

2 »Gesten-Bewegungen«

Physiognomien und Medienformate

Mit *Émergences-Résurgences* will Michaux eine künstlerisch vermittelte Reflexion über sein langjähriges Œuvre anstellen und dadurch, wie der Literatur- und Medienwissenschaftler Raymond Bellour unterstreicht, ein »autoportrait«⁴⁰ zeichnen. Dieser Text lässt sich allerdings nicht allein als eine Poetik sui generis auslegen, da er gewissermaßen eine besondere Phase von Michaux' Schaffensweise attestiert. Das u. a. mit *Connaissance par les gouffres* (1961–1967) und *Misérable miracle. La mescaline* (1956) verfolgte Ziel einer »redistribution de la sensibilité«⁴¹ mittels der Transkription von durch Meskalin herbeigeführten Visionen wird in *Émergences-Résurgences* einem umfassenden Projekt einer Ästhetik der »Gesten-Bewegungen« zugeführt, die in späteren Werken wie *Idéogrammes en Chine* (1975), *Saisir* (1979) und *Par des traits* (1984) im Gewand einer künstlerischen Erkundung⁴² des typographischen Potenzials der Schrift ausgearbeitet wird. Zunächst möchte ich mich hauptsäch-

40 Raymond Bellour: *Lire Michaux*. Paris: Gallimard 2011, S. 517.

41 Henri Michaux: »Connaissance par les gouffres«. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 3. Hg. v. Raymond Bellour, Ysé Tran in Zusammenarbeit mit Mireille Cardot. Paris: Gallimard 2004, S. 5. Zur dynamischen Verfasstheit von Michaux' Meskalin-Zeichnungen vgl. Hans U. Reck: *Spiel Form Künste. Zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens*. Hamburg: Philo Fine Arts 2010, S. 248–261.

42 Serge Chamchinov spricht in dieser Hinsicht von einer transmedialen »experimentellen Ästhetik«, vgl. Serge Chamchinov: »Le corporel et l'incorporel chez Henri Michaux«. In: Alain Milon u. Marc Perelman (Hg.): *Le livre au corps*. Nanterre: Presses uni-

lich auf die Interaktionen zwischen Schriftlichem und Figurativem in *Émergences-Résurgences* konzentrieren:

Ich möchte mehr als Gesten-Bewegungen. Ich wünschte sie mir nicht nur aus Wut und Heftigkeit gemacht, oder mit der Hoffnung, ihnen zu entkommen, sondern stellvertretend für reale Bewegungen und für jede Art von noch nie vorgestellten Bewegungen.⁴³

Die Aufmerksamkeit der Leserschaft mag bei der Lektüre dieses Passus auf die Operationen von Stellvertretung (oder Negation) und Sinnproduktion (oder dem Prozessieren) zeichnerischer »Gesten-Bewegungen« gerichtet sein: Sie sind für Michaux ein Somatisch-Kinetisches und produzieren gleichzeitig ein noch nicht erfahrenes, gänzlich Mediales, das Starobinski als »monde physionomique«⁴⁴ bezeichnet hat. Die Vertretungsfunktion bedeutet hier nicht, dass die »Gesten-Bewegungen« für jedwede Bewegung stehen, sondern für eine sich im singulären Augenblick der Medialisierung einstellende Zone der Ununterscheidbarkeit zwischen Somatisch-Kinetischem und Zeichen. Eine derartige Zwischenstellung zwischen Stellvertretung und Sinnproduktion wird unsere Lesart der »Gesten-Bewegungen«, d. h. der Gesten bei Michaux, auf den folgenden Seiten maßgeblich bestimmen und in ihrer Fruchtbarkeit ungelöst bleiben.

Das Bild *Dessin de réagrégation* [Abb. 4], mit dem Michaux seine Reflexion in Dialog setzen möchte, schlägt in diesem Zusammenhang den selbstreflexiven Mittelweg zwischen Figurativem und Nicht-Figurativem ein. Die kritzeltartigen Gesten, welche die Komposition geradezu teppichhaft verflechten und die Genese⁴⁵ von graphischen Formen erblicken lassen, sind die Selbstfiguration eines schrankenlosen Spannungsverhältnisses und dadurch die unverkennbare Signatur jener Körperlichkeit, die sich erst als Zeichen-Bild kenntlich macht. Der physiognomische Körper dieser Bilder geht daher nicht der »Geste-Bewegung« voraus, sondern bildet sich erst durch diese aus.

versitaires de Paris Nanterre 2012, S. 236. Vgl. Auch Serge Chamchinov: *Henri Michaux: signes, gestes, mouvements (écriture et peinture)*. Lille: Éditions ANRT 2008.

43 Henri Michaux: *Zeichen. Köpfe. Gesten*. Hg. v. Helmut Meyer. Bern u. Wien: Piet Meyer 2014, S. 107.

44 Jean Starobinski: »Le monde physionomique«. In: *Le Magazine Littéraire – Henri Michaux: Écrire et peindre* 364 (1998), S. 53–55.

