

Thomas Hilberer

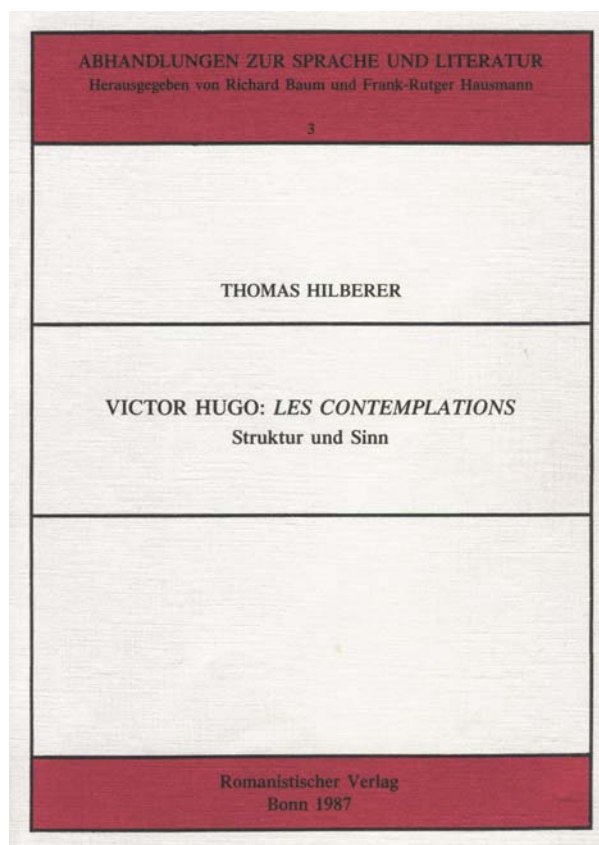
Victor Hugo: *Les Contemplations*
Struktur und Sinn

Bonn 1987

(Phil. Diss. Universität Freiburg i. Br. 1986)

© Thomas Hilberer

Cover und Impressum der 1987 veröffentlichten Fassung



**"Gedruckt mit Hilfe der
Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein"**

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Hilberer, Thomas:
Victor Hugo: "Les contemplations" : Struktur u.
Sinn / Thomas Hilberer. — Bonn : Romanist. Verl.,
1987.
(Abhandlungen zur Sprache und Literatur ; 3)
Zugl.: Freiburg (Breisgau), Univ., Diss., 1986
ISBN 3-924888-16-7

NE: GT

"D 25 (Phil. Diss. Univ. Freiburg i.Br.)"
Romanistischer Verlag Jakob Hillen
Hochkreuzallee 46, 5300 Bonn 2

Copyright by Thomas Hilberer
Alle Rechte vorbehalten
ISBN 3-924888-16-7
ISSN 0178-8515

Inhalt

	Seite
Einleitung	5
ERSTER TEIL: CHRONOLOGISCHE STRUKTUR	9
A. Allgemeines zum Aufbau von <i>Les Contemplations</i> nach den Datierungen in der Ausgabe	9
B. Die Daten im einzelnen: Tageszeit, Tag, Monat, Jahr; Vergleich der Manuskript-Datierungen mit den Recueil-Datierungen (Umdatierungen)	21
I. Tageszeit	21
II. Tag	21
III. Monat	27
IV. Jahr	32
C. Erster Lesedurchgang: Reihenfolge der Recueil-Datierungen	38
I. Vor <i>Autrefois</i> (18..)	38
II. <i>Autrefois</i> . 1830-1843	41
1. Bis 1843	41
2. 1843	47
III. <i>Aujourd'hui</i> . 1843-1856.	50
1. 1844-1848	50
2. 1848-1852; chronologischer Gesamtaufbau; Lokalisierungen	52
3. 1852-1856	55
D. Allgemeines zu den Manuskript-Datierungen	71
E. Zweiter Lesedurchgang: Reihenfolge der Manuskript-Datierungen	74
ZWEITER TEIL: POSITIONELLE STRUKTUR	84
A. Allgemeines zum Aufbau von <i>Les Contemplations</i> nach der Position	84
B. Dritter Lesedurchgang: Reihenfolge der Position	85
I. Binnenteil	85
1. Tome I. – <i>Autrefois</i> . 1830-1843.	85
a. Livre Premier <i>Aurore</i>	85
b. Livre Deuxième <i>L'âme en fleur</i> Die Einheit der beiden Eingangsbücher	106
c. Livre Troisième <i>Les lutttes et les rêves</i>	122
2. Tome II. – <i>Aujourd'hui</i> . 1843-1856.	151
a. Livre Quatrième <i>Pauca meae</i>	151
b. Livre Cinquième <i>En marche</i>	163
c. Livre Sixième <i>Au bord de l'infini</i>	183

II. Rahmen-Gedichte und Prosa-Vorwort	225
1. Rahmen-Gedichte	225
a. „Un jour, je vis“	225
b. <i>A celle qui est restée en France</i>	227
2. Prosa-Vorwort	235
C. Struktur und Sinn von <i>Les Contemplations</i> in der Reihenfolge der Position	236
SCHLUSS: ENFANT [...] CONTEMPLER LES CHOSES, / C'EST FINIR PAR NE PLUS LES VOIR.	243
REGISTER	248
VERZEICHNIS DER BENUTZTEN LITERATUR	249
A. Texte Victor Hugos	249
I. <i>Les Contemplations</i>	249
1. Original-Ausgabe	249
2. Zitierte Ausgabe	249
3. Andere Ausgaben	249
II. Das Gesamtwerk	249
1. Gesamtausgabe	249
2. Teilsammlungen	249
3. Einzelwerke und Fragmente	249
B. Andere literarische, philosophische und historische Quellen	250
C. Darstellungen	251
I. Arbeiten über Victor Hugo	251
1. Über <i>Les Contemplations</i>	251
2. Über das Gesamtwerk	252
II. Andere literaturwissenschaftliche, linguistische, kulturgeschichtliche und historische Darstellungen	253
III. Nachschlagewerke	254

Einleitung

VICTOR HUGO: *Les Contemplations*¹ – Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, einen Beitrag zu ihrem Verständnis zu liefern.

Les Contemplations verstehen heißt mehr, als diese 158 Gedichte zu verstehen; denn die Gedichte bilden ein Ganzes², dessen Sinn durch die Einzel-Texte konstituiert wird, deren letzter Sinn sich wiederum nur auf dem Hintergrund des Gesamt-Sinnes enthüllt:

„Les Contemplations“ sont un livre qu'il faut lire tout entier pour le comprendre. [...]

Le premier vers n'a son sens complet qu'après qu'on a lu le dernier. Ce poème est une pyramide au dehors, une voûte au dedans: pyramide du temple, voûte du sépulcre. Or, dans des édifices de ce genre, voûte et pyramide, toutes les pierres se tiennent. (Brief Hugos an E. Deschanel, 15. November 1855; cf. p. 74 – A 20)

Evitons [...] les transpositions. D'ailleurs les pièces de ce diable de recueil sont comme les pierres d'une voûte. Impossible de les déplacer. (An N. Parfait, 12. Juli 1855, CFL IX, p. 1094)³

Bei allem Mißtrauen, das man Kommentaren von Schriftstellern über ihr eigenes Werk entgegenbringen muß, ist damit mein Vorverständnis formuliert, das in mehreren Durchgängen durch das Ganze überprüft werden soll: Der Sinn von *Les Contemplations* ist nicht von deren Struktur trennbar. Den Begriff der **Struktur** verwende ich in einfacher und eingeschränkter Bedeutung; die Metapher aus der Architektur („pierres d'une voûte“) meint „Aufbau“, „Gefüge“, „Anordnung“ der Gedichte.⁴ **Sinn** ist das, was die strukturell in diesem Ganzen zusammengefaßten Texte inhaltlich verbindet und was eine Interpretation von strukturellen Momenten ans Licht bringt (daß z.B. eine bestimmte Anzahl Stücke in einer bestimmten Reihenfolge in einem bestimmten der sechs Bücher zusammengeschlossen sind, stellt ein Strukturphänomen dar, dem sich möglicherweise ein Sinn als gemeinsame oder Gesamt-Bedeutung zuordnen läßt – der sich veränderte, veränderte man die Reihenfolge der Gedichte). Letztlich sind Struktur und Sinn des Ganzen untrennbar miteinander verknüpft – wenngleich die Untersuchung einmal mehr auf diese, einmal eher auf jene Seite ihr Haupt-Augenmerk richten darf –; das eine kann ohne das andere nicht sein, was für alles Sprachliche gilt.⁵ Noch einmal: der vorliegenden Arbeit geht es um praktische Hermeneutik; die Begriffe „Sinn“ und „Struktur“ sind ihr nicht als solche und allgemein Ziel der Erkenntnis – wie bei einer methodologischen Untersuchung –, sondern Mittel, das Werk zu verstehen, Werkzeuge (Organon).⁶

Wenn wir diesen Struktur-Begriff auf *Les Contemplations* anwenden, so ergeben sich drei miteinander konkurrierende Ordnungs-Prinzipien, also drei Wege, auf denen wir das Ganze durchgehen können.⁷

¹ Hugo an N. Parfait: „Je vous résiste pour 'Luttes et Rêves'; il faut 'les Luttes et les Rêves' ... l'article 'les' n'est pas indifférent. Je dis 'Châtiments' et 'les Contemplations'“. (Brief von 1855, zitiert nach M. Levaillant: „Tristesse d'Olympio“, p. 105). – Belege im Text und in den Anmerkungen enthalten Autor und ggf. Kurztitel sowie Seitenzahl. Ausführliche bibliographische Angaben siehe Literaturverzeichnis.

² „Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat“ (Aristoteles: 'Poetik', VII, p. 55). Allerdings wurde diese Forderung nach Unvertauschbarkeit der Teile in erster Linie für das Drama gestellt, dessen Handlung sich ja in der Dimension der Zeit vollzieht.

³ Dagegen meint Hugo Friedrich: „Daß BAUDELAIRE die 'Fleurs du mal' als Bauwerk angeordnet hat, belegt seinen Abstand von der Romantik, deren lyrische Bücher bloße Sammlungen sind und in der Beliebtheit der Anordnungen den Zufall der Eingebung auch formal wiederholen.“ ('Struktur', p. 40) – 'CFL' steht für die von Jean Massin herausgegebene 'Edition chronologique' der 'Oeuvres complètes' Victor Hugos (18 vol. – Paris: Le club français du livre, 1967-'70), nach der ich grundsätzlich zitiere, mit folgenden Ausnahmen: 'Les Contemplations' nach der Ausgabe Léon Celliers (Classiques Garnier), welche ich fallweise an der Pariser Edition originale (v. inf., A 8) überprüft und korrigiert habe; das übrige lyrische Werk nach der Bernard Leuillots ('Poésie'; 3 vol. – Paris: Seuil, 1972), die Romane nach der Henri Guillemins ('Romans'; 3 vol. – ibid., 1963) – beide in der Sammlung 'l'Intégrale' –; den 'William Shakespeare' nach der der 'Nouvelle bibliothèque romantique' (Bernard Leuilliot ed. – Paris: Flammarion, 1973) und die 'Préface de Cromwell' nach der von Maurice Souriau.

⁴ Hugo Friedrich: „Seit DILTHEY hat sich, wie man weiß, der Terminus „Struktur“ in der Geisteswissenschaft, und somit auch in der Literaturwissenschaft eingebürgert. Aber seine Bedeutung ist eine verhältnismäßig einfache: er meint ein Gefüge, bei dem jeder Teil vom Ganzen her, das Ganze wiederum vom Zusammenstimmen seiner Teile aus sinnvoll wird. Am häufigsten spricht man von der Struktur eines einzelnen literarischen Werkes, und dies mit Recht, da ja ein solches Werk kein bloßes Aggregat ist.“ ('Strukturalismus', p. 82) – V. inf., p. 239 (dort die Fortsetzung des Zitats).

⁵ Der Reim (Struktur) beispielsweise bringt seine Wörter auch in eine inhaltliche Beziehung (Sinn). Cf. v.a. Jakobsons 'Linguistik und Poetik'.

⁶ Ganz ähnlich gebraucht sie Seebacher in 'Sens et structure des „Mages“'.

⁷ Wie einen Wald, durch den verschiedene Wege führen: „Continuez de me dire vos impressions à travers ce hallier de vers et de strophes où vous êtes si courageusement entré pour arracher les épines et combler les pièges à loups ou à lecteurs que les imprimeurs multiplient volontiers sous les pas des poètes et du public.“ (Hugo an P. Meurice, 6. April 1856, 'CFL' X, p. 1232)

Die erste Lektüre wird gewöhnlich in der Reihenfolge statthaben, in der die Gedichte vom Autor in der Ausgabe angeordnet worden sind („Reihenfolge der Position“). Dabei wird eine zweite Ordnung (Struktur) offenbar werden und zu einem zweiten Lese-Durchgang einladen, der chronologisch vorgeht, den Datierungen der Texte folgt. *Les Contemplations* erscheinen so als fiktive Biographie, „*les Mémoires d'une âme*“ (Préface). Der Leser einer kritischen oder auch nur kommentierten Ausgabe schließlich mag die endgültigen Datierungen mit denen der Handschrift vergleichen und einen dritten Durchgang versuchen, in dem er die Gedichte in der Reihung ihrer Manuskript-Datierungen liest. Diese letztere Leseweise unterscheidet sich von den beiden ersteren grundsätzlich dadurch, daß sie nicht vom endgültigen Text angeboten wird und somit nicht Teil des Werkes bildet.⁸

Ich beginne mit einer Untersuchung der Chronologie, die sich aus den fiktiven und aus den handschriftlichen Datierungen ergibt und lese die Gedichte in diesen beiden Reihenfolgen (Erster Teil). Der **Zweite Teil** untersucht die positionelle Struktur und bietet eine Lektüre in dieser Ordnung. Dabei darf der Seitenumfang der einzelnen Kapitel durchaus als Indikator für die Ergiebigkeit des jeweils durchgeführten Lese-Aspektes gelten: Während der Erste und besonders der Dritte Lesedurchgang enggefügte Strukturen ans Licht bringen, bleiben die Ergebnisse der Lektüre in der kryptischen Anordnung um einiges dahinter zurück.

Mit Recht mag man einwenden, die Arbeit erfasse von ihrem Ansatz (Struktur-Begriff) her nur einen Teil der möglichen Strukturen von *Les Contemplations*: deren Dichte wird ja nicht nur durch die (syntagmatischen) Kontiguitäts-Relationen konstituiert, durch die lineare Abfolge der Einzel-Gedichte, -Bücher und -Bände, sondern mindestens ebenso sehr durch thematische Stränge, durch rekurrente Motive, Metaphern und Symbole, durch eine Tiefenschicht von Äquivalenz-Beziehungen, welche weniger eine diachrone als vielmehr eine synchrone Lektüre aufzeigen könnte.⁹ Tatsächlich geht es mir hier nur um das Wechselverhältnis zwischen Bedeutung und Folge (in positioneller wie chronologischer Ordnung) der einzelnen Texte, in bewußter Einschränkung – wenn ich mir auch den einen oder anderen thematischen Hinweis auf Verbindungen zwischen von der Anordnung her weit entfernten Texten nicht versagen konnte, meist in Form einer Anmerkung oder eines Exkurses.

„Il faut se hâter de parler des *Contemplations*, car c'est un de ces livres qui doivent descendre vite dans l'oubli des hommes ...“ (Barbey d'Aureville in *Le Pays* vom 19. Juni 1856; zitiert nach Vianey, I, p. CXIX) – zum **Stand der Forschung**.¹⁰ Zwar herrscht an Literatur über VICTOR HUGO und sein Werk kein Mangel, die Struktur von *Les Contemplations* jedoch hat nur wenig Interesse gefunden.

Seit 1892 ist das Manuskript in der Pariser Bibliothèque nationale zugänglich (Journet et Robert: *Manuscrit*, p. 3); 1906 erschien H. DUPINS *Etude sur la chronologie des Contemplations*, die die Daten von Handschrift und Ausgabe auf verschiedenen, nicht immer ganz überzeugenden Wegen vergleicht und zum Schluß kommt, erstere seien „richtiger“, gäben das tatsächliche Entstehungsdatum an. Zwar sieht auch Dupin, daß die Gedichte in der Reihenfolge der fiktiven Datierungen eine ideale Biographie ergeben, er untersucht aber in diesem Zusammenhang keine Details und bleibt letztlich dem unphilosophischen Wahrheitsbegriff der Geschichtsschreibung verbunden.¹¹

Während Dupin mittlerweile selber nur noch historisch interessant ist, hat die Diskussion und Verarbeitung der Ergebnisse ARTHUR FRANZ' noch nicht einmal richtig begonnen, obwohl sein zweibändiges Werk *Aus Victor Hugos Werkstatt. Auswertung der Manuskripte der Sammlung „Les Contemplations“* bereits 1929-'34 erschienen ist. Wieviel ich diesem gründlichen Forscher verdanke, mag im Ersten Teil dieser Arbeit deutlich werden, wo wir uns immer wieder mit seinen Thesen und Erkenntnissen auseinandersetzen haben. Sein Erkenntnisziel ist jedoch nicht das unsere: Franz geht es um die Genese der Einzel-Gedichte,¹² uns vor allem um das fertige Ganze. Dessen mögliche Struktur bezieht er letzten Endes nur subsidiär mit ein, um mit ihrer Hilfe Änderungen an den einzelnen Stücken zu begründen; wenn er auch gleich beispielsweise zu den Umdatierungen (Handschrift > Ausgabe) sehr viel Stichhaltiges zu sa-

⁸ „Les Contemplations“ =/def. „Text der Pariser Erstausgabe (2 vol. – Michel Lévy, [23. April]1856; Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek, München, Signatur 'P.o.gall. 1065 hpa') unter Durchführung einiger kleinerer, von Hugo in seinen Briefen an Verleger und Korrektoren angemahnter Änderungen“. Cf. p. 9 – A 1.

⁹ Synchrone Mythen-Lektüre führt schon Lévi-Strauss' 'Anthropologie structurale' vor.

¹⁰ Es konnten lediglich Arbeiten berücksichtigt werden, die bis Ende 1984 erschienen waren.

¹¹ Dupin kritisiert die fiktiven Datierungen als „sacrifice de la réalité vivante et désordonnée à un ordre abstrait et harmonieux“ (p. 105).

¹² „Unser Ziel ist, mit Hilfe der Manuskriptänderungen einen Teil der Genese der Gedichte zu erschließen und etwas über das Wesen ihrer Struktur [d.i. der der einzelnen Stücke] aussagen zu können“ (p. 10).

gen hat, so sieht er doch nicht, daß sich durch die fiktiven Datierungen eine ganz neue Leseanordnung ergibt.¹³

Überhaupt hat noch niemand den Versuch gemacht, *Les Contemplations* konsequent und vollständig in der chronologischen Ordnung zu lesen, auch nicht SUZANNE NASH („*Les Contemplations*“ of Victor Hugo. *An allegory of the creative process*, 1976). Immerhin kommt dieser Forscherin das große Verdienst zu, als erste unter strukturellen Gesichtspunkten auf ernstzunehmende Weise den Blick aufs Ganze des Werkes gerichtet zu haben. Sie legt verschiedene Struktur-Modelle an (wir werden im einzelnen öfter darauf zu sprechen kommen) und gelangt schließlich zu dem Ergebnis, daß „the order of the poems represents the poets own creative process, which in turn reflects the relatedness of all creative processes: linguistic, historical, biological, and cosmological.“ (p. 205)

Von unserer Warte aus kann man Nash genau den umgekehrten Vorwurf machen als Franz: übersah dieser über dem einzelnen das Ganze, so fehlt es jener an der Zuwendung zum Detail.¹⁴ Ihrer Lektüre eignet oftmals etwas zu Kursorisches, ihren Thesen etwas zu Allgemeines, manchmal gar Pauschales: die Beschreibung des Waldes müßte Hand in Hand mit einer genauen Untersuchung der Bäume gehen.¹⁵

Trotz dieser Mängel bedeutet Nash für jeden Interpreten eine Herausforderung, was man von FRANCIS PRUNERS Arbeit „*Les Contemplations*“. „*pyramide-temple*“. *ébauche pour un principe d'explication* (1962) nicht behaupten kann: Pruner reduziert das einzelne auf eine Funktion im Ganzen, tut den Texten Gewalt an, und fast hat man den Eindruck, als schriebe er über die Struktur und hätte nur das Inhaltsverzeichnis des Werkes gelesen.¹⁶

PHILIPPE LEJEUNE betrachtet die Gedichte unter dem Aspekt der Licht-Symbolik (*L'Ombre et la lumière dans „Les Contemplations“*, 1968); er gibt auf viele Fragen überzeugende Antworten, interessiert sich jedoch nicht für Zahlen und Daten. „*Les Contemplations*“ ou le temps retrouvé von PIERRE MOREAU (1962) versucht die im Werk enthaltene Biographie herauszuarbeiten, erkennt aber die Differenz zwischen Dichtung und erlebter Wirklichkeit des Individuums VICTOR HUGO und das Allgemeine, Repräsentative, Exemplarische des hier dargestellten Lebens.¹⁷

Zahlreiche Hinweise zur Struktur des Werkes finden sich auch in den verschiedenen Kommentaren. Trotz ihres eher historisch-biographischen Standpunktes scheinen mir die Anmerkungen in der kritischen Ausgabe JOSEPH VIANEYS (*Les grands écrivains de la France*, 1922) längst nicht alle überholt zu sein. Als ausgesprochen hilfreich erwiesen sich auch die kommentierten Ausgaben JACQUES SEEBACHERS (*Bibliothèque de Cluny*, 1964), PIERRE ALBOUYS (in: Victor Hugo: *OEuvres poétiques*, II – *Bibliothèque de la Pléiade*, 1967), JEAN MASSINS (in *CFL IX*, 1968) und LEON CELLIERS (*Classiques Garnier*, 1969), die Teilsammlung von P. MOREAU UND J. BOUDOUT (Victor Hugo: *OEuvres choisies* – 1950)¹⁸ und der Kommentar RENE JOURNETS UND GUY ROBERTS (*Notes sur „Les Contemplations“ suivies d'un index* – 1958).

Selbstverständlich finden *Les Contemplations* immer wieder auch in Arbeiten über das Gesamtwerk HUGOS oder über Teile davon Berücksichtigung, doch darauf will ich hier nicht eingehen. Erwähnt sei jedoch die Studie *Ecrire Hugo* (1977), der großen methodologischen Bedeutsamkeit halber für unser Thema: An den frühen Recueils weist der Verfasser, HENRI MESCHONNIC, die Bedeutung der Stellung eines Gedichtes für seine Bedeutung auf (z.B. beginnt das erste Buch der *Odes et ballades* mit *Le poète dans les révolutions* und endet mit *Buonaparte*: die Opposition zwischen dem Erwählten in Imitatio Christi und dem Verfluchten als Werkzeug göttlicher Strafe wird so schon durch die bloße Position ausgedrückt).

¹³ Für ihn handelt es sich bei den Datierungen in der Ausgabe lediglich um „eine nachträgliche Beleuchtungshilfe“ (p 196) durch Bildung von Gruppen zeitlich naher Texte.

¹⁴ Bezeichnenderweise setzt sich Nash nicht mit Franz auseinander, sie erwähnt ihn nicht einmal in ihrer Bibliographie.

¹⁵ Siehe A 7 (auf Anm. im gleichen Abschnitt wird ohne Nennung der Seitenzahl verwiesen).

¹⁶ Der Verfasser hat die Pyramiden-Metapher Hugos (hier zit. auf p. 5) recht naiv auf den Aufbau der Sammlung bezogen und versucht zu zeigen, daß diese genauso strukturiert sei wie eine ägyptische Pyramide (freilich mit gotischen -p. 20- und romanischen -p. 33- Elementen durchsetzt). Allerdings versteht Pruner seinen Aufsatz als eine Art Projektskizze, die eigentliche Arbeit steht noch (!) aus (cf. 'CAIEF' 19, p. 304s). – Noch härter muß man, bei aller Zurückhaltung, den Aufsatz 'L'incohérence des „Contemplations“' von Jacques Robichez (in: *OEuvres & critiques*, V, 1 – 1980) kritisieren: Unter Berufung auf solch illustre Vorgänger wie Louis Veuillot und Barbey d'Aurevilly (p. 84) spricht er 'Les Contemplations' jegliche Struktur ab (Inkohärenz als Prinzip). Im Zweiten Vatikanischen Konzil, der sexuellen „Skrupellosigkeit“ und Logikfeindlichkeit unserer Zeit (p. 85s) sieht er den Grund für die zunehmende Bereitschaft der Forschung, sich ernsthaft mit Hugos Werken auseinanderzusetzen. Hier sind Fragen der Literatur zum Vorwand reduziert.

¹⁷ So liest er beispielsweise 'Le maître d'études' (III.16) als Jugend-Erinnerung des Autors (p. 19), obwohl der Hilfslehrer doch als „sans amours dans son coeur“ charakterisiert wird (v. 18) und Moreau auf den unmittelbar vorangehenden Seiten die Gedichte jugendlicher Liebschaften ebenfalls als Erfahrungsberichte Hugos deutet.

¹⁸ Die Namen „Vianey“, „Seebacher“, „Albouy“, „Cellier“ und „Moreau et Boudot“ in Belegen dieser Arbeit verweisen jeweils auf die Einleitungen und Anmerkungen der genannten Herausgeber.

Die wichtigste Quelle meiner Kenntnisse des lyrischen Werkes VICTOR HUGOS freilich bilden Prof. Dr. HANS STAUBS Oberseminar *Victor Hugo* (Wintersemester 1980/'81) und seine ebenfalls an der Universität Freiburg abgehaltene Vorlesung über *Die französische Lyrik des 19. Jahrhunderts* (Wintersemester 1981/'82, Sommersemester '82). Besonders in ihrer methodischen Grund-Annahme weiß sich meine Arbeit STAUB – der sie im übrigen angeregt und nach dem Tod ERICH KÖHLERS betreut hat – verpflichtet: *Les Contemplations* werden im Folgenden ganz ernst genommen, als Dichtung; jedes Wort zählt, alles ist bedeutend. Ich versuche Hugo so zu lesen, wie man es beispielsweise mit BAUDELAIRE und MALLARMÉ mittlerweile zu tun sich angewöhnt hat. Es geht mir nicht zuerst um das Biographische, Weltanschauliche oder Politische im Werk (wenn ich auch zeigen möchte, daß *Les Contemplations* eine verborgene politische Botschaft enthalten), sondern um das Werk selber, das Literarische. HUGO ist für mich – und ich hoffe, meine Untersuchung wird diese Annahme bestätigen – ein Dichter, im vollen und besten Sinne des Wortes.¹⁹

ERICH KÖHLER und HANS STAUB verdanke ich den Zugang zur Literaturwissenschaft, ständige Anregungen und Herausforderungen, fortwährendes meisterliches Lehren. BARBARA BEU und REINHARD TIFFERT, vor allem aber HANNELORE HILDEBRANDT, UTA HAUMESSER und HELMUT WALLER, den hilfreichen Geistern des Lehrstuhls Staub, danke ich nicht nur für ihre Unermüdlichkeit bei zahllosen Literatur-Besorgungen, sondern vor allem dafür, mir stets mit Rat und Ermunterung zur Seite gestanden zu haben – genauso wie BARBARA FRANK, die mir in vielen Gesprächen geholfen hat, die Probleme dieser Untersuchung deutlicher zu sehen. Mein Dank gilt auch der STUDIENSTIFTUNG DES DEUTSCHEN VOLKES, ohne deren (nicht nur finanzielle) Unterstützung die Arbeit nicht möglich gewesen wäre, ihrem für die Betreuung der Doktoranden zuständigen Herrn Dr. MAX BROCKER in Bonn und ganz besonders HANNS-CHRISTOF SPATZ, der den Vorstellungen, die sich mit dem Begriff „Vertrauensdozent“ verbinden, in jeder Hinsicht aufs vollkommenste entsprach. Die BIBLIOTHÈQUE NATIONALE in Paris gewährte mir dankenswerterweise mit dem Einblick in Hugos Handschriften die schönsten Stunden bei der Abfassung der Dissertation, sie stellte mir auch die Ablichtungen einiger Seiten daraus zur Verfügung und erlaubte den Abdruck. Daß mein besonderer Dank natürlich meinen Eltern gilt, die mir das Studium ermöglicht haben, versteht sich von selbst. – „Leider läßt sich eine wahrhafte Dankbarkeit mit Worten nicht ausdrücken“ ... (Goethe an Amalie von Gallitzin, 6. Februar 1797, *Briefe*, II, p. 255).

¹⁹ „Liebe als Kunstgriff“. – Wer etwas Neues wirklich 'kennen' lernen will (sei es ein Mensch, ein Ereignis, ein Buch), der tut gut, dieses Neue mit aller möglichen Liebe aufzunehmen [...]: so daß man zum Beispiel dem Autor eines Buches den größten Vorsprung gibt und geradezu, wie bei einem Wettrennen, mit klopfendem Herzen danach begehrt, daß er sein Ziel erreiche. Mit diesem Verfahren dringt man nämlich der neuen Sache bis an ihr Herz, bis an ihren bewegenden Punkt: und dies heißt sie eben kennen lernen. Ist man so weit, macht der Verstand hinterdrein seine Restriktionen; jene Überschätzung, jenes zeitweilige Aushängen des kritischen Pendels war eben nur ein Kunstgriff, die Seele einer Sache herauszulocken. (F. Nietzsche: 'Menschliches, Allzumenschliches', I, IX, 621, 'Werke', I, p. 469) „Les grands livres [...] / [...] / C'est en les pénétrant d'explication tendre, / En les faisant aimer, qu'on les fera comprendre.“ (I.13 'A propos d'Horace', v. 182-186) – Ich gebe zu, daß die Schwierigkeit des Verstehens die Kritik des Verstandenen in der vorliegenden Arbeit etwas zu kurz kommen läßt.

Erster Teil: Chronologische Struktur

A. ALLGEMEINES ZUM AUFBAU VON 'LES CONTEMPLATIONS' NACH DEN DATIERUNGEN IN DER AUSGABE

„Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes“ (Préface), und die beiden Bände werden als die Memoiren der Seele eines Toten vorgestellt (ibid.). Dies mag zu der Erwartung führen, das Anordnungsprinzip von *Les Contemplations* sei, der Gattung Biographie entsprechend, chronologisch. „Une destinée est écrite là jour à jour“, heißt es denn auch in der Préface weiter.

Gleich die ersten Gedichte enttäuschen jedoch den Leser, denn ihren Daten nach folgen sie einander eher pêle-mêle, von einer „jour à jour“-Ordnung kann keine Rede sein.

Freilich läßt sich bald eine **grobe Gliederung** ausmachen: Tome I, *Autrefois*, gibt im Untertitel den Zeitraum von 1830 bis 1843 an, *Aujourd'hui* (Tome II) 1843 bis 1856¹. Das Jahr 1843 kommt in beiden Untertiteln vor, es verteilt sich auf zwei Bände, ihm scheint eine Art Scharnierfunktion zuzukommen und es steht als Spiegelachse in der Mitte des symmetrisch aufgebauten Gesamtzeitraumes von 13+13=26 Jahren. Später stellt man fest, daß 1843 auch biographisch einen Schwerpunkt bildet: am 4. September ertrank LÉOPOLDINE („Didine“, „Didi“), die geliebte Tochter, mit ihrem Gatten (CHARLES VACQUERIE) bei Villequier in der Seine. Nie wird ihr Name genannt, und auch die Zuordnung des Ereignisses auf das Datum muß der Leser – so keine biographischen Kenntnisse Teil seines Vorverständnisses bilden – selber leisten: Unter der Überschrift *4 Septembre 1843*, nach dem Gedicht IV.2, findet sich lediglich eine punktierte Linie², d.h. eine Leerstelle, die der Leser vom Kontext her mit Inhalt füllen muß, was ihm auch rasch gelingen wird, z.B. über die zahlreichen Todestags-Gedichte, vor allem in *Pauca meae*.

Heute und *Früher* sind äußerlich dadurch deutlich voneinander abgehoben, daß sie jeweils einen Band einnehmen.³ „c'est une âme qui se raconte dans ces deux volumes. Autrefois, *Aujourd'hui*. Un abîme les sépare, le tombeau.“ (Préface)⁴ Das Grab wird also nicht nur sprachlich genannt, es wird auch drucktechnisch dargestellt – durch das Nicht-Sprachliche, das die beiden Bände trennt, durch das Nichts zwischen ihnen.

Nun gibt es zweierlei, das den Leser **verwirrt**: Erstens „lebt“, um es ganz naiv und drastisch zu formulieren, erstens lebt die Tochter am Ende von Buch III noch, IV.2 ist „Dans l'église“ datiert, was wohl heißt: „während der Trau-Zeremonie“.⁵ Erst danach folgt, jäh und unvermittelt, der Sturz in den Abgrund, das Schicksalsdatum, mit den 13 Punkten der Aphasie⁶. Hinzu kommt, daß sich alle Gedichte, die von 1843 datieren, mit Ausnahme von IV.1 und 2, in *Autrefois* finden (siehe unsere Tabelle, inf. p. 17). Dabei sind sämtliche Monate von April bis August vertreten; IV.1 und 2 springen wieder an den Anfang des Jahres zurück (Januar und Februar). Also sind *Les Contemplations* nur bei oberflächlicher Betrachtung zeitlich symmetrisch aufgebaut (13 Jahre – 1843 – 13 Jahre).

Warum (**Sinn**) endet Buch III und somit Tome I nicht mit dem Hochzeitsgedicht oder vielmehr der punktierten Linie (**Struktur**)? Dann nämlich könnte man den abîme zwischen den beiden Bänden eindeutig auf Leopoldines Grab beziehen. Dem ist nicht so, das heißt: Wir können, entgegen erster, durch die Préface gestifteter Vermutung, diesen Abgrund eben nicht eindeutig auf das Grab der Ertrunkenen von

¹ So, Hugos ausdrücklichem Wunsch entsprechend (Brief an P. Meurice, 30. März 1856, 'CFL' X, p. 1230s), ab der zweiten Auflage (Vianey, III, p. 333). Die Original-Ausgabe hat „1855“, wodurch sich zwar der in der Préface angekündigte Zeitraum von 25 Jahren ergibt, aber nicht die ausdrucksvolle Symmetrie von zweimal 13 Jahren, mit 1843 als Achse. Darüber hinaus sind 'Spes' und 'Les mages' auf 1856 datiert, deren Umdatierung dürfte vielleicht gleichzeitig mit der Änderung der Band-Datierung erfolgt sein.

² In der Original-Ausgabe zählt man genau 13 Punkte. 1843 ist das 13. Jahr dieser fiktiven Biographie.

³ Deshalb ist es zu bedauern, daß die neueren Ausgaben alle einbändig sind. Eine Ausnahme bildet Seebachers Edition.

⁴ Hugo an P. Meurice, 30. März 1856 ('CFL' X, p. 1230): „dans la préface, avant ces deux mots: 'Autrefois, Aujourd'hui', fallait-il deux points. On a mis un point. Cela fait une petite énigme. Le rétablissement des deux mots sur les titres [sc. der beiden Bände] la dissipera à peu près.“

⁵ Auch hier ist die Handschrift deutlicher, sie datiert: „à ma fille en la mariant 15 février 1843“.

⁶ „Oh! la parole expire où commence le cri; / Silence aux mots humains!“; heißt es in 'Le revenant' (III.23) über den Ausdruck des Todes-Schmerzes.

Villequier beziehen. „Nicht eindeutig“ meint zum einen, daß das Grab als Ort der Toten-Ruhe nur eine eingeschränkte Geltung hat. Der Tod ist nichts Endgültiges: LEOPOLDINE ist im Grab (Abgrund zwischen III und IV) und gleich darauf Neuvermählte, Braut.⁷ Es hat also eine Art Auferstehung statt, bei der der Leser nicht bloß Zuschauer, sondern Beteiligter ist, da sie sich ja in seinem Verständnis realisiert. Sie weckt die Hoffnung, daß auch der Abgrund nach IV.2 nicht endgültig sei; sie weckt die Hoffnung, daß kein Grab endgültig sei. Ein solches Verhältnis Tod – Auferstehung finden wir darin ausgedrückt, daß am Ende von Tome I das Tome II beginnt, welches mit dem Wort „commencement“ endet (VI.26, Schlußv.). Zum anderen legt die Uneindeutigkeit, die durch die Doppelung des Abgrundes (Bandgrenze und Linie nach IV.2) und DIDINES Leben in IV.1 und 2 geschaffen wird, den Verdacht nahe, daß *Autrefois* und *Aujourd'hui* nicht bloß durch das Grab von Villequier getrennt sind: Von der Freude seines früheren (*Autrefois*) Lebens geschieden ist Hugo durch das Exil, durch Louis Bonaparte und den Tod der Freiheit. Auf dieser Bild-Ebene trennt der gleiche – jedoch nicht derselbe – Abgrund, der die Tochter verschlungen hat, den Vater von der Heimat. Eine ausführliche Untersuchung der Daten wird es uns ermöglichen, auch diesen anderen, politischen Abgrund zeitlich genauer festzulegen.

Das zweite, was uns bei der Groß-Gliederung verunsichert, sind die Gedichte, die nicht in den durch die Band-Überschriften gesteckten Rahmen passen: I.8 *Suite* trägt das Datum von 1855, III.6 *La source* das von 1846, und V.9 *Le Mendiant* datiert von 1834.⁸ Durchbrochen wird die Trennung *Autrefois* – *Aujourd'hui* auch durch *A Madame D. G. de G.*, das doppelt datiert („Paris, 1840 – Jersey, 1855“), jedoch im ersten Buch situiert ist (I.10); durchbrochen wird sie für den, der das Ganze kennt, also erst beim zweiten Durchgang, durch II.28 *Un soir que je regardais le ciel* („Montf., septembre 18 ... – Brux..., janvier 18.“)⁹; durchbrochen wird sie auch durch die schon erwähnten 1843er Gedichte von Buch III, die bis zu sieben Monate später datiert sind als die Eingangsgedichte von *Pauca meae*. Dies bestätigt unsere Deutung der von der Platzierung des Todes-Datums nach IV.2 begründeten Asymmetrie des Ganzen: *Autrefois* und *Aujourd'hui* sind, schon von den Datierungen her¹⁰, nicht so eindeutig getrennt, wie es zuerst scheinen mag; und das heißt: Die Welt des Gestern trug in sich bereits den Keim des Heute, und das Vergangene ist nicht unwiderruflich vorbei. Weisen diese Verbindungen auf eine zyklische Struktur oder auf eine der Negation als Aufhebung hin? Wir werden auf diese Frage noch öfters einzugehen haben.

Die Datierungen geben also dem Recueil ein Gefüge, teils in Entsprechung zur Band-Einteilung, teils in Widerspruch dazu. Dieser Kunstgriff verleiht der Sammlung eine zweite Struktur, die sich der der Anordnung („Position“) überlagert, eine zweite Lesemöglichkeit, d.h. eine potentielle Doppelung des Sinnes – was bei fortlaufender Chronologie in Kongruenz mit den Stellungszahlen nicht der Fall wäre.

Zuallererst aber wird man die Datierungen auf das Einzelgedicht beziehen und als **Entstehungsdaten** lesen. Diese Fiktion stützt zum Beispiel V.3 *Ecrit en 1846* durch den ihm vorangestellten Briefauszug („Vous êtes aujourd'hui, monsieur, en démagogie pure [...]. [...] *Lettre à Victor Hugo*. Paris, 1846“), durch den Titel und vor allem durch die Fußnote zu Vers 388, der Longwood und Goritz als Stätten des Exils NAPOLEONS I. und CHARLES X. nennt:

On n'a rien changé à ces vers, écrits en 1846. Aujourd'hui l'auteur eût ajouté Claremont. [Hier lebte LOUIS-PHILIPPE nach seinem Sturz im Jahre 1848. Tatsächlich gibt es eine Variante zu v. 388, in der der Autor Claremont den beiden Ortsnamen versehentlich hinzugefügt hatte. Danach hat er den Vers geändert und in der Anmerkung das Gegenteil behauptet.]

In V.12 *Dolorosae* heißt es „Mère, voilà douze ans que notre fille est morte“ (v. 1), und da das Gedicht auf 1855 datiert ist, 1855 minus 12 1843 ergibt, die Chronologie also stimmt, wird man 1855 ohne weiteres als Jahr der Entstehung ansehen. Die Manuskript-Datierung widerspricht dem in diesem Fall nicht, das ist aber auch belanglos: entscheidend ist die Verallgemeinerung der Ineinssetzung Recueil-

⁷ Ehe, Hochzeit, Liebe sind in 'Les Contemplations' öfters Teil und Ausdruck (Synekdoche) von Leben, Fruchtbarkeit, Zukunft: 'Mugitusque boum' (V. 17). – Es bietet sich auch die umgekehrte Lesemöglichkeit an: man könnte versuchen, zwischen Hochzeit und Tod eine (psychologisch) sinnvolle, wo nicht ursächliche Relation zu sehen (v. inf., p. 34, 46 et 48).

⁸ Ferner gehört V.19 'Au poète qui m'envoie une plume d'aigle', das kein Jahr angibt, sondern als Datum in der Ausgabe lediglich „11 décembre“ notiert, eher in die Nähe der halb-zeitlosen Gedichte von Buch II. – Erwartungsgemäß wurde versucht (Vianey, III, p. 66 und Nachfolger), das Problem V.9 mit einer Druckfehler-Hypothese aus der Welt zu schaffen, was jedoch für III.6 und vor allem I.8 kaum möglich scheint.

⁹ Von Brüssel datiert ist V.2 'Au fils d'un poète' („L'exil s'ouvre de toutes parts“, v. 12; Juli 1852), Brüssel nennt V.8 'A Jules J.' als Ort des ersten Exils (v. 16).

¹⁰ Auf inhaltliche Responsonen gehe ich im Zweiten Teil ein.

Datierung – Entstehungszeit, welche der Leser, ausgehend von solchen Texten, vornehmen wird. Ähnlich steht es mit IV.3 *Trois ans après*, nach der Ausgabe von 1846. Ein paar Gedichte unterstützen die Entstehungszeit-Fiktion durch die Entsprechung zwischen Titel, Inhalt und Schlußdatierung, z.B. *Vere novo, Vers 1820, A Granville, en 1836, Premier mai, Après l'hiver, Chose vue un jour de printemps*¹¹, *15 février 1843, A la fenêtre pendant la nuit*. Nicht aufzuzählen und überwiegend sind die Fälle, wo der Inhalt und das Datum zueinanderpassen (Beispiel: das mit „Dezember“ datierte Wintergedicht).¹² Die Recueil-Datierungen geben also ein fiktives Entstehungsdatum an, und hugophobe Kritiker zögerten nach der Veröffentlichung der Handschriften mit ihren oft von den gedruckten abweichenden Daten denn auch nicht, von Lüge und Unaufrichtigkeit zu sprechen.¹³

Die dritte Funktion der fiktiven oder poetischen Datierungen besteht darin, in ihrer Gesamtheit die lyrischen Texte in einen epischen Zusammenhang zu bringen. *Les Contemplations* lesen sich so als Autobiographie, als Darstellung eines Dichter- und Politikerlebens, in Frankreich, von ungefähr 1820 (*Vers 1820*, I.16) bis zum Januar (*Spes, Les mages*) bzw. März 1856 (*Préface*).¹⁴

Autobiographie? „*Les Mémoires d'une âme*“ (*Préface*)? Genauer wäre es, von **Tagebuch** zu reden. Denn die Autobiographie ist doch für gewöhnlich von einem Ich geschrieben, das sich rückblickend seines bisherigen Lebens „erinnert“ („Memoiren“): Mag auch der erzählte Zeitraum (*énoncé*) noch so umfassend sein, die Zeit-Dauer des Erzählens (*énonciation*) beschränkt sich doch grundsätzlich, oft sogar so sehr, daß sie gar nicht als Ausdehnung ins Bewußtsein tritt; dagegen ist das Erzählen üblicherweise durch einen durchaus wahrnehmbaren Zeitraum vom Erzählten getrennt, wenn sich auch dieses jenem im Gang der Biographie immer mehr nähert. Davon unterscheidet sich als verwandte Gattung das Tagebuch, bei dem die Differenz zwischen ausgesagter Zeit (Erleben) und Zeit des Aussagens (Schreiben) tendenziell gegen Null geht, zumindest ein paar Stunden oder höchstens Tage nicht überschreitet (*journal*). Eben diese Fiktion bieten *Les Contemplations*.¹⁵ Bei allem Mißtrauen gegenüber einer Gleichsetzung von Manuskript-Datierungen und Entstehungszeitpunkt (siehe den Beginn von Kapitel D) kann man nämlich getrost davon ausgehen, daß der überwiegende Teil des Recueils in den Jahren 1854-'55 verfaßt wurde.¹⁶ Zahlreiche dieser späten Texte, vor allem solche, die Erinnerungen an frühere Zeiten zum Inhalt haben, wurden nun für die Ausgabe so umdatiert, daß erinnerte Zeit und Zeitpunkt des Erinnerns zusammenfallen, was heißt, daß von „Erinnerung“ gar keine Rede sein kann: die „Jugenderinnerungen“ (z.B. Buch I und II) werden zu „Jugendgedichten“ umgedeutet (Franz: *I.13*, p. 484; „Jugend“ natürlich *cum grano salis*).¹⁷

¹¹ In der Original-Ausgabe lautet der eigentliche Titel „Chose vue“. Deutlich durch sehr viel kleinere und dünnere Lettern abgehoben, liest man als eine Art Datumsangabe eine Zeile tiefer „un jour de printemps“. Neuere Ausgaben, wie die Celliers, Albouys, Seebachers, beachten diesen Unterschied nicht und drucken alles in der gleichen Zeile, mit der gleichen Schrift.

