

Henri Michaux

Henri Michaux, geboren am 24.5.1899 in Namur (Belgien); Kindheit in Brüssel. Besuch eines Landinternats, dann einer Brüsseler Jesuitenschule. Nach Abitur und abgebrochenem Medizinstudium verdingt sich Michaux 1920 als Matrose und fährt nach Rio de Janeiro und Buenos Aires. Ab 1922 wieder in Brüssel; erste ernsthafte Schreibversuche, in denen er von Franz Hellens und Jean Paulhan bestärkt wird. 1924 Übersiedlung nach Paris; er lernt Jules Supervielle kennen und entdeckt die Malerei Klees, Max Ernsts und Chiricos. In den folgenden Jahren auch erste Versuche als Maler. 1927 bereist er mit seinem Freund Gangotena Ecuador. Reisen in die Türkei, nach Italien und Nordafrika; 1930–1931 nach Indien, Indonesien und China; 1935 besucht er Montevideo und Buenos Aires. Ab 1937 beginnt Michaux regelmäßig zu malen und zu zeichnen. Im selben Jahr erste Ausstellung in einer Pariser Galerie. 1938–1939 Schriftleitung der belgischen Zeitschrift „Hermès“. 1939 Aufenthalt in Brasilien. 1940 Flucht mit seiner zukünftigen Frau aus dem besetzten Paris nach Südfrankreich. André Gide macht 1941 mit einem Vortrag „Entdecken wir Henri Michaux“ auf dessen literarisches Werk aufmerksam. 1943 Rückkehr nach Paris. 1948 stirbt seine Frau an den Verbrennungen, die sie sich bei einem Unfall zugezogen hat. 1955 nimmt Michaux die französische Staatsbürgerschaft an. In den folgenden Jahren findet seine Malerei immer mehr internationale Anerkennung und wird von Galerien und Museen in USA und Europa ausgestellt. 1956 erste Erfahrung mit dem Rauschgift Meskalin. Kontinuierliche Fortführung sowohl seiner literarischen als auch der bildnerischen Arbeit. 1965 drehen Geneviève Bonnefoi und Jacques Veinat einen Film über Michaux' Werk mit dem Titel „Henri Michaux ou l'Espace du dedans“ (Henri Michaux oder Der Innen-Raum). Herausgegeben von Paul Celan erscheint in der Bundesrepublik eine zweisprachige Auswahl seiner Dichtungen in zwei Bänden (1966/1971). Michaux stirbt in Paris am 19.10.1984.

* 24. Mai 1899

† 19. Oktober 1984

von Eberhard Geisler

Preise

Auszeichnung: Einaudi-Preis, Biennale Venedig (1960).

Essay

Es dürfte mittlerweile zu einem Topos der Michaux-Kritik geworden sein, jeden Versuch, eine Einführung in dessen Werk zu geben, mit dem Hinweis auf die besonderen Schwierigkeiten zu beginnen, denen sich ein solches Vorhaben gegenübersteht. Michaux ist in der Tat ein Autor, der sich wie nur wenige andere gegen rasche Einordnungen seitens der Kritik sperrt. Seine Kurzprosa und Lyrik ist keiner literarischen Schule zuzurechnen. Er ist ein Grenzgänger, der es liebt, sich an den Rändern literarischer Gattungen aufzuhalten, und der in seinen Aufzeichnungen von Drogenerfahrungen beispielsweise sowohl die Inbrunst des Mystikers als auch die strenge Beobachtung wissenschaftlicher

Prosa kennt. Daß er sich nur äußerst selten und ungern fotografieren ließ, legt den Schluß auf einen radikalen Unwillen nahe, identifiziert zu werden und identifizierbar zu sein. Beunruhigt von der traumatischen Vision, jemand könne sich mit seinem eigenen – d. h. des Autors – Gesicht entfernen, er selbst also plötzlich ohne Identität zurückbleiben – schreibt er einmal –, habe er es sich präventiv zur Methode gemacht, auf ein eigenes Gesicht zu verzichten: „Ich habe seit zwanzig Jahren aufgehört, mich an meine Züge zu halten.“ Schließlich dürfte es bereits auch schon ein Irrtum sein, Michaux *nur* als Autor begreifen zu wollen – er hat von Anfang an auch gemalt und gezeichnet. Mit seiner Tuschmalerei, wie sie in den fünfziger Jahren entstand, gilt er als einer der Begründer und bedeutendsten Vertreter des Tachismus. Seine frühe Liebe, heißt es, hat dabei der Musik gegolten; von seinen Klavier-Improvisationen wurden einige auf Schallplatten aufgenommen, die er dann aber vernichtet hat.

Es ist jedoch gerade die scheinbare Marginalität, durch die Michaux seinen besonderen Ort innerhalb des Kontextes moderner Ästhetik findet. Um einen ersten Hinweis auf diesen Ort zu erhalten, ist es aufschlußreich, kurz an den französischen Arzt, Reisenden, Ethnologen und Dichter Victor Segalen zu erinnern. Zu Beginn des Jahrhunderts hat Segalen über Phänomen und Begriff des Exotismus nachgedacht. Wie aus seiner Fragment gebliebenen, zwischen 1904 und 1918 zum Teil in China entstandenen und posthum in den vierziger Jahren im „*Mercure de France*“ veröffentlichten Skizze „Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus“ hervorgeht, diagnostiziert er angesichts des aufkommenden Massentourismus und der Erfahrung, daß die Entfernungen immer mehr schrumpfen und es keine unberührten Regionen mehr gibt, die drohende Geheimnislosigkeit der Welt. Er deutet diese Entwicklung als Verlust, da er in der Möglichkeit, dem ganz Anderen begegnen zu können, eine „Quelle geistiger, ästhetischer und physischer Energie“ sieht, und versucht darum, einen authentischen Exotismus als „fundamentales Gesetz der Intensität des *Gefühls*, der Verherrlichung des Fühlens – des Lebens“ zu retten, indem er ihn von der impressionistischen, letztlich noch von kolonialen Vorstellungen geprägten Reiseliteratur eines Pierre Loti abhebt und den Unterschied und das Diverse zu seinen Zentralkategorien macht. Segalens Hoffnung ist es, die Wirklichkeit, ungeachtet der Entzauberung von Welt, als nicht ausschöpfbaren Reichtum beschreiben zu können, indem er sie in ihrer Vielheit erfäßt; neben seinen eigenen Versuchen, eine fremde Kultur wie die chinesische nicht mit ethnozentrischen Klischees zu verdecken, sondern gleichsam aus deren eigener Perspektive heraus zu schreiben, nennt er drei weitere virtuelle Exotismen: die Vergangenheit, die Erotik und die Kunst.

Auch Michaux ist in einer bestimmten Phase seines Lebens ein exzessiver Reisender, und auch er nimmt auf Reisen die Krise des Exotismus wahr. In seinem Reisetagebuch „Ecuador“ (1929) notiert er unter dem Titel „Die Krise der Dimension“: „Unsere Erde wird von ihrem Exotismus blankgespült. Wenn wir in hundert Jahren nicht soweit sind, daß wir mit einem anderen Planeten Verbindung haben (aber wir werden das erreichen), dann ist die Menschheit verloren. (Oder täte es auch das Innere der Erde?) Keine Lebensmöglichkeit mehr, wir explodieren, wir führen Krieg, wir tun jegliches Böse, wir halten es nicht mehr aus auf dieser Kruste. Wir leiden tödlich; an der Dimension, an der Zukunft der Dimension, um die wir gebracht wurden, jetzt, seit wir bis zum Überdruß rund um die Erde gereist sind.“ Michaux zieht jedoch völlig andere

Konsequenzen als Segalen. Der Einsicht, daß dem geographischen Exotismus im 20. Jahrhundert allmählich das Terrain ausgeht, korrespondiert bei ihm eine Abkehr von der äußeren Wirklichkeit überhaupt. Äußere Wirklichkeit hört auf, Gegenstand seines literarischen Interesses zu sein. Das Tagebuch seiner Reise durch Ecuador enthält zwar auch die eine oder andere Skizze lateinamerikanischer Realität, doch geht es mit dieser auffällig spröde um. Daß der Autor die Gebirgslandschaft der Anden zum Beispiel sarkastisch als „immensen Vorrat von Erde, eine Rücklage für den Fall, daß sie plötzlich fehlt“, beschreibt, läßt dessen zunehmende Gewißheit deutlich werden, daß sich seine spezifische Fähigkeit an anderen Bereichen entzündet. „Wenn ich dieses Guadalupe ein bißchen verdaut habe, muß ich abreisen; es gibt in mir noch Jungfernschaften, die warten.“ Um diejenige Dimension anzudeuten, die er im Auge hat, schließt er an den zitierten Text über die Krise des Exotismus die Aufzeichnung einer Halluzination an, die sich ihm beim Betrachten einer kahlen Wand eingestellt hat. Mit seinem Werk, wie es in den nächsten Jahrzehnten entsteht, wird Michaux den Exotismus dann eigentlich nicht im strengen Sinn überwinden, sondern eher um eine neue Variante bereichern: um den Exotismus des psychischen Innenraums und des Mikroskopischen. „L’Espace du dedans“ (Innen-Raum) ist der programmatische Titel, den der Autor einer von ihm selbst getroffenen Auswahl seiner Texte aus dem Zeitraum von 1927–1959 gibt.

Der Motor, der diese Erkundungen des inneren Lebens antreibt, besteht dabei weniger in einer als Fülle zu denkenden Innerlichkeit als vielmehr in einem wesentlichen Mangel. Rohstoff der Texte ist immer wieder eine Situation, in der die Figuren des Autors das Leben, wie sie es vorfinden, in einem zweifachen Sinn nicht ertragen. Zum einen sind gleichsam ihre Membrane zu dünn, um sie von der als bedrohlich erlebten Umwelt abzuschirmen, zum andern weisen sie die Wirklichkeit als etwas Banales und Eingeschränktes zurück. Der Alltag ist ihnen bzw. dem sich jeweils äußernden Ich Niederlage und Demütigung zugleich. „Früher war ich recht nervös. Jetzt bin ich auf einem neuen Weg: Ich lege einen Apfel auf meinen Tisch. Dann verfüge ich mich in den Apfel. Welche Ruhe!“ Der Impuls, aus der eigenen Haut zu fahren und einen erträglicheren Ort als den eigenen Körper zu suchen, ist für Michaux’ Werk zentral. Es wäre ein leichtes, es einer psychoanalytischen Untersuchung zu unterziehen und dabei Formen von Autismus oder narzißtischer Grundspannung zu entdecken – wenn man bei Michaux damit nicht offene Türen einrennen würde. Die verborgenen Randgebiete dessen, was gemeinhin als Gesundheit, Normalität oder Reife gilt, strukturieren hier nicht insgeheim und gleichsam hinter dem Rücken des Autors die Texte, sondern werden von diesem selbst enttabuisiert und zu Feldern seiner literarischen Sondierungen gemacht. Kein Analytiker braucht zu entziffern, was er selbst an der Oberfläche entfaltet.