45 Hier schließe ich mich an Christian Driesens *Theorie der Kritzellei*. Wien: Turia + Kant 2016, S. 11 an.

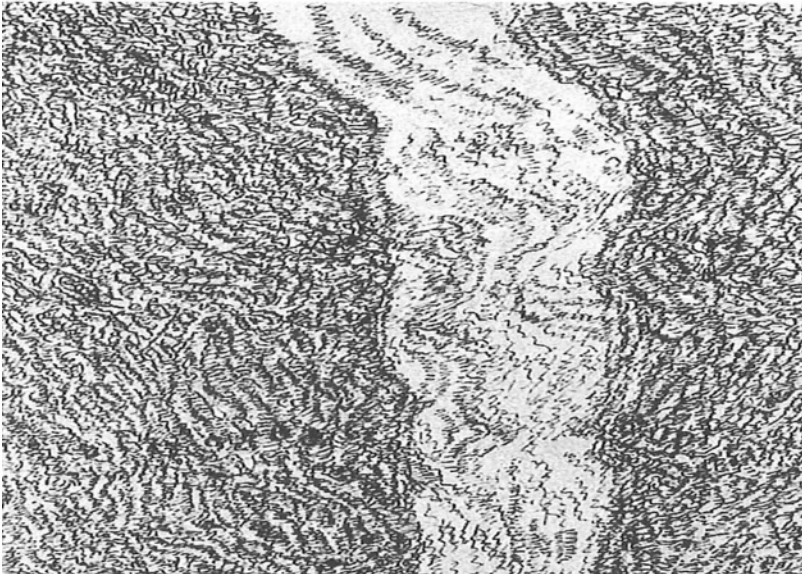


Abb. 4: Henri Michaux: *Zeichnung des Wiederausammenfügens*
[*Dessin de réagrégation*, 1966]

Auch der Zuschauer nimmt an diesem Moment der Gestaltung teil, indem er die komplexe Textur des Bildes optisch abtastet. Das Auge schmiegt sich an die unterbrochenen Linien und gebrochenen Zeichen an, in dem Versuch, die perzeptive Fragmentierung zu überwinden, so dass sich der Rhythmus der optischen Wahrnehmung im augenblickhaften Taumel steigert. Das Resultat einer solch prozessualen Dynamik ist eine Wahrnehmung, die sich fortwährend in vielfältige Richtungen ausbreitet und über neue Fragmente und Farbflecken erstreckt. Die Wahrnehmung des Rezipienten gestaltet sich in dieser Hinsicht auch gestisch, da Michaux' Markierungen visuell in dieser Zone der Ununterscheidbarkeit verortet werden und eine unentschlossene sinnliche Beziehung sowohl zum Schriftlichen als auch zum Bildlichen hervorgerufen: Der Rezipient wird also in eine Zwischenposition bei der Wahrnehmung des Gegenstands gedrängt. In *Émergences-Résurgences* nennt Michaux diese Beziehung – aus einer produktionsästhetischen Perspektive – »Spannung«:

Kunst ist, was zur Überwindung der Trägheit hilft.

Was zählt, ist nicht die Abkehr oder das sie erzeugende Gefühl, sondern die Spannung. Um dahin zu kommen, bewegt sie sich bewusst oder

unbewusst auf einen Zustand maximalen Antriebs zu, der das Maximum an Dichte, das Maximum an Existenz, Maximum an Vergegenwärtigung ist [...].⁴⁶

Diese die körperliche Trägheit⁴⁷ überwindende Kunst ist eine Technik sinnlicher Spannungen zwischen Medium und Körper, die sich bei Michaux durch eine singuläre Form von Action Painting erforscht. In einem Interview von 1966 mit David Sylvester definiert der Künstler Francis Bacon Henri Michaux als »the best tachiste of free marks that have been made«; sein Zeichnen sei für den Kunstkritiker »totally outside an illustrational mark«, aber führe den Betrachter stets zu einem »human image«⁴⁸ zurück. Ordnet Bacon Michaux' Kompositionen – die Zeichnungen, aber auch die Aquarelle oder die sogenannten Chinatuschen [Abb. 5] – dem künstlerischen Gebiet des Tachismus, d. h. des informellen Action-Painting zu, so erkennt er deren der Darstellung (als Illustration oder Repräsentation des bereits Existierenden) widerstrebenden, an sich dynamischen Charakter, der, wie es bei Eberhard Geisler heißt, »mit [...] Sequenzen gestischer und impulsiver Zeichen weniger das Einzelzeichen als vielmehr den Ausdruck ihrer eigenen unerschöpflichen, Eindeutigkeiten immer wieder durchkreuzenden Energie sucht«⁴⁹. Kinetischer Mensch und Medium sind bei Michaux die sinnlichen Operatoren einer einzigen expressiven Aktion,⁵⁰ die sich im Hier und Jetzt der zeichenhaften Spuren vollzieht.

Bacons Verweis auf das Action Painting wird von ihm allerdings nicht rein assoziativ erstellt. Denn er spielt dadurch auf die wichtige Rolle Michaux' in der Wechselbeziehung zwischen Surrealismus und Action Painting sowie auch auf den substanziellen Unterschied in der technisch-künstlerischen Realisierung gestischer Bilder bei Pollock (als exemplarischer Vertreter des Action Painting) und Michaux an.⁵¹ Werner Spies merkt diesbezüglich an, dass An-

46 Michaux: *Zeichen. Köpfe. Gesten* (wie Anm. 43), S. 60.

47 Zur Dialektik zwischen Trägheit und Bewegung in Michaux' Poetik der Geste vgl. Bei Huang: »Henri Michaux et l'aventure du geste«. In: *Littérature* 175 (2014), S. 106–122.

48 David Sylvester: *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*. New York: Thames & Hudson 1999, S. 61.

49 Eberhard Geisler: *Henri Michaux. Studien zum literarischen Werk*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1993, S. 186.

50 Zur Poetik der Bewegung im literarisch-figurativen Werk Michaux' vgl. Laurie Edson: *Henri Michaux and the Poetics of Movement*. Saratoga (CA): Anma libri 1985, S. 91–113.