¹² Die übrigen Fälle sind die, bei denen eine Begründung der Recueil-Datierung bzw. der Umdatierung Handschrift > Ausgabe ausgesprochen schwierig ist, vor allem, wenn sie vom Einzelgedicht ausgeht und nicht sieht, daß den Datierungen auch eine strukturbildende Funktion zukommt. Vianey vollführt auf diesem Feld manches Glanzstückchen biographistischer Eiertänze. Franz über ihn: „Mir scheint die Gleichsetzung von dichterischem und biographischem Gehalt viel zu weitgehend. In den Anmerkungen zu den Datierungen wird meist versucht, aus Erinnerungen des Dichters oder aus künstlerischen Gründen die Umdatierungen zu rechtfertigen. Die dafür aufgewandte Mühe lohnt sich oft nicht, die Ergebnisse bleiben zweifelhaft.“ (I. 13', p. 483)

¹³ So auch ein gewisser Eugène Ionesco, immerhin in einem auch sonst kaum ernstzunehmenden Jugendwerk (*'Hugoliade'*, p. 61 über die Datierungen von Buch IV – peinlicherweise werden falsche Manuskript-Datierungen zu Grunde gelegt). – Selbst Seebacher verwendet den Begriff „sincère“, der doch zum Wortfeld der Ethik gehört und deshab kaum geeignet ist, poetische Phänomene zu erfassen: „Le livre V draine les dates les plus sincères et affirme ainsi la conscience de l'exil“ (p. XXIV).

¹⁴ Franz: *I.13'*, p. 473; cf. auch p. 483: „Die lyrischen Gedanken sollten [sc. durch die Umdatierungen] zu einem epischen Ganzen umgedeutet werden und die darin zum Ausdruck kommende Geistesentwicklung des Dichters sollte als typisches Menschenschicksal und als einheitlicher Fortschritt erscheinen.“

¹⁵ „Puisque j'ai, dans ce livre, enregistré mes jours, / Mes maux, mes deuils, mes cris dans les problèmes sourds, / Mes amours, mes travaux, ma vie heure par heure“ (*'A celle qui est restée en France'*, v. 147ss).

¹⁶ Genauer: „les pièces composées du 30 mars 1854 au 2 novembre 1855 en [sc. des Ganzen] font à peu près les trois cinquièmes“ (Vianey, I, p. XI).

¹⁷ Ohne auf die Technik der Umdatierungen einzugehen, kommt Poulet durch Text-Analysen des Gesamtwerkes zu einem ähnlichen Schluß: „il n'y a pas de différence fondamentale dans le monde hugolien entre ce dont on se souvient et ce qu'on imagine et ce qu'on voit. Tout n'est que forme“ (*'Temps'*, II, p. 205). „L'univers de Hugo n'a jamais d'âge, car il a indifféremment tous les âges. [...] Aussi la durée hugolienne est-elle radicalement discontinue, faite d'un entassement toujours renouvelé d'images anachroniques entre lesquelles se font des rencontres incongrues; [...] elle présente une ressemblance inattendue avec la durée proustienne.“ (p. 202) Wie solche Zeitenmischung formbildend wirken konnte, soll hier gezeigt werden. – Cf. *Préface*: „Ce sont [...] toutes les impressions, tous les souvenirs, toutes les réalités, [...] que peut contenir une conscience, revenus et rappelés [...] et mêlés dans la même nuée sombre.“ – „tous les souvenirs“ ersetzt den Ausdruck „toutes les mémoires“ der Handschrift, vielleicht um die Gefahr einer Übertragung auszuschließen und das unmittelbar vorangehende „les Mémoires d'une âme“, deu-

Das gilt freilich nicht ohne Einschränkung; es gibt auch zahlreiche Gedichte des bewußten Erinnerns (ich denke zuerst an die Todestags-Gedichte, besonders in *Pauca meae*), etliche Stellen, die „Erinnerung“ (und „Vergessen“) thematisieren, aber grundsätzlich kann man sagen, daß *Les Contemplations* weniger die autobiographischen Memoiren als vielmehr das Tagebuch „einer Seele“ (Préface) darstellen, bzw. eine Autobiographie, die im Gewand des Tagebuchs auftritt.¹⁸

Diese **Umdatierungen (Struktur)** – die ja bis zur Veröffentlichung des Manuskripts, also bis lange nach HUGOS Tod, nicht bekannt waren – sind auf verschiedenen Ebenen bedeutend:

Der republikanische BONAPARTE-Gegner überträgt seinen jetzigen Standpunkt auf sein früheres Wirken, und da er seine „Erinnerungen“ daran nicht vom Zeitpunkt des Erinnerns, sondern von dem des Erinnerten datiert (*Ecrit en 1846*), suggeriert er eine tendenzielle Einheit seiner **politisch-gesellschaftlichen** Anschauungen, wie sie sich erst dem Rückblickenden darstellen konnte. Mag dies bewußt als Täuschung (seiner neuen politischen Freunde) angelegt worden sein oder nicht, jedenfalls lernen wir das Ich von *Les Contemplations* als einen Menschen kennen, der schon in früher Jugend die Französische Revolution in der Literatur nachvollzogen hatte (I.7 *Réponse à un acte d'accusation* und 26 *Quelques mots à un autre*),¹⁹ dessen gegenwärtiger (Guernesey, 1856) Republikanismus nichts als die konsequente Weiterentwicklung des politischen Gedankengutes eines Pair de France von des Bürgerkönigs Gnaden darstellt und der stets auf der Seite der Schwächeren, Ausgebeuteten und Unterdrückten stand.²⁰ V.3 *Ecrit en 1846* sagt dies und die zahlreichen Gedichte sozialer Thematik (vor allem in Buch III), die auf die Zeit vor dem Exil datiert wurden, „beweisen“ es. Solchen Umdatierungen kommt also eine politisch-„apologetische“ (Franz: I.13, p. 483) Funktion zu.

Zuallererst jedoch hat die Tagebuch-Fiktion **literarische** Bedeutung. Die fiktiven Datierungen schaffen eine neue Struktur im Sinne einer anderen Reihenfolge der Lektüre und sie fügen durch ihre (werkimmanente wie -transzendente) Bedeutung den Texten eine neue Sinn-Dimension hinzu. Ferner behauptet die Tagebuch-Fiktion die souveräne Handhabung der sprachlich-poetischen Mittel in Übereinstimmung mit Thema und gewählter (Sub-)Gattung und unabhängig von einer bestimmten dichterischen Entwicklungsstufe des Autors – dessen Stil sich seit ungefähr 1820 (*Vers 1820*) nicht mehr verändert habe.²¹ Schließlich war die konsequente Gestaltung einer umfangreichen Gedichtsammlung als Tagebuch, eingeteilt in zwei große Zeitabschnitte, neu und deshalb von potentiell hohem ästhetischen Reiz.

Die Umdatierungen sind Teil eines poetischen Rollenspieles (Rollendichtung); Verkleidung und Maskierungen gleich ermöglichen sie ein spielerisches Ausprobieren der dem Ich innewohnenden Identifikationsmöglichkeiten. Sie erlauben zum Beispiel, die Gesetze einer kleinbürgerlichen Moral teilweise zu umgehen und auch als älterer Mensch sinnliche Liebesgedichte (Bücher I und II, z.B. I.21 „Elle était

tlicher als Masculinum festzulegen (cf. Barrère: 'Fantaisie', II, p. 99). – Darauf antwortet der Epilog 'A celle qui est restée en France', er nennt das Buch „Ce vol de souvenirs fuyant à l'horizon“ (v. 135).

¹⁸ Es braucht wohl nicht eigens betont zu werden, daß das Tagebuch bei Hugo nicht die Funktion hat, ein Ich-Bewußtsein in der Differenz des abgespaltenen Ichs vom Allgemeinen zu begründen und durch ständige Selbst-Reflexion zu stützen. Insofern unterscheidet sich dieses Tagebuch grundsätzlich von den anderen Vertretern dieser Gattung im 19. Jahrhundert, wie sie etwa Hess charakterisiert hat ('Tragödie', p. 159s). Hugo sah sich schon immer als repräsentativen einzelnen (ab 1848 durfte er sich dann auch „représentant du peuple“ nennen, was ihn in diesem Bewußtsein sicher bestärkt hat): „quand je vous parle de moi, je vous parle de vous“ (Préface); er sah seine politische Entwicklung als verdichteten Ausdruck (Metonymie) des geschichtlichen Fortschritts in dem entscheidenden Jahrhundert, das fast gleichzeitig mit ihm zur Welt kam ('Les Feuilles d'automne', I „Ce siècle avait deux ans“): „Dans cette âpre lutte contre les préjugés sucés avec le lait, dans cette lente et rude élévation du faux au vrai, qui fait en quelque sorte de la vie d'un homme et du développement d'une conscience le symbole abrégé du progrès humain [...]“ ('Odes et ballades', Préface, 1853, 'Poésie', I, p. 203) „Que suis-je? Seul je ne suis rien. Avec un principe, je suis tout. Je suis la civilisation, je suis le progrès, je suis la Révolution française, je suis la révolution sociale.“ (Tagebuch, vermutlich 1873, 'CFL' XVI, p. 843) – Zudem meint „Mémoires“, (Préface) als Sonderform der Autobiographie die Geschichte der Zeit wie die des Ichs, die Spiegelung der Epoche in einem Bewußtsein, „Denkwürdigkeiten“.

¹⁹ „La Révolution littéraire et la Révolution politique ont fait en moi leur jonction.“ ('Le tas de pierres', 1868/70, 'CFL' XIV, p. 1218)

²⁰ 1875 schrieb Hugo: „[...] voici les phases successives que ma conscience a traversé en s'avancant sans cesse et sans reculer un jour, – je me rends cette justice, – vers la lumière: 1818, Royaliste; – 1824, Royaliste-Libéral; – 1827, Libéral; – 1828, Libéral-Socialiste; – 1830, Libéral-Socialiste-Démocrate; – 1849, Libéral-Socialiste-Démocrate républicain. ('Moi'; zitiert nach: 'Les Misérables', M. Allem ed., p. 1666s) – „[...] jamais, dans tout ce qu'il a écrit, même dans ses livres d'enfant et d'adolescent, jamais on ne trouvera une ligne contre la liberté. [...] Là est l'unité de sa vie.“ ('Le droit et la loi', V, 'CFL' XV, p. 588)

²¹ Z.B. weisen etliche Gedichte, die im Ms. auf 1855 datiert sind, als stilistische Gemeinsamkeit Sätze auf, bei denen sich die einzelnen Satzteile gegenüber dem regierenden Verb fast ganz verselbständigen haben (I.4, v. 29ss; II.1, v. 12ss; V. 16, v. 30ss; II.9, v. 29ss; 'A celle qui est restée en France', v. 336ss). Der Recueil verlegt die „Entstehung“ von I.4, II.1 und 9 auf die Zeit vor dem Exil.

déchaussée“) zu verfassen – wenngleich der Autor gerade durch dieses Versteckspiel solch normativer Vulgarpsychologie huldigt und sie letztlich bestätigt. So erscheinen die Umdatierungen als Kunstgriff, die vermeintlichen **lebenspraktischen** Widersprüche (Sexualität vs. Alter, Trauer oder Voyance) eines Ichs durch Projektion auf eine ausgedehnte zeitliche Achse zu glätten und die tatsächliche Gleichzeitigkeit des von der herrschenden Moral für ungleichzeitig Angesehenen in eine fiktive Ungleichzeitigkeit zu verwandeln.²²

Ähnliches gilt auch in Bezug auf den **philosophisch-metaphysischen** Gehalt von *Les Contemplations*. Zu große gedankliche Strenge und logische Kohärenz kann man „Victor Hugo le philosophe“ gewiß nicht vorwerfen; die fiktive Verteilung seines weltanschaulichen Gedankengutes auf verschiedene Altersstufen jedoch läßt den leicht möglichen Vorwurf widerspruchsvoller Unabgeschlossenheit gegenstandslos werden: das zweifelnd-fragende „A qui donc sommes-nous?“ (IV.8; MD: 1854) wird im Recueil auf 1845 datiert, weit weg von der Gewißheit der Bouche d'ombre (VI.26; MD: 1854; RD: 1855).²³ Was als Gleichzeitiges nicht zueinander „passen“ würde, erscheint in der Abfolge Vorstufe – endgültige Einsicht als „logisch“ – zumindest auf dem Hintergrund gutbürgerlicher Vorstellungen von dem, was Philosophie sei.²⁴

Wir fassen zusammen: Unter dem leitenden Gesichtspunkt der fiktiven autobiographischen Memoiren haben die Umdatierungen vom Manuskript zur Ausgabe in den genannten vier Bereichen die Aufgabe, Gleichzeitiges ungleichzeitig zu „machen“ („poetische“ Transformation). Ein **zentrales Bauprinzip** von *Les Contemplations* besteht demnach darin, die zu einem ganz großen Teil in einem vernachlässigbar kurzen Zeitraum oder zu zusammenhangslos zufälligen Zeitpunkten entstandenen Gedichte durch fiktive oder poetische Umdatierungen zeitlich so anzuordnen, daß sie die mögliche (ARISTOTELES) lebenspraktisch-biographische, philosophisch-religiöse, politische und literarische Entwicklung eines Dichters im französischen 19. Jahrhundert (temps de l'énoncé = fiktives temps de l'énonciation: Tagebuch) widerspiegeln; und diese poetische Ontogenese soll, vermöge der Exemplarität des dichterischen Ichs in seiner Einer-Alle-Dialektik, typisch für die Geschichte aller („l'histoire de tous“, Préface) sein, somit als repräsentative Fiktion von einer höheren Wahrheit als die faktische Wirklichkeit (**Mimesis** des Wesentlichen durch „Aufhebung“ des Zufälligen):

Qu'est-ce que *les Contemplations*? [...]

[...] C'est l'existence humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil, c'est un esprit qui marche de lueur en lueur en laissant derrière lui la jeunesse, l'amour, l'illusion, le combat, le désespoir, et qui s'arrête éperdu *au bord de l'infini*. Cela commence par un sourire, continue par un sanglot, et finit par un bruit du clairon de l'abîme.

Une destinée est écrite là jour à jour.

[...]

²² V. inf., p. 77s zu I.2 „Le poète s'en va“, das in der Handschrift wahrscheinlich auf 31. Oktober 1843 datiert war. Dort wird auch auf die den Publikumserwartungen entsprechende fiktive Chronologie der Todes-Trauer in 'Paucæ meæ' hingewiesen. – VI.23 wird dieses „Spielen von Gefühlen“ dann als eine Aufgabe der Mages beschreiben: „La joie ou la douleur les farde“ (v. 311) – auch die Trauer-Geschichte ist in erster Linie poetische Fiktion (das Erlebte als Angebot einer Möglichkeit; v. inf., p. 197). – Diese Rücksichtnahme läßt sich nicht mit Sorge um den Markt seiner Bücher erklären: Auf anderen Gebieten scheute Hugo nie davor, seine potentiellen Leser, d.h. im wesentlichen das Bürgertum, zu verunsichern und ihren Erwartungshaltungen zu widersprechen. Bestes Beispiel dafür ist der Gattungs-Bastard 'William Shakespeare' (1864), von der ersten bis zur letzten Seite; aber auch auf das sechste Buch von 'Les Contemplations' erwartete Hugo wenig Resonanz: „Avouez que vous devenez un peu bourgeois devant cette apocalypse du 6^e livre et que vos cheveux se dressent du 'qu'en dira-t-on?'“ (An N. Parfait, 30. Oktober 1855, 'CFL IX', p. 1104); „Veillez bien sur les imprimeurs pour les apocalypses de la fin, car ils n'y comprennent pas grand'chose et ils tâcheront peut-être de civiliser cela à grand renfort de corrections-fautes.“ (An P. Meurice, 6. April 1856, 'CFL' X, p. 1233) – Den fiktiven Datierungen zum Trotz blieb der Faun-Vorwurf, der später einen Grund-Tenor aller bornierten Kritik an 'Les chansons des rues et des bois' (1865) bilden sollte, auch dem Autor von 'Les Contemplations' nicht erspart; cf. z.B. Gustave Planches Artikel vom 15. Mai 1856 (zit. bei Vianey, I, p. CVIII). Guttinger, der 'Les Contemplations' sehr bewunderte, war von der Offenheit des Gedichtes „Elle était déchaussée“ (I.21) so schockiert, daß er meinte, in „la belle folâtre“ die allegorische Gestalt der Demokratie erblicken zu müssen (Vianey, I, p. 131; Köhler: 'Vermittlungen', p. 240ss).

²³ 'MD' = „Manuskript-Datierung“, 'RD' = „Recueil-Datierung“

²⁴ Ch. Renouvier: 'Victor Hugo le philosophe' – 1900: „Le reproche le plus sérieux est celui qu'on peut adresser à Victor Hugo pour ses contradictions, pour la réelle incohérence des idées qui paraît en être la cause“ (p. 364). – Renouvier versucht dann zu zeigen, daß dieser Vorwurf nur vom Standpunkt einer zu rationalen Philosophie berechtigt sei. Die Widersprüche im Denken Hugos hätten ihren letzten Grund im christlichen Dualismus vom Sündenfall und Erlösung, seien also, so darf man folgern, die Widersprüche der Welt (dem würde auch der Autor zustimmen: „Totus in antithesi! [...] Avant d'ôter de l'art cette antithèse, commencez par l'ôter de la nature“, 'William Shakespeare', II, I, III, p. 176; v. inf., p. 84). – Planche (cf. A 22): „La partie philosophique des 'Contemplations' mérite l'indulgence et le sourire. [...] il [Hugo] se laisse aller à des enfantillages qui ne manqueraient pas d'amuser, s'il eût pris soin de les traduire dans une langue plus claire.“ (zit. nach Vianey, I, p. CVIII) Wie die von Vianey (I, p. CI-CXXXIX) veröffentlichten Rezeptionsdokumente zeigen, war sich die zeitgenössische Kritik in diesem Punkt verhältnismäßig einig; Hugos Parteigänger schwiegen sich in ihren Rezensionen über die philosophischen Gedichte weitgehend aus.

literarische Entwicklung eines Dichters im französischen 19. Jahrhundert (temps de l'énoncé = fiktives temps de l'énonciation: Tagebuch) widerspiegeln; und diese poetische Ontogenese soll, vermöge der Exemplarität des dichterischen Ichs in seiner Einer-Alle-Dialektik, typisch für die Geschichte aller ("l'histoire de tous", Préface) sein, somit als repräsentative Fiktion von einer höheren Wahrheit als die faktische Wirklichkeit (Mimesis des Wesentlichen durch "Aufhebung" des Zufälligen):

Qu'est-ce que *les Contemplations*? [...]

[...] C'est l'existence humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil, c'est un esprit qui marche de lueur en lueur en laissant derrière lui la jeunesse, l'amour, l'illusion, le combat, le désespoir, et qui s'arrête éperdu *au bord de l'infini*. Cela commence par un sourire, continue par un sanglot, et finit par un bruit du clairon de l'abîme.

Une destinée est écrite là jour à jour.

[...]

Ce livre contient, nous le répétons, autant l'individualité du lecteur que celle de l'auteur. *Homo sum*. Traverser le tumulte, la rumeur, le rêve, la lutte, le plaisir, le travail, la douleur, le silence; se reposer dans le sacrifice, et, là, contempler Dieu; commencer à Foule et finir à Solitude, n'est-ce pas, les proportions individuelles réservées, l'histoire de tous? (Préface)

Ordnet man die Gedichte chronologisch nach den Datierungen in der Ausgabe, so ergibt sich folgende Reihenfolge (Lesemöglichkeit):²⁵

--- : 1					déc.: 1
124	V.19	Au poète qui m'en-voie une plume d'aigle	17/11 déc.	[41?] / Sa	1/11 décembre
18...: 27					mars: 1
32	II.2	"Mes vers fuiraient"	13/22 mars	41/Mo	2/Paris, mars 18..
					avr.: 2
23	I.22	La fête chez Thérèse	10/16 fév.	40/So	3/Avril 18...
41	II.11	"Les femmes sont sur la terre"	129/7 avr.	55/Sa	4/Paris, avril 18..
					mai: 4
34	II.4	Chanson	32/12 juil.	46/So	5/Mai, 18..
35	II.5	Hier au soir	1/4 juin	33/Di	6/Mai 18..
52	II.22	"Aïmons toujours!"	23 (22)/mai	43	7/Mai 18..
31	II.1	Premier mai	128/29 mars	55/Do	8/Saint-Germain, 1er mai 18..
					juin: 8
33	II.3	Le rouet d'Omphale	26/20 juin	43/Di	9/Juin, 18
47	II.17	Sous les arbres	96/21 oct.	54/Sa	10/Juin 18..
53	II.23	Après l'hiver	143/18 juin	55/Mo	11/Juin 18..
36	II.6	Lettre	5/15 mai	39/Mi	12/Près le Tréport, juin 18..
38	II.8	"Tu peux, comme il te plaît"	140/16 juin	55/Sa	13/Paris, juin 18..
44	II.14	Billet du matin	130/14 avr.	55/Sa	14/Paris, juin 18..
46	II.16	"L'hirondelle au printemps"	9/[40?]		15/Fontainebleau, juni 18..
57	II.27	La nichée sous le portail	142/17 juin	55/So	16/Lagny, juin 18..
					juil.: 3
51	II.21	"Il lui disait"	34/27 juil.	46/Mo	17/Juillet 18..

25) Die Liste besteht aus drei Spalten: die linke nennt das Gedicht, gibt Buch und Stelle im Buch an und die Ordnungsziffer in der positionalen Reihenfolge; die mittlere bietet das Datum der Handschrift, den Wochentag und die Ordnungsziffer in der Reihenfolge der MD (cf. p. 67s und 70-A 3); die rechte schließlich notiert das Datum in der Ausgabe und zählt chronologisch durch (z.B. II.4 'Chanson' ist das 5. in der Ordnung nach den RD, das 32. in der nach den MD und das 34. nach der Position). Hinter den Jahreszahlen und Monatsnamen, die die Liste gliedern, findet sich die Zahl der Texte pro Jahr oder Monat vermerkt. - Entscheidend für dieses Kapitel ist also die dritte Spalte. Sie ordnet in Zweifelsfällen folgendermaßen: Gedichte gleichen Datums werden in der Reihenfolge ihrer Position aufgeführt (z.B. Nr. 127-129); allgemeinere Datierungen findet man vor genaueren (z.B. Nr. 71, Nr. 74-77; zur Stellung von VI.26 'Ce que dit la bouche d'ombre' v.inf., p. 58). - Genau die umgekehrte Anordnung bietet die 'Chronologie des "Mémoires d'une âme" selon les dates imprimées des "Contemplations"' in 'CFL' IX, p. 55-57, im übrigen leider ein Meisterstück des Druckfehlerteufelchens und somit kaum brauchbar (darin überboten wird die Tabelle noch von einem Überblick in dem Sammelband 'Analyses et réflexions', wo sechs der 17 Gedichte des vierten Buches

37	II.7	"Nous allions au verger"	59/5 juin 53 J./So	18/Triel, juillet 18..
40	II.10	"Mon bras pressait"	2/Etampes, 25 août 34/Mo	19/Forêt de Fontainebleau, juillet 18..
49	II.19	N'envions rien	82/20 août 54/So	août: 4 20/Août 18..
55	II.25	"Je respire où tu palpites"	106/1 déc. [54?]/Fr	21/Août 18..
43	II.13	"Viens! - Une flûte"	39/8 sept. 46/Di	22/Les Metz, août 18..
56	II.26	Crépuscule	65/20 fév. 54, Jersey/Mo	23/Chelles, août 18..
42	II.12	Eglogue	41/28 sept. 46/Mo	sept.: 2 24/Septembre 18..
48	II.18	"Je sais bien qu'il est d'usage"	141/17 juin 55/So	25/Chelles, septembre 18..
54	II.24	"Que le sort"	11/21 mai 40/Do	oct.: 2 26/Octobre 18..
45	II.15	Paroles dans l'ombre	49/3 nov. 46/Di	27/Paris, octobre 18..
50	II.20	Il fait froid	3/31 déc. 38/Mo	déc.: 1 28/Décembre 18..
<u>"Vers 1820": 1</u>				
17	I.16	Vers 1820	94/18 oct. 54/Mi	29/("Vers 1820")
<u>18..../18[52]: 1</u>				
58	II.28	Un soir que je regardais le ciel	29/26 janv. 46/Mo	sept./janv.: 1 30 (104a)/Montf., septembre 18... -Brux..., janvier 18..[52]
<u>183...: 2</u>				
22	I.21	"Elle était déchaussée"	58/16 avril 53, Jersey/Sa	juni: 1 31/Mont.-l'Am., juin 183..
39	II.9	En écoutant les oiseaux	137/10 juin 55/So	sept.: 1 32/Caudebec, septembre 183..
<u>1830: 2</u>				
16	I.15	La coccinelle	86/10 oct. 54/Di	mai: 1 33/Paris, mai 1830
6	I.5	A André Chénier	90/14 oct. 54/Sa	juil.: 1 34/Les Roches, juillet 1830
<u>1831: 4</u>				
13	I.12	Vere novo	91/14 oct. 54/Sa	mai: 2 35/Mai 1831
14	I.13	A propos d'Horace	136/31 mai 55/Do	36/Paris, mai 1831
3	I.2	"Le poète s'en va"	28/31 oct. 43/Di	juin: 2 37/Les Roches, juin 1831
20	I.19	Vieille chanson du jeune temps	118/nuît du 18 janv 55/Do	38/Paris, juin 1831
<u>1833: 1</u>				
79	III.21	Ecrit sur la plinthe d'un bas-relief antique / - A Mademoiselle Louise B.-	7/8 juin 39/Sa	juin: 1 39/Juni 1833
<u>1834: 4</u>				
8	I.7	Réponse à un acte d'accusation	97/24 oct. 54/Di	janv.: 2 40/Paris, janvier 1834
10	I.9	"Le poème éploré"	99/1 nov. 54/Mi	41/Paris, janvier 1834
27	I.26	Quelques mots à un autre	105/17 nov. [54]/Fr	nov.: 1 42/Paris, novembre 1834
114	V.9	Le mendiant	95/20 oct. 54/Fr	déc.: 1 43/Décembre 1834
<u>1835: 4</u>				
24	I.23	L'enfance	119/22 janv. 55/Mo	janv.: 1 44/Paris, janvier 1835

86 III.28	Le poète	100/2 nov. 54/Do	<u>avr.: 1</u> 45/Paris, avril 1835
19 I.18	Les oiseaux	92/14 oct. 54/Sa	<u>mai: 1</u> 46/Paris, mai 1835
28 I.27	"Oui, je suis le rêveur"	93/15 oct. 54/So	<u>août: 1</u> 47/Les Roches, août 1835
<u>1836: 2</u>			
15 I.14	A Granville, en 1836	85/10 oct. 54/Di	<u>juin: 1</u> 48/Granville, juin 1836
26 I.25	Unité	60/2 juil. 53, Jersey/Sa	<u>juil.: 1</u> 49/Granville, juillet 1836
<u>1837: 1</u>			
30 I.29	Halte en marchant	133/7 mai [55]/Mo	<u>juin: 1</u> 50/Forêt de Compiègne, juin 1837
<u>1838: 1</u>			
60 III.2	Melancholia	78/9 juil. [54?]/So	<u>juil.: 1</u> 51/Paris, juillet 1838
<u>1839: 3</u>			
61 III.3	Saturne	4/30 avr. 39/Di	<u>avr.: 1</u> 52/Avril 1839
1	"Un jour, je vis"	8/15 juin 39/Sa	<u>juin: 1</u> 53/Juin 1839
88 III.30	Magnitudo parvi	122/1836-1 ^{er} fév. 55/Do	<u>août: 1</u> 54/Ingouville, août 1839
<u>1840: 6</u>			
11 I.10	A Madame D.G. de G.	12/27 août 40/Do	<u>---: 1</u> 55 (129a)/Paris, 1840 - Jersey, 1855
5 I.4	"Le firmament est plein"	127/19 mars 55/Mo	<u>avr.: 2</u> 56/La Terrasse, avril 1840
75 III.17	Chose vue un jour de printemps	64/4 fév. 54/Sa	57/Avril 1840
7 I.6	La vie aux champs	35/2 août 46/So	<u>août: 1</u> 58/La Terrasse, août 1840
69 III.11	?	46/20 oct. 46/Di	<u>oct.: 1</u> 59/Octobre 1840
70 III.12	Explication	84/5 oct. 54/Do	<u>nov.: 1</u> 60/Novembre 1840
<u>1841: 2</u>			
76 III.18	Intérieur	14/10 sept. 41/Fr.	<u>sept.: 1</u> 61/Septembre 1841
18 I.17	A M. Froment Meurice	16/22 oct. 41/Fr	<u>oct.: 1</u> 62/Paris, octobre 1841
<u>1842: 8</u>			
62 III.4	Ecrit au bas d'un crucifix	51/nuît du 4 au 5 mars 47/Fr	<u>mars: 1</u> 63/Mars 1842
21 I.20	A un poète aveugle	18/Paris, mai 42	<u>mai: 2</u> 64/Paris, mai 1842
29 I.28	"Il faut que le poète"	53/19 mai 47/Mi	65/Paris, mai 1842
4 I.3	Mes deux filles	19/La Terrasse, 10 juin 42/Fr	<u>juin: 2</u> 66/La Terrasse, près Enghien, juin 1842
77 III.19	Baraques de la foire	76/6 juin 54/Di	67/Juin 1842
85 III.27	"J'aime l'araignée"	145/12 juil. 55/Do	<u>juil.: 1</u> 68/Juillet 1842
25 I.24	"Heureux l'homme"	40/19 sept. 46/Sa	<u>sept.: 1</u> 69/Paris, septembre 1842
2 I.1	A ma fille	6/5 juin 39/Mi	<u>oct.: 1</u> 70/Paris, octobre 1842

<u>1843: 20</u>			<u>---: 1</u>
78 III.20	Insomnie	62/nuît du 9 au 10 nov. 53/Do	71/1843, nuit
			<u>janv.: 2</u>
87 III.29	La nature	63/12 janv. 54/Do	72/Janvier 1843
89 IV.1	"Pure innocence!"	120/22 janv. 55/Mo	73/Janvier 1843
			<u>fév.: 4</u>
63 III.5	Quia pulvis es	20/3 fév. 43/Fr	74/Février 1843
65 III.7	La statue	123/7 fév. 55/Mi	75/Février 1843
67 III.9	"Jeune fille, la grâce"	116/14 janv. 55/So	76/Février 1843
90 IV.2	15 février 1843	21/"à ma fille en la mariant 15 février 1843"/Mi	77/Dans l'église, février 1843
			<u>avr.: 1</u>
72 III.14	A la mère de l'enfant mort	33/21 juil. 46/Di	78/Avril 1843
			<u>mai: 4</u>
12 I.11	Lise	22 (23)/mai 43	79/Mai 1843
71 III.13	La chouette	134/10 mai [55?]/Do	80/Mai 1843
73 III.15	Epitaphe	24/11 mai 43/Do	81/Mai 1843
80 III.22	"La clarté du dehors"	75/24 mai [54?]/Mi	82/Ingouville, mai 1843
			<u>juin: 2</u>
74 III.16	Le maître d'études	139/14 juin 55/Do	83/Juin 1843
82 III.24	Aux arbres	25/9 juin 43/Fr	84/Juin 1843
			<u>juil.: 4</u>
59 III.1	Ecrit sur un exemplaire de la D. C.	61/Jersey, 22 juil. 53/Fr	85/Juillet 1843
66 III.8	"Je lisais. Que lisais-je?"	121/24 janv. 55/Mi	86/Juillet 1843
68 III.10	Amour	126/5 Mars 55/Mo	87/Juillet 1843
84 III.26	Joies du soir	109/13 déc. 54/Mi	88/Biarritz, juillet 1843
			<u>août: 2</u>
81 III.23	Le revenant	81/18 août [54?]/Fr	89/Août 1843
83 III.25	"L'enfant, voyant l'aïeule"	27/Cauterets, 25 août 43/Fr	90/Cauteretz, août 1843
			<u>sept.</u>
90a IV.2a	4 septembre 1843	27a/4 sept. 43/Mo	90a/(4 septembre 1843)/Mo
<u>1844: 1</u>			<u>sept.: 1</u>
94 IV.6	"Quand nous habitons"	45/16 oct. 46/Fr	91/Villequier, 4 septembre 1844/Mi
<u>1845: 1</u>			<u>sept.: 1</u>
96 IV.8	"A qui donc sommes-nous?"	72/25 avr. 54/Di	92/Villequier, 4 septembre 1845/Do
<u>1846: 8</u>			<u>juin: 1</u>
108 V.3	Ecrit en 1846	104/"12 novembre 1854 recopié"/So	93/Paris, juin 1846
			<u>juil.: 1</u>
99 IV.11	"On vit, on parle"	31/11 juil. 46 "en revenant du cimetière de St Mandé"/Sa	94/11 juillet 1846, en re- venant du cimetière/Sa
			<u>sept.: 1</u>
97 IV.9	"O souvenirs! printemps!"	44/[kurz nach 12 oct. 46?]/(Mo)	95/Villequier, 4 septembre 1846/Fr
			<u>oct.: 2</u>
64 III.6	La source	42/4 oct. 46/So	96/Octobre 1846
95 IV.7	"Elle était pâle"	43/12 oct. 46/Mo	97/Octobre 1846
			<u>nov.: 2</u>
91 IV.3	Trois ans après	50/10 nov. 46/Di	98/Novembre 1846
93 IV.5	"Elle avait pris ce pli"	48/1er nov. 46 - Toussaint/So	99/Novembre 1846, jour des morts/Mo
			<u>déc.: 1</u>
139 VI.8	Claire	113/27 déc. 54/Mi	100/Décembre 1846

1847: 3

98 IV.10 "Pendant que le marin" 52/8 avr. 47/Do

102 IV.14 "Demain, dès l'aube" 54/4 oct. 47/Mo
103 IV.15 A Villequier 47/24 oct. 46/Sa

1848: 1

101 IV.13 Veni, vidi, vixi 55/11 avr. 48/Di

[...../2 déc. 51 (Di)/.....]

[1852]

(58 II.28 Un soir que je regardais le ciel 29/26 Janv. 46/Mo

1852: 5

107 V.2 Au fils d'un poète 56/Bruxelles, 16
juil. 52/Fr

92 IV.4 "Oh! je fus comme fou" 30/[2. Hälfte 46?]

105 IV.17 Charles Vacquerie 83/[oct. 54?]
106 V.1 A Aug. V. 112/23 déc. 54/Sa

132 VI.1 Le pont 89/13 oct. 54/Fr

1853: 5

133 VI.2 Ibo 79/24 juil. 54/Mo

134 VI.3 "Un spectre m'attendait" 70/17 avr. 54/Mo

135 VI.4 "Ecoutez. Je suis Jean." 37/[Herbst 46?]

145 VI.14 "O gouffre! l'âme plonge" 66/[kurz vor mars 54]

100 IV.12 A quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt 15/11 oct. 41/Mo

1854:15

146 VI.15 A celle qui est voilée 115/11 janv. 55/Do

104 IV.16 Mors 67/14 mars 54/Di

147 VI.16 Horror 69/"fini dans la nuit du 31 mars 1854"/Fr
68/30 mars 54/Do

148 VI.17 Dolor 71/21 avr. 54/Fr

109 V.4 "La source tombait" 74/25-30 avr. 54/So
137 VI.6 Pleurs dans la nuit

140 VI.9 A la fenêtre pendant la nuit 73/29 avr. 54/Sa

119 V.14 Claire P. 110/14 déc. 54/Do

118 V.13 Paroles sur la dune 80/"5 août 1854 (anniversaire de mon arrivée à Jersey)"/Sa

112 V.7 "Pour l'erreur, éclairer" 103/11 nov. 54/Sa

avr.: 1

101/Avril 1847

sept.: 2

102/3 septembre 1847/Fr
103/Villequier, 4 septembre 1847/Sa

avr.: 1

104/Avril 1848

(janv.)

30 (104a)/Montf., septembre 18... - Brux..., janvier 18..[52]

juil: 1

105/Bruxelles, juillet 1852

sept.: 3

106/Jersey, Marine-Terrace, 4 septembre 1852/Sa
107/Jersey, 4 septembre 1852/Sa
108/Jersey, Marine-Terrace, 4 septembre 1852/Sa

déc.: 1

109/Jersey, décembre 1852

janv.: 1

110/Au dolmen de Rozel, janvier 1853

avr.: 1

111/Au dolmen de Rozel, avril 1853

juil.: 1

112/Serk, juillet 1853

sept.: 1

113/Marine-Terrace, septembre 1853

oct.: 1

114/Octobre 1853

janv.: 1

115/Marine-Terrace, janvier 1854

mars: 3

116/Mars 1854
117/Marine-Terrace, nuit du 30 mars 1854/Do
118/Marine-Terrace, 31 mars 1854/Fr

avr.: 3

119/Avril 1854
120/Jersey, cimetière de Saint-Jean, avril 1854
121/Marine-Terrace, avril 1854

juin: 1

122/Juin 1854

août: 1

123/5 août 1854, anniversaire de mon arrivée à Jersey/Sa

nov.: 3

124/Marine-Terrace, novembre 1854

153	VI.22	Ce que c'est que la mort	107/8 déc. 54/Fr	126/Au dolmen de la tour Blanche, jour des Morts, novembre 1854/Do <u>déc.: 3</u>
113	V.8	A Jules J.	154/22 août 55/Mi	127/Marine-Terrace, décembre 1854
136	VI.5	Croire; mais pas en nous	108/11 déc. 54/Mo	128/Marine-Terrace, décembre 1854
120	V.15	A Alexandre D./ (Réponse à la dédicace de son drame La Conscience)	150/30 juil. 55/Mo	129/Marine-Terrace, décembre 1854
<u>1855: 27</u>				
(11	I.10	A. Madame D. G. de G.	12/27 août 40/Do	<u>---: 1</u> 129a (55)/Paris, 1840 - Jersey, 1855 130/Jersey, 1855
157	VI.26	Ce que dit la bouche d'ombre	88/"1er octobre - 13 octobre J'ai fini ce poème de la fatalité universelle et de l'espérance universelle le vendredi treize octobre. 1854"/Fr	<u>Janv.: 1</u> 130a/Jersey, janvier 1855
(108a	V.3a	Ecrit en 1855	114a/10 janv. 55 Jersey/Mi	131/Marine-Terrace, janvier 1855
111	V.6	A vous qui êtes là	135/27 mai 55/So	<u>mars: 2</u> 132/Marine-Terrace, mars 1855
116	V.11	Ponto	125/3 mars 55/Sa	133/Minuit, au dolmen de Faldouet, mars 1855
156	VI.25	Nomen, numen, lumen	124/1er mars 55/Do	<u>avril: 1</u> 134/Jersey, Grouville, avril 1855
128	V.23	Pasteurs et troupeaux/A Madame Louise C.	111/La Corbière, 17 déc. 54/So	<u>juin: 6</u> 135/Jersey, juin 1855
9	I.8	Suite	101/3 nov. 54/Fr	136/Marine-Terrace, juin 1855
110	V.5	A Mademoiselle Louise B.	149/27 juil. 55/Fr	137/Juin 1855
125	V.20	Cérigo	138/11 juin 55/Mo	138/Juin 1855
142	VI.11	"Oh! par nos vils plaisirs"	153/20 août 55/Mo	139/Juin 1855
143	VI.12	Aux anges qui nous voient	157/4 oct. 55/Do	140/Au dolmen de la Corbière, juin 1855
149	VI.18	"Hélas! tout est sépulcre"	77/9 juin 54/Fr	<u>juil.: 4</u> 141/Marine-Terrace, juillet 1855
121	V.16	Lueur au couchant	132/30 avr. 55/Mo	142/Marine-Terrace, juillet 1855
122	V.17	Mugitusque boum	148/26 juil. 55/Do	143/Jersey, grève d'Azette, juillet 1855
127	V.22	"Je payai le pêcheur"	147/17 juil. 55/Di	144/Marine-Terrace, juillet 1855
141	VI.10	Eclaircie	144/4 juil. 55/Mi	<u>août: 5</u> 145/Marine-Terrace, août 1855
115	V.10	Aux Feuillantines	36/10 août 46/Mo	146/Marine-Terrace, août 1855
117	V.12	Dolorosae	146/14 juil. 55/Sa	147/Marine-Terrace, août 1855
126	V.21	A Paul M./Auteur du drame Paris	152/19 août 55/So	148/Ile de Serk, août 1855
129	V.24	"J'ai cueilli cette fleur"	57/Jersey, 31 août 52/Di	149/Au cimetière, août 1855
144	VI.13	Cadaver	151/9 août 55/Do	<u>sept.: 4</u> 150/Jersey, septembre 1855
123	V.18	Apparition	155/23 août 55/Do	151/Marine-Terrace, septembre 1855
131	V.26	Les malheureux / A mes enfants	156/17 sept. 55/Mo	152/Jersey, septembre 1855
138	VI.7	"Un jour, le morne esprit"	38/4 sept. 46/Fr	153/Marine-Terrace, 4 septembre 1855/Di
155	VI.24	En frappant à une porte	114/29 déc. 54/Fr	

150 VI.19	Voyage de nuit	98/30 oct. 54/Mo	<u>oct.: 2</u> 154/Marine-Terrace, octobre 1855
151 VI.20	Relligio	87/10 oct. 54/Di	155/Marine-Terrace, octobre 1855
158	A celle qui est restée en France	158/Guernesey, 2 novembre 1855, jour des morts/Fr	<u>nov.: 1</u> 156/Guernesey, 2 novembre 1855, jour des morts/Fr
(157 VI.26	Ce que dit la bouche d'ombre	88/13 oct. 54/Fr	<u>(---)</u> 130/Jersey, 1855)
<u>1856: 2</u>			<u>janv.: 2</u>
152 VI.21	Spes	117/17 janv. 55/Mi	157/Janvier 1856
154 VI.23	Les mages	131/24 avr. 55/Di	158/Janvier 1856
0	[Préface]	158a/Guernesey [nov. 55]	158a/Guernesey, mars 1856

Bis jetzt haben wir uns damit begnügt, von den Recueil-Datierungen ganz allgemein zu sprechen (A). Die Daten strukturieren *Les Contemplations*, und das heißt: Sie bilden eine Sinn-Ebene des Werkes. Dieses Gefüge wollen wir uns nun in zwei Abschnitten (B und C) genauer anschauen. Zuerst (B) sollen die Daten nach ihren Komponenten Tageszeit, Tag, Monat und Jahr untersucht werden. Dabei wird es erforderlich sein, immer wieder die Manuskript-Datierungen zum Vergleich heranzuziehen, in der Erwartung, aus den Umdatierungen Aufschlüsse über das Warum der Daten in der Ausgabe zu erlangen. Der zweite Abschnitt (C) versucht dann eine Lektüre in der Reihenfolge der Recueil-Datierungen; wenn auch hier keine Vollständigkeit angestrebt wird, so muß dieser Durchgang doch etwas ausführlicher dargestellt werden als der des Kapitels E, nach den handschriftlichen Daten, denn die der Ausgabe sind für den Leser die ersten und die entscheidenden.

ses Gefüge wollen wir uns nun in zwei Abschnitten (B und C) genauer anschauen. Zuerst (B) sollen die Daten nach ihren Komponenten Tageszeit, Tag, Monat und Jahr untersucht werden. Dabei wird es erforderlich sein, immer wieder die Manuskript-Datierungen zum Vergleich heranzuziehen, in der Erwartung, aus den Umdatierungen Aufschlüsse über das Warum der Daten in der Ausgabe zu erlangen. Der zweite Abschnitt (C) versucht dann eine Lektüre in der Reihenfolge der Recueil-Datierungen; wenn auch hier keine Vollständigkeit angestrebt wird, so muß dieser Durchgang doch etwas ausführlicher dargestellt werden als der des Kapitels E, nach den handschriftlichen Daten, denn die der Ausgabe sind für den Leser die ersten und die entscheidenden.