Autobiographische Spuren werden dementsprechend nicht verwischt, sondern durchziehen offen die Texte. Das von 1930 stammende Prosastück „Bildnis A“ ist ein besonders deutliches Beispiel einer solchen Verarbeitung autobiographischer Elemente. Der Text zeichnet das psychische Porträt eines Wesens, dessen Sehnsucht sich letztlich auf die Fortsetzung des pränatalen Zustands richtet. „A“ bekennt, daß sein Ideal – auch der als phantastischer Zufluchtsort genannte Apfel hat diese Form – die Kugelgestalt ist. Sie symbolisiert eine Vollkommenheit, die noch nicht den Einschränkungen der

Wirklichkeit und deren vielfältigen Distinktionen unterworfen, dafür aber auch nur um den Preis der Isolation zu haben ist. „Bis an die Schwelle des Jünglingsalters bildete er eine hermetisch geschlossene, selbstgenügsame Kugel, ein dichtes und persönliches und trübes Weltall, wo nichts von außen her Einlaß fand, weder Eltern noch Zuneigungen noch irgendein Ding noch ihr Abbild noch ihre Existenz, es sei denn, man bediente sich ihrer mit Gewalt gegen ihn. In Wirklichkeit haßte man ihn, sagte, er würde niemals ein Mann werden.“ Auch Gott, dem, wie es heißt, „A“'s erste Gedanken galten, hat diese Form. Allerdings ist „A“ unter dem Druck der äußeren Verhältnisse bald gezwungen, seine eigene Kugel allmählich aufzubrechen. Die Öffnung auf die Wirklichkeit der andern hin, die ihm als Verrat an seinem Eigensten und am Erlebnis der Ganzheit erscheint, bringt das Ende der – übrigens auch vom Autor von sich selbst bezeugten – frühkindlichen Verweigerung von Essensaufnahme sowie das Erlernen der Sprache als des Instruments der Distinktionen schlechthin mit sich: „Mit dem Verlust der Vollkommenheit kommt die Ernährung, kommen Ernährung und Verstehen. Mit sieben Jahren lernte er das Alphabet und aß.“ Vom Schock, den der Eintritt in die sprachliche und soziale Geordnetheit der Welt bedeutet, zeugt auch eine andere Bemerkung, die sich in „Wissen im Anschnitt“ (1950), einer Sammlung von Aphorismen und Prosafragmenten, findet. Dieser Schock gilt dem Verlust eines in früheste ontogenetische Phasen projizierten Gefühls der Verschmelzung von Ich und Allheit: „Fötus-Erinnerung: Eines Tages entschloß ich mich, Mund zu tragen. Erledigt! In der gleichen Stunde war ich unweigerlich auf dem Wege zum Typus Menschenbaby.“ „Bildnis A“ endet mit einer paradoxen Situation. Dem kugelgestaltigen Ich wächst an seiner Außenhaut ein Muskel, worauf es die Hoffnung faßt, es werde sich endlich frei fortbewegen können wie die anderen auch. Zugleich bleibt es offenkundig jedoch immer wieder nur bei kümmerlichen Ansätzen zu einer Muskelbildung, so daß das eingegielte Wesen seine Hoffnung im selben Augenblick wieder aufgeben muß. „Er ist der Fötus in einem Bauch. Der Fötus wird niemals, niemals gehen lernen.“ Diese Situation dürfte exemplarisch das innere Milieu kennzeichnen, in dem sich Michaux' Werk gleichsam eingerichtet hat: eine Schwäche, die eher auszuloten und auszukosten als zu überwinden es unternimmt. In diesem Sinn formuliert der französische Kritiker Gabriel Bounoure: „Ein großer Nervenleidender mit einer wunderbar gesunden Intelligenz zu sein – das ist Michaux' Gabe, dies das Geheimnis seiner Entdeckungen (...).“ In ihrem besonderen Interesse an der Figur des Doppelgängers, von der sie fasziniert war, hatte die romantische Literatur damit begonnen, die von der Transzendentalphilosophie behauptete Autonomie des Ich infragezustellen. Der Selbstgewißheit des Subjekts, das keine andere Bestimmung seiner selbst anerkannte als diejenige, die der eigenen Reflexion entstammte, war durch diese gespenstische Figur, in der es sein Ich plötzlich in einem anderen entdecken mußte, eine schwere Irritation zugefügt. Michaux gehört zu den Autoren, die diese Auflösung bürgerlicher Ich-Autonomie im 20. Jahrhundert radikal weitergetrieben haben. Daß er, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die Beschreibung der Außenwelt ablehnt, entspricht seinem Mißtrauen einer Subjektivität gegenüber, die ihre Selbstgewißheit aus der Setzung von Objekten bezieht. Der Schwund der Identität des autonomen Ich führt dabei eine recht zwiespältige Situation herbei. Einerseits bringt sie Entlastung von dem Zwang, „jemand“ sein und feste Persönlichkeitskonturen aufrechterhalten zu müssen. In diesem Sinn skizziert das Nachwort zu „Plume und andere Gestalten“ (1938) die Theorie eines Ich, das, weil es „von zu vielen

Müttern geboren“ ist, weniger als einheitliche oder gar einheitstiftende Instanz beschrieben werden kann als vielmehr als Ort, an dem sich verschiedene und oft widersprüchliche Persönlichkeitselemente begegnen und kreuzen („ICH – entsteht aus allem. Eine Flexion in einem Satz – versucht ein anderes Ich zum Vorschein zu kommen? Wenn das Ja mir gehört, ist das Nein ein zweites Ich?“), ein Umstand, der das Individuum von rigiden Erwartungen an die Konsistenz seiner Identität befreit. Andererseits fühlt es sich nun laufend von der Leere bedroht, als die es sich ahnt. Fällt Naturbeherrschung als Grundlegung seiner Identität fort, erscheint es selbst als Natur, und Leiden wird zur einzigen Form, in der es seiner selbst noch gewahr werden kann. Der kurze Text „Zwischen Himmel und Erde“ aus der Sammlung „Apparitions“ (Erscheinungen, 1946), die drei Jahre später in den Band „La vie dans les plis“ (Das Leben in den Falten) aufgenommen wurde, hält dieses prekäre Seinsgefühl ironisch fest. Das Ich schnurrt gleichsam auf früheste Formen der Evolutionsgeschichte zurück und scheint selbst noch seines Status als eines Naturwesens unsicher zu werden:

„Wenn mir nichts wehtut, in einer Pause zwischen zwei Leiden, dann lebe ich als lebte ich nicht. Weit davon entfernt, ein mit Knochen, Muskeln, Organen, Gedächtnis, An- und Absichten bestücktes Individuum zu sein, würde ich mich eher, so schwach und unbestimmt ist mein Lebensgefühl, für einen mikroskopischen Einzeller halten, an einem Faden aufgehängt, zwischen Himmel und Erde dahinsegelnd, in einem umrißlosen Raum, von den Winden getrieben, und auch das noch nicht einmal mit Gewißheit.“

Der Vision, daß das Individuum letztlich nur ein Vakuum ist, hat Michaux vielfach Ausdruck gegeben. „Ich gebe zu, ich bin eine hohle Stelle, die zu ist, und wenn ich den Abgrund erblicke, zieht’s mich hinunter (...)“, heißt es bereits in „Qui je fus“ (Wer ich war, 1927), der ersten Buchpublikation, die der Autor später selbst noch als Teil seines Werks anerkannt hat (im Gegensatz zu zwei früheren Veröffentlichungen, deren Auflage er zum Teil vernichtet hat bzw. die er nicht wieder hat nachdrucken lassen). „Encore des changements“ („Schon wieder Verwandlungen“) ist ein Text aus dem Band „Meine Güter“ überschrieben, der im selben Jahr wie „Ecuador“, 1929, erschien und bereits im doppeldeutigen Titel zu erkennen gibt, daß der Autor zu dieser Zeit seine psychischen Idiosynkrasien bewußt zu seinem literarischen Terrain gemacht hatte. Das Prosastück stellt den Leidensweg eines Ich dar, das sich einer unaufhörlichen Metamorphose ausgesetzt sieht. Ameise, Weg, Wald, Boa, Untertasse, Harpunierer, Wal, Blitz, Schiff und Tau – all diese Formen von Sein, ob belebte oder unbelebte, sieht sich das Ich dort hintereinander anzunehmen gezwungen, weil das, was als Übermacht der Außenwelt erfahren wird, bloß Korrelat seiner eigenen Verfaßtheit als eines leeren Sogs ist, der, um sich selbst Gestalt zu geben, ein Doppel nach dem andern an sich heranziehen muß, dessen Konturen er zu den eigenen zu machen trachtet, und der in seinem unendlichen Mangel dabei doch bei keinem verweilen kann, sondern von scheiternder Verkörperung zu scheiternder Verkörperung fortgerissen wird. So kommt es zu einer irren Fahrt, während der das Ich sich nach Augenblicken der Ruhe sehnt, in denen es gestaltlos bleiben darf. Der Text gibt auch ein Beispiel für die eigentümliche Durchdringung von Panik und Humor, die dieses Werk kennzeichnet:

„(...) Selten sehe ich etwas, ohne daß ich dabei diese ganz spezielle Empfindung hätte: ‚*Ach ja, das bin ich gewesen*‘. (...) Zwar erinnere ich mich nicht genau, ich fühle es nur. (Deshalb liebe ich die illustrierten Lexika so sehr. Ich blättere, blättere und spüre oft Genugtuungen, denn hin und wieder gibt es Photographien von Wesen, die ich noch nicht gewesen bin. Das ist so erholsam, das ist köstlich. ‚Ich hätte auch dies sein können und jenes‘, sage ich zu mir, ‚und das ist mir erspart geblieben.‘ Ich stoße einen Seufzer der Erleichterung aus. O die Ruhe!)“

Michaux hat die Veränderungen des Menschenbildes, wie sie sich mit dem Ende des bürgerlichen Humanismus in Europa vollzogen haben, mit besonderer Schärfe wahrgenommen und zu kondensiertem Ausdruck gebracht – eine Leistung, die über den Rang seines Werks zweifellos einmal mitentscheiden wird. Eine seiner bekanntesten figürlichen Malereien ist „Le prince de la nuit“ (Der Fürst der Nacht, 1937), zu der er übrigens auch ein gleichnamiges Gedicht geschrieben hat. Die Gouache zeigt eine menschliche Figur in offener Landschaft unter nachtschwarzem Himmel, die zwar mit Insignien fürstlicher Macht – einem kronenähnlichen Kopfschmuck, einem in intensiven Farben leuchtenden Gewand und einer Art Thron – ausgestattet scheint, diese Macht aber keinesfalls mehr repräsentiert, sondern im Gegenteil den Eindruck kosmischer Ausgesetztheit und Verlorenheit macht. Die Gestalt nimmt ihren Thron nicht mehr ein, sondern steht neben ihm. Anstelle eines selbstbewußten Antlitzes blickt dem Betrachter kläglich ein Totenschädel entgegen, der an einer Seite überdies aufgespalten ist, so daß durch die klaffende Lücke hindurch der schwarze Raum sichtbar wird, und neben dem, körperlos und unheimlich, eine Maske schwebt, die dem traurigen „Fürsten“ die wahre Kondition seines Wesens offenbart, nämlich bloßer Mangel und damit Double des Nichts zu sein.

