

GEORG LUKÁCS

BALZAC  
UND DER FRANZÖSISCHE  
REALISMUS



AUFBAU-VERLAG BERLIN

1952

## „VERLORENE ILLUSIONEN“

Mit diesem Werk – vollendet auf der Höhe seiner schriftstellerischen Reife (1843) – schafft Balzac einen neuen Typus des Romans, der für die gesamte Entwicklung des 19. Jahrhunderts von ausschlaggebender Bedeutung wird: den Typus des Desillusions-Romans, den Typus eines Romans, in dem gestaltet wird, wie die falschen, aber notwendig entstandenen Vorstellungen der Menschen über die Welt an der brutalen Macht des kapitalistischen Lebens notwendig zerschellen. Die Zerstörung von Illusionen taucht im modernen Roman selbstverständlich nicht erst bei Balzac auf. Der erste große Roman, „Don Quijote“, ist ja auch eine Geschichte der „verlorenen Illusionen“. Jedoch bei Cervantes zerstört die entstehende bürgerliche Gesellschaft die noch nachlebenden feudalen Illusionen, während sich bei Balzac die von der bürgerlichen Gesellschaft selbst notwendig produzierten Vorstellungen über Mensch, Gesellschaft, Kunst usw., die höchsten ideologischen Produkte der revolutionären bürgerlichen Entwicklung, an der Realität der kapitalistischen Ökonomie gemessen, als bloße Illusionen erweisen. Auch der Roman des 18. Jahrhunderts zerstört manche Illusionen. Diese Zerstörung richtet sich jedoch teils auf noch vorhandene feudale Überreste im Denken und Empfinden der Menschen, teils werden unfundierte, niedrig stehende, in der Wirklichkeit ungenügend verankerte Vorstellungen von einer umfassenderen, wirklichkeitsgesättigteren Auffassung derselben Wirklichkeit vom selben Standpunkt aus überwunden. Das tragische Hohngelächter über die höchsten ideologischen Produkte der bürgerlichen Entwicklung selbst, die tragische Selbstauflösung der bürgerlichen Ideale durch die Wucht ihrer eigenen ökonomischen, kapitalistischen Grundlage wird zum erstenmal in diesem Roman Balzacs umfassend, in ihrer Totalität gestaltet. Nur Diderots unsterbliches Meisterwerk „Rameaus Neffe“ kann als ideologischer Vorläufer der „Verlorenen Illusionen“ betrachtet werden.

Balzac ist keineswegs der einzige, der sich in dieser Periode mit diesem

Thema beschäftigt. Stendhals „Rot und Schwarz“ und Mussets „Beichte eines Kindes seiner Zeit“ usw. sind hier vorangegangen. Das Thema lag in der Luft; nicht infolge irgendeiner literarischen Mode, sondern infolge der gesellschaftlichen Entwicklung Frankreichs, des Mutterlandes für das politische Wachstum der Bourgeoisie. Die große, die heroische Periode der Französischen Revolution und Napoleons hatte alle schlummernden Energien der bürgerlichen Klasse hochgezogen, erweckt und mobilisiert. Die heroische Periode gab dem besten Teil der bürgerlichen Klasse die Möglichkeit, die heroischen Ideale unmittelbar ins Leben umzusetzen, diesen Idealen gemäß heroisch zu leben und zu sterben. Mit dem Sturz Napoleons, mit der Restauration und auch mit der Julirevolution endet die heroische Periode, die Ideale werden zu überflüssigen Ornamenten und Dekorationen des wirklichen Lebens: der von der Revolution und Napoleon freigelegte Weg für die Entwicklung des Kapitalismus breitet sich zur bequemen, allgemein zugänglichen Heerstraße der Entwicklung aus. Die heldenhaften Pioniere müssen abtreten und den Nutznießern der Entwicklung, den Spekulanten den Platz überlassen. „Die bürgerliche Gesellschaft in ihrer nüchternen Wirklichkeit hatte sich ihren wahren Dolmetscher und Sprachführer erzeugt in den Says, Cousins, Royer-Collards, Benjamin Constants und Guizots, ihre wirklichen Heerführer saßen hinter dem Kontortisch und der Speckkopf Ludwigs XVIII. war ihr politisches Haupt“ (Marx). Der Schwung der Ideale, das notwendige Produkt der notwendig vorangegangenen heroischen Periode, ist gesellschaftlich überflüssig geworden; die Träger dieser Ideale, die in den Traditionen der heroischen Periode herangewachsene junge Generation, mußten sich notwendig deklassieren.

Die Geschichte des notwendigen Verkommens, des Ins-Nichts-Verpuffens dieser von der Revolution und der Napoleonischen Periode geweckten Energien ist das gemeinsame Thema der Desillusions-Romane dieser Zeit, ihre gemeinsame Anklage gegen die prosaische Miserabilität der Restauration und des Julikönigtums. Balzac, obwohl politisch Royalist und Legitimist, sieht diesen Charakter der Restaurationsperiode mit großer Klarheit. Er sagt in unserem Roman: „Nichts klagt so sehr das Helotentum an, zu dem die Restauration die Jugend verurteilt hatte. Die jungen Leute, die nicht wußten, wie sie ihre Kräfte anwenden sollten, führten sie nicht nur dem Journalismus, den politischen Verschwörungen, der Literatur und der Kunst zu, sie verschwendeten sie auch in den

befremdlichsten Exzessen... Wenn sie arbeiteten, verlangten sie Macht und Genuß; als Künstler verlangten sie nach Schätzen, als Müßiggänger nach leidenschaftlichen Erregungen – so oder so, sie verlangten nach einem Platz, und die Politik versagte ihm ihnen.“ Die Erkenntnis und Gestaltung dieser Situation, dieser Tragödie einer ganzen Generation, hat Balzac mit seinen großen und kleinen Zeitgenossen gemein.

Bei all dieser Gemeinsamkeit hebt sich jedoch „Verlorene Illusionen“ zu einer einsamen zeitgeschichtlichen Höhe innerhalb der literarischen Produktion des damaligen Frankreich empor, denn Balzac bleibt nicht bei der Erkenntnis und der Gestaltung der hier skizzierten tragischen oder tragikomischen gesellschaftlichen Situationen stehen. Er sieht und greift tiefer. Er sieht, daß das Ende der heroischen Periode der bürgerlichen Entwicklung Frankreichs zugleich den Beginn des großen Aufschwunges des französischen Kapitalismus bedeutet. In fast allen seinen Romanen schildert Balzac diesen kapitalistischen Aufschwung, die Umwandlung des primitiven Handwerks in den modernen Kapitalismus, das Auswuchern von Stadt und Land durch das stürmisch wachsende Kapital, das Zurückweichen aller traditionellen Gesellschaftsformen und Ideologien vor dem siegreichen Vormarsch des Kapitalismus. „Verlorene Illusionen“ ist innerhalb dieses Prozesses die tragikomische Epopöe von der *Kapitalisierung des Geistes*. Das Zur-Ware-Werden der Literatur (und mit ihr jeder Ideologie) ist das Thema dieses Romans, und die allseitige Durchführung dieser Kapitalisierung des Geistes fügt die allgemeine Tragödie der nach-Napoleonischen Generation in einen tiefer erfaßten gesellschaftlichen Zusammenhang ein, als selbst der größte Zeitgenosse Balzacs, Stendhal, es tun konnte.

