, cette idée *a priori*, par l'observation et par l'expérience.⁴⁶

40 Vgl. dazu Schwerte, Hans: Der Begriff des Experiments in der Dichtung. In: Literatur und Geistesgeschichte. Festgabe für Heinz Otto Burger. Hg. von Reinhold Grimm u. Conrad Wiedemann. Berlin: ESV 1968. S. 387-405. S. 397. Nahezu alle Einführungen zum Verhältnis von Experiment und Literatur beziehen sich auf Zola, ich referiere nur selektiv auf einzelne Pointierungen seiner Thesen.

41 Vgl. Zola, Émile: *Le Roman expérimental*. Hg. von Guedj Aimé. Paris: Garnier-Flammarion 1971. S. 59.

42 Vgl. Schwerte, H.: Der Begriff des Experiments in der Dichtung. S. 398. Vgl. ebenso Zola, É.: *Le Roman expérimental*. S. 81

43 Vgl. ebd. S. 59f., 62.

44 Vgl. ebd. S. 74.

45 Vgl. Schwerte, H.: Der Begriff des Experiments in der Dichtung. S. 398. Vgl. Zola, É.: *Le Roman expérimental*. S. 72.

46 Ebd. S. 96.

Experimenteller Romanschriftsteller ist also derjenige, der die bewiesenen Tatsachen akzeptiert, der im Menschen und in der Gesellschaft den Mechanismus der Erscheinungen aufzeigt, die von der Wissenschaft beherrscht werden, und der seine persönliche Meinung nur bei den Erscheinungen zur Geltung bringt, deren Determinismus überhaupt noch nicht festgestellt ist, indem er diese persönliche Meinung, diese apriorische Idee so sehr wie möglich durch Beobachtung und Erfahrung zu kontrollieren versucht.

Die Natur und der uns bestimmende Determinismus sollen erkannt und in Folge beherrscht werden; in Analogie hierzu geht es auch bei Bernard um das Erkennen und Beherrschen der Natur.⁴⁷ Der Gegenpol zum experimentellen Schriftsteller sei der idealistische, der sein Werk auf der »Imagination« und dem »Übernatürlichen« gründe und dementsprechend nicht vom »Determinismus« als Prinzip ausgehe.⁴⁸ Der experimentelle Schriftsteller sei ein aktuelles Phänomen des gegenwärtigen wissenschaftlichen Zeitalters, der als »experimenteller Moralist« untersuche, wie sich Leidenschaften in einem sozialen Milieu entwickelten.⁴⁹

Zolas Manifest ruft die Form des Romans zwar in seinem Titel auf, doch betont der Naturalist, dass Fragen der Form und des Stils noch nicht im Mittelpunkt stünden.⁵⁰ Auch wenn die experimentelle Methode sich auf den Roman beziehe, könnte sie doch ebenso auf andere Bereiche wie das Theater angewandt werden.⁵¹ Zola untermauert die bernardsche Dichotomie von Beobachten und Experimentieren, die bereits dem eingangs zitierten Verständnis vom Experiment nach Bacon inhärent ist.⁵² In Replik auf Bernard geht Zola vom Gegensatz zwischen dem *aktiven* Experimentator und dem *passiven* Beobachter aus, der sich auch in den wissenschaftlichen Disziplinen, der *experimentellen* Chemie und der *beobachtenden* Astronomie, niederschlägt.⁵³ Tatsächlich löst sich jedoch bereits bei Bernard diese Differenz insofern auf, als er das Experimentieren als eine »observation provoquée«

47 Vgl. Zola, É.: Le Roman expérimental. S. 75f.

48 Vgl. ebd. S. 71, 76.

49 Vgl. ebd. S. 74, 76.

50 Vgl. ebd. S. 92.

51 Vgl. ebd. S. 96f.

52 Claude Bernard erörtert den Unterschied zwischen Beobachtung und Experiment bereits im ersten Kapitel seiner Schrift, stellt im Verlauf seiner Abhandlung jedoch heraus, dass der Unterschied in der Praxis nicht aufrecht zu erhalten sei, vgl. dens.: Introduction à l'étude de la médecine expérimentale. Paris: Larousse 1951. S. 17, 41.

53 Vgl. Zola, É.: Le Roman expérimental. S. 62. Siehe Bernard, C.: Introduction à l'étude de la médecine expérimentale. S. 18, 31.

[»provozierte Beobachtung«] definiert.⁵⁴ Zolas Konzeption des Schriftstellers untergrabe diese Dichotomie ebenfalls, da seine Beschreibung des Hintergrundes der beobachtenden und seine Figurenkonzeption und Darlegung der Erzählung der experimentellen Methode zuzurechnen seien.⁵⁵

Die Theorie des experimentellen Romans erprobte Zola bereits vor der Erscheinung seines Manifestes, etwa in dem im Jahr 1867 erschienenen Roman *Thérèse Raquin*. Dessen Protagonisten, Thérèse und Laurent, definieren sich durch ihre Temperamente – Müßiggang und Faulheit determinieren Laurent, wohingegen Thérèse durch ihre Nervosität ausgezeichnet scheint. Sowohl der Verlauf der Affäre als auch der Mord an Thérèses Ehemann Camille und die folgenden Gefühlsregungen resultieren aus den Temperamenten der Figuren: Laurent verdrängt das Geschehene zunächst und mutiert dann durch den Einfluss des nervösen Temperaments von Thérèse gar zu einem Künstler, ehe er sich in Gewaltausbrüchen erschöpft. Thérèse hingegen wird von Nervosität und Reuegefühlen übermannt. Das Milieu, das die beiden Protagonisten bestimmt, thematisiert Zola ausufernd: Thérèse ist von dem kränklichen Ambiente, in dem ihre Tante ihren Cousin und sie aufzieht, und Laurent von seiner bäuerlichen Herkunft und Beschäftigung in der französischen Verwaltung beeinflusst. In seinem Vorwort zum Roman reflektiert Zola dessen experimentellen Charakter: Sein Schreiben habe ein »wissenschaftliches Ziel« verfolgt, jedes Kapitel sei dem Studium eines anderen »merkwürdigen Falles der Physiologie« gewidmet.⁵⁶ Sein Unterfangen sei zudem insofern mit der Chirurgie vergleichbar, als es sich dem Studium der Temperamente und dem Einfluss des Milieus auf die Figuren zuwende.⁵⁷

Bei Zola betrifft das Experiment die Figurenkonstellation eines Textes, nicht primär seine Form.⁵⁸ Für *Ecuador*, das Versuche mit Formen und Wahrnehmung thematisiert, ist neben Zola die Rezeption des Experiments in der Avantgarde des 20. Jahrhunderts zentral, die den Begriff auf sein innovatives künstlerisches Po-

54 Vgl. Zola, É.: *Le Roman expérimental*. S. 60. Die Übersetzung der französischen Begriffe entnehme ich Zola, É.: *Der Experimentalroman*. S. 14. Siehe Bernard, C.: *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. S. 19.

55 Vgl. Zola, É.: *Le Roman expérimental*. S. 63f.

56 Vgl. Zola, Émile: *Thérèse Raquin*. Paris: Librairie Générale Française 1997. S. 18f. Siehe zur Verbindung von Manifest und *Thérèse Raquin* ebenso Schwerte, H.: *Der Begriff des Experiments in der Dichtung*. S. 398.

57 Vgl. Zola, É.: *Thérèse Raquin*. S. 18f., 22.

58 Schwerte stellt dar, dass bei Zola der »Inhalt« und »die in ihm handelnden Personen« und nicht die »Romanform«, bei Joyce, Robert Musil und Samuel Beckett dahingegen das »Kunstwerk selbst« und die »poetische Sprache« zum Gegenstand des Experiments würden, vgl. dens.: *Der Begriff des Experiments in der Dichtung*. S. 399.

tential pointiert.⁵⁹ Im Zuge der historischen Avantgarden, wie des Surrealismus, erhielt der Experiment-Begriff vor dem Hintergrund innovativer Schreibtechniken wie der *écriture automatique* und der Montage einen Aufschwung.⁶⁰ Montagen und Collagen, wie sie Andrade für sein Schreiben nutzte und wie sie bereits die Kubisten für sich entdeckten, fertigte auch André Breton in seinem 1924 veröffentlichten *Manifeste du Surréalisme* an.⁶¹ In den 1920er Jahren lebte Michaux in Paris und hielt dort Kontakt zu einzelnen Surrealisten;⁶² im Jahre 1925 kommentierte er Bretons Schreibverfahren polemisch in seinem kurzen Prosaartikel *Surréalisme*, der in der Literaturzeitschrift *Le Disque Vert* erschien und sowohl auf das *Manifeste du Surréalisme* als auch auf Bretons Sammlung automatischen Schreibens in *Poisson soluble* Bezug nahm.⁶³

Das *Manifeste du Surréalisme* recurriert nicht auf den Begriff des Experiments, doch ist das Verfahren der *écriture automatique* und die neue, auf dem Unbewussten und Wunderbaren basierenden Ästhetik experimentell im metaphorischen Sinne. Breton ist um die Befreiung der Imagination bestrebt; insbesondere den Realismus kritisiert er aufgrund der limitierten Position der Leser, seines beschreibenden, informativen Stils und aufgrund der Determiniertheit der Figuren.⁶⁴ Dem entgegengesetzt müsste der Imagination und dem Wunderbaren ein Platz eingeräumt werden.⁶⁵ Die »Surrealität« als Auflösung von Traum und Wirklichkeit wird zum »Surrealismus« spezifiziert, einem »seelischen Automatismus«, der weder von der »Vernunft« noch von Vorbehalten ästhetischer oder ethischer Art eingeschränkt werde.⁶⁶

-
- 59 Vgl. Berg, G.: Experimentieren. S. 143. Zeller stellt ebenso dar, inwiefern Georg Christoph Lichtenbergs *Suddelbücher* als »Experimente mit Form« gelesen werden können, vgl. dens.: Literarische Experimente. S. 22.
- 60 Siehe ausführlich zum experimentellen Charakter der verschiedenen surrealistischen Schreibverfahren Stockwell, Peter: The Surrealist Experiments with Language. In: The Routledge Companion to Experimental Literature. Hg. von Joe Bray, Alison Gibbons u. Brian McHale. London u.a.: Routledge 2012. S. 48-61.
- 61 Vgl. Breton, André: Manifeste du Surréalisme. In: ders.: Œuvres complètes. 2 Bde. Hg. von Marguerite Bonnet. Bd. 1. Paris: Gallimard 1988. S. 311-346. S. 341.
- 62 Dazu ausführlich Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 128f. Surrealistische Schreibverfahren treten auch in Michaux' Drogenexperimenten zu Tage, siehe Perrot, Mathieu: ›Riding the Lines‹: The Poetics of the ›Chevauchements‹ in Henri Michaux' Drug Experiments. In: Literature and Intoxication. Writing, Politics and the Experience of Excess. Hg. von Eugene Brennan u. Russell Williams. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015. S. 81-96. S. 82, 93.
- 63 Vgl. Michaux, Henri: Surréalisme. In: ders.: Œuvres complètes. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. 58-61.
- 64 Vgl. Breton, A.: Manifeste du Surréalisme. S. 312, 314, 316.
- 65 Vgl. ebd. S. 314, 319.
- 66 Vgl. ebd. S. 319, 327f. An dieser Stelle weiche ich teilweise von der deutschen Übertragung ab, siehe Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus. In: Als die Surrealisten noch recht

Die *écriture automatique* basiert auf dem Niederschreiben eines Monologs, der nicht überarbeitet werden sollte und von Absurdität geprägt ist.⁶⁷ Für die *écriture automatique*, so verrät es Bretons genaue Anleitung, muss Schreibwerkzeug an einen Ort gebracht werden, der die schreibende Person nicht von sich selbst ablenkt; die Person muss eine Haltung der Abstraktion zu sich selbst einnehmen und ohne vorgegebenes Thema möglichst schnell und ohne Unterbrechungen und Relektüren schreiben.⁶⁸ Breton rekurriert auf die Begriffe der »expérience« [»Experiment«], des »entraînement« [»Übung«], des »jet« [»Entwurf«] und betont damit den experimentellen Charakter dieses Schreibverfahrens.⁶⁹ In diesem Sinne ließe sich vom *Manifeste du Surréalisme* als einem Schreib-Experiment sprechen, das beständig auch die Lesenden als potenzielle Schreibende einschließt und Schreib-Anleitung sein will.⁷⁰ Michaux bediente sich ebenfalls dem Verfahren der *écriture automatique*, auch wenn er es, wie in *Le Disque Vert*, hinsichtlich der Beschränkung des Schreibens kritisierte.⁷¹

Im Vergleich zu Zola, der durch das Experiment eine bereits in der Natur des Menschen angelegte Konzeption entdecken wollte, hatte das experimentelle Schreibverfahren bei Breton kein vorgegebenes Ziel. Das Konzept des Experiments wandelte sich im 20. Jahrhundert zur Offenheit und divergierte zudem im Hinblick auf dessen Wirkungsort: Während Zola den Begriff vorrangig auf die Figurenkonzeption applizierte, ging es Breton um Schreibverfahren und literarische Arbeitsprozesse, die das fertige Werk antizipieren. Für die Lektüre von *Ecuador* sind beide Ebenen des Experimentierens nützlich: Zum einen der enge Dialog zu den Naturwissenschaften bei Zola und die Übertragung eines wissenschaftlichen Verfahrens auf die Textproduktion; zum anderen die Affirmation eines ludischen und offenen Schreibens, das nicht vorab die festzusetzenden Erträge definiert.

IV.2 Beobachten, Erfahren, Imaginieren

Nach dem Protokoll eines Experiments verfährt auch das vorliegende vierte Kapitel dieser Studie: Das erste Unterkapitel verfährt graduell und untersucht zunächst die Außenperspektive und den Vorgang des Beobachtens, sodann die Wendung ins

hatten. Texte u. Dokumente. Hg. von Günter Metken. 2. Aufl. Hofheim: Wolke 1983. S. 23-50. S. 29, 36. Der Name des Übersetzers wird nicht angegeben.

67 Vgl. Breton, A.: *Manifeste du Surréalisme*. S. 326f.

68 Vgl. ebd. S. 331f.

69 Vgl. ebd. S. 327, 331. Die deutschen Begriffe entnehme ich Breton, A.: *Erstes Manifest des Surrealismus*. S. 35, 38.

70 Vgl. Breton, A.: *Manifeste du Surréalisme*. S. 327.

71 Dazu ausführlicher Parish, N.: *Henri Michaux*. S. 212ff. Zudem Hauck, J.: *Typen des französischen Prosagedichts*. S. 111f.

Innere durch das Erfahren und Imaginieren. In der Lektüre *Ecuadors* schauen die Leser dem Erzähler immer wieder dabei zu, wie er beobachtet, erfährt und imaginiert. Diese drei Verfahren sollen daher als Ausgangspunkt dienen, um zu verstehen, wie die eigene Wahrnehmung und literarische Form der kleinen Reiseprosa bei Michaux miteinander verbunden sind. Nachdem herausgearbeitet wurde, inwiefern dem Verkleinern als experimentellem Vorgang in *Ecuador* eine Bedeutung innewohnt, widmet sich die vorliegende Studie dem Scheitern an der Form des Romans und den Dokumentationsformen des Tagebuchs, welches dazu führt, dass das Schreiben als Verfahren in den Vordergrund rückt.⁷²

IV.2.1 Akteure und Transgressionen

In *Ecuador* werden die Beobachtungen von Dingen und Tieren dargelegt.⁷³ Der Erzähler lenkt die Aufmerksamkeit beständig auf das Kleine, weniger Beachtenswerte und Übersehene, womit sich bereits andeutet, dass das Reisetagebuch die »Poetik der ›nugae‹, der kleinen Dinge«⁷⁴, die mehrfach zitierte Ästhetik des Kleinen und, letztlich, die Poetik des Kolibris verkörpert. Michaux lässt etwa die Überquerung des Panama-Kanals unerwähnt, während er über Ventilatoren schreibt.⁷⁵ Der Erzähler bemängelt gar, ganz im Sinne der zentralen These der Studie, die fehlende Aufmerksamkeit für das Kleine: »Ce qui manque à un spectacle étranger, et je dis donc étrange, ce n'est jamais la grandeur, c'est la petitesse.« (E, S. 156) [»Einem fremden, ich sage also: befremdlichen Schauspiel fehlt es nie an Größe, sondern an Kleinheit.« Ec, S. 30]

72 Halpern stellt die These auf, Michaux würde wie ein Wissenschaftler in seinem Schreiben vorgehen und die Prinzipien des Experiments, die Aufstellung einer Hypothese, gefolgt von Beobachtungen, Schlussfolgerungen und Protokollen, in seinen Texten anwenden. Vgl. dies.: Henri Michaux. S. 45, 47, 60. Anne Kraume gelangt in ihrem Aufsatz ebenfalls zu dem Schluss, dass das Schreiben zum »eigentliche[n] Ziel« von *Ecuador* werde, vgl. dies.: »Aucune contrée ne me plaît – voilà le voyageur que je suis.« Raum und Literatur in den Reisetagebüchern von André Gide und Henri Michaux. In: Dynamisierte Räume: zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen. Beiträge der Tagung am Institut für Romanistik der Universität Potsdam am 28.11.2009. Hg. von Albrecht Buschmann u. Gesine Müller. Potsdam: o. V. 2009. S. 27-38. S. 35.

73 Zur Bedeutung von Naturbeobachtungen in Michaux' Biografie siehe Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 47ff.

74 Diesen Ausdruck entlehne ich Pfeiffer, Helmut: Traum und Tagtraum: Henri Michaux. Über eine Geburt der Poetik aus der Traumkritik. In: Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart. Hg. von Susanne Goume-gou. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 157-177. S. 174.

75 Zur Auslassung des Panama-Kanals vgl. Bellour, R.: Ecuador. Note sur le texte. S. 1085.

In *Ecuador* wird diese Aufmerksamkeit für das Kleine bis zur Darstellung der Handlungsmacht von Dingen und Tieren radikalisiert.⁷⁶ Da Michaux sich damit nicht nur für die Grenze zwischen Tier und Mensch interessiert, sondern insbesondere *sterbende* Tiere beobachtet, konzentriert sich das Unterkapitel auf Momente der Transgression, welche Foucault als eine beständige Bewegung des Überschreitens einer Grenze beschreibt, wodurch diese kontinuierlich neu definiert werde.⁷⁷ Diese Dynamik spiegelt sich in den Beobachtungsszenen in *Ecuador* wider, in denen ebenfalls die Grenzen der eigenen Wahrnehmung und der Menschen, Tiere, Dinge reflektiert und überschritten werden, wie in der Beobachtung zweier alltäglicher Gegenstände:⁷⁸

Les ventilateurs. Ceux du fumoir où j'écris sont deux. Ingratitude, si je n'en parlais pas. D'abord le plus proche, à pas deux mètres cinquante de moi, et une tête au-dessus. À son mouvement extrême me regarde en face, au front, sur l'œil pinéal exactement, vient à toute allure, m'en jetant plein la vue, puis par saccades, se détourne; par coups de tête, il me dédaigne, de plus en plus, absolument. Enfin, se rencogne. Après un temps le voici qui revient petit à petit, comme si je valais après tout encore un supplément d'examen, me regarde en plein de tous ses yeux. Mais

-
- 76 Die Texte Michaux' wurden bisher nur punktuell unter der Perspektive der Akteur-Netzwerk-Theorie und der *Animal-Studies* untersucht, so etwa bei Abadi, Florencia: Henri Michaux: animalidad y conciencia. In: *Aisthesis* (2011) H. 50. S. 92-109. Zur Bedeutung der Tier- und Pflanzenwelt in Michaux' Œuvre siehe Halpern, A.-É.: Henri Michaux. S. 129-163. Öhlschläger arbeitet unter anderem anhand von Musil heraus, wie kleine Formen »Affinität zur Erprobung fremder Empfindungs- und Wahrnehmungshorizonte« aufweisen und dadurch die Grenze zu »animalischen Empfindungs- und Reaktionshorizont[en]« überschreiten, vgl. dies.: Poetik und Ethik der kleinen Form. S. 264, 268.
- 77 Vgl. Foucault, Michel: Préface à la transgression. In: *Dits et Écrits*. 4 Bde. Hg. von Daniel Defert u. François Ewald. Bd.1: 1954-1969. Paris: Gallimard 1994. S. 233-250. S. 236f. Öhlschläger beschreibt ebenfalls eine »Ästhetik der Grenzverschiebung« in kleinen Prosaformen, die das Verhältnis von Tier und Mensch neu verhandele, siehe dies.: Poetik und Ethik der kleinen Form. S. 265. Das Motiv der Grenzüberschreitung bei Michaux wird in der Forschung unterschiedlich ausgelegt. Olivier Hambursi verweist auf die Entsprechung zwischen dem Überschreiten von Ländergrenzen und von Grenzen der Gattungen, Stilrichtungen und der Narration in *Ecuador*, siehe dens.: *Littérature de voyage et excentricité: Henri Michaux en Équateur*. In: *Dalhousie French Studies, Identité et altérité dans les littératures francophones*. 74/75 (2006). S. 185-198. S. 185. Zu den Grenzüberschreitungen in Michaux' Drogenschriften siehe Pfeiffer, Helmut: Schiffbrüche mit Bewusstsein. Droge, Zeichnung, Schrift bei Henri Michaux. In: *Automedialität. Subjektconstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*. Hg. von Jörg Dünne u. Christian Moser. München: Fink 2008. S. 161-185. S. 163. Zu den Überschreitungen von Gattungsgrenzen siehe etwa Schneider, U.: Der poetische Aphorismus bei Edmond Jabès, Henri Michaux und René Char. S. 173.
- 78 Michaux hegt in *Ecuador* eine Vorliebe für die »wenig edlen«, »geläufigeren« Objekte, wie die Ventilatoren. Vgl. Hambursin, O.: *Littérature de voyage et excentricité*. S. 192.

le dédain sans doute étant le plus sûr de sa nature, il se détourne encore et repart, et s'en va, et ainsi fait-il cent fois dans le temps que j'écris quelques pages! L'autre, plus loin, je ne sens pas une molécule de l'air qu'il ne perturbe à toute allure. Il a l'air de celui qui retouche, égalise le travail du précédent, jette son œil circulaire sur la besogne de l'autre, et travaille, tout en inspectant, comme font les bons inspecteurs. (E, S. 148f., Herv. i. O.)

Die Ventilatoren. Im Rauchsalon, in dem ich schreibe, sind zwei. Undankbarkeit, wenn ich sie nicht erwähnte. Zuerst der nähere, keine zweieinhalb Meter von mir, um einen Kopf höher als ich. An seinem äußersten Wendepunkt blickt er mir ins Gesicht, auf die Stirn, und zwar genau auf die Zirbeldrüse, kommt rasend schnell, macht ganz schön Wind und wendet sich ruckartig wieder ab: mit abgehackten Kopfbewegungen mißachtet er mich mehr und mehr und dann vollends. Schließlich verzieht er sich in die andere Ecke. Nach einiger Zeit kommt er wieder, als wäre ich letztlich doch eine zusätzliche Prüfung wert, und starrt mich mit all seinen Augen an. Aber da die Mißachtung seinem Wesen wohl am ehesten liegt, wendet er sich wieder ab, macht sich davon und tut dies hundertmal, indessen ich einige Seiten schreibe! Der andere, entferntere läßt kein einziges Luftmolekül unaufgewirbelt. Er wirkt wie einer, der die Arbeit des vorhin erwähnten ausfeilt, glättet, einen kreisenden Blick auf die Leitung des anderen wirft und, wie die guten Inspektoren, zugleich arbeitet und inspiziert. (Ec, S. 19, Herv. i. O.)