51 Auf dieses Thema geht flüchtig Eberhard Geisler in seiner wertvollen, kürzlich erschienenen Studie ein: Eberhard Geisler: »Auf dem Weg zum Action Painting. Die Kurzprosa von Henri Michaux«. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 257 (2020), S. 104f.



Abb. 5: Henri Michaux: *Chinatusche* [1956]

dré Massons automatische Zeichnungen einen entscheidenden Einfluss auf Michaux' Zeichenpraktiken ausgeübt haben,⁵² was natürlich einen *trait d'union* mit Pollock darstellen könnte, dessen Nähe zum Surrealismus Massons bekannt ist.⁵³ Worin könnte aber für die Konturierung einer Ästhetik der Geste das konkrete Verbindungselement zwischen Masson und Michaux – und dazu Pollock – bestehen? Vielleicht in der Idee, dass die künstlerische Geste zum Mittel für einen schöpferisch freien, vielstrebigen Transfer und eine Selbsterkundung des Mediums erhoben werden kann. So heißt es bei Masson: »Wenn man sehr arbeitet, ist die Zeichnung mediumartig, als würde sie vom Unbe-

52 Werner Spies: »Absage an die Gewißheit. Henri Michaux, der Dichter und der Maler«. In: Ders.: *Das Auge am Tatort: Achtzig Begegnungen mit Kunst und Künstlern*. München: Prestel Verlag 1979, S. 133.

53 Dazu vgl. Karin Wimmer: »From Automatic Drawing to American Abstract Art: André Masson, Jackson Pollock, Cy Twombly«. In: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* (2015), S. 1–17.

wussten diktiert. [...] Das Gestische muss absolut frei sein, voraussetzungslos und ohne jeden kritischen Geist«⁵⁴. Bei Masson ist die künstlerische Geste ein Zwischenraum und Konnektor zwischen der Realitätsordnung des Unbewussten und der äußeren Wirklichkeit.⁵⁵ Die Linienverflechtung wird bei Masson zum Träger libidinöser Energie, welche die kreativen Wege des Künstlers unvordenklich (d. h. unbewusst und »voraussetzungslos«) steuert und im Gestaltungsraum mögliche Figuren erahnen lässt, ohne sie tatsächlich zu umreißen – daher kommt Massons Interesse für die Werke Pollocks⁵⁶, die sich für ihn wie »gordische Verknötungen«⁵⁷ in sich selbst verstricken und zugleich Spuren des Figurativen beizubehalten scheinen. Michaux' »Gesten-Bewegungen« in *Émergences-Résurgences*, die sicherlich nur einen Teil seiner malerischen Technik darstellen, bewegen sich hingegen nicht im Fahrwasser surrealistischer Darstellungsarten, da sie keine Ästhetik des Unbewussten auf bildlich-reflexiver Ebene vertreten, sondern eine, welche eine individuelle (nach Massons Wort) »Voraussetzungslosigkeit« durch sinnliche Spannungen im medialen Prozess und in der Immanenz des Bildlichen erreicht.

Des besseren Verständnisses wegen lohnt es sich an der Stelle, Bacons Verweis auf Michaux' tachistische Ästhetik sinnlicher Spannungen durch einen engeren Vergleich mit Pollock weiter auszuarbeiten. Die Großformate von Pollocks Dripping-Bildern bedurften bekannterweise beim Malakt eines umfangreichen kinetischen und muskulären Körper- und Technikeinsatzes (z. B. energischer Bewegungen des Ellenbogens und der Schultern), während Michaux' Bilder immer noch auf der Seite der vom Rezipienten imaginativ nachverfolgbaren Handbewegung und der Zeichnung bleiben. Dies verursacht eine Inversion der Verhältnisse im bildlichen Medium: Bedingt nämlich die »ma-

54 André Masson: »Die »Bedingungen« der automatischen Zeichnung«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Hg. v. Axel Matthes u. Helmuth Klewan. Berlin: Matthes & Seitz 1990, S. 118.

55 Für meine Lesart stütze ich mich auf folgende Studien: Andreas Vowinkel: *Surrealismus und Kunst. Studien zu Ideengeschichte und Bedeutungswandel des Surrealismus vor Gründung der surrealistischen Bewegung und zu Begriff, Methode und Ikonographie des Surrealismus in der Kunst 1919 bis 1925*. Hildesheim, Zürich u. New York: Olms 1989, S. 315–317; Christa Lichtenstern: »André Masson und seine Kunstgeschichte. Anmerkungen zu einem unendlichen Thema«. In: Beate Reifenscheid (Hg.): *André Masson. Rebelle des Surrealismus*. Bielefeld: Kerber 1998, S. 15f.

56 Masson: »Die »Bedingungen« der automatischen Zeichnung« (wie Anm. 54), S. 119.

57 Gottfried Boehm: »Die Form des Formlosen – Abstrakter Expressionismus und Informel«. In: Fondation Beyeler (Hg.): *Action Painting – Jackson Pollock*. Hatje Cantz: Ostfildern 2008, S. 42.

ximale Ausdehnung des Bildes« beispielsweise in Pollocks *Number 32* [Abb. 6] von 1950 »eine Minimalisierung seiner Überschaubarkeit«⁵⁸, so vermögen Michaux' Bilder wegen ihres kleineren Medienformats und ihres geringeren sowie kontrollierteren Körpereinsatzes – der sich teilweise auf eine gezielte und im Vergleich zu Pollock gemäßigte Rotation des Handgelenks beschränkt – eine derartige Überschaubarkeit wiederherzustellen.