Diesen Prozeß des Zur-Ware-Werdens der Literatur gestaltet Balzac in seiner voll entfaltenen Totalität: von der Papierproduktion bis zu der Überzeugung, den Gedanken und Empfindungen der Schriftsteller wird alles zur Ware. Und Balzac begnügt sich nicht mit einer allgemeinen Feststellung der ideologischen Konsequenzen dieser Herrschaft des Kapitalismus, sondern legt auf allen Gebieten (Zeitung, Theater, Verlag usw.) den konkreten Prozeß der Kapitalisierung in allen Etappen und Bestimmungen bloß. „Was ist der Ruhm?“ fragt der Verleger Dauriat. „Für zwölftausend Franc Artikel und für dreitausend Franc Dinars...“ Und er führt seine Prinzipien folgendermaßen aus: „Ich gebe mich nicht damit ab, zweitausend Franc für ein Buch aufs Spiel zu setzen, um ebenso-

viel zu gewinnen; ich mache Spekulationen in Literatur, ich veröffentliche vierzig Bände zu je zehntausend Stück... Meine Macht und die Artikel, die ich durchsetze, bringen ein Geschäft von dreihunderttausend Franc zustande statt der elenden zweitausend. Das Manuskript, das ich für hunderttausend Franc kaufe, ist billiger, als das des unbekanntem Autors, dem ich sechshundert Franc gebe.“ Wie der Verleger, so auch der Schriftsteller: „Sie glauben wirklich an das, was Sie schreiben?“ fragte Vernou Lucien spöttisch, „aber wir sind Händler in Worten und leben von unserm Handel... Artikel, die heute gelesen, morgen vergessen werden, haben in meinen Augen keinen andern Sinn, als daß man sie bezahlt.“

Die Journalisten und Schriftsteller sind dabei die Ausgebeuteten: ihre Fähigkeiten werden zur Ware, zum Spekulationsobjekt des Literatur-Kapitalismus. Aber sie sind durch den Kapitalismus prostituierte Ausgebeutete: sie wollen selbst zu Ausbeutern oder wenigstens zu Zwischenmeistern der Ausbeutung aufsteigen. Vor dem Eintritt Lucien de Rubemprés in den Journalismus gibt ihm sein Kollege und Mentor, Lousteau, Verhaltensmaßregeln: „Kurzum, mein Lieber, in der Literatur heißt das Geheimnis des Erfolges nicht Arbeit, sondern Ausbeutung fremder Arbeit. Die Eigentümer der Zeitung sind Unternehmer, wir sind die Maurergehilfen. Je mittelmäßiger daher ein Mensch ist, desto rascher kommt er zum Ziel; ist er doch bereit, wenn es sein muß, Kröten herunterzuschlucken, auf alles einzugehen, den kleinen Leidenschaften der Sultane der Literatur zu schmeicheln... Heute macht Sie Ihr Gewissen noch streng, aber morgen wird es sich vor denen krümmen, die Ihnen den Erfolg unter den Händen hinwegnehmen, die mit einem Wort Ihnen das Leben geben können und das Wort nicht sprechen werden; denn, glauben Sie mir, der Schriftsteller in Mode ist hochfahrender und härter gegen den Nachwuchs als der blutsaugerischste Verleger. Wo der Verleger nur einen Verlust sieht, fürchtet der Autor einen Nebenbuhler: jener weist ihn nur ab, aber dieser vernichtet ihn.“

Diese inhaltliche Weite des Themas, die Kapitalisierung der Literatur von der Papierproduktion bis zur lyrischen Empfindung, bestimmt, wie stets bei Balzac, die künstlerische Form der Komposition. Die Freundschaft David Séchards und Lucien Rubemprés, die zerstörten Illusionen ihrer gemeinsamen schwärmerischen Jugend, das Ineinandergreifen ihrer Charaktergegensätze bestimmen die großen Konturen der Handlung.

Balzacs Genialität kommt gleich in diesem grundlegenden Schema der Komposition zum Ausdruck. Er schafft Gestalten, in denen einerseits die inhaltliche Spannung des Themas als menschliche Leidenschaft, als individuelle Bestrebung zum Ausdruck kommt: David Séchard erfindet eine neue billige Art der Papierherstellung und wird von den Kapitalisten geprellt, während Lucien die subtilste Lyrik auf den Markt des Pariser Kapitalismus trägt. Andererseits kommt im Gegensatz der beiden Charaktere der äußerste Kontrast der Möglichkeiten, auf die Kapitalisierung mit all ihren Scheußlichkeiten zu reagieren, menschlich-plastisch zum Ausdruck. David Séchard ist ein puritanischer Stoiker, während in Lucien die hypersensitive Genußsucht, der haltlos gewordene, verfeinerte Epikureismus der nachrevolutionären Generation ihre vollendete Verkörperung findet.

Balzacs Kompositionsart ist nie pedantisch, sie hat nie jene trockene „Wissenschaftlichkeit“ der seiner Nachfolger. Das Aufrollen der materiellen Probleme geschieht bei ihm stets in untrennbarer organischer Verknüpfung mit den Folgen der individuellen Leidenschaften seiner Helden. Und dennoch steht hinter dieser Komposition, die scheinbar nur vom Individuellen ausgeht, stets eine tiefere Erkenntnis der gesellschaftlichen Zusammenhänge, eine richtigere Bewertung der gesellschaftlichen Entwicklungstendenzen als hinter der pedantischen „Wissenschaftlichkeit“ der späteren Realisten. Balzac komponiert hier so, daß das Schicksal Luciens und damit das Zur-Ware-Werden der Literatur im Zentrum der Handlung steht, während die Kapitalisierung des materiellen Unterbaus der Literatur, die kapitalistische Ausplünderung des technischen Fortschritts nur einen episodischen Schlußakkord abgibt. Diese Kompositionsart, die scheinbar die logische und sachliche Beziehung von materieller Basis und Überbau auf den Kopf stellt, ist aber nicht nur künstlerisch, sondern auch gesellschaftskritisch von höchster Weisheit. Künstlerisch, da die Vielfalt im wechselvollen Schicksal von Luciens Kampf um den Ruhm ganz andere Möglichkeiten zum Aufrollen einer bunten und bewegten Totalität bietet als der kleinlich-gaunerhafte Kampf der Provinzkapitalisten, die den Erfinder Séchard erfolgreich prellen; gesellschaftskritisch, da im Schicksal Luciens die ganze Frage der *Kulturzerstörung* durch den Kapitalismus zur Geltung kommt. Der resignierende Séchard empfindet ganz richtig, daß es im wesentlichen doch nur auf die materielle Ausnutzung seiner Erfindung ankommt und

das Betrogenwerden nur ein *persönliches* Mißgeschick ist. Dagegen wird im Zusammenbruch Luciens zugleich die Erniedrigung und Prostitution der Literatur durch den Kapitalismus gestaltet.