B. DIE DATEN IM EINZELNEN: TAGESZEIT, TAG, MONAT, JAHR; VERGLEICH DER MANUSKRIFT-DATIERUNGEN MIT DEN RECUEIL-DATIERUNGEN (UMDATIERUNGEN)

B.I. Tageszeit

Lediglich drei Gedichte der Ausgabe und vier der Handschrift geben eine kleinere Zeiteinheit als den Tag als Datum ihrer Abfassung an, und zwar sechsmal „nuit“, einmal „minuit“. Nachtgedichte gemäß Manuskript und Ausgabe sind III.20 *Insomnie* und VI.16 *Horror*, nur nach der Handschrift III.4 *Ecrit au bas d'un crucifix* und I.19 *Vieille chanson du jeune temps*. VI.25 *Nomen, numen, lumen* erhält die stimmungsvolle und zum Inhalt des Sternengedichtes passende Präzisierung „minuit“ erst im Druck. Nun ist I.19 kaum ein Nachtstück, es zeigt das Ich als 16jährigen Tölpel, der vor lauter Reden über Blumen und Bäume die erotischen Wünsche seiner Begleiterin nicht erkennt und sich so in Widerspruch zum locus amoenus um die beiden, zur „nature amoureuse“ (v. 23) begibt.¹ *Ecrit au bas d'un crucifix* transportiert schon eher Nächtliches: Schmerz, Tränen und Zittern; aber auch hier wurde die Tageszeit-Angabe nicht beibehalten. Anders dagegen bei VI.16 *Horror*, das zu VI.17 *Dolor* im Verhältnis von Frage und Antwort, Zweifel und Lösung, Nacht (VI.16, v. 133: „Toujours la nuit!“) und Sterne (VI.17, v. 100) oder Morgenhelle (ibid., v. 114: „L'aube pleure“) steht.² Noch nächtlicher ist *Insomnie*, dessen Thema die unmenschliche Arbeitssituation des Dichters ist: Dieser muß nicht nur wie ein Zuchthäusler Schwerstarbeit verrichten (v. 50) oder als Pferd unter seinem unerbittlichen Genius über Stock und Stein galoppieren, nein, nicht einmal der Schlaf ist ihm vergönnt, Tag und Nacht stöhnt er unter der Peitsche seiner Inspiration. Dabei gibt die Ausgabe weder Tag noch Monat an: Solche Nächte sind dem Dichter von *Les Contemplations* nichts Außergewöhnliches, sie wiederholen sich und verdienen es nicht, eigens markiert zu werden.

B.II. Tag

Selten verzeichnen die Gedichte in der **Ausgabe** den Wochentag ihrer fiktiven Entstehung, während sie in der Handschrift diesbezüglich fast alle genau datiert sind.

Nur ein Gedicht von *Autrefois* präzisiert den Tag: II.1 *Premier mai* (RD: 1^{er} mai 18..), nimmt aber diese Präzisierung sogleich wieder ins Allgemeine und Typische zurück, weniger durch die unvollständige Jahreszahl als vielmehr dadurch, daß sich das Datum auf den Topos des Wonnemonats bezieht, dessen erster Tag traditionell als Beginn frühlingshafter Hoch-Zeit gefeiert wurde.³ Diese Beziehung ergibt sich aus dem Ganzen des Gedichtes. „1. Mai“ bezeichnet also nicht nur einen der 365 Tage des Jahres, sondern hat darüber hinausgehende Bedeutungen, die durch den Kontext des Gedichtes realisiert werden. Läßt sich diese Fragestellung auf andere Tage übertragen? **Welche Bedeutung haben Datumsangaben?**

Zahlen sind dem Nach-Mittelalter grundsätzlich etwas rein Quantitatives, und Daten, aus ihnen zusammengesetzt, haben a priori keinen begrifflichen Inhalt, keine Intension, nur eine (potentielle) Extension, einen Referenz-Bezug. Wie die Eigennamen können sie erst im nachhinein eine (qualitative) Bedeutung erlangen, semantisiert werden, und zwar im Rahmen bestimmter individueller oder gesellschaftlich-kultureller Traditionen, die sich teilweise an geographisch-klimatische Bedingungen knüpfen. So wird man in unseren Breiten mit „Mai“ eben „Höhepunkt des Frühlings“ assoziieren, und das Signifiant „14. Juli“ bezeichnet seit 1789 sowohl einen der Tage des Jahres in ihrer grundsätzlichen qualitativen Ununterscheidbarkeit (Kommensurabilität) als auch, dann meist mit bestimmtem Artikel, den Tag des Sturmes

¹ Gewiß kann dergleichen nicht nur am Tag vorkommen, aber Blumen, Bäume, Tau, Moos und das Fehlen der in erotischen Nachtgedichten Hugos sonst obligaten Sterne legen es nahe, trotz den v. 12 und 24, die dargestellte Anekdote in der Helle des Tages spielen zu lassen. – Sollte das Gedicht also nachts geschrieben worden sein? Dann gäbe die MD die tatsächliche Entstehungszeit an. Es könnte sich bei „nuit“ aber auch um den Teil einer ursprünglich geplanten poetischen Datierung handeln, die dann als Pointe den Sinn des Ganzen modifiziert hätte.

² Das Antwortgedicht (VI.17 'Dolor') ist im Ms. einen Tag vor dem Fragegedicht (VI.16 'Horror') datiert, also umgekehrt als im Recueil. Allerdings wurden Strophen ausgetauscht, so daß man eher von gemeinsamer Entstehung sprechen könnte (Franz, p. 91s, 191, 212; Journet et Robert: 'Notes', p. 189ss).

³ Zur Würde eines Festes der Arbeit gelangte er erst später.

auf die Bastille und, synekdochisch, die Französische Revolution insgesamt, wobei diese Bedeutungen nun auch der gewöhnlichen Datumsangabe „14. Juli“ anhaften können.

Neben den wenigen Daten, die auf Grund der (von den Sprachteilhabern angenommenen) großen Bedeutung des zu der von ihnen bezeichneten Zeit stattgefundenen Ereignisses tatsächlich als polysem angesehen werden müssen (z.B. 1789 und 1945), gibt es eine Vielzahl von Daten, die zu bestimmten Sachverhalten in einer eher lockeren Beziehung stehen. Diese Bedeutungsbeziehung gehört zur „Begriffssphäre“ (H. Paul), zum unbestimmten, offenen Feld von Assoziationen und Gefühlswerten, das jedes sprachliche Zeichen umgibt, d.h. zu seinen Konnotationen. Zur Jahreszahl 1984 mag gewöhnlich selbst der ORWELL-Kenner nur beiläufig den „Großen Bruder“ assoziieren.⁴

Nun gibt es nicht nur (eher) gesellschaftliche Konnotationen sprachlicher Zeichen, sondern auch (eher) individuelle: Jeder von uns kennt Daten, die für ihn in einer ganz besonderen Weise konnotiert sind, für andere Sprachteilhaber dagegen nicht, Geburts- oder Todestage zum Beispiel.⁵

Die verschiedenen Inhalte polysemer Zeichen sind grundsätzlich „usuell“ (H. Paul), auf der Ebene der „langue“ (de Saussure) situiert, lexikalisch; das gleiche gilt für die konnotativen Zusatzbedeutungen, sofern sie überindividuell sind. In den Sprechakten („parole“) werden die Lexeme üblicherweise vereindeutigt, auf eine Bedeutung festgelegt, oder, besonders in poetischen Texten, so realisiert, daß möglichst viele Bedeutungselemente gleichzeitig ins Bewußtsein des Hörers treten. Monosemantisierung wie Polyvalorisation leistet jeweils der – sprachliche wie außersprachliche – Kontext.

Nun können wir zu *Les Contemplations* zurückkehren und sagen, daß bestimmte Daten darin gesellschaftlich semantisiert sind (Polysemie oder Konnotationen), zum Beispiel „Mai“ oder „1848“, andere individuell (idiolektal), z.B. „4. September 1843“. Diese Bedeutungen der Zahlen (Datierungen) werden durch den Kontext erst eigentlich realisiert, wobei der Kontext einer Datumsangabe zuerst das datierte Gedicht ist, dann die Nachbargedichte nach Datum, Position und Inhalt, schließlich und letztlich das Ganze des Werkes.

Bei unserem Mai-Gedicht gibt es da keine Probleme. Der Ausdruck „Premier mai“ wird hier weniger als bloße Zahl gebraucht, sondern vielmehr als eine Art Appellativum mit ausgeprägter Signal- oder Stimulusfunktion: „Premier mai!“ (v. 3). Betont wird diese Bedeutung durch die Vorwegnahme des Datums im Titel und durch die Personifikation von v. 22: „Au mois de mai, qui rit dans les branches lascives“. Zugleich korrespondiert das Datum mit der Stellung (erstes Gedicht von Buch II) und nimmt Bezug auf den Buchtitel *L'âme en fleur*: unser Mai entspricht weitgehend dem *Floréal* des Revolutionskalenders.⁶

Man darf auch nicht übersehen, daß „1^{er} mai“ und „1.5.“ nur teilweise bedeutungsgleich sind: Der Monatsname ist sehr viel stärker konnotativ individualisiert („Mai“ erweckt andere Stimmungswerte als „November“) als die Ziffernfolge, mit der sich ihrerseits die Nebenbedeutung des rein Kalendarischen, nüchtern-Statistischen verbinden kann.⁷

Während *Autrefois* nur ein Beispiel bot, finden sich in '**Aujourd'hui**' 17 Texte, die auf den Tag genau datiert sind; sie verteilen sich wie folgt:

⁴ Die Frage, ab wann die Konnotationen eines bestimmten Sprach-Zeichens so untrennbar mit diesem verknüpft sind, daß sie Teil seines Denotates, seines „Begriffskerns“ (Paul) werden, das Zeichen also polysem, läßt sich nicht leicht beantworten. Tatsächlich handelt es sich um ein kaum – und schon gar nicht objektiv oder allgemeingültig – festlegbares (kollektives) Bewußtseinsphänomen; zwischen konnotativer Bedeutungserweiterung und Polysemie gibt es eine breite Übergangszone. Der Prozeß ist auch umkehrbar, in den ersten Monaten des vergangenen Jahres – 1984 – war „1984“ gewiß polysem, jetzt gehören die Orwellschen Prognosen nur noch zum Konnotat der Zahl. – Für unsere praktischen Zwecke ist der Unterschied Polysemie – Konnotationsreichtum belanglos; uns geht es nur um die mögliche semantische Aufladung von Daten in '*Les Contemplations*'.

⁵ „Un jour – nous avons tous de ces dates funèbres! – / Le croup, monstre hideux [e.ct.]“ (III.23 'Le revenant', v. 43s). – Zum Thema der für Hugo bedeutenden Tage siehe auch teilweise die folgenden Anmerkungen; cf. ferner z.B. den Brief an Juliette vom 17. Februar 1855 ('CFL' IX, p. 1118) und die Tagebuch-Notizen vom 13. und 20. Februar 1872 ('CFL' XVI, p. 734 et 737). – Übrigens verzeichnete unser Autor in seinen finanziell-sexuellen Merkheften auch Sonnen- und Mondfinsternisse (z.B.: 'CFL' X, p. 1444). Darauf habe ich die Datierungen von '*Les Contemplations*' nicht untersucht.

⁶ 20./21. April – 19./20. Mai

⁷ Im Druck werden die Monate ausnahmslos namentlich bezeichnet, in der Hs. teils mit Namen, teils mit Ziffern (7bre, 8bre e.ct.).

Tag	Buch IV	Buch V	Buch VI	Aujourd'hui
4. September	6 (7) ⁸	1	1	8 (9)
3. September	1			1
4. eines anderen Monats				
Jour des morts	1		1	2
Sonstige	2	2	2	6
Summe	10 (11)	3	4	17 (18)

– Tafel 1 –

Von drei Ausnahmen abgesehen (V.19, VI.16 und 17) sind alle diese Tage für den Leser von *Les Contemplations* mit Bedeutung erfüllt.

Buch IV hat die meisten vollständigen Datierungen aufzuweisen; es baut sich so eine Opposition zu Buch II auf, dessen Daten weder Tag (außer II.1) noch Jahr nennen: In beiden Büchern spielen junge Mädchen die größte Rolle, in *L'âme en fleur* als fröhliche Gespielinnen eines tendenziell zeitlosen Arkadiens, in *Pauca meae* als die Ertrunkene von Villequier und ihre „Schwester“ CLAIRE⁹: *Et in Arcadia ego*, sagt der Tod. Das erste Datum, IV.2 15 février 1843, erscheint im Titel und bezeichnet den Tag der Trauung, das Ende der Jugend; ihm folgt so brüsk und unvermittelt die Abgrundlinie, ebenfalls mit einem Datum als Überschrift, wie den Reisenden die Todesnachricht im „Café de l'Europe“ von Rochefort getroffen haben mag.¹⁰ IV.4 beginnt mit 1852 die Litanei der Gedenktage-Gedichte: 6 (1844), 8 (1845), 9 (1846), 15 (1847) und 17 (1852), zu denen wir auch „Demain, dès l'aube“ vom 3. September 1847 rechnen dürfen. Einzig nicht LÉOPOLDINE gewidmet ist IV.11 „On vit, on parle“ – die Beziehung zu CLAIRE ergibt sich aus den anderen Gedichten über die Tochter JULIETTES¹¹, das sich aber thematisch mühelos in *Pauca meae* einfügt und von einem flüchtigen Leser oder bei der ersten Lektüre ungeachtet des Datums ohne weiteres auf HUGOS Tochter bezogen werden kann.

Das erste Stück von **Buch V** trägt genau das gleiche Datum wie das letzte von IV (4. September 1852)¹²; wie durch den ersten Vers („Et toi, son frère“) und den Titel (*A Aug. V. – Charles Vacquerie*) werden so die beiden Gedichte und damit die beiden Bücher verknüpft: Das Exil kann als andere Form des Todes erscheinen. Eine **Struktur-Homologie** (Datum) hat also eine **Sinn-Analogie** nahegelegt, welche sich interpretatorisch bestätigen läßt (Exil = Tod).

IV.17 *Charles Vacquerie* hat die Reihe der Widmungen an Tote vorläufig beschlossen, V.1 *A Aug. V* eröffnet die an Lebende. Zu der letzteren gehört auch V.19 *Au poète qui m'envoie une plume d'aigle*. Es datiert in der Handschrift wie im Druck vom 11. Dezember, ohne Jahreszahl.¹³ Der Tag läßt sich nicht befriedigend deuten, was heißt, er hat keine „Bedeutung“ (zumindest keine für uns erkennbare) neben der bloßen Zeit-Referenz; vielleicht bezeichnet er das tatsächliche Entstehungsdatum. Das Fehlen des Jahres verstehe ich als Hinweis auf die Zeitlosigkeit dichterischen Ruhms, aere perennius, „un peu de gloire éternelle“ (v. 3). V.13 *Paroles sur la dune* ist dafür umso zeitgebundener, das Datum wird auch gleich erklärt: „5 août 1854, anniversaire de mon arrivée à Jersey“.

Buch VI. VI.24 *En frappant à une porte* stellt das letzte Gedicht von einem 4. September dar (1855). Es faßt noch einmal alle deuils zusammen, die das Ich in seinem Leben, dargestellt im Pseudo-Diarium seines Werkes, erdulden mußte, und schließt mit dem Wunsch des Christus-Nachfolgers („L'épine au front“, v. 24) nach eigenem Tod: „Ouvre, tombeau“ (v. 28). VI.24 wäre gewiß der denkbar trostloseste Ausgang der Sammlung; freilich gehört es nach der Datierung bloß in den Anfang der langen Koda, an deren Ende wir *Spes* und *Les mages* treffen. Nach der Position hingegen folgt es unmittelbar auf die 710

⁸ Unter Berücksichtigung des Nicht-Gedichtes nach IV.2.

⁹ Claire Pradier, Tochter Juliette Drouets und des Bildhauers Pradier. Sie starb am 21. Juni 1846, mit 20 Jahren (cf. IV.11 „On vit, on parle“; MD: „11 juillet 1846 – en revenant du cimetière de St Mandé“, was in der Ausgabe generalisiert wurde zu „en revenant du cimetière“, bei gleicher Zeitangabe). Ihr Tod mag die Erinnerung an Léopoldine wachgerufen und Hugo zur Arbeit an den Gedichten des IV. Buches angeregt haben. – Moreau et Boudout, II, p. 147: „On ne constate pas sans surprise que c'est la mort de Claire Pradier [...] qui semble avoir ravivé le souvenir de Léopoldine, et provoqué, coup sur coup, les plus beaux vers que Hugo dédie à la mémoire de sa propre fille.“ – V.inf., p. 71 et 77s. Zum Vergleich II – IV siehe p. 156s.

¹⁰ Siehe den Bericht in Juliettes Tagebuch ('CFL' VI, p. 947-950).

¹¹ Cf. p. 71-A 6.

¹² Auch IV.4 „Oh! je fus comme fou“ ist von diesem Tag datiert.

¹³ Journet et Robert ('Notes', p. 153s) vermuten 1841 als Entstehungsjahr; Roger de Beauvoir will Strophe und Feder am 17. September 1841 an Hugo gesandt haben (Cellier, p. 678s).

Verse von *Les mages* und nimmt deren Optimismus lakonisch zurück: Während VI.23 mit einer triumphalen Ausweitung ins Unendliche, lichtdurchflutet-Transmaterielle („L'évanouissement des cieux!“) schließt, endet *En frappant à une porte* mit einer völligen Reduktion aufs Eingeschränkste, Dunkelste, Irdischste, das Grab (später werden wir sehen, daß dieses ambivalente Gedicht durchaus als hoffnungsvoll gelesen werden kann).

Die Datierung von VI.16 *Horror* und 17 *Dolor* ist strukturell zu verstehen: der Frage-Antwort-Zusammenhang beider Texte wird dadurch weiter verstärkt.

Drei Texte geben den Monatstag nicht (nur) durch eine Zahl, sondern (auch) durch einen Namen an: VI.5 „Elle avait pris ce pli“, VI.22 *Ce que c'est que la mort* und *A celle qui est restée en France*¹⁴ datieren vom „jour des morts“ der Jahre 1846, 1854, 1855. Solche Datierung unterstreicht die stets betonte Transindividualität der dargestellten Todes-Trauer: LÉOPOLDINE repräsentiert alle Toten, der Vater alle Trauernden – „quand je vous parle de moi, je vous parle de vous“ (Préface).

In der **Handschrift** dagegen finden sich insgesamt nur neun Gedichte ohne quantième:¹⁵

Tag	I .Autrefois	.II	.III	Iv jourd.	V	VI	Au-	Les contemplations
1.	1 1	1	3	1		1	2	5
2.	2	1	3					3
3.	1 1	1	3		1		1	4
4.		1 2	3	1	1	2	4	7
4. Sept.						1	1	1
5.	1 1	3	5		1		1	6
6.		1	1					1
7.	1 1	1	3					3
8.		1 1	2	1		1	2	4
9.		2	2			2	2	4
10.	3 1	3	7	1	1	1	3	10
11.		1	1	3	3	2	8	9
12.		1 2	3	1	1		2	5
13.		1	1			2	2	3
14.	3 1	2	6	1	2		3	9
15.	1 1		2	1			1	3
16.	2 1		3	1	1		2	5
17.	1 2		3		3	2	5	8
18.	2 1	1	4					4
19.	3		3		1		1	4
20.		3 1	4		1	1	2	6
21.		2 1	3		1		1	4
22.	2 1	1	4	1	1		2	6
23.					2		2	2
24.	1		2 3	1		2	3	6
25.		1 1	2	1			1	3
26.		1	1		1		1	2
27.	1 1		2		2	1	3	5
28.		1	1					1
29.		1	1			2	2	3
30.			1 1		2	3	5	6
31	2 1		3		1	1	2	5
---	2 2		4	3		2	5	9
Summe	29 28	30	87	17	26	26	69	156

¹⁴ Dieses Gedicht ist ausführlich datiert: „Guernesey, 2 novembre 1855, jour des morts“.

¹⁵ Bei dieser wie den folgenden Tabellen ergibt sich eine Gesamtsumme von 156 Gedichten, da ich – aus Raumgründen – „Un jour, je vis“ und 'A celle qui est restée en France' nicht berücksichtige.

– Tafel 2 –

Zuerst fällt auf, daß nur ein Gedicht vom 4. September datiert ist (VI.7 „Un jour, le morne esprit“),¹⁶ und gerade bei diesem handelt es sich nicht um Léopoldinen-Lyrik (weshalb wohl auch der Wochentag für die Ausgabe weggelassen wurde). Dieser negative Befund (Struktur) könnte freilich auch als bedeutend (Sinn) gelesen werden: am Todestag war der Autor sprachlos („.....“). Vom 4. eines anderen Monates sind ungefähr durchschnittlich ($156:31 = 5,03$) viele Texte datiert – wobei sich meistens irgendwelche Beziehungen zu DIDINES Tod finden oder vielmehr stiften lassen, durch interpretatorische Arbeit des Lesers. Tatsächlich gibt es in einem so durchstrukturierten Werk ebensoviele Bezüge wie in dem durch vertikale wie horizontale Korrespondenzen gegliederten Kosmos des Mittelalters. So können wir beispielsweise in dem Liebesgedicht *Hier au soir* (II.5; MD: 4. Juni 1833) vermöge der Analogisierung Frau – Stern eine Ankündigung von DIDINES Tod und Transfiguratio (IV.17, in fine) erblicken oder die Identität des Datums als Ausdruck tragischer Ironie lesen, als Stiftung von Schuld-Sühne-Verhältnissen. Schwieriger ist die Beziehung von III.6 *La source* (MD: 4. Oktober 1846) und III.17 *Chose vue un jour de printemps* (MD: 4. Februar 1854) zum Todes-Datum; einfacher hingegen die von V.25 „O strophe du poète“ (MD: 4. November 1854; die „strophe du poète“, „autrefois“ in den Blumen spielend, jetzt als PROSERPINA im Schädel des Dichters gefangen) und VI.12 *Aux anges qui nous voient* (MD: 4. Oktober 1854; Schuldgefühle gegenüber der Toten, Scham); offensichtlich die von VI.14 „Demain, dès l'aube“ (MD: 4. Oktober 1847).

Durchsucht man die Handschrift nach anderen für HUGOS Leben wichtigen Daten, so wird man enttäuscht werden. Vom 16. Februar (alljährlich gefeierte Erste Nacht mit JULIETTE) datiert nur *La fête chez Thérèse* (I.22; MD: 16. Februar 1840), das ursprünglich vielleicht der Geliebten gewidmet war. Von den anderen Gedichten mit einer 16 oder 17 im Datum lassen sich schwerlich Beziehungen zu diesem Biographicum ausmachen.¹⁷

Der 2. Dezember, Tag des Staatstreiches (1851), ist ebensowenig vertreten wie der 4., Tag der Massaker auf den Boulevards. Einzig *La vie aux champs* (I.6) vom 2. August 1846 ließe sich mit seinen düsteren Geschichtsvisionen (Schlußverse) auf den Tyrannen des Louvre beziehen, vielleicht auch noch III.6 *La source* (4. Oktober 1846) und III.17 *Chose vue un jour de printemps* (4. Februar 1854), aber hier fehlt der Aspekt des bewußten politischen Mordens. Interessant wird es freilich, wenn wir die Massaker des 4. Dezembers mit dem Tod des 4. Septembers in Verbindung bringen, doch darüber weiter unten (p. 53s) mehr. – Monatsanfang, -mitte oder -ende sind nicht besonders häufig vertreten, auch wenn man den Revolutionskalender heranzieht (Monatsbeginn zwischen dem 17. und 24. Tag nach gregorianischer Zählung).

Die Unglückszahl 13 kommt dreimal im Datum vor, sehr selten also, in III.26 *Joies du soir* und VI.1 *Le pont* eher antiphrastisch, in VI.26 *Ce que dit la bouche d'ombre* mit ausdrücklicher Ambivalenz Hoffnung vs. Verhängnis: „J'ai fini ce poème de la fatalité universelle et de l'espérance universelle le vendredi treize octobre. 1854“. In allen drei Fällen drückt der 13. die grundsätzliche Schein-Sein-Dialektik von *Les Contemplations* aus: Das vermeintliche Unglück ist in Wirklichkeit Voraussetzung und erster Schritt der Erlösung, die Nacht Bedingung für den Tag, der Tod für das (wahre) Leben. Dies gilt auch für die Katastrophe von Villequier, die am 4. Tag des 9. Monats statthatte ($4+9=13$). In der Originalausgabe zählt denn die Linie nach IV.2 auch genau 13 Punkte.¹⁸

¹⁶ Sieht man von IV.15 ab, dessen Ms. als zweites Datum den 4. September 1844 notiert (vermutlich ein erster poetischer Datierungsvorschlag, so: Journet et Robert: 'Manuscrit', p. 101s).

¹⁷ Es sei denn, solche sehr allgemeiner und oberflächlicher Art (etwa in dem Sinne: I.21 „Elle était déchaussée“, vom 16. April 1853, schildert ein erotisches Erlebnis e.ct.). – Brief an Juliette, vom 16. Februar 1859: „En datant quelques vers que je viens de finir pour les 'Petites Epopées', [= 'La Légende des siècles', Première Série], j'ai écrit tout à l'heure, sous la date „mon doux Anniversaire“. Il y a en effet deux dates suprêmes dans ma vie, entre toutes les dates tristes et douces, l'une la plus triste [4. September], l'autre la plus douce [16. Februar], je les invoque aujourd'hui toutes les deux, et je mets mon ange ici bas [Juliette] sous les ailes de mon ange là haut [Léopoldine]. ('CFL' X, p. 1365; cf. 'Les Misérables', V, VI 'La nuit blanche')

¹⁸ Hugo war von der verhängnisvollen Wirkung der 13 überzeugt: „Voici en outre une observation de vieille femme: L'Assemblée [Législative] a été nommée un treize [13. Mai 1849] et proclamée un vendredi.“ (Tagebuch, „Vendredi 18 mai“ 1849, 'CFL' VII, p. 1184) – „Le 13 juin 1849 marque une date décisive dans la vie de Victor Hugo. A partir de ce jour-là, il a été et voulu être un des vaincus.“ (Tagebuch, ca. 1875, ibid., p. 865; v.inf., p. 52) – Siehe die Tagebuch-Einträge vom 13. April 1858, vom 13. März und 13. August 1871, vom 13. Mai und 14. Juni 1874 und vom 14. August 1875. – Am aufschlußreichsten scheint mir die folgende Stelle zu sein, vom November 1855 ('Agendas de Guernesey'): „choses qui troubleraient un augure: + / j'ai quitté Jersey et je suis arrivé à Guernesey le 31 (13 retourné) octobre 1855. / mon fils Charles est arrivé à Guernesey le vendredi 2 novembre, jour des morts. / ma famille est arrivée le vendredi 9. nous avons déjeuné ce jour-là à l'Hôtel. nous étions 13 à table: [...]. / en ouvrant le tiroir de droit de la table où j'écris j'y ai trouvé écrit à la craie le chiffre 113. / départ d'[Appari] le vendredi 9. sa première lettre reçue le 13 novembre. [...] / j'ai couché pour la première fois dans ma maison de Guernesey, Hauteville House, un vendredi, le 9 9bre 1855. / + j'ai reçu la nouvelle de l'expulsion [aus Jersey] un vendredi, le 26 octobre 1855. / la chambre oc-

Quantitativ herausgehoben sind lediglich sinnlose, nichtssagende Daten wie der 10., der 11. und der 14.

Ein geschlossenes System – so können wir zusammenfassen – mit quantitativ signifikanter (im statistischen Sinne) Markierung inhaltlich bedeutender Tage ergibt sich aus den Handschriften nicht; vielmehr scheint den Tagesdaten insgesamt eher etwas Zufälliges anzuhängen, was freilich dafür spräche, diese (trotz aller Bedenken, die der Abschnitt D vortragen wird), diese also doch zuerst als Hinweis auf den Zeitpunkt der Entstehung zu lesen – mögen auch Monat und Jahr bereits im Manuskript z.T. stilisiert sein.

Die Untersuchung der Tages-Daten ist damit aber noch nicht abgeschlossen. Wir müssen noch herausfinden, ob bestimmte **Namen von Wochentagen** besonders herausgehoben sind. Daß dies möglich sein könnte, darauf verweist die eben zitierte handschriftliche Datierung von VI.26 (der Freitag war für HUGO ein Unglückstag, also bedeutend). Sonst vermerkt allerdings kein einziges Gedicht den Wochentagsnamen, weder in der Ausgabe noch im Manuskript.¹⁹

Die im **Recueil** auf den Tag genau datierten Stücke von *Aujourd'hui* verteilen sich folgendermaßen auf die Wochentage:²⁰

Tag	Buch IV	Buch V	Buch VI	Aujourd'hui
Montag	1			1
Dienstag			1	1
Mittwoch	2			2
Donnerstag	1		2	3
Freitag			1	1
Freitag 3./4. September				3
	2			2
Samstag	4	2		6
Sonntag				
Summe	10	2	4	16

– Tafel 3 –

Beginnen wir von vorne: Während der 4. September in *Aujourd'hui* insgesamt acht Gedichte datiert, taucht der Wochentag des Todes (1843 fiel der 4.9. auf einen Montag) nur einmal auf, in IV.5 „Elle avait pris ce pli“ – wobei es fraglich ist, ob hier eine echte Doppelmarkierung (jour des morts + Montag) vorliegt. Es scheint, als habe der Montag auch nach 1843 keine besondere Bedeutung für HUGO erlangt, aus *Les Contemplations* läßt sich eine solche jedenfalls nicht herauslesen.²¹

Daß die weitaus meisten Gedichte obiger Tabelle von einem Samstag datieren, scheint Zufall zu sein: Vier dieser Texte sind (fiktiv) von einem 4. September, die beiden anderen vom 11. Juli 1846 (IV.11) und vom 5. August 1854 (V.13) – der Wochentag spielte bei der Datierung wohl kaum eine Rolle.²²

Grundsätzlich bedeutend war für HUGO, wie gesagt, der Freitag, so daß er es wohl als Glücksfall ansah, daß der 4. September 1846 (IV.9) und sein Vorabend ein Jahr später (IV.14) auf diesen Tag fielen und somit doppelt signifikant waren. Ähnlich steht es mit *A celle qui est restée en France*, von 1855, wo der jour des morts auf einen Freitag fiel.

cupée par App.[ari] à l'Hôtel de la Couronne portait le n° 9, et le salon qui nous réunissait le n° 4. 9 et 4, 13. / Les trois dates 22 – 25 – 29 – additionnées font 76, dont les deux chiffres additionnés donnent 13. / dans le tiroir de droite de ma table d'acajou j'ai trouvé écrit à la craie le chiffre 39 qui est le chiffre [...] de la maison de Green Street et qui, divisé par 3, donne 13.“ (‘CFL’ X, p. 1429) Hugo wendet Transformationsverfahren wie Addition (4+9=13; cf. 4.IX.), Division (39:3=13), Bildung der Quersumme (76, 7+6=13) und Umkehrung (31>13) auf Zahlen an, um 13 zu erhalten. V.inf., p. 232ss.

¹⁹ Ich habe den Wochentag deshalb mit Hilfe einer der gängigen Tabellen ermittelt (sog. Ewiger Kalender, nach Th. Wagner, z.B. in ‘Schlag nach!’, p. 71s).

²⁰ Der Wochentag von V.19 ist genauso wenig bestimmbar wie der von II.1.

²¹ In einem Gedicht genannt wird „lundi“ nur einmal: III.2 ‘Melancholia’ v. 153 als „blauer Montag“, an dem das altersschwache Zugpferd so unter den Nachwirkungen des sonntäglichen Alkohol-Abusus seines wütenden Kutschers zu leiden hat wie der Dichter unter seinem Genie alle Tage (cf. III.20 ‘Insomnie’). – Die anderen Wochentage erscheinen im Text nie, bis auf den Sonntag: Tag der Ruhe (III.2, v. 163), des Gottesdienstes (I.11, v. 30), der Ausflüge (I.13, v. 13) und Tanzveranstaltungen (III.18, v. 13).

²² Allerdings erfuhr Hugo am Samstag, dem 9. September 1843, vom Tod seiner Tochter (‘CFL’ VI, p. 947).

Eine umgekehrte Beziehung läßt sich für *Horror* und *Dolor* vermuten. HUGOS Aberglauben fand den Inhalt von VI.16 (*Horror*) sicher im Wochentag der Manuskript-Datierung wieder („fini dans la nuit du 31 mars 1854“, Freitag); daß in der Ausgabe das tröstliche *Dolor* auf den Freitag datiert wird, kann als Ausdruck der grundlegenden Tod-Leben-Dialektik in *Les Contemplations* gesehen werden: Auch CHRISTI Freitag war die Voraussetzung seiner Auferstehung und Himmelfahrt.

Damit wären wir bei den Wochentagen der **Handschrift** angelangt:

Tag	I	II	III	Autrefois	IV jourd.	V	VI	Au-	Les Contempl.
Montag	3	<u>8</u>	1	12	<u>4</u>	5	5	<u>14</u>	26
Dienstag	4	4	4	12	4	2	2	8	20
Mittwoch	4	1	4	9	1	1	3	5	14
Donnerstag	3	2	<u>9</u>	14	1	3	5	9	23
Freitag	4	1	<u>7</u>	12	<u>1</u>	4	<u>6</u>	11	23
Freitag, 3. / 4. September							1	1	24 1
Samstag	<u>6</u>	4	2	12	2	<u>7</u>	1	10	22
Sonntag	3	<u>6</u>	3	12	1	4	1	6	18
- - -	2	2		4	3		2	5	9
Summe	29	28	30	87	17	26	26	69	156

– Tafel 4 –

Hier finden wir tatsächlich eine Häufung von Montag und Freitag, vor allem in *Aujourd'hui* (verhältnismäßig), wobei sich mit etwas gutem Willen auch fast stets ein inhaltlicher Bezug zu „Tod“, „Tod LEOPOLDINES“, „Tod des Exilierten“ festmachen läßt, für die *Autrefois*-Gedichte eben antiphrastisch. Überzeugend ist dies deshalb nicht, weil mit Samstag und Donnerstag zwei Tage mit ganz knappem Abstand zum Freitag den dritten und vierten Platz einnehmen, die keine inner- oder außertextliche Bedeutung tragen.

Wenn auch ein paar der Montags- und Freitags-Gedichte inhaltlich gut zu diesen Unglücksdaten passen, so gilt doch insgesamt das gleiche wie für die Tages-Daten in Ziffern: Sie stellen kein Gliederungsprinzip dar; ihre Verteilung ist eher zufällig; die semantisierten Tage Montag und Freitag sind nicht in signifikanter Abweichung vom Durchschnittswert (156:7=22,29) vertreten.

B.III. Monat

Grundsätzlich steht es mit den Monaten anders, sie sind alle bedeutungstragend, zumindest konnotativ: Wir denken bei ihrer Nennung auch an die Wetterverhältnisse, die zu diesem Teil des Jahres herrschen, an den Vegetationsstand und die Jahreszeit; wir assoziieren positive oder negative Gefühlswerte. Da nun bis auf vier Texte alle Gedichte in der Ausgabe mit dem Monatsdatum versehen sind, ließe sich eine Untersuchung darüber anstellen, ob und inwiefern in jedem Einzelfall die Bedeutungen der Monate durch Thema und Inhalt des Gedichtes (als Kontext des Datums) realisiert werden, wobei nicht nur auf sprachgesellschaftlich usuelle Mitbedeutungen einzugehen wäre (z.B. Mai = Wonnemonat), sondern auch individuelle (idiolektal) Semantisierungen (z.B. September = Todesmonat) berücksichtigt werden müßten. Ich bin jedoch in der glücklichen Lage, mir und vor allem meinen Lesern die dafür erforderlichen 158-4=154 Abschnitte ersparen zu können, mit einem Hinweis auf die Kommentare VIANEYS und JOURNET et ROBERTS, besonders aber auf die Seiten 230-240 in ARTHUR FRANZ' *Aus Victor Hugos Werkstatt*, II. FRANZ geht von der Untersuchung der Umdatierungen Manuskript > Ausgabe aus und gelangt dabei zu folgenden Ergebnissen:²³

Die Monatsangaben der Manuskriptdatierungen sind im Druck fast so oft geändert worden, wie sie beibehalten worden sind. In den weitaus meisten Fällen stimmt diese Änderung zu den Jahreszeiten, die im Gedicht vorkommen; nur selten lassen sie sich zwanglos anders erklären (Erinnerungstage, besonders der 4. September), nur in wenigen Fällen sieht man keinen Grund der Änderung. Zu den letzteren gehören z.B.

²³ Dabei sieht er das Datum der Handschrift gewöhnlich für das der Entstehung an. – Zu den Umdatierungen allgemein cf. Dupin, p.52.

VI.XI: „Oh! par nos vils plaisirs“ und VI.XII: *Aux anges qui nous voient*. Sie sind vom August und Oktober auf den Juni 1855 vordatiert. (p. 230s)²⁴

Bei weitem die meisten Monatsänderungen (etwa 50 Fälle) haben zur Folge, daß die *Jahreszeit* im Druck besser *zum Inhalt paßt* als im Manuskript. [...] Da [...] Hugos poetische Inspiration oft anders arbeitet, da sich die Inhalte [...] also nicht immer nach den Jahreszeiten der Entstehung richten, müssen die Produktionsmonate mit den Inhalten nachträglich in Einklang gebracht werden. Wo der Einklang besteht, bleiben die Monate erhalten [...]. (p. 232)

Als Beispiele solcher Anpassung führt FRANZ u.a. an: II.1 *Premier mai* (MD: März)²⁵ und „die zwei Sommergedichte II.XXV: „Je respire où tu palpites“ und II.XXVI: *Crépuscule*, die beide im Winter entstanden, aber auf August datiert sind.“ (p. 233) – „Mehrere der Scheinjugendgedichte vom Oktober 1854 verlegen den poetischen Einfall in den Frühling oder Sommer, z.B. I.XII: *Vere novo* (Mai), I.XV: *La cochenille* (Mai), I.XXVII: „Oui, je suis le rêveur“ (August, trotz Vers 5) [... e.ct.].“ (p. 234) FRANZ stellt einen wichtigen Unterschied zwischen *Autrefois* und *Aujourd'hui* fest:

Im zweiten Band [...] spielen die Umdatierungen überhaupt eine geringere Rolle [...]. Auch die Naturbilder im engeren Sinne, nach denen man die Jahreszeit der Gedichte bestimmen könnte, treten zurück. [...]

Aber die Umdatierungen dieser Bücher [sc. IV bis VI] lenken die Aufmerksamkeit auf ein anderes Problem, nämlich auf die *Gleichsetzung der Stimmungen* mit bestimmten Jahreszeiten. Freude und Liebe wird in den Frühling, Kummer wird in den Winter datiert, auch wenn von der Natur nichts Bestimmtes ausgesagt ist. So wird im V. Buch, in dem es sich oft um die Pose des elenden Verbannten handelt, diese Vorstellung des Leids durch das winterliche Datum verstärkt; etwa in V.VI: *A vous qui êtes là*, vom Mai 1855. [...] Die Jahreszeit der jetzigen Datierung, Januar 1855, ist ein Gleichnis der Verbannung. (p. 235s)

Im Zusammenhang mit V.8 A Jules J. (MD: August; RD: Dezember) prägt FRANZ den Ausdruck „Ideenwinter“ (p. 237).²⁶

Diese Deutungen überzeugen.²⁷ Nur eines beachtet FRANZ nicht, daß nämlich durch die fiktiven Datierungen sich eine Leseordnung ergibt, die die nach der Position ebenso überlagert wie die nach den handschriftlichen Datierungen; und diese Struktur kann es erforderlich machen, daß ein Gedicht sein Monatsdatum ändert, ohne daß dies vom Einzelgedicht (eine Schachfigur) her verstehbar ist, sondern nur vom Ganzen (das Schachbrett):²⁸ eine andere Datierung schafft andere Nachbargedichte, die als Kontext den Sinn des Textes beeinflussen können (et v.v.). *Les Contemplations* sind letztlich nur als System begreifbar, dessen Elemente sich – je nach dem Blick des Beschauers – auf mindestens drei verschiedene Weisen miteinander verknüpft zeigen, d.h. als **System mit mindestens drei Strukturen**.²⁹

Vorerst jedoch bleiben wir bei der einfachen Untersuchung der abstrakten Daten, ohne uns noch auf einen Lektüreversuch des Ganzen einzulassen: Tafel 5 zeigt, welchen numerischen Anteil die einzelnen Monate und die Jahreshälften Winter und Sommer an unseren Gedichten in der **Ausgabe** haben.³⁰

²⁴ „Manchmal scheinen die nicht ohne weiteres einleuchtenden Umdatierungen auf groben Assoziationen zwischen Stimmungsworten, die in den letzten Gedichtzeilen vorkommen, und den entsprechenden Monatsvorstellungen zu beruhen. Man kann vermuten, daß die Liebesschilderung in VI.XI: „Oh! par nos vils plaisirs“, Vers 8ff [...] oder die Worte, die in VI.XII: 'Aux anges qui nous voient', von den Flügeln (Vers 5), oder vom Liebesgeständnis (Vers 10) handeln, irgendwie die übliche Assoziation mit dem Juni des sekundären Datums [= RD] ausgelöst haben.“ (ibid., p. 239) Auf p. 59 versuche ich eine andere Deutung.

²⁵ „Es ist unnötig, mit Vianey anzunehmen, daß bei der Abfassung des Gedichts in Jersey gerade Frühlingswetter geherrscht habe“ (ibid., p. 233).

²⁶ Cf. A 34. – Überzeugend und schön formuliert ist auch die Begründung der Umdatierung von I.15, V.23, I.1 und V.8 (p. 237).

