

Wissenschaft, Mystik und Schreiben bei Balzac (*La Peau de chagrin* und *Louis Lambert*)

Einleitung

Balzacs »Avant-propos« zur *Comédie humaine*, der 1842 veröffentlicht wurde, ist ein radikal innovativer Versuch, den Roman, diese »zu Unrecht als sekundär bezeichnete Kompositionsgattung«,¹ auf wissenschaftliche Prinzipien zu gründen. So kam Balzac die »erste Idee der *Comédie humaine*« aus einem »Vergleich zwischen der Menschheit und dem Tierreich«,² einem Vergleich, der ihn dazu bewog, eine Analogie zwischen den »zoologischen Arten« und den »sozialen Arten« zu postulieren.³ Dabei beruft er sich auf das Konzept der »Einheit der Komposition« (*unité de composition*), das Geoffroy Saint-Hilaire im berühmten Streit von 1830 gegen Cuvier verteidigte. Doch Balzac zufolge ist diese »Einheit der Komposition« keine wissenschaftliche Innovation des 19. Jahrhunderts. Im Gegenteil, sie »beschäftigte bereits unter anderen Bezeichnungen die größten Köpfe der vergangenen zwei Jahrhunderte«. ⁴ In der Liste dieser »großen Geister« sind die folgenden Namen aufgeführt: Swedenborg, Saint-Martin, Leibniz, Buffon, Charles Bonnet, Needham. Die »erste Idee« der *Comédie humaine* basiert somit auf einem Wissen, das von »den schönsten Genies der Naturgeschichte«⁵ und von »mystischen Schriftstellern« produziert wurde.⁶ In der Balzac'schen Poetik verbinden sich somit Wissenschaft und Mystik zu Konzepten und Denkmodellen für denjenigen, der sich anschickt, »die von so vielen Historikern vergessene Geschichte, die der Sitten« zu schreiben.⁷ Das Balzac'sche Unternehmen ist insofern doppelt innovativ, als sein Autor zum einen etwas vorlegen möchte, das es bisher noch nicht gibt – eine Geschichte der Sitten (*histoire des mœurs*) –, und dabei zum an-

1 Honoré de Balzac, »Avant-propos«, in: *La Comédie humaine*. Bd. 1: *Études de mœurs: Scènes de la vie privée*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1976, S. 7–20, hier S. 10 (»ce genre de composition injustement appelé secondaire«).

2 Ebd., S. 7.

3 Ebd., S. 8.

4 Ebd., S. 7 (»occupait déjà sous d'autres termes les plus grands esprits des deux siècles précédents«).

5 Ebd., S. 8.

6 Ebd., S. 7.

7 Ebd., S. 11 (»l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs«).

deren auf Darstellungsformen – Wissenschaft und Mystik – zurückgreift, die in dieser Verbindung bislang noch nicht dazu verwendet wurden, um systematisch ein literarisches Projekt zu begründen.

Es muss hier betont werden, dass das Balzac'sche Projekt in seinem Kern kein wissenschaftliches, sondern ein literarisches ist, das die Wissenschaft und, allgemeiner gesagt, das Wissen lediglich als Modell und Inspirationsquelle nutzt.⁸ Es ist daher nicht überraschend, wenn wir in der Praxis des Balzac'schen Schreibens feststellen können, dass die wissenschaftlichen Elemente einem Wandel unterliegen. Das Wissen muss nämlich, wie Balzac selbst schreibt, nach den Regeln des Literatursystems dargestellt werden:

Mais comment rendre intéressant le drame à trois ou quatre mille personnages que présente une Société? comment plaire à la fois au poète, au philosophe et aux masses qui veulent la poésie et la philosophie sous de saisissantes images?⁹

Aber wie kann man das drei- oder viertausend Personen zählende Drama interessant machen, welches eine Gesellschaft darbietet? Wie kann man zugleich dem Dichter, dem Philosophen und den Massen gefallen, die nach Poesie und Philosophie in eindrucksvollen Bildern verlangen?

In diesem Zitat bilden die Wörter »intéressant«, »drame«, »plaire«, »poète«, »poésie« und »images« eine Isotopie der Kunst, die im Gegensatz zur Sphäre der Wahrheit und des Wissens steht, welche durch die Lexeme »Société«, »philosophe« und »philosophie« repräsentiert wird. Balzac weist damit auf die problematische und prekäre Seite seines künstlerischen Projekts hin, das auf der Verbindung von epistemischer und ästhetischer

8 Vgl. hierzu unter anderem Winfried Wehle, »Littérature des images. Balzacs Poetik der wissenschaftlichen Imagination«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hg.), *Honoré de Balzac*, München 1980, S. 57–81; Madeleine Ambrière, »Balzac homme de science(s). Savoir scientifique, discours scientifique et système balzacien dans *La recherche de l'absolu*«, in: Claude Duchet/Jacques Neefs (Hg.), *Balzac: L'invention du roman*, Paris 1982, S. 43–55; Françoise Gaillard, »La science: modèle ou vérité. Réflexions sur l'avant-propos à *La comédie humaine*«, in: Claude Duchet/Jacques Neefs (Hg.), *Balzac: L'invention du roman*, Paris 1982, S. 57–83; André Vanoncini, *Figures de la modernité. Essai d'épistémologie sur l'invention du discours balzacien*, Paris 1984; Allen Thiher, *Fiction Rivals Science. The French Novel from Balzac to Proust*, Columbia/London 2001; Marc Föcking, »Balzac: Akzentuierung und Entwertung des biologischen Modells«, in: ders., *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen 2002, S. 93–138; Thomas Klinkert, »Balzacs Begründung des Romans als Wissenschaft«, in: ders., *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin/New York 2010, S. 131–156.

