

Zu Balzacs Meisternovellen

Autor(en): **Stössinger, Felix**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **21 (1953-1954)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-758730>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ZU BALZACS MEISTERNOVELLEN

Von Felix Stössinger

I

Gelegentlich stellen wir uns vor, daß hinter den Ideen und Aufgaben der Menschheit hilfreiche Genien auf große Vollstreckungen dringen. So imaginieren wir auch einen Genius der Weltliteratur, der die französische Aversion gegen Shakespeare heilen wollte und Balzac erschuf: eine Herausforderung des guten Geschmacks, der seit dem 17. Jahrhundert in der descarteschen Analyse, in der akademisch stabilisierten Sprache und in den sozialen Gliederungen Regelbücher des Erlaubten besaß.

Da Staat, Gesellschaft, Kunst und Religion in der französischen Zivilisation eine unvergleichliche Synthese von antiker Formschönheit erreicht hatten, besaß das vorrevolutionäre Frankreich ein legitimes Recht darauf, sich zu seiner Bewahrung Shakespeare und jedes Maßlose der Welttrunkenheit fernzuhalten. In Balzacs größten Jahren war das Bürgerkönigtum bedacht, die Geniestreiche der Revolution vergessen zu machen. Die gesellschaftliche Aesthetik besaß keine Maßstäbe für ein dämonisches Werk; sie tadelte an einem Dschungel die Fehler eines Gärtners. Man fand bei Balzac Mängel, die schon bei Shakespeare störten. Seine Romane wirkten vulgär, ausschweifend, zusammenhangslos, unglaubwürdig, willkürlich, pathetisch, larmoyant, überladen, ungestaltet und vor allem mal écrits.

Visionäre verwandten Geistes, wie Hugo, Barbey d'Aurevilly, Baudelaire, berauschten sich dagegen am Immensen Balzacs; denn sie waren Rebellen wie er. Als erster wagte Baudelaire, Balzacs Fehler seine Qualitäten zu nennen. Oder, wie Gide sich später ausgedrückt hat: «Plus parfait, il ne serait pas si gigantesque.» Während noch bis in den Jahren der Dreyfus-Affäre die angeblich reaktionäre Gesinnung Balzacs Anlaß zu Gegnerschaft bot, hatte schon der Republikaner Hugo, mit dem Instinkt der Größe für Größe, am Sarge Balzacs den Schöpfer der *Comédie humaine* einen Autor genannt, der zur starken Rasse der Revolutionäre gehörte.

Revolutionär der Substanz nach, konnte Balzac nicht anders, als die ererbte Welt eng gewordener Formen sprengen; denn dichterische Form ist sublimierte Politik, ist Abbild des Gesellschaftlichen. Balzac warnte zwar sich selbst und seine Zeit davor, der Zügellosigkeit Shakespeares zu verfallen — er hatte wahrlich Grund, sich vor seinen Abgründen zu fürchten. Und doch gehört er unverkennbar Shakespeares Schöpferrasse an. Von Taine bis Hofmannsthal zwang die *Comédie humaine* wiederholt ihre Bewunderer, den Namen Shakespeare zu nennen. Taine und Hofmannsthal haben die Vergleiche gewissenhaft abgegrenzt; Curtius zögert, ihn zu ziehen oder fallen zu lassen. Eines spricht vor allem gegen ihn: keine Macht im Himmel und auf Erden kann die geschiedenen Sphären von Vers und Prosa vereinigen. Zwischen dem größten Prosawerk und dem größten Verswerk ist keine qualitative Gleichung möglich.

Taine knüpfte aber auch an die Memoiren Saint-Simons an, um für Balzac, der damals noch umstritten war, eine adäquate Rangordnung innerhalb der französischen Literatur zu bestimmen. Die Entwicklung hat dieser Zusammenstellung nachträglich eine große Berechtigung gegeben; denn Saint-Simon, Balzac, Proust werden innerhalb der geistigen Familien Frankreichs durch besondere Verwandtschaftszüge verbunden. Und doch schuf nur Balzac ein Werk, das den Namen der Epopöe verdient, und nur dort, wo Epos ist, denkt man an Balzac.