²⁷ Die geringe Rezeption der bislang einzigartigen Untersuchung von Arthur Franz mag die Ausführlichkeit rechtfertigen, in der ich hier aus ihr zitiere.

²⁸ Cf. F. de Saussures Schachspiel-Gleichnis ('CLG', p. 43, 125s, 153).

²⁹ Franz zählt einige Gedichte auf, deren fiktives Monatsdatum er nicht befriedigend deuten kann: III.26 und 28, IV.16 (p. 235), VI.1 und 2 (p. 237), VI.11, I.8 und III.12 (p. 239) – unser Lese-Versuch (Abschnitt C) wird die Datierung aller dieser Texte von der Struktur her zu begründen suchen.

³⁰ Die Teilung des Jahres in nur zwei Jahreszeiten rechtfertigt sich dadurch, daß der Herbst so gut wie nicht präsent ist (kein typisches Herbstgedicht; nur drei Belege für „automne“ im Text, allesamt vernachlässigbar: I.4, v. 22; II.1, v. 5; III.30, v. 544) und das Frühjahr als Zeit von Poesie und Erotik (Bücher I und II) nahtlos in den Sommer übergeht. 'Après l'hiver' datiert vom Juni und rechnet sogar den April noch zu den Wintermonaten (v. 9s); da der April, polyvalent, in anderen Texten durchaus als Blütemonat erscheint (z.B. in V.14, v. 45), habe ich nur den März noch zur Winterhälfte gerechnet ('Horror' und 'Dolor' situieren sich so auf der Schwelle). Der September gehört in den Winter, wegen Villequier (siehe p. 30). – Im Gegensatz zu allen anderen Listen berücksichtigen die Tafeln 5 und 6 vom Doppelgedicht V.3 nur 'Ecrit en 1855', d.h. den Teil, der am besten ins Exil-Buch paßt. Grundsätzlich erschien es mir jedoch plausibler, in dieser chronologischen Untersuchung im Zweifelsfalle das frühere Ge-

Monat	I	II	III	Autrefois	IV	V	VI	Aujourd.	Les Contempl.
Januar	3		1	4	1	2	4	7	11
Februar			3	3	1			1	4
März		1	1	2	1	1	3	5	7
Arpil	2	1	4	7	2	2	3	7	14
Mai	<u>7</u>	4	3	<u>14</u>					14
Juni	<u>7</u>	<u>8</u>	4	<u>19</u>		3	3	6	<u>25</u>
Juli	2	3	<u>6</u>	<u>11</u>	<u>1</u>	4	2	7	18
August	2	4	3	9		<u>5</u>	1	6	15
September	1	4	1	6	<u>7</u>	3	<u>5</u>	<u>15</u>	<u>21</u>
Oktober	2	2	2	6	2			2	8
November	1		1	2	2	2	1	5	7
Dezember		1		1		4	3	7	8
- - -	2		1	3			1	1	4
Summe	29	28	30	87	17	26	26	69	156
Summe Winter	7 = 8 = 9 = 24% 29% 30 % 24 = 28 %				14 = 12 = 16 = 82% 46% 62 % 42 = 61 %				66 = 42 %
Summe Sommer	20 = 20 = 20 = 69% 71% 67% 60 = 69 %				3 = 14 = 9 = 18% 54% 35 % 26 = 38 %				86 = 55 %
- - -	2		1	3			1	1	4
%-Differenz Sommer-Winter	<u>45</u>	42	37	41	<u>64</u>	<u>8</u>	27	23	13

– Tafel 5 –

Diese Zählung ist sehr viel aufschlußreicher als die der Wochentage; es scheint, als habe eine bewußte Häufigkeitsverteilung stattgefunden. – Am auffälligsten markiert sind die Bücher I und IV durch einen extrem hohen Anteil an Sommergedichten im ersteren und einen noch höheren an Wintergedichten im letzteren Fall.³¹ – Der Juni als Zeit der Liebe³² dominiert eindeutig in *L'âme en fleur*; auch die Sommer-Winter-Differenz ist hier noch recht hoch, während sie in III einen unter dem Durchschnitt von *Autrefois* (41) liegenden Wert erreicht. – In IV fallen die Sommermonate so gut wie ganz aus, häufigstes Datum ist – erwartungsgemäß – der September (sieben Gedichte sind auf diesen Monat datiert, mehr als in *Autrefois* insgesamt): Fast die Hälfte (41%) der *wenigen Gedichte für die Meine* datiert von diesem Monat, der somit quantitativ markiert ist wie kein anderer. Durch die September-Gedichte und jenen Text, der nur Datum ist (4 September 1843: „.....“), erlangt die Monatsangabe eine Bedeutung, die ihr sonst nicht zukommt. *En marche* dagegen weist erstaunlicherweise den August als häufigsten Monat aus. Den Grund dafür nennt wohl das zentrale *Paroles sur la dune* (V.13; 26:2=13): „5 août 1854, anniversaire de mon arrivée à Jersey“ – das heißt, der Monat hat jetzt seine Harmlosigkeit verloren und eine Bedeutung erlangt, die ihm in *Autrefois* noch nicht anhaftete; er ist zum Monat par excellence des Exil-Buches semantisiert worden und faßt dieses in sich zusammen.

Was bedeutet das? Das bedeutet, daß in den Büchern IV und V die Monate September und August so **textimmanent semantisiert** werden, daß sie mit den gleichen Monaten in *Autrefois* und den gleichen Monaten außerhalb des Werkes eigentlich gar nicht mehr vergleichbar sind: So müßten beispielsweise die sechs September-Gedichte in *Autrefois* der Sommer-Hälfte zugerechnet werden;³³ den Winter mit dem September beginnen zu lassen, ist erst ab Buch IV berechtigt. Umgekehrt müßte mit V auch der August

³¹ Je höher die Differenz der prozentualen Verteilung auf Sommer- und Wintermonate ist, desto eindeutiger „winterlich“ oder „sommerlich“ ist ein Buch, den Datierungen nach. – Aufschlußreich für das Verhältnis von Literatur und Leben(spraxis) scheint mir die Tatsache zu sein, daß etliche der (vom Inhalt her) sommerlichsten Gedichte (z.B. I.2, 5, 12, 14s, 27) im Winter entstanden sind (folgt man den MD).

³² „Voici juin! le moineau raille / Dans les champs les amoureux“ (I.14 'A Granvielle, en 1836', v. 1s).

³³ Oder sollte sich in ihnen teilweise bereits eine leise Vorahnung des kommenden Septembers ausdrücken? Für II.28 'Un soir que je regardais le ciel' mit seiner Doppeldatierung scheint mir dies wahrscheinlich. – Siehe p. 38s.

der Jahreszeit des Todes zugezählt werden.³⁴ Während in *Autrefois* die Monate bzw. ihre Namen in konventioneller Bedeutung verwendet werden, leistet *Aujourd'hui* eine Bedeutungsveränderung. – In *Aujourd'hui* wird das Geschehen in der Natur im Vergleich zur menschlichen (individuellen – LEOPOLDINE – wie gesellschaftlichen – Exil -) Geschichte belanglos. *En marche* drückt dies zahlenmäßig dadurch gut aus, daß die „Sommer“- und die „Winter“-Gedichte fast gleichstark vertreten sind. – VI kennt ein leichtes Überwiegen der Wintergedichte, prozentual jedoch lange nicht so eindeutig wie in IV oder, umgekehrt, in *Autrefois*.

Zählt man alles zusammen, so findet man zwar den September in Tome II 15mal und insgesamt 21mal vertreten, den Juni jedoch in *Autrefois* 19mal und insgesamt 25mal. Nicht besonders markiert ist der Dezember (Monat des Staatsstreiches). 20 Gedichte mehr datieren vom Sommer als vom Winter. Dies deshalb, weil in *Aujourd'hui* der Winter zwar überwiegt, aber lange nicht so stark wie der Sommer in *Autrefois* (das im übrigen nach bloßen Gedichtzahlen umfangreicher ist)³⁵.

Zusammenfassen läßt sich das **Ergebnis** so: In *Autrefois* herrscht eindeutig der Sommer vor, was auf der Datums-Ebene durch die Häufigkeit der Monate Mai, Juni und Juli ausgedrückt wird; die Bücher von Tome II dagegen sind von den hoch- und spätsommerlichen Monaten August und September bestimmt, welche jedoch den Charakter von winterlichen Todeszeiten angenommen haben. In *Aujourd'hui* also erlangen die Monate und teilweise auch die Jahreszeiten eine konnotative Neben-Bedeutung, die ihrem ursprünglichen und gesellschaftsüblichen Sinn genau entgegengesetzt ist. Ähnlich erscheint, auf einer anderen Ebene, die völlige Dunkelheit als höchste Helle und als Leben der Tod – „Que lui fait le temps, cette brume? / L'espace, cette illusion?“, heißt es über den Seher von *Magnitudo parvi* (III.30, v. 664s), und über uns „l'homme, que le nombre / Et le temps trompent tour à tour“ (ibid., v. 380s). Die Jahreszeiten-Differenz (letzte Zeile von Tafel 5) ist in *Aujourd'hui* gegenüber der von Tome I stark vermindert: Auch Sommer und Winter gehören zu den „Nebel“-Dingen der Natur, die „am Rande der Unendlichkeit“ auf das Wesentliche hin durchschaut werden: „Enfant; et contempler les choses / C'est finir par ne plus les voir.“ (ibid., v. 566s)

Vergleicht man dagegen die Datierungen der **Manuskripte**, so versteht man, was *Chaos vaincu*³⁶ heißt: Eine sinnvolle Ordnung ist hier nicht erkennbar, sie entsteht erst mit der Struktur-Transposition (Umdatierungen) in der Ausgabe.

Die Bücher I und III erscheinen, wie *Autrefois* insgesamt, in der Handschrift als „winterlich“ (durch die Daten, die somit dem Inhalt widersprechen); vor allem die zehn Oktober-Gedichte in *Aurore* fallen auf, zwei mehr als im Druck in allen Büchern zusammen. In Buch II herrscht zwar der Sommer vor, aber schwächer als im Recueil. – *Pauca meae* „bleibt“ stark winterlich (wenngleich nicht so ausgeprägt wie in der Ausgabe), jedoch datiert kein Gedicht in der Handschrift vom September³⁷; der Todesmonat wird quantitativ nicht markiert, dafür dominiert wieder der Oktober, der in keiner Beziehung zu LEOPOLDINE steht. In V sticht der August nicht so stark hervor wie in der Ausgabe, da „Juli“ (inhaltlich sinnlos, a-semantisch) unter ebensovielen Gedichten steht. Bei Buch VI, dem einzigen Fall mit gleichbleibender Sommer-Winter-Verteilung, erstaunt wieder die Oktober-Häufigkeit.

³⁴ Hugo über seine Flucht ins Exil: „Il part. Il s'éloigne par une nuit d'hiver. La pluie, la bise, la neige, bon apprentissage pour une âme, à cause de la ressemblance de l'hiver avec l'exil.“ ('Mes fils', I, 'CFL' XV, p. 554)

³⁵ Hier zeigt sich eine weitere Beschränktheit solcher Zählerei: Sollen 'Magnitudo parvi' und „Mes vers fuiraient“ jeweils den Wert 1 erhalten?

³⁶ 'L'Homme qui rit', II, II, 9, p. 293s – Mise en abyme des Romans und vielleicht eine Möglichkeit, Hugos gesamtes Schaffen in zwei Worte zu fassen.

³⁷ Vom zweiten Datum von IV.15 (cf. A 16) und der punktierten Linie nach IV.2 abgesehen. In beiden Fällen handelt es sich mit ziemlicher Sicherheit bereits um fiktive Datierungen.

Monat	I	II	III	Autrefois	IV	V	VI	Aujourd	Les Contempl.
Januar	2	1	3	6	1	1	2	4	10
Februar	1	1	4	6	1			1	7
März	1	2	2	5	1	1	4	6	11
April	1	2	1	4	3	2	4	9	13
Mai	5	3	3	11		1		1	12
Juni	2	<u>8</u>	<u>4</u>	14		1	1	2	16
Juli	1	2	<u>4</u>	7	1	<u>6</u>	2	<u>9</u>	16
August	2	2	2	6		<u>6</u>	2	<u>8</u>	14
September	1	2	1	4			<u>1</u>	<u>1</u>	<u>5</u>
Oktober	<u>10</u>	1	3	14	<u>7</u>	2	<u>5</u>	<u>14</u>	<u>28=18%</u>
November	3	1	2	6	2	2		4	10
Dezember		2	1	3		4	4	8	11
---		1		1	1		1	2	3
Summe	29	28	30	87	17	26	26	69	156
Summe Winter	18=	10=	16=	44=	12=	10=	16=	38=	82=53%
	62%	36%	53%	51%	71%	38%	62%	55%	
Summe Sommer	11=	17=	14=	42=	4=	16=	9=	29=	71=46%
	38%	60%	47%	48%	24%	62%	35%	42%	
---		1		1	1		1	2	3
%-Differenz Sommer-Winter	24	24	6	3	<u>47</u>	24	27	13	7

– Tafel 6 –

In der Handschrift sind insgesamt 18% aller Gedichte vom Oktober, in der Ausgabe dagegen nur 5%. Dafür erscheint der September im Manuskript als der unfruchtbarste Monat.³⁸ Die Winter-Gedichte überwiegen.

Während sich also, so könnte man das **Ergebnis** formulieren, durch die Monatsdaten der Ausgabe in *Autrefois* eine Ordnung konstituierte, welche dann in *Aujourd'hui* planvoll (systematisch) aufgehoben wurde, können wir bei den handschriftlichen Datierungen bezüglich der Monate genausowenig ein System feststellen wie in Hinsicht auf die Tage. Mögen auch einzelne Daten des Manuskriptes bereits poetisch stilisiert worden sein (Anpassung an den Inhalt, siehe Abschnitt D), so erscheint es doch als wahrscheinlich, daß HUGO dabei immer nur Einzelgedichte im Sinn hatte und lange Zeit kein Gesamt-Plan für die Aufteilung in Bücher und Bände verschiedenen und eigenen Charakters bestand. Dies bestätigen alle überlieferten Zeugnisse der **Entstehungsgeschichte**: Die endgültige Gliederung des Werkes in sechs Bücher und zwei Bände wurde tatsächlich erst ziemlich spät gefunden. Vermutlich sind die Umdatierungen gleichzeitig mit der Festlegung der Gesamtstruktur durchgeführt worden; beide begründen und stützen sich gegenseitig. Dichtung heißt hier nicht nur Schöpfung, sondern auch Anordnung, Strukturierung, Gestaltung eines Ganzen, das mehr ist als ein Schutthaufen von 158 Einzelgedichten.³⁹ Die Frage der mimetischen Bedeutsamkeit dieses Gefüges soll uns jedoch erst im Zweiten Teil (Position) beschäftigen.⁴⁰

³⁸ Sollte dies doch bedeutend sein? Als negative Markierung? Die Sprachlosigkeit des Todes-Monats?!

³⁹ Hier böte sich das Begriffspaar 'inventio' – 'dispositio' an, wäre es nicht bereits von der Fachterminologie der Rhetorik in Beschlag genommen.

⁴⁰ Den ersten überlieferten Gesamtplan (f° 3 des Ms., Bibl. nat., nouv. acq. fr., 13.363) datieren Journet et Robert auf 1854 ('Autour', p. 43). Er weist schon die Zweiteilung in 'Autrefois' und 'Aujourd'hui' auf, kennt aber jeweils nur zwei Bücher pro Band. Der erste Plan in sechs Büchern muß in der Nähe des Aprils 1855 entstanden sein (ibid., p. 47; dort auch Abdruck). Darin ist Buch VI mit 'Solitudines coeli' überschrieben. Zwar war dies der erste Titel des zu Lebzeiten Hugos nie erschienenen Werkes, das später 'Ascension dans les ténèbres' heißen sollte und schließlich als 'Dieu' auf der Rückseite der Pariser Original-Ausgabe von 'Les Contemplations' angekündigt ist ('Dieu', fragments; Journet et Robert ed., I, p. 20s), es ist aber nur sehr unwahrscheinlich und nicht ausgeschlossen, daß 'Solitudines coeli' nicht bloß ein anderer Titel für 'Au bourd de l'infini' war.

Geht man aber einmal davon aus, daß nach diesem Plan tatsächlich die mindestens 1946 Verse von 'Dieu' (Albouy, p. LV) 'Les Contemplations' abschließen sollten, so läßt sich eine interessante Hypothese über die Chronologie der Entstehung aufstellen. Gemäß dem Tagebuch der Tochter Adèle (zit. bei: Journet et Robert: 'Notes', p. 166s) hat Hugo 'Solitudines coeli' in der Nacht vom 1. auf den 2. Mai 1855 seiner Familie vorgelesen, als Schlußteil von 'Les Contemplations'. Daraufhin habe Auguste Vacquerie versucht, Hugo von einer Publikation in diesem Rahmen abzubringen, da das Publikum für das Werk noch nicht reif sei und nichts davon verstehen werde („Vous ne comptez pas avec le crétinisme du public“, ibid.). Am 23. November 1855 bat

B.IV. Jahr

Nun bleibt uns nur noch, die Aufteilung nach Jahren zu untersuchen. Grundsätzlich sind Jahreszahlen viel neutraler als Monatsnamen; in autobiographischen Memoiren jedoch werden sie bedeutend durch die Erlebnisse, die das Ich zu den entsprechenden Zeiten hatte. So vermengen sich individuelle (Geburts-, Todestage) und gesellschaftliche (historische Ereignisse) Nebenbedeutungen dieser Ziffern.

Tafel 7 zeigt die Verteilung der Jahresdaten auf die Bücher, in der **Ausgabe**. *Aurore* weist keinen besonderen Schwerpunkt auf, mit einer Ausnahme (I.8 *Suite*) datieren alle Gedichte aus dem *Autrefois* zugewiesenen Zeitraum, mit etwas lückenhafter Verteilung.⁴¹ Buch II dagegen situiert sich irgendwo zwischen 1843 oder vielmehr 1830 und 1800, einzig II.9 *En écoutant les oiseaux* gibt noch die Zehnerzahl – „183..“ – an; für II.28 *Un soir que je regardais le ciel* habe ich eine eigene Rubrik angelegt, da eine Hälfte der Doppeldatierung wohl als 1852 zu lesen ist. *Les lutttes et les rêves* zeichnen sich durch die starke Konzentration auf das Unglücksjahr aus, vor September;⁴² und insgesamt halten sich in *Autrefois* die Daten am äußersten Rande des Abgrunds, 1842 und 1843, mit denen relativer Zeitlosigkeit ziemlich genau die Waage.

Buch IV enthält noch zwei Gedichte aus der Zeit vor dem September 1843 (v.s., p. 9s); ein leichtes Übergewicht kommt 1846 zu, dem dritten Todesjahr (IV.3 'Trois ans après'). Dadurch enthält das Buch aber auch eine heimliche Huldigung an CLAIRE (und JULIETTE; v.s., p. 23), die Rolle LEOPOLDINES wird eingeschränkt. Es findet eine erste Ausweitung in Richtung auf das Allgemeine statt.

En marche kennt nur noch ein Gedicht aus dem *Autrefois*-Zeitraum (V.9 *Le mendiant*), eines von 1846 (V.3 *Ecrit en 1846*) und das einzige in der Ausgabe ohne Jahresangabe (V.19 *Au poète qui m'envoie une plume d'aigle*; RD=MD: 11. Dezember). Das Buch ist fast ganz auf die Jahre 1854 und 1855 konzentriert. VI stellt sich noch deutlicher als Exil-Buch dar (aus diesem Rahmen fällt das Claire-Gedicht, VI.8, natürlich von 1846); im Gegensatz zu V sind alle Jahre ab 1852 in fast regelmäßiger Gradation vertreten; einzig „au bord de l'infini“ finden sich zwei Texte, die in der Fiktion von 1856 stammen (VI.21 *Spes* und 23 *Les mages*).

Insgesamt lassen sich mithin **drei Schwerpunkte** festmachen: Die Gedichte relativer Zeitlosigkeit („18..“: 27), die des Unglücksjahres (20) und die von 1855/'56, am Rande der Unendlichkeit (28). Wenn gleich kein Gedicht der Ausgabe vom Todesmonat datiert – der Hinweis

Jahr	I	II	III	Autrefois	IV	V	VI	Aujourd	Les Contempl.
---						1		4	1
18..		1	<u>26</u>	<u>27</u>					<u>27</u>
„Vers 1820“		1		1					1
18.. –18/52/			1	1					1
183..		1	1	2					2
1830		2		2					2
1831		4		4					4
1832									
1833			1	1					1
1834		3		3		1		1	4
1835		3	1	4					4
1836		2		2					2
1837		1		1					1

Hugo Noël Parfait, der sich um die Brüsseler Ausgabe von 'Les Contemplations' kümmerte, auf der hinteren Umschlagseite als nächstes Werk des Dichters 'Ascension dans les ténèbres' anzukündigen ('CFL' X, p. 1553) – wie der neue Titel von 'Solitudines coeli' lautete. Spätestens zu diesem Zeitpunkt war also die Trennung von 'Les Contemplations' vollzogen (cf. Gaudon: 'Temps', p. 258-267).

Die Erstellung der endgültigen Struktur von 'Les Contemplations' mitsamt den Umdatierungen muß somit zwischen dem 2. Mai und dem 23. November 1855 stattgehabt haben (es sei denn, der Plan war schon früher fertig, nur nicht überliefert, wurde zu Gunsten von 'Solitudines coeli' geändert und dann wieder aufgegriffen). Hugo war also keinesfalls zu hastigem, überstürztem Vorgehen gezwungen (wie Franz, p. 195 meint). – V.s., p. 9-A 1.

⁴¹ Von I.10 'A Madame D.G. de G.' habe ich nur die erste Jahreszahl berücksichtigt, 1840.

⁴² Seebacher, p. XXIV: „'Aurore' va lentement, mais moins capricieusement qu'il ne semble, par vagabondage dans les temps heureux, vers la limite fatale de 1843, tandis que le livre III s'y précipite avec la fureur aveugle du destin.“

1838	1	1				1
1839	2	2				2
1840	3	3	6			6
1841	1	1	2			2
1842	5	3	8			8
1843	1	<u>17</u>	<u>18</u>	2	2	<u>20</u>
4. Sept.						
1843						
1844				1	1	1
1845				1	1	10
1846	1	1		<u>5</u>	1 1	7
1847				3		3
1848				1	1	1
1849						
1850						
1851						
2. Dez.						
1851						
1852				2	2 1	5
1853				1	4	5
1854				1	7 7	<u>15</u>
1855	1	1		<u>14</u>	<u>11</u>	<u>25</u>
1856					2 2	2
Summe	29	28	30	87	17 26 26	69
						156

– Tafel 7 –

auf das Unsägliche ist sprachlich nicht möglich, nur durch eine Lücke-, so fällt es doch schwer, diese quantitativen Markierungen (**Struktur**) nicht als Ausdruck eines Dreischritts (**Sinn**) zu deuten, bei dem die Ausgangsposition (Paradies: Natur+Liebe+Gott=Dichtung) negiert wird (Geschichte: 4. September=Versagen der Dichtung, „.....“, Zweifel an Gott), um durch eine erneute Negation (der Negation) auf höherer Stufe wieder erreicht zu werden (die dem Exilierten vergönnte Vor-Schau – *Spes* – einer Erlösung am Ende der Geschichte – *Ce que dit la bouche d'ombre*, in fine -, deren Grundlage die bewußte Aufhebung der Natur im Akt der Contemplation – „finir par ne plus les voir“, III.30, v. 567 – und die der irdischen Liebe zu Gunsten der himmlischen – V.20 *Cérigo* – darstellt; die dieser Sicht entsprechende apokalyptische Dichtung des VI. Buches): „Cela commence par un sourire, continue par un sanglot, et finit par un bruit du clairon de l'abîme“ (Préface).⁴³ Jede dieser drei Stufen ist sowohl geschichtlich wie dichterisch bestimmt.⁴⁴ 1855/'56 und Buch VI situieren sich „am Rande der Unendlichkeit“, d.h. dort, wo die zeitliche Bestimmtheit und Begrenzung aufhört, wirksam zu sein, am Beginn der Ewigkeit, der Zeitlosigkeit also; Buch II hingegen kennt die Zeitfreiheit auf der anderen Seite, nicht in der Zukunft, sondern in der Vergangenheit, nennt die Situation, wo das Zeitliche wirksam zu werden beginnt. Synchron sind Buch II und Buch VI in ihrer Halb-Zeitlichkeit ähnlich – bloß folgt auf II die Reihe der Jahre des 19. Jahrhunderts und auf VI die Ewigkeit.⁴⁵

Die Zeitangabe *4 septembre 1843* (nach IV.2) ist zweifach bedeutend: Sie verweist sowohl auf ein historisches Ereignis als auch auf die geschichtliche Zeit als solche, auf das Ende einer idealen Zeitlosigkeit.⁴⁶ In diesem doppelten Sinne ist das Datum 4. September 1843 der Inhalt des „Gedichtes“ (das nur durch Punkte ausgedrückt zu werden braucht, da es ganz im Datum aufgehoben ist).

Letztlich liegt hier ein christliches Schema vor: Dem Paradies entspricht das himmlische Gottesreich am Ende der Zeiten; LEOPOLDINES Tod nähme die Stelle des Kreuzestodes Christi ein, Voraussetzung unser aller Erlösung.

⁴³ Man könnte die Häufung der Gedichte unmittelbar vor dem 4. September 1843 auch als Fiktion einer besonders fruchtbaren Schaffensphase deuten, die durch das Unglück jäh beendet worden sei (v.inf., p. 35).

⁴⁴ Wir kennen diese Parallelisierung von allgemeineschichtlicher und literaturgeschichtlicher Entwicklung aus der 'Préface de Cromwell'.

⁴⁵ In ontogenetisch-ethischer Bedeutung: „Innocence avant la tempête, / Après la tempête vertu!“ (III.30 'Magnitudo parvi', v. 714s).

⁴⁶ Gewiß auch auf Herbst und Winter, auf das Ende der „schönen Jahreszeit“.

Wo aber liegt der Sündenfall? – „Et eritis sicut dii scientes bonum et malum“ (Gen 3, 5): „Ces clartés, jour d'une autre sphère, / O Dieu jaloux, tu nous les vends!“ (IV.3 *Trois ans après*, v. 41s) Hier wird ein Zusammenhang zwischen der väterlichen Sünde grenzenlosen Erkenntnisstrebens (Curiositas) und dem büßenden Tod der Tochter gesehen. Auf der anderen Seite der Todes-Punkte situiert sich das Hochzeitsgedicht, IV.2 15 *février 1843*. Nicht nur durch die Position, sondern auch durch den Titel, der zum gleichen Paradigma gehört wie die Überschrift des folgenden Nicht-Gedichtes, wird das strukturelle Angebot einer Sinn-Beziehung geleistet: die Hochzeit als Ursünde, welche das Paradies beendet – aus dem wir direkt ins 19. Jahrhundert gelangen.⁴⁷

- Dies ist gewiß nicht die vielgesuchte **Struktur von *Les Contemplations***; es ist eine der Möglichkeiten, diesen eine Struktur zuzuordnen, und das Gesamt dieser Möglichkeiten ist die Struktur von *Les Contemplations*. -

Betrachtet man dagegen die Datierungen des **Manuskriptes** (Tafel 8)⁴⁸, so fällt zuerst eine

Jahr	I	II	III	Autrefois	IV	V	VI	Aujourd	Les Contempl.
---	(1)	(2)	(4)	(7)	(3)	(1)	(2)	(6)	(13)
18..									
„Vers 1820“									
18.. – 18/52/									
183..									
1830									
1831									
1832									
1833		1		1					1
1834		1		1					1
1835									
1836									
1837									
1838		1		1					1
1839	1	1	2	4					4
1840	2	2	(1)	4 (3)					4 (3)
1841	1	1	1	3	1	1	(0)	2 (1)	5 (4)
1842	2			2					2
1843	1	2	4	7	1			1	8
4. Sept.									
1843	1			1					1
1844									
1845									
1846	2	6	3	11	8 (6)	1	2 (1)	11 (8)	22 (19)
1847	1		1	2	2			2	4
1848					1			1	1
1849									
1850									
1851									
2. Dez.									
1851									
1852						2		2	2
1853	2	1	2	5					5
1854									
1855									
1856									
Summe	29	28	30	87	17	26	26	69	156

– Tafel 8 –

⁴⁷ Nash sieht in Léopoldine „both an alienating and a redemptive figure“ (p. 91). – Allerdings liegt der Akzent in diesem Gedicht gerade nicht auf der „irdischen Liebe“ (wie sie etwa VI.11 „Oh! par nos vils plaisirs!“ darstellt). – Cf. p. 46, 48, 71.

⁴⁸ Cf. p. 70-A 5 (fehlende oder unvollständige MD).

insgesamt gleichmäßigere Verteilung auf, von der nur die *Aujourd'hui*-Jahre für die Bücher IV bis VI ausgenommen sind. Als neuer Schwerpunkt füllt sich, graphisch gesprochen, die linke untere Hälfte mit Schwärze: die zahlreichen Gedichte der Exil-Jahre, die HUGO für die Ausgabe in eine Zeit vor 1843 verlegte, wodurch die disproportionale Hervorhebung der Jahre 1854-'55 beseitigt wurde.

Es fehlen in der Handschrift die halb-zeitlosen Texte („18.“) genauso wie die von 1856, und 1843 wird nicht mehr besonders hervorgehoben, umso mehr dafür 1846. Sinnvolle Deutungen dieser Häufigkeitsverteilung scheinen nicht möglich; wahrscheinlich müssen die Jahre, ähnlich wie die Tage und Monate, der handschriftlichen Daten doch zu einem großen Teil mit den Jahren der Entstehung oder, mehr noch, der Schlußredaktion gleichgesetzt werden – was uns freilich in keinem Einzelfall das Recht gibt, diese Gleichsetzung als gesichert anzunehmen, sie gilt eher allgemein und tendenziell.

Für die **Umdatierungen** vom Manuskript zur Ausgabe darf ich auch bezüglich der Jahre auf FRANZ verweisen, der die wichtigsten Züge auf den Seiten 240 bis 248 seiner Untersuchung beschreibt:

Die Zurückdatierungen sind siebenmal so häufig wie die Späterdatierungen (p. 242); nur ein Gedicht, IV.12 *A quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt*, hat die Grenze des 4.9.1843 in zeitlich aufsteigender Richtung überschritten (MD: 11. Oktober 1841; RD: Oktober 1853).⁴⁹ VI.7 „Un jour, le morne esprit“ gelangt von 1846 nach 1855, nach FRANZ des „apokalyptischen Ton“es wegen (p. 247). Diese Begründung kann allerdings, so meine ich, auch für eine Datumsänderung in umgekehrter Richtung gelten: Gerade wegen ihrer Offenbarungen werden etliche Gedichte (I.25 und 29, III.1, 8, 10 und 11, vor allem aber 30 *Magnitudo parvi*) vordatiert, so daß die philosophisch-religiöse Entwicklung des Autors als weniger sprunghaft erscheint.

Unter den Zurückdatierungen hebt FRANZ besonders die umfangreiche Gruppe der Gedichte hervor, die auf die dem September 1843 vorangehenden Monate datiert wurden. Er sieht darin den Ausdruck der „Tendenz, die Zeit vor dem Unglück als besonders fruchtbar hinzustellen“ (p. 244). Umgekehrtes gilt für die Jahre danach:

Das Unglück von Villequier hatte wirklich eine lähmende Wirkung. Aber die Dauer dieser Lähmung ist stilisiert. Es erscheint doch durch die Umdatierungen so, als ob auch das Jahr 1846 noch ganz unter dem Banne dieser Lähmung gestanden hätte; als ob das zerschlagene Dichterherz nur einige Erinnerungen an Leopoldine hätte hervorbringen können. (p. 245s)

Zusammengefaßt:

Die wichtigste Tendenz der Umdatierungen ist die der *Gruppierung um den Unglückstag* von Villequier im Herbst 1843: Gedichte, die mit romantischer Poetik, Liebe und Lebensfreude zu tun haben, werden *davor* verlegt, diejenigen, die den Dichter als Seher darstellen, *danach*. Das Jahr 1843 selbst hat einerseits eine attraktive, andererseits eine repulsive Wirkung; denn auf das Jahr 1843 *häufen* sich die Datierungen vor dem September; die Gedichte aus der Zeit unmittelbar danach und aus den nächsten Jahren werden *wegdatiert*, wie es der Pose des durch das Unglück niedergeschmetterten Dichters entspricht. Schließlich wird durch die Datierungen noch die philosophische und weltanschauliche *Entwicklung des Dichters stilisiert*. Diese Gesamttendenz der nachträglichen Datierungen entspricht der Stilisierungstendenz, die sich schon in den Manuskriptdatierungen zeigt [...]; nur tritt sie in den Veränderungen für den Druck vergrößert und systematisch durchgeführt zu Tage. (p. 241)

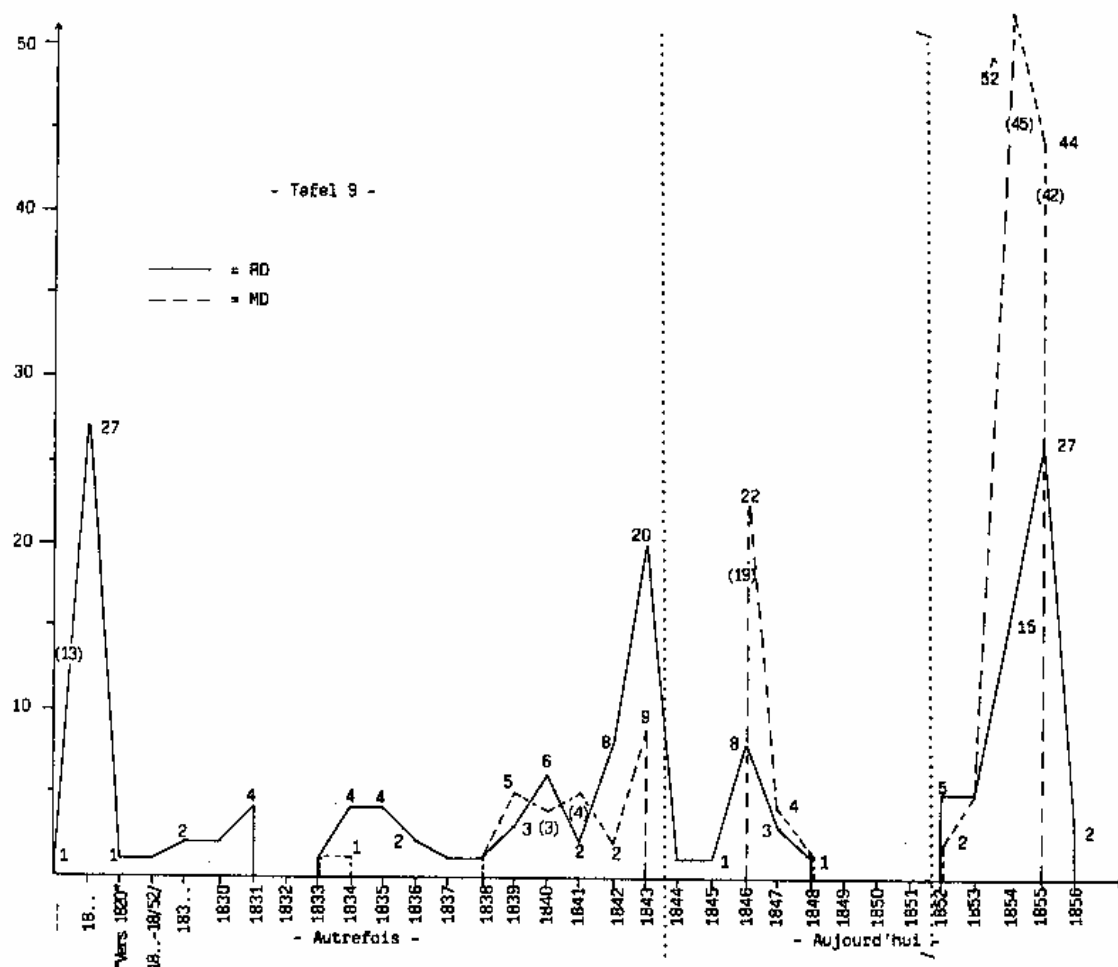
Hier muß sich die verdienstvolle und unverzichtbare Arbeit FRANZ' die gleiche Kritik gefallen lassen wie bezüglich ihrer Deutung der Monats-Umdatierungen (v.s., p. 28). Hauptsächlich fehlt der Blick für das Ganze: Zwar erkennt er beispielsweise, daß *Les mages* und *Spes* durch die Späterdatierung (1856) als das letzte Wort der Sammlung gelten können, übersieht aber die Ambivalenz, die sich daraus ergibt, daß sie der Position nach eben nicht das letzte Wort sind.⁵⁰

⁴⁹ Cf. p. 68-A 6.

⁵⁰ Freilich sind, wie wir gesehen haben, beachtenswerte Ansätze zu einer ganzheitlicheren Sicht bei Franz erkennbar; besonders im Vergleich zu Vianey, der fast nur vom Einzeltext ausgeht. – An anderer Stelle (p. 196) spricht Franz von „fingierten genetischen Gruppen“ (z.B. III.11 und 12, 14 und 15; p. 203s), sieht diese aber eher durch die Position als durch die Datierung strukturell gebildet (p. 195).

Bei der Beurteilung des **Einschnittes von 1843** hat FRANZ weniger recht, als man zuerst glauben könnte. Um dies zu untersuchen, müssen wir noch einmal die Verteilung der Gedichte auf die verschiedenen Jahre genauer betrachten, am besten mit Hilfe eines Schaubildes⁵¹:

⁵¹ Die Abweichungen gegenüber den Tafeln 7 und 8 rühren daher, daß diese „Un jour, je vis“ und 'A celle qui est restée en France' nicht mitzählen. – Cf. p. 70-A 5.



Nach den Manuskripten entstand 1844 und '45 kein Gedicht für *Les Contemplations*, nach der Ausgabe dagegen in beiden Jahren jeweils ein Text (siehe unsere Tabelle, p. 14ss). Die in der Sekundärliteratur weitverbreitete und meines Wissens bislang unwidersprochene Behauptung einer längeren fiktiven Schaffenspause nach dem Unglücksdatum ist also falsch; die Datierungen im Druck fingieren nur das Aussetzen der Arbeit für ein Jahr (vom August 1843 – III.25 „L'enfant, voyant l'aïeule“ – bis zum 4. September 1844, an dem IV.6 „Quand nous habitons“ „entstand“).⁵² Eher müßte man von fiktiver Produktivität sprechen, von einer Verkleinerung der Schaffenspause.

Nicht gesehen wurde dafür bislang das Fehlen von Gedichten in der Ausgabe, die auf die Jahre **1832** (Lücke von genau zwei Jahren) und **1848-'52** (Lücke von etwas mehr als vier Jahren) datiert sind; vermutlich deshalb, weil hier eine Markierung durch die Position (Grenze zwischen Tome I und II) oder durch reflexive Aussagen („*Autrefois*, *Aujourd'hui*. Un abîme les sépare, le tombeau“, Préface) nicht gegeben ist; ja, die Anordnung überspielt und verdeckt geradezu diese Lücken. Die Daten freilich sprechen eine klare Sprache: Eine für *Autrefois* relativ hohe Zahl von 1831er-Gedichten („Fallhöhe“!) weist auf den Abgrund des Jahres 1832 hin; das völlige Aussetzen dichterischen Schaffens ab 1848 wird durch dessen bloße Reduktion für die Jahre 1844 und '45 noch hervorgehoben.

Es ließe sich nun einwenden, während dieser beiden Zeiträume (1832 und 1848-'52) habe HUGO eben kein Gedicht für *Les Contemplations* geschrieben, schließlich finden sich die entsprechenden Daten ja auch nicht in der Handschrift. Das Argument erweist sich jedoch schnell als untauglich, denn eine Aufgabe der Umdatierungen bestand gerade darin, dergleichen Unregelmäßigkeiten zu verdecken: Wie eben festgestellt, sind die ersten beiden Jahre nach dem Tod der Tochter nicht im Manuskript zu finden, ebenso wenig die Zeit vor 1833 und von 1835 bis 1837 – all diese Lücken wurden geschlossen.⁵³ Deshalb nehme ich an, daß die chronologischen Einschnitte der Ausgabe (**Struktur**) bewußt geschaffen (erdichtet)

⁵² Das zu grobe Raster von Tafel 9 macht diese Schaffenspause leider nicht sichtbar.

⁵³ Das Schaubild zeigt auch die Entlastung von 1855 und eine insgesamt gleichmäßigere Verteilung der Gedichte auf die einzelnen Jahre in der Ausgabe. Um so bedeutender sind verbleibende oder neugeschaffene Ungleichmäßigkeiten.

wurden und irgendwie inhaltlich interpretiert werden können (**Sinn**), z.B. im Rahmen einer Auffassung des Werkes als autobiographischer Memoiren.

Die Ereignisse, die unserem Autor im Laufe seines Lebens zuerst für zwei Jahre, dann für eines und schließlich für vier die (poetische) Sprache verschlagen haben, sind nicht schwer ausfindig zu machen: *Pauca meae* ermöglichen es dem Leser, den unter der Überschrift *4 septembre 1843* ausgelassenen Text selber zu verfassen. Ähnlich klar steht es um die folgende Lücke: Das Exil-Buch (*V En marche*) legt es nahe, diese politisch auszudeuten; tatsächlich kongruiert die fiktive Schaffenspause ziemlich genau mit der Zeit der Deuxième République (übrigens erschien zwischen dem 28. März 1843 – *Les Burgraves* – und dem 5. August 1852 – *Napoléon-le-petit* – kein Werk HUGOS – von Zeitungsartikeln, Parlamentsreden u.ä. abgesehen). Die ungenannte Leerstelle 1832 schließlich wird von drei Juni-Gedichten eingerahmt; der Hinweis scheint mir unübersehbar: Am 5. und 6. Juni dieses Jahres kam es in Paris, anlässlich der Beerdigung des napoleonischen Generals und Abgeordneten der Opposition LAMARQUE, zu den ersten republikanischen Volksaufständen unter dem Bürgerkönig (sog. *journées des 5 et 6 juin*). HUGO maß diesem Ereignis eine große Bedeutung bei und behandelt es ausführlich im IV. und V. Teil von *Les Misérables*.⁵⁴

Welche Funktion oder besser: welchen Sinn haben diese drei fiktiven Schaffenspausen? Ganz einfach den, zu sagen, daß der Dichter zu diesen Zeiten nicht schreiben konnte oder nicht schreiben wollte, weil ihn anderes zu sehr beschäftigte: der Tod der Tochter; die politische Tätigkeit im Rahmen der langsam sterbenden, für HUGO damaszenischen⁵⁵ Zweiten Republik; die als Möglichkeit am Horizont aufgetauchte neue Staatsform der Republik (der folgende Abschnitt – C – wird auf diese drei Zeiträume ausführlich eingehen).⁵⁶ Dieses „Sagen“ einer bedeutenden Phase geschieht nun aber durch Nicht-Sagen (entsprechend dem Muster der 13 Punkte nach IV.2, die freilich einen graphischen Hinweis darstellen); die Lücken der Biographie sind so bedeutend wie die angefüllten Jahre – bloß nicht so offensichtlich.