Der Kontrast zwischen den beiden Hauptgestalten bringt die beiden Haupttendenzen der ideologischen Reaktion auf das Zur-Ware-Werden der Ideologie glücklich zum Ausdruck. Séchards Linie ist die der Resignation.

Die Resignation spielt in der bürgerlichen Literatur des 19. Jahrhunderts eine sehr große Rolle. Der späte Goethe ist einer der ersten, der diesen Ton als Anzeichen für die neue Periode der bürgerlichen Entwicklung anschlägt. Balzac geht in seinen didaktisch-utopischen Romanen zumeist den Weg Goethes: Menschen, die auf ihr persönliches Glück verzichtet haben oder verzichten mußten, sind in der bürgerlichen Gesellschaft die einzigen, die gesellschaftliche, nicht-egoistische Ziele verfolgen. Séchards Resignation hat freilich einen etwas anderen Akzent: er gibt den Kampf auf, verzichtet auf die Durchsetzung irgendwelcher Ziele und will in Ruhe und Abgeschiedenheit nur seinem persönlichen Glück leben. Wer sauber bleiben will, muß sich aus dem Getriebe des Kapitalismus zurückziehen: das ist der Sinn, wenn Séchard gar nicht ironisch, gar nicht Voltairianisch „seinen Garten bebaut“.

Lucien dagegen stürzt sich ins Pariser Leben; er will dort die Rechte und die Macht der reinen Dichtung durchsetzen. Dieser Kampf macht ihn zu einer der vielen Gestalten jener nach-Napoleonischen Jünglinge, die in der Restaurationsperiode seelisch verkommen und untergehen oder durch Anpassung an den Schmutz der unheroisch gewordenen Epoche emporsteigen; einer aus der Reihe der Julien Sorel, Rastignac, de Marsay, Blondet usw. Lucien nimmt aber in dieser Reihe eine ganz eigenartige Stellung ein. Mit großer Feinfühligkeit und Kühnheit gestaltet Balzac hier den neuen, spezifisch-bürgerlichen Typus des Dichters: den Dichter als Äolsharfe für die verschiedenen Winde und Stürme der Gesellschaft, ein haltloses und richtungsloses, überempfindliches Nervenbündel; einen Typus des Dichters, der in dieser Periode nur vereinzelt auftaucht, der aber für die spätere Entwicklung der bürgerlichen Dichtung (von Verlaine bis Rilke) außerordentlich typisch wird; als Typus der diametrale Gegensatz zu dem Dichter, den Balzac selbst von der Literatur fordert, dessen Vorbild er in diesem Roman als Selbstporträt in der Figur des d'Arthez gestaltet hat. Aber gerade diese Wesensart Luciens

ist nicht nur von außerordentlich typischer Wahrheit, sondern ergibt auch die beste handlungsmäßige Basis für die allseitige Entfaltung der Widersprüche in der Kapitalisierung der Literatur. Der innere Widerspruch zwischen Luciens dichterischen Fähigkeiten und seiner menschlichen Haltlosigkeit macht ihn zum geeigneten Spielball aller vom Kapitalismus ausgenutzten dichterischen und politischen Tendenzen innerhalb der Literatur. Und diese Mischung von Haltlosigkeit und Sehnsucht nach Reinheit, nach einem ehrlichen Leben und zugleich von maßlosem, aber schwankendem Ehrgeiz und feinnerviger Genußsucht bestimmt die Möglichkeit seines blendenden Aufstiegs, seiner raschen Selbstprostitution und seiner schließlichen schmachvollen Niederlage. Balzac moralisiert nie über seine Helden, er gestaltet die objektive Dialektik ihres Aufstiegs oder Untergangs und motiviert beides stets aus der Totalität der Charaktere in Wechselwirkung mit der Totalität der objektiven Umstände und nicht aus der isolierten Bewertung „guter“ und „schlechter“ Eigenschaften. Der sich durchsetzende Rastignac ist um nichts unmoralischer als Lucien, aber eine andere Mischung von Begabung und Demoralisierung läßt aus ihm einen klugen Nutznießer derselben Wirklichkeit werden, an der Lucien trotz seines naiv-immoralistischen Machiavellismus äußerlich wie innerlich scheitert. Der bissige Aphorismus Balzacs aus der Melmoth-Novelle, daß die Menschen entweder Kassierer oder Defraudanten, d. h. entweder ehrliche Dummköpfe oder Gauner seien, bewahrheitet sich in unendlich abgestuften Variationen in dieser tragikomischen Epopöe von der Kapitalisierung des Geistes.

So ist das letztlich zusammenhaltende Prinzip dieses Romans der gesellschaftliche Prozeß selbst. Der Vormarsch und der Sieg des Kapitalismus bilden die eigentliche Handlung. Luciens individueller Zusammenbruch erhält die letzte Wahrheit dadurch, daß dieser Zusammenbruch das typische Schicksal des reinen Dichters, der echten dichterischen Begabung im entfalteten Kapitalismus ist. Dennoch aber ist Balzacs Komposition auch hier nicht abstrakt-sachlich; es handelt sich nicht um einen Roman des „Gegenstandes“, eines „Abschnittes“ der Gesellschaft wie bei späteren Schriftstellern, obwohl Balzac mit der raffiniertesten Handlungsführung alle Momente der Kapitalisierung der Literatur aufmarschieren und nur diese Momente des Kapitalismus auf der Szene agieren läßt. Dieses „Gesellschaftlich-Allgemeine“ tritt bei Balzac nie direkt in den Vordergrund. Seine Menschen sind nie bloße „Figuren“, die bestimmte

Seiten der zu beschreibenden gesellschaftlichen Wirklichkeit ausdrücken. Die Gesamtheit der gesellschaftlichen Bestimmungen drückt sich ungleichmäßig, kompliziert, verworren, widerspruchsvoll in dem Gewirr von persönlichen Leidenschaften und zufälligen Geschehnissen aus. Die Bestimmung der einzelnen Menschen und Situationen erfolgt jedesmal aus der Gesamtheit der gesellschaftlich bestimmenden Kräfte, nie einfach und direkt. So ist dieser so tief allgemeine Roman zugleich und untrennbar der Roman eines einzigen eigenartigen Menschen. Lucien de Rubempré handelt – scheinbar – selbständig gegen die inneren und äußeren Mächte, die seinen Aufstieg verzögern, die – scheinbar – aus zufälligen persönlichen Umständen oder Leidenschaften seinen Weg fördern oder hemmen, die aber immer erneut und immer in anderer Gestalt aus dem Boden desselben gesellschaftlichen Seins aufsteigen, das seine Bestrebungen determiniert.