Der Roman als universale Epopöe war der Auftrag der Geniezeit Napoléons an seinen großen Erben. Vorgebildet fand ihn Balzac in der napoléonischen Epopöe, die als solche vielleicht nur ein einziger erkannt hat; aber da dieser Eine Heinrich Heine war, genügt sein Zeugnis. Schon 1825 bewunderte er das Riesige einer neuen epischen, erlebten Literatur, «wie noch kein Volk und keine Zeit sie hervorgebracht» hat. «Die Kriegsmemoiren der napoléonischen Zeit bilden», schreibt er, «einen Sagenkreis, woran die Nachwelt genug zu denken und zu singen hat und worin, als dessen Mittelpunkt, das Leben des großen Kaisers wie ein Riesenbaum emporragt. Die Ségursche Geschichte ist ein Lied, ein französisches Volkslied, das zu diesem Sagenkreis gehört und in seinem Tone und Stoffe den epischen Dichtungen aller Zeiten gleicht und gleichsteht. Ein Heldengedicht . . . aus dem Boden Frankreichs emporgeschossen, hat . . . die Welt durchzogen, erschreckt und verherrlicht, tanzt endlich den rasselnden Waffentanz auf den Eisfeldern des Nordens, und diese brechen ein, und die Söhne des Feuers und der Freiheit gehen zugrunde durch Kälte und Sklaven.» Und dieses Buch, schreibt Heine weiter, und es gilt für alle Teile des napoléonischen

Epos, «ist ein Ozean, eine Odyssee und Ilias, eine Ossiansche Elegie, ein Volkslied, ein Seufzer des ganzen französischen Volks!»

Wie ahnungsvoll und wunderbar geben diese Worte über das Epos, das Balzac vorausging, wieder, was die Leser im Sagenkreis der *Comédie humaine* finden! Wie wenig wird man der Größe Balzacs gerecht, wenn man sein berühmtes Wort, das er an den Sockel einer Napoléon-Statuette heftete: «Was er mit dem Degen begann, werde ich mit der Feder vollenden», auf die Leidenschaften der Macht, des Willens, des Ehrgeizes bezieht. Napoléonisch ist ja der Gedanke selbst, daß nur die Feder vollenden kann, was die Gewalt beginnen mußte. Das Balzacsche Epos als Transfiguration des napoléonischen hat meines Wissens nur Albert Thibaudet im Geiste Heines gelesen. Er legte das Ohr an die *Comédie humaine* und schließt erschüttert eine Balzac-Studie mit dem Wort: «C'est la Grande Armée qui passe.»

Balzac gehört als Genius zum Sagenkreise Napoléons, dessen Mythos er mitgeschaffen hat. Im Gleichnis der Revolution hat Balzac die Funktion Carnots. Er gebietet im Roman die *Levée en masse*. Tausende folgen ihm. Stände, Berufe, Gesellschaftskasten, Leidenschaften, Laster und Gnaden macht er romanfähig. Wie durch Napoléon alles zur Nation gehört, gehört durch Balzac alles zum Roman. Und wie wenig ist im 19. Jahrhundert dazu gekommen! 2472 fiktive Personen vermischen sich mit Hunderten historischen, bilden eine Gesellschaft, über die Balzac den Stab bricht; erhalten den Auftrag zu einer neuen Gesellschaftsbildung, durch den sich Balzac auch in die Reihe der großen Gesellschaftsingenieure und -visionäre reiht, zu den Propheten und Päpsten, zu den Erfindern und Träumern, Soziologen und Mystikern, in einem Europa, das für ihn keine Grenzen mehr hat.