Tatsächlich erwecken *Les Contemplations* beim Lesen in der Recueil-Reihenfolge der Position nur sehr bedingt den Eindruck von Memoiren; wir erfahren als Daten nur die des Unglücks von Villequier und einiger Etappen der Verbannung; in den restlichen Jahren – so scheint es – entstanden eben verschiedene Gedichte, die gewiß viele Erlebnisse wiedergeben, aber kaum als ernstzunehmende Lebensbeschreibung gelten können. Folgt man aber den Jahreszahlen, so findet man **Memoiren unter den Memoiren**, und dieser hyponoetische récit nennt durch Auslassen die drei entscheidenden Ereignisse von Victor HUGOS Leben (1832 – 1843 – 1848ss). Diese drei Daten sind nicht nur für das Ich von *Les Contemplations* wesentlich, sondern, nimmt man die Préface ernst, für alle Menschen, zumindest des 19. Jahrhunderts (wobei 1843 als Zeit innerhalb gewisser Grenzen austauschbar wäre, nicht jedoch als Faktum): „n'est-ce pas, les proportions individuelles réservées, l'histoire de tous?“ (Préface). Demgegenüber kann das Besondere (im Sinne des Aristoteles) zurücktreten – der Patriarch überläßt dies seiner Frau, die nach bei Tischgesprächen empfangenen Anweisungen den *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (1863; CFL I-VI) zusammenzimmern darf, unter Mithilfe des Miniatur-Eckermanns AUGUSTE VACQUERIE.⁵⁷

⁵⁴ Siehe besonders IV, X. 'Le 5 juin 1832', 3. 'Un enterrement: occasion de renaître' (p. 408).

⁵⁵ Im 'William Shakespeare' wird dem Namen des Apostels öfters gleich einem Adelsprädikat „de Damas“ angehängt: „Paul de Damas“ (z.B. I, II, V, p. 95; cf. auch I, II, II, § X, p. 76ss). Cf. p. 52.

⁵⁶ Im Gegensatz etwa zu Lamartine finden sich bei unserem Autor freilich keine Stellen, die ein Konkurrenzverhältnis zwischen Dichtung und 'vita activa' behaupten; Hugo weist vielmehr stets darauf hin, daß sich beide Tätigkeiten notwendig ergänzen. V.inf., p. 190s.

⁵⁷ Cf. die 'Présentation' von J.-L. Mercié in 'CFL' I, 'Dossier biographique', p. I-XIII.

C. ERSTER LESEDURCHGANG: REIHENFOLGE DER RECUEIL-DATIERUNGEN

Wir sind beim zentralen Abschnitt dieses Teils angelangt: Welchen Sinn haben *Les Contemplations*, wenn wir die Gedichte in der Ordnung (Struktur) der Recueil-Datierungen lesen? Dabei müssen auch die genannten fiktiven Schaffenspausen genauer untersucht werden.

Die Lektüre wird sich in drei Haupt-Teile gliedern, die den drei zeitbestimmten Untergruppen (Subsystemen),⁵⁸ in die sich die Sammlung gliedert, entsprechen: *Aujourd'hui*. 1843-1856. – C.III. -, *Autrefois*. 1830-1843. – C.II. -, irgendwann vor *Autrefois* (18..) – C.I. -.

C.I. Vor Autrefois (18..)

Alles beginnt mit **V.19** *Au poète qui m'envoie une plume d'aigle*, dem einzigen Gedicht, das kein Jahr nennt und das wir deshalb auch als letztes lesen könnten. Hier führt das Ich vor, wie Dichtung zu rezipieren ist, in feierlicher („Oui, c'est une heure solennelle!“) Dankbarkeit gegenüber dem Dichter, dem die Feder so eignet wie dem Adler und dem Engel (unmittelbarer Kontext: V.18 *Apparition*): „un peu de gloire éternelle / Se mêle au bruit contemporain“ – auch diese Memoiren („bruit contemporain“) sind als Kunst zeitenthoben. Hier, an erster Stelle, erscheint V.19 als eine Art Vorwort, eine Rezeptionsanweisung.

26 der insgesamt 27 „**18..**“-**Gedichte** finden sich in Buch II, eines in I (*La fête chez Thérèse*, I.22). *L'âme en fleur* enthält noch ein auf „183.“ datiertes Gedicht (II.9 *En écoutant les oiseaux*) – das Buch erscheint also schon von den Datierungen her als sehr einheitlich.

Nach unserer Liste (p. 14ss) situieren sich diese Gedichte irgendwann zwischen 1800 und 1830, d.h. noch vor dem in der Bandüberschrift *Autrefois* zugewiesenen Zeitraum 1830-1843.⁵⁹ Daß diese Situierung möglich ist (statt zwischen 1830 und 1843), beweist das Gedicht I.16 Vers 1820, dessen Überschrift sein fiktives Entstehungsdatum angibt: Die Zweiteilung des Ganzen wird also durch die Datierungen in eine **Dreiteilung** umgewandelt. *Les Contemplations* erweisen sich auch in dieser Hinsicht als System mit einer Vielzahl möglicher, vom Leser zu realisierender Strukturen. „Joyeux, j'ai vingt-cinq ans; triste, j'en ai soixante“ (II.8 „Tu peux, comme il te plaît“, v. 36) schreibt das Ich der Geliebten, „Tu peux, comme il te plaît, me faire jeune ou vieux“ (v. 1). Die Zeit (Lebensalter) erscheint hier als Funktion von Augenblicken (einer Art von Contemplationen).⁶⁰

Dennoch, ganz zeitlos geht es auch in der Vor-Zeit nicht zu: Die (scheinbar) ewige Gegenwart ist gekennzeichnet durch die rhythmischen Wiederholungen von Wetter und Vegetation, durch die Jahreszeiten (ausgedrückt in den Monaten). Diese Zeit könnte als eine Art ursprünglicher Natur-Zeit bezeichnet werden, darstellbar in der räumlichen Metapher des Kreises; im Gegensatz zu einer vektoriellen Zeit der Geschichte. Die Jahre spielen keine Rolle, sie werden nicht genau gezählt (irgendwann im Sommer, vor 1830). Die exakt datierbare Erinnerung (côté énonciation) an diese „Zeit“ ist verloren (Kindheit und Jugend), und diese „Zeit“ (côté énoncé) war nur mit Einschränkungen Zeit, der Geschichtlichkeit unterworfen.⁶¹

Auf das Überwiegen der Sommer-**Monate** habe ich schon hingewiesen. Auch den März können wir getrost dem Sommer zuordnen, II.2 „Mes vers fuiraient“ nennt nichts Dunkles. *Eglogue* hingegen, II.12, vom September, zeigt das bukolische Idyll zur gleichen Zeit wie seine Bedrohung; II.18 „Je sais bien qu'il est d'usage“ (gleicher Monat) spricht mitten im Paradies von der Geschichte, von der „grandeur noire“ (v. 5) eines CAESARS und eines NEROS (die freilich als aus dem Paradies verbannbar erscheint): Dem, der

⁵⁸ Gegenüber den sie zusammensetzenden Einzel-Elementen Ganze und selber wieder einzelne gegenüber dem Ganzen.

⁵⁹ Spielen darauf v. 21-27 von I.6 'La vie aux champs' (August 1840) an, auf ein 'Autrefois' vor 'Autrefois' (dem ein 'Aujourd'hui' im 'Autrefois' entspricht)? „Ils [die Kinder] savent [...] / [...] / Que je riais comme eux et plus qu'eux autrefois. / Et qu'aujourd'hui, sitôt qu'à leurs ébats j'assistais, / Je leur souris encor, bien que je sois plus triste.“ Ahnt das „encor“ schon, daß das Lächeln nicht mehr lange währen wird (noch genau drei Jahre)?

⁶⁰ Ganz im Gegensatz zu Band II, wo sich zahlreiche Belege finden, wird „Zeit“ in 'L'âme en fleur' kein einziges Mal reflektiert (das Wort „temps“ taucht nur einmal auf, in der Wendung „de temps en temps“, II.15, v. 20).

⁶¹ Einen versteckten Hinweis auf die genauen Jahreszahlen (terminus ante quem) bieten jedoch die Lokalisierungen: es handelt sich stets um Orte in Frankreich, wodurch die Ziffern 52ss zur Auffüllung der Leerstelle nach „18“ ausgeschlossen werden (cf. p. 54s).

das Ganze kennt und weiß, was in einem September geschehen wird, dem also kündigt sich dieser Monat bereits hier als der Monat des Endes, des Todes an. Rückblickend können wir von daher II.26 *Crepuscule* („août 18.“) auch auf die Jahreszeit beziehen und als Gedicht lesen, das vom Untergang einer scheinbar ewigen Sonne spricht, „On entend dans les prés le pas lourd du faucheur“ (v. 22).

II.15 *Paroles dans l'ombre* spielt zwar im Oktober, aber allem Anschein nach in einer gutgeheizten Studierstube, die eine solche Enklave im Reich der Kälte bildet wie Buch II in *Les Contemplations*. Echte Wintergedichte hingegen sind II.24 „Que le sort“ („Octobre 18.“) und 20 *Il fait froid* („Décembre 18.“), weniger wegen des im Dezember-Gedicht erwähnten Schnees (v. 5), sondern weil in II.20 von Bosheit und Haß, von moralisch-gesellschaftlichem Winter („La haine, c'est l'hiver du coeur“, v. 37) die Rede ist und in II.24 von „deuils funèbres“ – die freilich als vergangene genannt werden, v. 13 – und den „kalten Flügeln des Vergessens“ („les froides ailes de l'oubli“, v. 8).

Die Datierung der Sommergedichte ist grundsätzlich vom Inhalt her motiviert. Allerdings scheint die schöne Jahreszeit in II.25 schon stark gefährdet:

Je respire où tu palpites
Tu sais; à quoi bon, hélas!
Rester là si tu me quittes,
Et vivre si tu t'en vas?

[...]

Je suis la fleur des murailles,
Dont avril est le seul bien.
Il suffit que tu t'en ailles
Pour qu'il ne reste plus rien. (str. 1 et 3)⁶²

II.3 *Le rouet d'Omphale* („Juin, 18.“) behandelt einen antiken Stoff, ist also auch thematisch weit von 1856, dem Jahr der Veröffentlichung, entfernt. Übrigens findet sich das Spinnrad normannisiert in *Lettre* wieder, II.6, mit gleichem Datum, als „roue“ eines „cordier patriarche“ (v. 21s); v. 6s dieses Gedichtes antwortet auf die Erwartungen, welche die Darstellung der Antike beim Leser gestiftet haben mag:

Un fleuve qui n'est pas le Gange ou le Caystre,
Pauvre cours d'eau normand troublé de sels marins.⁶³

II.22 „Aimons toujours!“, vom Mai, analogisiert das sommerliche Wachstum der Bäume mit dem der Seele:

Les arbres croissent en feuillage;
Que notre âme croisse en amour! (v. 23s)

Auf diese Verse antwortet das Juni-Gedicht II.8 „Tu peux, comme il te plaît“:

Si je ne sais quel froid dans ton regard si doux
A passé comme passe au ciel une nuée,
Je sens mon âme en moi toute diminuée (v. 26ss).

II.23 *Après l'hiver* („Juin 18.“) bezieht sich natürlich auf II.20 *Il fait froid* („Décembre 18.“); allerdings wird man es, folgt man den Recueil-Datierungen, vor dem Wintergedicht lesen. Dies scheint mir ein Hinweis auf die Zirkularität der Zeit im zweiten Buch zu sein, die beiden Gedichte werden erst bei Wiederholung der Lektüre in der Richtung des Jahreskreislaufes als zusammengehörig erkannt.

Interessant ist der Bezug von II.7 „Nous allons au verger“ („juillet 18.“) zu den Tölpel-Gedichten I.15 *La coccinelle* (Mai 1830) und I.19 *Vieille chanson du jeune temps* (Juni 1831). Von der Position her gehen letztere zwar voraus, nicht aber von der Datierung: Nach dieser ist das Ich zu einer früheren Zeit („18.“) reifer – im Sinne des in III.10 *Amour* ausgedrückten göttlich-natürlichen Gebotes – als zu einer späteren oder vielmehr in der Halb-Zeitlosigkeit reifer als in der Geschichte, Gott und der Natur näher:

⁶² Cf. VI.8 'Claire', v. 121ss über die toten „Kinder“; II.25 spricht von der Geliebten, meint einen 'chagrin d'amour', VI.8 vom Tod – und rückblickend lesen wir II.25 neu, beängstigend.

⁶³ Sollte damit auf die Seine bei Villequier angespielt sein (der Ort ist nicht weit von der Mündung entfernt)?!

Penchée, elle m'offrait la cerise à sa bouche;
Et ma bouche riait, et venait s'y poser,
Et laissait la cerise et prenait le baiser. (II.7, v. 12ss)

Sa bouche fraîche était là:
Je me courbai sur la belle,
Et je pris la coccinelle;
Mais le baiser s'envola. (I.15, str. 4)

Dergleichen Beziehungen verbieten es, die zeitlich unbestimmteren Gedichte („18.“) insgesamt der Kindheit und Jugend zuzuordnen. In I.15 wie in I.19 gibt das Ich als sein Alter 16 Jahre an, und man kann es sich in II.7 kaum jünger vorstellen, eher älter.⁶⁴

Das Paradies **klings langsam aus**: Anstatt auf ein Gedicht beispielsweise vom Juli 18.. gleich eines von 1830 folgen zu lassen, enden die halb-zeitlosen Texte im Dezember 18., der als Wintermonat die glückliche Vorzeit kontradiert, ihr aber durch die fehlende genaue Jahreszahl durchaus noch angehört. Danach läßt sich sinnvoll I.16 anordnen, *Vers 1820*, das auf der Opposition zweier Paradigmata beruht: Alter vs. Jugend, langweiliger Schulmeister und Gatte vs. in dessen frustrierte Frau verliebter Schüler, pedantisch-klassizistische Rhetorik vs. romantisch-träumerischer Gesang. 1820 war für HUGO das Jahr der *Lettres à la fiancée* (CFL I), es war das Jahr erster größerer Anerkennungen als Dichter.

Vers 1820 situiert sich im April (v. 3). Danach lese ich das September-Gedicht II.28 *Un soir que je regardais le ciel*, das durch sein zweites Datum noch über *Autrefois* hinausweist und das Exil antizipiert: **Montf., septembre 18... – Brux..., janvier 18..**“ (v.s., p. 10). Zweigeteilt ist auch das Gedicht, es stellt zuerst ausführlich einen als ekstatisch empfundenen vergangenen Abend mit der Geliebten dar, „Nos coeurs battaient; l'extase m'étouffait“ (v. 49), und benennt dann diese Evokation in den beiden Schlußstrophen:

Rayonnement du passé disparu!
Comme du seuil et du dehors d'un temple,
L'oeil de l'esprit en rêvant vous contemple! (v. 57s)

Der Moment des Gedichtes: „Quand les beaux jours font place aux jours amers“ (v. 61). Das Gedicht situiert sich also in einem Augenblick des Übergangs (cf. V.15 *A Alexandre D.*), wo das Ich haltmacht und sich besinnt (dies verbindet II.28 mit seinem Vorgänger in der Schlußposition eines Buches, I.29 *Halte en marchant*). Das „Auge des Geistes“ hält an der Schwelle zur (scheinbar) endgültigen und vollständigen Beherrschung durch die Macht des Geschichtlichen Rückschau auf die glückliche Vor-Zeit. Diese Schwelle jedoch ist seltsamerweise weniger die zwischen dem Paradies („18.“) und *Autrefois* (1830ss) als die zwischen dem Paradies und *Aujourd'hui*. Dies legt nicht nur das Datum nahe – dessen auf Grund einiger Stellen von Buch V geleistete Ergänzung zu „Bruxelles“ und „1852“⁶⁵ wiederum durch Inhaltsmomente gestützt wird, in einer Kreisbewegung des Verstehens -: Das „Auge des Geistes“, so werden wir in I.20 *A un poète aveugle* erfahren, beginnt dann zu leuchten, wenn das „Auge des Körpers“ erlöscht: „Quand l'oeil du corps s'éteint, l'oeil de l'esprit s'allume“ (I.20, v. 8). Dieser Augenblick der Substitution „corps“ – „esprit“, welche die Sicht ermöglicht, ist der des Todes, im wörtlichen wie im politisch-gesellschaftlichen Sinne (Exil). Der Tod des Vaters im Exil wiederholt aber nur den Tod der Tochter, auf den in den Schlußversen von II.28 angespielt wird: „L'oubli! l'oubli! c'est l'onde où tout se noie; / C'est la mer sombre où l'on jette sa joie.“ (v. 65s)

So finden wir am Ende der 18.er-Gedichte eine Evokation von 1843 und 1851/'52; die Jahre 1830-'43 (*Autrefois*) werden übersprungen, als seien sie bedeutungslos und trügen nichts Neues bei. Der September (erster Teil des Doppel-Datums) erscheint hier in ähnlicher Funktion wie in II.12 *Eglogue*, als Monat des bedrohten Glücks.

Die Anspielung auf Villequier und Brüssel bleibt aber sehr diskret; bei der ersten Lektüre dürfte sie kaum verstanden werden und das Doppeldatum rätselhaft bleiben. Deshalb stellen die beiden Gedichte

⁶⁴ In der fiktiven Chronologie sind I.15 und 19 durch einen Abstand von mehr als einem Jahr getrennt – allerdings präsentiert sich das spätere 'Vieille chanson du jeune temps' (I.19) schon im Titel als Erinnerungsstück. Cf. p. 82-A 15.

⁶⁵ Hier war nicht eine Leerstelle unter einem Datum auszufüllen, wie bei „.....“, sondern das Datum selber war teilweise Leerstelle, aus dem Ganzen ergänzbar.

I.21 „Elle était déchaussée“ und II.9 *En écoutant les oiseaux* (beide von „183.“) einen weiteren Schritt der Annäherung an die geschichtliche Zeit des 19. Jahrhunderts dar. In I.21 („juin 183.“) ist das Paradies als Ort des Zusammenfallens von Wunsch und Erfüllung schon fraglich geworden, freilich nur für einen kurzen Moment des Zögerns und des Zweifels; der Hinweis des Ichs „c'est le mois où l'on aime“ (v. 7) und vor allem die komplizenhafte Unterstützung durch die Natur bewegen die Huri schließlich doch zu wortlosem Einverständnis.⁶⁶

Wie wirklichkeitsnah („zeitnah“) II.9 („Caudebec, septembre 183.“) ist, lehrt nur das Ganze. Erst mit *Pauca meae* erfahren wir die Bedeutung des Septembers, vor allem aber die von „Caudebec“: „Villequier, Caudebec“ bilden ein Hemistichium (IV.17, v. 103; *A celle qui est restée en France*, v. 223), und diese Analogisierung der Signifiants (x x x / x x x //) läßt auch den geographisch weniger Bewanderten einen engen Zusammenhang zwischen den beiden Orten errahnen.⁶⁷ Von diesem finsternen Sinn nun bleibt im nachhinein auch das Gedicht in *L'âme en fleur* nicht unberührt; Verse wie

Ces chants [...]
Qui font que les grands bois [...]
[...] ne distinguent plus, dans leurs rêves étranges,
La langue des oiseaux de la langue des anges (v. 31-36)

verlieren ihre Harmlosigkeit, denn „ange“ meint vor diesem Hintergrund nicht mehr lächelnd Rokoko-Putten, noch als Kosenamen die Geliebte, sondern – ganz direkt und ohne Metaphorik – den im Tod verwandelten geliebten Menschen.⁶⁸

C.II. Autrefois. 1830-1843.

C.II.1. Bis 1843

Damit ist die Reihe der Vor-*Autrefois*-Texte endgültig vorüber: Wir sind in der **Geschichte des 19. Jahrhunderts** angelangt.

Überblickt man die Datierungen der folgenden Gedichte insgesamt, so fällt eine gewisse **Regelmäßigkeit** auf: Von kleineren Abweichungen abgesehen, folgen sich die Monate der aufeinanderfolgenden Jahre ohne größere Sprünge und in engem Abstand, wie die Monate eines einzigen Jahres; z.B.: Mai (1830) – Juli (1830) – Mai (1831) – Juni (1831) – Juni (1833) – Januar (1834) – November (1834) – Dezember (1834) – Januar (1835) – April (1835) – Mai (1835) – August (1835).⁶⁹ Die Jahre 1842 und '43 sind dann vollständiger vertreten, ebenso später 1853-'55; bei den schwächer repräsentierten Jahren tritt wieder genanntes Ordnungsprinzip ein.

I.15 *La coccinelle* (Mai 1830) erweckt ganz den Eindruck, als sei es wegen eines Wortspiels geschrieben:

„Fils, apprend comme on me nomme“,
Dit l'insecte du ciel bleu,
„Les bêtes sont au bon Dieu;
Mais la bêtise est à l'homme.“ (Schlußstr.)⁷⁰

In I.5 A *André Chénier* (Juni 1830) „predigt“ (Franz: I.13, p. 483) ein Dompfaff („un bouvreuil“) die Gattungs- und Stil Mischung als Voraussetzung realistischen Dichtens, das die Natur in ihrer Totalität ab-

⁶⁶ Cf. Köhler: 'Vermittlungen', p. 243. In diesem Kontext lese ich das Gedicht insgesamt nicht als ganz so optimistische Aussage, wie Köhler, der es isoliert betrachtet (siehe jedoch die Deutung im Zweiten Teil): „Hugo hat [...] das Goldene Zeitalter beschworen und einem Traum poetische Wirklichkeit gegeben.“ (ibid., p. 243s)

⁶⁷ Tatsächlich sollte die Schiffsreise des 4. Septembers 1843 von Villequier nach Caudebec führen; das Unglück geschah zwischen den beiden Orten. Siehe den Bericht im 'Journal du Havre', zitiert in 'Le Siècle' vom 7.IX., faksimiliert bei Cellier (Bildtafeln, s.p.).

⁶⁸ Der rein gebliebene Mensch wird zum Engel, weil ihm der Tod in seiner Rührung seine eigenen Flügel anfügt: VI.26, v. 699-702.

⁶⁹ Statt etwa: Mai (1830) – Februar (1831) – Dezember (1832) – November (1833) e.ct.

⁷⁰ Gustave Planche in der 'Revue des Deux Mondes' vom 15. Mai 1856: „La Coccinelle' serait un charmant enfantillage, si le récit ne se terminait par un jeu de mots qui dépasse les bornes de la puérilité“ (zit. nach Journet et Robert: 'Notes', p. 58).

bilden möchte.⁷¹ Die zur Bestätigung angeführten Beispiele verlassen allmählich den Rahmen fröhlichen Vogelgezwitschers, sie werden immer maßloser und bedrohlicher: „sinistre“, „difforme“, „immense“ und „énorme“ lauten die Epitheta der beiden Schlußzeilen. Damit verweist auch dieses Gedicht über *Autrefois* hinaus, und der Leser erinnert sich daran, daß ANDRÉ CHÉNIER nicht nur der Verfasser von *Idylles ou Bucoliques* ist, sondern auch der auf dem Schafott getötete Märtyrer, also Hugo gleich ein politisch verfolgter Dichter.⁷²

Dies mag uns dazu anregen, das Datum des Gedichts als Datum eines Abschnitts der Memoiren zu lesen, die *Les Contemplations* behaupten zu sein.⁷³ Im Juli 1830, d.h. zum fiktiven Zeitpunkt der Abfassung unseres Textes, fand in Frankreich eine Revolution statt, die **Trois Glorieuses** (26.-28. Juli) beendeten die Restauration: „Bien coupé“ (*Les Misérables*, IV, I, 1, p. 321). Obwohl der Anschluß an 1789 nicht gelang („Mal cousu“, *ibid.*, 2, p. 323) und das aufstrebende Bürgertum mit seinem König LOUIS PHILIPPE die Früchte der Barrikaden des Volkes erntete,⁷⁴ begann 1830 eine neue Epoche der französischen Geschichte, vermög einer Staatsform, welche von vielen mit Lafayette als „la meilleure des républiques“ bezeichnet wurde (*ibid.*, p. 324; CFL III, p. 1508).

So lese ich den Beginn unserer Memoiren im Jahre 1830 keinesfalls als Zufall,⁷⁵ sondern als eine autobiographisch-zeitgeschichtliche Aussage, die dieses auf der Oberfläche apolitische Werk nicht in Worten, sondern in Zahlen leistet.⁷⁶ Mit 1830 fängt die Geschichte des 19. Jahrhunderts an; es bedeutet für das Ich von *Les Contemplations* das Jahr einer Geburt und gleichzeitig das endgültige Ende des paradiesischen Vor-Lebens. Freilich wird diese Geburt noch nicht die eigentliche sein, die zum Leben hinführt, nur eine Scheingeburt, wie die parlamentarische Monarchie nur eine Schein-Demokratie darstellt.⁷⁷

Geburtsjahr ist 1830 für HUGO (aber, wie alles in unserem Text, nicht nur für HUGO) auch in poetischem Sinne: Mit den 5134,20 Francs, welche die *Hernani*-Premiere einbrachte, hat sich die Romantik auf der Bühne endgültig durchgesetzt,⁷⁸ viele der Gedichte für *Les Feuilles d'automne* entstanden in diesem Jahr (Préface: „L'artiste [...] prouve la vitalité de l'art au milieu d'une révolution“); der 25. Juli gilt als „Föderanstag“ (Raabe) für *Notre-Dame de Paris* (CFL III, p. 1507).

Die Widmung von I.5 an CHÉNIER scheint mir ein Hinweis auf die politische und literaturgeschichtliche Lesbarkeit des Datums zu sein; vielleicht auch ein verstecktes Eingeständnis der Furcht, die HUGO mit vielen seiner Zeitgenossen teilte und die ein gut Teil seines Konservatismus verständlich machen kann, der Furcht nämlich, 1830 (und später 1832 und '48) könne in einem neuen *Quatrevingt-treize* enden.

Biographisch wichtig ist schließlich noch die Geburt von ADELE, dem fünften und letzten Kind der HUGOS, am 28. Juli.

Der Mai 1830 bereitete den Juli 1830 vor, metonymisch gesprochen: KARL X. löste in diesem Monat das Parlament auf; die prunkvollen Feste zu Ehren des Königs Beider Sizilien, der zu einem Staatsbesuch in Paris weilte, provozierten Unruhen, die den nachmaligen Unterrichtsminister Comte de SALVANDY zu dem berühmten Ausspruch „nous dansons sur un volcan“ veranlaßten (CFL III, p. 1506).

Von all dem sagt unser Mai-Gedicht *La coccinelle* freilich nichts. Ich gehe jedoch von einem **Maximalprinzip** aus und behaupte mit JAKOBSONS Afrikanern, daß in der Dichtung alles bedeutend sei -⁷⁹ po-

⁷¹ Vermutlich hat der Vogel die drei Jahre zuvor (1827) geschriebene 'Préface de Cromwell' gelesen.

⁷² Noch einmal: Das Exil ist eine Form des Todes. – Cf. Hugos enthusiastischen Artikel im ersten Heft von 'Le Conservateur littéraire': 'Oeuvres complètes d'André de [!] Chénier', der den Dichter wie auch den politischen Märtyrer feiert („le martyr fut envoyé au ciel“, 'CFL' I, p. 468).

⁷³ Der Juli 1830 wurde bewußt gewählt, die Handschrift verzeichnet den 18. Oktober 1854 und den 10. dieses Monats für I.15.

⁷⁴ 'Les Misérables', IV, I, 2: „1830 est une révolution arrêtée à mi-côte. Moitié de progrès; quasi-droit. [...] Qui arrête les révolutions à mi-côte? La bourgeoisie.“ (p. 323)

⁷⁵ Etwa weil 1855 minus eines Vierteljahrhunderts („Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes“, Préface) 1830 ergibt.

⁷⁶ 'L'Artiste', 4. Mai 1856: „La politique n'a pas franchi le seuil de ce beau livre“ (der anonyme Artikel stammt vielleicht von Th. Gautier, so Vianey's – I, p. CVI – Vermutung; ich zitiere nach diesem Kommentar).

⁷⁷ Cf. 'Les Misérables', IV, I, 2: „Cette substitution d'un demi-trône au trône complet fut l'oeuvre de 1830.“ (p. 324) – Cf. V.3, v. 97-101 (die Stelle bezieht sich allerdings auf die Erste Französische Revolution).

⁷⁸ Cf. die Liste 'Dates et recettes des représentations de „Hernani“ en 1830' in 'CFL' III, p. 1447. – Siehe Gautiers begeisterter Bericht über die 'Bataille d'Hernani' in seiner 'Histoire du Romantisme' (in: id.: 'Oeuvres complètes', XI).

⁷⁹ 'Linguistik und Poetik', p. 119: „Ein Missionar warf seiner afrikanischen Herde vor, ohne Kleider zu gehen. 'Und wie steht es mit dir?' Man zeigte auf sein Gesicht, 'Bist nicht auch du irgendwo nackt?' 'Ja, aber das ist mein Gesicht.' 'Bei uns', gaben die Eingeborenen zurück, 'ist überall Gesicht.' So wird in der Dichtung jedes sprachliche Element in eine Figur dichterischen Sprechens verwandelt. [...] Mit anderen Worten: die Poetizität wird nicht als rhetorischer Schmuck der Rede beigelegt, sie besteht vielmehr in einer vollständigen Neubewertung der Rede und aller ihrer Teile, welcher Art sie auch immer seien. [im Orig. nicht hervorgehoben]“

tentiell ist für mich jedes Gedicht von *Les Contemplations* sowohl als Gedicht lesbar, das zu einem bestimmten fiktiven Datum entstand, als auch als bloßes Datum, das als Element autobiographischer Memoiren vom Leser mit Sinn erfüllt werden kann (die Daten erzählen eine Geschichte, die die Gedichte verschweigen). Dabei versuche ich zwar grundsätzlich, eine möglichst enge semantische Beziehung zwischen dem Datum als biographisch-historischer Chiffre und dem Gedicht, unter dem es steht, zu erkennen oder zu stiften; oft aber ist eine solche nicht ausfindig zu machen; in einem Fall fehlt sogar das Gedicht vollständig (*4 septembre 1843*). Wollte man diesen hier vertretenen Ansatz auf die Spitze treiben, so könnte man behaupten, daß *Les Contemplations* durch die Datierungen nicht nur (mindestens) eine weitere Struktur als mögliche Reihenfolge der Lektüre erhalten, sondern auch als Folge von Daten ohne Gedichte lesbar wären. So weit können wir praktisch freilich nicht gehen; schließlich ist nicht jede Zeitangabe so signifikant wie die des 4.9. oder die des Jahres der Pseudo-Geburt, 1830.

Den Aspekt des Beginns unterstreichen die Texte des folgenden Jahres (**1831**): *Vere novo* (I.15; Mai) und *Vieille chanson du jeune temps* (I.19; Juni) schon durch den Titel; I.13 *A propos d'Horace* (Mai) durch die Erzählung eines Erlebnisses aus der Schulzeit, durch das Thema „schulische Erziehung und Bildung“, durch die Evokation einer besseren, vom Klerus befreiten, hellen Zukunft und durch den Bezug auf den jugendlich-unkonventionellen (= romantischen) Liebes-Dichter einer jugendlichen Menschheit, Horaz; I.2 „Le poète s'en va“ (Juni), schließlich, durch die Frische des Tons. Die Gedichte stehen alle in *L'âme en fleur*: Die Jugend des Jahres ist der des Lebens analog.⁸⁰

Danach folgt zwei Jahre nichts, und genau in der Mitte dieser **Lücke** liegt der **Juni 1832**, dessen Bedeutung für HUGOS politische Entwicklung – in eigener Interpretation, so wie es sich ihm vor allem im Exil darstellte – noch größer zu sein scheint, als es die letzten beiden Teile von *Les Misérables* (IVs) vermuten lassen könnten. Dafür spricht die fiktive Schaffenspause; dafür spricht ein früherer Plan für *Les Contemplations* (Bibl. nat., nouv. acq. fr., 13.363, f° 3; auch in Journet et Robert: *Autour*, p. 43), demzufolge *Autrefois* von 1833 bis 1842 reichen sollte, also ein Jahr nach dem politischen Einschnitt begonnen und ein Jahr vor dem persönlichen geendet hätte.

Im 5. Juni sah HUGO keine „émeute“, sondern eine „insurrection“, d.h. eine Volksbewegung, welche eigentlich in eine echte Revolution hätte „münden“ müssen.⁸¹ Die Juni-Tage erscheinen einerseits als Nachklang der politischen Pseudo-Geburt („mal cousu“) von 1830: „c'est comme un reste de 1830“,⁸² andererseits als Vorwegnahme einer zukünftigen idealen Staatsform, als In-die-Erscheinung-Treten des Möglichen, d.h. als Präfiguration:

6-7 juin [1832]. Emeute du convoi de Lamarque. Folies noyées dans le sang. Nous aurons un jour une république; et quand elle viendra d'elle-même, elle sera bonne. Mais ne cueillons pas en Mai le fruit qui ne sera mûr qu'en Juillet. Sachons attendre. La république proclamée par la France en Europe, ce sera la couronne de nos cheveux blancs (Tagebuch, *Feuilles paginées*, II, CFL IV, p. 967)

Die Stelle nennt zwar den Aufstand noch „émeute“, zeigt aber zugleich, in welchen historischen Kontext HUGO ihn einordnete.⁸³

Auffällig und kennzeichnend sind auch die fiktiven Produktionsziffern vor und nach der Lücke: vorher (1831) eine Text-Häufung, danach ein Jahr mit nur einem Text (1833). Diese Verhältnisse werden sich bei den beiden anderen Schaffenspausen bzw. Produktionsminderungen wiederholen.

Für die Zeit **nach 1833** fällt es schwer, eine sinnvolle Ordnung in der Folge der Gedichtzahlen pro Jahr zu erkennen, höchstens die bewußter Unordnung, die durch eine Steigerung 2 – 8 – 20 (1841-'43) abgelöst wird. Für die Texte Nr. 40-70 scheint sich die Funktion der fiktiven Datierungen darauf zu beschränken, Gedichte in eine zeitliche Beziehung zueinander zu bringen, die sich auch auf inhaltlicher Ebene verwirklicht. Ihre Leistung ist damit der des Reimes und der Paronomasie vergleichbar. Ich will dies an ein paar Beispielen zeigen:

⁸⁰ Auf den Tag bezogen, statt auf das Jahr: „das Alter verhält sich zum Leben, wie der Abend zum Tag; der Dichter nennt also den Abend 'Alter des Tages', oder, wie Empedokles, das Alter 'Abend des Lebens' oder 'Sonnenuntergang des Lebens'.“ (Aristoteles: 'Poetik', 21, p. 90)

⁸¹ Cf. 'Les Misérables', IV, X 'Le 5 juin 1832', 2 'Le fond de la question', p. 408.

⁸² Ibid.

⁸³ Siehe auch: 'Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie', LVI ('CFL' IV, p. 1191).

Erinnert man sich an *Il fait froid et l'on te hait* (so der ursprüngliche Titel von II.20, „Décembre 18.“), so wird die Datierung von I.7 *Réponse à un acte d'accusation*, I.9 „Le poème exploré“ (beide vom Januar 1834) und I.26 *Quelques mots à un autre* (November 1834) als Wintergedichte verständlich: Stets geht es darum, auf „Anklagen zu antworten“, Angriffe abzuwehren. Der Dichter beweist darin beispielhaft – und nicht nur durch Nennen – die Notwendigkeit ständiger Verteidigung, und so glaubt man es ihm auch sofort, wenn er sich als „le souffrant du mal éternel“ bezeichnet (I.9, v. 22).⁸⁴

Die Datierung schließt an diese drei **Gedichte über den Dichter** das über den Bettler – obwohl es von der Position her um fast 90 Texte von I.26 entfernt ist: V.9 *Le mendiant* (Dezember 1834). Im Kontext von Buch V bedeutet dieses Gedicht eine Aufwertung des Bettlers, der in einer Reihe mit Widmungsempfängern wie Louise Bertin und Jules Janin genannt wird (der Lumpenproletarier ist soviel wert wie ein Dichter oder Musiker); nach den Datierungen von Manuskript wie Ausgabe scheint der Text eher eine umgekehrte Funktion zu haben und den Dichter als großen Leidenden in eine Reihe mit dem Bettler zu stellen (der Dichter leidet so wie der Lumpenproletarier). Gleichzeitig wird – sowohl im von der Datierung wie im von der Stellung geschaffenen Kontext – auf die soziale Mission des Autors hingewiesen, der anderen hilft, selber hilfsbedürftig. Festgehalten zu werden verdient dabei besonders die Beobachtung, daß die Gedichte I.7, 9, 26 und V.9 zwar vom Manuskript zum Recueil durch Umdatierung ihren Platz um ungefähr 50 Stellen ändern, dabei jedoch ihre enge gegenseitige Nachbarschaft nicht aufgeben.⁸⁵

Es folgt I.23 *L'enfance*, das als Todesgedicht zu seinem winterlichen Datum (**Januar 1835**) paßt. III.28 (April dieses Jahres) gehört durch sein Thema *Le poète* in unsere metapoetische Folge, es bietet aber einen anderen Gesichtspunkt, die Reihe wird transformiert: Der Dichter erscheint – genau umgekehrt als in I.9 „Le poème exploré“ – in riesenhafter („il est géant“, v. 19) Überhöhung, z.B. als „noir lion des jungles“ (v. 31), dessen Krallen noch vom Fleisch OTHELLO und MACBETH' bluten (v. 29-32), oder als Bändiger von Leoparden wie RICHARD III. und Mastodonten wie CALIBAN (v. 19s), als Wald und Meer.⁸⁶

Indem nun I.18 *Les oiseaux* folgt (Mai 1835), wird das Gebot der **Stilmischung** von I.5 *A André Chénier* erfüllt („la nature [...] / Près de l'immense deuil montre le rire énorme“, v. 21ss): Der „Übermensch“⁸⁷ wird dem Gezeter von Spatzen ausgesetzt, deren „Funktion“ (v. 25) darin besteht, auch den Friedhof mit Lachen und Scherzen zu erfüllen. I.18 bedeutet also einen Gegensatz zu III.28 *Le poète* (dort der Dichter als Henker, hier als Opfer)⁸⁸ und eine Entsprechung zu I.7, 9 und 26; eine Entsprechung und Wiederholung jedoch auf komischer Ebene: Die politisch-literarischen Widersacher erscheinen als Spatzen – „A côté de la tempête dans l'Atlantique, la tempête dans le verre d'eau“ (*William Shakespeare*, II, IV, 1, p. 227).

Auch I.27 (August 1835) zeigt den Dichter, als Gesprächspartner und Vertrauten der Pflanzen und Tiere: „Oui, je suis le rêveur; [...] / Et l'interlocuteur des arbres et du vent.“ (v. 1ss) Erst auf dem Hintergrund vom VI.26 *Ce que dit la bouche d'ombre* – dem es nach den handschriftlichen Datierungen folgt – wird dieses Gedicht ganz verständlich sein: „Je cause / Avec toutes les voix de la métépsychose“ (v. 13s).

Die beiden folgenden Texte handeln, im durch die Datierungen geschaffenen Kontext unserer **metapoetischen Reihe**, vom Natur-Verständnis des Dichters. Sie sprechen jedoch nicht darüber, sie führen es vor: In I.14 *A Granville*, en 1836 (Juni) enthüllt der Autor uns das Wesen der Natur unter der dinglichen Oberfläche als sprachbegabte Beseeltheit; I.25 *Unité* (Juli des gleichen Jahres, gleicher Ort) nimmt als Nr. 49 eine der zentralen Thesen des nur fünf Texte späteren *Magnitudo parvi* (Nr. 54; III.30) vorweg: Die Vergleichbarkeit, die Ähnlichkeit von Sonne und Margerite weist auf eine universelle Analogie hin, auf Entsprechungen zwischen Mikro- und Makrokosmos, wenngleich über das Verhältnis zwischen dem

⁸⁴ Einige Verse der Einleitung zu I.26 (MD: 17. November 1854) sind nur als Verweis auf V.3 'Ecrit en 1846' (MD: 12. November 1854; RD: Juni 1846) zu verstehen: „Hier le citoyen, aujourd'hui le poète“ (v. 6); „Vous aussi, vous m'avez vu tout jeune“ (v. 11). Auf I.7 'Réponse à un acte d'accusation' können sich diese Stellen (obwohl es RD wie Position nahelegen) nicht beziehen, da ja dort ebenfalls der „poète“ und nicht der „citoyen“ angegriffen wird bzw. sich verteidigt. Nach den MD hingegen ist das „hier“ ganz klar, es meint den Sonntag der Vorwoche, von dem V.3 datiert ist. Diese Beziehung ist aber in der Ausgabe durch Stellung wie Datum ausgeschlossen; die Verse hätten also eigentlich geändert werden müssen und sind wohl versehentlich so stehengeblieben.

⁸⁵ Dies allein verbietet es meiner Ansicht nach, in der Datierung von V.9 auf ein 'Autrefois'-Jahr einen Druckfehler zu sehen, wie es Vianey tut („Il semble bien que 1854 soit la date que Hugo voulait donner à son poème dans le volume“, III, p. 66). V.s., p. 10. – Argumente für die Druckfehler-Hypothese: inf., p. 57.

⁸⁶ So können wir auch den Herkules und seine Monster von II.3 'Le rouet d'Omphale' als Bilder des Dichters und seiner Geschöpfe sehen.

⁸⁷ I.9, v. 24s; cf. III.28, v. 13.

⁸⁸ Cf. Baudelaires 'L'Héautontimorouménos' ('Les Fleurs du mal', 83).

Großen und dem Kleinen noch nicht diskutiert wird.⁸⁹ Hier geht der Sturm im Wasserglas dem im Ozean voraus; das „Kleine“, Harmlose antizipiert die „große“, gewaltige Schlußmeditation von Tome I: *Magnitudo parvi*, reflexiv gewendet!

In I.29 *Halte en marchant* (Juni 1837) und III.2 *Melancholia* (Juli 1838) urteilt der Dichter über Geschichte und Gesellschaft.⁹⁰ Seinem Titel entsprechend „hört sich“ („Ecoutez“, v. 1) III.2 recht trostlos an: „il fait nuit“ (v. 274), „Les malheureux sont là, dans le malheur reclus“ (v. 269). Uns jedoch ist aus *Halte en marchant* bekannt, daß das Unglück eine Voraussetzung wirklicher Größe ist („ce qu'ils [Märtyrer, Opfer] ont de plus beau, c'est leur chute“, v. 64) und die Misere einer ganzen Gesellschaft lediglich ein zeitweiliges Aussetzen und Innehalten der Bewegung des Fortschritts – im neuen, durch die Recueil-Datierungen konstituierten Kontext liest sich *Melancholia* kaum mehr melancholisch. Der Anschluß an die früheren Stücke dieser metapoetischen Reihe, an I.7 *Réponse à un acte d'accusation* und I.9 „Le poème exploré“ etwa, stellt sich müheelos her: III.2 nennt unter den verkannten und verfolgten Genies (v. 61) den Dichter: „Si c'est un poète, il entend / Ce chœur: 'Absurde! faux! monstrueux! révoltant!“, (v. 77s). III.2 und I.7 stehen weit weg voneinander; wer jedoch chronologisch liest, erinnert sich bei den zitierten Versen noch an das „je suis ce monstre énorme“ (v. 26) und ähnliche Stellen aus der Antwort. Ebenso denken wir an I.9 „Le poème exploré“, wo sich der Dichter als derjenige darstellt, dem – in Analogie zu Prometheus und Christus – alles Leid der Welt das Herz zerreißt, dem es also noch schlimmer ergeht als allen anderen in *Melancholia* dargestellten Unterdrückten der Gesellschaft: Er allein ist d e r Unglückliche (und somit, dialektisch gewendet durch I.29 *Halte en marchant*, der Erlösbare – wie Christus).⁹¹

Auch III.3 *Saturne* beschäftigt sich mit dem Problem von Glück und Unglück, Gut und Böse. Der Autor von *Les Contemplations* sieht, im April 1839, was die großen Seher und Propheten (III.3, V) der Vorzeit gesehen haben:

Je ne cacherai pas au peuple qui m'écoute⁹²
 [...]
 [...] qu'ainsi, faits vivants par le sépulcre même,
 Nous irions tous un jour, dans l'espace vermeil,
 Lire l'oeuvre infinie et l'éternel poème,
 Vers à vers, soleil à soleil!
 [...]
 Et que chacun ferait ce voyage des âmes,
 Pourvu qu'il ait souffert, pourvu qu'il ait pleuré.
 Tous! hormis les méchants, dont les esprits infâmes
 Sont comme un livre déchiré. (v. 27-56)

Der Böse gleicht einem unleserlichen Buch, als Belohnung winkt dem Guten die unendliche Lektüre eines endlosen Gedichtes – eine wahrhaft dichterische Metaphysik! Tatsächlich sind das Poetische und das Metaphysisch-Religiöse (hinzutritt grundsätzlich noch das Politisch-Geschichtliche) bei HUGO in untrennbarer Einheit verwoben.