Die Kursivsetzung hebt im Schriftbild die beiden Ventilatoren hervor. Der Erzähler nimmt den Ventilator als ›vibrierende Materie‹ im Sinne Jane Bennetts und als ›Akteur‹ im Sinne Bruno Latours wahr. Ein Akteur zeichnet sich laut Latour schließlich dadurch aus, dass er etwas tut (willentlich oder unwillentlich) und damit einen Unterschied bewirkt.⁷⁹ In diesem Fall verfügt der Ventilator über Handlungsmacht, *agency*, da er die klimatischen Bedingungen verändert. Er ist daran anknüpfend »vibrant matter«, da der Erzähler den Ventilator nicht als »passive« und »leblose« Materie, sondern als aktiven Handelnden wahrnimmt.⁸⁰

Beide Ventilatoren sind menschlich; der Erzähler beschreibt die Beschaffenheit des ersten Ventilators anhand körperlicher Attribute und kommentiert die von Ver-

79 Vgl. Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford u.a.: OUP 2007. S. 51f., 71.

80 Jane Bennett versucht mit diesem Begriff das Bild von Materie als »passiv« und »leblos« durch die Konzentration auf deren Wirkungsmacht zu durchbrechen. Ihre Studie schließt an philosophische, westliche Traditionen an und möchte durch diesen Perspektivwechsel auch ein politisches Umdenken erzielen, durch das Menschen eine ökologischere und respektvollere Haltung zu anderen Lebewesen und der lebenden Materie dieses Planeten einnehmen, vgl. dies.: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: DUP 2010. S. VII-IX. Ein weiterer zentraler Begriff ist hierfür die »Thing-Power«, vgl. ebd. S. 6.

achtung geprägte Relation zu ihm. Der Gegenstand ist aktiv und betrachtet den Erzähler; der zweite Ventilator, der »inspecteur«, überwacht die Arbeit des ersten Ventilators und gleicht sie aus. Der Erzähler wird so zu einem Schüler, der unter der Aufsicht eines »inspecteur«, also eines »Schulrates«, seinen Aufsatz schreiben muss. Die Handlungsmacht des Ventilators wird damit ins Unheimliche gesteigert: Der Erzähler ist nicht mehr der Beobachtende, sondern der Beobachtete und die Schreibszene somit eine Szenerie der Überwachung.

Die Bewegungen des Ventilators und des Schreibens nähern sich einander an : »[...] ainsi fait-il cent fois dans le temps que j'écris quelques pages!« Der Erzähler reflektiert damit die Dependenz seines Schreibens, für die sich die Theoretiker des *New Materialism* immer wieder interessierten, wenn sie etwa wie Bennett die Materialität ihres Schreibens und dessen Abhängigkeit zu nicht-menschlichen Akteuren betonen: »My speech, for example, depends on the graphite in my pencil, millions of persons, dead and alive, in my Indo-European language group, not to mention the electricity in my brain and my laptop.«⁸¹ Bennetts Ausführungen implizieren, wie bei Mistral und Andrade, ein offenes und polyphones Konzept von Autorschaft, das Literatur nicht als Erzeugnis eines genialen Schöpfers versteht, sondern als Produkt eines Netzwerks verschiedener Akteure. Die Handlungsmacht von Dingen ist auch Gegenstand von Reflexionen:

Le mimétisme m'a longtemps paru un de ces attrape-savants comme il en existe tant. Souvent, je sentis par ailleurs, et aujourd'hui ma virginité de vue, d'observation refaite pour ainsi dire, je constate une fois de plus, le *mimétisme des choses*, des objets, dits inanimés. (E, S. 150, Herv. i. O.)

Der Nachahmungstrieb kam mir lange Zeit wie eine dieser Gelehrtenfängereien vor, von denen es so viele gibt. Ich spürte oft und konstatiere heute, wo die Jungfräulichkeit meines Blicks und meiner Beobachtungsgabe sozusagen wiederhergestellt ist, einmal mehr den *Nachahmungstrieb der Dinge*, der sogenannten leblosen Gegenstände. (Ec, S. 21, Herv. i. O.)

Die Kursivierung drückt eine »semantische« Dichte aus, die zur Drosselung der Lese-Geschwindigkeit führt und die Aufmerksamkeit auf den »mimétisme des choses« lenkt.⁸² Mimikry bezeichnet die Ähnlichkeit zweier unterschiedlicher Spezi-

81 Ebd. S. 36. Zur Bedeutung von Tieren in der Literaturproduktion siehe Borgards, Roland: Tiere und Literatur. In: Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Hg. von dems. Stuttgart: Metzler 2016. S. 225-244. S. 238f.

82 Vgl. Lappe, T.: Die Aufzeichnung. S. 293.

es, genauer: eine »Form der Täuschung« im Reich der Tiere.⁸³ Der Erzähler spricht den Dingen Handlungsmacht zu und sieht sie als entscheidende Faktoren, nicht als passive Objekte, sodass die Differenz zwischen Objekt und Subjekt wie bei den Theoretikern des New Materialism ins Schwanken gerät.⁸⁴ Bereits der Begründer des Mimikry-Konzepts in der Biologie Henry Walter Bates leitete den Begriff aus der menschlichen Sphäre für die Ergründung »rituelle[r] Nachahmungspraktiken« ab; wobei sich der Begriff ohnehin aus der Ästhetik, nämlich von »mimêsis« ableitet.⁸⁵ Michaux erweitert somit die Reichweite des zwischen Natur- und Kulturwissenschaft changierenden Begriffs, indem er ihn auf die dingliche Welt überträgt. Dass sich der Erzähler damit von gängigen Meinungen abgrenzt, manifestiert sich besonders in der Zitierung einer Doxa: »dits inanimés«.

Die Wahrnehmung des Erzählers wird zu einer *tabula rasa*, die sich etwa durch das Fehlen von Erfahrung und Gewohnheiten auszeichnet: »Ton silence de bois au repos, meuble, .../Et même ainsi du chantés,/Appuyé à ce large fou pétrifié et tout froid et blanc, [...]« (E, S. 156) [»Dein Schweigen ruhenden Holzes, Möbel.../Und so singst du auch,/an diesen breiten, versteinerten, ganz weißen und kalten Narren/gelehnt, [...]«., Ec, S. 29] In der Form eines in freien Versen verfassten Gedichts führt der Erzähler einen Dialog mit dem Möbelstück, womit *Ecuador* auch die Grenzen zwischen Lyrik und Prosa überschreitet und der Erzähler sich mitunter zum lyrischen Ich wandelt.⁸⁶ In diesem Sinne kennzeichnet das Experimentieren auch Michaux' Umgang mit literarischen Formen. Das Gedicht und seine räumliche Disposition schenken der Passage eine erhöhte Aufmerksamkeit. Die Thematisierung der Stille des Möbelstücks holt es paradoxerweise zugleich aus seiner Unsichtbarkeit heraus; wie Latour formuliert, kann ein Ding schließlich nur zu einem Akteur werden, wenn es *erzählt* wird:

To be accounted for, objects have to enter into accounts. If no trace is produced, they offer no information to the observer and will have no visible effect on other agents. They remain silent and are no longer actors: they remain, literally, unac-

83 Vgl. Becker, Andreas u.a.: Einleitung. In: Mimikry. Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur. Hg. von dens. Schliengen im Markgräflerland: Edition Argus/Ulrich Schmitt 2008. S. 7-26. S. 8. Für eine Lesart dieses in der Forschung immer wieder referierten Zitats siehe etwa Kürtös, K.: Henri Michaux et le visuel. S. 25f.

84 Die Anerkennung der Lebendigkeit von Materie verringere die Differenz zwischen Subjekt und Objekt, vgl. dazu Bennett, J.: *Vibrant Matter*. S. 13.

85 Vgl. Becker, A., M. Doll, S. Wiemer u. A. Zechner: Einleitung. S. 8, 10.

86 Diese Transgressionen hat die Michaux-Forschung immer wieder thematisiert, siehe etwa Roger, J.: *Henri Michaux*. S. 16, 25.

countable. [...] Once built, the wall of bricks does not utter a word – even though the group of workmen goes on talking and graffiti may proliferate on its surface.⁸⁷

Latour rekurriert auf Metaphern der Wahrnehmung: Ohne Spuren, *visuelle* Effekte, verharren die Objekte für die *Beobachter* in *Stille*, Objekte müssen erst hörbar und sichtbar sein, um Akteure zu werden. In *Reassembling the Social* weist Latour immer wieder auf diese konstitutive Dimension der Perzeption hin: »An invisible agency that makes no difference, produces no transformation, leaves no trace, and enters no account is *not* an agency.«⁸⁸ Erst die Beschreibung des Ventilators und des Möbelstücks ermöglichen ihre Existenz. Michaux generiert in seiner kleinen Reiseprosa wie Mistral und Andrade eine erhöhte Aufmerksamkeit für das Kleine und Übersehene. Damit zeichnet sich bereits ab, dass der Erzähler keinen Gegensatz zwischen dem »ennui der Heimat« und den Abenteuern in den Tropen sieht, sondern den Alltag seiner Reise sowie dessen Unannehmlichkeiten darstellt.⁸⁹

Michaux rückt wie Mistral und Andrade das Alltägliche und Kleine in den Fokus. Das »Wichtignehmen ›kleiner Dinge« ist so symptomatisch für die Form der Aufzeichnung wie für das Tagebuch, welches dem Alltäglichen einen Platz einräumt.⁹⁰ Bei Mistral wandelt sich die Landschaft Mexikos zu einem menschlichen Erfahrungsraum – Michaux hingegen hebt die Andersheit von Objekten hervor und integriert diese nicht vollständig in die Sphäre des Menschlichen. Der Erzähler betont die Stille des Möbelstücks und damit auch die unmögliche Kommunikation mit dem Objekt, seine Fragen an das Objekt müssen ebenso unbeantwortet bleiben wie seine Adressierungen der Tiere.⁹¹

Nous roulions en auto sur la route de Rio de Bamba. On ne put éviter un chien. Il y eut un cri déchirant. Je me retournai, ne pus rien voir. Cependant, le chauffeur di-

87 Latour, B.: *Reassembling the Social*. S. 79. Bennett bezieht sich ebenfalls auf ein Sichtbarmachen der Materie, unter anderem in Rekurs auf Henry Thoreau und Maurice Merleau-Ponty, vgl. dies.: *Vibrant Matter*. S. 5. Siehe zudem ebd. S. 29f.

88 Latour, B.: *Reassembling the Social*. S. 53.

89 Vgl. Geisler, Eberhard: Michaux reist nach Ecuador, oder eine andere Exotik. In: »Miradas entrecruzadas« – Diskurse interkultureller Erfahrung und deren literarische Inszenierung. Beiträge eines hispanoamerikanistischen Forschungskolloquiums zu Ehren von Dieter Janik. Hg. von Sabine Lang. Frankfurt a.M.: Vervuert 2002. S. 281-297. S. 282.

90 Vgl. Lappe, T.: *Die Aufzeichnung*. S. 206. Siehe außerdem Dusini, Arno: *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*. München: Fink 2005. S. 104.

91 Das Interesse an Tieren könnte bei Michaux auch durch seine Lektüren von Maurice Maeterlinck erweckt worden sein, der schließlich animalische Erfahrungswelten in Werken wie *La Vie des fourmis* darstellte, dazu Martin, J.-P.: *Henri Michaux*. S. 47. Mit den Erkenntnissen des *New Materialism* ließe sich auch eine neue Perspektive auf Michaux' Experimente mit Schriftzeichen werfen, in denen er Schrift eine menschen-, tier- und insektenähnliche Form verlieh, siehe Parish, N.: *Henri Michaux*. S. 27.

sait quelques mots là-dessus en espagnol à mon compagnon. Alors, je demandai anxieux : »Est-ce qu'on l'a écrasé?« *Com-plè-te-ment*, articula-t-il avec une satisfaction, un triomphe et un regard droit indicibles, et il rit d'un rire homérique. (E, S. 165, Herv. i. O.)

Wir fuhren im Auto auf der Straße nach Rio de Bamba. Einem Hund konnte nicht ausgewichen werden. Ein gequälter Aufschrei. Ich drehte mich um, konnte nichts sehen. Indessen sagte der Fahrer zu seinem Gefährten ein paar Worte auf spanisch darüber. Daraufhin fragte ich ängstlich: »Haben wir ihn überfahren?« *Voll-stän-dig*, artikulierte er mit einer Genugtuung, einem Triumph und einer Offenherzigkeit im Blick, die sich nicht schildern lassen, und brach in ein schallendes Gelächter aus. (Ec, S. 42, Herv. i. O.)

Der Sadismus ist in der auseinandergezogenen Artikulation von »Com-plè-te-ment« spürbar; die Kursivsetzung des Begriffs und die Silbentrennung tragen erneut zur Verdichtung von Bedeutung und der Entschleunigung des Lesens bei. Zwar ist der Sehsinn blockiert, doch treten das auditive und sensorielle Wahrnehmen gerade deshalb besonders hervor. Nicht zuletzt hieran zeigt sich das besondere Perzeptionspotential der kleinen Reiseprosa.

Souvent je regarde les chiens, non par vice, plutôt avec méditation. Mais les passants me surveillent avec un sourire, cela gêne mes pensées, et je passe mon chemin. Le chien a une place à part dans l'ordre des mammifères. [...] Son imagination érotique le porte à toutes les escalades, à toutes les pénétrations. Il aura affaire aussi à des naines, à des sortes de bébés. (E, S. 180)

Oft betrachte ich die Hunde, nicht aus Laster, sondern eher nachdenklich. Aber die Passanten überwachen mich lächelnd, das stört meine Nachdenklichkeit, und ich gehe weiter. Der Hund besitzt eine Sonderstellung im Reich der Säugetiere. [...] Seine erotische Phantasie drängt ihn, alles zu erklettern, alles zu penetrieren. Er wird auch mit Zwerginnen zu tun haben, mit einer Art Baby. (Ec, S. 63)

Der Erzähler bezeichnet seine Beobachtung des Tiers als »méditation« und somit als kontemplative und religiös bzw. philosophisch geprägte Tätigkeit. Der Hund nimmt, so der Erzähler, eine gesonderte Position im Reich der Säugetiere ein, die mit seiner literaturhistorischen Position konvergiert.⁹² In der Kolonisation Lateinamerikas importierten die Spanier Hunde, um sie als Mittel der gewalttätigen

92 Vgl. Borgards, R.: Tiere und Literatur. S. 228.

Unterwerfung zu nutzen.⁹³ Wenn der Erzähler die Hunde mit einer eigenen Vorstellungskraft auszeichnet – explizit greift er auf den ästhetisch kodierten Begriff ›imagination‹ zurück –, verfügen sie über *agency* und, wie das Möbelstück, über künstlerische Fähigkeiten. Michaux überschreitet in der Passage jedoch nicht nur die Grenzen zwischen Mensch und Tier, sondern auch des gesellschaftlich Akzeptablen, wenn der Erzähler ausdrücklich über die sexuellen Vorstellungswelten und pädophilen Gedanken des Hundes nachdenkt.

Die vorliegende Passage ist eine Meta-Beobachtung: Passanten überwachen den Erzähler, der wiederum die Hunde observiert. Die Interaktionen mit Tieren dienen den Wahrnehmungsexperimenten, welche unterschiedliche Perspektiven erproben:

Il y a dix jours, je fus à Puembo. Mais il y avait l'odeur d'un chien. Le chien, par ailleurs, était grand, fidèle, courtois, à longs poils blancs comme neige, partant à ma suite, genre majordome, jamais devant; était grandement beau et cérémonieux dans le parc et le paramo, avait les yeux doux. Bien, maintenant l'odeur de ce chien. L'odeur de chien était ›M... ! Saloperie. J'englué. Je te renverse dans un lit de tripes fades et tièdes, et de baves, et pas tant d'histoires. On est tous égaux après tout...‹ Et tout ça et bien plus, d'un jet disait cette odeur. Je regardais le chien. Je lui envoyais un coup de pied. Je l'aurais tué. Il s'éloignait, et son nuage d'infectes pensées. Ses yeux restaient fidèles, de loin. Je respirais. Petit à petit, il se rapprochait et toujours, sans le savoir me rejetait son sac à charogne sur la tête. ›Ah *carajo*, va-t'en donc!‹ (E, S. 192, Herv. i.O.)

Vor zehn Tagen war ich in Puembo. Aber da war der Geruch eines Hundes. Der Hund war übrigens groß, treu, höflich, langhaarig und schneeweiß, ging immer hinter mir wie ein Butler, nie vor mir; war äußerst schön und zeremoniell im Park und im Paramo, hatte sanfte Augen. Und nun zum Geruch dieses Hundes. Der Geruch dieses Hundes lautete ›Schw....! Schweinerei. Ich schmiere dich voll. Ich lasse dich in ein Bett aus faden, lauwarmen Gedärmen und Geifer fallen, und mach nicht so viele Geschichten. Letztlich sind wir doch alle gleich...‹ Das alles und noch viel mehr sagte dieser Geruch in einer einzigen Duftschwade. Ich sah den Hund an. Ich versetzte ihm einen Fußtritt. Ich hätte ihn umbringen können. Er entfernte sich und seine Wolke widerlicher Gedanken. Seine Augen blieben aus der Ferne treu. Ich atmete auf. Nach und nach kam er wieder näher und warf mir, ohne es

93 Vgl. dazu Dünne, Jörg: Der Kommensalismus der quiltros. Lateinamerikanische Hundegeschichten. In: Mythos – Paradies – Translation. Kulturwissenschaftliche Perspektiven. Hg. von Daniel Graziadei u.a. Bielefeld: transcript 2018. S. 333-344. S. 334f.

zu ahnen, neuerlich seinen Sack voll Aas an den Kopf. »*Carajo*, hau doch ab!« (Ec, S. 80, Herv. i. O.)

Der unangenehme Geruch des Hundes verstärkt seine Präsenz und ist Ausdruck seiner Handlungsmacht. Erneut steht für den Erzähler der Vorgang des Beobachtens im Vordergrund; minutiös schildert er die Annäherung und Begegnung von Menschen und Tieren, wobei er in einem vorherigen Eintrag sogar über die Kommunikation mit Tieren fantasiert: »Que ce sera bon, comme j'aurais voulu connaître ça, parler à un chien, lui demander un peu tout ce qu'il pense, et ces impressions variées, et si même il nous parle du produit de son intestin, tout nous intéresse.« (E, S. 179) [»Wie wohltuend wird es sein und wie gern hätte ich es erlebt, mit einem Hund und zu sprechen, ihn zu fragen, was er denn so denkt, und diese verschiedenen Eindrücke interessieren uns alle, selbst wenn er uns von seiner Darmtätigkeit erzählt.« Ec, S. 61] Die Hunde werden nicht in einen menschlichen Erfahrungsraum integriert – indem Michaux sie etwa im Stil der Fabeln Dialoge sprechen ließe –, sondern in ihrer Andersheit dargestellt.⁹⁴

Die Szene vermenschlicht den Hund durch den Vergleich mit einem Haushofmeister. Erneut evoziert Michaux eine Szenerie der Überwachung und der Bürokratie: War der Ventilator noch ein »inspecteur«, der den Erzähler ebenso wie die Passanten auf der Straße beobachtete, so ist es nun ein »majordome«, also ein Haushofmeister, der das Textsubjekt begleitet. Das Sehen und Visualisieren, das bei Andrade und Mistral in Hinblick auf den Kolonialismus problematisiert wird, erfährt nun bei Michaux eine weitere Wendung und wird nahezu im foucaultschen Sinne als Instrument der Überwachung gegen die Erzählfigur eingesetzt.

Wenn der Geruch des Tieres, der vom Erzähler als das herausragendste Merkmal beschrieben wird, hervortritt, verschwimmt die Dichotomie von Mensch und Hund. Obwohl ein ausgeprägter Geruchssinn doch gerade das hervorstechende Attribut von Hunden ist, kennzeichnet dieser nun den Erzähler. Explizit formuliert der Erzähler, dass letztlich doch *alle* – also Mensch und Tier? – gleich seien. Der Erzähler imaginiert seine Gedanken in menschlicher Sprache, sodass eine dialogische Struktur und Stimmenvielfalt auszumachen sind. Die Mordfantasien des Ichs zeugen jedoch ebenso von der menschlichen Gewalttätigkeit gegenüber Tieren; die Sprache ist von gewalttätigen und vulgären Ausdrücken wie »saloperie« und »carajo« durchzogen, wobei der Erzähler offenbar spanische Ausrufe hörend aufnimmt und reproduziert.⁹⁵

Wenn bei Michaux auch nicht in dem Maße wie bei Mistral und Andrade von einem Schreiben nach dem Gehör die Rede sein kann, so führt diese Passage doch

94 Dazu Borgards, R.: Tiere und Literatur. S. 236.

95 Zu weiteren »Gewalt- und Allmachtsphantasien« in den Schriften von Michaux vgl. Hauck, J.: Typen des französischen Prosagedichts. S. 164.

vor, dass der Erzähler die durch seine auditive Wahrnehmung aufgenommenen Wörter in das Reisetagebuch einwebt; bereits der Titel zeugt davon, dass sich das Spanische tief in *Ecuador* einschrieb.⁹⁶ Mehrsprachigkeit ist für den polyglotten Michaux wie für Andrade und Mistral eine Konstante des Schreibens. Der Autor stand in Kontakt mit dem Flämischen, Spanischen und Chinesischen, las auf Spanisch, Englisch, Italienisch und Portugiesisch und war des Lateinischen mächtig.⁹⁷ Doch nicht nur verschiedene Sprachen, auch der Körper schreibt sich auditiv in die kleine Reiseprosa ein, bedenkt man, dass der an Herzrhythmusstörungen leidende Michaux schließlich niemals aufhören konnte, seinen Körper zu hören.⁹⁸ Das orale Moment des Schreibens ist für Michaux zentral, wie er im Jahre 1943 in einem Gespräch mit Brassai ausführte: »Je ne peux écrire qu'en parlant à haute voix. C'est pour moi une sorte d'incantation. Il faut que je puisse entendre ma pensée...«⁹⁹ [Ich kann nur schreiben, wenn ich mit lauter Stimme spreche. Für mich ist das eine Art Beschwörung. Ich muss meine Gedanken hören können...]

Der Erzähler beobachtet den Hund, doch auch dieser folgt ihm mit seinen Augen, womit eine Verkehrung von Beobachtendem und Beobachteten vorliegt. Während die Hunde im Mittelpunkt des Tagebucheintrages stehen, erhalten die Leser keine Informationen zur Stadt Puemba. Somit manifestiert sich das übergeordnete Interesse der Erzählinstanz an Tieren und kontrastiert wie bei Andrade zugleich mit der traditionellerweise an den Reisebericht herangetragenen Funktion, Informationen zu vermitteln.

