

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

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

IV.4 Verdichtungen des Visuellen

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

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

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

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

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

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

IV.4.1 Aquarell und Gouache

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

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

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

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

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

197 Ebd.

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

Le soir, 7 heures, à cheval.

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

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

7 Uhr abends, zu Pferd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LA CORDILLERA DE LOS ANDES

La première impression est terrible et proche du désespoir.
 L'horizon d'abord disparaît.
 Les nuages ne sont pas tous plus hauts que nous.
 Infiniment et sans accidents, ce sont, où nous sommes,
 Les hauts plateaux des Andes qui s'étendent, qui s'étendent.
 [...]
 Qui n'aime pas les nuages,
 Qu'il ne vienne pas à l'Équateur.
 Ce sont les chiens fidèles de la montagne,
 Grands chiens fidèles;
 Couronnent hautement l'horizon.
 L'altitude du lieu est de 3000 mètres, qu'ils disent,
 Est dangereux qu'ils disent, pour le cœur, pour la respiration,
 pour l'estomac
 Et pour le corps tout entier de l'étranger. (E, S. 154)

LA CORDILLERA DE LOS ANDES

Der erste Eindruck ist schrecklich und der Verzweiflung nah.
 Zuerst verschwindet der Horizont.
 Nicht alle Wolken sind höher als wir.
 Endlos und eben erstrecken und erstrecken sich,
 [...]
 Wer die Wolken nicht liebt,
 Komme nicht nach Ecuador.
 Sie sind die treuen Hunde der Berge,
 Große treue Hunde;
 Hoch den Horizont krönend.
 3000 Meter über dem Meeresspiegel, heißt es, liegt der Ort,
 Ist gefährlich, sagen sie, für das Herz, für die Atmung, für den
 Magen
 Und für den ganzen Körper des Fremden. (Ec, S. 26f.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV.4.2 Flecken und Formeln

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

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

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

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

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

217 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

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

221 Ebd. S. 862.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

229 Vgl. ebd. S. 202f.

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

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

IV.5 Schreibenwollen

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

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

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

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

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

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