9 Balzac, »Avant-propos«, S. 10.

Sphäre beruht. Die Versöhnung von Wahrem und Schönerem ist eine Herausforderung für den Schriftsteller. Denn letzterer muss, indem er auf das Wissen über Welt und Gesellschaft zurückgreift, das ihm die philosophischen, wissenschaftlichen und mystischen Disziplinen sowie seine eigenen Beobachtungen liefern können, diese epistemischen Elemente transformieren, um sie in sein Kunstwerk einzubauen. Welche Folgen hat eine solche Transformation für das Wissen?

Im Rückgriff auf die systemtheoretische Terminologie von Niklas Luhmann¹⁰ kann man sagen, dass in der modernen, funktional ausdifferenzierten Gesellschaft, wie sie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts besteht, die Literatur als System neben anderen Systemen, wie dem des Wissens und der Wissenschaft, existiert. Alle Systeme sind autonom und operativ geschlossen. Sie können nicht in andere Systeme eingreifen, sondern diese lediglich beobachten. Das Literatursystem etwa kann das Wissenssystem beobachten und Elemente aus diesem System entlehnen. Aber um innerhalb des Literatursystems zu funktionieren, müssen Elemente, die dem Wissenssystem entstammen, auf eine bestimmte Art und Weise neu codiert werden. Nach Luhmann wird das System des Wissens und der Wissenschaft gemäß der Leitdifferenz »wahr/falsch« codiert,¹¹ während das System der Kunst, zu dem die Literatur gehört, von der Leitdifferenz »schön/hässlich« oder »interessant/langweilig« bestimmt wird.¹² Wenn ein epistemisches Element vom System des Wissens in das System der Kunst übergeht, wird es der Logik der Kunst unterworfen, das heißt, es ändert seinen Status und seine Bedeutung. Es ist nun nicht mehr primär ein epistemisches Element, das die Funktion hat, dem Leser Wissen zu vermitteln, sondern ein ästhetisches Element, das Teil eines formalen Systems von Beziehungen und Korrespondenzen wird, die das Kunstwerk ausmachen. Dennoch kann ein Kunstwerk, obwohl es zum autonomen System der Kunst gehört und ihm die Freiheit der Fiktion gegeben ist, die nicht an

10 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.

11 Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft* (1990), Frankfurt a. M. 31998, S. 271ff.

12 Niklas Luhmann, »Ist Kunst codierbar?« (1976), in: ders., *Schriften zu Kunst und Literatur*, hg. v. Niels Werber, Frankfurt a. M. 2008, S. 14–44, hier S. 17. Für eine Kritik an dieser Leitdifferenz vgl. Gerhard Plumpe/Niels Werber, »Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft«, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, Opladen 1993, S. 9–43. Diese Autoren schlagen vor, die Differenz »wahr/falsch« durch die Differenz »interessant/langweilig« zu ersetzen. In *Die Kunst der Gesellschaft* hat Luhmann selbst die Differenz »schön/hässlich« revidiert (ebd., S. 310f.).

die Regeln der Wahrhaftigkeit der ›normalen‹ Kommunikation gebunden ist, unter bestimmten Bedingungen am Bereich des Wissens partizipieren. Um dies tun zu können, ist es nicht erforderlich, dass der literarische Text ausschließlich ›wahre‹ Aussagen enthält. Neben Aussagen, die sich auf fiktive oder gar unmögliche Entitäten beziehen, kann er auch epistemische Elemente enthalten, die zwar eine Funktion auf der formalen Ebene des Werkes erfüllen, aber ihren ursprünglichen Wert nicht verloren haben. Um den ambivalenten Status solcher Elemente zum Ausdruck zu bringen, schlage ich vor, den Begriff »doppelte Codierung« zu verwenden, da in literarischen Texten bestimmte Elemente zwei Funktionen gleichzeitig erfüllen können: eine ästhetisch-formale und eine epistemische Funktion.¹³ Es versteht sich von selbst, dass diese doppelte Codierung zu Spannungen führen und dass der Schriftsteller, der epistemische Elemente verwendet, mit Darstellungsproblemen konfrontiert sein kann.

Balzac werden die Darstellungsprobleme, die sich für den Schriftsteller ergeben, Anlass zu expliziten und impliziten Überlegungen. Diese Überlegungen finden sich zum Beispiel im »Avant-propos« selbst, etwa in folgender Stelle:

S'en tenant à cette reproduction rigoureuse, un écrivain pouvait devenir un peintre plus ou moins fidèle, plus ou moins heureux, patient ou courageux des types humains, le conteur des drames de la vie intime, l'archéologue du mobilier social, le nomenclateur des professions, l'enregistreur du bien et du mal; mais, pour mériter les éloges que doit ambitionner tout artiste, ne devais-je pas étudier les raisons ou la raison de ces effets sociaux, surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements.¹⁴

Indem er sich an diese rigorose Reproduktion hielt, konnte ein Schriftsteller ein mehr oder weniger getreuer, mehr oder weniger glücklicher, geduldiger oder mutiger Maler menschlicher Typen werden, ein Erzähler von Dramen des Intimlebens, ein Archäologe des sozialen Mobiliars, ein Nomenklaturist der Berufe, ein Registrator von Gut und Böse; wollte ich mir indes das Lob verdienen, das jeder Künstler anstreben muss, sollte ich dann nicht besser die Gründe oder den Grund für diese sozialen Effekte studieren, sollte ich nicht der verborgenen Bedeutung in dieser immensen Ansammlung von Figuren, Leidenschaften und Ereignissen nachspüren?