Aber auch die älteste und größte Epopöe Frankreichs ist in Balzac nach langer Erstarrung wieder erstanden und von ihm zum zweitenmal geschrieben worden: jenes Epos, das mit Zehntausenden Gesichtern und Gesichtern auf die Portale, Bogenfelder, Strebepfeiler, Wassertraufen der Kathedralen von Besessenen in Stein geschlagen wurde. Auch dieser Gesang im Feuerofen unseres Purgatoriums stellt eine Gesellschaft dar, die in einer sozialen und religiösen Krise stand; auch dieser Roman wandte sich mit dem Genie seiner realistisch erzählten Visionen an eine zersplitterte Welt, an die Massen der neuen Städte, der überfüllten Heeres- und Pilgerstraßen in den Kreuzzügen, die Asien nach Frankreich hineinzogen und jene Synthese vorbereiteten, von der Balzac selber stammt, an die feudalen Klassen und an das analphabetische Proletariat, das nur eine Bildersprache aus Stein verstehen konnte.

Auch in dieser göttlich-menschlichen Komödie, dem Urbild aller späteren, verschlingen sich Pflanzen, Tiere, Menschen, Chimären, Dämonen, Genien, Engel, Götter, Himmel und Hölle, Sonnen und Sterne zu einem Epos menschlicher Leiden und Leidenschaften unserer verpönten und unserer begnadeten Natur. Auch dieses Epos ist kraß und zügellos geschrieben; es hält in seinen steinernen Falten Ueberraschungen, Unzüchtigkeiten, Selbstdarstellungen der Steinmetzer, heimliche Bekenntnisse verborgen; es ist schamlos, verderbt, engelhaft zärtlich, und seine Menschen haben starre Blicke, als ob sie eben aus dem Paradies oder der Hölle vertrieben worden wären. Aber der Glaube an das Absolute triumphiert, und wenn man durch die Pforten dieser Romane, die an die Außenwände der Kathedralen angeschlagen sind, hindurchgeht, steht man im Heiligtum.

Das sind also die Schöpferkategorien, zu denen Honoré de Balzac, Sohn armer Leute aus der Touraine, gehört: zur gotischen und zur barocken Revolution; zu Moissac und zu Shakespeare; zu Colbert, Napoléon und Proudhon. Keine Art der Größe gibt es, heiße sie Dante, Michelangelo oder Beethoven, mit der Balzac nicht einen Zug gemeint hat; wie es auch keinen Menschen geben konnte, in dem sein Zweites Gesicht nicht den Teufel oder den Engel gewahrt, das heißt das Unsterbliche.

II

Die *Comédie humaine* soll als ein Ganzes gelesen werden, so, als ob die 113 Titel der Romane, Novellen, analytischen Studien und Entwürfe nur Kapitelüberschriften wären. Aber dieses Ganze ist so groß, daß niemand, wie bei Heraklit, zweimal in denselben Fluß steigen kann; immer ist der Fluß oder der Mensch ein anderer geworden. Wo immer wir sie aufschlagen, werden wir vom Gefälle der Ereignisse und Ideen in den Weltraum des Erzählers zauberhaft hineingezogen, gleiten dahin auf einem Strom von Träumen. Trotz aller realistischen Darstellung und der Bindung der Erzählung an Jahre und Daten ist es die Transfiguration einer wirklichen Welt in eine geschaute: denn dieses Paris ist ebenso reiner Balzac, wie das Italien Shakespeares reiner Shakespeare ist. Die Geschehnisse dieser Innenwelt bilden eine dritte Natur innerhalb der zweiten, gesellschaftlichen Natur, die Balzac selbst als eine Natur in der Natur bezeichnete. Wie in einem Staat im Staate ist hier alles vor-

handen zur Erhaltung und Reproduktion des Lebens, und nichts spricht dagegen, daß sich diese erfundene Welt nicht Jahrzehnte und Jahrhunderte, viele Tausendundeine Nächte erhalten, die Bevölkerung sich nicht auf Zehn- oder Hunderttausende Seelen vermehren könnte. Denn dieser Innenraum hat weder meßbare Grenzen noch zählbare Zeiten; alles ist fiktiv, und auch das, was Balzac für einen untilgbaren Fehler seines Werkes hielt, das Durcheinander der Lebenszeiten der Figuren, die in der Folge des Gesamtwerks antichronologisch auftreten — zuerst in späteren, nachher in jüngeren Jahren —, wirkt als eine unvorhergesehene magische Verwirrung der Zeiten, die labyrinthisch und kontrapunktisch gegen- und durcheinanderfluten.