Diese vielfältige Einheit ist das Eigenartige an der dichterischen Größe Balzacs. Sie ist zugleich der dichterische Ausdruck für die Größe und Richtigkeit seiner Anschauungen über die Bewegung der Gesellschaft. Balzac hat im Gegensatz zu sehr vielen großen Romanschriftstellern keine „Maschinerie“ (man denke an den Turm in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“). Denn jedes „Zahnrad“ der „Maschine“ seiner Handlung ist ein vollständig abgerundeter lebendiger Mensch mit spezifischen eigenen Interessen, Leidenschaften, mit Tragischem und Komischem usw. Ein Element aus diesem Gesamtkomplex von Sein und Bewußtsein bringt ihn mit dem gegebenen Handlungskomplex des Romans in Verbindung, aber ganz von seinen eigenen Lebenstendenzen aus. Da aber dieser Zusammenhang organisch aus den Interessen und Leidenschaften der Figur herauswächst, ist sie lebendig und notwendig. Die eigene, breite innere Notwendigkeit gibt der Gestalt die Fülle des Lebens, macht sie nicht maschinenhaft, nicht zu einem bloßen Bestandteil der Handlungsführung. Diese Konzeption der Balzacschen Figuren bestimmt zugleich die Notwendigkeit ihres *Hinausragens* aus der Handlung. So breit und weit Balzacs Handlungen auch angelegt sind, sie bewegen eine solche Masse von Figuren – und zwar von Gestalten, die diese vielseitige Fülle des Lebens besitzen –, daß sich in der Handlung selbst immer nur einige wenige voll ausleben können. Dieser scheinbare Mangel der Balzacschen Romankomposition, auf dem aber ihre Lebensfülle beruht, macht den *Zyklus* zur notwendigen Form. Die bedeutenden und typischen Gestalten, die

im jeweiligen Roman nur einzelne Seiten ihres Wesens episodisch entfalten können, ragen heraus, fordern Gestaltungen, in denen Handlung und Thema so gewählt sind, daß dort gerade sie im Mittelpunkt stehen und die Totalität ihrer Möglichkeiten und Eigenschaften entfalten können. (Man denke an Figuren wie Blondet, Rastignac, Nathan, Michel Chrétien usw.). So wird der zyklische Zusammenhang von der Notwendigkeit der Charaktergestaltung bedingt, ist also niemals trockenpedantisch wie die meisten Zyklen auch bedeutender Schriftsteller. Denn die Teile des Zyklus sind niemals durch die Menschen nur äußerlich bezeichnende Bestimmungen determiniert, also weder nur durch Zeitabschnitte noch durch rein gegenständliche Abgrenzungen.

Die Allgemeinheit ist also bei Balzac stets konkret, real, seinhaft. Sie beruht vor allem auf der tiefen Auffassung des Typischen bei den einzelnen Gestalten. Auf der Tiefe, die einerseits das Individuelle nicht verblasen läßt, nicht aufhebt, sondern im Gegenteil unterstreicht und konkreter macht, die andererseits die Beziehungen der einzelnen Figur zur gesellschaftlichen Umgebung, deren Produkt sie ist, in welcher und gegen welche sie handelt, sehr verwickelt, aber doch klar und übersichtlich in Erscheinung treten läßt. Aber weder das Typische der Gestalt noch das ihrer Beziehung zur gesellschaftlichen Umwelt läßt sich auf irgendein Schema reduzieren. Ein abgerundeter Charakter handelt in einer konkret vielfältigen gesellschaftlichen Wirklichkeit: es ist immer das Ganze der gesellschaftlichen Entwicklung, das mit der Ganzheit eines Charakters verknüpft ist. Die Genialität der Balzacschen Erfindungsgabe besteht gerade in einer solchen Auswahl und Bewegung der Figuren, daß jeweils die im Mittelpunkt der Handlung steht, deren individuelle Eigenschaften am besten geeignet sind, die jeweils entscheidende Seite des gesellschaftlichen Prozesses möglichst vielfältig in klarem Zusammenhang mit dem Gesamtprozeß zu beleuchten. Die Zyklusteile werden also als Geschichten individueller Schicksale selbständig und lebendig. Diese Individualität strahlt aber stets das Licht des gesellschaftlich Typischen, des gesellschaftlich Allgemeinen aus, das jedoch von dieser jeweiligen Individualität nur begrifflich, nur durch nachträgliche Analyse ablösbar ist. Im Werk selbst sind beide unlösbar vereint wie das Feuer mit der Wärme, die es ausstrahlt; so in „Verlorene Illusionen“ die Verknüpfung von Luciens Charakter mit der Kapitalisierung der Literatur.

Solche Kompositionsweise setzt eine außerordentliche Breite in der

Fundamentierung von Charakterzeichnung und Handlungsführung voraus. Diese Breite ist auch notwendig, um der Zufälligkeit in der Verknüpfung von Personen und Begebenheiten, mit der Balzac, wie jeder echte große Epiker, außerordentlich souverän umgeht, den zufälligen Charakter zu nehmen, um die Zufälligkeit zur Notwendigkeit zu erheben. Nur die Breite und Vielfalt der Beziehungen schafft einen Spielraum, in dem der Zufall sich dichterisch produktiv auswirken und in dem er dann doch aufgehoben werden kann. „In Paris dürfen nur Leute mit großem Verkehr auf den Zufall rechnen; je mehr Beziehungen man hat, desto größer wird die Aussicht auf Erfolg, auch der Zufall hält es mit den stärksten Bataillonen.“ Balzacs Form der dichterischen Aufhebung des Zufalls ist also noch „altmodisch“ und unterscheidet sich grundsätzlich von der Art neuerer Schriftsteller. In dem Vorwort zum Beispiel, das Sinclair Lewis zu „Manhattan Transfer“ von Dos Passos schrieb, kritisiert er die „alte“ Art des Handlungsaufbaus; er spricht vorwiegend über Dickens, die Tendenz seiner Kritik richtet sich aber auch gegen Balzac. Er schreibt: „Und die klassische Methode – o ja, sie war sehr mühsam aufgetakelt! Durch ein unglückliches Zusammentreffen mußte Mr. Jones zugleich mit Mr. Smith in einer Postkutsche befördert werden, damit etwas recht Peinliches und Unterhaltsames passieren konnte. In ‚Manhattan Transfer‘ laufen die Personen einander entweder gar nicht über den Weg, oder es geschieht auf die natürlichste Weise.“ Hinter dieser modernen Konzeption steht – freilich bei den meisten Schriftstellern unbewußt – eine oberflächliche, undialektische Auffassung der Kausalität und des Zufalls. Der Zufall wird in einen Gegensatz zur kausalen Verknüpfung gebracht und man meint, daß ein Zufall aufgehört hat, zufällig zu sein, wenn man seine unmittelbaren Veranlassungen kausal aufdeckt. Damit ist aber für die künstlerische Motivierung nichts oder nur sehr wenig geschehen. Man denke in eine beliebige tragische Verwicklung einen noch so wohlbegründeten Zufall hinein, er würde nur grotesk wirken, und keine Kette der kausalen Begründung könnte ihn zur Notwendigkeit erheben. Die beste und begründetste Terrainbeschreibung, die Achilles in der Verfolgung Hektors das Bein brechen ließe, die glänzendste medizinisch-pathologische Darstellung, die Antonius vor seiner Rede auf dem Forum an Halsentzündung erkranken machte, würde nur als groteske Zufälligkeit erscheinen. Dagegen wirken die grob gezimmerten, kaum begründeten Zufälle in der Katastrophe Romeos und

