
Michel Foucault

Raymond Roussel

edition suhrkamp

SV

es 1559
edition suhrkamp
Neue Folge Band 559

Mit Michel Foucaults *Raymond Roussel* liegt zum ersten Mal in deutscher Übersetzung eines der wichtigsten Werke des französischen Philosophen vor, dem bisher in Deutschland kaum Beachtung geschenkt wurde – obwohl es mittlerweile allgemein anerkannt ist, daß Foucaults ästhetische Schriften zentraler Bestandteil seines Werkes sind. *Raymond Roussel* ist vorrangig eine ausführliche Interpretation des literarischen Œuvres von Roussel, darin jedoch zugleich eine Abhandlung zur Ästhetik der Moderne.

Im Mittelpunkt der Untersuchung steht die Erarbeitung von Kategorien und Beschreibungsmitteln, die in der Lage sind, den in der Moderne gewandelten Status literarischer Texte zu erfassen. Am Beispiel Roussel schlägt Foucault als zentralen Begriff dafür den des »double« vor, ein Begriff, der auch für die poststrukturelle Ästhetik von besonderer Bedeutung ist. Mit *Raymond Roussel* wird dem deutschen Publikum somit nicht allein das Werk eines der bedeutendsten Philosophen unserer Zeit vorgestellt, sondern darüber hinaus ein Beitrag zur aktuellen Diskussion geleistet, die im Rahmen des Poststrukturalismus geführt wird.

Michel Foucault
Raymond Rousset

*Aus dem Französischen
von Renate Hörisch-Hellgrath*

Suhrkamp

Titel der Originalausgabe: *Raymond Roussel*

2. Auflage 2015

Erste Auflage 1989

edition suhrkamp 1559

Neue Folge Band 559

© Editions Gallimard 1963

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1989

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Printed in Germany

Umschlag gestaltet nach einem Konzept

von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-11559-6

Inhalt

- I.
Die Schwelle und der Schlüssel 7
- II.
Die Banden des Billardtisches 19
- III.
Reim und Vernunft 37
- IV.
Schaufelräder, Mine, Kristall 59
- V.
Die Metamorphose und das Labyrinth 87
- VI.
Die Oberfläche der Dinge 114
- VII.
Das leere Vergrößerungsglas 144
- VIII.
Die eingeschlossene Sonne 179

I

Die Schwelle und der Schlüssel

Das Werk, das uns dargeboten wird, findet sich im letzten Augenblick um einen Diskurs verdoppelt, der es sich zur Aufgabe macht zu erklären. Dieses *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe), verfaßt, als alles geschrieben war, steht in einem seltsamen Bezug zu dem Werk, dessen Maschinerie es aufdeckt, um es mit einem übereilten, bescheidenen und gewissenhaften autobiographischen Bericht wieder zu verdecken.

Dem Anschein nach respektiert Roussel die Ordnung der Chronologien: Er erklärt sein Werk, indem er dem Faden folgt, der sich von den Jugenderzählungen bis zu den eben veröffentlichten *Nouvelles Impressions d'Afrique* spannt. Doch die Verteilung des Diskurses widerspricht seinem inneren Raum: Im Vordergrund steht plakativ das Verfahren, das für die Anfangstexte bestimmend ist; dann folgen knapper die Mechanismen der *Impressions d'Afrique*, und die von *Locus Solus* werden kaum noch angedeutet. Am Horizont, dort, wo die Sprache sich mit der Zeit verliert, tauchen die neueren Texte – *La Poussière de Soleils* und *L'Etoile au Front* – nur noch als Punkte auf. Die *Nouvelles Impressions d'Afrique* liegen bereits jenseits des Horizontes und lassen sich lediglich durch das, was sie nicht sind, ausfindig machen. Die tiefliegende Geometrie dieser »Offenbarung« kehrt das Dreieck der Zeit gänzlich um. Durch eine vollständige Rotation wird das Nächste zum Fernsten. Es ist, als könnte Roussel seine Rolle als Führer nur in den ersten Windungen des Labyrinths spielen und als müßte er sie aufgeben, sobald der Weg sich dem Mittelpunkt nähert, wo er selber steht und die Fäden in ihrer größten Verwicklung

oder – wer weiß? – in ihrer größten Einfachheit zusammenhält. Der Spiegel, den Roussel im Moment des Todes mit einer unklar definierten Geste der Erhellung und der Sorgfalt seinem Werk vorhält und *vor* das Werk hält, ist von sonderbarer Magie: Er drängt die Hauptgestalt in den Hintergrund, wo die Linien sich verwirren, rückt den Ort der Offenbarung möglichst weit weg, holt aber, gleichsam für die extremste Kurzsichtigkeit, das heran, was dem Augenblick, in dem die Offenbarung spricht, am fernsten ist. Je näher die Offenbarung sich selber kommt, desto tiefer verstrickt sie sich in ein Geheimnis.