Jede Auswahl aus der *Comédie humaine* gibt das Wunder ihrer Einheit und den Zauber ihrer Fülle preis, den Moment, in dem die Quantität in die Qualität umschlägt. Aber da Auswahlen getroffen werden müssen, wollen wir prüfen, ob im Einzelnen das Ganze enthalten ist, wollen wir versuchen, aus zehn Teilstücken das Genie Balzacs zu rekonstruieren. Was wüßten wir von ihm, wenn nichts als diese zehn Erzählungen übriggeblieben wären, außerdem gewisse Erinnerungen an sein Werk und die Anlässe zum Mißverständnis seiner *pensée*?

Auch die Auswahl stellt uns in einen Weltteil, der durch den Reichtum seiner Provinzen Bewunderung erregt. Hier ist Europa und dahinter der Orient, «der die schweren Augen aufschlägt mitten im schlaflosen Paris» des Mädchens mit den Goldaugen (Hofmannsthal). Die Menschen sprechen französisch (oder die Sprache der Uebersetzung), aber in ihren Gesten, Mienen, Physiognomien, ihrem Humor, ihrer Tragik, ihren Leidenschaften und Absichten klingen ihre eigenen Sprachen mit. Länder, Völker und Zeiten haben für den Erzähler keine Geheimnisse, da er sie selber erfindet. Ereignissen und Menschen gibt er Hintergründe, die das Unerklärliche ins Wunderbare vergrößern. Italiener, Spanier, Niederländer, Engländer sind es so durchaus, und doch führen sie ihr portables Vaterland mit seiner Geschichte, seinen Kulturen, seinem Sozialen nach Paris, durch dessen Zentrum, es ist Balzacs Geist, alle Orte und Zeiten kommunizieren. Ueberhaupt, die Zeiten! wie ist vom 15. bis zum 19. Jahrhundert dieser zehn Stücke nicht nur Stoff und Mensch, sondern sogar die Natur in einem Zeitkolorit gesehen, so daß zum Beispiel auch das Meer, das die Barke Christi in Flandern trägt und verschlingt, durch seinen Firnis an Gemälde alter Maler erinnert! Auch wenn die Erzählung historisch fixiert ist — und sei es nur in der Vergangenheit, die für Balzac noch kaum Geschichte geworden ist, da ihre Zeugen in der gleichen Gasse wohnten —,

überrascht sie durch die Kraft des Erzählers, der das Geschehene wie ein Wunder berichtet, aus der Anekdote eine Sage macht, aus der Zeitgeschichte ein Märchen. Die Straßen von Paris sind ein Winkel von Bagdad, und die Menschen treten aus ihren Häusern wie aus Bazaren hervor. Franzosen und Pariser gehören verschiedenen Nationen an, und die Pariser bilden eine *gens balzacienne*, die es niemals gab, nur daß wir sie heute noch auf den ersten Blick in Pariser Gassen, Theatern, Häusern, Bistros, Wechselstuben erkennen, so leibhaftig sehen, ja, sprechen, wie der Kassierer mit dem Teufel in Melmoths Bekehrung.