Julius nicht zufällig. Warum? Selbstverständlich deshalb, weil die Notwendigkeit, die diesen Zufall aufhebt, in der Verwicklung und Vereinigung eines ganzen Systems von Kausalreihen besteht, weil erst die Notwendigkeit einer ganzen *Entwicklungsrichtung* die echte *dichterische* Notwendigkeit ergibt. Die Liebe von Romeo und Julia muß tragisch enden, und *diese* Notwendigkeit hebt erst den zufälligen Charakter aller jener *Anlässe* auf, die die einzelnen Etappen dieser Entwicklung unmittelbar kausal hervorrufen. Ob und wie weit diese Anlässe – isoliert betrachtet – motiviert werden, ist eine sekundäre Frage. Der eine Anlaß ist nicht weniger zufällig als der andere, und der Dichter hat das Recht, aus den gleich viel oder gleich wenig zufälligen Veranlassungen die dichterisch wirksamste auszuwählen. Und Balzac bedient sich dieser Freiheit mit der größten Souveränität, mit einer ebenso großen Souveränität wie Shakespeare. Die dichterische Gestaltung der Notwendigkeit beruht bei Balzac auf einer breiten und tiefen Erfassung und Darstellung jener Entwicklungsrichtung, deren konkrete Verkörperung das jeweilige Thema bildet. Durch die breite und tiefe Auffassung der Charaktere, durch die Breite und Tiefe der Gesellschaftsschilderung, durch die feine und vielfältige Verknüpfung der Gestalten mit der gesellschaftlichen Grundlage und Umwelt ihres Handelns, schafft Balzac einen weiten Spielraum, innerhalb dessen sich Tausende von Zufällen, deren Gesamtwirkung aber doch eine tiefe Notwendigkeit ergibt, ruhig kreuzen mögen.

Die wirkliche Notwendigkeit liegt also in unserem Fall darin, daß Lucien in Paris zugrunde gehen muß. Jeder Schritt, jedes Moment des Auf- und Abstiegs seiner Lebenskurve enthüllt immer tiefere gesellschaftliche und psychologische Bestimmungen dieses notwendigen Zusammenhanges. Nach der Anlage des Romans führt *jeder* Zufall zu diesem Ziel und jede einzelne Erscheinung, die die Notwendigkeit zu enthüllen verhilft, ist an sich zufällig. Dieses Hervortreten der tiefsten gesellschaftlichen Notwendigkeit geschieht bei Balzac immer durch *Handlung*, durch energische, zumeist auf eine Katastrophe hin konzentrierte Zusammenballung der Ereignisse. Die umständliche Breite der Beschreibung, die sich manchmal zu förmlichen Abhandlungen über eine Stadt, eine Wohnungseinrichtung, ein Restaurant usw. auswachsen, ist niemals bloße Beschreibung. Hier wird immer wieder die Breite und Vielfalt jenes Spielraumes entwickelt, in dem sich dann die Katastrophe entladen kann. Diese kommt zumeist „plötzlich“, unerwartet, aber diese

Plötzlichkeit ist nur Schein. Denn inmitten der Katastrophe enthüllen sich mit großer Deutlichkeit Einzelzüge, deren Vorhandensein auf geringerer Intensitätshöhe wir schon längst beobachtet haben. Es ist für Balzac sehr charakteristisch, daß sich in diesem Roman zwei große Wendungen im Verlauf von einigen Tagen, ja sogar von einigen Stunden abspielen. Ein paar Tage gemeinsamen Aufenthalts in Paris genügen, damit Lucien und Louise de Bargeton sich gegenseitig als Provinzler erkennen und sich als solche voneinander abwenden. Die Katastrophe spielt sich während eines gemeinsamen Theaterbesuchs ab. Noch katastrophenhafter ist der journalistische Aufstieg Luciens. An einem zweiflungsvollen Nachmittag liest er dem Journalisten Lousteau seine Gedichte vor, dieser nimmt ihn mit zum Verleger, in die Redaktion, ins Theater, Lucien schreibt seine erste Theaterkritik und wacht am anderen Tage als bekannter Journalist auf. Die Wahrheit solcher Katastrophen ist gesellschaftlich-inhaltlich: die Wahrheit der gesellschaftlichen Kategorien, die letzten Endes diese Wendungen notwendig bestimmen. Und die Form der Katastrophe schafft eine konzentrierte Wirksamkeit der wesentlichen Bestimmungen, sie läßt ein Überwuchern unwesentlicher Details nicht zu.

Die Frage nach dem Wesentlichen und Unwesentlichen ist eine andere Seite des schriftstellerischen Problems der Zufälligkeit. Literarisch ist jede Eigenschaft eines Menschen zufällig, ist jeder Gegenstand bloßes Requisit, wenn der entscheidende Zusammenhang nicht dichterisch, nicht handlungsmäßig zum Ausdruck kommt. Deshalb steht die Breite der Anlage in Balzacs Romanen in keinem Gegensatz zu ihren explosionsartigen, von Katastrophe zu Katastrophe sich bewegenden Handlungen. Im Gegenteil. Balzacs Handlungen setzen gerade diese Breite in der Fundamentierung voraus, denn ihre Verflochtenheit und Spannung, die immer neue und neue Züge der Gestalten ans Tageslicht bringt, offenbart doch nie etwas radikal Neues, sondern macht nur handlungsmäßig alles explicit, was in der Breite der Anlage implicit bereits enthalten ist. Deshalb tragen Balzacs Gestalten – dichterisch gesehen – niemals zufällige Züge, denn sie haben keine, auch noch so äußerliche Eigenschaft, der im Handlungsverlauf nicht an irgendeinem Punkt eine entscheidende Bedeutung zukommen würde. Und eben deshalb ergeben Balzacs Beschreibungen nie ein „Milieu“ im Sinne der späteren positivistischen Soziologie, eben deshalb sind die sehr ausführlich beschriebenen Woh-



nungseinrichtungen usw. niemals Requisiten. Man denke nur daran, welche Rolle die vier Anzüge Luciens in der ersten Pariser Katastrophe spielen. Er hat zwei aus Angoulême mitgebracht und auch der bessere erweist sich beim ersten Spaziergang in Paris als unmöglich. Der erste Pariser Anzug ist eine mangelhafte und löcherige Rüstung im ersten Kampf, den Lucien in der Loge der Marquise d'Espard mit der Pariser Gesellschaft zu bestehen hat. Der zweite Pariser Anzug wird für diese Etappe zu spät fertig und wandert während der asketisch-dichterischen Periode in den Schrank, um dann beim journalistischen Umschwung ganz kurz zum Vorschein zu kommen. Eine solche handelnd-dramatische, wesentliche Bestimmungen enthüllende Rolle spielen sämtliche Dinge, die Balzac „beschreibt“.