In ein doppeltes Geheimnis: Denn seine feierliche allerletzte Form, die Sorgfalt, mit der sie das gesamte Werk hindurch hinausgezögert worden ist, um im Augenblick des Todes fällig und hinfällig zu werden, verwandelt das Verfahren, das sie an den Tag bringt, in ein Rätsel. Gewissenhaft ist alles Lyrische verbannt aus *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* (die Janet-Zitate, mit denen Roussel von dem spricht, was zweifellos die Schlüsselerfahrung seines Lebens war, zeigen die Strenge dieser Ausschließung). In dieser Schrift findet man Auskünfte, keinerlei Vertraulichkeit, und doch wird anvertraut, bedingungslos – in jener seltsamen Gestalt des Geheimnisses, das der Tod wahr und offenbart. »Und in Ermangelung von Besserem flüchte ich mich in die Hoffnung, daß ich am Ort meiner Bücher ein wenig posthume Entfaltung finden werde.« [*Wie*, S. 96] Das *Wie*, das Roussel dem Haupt seines letzten und offenbarenden Werkes eingeschrieben hat, führt uns nicht nur in das Geheimnis seiner Sprache ein, sondern auch in das Geheimnis seines Verhältnisses zu einem solchen Geheimnis; nicht um uns damit bekannt zu machen, sondern um uns im Gegenteil ungewappnet und in vollkommener Verlegenheit zu belassen, wenn es darum geht, diese Form des Verschweigens näher zu bestimmen, die das Geheimnis in jener plötzlich aufgegebenen Zurückhaltung bewahrt hat.

Der erste Satz: »Ich habe mir immer schon vorgenommen zu erklären, auf welche Weise ich einige meiner Bücher geschrieben habe« [Wie, S. 78] – dieser Satz zeigt mit hinreichender Deutlichkeit, daß diese Beziehungen weder zufällig noch erst im letzten Augenblick hergestellt worden sind, sondern daß sie vielmehr einen Teil des Werkes selbst bildeten, eines seiner beständigsten und aufs beste in seiner Intention verborgenen Elemente. Und da diese Offenbarung der letzten Minute und doch von langer Hand geplant nunmehr die unabweisbare und zweideutige Schwelle darstellt, die in das Werk einführt, indem sie es abschließt, treibt sie mit uns ganz offensichtlich ihr Spiel: Indem sie uns einen Schlüssel bietet, der das Spiel leerlaufen läßt, gibt sie uns ein zweites Rätsel auf. Sie schreibt uns für die Lektüre des Werkes ein unruhiges Bewußtsein vor: Ein Bewußtsein, bei dem man sich nicht ausruhen kann, weil das Geheimnis nicht in den Rätseln oder Scharaden zu finden ist, die Roussel so liebte; das Geheimnis wird sorgfältig zerlegt – für einen Leser, der bereits vor dem Ende des Spiels aufgegeben hat. Allerdings ist es Roussel, der seine Leser zur Aufgabe drängt, zwingt er sie doch zur Kenntnis eines Geheimnisses, das sie nicht wiedererkennen, und zu dem Gefühl, in einem schwebenden, anonymen Geheimnis befangen zu sein, das zugleich gegeben und entzogen und niemals ganz beweisbar ist: Wenn Roussel aus freien Stücken gesagt hat, daß es *etwas* Geheimnes gab, so kann man annehmen, daß er es radikal unterdrückt hat, indem er es aussprach und sagte, welcher Natur es sei; oder ebensogut, daß er es verschoben, weiterverfolgt und vervielfältigt hat, indem er das Prinzip des Geheimnisses und seiner Unterdrückung im Geheimen ließ. Die Unmöglichkeit, hierüber eine Entscheidung zu fällen, liefert jeden Diskurs über Roussel nicht nur dem allgemeinen Risiko sich zu täuschen aus, sondern auch dem raffinierteren, getäuscht zu werden. Und zwar weniger durch ein Geheimnis getäuscht zu wer-

den als vielmehr durch das Bewußtsein, daß es Geheimes gibt.