Während ein Hund zunächst in einem Unfall sein Leben verliert, scheinen zwei Kolibris aufgrund menschlicher Langeweile zu sterben (vgl. E, S. 187). Der kleine Protagonist der vorliegenden Studie taucht nun bei Michaux am Rand auf und erhält somit für meine Lektüren von *Ecuador* eine weitere Bedeutungsebene. Nach dem Tod des Kolibris berichtet das Textsubjekt unmittelbar vom Ableben eines weiteren Vogels:

MORT D'UN OISEAU

Il était d'une couleur magnifique: un *carpintero*.

J'envoyai ma charge de plomb.

Il parut hésiter, puis tomba sur une large feuille de palmier.

Je le pris dans ma main. Il était ainsi: or, noir, rouge.

Je le palpai, je déployai ses ailes, je l'examinai beaucoup et longtemps: *Il était*

96 Vgl. zum Titel: Scott, D.: Signs in the Jungle. S. 124f.

97 Vgl. dazu etwa Roger, J.: Henri Michaux. S. 147, 257, 275. Siehe ebenso Parish, N.: Henri Michaux. S. 159. Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 36, 42, 634.

98 Siehe dazu auch Halpern, A.-É.: Henri Michaux. S. 341.

99 Brassai: Conversations avec Picasso. Paris: Gallimard 1964. S. 131. Vgl. dazu Roger, J.: Henri Michaux. S. 227.

intact.

Il a dû mourir de saisissement. (E, S. 188, Herv. i. O.)

TOD EINES VOGELS

Seine Farbe war prächtig: ein *Carpintero*.

Ich schickte meine Bleiladung ab.

Er schien zu zögern, fiel dann auf ein breites Palmenblatt.

Ich legte ihn auf meine Hand. So war er: golden, schwarz und rot.

Ich betastete ihn, faltete seine Flügel auf, untersuchte ihn eingehend und lange: *Er war unversehrt.*

Er mußte vor Schreck gestorben sein. (Ec, S. 73, Herv. i. O.)

Obwohl der Eintrag direkt auf die zuvor zitierten toten Kolibris folgt, ist es hier nun ein »carpintero«, der vom Erzähler umgebracht wird. Die Rezipienten müssen damit wissen, dass *carpintero* im Spanischen einen Specht bezeichnet, um von der Sequenz nicht getäuscht zu werden. Dass Michaux die spanische Bezeichnung des Spechts verwendet und nicht das französische *pic*, deutet darauf hin, dass sich die französische Sprache auf einer metaphorischen Ebene den Vogel nicht aneignet, sondern noch immer auf seine Herkunft aus der ecuadorianischen Flora und Fauna verwiesen wird; zugleich zeugt die spanische Bezeichnung von der Bedeutung des Hörens in Michaux' Schreiben. Die Überschrift fungiert als Titel bzw. als der Gegenstand eines Experiments, das vom Erzähler durch die Betätigung des Bleigeschosses bewusst eingeleitet wird. Somit ergibt sich eine Steigerung vom bloßen Beobachten des Sterbens bis hin zur eigentlichen Tat. Es handelt sich damit um ein Experiment mit Perspektiven und Wahrnehmung: zunächst aus der Perspektive eines Beobachters, anschließend aus derjenigen des Täters.

Wie ein Versuchsobjekt beobachtet der Erzähler den Vogel und untersucht ihn im Anschluss an seinen Tod; neben der visuellen Wahrnehmung sticht die taktile hervor. Mit Beachtung von Details dokumentiert er die verschiedenen Schritte seines Versuchsprotokolls, sodass der Leser Informationen zu scheinbaren Nebensächlichkeiten erhält, wie dem Material des Geschosses, die genaue Pflanzenart, auf die der Vogel fällt, und die Farben seines Federkleides. Im Anschluss an seine Untersuchung folgt das kursiv hervorgehobene Ergebnis: »*Il était intact.*« Wie im Falle des Hundes liegt eine experimentelle und gewalttätige Szene vor, die ein Lebewesen in einem wortwörtlichen Tierversuch zum Untersuchungsobjekt transformiert.

In seiner Schulzeit begleitete Michaux stets ein Akteur im latourschen Sinne: Während die anderen Schüler auf dem prestigeträchtigen jesuitischen Collège Saint-Michel Literatur diskutierten, betrachtete der kleine Henri Käfer unter ei-

ner Lupe, die er immer bei sich trug.¹⁰⁰ Auch das Schreiben Michaux' ähnelt dem Mikroskopieren, das eine paradoxe Bewegung vollzieht, indem es sowohl vergrößert als auch durch die Wahl eines Ausschnittes verkleinert.¹⁰¹ Barthes beobachtet eine solche Schreibebeziehung etwa bei Proust: »Car paradoxalement, pour diviser, Proust a été obligé d'*agrandir* et de multiplier et, en un sens, l'expérience du ténu est une expérience du grand.«¹⁰² [»Um zu zerlegen, ist er paradoxerweise zu *Vergrößerungen*, Vervielfältigungen gezwungen: Die Erfahrung des Winzigen ist eine Erfahrung des Großen.«¹⁰³] Eben diese Bewegung lässt sich in den zitierten Szenen von *Ecuador* nachweisen, in denen immer wieder Annäherungen an Tiere und Objekte geschildert werden: Der Erzähler befindet sich zunächst in Distanz zum Specht und tritt nach seinem Tod näher, um ihn zu untersuchen. Diese Graduierung von Distanzen entspricht einer Variation von Wahrnehmung und Perspektivierung, wie bereits im Aufeinandertreffen des Erzählers mit dem übelriechenden Hund erkannt wurde. Im Falle der Ventilatoren erzeugen diese eine zunehmende Nähe durch ihre Bewegung und auch der Hund in Puemba variiert durch seine alternierende Distanzierung die Intensität seines Geruchs. Das Schreiben von Michaux charakterisiert sich damit als ein Mikroskopieren im Sinne einer Annäherung und einer selektiven Wahrnehmung, die sich für die Tiere und Objekte und mitunter die genauen Momente ihres Todes interessiert.

Parallel zu »Mort d'un oiseau« verfasste Michaux die Mikronarration »Mort d'un singe« für sein Tagebuch:

Mort d'un singe.

Il nous regardait. J'épaulai. »À la tête!« cria l'Indien. Mais le regard me gênait. J'envoyai la balle dans la poitrine. Il eut un cri épouvantable et douloureux de femme. Il n'était pourtant pas très grand. Puis il tomba sur la branche inférieure. Il paraissait danser. Mais il était mort. Il fallut aller lui desserrer la main. Notre Indien l'emporta dans ses bras vers la pirogue. On avait l'air de voleurs.

Nous repartîmes et le couchâmes sur des feuilles de bananier. Parfois je les écartais. Il avait toujours son air observateur et de bonne compagnie.

100 Vgl. Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 47.

101 In den späteren Meskalin-Aufzeichnungen lässt sich in Zeichnung und Text eine ähnliche Mikroskopierung beobachten. Diese lässt sich wiederum an die damaligen Entwicklungen der Wissenschaft, wie die Erfindung des Elektronenmikroskops und die Atomspaltung, rückbinden, vgl. Parish, N.: Henri Michaux. S. 69. Dazu in anderen Kontexten Halpern, A.-É.: Henri Michaux. S. 71, 144.

102 Barthes, Roland: La Préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-1980. Hg. von Éric Marty u. Nathalie Léger. Paris: Seuil 2015. S. 206. Herv. i. O.

103 Barthes, Roland: Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980. Hg. von Éric Marty. Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008. S. 156. Herv. i. O.

Quand on débarqua, il était encore chaud. Le soleil avait été fort toute la journée.
(E, S. 218, Herv. i. O.)

Tod eines Affen.

Er sah uns an. Ich legte an. »Auf den Kopf«, rief der Indianer. Aber der Blick störte mich. Ich schickte die Kugel in die Brust. Ein entsetzlicher, weiblicher Schmerzenschrei erscholl. Dabei war er nicht sehr groß. Dann stürzte er auf einen tiefersitzenden Ast. Er schien zu tanzen. Aber er war tot. Er mußte hin und ihm die Hand lockern. Unser Indianer trug ihn auf den Armen zur Piroge.

Wir sahen drein wie Diebe.

Wir fahren weiter und legten ihn auf Bananenblätter. Manchmal lüftete ich sie. Er hatte noch immer diesen beobachtenden und geselligen Ausdruck.

Als wir an Land gingen, war er noch warm. Die Sonne war den ganzen Tag über heiß gewesen. (Ec, S. 116f., Herv, i. O.)

Die kurzen Sätze simulieren den Schreibstil eines Protokolls, das schnell die Beobachtungen in einem Experiment festhalten muss. Wie beim überfahrenen Hund wird auch hier der Moment des Todes durch einen Schmerz gekennzeichnet und die auditive Wahrnehmung hervorgehoben. Der Schrei und das Motiv des Totentanzes humanisieren den Affen, der sich durch seine Beobachtungsgabe auszeichnet, die der Erzähler wiederum gleich im ersten Satz evoziert und die selbst nach dem Tod sein herausragendes Merkmal bleibt. Der Blick des beobachtenden Erzählers spiegelt sich im Affen, sodass die im Experiment-Begriff angelegte Dichotomie von Beobachter und Objekt überschritten wird. Selbst in einer Szenerie, die als Moment der Gewalt und Unterwerfung eines Tieres gelesen werden könnte, erscheint dieses nicht als passives Objekt, sondern als Akteur, dessen Blick nicht nur einen Unterschied macht, sondern sogar zu einem Störfaktor avanciert.

Die Szene ist von einer latenten kolonialen Gewalt geprägt: Michaux schreibt »notre Indien« und stellt den Autochthonen damit als seinen Bediensteten dar. Er berichtet vom *weiblichen* Schrei des Affen und bezieht sich damit auf die Konvergenz von sexueller und kolonialer Gewalt und vergleicht den Erzähler mit einem Dieb: »On avait l'air de voleurs.« Und wenn der Erzähler einem Dieb ähnelt, so wird der tierische Leichnam zu einem Objekt, was die Aneignung des Tieres durch den Menschen perpetuiert. Die Schilderung der animalischen Sterbemomente zwischen Leben und Tod spiegeln die Gewalttätigkeit der Mensch-Tier-Beziehungen und den menschlichen Machtmissbrauch wider. Die Dichotomie von Leben und Tod löst Michaux allerdings auf, wenn er das zwischen beiden Polen changierende Motiv des Totentanzes evoziert und den Affen mit Merkmalen des Vitalen – wie einen lebendigen Blick und Körperwärme – ausstattet.

Das Pferd durchzieht motivisch das gesamte Werk von Michaux – auch in *Ecuador* taucht es immer wieder auf, etwa in einem in freien Versen verfassten Gedicht:¹⁰⁴

MORT D'UN CHEVAL

Hacienda Guadalupe, vers Pelileo, Ambato, 6 heures du matin.

11 juillet.

À peine on venait de sortir
 Tout à coup il est mort
 Il a voulu sauter
 Et il est mort.
 Moi j'allais devant
 Je ne pouvais rien voir
 Puis Gustave m'a rejoint.
 ›Et ton cheval?‹ fis-je étonné.
 ›Voilà – il explique – il voulut sauter
 Et tout d'un coup il est mort
 Je n'ai eu que le temps de me dégager.‹
 Ah !...
 Cependant on est pressé; nous sommes attendus à l'étape.
 Il faut galoper, on arrive, voici le camion.
 Il faut repartir tout de suite.
 Gustave est embarrassé. Ce n'a pas été sa faute.
 Le cheval frémit d'abord. Tout aussitôt il tomba.
 Nous assis à l'arrière, les jambes ballantes, en dehors
 Le chemin prend de la hauteur.
 ›Voyez cette tache, c'est lui
 Là : il est mort à la croix des deux chemins.‹
 Le chemin prend de la hauteur.
 Cependant un grand nuage descend vers la vallée,
 Descend, est déjà sous nous,
 Tout de suite se met au travail, avec tact,
 Mais grandement,
 Ensevelit le cheval mort,
 Sous des hectares de blancheur, en hauteur comme en largeur
 Et avec lui tous les chevaux encore vivants,
 Les poulains, les bœufs et les moutons de toutes races

104 Zu den Pferden bei Michaux Kürtös, K.: Henri Michaux et le visuel. S. 38f. In *Ecuador* tauchen Pferde mehrfach auf, siehe E, S. 161f., 168, 173. Vgl. Roger, J.: Henri Michaux. S. 69.

Et l'hacienda jusqu'à ses bains et sa réserve d'eau-de-vie.
 Nous avons franchi un col,
 Nous nous éloignons de plus en plus,
 C'est de l'autre côté, par là, que le cheval est mort.
 Gustave ne sait pas s'il est mort les yeux ouverts ou fermés
 Entrouverts, croit-il.
 Troisième étape, et encore se presser, le train va partir.
 Alors Gustave... un gran caballito, dit-il, et c'est tout.
 (Ce qui dit à la fois un cheval de race, et un sacré bon petit
 cheval, et l'affection qu'il avait pour lui.)
 C'est bien ça, pense chacun et beaucoup plus, mais comment
 s'exprimer convenablement sur un cheval?

Cheval couleur de blé, au panache de lait et de vent,
 Cheval, jamais tranquille, à la tête piochante de perpétuelle dénégation,
 De protestations, de refus d'obéissance, réitérées-malgré-tout-voilà,
 D'intentions de violence toutes prochaines non dissimulées-on-
 verra-bien,
 À l'affût activement du mystère de l'air,
 À la tête nageante dans celui-ci trop léger pour le soutenir,
 Constamment trahi par lui, nageant toujours.
 Avec un aspect de courage si émouvant, tellement inutile.
 Toi que même les autres chevaux
 N'approchaient qu'avec un certain air.
 Un gran caballito, voilà, et il est mort. (E, S. 199f., Herv. i. O.)

TOD EINES PFERDES

*Hacienda Guadalupe,
 nach Pelileo, Ambato,
 6 Uhr morgens, 11. Juli.*

Kaum waren wir aufgebrochen,
 ist es plötzlich gestorben.
 Es wollte springen und ist gestorben.
 Ich ritt voran
 Ich konnte nichts sehen,
 Dann holte mich Gustave ein.
 ›Und dein Pferd?‹ Sagte ich erstaunt.

›Ja eben‹ – erklärt er – ›es wollte springen
 Und plötzlich ist es gestorben,
 Ich hatte gerade noch Zeit, mich loszumachen.‹ Ach...!
 Wir haben es jedoch eilig. Man erwartet uns am Treffpunkt.
 Es heißt galoppieren, wir kommen an, das ist der Lastwagen.
 Wir müssen gleich wieder weiter.
 Gustave ist verlegen. Es war nicht seine Schuld.
 Das Pferd schauderte zuerst. Gleich darauf fiel es hin.
 Wir sitzen hinten, lassen die Beine baumeln.
 Der Weg klettert höher.
 ›Seht ihr den Fleck, das ist es,
 Dort: Es ist an der Wegkreuzung gestorben.‹
 Der Weg klettert höher,
 Indessen sinkt eine Wolke talwärts,
 Sinkt, ist schon unter uns,
 Mach sich sofort an die Arbeit, taktvoll,
 Aber tüchtig,
 Hüllt das tote Pferd
 hektarweit in Weiß, Höhe wie Breite,
 Und mit ihm alle noch lebenden Pferde,
 Die Fohlen, die Rinder und die Schafe jeglicher Rasse
 Und die Hacienda mitsamt ihren Badezimmern und ihrem Schnapsvorrat.
 Wir sind über einen Paß gefahren.
 Wir entfernen uns mehr und mehr,
 Auf der andern Seite, dort drüben, ist das Pferd gestorben.
 Gustave weiß nicht, ob mit offenen oder geschlossenen Augen.
 Mit halb offenen, glaubt er.
 Dritte Rast, und wieder Eile, der Zug wird gleich abfahren.
 Und nun Gustave... *un gran caballito*, sagt er, das ist alles.
 (Und das meint zugleich ein reinrassiges Pferd, ein verflixt gutes kleines Pferd,
 und wie sehr er an ihm hing.)
 So ist es, denkt jeder, und noch viel mehr, aber wie soll man sich passend zu
 einem Pferd äußern?

Weizenfarbenes Pferd mit einem Federbusch aus Milch und
 Wind,
 Rastloses Pferd mit seinem wühlenden Haupt, das ständig ver-
 neinte,
 protestierte, den Gehorsam noch-und-noch-und-trotz-allem ver-

weigerte,
 Unverhohlen und-man-wird-ja-sehen zur Gewalt ansetzte,
 Aktiv dem Geheimnis der Luft nachspürte,
 Mit dem Kopf in ihr schwamm, die doch zu leicht war, ihn zu
 stützen,
 Ständig von ihr verraten, immer schwimmend.
 Mit einer so rührenden, so zwecklosen Art von Mut.
 Du, dem sich selbst die anderen Pferde nur mit einem
 Gewissen Ausdruck näherten.
 Un *gran caballito*, ja, und es ist tot. (Ec, S. 89f., Herv. i. O.)¹⁰⁵

Gustave Kahn begründete den freien Vers theoretisch im Jahr 1897 in seiner Schrift *Préface sur le vers libre* und beschrieb diesen auf seiner Neuheit insistierend als »*formule nouvelle de la poésie française*«¹⁰⁶ [neue Methode der französischen Dichtung]. Der Anklang an Kahn scheint hier nicht nur in der Form, sondern auch im Namen des Reisegefährten ›Gustave‹ auf. Michaux vermengt die Formen jedoch, wenn er das Gedicht zugleich datiert, es mit Angaben zur Zeit und zum Ort versieht und damit in die Nähe der Aufzeichnung und des Fahrtenbuches rückt.¹⁰⁷ Der Tod des Pferdes, auf das die Überschrift zugleich aufmerksam macht, wird von der Datierung und Lokalisierung folglich zeitlich und örtlich genau bestimmt.

Das Gedicht in freien Versen nimmt sehr viel Raum auf der Buchseite ein und hebt vor allem den leeren Platz, das Weiß der Buchseite, hervor.¹⁰⁸ In seinen Experimenten mit Zeichnung und Schrift in Werken wie *Par la voie des rythmes* griff Michaux später ebenfalls auf die leere Seite als gestalterisches Mittel zurück, welches den Text strukturierte und rhythmisierte – einen ästhetischen Effekt, den die Forschung in verschiedenen Schriften des belgischen Autors identifiziert hat.¹⁰⁹ Als intertextuelle Referenz für dieses Spiel mit der leeren Seite diente möglicherweise Mallarmés Gedicht *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*:¹¹⁰ Dieses erklärte,

105 Unregelmäßigkeiten in der Übersetzung zitiere ich ebenfalls exakt, in diesem Fall wurde in der Übertragung die Kursivsetzung von »Un« vergessen.

106 Kahn, Gustave: *Premiers Poèmes avec une préface sur le vers libre. Les palais nomades, chansons d'amant, domaine de fée*. Paris: Mercure de France 1897. S. 3.

107 Vgl. Blanc, Emmanuèle: *Mort d'un cheval de Henri Michaux*. In: *Les Belles lettres* 59 (2007) H. 4. S. 28-33. S. 29.

108 In diese These fügt sich Michaux' Interesse an der Buchkultur – vor allem mit dem Buchobjekt vollzog er seine Experimente, dazu Parish, N.: *Henri Michaux*. S. 27, 221-264.

109 Vgl. ebd. S. 34, 39. Vgl. Michaux, Henri: *Par la voie des rythmes*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 3. Paris: Gallimard 2004. S. 761-814. Dazu ebenso Schneider, U.: *Der poetische Aphorismus bei Edmond Jabès, Henri Michaux und René Char*. S. 174.

110 Vgl. Parish, N.: *Henri Michaux*. S. 108.

wie Mallarmé schon im Vorwort andeutete, das Weiß der Seite zu einem konstitutiven Bestandteil des Textes, das die Lesegeschwindigkeit beschleunigt und den Text rhythmisiert.¹¹¹

Geschwindigkeit, die durch ein- und zweisilbige Wörter und die parataktische Satzstruktur erzeugt wird, setzt Michaux, wie auch Andrade, als ästhetisches Mittel seiner kleinen Reiseprosa ein.¹¹² Diese Beschleunigung ruft erneut den Schreibstil und die Form eines Versuchsprotokolls hervor. Die »lakonische Oralität« der Sprache wird durch elliptische Sätze (V. 18, 37), zusammengesetzte Wörter (V. 46, 48f.) und die Auslassung von Verbindungswörtern inszeniert.¹¹³ Das lyrische Ich stellt die Hast der Reisenden dar und verstärkt diese durch den Rückgriff auf verbale Verpflichtungserklärungen (V. 11, 14f.).¹¹⁴ Die Häufung der zeitlichen Adverbien unterstreichen die Eile und Plötzlichkeit des Geschehen: »tout à coup«, »puis«, »d'un coup«, »tout de suite«.¹¹⁵ Wie bei Andrade fließen der Rhythmus der Reise und des Schreibens ineinander: Das Anhalten des Schiffes auf dem Amazonas vergrößert das Schreibvolumen des Touristen-Lehrlings, das schnelle Galoppieren der Pferde führt zu einem schnellen Text.¹¹⁶

Das Gedicht ist ebenso eine Litanei, wobei Michaux in seinem Schreiben immer wieder auf diese Form rekurrierte.¹¹⁷ Durch die Verwendung dieser sakralen Form in den zahlreichen Wiederholungen (V. 2, 4, 10, 21, 56) wird das Pferd in eine menschliche Sphäre integriert und in den Tod geleitet. Auch im Hinblick auf die Formen des Schreibens handelt es sich somit um eine Transgression, welche die Sphären des Geistlichen und des Profanen überschreitet. Die Modernität des Gedichts liegt nicht nur im Rückgriff auf den freien Vers begründet, sondern ebenso in der Insistenz auf dem Instantanen – »tout à coup il est mort« – als zentralem Motiv moderner Lyrik, das bekanntlich in Charles Baudelaires *Hommage an eine Passantin* aufschien.¹¹⁸ Das vorliegende Gedicht beharrt auf dem Tod des Tieres, indem es in zahlreichen Wiederholungen sein Ableben betont (V. 4, 56). Obwohl das

111 Vgl. ebd. S. 235, 272. Vgl. Mallarmé, Stéphane: *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Poème. In: ders.: *Œuvres complètes*. Hg. von Henri Mondor u. G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard 1956. S. 453-477. S. 455.

112 Vgl. Blanc, E.: *Mort d'un cheval* de Henri Michaux. S. 30.

113 Vgl. ebd.

114 Vgl. ebd. S. 29.

115 Vgl. ebd. S. 30.

116 Zur Äquivalenz der Form und des Galoppierens siehe ebd. S. 32.

117 Blanc bezeichnet den zweiten Teil des Gedichts als »Trauerrede«, vgl. ebd. S. 29. Geisler spricht ebenfalls von »litaneihaften Wiederholungen« in *Ecuador*, vgl. dens.: *Michaux reist nach Ecuador, oder eine andere Exotik*. S. 290, 292. Zur Form der Litanei in anderen Werken von Michaux siehe etwa Parish, N.: *Henri Michaux*. S. 265, 267.