Balzac gibt seiner Handlung breitere Grundlagen als jeder Schriftsteller vor oder nach ihm, aber bei ihm spielt alles *handlungsmäßig* mit. Ein solches allseitiges Wirksam-Werden von vielfach bestimmten Ganzheiten entspricht vollkommen der Struktur der objektiven Wirklichkeit, deren Reichtum wir eben mit unseren stets zu abstrakten, stets zu starren und geradlinigen, zu einseitigen Gedanken niemals adäquat widerspiegeln und erfassen können. Balzacs Vielfalt kommt der objektiven Wirklichkeit näher als irgendeine andere Art der Gestaltung. Jedoch, je mehr Balzacs Methode der objektiven Wirklichkeit selbst nahekommt, desto weiter ist sie von der gewohnten, alltäglichen, durchschnittlichen Art der *unmittelbaren Widerspiegelung* der objektiven Wirklichkeit entfernt. Balzacs Methode hebt gerade die bornierten, gewohnheitsmäßigen, routinehaften Schranken dieser Unmittelbarkeit auf. Und weil diese Methode damit gegen die Bequemlichkeit der gewohnten Betrachtung der Wirklichkeit verstößt, wird sie von vielen als „übertrieben“, „überladen“ usw. empfunden. Gerade die Größe des Balzacschen Realismus steht in scharfem Widerspruch zu den Denk- und Erlebnisgewohnheiten einer Zeit, die immer mehr auf die Erkenntnis der objektiven Wirklichkeit verzichtet und entweder in den unmittelbaren Erlebnissen oder in ihrem Aufbauschen zu Mythen das Letzte erblickt, was wir von der Wirklichkeit erfassen können.

Freilich geht Balzac hinsichtlich der Breite, Dichte, Vielfalt usw. seiner Widerspiegelung der Wirklichkeit über die Unmittelbarkeit hinaus. Er hält sich auch im Ausdruck nicht an die Schranken der durchschnittlichen Wirklichkeit. D'Arthez-Balzac sagt in unserem Roman: „Und was

ist Kunst? Nichts anderes als konzentrierte Natur.“ Aber diese Konzentration ist niemals formal, ist, im Gegenteil, die höchste inhaltliche Steigerung des gesellschaftlichen und menschlichen Wesens einer Situation. Balzac ist einer der geistreichsten Schriftsteller, die je gelebt haben. Sein Geist beschränkt sich aber nicht auf schlagend witzige Formulierungen, sondern zeigt sich in dem frappanten In-Erscheinung-Treten des Wesentlichen, in der höchsten Spannung seiner Gegensätzlichkeit. Zu Beginn seiner Karriere muß Lucien einen Artikel gegen Nathans Roman schreiben, gegen ein Buch, das er bewundert. Einige Tage später soll er in einem zweiten Artikel gegen den ersten polemisieren. Der journalistische Neuling Lucien steht anfangs ratlos vor diesem Problem. Einmal klärt ihn Lousteau, das andere Mal Blondet über seine Aufgabe auf. Beide Male wird uns eine blendende, literaturgeschichtlich und ästhetisch glänzend belegte Abhandlung vorgelegt; Lucien ist nach Lousteaus Vortrag ganz erschüttert. „Aber, was du mir sagst“, rief er, „ist ja vollständig richtig und vernünftig.“ „Könntest du sonst das Buch Nathans in Stücke reißen?“ fragte Lousteau. „Auch nach Balzac haben viele Schriftsteller die Gesinnungslosigkeit des Journalismus geschildert, haben beschrieben, wie Artikel gegen die Überzeugung ihrer Schreiber entstehen. Aber nur Balzac deckt die Tiefe des journalistischen Sophismus völlig auf, wenn er blendend spielerisch unabhängig von jeder Überzeugung – je nach den Korruptionsbedürfnissen – das tiefste Pro und Kontra einer Frage nebeneinander aufmarschieren läßt; indem er die große Begabung der kapitalistisch korrumpierten Schriftsteller gestaltend aufzeigt und zugleich gestaltet, wie diese aus dem Sophismus, aus der Fähigkeit, bei jeder Frage je nach Bedarf das Pro oder Kontra blendend und überzeugend auszudrücken, ein Gewerbe, eine Virtuosität machen.“

Durch diese Höhe des Ausdrucks wird Balzacs Börse des Geistes zu einer tiefen Tragikomödie des Geistes der bürgerlichen Klasse. Während die späteren realistischen Schriftsteller die bereits vollzogene Kapitalisierung des bürgerlichen Geistes beschreiben, gestaltet Balzac die ursprüngliche Akkumulation in der ganzen düsteren Pracht ihrer Scheußlichkeit. Es ist noch nicht eine routinenhafte Selbstverständlichkeit, daß der Geist zur Ware geworden ist, und er hat noch nicht die routinierte Langeweile der bereits maschinenhaft produzierten Ware. Das Zur-Ware-Werden des Geistes geschieht vor unseren Augen als neues, dramatisch spannendes Ereignis. Lousteau oder Blondet *waren* gestern das, was



Lucien im Roman *wird*: Schriftsteller, die ihre Kunst und ihre Überzeugung zur Ware werden lassen müssen. Der beste Teil der nachrevolutionären Intelligenz trägt hier seine Gefühle und Gedanken auf den Markt, die beste Nachblüte jener Ideen und Empfindungen, die die bürgerliche Intelligenz seit der Renaissance produziert hat. Und es ist nicht nur eine epigonenhafte Nachblüte. Der Geist der Balzac'schen Gestalten, wenn ihre Dialektik auch ununterbrochen in eine sophistische Spielerei mit der Gegensätzlichkeit des Daseins umschlägt, hat eine solche Breite und Weite, steht jeder provinziellen Borniertheit so meilenweit fern, wie es in der französischen Entwicklung bisher noch nicht möglich war. Daß diese Blüte des Geistes zugleich der übelste Sumpf der Korruption, der Selbstprostitution, der gegenseitigen Depravation ist, das gerade macht die in der Geschichte der bürgerlichen Literatur unerreichte Tiefe dieser Tragikomödie aus.