13 Siehe dazu Klinkert, *Epistemologische Fiktionen*, S. 21–37 und ders., »La dimension épistémologique du texte littéraire au XX^e siècle (Marcel Proust)«, in: *Épistémocritique* 10, Frühjahr 2012 (<https://epistemocritique.org/fiction-et-savoir-la-dimension-epistemologique-du-texte-litteraire-au-xxe-siecle-marcel-proust/> – zuletzt aufgerufen am 14.2.2020).

14 Balzac, »Avant-propos«, S. 11.

Gegenstand des ersten Teils dieses komplexen Satzes ist der »Schriftsteller«, der durch das Verfahren der »rigorosen Reproduktion«, also einen technischen oder gar wissenschaftlichen Prozess, zum »Maler« und »Geschichtenerzähler«, aber auch zum »Archäologen«, »Nomenklaturisten« und »Registrator« wird. Man sieht deutlich, wie sich hier die Tätigkeit des Künstlers und die des Wissenschaftlers überlagern. Dies bestätigt der zweite Teil des Satzes, in dem dem Künstler wiederum Tätigkeiten zugeschrieben werden, die man eher als wissenschaftlich bezeichnen würde: »die Gründe [...] für diese sozialen Effekte studieren«, der »verborgenen Bedeutung [...] nachspüren«. Der Balzac'sche Künstler definiert sich somit als eine grundsätzlich hybride Figur; er ist sowohl Schriftsteller als auch Gelehrter.

Wenn man bedenkt, dass Balzac in seiner Theorie des Romans diese gerade skizzierte doppelte Verbindung herstellt, nämlich zwischen Wissenschaft und Mystik einerseits und zwischen dem Schriftsteller und dem Wissenschaftler andererseits, ist es nicht verwunderlich, dass sich diese Konstellation auch in Balzacs literarischer Praxis wiederfindet. Beispielfähig werde ich zwei Romane aus den frühen 1830er Jahren untersuchen, nämlich *La Peau de chagrin* (1831) und *Louis Lambert* (1832). Es wird sich zeigen, dass in diesen beiden Texten Verweise auf Wissenschaft und Mystik mit einer Reflexion über das literarische Schreiben verbunden werden. Die Tatsache, dass diese beiden Romane der Theorie des »Avant-propos« um etwa zehn Jahre vorausgehen, lässt den Schluss zu, dass die in dieser Theorie sich manifestierende Logik Balzacs Denken und Schreiben lange vor der Entwicklung des Projekts der *Comédie humaine* schon geprägt hat.

1. *La Peau de chagrin*

Im Vorwort zu *La Peau de chagrin*,¹⁵ das in der Ausgabe von 1831 erschien, das Balzac aber später bei der Neubearbeitung des Textes wegließ, diskutiert er das Problem der Darstellung von Wirklichkeit ausgehend von der Differenz zwischen dem Autor und seinem Werk. Nachdem er bemerkt hat, dass die Leser seiner *Physiologie du mariage* den Autor dieses Buches

15 Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, in: *La Comédie humaine*. Bd. 10: *Études philosophiques*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1979, S. 3–294. Die »Préface à la première édition« findet sich ebd., S. 47–55.

für »alt, halbwegs gerissen und zynisch«¹⁶ halten, beschließt er, »die verzerrte öffentliche Meinung über sich geradezurücken«.¹⁷ »Die literarische Kunst«, sagt er, »deren Aufgabe die gedankliche Wiedergabe der Natur ist, ist die komplizierteste aller Künste.«¹⁸ Nach Balzacs Auffassung muss der Schriftsteller die Ideen wiedergeben, die »alles umfassen«,¹⁹ und dazu müssen ihm »alle Wirkungen, alle Naturen« vertraut sein.²⁰ Um ein guter Schriftsteller zu sein, benötigt man zwei Fähigkeiten: Beobachtungsgabe und Ausdrucksfähigkeit. Während Schriftsteller oft nur eine dieser beiden Fähigkeiten besitzen, sind einige wenige von ihnen mit der »Kombination der beiden Vermögen« begabt,²¹ aber selbst diese »seltene und glückliche Übereinstimmung«²² reicht noch nicht aus, um ein wahres Kunstwerk zu schaffen:

*Outre ces deux conditions essentielles au talent, il se passe, chez les poètes ou chez les écrivains réellement philosophes, un phénomène moral, inexplicable, inouï, dont la science peut difficilement rendre compte. C'est une sorte de seconde vue qui leur permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles; ou, mieux encore, je ne sais quelle puissance qui les transporte là où ils doivent, où ils veulent être. Ils inventent le vrai, par analogie, ou voient l'objet à décrire, soit que l'objet vienne à eux, soit qu'ils aillent eux-mêmes vers l'objet.*²³

Zusätzlich zu diesen beiden wesentlichen Voraussetzungen für Talent existiert ein moralisches Phänomen unter den Dichtern oder Schriftstellern, die wahrhaft Philosophen sind, das unerklärlich, unerhört und für die Wissenschaft schwer zu verstehen ist. Es ist eine Art zweiter Blick, der es ihnen erlaubt, die Wahrheit in allen möglichen Situationen zu erraten; oder, besser noch, eine undefinierbare Macht, die sie dorthin bringt, wo sie sein müssen, sein wollen. Sie erfinden das Wahre, durch Analogie, oder sehen den zu beschreibenden Gegenstand, sei es, dass der Gegenstand zu ihnen kommt oder dass sie selbst zu dem Gegenstand hingehen.