118 Siehe Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du mal*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Hg. von Claude Pichois. Bd. 1. Paris: Gallimard 1975. S. 1-196. À une passante, XCIII, S. 92f.

lyrische Ich sich für den Augenblick des Todes interessiert, ist dieser doch abwesend und nicht greifbar. Diese paradoxe Bewegung von An- und Abwesenheit wird durch die Dynamik der Wolke unterstrichen, die den Blick auf den Leichnam des Tieres verhüllt (V. 27). Der Erzähler kann den Moment des Sterbens nicht beobachten und benennt diesen Mangel (V. 6). Damit ist die kleine Reiseprosa bei Michaux von einem Drang nach Wahrnehmung und dem zeitgleichen Entzug der Perzeption geprägt, wie es in der vorliegenden Studie vor allem bei Mistral beobachtet werden konnte. Die Verhüllung des Tieres durch die Wolke wird zu einem, den Umständen geschuldeten, metaphorischen Ersatz-Begräbnis.¹¹⁹

Das poetische Ich thematisiert beständig seine eigene Wahrnehmung des Augenblicks: »Je ne pouvais rien voir«. Es beobachtet einen Fleck, der das tote Tier aus der Distanz darstellt, womit sich ein in den Tierbeobachtungen immer wieder inszeniertes Spiel von Wahrnehmung und Perspektivierung ergibt: Nähe und Ferne variieren, ein Gegenstand wird mikroskopisch nah betrachtet oder aus der Ferne wahrgenommen. Das Gedicht führt die Beobachtung des Ichs vor, das den Ort des Todes genau wahrnimmt und das dortige Spiel der Wolken beschreibt (V. 20ff.). Das Insistieren auf der Genauigkeit der Wahrnehmung zeigt sich auch in Gustaves Unsicherheit über den Status der Augen (V. 36f.).

Michaux thematisiert in seinem Gedicht eine ›Companionship‹ im Sinne Donna Haraways, nämlich die Symbiose von Tier und Reiter. Das Gedicht lenkt so die Aufmerksamkeit auf das *Verhältnis* von Mensch und Tier: »l'affection qu'il avait pour lui«. In ihrem *Companion Species Manifesto* imaginiert Haraway verschiedene Modelle des Zusammenlebens von Mensch und Tier und beschreibt, wie diese Beziehungen etwa durch Koevolution einen Unterschied machten.¹²⁰ Doch ob Tiere überhaupt dargestellt werden können, ist sowohl bei Michaux als auch in den *Animal Studies* fraglich: »C'est bien ça, pense chacun et beaucoup plus, mais comment/s'exprimer convenablement sur un cheval?«¹²¹ Damit reflektiert das lyrische Ich als Mensch den Anthropozentrismus der Literatur, der auch durch die Einfühlung in eine tierische Perspektive nicht überwunden werden kann.¹²² Auf die Frage nach der Darstellbarkeit erfolgt allerdings eine Repräsentation (V. 43-55); die Leerzeile grenzt die folgenden Verse ab. In einer listenartigen Aufzählung benennt das Ich zuerst äußerliche, dann innerliche Eigenschaften des Pferdes, wobei die Aufzäh-

119 Vgl. Blanc, E.: *Mort d'un cheval* de Henri Michaux. S. 31.

120 Vgl. Haraway, Donna Jeanne: *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. In: *Manifestly Haraway*. Minneapolis u.a.: University of Minnesota Press 2016. S. 91-198. S. 122. Siehe ebenso ebd. S. 111, 116.

121 Vgl. Blanc, E.: *Mort d'un cheval* de Henri Michaux. S. 29f.

122 Siehe zu dieser Denkfigur Borgards, R.: *Tiere und Literatur*. S. 233. Siehe Dünne, J.: *Der Komensalismus der quiltros*. S. 343.

lung an Personentopoi erinnert, sodass bereits dieses rhetorische Verfahren die Grenzen von Mensch und Tier auflöst.¹²³

Für die Frage nach der Handlungsmacht von Tieren und Dingen ist das Ende von *Ecuador* bezeichnend, das die Begegnung von einem Schimpansen und Arbeiter im Zoo von Para in Brasilien darstellt.¹²⁴ Bereits die Tatsache, dass ein Reisetagebuch, das sich *Ecuador* nennt, mit einer Szene in Frankreich beginnt und schließlich in Brasilien endet, deutet darauf hin, dass es im Tagebuch um vieles, doch nicht um die Porträtierung eines Landes geht. Die Szene befindet sich im letzten Teil der essayistischen Reflexionen in *Ecuador* und widmet sich dem Thema der Gastfreundschaft (vgl. E, S. 242f.). In verschiedenen Anekdoten berichtet Michaux vom Schenken und verhandelt beispielsweise die Geschichte eines Mannes, der sein gesamtes Vermögen an andere abtritt. Der Erzähler nimmt wieder die Position eines Beobachters ein und beschreibt in einer letzten Anekdote das Verhältnis zwischen dem Schimpansen und Arbeiter. Der Schimpanse reagiert nur auf den Arbeiter, sobald dieser erscheint, um ihm Futter zu bringen, und berührt seinen Kopf und küsst ihn, doch erst nach seinem Fortgang isst der Affe. Von dem Verhältnis der beiden ist der Erzähler gerührt: »Ce spectacle, par tout ce que je n'arrive pas à en dire ni même à en penser, m'a ému comme aucun autre.« (E, S. 242) [»Dieses Schauspiel rührte mich wie sonst keines, zumal es so viel enthält, was ich weder auszusprechen noch überhaupt zu denken vermag.« Ec, S. 151] Zum wiederholten Mal wird ein Darstellungsproblem evoziert: Der Erzähler sieht etwas – die Wortwahl *spectacle* betont das Visuelle –, das sich nicht in Sprache übersetzen lässt. Die kleine Reiseprosa bei Andrade deutete in Hinblick auf die Darstellung von Menschen bereits eine Krise der Repräsentation an, die bei Michaux zu einer Reflexion über die Möglichkeiten sprachlicher Darstellung expandiert.

Die Rührung des Erzählers erregt die Aufmerksamkeit des Mannes, der ihm erklärt, dass er die Tiere für ihre Ernsthaftigkeit verachte. Sodann erfolgt eine Reflexion über das Schenken und die Beziehung der beiden: Während der Schimpanse den Mann liebt und bei einer Trennung kummervoll dahinsiechen würde, hat der Mann, der als charakterlich schlecht beschrieben wird, andere Motive für die Verbindung. Trotzdem wird die Beziehung in ihrer Außerordentlichkeit hervorgehoben (vgl. E, S. 243). Dass *Ecuador* mit dieser Passage endet, in der ein weiteres Mal die Beziehung zwischen Mensch und Tier im Fokus steht, unterstreicht die Bedeutung der animalischen Akteure in Michaux' kleiner Reiseprosa. Die essayistische Reflexion führt auf einer weiteren Ebene ein Machtgefälle zwischen Tier und

123 Vgl. zu Topoi der Personenbeschreibung Cicero: De Inventione. Über die Auffindung des Stoffes. De optimo genere oratorum. Über die beste Gattung von Redner. Lateinisch/Deutsch. Hg. u. übers. von Theodor Nüßlein. Darmstadt: wbg 1998. I, 34.

124 Vgl. Bellour, R.: Ecuador. Notice. S. 1081. Für eine weitere Lektüre dieser Szene siehe Roger, J.: Henri Michaux. S. 28.

Mensch vor: In *Ecuador* werden Tiere nicht nur auf vielfältige Weise von Menschen getötet, sondern auch eingesperrt.

Der Titel der vorliegenden Studie, *Poetik des Kolibris*, wählt nicht von ungefähr ein Tier zum Sinnbild der kleinen Reiseprosa. Das Animalische ist bereits bei Deleuze und Guattari mit dem Kleinen verbunden. Diese widmen sich in ihrer Kafka-Studie auch der Interpendenz des Animalischen und Kleinen im Schreiben, das sie als »devenir animal« kennzeichnen, also als Transformation zum Tier.¹²⁵ Wenn auch Vorsicht geboten ist, in *Ecuador* von einem »devenir animal« zu sprechen, so liegt die Kleinheit des Textes doch wie in Deleuze und Guattaris Kafka-Lektüren auch in der Bedeutung des Animalischen begründet.¹²⁶ Diese Parallele zu Kafka wird dadurch verstärkt, dass Michaux auf seiner Reise in Gangotenas Bibliothek eine Mitte der 1920er Jahre erschienene Übersetzung der *Verwandlung* entdeckte und begeistert las.¹²⁷ Wie Gregor Samsa zieht auch der Erzähler in *Ecuador* sich permanent zurück – in sich selbst, in sein Zimmer und in seine Lektüren.

IV.2.2 Einkehr

Die Reise und das Schreiben über sie stehen mit einer ›Äußerlichkeit‹ und mit dem Rückzug ins Innere in Konflikt: Dem Begriff der »imagination« [Vorstellungskraft] wird der des »spectacle« [Spektakel] entgegengesetzt, das in *Ecuador* immer wieder als Synonym der Reise fungiert (vgl. E, S. 152, 156, u.ö.).¹²⁸ Imagination und Spektakel drücken somit die Ambivalenz des Tagebuchschreibens aus, das kontinuierlich zwischen diesen beiden Polen changiert. Während die Vorstellungskraft ein Schreiben kennzeichnet, das sich aus der Subjektivität und Innerlichkeit des Autors speist, scheint eine andere Form der Textproduktion zu existieren, die von einem Außen ausgeht und mit der Reise verbunden ist. Dass die Erzählinstanz das Reisen mit dem Mondänen und Modischen und den Reiseschriftsteller mit dem Jurymitglied eines Schönheitswettbewerbs assoziiert, bestätigt diese Lesart (vgl. E, S. 204). Der pejorative Vergleich mit einem Schönheitswettbewerb unterstreicht die Dichotomie vom inneren und äußeren Schreiben. Die Hyperbel von

125 Vgl. Deleuze, G. u. F. Guattari: Kafka. S. 63.

126 Die Verbindung von Michaux zum deleuzeschen »devenir-animal« vollziehen verschiedene Beiträge in der Forschungsliteratur, siehe etwa Abadi, F.: Henri Michaux. S. 93. Siehe ebenso Bellour, R.: Ecuador. Notice. S. 1081.

127 Vgl. Colomb-Guillaume, Chantal: Michaux Lecteur de Kafka. In: Sillage de Kafka. Paris: Éditions Le Manuscrit 2007. S. 285-298. S. 286f. Vgl. Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 178.

128 In weiteren Werken ist »spectacle« ein ebenso zentraler Begriff, der auf einer weiteren Ebene die Kontinuität von *Ecuador* und Michaux' Experimenten mit Drogen und dessen Aufzeichnungspraxis unterstreicht, siehe Michaux, Henri: Misérable Miracle. In: ders.: Œuvres complètes. 2 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 2. Paris: Gallimard 2001. S. 617-784. S. 620, 628f., 631.

der Tapetenfixierung radikalisiert diesen Gedanken und evoziert erneut das Bild der religiösen Kontemplation und Versenkung.

ARRIVÉE À QUITO

À Quito, le 28 janvier.

Je te salue quand même, pays maudit d'Équateur.
Mais tu es bien sauvage,
Région de Huygra, noire, noire, noire,
Province du Chimborazo, haute, haute, haute,
Les habitants des hauts plateaux, nombreux, sévères, étranges.
›Là-bas, voyez, Quito.‹
Pourquoi me frappes-tu si fort, ô mon cœur?
Nous allons chez des amis, on nous attend.
›Quito est derrière cette montagne.‹
Mais qu'y a-t-il derrière cette montagne?
Quito est derrière cette montagne.
Mais que verrai-je derrière cette montagne?
Et toujours ces Indiens...
Le faubourg, la gare, la banque centrale,
La place San Francisco.
Comme on tremble dans une auto.
Maintenant on est arrivé. (E, S. 153)

ANKUNFT IN QUITO

*In Quito,
am 28. Januar.*

Gegrüßet seiest Du dennoch, unseliges Land Ecuador.
Aber du bist recht wild,
Region von Huygra, schwarz, schwarz, schwarz,
Provinz des Chimborazo, hoch, hoch, hoch,
Die Bewohner der Hochebenen, zahlreich, streng, eigenartig.
›Dort unten, sehen Sie, Quito.‹
Warum schlägst du mich so stark, o mein Herz?
Wir gehen zu Freunden, man erwartet uns.
›Quito liegt hinter diesem Berg.‹
Aber was liegt hinter diesem Berg?
Quito liegt hinter diesem Berg.
Aber was werde ich hinter diesem Berg sehen?
Und immerzu diese Indianer...

Die Vorstadt, der Bahnhof, die Zentralbank,
 Der Platz San Francisco.
 Wie zittert man doch in einem Auto.
 Jetzt sind wir da. (Ec, S. 25)

Das in freien Versen verfasste Gedicht weist eine zyklische Struktur auf, welche mit der »arrivée« beginnt und endet. Die Betitelung bezieht sich auf ein häufig auftretendes Motiv der Reiseliteratur, nämlich die Ankunft im fremden Land.¹²⁹ Das semantische Feld zur Beschreibung von Quito rekurriert auf Elementen der Großstadtliteratur des 20. Jahrhunderts, Beispiele hierfür sind etwa die Adjektive »nombreux«, »étrange« und »sévère«. Der Erzähler entdeckt in der Ferne nichts Neues, selbst der Kontakt mit Autochthonen, gewöhnlich ein Höhepunkt europäischer Reiseliteratur, ist nur eine Wiederholung. Das Gedicht wird in einem Auto verfasst und gerade die Mobilität dieser Schreibszenen erschwert die Textproduktion.¹³⁰ Bewegung prägt nicht nur die Schreibszenen in *Ecuador*, sondern auch die Perspektive und Wahrnehmung der kleinen Reiseprosa, für die der Erzähler, wie beim Aufeinandertreffen mit dem Affen und dem Hund, seinen wortwörtlichen Standpunkt verlässt, um die Tiere aus anderen Winkeln zu beobachten. Das Gedicht ist dialogisch, es zitiert auch die Stimmen der Reisegefährten, sodass wie bei Andrade und Mistral ein vielstimmiger, polyphoner Text entsteht. Für die Gattung Tagebuch ist am ehesten der Dialog mit sich selbst von Interesse,¹³¹ sodass die Vielstimmigkeit von *Ecuador* die diaristische Ich-Zentrierung auflöst und durch seine Wahrnehmungsexperimente eine Pluralität von Perspektiven und Stimmen generiert.

Im Anschluss an die Aussage, dass sich hinter dem Berg Quito befinde, fragt der Erzähler noch einmal nach, was sich hinter dem Berg lokalisiere, was er hinter dem Berg sehen könne. Die Insistenz auf der Frage nach der Lokalität, durch das Adverb »où« ausgedrückt, begegnet dem Leser immer wieder in *Ecuador*. So erkundigt sich das Ich beständig nach dem Verbleib der Reise und bestimmter Lokalitäten: »Et ce voyage, mais où est-il ce voyage?« (E, S. 144) [»Wo ist sie denn, diese Reise?« Ec, S. 13] Die Wiederholung der Frage nach dem Objekt hinter dem Berg

129 Zur Bedeutung der Ankunftsszene vgl. etwa Pratt, M. L.: *Imperial Eyes*. S. 78, 80.

130 Michaux ruft damit das Konzept der *portable media* auf, die sich unter anderem durch ihre Transportierbarkeit und Anpassung an den menschlichen Körper definieren, vgl. dazu Thiele, Matthias u. Martin Stingelin: *Portable Media*. Von der Schreibszenen zur mobilen Aufzeichnungsszene. In: *Portable Media*. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon. Hg. von dens. München: Fink 2010. S. 7-27. S. 7.

131 Zu Tagebuch und Dialog siehe Bernfeld, S.: *Trieb und Tradition im Jugendalter*. S. 12, 55. Der dialogische Charakter des Tagebuchs gründet historisch auf seinem Ursprung aus dem Gebet, dazu Schönborn, Sibylle: *Das Buch der Seele*. Tagebuchliteratur zwischen Aufklärung und Kunstperiode. Tübingen: Niemeyer 1999. S. 73.

weist zudem eine semantische Verschiebung auf: Es wird nicht gefragt, was hinter dem Berg sei, sondern was das *Ich* hinter dem Berg sehen könne: »Mais que verrai-je derrière cette montagne?« Der Erzähler inszeniert in dieser Wiederholung, dass er sich für die subjektive Ebene des Gesehenen interessiert, nicht für seinen außerliterarischen Referenten.¹³²

Wie Mistral erschafft Michaux innere Landschaften, die auf die Spannung von Innen und Außen hindeuten.¹³³ *Ecuador* thematisiert das Reisen als eine körperliche Erfahrung, zugleich verhandelt das Tagebuch die Innerlichkeit und Subjektivität des reisenden Ichs. Reisen bedeutet, Erfahrungen zu sammeln und bereits bei der Überfahrt manifestiert sich diese Erlebnissehnsucht (vgl. E, S. 145). Der Körper, sowohl im kranken als auch im gesunden Zustand, wird zum Gegenstand des Experiments und der Text zum »Laboratorium seines Körpers«. ¹³⁴ Dieser trägt durch seine Erschöpfung zur Kürze des Textes bei und hinterlässt Spuren in *Ecuador*: »17^e heure./Parler... faire un poker... Ah, jette-moi en arrière de tout ça, sommeil, d'un bon coup, comme quelqu'un dont on se défait.« (E, S. 169, Herv. i. O.) [*»17. Stunde./Reden... Poker spielen... Ach, Schlaf, stoß mich doch kräftig weg von all dem wie jemand, den man abschüttelt.«* Ec, S. 47] Beständig thematisiert der Erzähler Müdigkeit, Krankheit und Hunger (vgl. E, S. 168f.).¹³⁵ Dies fügt sich in eine Tradition europäischer Reiseliteratur, die Johannes Fabian anhand ethnografischer Berichte von Expeditionen nach Zentralafrika identifiziert hat – dorthin reisten die Ethnografen nur selten mit klarem Kopf:

More often than not, they too were ›out of their minds‹ with extreme fatigue, fear, delusions of grandeur, and feelings ranging from anger to contempt. Much of their time they were in the thralls of ›fever‹ and other tropical diseases, under the influence of alcohol or opiates [...], high doses of quinine, arsenic, and other ingredients from the expedition's medicine chest.¹³⁶

Michaux nutzte immer wieder vergleichbare körperliche Extremzustände und Schmerzen als Schreibmotor.¹³⁷ Die Konzentration auf den Körper fügt sich dabei nicht nur in eine Tradition der ethnografischen Literatur, sondern ist auch der

132 Vgl. Geisler, E.: Michaux reist nach Ecuador, oder eine andere Exotik. S. 284.

133 Vgl. dazu Broome, Peter: Henri Michaux and Travel: From Outer Space to Inner Space. In: *French Studies* 39 (1985) H. 3. S. 285-297.

134 Vgl. Halpern, A.-É.: Henri Michaux. S. 45. Siehe dazu ebenfalls ebd. S. 66, 70.

135 Dazu weiterführend Parish, N.: Henri Michaux. S. 64, 92, 205. Geisler, E.: Michaux reist nach Ecuador, oder eine andere Exotik. S. 284. Vgl. etwa zum kranken Körper Halpern, A.-É.: Henri Michaux. S. 80.

136 Fabian, J.: *Out of our Minds*. S. 3.

137 Vgl. Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 122, 241.

Gattungsgeschichte des Tagebuchs inhärent, für die körperliche Erfahrungen bereits im 18. Jahrhundert als Bestandteile des Schreibens fungierten.¹³⁸

Das Tagebuch schildert den Rückzug ins Selbst als prägende Erfahrung: »Quel effort il me faut pour revenir à moi, et combien ›impur‹ ce retour, comme quand on cède à une image de sexe dans la prière.« (E, S. 141) [»Wie sehr muß ich mich anstrengen, um wieder in mich zu gehen, und wie ›unrein‹ ist diese Einkehr, etwa wie beim Beten, wenn man einem unkeuschen Bild nachgibt.« Ec, S. 9] Die mit dem Gebet verglichene Einkehr ist religiös konnotiert, wobei diese Nuancierung zur Gattungsgeschichte des Tagebuchs zurückführt, die vor allem im Pietismus florierte.¹³⁹ Die pietistische Tagebuchpraxis erfüllte verschiedene Funktionen und ersetzte unter anderem die katholische Beichte, um fortan das Gewissen des Einzelnen im täglichen Schreiben zu überprüfen.¹⁴⁰ Die Subjektivität des Tagebuchs pointiert Michaux bis zum Bezug auf Narziss: »J'ai fait à ma façon mon Narcisse. Mais il y a déjà longtemps que mon journal m'embête.« (E, S. 233) [»Ich habe auf meine Art den Narziß gespielt. Aber mein Tagebuch stinkt mir schon seit langem.« Ec, S. 137] Allegorisch drückt sich in Narziss die Poetik des Tagebuchschreibens aus; im Diskurs über die Diaristik finden sich so vielfältige Bezüge auf die Figur aus Ovids *Metamorphosen* und das mit ihr verbundene Spiegelmotiv.¹⁴¹

Das Schreiben lässt sich in *Ecuador* als ein beständiges Changieren zwischen dem Inneren und Äußeren fassen. Die Leser erfahren in einer Passage zunächst durch die Datierung, dass sich das Textsubjekt am fünften März in einer Bambushütte befindet. Diese Verortung wird dann jedoch durch den ersten Satz des Eintrags relativiert: »Peu me sépare de l'extérieur. Je suis presque dehors.« (E, S. 171, Herv. i. O.) [»Wenig trennt mich von der Außenwelt. Ich bin beinahe draußen.« Ec, S. 51, Herv. i. O.] In *Ecuador* schreibt Michaux somit entlang verschiedener Grenzen – von Ländern, Formen, Gattungen, Innen und Außen, Tier und Mensch, Ich und Anderem, Tod und Leben. Diese Ästhetik der Transgression drückt sich bereits im spanischen Titel aus, der sowohl auf den Staat selbst wie auf den Äquator verweist.¹⁴² Neben der religiösen Komponente der Einkehr prägt *Ecuador* der Rückzug in die Imagination und die Lektüre.¹⁴³

138 Vgl. Schönborn, S.: Das Buch der Seele. S. 18ff.

139 Vgl. dazu einschlägig ebd. S. 32-52. Schönborn problematisiert ausführlich das bisher in der Forschung postulierte Verhältnis von Tagebuchschieben und Pietismus.

140 Vgl. ebd. S. 43.

141 Vgl. etwa Wuthenow, R.-R.: Europäische Tagebücher. S. 9, 70.

142 Vgl. Butor, Michel: Improvisations sur Henri Michaux. Fontfroide le Haut: Fata Morgana 1985. S. 194.

143 Zur Bedeutung der Imagination in *Ecuador* siehe Geisler, E.: Michaux reist nach Ecuador, oder eine andere Exotik. S. 289.

Il y a pour moi une drogue dans la chasteté. [...] Quand je suis lent, je suis peintre, bête, acceptant et abandonné : ma chute après la femme. *Tum viderunt quia nudi erant*. Dans la chasteté la parole ne peut me suivre. Je m'imagine toutes choses à la vitesse que passent pour posséder les personnes sur le point de se noyer. Si j'écris dans ces moments, impossible, ce n'est jamais qu'un résumé. Pourtant, hélas, c'est mon optimum lucide. (E, S. 192, Herv. i. O.)

In der Keuschheit steck für mich ein Rauschmittel. [...] Wenn ich langsam bin, bin ich Maler, dumm, hinnehmend und verlassen: mein Sündenfall nach dem Weib. *Tum viderunt quia nudi erant*. In die Keuschheit kann mir das Wort nicht nachfolgen. Ich stelle mir alles mit der Geschwindigkeit vor, die angeblich Ertrinkenden eigen ist. Schreiben ist in diesen Momenten unmöglich, es kommt immer nur eine Zusammenfassung heraus. Dabei ist dies doch leider meine größtmögliche Klarheit. (Ec, S. 81, Herv. i. O.)