Ja, diese Teufel Balzacs — gewiß leben sie auch von E. Th. A. Hoffmanns Gnaden; aber Wirklichkeit und Vision Balzacs sind ja doch überall mit Erinnerungen an verschlungene Bibliotheken ausgestattet. An Hoffmann erinnern wir uns in «Sarrasine», im «Unbekannten Meisterwerk», während des Traumes in der flandrischen Legende, die auch die Traumtechnik Jean Pauls rezipiert. Wir begegnen Jakob Böhme und dem buchgelehrten deutschen Dämonologen, der, anders als Balzac, zwar Böhme intus hat, aber doch nicht die Dämonen sieht, die in jeder Schreiberseele hausen; wir bemerken auch, daß Balzac das Repertoire der Kunststücke Mephistos um neue Zaubereien erweitert hat — aber wo ist Faust?

Balzac ist selber Faust, und daher fehlt neben seinen Teufeln der Sucher des Unendlichen, der sich dem Teufel verschrieb. Balzac fürchtet die zerstörende Wirkung der schwarzen Magie; er sucht die lichte. Berauscht von echter Machtgier, mißtraut er der Macht des Teufels. Er weiß, sie führt nicht ins Absolute, sondern fernt, entfernt es. Die faustische Alternative ist eine grausame Illusion; es gibt kein Alles oder Nichts, denn das teuflische Alles ist das Nichts. Nicht Faust bedarf der Bekehrung, sondern der Teufel. Sein Pakt ist wertlos wie ein Börsenpapier, wertloser als ein Rausch von zwölf Liebesnächten, auch wenn die Hurerei keine Vaterschaften zeitigt.

Vaterschaft — welche Idee gehört einem Dichter so ganz allein, wie diese Balzac! Sein «Père Goriot», ein Christ de la Paternité, ist das Sinnbild jeglicher Vaterschaft, das heißt des Schaffens, des Zeugungs- und Schöpferwillens, der dynamischen Energie, der *imitatio dei*, die an dem Geschaffenen schließlich scheitert, weil die Schöpfung nur Gottes ist. Als Hohepriester der Vaterschaft verdammt Balzac *les Célibataires*, ein Zyklus, dem die einleitende Erzählung des «Vikars von Tours» entnommen ist. Wer Vaterdienst an einem Werke leistet wie Abbé Troubert — der furchtbare Gegner des Abbé Birotteau, der nur an sich selber denkt —, wird nicht in der Altjüngferlichkeit von Mademoiselle Gamard boshaft verrun-

zeln. Aber wenn dieses Werk, die Kirche, keine großen Aufopferungen mehr fordert, kein göttliches Ausmaß mehr besitzt, schrumpft Hildebrand, einer der größten Päpste (Gregor VII.), zu einem dunklen Intriganten herab, wie es der Bischof von Troyes ist. Die Ziellosigkeit des Junggesellen ist eine Versündigung an der Schöpfung, am Schaffensprinzip. Die Unfruchtbarkeit degradiert das Geschöpf zum Spiel perverser Launen. Warum wirkt die betäubende Liebe Sarrasines zu einer Frau, die sich als Katrast entpuppt, so erschütternd? Nicht bloß, weil sie den Betrug des schönsten Scheins entlarvt, sondern weil sie ein Liebesspiel, das zur Sterilität verdammt wäre, gar nicht wünschen kann. Und doch dürfte man gerade bei Balzac, Vater Tausender Phantasiemenschen, die Vateridee nicht auf biologische Fortpflanzung beschränken. In jedem Schöpferakt wiederholt sich das Vaterprinzip. Das Bild, das Frenhofer als *imitatio naturale* vollenden will, ruft ihn an als Vater, Liebhaber, Gott. Im Werk wird das Geschöpf zur autonomen Schöpfung; Sohnschaft und Vaterschaft sind nicht mehr zu trennen. Frenhofer hat als Maler keinen Menschenblick für Poussins Geliebte Gillette; sein Mangel an Liebe entwürdigt den Menschen zum Stoff, zum Modell, Vorwand der Schöpfung. Aber wahres Schaffen hat immer ein göttliches Ziel; es ist um der zu schaffenden Dinge willen da, kein Selbstzweck. Die Monomanie des Schaffenstriebes entheiligt ihn. Wenn das Ziel alles ist, wie für Troubert die Stellung, für Frenhofer das Werk, für Facino Cane das Gold, für El Verdugo die Ehre, für Sarrasine die Leidenschaft, für Henri de Marsay das Spiel mit der Wollust — zieht sich die Liebe Gottes von diesen Kämpfen der Selbstsucht und des Trotzes zurück. Balzac, das Genie des Willens, der Energie, der Kraft, des Schaffens, warnt vor dem Dämon, der uns alles anbietet, aber nichts läßt, auch nicht das Grenzenlose des Gebets, wenn wir unsere Naivität und unseren Glauben einmal verloren haben.