Zu der Beobachtungs- und Ausdrucksfähigkeit muss also »eine Art zweiter Blick« hinzukommen, der es dem Autor erlaubt, die Wahrheit zu »erraten« oder gar sie zu »erfinden«. Während Ausdrucksfähigkeit in die Do-

16 Ebd., S. 49 (»vieux, à moitié roué, cynique«).

17 Ebd. (»dégauchir l'opinion publique faussée en son endroit«).

18 Ebd., S. 51 (»L'art littéraire, dit-il, ayant pour objet de reproduire la nature par la pensée, est le plus compliqué de tous les arts«).

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 52.

22 Ebd.

23 Ebd.

mäne des Schriftstellers fällt, ist Beobachtung eine Praxis, die in den Bereich der Wissenschaft gehört. Was den »zweiten Blick« betrifft, so kennzeichnet dieser das mystische Wissen. Im Vorwort zu *La Peau de chagrin* finden wir somit diese für die Poetik Balzacs charakteristische triadische Beziehung, die die Fähigkeiten des Wissenschaftlers, des Mystikers und des Schriftstellers zusammenführt, um den genialen Autor zu definieren. Es soll nun gezeigt werden, dass diese triadische Beziehung auch ein strukturelles Element des Romans ist.

Der Protagonist von *La Peau de chagrin*, Raphaël de Valentin, betritt, nachdem er sich beim Glücksspiel ruiniert hat, voller Verzweiflung und fest entschlossen, Selbstmord zu begehen, ein Antiquitätengeschäft, welches sich ihm darbietet als »un tableau confus, dans lequel toutes les œuvres humaines et divines se heurtaient«.²⁴ Berauscht vom Anblick so vieler Gegenstände unterschiedlichen Charakters und unterschiedlicher Herkunft (Büsten, Vasen, Gemälde, Gefäße usw.) »il sortit de la vie réelle, monta par degrés vers un monde idéal, arriva dans les palais enchantés de l'Extase où l'univers lui apparut par bribes et en traits de feu, comme l'avenir passa jadis flamboyant aux yeux de saint Jean dans Patmos«.²⁵ Der junge Mann, der sich in diesem ekstatischen und visionären Zustand befindet und der zudem vom Erzähler als »Dichter« bezeichnet wird,²⁶ wird in diesem Antiquitätenladen seinem Schicksal in Form eines magischen Gegenstandes begegnen, nämlich des Chagrinleders (*peau de chagrin*), das dem Text seinen Titel gibt.

Es ist bezeichnend, dass in dieser Schlüsselszene des Romans die ekstatische Vision des Heiligen Johannes, der auf der Insel Patmos die *Apokalypse* geschrieben haben soll, mit der zeitgenössischen Wissenschaft in Verbindung gebracht wird. Tatsächlich evoziert der Erzähler etwas später in einem Kommentar den Paläontologen Georges Cuvier und bezeichnet ihn als den »größten Dichter unseres Jahrhunderts«.²⁷ Diese Benennung wird mit dem Verweis auf das Werk dieses Naturforschers gerechtfertigt, der

24 Ebd., S. 69 (ein wirres Gemälde, in dem alle menschlichen und göttlichen Werke aufeinanderprallen).

25 Ebd., S. 70 (trat er aus dem wirklichen Leben heraus, stieg Schritt für Schritt in eine ideale Welt hinauf, kam in die verzauberten Paläste der Ekstase, wo ihm das Universum in Fragmenten und in feurigen Strichen erschien, so wie die Zukunft einst in den Augen des Heiligen Johannes auf Patmos brennend aufleuchtete).

26 Ebd., S. 69.

27 Ebd., S. 75 (»le plus grand poète de notre siècle«).

»Welten mithilfe von gebleichten Knochen wieder aufgebaut hat«,²⁸ Dank Cuvier »wird der Marmor animalisiert, der Tod wird lebendig, die Welt entfaltet sich«,²⁹ sodass die Menschen von heute die Vergangenheit in einer Art »rückwärtsgewandter Apokalypse«³⁰ sehen können. Der rückschauende Blick des Naturforschers korreliert also mit dem vorausschauenden Blick des Visionärs, der die *Apokalypse* geschrieben hat, und es ist kein Zufall, dass das Wort »Apokalypse« hier auch zur Charakterisierung der Tätigkeit des Wissenschaftlers verwendet wird. Was Balzac in dieser Passage zeigen will, ist einmal mehr die Affinität, die seiner Auffassung zufolge Wissenschaft und Mystik miteinander verbindet. Diese Affinität zweier Modi, die Welt zu erklären und zu interpretieren, kommt dem Schriftsteller zugute, der über die bloße Beobachtung hinausgehen muss, um »das Wahre zu erfinden«, wie Balzac im oben erwähnten Vorwort des Romans schrieb.