1930–1931 bereist Michaux verschiedene Länder des Fernen Ostens. Da er die Kulturen, die er jetzt aufsucht, vor allem als Kulturen jahrtausendealten inneren Lebens erfährt, widerspricht es seiner Weigerung, äußere Realität abzubilden, nicht, daß er die Eindrücke dieser Reise in einem Buch festhält: „Un barbare en Asie“ (Ein Barbar in Asien, 1933). Im Vorwort zu diesen Aufzeichnungen bemerkt er, keinem der ihm bislang bekannten Völker habe er eigentlich Wirklichkeit zusprechen können; erst Inder und Chinesen verdienten in seinen Augen, „wirklich“ genannt zu werden. In der Tat mußte der Kritiker der abendländischen Naturbeherrschung in den Ländern hinduistischer oder taoistischer Lebensweisheit einem quietistisch-kontemplativen Verhältnis zur Totalität des Seins begegnen, nach dem er auf der Suche gewesen war; von Kulturen, die das Ich als Illusion zu durchschauen und als Ballast abzulegen lehren, mußte er sich ganz besonders angezogen fühlen. „Ganges, ich beschreibe dich nicht, ich zeichne dich nicht; ich verneige mich vor dir und werde bescheiden in deinen Wellen.“ Und doch: Trotz aller Affinitäten wird Michaux keinesfalls zu einem Adepten fernöstlicher Philosophie – undenkbar, daß er sich einen Meister gesucht hätte! Die nach wie vor unverminderte Frische seiner Notizen – die acht Jahre später übrigens von einem anderen großen Literaten, Jorge Luis Borges, ins Spanische übersetzt worden sind – beruht im Gegenteil darauf, daß der Autor, so tief er auch in die innere Geographie dieser Regionen eintaucht und von ihr fasziniert ist, die Distanz des Beobachters nicht aufgibt.

„Vedanta, Buddhismus – welche Katastrophe, wenn er Gefallen daran gefunden hätte!“, schreibt E. M. Cioran, der Michaux bewundert, weil er trotz aller Nähe und Bereitschaft zur Weisheit lebenslang standhaft ein Nicht-Weiser geblieben sei, und fährt fort: „Sein Umgang ist so anregend, weil er sich zu keinerlei Heilsformel herabgelassen hat, zu keinem Trugbild von Erhellung.“ In dem genannten Nachwort zu „Plume“ hat Michaux selbst ein Denken gefordert, das alle überlieferten Zeichen und Symbole immer wieder nur als Ausgangspunkte nimmt, um sich von ihnen zu entfernen und auf die Suche nach Neuem zu begeben, und dessen Notwendigkeit darin begründet ist, daß jede Sinnproduktion stets nur Partielles erfassen kann und vor allem wesentlich in einem energetischen, zu keinem andern als zu einem vorläufigen Abschluß kommenden Geschehen besteht. „Alles ist nur da, um davon fortzuspringen.“ Negativität ist die besondere Energie dieses Werks. Sie macht das Milieu der Schwäche erträglicher und wendet es sogar in eines unerwarteter Stärke. Nicht von ungefähr war es die Lektüre Lautréamonts, die dem Autor, wie er in einem Interview berichtet, überhaupt erst den Mut gab, selber zu schreiben. Die „Gesänge des Maldoror“ (1868/1874) wurden dem Dreiundzwanzigjährigen zu einer Offenbarung, weil sie ihn die Möglichkeit lehrten, in Aggression und Destruktivität Gegenstände und vor allem Triebkräfte literarischen Schaffens zu sehen. In seinem Vorwort zu der Textsammlung „Épreuves, Exorcismes“ (Prüfungen, Exorzismen, 1945) deutet Michaux die Funktionsweise dieser Negativität einmal selbst an. Er schreibt dort: „Genau da, wo das Leiden oder die Wahnvorstellung sitzt, führt man, unter heftigem Zerhämmern der Wörter, eine derartig starke Erregung und eine so wunderbare Gewalttätigkeit ein, daß sich das Übel allmählich auflöst und einer dämonischen Luftkugel Platz macht – herrlicher Zustand!“ Im Fall des mit diesen Worten eingeleiteten Buchs hat der literarische Exorzismus ein konkretes Objekt, gegen das er sich richtet. Ein Teil der Texte zumindest – durch die im Titel beigefügte Datierung „1940–1944“ beansprucht möglicherweise allerdings der gesamte Band eine historisierende Lektüre – stellt Reaktionen auf die Katastrophe des Faschismus und des Zweiten Weltkriegs dar. Das Gedicht „Immense voix“ (Gewaltige Stimme) ist eine Absage an Totalitarismus und Führerkult („Du wirst meine Stimme nicht bekommen, große Stimme“); „Lazare, tu dors?“ (Schläfst du, Lazarus?) – ebenfalls ein Gedicht – gelingt es, dem Gefühl der Ohnmacht angesichts von Millionen Kriegstoten Ausdruck zu geben; „Der Marsch im Tunnel“ ist als Reflexion dieser Jahre aus der Perspektive des besetzten und zum Teil kollaborierenden Frankreich ein Stück Widerstandsliteratur. Die Entfaltung negativer Energie ist für Michaux aber nicht an solche konkreten Anlässe gebunden. Das Motto seiner bildnerischen Arbeit, „peindre pour repousser“ (Malen um zurückzuschlagen), läßt sich vielmehr auf sein Werk insgesamt übertragen. In der permanenten Attackierung dessen, was immer sich als Bestehendes präsentiert, hat es die entsprechende Form gefunden, in der sich der unendliche Mangel verobjektivieren kann. Das Gedicht „Kontra!“ formuliert insofern auch eine Poetik dieses sich als Akt der Destruktion wissenden Schreibens (hier in der Übersetzung Paul Celans):

(...)

Avec de la fumée, avec de la dilution de brouillard
 Et du son de peau de tambour,
 Je vous assoirai des forteresses écrasantes et superbes,
 Des forteresses faites exclusivement de remous et de secousses,

Contre lesquelles votre ordre multimillénaire et votre géométrie
Tomberont en fadaïses et galimatias et poussière de sable sans
raison.

Glas! Glas! Glas sur vous tous, néant sur les vivants!

Oui, je crois en Dieu! Certes il n'en sait rien!

Foi, semelle inusable pour qui n'avance pas.

Oh monde, monde étranglé, ventre froid!

Même pas symbole, mais néant, je contre, je contre,

Je contre et te gave de chiens crevés.

En tonnes, vous m'entendez, en tonnes, je vous arracherai
ce que vous m'avez refusé en grammes. (...)

Mit Rauch, mit verdünntem Nebel

und dem Laut vom Fell einer Trommel

bau ich euch Festungen hin, erdrückende, herrliche

Festungen aus lauter Ruck und Stoß und Schüttern,

an denen eure vieltausendjährige Ordnung, eure

ganze Geometrie

in lauter schales Zeug zerfällt, lauter krauses

Geschwätz und Gerede,

in Sandstaub ohne Woher noch Wohin.

Toten-, Toten-, Totengeläut über euch alle!

Und das Nichts über die Lebenden!

Ja, ich glaube an Gott! Ja, gewiß, er weiß nichts davon!

Glaube, du unverwüstliche Schuhsohle dessen, der
nicht vorankommt.

O Welt, erwürgte, gedrosselte Welt, Frostbauch!

Du nicht einmal Sinnbild, du Nichtigkeit und

Nichts, ich gebe kontra, kontra!

Gebe kontra und mäste dich mit krepiereten Kötern.

Tonnenweis, hört ihr, tonnenweise, so will ich euch entreißen,
was ihr mir verweigert habt grammweise.

Theodor W. Adorno hat einmal die Vermutung ausgesprochen, jedes Kunstwerk
stelle eine abgedungene Untat dar. Michaux macht diese Ableitung zu einem
bewußten Prinzip. Nicht nur ist für ihn ausgemacht, daß Literatur und Kunst auf
der Umlenkung ursprünglich asozialer Triebimpulse in gesellschaftlich
akzeptable, relativ unschädliche Formen des Ausdrucks beruhen, sondern er
versucht darüber hinaus, diese Umlenkung tendenziell zurückzunehmen, den
Weg der Sublimation möglichst kurz zu halten und beide Bereiche wieder
unmittelbarer an ihren tabuisierten Ursprung anzuschließen. So erklärt sich der
Eindruck, viele seiner (früheren) Gedichte seien gleichsam geschrieben, um
etwas, was hinter den Wörtern liegt, zu zermürben und aufzureiben. Vor allem ist
hierin natürlich sein ausgeprägter Hang zu schwarzen Humoresken begründet. In
„La vie dans les plis“ beispielsweise werden merkwürdige Erfindungen vorgestellt
wie eine Menschenschleuder, ein besonders für das Familienleben empfohlenes
Maschinengewehr, das Ohrfeigen austeilte, ein Bratspieß, auf dem sich
überzählige Gäste aufreihen lassen, sowie ein Keller, in dem Militärs und andere
hohe Persönlichkeiten lagern können, wenn diese zuvor praktischerweise zu
Würstchen verarbeitet worden sind. Einige Texte thematisieren auch direkt die
für klassisches Verständnis skandalöse Nähe von Kunstschaffen und
aggressivem Impuls. Die einleitenden Sätze zu dem Prosastück „Meine
Lieblingsbeschäftigung“ aus

„Meine Güter“ stellen, bevor der Text sich einer der beiden Möglichkeiten zuwendet, Literatur und Handgreiflichkeit als ebenbürtige Alternativen dar: „Ich kann selten jemanden vor Augen haben, ohne ihn zu schlagen. Andere sind mehr für den inneren Monolog. Ich nicht. Mir ist Schlagen lieber.“ In umgekehrter Richtung überschreitet „Der Bombenmensch“ aus der Sammlung „Aktionsfreiheit“ (1945) die Grenze (wobei, wie gesagt, nicht die Richtung der Grenzüberschreitung, sondern die Vermischung des sonst säuberlich Getrennten selbst das Entscheidende ist). Einem Menschen, der bekennt, eigentlich eine Bombe zu sein, wird mit Argwohn begegnet, weil man fürchtet, er wolle am Ende explodieren und Verheerungen unter seinen Mitmenschen anrichten. Er selbst beteuert freilich, sich längst scheinbar völlig Harmlosem zugewendet zu haben – der Kunst: „Übrigens töte ich gar nicht mehr. Man hat alles einmal satt. Wieder eine Epoche meines Lebens abgeschlossen. Jetzt werde ich malen, Farben sind etwas Schönes, wenn das so aus der Tube kommt, und manchmal auch noch eine Weile danach. Es sieht wie Blut aus.“ Michaux enthüllt, daß das ästhetische Phänomen ein Abgeleitetes ist und seinen energetisch-triebhaften Ursprung nie verleugnen kann, aber er bleibt selbst Literat genug, um diese Enthüllung zu genießen. Schließlich gewinnt er durch Negativität ein zentrales Element seines Stils, die Ironie. Seine Prosa lebt von dem Kontrast, daß sie auf betulichsten Konversationston zu achten scheint und zugleich mit diebischer Freude gesellschaftliche Konventionen bricht.

