

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-CXXXVIII. 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 Wuthe-now, 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 Prosagedichts. 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 kursorisch 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* rekurriert 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, C.: 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 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.