Wenn der Wissenschaftler Cuvier mit einem Dichter verglichen wird, so ähnelt umgekehrt der Dichter einem Wissenschaftler und Mystiker. Wenn Raphaël de Valentin vom Erzähler als Dichter bezeichnet wird und sich zu einer Vision erheben kann, die des Heiligen Johannes würdig ist, können wir daraus schließen, dass Balzac in der Erzählung der Geschichte Raphaëls sowohl einen Schriftsteller als auch einen Mystiker porträtiert. Tatsächlich verwandelt sich Raphaël im zweiten Teil des Romans in einen intradiegetischen Erzähler und ersetzt vorübergehend den Haupterzähler. In struktureller Hinsicht übernimmt er somit die Rolle des Künstlers. Zu Beginn seiner Geschichte spricht er über das »poetische Spiel« seiner »Imagination«.³¹ Er erzählt von seinem Versuch, »ein Werk zu erzeugen, das die öffentliche Aufmerksamkeit wecken könnte«.³² In der Tat sind es sogar zwei Werke, an denen er arbeitet: eine Komödie und eine *Théorie de la volonté* (dieser Titel erinnert an Louis Lamberts *Traité de la volonté*, von dem später noch die Rede sein wird). Letztere ist ein Werk, in dem die Kenntnis der orientalischen Sprachen, der Anatomie und der Physiologie, so Raphaël, »das Werk von Mesmer, Lavater, Gall, Bichat vervollständigen und dem Wissen des Menschen neue Wege weisen wird«.³³ Raphaël ist al-

28 Ebd. (»a reconstruit des mondes avec des os blanchis«).

29 Ebd. (»les marbres s'animalisent, la mort se vivifie, le monde se déroule«).

30 Ebd. (»Apocalypse rétrograde«).

31 Ebd., S. 120.

32 Ebd., S. 133 (»mettre au jour un ouvrage qui pût attirer l'attention publique«).

33 Ebd., S. 138 (»complètera les travaux de Mesmer, de Lavater, de Gall, de Bichat, en ouvrant une nouvelle route à la science humaine«).

so eine Figur des Schriftstellers, ein Künstler und Visionär, der sich zumindest für eine Weile der Welt entzieht, um sich dem Studium und der Arbeit des Schreibens zu widmen, bis zu dem Moment, in dem er sich unsterblich in Fœdora verliebt, eine rätselhafte Frau, die unfähig ist zu lieben. Er wird sein ganzes Vermögen verschwenden, um dieser Frau zu gefallen. Um Geld zu verdienen, beginnt er zu spielen. So wird ihn seine Liebe zu Foedora in die verzweifelte Situation bringen, in der der Leser ihm zu Beginn des Romans begegnet, als er nach dem Verlust im Spielsalon beschließt, Selbstmord zu begehen.

Raphaël befindet sich nicht nur an der Grenze zwischen Leben und Tod, sondern auch an der zwischen Wissen und Nicht-Wissen. Er ist ein Dichter, er hat Visionen, er findet den Talisman, der verspricht, ihm gegen die Gabe seines Lebens alle seine Wünsche zu erfüllen, und er schließt den Pakt mit dem Teufel.³⁴ Danach werden alle seine Wünsche auf wunderbare Weise erfüllt, aber irgendwann beginnt er an einer Krankheit zu leiden, die ihn hinwegzuraffen droht. So scheint es ihm, dass sich der dem Chagrinleder eingeschriebene Vertragstext bewahrheitet: »Désire, et tes désirs seront accomplis. Mais règle tes souhaits sur ta vie. Elle est là. À chaque vouloir je décroîtrai comme tes jours.«³⁵ In seiner Not wendet er sich an die Wissenschaft, um die Natur des magischen Objekts zu verstehen, dieses Talismans, der immer weiter schrumpft und mit dem fortschreitenden Vergehen von Raphaëls Lebenskraft ursächlich verbunden zu sein scheint. Die Wissenschaftler, die er um Hilfe bittet – der Zoologe Lavrille, der Mechanik-Professor Planchette, der Chemiker Japhet –, sind jedoch nicht in der Lage, die Natur des Talismans zu analysieren oder ihm mit technischen Mitteln beizukommen. Die Konfrontation des magischen Objekts mit Wissenschaft und Mechanik zeigt deren Grenzen auf. Balzacs Roman kann daher auch als Wissenschaftskritik interpretiert werden, insofern das Wissen der Wissenschaft sich an diesem magischen und unerklärlichen Gegenstand bricht.³⁶

34 Vgl. auch die Anspielung auf die Geschichte von Dr. Faust, ebd., S. 76: »Ce fut un mystérieux sabbat digne des fantaisies entrevues par le docteur Faust sur le Brocken.« (Es war ein geheimnisvoller Hexensabbat, der den von Dr. Faust auf dem Brocken erblickten Phantasiebildern ebenbürtig war.)

35 Ebd., S. 84. (Begehre, und deine Wünsche werden erfüllt. Aber richte deine Wünsche an deinem Leben aus. Es ist da. Bei jedem Wunsch werde ich kleiner wie die Anzahl der Tage deines Lebens.)