Roussel hatte 1932 dem Drucker einen Teil des Textes zugesandt, der nach seinem Tode als *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* erschien. Es war abgemacht, daß diese Seiten nicht zu seinen Lebzeiten erscheinen sollten. Die Seiten warteten nicht auf seinen Tod, vielmehr war dieser in ihnen angelegt, geknüpft an die Instanz der Offenbarung, die sie in sich trugen. Als er am 30. Mai 1933 die Anweisung für das Buch präzierte, hatte er schon seit langem alle Vorbereitungen getroffen, um nicht mehr nach Paris zurückzukehren. Im Juni quartierte er sich in Palermo ein, nahm täglich Rauschgift und lebte in großer Euphorie. Er versuchte, sich umzubringen oder sich umbringen zu lassen, als hätte er jetzt »den Geschmack am Tod« gefunden, »vor dem er früher Angst empfand«. An dem Morgen, als er sein Hotel zu einer Entziehungskur in Kreuzlingen verlassen sollte, fand man ihn tot auf; trotz seiner Schwäche, die extrem war, hatte er sich mit seiner Matratze an die Verbindungstür zu Charlotte Dufrènes Zimmer geschleppt. Diese Tür, die immer unverriegelt geblieben war, fand man abgeschlossen. Der Tod, der Riegel und diese verschlossene Öffnung bildeten in jenem Augenblick und zweifellos für immer ein rätselhaftes Dreieck, in dem uns Roussels Werk zugleich preisgegeben und verweigert wird. Was wir von seiner Sprache vernehmen können, spricht zu uns von einer Schwelle aus, bei der sich Zugang und Abwehr nicht trennen lassen – Zugang und Abwehr, die beide selbst zweideutig sind, denn worum handelt es sich bei dieser undechifrierbaren Geste? Geht es darum, den so lange gefürchteten und plötzlich ersehnten Tod zu befreien? Oder vielleicht auch darum, ein Leben wiederzufinden, von dem er sich hartnäckig zu lösen versuchte, obwohl er so lange davon geträumt hatte, es durch seine Werke und selbst in seinen

Werken durch sorgfältige, phantastische, unermüdliche Vorrichtungen ins Unendliche zu verlängern? Gibt es jetzt einen anderen Schlüssel als diesen letzten Text, der dort unbewegt vor der Tür liegt? Ist er das Zeichen zur Öffnung? Oder die Geste des Verschließens? Oder handelt es sich um einen simplen Schlüssel, der wunderbar zweideutig ist, geeignet, mit einer einzigen Umdrehung zu sichern oder zu befreien? Verschließt er sorgfältig einen unerreichbaren Tod oder übermittelt er vielleicht, über den Tod hinaus, jene Blendung, deren Erinnerung Roussel seit seinem zehnten Lebensjahr nicht mehr verlassen hatte und deren Helligkeit er wiederzufinden versucht hatte – stets vergebens, vielleicht mit Ausnahme dieser Nacht?

Roussel, dessen Sprache von großer Präzision ist, hat von *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* merkwürdigerweise gesagt, es handle sich um einen »geheimen und posthumen« Text. Sicherlich wollte er damit – unterhalb der augenscheinlichen Bedeutung: geheim bis zum ausgeschlossenen Tod – mehrerlei sagen: daß der Tod zur Zeremonie des Geheimnisses gehört, daß er dessen feierliche Schwelle und der Tag seiner Erfüllung ist; vielleicht auch, daß das Geheimnis bis in den Tod geheim bleibt, daß es in ihm den Hilfsdienst einer zusätzlichen Spitzfindigkeit in Anspruch nimmt – indem das »Posthume« das »Geheime« vervielfältigt und es in den Bereich des Endgültigen einschreibt; oder besser: daß der Tod offenbart, daß es ein Geheimnis gibt, indem er nicht das zeigt, was es verbirgt, sondern das, was es undurchsichtig und unzerbrechlich macht; und daß er das Geheimnis nur wahrte, indem er enthüllt, daß es geheim ist, und indem er es zum schmückenden Beiwort erklärt und als Substantiv beibehält. Und schließlich hat man nichts weiter in der Hand als die eigensinnige, fragende Indiskretion eines seinerseits verriegelten Schlüssels – dechiffrierende und chiffrierte Chiffre.

Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe verbirgt

die versprochene Offenbarung ebenso sehr und vielleicht noch mehr, als es sie aufdeckt. Es bietet eigentlich nur Bruchstücke in einer Katastrophe von Erinnerungen, die dazu zwingt, wie Roussel sagt, »Auslassungspunkte zu setzen«. Aber wie umfassend diese Lücke auch sein mag, sie ist nur eine Oberflächenstörung im Vergleich zu einer anderen, wesentlicheren, die durch die schlichte, kommentarlose Ausschließung einer ganzen Reihe von Werken gebieterisch angezeigt wird. »Es versteht sich von selbst, daß meine anderen Bücher, *La Doublure*, *La Vue* und *Nouvelles Impressions d'Afrique* diesem Verfahren völlig fremd sind« [Wie, S. 80]. Ausgeschlossen sind auch drei lyrische Werke – *L'Inconsolable*, *Les Têtes de Carton* – und das erste Gedicht Roussels, *Mon Âme*. Welches Geheimnis steht hinter dieser Abgrenzung und hinter dem Schweigen, das sich damit begnügt, ohne ein Wort der Erklärung auf sie zu verweisen? Verbergen diese Werke einen Schlüssel von anderer Natur – oder denselben, der aber doppelt, bis zur Verleugnung seiner Existenz verborgen wird? Und vielleicht gibt es einen allgemeinen Schlüssel, aus dem nach einem sehr verschwiegenen Gesetz sowohl die chiffrierten – und von Roussel dechiffrierten – Werke hervorgehen als auch diejenigen, deren Chiffre es wäre, keine offenkundige Chiffre zu besitzen. Kaum formuliert, entzieht sich das Versprechen des Schlüssels schon dem, was es verspricht, oder es verweist vielmehr über sich hinaus auf eine Frage, bei der es um die Sprache Roussels insgesamt geht.

Befremdende Macht dieses Textes, der dazu bestimmt ist, zu »erklären«. So zweifelhaft erscheinen sein Status und der Ort, aus dem er erwächst und der sichtbar macht, was er zeigt, sowie die Grenzen seiner Tragweite und der Raum, den er zugleich stützt und unterminiert, daß er in der ersten Verwunderung nur eine Wirkung zeitigt: Er propagiert den Zweifel, verbreitet ihn durch planmäßige Auslassung dort, wo er keine Daseinsberechtigung hatte, läßt ihn in das ein-

fließen, was vor ihm geschützt werden soll, und pflanzt ihn noch in den festen Boden ein, in dem er selbst verwurzelt ist. *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* ist letztlich auch eines »seiner« Bücher: Hat nicht der Text des entschleierte Geheimnisses sein eigenes Geheimnis durch das Licht, das er auf die anderen Texte wirft, zugleich erhellt und verhüllt?

Für diese allgemeine Gefahr kann man mehrere Gestalten annehmen, zu denen sich im Werk Roussels (ist es nicht schließlich das Geheimnis des Geheimnisses?) die Modelle finden lassen. Es könnte sein, daß unterhalb des im letzten Text offenbarten Verfahrens ein anderes Gesetz eine noch geheimere Herrschaft errichtet und eine völlig unvorhergesehene Form zur Geltung bringt. Seine Struktur wäre genau die von *Impressions d'Afrique* oder von *Locus Solus*: Die Auftritte auf der Bühne der Unvergleichlichen oder die Maschinerien in Martial Canterels Garten finden ihre augenscheinliche Erklärung in einer Erzählung – Ereignis, Legende, Erinnerung oder Buch –, die ihre Episoden rechtfertigt; aber der wirkliche Schlüssel – oder jedenfalls ein anderer Schlüssel auf einer tieferliegenden Ebene – erschließt den Text in seiner ganzen Länge und offenbart unter so vielen Wunderwerken die dumpfe phonetische Explosion willkürlicher Sätze. Vielleicht ist also das gesamte Werk letztendlich nach diesem Modell konstruiert: *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* spielt dieselbe Rolle wie der zweite Teil von *Impressions d'Afrique* oder die erklärenden Passagen in *Locus Solus* und verbirgt so unter dem Vorwand der Offenbarung die wahre unterirdische Kraft, aus der die Sprache erwächst.