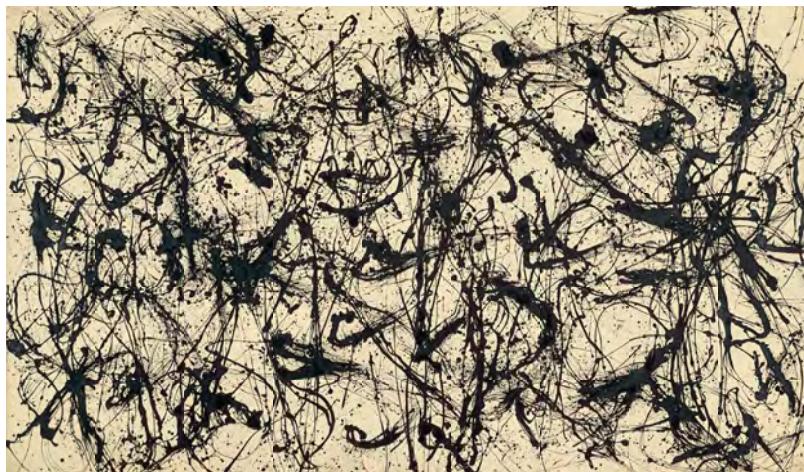


Abb. 6: Jackson Pollock: *Number 32* [1950]

Auch das Tempo der Realisierung ist bei Michaux infolge der impulsiven Zeichnungs- und Malart natürlich unmittelbarer, viel komprimierter als bei Pollock und gibt dadurch den Anschein, sie würde eine Rückkehr bislang angenommener tachistischer und aktionsmalerischer, genauer gesagt: gestischer, Gestaltungsweisen zum *disegno* und zur Skizze einräumen. Michaux' Bilder erstellen ihre Körper ausgehend von in ihrer Dynamik wahrnehmbaren immanenten Operationen des Mediums und nicht von einer angenommenen, bildlich nicht nachverfolgbaren Relation zwischen Bildgegebenheit und künstlerischem Körpereinsatz, wie es bei Pollock der Fall ist. Michaux' (nach Bacon)

58 Walter Kambartel: »Einführung«. In: Jackson Pollock: *Number 32*. 1950. Stuttgart: Reclam 1970, S. 6f.

»menschliche Bilder« erhalten eine hinsichtlich ihrer Maltechnik definierte mediale Physiognomie, indem sie eindeutiger als u. a. Pollocks *Number 32* erkennbare, überschaubare Spuren einer sich bildlich produzierenden Körperlichkeit aufzeigen, deren rhythmisierte, kinetische Reproduktion die Ununterscheidbarkeit zwischen Medium und Mensch in einer fortlaufenden Selbstkorrektur (im Sinne der ästhetischen Abkehr jeder Darstellbarkeit der Bewegung) sichert.⁵⁹

Michaux' Geste scheint also den Effekt der Speicherung von Spuren, der dem Action Painting eigen ist, zu verstärken. Gleichzeitig deutet die Unschärfe raumaufteilender und vektorieller Linien⁶⁰ in seinen Bildern darauf hin, dass eine derartige Speicherung uneindeutige Konturen hat, weshalb die Geste schwer in einem Davor des Bildlichen und eher in seiner immanenten Relationsbildung verortet werden kann. Umberto Eco geht auf diese Problematik in folgenden Passagen aus *Das offene Kunstwerk* zur »Gebärde« im Action Painting ein:

[...] bei den hemmungslosesten Ausbrüchen des *action painting* bleibt die Vielfalt der Formen, die den Betrachter attackiert und ihm ein Höchstmaß an Freiheit in der Auffassung des Gebotenen zugesteht, nicht so etwas wie die Registrierung eines zufälligen tellurischen Ereignisses: es ist eine *Gebärde*. Und eine Gebärde zieht eine Linie, die eine zeitliche und räumliche Richtung besitzt, von der das malerische Zeichen Rechenschaft ablegt. Wir können das Zeichen in allen Richtungen durchlaufen, doch ist das Zeichen das Feld reversibler Richtungen, das die Gebärde – die, einmal ausgeführt, irreversibel ist – uns umschrieben hat, ein Feld, mittels dessen die ursprüngliche Gebärde uns auf die Suche nach der verlorenen Gebärde leitet, auf eine Suche, die im Wiederfinden der Gebärde und mit ihr der kommunikativen Intention endet.⁶¹

Wenige Zeilen später heißt es bei Eco:

Die Gebärde [bleibt] nichts dem Zeichen Äußerliches, kein Referent, auf den das Zeichen nur konventionellerweise verweist [...]: zwischen Gebärde und Zeichen herrscht hier eine besondere, unwiederholbare Aus-

59 Den Korrekturcharakter von Bildern hebe ich in Anlehnung an Gilles Deleuze hervor: Ders.: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Übers. v. Ulrich Christians u. Ulrike Bokelmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 14f.

60 Zu diesem Thema ausgehend von Sartres Lesart tachistischer Malweise vgl. Toni Hildebrandt: *Entwurf und Entgrenzung. Kontradispositive der Zeichnung 1955–1975*. Paderborn: Fink 2017, S. 129–131.