36 Siehe hierzu meine detaillierte Analyse in *Epistemologische Fiktionen*, S. 149–156.

2. *Louis Lambert*

*Louis Lambert*³⁷ enthält das Porträt eines genial begabten Mannes, der sich ebenfalls für Wissenschaft und mystische Werke interessiert. Der Protagonist ist ein Schulkamerad des Erzählers, der mehr oder weniger mit dem Autor identisch zu sein scheint.³⁸ Dieser testimonial-autobiographische Erzähler erzählt das Leben seines Kameraden. Bei mehreren Gelegenheiten weist er auf die Affinitäten hin, die zwischen ihm und seinem Freund bestehen. So sagt er, er habe »einige Ähnlichkeiten im Temperament«³⁹ mit Lambert, den er »einen Gefährten der Träumerei und Meditation« nennt.⁴⁰ An anderer Stelle schreibt er: »Die Übereinstimmung unserer Neigungen und Gedanken machte uns zu Freunden und Kameraden.«⁴¹ Oder er spricht von der »Konjugalität, die uns miteinander verband.«⁴² Die beiden Schüler leben geradezu in einem Zustand der Symbiose:

Il n'existait aucune distinction entre les choses qui venaient de lui et celles qui venaient de moi. Nous contrefaisions mutuellement nos deux écritures, afin que l'un pût faire, à lui seul, les devoirs de tous les deux.⁴³

Es gab keinen Unterschied zwischen den Dingen, die von ihm, und denen, die von mir kamen. Jeder ahmte die Handschrift des anderen nach, sodass einer allein die Aufgaben von uns beiden erledigen konnte.

Trotz der Tatsache, dass der Erzähler nicht selbst der Held, sondern nur der Zeuge der Geschichte seines Freundes ist, kann dieser Text somit auch als Spiegel der Geschichte des Erzählers interpretiert werden; es handelt sich um ein indirektes Selbstporträt von Balzac. Der Text weist im Übrigen auch auf die Kontinuität hin, die die Geschichte von Louis Lambert mit Balzacs Erzählakt verbindet. Nachdem Lambert die Arbeit an einem Werk mit dem Titel *Traité de la volonté* – wir erinnern uns an Raphaël de Valentins *Théorie de la volonté* – in Angriff genommen hat und diese Arbeit unterbrechen musste, übernimmt der Erzähler:

37 Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, in: *La Comédie humaine*. Bd. 11: *Études philosophiques. Études analytiques*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1980, S. 557–692.

38 Ebd., S. 602.

39 Ebd., S. 603.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 606. (»La conformité de nos goûts et de nos pensées nous rendit amis et faisants.«)

42 Ebd., S. 618.

43 Ebd.

Ce fut en mémoire de la catastrophe arrivée au livre de Louis que, dans l'ouvrage par lequel commencent ces Études, je me suis servi pour une œuvre fictive du titre réellement inventé par Lambert, et que j'ai donné le nom d'une femme qui lui fut chère à une jeune fille pleine de dévouement; mais cet emprunt n'est pas le seul que je lui ai fait: son caractère, ses occupations m'ont été très utiles dans cette composition dont le sujet est dû à quelque souvenir de nos jeunes méditations. Maintenant cette Histoire est destinée à élever un modeste cippe où soit attestée la vie de celui qui m'a légué tout son bien et sa pensée.⁴⁴

Es geschah zum Gedenken an die Katastrophe, der das Buch von Louis zum Opfer gefallen war, dass ich in dem Werk, mit dem diese Studien beginnen, für ein fiktives Buch den tatsächlich von Lambert erfundenen Titel verwendete und dass ich den Namen einer Frau, die ihm lieb war, einem jungen hingebungsvollen Mädchen gab; aber dies ist nicht die einzige Anleihe, die ich bei ihm gemacht habe: sein Charakter, seine Beschäftigungen waren für mich sehr nützlich bei dieser Komposition, deren Thema auf eine Erinnerung an unsere jugendlichen Meditationen zurückzuführen ist. Nun ist diese Geschichte dazu bestimmt, einen bescheidenen Gedenkstein zu errichten, auf dem an das Leben dessen, der mir all sein Gut und sein Denken hinterlassen hat, erinnert wird.

Balzac erzählt also, dass er in seinen literarischen Schriften Anleihen beim »System« seines Freundes Lambert gemacht habe, dessen wesentliche Elemente er mithilfe seiner Erinnerungen rekonstruiert habe. Er nennt sich selbst den »Jünger«⁴⁵ seines Freundes, von dem er sich einige Ideen und Prinzipien angeeignet habe. Interessant ist, dass dieses Lambert'sche System, das somit auch teilweise das System von Balzac ist, auf zwei Säulen ruht: der Wissenschaft und der Mystik. Man kann in Balzacs Text sogar die Tendenz erkennen, die Unterschiede zwischen diesen beiden Sphären einzuebnen. Durch philosophische und mystische Spekulationen soll Louis Lambert ein Denksystem erfunden haben, das die »reinen Prinzipien einer zukünftigen Wissenschaft« offenbare.⁴⁶ Welchen Status hat diese »Wissenschaft der Zukunft« und in welchem Verhältnis steht sie zum Schreiben von Literatur?⁴⁷

Um diese Frage zu beantworten, muss man sich bewusst sein, dass *Louis Lambert* als Text einen zutiefst zweideutigen Status besitzt. Seinem Titel zufolge erzählt es die Geschichte eines Mannes, Louis Lambert, aber in Wirklichkeit wird die Geschichte zweier Männer berichtet, nämlich die

44 Ebd., S. 624f.

45 Ebd., S. 625.

46 Ebd.

47 Ich bin hier nicht an Lamberts Theorien selbst interessiert. Für eine Rekonstruktion seines Denksystems siehe Henri Evans, *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, Paris 1951.

