

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 recurriert 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 Goumou. 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 verhandelt, 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. Subjektkonstitution 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 betonten: »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 chantes,/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*, artikuliert 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'engue. 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*, vaten 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 Schreibbewegung 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 Schmerzensschrei 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 fuhren 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 diene 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 Kommentalismus der quilts*. 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 außertextuellen 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, 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 Tagebuchschreiben 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 handle 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 »opium 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 vulgata[m] 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 Reise-tagebuch 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 Vettres 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 Exzerprierens 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.