Unter Michaux' Prosadichtungen finden sich auch einige, die als besondere Sequenzen angelegt sind. Die erste, 1930 erschienen, ist wohl zum bekanntesten Buch des Autors überhaupt geworden: „Un certain Plume“ („Ein gewisser Plume“). Den ursprünglich zehn um eine gemeinsame Figur gruppierten Texten wurden 1938 vier weitere hinzugefügt; die letzte französische Ausgabe hat einen davon wieder gestrichen (die betreffende Episode „Man sucht Streit mit Plume“ ist in der Übersetzung aber noch erhalten). Held aller dieser erzählerischen Miniaturen ist – mit Ausnahme von „Das Köpfeabreißen“ – Herr Plume, genauer gesagt: Er ist ihr Anti-Held, in dem der Autor eine clowneske Verkörperung von Ich-Schwäche geschaffen hat. Aus einer eigentümlichen Mischung von pathologischer Duldsamkeit und hintergründiger List heraus macht diese Figur keinerlei Anstalten, den Schlägen auszuweichen, die ihr ausgeteilt werden. Plume scheint kein Organ dafür zu haben, Schreckliches auch als solches wahrzunehmen, und gerät auf diesem Wege ständig in tragikomische Situationen. Ob ihm das Dach über dem Kopf weggestohlen, auf einem Empfang Ungenießbares vorgesetzt, auf Reisen die Benutzung des Zuges verweigert oder vom Chirurgen ohne Not ein Finger amputiert wird – stets willigt er in sein Schicksal als ein unabänderliches ein, weshalb er sich in einem Fall aus lauter Höflichkeit sogar zum Komplizen von Mördern macht. Die Normen der andern sind stärker als er: Bemüht um korrektes Verhalten, übertreibt er und macht prompt die Polizei auf sich aufmerksam („Plume in Casablanca“). Dieses Spiel geht so weit, daß er in einer Geschichte sogar der Sprache zum Opfer fällt („Plume im Restaurant“). Plume begibt sich in ein Gasthaus und muß sich, nachdem er etwas serviert bekommt, was gar nicht auf der Karte steht, wegen dieses als Ungebührlichkeit verzeichneten Umstands nacheinander vor dem Kellner, dem Geschäftsführer, einem Kommissar und schließlich dem Polizeipräsidenten selbst rechtfertigen. Die französische Wendung „se mettre à table“ hat nämlich einen Doppelsinn: „sich zu Tisch begeben“ und daneben, im

übertragenen Sinn, „auspacken“ bzw. „ein Geständnis ablegen“. Plume ist so schwach, daß er nicht nur der Gesellschaft gegenüber, sondern ebenso vor der Sprache ohne Chance bleibt, deren semantische Regeln ihm zum Geschick werden: Kaum setzt er sich ahnungslos zu Tisch, fühlt er sich gedrängt zu gestehen. – Wie Michaux selbst einmal mitgeteilt hat, ist der Name seines Helden („la plume“ – die Feder) der Erzählung „Die Methode Dr. Thaers & Prof. Fedders“ von Edgar Allan Poe entlehnt, einem Text, der ihm in seiner gespenstischen Vertauschung von Irrsinn und Normalität als Anregung gedient haben mag. Auch wären in diesem Zusammenhang die Filme Charlie Chaplins zu nennen, die Michaux sehr geschätzt hat – schon 1924 hatte er einen Artikel über dessen frühes Werk „The Immigrant“ geschrieben – und die in diesen literarischen Slapsticks zweifellos ihre Spur hinterlassen haben.

Sequenzen stellen auch die Bände „Voyage en Grande Garabagne“ (Reise in Großgarabannien, 1936) und „Au pays de la magie“ (Im Lande der Magie, 1941) dar. Beide Male geht es um die Erkundung eines imaginären Landes. Großgarabannien bietet ein ganzes Panorama verschiedener Völker und Stämme, deren zum Teil recht merkwürdige Sitten und Gebräuche dargestellt werden. So gilt es bei den Hacks u.a. als Volksbelustigung, Diebstähle zu inszenieren, bei denen die gesamte Nachbarschaft des Bestohlenen zuschaut. Von den Emanglonen wird berichtet, daß sie das Sonnenlicht meiden, weil sie sich leicht beobachtet fühlen. Das Hauptmerkmal der Omobulen besteht darin, die Emanglonen zu kopieren; die Orben wiederum sind überaus schwerfällig und träg und zeichnen sich durch einen Hang zur Philosophie aus. Die Bordetten verabscheuen das Profitwesen, weshalb Händler bei ihnen umgebracht werden; bei den Halala wird die Armee zweckmäßigerweise vom Feind unterhalten, und die frommen Gauren haben alle Hände damit zu tun, ihr gefräßiges Pantheon mit schmackhaften Opfergaben zu versorgen. – Das Volk im Land der Magie zeichnet sich dagegen eher, wie der Name sagt, durch seine Fähigkeiten zu vielfältigen Zaubereien aus. So kann es passieren, daß der Reisende dort auf der Landstraße unvermutet einer vereinzelt Ozeanwelle begegnet oder daß ein sogenannter Wasserhirt auftaucht, der sich eine Quelle herbeizupfeifen und über weite Strecken, oft sogar durch Flüsse hindurch, sich folgen zu machen vermag. Das Interessanteste, heißt es, bleibt in dieser Region freilich unsichtbar, weil die Bewohner besondere Nebel hervorzurufen verstehen, mit denen sie beispielsweise ihre Hauptstadt vor den Blicken der Fremden verbergen.

All diesen Texten ist eine auffällige Flächigkeit gemein. Man möchte sie sich eher durch eine skizzierende oder den Tuschpinsel führende Bewegung erzeugt als im traditionellen Sinn geschrieben vorstellen. Zwar kann die fern an „Gullivers Reisen“ von Jonathan Swift erinnernde imaginäre Völkerkunde mit ihrer Technik, ebenso Negativ-Umkehrungen wie Überzeichnungen der Wirklichkeit zu schaffen, auch als Satire auf gesellschaftliche Zustände und allgemeine menschliche Schwächen gelesen werden, aber sie hat darin kaum ihren zentralen Impetus.

Ähnliches gilt für surreale Momente, die hier verwendet werden, ohne daß es dem Autor aber, im Unterschied zu dem in denselben Jahren von den Surrealisten vertretenen Programm, um die Erschließung des Unbewußten als einer Quelle alternativer Mythen ginge. Schließlich lassen sich auch Anklänge an Kafka heraushören – von dem Michaux einmal gesagt hat, er habe sein

Werk zu spät kennengelernt, um von ihm wesentlich beeinflusst zu sein –, aber gleichwohl liegen hier keine Parabeln vor, in denen, wie bei jenem, nach einer verborgenen Wahrheit gesucht würde bzw. eine solche Suche thematisiert wäre. Robert Bréchon hat diese flächige Arbeitsweise Michaux' einmal wie folgt charakterisiert: „Er schreibt nicht, um ein Buch zu machen, genausowenig wie er malt, um ein Bild zu machen. Die meisten seiner Bücher kennen keine Einheit; sie sind nach keinem Plan konstruiert; haben keine Quintessenz; jeder einzelne Text scheint durch Vermehrung, Wucherung oder Ableitung erzeugt; wie die Malereien entsteht er aus einem Flecken – Obsession, Bild, Wort, Rhythmus –, der sich ausbreitet, Terrain gewinnt und überflutet.“ Dies gilt, trotz ihrer jeweiligen thematischen Einheit, gerade auch für diese beiden Textbände. Was hier als Oberfläche wuchert, ist dabei freilich das Produkt einer Unterhöhnung eigener Art: Produkt der Lust, Wirklichkeit durch Imaginäres aufzubrechen, einer Lust an Sprache und Witz. Im Land der Magie weiß man sehr gut, worin die eigenen Kräfte bestehen (daß man mit ihnen haushalten zu müssen vorgibt, ist Koketterie):

„Kein Lachen vor der Mittagsstunde.

Strenges Verbot, das aber ohne Schwierigkeit befolgt wird, denn hier lacht man wenig, das Lachen, ebenso wie die Zungenfertigkeit, steht im Rufe, das Reservoir der magischen Kräfte auslaufen zu lassen.“

Anders verhält es sich mit „Konterfei der Meidosemen“ (1948). Zwar haben auch diese insgesamt 69 zum Teil sehr kurzen Texte imaginäre Wesen zu ihrem Gegenstand, aber ihnen eignet doch ein ungleich größerer Gleichnischarakter. Wie schon der Umstand verdeutlicht, daß trotz der weitgehenden Tilgung von Anthropomorphismen der Begriff der Seele erhalten bleibt, und diese immer wieder als zentraler Kern jener wandelhaften, äußerlich kaum zu konturierenden Wesen erscheint, unternimmt das Werk eine Deutung der *conditio humana*. Damit tritt die Darstellung von Leidensgeschichte wieder in den Vordergrund. Mehr noch: Es zeigt sich hier, daß Ablehnung der Realität, die Konzeption des Ich als einer Leere, die es ständig zu füllen trachtet, und schließlich Negativität Merkmale sind, die den Menschen als ein Wesen bestimmen, das metaphysischen Mangel leidet. So wird von den Meidosemen unter anderem berichtet, daß sie in einer labyrinthischen Stadt leben, in der sie eingeschlossen sind, hinter den Wänden aber lange Gespräche darüber führen, „was ohne Wände, ohne Grenzen, ohne Ende und sogar ohne einen Anfang wäre“. Michaux hat zwar als fünfzehnjähriger Jesuitenschüler die mystischen Schriften Jan van Ruysbroecks (1293–1381) und Angelas von Foligno (um 1249–1309) zu seiner Lieblingslektüre gemacht und wohl auch einmal den Gedanken erwogen, in den Benediktiner-Orden einzutreten, aber er hat später – ähnlich wie er sich zum Buddhismus stellte – das Absolute nie in der Gestalt der christlichen Lehre akzeptiert. Das Denken dessen, was ohne Anfang und ohne Ende wäre, mag bei ihm theologisches Erbe sein, bleibt diesem aber nicht verpflichtet. Christliches erscheint allenfalls als Muster, um seine Wesen als Passionsfiguren zu beschreiben („Nicht nur Christus ist gekreuzigt worden. Auch dieser wurde es, der Meidosem, gespannt in das stachelige Vieleck der ausgewogenen Gegenwart.“). Die existentielle Situation der Meidosemen ist darum vor allem von Zerrissenheit bestimmt. Die Unerschöpflichkeit ihrer Leidensfähigkeit und Begierde steht in groteskem Verhältnis zur Kläglichkeit ihrer wenig soliden Körper. Der letzte Text dieser Folge skizziert die Bedingung, unter der die Erlösung dieser eigentümlichen

Wesen möglich scheint. Die Meidosemen sind dort zu reinen Vogelflügeln geworden, zu Schwingen ohne Rumpf, die keine Körper mehr transportieren müssen. Durch diese weitestgehende Reduzierung der Physis gelingt ihnen ein Maximum an Bewegungsfreiheit. Derart unbeschwert kommen sie weit – sie erheben sich in einen Seligkeit verheißenden Himmel. „Was diese Meidosemen so lange ersehnt haben, ist ihnen endlich in Erfüllung gegangen. Da sind sie.“ In der knisternden Nähe, in die hier Nichts und Fülle gerückt sind, stellt dieser letzte Text ein kondensiertes Stück Michauxscher Metaphysik dar. Volle Existenz scheint in ihr erst erreichen zu können, wer die sichtbare Welt hinter sich ließe.

Der Originalausgabe des „Konterfei der Meidosemen“ waren zwölf Lithographien des Autors beigegeben. Zu der Zeit, als der Band erschien, war eine solche Kombination von Literatur mit Proben seines bildnerischen Schaffens für Michaux nichts Ungewöhnliches mehr; als frühere Beispiele wären „Exorcismes“ (Exorzismen, 1943) oder „Apparitions“ (Erscheinungen, 1946) zu nennen. Die parallelen Produktivitäten auf beiden Gebieten hatten sich inzwischen längst zu einem gleichberechtigten Nebeneinander entwickelt. 1946 war „Peintures et dessins“ (Malereien und Zeichnungen) erschienen, ein Buch, das mit Bildreproduktionen und Auszügen aus den Dichtungen einen anthologischen Überblick über beide Schaffensbereiche bot. Wenig später, von 1951 bis 1953, gibt es sogar einen Zeitraum, in dem sich nach einer Aussage des Künstlers über sich selbst das Gleichgewicht zugunsten seiner bildnerischen Tätigkeit verschob: „Er schreibt immer weniger, er malt immer mehr.“ Überblickt man sein Werk, das nach diesen Jahren bis zu seinem Tod 1984 entstanden ist, dann läßt sich in der Zahl der Publikationen allerdings keinerlei Rückgang feststellen. Die eindeutige Präferenz des Malens trifft offenkundig nur für die genannten drei Jahre zu. Trotzdem läßt sich an seinem literarischen Werk von dieser Phase an ein Wandel beobachten. Es scheint evident, daß der Impuls zu unmittelbarem ästhetischen Ausdruck von nun an – es handelt sich bei diesem Einschnitt um die Epoche, in der er die Arbeit mit schwarzen Tuschflecken entdeckt und zu seiner bevorzugten Technik macht – tatsächlich im wesentlichen auf die bildende Kunst übergegangen ist. Im Gegenzug hat sich sein Schreiben aber verstärkt auf einen Aspekt konzentriert, der ihm schon immer innewohnte. Literatur wird für Michaux jetzt vor allem zu einem Ort experimenteller Erfahrung, die weniger nach Dichtung als vielmehr nach Formen wie Bericht und Kommentar bzw. nach Mischformen verlangt.