Die Keuschheit und der Bezug auf den Sündenfall und Genesis 3,7 prägen die religiöse Szenerie, doch der Bibelvers wird falsch aus der Erinnerung zitiert oder aus dem Französischen rückübersetzt, in der Vulgata heißt es schließlich »cognovissent esse se nudos«¹⁴⁴. Der Sündenfall ist ein Moment der Erkenntnis und in Analogie dazu führt der Erzähler aus, es handele sich um Augenblicke höchster Klarheit.

Da die Schreibprodukte gerade in diesen Momenten von Verkürzung geprägt sind, wird der Abbreviation ein ästhetisches Potential zugeschrieben. Wenn der Erzähler versucht, sich mit der Geschwindigkeit von Ertrinkenden in seine Vorstellungswelt zu begeben, experimentiert er mit seiner eigenen Vorstellungskraft, macht sich und seine Wahrnehmung zum Versuchsgegenstand und greift vor allem auf körperliche Extremzustände fürs Schreiben zurück. Das Imaginieren wirkt wie der Konsum von Rauschmitteln, denn in »optimum lucide« schillert das »optimum lucide« und damit die Bewusstseinsweiterung. Zugleich beschreibt das Ich, dass in diesen Momenten des Imaginierens Schreiben unmöglich sei. Entgegen der üblichen Konzeption von Vorstellungskraft als Grundlage des Schreibens können beide Fähigkeiten für den michauxschen Erzähler nicht zusammentreffen, sodass die Leser von *Ecuador* der Modifizierung ästhetischer Theorien zur Vorstellungskraft beiwohnen.

144 Gn 3,7. In: Biblia sacra. Iuxta vulgatam versionem. Hg. von Bonifatius Fischer u. Robertus Weber. 3. Aufl. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1983. Die Vulgata wird an anderer Stelle (vgl. E, 178) jedoch korrekt zitiert, vgl. dazu Bellour, R.: *Ecuador. Notes et variantes*. S. 1094f.

Imagination und Lektüre sind Mittel des Rückzugs : »Je ne suis plus à Quito, je suis dans la lecture.«¹⁴⁵ (E, S. 159) [»Ich bin nicht mehr in Quito, ich bin in der Lektüre.« Ec, S. 33] Die Erzählinstanz in *Ecuador* denkt auf einer theoretischen Ebene nicht nur über das Schreiben, sondern ebenso häufig über das Lesen nach und betont die intertextuelle Beschaffenheit von Literatur. Wie bei Mistral und Andrade ist der Autor ein polyphones Konstrukt:¹⁴⁶ »Il y a dans ma nature une forte propension à l'ivresse. [...] Ainsi, quand je lis, les premières pages ne m'intéressent pas. Elles sont trop claires. [...] J'ai toujours les yeux grands ouverts comme les nourrissons et ne les tourne que quand ça bouge, comme les nourrissons.« (E, S. 229, Herv. i. O.) [»In meiner Natur gibt es einen starken Hang zur Trunkenheit. [...] Wenn ich lese, interessieren mich die ersten Seiten nicht. Sie sind zu klar. [...] Meine Augen sind immer weit geöffnet wie die der Säuglinge, und ich bewege sie nur, wenn sich etwas rührt, wie die Säuglinge.« Ec, S. 131, Herv. i. O.] Die Überlegungen gehen mit einer Praxis der Selbstbeobachtung einher, in der die Topik des Rausches, »propension à l'ivresse«, erneut mitschwingt. Wenn der Erzähler ausführt, dass die ersten Seiten aufgrund ihrer Klarheit nicht interessieren, propagiert er anders als Mistral nicht *perspicuitas*, sondern *obscuritas* als ästhetisches Ideal, für das, wie bereits ausgeführt, Metaphern des Lichtes und des Sehens besonders prägend sind. Bereits in seinem im Jahre 1923 erschienenen *Les Rêves et la jambe* zitierte Michaux mokierend das von Antoine de Rivarol propagierte Ideal der Klarheit der französischen Sprache: »Ce qui n'est pas clair n'est pas français.«¹⁴⁷ [Was nicht klar ist, ist nicht Französisch.] Die Polemik gegen die Klarheit begründet sich bei Michaux auch durch seine mehrsprachige Poetik, wurde die *perspicuitas* doch immer wieder mit der Vorstellung von sprachlicher Reinheit zusammengebracht.¹⁴⁸ Die Blätter wandeln sich zu Buchseiten und die Natur wird, gemäß der Metapher vom Buch der Natur, wie Literatur gelesen. Die Art des Sehens vergleicht die Erzählinstanz mit der Wahrnehmung eines Säuglings, womit das Tagebuch zum Übungsraum der Wahrnehmung mutiert: Der Säugling steht für die Sehnsucht nach ursprünglicher Wahrnehmung, nach der bereits zitierten »virginité de vue« (vgl. E, S. 150).

145 Siehe weiterführend E, S. 231. Die zitierte Passage könnte sich auf Michaux' Lektüre der *Verwandlung* beziehen, vgl. dazu Colomb-Guillaume, C.: Michaux Lecteur de Kafka. S. 287.

146 Parish erkennt in ihrer Lektüre vom michauxschen Frühwerk sogar eine Vorwegnahme von Barthes' *La Mort de l'auteur*, vgl. dies.: Henri Michaux. S. 222f.

147 Michaux, Henri: *Les Rêves et la jambe*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. 18-25. S. 18. Siehe Rivarol, Antoine de: *De l'Universalité de la Langue française*. Obsidiane 1991. S. 39. Dazu Roger, J.: Henri Michaux. S. 49.

148 Dazu Roger, J.: Henri Michaux. S. 257. Vgl. Asmuth, B.: [Art.] *Perspicuitas*. S. 868.

Ecuador enthält Schreib- und Lese-Szenen¹⁴⁹. Das Ich beschreibt sich als einen schlechten Leser und stellt eine seiner Lektüren ausführlich vor:

Voilà une lecture que je fis, c'est un texte très sérieux sur les arts graphiques, une étude sur le peintre Papazoff par Zeixe Man. [...] Voici le texte modifié :
Après son mariage, son instinct le fit geindre Mallarmé. Sa pose et son goût des frictions ne facilitèrent pas son abcès. Geindre était pour lui un homme qui n'avait pas besoin de ›self‹, un roteur obscur enregistrant les actes de naissance. (E, S. 176, Herv. i. O.)

Hier nun eine meiner Lektüren, ein sehr seriöser Text über den Maler Papazoff von Zeixe Man. [...] Hier nun der veränderte Text:

Nach seiner Heirat ließ ihn sein Instinkt Mallarmé wimmern. Seine Pose und sein Hang zu Reibungen waren seiner Eiterbeule nicht förderlich. Wimmern war für ihn ein Mann, der kein ›self‹ benötigte, ein obskurer rülpsender Geburtsurkundenregistrierer. (Ec, S. 57f., Herv. i. O.)

Die Fremdheit des Zitats, das ich an dieser Stelle nicht vollständig wiedergebe, wird durch die Kursivsetzung unterstrichen, die *Ecuador* in der Regel Xenismen vorbehält.¹⁵⁰ Dass *Ecuador* ausführlich das Lesen thematisiert, zeugt von seiner Intertextualität – Reisen, Lesen und Schreiben sind miteinander verflochten.¹⁵¹ Mannigfaltige Verweisstrukturen intermedialer und intertextueller Natur reflektieren die intertextuelle Verflechtung; der Erzähler referiert auf den Kritiker Zeixe Man, der wiederum über den Maler Papazoff schreibt und dieser wiederum rekurriert auf Mallarmé.¹⁵² Das Ineinandergreifen von Schreiben und Lesen verwischt auch die Distinktionen zwischen Erzähler und Leser und damit zwischen der als aktiv betrachteten produzierenden und der passiv geltenden rezipierenden Seite von Literatur.

Wenn Michaux eine veränderte Passage aus einem fremden Text in sein Reisetagebuch einfügt, greift er auf die Technik des Exzerpts zurück. Bereits im 18. Jahr-

149 Zum Begriff der Lese-Szene siehe Spoerhase, Carlos: Die spätromantische Lese-Szene. Das Leihbibliotheksbuch als ›Technologie‹ der Anonymisierung in E. T. A. Hoffmanns *Des Vettters Eckfenster*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 83 (2009). S. 577-596. Weiterführend zum Lesen siehe Halpern, A.-É.: Henri Michaux. S. 244-251.

150 Vgl. Martin, J.-P.: De la lecture comme sabotage. S. 401.

151 Zur Intertextualität des Reisens siehe etwa Zilcosky, J.: Writing Travel. S. 6. Siehe zu Lektüren auf ethnografischen Expeditionen Fabian, J.: Out of our Minds. S. 252ff.

152 Weiterführend zu Michaux' Rekurs auf Mallarmé Martin, J.-P.: De la lecture comme sabotage. S. 404f.

hundert dienten Sammlungen von Exzerpten nicht nur als »Magazine« und »Speicher«, sondern waren »Keimzellen der eigenen Schreibarbeit« und »Generatoren von neuen Texten«¹⁵³. In diesem Sinne ist die vorliegende Leseszene auch eine Schreibszenen: Die Lektüre generiert das Schreiben und der Erzähler nutzt das Tagebuch zugleich als Laboratorium seiner *écriture*.¹⁵⁴ Das Exzerpieren inszeniert – wie bei Mistral und Andrade – Polyphonie, sodass *Ecuador* durch die Herausstellung des Lesens und des Schreibens seine eigene Gemachtheit und Literarizität ausstellt. Hierbei sollte auch bemerkt werden, dass Exzerpieren eine Form des Sammelns ist, was wiederum auf die Überschneidung der in dieser Studie referierten Textverfahren andeutet.¹⁵⁵

Da der Name des Verfassers des Artikels über Papazoff nicht Zeixe Man, sondern Marc Seize ist, wird die Technik des Exzerpts aufgerufen und unterhöhlt.¹⁵⁶ Michaux zitiert eine stark veränderte Version,¹⁵⁷ sodass er ein Spiel mit Faktualität und Fiktionalität vorführt. Den Artikel von Seize wandelt er so stark ab, dass das Exzerpt seine eigene Funktion preisgibt – aus ihm kann weder Wissen noch Sinn konstruiert werden.¹⁵⁸ Die Verfremdung der Passage führt zu ihrer Unverständlichkeit und zur Destruktion des Sinns; erneut propagiert und inszeniert Michaux somit *obscuritas* als ästhetisches Ideal.¹⁵⁹

In *Ecuador* finden sich neben Darstellungen des Lesens und Schreibens auch Szenen des Zeichnens. Präziser gefasst handelt es sich jedoch auch um Beschreibungen, in denen das Textsubjekt mit dem Darstellen hadert. Wie das Schreiben verwehrt sich auch das Zeichnen bei Michaux der Abbildung einer Wirklichkeit.

153 Décultot, É.: Einleitung. S. 9, 35.

154 Eine vergleichbare These verfolgt Martin: Nicht das Produkt der Lektüre sei entscheidend, sondern der Vorgang selbst. Er zeigt den spielerischen Charakter der Passage durch die Datierung und Lokalisierung des Eintrags auf und bezeichnet das Zitat als das »Protokoll einer Lektüre«, das den Leser in eine voyeuristische Position bringe, sodass diese Passage metatextuell zu lesen sei, vgl. dens.: *De la lecture comme sabotage*. S. 402. Bernfeld betrachtet Exzerptsammlungen als eine »Grundform des Tagebuchs«, vgl. dens.: *Trieb und Tradition im Jugendalter*. S. 74.

155 Zum Exzerpieren als Sammeln siehe etwa den sechsten Teil von Stadlers und Wielands Studie: dies.: *Gesammelte Welten*. S. 115-249.

156 Vgl. Bellour, R.: *Ecuador. Notes et variantes*. S. 1094.

157 Vgl. ebd. Die Veränderungen zeichnet der Herausgeber der kritischen Ausgabe exakt nach.

158 Die Verfremdung von Zitaten konstatiert Hauck auch in seiner Lektüre der michauxschen Prosagedichte, vgl. dens.: *Typen des französischen Prosagedichts*. S. 169. Martin bezeichnet das Zitat treffenderweise als »Artefakt der Unleserlichkeit« und spricht von einem »Bruch mit jeglichem Referenzsystem«, ders.: *De la lecture comme sabotage*. S. 402, 405.

159 Martin arbeitet, um dieses Verfahren bei Michaux zu beschreiben, mit dem freudschen Begriff der Entstellung und spricht ebenfalls von der an Mallarmé erinnernden »obscurité« [Dunkelheit] des Zitats, vgl. dens.: *De la lecture comme sabotage*. S. 401, 403.

»Déjà écrire d'imagination était médiocre, mais écrire à propos d'un spectacle extérieur!« (E, S. 177) [»War schon das Schreiben aus der Phantasie mittelmäßig, wie sehr erst das Schreiben aus der Anschauung!« Ec, S. 59] Nach diesem Ausruf folgt ein Rückzug des Malers in sich selbst, der zu sich selbst spricht: »Ce que tu as vu, tu pourrais encore le peindre en couleurs.« Mais le moi de moi n'a pas voulu et sur la toile sont apparus mes larves et fantômes fidèles, qui ne sont de nulle part, ne connaissent rien de l'Équateur, ne se laisseraient pas faire.« (E, S. 177) [»Was du gesehen hast, könntest du auch noch in Farben malen.« Aber das Ich meines Ich hat nicht gewollt, und auf der Leinwand sind meine getreuen Fratzen und Gespenster aufgetaucht, die aus dem Nirgendwo kommen, von Ecuador keine Ahnung haben und sich das ohnehin nicht gefallen ließen.« Ec, S. 59] Der innere Monolog und die Verdoppelung »le moi de moi« führen die Bewegung der Einkehr vor. Die vorliegenden Überlegungen spiegeln auch die Ästhetik des Erzählers wider, der die Künstler des 19. Jahrhunderts, die Realisten und Impressionisten, abwertend als »bande« (E, S. 144) bezeichnete. Der Maler Michaux bewunderte demgegenüber die Gemälde von Max Ernst, Paul Klee und Giorgio de Chirico, die nicht die Wirklichkeit porträtierten.¹⁶⁰ Die Künstler, die sich der getreuen Abbildung der Wirklichkeit widmen, werden in *Ecuador* pejorativ als »copistes« (E, S. 151) bezeichnet.¹⁶¹ Die Ästhetik der Malerei und der Literatur decken sich in *Ecuador* und streben beide nach Regression. Die betrachtete Praxis des Exzerpierens impliziert, einen Text zu zerstückeln und zu verkleinern – Verfahren, die eine weitere Ebene des Experimentierens hervorheben.

IV.3 Miniaturisierung der Welt

Das Tagebuch *Ecuador* diente Michaux als Material für weitere Texte von deutlich geringerem Umfang, etwa für das in *La Nouvelle Revue Française* erschienene Exzerpt. Aus den 248 Fragmenten, aus denen sich *Ecuador* zusammensetzt, wurde ebenso das drei Verse umfassende Mikrogedicht *Ecuador* (1929): »La Cordillera de los Andes/Souvenirs/Nausée.«¹⁶² [La Cordillera de los Andes/Erinnerungen/Ekel.] Zudem verdichtet Michaux die Reise in seinem eigens verfassten Lebenslauf, der erstmals im Jahre 1959 erschien, zum Stichpunkt: »Voyage d'un an en Équateur, avec et chez Gangotena, poète habité par le génie et le malheur. Il meurt jeune et

160 Vgl. Michaux, H.: Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence. S. CXXXII.

161 Dieses Zitat wurde in der Forschung vielfach kommentiert, etwa bei Kürtös, K.: Henri Michaux et le visuel. S. 26.

162 Michaux, Henri: L'Espace du dedans. In: ders.: Œuvres complètes. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. 765-777. S. 767.

après lui ses poèmes, la plupart inédits, embrasés dans un incendie d'avion, disparaissent à jamais.«¹⁶³ [»Einjährige Reise durch Ecuador, mit und zu Gangotena, einem vom Genie und vom Unglück heimgesuchten Dichter. Er stirbt in jungen Jahren, und nach ihm fangen seine zum Großteil unveröffentlichten Gedichte in einem Flugzeugbrand Feuer und gehen für immer verloren.« Ec, S. 158] Auch das in einzelne Fragmente geteilte Tagebuch selbst lässt sich unter der Prämisse des Verkleinerns lesen.¹⁶⁴ Diese zwei Beispiele deuten bereits an, dass Michaux für sein Schreiben auf verschiedenste Verfahren der Reduktion und Verkleinerung zurückgreift; im Falle des Mikrogedichts wird die Sprache durch den Telegrammstil, den sich auch Andrade häufig zu nutzen macht, verdichtet und reduziert.

IV.3.1 Der verkleinerte Raum

Die Verkleinerung der Wahrnehmung und der Welt haben einen konkreten historischen Bezug. Michaux betitelt eine der Sektionen des Tagebuchs als »Krise der Dimension«, verweist auf das Ende der so genannten »Entdeckungen« und damit auf den historischen Moment der Reise, nämlich den zeitgleichen Höhe- und Wendepunkt der kolonialen Expansion Europas.¹⁶⁵ Diese wird jedoch nicht aufgrund ethischer Bedenken moniert, viel eher geht es Michaux um das Ende der europäischen Expansion als Ursache für die Melancholie und Krise des (europäischen) Subjekts. Den Exotismus der Avantgardisten kritisiert er beständig, doch erneut sind hierfür nicht ethische Vorbehalte von Belang, sondern Michaux' eigene Poetik der Innerlichkeit und Subjektivität, die mit der Aufwertung des Anderen hadert.¹⁶⁶

Cette terre est rincée de son exotisme. Si dans cent ans, nous n'avons pas obtenu d'être en relation avec une autre planète (mais nous y arriverons) l'humanité est perdue. (Ou alors l'intérieur de la terre?) Il n'y a plus moyen de vivre, nous éclatons, nous faisons la guerre, nous faisons tout mal, nous n'en pouvons plus de rester sur cette écorce. Nous souffrons mortellement; de la dimension, de l'avenir de la dimension dont nous sommes privés, maintenant que nous avons fait à satiété le tour de la terre. (E, S. 155)

163 Michaux, H.: Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence. S. CXXXIII.

164 Siehe dazu auch Bellour, R.: L'Amérique du Sud pour Henri Michaux. S. 252.

165 Broome stellt ebenso dar, dass *Ecuador* die »Krise von Zeit und Raum« reflektiere, vgl. dens.: Henri Michaux and Travel. S. 288. Siehe zudem Thibault, Bruno: »Voyager contre« la question de l'exotisme dans les journaux de voyage d'Henri Michaux. In: *The French Review* 63 (1990) H. 3. S. 485-491. S. 486.

166 Vgl. Geisler, E.: Michaux reist nach Ecuador, oder eine andere Exotik. S. 283. Damit bricht Michaux auch mit »Lesererwartungen« an den Reisebericht, vgl. ebd. S. 281. Scott spricht darüber hinaus sogar von einer »Deonstruktion« des Reisetagebuchs, vgl. dens.: *Signs in the Jungle*. S. 123, 125.

Dieser Erde wird jede Exotik ausgetrieben. Wenn wir es in hundert Jahren nicht geschafft haben, mit einem anderen Planeten in Verbindung zu stehen (aber wir werden so weit sein), ist die Menschheit verloren. (Oder etwa das Erdinnere?) Es ist nicht mehr möglich zu leben, wir bersten, wir führen Krieg, wir machen alles schlecht, das Dasein auf dieser Erdkruste macht uns fertig. Wir leiden tödlich: an der Dimension, an der Zukunft der Dimension, die uns vorenthalten wird, wo wir doch nun bis zum Überdruß die Erde umreist haben. (Ec, S. 28)

Der Erzähler bezieht sich auf die Umrundung der Welt, die das erste Mal von 1519 bis 1522 von Ferdinand Magellan durchgeführt wurde und im Jahre 1873 Jules Vernes' Romanfigur Phileas Fogg bereits in 80 Tagen und fünf Minuten gelang. Der Bezug auf Vernes wird durch die Umrundung der Welt und die Erkundung ihres Inneren angedeutet. Die Verkleinerung der Welt ist Resultat der Verkehrsgeschichte, deren zunehmende Geschwindigkeit paradoxerweise zur Verkleinerung des Raumes beitrug.¹⁶⁷ Doch auch wissenschaftliche Erneuerungen, wie die Relativitätstheorie, die Michaux als junger Mann in populärwissenschaftlichen Schriften rezipierte, trugen zur veränderten Wahrnehmung der Welt bei.¹⁶⁸

Michaux haushaltet sparsam mit seinen Überschriften und setzt diese nur über ausgewählte Einträge: »LAMAZONE N'ÉTAIT PAS D'UNE TAILLE À SE LAISSER VOIR AVANT LE XX^e SIÈCLE.« (E, S. 232, Herv. i. O.) [»DIE GRÖSSE DES AMAZONAS WAR DERGESTALT, DASS ER SICH VOR DEM 20. JAHRHUNDERT NICHT ÜBERBLICKEN LIESS.« Ec, S. 136, Herv. i. O.] Die Majuskeln spielen mit den Dimensionen von Verkleinerung und Vergrößerung auf typografischer Ebene. Der Erzähler führt aus, die Größe des Amazonas sei vor dem 20. Jahrhundert nicht wahrnehmbar gewesen, sodass gerade die Wahrnehmung der Größe zu ihrer Verkleinerung beiträgt. Die Verkleinerung führt somit zu einer modifizierten Perzeption, dabei ist die Wahrnehmung des Amazonas ohnehin schwierig (vgl. E, S. 232).

Mit seinen Ausführungen zur Verkleinerung der Welt bezieht sich Michaux auch auf die konkrete historische Situation im Frankreich der Dritten Republik: Durch den Ersten Weltkrieg konnte das Land seine Position auf dem Kontinent konsolidieren und erreichte den Zenit seiner Kolonialherrschaft.¹⁶⁹ Seit 1830 setzte es verstärkt seine koloniale Expansion fort und stieg hinter England zur mächtigsten Kolonialherrschaft der Welt auf.¹⁷⁰ Im Zuge des Ersten Weltkrieges wurde der Kolonialismus »plötzlich reale Erfahrung« im Land, da man nun Menschen

167 Vgl. dazu Ette, O.: Literatur in Bewegung. S. 13. Vgl. Geisler, E.: Michaux reist nach Ecuador, oder eine andere Exotik. S. 282.

168 Vgl. Halpern, A.-É.: Henri Michaux. S. 12.

169 Vgl. Schmale, Wolfgang: Geschichte Frankreichs. Stuttgart: Ulmer 2000. S. 251. Diese Machtstellung wurde durch die Position Großbritanniens und der Vereinigten Staaten jedoch relativiert, vgl. ebd. S. 255.