Der Beginn von *Saturne* weist mit seiner Evokation des abendlichen Licht-Schwundes als einer möglichen Bedingung philosophischer Schau (etwas muß unsichtbar werden, damit etwas anderes gesehen werden kann, das Materielle zu Gunsten des Geistigen)⁹³ auf den Beginn von III.30 *Magnitudo parvi* voraus, wieder im Verhältnis von etwas Kleinerem zu etwas Größerem (der Abend wird in der Einleitung von *Saturne* nur kurz erwähnt, in der von *Magnitudo parvi* jedoch ausführlich beschrieben).

Am Rande des Abgrunds, den das Problem darstellt, und in ihm nach Lösungen fischend, finden wir den Dichter in III.3 (Str. 1) wie im „Vor-Gedicht“ „Un jour, je vis“ (Juni 1839). Die Datierung läßt auf dieses allererste Gedicht des Ganzen das letzte von Tome I folgen: Es scheint, als habe hier ein Wechsel-

⁸⁹ Diese Erörterung hat dann am Schluß von 'Magnitudo parvi' statt (IV, v. 782ss).

⁹⁰ Zwischen beiden Texten klafft eine Produktionspause, die nicht kleiner ist als die von 1843-'44. Im Gegensatz zu den drei anderen Lücken wird auf diese jedoch nicht verwiesen (z.B. in der Préface), noch fallen ganze Jahre aus. Sie scheint mir nicht bedeutend zu sein.

⁹¹ I.9, v. 21-23.

⁹² Das erste Wort von 'Melancholia' lautet: „Ecoutez.“ Cf. VI.4, v. 1: „Ecoutez. Je suis Jean. J'ai vu des choses sombres.“ – „Autor“ („Auctor“) und „Dichter“ meint in der vorliegenden Arbeit fast immer das im Werk als Dichter auftretende Ich und nicht die historische Person namens Victor Hugo (siehe zu deren Identität auch das *Aperçu J. Cocteau*: „Victor Hugo était un fou qui se croyait Victor Hugo“, 'Opium', p. 80).

⁹³ Nochmals: „contempler les choses, / C'est finir par ne plus les voir. / [...] il voit Dieu!“ (III.30 'Magnitudo parvi', v. 566-603).

spiel Position – Datierung statt, das nicht zuletzt auf sich selber hinweist, auf die **Strukturen** des Recueils. Inhaltlich liest sich „Un jour, je vis“ auch wie eine Art Einleitung zu III.30, das uns eines der „aus den tiefen Wogen gezogenen Dinge“ darbieten wird.

Hier will ich die Untersuchung der Reihe abbrechen. Entscheidend scheint mir, daß alle Gedichte spätestens ab Januar 1834 (I.7) bis mindestens August 1839 (III.30) metapoetisch lesbar sind, als **Aussagen über den Dichter und die Dichtung**, unter verschiedenen Gesichtspunkten, verschiedener Betonung.⁹⁴ Solche thematische Verwandtschaft offenbart deutlich erst der zeitliche Zusammenhang, den die Datierung begründet. Diese hört somit auf, bloße Fiktion einer Entstehungszeit zu sein (als habe Hugo fünf Jahre nichts anderes im Kopf gehabt als die „Fonction du poète“ – *Les Rayons et les ombres*, 1 -), sondern bindet vorzüglich positional ferne Texte aneinander, läßt sie einander **Kontext** werden. Nun ist die Deutung jeder sprachlichen Äußerung von ihrem Kontext abhängig; je nach sprachlicher und nichtsprachlicher Umgebung eines Textes werden bestimmte Teile davon bei der Rezeption als vorherrschend wahrgenommen, andere übersehen. Die **Mehrgefügigkeit** (oder Polystrukturierung) von *Les Contemplations* bedeutet also potentiell eine **Mehrdeutigkeit** (oder Polysignifikation) der einzelnen Gedichte.

Übrigens handelte es sich bei unserer metapoetischen Reihe ausschließlich um Texte von I und III; Buch II, das halb-zeitlose, liegt wie eine Enklave dazwischen; eine Art positiven Abgrunds, positiver Lücke.

III.11 ? und 12 *Explication*, vom Oktober und November 1840, mögen als ideales Beispiel für eine **Paarbildung** durch Position und Umdatierung gelten: *Explication*, nach der handschriftlichen Datierung weit entfernt (um knapp 40 Gedichte), liest sich in der Ausgabe als auf die Frage ? unmittelbar folgende Antwort.⁹⁵

III.4 *Ecrit au bas d'un crucifix* (März 1842; Nr. 63) und III.5 *Quia pulvis es* (Februar 1843; Nr. 74), die inhaltlich und durch die Position eine ebensolche Einheit (=Subsystem) bilden wie ? und *Explication*, werden durch die Recueil-Datierung getrennt: Wieder erlaubt es die doppelte Determiniertheit durch Datierung und Stellung, ein Gedicht in zwei **Kontexte** einzuordnen. Zusammen mit der Christus-Evokation III.4 wirkt *Quia pulvis es* tröstlich: Der Mensch ist zwar Materie („pulvis“), aber deren Tod stellt die Voraussetzung dar für die Geburt zu wahren, seelischem Leben – so wie der Kreuzestod CHRISTI die Bedingung seiner Auferstehung und unserer Erlösung war. „Vivants! vous êtes des fantômes; / C'est nous qui sommes les vivants!“ (v. 17s), sagen die Toten. Der Fluch Jahwes über Adam und Eva und ihre Nachkommenschaft erscheint so als Verheißung.⁹⁶

Im Kontext jedoch, den die Datierung schafft, hat das Gedicht eine ganz andere, bedrohliche Wirkung. Es tritt in einem Dialog mit IV.2 15 *février 1843* (Nr. 77) – das Hochzeitskarmen („-Adieu!- [...] / Va, mon enfant [...]!“) läßt sich nun – „Ceux-ci partent, ceux-là demeurent“, III.5, v.1 – auch als Todes-Gedicht lesen:

Ici, l'on te retient; là-bas, on te désire.

Fille, épouse, ange, enfant, fais ton double devoir. (IV.2)

Nun ist der Chiasmus „fille“ – „enfant“ („ici“ = Elternhaus) vs. „épouse“ – „ange“ („là“ = Haus des Bräutigams) als einfache Antithese lesbar: „fille“ und „épouse“ („ici“ = Erde) vs. „ange“ und „enfant“ („là“ = Himmel); und *Quia pulvis es* sagt: Du hast geheiratet, weil du Staub bist, Körper und Materie, der Sünde verfallen, und als solcher bist du auch sterblich.⁹⁷

Die beiden metapoetischen Gedichte I.20 *A un poète aveugle* und I.28 „Il faut que le poète“ verbindet im Recueil das Datum (Mai 1842).

„J'aime l'araignée et j'aime l'ortie“, sagt der Autor in III.27 (Juli 1842); in I.1 *A ma fille* (Oktober '42) formuliert er die totale („tout“, v. 43) Liebe als Gebot, als Ermahnung an seine Tochter:

⁹⁴ Indem man „musique“ auch in etymologischem Sinn liest, kann man III.21 'Ecrit sur la plinthe d'un bas-relief antique / – A Mademoiselle Louise B. -' (Juni 1833) ebenfalls in diese metapoetische Reihe einordnen.

⁹⁵ Franz nennt diese beiden Gedichte „ein sekundäres Paar“ ('Titel', p. 461). Erst mit ihrer Zusammenstellung erhielten die beiden Texte ihre Titel.

⁹⁶ Genesis 3, 19. Der zweite Teil des Satzes wird wohlweislich weggelassen: „et in pulverem reverteris“.

⁹⁷ V.inf., p. 48 et 71, über Hugos sexuelle Schuldkomplexe, die natürlich auch auf andere übertragen werden. – Cf. VI.11 „Oh! par nos vils plaisirs!“ und 12 'Aux anges qui nous voient'. – V.s., p. 34.

Une loi sort des choses d'ici-bas,
 Et des hommes!
 Cette loi sainte, il faut s'y conformer.
 Et la voici, toute âme y peut atteindre:
 Ne rien haïr, mon enfant; tout aimer,
 Ou tout plaindre! (Schlußv.)

Diskret (da durch die **Position** verdeckt), aber eindeutig (da durch die **Datierung** offensichtlich) ist im Je von III.27 der Mensch erkennbar, der das Gebot Gottes und der Natur so erfüllt, daß er der Tochter leuchtendes Vorbild sein kann. So weit geht selbst ein HUGO expressis verbis kaum;⁹⁸ mit Hilfe der Datierung kann er dergleichen unauffällig vermitteln.⁹⁹

Vor allem Sinn effektiv erscheint die Tatsache, daß das (räumlich) erste Gedicht von *Autrefois* zeitlich an 70. Stelle steht. Platz 73 nimmt der erste Text des zweiten Bandes ein, IV. 1 „Pure innocence!“ (Januar 1843), der wie I.1 auf dem Wort „Liebe“ endet und ebenfalls von der Morgenhelle spricht. Beide Gedichte wirken so als **Klammer** um den ersten Teil von *Les Contemplations*, und zur „Klammer“ – die ja etwas Einheitliches ist, symmetrisch – werden sie erst ganz durch ihre inhaltliche Verwandtschaft, die die Chronologie unterstreicht. Diese Beziehbarkeit von IV.1 auf I.1 stellt auch den Abgrund nach Volume I wieder einmal in Frage; „Pure innocence!“ gehört nach der Datierung zu *Autrefois*, steht aber in *Aujourd'hui*.

C.II.2. 1843

Damit sind wir nun endgültig bei den Gedichten des Jahres 1843 angelangt. Bislang konnten wir zahlreiche thematische Verwandtschaften zwischen einander nach der Datierung folgenden Gedichten feststellen. Aber auch die scheinbar unverbundenen Texte dieser Vor-September-Jahre bilden einen Zusammenhang: Die Darstellung sowohl autobiographischer (*Mes deux filles*; Nr. 66) als auch philosophisch-religiöser (*A ma fille*; Nr. 70) wie politisch-sozialer (*Intérieur*; Nr. 61) und poetischer („Heureux l'homme“; Nr. 69) Themen schafft eine **Totalität**, die als intensive, konzentrierte Abbildung der Wirklichkeit verstanden werden kann und als ihren Herrn und Meister nur den Dichter kennt.

Totalität bieten auch die Gedichte von 1843. Das Jahr ist mit allen seinen Monaten (außer dem März) bis einschließlich August vertreten; die Reihe bricht dann plötzlich ab, einer Aposiopese vergleichbar: das Wichtigste bleibt ungesagt. Insgesamt sind 20 Gedichte auf 1843 datiert, mehr als auf jedes andere Jahr in *Autrefois*; nach dem August folgt eine **Lücke** von 13 (!) Monaten, und 1844 und '45 „entstand“ jeweils nur ein Gedicht. Wir treffen also auf das gleiche Strukturprinzip wie bei den Jahren 1831-'33 (und später bei 1848-'52): Eine Phase gesteigerter poetischer Fruchtbarkeit wird von einer Schaffenspause abgelöst, nach der dann die dichterische Produktivität erst allmählich wieder anhebt. Durch dieses Vorher und Nachher wird das Dazwischen betont.¹⁰⁰

Freilich wird die Brutalität der Abfolge Hochzeitsgedicht (IV.2; Februar) – Todesdatum, wie sie die **Position** bietet, durch die **Datierung** stark gemildert. Nach IV.2 stehen jetzt zwar mit III.14 *A la mère de l'enfant mort* (April) und 15 *Épitaphe* (Mai) ebenfalls Todesgedichte, aber solche, die man vorerst nicht auf die – „nunmehr“ verheiratete – Léopoldine beziehen wird, da sie den Tod von Kindern oder eines Kindes beklagen. *A la mère de l'enfant mort* meint allerdings wohl weniger eine bestimmte Mutter, der Artikel scheint hier eine generalisierende Funktion auszuüben und jede Mutter zu bedeuten, die ihr Kind verloren hat. Desungeachtet „ist“ jedes tote Kind in *Les Contemplations* irgendwie LEOPOLDINE, aber gerade dieses Oszillieren oder besser: diese ständige Ambivalenz individuelle vs. allgemeine Bedeutung macht einen Kern des Werkes aus, dessen Ziel auch darin besteht, ein Individuelles durch Auswahl und Anordnung so darzustellen, daß jeder sich darin wiedererkennen kann. Das Individuelle soll nichts sein als Kasus des Allgemeinen, auf das es typisch verweist: „quand je vous parle de moi, je vous parle de

⁹⁸ Cf. jedoch die Schlußstr. von VI.24 'En frappant à une porte'.

⁹⁹ Das Gedicht ist in der Hs. auf 5 Tage vor V.22 „Je payai le pêcheur“ datiert, zu dem es inhaltlich gehört. Die Umdatierung geschieht als zeitliche Differenzierung; die dargestellte Haltung erscheint so als eine sehr frühe.

¹⁰⁰ Gaudon hält es für „simpliste que d'expliquer par la mort de Léopoldine un tarissement poétique qui remontait à 1838“ ('Temps', p. 127); er richtet den Vorwurf aber nicht an die Adresse des Autors, sondern an die seiner Interpreten. – Die Lücke nach dem September 1843 ist die kürzeste der drei signifikanten Schaffenspausen, dafür ist sie graphisch (13 Punkte), durch die Nennung des Unglücksdatums (nach IV.2) und durch die Bandtrennung, die das Vorwort motiviert, unterstrichen; ferner durch die auffällige Gradation von 1841-'43 (2 – 8 – 20).

vous“ (Préface).¹⁰¹ Diese Autobiographie will so wahr sein wie Dichtung, d.h. sie will die Wahrheit des Faktischen (das Besondere) mit der des Fiktionalen (das Allgemeine) zu einer **totalen Wahrheit** verbinden.

Insgesamt sind in den Gedichten des Jahres 1843 noch einmal alle *Autrefois* bestimmenden Themen vertreten, wenngleich die Häufung von Todesgedichten (III.5, 7, 14, 13, 15, 22, 24, 26 und 23) auffällt.

Insomnie (III.20; **ohne Monatsangabe**; Nr. 71) erscheint als Kontrastgedicht zu I.24 „Heureux l'homme“ (September 1842; Nr. 69). Dieses handelt vom Glück des Lesers, der

[...] dès l'aube du jour, se met à lire et prie!
A mesure qu'il lit, le jour vient lentement
Et se fait dans son âme ainsi qu'au firmament.

Jenes handelt von der Marter des Dichters, der auch in der tiefsten Nacht von seinem Genius gequält wird und schreiben muß – der Preis für die Ekstase des Rezipienten und das Lächeln heimlich mitlesender Engelchen: „Derrière lui, tandis que l'extase l'enivre, / Les anges souriants se penchent sur son livre.“

Entscheidend verändert wird die Bedeutung von III.9 „Jeune fille, la grâce“ im Kontext des fiktiven Entstehungsmonates **Februar**:

Les êtres de l'azur froncent leur pur sourcil,
Quand l'homme, spectre obscur du mal et de l'exil,
Ose approcher ton âme, aux rayons fincée. (v. 13ss)

Diese Verse bestätigen unseren Verdacht (v.s., p. 34), deutlicher läßt es sich nicht sagen: Die Hochzeit, die bekanntlich im Februar 1843 stattfindet (IV.2 '15 février 1843'), ist der Sündenfall LEOPOLDINES, das Licht („Tu fais une lueur sous les arbres“, III.9, v. 7) wird „überschattet“¹⁰², verliert seine Reinheit. Der Himmel wird sich ihrer erbarmen, damit dieser Verfall ans Fleischliche wenigstens zeitlich begrenzt bleibt.

Die „Pure innocence!“ (IV.1), die einen Monat vor der Eheschließung beschworen wurde, erscheint als vergeblicher Appell, doch die Unschuld nicht preiszugeben.

A la mère de l'enfant mort entstand angeblich einen Monat nach der Hochzeit – kann „Tod“ hier als Metapher für „Verheiratung“ gelesen werden, da die Ehe der Tochter für die Eltern einen Abschied darstellte, der in seinen Auswirkungen ihrem Tod vergleichbar wäre? „Ce bonheur désolant de marier sa fille“, notiert der Vater im Februar 1843 unter ein dramatisches Fragment (CFL VI, p. 1083). Auch RIGOLETTO mußte seine Tochter zweimal verlieren, durch ihre Verbindung mit dem Herzog und durch ihren Tod einen Monat später. Bedeutet die Heirat einen Tod im geistig-religiösen Sinne als Verfallen an das, was letztlich nur Staub ist (*Quia pulvis es*), während der körperliche Tod davon befreien und ein geistiges Leben begründen wird?¹⁰³

Einer solchen Abwertung des Körperlichen sind wir schon in *Insomnie* begegnet („Que m'importe le corps! qu'il marche, souffre et meure!“, sagt der poetische Sklaventreiber, v. 53), bestimmend wird sie in III.22 (**Mai**), wo sie sich als Zurückweisung der ganzen Außenwelt äußert: „La clarté du dehors ne distrait pas mon âme“. Der Blick nach innen macht den Gedanken an die Toten den Weg frei und führt schließlich zum Wunsch nach eigenem Tod:

¹⁰¹ Cf. 'William Shakespeare', II, II, 1-2, p. 187-192. „Un type ne reproduit aucun homme en particulier; il ne se superpose exactement à aucun individu; il résume et concentre sous une forme humaine toute une famille de caractères et d'esprits. Un type n'abrège pas; il condense.“ (ibid., 2, p. 190)

¹⁰² Das Verb hat in der Bibel freilich einen ganz anderen Sinn.

¹⁰³ Direkt sexuelle Bedeutungen von „sterben“ („to die“ in der Sprache Shakespeares) würde ich hier ausschließen. – Rigoletto heißt der Hofnarr Triboulet aus 'Le roi s'amuse' (CFL IV) bei Verdi bzw. seinem Librettisten Francesco Maria Piave. – Hat Louis Bonaparte Léopoldine ermordet, indirekt vielleicht, wie in diesem Drama von 1832 François Premier (bei Verdi: der Herzog) die Tochter des Narren, Blanche (Gilda)? Auf das Vorhandensein solcher Vorstellungen, die durch die stete Analogisierung Staatsstreich – Tod der Tochter nahegelegt werden könnten, habe ich keinen Hinweis gefunden.

Je regarde en moi-même, et, seul, oubliant l'heure,
L'oeil plein des visions de l'ombre intérieure,
Je songe aux morts, ces délivrés! (v. 22ss)

Encore un peu de temps [...]
[...] j'aurai ma tombe aussi dans l'herbe,
[...]
On y lira: – Passant, cette pierre te cache
La ruine d'une prison. (Schlußstr.)

Wie das Jahr 1843 überhaupt, das beiden Zeitbereichen angehört (1830-1843, 1843-1856) und den Übergang von dem einen zum anderen ins Werk setzt, so hat auch dieses Gedicht die Funktion eines Scharniers. Die ersten drei Strophen nämlich stellen ausführlich die dann abgelehnte Natur dar, genau so, wie sie dem Leser in den Büchern I und vor allem II begegnet ist; das Denken an die Toten antizipiert *Pauca meae* und allen Nänien von *Aujourd'hui* insgesamt; das Zurückwerfen der dinglichen Welt in ihrer auch zufallsbestimmten Vielfalt (= *Autrefois*) zu Gunsten einer geistigen Schau des Wesentlichen („visions de l'ombre intérieure“, v. 23; = *Aujourd'hui*)¹⁰⁴ entspricht einem (wo nicht d e m) zentralen Aufbauprinzip von *Les Contemplations*, welche insgesamt als gewaltiger Akt der **Contemplation** lesbar sind, entsprechend der Definition von *Magnitudo parvi*: „Enfant [...] contempler les choses, / C'est finir par ne plus les voir.“ (v. 566s)¹⁰⁵

Auf dieses Gedicht antwortet III.24 *Aux arbres*, vom Folgemonat (**Juni**). Nun erfolgt keine Zurückweisung der Außenwelt, sondern eine Hinwendung und Flucht von der Gesellschaft zur Natur. Diese bietet Schutz und Asyl¹⁰⁶, und in ihr überschreitet sie dann das Ich, indem es sie als Hinweis auf Göttliches liest – so daß sich letztlich die **Contemplations**-Bewegung von III.22 wiederholt (v. 15s et 33s). Auch dieses Gedicht endet mit dem Todeswunsch.

Die kritische Einstellung zur Gesellschaft verbindet *Aux arbres* mit dem gleichzeitigen *Le maître d'études* (III.16); wichtiger aber scheint mir die Folge von drei Gedichten, die den Topos „Buch der Natur“ variieren (und die ich im Zweiten Teil lesen werde): *La chouette* (III.13), vom Mai, *Aux arbres* (Juni) und, am explizitesten, III.8 „Je lisais. Que lisais-je?“ vom **Juli**.

III.23 *Le revenant* (August) ist ganz nahe an das Unglücksdatum gerückt. Für Hugo und biographisch informierte Leser spricht es vom Geheimnis der Geburt LEOPOLDINES (das erste Kind, Leopold, starb im Alter von drei Monaten; die Tochter kam dann ein knappes Jahr später zur Welt). Die Hauptfunktion dieses Gedichtes besteht aber darin, das ausführlich zu schildern, worüber im September nichts und später nur sehr wenig gesagt wird: die Reaktion auf die Todes-Nachricht.¹⁰⁷ Dabei erscheint gerade die Sprachlosigkeit als charakteristisch: „Oh! la parole expire où commence le cri“ (v. 61).

III.25 „L'enfant, voyant l'aïeule“ steht in unserer (chronologischen) Zählung unmittelbar vor dem Todes-Tag. Die naive Unschuld des dargestellten Kindes wirkt zuerst als brutaler Kontrast; sogleich hat jedoch eine semantische Konnotation statt: Die „aïeule à filer occupée“ erscheint uns als Parze, die im nächsten Monat den Faden abschneiden wird,¹⁰⁸ und das vogelgleiche Kind erinnert uns an die Metapher von III.14 *A la mère de l'enfant mort* (April 1843): „Hélas! vous avez donc laissé la cage ouverte, / Que votre oiseau s'est envolé.“ (v. 31s)

Der **4. September** ist auf der Ebene der Zahlen dadurch gekennzeichnet, daß die Addition der Monats- und der Tagesziffer (4+9) 13 ergibt;¹⁰⁹ 13 Punkte stehen unter dem Datum in der (Original-)Ausgabe.

¹⁰⁴ Préface: „se reposer dans le sacrifice, et, là, contempler Dieu; commencer à Foule et finir à Solitude“.

¹⁰⁵ Es wird sich nicht vermeiden lassen, diese beiden Zentral-Verse noch öfters zu zitieren (freilich gehört notwendig zu ihnen v. 603: „Il voit l'astre unique; il voit Dieu!“).

¹⁰⁶ Variante zu v. 36: „Asiles bien-aimés“.

¹⁰⁷ Z.B. in IV.4 „Oh! je fus comme fou dans le premier moment“; v. inf., p. 50ss.

¹⁰⁸ Cf. die Schwestern der Ziegenhirtin von V.23 *Pasteurs et troupeaux*: „Ses sœurs sont au logis et filent leur quenouille“ (v. 23).

¹⁰⁹ Solche Rechnereien sind dem Denken Hugos nicht fremd, cf. p. 25-A 18.

1843 ist überdies das 13. Jahr von *Les Contemplations* (gleichviel, ob man mit 1830 oder mit 1856 zu zählen beginnt). Die fiktive Schaffenspause nach dem September beträgt 13 Monate.

1843 war ein Unglücksjahr nicht nur für den Vater, auch für den Autor: *Les Burgraves* waren ein völliger Mißerfolg, danach sollte HUGO neun Jahre lang kein neues literarisches Werk mehr an die Öffentlichkeit bringen: „Le règne des demi-dieux littéraires est passé“, glaubte denn auch SAINTE-BEUVE, gewiß nicht ohne geheime Genugtuung, konstatieren zu können.¹¹⁰

C.III. Aujourd'hui. 1843-1856.

Das Jahr 1843 verbindet *Autrefois* und *Aujourd'hui*, leistet den Übergang; es gehört beiden Zeitbereichen an und hätte also auch in diesem Unter-Abschnitt behandelt werden können.

C.III.1. 1844-1848

Das erste Gedicht auf der anderen Seite des Abgrunds, IV.6 „Quand nous habitons“, vom 4. September 1844, schlägt, indem es die Kindheit der Tochter evoziert, eine Brücke zu den Gedichten in *Autrefois*, die von des Dichters Jugend handeln: „Oh! la belle petite robe / Qu'elle avait, vous rappelez-vous?“ (v. 23s) Dabei ist von DIDINES Tod mit keinem Wort die Rede, es sei denn durch das Datum, aber wer konsequent nach den Recueil-Datierungen liest, kann auch damit nichts anfangen, versteht noch nicht, was die punktierte Linie bedeuten mag, auf die jeder 4. September verweist. Das wehmütige Stück kann einfach als Klage über das Vergehen der Kindheit gelesen werden, die ja mit der Heirat (IV.2 15 février 1843) endgültig zu Ende ist (der Engel wird zur Frau)¹¹¹:

Doux ange aux candides pensées,
Elle était gaie en arrivant ...-
Toutes ces choses sont passées
Comme l'ombre et comme le vent! ¹¹² (Schlußstr.)

Das durchgängige Imperfekt drückt die Unwiederbringlichkeit des Vergangenen aus, das in zahlreichen Details erinnert wird – eine Art „Trauerarbeit“, im Sinne Freuds.

1845 umgeht das Unsägliche durch eine allgemeine philosophisch-metaphysische Meditation über den „Geier Schicksal“¹¹³, VI.8 „A qui donc sommes-nous?“, 4. September 1845. Das Gedicht endet mit einer Seligpreisung derer, die eines plötzlichen Todes sterben.

V.3 *Ecrit en 1846* (Jui) behandelt ausschließlich historisch-gesellschaftliche und religiöse Themen (auch die Rolle der Mutter wird unter diesen Gesichtspunkten betrachtet): Der Autor zeigt sich als von seiner politischen Tätigkeit völlig in Anspruch genommen, ohne daß diese auch nur im geringsten als Flucht vor dem Schmerz erschiene, vor welchem auch. Das Gedicht steht nicht im Buch der Tochter, sondern in dem des Exils – vielleicht möchte HUGO damit suggerieren, daß die Wurzeln seiner Verbannung weit zurückreichen (v.s., p. über die politische Bedeutung der Umdatierungen).

Das politische Engagement wird noch einmal im anschließenden (11. Juli 1846) IV.11 „On vit, on parle“ erwähnt – „On jette sa parole aux sombres assemblées“ (v. 14) -; vom Tod ist die Rede und von der Rückkehr vom Friedhof, aber in völlig allgemeiner Form.

Die restlichen Gedichte dieses Jahres verteilen sich auf die Wintermonate September bis Dezember. IV.9 „O souvenirs! printemps! (Villequier, 4. September 1846) und IV.7 „Elle était pâle“ (Oktober) sind wehmütige, z.T. etwas süßliche Erinnerungen an die Kindheit der Ungenannten (das Personalpronomen „elle“ erscheint als eines der wichtigsten Wörter).¹¹⁴ III.6 *La source* (Oktober 1846) ist sowohl durch sein

¹¹⁰ Cf. Sainte-Beuve: 'Quelques vérités sur la situation en littérature', 'Revue des Deux Mondes', 1. Juli 1843. – Im November dieses Jahres scheute sich Sainte-Beuve nicht, versifizierte Enthüllungen über sein Verhältnis zu Madame Hugo zu publizieren ('Livre d'amour'), freilich in kleiner Auflage und ohne öffentlichen Verkauf.

¹¹¹ Cf. V.14 'Claire P.', v. 27s über Claire: „Elle s'en est allée avant d'être une femme; / N'étant qu'un ange encor“.

¹¹² Cf. das Motto von Chateaubriands 'Mémoires d'outre-tombe': „Sicut nubes ... quasi naves ... velut umbra“.

¹¹³ „Vautour fatalité, tiens-tu la race humaine?“ (v. 2)

¹¹⁴ IV.7 begann ursprünglich mit der – später leicht veränderten – Eingangsstrophe von IV.9.

Thema (politische Allegorie) als auch ganz besonders durch seine Stellung in Tome I ohne engere Beziehung zum Tod der Tochter.¹¹⁵

Das heißt: Alle Gedichte nach dem September 1843 bis einschließlich derer vom Oktober 1846 bedeuten nichts als die Fortsetzung der punktierten Linie mit anderen Mitteln, ein Andauern des **Schweigens**. Es wird viel geredet, aber das Wesentliche bleibt ungesagt.

Erst IV.3 *Trois ans après* (November 1846) klärt den Leser eindeutig auf: „Elle nous quitta pour la tombe“ (v. 17). Folgerichtig steht das Gedicht per positionem unmittelbar nach dem Todesdatum, auf das es sich im Titel bezieht. Gleich die erste Strophe spricht von der seither vergangenen Zeit:

¹¹⁵ Oder sollte es möglich sein, die in den Schlußstr. dargestellte Teilung der Welt in einen irdischen und einen himmlischen Bereich als Hinweis auf die Vater und Tochter zugewiesenen Sphären zu begreifen (cf. A 61)? – Ich bin natürlich nicht der Meinung, Hugo habe lediglich vergessen, das Datum zu ändern („une distraction du poète“, Cellier, p. 576).

Il est temps que je me repose;
Je suis terrassé par le sort.
Ne me parlez pas d'autre chose
Que des ténèbres où l'on dort!

Dem Pessimismus dieses November-Gedichtes erscheint es unmöglich, das zu leisten, was das Ich drei Jahre lang getan hat: von anderem zu sprechen und anderes zu tun. Hochgestimmt verkündete der Autor in V.3 *Ecrit en 1846*: „J'ai devant moi le jour et j'ai la nuit derrière“ (v. 381); DIDINE schien vergessen, und jetzt fällt alles zusammen, „je désespère“ (v. 21), und nur DIDINE ist noch gegenwärtig, in ihrer Abwesenheit.

IV.5 „Elle avait pris ce pli“ („Novembre 1846, jour des morts“) beginnt wie die früheren Erinnerungsgedichte und mündet dann in den Ausruf: „Et dire qu'elle est morte!“ (v. 23).

Mit VI.8 *Claire* scheint der Tiefpunkt vorerst überschritten. Dieser letzte Text des Jahres 1846 (Dezember) ist der verstorbenen Tochter JULIETTE DROUETS gewidmet, spricht aber auch von den „êtres adorés“ (v. 64) im allgemeinen, bietet also eine Ausweitung.¹¹⁶ Der frühe Tod wird als Zeichen eines Ausgewähltseins dargestellt.¹¹⁷ Besonders die unberührten Mädchen – es ist mir peinlich, dies zu schreiben, aber so liest es sich bei HUGO: „Ame qui n'a dormi que dans le lit de Dieu!“ (v. 60, cf. v. 15s) – erscheinen als Gesandte des Himmels, als Vermittlerinnen zwischen Himmel und Erde, den Mages vergleichbar (v. 101-116). Sie sterben deshalb so jung, weil sie vor der Fleischlichkeit Abscheu empfinden und durch den Tod der Ehe entrinnen können (v. 93-96). Es scheint vergessen, daß das der armen Leopoldine nicht mehr gelang. Die Schlußverse sprechen von Todes- oder eher Paradieses-Sehnsucht. Insgesamt erscheint der Tod hier als Erlösung, als Befreiung: „Te voilà [...] / Echappée aux grands cieus comme la grive aux bois“ (v. 17s).

Die ersten Strophen dieses Stückes stellen die Verbindung von LEOPOLDINE zu CLAIRE her, welche dann selber wieder in den Hintergrund gedrängt wird, generalisierend. Dennoch geht auch hier die Geschichte der Hugo-Tochter weiter: Bislang wissen wir nur von ihrem Tod (aus IV.3 und 5), erst VI.8 wird konkreter: „La mienne disparut dans les flots qui se mêlent“ (v. 5).¹¹⁸

IV.10 „Pendant que le marin“ (April 1847) bringt die Jungmädchen- und Engel-Dichtung zu ihrem vorläufigen Abschluß; danach folgen sich das Vorabendgedicht „Demain, dès l'aube“ und *A Villequier* unmittelbar: nach der Stellung (IV.14 und 15), nach der Datierung (3. und 4. September 1847) und natürlich auch in der dargestellten Erfahrungswirklichkeit. Diese Reise¹¹⁹ stellt für uns Leser einen weiteren Schritt der Annäherung dar an das Wissen um das, was an jenem Septembertag geschah: „Demain, dès l'aube“ gibt den ersten Hinweis überhaupt auf den Ort des Unglücks („les voiles au loin descendant vers Harfleur“); die Ortsangabe präzisiert IV.15 gleich im Titel, ohne aber dann zu sagen, was „à Villequier“ genau geschehen sei.

Dieses Gedicht lese ich in engem Zusammenhang mit IV.3 *Trois ans après*, dem es durch seine Datierung näher ist als positional. Dort erschien der Schmerz des Überlebenden als Bezahlung, fast als Strafe, für die Erkenntnis; hier stellt die Erkenntnis die Belohnung für die Trauer dar.¹²⁰

Aujourd'hui, moi qui fus faible comme une mère,
Je me courbe à vos [Gottes] pieds devant vos cieus ouverts.
Je me sens éclairé dans ma douleur amère
Par un meilleur regard jeté sur l'univers. (v. 113ss)

¹¹⁶ Daß hier eine verallgemeinernde Transformation vorliegt, hätte ein Vergleich mit V.14 'Claire P.' im einzelnen aufzuzeigen; die fortgeschrittene Generalisierung äußert sich bereits im Wegfall der Nachnamen-Abkürzung.

¹¹⁷ Cf. den Makarismus der Schlußverse von IV.8 „A qui donc sommes-nous?“.

¹¹⁸ Nicht unerwähnt bleiben soll A. Glausers kritischer Kommentar zu v. 61 „Nous voici maintenant [Aujourd'hui!] en proie aux deuils sans bornes“: „Il le dit certes avec sincérité, mais n'y a-t-il pas un démon secret qui, derrière cette ample tristesse, se frotte les mains, se disant que plus il y a de sujets de douleur, plus il y a d'occasions de poèmes noirs et douloureux?“ ('Poésie pure', p. 120; v.inf., p. 184 et 153-A 38).

¹¹⁹ I.24 „Heureux l'homme“ beschreibt das Lesen als Reise (cf. I.2 „Le poète s'en va“ – I.29 'Halte en marchant' – V. 'En marche' – VI.2 'l'bo').

¹²⁰ Cf. das folgende Fragment, vermutlich von 1846, in dem der Tod der Tochter und die (auch geistige) Größe des Vaters als die zwei Seiten einer Medaille gesehen werden: „Voix entendue la nuit / Mon père, Dieu [...] / Nous donne, pour sortir des terrestres rumeurs, / des ailes à tous deux, mais quel mystère étrange! / à toi des ailes d'aigle, à moi des ailes d'ange! / tu deviens grand, illustre et puissant; moi je meurs.“ (zit. nach: Journet et Robert: 'Autour', p. 66)

„Aujourd’hui“ (v. 113) greift den anaphorischen Einsatz der ersten fünf Strophen wieder auf: Dort thematisiert „Maintenant que“ die Zeit, situiert das Gedicht an einem bestimmten Punkt der Geschichte väterlicher Trauer, genauso wie *Trois ans après*.¹²¹

Ein starkes halbes Jahr später (April 1848) sieht der Augenblick der Gegenwart („Maintenant“, IV.13, v. 25) wieder ganz anders aus: *Veni, vidi, vixi*, das 13. Gedicht des vierten Buches nimmt alles Optimistische auf individueller (IV.15 A *Villequier*, VI.8 *Claire*) wie politischer (V.3 *Ecrit en 1846*) Ebene der Jahre nach dem Unglück zurück:

O Seigneur! ouvrez-moi les portes de la nuit,
Afin que je m'en aille et que je disparaisse! (Schlußv.)

C.III.2 1848 – 1852; chronologischer Gesamtaufbau; Lokalisierungen

Eine Art Erfüllung dieses Todeswunsches wird das Ich vier Jahre später bestätigen können, in V.2 *Au fils d'un poète* und 1 A *Aug. V.*, den beiden ersten Exil-Gedichten.

In der **Lücke** dazwischen liegen die Zweite Republik und der Staatsstreich Louis Bonapartes vom 2. Dezember 1851; es liegen darin die Wahl HUGOS in die Constituante (Juni 1848), sein Auftreten gegen die revoltierenden Arbeiter des Juni-Aufstandes, das ihn auf Seiten CAVAGNACS in Lebensgefahr brachte, seine Unterstützung der Präsidentschaftskandidatur des späteren NAPOLÉON III., seine Wahl als konservativer Abgeordneter in die Legislative (Mai 1849), seine Trennung von der Rechten (1849) und schließliche Hinwendung zum Republikanismus (1850), seine Opposition gegen den „Prinz-Präsidenten“, die politisch begründete Verhaftung seiner Söhne (1851), der Widerstand gegen den Coup d'Etat, der Hugo wiederum in Lebensgefahr brachte (diesmal versuchte er, vergebens, die Bevölkerung der *faubourgs* zu mobilisieren), seine Flucht nach Brüssel, mit dem Paß eines Druckereiarbeiters namens LANVIN, die offizielle Verbannung, die Versteigerung seines Mobiliars in Paris (Mai 1852).

Es geht mir hier weder darum, die Gründe für Hugos politischen Wandel zu suchen noch eine Chronologie seiner Metanoia aufzustellen; wir müssen lediglich festhalten, daß die Jahre 1848-'52 Frankreich wie Hugo von Grund auf veränderten – und genau diese vier Jahre sind in *Les Contemplations* durch eine Lücke markiert (die freilich bei der Lektüre nach der Position nicht auffällt, da sie im Gegensatz zu der nach dem 4. September nicht explizit bezeichnet wird): Diese Biographie nennt durch **Schweigen** fast soviel wie durch Sagen.¹²²

Die eine Grenze dieser Lücke fällt mit dem Beginn des Ersten Exils zusammen (II.28 *Un soir que je regardais le ciel*; „Montf., septembre 18... – Brux[elles], janvier 18[52]“), bzw. mit dessen Ende (V.2 *Au fils d'un poète*; „Bruxelles, juillet 1852“). Im Juli 1852 konnte HUGO auch *Napoléon-le-petit* fertigstellen, und damit war ihm die erste sprachliche Verarbeitung des Staatsstreiches gelungen. Das Exil verliert allmählich seinen provisorischen Charakter.¹²³

Die andere Grenze, IV.13 *Veni, vidi, vixi*, April 1848, ragt in den Zeitraum der Zweiten Republik hinein. Dies verwirrt zunächst etwas, man hätte die Markierung lieber so deutlich gesehen wie beim 4. September 1843: Das letzte Gedicht hätte also auf den Monat der Februar-Revolution datiert sein müssen, zumindest auf den Vormonat. Der Grund für diese Inkongruenz (unscharfe Grenze) ist jedoch einfach zu finden: IV.13 gehört in die Zweite Republik, es ist das Gedicht einer Enttäuschung über die neuen politischen Zustände – und zwar einer Enttäuschung, die noch kein Gegenbild im Sinne einer konkreten

¹²¹ Als Titel für IV.15 war eine Zeitlang 'Un an après' vorgesehen.

¹²² Nach P. Halbwachs habe Hugo in dieser Zeit tatsächlich die poetische Produktion zu Gunsten politischen Engagements zurückgestellt ('Le poète de l'histoire', II. 'La pensée de l'exil', 'CFL' X, p. XXIV). – Gaudon weist jedoch darauf hin, daß Hugo damals eher die Tätigkeit als Dichter durch die als bildender Künstler ersetzt habe und spricht von „intermède graphique“ ('Temps', p. 150ss). – Den besten Überblick über Hugos politische Tätigkeit zwischen 1848 und 1852 bietet die ausführliche Chronologie ('Tableau synchrone') der 'CFL'-Ausgabe, jeweils am Ende der Bände VII und VIII. – Zu den Etappen seiner Wendung zum Republikanismus siehe darüber hinaus P. Halbwachs in 'CFL' VII, p. 8ss et XV, p. 573ss sowie unsere Anm. 20, p. 12. Später erklärte Hugo den 13. (!) Juni 1849 zum Tag seiner Bekehrung ('Le droit et la loi', 1875, 'CFL' XV, p. 588s; Tagebuch-Notiz, vermutlich vom selben Jahr, 'CFL' XVI, p. 865). – Gaudon versucht ein literarisches vom politischen Ich zu unterscheiden und vergleicht Hugo mit Balzac: „Il suffit qu'il [Hugo] écrive pour qu'il dévie de la ligne politique de ceux avec lesquels il est censé être d'accord“ ('Temps', p. 469). So schreibt der Pair de France die 'Misères' (die Urfassung von 'Les Misérables'), „dont le sens général est révolutionnaire“ (ibid., p. 145). – V.inf., p. 160 et 162.

¹²³ Der Monat der Ankunft auf der Toten-Insel Jersey (v.inf., p. 72s, zu V.15 'A Alexandre D.'), August 1852, ist ausgespart; erst die Datierung von V.13 'Paroles sur la dune' nennt ihn („5 août 1854, anniversaire de mon arrivée à Jersey“).

Utopie (Republik; Etats-Unis d'Europe) kennt.¹²⁴ Insofern bedeutet das vierjährige Schweigen auch Ausdruck der Suche. *Veni, vidi, vixi* faßt *Autrefois* noch einmal zusammen und schließt es endgültig ab: „ich habe gelebt“ – man kann den Abgrund auch als eine Zeit des *Descensus ad inferos* verstehen, welcher die Voraussetzung für eine Neugeburt zu wirklichem Leben darstellte, *et resurrexit tertia die* Das Gedicht entspräche der punktierten Linie nach IV.2 und stellte das Sterben des Ichs dar, den Übergang vom Leben in den Tod.¹²⁵

Chronologischer Gesamtaufbau. Dem vierjährigen Schweigen (1848-1852) korrespondieren zweimal vier poetisch ertragreiche Jahre (1844-1848 und 1852-1856), der Aufbau von *Aujourd'hui* ist also symmetrisch und erinnert so an die Gesamtstruktur (1830-1843, 1843-1856). Den dreimal vier Jahren geht der Abgrund von 1843 (ein Jahr) voraus; also: (1) – 4 – (4) – 4, insgesamt 13 Jahre.

Von 1852 bis 1855 hat eine Steigerung der jährlich verfaßten Texte statt (5 – 5 – 15 – 27, um ein Haar ganzzahlige Multiplikatoren, 1 – 3 – 6), danach (1856) ein Ausklang mit zwei Gedichten.

Der Abgrund nach dem April 1848 „dauert“ fast genau viermal solange (4 Jahre und 3 Monate, also 51 Monate) wie der nach dem September 1843 (13 Monate), jenem folgen annähernd viermal so viele Gedichte (54) als diesem (14).