1956 macht der Autor seine erste Erfahrung mit dem Rauschgift Meskalin. Neben verschiedenen Gedichten und kürzeren Texten, die sich ebenfalls auf die in den folgenden Jahren sich wiederholenden Selbstversuche beziehen, hat er diesem Thema vor allem vier Bücher gewidmet: „Unseliges Wunder. Das Meskalin“ (1956), „Turbulenz im Unendlichen“ (1957), „Connaissances par les Gouffres“ (Erkenntnis aus Abgründen, 1961) sowie „Die großen Zerreißproben und andere Störungserlebnisse“ (1966).

Was ihn an der Droge interessiert, ist keinesfalls ihr evasiver Charakter, d. h. es ist ihm nicht um ihre Fähigkeit zu tun, Illusion und imaginäre Wunscherfüllung zu schaffen. Schon die Wahl des Meskalins, eines Derivats der bei mexikanischen Indianern kultisch verwendeten Peyotl-Pflanze (Antonin Artaud hatte ihre rituelle Bedeutung beim Stamm der Tarahumaras übrigens bereits in den dreißiger Jahren untersucht), impliziert, daß bei diesen Experimenten

kaum die Suche nach Genuß oder Beruhigung im Vordergrund gestanden haben kann. Wie Kurt Leonhard bemerkt, sind seine Wirkungen nämlich weitaus weniger schmeichelhaft als diejenigen von Opium oder Haschisch: „Meskalin demütigt den Menschen, macht ihn seekrank im ruhelosen Gewoge einer dynamisierten Existenz, bringt ihm seine Ohnmacht zum Bewußtsein, reduziert ihn zu einer verwehten Spur oder zu einem dünnen Faden – ähnlich den *Meidosems* oder den Menschen Giacomettis, den Fabelwesen in der Malerei eines Klee, eines Miró, eines Masson, nicht zuletzt in den gewalttätigen (...) Tuschzeichnungen von Michaux selbst. Es handelt sich also keineswegs um einen unmittelbar angenehmen Rauschzustand. Der Mensch wird zu einer Handvoll vibrierenden Staubes.“ Um jeder exotistischen Erwartungshaltung seitens der Leser zuvorzukommen, hat Michaux dem dritten Buch zu diesem Gegenstand, „*Connaissances par les Gouffres*“, folgendes Motto vorangestellt: „Die Drogen langweilen uns mit ihrem Paradies. Lieber sollen sie uns ein wenig Wissen hergeben. Wir leben in keinem Jahrhundert für Paradiese.“ Seine Experimente mit diesem Präparat fügen sich konsequent in das Projekt einer Erforschung des inneren Raums ein. Der Eingriff der Chemie konfrontiert das Ich mit der Gewalt einer Unendlichkeit, die dieses im Normalzustand nicht wahrnimmt bzw. verdrängt; er versetzt es mitten in das Unendliche bzw. eröffnet das Unendliche in ihm selbst. Ein unablässiger, zerrüttend intensiver Impulsstrom – „Schießstand im Kopf / schweigendes Trommelfeuer der Photonen“, heißt es in dem Gedicht „Frieden in den Brandungen“ – reißt das Ich in einem Prozeß ständiger Entgrenzungen mit sich fort. „Man ist von Superlativen überschwemmt. Man erstickt an Superlativen“, schreibt der Autor in „Turbulenz im Unendlichen“ (1957), dem wohl bekanntesten der genannten vier Bücher. Die dem menschlichen Geist eigene Tendenz, sich zu orientieren, feste Umrisse zu suchen und Grenzen zu ziehen, wird unter den vom Bewußtsein nicht mehr zu steuernden Rhythmen der Droge zunichte gemacht. Damit ist auch deutlich, daß diese Erfahrung ein vieldeutiges Abenteuer darstellt, das im selben Maße fasziniert wie bedroht.

Michaux unterscheidet drei Arten, auf welchen die Unendlichkeit erfahren werden könne, und die alle voneinander lediglich durch „Fadenbreite“ getrennt seien, eine Nähe, auf der das Risiko solcher Versuche beruhe; nämlich „(...) auf die reine Weise, die diabolische Art und im Stil des Wahnsinns. Die selige Unendlichkeit – die perverse und satanische Unendlichkeit – die entsetzliche und verstörende Unendlichkeit.“ In dem erwähnten Buch berichtet er von einem Experiment, in dessen Verlauf in Erfüllung geht, was er sich seit der Kindheit ersehnt hat: In einer lichtüberfluteten Vision „sieht“ er Tausende von Göttern, also die Inkarnation der reinen, beseligenden Unendlichkeit („Mir, der ich ohne Glauben bin (...), mir sind sie erschienen.“). In einem anderen Versuch wiederum zeigt das Unendliche dagegen sein dämonisches Gesicht. Der Autor erlebt dort plötzlich die totale Sexualisierung der Welt, das Universum als Ort fortgesetzter Unzucht, ein Geschehen, das für ihn mit einer radikalen Verkehrung aller Werte ins Lächerliche und einer ungehemmten Wucherung von Gotteslästerungen einhergeht, so daß er seine Visionen mit der Versuchung des Heiligen Antonius zu vergleichen sich genötigt sieht. Die andere Gefahr der Unendlichkeitserfahrung, ihre bedrohliche Nähe zum Irrsinn, hat Michaux dann vor allem in „*Connaissances par les Gouffres*“ beschrieben. Wie er dort zeigt, sind Rausch, Wahn und Ängste des Ich, dem unter dem Einfluß der Droge die Sicherheit gewährenden Grenzen der vertrauten Wirklichkeit aufgebrochen sind, den Symptomen bestimmter

Geisteskrankheiten sehr ähnlich; so erwähnt er Stimmenhören, Entfremdung vom eigenen Körper, Theomanie und Schizophrenie. In „Die großen Zerreißproben und andere Störungserlebnisse“ (1966) macht er die Wirkung des chemischen Reizstoffs dann umgekehrt zu einer Lehrmeisterin, um von den künstlich hervorgerufenen Ausfällen und Fehlleistungen des Geistes her dessen im Normalzustand unbewußte Funktionen und Operationen aufzudecken, das, was er das „ungeheuerliche Normale“ nennt. Interessant ist, daß Michaux in der Meskalinerfahrung derselben eigentümlichen Verschränkung von Tanz und Schrecken begegnet, wie sie die Atmosphäre auch seines literarischen und bildnerischen Werkes charakterisiert.

Die Gedichte des Spätwerks stehen zu einem Großteil ebenfalls im Umkreis dieser Experimente. Als Konsequenz der Schwierigkeit, mit den Mitteln der Prosa, die immer wieder Untergliederungen vornimmt und Verbindungen schafft, das Charakteristische der stakkatohaften, sich stetig übersteigernden Rauscherlebnisse zu fassen, waren bereits dem Text von „Turbulenz im Unendlichen“ Marginalien beigegeben worden, einzelne, oft mehrfach wiederholte Wörter und kurze Sätze am Seitenrand, die unmittelbarer, gleichsam stammelnder und sprachloser auf die Überwältigung reagieren als die ausgearbeiteten Formulierungen. Von diesen Marginalien hin zu selbständigen Gedichten, die gleichsam aus der Mitte der Drogenerfahrung heraus geschrieben scheinen, war nur ein kurzer Schritt. Texte wie „Frieden in den Brandungen“ oder „Erscheinen – Verschwinden“, die beide in dem Gedichtband „Momente – Durchquerungen der Zeit“ (1973) wiederabgedruckt sind, machen deutlich, daß das lyrische Genre mit seinen Möglichkeiten zu Metaphernreihungen, rhythmischen Wiederholungen und Lautmalereien in der Tat besonders geeignet ist, den Leser an diesen inneren und sich der diskursiven Sprache weitgehend entziehenden Reisen teilhaben zu lassen.

Bemerkenswert an diesem lyrischen Spätwerk ist, daß in ihm zum einen zwar die Distanz zur besonderen Beschaffenheit der Meskalinerfahrung reduziert wird, zum andern aber die Droge selber mehr und mehr in den Hintergrund tritt.

Worum es in diesen Gedichten vor allem geht, ist eine spirituelle Erfahrung, zu der die chemischen Stimulantien Hilfestellung geleistet haben mögen, zu der offenkundig jedoch auch ein Weg führte, der ohne solche Mittel beschritten werden konnte. Ein Auszug aus dem Gedicht „Glissement“ (Gleiten) aus dem Sammelband „Chemins cherchés – Chemins perdus – Transgressions“ (Gesuchte Wege – Verlorene Wege – Überschreitungen, 1981) kann hier als Beispiel für diese späten Darstellungen von Begegnungen mit dem Übernatürlichen dienen, die nicht mehr unbedingt durch Meskalin vermittelt sind:

(...)

Transgression accomplie
un lieu n'est plus dans son lieu
un endroit élu le remplace, sorti du fond des âges
Avec les yeux de la persuasion, venue de je ne sais où
imperturbables
semblables aux yeux de la foi
mais sans foi (Comment l'aurais-je?)

je contemple, venue d'ailleurs,
 l'enclave qui de tout sépare
 qui tout répare
 La base des déterminations, des explications
 a perdu sa prévalence
 Le naturel n'est plus soutenu
 L'au-delà du naturel vibre et s'impose
 (...)

Überschreitung ist geschehen
 ein Ort ist nicht mehr an seinem Ort
 an seine Stelle tritt eine auserwählte Gegend
 aus der Tiefe der Zeiten
 Mit Augen der Überzeugung (ich weiß nicht woher),
 unbeirrbar,
 denen des Glaubens ähnlichen Augen
 schaue ich,
 doch ohne Glauben (wie sollte ich?),
 die nicht von hier stammende Enklave,
 die von allem trennt,
 die alles heilt
 Die Basis der Bestimmungen und Erklärungen
 hat an Gültigkeit verloren
 Das Natürliche wird nicht mehr aufrechterhalten
 Das Jenseits des Natürlichen vibriert und behauptet sich

Mit diesen oft hymnischen, ihre mystische Schau feiernden Poemen scheint ein neues Element in Michaux' Werk aufzutreten: die Affirmation. Gerade ein Text wie „Frieden in den Brandungen“ kann den Schluß nahelegen, daß der Autor der Wirklichkeit gegenüber mittlerweile eine stärker bejahende, versöhnlichere Haltung eingenommen hat – „(...) so klein das Beben in mir / und gewährt mir so groß einen Frieden“. Tatsächlich bleibt jedoch auch hier sein gnostisch zu nennendes Denkmuster bestimmend. Zwar heißt es einmal: „ich kämpfe nicht mehr / ich verschmelze“, aber die Vision des Unbedingten erfordert nach wie vor eine mit asketischen Zügen versehene Abwendung von der sinnlichen Realität. Zwischen dem Heiligen und dem Profanen, von dem in dem zitierten Gedicht explizit die Rede ist, kommt keinerlei Vermittlung zustande. Der Widerspruch – und darin bleibt sich freilich der Autor nur selbst treu – wird nicht aufgelöst: In dem selben Maß, in dem das Ich dem Sein sich zu amalgamieren bekennt, weist es Sein emphatisch zurück.