des gleichnamigen Helden und die des Erzählers, der eine Art Doppelgänger des Helden ist. Im Zentrum dieses Textes steht ein Denksystem, das von dem jungen Lambert geschaffen worden sein soll, von dem es aber außerhalb der Erinnerung des Erzählers keine Spur gibt. Dieser Erzähler, der sich selbst als Schüler Louis Lamberts bezeichnet, räumt allerdings ein, dass er die Theorien seines Freundes nur selektiv anwende. Damit stellt er immerhin eine gewisse Beziehung der Kontinuität zwischen der wissenschaftlichen Arbeit seines Freundes und seinem eigenen literarischen Unternehmen her. Das bedeutet, dass der Balzac'sche Text sowohl eine Emanation des Denkens von Louis Lambert als auch ein »Supplément« dieses Denkens ist.⁴⁸ Der literarische Text konstituiert sich bei *Louis Lambert* als parasitäre Wucherung des Lambert'schen Denkens und gleichzeitig als einziges Mittel, dieses Denken zu bewahren und der Welt bekannt zu machen. Das bedeutet, dass der literarische Text als epistemologische Grundlage ein bestimmtes Denksystem hat, das heißt, er besitzt einen abgeleiteten Status in Bezug auf diese epistemologische Grundlage, aber dieser abgeleitete Status wird im Laufe des Textes, der zum Träger und Archiv der Theorie Louis Lamberts wird, umgekehrt. Es darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden, dass diese Theorie nicht vollständig war, dass es sich um eine Theorie handelte, die eine »Wissenschaft der Zukunft« ankündigte, und dass diese vergessene und bruchstückhafte Theorie nur dank der Intervention des Erzählers wieder auftauchen und mit anderen theoretischen Elementen sowie mit Elementen der literarischen Codierung in Kontakt gebracht werden konnte. Diese literarische Codierung wiederum charakterisiert die Art und Weise, wie das Wissen im Text dargestellt wird, zum Beispiel wenn der Erzähler bei der Erläuterung der Prinzipien des Lambert'schen Systems die Genealogie bestimmter Konzepte erzählt. In der Form dieses Textes können wir eine Mischung aus erzählerischem und expositorischem Diskurs erkennen. Das vom Text präsentierte Wissen ist ein prekäres Wissen, dessen Gewissheit und Objektivität nie beglaubigt wird, sondern das meistens an die Perspektive des testimonialen Erzählers gebunden ist, der die Rolle eines einfachen Beobachters des Helden hat:

En effet, après avoir observé, dans presque toutes les créations, deux mouvements séparés, il les présentait, les admettait même pour notre nature, et nommait cet antagonisme vital: L'ACTION et LA RÉACTION. »Un désir, disait-il,

48 Zum Begriff des *supplément* vgl. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967, S. 203–234.

est un fait entièrement accompli dans notre Volonté avant de l'être extérieurement.« Ainsi, l'ensemble de nos Volitions et de nos Idées constituait l'Action, et l'ensemble de nos actes extérieurs, la Réaction. Lorsque, plus tard, je lus les observations faites par Bichat sur le dualisme de nos sens extérieurs, je fus comme étourdi par mes souvenirs en reconnaissant une coïncidence frappante entre les idées de ce célèbre physiologiste et celles de Lambert.⁴⁹

Tatsächlich hat er, nachdem er in fast allen Geschöpfen zwei getrennte Bewegungen beobachtet hatte, geahnt, dass diese Teil unserer Natur sind, und diesen lebenswichtigen Antagonismus als AKTION und REAKTION bezeichnet. »Ein Wunsch«, sagte er, »ist eine in unserem Willen noch vor dem äußeren Vollzug vollendete Tatsache.« So ist die Gesamtheit unserer Willensäußerungen und Ideen die Aktion und alle unsere äußeren Handlungen die Reaktion. Als ich später Bichats Beobachtungen über den Dualismus unserer äußeren Sinne las, war ich wie betäubt von meinen Erinnerungen, da ich eine auffällige Übereinstimmung zwischen den Ideen dieses berühmten Physiologen und denen von Lambert erkannte.

Die Quelle des in diesem Abschnitt zusammengefassten Wissens ist Louis Lambert, von dessen Theorien der Erzähler spricht. Diese Theorien werden mit denen eines anderen Autors, Bichat, konfrontiert, der sie zu bestätigen scheint. Eine sorgfältige Lektüre des Textes zeigt jedoch, dass es keine ausdrückliche und objektive Bestätigung der Lambert'schen Theorien gibt; es wird lediglich von einer »auffälligen Übereinstimmung« zwischen den beiden Denksystemen gesprochen, wobei der Erzähler dank seiner Erinnerung als Vermittler zwischen Lambert und Bichat fungiert, sich aber weigert, sich die Theorien seines Freundes vollständig anzueignen. Wenn man zusätzlich bedenkt, dass das System von Lambert nur selektiv wiedergegeben wird und dass das Argument keine Beweise enthält, entsteht ein gewisser Eindruck von Vagheit und Unschärfe. Lamberts epistemisches System – unter der Voraussetzung, dass ein solches System überhaupt existiert – wird in einen Text verwandelt, der eher suggestiv als überzeugend ist. Wenn Wissen vorhanden ist, so wird dieses nicht demonstriert, sondern in einer Vision, zu der nur der Erzähler und der Protagonist Zugang haben, während der Leser davon ausgeschlossen ist, evoziert, ja beschworen. So verbinden sich die epistemische und die visionäre Dimension in einem Roman, der sowohl fragmentarisch als auch evokativ ist. Die Elemente des Wissens werden, unter Beibehaltung ihres epistemischen Cha-