Das Schaffen ist für Balzac keine autonome Macht, sondern ein Zeugnis des Glaubens und der Göttlichkeit. Es ist kein Prinzip, sondern eine Funktion des Menschen; wo mehr Schaffen, mehr Schöpfung ist, ist mehr Mensch, mehr Genie, mehr Gott. Balzac liebt als echter Franzose das Schaffen, aber die Arbeit nur als ihren Mechanismus; denn wenn es auch kein Schaffen ohne Arbeit gibt, gibt es nur allzu viele Arbeit ohne Schöpfung. Balzacs Ideal ist Größe, das Menschentum in seinen reinsten Intentionen und in seiner stärksten Intensität. Groß ist der Mensch, der sich opfert, der dient, der gibt. Die berühmten Ehrgeizlinge, die Napoléoniden der *Comédie humaine*, sind Karikaturen falscher, selbstsüchtiger Größe; ich glaube nicht, daß ein einziger von ihnen Größe im

Sinne Balzacs erreicht. Wahre Größe sucht Balzac unter den Armen, zwischen die sich mit unendlicher Hoheit Jesus im Vorderschiffe niederläßt. Wie konnte man nur glauben machen, daß Balzac, der so viele Male die Armen als die brüderlichen, naiven, schaffenden und sich mühenden Menschen liebt, der Dichter der Reichen sei. Die Größe der Armen grenzt nie, wie die der Willensmenschen, an das Satanische. Ist nicht der Goldsucher Facino Cane erst als armer, blinder Musiker groß, da seine mächtige despotische Erscheinung nur noch den Löwen verbirgt, dessen Wildheit sich nutzlos zerbrach! Aber auch die Bauern und Soldaten haben unberührte, unbefleckte Seelen, weil sie dienend großen Impulsen folgen.

Gewiß liegt schöpferische Größe bei den großen Impulsen. Daher Balzacs Bewunderung für Künstler, Staatsmänner, Päpste, aber auch für die großen Verbrecher der Geschichte und der Politik, deren Wirken gewisse Zeiten und Ziele nicht entbehren können. Groß ist, wer große Aufgaben stellt oder erfüllt. Nichts war Balzac mehr zuwider als die Herrschaft der Mittelmäßigkeit, als Demokratie durch Mediokratie. In den Frauen, in der Liebe, in der Wollust, die keine Scham und keine Rücksicht kennt, vergöttert Balzac die Naturkraft, die nur noch als ein fremder Gast in der modernen Welt erscheint und an ihr zugrunde geht.

Das ist in dem Urteil über unsere Gesellschaft ausgesprochen, das sich in dem magischen Märchen vom Mädchen mit den Goldaugen verkleidet. In ihm stellt Balzac sich selbst dar, seine Liebesfähigkeit, seine exotische Fremdheit in der bürgerlichen, nachrevolutionären Gesellschaft. Man hat das lange Vorspiel dieser Erzählung getadelt, dessen Umfang in den Proportionen des Gesamtwerks geschrieben wurde. Das deprimierende Grau einer müden, genialen Welt, die auf mehreren Höllenetagen das Gebäude einer nur noch in Ausnahmemenschen lustfähigen Ausbeuterwelt trägt, bildet den düsteren Hintergrund zur Tragödie der Paquita Valdès. Balzac hat ihr seine gelben Tigeraugen gegeben, das lebendige Gold, das in seinem Blicke schimmerte. Das gerundete Liebesgemach mit der weiß leuchtenden Kaschmirdecke, der roten Stoffbespannung, der schwarzen Fassung war das Boudoir Balzacs in der rue Cassini, das er für eine neue Liebschaft, die Contessa Guidoboni-Visconti, Engländerin von Geburt wie die Geschwister der Erzählung, eingerichtet hatte.