Es mag auch sein, daß die Offenbarung von *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* nur propädeutischen Wert besitzt und so etwas wie eine heilsame Lüge darstellt – eine Teilwahrheit, die nur signalisiert, daß man weiter und in tieferen Gängen suchen muß; das Werk ruhte dann auf einer

ganzen Abstufung von Geheimnissen, die sich gegenseitig bestimmen, ohne daß eines von ihnen universalen oder absolut befreienden Wert besäße. Mit seinem im letzten Augenblick gereichten Schlüssel wäre der letzte Text gleichsam eine erste Rückkehr zum Werk und hätte zwei Aufgaben: Einige Texte in ihrer vordergründigen Architektur zu erschließen, aber anzuzeigen, daß es für diese wie für die anderen einer Reihe von Schlüsseln bedarf, von denen jeder nur sein eigenes Kästchen öffnete und nicht das kleinere, kostbarere, besser geschützte, das sich darin enthalten findet. Diese Gestalt der Verschachtelung ist Roussel vertraut: Man findet sie sorgfältig ausgearbeitet in den *Six Documents pour servir de Canevas*; *La Poussière de Soleils* verwendet sie genau als Methode zur Aufdeckung eines Geheimnisses; in *Nouvelles Impressions d'Afrique* nimmt sie die sonderbare Form einer fortschreitenden Erhellung an, immer wieder durch ein neues Licht unterbrochen, das sich seinerseits an einer anderen eingeschobenen Helligkeit bricht, die, hervorgegangen aus dem Inneren der vorhergehenden, diese unterbricht und für lange Zeit fragmentarisch beläßt, bis alle diese aufeinanderfolgenden, einander überschneidenden Lichtblitze sich unter dem Blick zum Rätsel eines leuchtenden und dunklen Textes verdichten, den so viele vorsichtig angebrachte Öffnungen zu einer uneinnehmbaren Festung ausbauen.

Oder das Verfahren könnte wohl auch die Rolle des Auftaktes und des Abschlusses spielen wie jene gleichbleibenden und vieldeutigen Sätze, in welche die Texte aus »frühester Jugend« ihre zyklischen Erzählungen einpassen. Es würde dann einen festen Ring bilden, der aber im Zentrum der Sprache eine große Fläche der Imagination frei ließe, zu der nur das Sprachspiel den Schlüssel bildete. Das Verfahren besäße dann eine auslösende und schützende Funktion; es würde einen privilegierten, kontaktlosen Mittelpunkt umgrenzen, den die Strenge seiner peripheren Form von jedem

äußeren Zwang befreite. Seiner Willkür würde das Schreiben von jeder heimlichen Komplizenschaft, jedem Indizienbeweis, jeder verstohlenen Kommunikation, jeder Beeinflussung fernhalten und ihm in einem völlig neutralen Raum die Möglichkeit zu seiner eigenen Form eröffnen. Das »Verfahren« würde die Werke dann nicht bis in ihre innerste Gestalt hinein bestimmen; es wäre nur die Schwelle, die überschritten wird, sobald sie gebildet ist – eher ein Reinigungsritus als ein Architekturprinzip. Roussel hätte sich seiner bedient, um das große Ritual seines Werks einzurahmen, indem er es feierlich und vor aller Augen wiederholte, nachdem er den Zyklus für sich selbst abgeschlossen hatte. Das Verfahren würde somit um das gesamte Werk einen Kreis bilden und nur zugänglich werden, indem es den Eingeweihten in den weißen und vollkommen rätselhaften Raum eines ritualisierten, also abgetrennten, aber nicht erklärten Werks einläßt. *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* wäre dann ein wenig der Linse in *La Vue* vergleichbar: jene winzige Oberfläche, die man zum Funkeln bringen kann, indem man sie mit dem Blick durchdringt, damit sie einen Raum freilegt, der unermesslich ist, der allerdings ohne sie weder fixiert noch durchmessen oder bewahrt werden könnte. Vielleicht ist das Verfahren ebensowenig das Werk selbst, wie das kleine gewölbte Glas nicht die Landschaft ist, deren Licht es eröffnet und abschirmt, sofern man nur seine unerläßliche Schwelle mit einem Blick überschreitet.