170 Vgl. ebd. S. 294.

aus den Kolonien für französische Kriegsinteressen auf dem europäischen Kontinent instrumentalisierte.¹⁷¹ In diesem Sinne bedingen nicht nur die Veränderungen der Verkehrswege die Verkleinerung, sondern auch die Aufteilung der Welt unter den Kolonialmächten, die dazu führte, dass Länder und Kontinente unter die Herrschaft eines Landes subsummiert wurden. Das Zitat zeugt von der Gewalttätigkeit der Sprache in *Ecuador*: »nous éclatons«, »nous faisons la guerre«, »[n]ous souffrons mortellement«. Die Sprache des Tagebuchs ist hierbei nicht nur Tieren, sondern auch gegenüber Menschen anderer Herkunft gewalttätig: »Ce Juif portugais qui devait nous conduire à Iquitos, je regrette beaucoup de n'avoir pu le tuer.«¹⁷² (E, S. 229) [»Ich bedauere es sehr, daß ich diesen portugiesischen Juden, der uns nach Iquitos bringen sollte, nicht töten konnte.« Ec, S. 131]

Die Situation nach dem Ersten Weltkrieg bot auch Paul Valéry Anlass, um über die Lage Europas nachzudenken. In seinem Reisetagebuch zitiert Michaux Valéry explizit und benennt zwei seiner Essays: zum einen *La Crise de l'esprit*, 1919 veröffentlicht, zum anderen den 1927 publizierte Essay *Note sur la Grandeur et la décadence de l'Europe*.

Paul Valéry a bien défini la civilisation moderne, l'européenne; je n'avais pas attendu les précisions qu'il fournit sur ses bornes pour en être dégoûté. Jamais je ne sentis que ses trous et d'où elle était absente, ce pourquoi pendant mon enfance je passai pour inapte à l'étude. Ah! oui, la civilisation européenne, eh bien, ni vos Romains, Grecs, ni chrétiens n'ont plus d'oxygène assez pour personne, M. Valéry. (E, S. 181)

Paul Valéry hat die moderne, die europäische Zivilisation gut definiert. Angewidert war ich von ihr bereits vor seinen Ausführungen über ihre Grenzen. Immer fühlte ich bloß ihre Löcher, ihre Leerstellen, weshalb ich in meiner Kindheit als für das Studium ungeeignet galt. Ach ja! Die europäische Zivilisation, schön und gut, aber keiner, Monsieur Valéry, kann sich bei ihren Römern, Griechen und Christen noch genügend Sauerstoff holen. (Ec, S. 64f.)

Der Erzähler adressiert Valéry und interessiert sich im Gegensatz zu diesem gerade für den Mangel und das Scheitern der europäischen Zivilisationen.¹⁷³ Michaux unterstellt ihm Nostalgie, präziser, mit Svetlana Boym gesprochen, »restaurative

171 Vgl. ebd. S. 307.

172 Die Erzählinstanz ist ebenso von rassistischen und sexistischen Fantasien geprägt, vgl. E, S. 231.

173 Hauck zeigt in seinen Interpretationen auf, inwiefern auch in den Prosagedichten der Mensch bei Michaux als »Mängelwesen« konzipiert werde, vgl. dens.: Typen des französischen Prosagedichts. S. 174.

Nostalgie«, wenn Valéry Europa als Epigone inszeniert.¹⁷⁴ Seine Abgrenzung von Valéry führt der Erzähler anhand des Gegensatzes von »bornes« und »trous« durch und greift somit auf räumliche Metaphern zurück. Während Valéry sich den Grenzen widmet, interessiert sich die Erzählinstanz für die Löcher, Absenzen und Mängel. Damit blickt der Erzähler im Kontrast zu Valéry nicht auf die Ränder und damit die Bereiche, die an andere Zivilisationen grenzen, sondern, ganz im Sinne der Poetik des Tagebuchs, nach innen.

In dem im Jahre 1919 verfassten Essay zur *Krise des Geistes* konstatierte Valéry, dass es nach der beendeten militärischen Krise sowie der gegenwärtigen ökonomischen Krise, eine weniger sichtbare Krise des Geistes in Europa gegeben habe.¹⁷⁵ Unter dem Eindruck des gerade beendeten Großen Krieges beschwor Valéry die Vergänglichkeit von Zivilisationen und beschrieb die Krise des Geistes und den Zustand der Resignation in Wissenschaft, Kunst und Kultur.¹⁷⁶ Im Jahre 1927 prophezeite Valéry in dem in der *Revue des Vivants* veröffentlichten Beitrag *Notes sur la Grandeur et la décadence de l'Europe* noch einmal den Untergang Europas. Vergrößerung und Verkleinerung stellt der Titel explizit durch die Leitbegriffe der Größe und Dekadenz heraus: Die größten Nationen Europas seien in der Moderne an der Aufgabe gescheitert, Reiche zusammenzuhalten.¹⁷⁷ Valéry bedient sich in seinem Essay der Metaphorik der Vergrößerung und Verkleinerung, um über die Machtverhältnisse in der Welt zu sprechen: »Il faut rappeler aux nations croissantes qu'il n'y a point d'arbre dans la nature qui, placé dans les meilleures conditions de lumière, de sol et de terrain, puisse grandir et s'élargir indéfiniment«¹⁷⁸ (Hervorh. M.J.). [»Im Werden befindliche Nationen sind daran zu erinnern, daß es in der Natur keinen Baum gibt, der auch bei besten Licht- und Bodenbedingungen unbegrenzt wachsen und sich ausdehnen könnte.«¹⁷⁹]

174 Während »restaurative Nostalgie« eher mit einem nationalen Gedächtnis verbunden sei und auf die absolute Wiederherstellung der Vergangenheit ziele, verfüge »reflexive Nostalgie«, welche wiederum mit der individuellen Ebene und kultureller Erinnerung zusammenhänge, ein Bewusstsein über die nicht wiederherstellbare Vergangenheit, vgl. Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books 2001. S. XVIII.

175 Vgl. Valéry, Paul: *La Crise de l'esprit*. In: ders.: *Œuvres*. 3 Bde. Hg. von Jean Hytier. Bd. 1. Paris: Gallimard 1957. S. 988-1014. S. 990. Zum Umbruch nach dem Ersten Weltkrieg siehe etwa Perrot, Mathieu: *Poésie et ethnographie Henri Michaux et Michel Leiris*. In: *Poligramas* (2017) H. 45. S. 89-115. S. 91.

176 Vgl. Valéry, P.: *La Crise de l'esprit*. S. 990f.

177 Vgl. Valéry, Paul: *Notes sur la grandeur et la décadence de l'Europe*. In: ders.: *Œuvres*. Hg. von Jean Hytier. Paris: Gallimard 1960. S. 929-934. S. 929.

178 Ebd. S. 934.

179 Valéry, Paul: *Notizen über Grösse und Niedergang Europas*. In: ders.: *Zur Zeitgeschichte und Politik*. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Bd. 7. Frankfurt a.M.: Insel 1995. S. 166-172. S. 172.

Für zukünftige Vergrößerungen der Welt bietet Michaux seinen Lesern eine Option an, nämlich die Kommunikation mit Tieren, die laut Textsubjekt in hundert Jahren möglich sei. Dann sei die Welt wieder von Weite durchzogen, genau genommen wird auf das Adjektiv »large« (E, S. 178) zurückgegriffen. Die fehlende Kommunikation mit Tieren ist ein Beispiel für die vom Erzähler beklagten Lächer der europäischen Zivilisation.¹⁸⁰ Die Größe der Welt hängt mit der Möglichkeit von Erfahrungen zusammen, sodass sich die Welt scheinbar auch durch den verbalen Austausch mit Tieren vergrößern kann – oder durch den Konsum bewusstseinsweiternder Substanzen: »La nuit passée, j'ai pris de l'éther. Quelle projection! Et quelle grandeur! [...] En même temps qu'il approche, il agrandit et démesure son homme, son homme qui est moi, et dans l'Espace le prolonge et le prolonge sans avarice, sans comparaison aucune.« (E, S. 182) [»Gestern nacht habe ich Äther genommen. Was für eine Projektion! Was für eine Größe! [...] Im Herannahen vergrößert er seinen Menschen, und dieser Mensch bin ich, dehnt ihn unermesslich, lässt ihn in den Raum wachsen und wachsen ohne Geiz und Maß.« Ec, S. 65] Die Einnahme von Äther vergrößert das Selbst. *Espace* wird mit einer Majuskel geschrieben – ein Verfahren, das sich nur sehr selten in *Ecuador* findet und dazu beiträgt, den Raum in der Typografie größer werden zu lassen. Diese Tendenz deutet darauf hin, dass für Michaux nicht nur das Medium Buch für die kleine Reiseprosa wichtiger ist als bei Andrade und Mistral, sondern auch die Schrift.¹⁸¹ Dies zeigt sich nicht zuletzt an Michaux' Rückgriff auf Gestaltungsmittel, die nur der schriftlichen Sprache vorbehalten sind, wie etwa Fußnoten (vgl. E, S. 232).

IV.3.2 Das schrumpfende Ich

Das Führen eines Tagebuchs ist eine literarische Praxis und so steht für viele Diaristen die Tätigkeit des Schreibens anstelle des fertigen Produkts im Vordergrund.¹⁸² In der verkürzten Version von *Ecuador* in der *Nouvelle Revue Française* fügte Michaux dem ersten Eintrag einen Halbsatz hinzu, den er in der im Jahr 1968 neu herausgegebenen Version von *Ecuador* strich: »Je n'ai écrit que ce peu qui précède et déjà je tue ce voyage. Je le croyais si grand. Non, il fera des pages, c'est tout, son urine quotidienne.«¹⁸³ [»Ich habe nur das wenige geschrieben, was hier steht, und schon töte ich diese Reise. Ich wähnte sie so groß. Nein, sie wird Seiten

180 Für eine weitere Interpretation dieser Textstelle siehe Abadi, F.: Henri Michaux. S. 95f.

181 Siehe weiterführend Parish, N.: Henri Michaux. S. 109.

182 Das Tagebuchführen wird in der Forschung häufig unter diesem Gesichtspunkt analysiert, vgl. dazu einschlägig Seifert, Nicole: Tagebuchschreiben als Praxis. In: *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*. Hg. von Renate Hof u. Susanne Rohr. Tübingen: Stauffenburg 2008. S. 39-60. S. 40.

183 Michaux, H.: *Ecuador*. S. 789. Hervorh. M.J. Bellour deutet dies auch in Hinblick auf die Körperlichkeit des Reisetagebuchs an, siehe dens.: *Ecuador: Notice*. S. 1075.

ergeben, mehr nicht, *ihr täglicher Urin.*«¹⁸⁴] Das Tagebuch ist ein repetitives, körperliches Bedürfnis und wie der tägliche Urin ein Abfallprodukt. Vergleichbar mit dem Harnstoff, der aus der Transformation von Flüssigkeit entsteht, wandelt auch das schreibende Ich äußere Eindrücke in Text. Die Metapher des Urins erinnert an geläufige Bilder des Exzerpierens, wie etwa bei Montaigne, der beispielsweise auf sprachliche Bilder des Essens und Verdauens für die Charakterisierung dieser Textpraxis zurückgriff: »Ces pastissages de lieux communs, dequoy tant de gents mesnagent leur estude, ne servent guere qu'à subjects communs [...].«¹⁸⁵ [»Der gleichen Sammelsurien abgedroschener Gemeinplätze, mit denen so viele Leute ihr Studium betreiben, ohne sich in geistige Unkosten zu stürzen, sind kaum für andere als abgedroschne Themen brauchbar.«¹⁸⁶]

Wer ein Tagebuch schreibt, muss auswählen, was er berichtet.¹⁸⁷ Anders als der Verfasser einer Autobiografie konzentriert sich der Tagebüchler auf einen gegenwärtigen, fragmentarischen Lebensabschnitt.¹⁸⁸ Das Verfahren der Verkleinerung im Sinne einer Selektion ist der Form des Tagebuchs ebenso inhärent wie dem Fotografieren und Exzerpieren. Die Erzählinstanz wird wie in *O turista aprendiz* in verschiedenen Schreibszenen dargestellt und berichtet zudem beständig vom Vorgang des Schreibens und seinem Ringen mit diesem. Bereits vor dem Ende des Tages hat sich das Textsubjekt schon über die Selektion des zu Berichtenden Gedanken gemacht und verweist treffenderweise auf das ›Schneiden‹ als Verfahren des Verkürzens und Selegierens: »Pauvre journal! D'ailleurs, ce qui s'est passé tout à l'heure, je ne le dirai pas. C'est le *midi* de ma journée, mais je ne le dirai pas. Mieux vaut lui couper tout de suite son avenir.« (E, S. 142, Herv. i. O.) [»Armes Tagebuch! Was vorhin passiert ist, werde ich übrigens nicht sagen. Es ist die *Mitte* meines Tages, aber ich werde sie nicht sagen. Man schneidet ihr am besten gleich ihre Zukunft ab.« Ec, S. 10, Herv. i. O.]

In gewalttätigen Metaphern, etwa dem Töten, reflektiert der Erzähler das Tagebuchführen, das zum Schrumpfen des Ichs und der Reise beiträgt: »Il y a quelques

184 Bis auf die Übersetzung von »son urine quotidienne« ist das Zitat der deutschen Übersetzung entnommen. Ec, S. 9. Herv. M. J.

185 Montaigne, Michel de: De la physionomie. In: Les Essais. Hg. von Jean Balsamo u. Alain Legros. Paris: Gallimard 2008. S. 1082-1111. S. 1103. Vgl. dazu Goyet, Francis: The Word ›Commonplaces‹ in Montaigne. In: Toward a Definition of Topos. Approaches to Analogical Reasoning. Hg. von Lynette Hunter. Basingstoke u.a.: Macmillan 1991. S. 66-77. S. 69.

186 Montaigne, Michel de: Über die Physiognomie. In: Essais. 3 Bde. Übers. von Hans Stilett. Bd. 3. München: dtv 2011. S. 394-438. S. 425. Diese kulinarische Dimension ist allerdings in der deutschen Übertragung nicht nachvollziehbar.

187 Vgl. Dusini, A.: Tagebuch. S. 93f. Diese Eigenschaft ist nach Bernfeld konstitutiv für die Form des Tagebuchs, vgl. dens.: Trieb und Tradition im Jugendalter. S. 15, 18f. Broome bezeichnet *Ecuador* in diesem Sinne metaphorisch als »Sieb«, vgl. dens.: Henri Michaux and Travel. S. 286.

188 Vgl. Bernfeld, S.: Trieb und Tradition im Jugendalter. S. 13.

minutes j'étais large. Mais écrire, écrire: tuer, quoi.« (E, S. 144) [»Vor einigen Minuten war noch Raum in mir. Aber schreiben, schreiben: eben töten.« Ec, S. 13] Erneut denkt der Erzähler das Schreiben als einen körperlichen Akt, welcher das Ich und seinen Körper dissoziiert; ebenso drastisch wie die Metapher des Urins für das Tagebuchführen ist hier nun die Metapher des Tötens. Zwischen Sehen, Reisen und Schreiben besteht an dieser Stelle wie bei Andrade ein ökonomisches Verhältnis, sodass sich die außerliterarische Wirklichkeit an der Quantität ihrer literarischen Erzeugnisse messen lässt. Bei Andrade bedingt das Material die Größe bzw. Kleinheit des Schreibens und auch bei Michaux führt die Erzählinstanz in der bereits zitierten Klage im Vorwort aus, das *große* Jahr bringe nur wenige Seiten ein, sodass auch hier wieder das quantitative Abbildungsverhältnis von Welt und Text defizitär ist (vgl. E, S. 141).

Ecuador fungiert immer wieder als Medium, das an der Übertragung eines Inhalts aus der außerliterarischen Wirklichkeit in eine literarische scheitert. Es konserviert nicht das Leben, sondern lässt einen Teil dessen verschwinden: »Voyant une grosse année réduite à si peu de pages, l'auteur est ému. Sûrement, il s'est passé encore bien d'autres choses.« (E, S. 235) [»Als der Autor ein volles Jahr auf so wenige Seiten schrumpfen sieht, ist er gerührt. Sicherlich ist auch noch so manches andere passiert.« Ec, S. 141] Das Textsubjekt thematisiert die Verkleinerung des Tagebuchs, welches die Masse der Zeit auf wenige Seiten reduziert und damit auch von einem Verlust zeugt. Die Praxis des Tagebuchschreibens führt jedoch nicht nur zur Reduktion, sondern auch zum Verschwinden des Ichs. Das Verhältnis von Tagebuchler und Tagebuch erscheint nahezu antagonistisch, erneut ist die konservierende Funktion des Schreibens nur ein Anspruch, der sich nicht realisieren lässt: »Pourquoi dès maintenant te mets-tu à me réduire, à ma pâlir? À faire le mignon, à te décourager, à m'affaiblir considérablement?« (E, S. 201) [»Warum fängst du jetzt schon an, mich zu verkleinern und blaß zu machen? Lieb zu sein, den Mut zu verlieren und mich beträchtlich zu schwächen?« Ec, S. 92] Der Erzähler führt einen Dialog mit seinem Tagebuch, welches zu einer steten Verkleinerung und Verblässung des Ichs beiträgt. Diese dialogische Situation ist in der Geschichte des Tagebuchs verankert, welches zunächst dazu diente, das Gespräch mit Gott in Text zu transformieren.¹⁸⁹ In *Ecuador* finden sich weitere Klagen über die Transformation des Selbst, die das Reisen mit Größe verbinden und es in diesem Fall ebenso mit der Flucht in die Lektüre und Imagination assoziieren: »À vrai dire, à Iquitos, je commençais déjà à en avoir assez. J'aurais voulu passer inaperçu; je me faisais tout petit et j'arrivais à Paris, où je me cachais dans les livres.« (E, S. 231) [»In Iquitos hatte ich es eigentlich schön [sic!] langsam satt. Ich hätte unbemerkt bleiben wollen. Ich machte mich ganz klein und kam in Paris an, wo ich mich in den Büchern versteckte.« Ec, S. 134]

189 Vgl. Schönborn, S.: Das Buch der Seele. S. 73.

Das Ich wird verkleinert und ist im Inbegriff zu verschwinden : »Ah! petit, petit, je suis ici et oublié à l'arrière de ce bateau, qui est aussi un grand voyage de centaines et de centaines de jours [...]« (E, S. 233) [»Ach! klein, klein bin ich hier und vergessen am Heck dieses Schiffes, das auch eine große Fahrt von hunderten und hunderten von Tagen ist...« Ec, S. 137] Der Kleinheit des Ichs steht die Größe und Länge der Reise gegenüber;¹⁹⁰ zudem steht die große Reise in einem antithetischen Verhältnis zum Ich und zur kleinen Form des Tagebuchs.

Schreiben und Zeitlichkeit sind in Andrades kleiner Reiseprosa miteinander verbunden. Sofern der Reisende viel Zeit erübrigen kann, werden die Aufzeichnungen länger. Auch das Textsubjekt in *Ecuador* vermittelt den Eindruck, der Stillstand der Reise führe zu Länge und eine rege Reiseaktivität dementsprechend zu kürzeren Aufzeichnungen (vgl. E, S. 207f.). Ähnlich verhält es sich auch beim Zeichnen: Michaux begann zu malen, als er zusammen mit Gangotena in Marseille monatelang auf die Abfahrt des Schiffes nach Ecuador wartete.¹⁹¹ Sei es nun das Schreiben oder Zeichnen – gerade die Wartezeit wird zum produktiven Moment des künstlerischen Schaffens. Dass die kleine Reiseprosa somit gerade nicht vom Extraordnären, sondern dem Alltäglichen zehrt, zeigt sich auch in dieser Relation.

IV.4 Verdichtungen des Visuellen

Die kleine Reiseprosa hegt ein enges Verhältnis zum Lyrischen und zu den visuellen Künsten: Mistral denkt über die Möglichkeit der Visualisierung Lateinamerikas nach und rekurriert in metapoetologischen Verweisen auf die bildenden Künste; Andrade nutzt Fotografien, um zugleich Wissen zu sammeln, die Darstellung des Anderen zu problematisieren und hierbei auch seine eigene Rolle als schreibender Ethnograf zu parodieren. Michaux wiederum war Autor *und* Maler, sein Werk ist als ein »bimediales«¹⁹² zu verstehen. Jahre nach seiner Reise nach Ecuador stellte Michaux zwei Gemälde fertig, die auf verschiedene Passagen seiner kleinen Reiseprosa rekurrierten.¹⁹³ Da die künstlerischen Verfahren bei Michaux keine Trennung zwischen den unterschiedlichen Künsten und Gattungen vorsehen, integrie-

190 Für weitere Beispiele vgl. E, S. 201, 221.

191 Vgl. Bellour, R.: Chronologie. S. LXXXIX. Vgl. Mainberger, S.: Linien – Gesten – Bücher. S. 48. Eine vergleichbare Dynamik konstatiert Seifert auch für das Tagebuch, siehe dies.: Tagebuchschreiben als Praxis. S. 42.

192 Mainberger, S.: Linien – Gesten – Bücher. S. 15. Mainberger führt das Verhältnis zwischen Malerei und Literatur bei Michaux auf dieser Seite noch ausführlicher aus.

193 Zur Bedeutung des Visuellen und visueller Schreibverfahren wie der *ekphrasis* bei Michaux siehe umfassend die bereits zitierte Studie von Kürtös (*Henri Michaux et le visuel*) sowie Keohane, Elizabeth Geary: Ekphrasis and the Creative Process in Henri Michaux's *En rêvant à partir de peintures énigmatiques* (1972). In: French Studies 64 (2010) H. 3. S. 265-275.

re ich diese später entstandenen Bilder in meine Analysen, die ohnehin durch die Zitierung von Bestandteilen *Ecuadors* in einem engen Verhältnis zur kleinen Reiseprosa stehen. Die Untersuchung der Aquarelle und Gouachen illustriert zudem, inwiefern sich die michauxschen Texte nach der Publikation weiter wandelten und zur Prozessualität des Schreibens beitrugen.

IV.4.1 Aquarell und Gouache

Im Jahre 1946 veröffentlichte Michaux das Aquarell *Ecuador* im Bildband *Peintures et dessins*, zu dem er im selben Jahr eine Ausstellung in Paris organisiert hatte.¹⁹⁴ Der Band eröffnet mit einem Vorwort über die Malerei und enthält 43 Werke – vor allem Zeichnungen und Gouachen, doch ebenso Aquarelle und ein Pastell-Gemälde, die sich größtenteils auf sein literarisches Werk beziehen.¹⁹⁵ Unter den Gemälden befinden sich zwei, die im Jahre 1938 im Nachklang der Reise nach Ecuador entstanden und ebenfalls in einem bimedialen Verhältnis zum Tagebuch stehen,¹⁹⁶ wie das Aquarell *Ecuador*: Auf dem schwarzen Hintergrund – der vielleicht jedoch auch ein schwarzer Bildträger ist – deuten grüne Striche einen Wald an, braune Linien markieren einen Weg, der zu einem weißen Haus im Hintergrund des Bildes führt. An das Haus lehnen zwei Bäume und rahmen es von seiner rechten und linken Seite. Prominent platzierte Michaux im Vordergrund einen Busch in leuchtendem Gelb, der möglicherweise eine wuchernde Pflanze inmitten des Weges darstellt. Das Aquarell ist in reduzierter Farbigkeit gestaltet, die Bildelemente wurden grafisch durch Linien umgesetzt. Es ist die Farbe Schwarz des Hintergrundes, welche die Stimmung des Bildes bestimmt und dafür sorgt, dass der Betrachter eine nächtliche Szenerie vermutet.