Es hat also eine **Doppelung** statt, und die beiden *abîmes* weisen strukturelle Analogien auf, die inhaltliche Beziehungen (**Sinn**) vermuten lassen.¹²⁶ Tatsächlich sehen gleich die ersten Gedichte von Buch V das Exil als eine Form des Todes: Der Vater teilt das Schicksal der Tochter.¹²⁷ HUGO über einen seiner Vorgänger:

En dehors de la légende, la vie de Jean est belle. Vie exemplaire qui subit des élargissements étranges, passant du Golgotha [Villequier] à Pathmos [Jersey], et du supplice d'un messie à un exil de prophète. Jean, après avoir assisté à la souffrance du Christ [Léopoldine], finit par souffrir pour son compte; la souffrance vue le fait apôtre, la souffrance endurée le fait mage; de la croissance de l'épreuve résulte la croissance de l'esprit [cf. IV.3 *Trois ans après* und 15 *A Villequier*]. Evêque [Pair de France], il rédige l'Evangile [*Les Misères*]. Proscrit, il fait l'Apocalypse [*Les Contemplations*]. (*William Shakespeare*, I, II, 2, § IX, p. 75)

Zwischen 1844 und 1848 überwiegen die Gedichte der Verzweiflung, der Zeitraum endet in der völligen Hoffnungslosigkeit von *Veni, vidi, vixi*. Grundsätzliche Bewältigung und Integration von Schmerz und Todes-Trauer wird erst dem möglich sein, der selber den Tod erfahren hat, dem Exilierten; das Versinken in den Abgrund („vixi“) erscheint als Voraussetzung der Erkenntnis.

Vermuten darf man auch eine Beziehung zwischen dem 4. September und dem 2. Dezember (kein Gedicht trägt dieses Datum): Der Tod der Tochter nimmt den Frankreichs und der Freiheit vorweg,¹²⁸ LEOPOLDINE-MARIANNE¹²⁹ wird zur figura der Republik:

Une morte était à terre, on criait: c'est la république! il alla à cette morte, et reconnut que c'était la liberté. Alors il se pencha sur le cadavre, et il l'épousa. (*Le droit et la loi* ((= Préface zu *Actes et paroles*, *Avant l'exil*; 1875)), VI, CFL XV, p. 589)¹³⁰

Tant que la liberté sera couchée à terre
Comme une femme morte et qu'on vient de noyer
(*Châtiments*, I.11 „Oh! je sais qu'ils feront“, v. 29s)¹³¹

¹²⁴ Daß diese Enttäuschung durch den sich abzeichnenden Mißerfolg bei den Wahlen zur Assemblée constituante vermittelt wurde (Vianey, II, p. 389), scheint mir nicht wesentlich zu sein, zumal da Hugo bei Nachwahlen im Juni sein Ziel erreichte.

¹²⁵ An dieser Deutung stört, daß der Tod in 'Aujourd'hui' mit dem Exil gleichgesetzt wird, also gerade nicht mit den vorangehenden Jahren.

¹²⁶ Cf. 'William Shakespeare', II, IV, I, p. 227 (hier zit. p. 90-A 47).

¹²⁷ Cf. 'A celle qui est restée en France', v. 265-268.

¹²⁸ Das Widmungsgedicht sollte sich ursprünglich nicht „à celle qui est restée en France“, sondern „à la France“ richten (Vianey, I, p. XII). Diese Tatsache beweist zwar nichts, ist aber als Hinweis in unseren Sinngebungs-Versuch integrierbar. – „Frankreich“ und „Freiheit“ sind für Hugo nur als Einheit vorstellbar. – Oder sollte man in Léopoldine eine Vorläuferin der Opfer sehen, die am 4. Dezember 1852 auf den Boulevards starben (cf. A 46)? – 1870 versuchte Hugo alles, um am 4. September in Paris anzukommen (Brief an P. Meurice, 4. September 1870, 'CFL' XIV, p. 1312); es sollte ihm zwar nicht gelingen (Ankunft erst am 5.), aber an diesem Tag wurde die Republik ausgerufen: „4 septembre [1871]. – Ton anniversaire, ma fille bien aimée, – et anniversaire de la République, après Sedan.“ (Tagebuch, 'CFL' XVI, p. 705).

¹²⁹ „Nom donné à la République en souvenir d'une société secrète républicaine destinée à renverser le Second Empire“ ('Le petit Robert' 2, s.v. „Marianne“).

¹³⁰ Hier erscheint der 13. Juni 1849 als Todestag der Republik (cf. A 65). Dergleichen macht verständlich, weshalb der 2. Dezember nicht besonders hervorgehoben wurde. – Spönne man die Analogie weiter, so ließe sich das Zitat gut in den Kontext „amour incestueux“ und „Nekrophilie“ einordnen (cf. p. 76-A 33).

Je ne dois pas voir d'autre cercueil que celui de la liberté. (Brief an den Buchhändler A. Busquet, der ihn im Auftrag der Witwe Balzacs um ein Vorwort für eine Balzac-Ausgabe gebeten hatte, 29. Dezember 1853, CFL IX, p. 1064)

Wie gesagt: diese Beziehung Staatsstreich – Ertrinken LEOPOLDINES darf vermutet werden, auf Grund einiger numerischer Analogien zwischen den beiden Lücken in *Les Contemplations*, sie wird gestützt durch Parallelstellen wie die oben zitierten, bewiesen aber nicht.¹³²

Die Bücher V und VI stellen den Versuch einer sinnvollen Deutung des 4. Septembers wie des 2. Dezembers dar: Der Tod der „Menschenochter“ (in dieser irdisch-materiellen Form) erscheint als Voraussetzung für ihre Geburt zu wahren Leben als Seele; der Tod der französischen Republik (in dieser verderbten und verfälschten Form, wie sie – spätestens – ab 1849 bestand) erscheint als Voraussetzung für die Geburt der République universelle, der Etats-Unis d'Europe. Zwar finden sich auch in Buch VI etliche resignierende Texte, insgesamt jedoch liest es sich eher hoffnungsvoll; die Verhältnisse in den Texten zwischen 1844 und '48, wo ein paar optimistische dem Grund-Pessimismus nichts anhaben können, werden also genau umgekehrt (Spiegelung vom Minus- in den Plus-Bereich).

Die **zeitliche Struktur** von *Les Contemplations* sieht demnach so aus: Vor-*Autrefois* (halb-zeitloses Paradies) – *Autrefois* (Dichter- und Politikerleben in Frankreich von Mai 1830 bis August 1843; unterbrochen durch den abîme₀, 1831-'33, 2 Jahre), 13 Jahre – 4. September 1843, abîme₁, 13 Monate – *Aujourd'hui*₁ (1844-1848), 4 Jahre – 1848-1852, abîme₂, 4 Jahre – *Aujourd'hui*₂ (1852-1856), 4 Jahre. *Aujourd'hui* und *Autrefois* umfassen insgesamt jeweils 13 Jahre,¹³³ *Les Contemplations* 26: „*Grande mortalité aevi spatium*“ (Préface).

Diese Gliederung wird durch die Untersuchung der **Lokalisierungen** unterstützt; ich will deshalb an dieser Stelle kurz darauf eingehen.¹³⁴ Knapp 2/3 aller Gedichte sind im Recueil auf einen Ort datiert, und für diesen Teil des Datums gilt im Grunde das gleiche wie für die Zeitangaben: Wir können die Veränderungen von der Handschrift zur Ausgabe untersuchen, wir können Gruppen feststellen, die sich durch gleiche Lokalisierungen bilden, wir können die Ortsangaben nach ihrem Stimmungsgehalt, nach ihrer Poetizität (potentieller Konnotationsreichtum) einteilen und einige als besonders poetisch festhalten (z.B. „dolmen“ und „cimetière“). All dies läßt sich ausführlich bei A. FRANZ nachlesen (besonders p. 219-229).

Untersucht man (was FRANZ nicht tut) die Verteilung der lokalisierten Gedichte auf die behaupteten vier produktiven Zeiträume und klassifiziert man dann die Ortsangaben noch einmal, so ergeben sich signifikante Unterschiede:

	Gesamtzahl der Gedichte	davon mit Ortsangabe ¹³⁵	davon		
			Paris	Villequier; Caudebec	Jersey; Serk; Guernesey
A) Vor 1830	32 ¹³⁶	17 = 53%	5	1	1
B) 1830-1843	58	29 = 50%	16 ¹³⁷		1 ⁸⁰
C) 1844-1848	14	5 = 36%	1	4	
D) 1852-1856	54	44 = 81%	(1) ¹³⁸		44 (45) ⁸¹
Summe	158	95 = 60%	22 (23)	5	46 (47)

– Tafel 10 –

¹³¹ Noch deutlicher wird Hugo – die andere Gattung läßt es zu – in einer 1853 auf Jersey gehaltenen und unter 'Notes' zum Anhang der 'Châtiments' gehörenden Rede: „Cette guerre [Krim-Krieg] a éclaté au sujet d'un sépulcre [...]. Citoyens, ce sépulcre, c'est la grande tombe où est enfermée la République, déjà debout dans les ténèbres et toute prête à sortir. ('Vingt-troisième anniversaire de la révolution polonaise', 29. November 1853, 'Poésie', I, p. 600 = 'CFL' IX, p. 519)

¹³² Zur Problematik der Parallelstellen-Methode siehe P. Szondi: 'Traktat über philologische Erkenntnis'.

¹³³ Abîme₁ muß also zu 'Aujourd'hui' gerechnet werden.

¹³⁴ Cf. A 4, p. 41, p. 109, p. 150, p. 200-A 129.

¹³⁵ Unbestimmte Angaben wie „Dans l'église“ (IV.2) oder „en revenant du cimetière“ (IV.11) wurden nicht berücksichtigt.

¹³⁶ Inklusiv V.19 'Au poète qui m'envoie une plume d'aigle', des Gedichtes ohne Jahresangabe.

¹³⁷ I.10 'A Madame D.G. de G.' („Paris, 1840 – Jersey, 1855“) wurde zweimal gezählt. – Übrigens, zufällig oder nicht, ist III.25 „L'enfant, voyant l'aïeule“ (Cauteretz, August 1843) das 13. lokalisierte Gedicht in B, das einen anderen Ort als Paris angibt. – Allerdings ist im Text (jedoch nicht in der Datierung) von I.14 'A Granville, en 1836' von Jersey die Rede.

¹³⁸) Die Zahlen in Klammern ergeben sich bei Berücksichtigung von I.10.

Teil D zeichnet sich durch den höchsten Anteil lokalisierter Texte aus, und diese geben alle einen Ort des Exils an: Wie durch die Zeitangaben, so wird auch durch die Ortsnamen die Herkunft dieser Gedichte aus der Verbannung, dem Jetzt betont, ihre Aktualität – *Aujourd'hui*. C scheint den Boden verloren zu haben, und wenn ein Ort angegeben wird, dann natürlich Villequier (lediglich das politische Gedicht V.3 *Ecrit en 1846* stammt von Paris). Anders B, der konkrete Teil (Dichter- und Politikerleben): hier überwiegt Paris. A dagegen gibt hauptsächlich ländliche Orte an; je ein Text antizipiert räumlich den Tod der Tochter und das Exil. Insgesamt sind ungefähr doppelt so viele Gedichte vom Exil als von Paris datiert.

C.III.3.1852-1856

Wir können nun die Lektüre in der Reihenfolge der Datierungen fortsetzen und mit den Gedichten diesseits des großen politischen Abgrunds zu Ende bringen.

V.2 *Au fils d'un poète* (Juli 1852; Nr. 105) folgt unmittelbar auf *Veni, vidi, vixi* (IV.13; April 1848; Nr. 104), was nach der Position nicht der Fall ist. Genauso wie V.1 *A Aug. V.*, vom 4. September 1852, stellt es die Erfüllung des in IV.13 geäußerten Todeswunsches dar:

O Seigneur! ouvrez-moi les portes de la nuit,
Afin que je m'en aille et que je disparaisse! (IV.13, Schlußv.)

Poète, quand mon sort s'est brusquement ouvert,
Tu n'as pas reculé devant les noires portes (V.1, v. 8s)

Auguste Vacquerie folgt dem Dichter, der sich im Abgrund befindet:

Car vous avez tous deux, vous rapprochant de nous
A l'heure où vers nos fronts roulait le gouffre d'ombre,
Accepté notre sort dans ce qu'il a de sombre,
Et suivi, dédaignant l'abîme et le péril,
Lui, la fille au tombeau, toi, le père à l'exil! (V.1, Schlußv.)

Die zuletzt zitierten Verse sprechen die Brüder VACQUERIE gemeinsam an („vous“) – CHARLES : LEOPOLDINE = Auguste : Victor, eben deshalb, weil LEOPOLDINE = VICTOR („nous“), beide sind im Tod, beide „naufgag“ (V.2, v. 2).¹³⁹

Dadurch wird der Zusammenhang mit IV.17 *Charles Vacquerie* weiter betont (das Datum ist identisch mit dem des Bruder-Gedichtes, 4. September 1852), genauso wie der Zusammenhang der beiden Bücher IV und V.¹⁴⁰

IV.17 „entstand“ genau neun Jahre nach dem Unglück von Villequier; erst jetzt – vielleicht aus eigener Abgrund-Erfahrung – erscheint der Tod als Befreiung und Voraussetzung der Transfiguration, der Verstimmung, als Bedingung auch der Realisation vollkommener Liebe: „l'éternel baiser de deux âmes que Dieu / Tout à coup change en deux étoiles!“ (Schlußv., cf. v. 79ss). Gleichzeitig bietet das Gedicht die letzte konkrete Angabe, die sich in der Sammlung findet, über das Geschehen am 4. September 1843: „N'ayant pu la sauver, il a voulu mourir“ (v. 25). Diesen Vers („il“ meint selbstverständlich den „Titel-Helden“) schrieb HUGO wörtlich am 12. September 1843 in sein Reisetagebuch (Journet et Robert: *Au-tour*, p. 59 et *Notes*, p. 129s); das letzte Villequier-Gedicht birgt also den ersten, fragmentarischen dichterischen Verarbeitungsversuch in sich.

Vom gleichen Tag ist auch IV.4 „Oh! je fus comme fou dans le premier moment“ datiert, das den ersten Augenblick nach dem Unglück darstellt: So entsteht einerseits ein starker Kontrast zu dem abgeklärten IV.17 (der Bericht über das Erste und das Letzte werden gleichzeitig), andererseits wird der Eindruck erweckt, der Autor sei erst jetzt in der Lage, seine unmittelbare Reaktion auf die Todesnachricht wiederzugeben. „Erst jetzt“, aber nur nach der Datierung; nach der Position doch schon an zweiter Stelle (nach IV.3 *Trois ans après*) nach dem Namenlosen.

Vielsagend scheint mir auch, daß fast sofort auf den geschichtlichen Abgrund mit IV.4 und 17 zwei Gedichte folgen, die sich auf den persönlichen beziehen – so als habe der eine die Erinnerung an den anderen noch einmal wachgerufen. Die Beziehung wird auch dadurch unterstrichen, daß von den fünf Ge-

¹³⁹ Charles war der Gatte Léopoldines und ertrank mit ihr (siehe IV.17 'Charles Vacquerie'), Auguste folgte dem Vater ins Exil.

¹⁴⁰ V.s., p. 23.

dichten des Jahres 1852 drei vom September datieren, und zwar vom Todestag: Der Vater erlebt seinen eigenen Tod („dans le premier moment“) und denkt an den seines Kindes. Schließlich hatte im August (siehe das Datum von V.13) die Übersiedelung nach Jersey (cf. V.15) statt – das Exil ist kein Scheintod mehr.

Auf V.1 *A Aug. V.* folgt VI.1 *Le pont* (Dezember 1852). Wie manchmal in *Autrefois* (Nr. 53s und 70 et 73), so werden auch in *Aujourd'hui* durch die Position (verschiedene Bücher) getrennte Gedichte aneinandergebunden, was die Kohärenz des Ganzen erhöht: IV.4 = IV.17 = V.1 > VI.1 > VI.2 > VI.3 > VI.4: VI.1 *Le pont* bildet selber eine Brücke und zeigt gleichzeitig das Gebet als den Weg, der über jeden Abgrund führt.

VI.1 leitet eine Serie von vier Gedichten über das Thema „Erkenntnis“ ein: VI.2 *Ibo* (Januar 1853; Nr. 110), VI.3 „Un spectre m'attendait“ (April 1853; Nr. 111), VI.4 „Ecoutez. Je suis Jean.“ (Juli 1853; Nr. 112). Hier kongruieren das Datumsgefüge und die Stellungen und beide mit dem Sinn; dieses viermalige Zusammenfallen mag als Spiel mit der Leser-Erwartung verstanden werden.

Das zweifelnde VI.14 „O gouffre! l'âme plonge et rapporte le doute“ (September 1853; Nr. 113) bricht diese Erkenntnis-Reihe ab.¹⁴¹ Wir können das Gedicht als Erläuterung der „ballade germanique“¹⁴² *A quoi songaient les deux cavaliers dans la forêt* (IV.12; Oktober 1853; Nr. 114) lesen. Dieser Text hat den Interpreten deshalb bisher soviel Mühe bereitet, weil sie nur nach der Position gelesen und somit den durch die Datierungen gebildeten Kontext nicht berücksichtigt haben.¹⁴³

Tatsächlich lebt das Gedicht von seinen Widersprüchen. Die Grund-Antithetik besteht darin, daß Hermann meint, die Lebenden seien zu beklagen, „les morts ne souffrent plus“ (v. 26), und das Ich meint, den Toten gehe es noch viel schlechter, da sie irgendwie auch noch lebten und litten. Kompliziert wird der Gegensatz dadurch, daß Hermanns Haltung gegenüber dem Tod selber ambivalent ist: Einerseits empfindet er ihn als Bedrohung (v. 11), andererseits als Erlösung (v. 25-30). Während ihn die (soziale) Problematik der Lebenden beschäftigt, denkt das Ich an die Toten:

Il dit: „Je songe à ceux que l'existence afflige,
A ceux qui sont, à ceux qui vivent.“ – „Moi, lui dis-je,
Je pense à ceux qui ne sont plus!“ (v. 16ss)

Nun finden sich in *Les Contemplations* genügend Gedichte, die den Autor als sozial Engagierten zeigen,¹⁴⁴ und genügend Gedichte, die ihn als Trauernden zeigen, genügend Gedichte der Hoffnung, genügend der Verzweiflung.¹⁴⁵ Zwar verbindet die Reiter von IV.12 ein nächtlicher („La nuit était fort noire“, v. 1) Pessimismus, die Widersprüchlichkeit ihrer Meinungen und Haltung kann jedoch nicht – oder an dieser Stelle des Ganzen noch nicht – im Sinne einer Entscheidung für die eine oder für die andere gelöst werden; letztlich verkörpern beide Cavaliers einen Aspekt des Bewußtseins namens „VICTOR HUGO“, das als Autor unserer Gedichte auftritt.¹⁴⁶ Das Stück verstehen heißt somit, es in seiner grundsätzlichen Widersprüchlichkeit zu erfassen. Im Kontext von VI.14, das im Vormonat „entstand“, lese ich diese unauf-

¹⁴¹ „Doute“ bedeutet für Hugo weniger das Zögern zwischen zwei Möglichkeiten, sondern die Unfähigkeit zu sicherer Erkenntnis und voller Sicht, ein Mangel, der für ihn grundsätzlich mit dem Menschsein verbunden ist. In dieser Bedeutung gebrauche ich „Zweifel“ hier.

¹⁴² Vianey, II, p. 381; Seebacher, p. XXXII. – Als Vorbilder bemühte man u.a. Arminius („passé à l'état de mythe“, *ibid.*, p. 292), Bürgers 'Leonore' (Vianey, *ibid.*) und „la chevauchée de Faust et Méphistophélès que l'illustration de Delacroix a rendue célèbre“ (Cellier, p. 630).

¹⁴³ Seebacher: „poème exceptionnel dont personne ne peut prétendre avoir bien compris le sens“ (p. XXXIII). – Eine wichtige, viel zu wichtige Rolle spielte bei den Besprechungen des Gedichtes die Frage, ob Hermann mit Pierre Leroux (1797-1871) zu identifizieren sei: Vianey, Journet et Robert, Seebacher und Cellier lehnen die Möglichkeit einer Identifikation ab, Evans und neuerdings, wiewohl sehr viel differenzierter und in Zusammenhang mit einer Untersuchung der Umdatierung, Albouy bejahen sie. Cf. P. Leroux: 'La Grève de Samarez', II, p. 504ss. V.inf., p. 189 zu VI.20 'Relligio'. – Hugo dürfte vermutlich weniger naiv gewesen sein, als mancher glauben möchte; daß seine Gedichte solche Verwirrungen hervorgerufen haben, spricht für diese.

¹⁴⁴ Cf. die auf p. 54 zit. Antwort an A. Busquet, die mit Hermanns Haltung übereinstimmt.

¹⁴⁵ Z.B. in nächster positionaler Nähe 'Veni, vidi, vixi' (IV.13), dessen v. 9 das Ich mit einer in IV.12 Hermann zugeschriebenen Eigenschaft prädiert: „Puisque l'espoir serein dans mon âme est vaincu“ (IV.13, v. 9) – „L'esprit profond d'Hermann est vide d'espérance“ (IV.12, v. 8).

¹⁴⁶ Ähnlich Vianey, II, p. 384 und Nash, p. 141. – 'William Shakespeare': „la poésie a deux oreilles: l'une qui écoute la vie, l'autre qui écoute la mort“ (I, IV, IX, p. 141).

lösbarer Widersprüchlichkeit als konkretes Exempel, mit verteilten Rollen, des dort abstrakt genannten Zweifels.¹⁴⁷

Demgegenüber bietet das nächste Gedicht, *A celle qui est voilée* (VI.15; Januar 1854), eine klare Antwort: Die geheimnisvolle Verschleierte, offensichtlich der Geist einer Verstorbenen, lebt und liebt, schaut dem Dichter bei der Arbeit zu und spricht mit ihm, dem sie – die Tote dem Toten – verwandt ist.¹⁴⁸

Der Tod bildet auch das Thema von IV.16 *Mors* (März 1854), dem zeitlich letzten Gedicht des vierten Buches. Dieser allegorische Text ist auf die beiden Schlußverse hin angelegt, die wie eine Pointe wirken: Ein freundlicher Engel, welcher die Ernte an Seelen einbringt, folgt dem schrecklichen Tod („noir squelette“, v. 3): „Derrière elle, le front baigné de douces flammes, / Un ange souriant portait la gerbe d'âmes.“ (Schlußv.) Die Grundstruktur dieses Gedichtes (18 Verse Furcht und Schrecken, dann in zwei Versen der Umschwung ins Freundlich-Erlösende, die Verwandlung) entspricht genau der Grundstruktur von *Pauca meae* (abzüglich IV.1 und 2); *Mors* selbst nimmt den Platz der Schlußzeile ein (**Mise en abyme**).¹⁴⁹

Nach dem wieder zweifelnden Zwischengedicht *Horror* (VI.16; „nuit du 30 mars 1854“) bestätigt das von Position wie Datum folgende VI.17 *Dolor* (31. März) diese Lösung: „O douleur! clef des cieux! [...] Les souffrances sont des faveurs“ (v. 91-93). Es scheint, als sei DIDINES Tod nun endgültig in eine optimistische, sinnvolle Welt-Deutung integriert. Übrigens verbindet *Mors* – *Horror* – *Dolor* auch der lateinische Titel mit der Phonemfolge „o“ + Liquid (+ „o“ + „r“).

VI.6 *Pleurs dans la nuit* (April 1854) erscheint in der Reihenfolge der Datierungen als Replik auf IV.12 *A quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt*: Die Toten leiden; nach der Meinung dieses Gedichtes (besonders Teil VII) jedoch nicht alle, sondern nur die Bösen, die schon als Menschen der Materie verfallen waren.

Ordnung (Struktur) kann auch durch äußere Merkmale wie die **Verszahl** entstehen: VI.15, 16 und 17, 6 und 9 bilden als längere Gedichte einen Block, eine Art Gebirge; es folgt eine Reihe kürzerer Texte, die dann durch das monumentale VI.26 *Ce que dit la bouche d'ombre* beendet wird. Eingezwängt zwischen den 120 Versen von *Dolor* (Nr. 118) und den 672 von *Pleurs dans la nuit* (Nr. 120) findet sich das niedliche V.4 „La source tombait“ (Nr. 119; April 1854), welches sich, in gewisser Weise, als poème „allégorique de lui-même“ lesen läßt:¹⁵⁰

La source dit au gouffre amer:
„Je te donne, sans bruit ni gloire,
Ce qui te manque, ô vaste mer!
Une goutte d'eau qu'on peut boire.“ (Schlußstr.)

Dennoch wollen wir versuchen, auch die gewaltigen Apokalypsen des Abgrund- und Unendlichkeits-Buches (VI) zu „trinken“.¹⁵¹

Oben (p. 44) habe ich versucht zu zeigen, daß V.9 *Le mendiant* sich gut in den Kontext der Gedichte von 1834 einfügt, die Datierung also nicht Ergebnis eines Druckfehlers sei; auch die gegenteilige Behauptung ließe sich rechtfertigen: Mit dem Datum Dezember 1854 (so nach Vianey, III, p. 66 in späteren Auflagen) wäre das Gedicht scheinbar zur gleichen Zeit wie VI.5 *Croire; mais pas en nous* entstanden,

¹⁴⁷ Ähnlich deutet Albouy die Datierung des Gedichtes auf 1853, ein Jahr später als IV.17 'Charles Vacquerie' (1852), das als Ausdruck von relativer Gewißheit und Gottvertrauen lesbar ist: „comme si l'on avait voulu faire entendre que le doute n'est jamais aboli et fait partie intégrante de la solution finale elle-même. Et qu'ainsi va l'esprit humain, d'une démarche chancelante ...“ (p. LXVIII).

¹⁴⁸ Nichts im Gedicht erlaubt es, die 'Voilée' mit der Dame blanche, einem Lokalgespenst von Jersey, zu identifizieren, einer Kindesmörderin, die Hugo in einer spiritistischen Sitzung (23. März 1854, 'CFL' IX, p. 1337; cf. die Protokolle des 19. Junis 1854 und des 1. März 1855) ein nächtliches Rendezvous vorschlug, zu dem unser Autor dann aber lieber doch nicht erschien (die Dame klingelte ihn dafür zur verabredeten Zeit, um drei Uhr, aus dem Schlaf; *ibid.*, p. 1338s). – Bezeichnenderweise wurde VI.15 auf einen Zeitpunkt vor diesen Sitzungen datiert. – Von einem psychoanalytischen Standpunkt versucht neuerdings Y. Gohin, eine Identifikation Hugos mit der 'Infanticide' zu begründen ('La plume de l'ange'). – Die Angesprochene ist aber doch wohl die Tote überhaupt (cf. IV.12: „Les morts, ce sont les coeurs qui t'aimaient autrefois!“) oder, suchte man eine, Léopoldine (cf. „à celle qui est voilée / restée en France“).

¹⁴⁹ Dällenbach definiert: „est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient“, ('Récit spéculaire', p. 18). Cf. p. 110-A 43.

¹⁵⁰ Natürlich anders als Mallarmé es in Bezug auf sein Sonett „La nuit approbatrice“ meinte ('Oeuvres complètes', p. 1488).

¹⁵¹ Zu „Essen und Trinken als Metaphern der Erkenntnis“ v. inf., p. 195-A 101. Wir überspringen die Todes-Gedichte Nr. 116 und 126 ebenso wie die kleine metapoetische Reihe Nr. 124, 125 und 127.

dessen erste Verse den Anschluß ermöglichen: „Parce qu'on a laissé Dieu manger sous sa table, / On se croit vertueux, on se croit charitable!“ (v. 7s)

Ce que dit la bouche d'ombre (VI.26) leitet in unserer Ordnung **1855** ein, das Jahr, in dem die meisten Gedichte für *Les Contemplations* „geschrieben“ wurden. Freilich könnte man den Text, der keinen Monat nennt, auch an den Schluß dieses Jahres plazieren, nach Nr. 156 *A celle qui est restée en France*. Zwar würde dadurch unser bisheriges Ordnungsprinzip durchbrochen,¹⁵² trotzdem scheint mir diese Reihenfolge inhaltlich und strukturell befriedigender: Die umfassende Revelatio bildet den Abschluß des großen Exil-Jahres und eine Summe des Dichter- und Philosophen-Lebens, das *Les Contemplations* als Memoiren auch darstellen.

V.6 *A vous qui êtes là* (Januar 1855) vertritt vielleicht am entschiedensten die Gleichsetzung von Exil und Tod:

Oh! suivre hors du jour, suivre hors de la loi,
Hors du monde, au delà de la dernière porte,¹⁵³
L'être mystérieux qu'un vent fatal emporte (v. 43ss).

Aber auch dieser Tod ist eine Geburt:

[...] le jour
Où ce banni sortit de France, plein d'amour
Et d'angoisse, au moment de quitter cette mère,
Il s'arrêta longtemps sur la limite amère (v. 47ss).

Objektiv ist nur die Grenzüberschreitung („limite amère“, cf. V.15 *A Alexandre D.*); ob man das Neue Geburt oder Tod nennt, scheint eine Frage des Standpunktes („l'oeil“) zu sein:

Il voyait, de sa course à venir déjà las,
Que dans l'oeil des passants il n'était plus, hélas!
Qu'une ombre, et qu'il allait entrer au sourd royaume
Où l'homme qui s'en va flotte et devient fantôme (v. 51ss).

Im März beweist *Nomen, numen, lumen* (VI.25), daß der Exilierte als Toter die Sicht und Erkenntnis eines Toten hat. Insofern stehen die beiden Gedichte V.6 und VI.25 (Nr. 131 und 133) mit Recht am Beginn des Jahres, das seine höchste Vollendung in der apokalyptischen Belohnung durch die „Bouche d'ombre“ finden wird.

Cérigo (V.20; Juni 1855; Nr. 137) singt das Hohe Lied der **Liebe** als seelischer Kraft göttlichen Ursprungs, im Gegensatz zum körperlichen „plaisir“; die Gedichte im Umkreis (Nr. 134-150) exemplifizieren und variieren diese Antithese. V.20 hat also die Funktion eines Planeten, um den Monde kreisen: „un soleil; autour de lui des mondes, / Centres eux-mêmes, ayant des lunes autour d'eux“ (III.30 *Magnitudo parvi*, v. 93s).

„A toi les yeux, à moi les fronts. O ma soeur blonde,
Sous le réseau Clarté tu vas saisir le monde;
Avec tes rayons d'or, tu vas lier entre eux
Les terres, les soleils, les fleurs, les flots vitreux,
Les champs, les cieux; et moi, je vais lier les bouches;
Et sur l'homme, emporté par mille essors farouches,
Tisser, avec des fils d'harmonie et de jour
Pour prendre tous les coeurs, l'immense toile Amour. [...]“,

¹⁵² Siehe p. 14-A 25.

¹⁵³ Ein Exkurs über „Tür“ und „Gefängnis“ könnte weitere Analogien zwischen körperlichen Tod und dem Tod des Exils ans Licht bringen.

sagt das Wort zu seiner Schwester, dem Licht (I.8 *Suite*; Juni 1855; v. 91ss). Hier erscheint es als eine Aufgabe der „Weltliteratur“, die Menschen-Fische bzw. ihre Herzen im vom Wort geknüpften Netz der Liebe zu fangen. Das Wort und sein Herr, der Dichter, verbreiten die Liebe als die bindende Kraft der *République universelle*, als ihre Voraussetzung.¹⁵⁴

V.5 *A Mademoiselle Louise B.* (Juni) zeigt die Liebe, wieder auf den privaten Bereich eingeschränkt, in der Form von freundschaftlicher Treue.¹⁵⁵

VI.11 „Oh! par nos vils plaisirs“ und 12 *Aux anges qui nous voient*, beide vom Juni, binden die amour-plaisir-Problematik an den thematischen Komplex LEOPOLDINE: Die „volupté“ „fait rougir là-haut quelque passant des cieux“ (VI.11), die Lust-Verhaftetheit des Vaters erweckt Schuldgefühle gegenüber der reinen und zum Engel gewordenen Tochter.¹⁵⁶

Das in diesen beiden Gedichten ausgedrückte Gefühl der Ohnmacht gegenüber dem Verlangen des „schwachen Fleisches“¹⁵⁷, die Erfahrung der Unfähigkeit zur – nicht bloß geistig-politischen – Umkehr und Wandlung durch die beiden Todes-Abgründe erzeugt einen verzweiferten Pessimismus, welcher im gleichzeitigen (Juni) VI.18 vom erotischen auf den kognitiven Bereich verlagert und auf das ganze Universum übertragen wird:

Hélas! tout est sépulcre. On en sort, on y tombe:
La nuit est la muraille immense de la tombe. (v. 1s)

Der gleiche Monat, der Juni 1855, führte somit von den sideralen Höhen *Cérigos* in die Tiefe eines universalen Grabes. Ein solcher Wechsel von Hoffnung und Verzweiflung, Jubel und Niedergeschlagenheit kann als charakteristisch für die Bücher V und vor allem VI gelten (*Ibo* vs. „Un spectre m'attendait“; *Horror* vs. *Dolor* e.ct.), in denen ein ständiges Oszillieren vom positiven in den negativen Bereich und umgekehrt statthat. Wir werden im Zweiten Teil versuchen, dieses Auf und Ab irgendwie zu fassen, zu erfassen.

Der politische Liebesbegriff von *Suite* findet sich in V.16 *Lueur au couchant* (vom folgenden Monat, Juli 1855) wieder; zwar auf Frankreich oder Paris eingeschränkt, aber dort einmal Wirklichkeit geworden, in den Zeiten, als die Revolution von 1830 (Beginn von *Autrefois*) noch lebendige, lebensspendende Erinnerung war: „O patrie! ô concorde entre les citoyens!“ (Schlußv.). Dem verbindet sich das Ich in „l'amour du peuple“ (v. 10), was wohl zuerst als obiectivus, dann aber auch als subiectivus aufzufassen ist.

V.17 *Mugitusque boum* (Juli) bietet eine weitere Ausweitung – die wohl als Steigerung zu verstehen ist – des Liebes-Begriffes: Die Liebe erscheint als ewige und göttliche Urkraft, die alles Leben erzeugt, in Menschheit, Natur, Kosmos, alle Werte, alles Gute überhaupt.

Die kleine Vers-Erzählung V.22 „Je payai le pêcheur“, ebenfalls vom Juli, zeigt, wie das Ich das Liebesgebot erfüllt:

Et je le [Krabbe] rejetai dans la vague profonde,
Afin qu'il allât dire à l'océan qui gronde,
Et qui sert au soleil de vase baptismal,
Que l'homme rend le bien au monstre pour le mal. (Schlußv.)

Auf diese letzten Verse antwortet unmittelbar *Eclaircie* (VI.10, vom gleichen Monat):

L'océan resplendit sous sa vaste nuée.
L'onde, de son combat sans fin extenuée,
S'assoupit, et, laissant l'écueil se reposer,
Fait de toute la rive un immense baiser. (v. 1ss):

¹⁵⁴ „Weltliteratur“: Eine verwandte Funktion hatte für Hugo – wie, mutatis mutandis, für Goethe – der Welthandel. Über die saint-simonistischen Wurzeln dieser Parallellisierung siehe W. Krauss: 'Grundprobleme', p. 107ss. – „Netz“: Die Netz-Metapher („Text“!) findet sich mit ähnlichem Sinn in V.20 'Cérigo', v. 65; cf. VI.4 „Ecoutez. Je suis Jean“, v.19. – „Politische Aufgabe der Literatur“: Cf. 'Napoléon-le-petit', V. 'Le Parlementarisme', 5. 'Puissance de la parole': „Du verbe de Dieu est sortie la création des êtres; du verbe de l'homme sortira la société des peuples“ (p. 488); allerdings wird hier, im Gegensatz zu 'Suite', zwischen göttlichem und menschlichem Wort unterschieden.

¹⁵⁵ Oder sollte das Gedicht eine heimliche Liebeserklärung beinhalten, die erst durch den Krypto-Kontext der Datierungen offenbar wird?!

¹⁵⁶ Zu Hugos sexuellen Schuldkomplexen siehe p. 71-A 7.

¹⁵⁷ Mt 26, 41 – Cf. die Schlußverse von III.8 „Je lisais. Que lisais-je?“.

Der Ozean hat sich ein Beispiel genommen, der Mensch (der Autor von *Les Contemplations*) war ihm Vorbild. *Eclaircie* stellt den Höhepunkt dieser Liebes-Serie dar und eines der geglücktesten Gedichte der Sammlung überhaupt. Es zeigt einen Augenblick morgengleicher Aufhellung („le hennissement du blanc cheval aurore“, v. 22), in dem die kosmische Liebe wirksam wird und der damit als konkretes, faßbares Vor-Bild die endgültige Erlösung in der Zukunft – im Sinne einer totalen Transformation (VI.26 *Ce que dit la bouche d'ombre*, in fine) – vorwegnimmt:

Le jour plonge au plus noir du gouffre, et va chercher
L'ombre, et la baise au front sous l'eau sombre et hagarde.
Tout est doux, calme, heureux, apaisé; Dieu regarde. (Schlußv.)¹⁵⁸

Die folgenden vier Gedichte (Nr. 145-148; August) bieten wieder eine Einschränkung des Liebesbegriffes, von dieser kosmischen Universalität auf den individuellen Bereich (Liebe zu Verwandten und Freunden), der aber in *Les Contemplations* grundsätzlich Allgemeines meinen möchte:

Die Kindheitserinnerung *Aux Feuillantines* (V.10) spricht in diesem Kontext von der Geschwisterliebe, V.12 *Dolorosae* von der Liebe der Eltern zueinander, zur toten Tochter und zu den drei anderen Kindern, in einer Ausweitung dann vom Mitleid für alle „deuils du coeur“ (v. 24). Als Thema von V.21 *A Paul M. / Auteur du drame Paris* mag man die Freundschaft unter Autoren lesen, welche auch politisch gestützt ist und der die Verbannung nichts anhaben kann. V.24 „J'ai cueilli cette fleur“ scheint der Geliebten gewidmet: „J'ai cueilli cette fleur pour toi, ma bien-aimée“ (v.13). Diese wird übrigens nie namentlich genannt, genausowenig wie die übrigen Familienmitglieder.¹⁵⁹ Indem V.12 und 24 vom gleichen Monat datieren, werden ADELE und JULIETTE gleichgestellt.¹⁶⁰

In V.24 ist der Gedanke an den Tod unterschwellig immer präsent (Sieg der Nacht über die Sonne, Brechen und Verwelken der Blume, Interiorisation des Abgrunds) und stimmt das Ich traurig. Gerade der melancholische Schluß weist auf die Stelle und den Titel des zeitlich folgenden Textes hin: *Cadaver*, 13. Stück des VI. Buches. Dieses so gestiftete Vorverständnis falsifiziert jedoch der Inhalt: „O mort! heure splendide!“, lautet gleich der erste Halbvers.¹⁶¹ Der negative Schein der Oberfläche (Titel, 13. Stelle, auch die Lokalisierung – „au cimetière“ – gehört dazu) schlägt in die positive Wirklichkeit des Eigentlichen (Text des Gedichtes) um, wie der vermeintliche Tod sich als wirkliches Leben entpuppt: Sterben ist Befreiung, Lichtwerdung und Gesang (cf. VI.22 *Ce que c'est que la mort*); das Gedicht gipfelt in der Behauptung: „La mort est bleue“ (v. 48) – der Tod ist etwas Himmlisches.

Mit V.18 (*Apparition*; September; Nr. 150) ist die **Liebes-Reihe** an ihrem Ende angelangt: Englisch und lichtvoll bilden der Tod, das Leben und die Liebe eine einzige „Erscheinung“.

V.26 *Les malheureux* (September) spielt wie *Cadaver* mit den Erwartungen, die der Titel weckt. Es stellt eines der großen Antwort- und Lösungsgedichte dar; wenn man will, kann man also mit ihm die **Koda** von *Les Contemplations* beginnen lassen – wofür auch das Datum und die Position (letztes Stück vor dem Buch *Au bord de l'infini*) spräche.

Der Dichter offenbart uns: Die tiefste Erniedrigung (z.B., wie könnte es anders sein, durch Verbannung, v. 83s) bedeutet die höchste Auszeichnung und moralische Erhöhung, das Zeichen des Erwähltheits – und damit löst er das Problem des individuellen Leidens; die eigentlichen Unglücklichen sind die scheinbar Glücklichen,¹⁶² die Reichen und die Bösen („Le puissant, [...] / Le czar dans son Kremlin, l'iman au bord du Nil“, v. 298s – jeder Leser der *Châtiments* weiß, wer in der Aufzählung fehlt) – und damit löst er das Problem der gesellschaftlich-politischen Unterdrückung und Ausbeutung. Die Theodizee ist gelungen.

Das Ende dieses Gedichtes ist ein Anfang (siehe das letzte Wort des an gleicher Stelle im folgenden Buch stehenden Textes): Adam und Eva weinen über die zukünftige Geschichte der Menschheit, die eine Folge von Kain-Abel-Konflikten sein wird.

Darauf antwortet *Voyage de nuit*, vom folgenden Monat (Oktober; VI.19), das in seinen Schlußzeilen die Morgenröte ankündigt. Die Geschichte erscheint so als Vor-Geschichte, als eine Zeit des Übergangs.

¹⁵⁸ Ähnlich im vorletzten Teil von VI.26 die Vorwegnahme des Schlusses durch Vor-Zeichen (v. 668-690).

¹⁵⁹ V.6 'A vous qui êtes là' spielt äußerst diskret auf Juliette an: „Mère, fille, et vous, fils, vous ami, vous encore“ (v. 25) – „fils“ ist Plural, der „Freund“ ist Auguste Vacquerie (cf. V.1), „vous encore“ meint die Geliebte. In 'Aujourd'hui' ist sie sonst, wie Madame Hugo, nur als „mère“ präsent (in den beiden Claire-Gedichten, VI.8 und V.14), und nichts im Text erlaubt die Identifikation dieser trauervollen Mutter mit der „bien-aimée“ von V.24 „J'ai cueilli cette fleur“.

¹⁶⁰ Vianey, I, p. LXII: „J'ai cueilli cette fleur' est du 31 août 1852: c'est la seule pièce composée à Jersey cette année. Hugo y fait à Juliette le serment de mourir sur son coeur [!]. Il la date pourtant d'août 1855. C'est qu'il ne veut pas montrer qu'il a songé à l'amie trois ans avant d'avoir songé à l'épouse, pour laquelle il n'écrit 'Dolorosae' qu'en juillet 1855. D'ailleurs, 'Dolorosae' est reportée au mois d'août: de la sorte les deux femmes sont mises au même rang.“ Immerhin geht positional das Gedicht an die Gattin um zwölf Plätze voraus; die Gleichstellung ist eine heimliche und offenbart sich nicht jedem Lesen.

¹⁶¹ „Splendide“ wird man aus dem Ganzen des Gedichtes am besten etymologisch als „strahlend“, „lichtvoll“ lesen. – Weitere Beispiele für Hugos Verwendung von Wörtern in lateinischer oder poetisch-klassischer Bedeutung siehe: Robert: 'Chaos vaincu', IV, I (p. 207ss).

¹⁶² Cf. v. 306-310. – Der Unterschied zwischen Wesen und Erscheinung, Oberfläche und Tiefe macht vielleicht den gedanklichen Kern des Gedichtes aus: „à travers [...] / Les apparences d'ombre et de clarté, je vais / Méditant“ (v. 58-61).

Der Schlußteil (v. 691ss) von VI.26 *Ce que dit la bouche d'ombre* (1855, keine Monatsangabe) zeigt deren Ende und den Beginn der eigentlichen Geschichte, d.h. den Augenblick der historischen Erlösung, die gleichzeitig eine metaphysische sein wird, da auch die Stufenleiter des Seienden, auf der alle Wesen zwischen Hölle und Paradies, Gott und der schwarzen Sonne (v. 186), nach Maßgabe ihrer Schuld verteilt sind, aufgehoben werden wird.