61 Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Übers. v. Günter Memmert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, 181f.

gewogenheit, die durch eine gelungene Verbindung des unbeweglichen Materials mit der formenden Energie zustande gekommen ist, durch ein wechselseitiges Sichaufeinanderbeziehen der Zeichen, das so geartet ist, dass es unsere Aufmerksamkeit auf bestimmte Verhältnisse lenkt, die formale Verhältnisse sind, Verhältnisse von Zeichen, aber zugleich gestische Beziehungen, Verhältnisse von Intentionen.⁶²

Michaux geht über die zeichnerische Aufnahme der Geste bzw. des Malaktes hinaus, die für Eco ein Charakteristikum des Action Painting und allgemein des Informellen ist, und lässt durch seine »Gesten-Bewegungen« das Beziehungsgeflecht (das »Sichaufeinanderbeziehen«), das das Sensorium belebt, als Bild emergieren. Die zeichnerischen Erprobungen Michaux' können deshalb nicht gänzlich auf der Basis der Ästhetik des Action Painting gelesen werden. Nicht zuletzt auch durch die Koexistenz von Schriftlichem und Bildlichem sowie von heterogenen graphischen Regimen entwickelt Michaux in *Émergences-Résurgences* eine nicht auf Spurensicherung und -erstellung reduzierbare Ästhetik der Geste, welche die Bewegungen einer Sinnlichkeit im Entstehen durch das Zusammenspiel von Form und Gestaltlosigkeit sowie von Produktion und Rezeption hervorruft. Eine solche Ästhetik der Geste, die in *Émergences-Résurgences* mit einem geradezu poetologischen Duktus dargelegt wird, ist das Produkt einer mehrjährigen Arbeit von Michaux an den Potenzialitäten der Materialität künstlerischer Medien und expressiver Körperbewegungen, die den Schreib- und Malakt in einem unauflöslichen Spannungsverhältnis konstituieren.

Im Folgenden möchte ich den Grundzügen eines solchen künstlerischen *parcours* weiter nachgehen, der zwar in *Émergences-Résurgences* eine ästhetisch-poetologische Formulierung durch die Idee der Geste als energetische Relationsbildung erfährt, sich aber bereits mit der erstmals 1933 erschienenen Schrift *Un barbare en Asie* (*Ein Barbar in Asien*) ankündigt und mehr als vierzig Jahre später mit den zwischen 1975 und 1984 veröffentlichten *Idéogrammes en Chine*, *Saisir* (1979) und *Par des traits* (1984) fortgeführt wird.⁶³

62 Ebd., S. 183.

63 Mit meiner Untersuchung möchte ich die von Kurt Leonhard (dem Übersetzer vieler Werke Michaux' ins Deutsche) bereits 1966 angedeutete, aber nicht systematisch ausgearbeitete Kontinuität zwischen visuellen und schriftlichen Erprobungen bei Michaux erforschen. Vgl. Kurt Leonhard: »Henri Michaux – Dichter und Maler«. In: *Neue Rundschau* 77.1 (1966), S. 76.

Un barbare en Asie sammelt Reflexionen und Eindrücke von Michaux während seiner Reisen nach Indien, Indonesien, China und Japan zwischen 1931 und 1933. Die ost- und südostasiatische Welt erscheint in den Augen von Michaux als ein Dispositiv des Begehrens, das den Wunsch nach utopischen Vorstellungen in ihrer bewussten Uneinholbarkeit, einen »désir d'utopie«⁶⁴, herbeiführt. Der *carnet de voyage Un barbare en Asie* ist nun im Hinblick auf die Konturierung einer Ästhetik der Geste insofern von Belang, als dass er hauptsächlich von der ersten, thematisch selektiven Auseinandersetzung Michaux' mit nicht-alphabetischen Schriftzeichen, aber v. a. mit den ideogramatischen Schriftarten – d. h. mit Zeichensystemen, in denen das Zeichen für eine Idee oder Vorstellung und nicht für einen Laut oder einen real existierenden Gegenstand steht –⁶⁵ zeugt, aus der sich die schrift-malerische Idee des »geste« als energetisches Weltverhältnis speist. So heißt es in Bezug auf die Ideografie in *Un barbare en Chine (Ein Barbar in China)* aus *Un barbare en Asie*: »[...] das Zeichen ist da, unübersehbar für diejenigen, die es akzeptiert haben, und dass es Zeichen und nicht Ding ist, genau das entzückt [...].«⁶⁶

Michaux' Faszination für die chinesischen Ideogramme in *Un barbare en Chine* darf nicht ohne sein (nach Lapacherie) gesuchtes Ideal der »Universalsprache« (»langue universelle«⁶⁷) gedacht werden, das nicht länger mit dem Modell einer allgemeinverständlichen Grammatik erklärt werden kann, wodurch die Welt und deren Schöpfungskraft abgebildet und nacherzeugt würde. Michaux' Universalsprache der Ideogramme ist *operativer Art* gerade durch den Verzicht auf die phonetische Dimension: Sie verkörpert die konkrete Möglichkeit, materielle Bewegungen *als* Bilder und grafische Verflechtungen aus

64 Bellour: *Lire Michaux* (wie Anm. 40), S. 163.

65 Nach Ernest Fenollosa: *Das chinesische Schriftzeichen als poetisches Medium*. Übers. v. Eugen Grominger. Mit einem Beitrag v. Ezra Pound u. einem Nachwort v. Monika Motsch. Berlin: Matthes & Seitz 2018, S. 18. Punktuell bemerkt Sabine Mainberger in ihrer umfangreichen Studie, dass Michaux' künstlerische Erforschung der chinesischen Schriftzeichen den Anteil an phonetischen Zeichen absichtlich nicht zu berücksichtigen scheint: »Dass ungefähr neunzig Prozent der chinesischen Zeichen Ideo-Phonogramme oder phonetisch-semantic Zeichen sind, d. h. aus einem (oder mehreren) Zeichen für die Bedeutung und einem (oder mehreren) für die Aussprache zusammengesetzt, spielt für Michaux nirgends eine Rolle. Von seinen Lektüren wusste er es [...]«. Vgl. dies.: *Linien – Gesten – Bücher. Zu Henri Michaux*. Berlin u. Boston: De Gruyter 2020, S. 113.