Die Bildunterschrift präzisiert die Darstellung wie folgt: »... Revenant à cheval à l'Hacienda par un clair de lune comme je fais ce soir...«¹⁹⁷ Das Gemälde stellt somit offensichtlich dar, wie der Reisende im Mondlicht auf die Hacienda zurückkehrt. Michaux rekuriert mit der Bildunterschrift *pars pro toto* auf den Tagebucheintrag vom 29. August 1928, den ich hier in Ausschnitten zitiere:¹⁹⁸

194 Vgl. Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 429.

195 Vgl. Michaux, Henri: Ecuador. In: ders.: Œuvres complètes. Peintures et dessins. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. 855-955. S. 897.

196 Zum Entstehungszeitpunkt vgl. Bellour, Raymond: Illustrations et légendes. In: Henri Michaux: Peintures et dessins. In: Œuvres complètes. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. 952-955. S. 953f.

197 Ebd.

198 Das Zitatverfahren, das Michaux anwendet, weist eine große Nähe zur Montage auf, welche ich in Bezug zu Andrades Reiseprosa diskutiert habe. Zur Montage bei Michaux vgl. Parish, N.: Henri Michaux. S. 282-286.

Le soir, 7 heures, à cheval.

Équateur, Équateur, j'ai pensé bien du mal de toi.

Toutefois, quand on est près de s'en aller... et revenant à cheval à l'hacienda par un clair de lune comme je fais ce soir (ici les nuits sont toujours claires, sans chaleur, bonnes pour le voyage) avec le *Cotopaxi* dans le dos, qui est rose à 6 heures et demie et seulement une masse sombre à cette heure... (E, S. 203, Herv. i. O.)

7 Uhr abends, zu Pferd.

Ecuador, Ecuador, ich habe schlecht von dir gedacht. Nun aber, wo die Abreise bevorsteht und ich, wie heute abend, im Mondschein zur Hacienda zurückreite (hier sind die Nächte immer hell, ohne Wärme, gut zum Reisen) mit dem *Cotopaxi* im Rücken, der um halb sieben rosafarben und um diese Stunde nur mehr eine dunkle Masse ist... (Ec, S. 95f., Herv. i. O.)

Wie der Titel des Gemäldes verweist das Aquarell zugleich auf eine Textstelle und auf das gesamte Tagebuch. Den fragmentarischen Charakter unterstreicht Michaux auch durch die Zitierung einzelner Wörter und die Auslassungspunkte, die bereits bei Andrade ein beliebtes Stilmittel sind. Das Gemälde *Ecuador* ist insofern ein weiteres Beispiel für die Prozesse von Verkleinerung und Vergrößerung bei Michaux, als ein gesamter Kontext zu einem Zitat komprimiert wird. Ebenso zeugt es von der Ästhetik des Fragmentarischen und damit ebenso von der Abkehr von großen Narrativen.

Wenn Michaux diese Bilder nachträglich aus seinem Gedächtnis schöpfte und nicht im Moment des Sehens darstellte, so rekurriert er vergleichbar mit Corot auf seine Erinnerungen. Wie in Mistrals kleiner Reiseprosa, so spielte also zumindest für die Gemälde Michaux' die Erinnerung eine wichtige Rolle. Im Aquarell, das für die Darstellung des Flüchtigen prädestiniert ist, spiegelt sich die auf den Moment gerichtete Ästhetik des Tagebuchs wider.¹⁹⁹ Das Aquarell *Ecuador*, auf dem weder Erzähler noch Pferd sichtbar sind, reproduziert die Perspektive und Ästhetik des Tagebuchs. Die Dominanz der Farbe Schwarz rührt aus der Darstellung eines abendlichen Ausrittes; der grobe Pinselduktus perpetuiert die Geschwindigkeit und Bewegung des Textes und deutet somit wie *Arrivée à Quito* auf die Mobilität des Schreibens hin. Bezeichnend ist auch, dass der *Cotopaxi* nicht abgebildet wird, was zum einen dem Tagebucheintrag entspricht, zum anderen aber erneut darauf hindeutet, dass sich Michaux für das Alltägliche der Reise interessiert. Nicht der zweithöchste Berg des Landes wird dargestellt, sondern der allgegenwärtige Blick auf ein Haus, das weder spezifisch für Ecuador noch für Lateinamerika ist. Selbst die Fauna des Aquarells widerstrebt der Spezifik Ecuadors, die grün angedeuteten

¹⁹⁹ Vgl. Koschatzky, Walter: Die Kunst des Aquarells. Technik, Geschichte, Meisterwerke. 5. Aufl. München: dtv 1999. S. 233f.

Linien könnten kaum universeller sein. Auch ein weiterer Zusammenhang sollte der Analyse nicht entgehen: Gegenüber der Ölmalerei galt das Aquarell, das bekanntlich William Turner bevorzugt für die Darstellung von Landschaften verwendete, als eine eher einfache Technik.²⁰⁰ Einfachheit ist damit nicht nur bei Mistral, sondern auch bei Michaux ein ästhetisches Ideal, das sich nicht zuletzt im groben Pinselduktus manifestiert.

Noch ein Bild aus der Reihe *Peintures et dessins* recurriert auf das Tagebuch: Bei *La Cordillera de los Andes* handelt es sich um ein mit Gouachefarben hergestelltes Landschaftsgemälde.²⁰¹ Der Titel des Gemäldes ist hier nun präziser und bezieht sich auf die spanische Bezeichnung für die Anden. Wie im Aquarell *Ecuador* dominiert auch in der Gouache *La Cordillera de los Andes* die Farbe Schwarz des Hintergrundes oder Malgrundes. Vor dem dunklen Hintergrund, der vermutlich einen Nachthimmel darstellt, erstreckt sich eine Berg- und Hügelkette. In der linken Hälfte hebt sich ein kupferfarbener Berg vom Himmel ab. Darunter, im Bildvordergrund, ist vermutlich das bewachsene Tal in Oliv- und Brauntönen dargestellt. Blaue Tupfer repräsentieren womöglich Wolken im Nachthimmel. Die Landschaft ist deutlich malerischer umgesetzt, verschiedene Braun-, Blau-, Gelb- und Grüntöne gehen fließend ineinander über.

Es lässt sich nur vermuten, dass die Gouache künstlerische Traditionen aus Japan rezipiert, wie das *Sumi-e*, eine Form der Tuschmalerei. Die Künstler der klassischen Moderne, etwa Henri Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin und Vincent van Gogh, faszinierte diese oftmals monochromatische Kunstform.²⁰² *Ecuador* selbst schreibt sich in diese Tradition ein, wenn das Textsubjekt sein Interesse an japanischer Kunst kundtut: »Je passai par le Japon vers la troisième heure. Il y avait à ce moment, en effet, le jeu du brouillard comme il se joue au Japon, suivant ce que nous en ont décrit les peintres. [...] Ces brouillards portent et apprennent singulièrement à regarder, attendrissent notre regard [...].« (E, S. 167) [»Um die dritte Stunde reiste ich durch Japan. Zu diesem Zeitpunkt fand das Nebelspiel statt, wie es, den Schilderungen der Maler zufolge, in Japan gespielt wird. [...] Diese Nebelschwaden fördern und lehren eigentümlich das Hinsehen, rühren unseren Blick [...].« Ec, S. 45] Die imaginäre Reise erzeugt vor dem geistigen Auge des Erzählers innere Bilder, sodass trotz bzw. gerade aufgrund des Nebels, das genaue Hinsehen ausgebildet wird. Gerade die Aquarellmalerei erlaubt hierbei auch durch die

200 Vgl. ebd. S. 54, 187, 231.

201 Vgl. Michaux, Henri: *La Cordillera de los Andes*. In: ders.: *Œuvres complètes. Peintures et Dessins*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. 855-955. S. 913.

202 Vgl. Mayhall, Yolanda: *The Sumi-E Book*. New York: Watson Gupstill 1989. S. 8. Einige Aquarelle Michaux' aus den 1940er Jahren ähneln wiederum der chinesischen Landschaftsmalerei, vgl. Parish, N.: *Henri Michaux*. S. 152.

»Ökonomie der Mittel«, dass die Betrachter umso mehr ihre Vorstellungskraft betätigen müssen.²⁰³ Michaux entwirft eine Ästhetik des Undeutlichen, die er später auch in seiner bildenden Kunst implementieren sollte und die mit seiner Ästhetik des Kleinen korreliert. Das Undeutliche erinnert hierbei an das rhetorische Stilideal der *obscuritas*; der Erzähler greift auch auf die Sprache des Wetters zurück, die in der Literaturgeschichte etwa bei Madame de Staël mit dem Unverständlichen verbunden ist.²⁰⁴

La clarté passe en France pour l'un des premiers mérites d'un écrivain [...]. Les Allemands, [...] se plaisent dans les ténèbres; souvent ils remettent dans la nuit ce qui était au jour, plutôt que de suivre la route battue [...]. Les écrivains allemands ne se gênent point avec leurs lecteurs; leurs ouvrages étant reçus et commentés comme des oracles, ils peuvent les entourer d'autant de nuages qu'il leur plaît; la patience ne manquera point pour écarter ces nuages [...].²⁰⁵

Klarheit gilt in Frankreich für eins der hauptsächlich schriftstellerischen Verdienste. [...] Die Deutschen [...] gefallen sich in Dunkelheiten: oft hüllen sie, was klar am Tage lag, in Nacht, bloß um den gerade Weg zu meiden. [...] Die deutschen Schriftsteller geniren sich nicht mit ihren Lesern; da ihre Werke wie Orakelsprüche aufgenommen und ausgelegt werden, so können sie sie in so viel Wolken hüllen, als ihnen gefällt; die Geduld, dies Gewölk zu zerstreuen, fehlt niemals [...].²⁰⁶

Die Ästhetik des Undeutlichen pflegte auch Andrade, wie in der Analyse seiner Fotografien herausgearbeitet wurde. In der Michaux-Forschung wurde diese Präferenz für das Offene und Unfertige auf die Rezeption taoistischer, konfuzianischer und buddhistischer Schriften zurückgeführt, die für den Künstler im Jahre 1927 jedoch noch keine große Rolle spielten.²⁰⁷ Nichtsdestotrotz zeigt sich, dass bereits in *Ecuador* Pfeiler der michauxschen Ästhetik wiederzufinden sind, die im Laufe der kommenden Jahrzehnte noch weiter entfaltet werden sollten.

La Cordillera de los Andes bezieht sich wie das Aquarell *Ecuador* in einem Zitat auf einen gesamten Tagebucheintrag. Es ist hierbei die gesamte erste Strophe, die Michaux in der Bildunterschrift reproduziert:

203 Vgl. Mainberger, S.: Linien – Gesten – Bücher. S. 109.

204 Vgl. Asmuth, B.: [Art.] Perspicuitas. S. 870.

205 Madame de Staël: De l'Allemagne. Paris: Charpentier 1890. S. 126. Dazu Asmuth, B.: [Art.] Perspicuitas. S. 870.

206 Madame de Staël: Deutschland. 3 Bde. Übers. von Friedrich Buchholz. Bd. 1. Reutlingen: Mäcksensche Buchhandlung 1815. S. 166.

207 Vgl. Parish, N.: Henri Michaux. S. 27, 32.

LA CORDILLERA DE LOS ANDES

La première impression est terrible et proche du désespoir.

L'horizon d'abord disparaît.

Les nuages ne sont pas tous plus hauts que nous.

Infiniment et sans accidents, ce sont, où nous sommes,

Les hauts plateaux des Andes qui s'étendent, qui s'étendent.

[...]

Qui n'aime pas les nuages,

Qu'il ne vienne pas à l'Équateur.

Ce sont les chiens fidèles de la montagne,

Grands chiens fidèles;

Couronnent hautement l'horizon.

L'altitude du lieu est de 3000 mètres, qu'ils disent,

Est dangereux qu'ils disent, pour le cœur, pour la respiration,

pour l'estomac

Et pour le corps tout entier de l'étranger. (E, S. 154)

LA CORDILLERA DE LOS ANDES

Der erste Eindruck ist schrecklich und der Verzweiflung nah.

Zuerst verschwindet der Horizont.

Nicht alle Wolken sind höher als wir.

Endlos und eben erstrecken und erstrecken sich,

[...]

Wer die Wolken nicht liebt,

Komme nicht nach Ecuador.

Sie sind die treuen Hunde der Berge,

Große treue Hunde;

Hoch den Horizont krönend.

3000 Meter über dem Meeresspiegel, heißt es, liegt der Ort,

Ist gefährlich, sagen sie, für das Herz, für die Atmung, für den

Magen

Und für den ganzen Körper des Fremden. (Ec, S. 26f.)

Auf beiden Gemälden sind keine Menschen zu sehen, sodass erneut die Perspektive des Textsubjekts perpetuiert wird. Das Gedicht in freien Versen beschreibt das Aufeinandertreffen des lyrischen Ichs mit den Anden und schildert die Dunkelheit des Anblicks, die sich auch in der Farbgestaltung der Gouache niederschlägt, womit sich wie im Aquarell *Ecuador* eine Korrespondenz zwischen Gouache und textueller Darstellung ergibt. Das Gedicht thematisiert die Impressionen und subjektiven Empfindungen des Ichs, wobei die Hervorhebung der eigenen Perspektive so weit

getrieben wird, dass das Ich sich im letzten Vers selbst als einen Fremdkörper in der Landschaft imaginiert.

Text und Bild verweisen auf eine religiös und ästhetisch kodierte Erfahrung der europäischen Kulturgeschichte, nämlich die Bezwingung bzw. Kontemplation eines Berges.²⁰⁸ An einem der wichtigsten literarischen Vorläufer dieser Begegnung, Francesco Petrarca's Besteigung des Mont Ventoux, manifestierte sich etwa die Spannung zwischen dem Religiösen und dem Ästhetischen.²⁰⁹ Die religiöse Konnotation der Begegnung scheint in der vorliegenden Szene in der Endlosigkeit der Wolken auf. Wie Mistrals Erzählerin in *El paisaje mexicano* den Iztaccíhuatl aus der Ferne betrachtet und sich damit nicht aneignet, imaginiert auch der michauxsche Erzähler nur die Besteigung. Er versucht damit nicht, im Gegensatz zu den von Pratt analysierten Schriften, die Natur zu bezwingen, zu beherrschen oder zu appropriieren.²¹⁰

Sowohl das Gemälde als auch das Gedicht zitieren einen Moment des Erhabenen, der in die künstlerische Form der Gouache und den freien Vers transportiert wurde, und damit eben nicht in die ›große‹ Ölmalerei oder etwa die Form des Sonetts. Eine vergleichbare (vermeintliche) Divergenz zwischen Inhalt und Form liegt auch bei Andrade vor, der die erhabene Amazonas-Riesenseerose zum Gegenstand einer kleinen *crónica* erklärt. Der Chimborazo prägte die Kulturgeschichte Lateinamerikas, wovon nicht zuletzt seine Aufnahme in das Staatswappen Ecuadors zeugt.²¹¹ Wie Humboldt in seinen *Ansichten der Cordilleren* präsentiert Michaux einen Blick aus der Distanz auf die Bergkette.²¹² Nach Humboldt und Charles Marie de La Condamine versuchte sich auch Simón Bolívar an der Besteigung des

208 Vgl. Niefanger, Dirk: [Art.] Berg. In: Metzler-Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer u. Joachim Jacob. 2. erw. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler 2012. S. 44f.

209 Vgl. ebd. S. 44. Siehe Petrarca, Francesco: Die Besteigung des Mont Ventoux. Lateinisch/Deutsch. Übers. u. hg. von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 1995. Einschlägig kommentiert bei: Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989. S. 141-163. Insbesondere S. 141ff.

210 Ganz im Gegensatz zu den Schriften, die Pratt analysiert, siehe dies.: Imperial Eyes. S. 51f. Scott arbeitet anhand anderer Passagen heraus, dass der Erzähler die Wahrnehmung und Ausdrucksweise des Reiseberichts sowohl problematisiert als auch intensiviert. Dies deutet darauf hin, dass Michaux damit den observierenden, westlichen Blick kritisiert und beobachtet, vgl. dens.: Signs in the Jungle. S. 126f.

211 Vgl. Ette, Ottmar u. Oliver Lubrich: Versuch über Humboldt. In: ders.: Ueber einen Versuch den Gipfel des Chimborazo zu ersteigen. Mit dem vollständigen Text des Tagebuches ›Reise zum Chimborazo‹. Hg. von dens. Frankfurt a.M.: Eichborn 2006. S. 7-76. S. 12.

212 Vgl. ebd. S. 21f. Siehe Humboldt, Alexander von: Ansichten der Cordilleren und Monumente der eingeborenen Völker Amerikas. Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique. Hg. von Oliver Lubrich u. Ottmar Ette. Frankfurt a.M.: Eichborn 2004. Tafel XVI, XXV. S. 133-138, 241f.

Berges; Humboldts Versuch der Besteigung hatte hierbei vor allem in dem Sinne symbolischen Charakter, als es einem »Mann der Aufklärung« gelang, neue Höhen zu erklimmen.²¹³ Die humboldtsche Darstellung des Chimborazo aus weiter Distanz könnte eine weitere Vorlage für Michaux gewesen sein, der vor seiner Reise sowohl die Schriften des preußischen Gelehrten als auch diejenigen La Condaminés las.²¹⁴

Michaux' Zitierung des Berges in Text und Bild deutet darauf hin, dass nicht nur das Kleine und das Große, sondern auch das Hohe und Tiefe Dimensionen von Größe in *Ecuador* darstellen. Bedingt durch die Höhe koexistieren in Ecuador schließlich verschiedene Klimata auf einer Fläche.²¹⁵ Der reisende Erzähler bewegt sich sowohl vertikal als auch horizontal durch das Land, das sich bekanntlich durch seine extremen Höhenunterschiede auszeichnet.²¹⁶ Diese Differenzen stellten den an verschiedenen Herzkrankheiten, wie Herz-Rhythmus-Störungen, leidenden Michaux vor gesundheitliche Herausforderungen, womit sich das Leiden des Körpers und seine Verletzlichkeit auch in dieser Hinsicht tief in das Tagebuch einschrieben (vgl. E, S. 202).²¹⁷ Dabei war nicht nur Michaux selbst von diversen Krankheiten geplagt, auch sein Reisebegleiter Gangotena litt an Hämophilie, die dazu führte, dass die Gruppe oftmals Pausen einlegen musste und der ecuadorianische Dichter an den Exkursionen ins Landesinnere nicht teilnehmen konnte.²¹⁸

IV.4.2 Flecken und Formeln

Ecuador erzeugt visuelle Verdichtungen nicht nur anhand der Bedeutung der Gemälde, sondern ebenso anhand der Verweise auf Formeln und Flecken. Der Fleck verunsichert starre Ordnungssysteme und steht für Kontrollverlust.²¹⁹ So ähnlich äußerte sich auch Michaux zum 1946 veröffentlichten Band *Peintures et dessins*: Auf der einen Seite erklärte er, die von ihm dargestellten Gesichter würden sich aus den Flecken auf dem Papier befreien und sprach ihnen so ein Eigenleben zu.²²⁰ Auf der anderen Seite wies Michaux auf Flecken hin, die aufgrund der Beschaffenheit des Papiers zu schnell von diesem absorbiert wurden und damit also durch den Unfall

213 Vgl. Ette, O. u. O. Lubrich: Versuch über Humboldt. S. 9f.

214 Vgl. Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 168.

215 Vgl. Scott, D.: Signs in the Jungle. S. 129.

216 Vgl. Halpern, A.-É.: Henri Michaux. S. 88.

217 Vgl. ebd.

218 Vgl. dazu Bellour, R.: Chronologie. S. LXXXIX.

219 Vgl. Kurz, Gerhard: [Art.] Fleck. In: Metzler-Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer u. Joachim Jacob. 2. erw. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler 2012. S. 122f. S. 122.

220 Michaux, H.: *Peintures et dessins*. S. 857.

im künstlerischen Prozess emergierten: »une tache imprévue s'est formée«²²¹ [ein unbeabsichtigter Fleck hat sich herausgebildet].

In verschiedenen Szenen betrachtet das Ich in *Ecuador* Wände : »On trouve aussi bien sa vérité en regardant quarante-huit heures une quelconque tapisserie de mur.« (E, S. 204) [»Man findet seine Wahrheit genauso gut, indem man achtundvierzig Stunden irgendeine Tapete anstarrt.« Ec, S. 97] Der Erzähler reflektiert über die eigene Kunst, in der ebenfalls Formen wie Flecken, Linien und Risse auftauchen :²²² »Les malades voient dans la tapisserie de leurs chambres, d'infemales personnes, là où il n'y a que petits incidents de lumière, de lignes, une tache, une déchirure. Ainsi ai-je regardé, mais non avec effroi, avec bonté et sans maladie.« (E, S. 155) [»Die Kranken sehen auf den Tapeten ihrer Zimmer Höllengestalten, wo nur kleine Lichtschimmer, Linien, Flecken oder Risse sind. So habe ich hingeblickt, aber nicht mit Entsetzen, sondern mit Güte und ohne Krankheit.« Ec, S. 28]

Der Fleck ist ein ästhetisch kodiertes Symbol, das in späteren Jahren auch mit der Kunstströmung des Tachismus verbunden wurde.²²³ Die erwähnten Risse werden in den michauxschen Meskalin-Aufzeichnungen aus dem Jahr 1956 zu bedeutungsvollen Zeichen des Experimentierens mit Rauschmitteln.²²⁴ Wie später André Gide bezieht sich Michaux auf eine Reflexion Leonardo da Vincis über die Betrachtung einer Wand.²²⁵ Da Vinci führt in seinen *Schriften zur Malerei* aus, die Kontemplation einer Wand sei eine durchaus spartanische, doch umso effektivere Methode, die Imagination auszubilden. Die Wand, die da Vinci beschrieb, definierte sich durch ihre Flecken, die in der Betrachtung des Künstlers zu Landschaften, kriegerischen Auseinandersetzungen und Figuren wurden. Das Betrachten der fleckigen Wand ist somit ein Verfahren, durch welches sich insbesondere das innere Sehen bzw. die Vorstellungskraft formierten.²²⁶

Max Ernst, den Michaux sehr schätzte, bezog sich in *Jenseits der Malerei* auf da Vincis Rekurs auf Sandro Botticelli, der wiederum seine Gründe für die Ablehnung

221 Ebd. S. 862.

222 Zu Michaux' Linien und der Prosaschrift *Aventures de lignes* siehe seit neuestem ausführlich Mainberger, S.: Linien – Gesten – Bücher. S. 47-51. Siehe ebenso Kürtös, K.: Henri Michaux et le visuel. S. 69-72. Michaux denkt auch in späteren Texten über Flecke nach, siehe dens.: [Faut-il vraiment une déclaration?]. In: Œuvres complètes. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 2. Paris: Gallimard 2001. S. 1029-1032. Dazu Parish, N.: Henri Michaux. S. 178.

223 Vgl. Schmied, Wieland: Keine Ähnlichkeit mit sich selbst. Henri Michaux und Max Ernst. In: Henri Michaux. Das bildnerische Werk. Hg. von dems. München: Bayerische Akademie der Schönen Künste 1993. S. 43-50. S. 43.

224 Vgl. Michaux, H.: Misérable Miracle. S. 619, 638.

225 Vgl. Geisler, E.: Michaux reist nach Ecuador, oder eine andere Exotik. S. 288. Parish bezieht sich ebenso auf da Vincis Ausführungen zum Fleck und verbindet diese wiederum mit Klee, vgl. dies.: Henri Michaux. S. 202.