Der »Offenbarungstext« Roussels ist so zurückhaltend bei der Beschreibung der Rolle, die das Verfahren im Werk spielt, und das Werk seinerseits ist so überreich an Dechiffrierungsmodellen, an Riten der Schwelle und an Schlössern, daß es schwer ist, das Verhältnis von *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* zu diesen Büchern selbst und zu den anderen Büchern zu bestimmen. Seine positive Funktion als Erklärung – und auch als Rezept: »Wie mir

scheint, ist es meine Pflicht, es zu offenbaren, denn ich habe den Eindruck, daß Schriftsteller der Zukunft es vielleicht mit Gewinn auswerten könnten« [Wie, S. 78] – kehrt sich rasch in das Spiel einer Ungewißheit, das ebensowenig zu einem Ende kommt wie die zweideutige Geste, durch die Roussel auf der Schwelle, in der letzten Nacht, die Tür vielleicht öffnen, vielleicht schließen wollte. In gewissem Sinne ist die Haltung Roussels die Umkehrung von Kafkas Haltung, aber ebenso schwer zu entschlüsseln wie jene: Kafka vertraute Max Brod Manuskripte an, damit sie nach seinem Tod vernichtet würden – obwohl Max Brod gesagt hatte, er würde sie nicht vernichten; Roussel umgibt seinen Tod mit dem einfachen Text einer Erklärung, die von diesem Text wie von den anderen Büchern und von ebendiesem Tod selbst hoffnungslos in Zweifel gezogen wird.

Eines nur ist gewiß: Das »posthume und geheime« Buch ist das letzte, unentbehrliche Element der Sprache Roussels. Indem es eine »Lösung« gibt, verwandelt es jedes seiner Worte in eine mögliche Falle, das heißt in eine wirkliche Falle, weil allein die Möglichkeit eines doppelten Bodens für den Hörenden einen Raum nicht endender Ungewißheit eröffnet. Das stellt weder die Existenz eines Schlüsselverfahrens noch den gewissenhaften Positivismus Roussels in Frage, sondern verleiht seiner Offenbarung eine rückwirkende und unendlich beunruhigende Bedeutung.

Es wäre beruhigend, wenn man all diese Gänge schließen und alle Ausgänge versperren könnte und wenn man annehmen könnte, daß Roussel allein durch den Ausweg entkommt, den unser Bewußtsein um seiner Ruhe willen einrichten will. »Ist es denn vorstellbar, daß ein Mensch, der jeder Initiations-Tradition fremd ist, sich verpflichtet fühlt, das Geheimnis einer anderen Ordnung mit in sein Grab zu nehmen [...] Ist es nicht verlockender anzunehmen, daß Roussel in der Eigenschaft als Adept einem unantastbaren

Kennwort gehorcht?»* Warum nicht: Damit wären die Dinge auf befremdende Weise vereinfacht, und das Werk schлosse sich über einem Geheimnis, dessen Bann allein schon die Existenz, die Natur, den Inhalt und das verpflichtende Ritual signalisiert hätte; und im Verhältnis zu diesem Geheimnis besäßen alle Texte Roussels um so stärkere rhetorische Fähigkeiten, die dem, der zu lesen versteht, was sie sagen, durch das bloße, wunderbar allgemeine Faktum, daß sie es nicht sagen, eine Offenbarung sind.

Am Ende könnte die »Kette« von *La Poussière de Soleils* etwas (der Form nach) mit der feierlichen Anordnung des alchemistischen Wissens zu tun haben, auch wenn die 22 durch die Inszenierung erzwungenen Szenenwechsel wohl kaum die 22 großen Geheimnisse des Tarocks wiederholen. Einige äußere Züge der esoterischen Vorgehensweise mögen als Modell gedient haben: verdoppelte Worte, Übereinstimmungen und kaum bekannte Begegnungen, Verschachtelung von unerwarteten Wendungen, lehrreiche Reisen durch Gegenstände, die in ihrer Banalität eine wundersame Geschichte übermitteln, welche ihren Preis festsetzt, indem sie ihre Genese beschreibt und in jedem von ihnen mythische Wandlungen aufdeckt, die sie bis zum Versprechen ihrer augenblicklichen Befreiung führen. Aber selbst wenn sich, was nicht sicher ist, Roussel solcher Gestalten bedient hat, dann tat er es so, wie er in den *Impressions d'Afrique* einige Zeilen aus den Liedern *Au clair de la lune* und *J'ai du bon tabac* verwendet hat: nicht um ihren Inhalt durch eine äußere und symbolische Sprache zu übermitteln, die dazu bestimmt ist, ihn freizulegen, indem sie ihn entzieht, sondern um innerhalb der Sprache einen zusätzlichen Riegel einzubauen, ein ganzes System von unsichtbaren Wegen, Hindernissen und subtilen Verboten.