Kommentierende Texte bzw. solche, die bestimmte Gegenstände zum Ausgangspunkt ihrer Meditation und Reflexion nehmen, hat Michaux auch im Zusammenhang mit der Malerei verfaßt. An dieser Stelle sei nur auf zwei Werke hingewiesen, die von besonderem Interesse sind, weil er in ihnen auf das eigene bildnerische Schaffen Bezug nimmt. Der Band „Mouvements“ (Bewegungen, 1951) stellt eine Reihe von Blättern zusammen, die Beispiele der für den Maler Michaux typischen getuschten freien Ideogramme enthalten, und wird durch ein längeres gleichnamiges Gedicht ergänzt, das diese graphischen Arbeiten kommentiert und deren ästhetisches Programm formuliert. Die verschiedenen Phasen seiner Entwicklung als bildender Künstler hat er in dem mit zahlreichen Bilddokumenten ausgestatteten Buch „Émergences – Résurgences“ (etwa: Auftauchen – Wiederhervorquellen,

1972) dargestellt. Sowohl in dem genannten Gedicht als auch in der Monographie verweist er mit besonderer Vehemenz auf die Befreiung, als die er die Arbeit mit Farben und Pinseln empfunden hat: als Befreiung von den Wörtern, diesen „klebrigen Partnern“, d. h. als Überwindung eines Mediums, das für ihn durch die Sprache, an die es gebunden ist, die hierarchische Strukturierung nie ganz auflösen kann und selbst da, wo es sich um einen reduzierten Wortschatz bemüht, durch die eigene Syntax dem sozialen Zusammenhang noch immer zu eng verpflichtet bleibt. In der Malerei sieht er dagegen die Möglichkeit, Energie, Bewegung und Negativität unmittelbarer zum Ausdruck zu bringen.

Primärliteratur

Michaux hat insgesamt mehr als fünfundachtzig Bücher veröffentlicht. Viele davon sind bibliophile Drucke, die nur wenige Seiten stark und später meist zu Sammelbänden zusammengefaßt worden sind. Ein Großteil der – zum Teil auch erstmals in Zeitschriften erschienenen – Texte ist im Laufe der verschiedenen Editionen immer wieder überarbeitet worden; einige hat der Autor nicht nachdrucken wollen. Für eine vollständige, sämtliche Drucke und früheren Versionen registrierende Bibliographie sei auf die zweite, erweiterte Auflage der Sondernummer der „Cahiers de l’Herne“ (Paris 1983) verwiesen.

„Les Rêves et la jambe“. (Die Träume und das Bein). Essay. Anvers (Ça ira) 1923.

„Fables des Origines“. (Fabeln von den Ursprüngen). Prosa. Bruxelles (Disque Vert) 1923.

„Qui je fus“. (Wer ich war). Prosa und Lyrik. Paris (La Nouvelle Revue Française) 1927.

„Ecuador. Journal de voyage“. („Ecuador. Reisetagebuch“). Paris (La Nouvelle Revue Française) 1929.

„Mes propriétés“. („Meine Güter“). Prosa und Lyrik. Paris (Fourcade) 1929.

„Un certain Plume“. („Ein gewisser Plume“). Erzählprosa. Paris (du Carrefour) 1930.

„Un barbare en Asie“. („Ein Barbar in Asien“). Reisebeschreibung. Paris (Gallimard) 1933. Überarbeitete Auflage: Paris (Gallimard) 1967.

„La nuit remue“. (Die Nacht rührt sich). Prosa und Lyrik. [Enthält auch: „Contre!“ („Kontra!“)]. Paris (Gallimard) 1935. Überarbeitete Auflage zusammen mit „Mes propriétés“ („Meine Güter“): Paris (Gallimard) 1970.

„Voyage en Grande Garabagne“. („Reise nach Groß-Garabannien“). Prosa. Paris (Gallimard) 1936.

„Entre centre et absence“. (Zwischen Mittelpunkt und Fortsein). Lyrik. Paris (Matarasso) 1936.

„Plume, précédé de Lointain intérieur“. („Plume und andere Gestalten“ und Innere Ferne). Prosa, Lyrik und Theater. Paris (Gallimard) 1938. Erweiterte Neuauflage: Paris (Gallimard) 1970.

„Peintures“. (Malereien). Prosa. Paris (G. L.M.) 1939.

„Au pays de la magie“. (Im Lande der Magie). Prosa. Paris (Gallimard) 1941.

- „Arbres des tropiques“. (Bäume der Tropen). Prosa. Paris (Gallimard) 1942.
- „Tu vas être père“. (Du wirst Vater). Prosa. St. Maurice d'Ételan (P. Bettencourt) 1943.
- „Exorcismes“. (Exorzismen). Prosa und Lyrik. Paris (R. J. Godet) 1943.
- „Labyrinthes“. (Labyrinth). Prosa und Lyrik. Paris (R. J. Godet) 1944.
- „Le lobe des monstres“. (Das Hirnzentrum der Ungeheuer). Prosa. Lyon (L'Arbalète) 1944.
- „L'Espace du dedans“. (Innen-Raum). Anthologie der Prosa und Lyrik. Paris (Gallimard) 1944.
- „Liberté d'action“. („Aktionsfreiheit“). Prosa. Paris (Fontaine) 1945.
- „Épreuves, Exorcismes 1940–1944“. (Prüfungen, Exorzismen). Prosa und Lyrik. Paris (Gallimard) 1945.
- „Apparitions“. (Erscheinungen). Prosa und Lyrik. Paris (Le Calligraphe) 1946.
- „Peintures et dessins“. (Malereien und Zeichnungen). Paris (Point du Jour) 1946.
- „Ici, Poddema“. (Hier, Poddema). Prosa. Lausanne (Mermod) 1946.
- „Ailleurs“. (Anderswo). Prosa. [Enthält: „Voyage en Grande Garabagne“ („Reise nach Groß-Garabannien“); „Au pays de la magie“ (Im Lande der Magie); „Ici, Poddema“ (Hier, Poddema)]. Paris (Gallimard) 1948.
- „Nous deux encore“. („Wir beide, noch immer“). [Gedicht auf den Tod seiner Frau]. Paris (J. Lambert) 1948. Unautorisierte Nachdruck in: L'Autre Journal, 1. 12. 1984.
- „Meidosems“. („Konterfei der Meidosemen“). Prosa. Mit 12 Lithographien des Autors. Paris (Point du jour) 1948.
- „La vie dans les plis“. (Das Leben in den Falten). Prosa. [Enthält: „Liberté d'action“ („Aktionsfreiheit“); „Apparitions“ (Erscheinungen); „Portrait des Meidosems“ („Konterfei der Meidosemen“); „Lieux inexprimables“ („Unbeschreibliche Orte“); „Vieillesse de Pollagoras“ („Das Greisenalter des Pollagoras“)]. Paris (Gallimard) 1949.
- „Tranches de savoir, suivie de Secret de la Situation politique“. („Wissen im Anschnitt“, mit Anhang: Geheimnis der politischen Situation). Aphorismen und andere Prosa. Mit Illustrationen von Max Ernst. Paris (Librairie Les Pas Perdus) 1950.
- „Passages“. („Passagen“). [Enthält mehrere zwischen 1937 und 1950 erschienene Prosastücke und Gedichte]. Paris (Gallimard) 1950. Erweiterte Neuauflage: Paris (Gallimard) 1963.
- „Mouvements“. (Bewegungen). [Enthält 64 Zeichnungen, ein Gedicht und ein Nachwort]. Paris (Gallimard) 1951.
- „Face aux verrous“. (Im Angesicht der Riegel). Prosa. [Wiederabdruck verschiedener seit 1949 entstandener Texte]. Paris (Gallimard) 1954. Überarbeitete Neuauflage: Paris (Gallimard) 1967.

- „Misérable miracle. La mescaline“. („Unseliges Wunder. Das Meskalin“). Essay. Monaco (Rocher) 1956.
- „Quatre cents hommes en croix“. (Vierhundert Menschen am Kreuz). Prosa. St. Maurice d'Etelan (P. Bettencourt) 1956.
- „L'infini turbulent“. („Turbulenz im Unendlichen“). Essays. Mit Illustrationen des Autors. Paris (Mercure de France) 1957. Erweiterte Neuauflage: Paris (Mercure de France) 1964.
- „Connaissances par les Gouffres“. (Erkenntnis aus Abgründen). Essays. Paris (Gallimard) 1961.
- „Vents et poussières“. („Wind und Staub“). [Enthält Prosa und das Gedicht „Iniji“]. Paris (Flinker) 1962.
- „Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites“. („Die großen Zerreißproben und andere Störungserlebnisse“). Essays. Paris (Gallimard) 1966.
- „Façons d'endormi, façons d'éveillé“. („Zwischen Tag und Traum“). Essays. Paris (Gallimard) 1969.
- „Poteaux d'angle“. („Eckpfosten“). Aphorismen und andere Prosa. Paris (L'Herne) 1971. Erweiterte Auflage: Montpellier (Fata Morgana) 1978. Nochmals erweitert: Paris (Gallimard) 1981.
- „Emergences – Résurgences“. (Auftauchen – Wiederhervorquellen). Essay. Mit zahlreichen Bildreproduktionen. Genève (Skira) 1972. (Coll. Les Sentiers de la création).
- „En rêvant à partir de peintures énigmatiques“. („Beim Träumen über rätselhaften Bildern“). Prosa. Montpellier (Fata Morgana) 1972.
- „Moments – Traversées du temps“. („Momente – Durchquerungen der Zeit“). [Enthält elf zwischen 1957 und 1970 veröffentlichte Gedichte, darunter „Paix dans les brisements“ und „Vers la complétude“]. Paris (Gallimard) 1973.
- „Par la voie des rythmes“. (Auf dem Wege der Rhythmen). [Enthält ausschließlich Zeichnungen]. Montpellier (Fata Morgana) 1974.
- „Idéogrammes en Chine“. („Ideogramme in China“). Prosa. Montpellier (Fata Morgana) 1975.
- „Face à ce qui se dérobe“. (Im Angesicht dessen, was sich verbirgt). [Enthält sechs zwischen 1973 und 1975 veröffentlichte Prosatexte, u.a. „Bras cassé“ und „Moriturus“]. Paris (Gallimard) 1975.
- „Choix de poèmes d'Henri Michaux“. (Gedichtauswahl von Henri Michaux). [Enthält 22 Gedichte]. Paris (Gallimard) 1976.
- „Saisir“. (Ergreifen). Zeichnungen und Kommentar. Montpellier (Fata Morgana) 1979.
- „Une voie pour l'insubordination“. („Ein Weg zum Ungehorsam“). Essay. Montpellier (Fata Morgana) 1980.
- „Affrontements“. (Zusammenstöße). Szenen. Montpellier (Fata Morgana) 1981.

„Comme un ensablement“. (Wie ein Versanden). Prosa. Montpellier (Fata Morgana) 1981.