49 Balzac, *Louis Lambert*, S. 627f.

racters, entsprechend den Bedürfnissen der Fiktion umcodiert, sodass es zu einer »doppelten Codierung« kommt.⁵⁰

Schluss

Wir konnten feststellen, dass bei Balzac die Verbindung von Wissenschaft und Mystik als Grundlage für das Schreiben von Romanen dient. Ausgangspunkt war die Balzac'sche Poetik, wie sie der Autor im »Avant-propos« zur *Comédie humaine* entwickelt hat. In diesem Text fungiert der Hinweis auf mystische Schriftsteller wie auch auf Wissenschaftler als Grundlage für Balzacs literarisches Projekt. Die Lektüre von zwei Texten der *Comédie humaine*, nämlich *La Peau de chagrin* und *Louis Lambert*, hat gezeigt, dass die Begegnung der Sphären Wissenschaft, Literatur und ekstatische Vision nicht dem Zufall zu verdanken ist, sondern dass sie Teil einer umfassenderen und systematischeren Konfiguration ist. Der geniale Schriftsteller muss, wie Balzac im Vorwort zu *La Peau de chagrin* sagt, Beobachtungs- und Ausdrucksfähigkeit besitzen. Außerdem braucht er die Gabe der Vision, er muss ein Mystiker sein. Die Kombination dieser drei Fähigkeiten produziert eine Schrift, die sowohl expositorisch als auch evokativ ist. Mit einer Strategie der »doppelten Codierung« verwendet der literarische Text Elemente des Wissens, um sie in ästhetische Elemente zu verwandeln.

50 Siehe dazu auch Bertrand Marquer, »Le récit littéraire comme savoir alternatif: l'expérience magnétique dans *Louis Lambert*, *Avatar* et *Claire Lenoir*«, in: Kazuhiro Matsuzawa/Gisèle Séginger (Hg.), *La mise en texte des savoirs*, Strasbourg 2010, S. 309–320, der zeigt, wie das ›Wissen‹ über Magnetismus, auf das sich *Louis Lambert* (und die anderen Texte, die er studiert) bezieht, durch die literarische Fiktion nutzbar gemacht wird, insofern *Louis Lambert* »propose [...] le paradoxe d'une pensée unifiée, d'une théorie du syncrétisme religieux et de l'harmonie universelle, passant par une esthétique du fragment, du manque, de l'inachevé« (S. 313) (das Paradox [...] eines vereinheitlichten Gedankensystems, einer Theorie des religiösen Synkretismus und der universellen Harmonie vorschlägt, die auf einer Ästhetik des Fragments, des Fehlenden, des Unvollendeten beruht).

Literaturverzeichnis

- Ambrière, Madeleine, »Balzac homme de science(s). Savoir scientifique, discours scientifique et système balzacien dans *La recherche de l'absolu*«, in: Claude Duchet/Jacques Neefs (Hg.), *Balzac: L'invention du roman*, Paris 1982, S. 43–55.
- Balzac, Honoré de, »Avant-propos«, in: *La Comédie humaine*. Bd. 1: *Études de mœurs: Scènes de la vie privée*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1976, S. 7–20.
- , *La Peau de chagrin*, in: *La Comédie humaine*. Bd. 10: *Études philosophiques*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1979, S. 3–294.
- , *Louis Lambert*, in: *La Comédie humaine*. Bd. 11: *Études philosophiques. Études analytiques*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1980, S. 557–692.
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris 1967.
- Evans, Henri, *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, Paris 1951.
- Föcking, Marc, *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen 2002.
- Gaillard, Françoise, »La science: modèle ou vérité. Réflexions sur l'avant-propos à *La comédie humaine*«, in: Claude Duchet/Jacques Neefs (Hg.), *Balzac: L'invention du roman*, Paris 1982, S. 57–83.
- Klinkert, Thomas, *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin/New York 2010.
- , »La dimension épistémologique du texte littéraire au XX^e siècle (Marcel Proust)«, in: *Épistémocritique* 10, Frühjahr 2012 (<https://epistemocritique.org/fiction-et-savoir-la-dimension-epistemologique-du-texte-litteraire-au-xxe-siecle-marcel-proust/> – zuletzt aufgerufen am 14.2.2020).
- Luhmann, Niklas, »Ist Kunst codierbar?« (1976), in: ders., *Schriften zu Kunst und Literatur*, hg. v. Niels Werber, Frankfurt a. M. 2008, S. 14–44.
- , *Die Wissenschaft der Gesellschaft* (1990), Frankfurt a. M. 31998.
- , *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.
- Marquer, Bertrand, »Le récit littéraire comme savoir alternatif: l'expérience magnétique dans *Louis Lambert*, *Avatar* et *Claire Lenoir*«, in: Kazuhiro Matsuzawa/Gisèle Séglinger (Hg.), *La mise en texte des savoirs*, Strasbourg 2010, S. 309–320.
- Plumpe, Gerhard/Werber, Niels, »Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft«, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, Opladen 1993, S. 9–43.
- Thiher, Allen, *Fiction Rivals Science. The French Novel from Balzac to Proust*, Columbia/London 2001.
- Vanoncini, André, *Figures de la modernité. Essai d'épistémologie sur l'invention du discours balzacien*, Paris 1984.
- Wehle, Winfried, »Littérature des images. Balzacs Poetik der wissenschaftlichen Imagination«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hg.), *Honoré de Balzac*, München 1980, S. 57–81.