Roussels Sprache ist – aufgrund der Richtung ihrer Pfeile noch eher als durch das Holz, aus dem sie geschnitzt ist –

* André Breton: *Fronton Virage*

dem initiierenden Wort entgegengesetzt. Sie beruht nicht auf der Gewißheit, daß es ein Geheimnis gibt, ein einziges und weise verschwiegenes Geheimnis; sie glitzert in einer strahlenden Ungewißheit, die ganz Oberfläche ist und so etwas wie ein im Mittelpunkt gelegenes Weiß umkreist: die Unmöglichkeit zu entscheiden, ob es ein Geheimnis gibt oder keines oder mehrere und welcher Art sie sind. Jede Behauptung seiner Existenz, jede Definition seiner Natur trocknet Roussels Werk von seiner Quelle her aus, da sie es daran hindert, aus dieser Leere zu leben, die unsere unruhige Unwissenheit in Bewegung hält, ohne sie jemals mit dem Geheimnis vertraut zu machen. Bei der Lektüre seines Werks wird uns nichts versprochen. Nur innerlich wird das Bewußtsein verbindlich, daß wir beim Lesen all dieser aneinandergereihten und glatten Wörter der ungreifbaren Gefahr ausgeliefert sind, andere Wörter zu lesen, die andere und doch dieselben sind. In seiner Gesamtheit – mitsamt der Stütze, die es in *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* findet, und mitsamt der ganzen Unterminierungsarbeit, durch die diese Offenbarung es untergräbt – erzwingt dieses Werk systematisch eine formlose, auseinanderstrebende, zentrifugale Unruhe, die nicht auf das zurückhaltendste der Geheimnisse ausgerichtet ist, sondern auf die Aufspaltung und die Verwandlung der sichtbarsten Formen: Jedes Wort ist zugleich belebt und gefährdet, erfüllt und entleert durch die Möglichkeit, daß es da noch ein zweites Wort gäbe – dieses oder jenes oder weder das eine noch das andere, sondern ein drittes, oder nichts.

II

Die Banden des Billardtisches

Man stelle sich einen Europäer vor, der nach einem Schiffbruch von einem schwarzen Häuptling gefangengenommen wird; mit Hilfe von Brieftauben und dank eines wunderbaren Vorrates an Tinte und Papier schickt er seiner Ehefrau eine lange Folge von Briefen, in denen er von den wilden Kämpfen und den Menschenfleischgelagen erzählt, deren verabscheuungswürdiger Held sein Herr ist. Roussel sagt all das besser und knapper: »*les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*« [die Briefe des Weißen über die Banden des alten Plünderers]« [*Parmi les Noirs*, S. 54].

Und mit einem Mal sind »*les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard*« [die Buchstaben aus Weiß auf den Banden des alten Billardtisches] typographische Zeichen, die mit Kreide auf die Ränder eines großen Tisches gemalt werden, der mit einem grünen, bereits ein wenig mottenzerfressenen Tuch bedeckt ist, als man an einem regnerischen Nachmittag eine Gruppe von Freunden unterhalten will, die gemeinsam in einem Landhaus festsitzen und denen man deshalb Rätsel zu entschlüsseln gibt; zu ungeschickt, einigermaßen anschauliche Figuren zu zeichnen, werden sie allerdings nur gebeten, die auf der großen rechteckigen Tischkante verteilten Buchstaben zu zusammenhängenden Wörtern umzugruppieren.

Aus der zugleich minimalen und immensen Abweichung zwischen diesen beiden Sätzen gehen Gestalten hervor, die zu den vertrautesten von Roussel zählen: Gefangenschaft und Befreiung, Exotismus und Kryptogramme, Leiden durch die Sprache und Erlösung durch eben diese Sprache, Souveränität der Worte, deren Rätsel stumme Szenen her-