Um das Wunder der Liebe in Paris wahrscheinlich zu machen, führt Balzac Motive aus «Tausendundeiner Nacht» ein, vermischt Menschen aus Spanien und Westindien, Georgien, England und Frankreich zu einer Orgie der Leidenschaften, die an ihren Wider natürlichkeiten zugrunde gehen muß. Wenn der Leser es auch be-

dauern könnte, wie flüchtig und schnell Balzac den Konflikt löst, so findet er doch gerade hier einen «Fehler», der Wesentliches ausdrückt; daß nämlich Henri de Marsay zwar alles besitzt, ein so außerordentliches Geschöpf wie Paquita zu bezaubern, nur nicht das Herz, an ihm zugrunde zu gehen. In der mädchenhaften Schönheit des Helden und in der Leidenschaft der eigenen Schwester für Paquita schimmert das Satanische durch, die Hypostasie der Unfruchtbarkeit.

Der Orient ist im Märchen des Mädchens mit den Goldaugen keine bloße Erzählungsform. Balzac liebte Asien als die geistige Heimat der Urkräfte Europas, als die üppigste Erscheinungsform der menschlichen Schöpferkraft. Es besteht eine französisch-asiatische Affinität, und sie ist das geheime Zeugnis des Dämonischen, aus dem die französische Zivilisation ihre Formkraft gewinnt. Der französische Hellenismus reicht weit bis nach Indien hinein. Bedauerte Napoléon nicht, zu spät gekommen zu sein, um sich als asiatischer Herrscher zum Gott ausrufen zu lassen? Auch als Asiate ist Balzac ein Geschöpf dieser Geniezeit. Die Synthese Asiens mit dem französischen Esprit, «dem funkelndsten und schärfsten aller geistigen Instrumente», ist also kein bloßer Einfall Balzacs, passend zum Stil der Erzählung. Er erwartet davon eine Vertausendfachung der Kräfte, und da er in diesem Zusammenhang nur von der Macht spricht, muß man auch zu der Stelle zurückblättern, wo er den Parisern orientalische Schönheit und Meditation wünscht und den Zauber der Pariserinnen damit erklärt, daß wenigstens sie noch immer wie begnadete Völkerschaften des Orients leben.

Der Künstler Balzac erstickt in seinen schwelgerischen Träumen nie die große Stimme des Moralisten, des Gesellschaftsbildners und des Metaphysikers. Balzac ist als der Schöpfer des soziologischen Romans einer der großen Positivisten der modernen Literatur und als Mystiker ein Vorläufer des heutigen katholischen Romans. Wenn Reichtum und Gold in seinen Werken eine große Faszination haben, so zeigt er uns gerade im Gold, das Facino Cane riechen kann, ein Symbol geistiger Alchemie. Reichtum, der nur sich selber will, wird von Jesus Christus in Flandern gerichtet, wie überhaupt alle auf sich selbst bezogenen Kräfte und Energien von Balzac mit dem Stigma des Lieblosen, Verbindungslosen gezeichnet werden. Gold bildet im Märchen von den Goldaugen, das Delacroix gewidmet ist, mit Weiß und Blutrot einen Farbakkord von metaphysischer Transparenz; so darf man auch in der *Comédie humaine* die Hierarchie der Reichtümer nicht verkennen, und wenn in der gleichen Erzählung der Geldraffer Nucingen in der rue Saint-Lazare hinter dem Märchenschloß der San-Réale sein Palais führt,

so werden doch die beiden Luxushotels durch die geistig-sinnliche Welt getrennt, in der die Wollust der Marquise durch eine gewaltige Leidenschaft das Gold der Lust spiritualisiert, durch Blut das Feuer der Liebe löscht. Das Gold hat für Balzac also ebenso viele Bedeutungen wie für Goethe: es symbolisiert Sexualität und ewiges Leben, Geisteskraft und Gewalt, Staats- und Weltkatastrophen.