66 Henri Michaux: *Ein Barbar in Asien*. Übers. v. Dieter Hornig. Graz: Droschl 1992, S. 150 (Hervorhebung im Original).

67 Vgl. Jean-Gérard Lapacherie: »Henri Michaux et les idéogrammes«. In: *Textyles* 7 (1990), S. 206f.

basalen, (noch) nicht-systematischen, primitiven – als vorsprachlichen – Zeichenkomplexen zu erzeugen, die nicht als bloßes Supplement für das Gesprochene fungieren. Die Alphabetschrift, sofern sie phonographisch (jedes alphabetisch-phonetische Zeichen bezeichnet einen Sprachlaut) und dabei referenziell (als Darstellung des Realen) ist, produziert einen Fremdbezug bei der Medialisierung. Für Michaux sind hingegen die Ideogramme – die er in *Mouvements* auch »pré-gestes«⁶⁸ nennt – Mittel besonderer Art, die nicht allein den Übergang vom Zeichen zum bezeichneten Gegenstand hindern, sondern auch jenen vom Zeichen zum Begriff oder zur Vorstellung. Michaux' Ideogramme lassen ihre Referenz in der Schwebe und der materielle, leibliche Akt der Zeichenerstellung, des Linienziehens und die durch die graphische Ausgestaltung hervorgebrachte Aufteilung des Raumes rücken ins Zentrum. Jean-Gérard Lapacherie stellt in dieser Hinsicht eine weitere erhellende Betrachtung an, die m. E. den Diskurs auf den Punkt bringt, indem er Michaux' Auffassung der chinesischen ideogramatischen Schriftart und der Kalligraphie auf seine Konzeption der abstrakten Malerei zurückführt, was die zuvor gelesenen poetologischen Aussagen von *Émergences-Résurgences* bestätigt und erweitert: »Michaux [...] verabscheut die Abbildung des bereits Existierenden [...]. Für ihn ist die [chinesische] Kalligraphie eine abstrakte Kunst, die sich dem Wirklichkeitsmimetischen und der Figur verweigert und sich deshalb genau auf der anderen Seite der Figuration positioniert.«⁶⁹ Die ideogrammati-

68 Henri Michaux: »Mouvements«. In: Ders.: *Cŕuvres complètes*. Bd. 2. Hg. v. Raymond Bellour. Paris: Gallimard 2001, S. 439. Für meine Lesart war die Lektüre von Nina Parish fundamental: Dies.: »Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux«. In: *Textyles. Revue des lettres belges de langue française* 29 (2006), S. 47f.

69 »Michaux [...] déteste la figuration de ce qui est déjà au monde [...]. Pour lui, la calligraphie [chinoise] est un art abstrait, qui refuse le mimétisme et la figure et qui, de ce fait, est situé exactement à l'opposé de la figuration«. Lapacherie: »Henri Michaux et les idéogrammes« (wie Anm. 67), S. 205 (Übersetzung von mir). Für Michaux stellt die chinesische Schriftart eine Art Ausweg aus den Aporien der westlichen Schriftkulturen (wie etwa jener zwischen Signifikant und Signifikat) dar. Dadurch scheint er sich von Ezra Pounds Auffassung und poetischer Anwendung der chinesischen Schriftart zu entfernen. Bei Pound umgehen nämlich die chinesischen Ideogramme die Oppositionsverhältnisse der westlichen Schriftkulturen, indem sie eine stabile und zugleich dynamische Relation zwischen Zeichen und Bezeichnetem zu veranlassen scheinen. S. dazu die Reflexionen von Pérez Villalón: »Where Pound sees a language capable of adjusting itself to things in a precise, trustworthy, and at the same time dynamic way, in Chinese characters Michaux appears to discover a possible escape from the tyranny of meaning, of the letter, and of language« (Ferdinando Pérez Villalón: »Montage and Gesture (Ezra Pound/Henri Michaux): Two Poetics of Ideogram«. In: *452° F* 7 (2015), S. 107).

sche Schriftart und die Kalligraphie zielen also für Michaux auf die Herausbildung eines sich der Abbildungsfunktion widersetzen medialen Regimes, in dem die wirklichkeitsmimetische Intention sowie die Verbindung zwischen Bild und Begriff zugunsten einer durch die leere Abstraktion⁷⁰ des Zeichens und dessen selbstzweckhafte-ästhetische Form bewirkte Unterbrechung des Sinns suspendiert werden: Die Phänomene werden »eher aus dem Geist abgeleitet als bezeichnet, und dennoch ungewiss und gleichsam »spielerisch«⁷¹.

Im vierzig Jahre später publizierten Werk *Idéogrammes en Chine* heißt es bezüglich der ersten Erfinder der chinesischen pikto- und ideogramatischen Schriftarten: »Die Erfinder [lernten] das Zeichen von seinem Vorbild abzusetzen [...] und so sich selber abzusetzen«⁷². Eine derartige Perspektive auf die Erfindung und Lossagung der Ideogramme von jedem semiotischen Widerspiegelungsverhältnis oder ihrer Darstellungsfunktion dient bei Michaux der Akzentuierung der mediengeschichtlichen und bewusstseinsbildenden Kluft, welche die chinesischen Schriftzeichen aus Sicht der westlichen Medienkultur dargestellt haben. Mit einer solchen, wie ich allmählich hervorheben werde, teilweise funktionalen und freilich subjektiven⁷³ Auffassung der chinesischen Schriftart beabsichtigt Michaux die Fundierung eines dynamisch intensiveren, prozesshaften und relationalen Schrift-, Bild- und allgemein Zeichenverständnisses, *das sich durch den fehlenden Bezug auf ein Vorgegebenes dem materiellen Prozessieren des Sinns und der Sinne öffnet*.