„Chemins cherchés – Chemins perdus – Transgressions“. (Gesuchte Wege – Verlorene Wege – Überschreitungen). [Enthält acht z. T. zuvor einzeln veröffentlichte Texte: Prosa, Lyrik, Aphorismen und Szenen]. Paris (Gallimard) 1981.

„Par des traits“. (Auf dem Weg der Striche). Zeichnungen und Kommentar. Montpellier (Fata Morgana) 1984.

„Déplacements – Dégagements“. (Verschiebungen – Loslösungen). [Enthält acht zwischen 1982 und 1984 veröffentlichte Prosastücke und Gedichte, darunter „Essais d’enfants, Dessins d’enfants“, „Par surprise“ und „Le jardin exalté“]. Paris (Gallimard) 1985.

„Affrontements“. (Zusammenstöße). [Faßt neun bereits einzeln bzw. in Zeitschriften erschienene Texte (Prosa, Lyrik und Szenen) zusammen und bringt den Erstdruck des Gedichts „Sa voix“]. Paris (Gallimard) 1986.

„Œuvres complètes, vol. I“. (Gesammelte Werke, Bd.1). Raymond Bellour (Hg.) mit Ysé Tran. Paris (Gallimard) 1998. (Bibliothèque de la Pléiade, n° 444).

„Œuvres complètes, vol. II“. (Gesammelte Werke, Bd.2). Raymond Bellour (Hg.) mit Ysé Tran. Paris (Gallimard) 2001. (Bibliothèque de la Pléiade, n° 475).

„Œuvres complètes, vol. III“. (Gesammelte Werke, Bd.3). Raymond Bellour (Hg.) mit Ysé Tran. Paris (Gallimard) 2004. (Bibliothèque de la Pléiade, n° 506).

Übersetzungen

„Meine Güter“. („Mes propriétés“). Übersetzung: **Hermann Kesten / Gina Kesten**. Berlin (Kiepenheuer) 1931.

„Konterfei der Meidosemen“. („Portrait des Meidosems“). Übersetzung: **Kurt Leonhard**. In: Neue Deutsche Rundschau. 1954. H. 65. S. 212–229.

„Dichtungen“. („Choix de poèmes“). (Teilsammlung): Auswahl und Übersetzung: **Kurt Leonhard**. Geleitwort von André Gide. Esslingen (Bechtle) 1954.

„Passagen“. („Passages“). Übersetzung: **Elisabeth Walther**. Vorwort von Max Bense. Esslingen (Bechtle) 1956.

„Plume und andere Gestalten“. (Auswahl aus „Plume, précédé de Lointain intérieur“). Übersetzung: **Kurt Leonhard**. Wiesbaden (Limes) 1960.

„Der Fremde spricht“. („L’étranger parle“). Übersetzung: **Winfried Engler**. In: Antaios (Stuttgart). 1960. H. 5. S. 420–430.

„Turbulenz im Unendlichen“. („L’infini turbulent“). Übersetzung: **Kurt Leonhard**. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1961. Neuauflage mit dem Untertitel „Die Wirkungen des Meskalins. Acht Versuche mit zwölf graphischen Blättern des Autors“. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1971. (Bibliothek Suhrkamp 298).

„Kontra!“ („Contre!“). Übersetzung: **Paul Celan**. In: Almanach S. Fischer. 1962. Bd. 76. S. 49 ff.

„Ecce homo“. („Ecce homo“). Übersetzung: **Paul Celan**. In: Almanach S. Fischer (Frankfurt/M.). Bd. 77. 1963. S. 125–129.

„Die Verlangsamte“. („La Ralentie“). Übersetzung: **Paul Celan**. In: Neue Rundschau. 1963. H. 74. S. 194–200.

Gedichtauswahl in: Hans Magnus Enzensberger (Hg.): Museum der modernen Poesie. Übersetzung: **Hans Magnus Enzensberger, Karl Krolow, Max Hölzer, Kurt Leonhard**. München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1964.

„Wind und Staub“. („Vents et poussières“). Übersetzung: **Hildegard Baumgart**. Nachwort von Helmut Heißenbüttel. Olten, Freiburg/Br. (Walter) 1965. (Walter-Druck 5).

„Dichtungen und Schriften“. Bd. 1. [Deutsch-französische Teilsammlung. Enthält, meist in Auszügen: „Qui je fus / Wer ich war“; „Ecuador / Ecuador“; „Mes Propriétés / Meine Besitzungen“; „Difficultés / Schwierigkeiten“; „Le portrait de A / Das Bildnis A“; „Un certain Plume / Ein gewisser Plume“; „Un Barbare en Asie / Ein Barbar in Asien“; „Poèmes / Gedichte“; „La nuit remue / Die Nacht rührt sich“; „Voyage en Grand Garabagne / Reise in Großgarabannien“; „Entre centre et absence / Zwischen Mittelpunkt und Fortsein“; „La Ralentie / Die Verlangsamte“; „Je vous écris d’un pays lointain / Ich schreibe dir aus einem fernen Land“; „L’insoumis / Der Unbotmäßige“; „Animaux fantastiques / Phantasie-Tiere“; „Peintures / Malereien“; „Visages de jeunes filles / Gesichter junger Mädchen“; „Au pays de la magie / Im Lande der Magie“; „Idées de traverse / Quergedanken“]. Übersetzung: **Kurt Leonhard, Paul Celan**. Auswahl von Michaux unter Mitwirkung von Christoph Schwerin. Hg. von Paul Celan. Frankfurt/M. (S. Fischer) 1966.

„Die großen Zerreißproben und andere Störungserlebnisse“. („Les grandes épreuves de l’esprit et les innombrables petites“). Übersetzung: **Gerd Henniger**. Frankfurt/M. (S. Fischer) 1970.

„Dichtungen und Schriften“. Bd. 2. [Deutsch-Französische Teilausgabe. Enthält, meist in Auszügen: „Exorcismen / Exorzismen“; „Le lobe des monstres / Das Hirnzentrum der Ungeheuer“; „Liberté d’action / Aktionsfreiheit“; „Apparitions / Erscheinungen“; „Lieux inexprimables / Unbeschreibliche Orte“; „Portrait des Meidosems / Konterfei der Meidosemen“; „Vieillesse de Pollagoras / Das Greisenalter des Pollagoras“; „Arriver à se réveiller / Endlich aufwachen können“; „Lecture / Lektüre“; „Tranches de savoir / Wissen im Anschnitt“; „Mouvements / Bewegungen“; „L’étranger parle / Der Fremde spricht“; „Nouvelles de l’étranger / Neuigkeiten aus dem Ausland“; „L’espace aux ombres / Raum der Schatten“; „Après l’accident / Nach dem Unfall“; „Dans le cercle brisant / Im Brisanzkreis“; „Vents et poussières / Wind und Staub“; „Le voyage difficile / Die schwierige Reise“]. Übersetzung: **Kurt Leonhard** in Zusammenarbeit mit Michaux. Auswahl von Michaux unter Mitarbeit von Christoph Schwerin. Frankfurt/M. (S. Fischer) 1971.

„Zwischen Tag und Traum“. („Façons d’endormi, façons d’éveillé“). Übersetzung: **Susanne Kaiser**. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1971.

„Frieden in den Brandungen“. („Paix dans les brisements“). Übersetzung: **Kurt Leonhard**. In: Michaux. Katalog der Kestner-Gesellschaft Hannover. St. Gallen (Erker) 1973. S. 18–25.

„Moriturus“. („Moriturus“). Übersetzung: **Daniel Dubbe**. In: Hermannstraße 14. Halbjahresschrift für Literatur (Stuttgart). 2. 1979. H. 3. S. 7–14.

- „Eckpfosten“. („Poteaux d’angle“). Übersetzung: **Werner Dürrson**. München (Hanser) 1982.
- „Momente – Durchquerungen der Zeit“. („Moments – Traversées du temps“). Übersetzung: **Werner Dürrson**. München (Hanser) 1983. (Edition Akzente).
- „Ein Weg zum Ungehorsam“. („Une voie pour l’insubordination“). Übersetzung: **Grete Osterwald**. In: Freibeuter. 1. Teil: 1983. H. 17. S. 96–103. Schluß: 1983. H.18. S.9–24.
- „In der Gesellschaft der Ungeheuer“. (Ausgewählte Dichtungen, französisch und deutsch). Mit einem Aufsatz von E.M. Cioran. Zusammenestellt von Christoph Schwerin. Übersetzung: **Paul Celan, Kurt Leonhard**. Frankfurt/M. (S. Fischer) 1986.
- „Unseliges Wunder. Das Meskalin“. („Miserable miracle“). Mit Zeichnungen des Autors. Übersetzung: **Gerd Henniger**. München (Hanser) 1986.
- „Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Gedichte, Aphorismen 1942–1984“. Hg. von Fred Jahn und Michael Krüger. München (Hanser) 1988.
- „Reise nach Groß-Garabannien“. („Voyage en Grande Garabagne“). Übersetzung unter der Leitung von Traugott König. Nachwort: Émile Cioran. Frankfurt/M. (Fischer) 1989.
- „Gong bin ich. Lyrik und kurze Prosa“. Anthologie. Verschiedene Übersetzer. Auswahl: Ralf Pannowitsch. Nachwort: Eberhard Geisler. Leipzig (Reclam) 1991. (Reclam-Bibliothek 1395).
- „Ein Barbar in Asien“. („Un barbare en Asie“). Übersetzung: **Dieter Hornig**. Graz (Droschl) 1992.
- „Das Erwachen erreichen“. („Arriver à se réveiller“, aus: „Passages“). Neuübersetzung: **Jürg Laederach**. In: Manuskripte. Zeitschrift für Literatur. 1992. H.117. S.42f.
- „Notiz zu den Verfluchungen“. („Note sur les malédictions“, aus: „Passages“). Neuübersetzung: **Jürg Laederach**. In: Manuskripte. Zeitschrift für Literatur. 1992. H.117. S.44f.
- „Beim Träumen über rätselhaften Bildern“. („En rêvant à partie de peintures énigmatiques“). Übersetzung und Nachwort: Eleonore Frey. Münster (Kleinheinrich) 1993. (Arbeiten auf Papier 3).
- „Ecuador. Reisetagebuch“. („Ecuador. Journal de voyage“). Übersetzung: **Dieter Hornig**. Graz (Droschl) 1994.
- „Ideogramme in China“. („Idéogrammes en Chine“). Übersetzung: **Eleonore Frey**. Graz (Droschl) 1994.
- „Passagen“. („Passages“). Übersetzung: **Dieter Hornig**. Graz (Droschl) 1994.
- „Im Lande der Zauberei & Hier Podemma“. („Au pays de la Magie“, „Ici, Poddema“). Übersetzung und Nachwort: Rainer G. Schmidt. Graz (Droschl) 1996.
- „Erkenntnis durch Abgründe“. („Connaissance par les gouffres“). Übersetzung und Nachwort: Rainer G. Schmidt. Graz (Droschl) 1998.

„Von Sprachen und Schriften“. („Des langues et des écritures“). Übersetzung: **Dieter Hornig**. Nachwort: Eleonore Frey. Graz (Droschl) 1998.

„Meine Besitztümer und andere Texte 1929–1938“. („Mes propriétés“ u.a.). Übersetzung: **Paul Celan, Dieter Hornig und Kurt Leonhard**. Nachwort: Dieter Hornig. Graz (Droschl) 2003.

„Wer ich war: Das frühe Werk“. („Qui je fus“). Übersetzung: **Paul Celan, Dieter Hornig und Kurt Leonhard**. Graz (Droschl) 2006.