Schließlich geht es Balzac um die Bildung einer Gesellschaft, in der sich der Mensch nicht mehr verliert. Die Schlußbetrachtung des «Vikars von Tours» wirkt heute prophetisch. Der Mensch im leeren Raum der Gesellschaft verliert die Liebesbeziehung zur Umwelt. Das Ursprüngliche, sein Wille, Vater zu sein, findet kein Ziel an einer Familie, die die ganze Welt sein soll, also unwirklich ist. Die Menschheit verliert an Intensität, was sie an Ausdehnung gewinnt. Welche Lehre für einen neuen Leser!

In der immensen Konzeption der *Comédie humaine* verschwindet kein Mensch in der Masse und keine Masse im All; nicht bloß daß die meisten Personen in anderen Romanen wiederkehren, sie leben auch, wenn sie endgültig abgetreten sind, im Unsichtbaren weiter fort. Balzacs Auge hat sie aus dem Nichts geholt und läßt sie nicht wieder zurückfallen. Ihre Unsterblichkeit ist gesichert. Die Grenzen der Objekte verschimmern im Weltraum, wie auf Frenhofers Meisterwerk die Frau, wie auf Monnets letzten Bildern die Seerosen. Die Form soll das Uebermaß des Menschen bändigen und das Ueberschäumende des Göttlichen im Menschen wie einen Glanz über das Ganze verbreiten. Dies künstlerisch zu bewältigen, ist Balzacs artistisches Problem, und er löste es, indem er mit der Feder meditierte und den Geist von dem Werke nicht spekulativ trennt. In der Kunst die wichtigsten Vorgänge der Erzählung oder Oszillationen der Seele unauffällig so niederzuschreiben, daß der Leser sie merkt und doch im Text kaum wiederfinden kann, ist er unübertrefflich; eben das macht den Leser zum Augen- und Ohrenzeugen spiritueller Geheimnisse.

So katholisch Balzacs religiöse Formation ist, der Analytiker von Staat, Kirche und Gesellschaft konnte dem päpstlichen Index nicht entgehen. Auch die Schöpfer jener neuen Frömmigkeit, die den häretischen Menschen in effigie auf den Außenwänden der Kathedralen verdammt und verherrlicht haben, waren dem Wesen nach häretisch, wie es seit einem Jahrtausend zunächst jede Bewegung ist, die zum Throne Gottes eigenmächtig vordringt. Wenn in dieser Auswahl sechs Erzählungen aus der wirklichen Welt stammen und vier den *Etudes philosophiques* entnommen sind, so gibt diese Proportion vielleicht zahlenmäßig, aber nicht qualitativ das Verhältnis des Realisten Balzac zum Visionär und Mystiker wieder.

Hier kann nicht gezählt und nicht gewogen werden, haben doch nach den Aussagen der Mystiker auf einer einzigen Nadelspitze Zehntausende Engel Platz. Ihre Stimmen fluten durch die Märchenwelt der *Comédie humaine*. Das Auge Balzacs, auf der Statue Rodins, sucht in unendlicher Ferne den Chor, den er beim Schreiben gehört hat.

Felix Stössingers Essay bildet das Nachwort zu dem Bande *Honoré de Balzac, Meisternovellen*, der demnächst in der Manesse-Bibliothek der Weltliteratur erscheint. Die zehn Erzählungen hat Eva Rechel-Mertens ausgewählt und neu übertragen.