226 Vgl. Leonardo da Vinci: Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei. Hg. von André Chastel. Übers. von Marianne Schneider. München: Schirmer/Mosel 1990. S. 385.

der Landschaftsmalerei darlegte. Diese rechtfertigt Botticelli, so Ernsts Ausführungen, dadurch, dass auch ein von Farben getränkter und an eine Wand geworfener Schwamm einen Fleck hinterlasse, in dem eine Landschaft erkannt werden könne. Dieses Verfahren bejahte Ernst: Im Fleck könne man, um den kreativen Prozess anzuregen, in der Tat vieles erkennen, er empfiehlt die Kontemplation sogar für die »Komposition von Menschen- und Tierschlachten, Landschaften, Monstren, Teufeln und anderen phantastischen Sachen«. ²²⁷

Das von Ernst und da Vinci referierte Imaginationsverfahren wird vom michauxschen Erzähler nachgeahmt. Nachdem anstelle des Datums der Eintrag mit den Worten »[v]u sur un mur nu« (E, S. 156) [»auf einer nackten Wand gesehen« Ec, S. 29] eingeleitet wird, folgt der kurze bereits analysierte Eintrag zum singenden Möbelstück. Die intertextuellen Verweise untermauern, dass *Ecuador* ein Laboratorium inszeniert und stützen die These von der Poetik der kleinen Reiseprosa als Ausstellung des Provisorischen und Unfertigen. Wie Mistral überträgt Michaux ein Verfahren der bildenden Kunst in die Literatur. Die Betrachtung der Wand in *Ecuador* liest sich als Hinweis auf Ernsts und Michaux' künstlerische Verfahren, in denen abstrakte Gebilde dargestellt werden, für deren Lektüre es der Imagination der Betrachtenden bedarf. Damit wird die Position des Lesers gestärkt, der bereits bei Andrade und Mistral eine aktive Rolle einnimmt. ²²⁸ Ebenso weisen der Fleck und die künstlerischen Verfahren der Aquarellmalerei, der Tintenzeichnung und Gouache auf die Rolle des Zufalls hin. ²²⁹ Wenn dem kleinen Flecken an der Wand eine solch bedeutungsträchtige Rolle zukommt und dieser kunsttheoretisch auf Botticelli, da Vinci und schließlich Ernst verweist, bestätigt dies erneut die These, dass die kleine Reiseprosa bei Michaux und Mistral eine besondere Aufmerksamkeit für das Kleine, Übersehene und Alltägliche hegt.

Verdichtungen werden in *Ecuador* nicht nur durch den Rückgriff auf visuelle Darstellungen erzeugt, sondern ebenso durch die Komprimierung der Sprache, wie etwa durch Formeln. In seinem Werk bediente sich Michaux immer wieder der Sprache der Naturwissenschaften; ²³⁰ in seinen späteren Drogenexperimenten zi-

227 Ernst, Max: Jenseits der Malerei. In: Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte u. Dokumente. Hg. von Günter Metken. 2. Aufl. Hofheim: Wolke 1983. S. 326-333. S. 327. Günter und Ingrid Oesterle setzen sich in ihrem Beitrag zum Imaginationsreiz der Flecken mit seinen ästhetischen Dimensionen auseinander und rekurrieren unter anderem auf die zitierten Passagen von Ernst und da Vinci. Sie betrachten Flecken als »Stimuli der Phantasie«, welche »Delirien, Halluzinationen und Visionen« anregen, vgl. dies.: Der Imaginationsreiz der Flecken von Leonardo da Vinci bis Peter Rühmkorf. In: Signaturen der Gegenwartsliteratur. Festschrift für Walter Hinderer. Hg. von Dieter Borchmeyer. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 213-238. S. 218.

228 Siehe zur Aktivierung des Lesers bei Michaux Parish, N.: Henri Michaux. S. 264.

229 Vgl. ebd. S. 202f.

230 Vgl. dazu: Roger, J.: Henri Michaux. S. 164. Siehe Halpern, A.-É.: Henri Michaux. S. 288.

tierte er beispielsweise die chemische Formel für Meskalin.²³¹ Während der Überfahrt auf der *Boskoop* ersetzte Michaux die Datierungen durch Formeln wie »*n+2 jours de navigation*« (E, S. 143, Herv. i. O.) [»*n+2 Tage Fahrt*« Ec, S. 11, Herv. i. O.] und betonte damit die Repetitivität der diaristischen Praxis. Da es um eine Datierung geht, liegt auf der Hand, dass die Formel nur natürliche Zahlen umfasst. Michaux drückt ein Datum – das eigentlich präzise sein sollte – durch eine Formel aus, in die unendlich viele Zahlen eingefügt werden können, und deutet somit auf die Paradoxie der Formel selbst hin: Diese versinnbildlicht sowohl Genauigkeit als auch eine unendliche Zahl an Möglichkeiten.²³² Bereits diese Tatsache indiziert, dass der Erzähler spielerisch und experimentell mit der Praxis des Tagebuchschreibens verfährt. Formeln sind Rätsel und so können auch die Leser bei dem Versuch, diese zu lösen, scheitern.²³³

IV.5 Schreibenwollen

Nicht das fertige Produkt, sondern den Vorgang des Schreibens selbst stellte Michaux gemäß der dieser Studie zugrundeliegenden Annahme in den Mittelpunkt. Der Erzähler in *Ecuador* denkt über das Scheitern nach und inszeniert das Tagebuch wiederholt als ein (vermeintliches) Produkt des Misslingens.²³⁴ Scheitern ist nicht nur ein zentraler Bestandteil des Experimentierens, es ist mehr noch produktiv.²³⁵ Diese Ebene schwingt in der Metapher des »täglichen Urins« mit, durch die Michaux sein Tagebuch als ein Abfallprodukt darstellte, das nicht dem großen Werk entspreche. Dass die kleine Reiseprosa damit an die Stelle von großen Narrativen des Unterwegsseins tritt, wird in der Metapher des Urins besonders deutlich. Die Erzählinstanz legt zudem ein besonderes Augenmerk auf den Mangel, der einer

231 Vgl. Michaux, H.: *Misérable Miracle*. S. 618. Dazu Pfeiffer, H.: *Schiffbrüche mit Bewusstsein*. S. 162. Auch in dieser Hinsicht lässt sich eine enge Kontinuität zwischen Michaux' Reisetagebüchern und seinen Experimenten mit Rauschmitteln rekonstruieren.

232 Vgl. Gronau, Magdalena: *Kurz und knapp? Oder doch komplex? Wissen in Formeln*. In: *Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hg. von Michael Gamper u. Ruth Mayer. Bielefeld: transcript 2017. S. 289-308. S. 291.

233 Zur Bedeutung des Rätsels in Michaux' Schriften Roger, J.: *Henri Michaux*. S. 197. Kürtös, K.: *Henri Michaux et le visuel*. S. 66ff.

234 Für weitere Ausführungen zum Scheitern bei Michaux siehe Hambursin, O.: *Littérature de voyage et excentricité*. S. 188. Zum Scheitern der Zeichen siehe Parish, N.: *Henri Michaux*. S. 310.

235 Vgl. dazu Prusák, Mariana: *Schiffbruch auf festem Lande. Über das Scheitern von Experimenten*. In: *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*. Hg. von Michael Gamper. Göttingen: Wallstein 2010. S. 321-342. S. 322. Prusák analysiert in diesem Aufsatz auch, inwiefern in literarischen Texten explizites und metaphorisches Misslingen von Experimenten inszeniert wird.

seiner sieben oder acht Sinne sei und präsentiert damit ein Schreiben, das sich am Abwesenden orientiert (vgl. E, S. 189):

Une contrée ou ville étrangère est aussi remarquable par ce qui lui manque que par le spécial de ce qu'elle possède. En voici une raison : ainsi que d'une œuvre d'art, il arrive que l'on dise : ›C'est bien beau, mais il y manque je ne sais quels détails familiers pour être tout à fait vivante.‹ (E, S. 156)

An einer fremden Gegend oder Stadt fällt einem nicht nur auf, was sie an Besonderem besitzt, sondern ebenso sehr, was ihr fehlt. Ein Grund dafür: Auch zu einem Kunstwerk merkt man gelegentlich an: ›Das ist recht schön, aber um wirklich lebendig zu sein, fehlen ihm irgendwelche vertrauten Details.‹ (Ec, S. 30)

Der Erzähler führt ästhetische Urteilskraft und die Wahrnehmung der Reise zusammen und erklärt, inwiefern in beiden Bereichen der Mangel als entscheidendes Kriterium fungierte. Das Zitat zeigt in nuce die Ästhetik der kleinen Reise- prosa bei Michaux auf: Der Schriftsteller widmet sich in seinem Schreiben und Zeichnen dem Absenten, nicht Erkennbaren und Kleinen und inszeniert hierfür das Undeutliche als ästhetisches Ideal. Gegen die Äußerlichkeit der Gattung Reise- bericht polemisiert der Erzähler und stellt auch in seinem Vorwort ein Ringen mit der Praxis des Tagebuchschriftens dar: »Un homme qui ne sait ni voyager ni tenir un journal a composé ce journal de voyage. Mais, au moment de signer, tout à coup pris de peur, il se jette la première pierre. Voilà.« (E, S. 139) [›Ein Mensch, der sich weder auf das Reisen noch auf das Tagebuchführen versteht, hat dieses Reisetage- buch verfaßt. Nun, da es zu signieren gilt, bekommt er plötzlich Angst und wirft den ersten Stein auf sich.« Ec, S. 7] Explizit wird im Vorwort auf das Tagebuch- schreiben als *Praxis*, »tenir un journal«, verwiesen, die sich erst in einem nächsten Schritt, nach der Komposition, zum ausgearbeiteten Tagebuch wandelt. Wie die Meskalin-Experimente, die ebenfalls als »journal«²³⁶ definiert werden, ist die Rei- se also mit einer Aufzeichnungspraxis verbunden, die ihre eigene Gemachtheit zur Schau stellt.

Das vorliegende Zitat thematisiert den autobiographischen Pakt.²³⁷ Es ver- weist auf die Bedeutung der Unterschrift, durch die der Erzähler für die Schrift Gewähr leistet. Diese Bürgschaft deutet auf die (vermeintlich) zentrale Eigenschaft

236 Michaux, H.: *Misérable Miracle*. S. 621.

237 Der ›autobiografische Pakt‹ ist eine Eigenschaft verschiedener autobiografischer Gattungen, etwa des Tagebuchs. Er ist das Herzstück der Autobiografie und besiegelt für Philippe Le- jeune die Identität zwischen dem Autor, der Figur und dem Erzähler. Oftmals werde diese Identität bereits auf den ersten Seiten der Autobiografie ohne expliziten Rekurs auf den Au- torennamen angedeutet, vgl. dens.: *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil 1996. S. 24, 27. Gerade die juristischen Begriffe, die Michaux aufruft, verbinden diese Passage mit den spä- ter formulierten Theorien Lejeunes.

der Gattung hin, die zugleich der Grund für die Ablehnung des Erzählers ist: die Verbindung zur außerliterarischen Wirklichkeit, welche die Forschung zur Reiseliteratur immer wieder als gattungskonstitutives Merkmal herausgearbeitet hat.²³⁸ Die Anspielung auf die im Johannesevangelium enthaltene Erzählung »Jesus und die Ehebrecherin«, die Michaux auch Jahre später in einem Prosagedicht nutzte, verdeutlicht, dass der Erzähler das Tagebuchschreiben wie die Ehe als einen Pakt bzw. Vertrag versteht.²³⁹ Der Moment der Signatur des Buches ist ein Moment der Sünde, schließlich möchte der Erzähler sich in Folge steinigen. Scheinbar lügt das Tagebuch und ist kein authentisches Dokument und somit ist das Ich die einzige Instanz, welche die Sünde identifizieren und bestrafen kann.

Ecuador ist, wie die Studie wiederholt herausgearbeitet hat, kein »Erinnerungsprotokoll« und erfüllt damit nicht diese oftmals an das Tagebuch herangetragene Funktion.²⁴⁰ In diesem Sinne scheitert der Erzähler nicht nur an der Praxis des Tagebuchs, sondern ebenso an dessen Konventionen – bei Michaux besteht keine Einheit zwischen Reisen, Schreiben und Subjekt, wie sich auch an der Metapher der »Pumpe« zeigt (vgl. E, S. 174). Das Textsubjekt erklärt, dass es als eine solche fungiere und Erlebnisse dementsprechend durchlaufen lasse und nicht konserviere. Weder der Erzähler noch das Tagebuch speichern somit die Erlebnisse des Tages. Viel eher geht es um einen Durchlauf von Erfahrungen, wie sich bereits in den zitierten Metaphern des jungfräulichen Blicks und der Säuglingsaugen zeigte. Das Reisen ist für den Erzähler mit einer Darstellungsproblematik verbunden, die wiederum mit der Größe der Reise zusammenhängt: »Aucune contrée ne me plaît: voilà le voyageur que je suis. On construit bien de petites choses. Mais les grandes!« (E, S. 158) [»Keine Gegend gefällt mir: so ein Reisender bin ich. Kleine Dinge konstruiert man gut. Aber große!« Ec, S. 32] Die Frustration über dieses Repräsentationsproblem des Großen beschreibt die Erzählinstanz immer wieder: »Ici comme partout, 999 999 spectacles mal foutus sur 1 000 000 et que je ne sais comment prendre.« (E, S. 161) [»Hier ist es wie überall: von 1 000 000 Anblicken sind 999 999 hingekleckst, und ich weiß nicht, was ich mit ihnen anfangen soll.« Ec, S. 37] Nicht nur das Große der Reise bereitet dem Erzähler also Schwierigkeiten, sondern auch die Masse und Quantität; das sprachliche Register unterstreicht die Dramatik des Ringens um Darstellung durch den Rückgriff auf das umgangssprachliche »foutu«.

In einem seiner Briefe an Jean Paulhan im Jahre 1928 schilderte Michaux, dass er an einem Roman arbeite – ein Schreibprojekt, das niemals realisiert werden

238 Siehe dazu etwa Korte, B.: Der englische Reisebericht. S. 12.

239 Vgl. Joh, 7,53-8,11 im Buch Rut. Siehe Michaux, Henri: *La Vie dans les plis*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 2. Paris: Gallimard 2001. S. 157-259. S. 165f. Dazu Hauck, J.: Typen des französischen Prosagedichts. S. 169.

240 Zu dieser Funktion von Tagebüchern vgl. Wuthenow, R.-R.: *Europäische Tagebücher*. S. 8.

sollte.²⁴¹ Das Darstellungsproblem des Großen knüpfte Michaux immer wieder an die Form des Romans, die *Ecuador* wie ein Sehnsuchtsort durchzieht:

Dans quelque deux ou trois ans, je pourrai faire un roman. Je commence grâce à ce journal à savoir ce qu'il y a dans une journée, dans une semaine, dans plusieurs mois. C'est horrible, du reste, comme il n'y a rien. [...] De le voir sur papier, c'est comme un arrêt. (E, S. 163)

In etwa zwei, drei Jahren werde ich einen Roman schreiben können. Dank dieses Tagebuchs begreife ich langsam, was in einem Tag, in einer Woche, in mehreren Monaten steckt. Übrigens entsetzlich, wie wenig darin steckt. [...] Sieht man es auf dem Papier, ist es wie Stillstand. (Ec, S. 40)

Die kleine Reiseprosa dient dem Erzähler als ein Übungsfeld für den Roman, ein zukünftiges Projekt.²⁴² Die vorhergehenden Analysen haben darauf verwiesen, dass ein Tagebuch zwangsläufig von Selektion und Reduktion geprägt ist; das Tagebuchschreiben als Routine und die mit ihr verbundene Materialität – explizit wird im vorliegenden Zitat auf das Papier verwiesen – führen zur Erkenntnis über seine Defizite. Präziser formuliert ist es die *Größe* des Romans, die das Scheitern begründet, wie eine bereits zitierte Passage andeutet: »Je n'ai écrit que ce peu qui précède et déjà je tue ce voyage. Je le croyais si grand. Non, il fera des pages, c'est tout.« (E, S. 141) [»Ich habe nur das wenige geschrieben, was hier steht, und schon töte ich diese Reise. Ich wähnte sie so groß. Nein, sie wird Seiten ergeben, mehr nicht.« E, S. 9]

Die Sehnsucht nach dem Roman ist auch der kleinen Reiseprosa Andrades inhärent, die als Übungsfeld für die zur selben Zeit entstehende literarische Rhapsodie *Macunaíma* diente. Andrade scheitert jedoch nicht an der Form des Romans, sondern an der Ausarbeitung des Mediums Buch. Das Resultat ist ein Reisetagebuch, das auf einer offenen Poetik gründet, sich aus vielen kleinen Formen zusammensetzt und auf verschiedenste literarische Traditionen, von der Montage der Avantgarde bis zur *literatura de cordel*, rekurriert. In *Ecuador* ist der Roman ein Phantasma – eine Metapher, die einen Bogen zu Barthes' Vorlesungsreihe *La Préparation du roman* schlägt und darauf hindeutet, dass der Roman in *Ecuador* Projektion, Sehnsucht und Wunsch ist – zugleich spürbar und doch abwesend.²⁴³

241 Vgl. Bellour, R.: *Ecuador*. S. 1073.

242 Roger deutet die Ausrichtung auf das Zukünftige als konstitutives Merkmal des Werkes von Michaux, siehe dens.: *Henri Michaux*. S. 249.

243 Bereits vor dem Erscheinen von *Ecuador* habe Michaux begonnen, seine Pläne für die Verfassung eines Romans zu verwerfen, sodass an die Stelle des Romans das Fragment getreten sei, vgl. Bellour, R.: *L'Amérique du Sud pour Henri Michaux*. S. 253. Zum Roman als »Verlangen« in *Ecuador*: Bellour, R.: *Ecuador*. S. 1072f. Zu dieser paradoxalen Struktur des etymologisch mit

In seinen Vorlesungen aus den Jahren 1978 und 1979 am *Collège de France* stellte Barthes ebenso ausdrücklich dieses Phantasma in den Mittelpunkt : »Je crois sincèrement qu'à l'origine d'un enseignement comme celui-ci, il faut accepter de toujours placer un fantasme, qui peut varier d'année en année.«²⁴⁴ [»Ich glaube aufrichtig, daß man von jeher akzeptieren muß, an den Anfang eines solchen Lehrens eine Phantasie zu stellen, die von Jahr zu Jahr variieren kann.«²⁴⁵] Weit über seine Lebensmitte hinaus dachte Barthes über die eigene Sterblichkeit nach, die ein »scripturire« und ein »Vouloir-Écrire« hervorbrachte, das in der deutschen Übersetzung treffenderweise als »Schreibenwollen« übertragen wird.²⁴⁶ Obwohl die Vorlesung in ihrem Titel den Roman evoziert, ist dieser nur Folie und Utopie. In der ersten Sitzung der Vorlesungsreihe, die sich über ein Jahr erstreckte, beschrieb Barthes den ephemeren Charakter der Vorlesung in Dialog zu Saussure, der seinen *Cours de linguistique générale* ebenfalls als Abfallprodukt, ein »déchet insignifiant«²⁴⁷, konzipierte. Die kleine Form der Vorlesung ist, wie das Tagebuch von Michaux, ein Abfallprodukt: »C'est quelque chose qui ~~est~~ *ab ovo*, dès le début dans l'œuf, doit et veut mourir – et ne pas laisser un souvenir plus consistant que la parole.«²⁴⁸ [»Sie ist *ab ovo* etwas, das sterben soll, sterben will – keine Erinnerung hinterlassen soll, die konsistenter wäre als das Wort [...].«²⁴⁹] Barthes' Überlegungen deuten an, inwiefern kleine Formen zugleich Produkt des Scheiterns an großen Formen und Übungsraum für dieselben sind. Wie Barthes sich in seiner Vorlesung dem Haiku und der Notation zuwendet, um über den Roman zu sprechen, entsteht auch bei Michaux kein Roman, sondern kleine Reiseprosa.²⁵⁰

Die vorliegende Studie endet dort, wo sie begonnen hat: beim Kleinen. In der Einleitung wurde der Begriff des Kleinen in Hinblick auf die Überlegungen von Deleuze und Guattari referiert, die sich für die Ergründung der kleinen Literatur auch dem Scheitern und der Bedeutung des Schreibens bei Kafka zuwenden.²⁵¹ Dieser scheitert, so die Lektüre der beiden, am Roman; sobald sich Kafkas Erzählungen

fantasme verwandten *fantôme* bzw. *spectre* siehe Derrida, Jacques: *Spectres de Marx. L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée 1993. S. 166.

244 Barthes, R.: *La Préparation du roman*. S. 13f. Hierbei zitiert Barthes sich selbst, siehe dens.: *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*. Paris: Seuil 1978. S. 43.

245 Barthes, R.: *Die Vorbereitung des Romans*. S. 29. Auf dieser zitierten Seite unterscheidet der Übersetzer in einer Fußnote zwischen dem *fantasme* und *phantasme*.

246 Vgl. Barthes, R.: *La Préparation du roman*. S. 31. Vgl. Barthes, R.: *Die Vorbereitung des Romans*. S. 42.

247 Barthes, R.: *La Préparation du roman*. S. 24.

248 Ebd. S. 25. Herv. i. O.

249 Barthes, R.: *Die Vorbereitung des Romans*. S. 36f. Herv. i. O.

250 Die Forschung hat immer wieder darauf verwiesen, dass die kleinen Formen bei Michaux an die Stelle des Romans treten, vgl. etwa Halpern, A.-É.: *Henri Michaux*. S. 304.

251 Vgl. Deleuze, G. u. F. Guattari: *Kafka*. S. 65.

um das Tier-Werden drehen, können sie nicht zum Roman werden, doch genau in diesem Scheitern gründe die Kunst Kafkas.²⁵² Gegen die Vorstellung eines durchkomponierten und in sich geschlossenen Werks setzen Deleuze und Guattari die Tätigkeit des Schreibens:

Lettres arrêtées parce qu'un retour les bloque, un procès; nouvelles qui s'arrêtent parce qu'elles ne peuvent pas se développer en romans, tiraillées en deux sens qui bouchent l'issue, autre procès; romans que Kafka arrête lui-même, parce qu'ils sont interminables et proprement illimités, infinis, troisième procès. [...] Partout une seule et même passion d'écrire; mais pas la même.²⁵³

Briefe, die abbrechen, weil eine Umkehrung sie blockiert – erster Prozeß; Erzählungen, die steckenbleiben, weil sie sich nicht zu Romanen entfalten können – zweiter Prozeß; Romane, die Kafka selbst abbricht, weil sie endlos und wahrhaft unbegrenzt sind – dritter Prozeß. [...] Überall eine einzige und gleichbleibende Leidenschaft: *zu schreiben*.²⁵⁴

An die Stelle des Werks tritt das Schreiben, an die Stelle eines geschlossenen Kunstwerks das offene. Und so ließe sich auch mit den Ergebnissen der vorliegenden Studie erweitern: An die Stelle des Reiseberichts tritt: – die kleine Reiseprosa.

252 Vgl. ebd. S. 69f.

253 Ebd. S. 74.

254 Deleuze, G. u. F. Guattari: Kafka. S. 57. Herv. i. O.