„Momente. Durchquerungen der Zeit“. („Moments: Traversées du temps“). Übersetzung und Nachwort: Werner Dürrson. München, Wien (Hanser) 2007.

„Exorzismen und andere Texte“. („Épreuves, Exorcismes“ u.a.). Übersetzung: **Paul Celan, Dieter Hornig und Kurt Leonhard**. Nachwort: Dieter Hornig. Graz (Droschl) 2008.

„Zeichen, Köpfe, Gesten“. („Emergences – Résurgences“). Übersetzung: **Helmut Mayer**. Bern (Meyer) 2014.

„Späte Gedichte“. (Teilauswahl). Übersetzung und Nachwort: **Rainer G. Schmidt**. In: Norbert Wehr (Hg.): Schreibheft, Zeitschrift für Literatur. H.85. Essen (Rigodon-Verlag) 2015. S.71–100.

Film

„Images du monde visionnaire“. (Bilder aus der visionären Welt). Drehbuch: Henri Michaux. Regie: **Eric Duvivier**. 37 Min. Frankreich. 1963.

Multimedia

„Reise nach Groß-Garabannien“. („Voyage en Grande Garabagne“). Klangbuch in Halbleinen mit 1 CD. Illustrator: Linda Wolfsgruber. Sprecher: Helmut Bohatsch. Musik: Peter Rosmanith. Wien (Mandelbaum). 2007.

Sekundärliteratur

Bertelé, René: „Henri Michaux“. Paris (Seghers) 1946. (Poètes d’aujourd’hui). Überarbeitete Auflagen 1949, 1962 und 1972.

Engler, Winfried: „Dichtung der Grenzsituation“. In: Antaios (Stuttgart). Bd. I.5. 1. 1960. S. 413–419.

Heißenbüttel, Helmut: „Exerzitien der metaphysischen Not. Über Methode und Thematik bei Henri Michaux“. In: Merkur. 1962. H.167. S. 280–287. Wiederabgedruckt in: Ders.: Über Literatur. Olten und Freiburg/Br. (Walter) 1966. S. 47–55.

Engler, Winfried: „Das Michaux-Bild 1922–1959“. Diss. phil. Tübingen 1964.

Bellour, Raymond: „Henri Michaux ou une mesure de l’être“. Paris (Gallimard) 1965. (Les essais CXVIII).

Sonderheft Henri Michaux. In: Les Cahiers de l’Herne (Paris). 1966. Zweite Auflage ebd. 1983 (mit vervollständigter Bibliographie).

Weinrich, Harald: „Entdecken wir H. Michaux“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. 10. 1966.

- Leonhard, Kurt:** „Henri Michaux“. Stuttgart (Gert Hatje) 1967.
- Kallmeyer, Werner:** „Henri Michaux“. In: Wolf-Dieter Lange (Hg.): Französische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen. Stuttgart (Kröner) 1971. S. 133–135.
- Henniger, Gerd:** „Dichtungen. Zwischen Tag und Traum“. In: Neue deutsche Hefte (Berlin). 1972. H. 134. S. 139–144.
- Raible, Werner:** „„Clown“ von Henri Michaux. Interpretation“. In: Ders.: Moderne Lyrik in Frankreich. Darstellung und Interpretation. Stuttgart usw. (Kohlhammer) 1972. S. 109–113.
- Bowie, Malcolm:** „Michaux. A study of his literary works“. Oxford (Clarendon Press) 1973.
- Schmied, Wieland** (Hg.): „Michaux. Katalog der Kestner-Gesellschaft Hannover“. St. Gallen (Erker) 1973.
- Simonis, Ferdinand:** „Nachsurrealistische Lyrik im zeitgenössischen Frankreich“. Heidelberg (Carl Winter) 1974. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, 18). S. 108–141.
- Kallmeyer, Werner:** „Henri Michaux, ‚Entre Centre et absence‘“. In: Hans Hinterhäuser (Hg.): Die französische Lyrik. Von Villon bis zur Gegenwart. Bd. II. Düsseldorf (Bagel) 1975. S. 267–278.
- Dadoun, Roger** (Hg.): „Ruptures sur Henri Michaux“. Paris (Payot) 1976.
- Dubbe, Daniel:** „Reise, imaginäre Reise und ‚Reise‘ unter Drogen. Untersuchungen zu Henri Michaux“. Hamburg (Hartmut Lüdke) 1977.
- La Charité, Virginia A.:** „Henri Michaux“. Boston (Twayne) 1977. (Twayne’s World Authors Series 465).
- Paz, Octavio:** „Henri Michaux – Die Expedition ins Unendliche“. In: Ders.: Essays. Bd. II. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1980. S. 305–314.
- David, James Burty:** „La fantasmagorie dans l’œuvre d’Henri Michaux“. Paris (Fernand Nathan / Éditions de l’Océan Indien) 1981.
- Maulpoix, Jean-Michel:** „Henri Michaux: passager clandestin“. Seyssel (Champ Vallon) 1984.
- N.N.: „Henry (sic!) Michaux“. (Nachruf)“. In: die tageszeitung (Berlin), 27. 10. 1984.
- Scheffel, Helmut:** „Zum Tod des Schriftstellers und Malers Henri Michaux. Die gebannten Kräfte des Unbewußten“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. 10. 1984.
- Butor, Michel:** „Improvisations sur Henri Michaux“. Montpellier (Fata Morgana) 1985.
- Edson, Laurie:** „Henri Michaux and the Poetics of Movement“. Saratoga, CA (Anma Libri) 1985. (Stanford French and Italian Studies 42).
- Sonderheft „Henri Michaux“. In: Magazine littéraire. 1985. H.220.
- Bellour, Raymond:** „Henri Michaux“. Paris (Gallimard) 1986. (folio essais 45).

- Ingold, Felix Philipp:** „Unseliges Wunder. Meskalin-Texte von Henri Michaux“. In: Neue Zürcher Zeitung, 1. 12. 1986.
- Mathieu, Jean-Claude/Collot, Michel** (Hg.): „Passages et langages de Henri Michaux. Actes de la troisième ‚Rencontre sur la poésie moderne‘ (E.N.S., juin 1986)“. Paris (José Corti) 1987.
- Sonderheft „Henri Michaux“. In: Europe. Revue littéraire mensuelle. 1987. H.698/699.
- Grosse, Max:** „Einem Junggesellen ist immer zu mißtrauen. Heiliges und Abscheuliches, Grauen und Lust – Die ‚Reise nach Groß-Garabannien‘ des Henri Michaux in einer neuen, vollständigen Übersetzung“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2. 9. 1989.
- Laederach, Jürg:** „Ritualfahrt ins Grauen“. In: Frankfurter Rundschau, 7. 10. 1989. (Zu: „Reise nach Groß-Garabannien“).
- Ouvry-Vial, Brigitte:** „Henri Michaux. Qui êtes-vous?“. Lyon (La Manufacture) 1989.
- Cels, Jacques:** „Henri Michaux“. Bruxelles (Labor) 1990.
- Cramer, Sibylle:** „Reisen ins innere Ausland. Henri Michaux als fiktiver Ethnologe und als realer ‚Barbar in Asien‘“. In: Die Zeit, 20. 3. 1992.
- Geisler, Eberhard:** „Henri Michaux. Studien zum literarischen Werk“. Stuttgart, Weimar (Metzler) 1993. (Romanistische Abhandlungen 7).
- Cramer, Sibylle:** „Ich lebe rücklings. Grenzüberschreitungen des reisenden Henri Michaux“. In: Süddeutsche Zeitung, 11. 3. 1995. (Zu: „Ecuador. Reisetagebuch“ und „Ideogramme in China“).
- Jenny-Ebeling, Charitas:** „Meditationen über Bild und Schrift“. In: Neue Zürcher Zeitung, 18./19. 2. 1995. (Zu: „Beim Träumen über rätselhaften Bildern“ und „Ideogramme in China“).
- Trávníček, Reinhard:** „Jenseits von Logos und Phantasma: Henri Michaux' Ästhetik der Subversion des Symbolischen und des Imaginären“. Frankfurt am Main (Lang) 1997.
- Schneider, Ulrike:** „Der poetische Aphorismus bei Edmond Jabès, Henri Michaux und René Char. Zu Grundfragen einer Poetik“. Stuttgart (Franz Steiner Verlag) 1998.
- Geisler, Eberhard:** „Henri Michaux, ‚Toujours son moi‘“. In: Hartmut Köhler (Hg.): Interpretationen. Französische Gedichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Stuttgart (Reclam) 2001. S. 275–287.
- Sieber, Petra:** „Das ungeborgene Ich. Strukturanalytische Untersuchungen zum literarischen Werk Henri Michaux“. Münster, Hamburg, London (Lit Verlag) 2003. (Text und Welt 11).
- Rigaud-Drayton, Margaret:** „Henri Michaux: Poetry, Painting, and the Universal Sign“. Oxford (Clarendon Press) 2005. (Oxford Modern Languages and Literature Monographs).
- Geisler, Eberhard:** „Form und Grenze des Erhabenen bei Michaux“. In: Bettina Bosold-DasGupta, Charlotte Krauß und Christine Mundt-Espín (Hg.): Nachleben der Antike – Formen ihrer Aneignung. Interdisziplinäres Kolloquium

anlässlich des 60. Geburtstages von Klaus Ley. Berlin (Weidler) 2006. S. 365–386.

Parish, Nina: „Henri Michaux: Experimentation with Signs“. Amsterdam (Rodopi) 2007. (Faux Titre 302).

Noland, Carrie: „Miming Signing: Henri Michaux and the Writing Body“. In: Carrie Noland und Sally Ann Ness (Hg.): *Migrations of Gesture*. Minneapolis (University of Minnesota Press) 2008. S.133–184.

Geisler, Eberhard: „Metaphysik und Antimetaphysik im Werk von Henri Michaux“. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d’Histoire des Littératures Romanes*. H.33, 3/4. Berlin (Weidler) 2009. S. 357–382.

Noland, Carrie: „Inscription as Performance: Henri Michaux and the Writing Body“. In: *Dies.: Agency and Embodiment: Performing Gestures / Producing Culture*. Cambridge, MA (Harvard University Press) 2009. S.130–169.

Mayer, Helmut: „Kontra: Zu Henri Michaux“. Graz (Droschl) 2012.

Parish, Nina: „Portraits and Neologisms: Understanding the Visual in Henri Michaux’s ‚Voyage en Grande Garabagne‘“. In: Susan Harrow (Hg.): *The Art of the Text: Visuality in Nineteenth and Twentieth-century Literary and Other Media*. Cardiff (University of Wales Press) 2013. S.47–62.

Schwarz, Dieter (Hg.): „Momente“. Kunstmuseum Winterthur. Düsseldorf (Richter/Fey) 2013. (Ausstellungskatalog).

Geisler, Eberhard: „Jenseits von Buch und Schrift. Henri Michaux als Maler“. In: *Manuskripte. Zeitschrift für Literatur*. H.203. 2014. S.87–93.

Geisler, Eberhard: „Verneinter Vergleich. Zum Werk von Henri Michaux“. In: Annette Simonis und Linda Simonis (Hg.): *Kulturen des Vergleichs*. Heidelberg (Winter) 2016. S.27–52.

Alle Rechte vorbehalten. © edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG und Munzinger-Archiv GmbH, Ravensburg

Originalquelle: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur, Stand: 15.02.2017

Quellenangabe: Eintrag "Henri Michaux" aus Munzinger Online/KLFG – Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur

URL: <https://online.munzinger.de/document/18000000307>

(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 10.10.2024)