Im gattungsübergreifenden Band *Saisir* von 1979 – welcher Gedichte sowie dichterische Prosastücke, aber auch sprachphilosophische Reflexionen und Zeichnungen enthält – findet sich eine weitere Textstelle, in der Michaux' sinnoffene Arbeit an der ideogramatischen Schriftart durch eine neue poetologische Formulierung über seine Bilder expliziert wird:

Meine Bemühungen, das Greifen und dessen Geist aufzubewahren, ließen meine widerständigen Gefühle wachsen [...]. Verweigerung der Darstellung [...], Verweigerung der Unterwerfung der Ähnlichkeit im Allgemei-

70 Zur Beziehung zwischen chinesischer Kalligraphie und abstrakter Malerei in Bezug auf die Geste vgl. Lydia Haustein: *Zeitgenössische Kunst in China*. Berlin u. New York: De Gruyter 2015, S. 98–100.

71 Michaux: »Ein Barbar in Asien« (wie Anm. 60), S. 124.

72 Henri Michaux: *Ideogramme in China*. Übers. v. Eleonore Frey. Graz u. Wien: Droschl 1992, S. 15.

73 In diesem Punkt stimme ich weitgehend Marguerite Hui Müller-Yao zu, vgl. dies.: *Der Einfluss der Kunst der chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei*. Köln: Walther König 1985, S. 123.

nen, Verweigerung meiner Selbstähnlichkeit [Mes efforts pour maintenir la saisie et l'esprit de saisie augmentaient bientôt mes sentiments d'opposition [...]. Refus de la représentation [...], refus de me soumettre à la ressemblance en général, refus de me rendre semblable.]⁷⁴

Michaux' künstlerische Technik der »saisie« entsteht aus seiner ästhetischen Reflexion (hier nicht im Sinne kunsttheoretischer, sondern kunstpraktischer Art) über die chinesische Schriftkultur und ihrem von Michaux angenommenen Widerstand gegen die wirklichkeitsmimetische Darstellung sowie aus dem Wunsch, die Beweglichkeit körperlicher künstlerischer Gesten zu verschriftlichen und zu materialisieren, ohne diese darzustellen:

Ich hätte [...] die Geste ausgehend vom Inneren, dem Auslöser, dem Herausgerissenen darstellen wollen; vom jähzornigen Ausbruch dieser intensiven, unmittelbaren, glühenden Konzentration, von der die Bewegung ausgeht, nicht deren Ziel [J'aurais voulu [...] représenter le geste, partant de l'intérieur, le déclenchement, l'arrachement; l'irruption coléreuse de cette intense, subite, ardente concentration d'où va partir le coup, plutôt que le coup arrive à destination.]⁷⁵

Gesten werden im Band *Saisir* zum Wunsch, der sich im Medium der differierenden Bewegung der Schrift und der Zeichenerstellung expliziert. Eine solche Sinndynamik ist aber in *Saisir* nicht länger der Suche nach einer Universalsprache unterworfen, sondern einer nach den körperlichen Möglichkeitsbedingungen der Medialisierung (»où va partir le coup«)⁷⁶, was wir zuvor auch Zone der Ununterscheidbarkeit genannt haben. Diese Bedingungen werden durch die Zeichnung von auf den ersten Blick formlosen, kritzelartigen Figuren, aber v. a. durch eine singuläre typografische Erfindung erforscht. Die Schreibrichtung auf jeder Seite von *Saisir* und selbst das oben angeführte Zitat sind nämlich senkrecht von unten nach oben und die daraus entstehenden Spalten bzw. Schriftzeilen sind von links nach rechts angeordnet. Dies kann wohl als ein gesuchtes mediales vergegenwärtigendes Prozessieren u. a. der chinesischen Schrift interpretiert werden, deren Schreibrichtung v. a. vor ih-

74 Henri Michaux: »Saisir«. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 3 (wie Anm. 41), S. 938 (Übersetzung von mir).

75 Ebd., S. 963 (Übersetzung von mir).

76 Zu Michaux' versuchter Rückkehr zur vorsprachlichen und vorlogischen Dimension des Ausdrucks durch seine Ästhetik und Poetik der Geste vgl. Nina Parish: *Henri Michaux. Experimentation with Signs*. Amsterdam u. New York: Rodopi 2007, 135f.