Also gerade die Tiefe des Realismus entfernt Balzac so sehr vom Abphotographieren der durchschnittlichen Wirklichkeit. Denn diese inhaltlich bestimmte Konzentration gibt bereits ohne jede romantische Zutat dem ganzen Bild eine düstere und grausige Phantastik. In seinen bedeutenden und gelungenen Werken nimmt Balzac nur in diesem Sinne Anregungen der Romantik auf und wird dabei nicht zum Romantiker. Seine Phantastik ist nur ein radikales Zu-Ende-Denken der Notwendigkeiten der gesellschaftlichen Wirklichkeit über die Schranken ihrer alltäglichen oder sogar realen Verwirklichungsmöglichkeit hinaus; so zum Beispiel wenn Balzac in der Melmoth-Novelle das Seelenheil zu einem Börsenartikel macht, dessen Kurs, infolge zu rasch aufeinanderfolgender Angebote, von der anfänglichen Höhe rapid heruntersinkt.

Die Gestalt des Vautrin ist die Konzentration dieser Balzac'schen Phantastik. Es ist sicher kein Zufall, daß dieser „Cromwell des Bagno“ gerade in jenen Romanen Balzacs auftritt, in denen die typischsten Gestalten der jungen nachrevolutionären Generation die Wendung vom Ideal zur Wirklichkeit vollziehen. So erscheint Vautrin in der kleinen Pension, in der Rastignac seine ideologische Krise erlebt; so taucht er am Ende der „Verlorenen Illusionen“ auf, als Lucien, von allen Hoffnungen betrogen, materiell und moralisch zugrunde gerichtet, Selbstmord begehren will. Er erscheint hier mit derselben begründet-unbegründeten Plötzlichkeit, mit der Mephisto in Goethes „Faust“, mit der Luzifer in Byrons „Kain“ auf die Szene springen. Vautrins Funktion in der „Mensch-

lichen Komödie“ entspricht der Mephistos und Luzifers in den Mysterien von Goethe und Byron. Aber der Wandel der Zeiten hat den Teufel, das negative Prinzip, nicht nur der übermenschlichen Größe und Glorie entkleidet, ins nur Irdische ernüchert, sondern hat auch das Wesen seiner „Verführung“ und die Methoden dieser Verführung verwandelt. Für Goethe, der doch – so sehr sein Alter in die nachrevolutionäre Zeit hineinragt und so großartig er die tiefsten Probleme dieser Periode gestaltet hat – die große Umwälzung der Welt seit der Renaissance noch immer im positiven Sinne auffaßt, für Goethe ist Mephisto „ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft“. Bei Balzac lebt dieses Gute nur noch in phantastischen Träumen. Die mephistophelische Kritik Vautrins ist nur das brutale und zynische Aussprechen dessen, was in dieser Welt jeder tut und jeder tun muß, der sich nicht selbst zum Untergang verurteilt. „Sie haben nichts“, sagt er zu Lucien, „sie sind in der Lage der Medici, Richelieus, Napoleons im Anfang ihres Ehrgeizes, die alle für ihre Zukunft den Preis zahlten: Undankbarkeit, Verrat und Widersprüche der heftigsten Art. Wer alles haben will, muß alles wagen. Überlegen wir. Streiten Sie über die Spielregeln, wenn Sie sich an den Spieltisch setzen? Die Regeln sind gegeben, Sie nehmen sie an.“ Der tiefe Zynismus dieser Gesellschaftsauffassung besteht doch nur in ihrem Inhalt. Solche Inhalte wurden oft auch vor Balzac ausgesprochen. Aber die wesentliche Verführung Vautrins liegt darin, daß er diese Weisheit, die jeder Kluge hat, ohne Illusion, ohne ideologische Verbrämung ausspricht. Die „Verführung“ liegt darin, daß die Weisheit Vautrins der Weisheit der reinsten und heiligsten Gestalten der Balzac'schen Welt gleicht. Ich führe nur ein Beispiel an. In dem berühmten Brief, den die „heilige“ Madame de Mortsau an Felix de Vandenesse schreibt, sagt sie über die Gesellschaft: „Das einzige, was mir als feststehend erscheint, ist ihr Vorhandensein. Im Augenblick, da Sie sie als gegeben hinnehmen, anstatt abseits zu leben, müssen Sie die vorhandenen Bedingungen gut heißen. Zwischen ihr und Ihnen wird morgen ein Kontrakt unterschrieben.“ Das ist reichlich verschwommen-poetisch ausgedrückt. Der nackte Sinn dieser Worte entspricht doch aber dem, was Vautrin zu Lucien sagt. Wie ja auch Rastignac mit Staunen bemerkt, daß die zynische Weisheit Vautrins inhaltlich gleich ist mit den geistreichen Aphorismen der Vicomtesse de Beauséant. Diese Einheit in der Beurteilung des Wesens der kapitalistischen Wirklichkeit zwischen der Blüte der

aristokratischen Intelligenz und dem entsprungenen Häftling ersetzt die theatralisch-mystischen Attribute seines mephistophelischen Wesens. Er heißt nicht umsonst im Jargon des Bagno und der Spitzel: „Betrüg den Tod“. Er steht wirklich mit dem diabolischen Grinsen der bitteren Balzac'schen Weisheit auf dem Friedhof aller Illusionen einer jahrhundertelangen glorreichen Entwicklung: die Menschen sind entweder Dummköpfe oder Schurken.

Die Düsterteit dieses Bildes bedeutet aber nicht: Pessimismus im Sinne des späten 19. Jahrhunderts. Die großen Dichter und Denker dieser Entwicklungsetappe der bürgerlichen Klasse lehnen jede flache Apologie des kapitalistischen Fortschritts, jede widerspruchslose, glatt evolutionäre Fortschrittsmythologie mit kühner und tiefer Kritik ab. Gerade durch diese Tiefe und Vielseitigkeit geraten sie in eine widerspruchsvolle Position: ihre kritische, stolze Anerkennung, ihre gedanklich-dichterische Erfassung der Widersprüche der kapitalistischen Entwicklung paart sich notwendig mit haltlosen Illusionen. In unserem Roman ist die Gestaltung des Kreises um d'Arthez die dichterische Form solcher Illusionen, so wie in „Rameaus Neffe“ Diderot selbst als Gesprächspartner diese Illusionen verkörpert. Dichterisch wird in beiden Fällen der verruchten Wirklichkeit die *Existenz* einer anderen, besseren Art der Wirklichkeit entgegengehalten. Die Schwäche dieser dichterischen Argumentation hat bereits Hegel in seiner Analyse von Diderots Meisterwerk schlagend nachgewiesen: „So steht die allgemeine Wirklichkeit des verkehrten Tuns der ganzen realen Welt entgegen, worin jenes Beispiel also nur etwas ganz Vereinzelt, eine *Espèce* ausmacht, und *das Dasein des Guten und Edlen als eine einzelne Anekdote, sei sie fingiert oder wahr, darstellen, ist das Bitterste, was von ihm gesagt werden kann.*“ Und Hegel erkannte schon bei Diderot ganz klar, daß die Stimme der weltgeschichtlichen Entwicklung im Negativen, im Bösen und Verkehrten und nicht in dieser isolierten Gestaltung des Guten zum Ausdruck kommt. Das verkehrte Bewußtsein sieht nach Hegel den Zusammenhang oder wenigstens die Widersprüchlichkeit des Zusammenhanges, während sich das illusionäre Gute an herausgegriffene und isolierte Einzelheiten halten muß. „Der Inhalt der Rede des Geistes von und über sich selbst ist also die Verkehrung aller Begriffe und Realitäten, der allgemeine Betrug seiner selbst und der anderen, und die Schamlosigkeit, diesen Betrug zu sagen, ist eben darum die größte Wahrheit.“