rem »phonocentric Turn«⁷⁷ (u. a. durch die offizielle Romanisierung des Hochchinesischen mittels der Pinyin-Umschrift) senkrecht von oben nach unten verlief, während die daraus entstehenden Spalten von rechts nach links angeordnet waren. Ein solches Prozessieren der Schreibgeste von Buchstaben- und Wortanordnung – welches die Züge einer Nacherzeugung und Adaption des angeblichen chinesischen typografischen Modells sowie eines die eigenen Medienkulturen transformierenden Kulturkontakts trägt – erfolgt nicht durch die autografische Reproduktion handschriftlicher Materialien, sondern mittels einer bloßen Drehung der gedruckten Textausrichtung um neunzig Grad nach links und durch die darauf folgende vertikale Erweiterung des Schriftraumes. Einer solchen durch die Bearbeitung der Textausrichtung und des Druckformats in Gang gesetzten Strategie scheint keine wirklichkeitsmimetische Intention zugrunde zu liegen. Michaux könnte die ideogramatische Schrift und deren mediale Ausgestaltung als zu erforschende Dispositive für die Produktion von Fluktuationen verwendet haben wollen, in denen sich die Sinnlichkeit andauernd transformiert und neu einstellt. Die Drehung der Textausrichtung gemeinsam mit den kitzelartigen Figuren in *Saisir* bringen nämlich etwa im Rezipienten nach einer ersten augenblickshaften, in der Tat aber leicht zu überwindenden Verwirrung mindestens zwei Effekte hervor: Die Buchstaben, Worte, Sätze und Bilder werden nicht mehr als Akteure einer möglichen Semiose, sondern als gedruckte Linienverflechtungen wahrgenommen. Zugleich entsteht aber beim Leser während der Visualisierung der umzublätternden Seiten nicht mehr der Anschein einer bruchlosen Kontinuität der Rezeption, wie eine herkömmliche horizontale Textausrichtung ihn in der Regel vermittelt. Dadurch, dass die Schreibrichtung nicht mehr horizontal, sondern vertikal (vom unteren Seitenrand aus) verläuft, scheinen der Text und dabei auch die formlosen Bilder ein noch begrenzteres Seitenende zu haben und sich nicht mehr nach dem Ideal der Buchkultur als eine einzige randlose, auseinanderzufaltende Seite zu gestalten. Jede Seite ist ein Mikrokosmos, der für sich die Aufmerksamkeit des Lesers/Betrachters beansprucht und sich als Anfang und Ende der Sinnbewegung begreift. Buchstaben, Worte und Bilder scheinen auf jeder einzelnen Seite eine mikrologische Ästhetik zu bilden, die gerade mit dem Action Painting im Kleinformat der Bilder von Michaux interagiert, bei der die abgeschlossene und überschaubare Anordnung der Zeichen eine Kon-

77 Yurou Zhong: *Chinese Grammatology. Script Revolution and Literary Modernity, 1916–1958*. New York: Columbia University 2019, S. 1–27.

zentration der Sinne und des Sinns verkörpert. Der von der Geste des Seitenblätterns beschleunigte Übergang von einer Narration, einer Bedeutung oder einer Argumentation zu der anderen wird gewissermaßen unterbrochen, so dass auch die Semantik nur den materiellen Rahmen einer gedruckten Seite umfassen kann. Der gedruckte Text könnte aus dieser Perspektive eine neue Geste inaugrieren, bei der der handschriftliche, leiblich-materielle Akt der Erstellung von Zeichen, Buchstaben und weiteren Markierungen auf jeder Seite den Lesefluss und die (Bild-)Narrationen unterbricht, was eine Verdichtung der Sinnpluralitäten durch eine die Materialität schrumpfende Reduktionslogik des Mediums herbeiführt. Vor diesem Hintergrund mag auch Michaux' (scheinbare) Verwendung poetischer Fragmente oder extrem reduzierter Verse nachvollziehbar zu werden, da diese durch eine Konzentration der Semantik in einzelnen Worten oder kurzen, gebrochenen Syntaktiken gleichzeitig eine Verdichtung, quantitative Verkleinerung und Zerstreuung des Mediums Sprache vornehmen. Durch solche sich miteinander vernetzende und aufeinander verweisende polygrafische Leistungen und Reduktionslogiken werden also die Schreib- und Bildgesten bei Michaux in ihrer Vielfalt medial erweitert.

In dem 1984 veröffentlichten *Par des traits* – welches sich aus Bildern und Reflexionen unterschiedlicher Art zusammensetzt – erprobt Michaux seine typografischen Techniken weiter und verfasst dabei ein interessantes angebliches Gedicht, dessen Verse ebenfalls senkrecht von unten nach oben gedruckt wurden und welches eine wiederholt poetologische Stellungnahme zur Ästhetik und Poetik der Geste sowie selbstreflexiv zum Buchtitel enthält:

Gesten anstatt Zeichen	[Gestes plutôt que signes
Abreisen	départs
Erwachen	Éveil
Weitere Erwachen	autres éveils
DURCH LINIENZÜGE	PAR DES TRAITS]

Die Kürze dieser Verse oder Zeilen,⁷⁸ die Nicht-Eindeutigkeit ihrer Botschaft und der Identität des dichterischen Subjekts erschließen dem Leser eine andere Seite derjenigen Ästhetik der Geste, die sich ab *Un barbare en Asie* allmählich angekündigt hat: Die gesuchte progressive Überwindung jeder literarisch-

78 Henri Michaux: »Par des traits«. In: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 3, S. 1249 (Übersetzung von mir).

künstlerischen Gattungs- und Mediumsklassifikation. Die typografisch-syntaktische Form der Zeilen (»traits«), Worte und Buchstaben, das Nebeneinander von Geschriebenem und Gezeichnetem sowie die erneut angedeutete experimentierte Loslösung von der Dimension des Semiotischen (»gestes plutôt que signes«) – die impliziert eine Kontinuität mit den früheren künstlerischen Forschungen zur abstrakten Malerei und zu den chinesischen Ideogrammen erstellen möchte – kontrastiert aber gleichzeitig sehr stark mit Michaux’ unaufhaltsamen poetologischen Bedürfnis nach einer sprachlichen und deshalb in das Terrain der Semantik wieder einzugliedernden Legitimierung seiner Kunst- und Literaturpraktiken. Eine solche unruhige, an sich nicht widerspruchsfreie und freilich problematische Suche nach der Verbindung zwischen Reflexion und Selbstreflexion über das eigene Schaffen konstituiert vielleicht das sinnstiftende Potenzial von Michaux’ Ästhetik der Geste, die ihren Nahkampf mit der Schrift nicht verliert, aber auch nicht gewinnen möchte.