Aber selbstverständlich darf man, trotz aller Illusionen, den Diderot des Dialoges, oder den d'Arthez-Balzac dieses Romans der dichterisch gestalteten negativen Welt nicht starr gegenüberstellen. Der Grundwiderspruch liegt eben darin, daß Balzac mit all diesen d'Arthez'schen Illusionen doch eben die „Verlorenen Illusionen“ gestaltet hat. Diderots und Balzacs Bewußtsein umfassen also sowohl das Positive als auch das Negative der von ihnen gestalteten Welt, sowohl die Illusionen als auch ihre Zerstörung durch die kapitalistische Wirklichkeit. Indem sie so gestaltend aussprechen, was die kapitalistische Welt ist, erheben sich beide Dichter nicht nur über jene illusionären Standpunkte, die von ihren Sprachrohren in diesen Werken vertreten werden, sondern zugleich auch über den sophistischen Zynismus der von ihnen gestalteten echtgeborenen Vertreter des Kapitalismus. Dieses Aussprechen der Wirklichkeit ist die höchste Stufe der Erkenntnis, zu der es ein bürgerlicher Dichter oder Denker bringen kann, solange es ihm die gesellschaftliche Entwicklung nicht gestattet, den bürgerlichen Klassenboden zu verlassen. Freilich steckt auch in dem Aussprechen selbst ein unablösbarer Kern von idealistischen Illusionen. Hegel kennzeichnet diese Illusionen am Schluß seiner Diderot-Analyse darin, daß die klare Erkenntnis dieser Widersprüche bereits ein reales Hinausgehen des Geistes über sie bedeute. „Die ihrer selbstbewußte und sich aussprechende Zerrissenheit des Bewußtseins ist das Hohngelächter über das Dasein sowie über die Verwirrung des Ganzen und über sich selbst; es ist zugleich das sich noch vernehmende Verklingen dieser ganzen Verwirrung.“ Es ist eine offenkundige und typisch idealistische Illusion zu glauben, daß Widersprüche der Realität durch gedankliche Überwindung *real* überwunden werden können; ja, auch die gedankliche Überwindung von real noch unüberwindbaren Widersprüchen wird sich stets als illusionär erweisen. Aber diese Illusion, die konkret ausgesprochen oder systematisiert verflachte und fast immer mehr oder weniger reaktionäre Inhalte aufnimmt, ist nicht nur gesellschaftlich notwendig als „Begründung“ für die sozial notwendige und fortschrittliche Bejahung der *Ganzheit* der gesellschaftlichen Entwicklung bei rücksichtsloser Entlarvung aller Scheußlichkeiten und Verworfenheiten ihrer zeitgenössischen Etappe. Darüber hinaus birgt sich in ihr der richtige und fortschrittliche Glaube, daß die Menschheitsentwicklung als Ganzes unmöglich sinnlos sein könne, daß die heroischen Anstrengungen des menschlichen Fortschritts von der Renaissance bis

zur Aufklärung und zur Französischen Revolution unmöglich nur die Nucingen und Co. als endgültige Triumphatoren hervorbringen konnten. Die Tatsache, daß Balzac, wie Engels richtig hervorhebt, „mit unverhohlener Verzückung“ gerade die Todfeinde dieser Gesellschaft, die republikanischen Helden des Klosters Saint Méry gestaltet hat, ist der beste Beweis für den richtigen Kern seines Glaubens an die Möglichkeit der Weiterentwicklung der Menschheit – allem Pessimismus der gestalteten Welt, allen unvermeidlichen Illusionen seiner eigenen gesellschaftlichen Lage zum Trotz. Diese Illusionen bejahen also mit falschen Begründungen die richtige Fortsetzung des großen Befreiungskampfes der Menschheit. Balzacs verzweifelte Wahrhaftigkeit jusqu'au bout ist also eine wichtige, eine tragische Entwicklungsstufe des Humanismus. Im Zwielflicht eines Übergangszeitalters, nachdem die Sonne des revolutionären bürgerlichen Humanismus untergegangen ist und das Licht des aufsteigenden proletarischen Humanismus noch nicht sichtbar war, ist diese Form der Kritik des Kapitalismus der sicherste Weg zur Bewahrung des großen bürgerlich-humanistischen Erbes, zum Hinüberretten seines besten Teiles in die neue Menschheitsentwicklung.

Balzac hat in „Verlorene Illusionen“ den neuen Typus des Desillusions-Romans geschaffen, aber sein Werk wächst weit über jene Formen hinaus, die dieser Romantypus im 19. Jahrhundert erhalten hat. Der Unterschied, der die Einzigartigkeit von Balzacs Lebenswerk unterstreicht, ist, wie gezeigt wurde, ein historischer: Balzac gestaltet die ursprüngliche Akkumulation des Kapitalismus am menschlichen Geiste, seine Nachfolger, auch die größten wie zum Beispiel Flaubert, stehen bereits vor der vollzogenen Tatsache der Subsumtion aller menschlichen Werte unter die kapitalistische Warenbeziehung. Bei Balzac haben wir also die bewegte Tragödie des Entstehens vor uns, bei seinen Nachfolgern die tote Tatsache des Vollzugs, die lyrische und ironische Trauer über den Vollzug. Balzac gestaltet den Kampf gegen die kapitalistische Degradierung des Menschen, seine Nachfolger schildern nur eine kapitalistisch degradierte Welt. Die von Balzac überwundene, in ein aufgehobenes Moment der Gesamtbetrachtung aufgehobene Romantik schlägt bei seinen Nachfolgern unaufgehoben, lyrisch und ironisch in den Realismus hinein, überwuchert ihn, verdeckt die großen bewegenden Kräfte der Entwicklung und gibt elegische und ironische Stimmungen und Eindrücke an Stelle der bewegten Objektivität der Sache selbst. Die kämpferische Verbunden-

heit mit dem großen Befreiungskampf der Menschheit muß zu einer Trauer über die kapitalistische Versklavung gedämpft werden; der kämpferische Zorn über die Depravation verwandelt sich in ohnmächtige, überlegene, abseitige Ironie. So hat Balzac diesen Romantypus nicht nur geschaffen, sondern seine höchsten Möglichkeiten erfüllt. Die Weiterführung ist, trotz aller hohen dichterischen Fähigkeiten der Nachfolger, doch ein künstlerischer Abstieg, freilich ein gesellschaftlich-geschichtlich notwendiger Abstieg.

1935