VI.26 stellt eine wahre apokalyptische Summe dar, die alle wichtigen Daseinsfragen löst: Schöpfung, Materie und Geist, Ordnung des Seienden, Stellung von Mensch und Erde im Kosmos, Schuld und Sühne (Theodizee), Freiheit und Wissen, (Heils-)Geschichte, Vergebung und universale Erlösung (Eschatologie).

Es folgen nun noch zwei Gedichte vom Januar **1856**, die in der Reihenfolge der Datierungen das letzte Wort des Ganzen bilden und als solches von besonderem Gewicht sind.

Spes (VI.21) spiegelt die grandiose Erlösungs-Vision der „Bouche d'ombre“ verkleinert wider und nimmt sie in der Gegenwart zurück: Erst in weiter Ferne kündigt sich jetzt (Januar 1856) die Erlösung an, kaum wahrnehmbares Morgenlicht, jedoch nicht als schattenhafte Utopie und Schimäre, sondern als eine zukünftige Wirklichkeit, die so sicher eintreten wird, wie der Tag der Nacht folgt, mag auch aller Anschein – dem die Menge erliegt – dagegen sprechen:

Tout est l'ombre; pareille au reflet d'une lampe,
 Au fond, une lueur imperceptible rampe;
 C'est à peine un coin blanc, pas même une rougeur.
 Un seul homme debout, qu'ils nomment le songeur,
 Regarde la clarté du haut de la colline;
 [...]
 Toute la foule éclate en rires ténébreux
 Quand ce vivant [...]
 [...]
 Dit en montrant ce point vague et lointain qui luit:
 Cette blancheur est plus que toute cette nuit! (v. 19-26)

Der Schlußsatz steht nicht zwischen Gänsefüßchen, wird jedoch von einem Doppelpunkt eingeleitet: Er ist als wörtliche Rede des dargestellten Sehers zu lesen und gleichzeitig als eine Äußerung des Verfassers von *Les Contemplations*. Der Seher-Dichter ist Zeuge und Garant des Zukünftigen; er sieht den Gang des geschichtlichen Fortschritts unter der Oberfläche bonapartistischer Dunkelheit.

Diesen grundsätzlichen Optimismus nahm *Relligio* (Oktober 1855; VI.20) vorweg (die ganze Natur ist die Kirche Gottes, alles ist heilig); **VI.23** *Les mages* (Januar 1856) sind davon bestimmt:

BARUCH sagt den in Babylon gefangenen Juden das gleiche wie der Seher von *Spes* seinen ungläubigen Mitmenschen und wie HUGO durch und in *Les Contemplations* den französischen Tyrannenknechten¹⁶³:

Baruch [...] / Dit: [...]
 [...]
 Mettez en Dieu votre espérance,
 Et de cette nuit du destin,
 Demain, si vous avez su croire,
 Vous vous lèverez plein de gloire,
 Comme l'étoile du matin!¹⁶⁴ (str. 14)

Die Mages erscheinen als die, die zu Gott sprechen, für die Erlösung arbeiten und sie so garantieren; sie klären uns auf, verbreiten Erkenntnis, sie trösten uns (str. 21-23; cf. *Spes*): Sie sind Zeugen, Boten und Bringer des Lichtes.

Nous sentons, dans la nuit mortelle
 La cage en même temps que l'aile;

¹⁶³ „Notre race asservie“, v. 341. – Cf. Baudelaires „Et le peuple amoureux du fouet abrutissant“ ('La mort', v. 96, 'Les Fleurs du mal', 126). – Cf. III.7 'La statue'.

¹⁶⁴ Stella sagt: „Je suis ce qui renaît quand un monde est détruit“ (v. 32, 'Châtiments', VI.15).

Ils nous font espérer un peu;
 Ils sont lumière et nourriture;
 Ils donnent aux coeurs la pâture,
 Ils émettent aux âmes Dieu! (str. 34)

All dies leisten auch *Les Contemplations*; ihr Autor erscheint als Seher, Prophet, Paraklet.¹⁶⁵

Teil IX drückt die politisch-gesellschaftliche Wirksamkeit der Mages als Beförderer lebensspendender Revolutionen aus, z.T. in recht unverständlichen Worten und sehr diskret, z.T. erstaunlich direkt (vor allem beim isolierten Zitieren):

Dieu pensif dit: Je suis bien aise
 Que ce qui gisait soit debout.
 Le néant dit: J'étais souffrance;
 La douleur dit: Je suis la France!
 O formidable vision!
 Ainsi tombe le noir suaire;
 Le désert devient ossuaire,
 Et l'ossuaire nation. (str. 55)

So deutlich werden *Les Contemplations* selten, und durch die Stellung am Schluß erhalten diese Verse noch mehr Gewicht. Sie bezeichnen das „wunderbare Gesicht“ eines Niedergangs der bonapartistischen Gewaltherrschaft, welche einem nächtlich-erdrückenden Leichentuch gleicht: Das zeitweilige Gebeinhaus Frankreich ersteht, zur Erleichterung Gottes und mit Hilfe der Mages (oder des Mage), als freie Nation wieder auf. Ähnlich wird „celle qui est restée en France“ wiedererweckt:

Mets-toi sur ton séant, lève tes yeux, dérange
 Ce drap glacé qui fait des plis sur ton front d'ange,
 Ouvre tes mains, et prends ce livre: il est à toi.
 (*A celle qui est restée en France*, v. 1ss; cf. v. 275ss)

Das Buch („Bibel“) *Les Contemplations* will sowohl die tote Nation als auch die in ihrer Mitte ruhende – eine Mise en abyme auch im allerwörtlichsten Sinne! – Tote zu neuem Leben erwecken.

In Teil X lernen wir die Mages als Garanten des technischen, künstlerischen und politisch-gesellschaftlichen Fortschritts kennen, der als eine Einheit gesehen wird und der die Menschheit Gott und ihrer endgültigen Erlösung näherbringt.¹⁶⁶

Die letzten Verse von *Les Contemplations* in der Ordnung der Datierungen bietet XI, eine einzige Apostrophe an die Mages (hauptsächliche Verbform: Imperativ Plural). Die „lutteurs des grands espoirs“ (v. 652 – „Spes“), die „Hommes que le jour divin gagne“ (v. 665) sollen der darbenden Menschheit „La grande bénédiction“ (v. 680) von ihrer Himmelsreise (str. 66) mitbringen – der Mage, der in unserem Buch als „Je“ auftritt, hat diese Bitte bereits im Schlußteil von *A celle qui est restée en France* durch eine Kette von Beschwörungen erfüllt (v. 311-336).

Strophe 69 erweitert den Begriff „Mage“:

¹⁶⁵ Als letzter der Parakleten (unausgesprochen, er erwähnt sich in VI.23 nicht, um die Mages und damit sich selber noch mehr erhöhen zu können) nimmt Hugo genau die Stelle ein, die sich Mani zuerteilt hatte – insofern kann man hier mit mehr Recht von Hugolismus denn von Manichäismus sprechen (übrigens fällt der legendäre Todestag Manis auf den 26. Februar, Hugos Geburtstag; ich weiß aber nicht, ob diese Überlieferung Hugo bekannt war). – Über die Quellen von *'Les Contemplations'* ließen sich dicke Bücher schreiben, mit Sicherheit auszumachen ist freilich wenig. Bemüht wurde allerlei, von der Genesis über Zarathustra, Pythagoras und die Kabbala bis hin zu den Illuministen und Frühsozialisten des 18. und 19. Jahrhunderts (Überblick bei Vianey, I, p. LXVIIIss). Besonders 'Magnitudo parvi' und die Lehren der „Bouche d'ombre“ hatten es den Quellenforschern angetan. – Seebacher: „synchrétisme [...] l'extravagant réceptacle de toutes les hypothèses que l'esprit religieux a pu susciter en l'homme depuis plus de deux millénaires. [...] Mais assitôt, le contraire est vrai: [...] poésie [...] qui, tentant la fusion des doctrines, aboutit à la négation de tous les dogmes, à l'exaltation du vide spirituel, à l'ouverture sur tout le possible.“ (p. XXXVII, cf. p. 291) Cf. F. de Sanctis (Vianey, I, p. CXXVI), Journet et Robert: 'Notes', p. 8-16 und Albouy, p. 1672. – Hugo selber sah sich durchaus als Glied in einer jahrhundertealten Traditionskette (Spiritistische Sitzung vom 22. Oktober 1854, 'CFL' IX, p. 1440). – Die Äußerungen der 'table' hingegen würde ich nicht als Quelle betrachten, sondern als Teil des Gesamtwerkes (ohne damit auf die Frage eingegangen zu sein, warum die Geister denken und dichten wie Hugo, selbst in Sitzungen, an denen dieser nicht teilnimmt); cf. p. 200-A 131.

¹⁶⁶ Anders als etwa Baudelaire sah Hugo keinen grundsätzlichen Widerspruch zwischen dem technisch-materiellen und dem gesellschaftlich-humanitären Fortschritt, sondern weitgehend – zumindest als Möglichkeit – Entsprechung und Zusammenarbeit: „L'art doit aider la science. Ces deux roues du progrès doivent tourner ensemble“ ('William Shakespeare', II, VI 'Le beau serviteur du vrai', I, p. 258). – Cf. auch 'Force des choses' ('Châtiments', VII.12). – cf. p. 191-A 80.

Oh! tous à la fois, aigles, âmes,
Esprits, oiseaux, essors, raisons,
[...]
De la montagne et de l'idée,
Envolez-vous! envolez-vous!

Konkretes vermischt sich hier mit Abstraktem, sonst gültige Wirklichkeitsgrenzen werden aufgehoben; gemeinsam ist allen diesen Begriffen das Bedeutungselement „Aufstieg“, „Bewegung nach oben“, „Befreiung aus den Fesseln des Irdischen, des Materiellen“.

N'est-ce pas que c'est ineffable
De se sentir immensité,
D'éclairer ce qu'on croyait fable
A ce qu'on trouve vérité,
De voir le fond du grand cratère,
De sentir en soi du mystère
Entrer tout le frisson obscur,
D'aller aux astres, étincelle,
Et de se dire: Je suis l'aile!
Et de se dire: J'ai l'azur! (str. 70)

Diese Strophe nennt eine Erfüllung, wie sie sich selbst bei HUGO, dem „homme des utopies“ (*Les Rayons et les ombres*, 1. *Fonction du poète*, v. 83), selten findet: Etwas Angekündigtes (z.B. in *Spes*) hat sich verwirklicht, eine fabula-figura (v. 693) ist veritas (v. 694) geworden – aber als solche nicht mit Worten ausdrückbar, ineffabilis (v. 691), wie Gott der apophatischen Redeweise einer Theologia negativa – „Das Unbeschreibliche, / Hier ist's getan“. Die Erfüllung hat zuerst im kognitiven Bereich statt: Das Ich schaut auf den Grund des Abgrunds (v. 695), bleibt also nicht mehr „au bord de l'infini“ (Titel von Buch IV) stehen; das Ich in seiner „immensité“ (v. 692) fühlt das Geheimnis des Universums in sich¹⁶⁷ oder ist in die „immensité“ aufgelöst („L'évanouissement des [= dans les] cioux“, v. 710)¹⁶⁸. Die beiden Bilder schließen einander aus, eine Annäherung an das Unsägliche kann nur mit Hilfe von scheinbar Widersprüchlichem erfolgen (*Coïncidentia oppositorum*). Derartiges Erkennen bleibt nicht bloßes Erkennen, sondern verändert sein Subjekt: Die Mages erscheinen als Funke (v. 698), den Sternen verwandt, zu denen sie gelangen – d.h. sie erleben die Transfiguratio (Mt 17, 2 par), die wir gewöhnlichen Menschen erst im Tode erfahren (cf. VI.13 und 22);¹⁶⁹ sie werden zu Flügeln (v. 699), was eine Reduktion des Körperlichen meint auf das, was das Körperlich-Irdische transzendieren kann: reiner Aufstieg; sie gelangen an das Ziel des Auffluges: „J'ai l'azur!“ (v. 700).¹⁷⁰ Das Futur von *Ibo* (VI.2) ist Gegenwart geworden.

Freilich: betrachtet man die Imperative der beiden Verse, die die erläuterte Strophe einrahmen (v. 690 et 701), so erkennt man, daß die dargestellte Erfüllung doch erst den Wirklichkeitsgrad einer Möglichkeit besitzt – die einleitende rhetorische Frage („N'est-ce pas que c'est ineffable“) soll den Mages gewissermaßen Lust machen, den Aufflug („Envolez-vous! envolez-vous“, v. 690) zu unternehmen.¹⁷¹

Als Belohnung dafür verheißt der letzte Vers des Gedichtes und mithin der Sammlung „**L'évanouissement des cioux!**“. Über die Bedeutung dieses Ausdrucks ist viel gerätselt worden; ich verstehe ihn als gewollt vieldeutig: Er faßt die wichtigsten Lehr- bzw. Glaubenssätze von *Les Contemplations* in sich zusammen und stellt auf diese Weise ein geniales Schlußwort dar.

Dieser Genetiv-Konstruktion können zwei Tiefen-Strukturen zugeordnet werden. Die Auflösung¹⁷² der Himmel (die Himmel lösen sich auf; a) oder die Auflösung in den Himmeln (etwas löst sich in den Himmeln auf; b).

Im ersteren Fall (a) können wir ein objektives, allgemeingültiges Vergehen (a₂) von einem subjektiven (a₁) unterscheiden. Für den Contemplateur verschwindet die dingliche Wirklichkeit in ihrer Vielfalt zu Gunsten der Schau des All-Einen, der göttlichen Causa finalis (a₁).¹⁷³

¹⁶⁷ „Une sorte de Dieu fluide / Coule aux veines du genre humain“ (v. 439s).

¹⁶⁸ „L'homme, comme âme, en Dieu palpité“ (v. 415).

¹⁶⁹ Für uns gilt: „L'homme par l'ombre est éclipsé“ (v. 552).

¹⁷⁰ Cf. VI.13 'Cadaver', v. 48: „La mort est bleue“.

¹⁷¹ Dazu brauchte das Ich von 'Les Contemplations' nicht mehr erst überredet zu werden: 'Ibo' (VI.2).

¹⁷² 'Le Petit Robert' bestimmt als die Grundbedeutung von „évanouissement“ „disparition complète“. Das Wort bedeutet auch „Ohnmacht“; ich glaube aber nicht, daß Hugo es seinen genialen Kosmonauten unterwegs schwindlig werden läßt.

¹⁷³ Das ist natürlich recht mittelalterlich gedacht; ich will auf den Zusammenhang mit den unter dem Namen 'Sensus spiritualis' bekannten pansemiotischen Vorstellungen jedoch nicht näher eingehen.

Et, dépassant la créature,
 Montant toujours, toujours accru,
 [auch hier wird die Erkenntnis als
 Bewegung nach oben und Ausdehnung
 des Subjekts dargestellt]
 Il regarde tant la nature,
 Que la nature a disparu!
 Car, des effets allant aux causes,
 L'oeil perce et franchit le miroir, ¹⁷⁴
 Enfant; et contempler les choses,
 C'est finir par ne plus les voir. (III.30 Magnitudo parvi, v. 560ss)

Il ne voit plus [...]
 [...]
 Ni tous ces tas de pierreries
 Qu'on nomme constellations
 [...]
 Il voit l'astre unique; il voit Dieu! (ibid., v. 572-603)

Die Dinge der Natur sind dem Seher Zeichen; das Vergehen („évanouissement“) aller Zeichen mit der Folge einer unmittelbar wahrnehmbaren Präsenz des Bezeichneten (Theophanie), ihres Sinnes also, bewirkt der Pâtre oder Mage im Akt der **Contemplation**, der gewöhnliche Mensch („nous, troupeaux soucieux“, VI.23, v. 707) erfährt es im Tod. Am Ende der Zeiten jedoch werden die Himmel aufhören zu sein (a₂), und das, worauf sie verhüllend hinweisen, zeigend und verbergend zugleich, das Angesicht Gottes, wird sich unmittelbar offenbaren.¹⁷⁵

L'Inconnu, [...]
 Le voilé de l'éternité
 A [...]
 Jeté pêle-mêle à l'abîme
 Tous ses masques, noirs ou vermeils;
 [...]
 Et ce sont ces masques terribles
 Que nous appelons les soleils! (III.30, v. 233-244)

Un jour, dans les lieux bas, sur les hauteurs suprêmes,
 Tous ces masques hagards s'effaceront d'eux-mêmes;
 Alors, la face immense et calme apparaîtra! (ibid., v. 249ss)

Dann also ist das „évanouissement des cieux“ objektive Wirklichkeit geworden; Schneeflocken gleich werden die Sterne fallen:

L'étoile voit neiger les âmes dans la tombe,
 L'âme verra neiger les astres dans les cieux! (ibid., v. 155s)

Auch der Schluß von *Ce que dit la bouche d'ombre* stellt das Vergehen des Universums dar, das wieder zu Gott, seinem Ausgang und Schöpfer, zurückkehrt und sich ihm immer mehr annähert – der Emanationsprozeß, den wir Schöpfung nennen (VI.26, v. 51ss), wird also umgekehrt; die qualitativ (ethisch) markierte Hoch-Tief-Opposition wird aufgehoben. Die Höllen, das sind bestimmte Sterne (cf. III.3 *Saturne* und 12 *Explication*), werden zu Paradiesen, um schließlich ganz zu verschwinden:

Les enfers se refont édens, c'est là leur tâche. (VI.26, v. 703)

Comme les firmaments se fondront en délires (v. 724)

O disparition de l'antique anathème!
 La profondeur disant à la hauteur: Je t'aime! (v. 751s)

¹⁷⁴ Trotz vorgenommener Abstinenz in Quellen-Fragen: „videmus nunc per speculum in enigmate / tunc autem facie ad faciem“ (1 Kor 13, 12).

¹⁷⁵ Siehe A 117.

Mit dem Ende der Vor-Geschichte erfährt das Universum eine Entmaterialisierung, eine allmähliche Verklärung und ständige Annäherung an Gott; und diese eschatologische Wirklichkeit des Ganzen, die ein Tod ist, antizipiert jeder Sterbende:¹⁷⁶

Quand, du monstre matière [das die Seele gefangenhält] ouvrant toutes les serres,
Faisant évanouir en splendeurs les misères,
[...] / Dieu [...] (VI.26, v. 727-733)

On sentait qu'elle [Claire] avait peu de temps sur la terre,
Qu'elle n'apparaissait que pour s'évanouir (VI.8 Claire, v. 49s).

Wir sind bei der zweiten Lesart **(b)** angelangt: Auflösung in den Himmeln. In deren Unendlichkeit, d.h. bei Gott, verschwindet die Stufenleiter des Seins:

[...] la création [...] cette vie énorme [...]
Peuple le haut, le bas, les bords et le milieu,
Et dans les profondeurs s'évanouit en Dieu! (VI.26, v. 138-162)

Alle Menschen, außer den Bösen, den Tyrannen, erleben nach ihrem Tod einen Aufstieg, eine Befreiung vom Materiellen, ein „évanouissement“ – „épanouissement“:¹⁷⁷

[...] j'en suis venu [...]

A croire qu'à la mort, continuant sa route,
L'âme, se souvenant de son humanité,
Envolée à jamais sous la céleste voûte,
A franchir l'infini passait l'éternité! (III.3 Saturne, v. 29-36)

Car la mort, quand un astre en son sein vient éclore,
Continue, au delà, l'épanouissement! (VI.8 Claire, v. 99s)

Die Mages jedoch werden in den Schlußversen von *Les Contemplations* aufgefordert, diesen „essor“ (cf. VI.23, str. 68s) schon zu Lebzeiten zu leisten:¹⁷⁸

En attendant l'heure dorée,
L'extase de la mort sacrée,
Loin de nous, troupeaux soucieux,
Loin des lois que nous établimes,¹⁷⁹
Allez goûter, vivants sublimes,
L'évanouissement des cieux! (VI.23, v. 705ss)

Noch wörtlicher verstanden, wird man *évanouissement des mages dans les cieux* als eine Auflösung des geschiedenen Individuums¹⁸⁰ in die Weite des Weltraums lesen, eine gewaltige Diastolé, eine Dilatatio ins Kosmische: Einer wird Alles (cf. die grundsätzliche Einer-Alle-Dialektik bei HUGO, die es dem Ich ermöglicht, alles Seienden Stimme zu sein).¹⁸¹

¹⁷⁶ Cf. VI.13 'Cadaver' und 22 'Ce que c'est que la mort'.

¹⁷⁷ Als Subjekt des Entschwindens in den Himmeln kann man sich auch die Strafplaneten (III.12 Explication), die „mondes des terreurs et des perditions“ (VI.267, v. 169), vorstellen; ich habe diese Möglichkeit, die sich auf die End-Erlösung bezieht, bereits unter der Lesart „Auflösung der Himmel“ erwähnt, weil die Aufhebung der Höllen auch die Abschaffung der Hölle-Paradies-Opposition und damit der Himmel bedeutet. – Cf. Albouy, p. 1653.

¹⁷⁸ Ähnlich liest Albouy den Vers „L'évanouissement des cieux“: „On entend généralement par cette formule la dissolution des entraves humaines, la libération de la pesanteur, qui permet aux Mages de regagner leur patrie céleste.“ (p. 1666)

¹⁷⁹ Der Vers betont, daß dieser Aufstieg in Widerspruch zu den *Naturgesetzen* steht – die aber ohnehin nur die Projektion unserer eingeschränkten Situation („nous, troupeaux soucieux“, v. 707) auf das Weltall darstellen: „Poussière admirant la poussière“, v. 487, cf. v. 460-495 – trifft diese Bestimmung nicht auch unser Zeitalter der Weltraumfahrt und Atomspaltung? Die Mages jedenfalls brauchen sich um die sogenannten „Natur-Gesetze“ nicht zu scheren; für sie ist das Universum Sinn und nicht Struktur(-gesetz): cf. VI.23, v. 655-660. – V.inf., p. 135.

¹⁸⁰ Meint da „troupeaux soucieux“ (v. 707) das bürgerlich-triviale (Goethes „Volk und Knecht und Überwinder“) Streben nach Selbstgefühl, abgespaltener Ich-Identität?

¹⁸¹ Journet et Robert lesen dazu die schönen Verse aus den 'Duineser Elegien', II: „Schmeckt denn der Weltraum, / in den wir uns lösen, nach uns?“ ('Notes', p. 210). – Als Subjekt des auflösenden Aufstieges schlägt Albouy auch die Menschheit ins-

Auch für eine metapoetisch-reflexive Deutung scheint unsere Lesart b zugänglich zu sein: „Der, die in Frankreich geblieben ist“, werden *Les Contemplations* ins Grab gesandt –

Prends ce livre, et fais-en sortir un divin psaume!
 Qu'entre tes vagues mains il devienne fantôme!
 Qu'il blanchisse, pareil à l'aube qui pâlit,
 A mesure que l'oeil de mon ange le lit,
 Et qu'il s'évanouisse, et flotte, et disparaisse,
 [...]
 Et que, sous ton regard éblouissant et sombre,
 Chaque page s'en aille en étoiles dans l'ombre!
 (*A celle qui est restée en France*, v. 281-290)

Der ideale Leser (hier: LEOPOLDINE), der die Qualitäten eines **Contemplateurs** besitzt bzw. sie im Prozeß der Lektüre dieses initiatorischen Buches erworben hat, „übersieht“ („finir par ne plus les voir“) die einzelnen Text-Momente zu Gunsten des Ganzen, für das sie stehen. Wie Dinge der Natur sind Lettern nur Zeichen: Erst im Verschwinden der Buch-Seiten und im Verklingen der Wörter wird und ist der Sinn.

Der Contemplateur-Mage, so können wir die Deutung des Schlußverses von VI.23 zusammenfassen, wird aufgefordert, eine ihm mögliche erlösende Auflösung zu „kosten“ („goûter“), die den anderen Menschen erst nach ihrem Tod und der Menschheit wie dem ganzen Universum am Ende der Zeiten (der Vor-Geschichte) zuteil werden wird. „L'évanouissement des cieux“ hat Sinn auf einer metaphysisch-religiösen, einer historisch-eschatologischen, einer metapoetischen Ebene und nennt in allen drei Bereichen das Summum, Optimum, Perfectum – noch nicht als Wirklichkeit, aber als Möglichkeit, kurz vor der Verwirklichung (futur proche: „allez goûter“, v. 709).¹⁸²

Optimistischer hätten *Les Contemplations* nicht schließen können, ohne ihre Glaubwürdigkeit zu verlieren. *Ce que dit la bouche d'ombre*, *Spes* und *Les mages* bilden einen gewaltigen dreitönigen **Schluß-Akkord** aus Offenbarung, Hoffnung und Gewißheit.

Aber nur in der Reihenfolge der Datierungen, verborgen also, „nur den Weisen“ offenbar.¹⁸³ Auf dem Trivium der Position liest es sich anders: Hier wird die Sammlung von dem auf das VI. Buch folgenden Rahmen-Gedicht *A celle qui est restée en France* (2. November 1855; Nr. 156) geschlossen, einer Widmung an die Tote – während die Mages als „vivants sublimes“ (v. 709) angesprochen wurden. Die letzten Verse des Epilogs (VIII, v. 336ss) zeigen im labilen Gleichgewicht einer komplizierten Hypotaxe, das ich als Ausdruck inhaltlicher Zwischenstellung und Unbestimmtheit lese, „Le contemplateur, triste et meurtri, mais serein“ (v. 347). So sitzt er (cf. dagegen die Aufflug-Bewegung am Ende von VI.23) am Abgrund, der alles Seiende ist.¹⁸⁴ Dort haben wir ihn schon in „Un jour, je vis“ angetroffen, 1839 also, vor 16 Jahren. Er versucht zu sehen, was ihm in Anbetracht dessen, daß der „gouffre monstrueux“ (v. 354) mit „unermesslichen Rauchscheiden“ (ibid.) angefüllt ist, nur halb gelingt (dagegen *Les mages*: „voir le fond du grand cratère“, v. 695).¹⁸⁵

Pâle, ivre d'ignorance, ébloui de ténèbres,
 Voyant dans l'infini s'écrire des algèbres,

gesamt vor: „C'est, en effet, l'assomption de l'humanité dans le mouvement même de l'infini“ (p. LV). Meiner Sicht nach wird jedoch diese allgemeine Erlösung durch den möglichen Aufflug der Mages nur erst antizipiert; die Schlußstrophen betonen gerade den Unterschied von „nous“ zu diesen, wie Cellier sie nennt, „sublime[s] outlaw[s]“ (p. 769). Albouy leistet seine Interpretation im Zusammenhang mit den vermutlich gleichzeitig entstandenen 'Solitudines coeli', die ursprünglich wohl 'Les Contemplations' krönen sollten (v.s., p. 32-A 40).

¹⁸² Die beste und umfassendste Arbeit über 'Les mages' bildet der Aufsatz von J. Seebacher: „Sens et structure des 'Mages',“ (RSH, 1963). Er deutet unseren Vers folgendermaßen: „On pourrait [...] avancer qu'au terme des 'mages', Dieu n'existe plus, et se contente d'être tout l'être [...]. [...] cette catastrophe cosmique qui ferait de l'infini non pas un au-delà, mais la substance indéfiniment harmonieuse d'un monde enfin heureux. C'est la transcendance obligée de se faire immanence. [...] cette suppression des bornes et des distances [...]“ (p. 354)

¹⁸³ „Weil die Menge gleich verhöhnet“ – cf. VI.21 'Spes', v. 18ss. An N. Parfait: „je ne vous dispense pas du tout de me dire que mon livre ['Les Contemplations'] vous plaît, attendu qu'il y a dans le monde une ou deux douzaines d'esprits comme la vôtre, auxquels, nous les poètes, nous songeons en travaillant.“ (28. Juni 1855, 'CFL' IX, p. 1092)

¹⁸⁴ In den Versen 337-347, die den Abgrund beschreiben, spiegelt die Syntax das Dargestellte wider, die Unordnung der Oberfläche, die eine geheime Struktur verbirgt; cf. p. 227-A 47.

¹⁸⁵ In VI.7 „Un jour, le morne esprit“ (Nr. 152; September 1855) jedoch steht der Schatten im Abgrund in Zusammenhang mit Gott: „Et ce lieu redoutable était plein d'ombre, à cause / De la grandeur de Dieu“ (Schlußv.).

Le contemplateur, triste et meurtri, mais serein,
 Mesure le problème aux murailles d'airain,
 Cherche à distinguer l'aube à travers les prodiges,
 Se penche, frémissant, au puits des grands vertiges,
 Suit de l'oeil des blancheurs qui passent, alcyons,
 Et regarde, pensif, s'étoiler de rayons,
 De clartés, de lueurs, vaguement enflammées,
 Le gouffre monstrueux plein d'énormes fumées. (Schlußv.)

Subjekt und Objekt dieses sehr undeutlichen Sehens sind sich ähnlich, insofern als beide aus Licht und Schatten oder Trauer und Freude bestehen: „triste et meurtri, mais serein“ (v. 347) und „énormes fumées“ (v. 354) vs. „s'étoiler de rayons“ (v. 352). Dennoch scheint es, als beginne das Helle ganz langsam zu überwiegen: Die Aktionsart von „s'étoiler“ (inchoativ) weist darauf hin, daß der Kampf mit dem Rauch erst begonnen hat, und die Konjunktion „mais“ (v. 347) bewahrt aus ihrer sprachgeschichtlichen Kindheit (lat. „magis“) noch den Sinn von „correction [...] indispensable“ (*Le petit Robert*).

So offenbart der **Schluß** von *Les Contemplations* noch einmal eindrucksvoll, welche Leistungen die doppelte Strukturierung vollbringen mag: Liest man in der numerischen Reihenfolge, so endet das Ganze in der Mitte zwischen Hell und Dunkel (*A celle qui est restée en France*), liest man chronologisch, so steht am Schluß eine strahlende Erlösungsgewißheit (*Les mages*).

Mit Hilfe der fiktiven Datierung ist es also möglich, ein und dasselbe Werk auf zwei verschiedene Weisen enden zu lassen. Da aber *A celle qui est restée en France* außerhalb der sechs Bücher steht, bietet allein die Stellung der Gedichte mindestens zwei Schluß-Worte (VI.26 *Ce que dit la bouche d'ombre* oder *A celle qui est restée en France*). Dies aber gehört schon in den Zweiten Teil unserer Arbeit.

Die Doppelung des Endes läßt sich nun selber wieder sinnvoll deuten, als **Darstellung der politisch-historischen Situation** Frankreichs: Auf der Oberfläche sehen wir 1856 ein allmählich zur Gewohnheit gewordenen Second Empire, in der Tiefe dagegen mag der geschichtliche Fortschritt weiterhin wirksam sein, die Erlösung im 20. Jahrhundert gewiß – trotz des Widerspruches der Erscheinung. *Les Contemplations* sind darin dieser Bestimmung der historischen Situation vergleichbar, daß sie unter der jedem und sofort sichtbaren Oberfläche noch eine **Tiefenstruktur** verbergen, welche sich – genauso wie das Wesen der geschichtlichen Wirklichkeit – nur denen, „qui non sunt leves corde“ (Aug. conf., VI, 5, 8), die unter und hinter den Schein schauen können, enthüllt, denen, die zur Contemplation fähig sind.¹⁸⁶

Gleichzeitig scheint es mir nicht illegitim, die Doppelung des Schlusses als Ausdruck von Ungewißheit und Unsicherheit des poetischen Subjektes selber zu verstehen.

Hat sich der Versuch gelohnt, die Gedichte in der Reihenfolge der Recueil-Datierungen zu lesen? **Schafft diese Struktur neuen Sinn?** Mag sein, daß ein tüchtiger Leser bei genügendem Eifer und nach etlichen Durchgängen vieles auch ohne deren Hilfe herausarbeiten könnte (z.B. die Zusammenfassung positional weit voneinander entfernter Gedichte in metapoetischen Gruppen). – In dem Wald, den *Les Contemplations* darstellen (Brief vom 6. April 1856; zit. p. 6-A 7), sind die Datierungen zum einen Wegweiser, die der Autor aufgestellt hat, um den Leser durch die Vielzahl der möglichen Pfade zu führen. Das heißt nicht, daß es nicht noch andere Wege gebe; aber die Chronologie bietet einen Vorschlag, wie man gehen könnte; die Daten stellen eine Zwischenschicht von Markierungen dar, eine zweite Leseanweisung nach der der Position.

Zum anderen hat gerade die Untersuchung der Schlußgedichte gezeigt, daß sich durch die Datierungen tatsächlich eine selbständige Struktur bildet, die zur Ordnung nach der numerischen Reihenfolge in echter Konkurrenzbeziehung steht, und schon früher haben wir festgestellt, daß bereits die bloßen Daten der Gedichte (besonders durch die Lücken) eine eigene Ausprägung dieser „*Mémoires d'une âme*“ (Préface) schaffen, eine eigene Lebens- und Zeitgeschichte erzählen, eine verborgene Sinnschicht bilden, die sich nicht scheut, im „Wort-Text“ verschwiegene Politisches zur Sprache zu bringen.

¹⁸⁶ Politisch-historische und literarische Analysefähigkeit kongruieren für Hugo (weil die Welt ein Buch und das Buch eine Welt ist). – Das Augustinus-Zitat möchte lediglich auf die lange Tradition einer Auffassung hinweisen, die den Zugang zu verborgenen, tieferen Sinn-Schichten in Buch und Welt autorintentional von bestimmten ethischen (religiösen, politischen) Qualitäten des möglichen Rezipienten abhängig macht.

Die fiktiven Daten bilden einen festen Bestandteil von *Les Contemplations*, was für die Datumsangaben der Manuskripte nicht gilt. Die beiden folgenden Abschnitte beschäftigen sich also, streng genommen, gar nicht mit dem eigentlichen Werk, sondern mit Momenten seiner Vorstufen.

D. ALLGEMEINES ZU DEN MANUSKRIFT-DATIERUNGEN

Zwar hat die *Untersuchung der Daten im einzelnen* (Abschnitt B) gezeigt, daß sich insgesamt keine sinnvolle Verteilung („System“) der Tage, Monate oder Jahre in der Handschrift ausfindig machen läßt, es wäre aber ein Irrtum, deshalb die Daten, die unter (fast) jedem Gedicht im Manuskript stehen, bedenkenlos für die der **Entstehung** anzusehen. Dies aus allgemeinen Erwägungen heraus wie nach einer speziellen Untersuchung der VICTOR-HUGOSCHEN Handschrift.

Grundsätzlich gilt es, die Schwelle zum Literarischen eher zu niedrig als zu hoch anzusetzen: Tagebuch z.B. und autobiographisch inspirierter Roman stehen sich selten wie „Dichtung“ und „objektives Wirklichkeitsprotokoll“ (- si tant est que la chose existe) gegenüber, vielmehr liegt es nahe, auch die *Journaux intimes*, beispielsweise eines BENJAMIN CONSTANT, als Produkte ästhetischer Transformationen zu lesen, Gattungs- und Stilzwängen folgend, letztlich an etlichen Stellen vielleicht sogar im Blick auf Leser geschrieben. Ganz genauso ist zu vermuten, daß HUGO in vielen Fällen unter ein Manuskript nicht einfach das Datum gesetzt hat, an dem er das Gedicht für „fertig“ ansah, sondern ein Datum, das – in irgendeiner Weise – für ihn in Zusammenhang mit dem Gedicht oder der in ihm dargestellten außerliterarischen Res stand. Z.B. mag er ein im Sommer entstandenes Wintergedicht gleich in der Handschrift entsprechend datiert haben (vielleicht II.20 *Il fait froid*; MD: 31. Dezember 1838,¹ RD: „Décembre 18.“); öfters wird es sich dabei um Beziehungen handeln, die nur dem Autor selber offenbar sind. Auch die Tatsache, daß HUGO schon in früheren Sammlungen eine fiktive Datierung als Ordnungs-Prinzip verwendet hat, bestärkt uns in dem Verdacht, er könne später bereits seine Manuskripte z.T. poetisch datiert haben.²

Die Untersuchung der Handschriften selber wird unser Mißtrauen gegenüber den ursprünglichen Datierungen vergrößern. Das vorhandene Manuskript nämlich (Bibl. nat., nouv. acq. fr., 13.363) stellt zum großen Teil schon die Kopie früherer Rohfassungen dar.³ Denkbar ist nun, daß, neben anderem, bei diesen Abschriften auch die Daten (stilisierend) geändert wurden. Ob es HUGO bewußt darum ging, seine Leser irreführen oder nicht, sei dahingestellt; klar ist, daß die Spuren der Urfassungen verwischt sind und daß das Manuskript der National-Bibliothek in dieser Form vom Autor für die Nachwelt bestimmt war.⁴ So sieht man denn mit einer gewissen Schadenfreude Forscher wie VIANEY ihre Vorgänger kritisieren, die – in Unkenntnis der erst seit 1892 zugänglichen Handschrift –⁵ die Datierungen in der Ausgabe für die Daten der Entstehung hielten, und doch selber in genau den gleichen Fehler verfallen und die Datierungen der Manuskripte (wie eben jene die der Ausgabe) wörtlich lesen – die ewige Suche der Literaturwissenschaft nach dem Festen, Unverrückbaren, Objektiven, das ihr Grundlage geben könnte.⁶

Diesen Vorbehalten gegenüber ließe sich einwenden, bestimmte äußere Merkmale der Manuskripte erlaubten eine zeitliche Zuordnung, zumindest die Festlegung von Minimalbedingungen, im Sinne eines Terminus post oder ante quem. RÉNE JOURNET und GUY ROBERT, die derzeit gewiß besten Kenner

¹ Hier übersetzt und vereinheitlicht (Hugo notierte auch „Xbre“ e.ct.).

² Hugo scheint der Erfinder dieses Strukturierungsprinzipes zu sein, zumindest für das französische 19. Jahrhundert.

³ Journet et Robert: 'Manuscrit', p. 193 et 198.

⁴ „Hugo [...] comptant bien qu'un jour on consulterait son manuscrit, qu'il a presque préparé dans ce but“ (Glotz: 'Essai', p. 60). – Barrère spricht von „manuscrits décoratifs“ ('Victor Hugo à l'oeuvre', p. 8). – Unser Bild Hugoschen Schaffens muß sich somit weitgehend mit dem Bild Hugoschen Schaffens decken, das der Autor uns vermitteln wollte. Dazu Franz: „Immer zeigt sich [...] die Tendenz, den Produktionsvorgang als gedrängter hinzustellen, als er in Wirklichkeit gewesen ist: Der Anteil der Werkstattarbeit an der Entstehung der Dichtungen soll verwischt werden.“ (p. 130) – So ordnet sich Hugo in die Reihe jener 'poetae fabri' des 19. Jahrhunderts ein, die sehr darum bemüht waren, sich ihren Lesern als in inspirierter Genialität spontan schaffende Enthusiasten darzustellen, vielleicht manchmal auch: zu verkaufen (cf. P. Bénichou: 'Sacre'). Man vergleiche die Äußerungen Larmatines in seinen Kommentaren zu den 'Méditations Poétiques' mit den Aussagen der Manuskripte. – Vielleicht darf diese Kunstauffassung als Absetzung vom „bürgerlichen“ Arbeits- und Zählthos gelesen werden. Cf. p. 76-A 28.

⁵ Journet et Robert: 'Manuscrit', p. 3. – 1906 erschien dann mit H. Dupins 'Etude sur la chronologie des Contemplations' die erste Untersuchung der Handschrift.

⁶ Vianey: „Brunetière, 'Evolution de la poésie lyrique', refuse de s'occuper du premier volume, parce qu'il y retrouve seulement la première manière du poète; en revanche, il voit déjà un exemple significatif de la seconde manière dans le poème des 'Deux Cavaliers' [IV.12; RD: 1853; MD: 1841] [...]. Faguet démontre que l'ordre dans lequel se sont succédé les pièces de 'Paucæ Meae' est bien celui dans lequel devaient se succéder les phases de la douleur paternelle [v.inf., p. 77s].“ (I, p. X) „Perrollaz ('Victor Hugo pleurant sa fille', Besançon, 1902) étudie les poèmes de 'Paucæ meae' dans l'ordre chronologique du volume qu'il croit être celui de la composition.“ (ibid., II, p. 383) Weitere Beispiele siehe ibid., I, p. X; cf. auch Franz: 'I.13', p. 482. – An dieser Stelle sei auf einen anderen weitverbreiteten Fehler der Ausleger hingewiesen: die Chronologie nach den MD wird mit der nach der Ausgabe vermischt und dabei erstere letzterer vorgezogen. Sehr oft bei Vianey, der den Zweck der fiktiven Datierungen letztlich nicht erfaßt hat; z.B. III, p. 257 zu VI.8: „son [Hugos] aspiration à l'immortalité n'est plus ici ce qu'elle était surtout dans 'Dolor',“ (tatsächlich ist 'Dolor' nur nach den MD vorzeitig zu VI.8 'Claire'; Franz: 'I.13', p. 483 über Vianey: „Mir scheint die Gleichsetzung von dichterischem und biographischen Gehalt viel zu weitgehend“). Ähnlich Journet et Robert zu III.5: „On trouvait déjà dans IV, XII“ ('Notes', p. 92).

VICTOR-HUGOSCHER Autographen und verdienstvollen Editoren, unterscheiden z.B. für die Handschrift von *Les Contemplations* 15 verschiedene Papiersorten (*Manuscrit*, p. 6) und bis zu 15 Schriftarten (Seebacher: *Mages*, p. 370), die sie sich verschiedenen Jahren zuzuordnen trauen. Sicherlich gibt es eindeutige Fälle: Verse auf der Rückseite eines an den Autor gerichteten Briefes mit einem Poststempel vom April 1844 können schwerlich vor diesem Datum geschrieben sein (Journet et Robert: *Autour*, p. 61s), und daß die Handschrift des Zwanzigjährigen sich von der des Exilierten deutlich und vielleicht sogar eindeutig unterscheidet, mag niemand bestreiten. Bloß: über das **Entstehungsdatum** sagen uns all diese Indizien nichts, sie weisen – bestenfalls – auf das **Datum der Niederschrift** hin.

Zur Illustrierung will ich einige Beispiele herausgreifen, an denen sich die **Problematik der Manuskript-Datierungen** besonders deutlich zeigt:

I.20 *A un poète aveugle* ist in Handschrift wie Ausgabe auf Mai 1842 datiert. Laut Journet et Robert verweisen Schrift und Papier jedoch auf das Exil (*Manuscrit*, p. 28; *Notes*, p. 60; *Autour*, p. 28). Also hat HUGO entweder das Gedicht 1842 verfaßt und im Exil nur abgeschrieben, mit dem ursprünglichen Datum;⁷ oder es entstand im Exil und wurde gleich im Manuskript vordatiert. Die Alternative kann auch insgesamt falsch sein, nichts spricht dagegen, daß der Text etwa 1846 oder '47 entstanden sei und im Exil kopiert wurde. Also: wir haben ein Manuskript-Datum, das in Widerspruch zu anderen Indizien steht, und nichts ermöglicht uns eine objektive Entscheidung (eine Entscheidung also, die auf Interpretation verzichten kann) zu Gunsten eines der möglichen Entstehungsdaten. Ähnlich liegt die Problematik auch bei anderen Stücken, z.B. I.3 *Mes deux filles*.

Entstand *Insomnie* (III.20; MD: „nuit du 9 au 10 novembre 1853“) tatsächlich in der Nacht? Von II.24 „Que le sort“ und V.24 „J'ai cueilli cette fleur“ gibt es jeweils zwei Manuskripte, jedes mit anderem Datum.

In etlichen Fällen weist das Schriftbild deutlich darauf hin, daß das Datum nachträglich hinzugefügt wurde (z.B. bei II.2, 10 und V. 26). Bei VI.26 *Ce que dit la bouche d'ombre* wurde dem Manuskript in einem ersten Nachtrag das Datum bis auf die Jahreszahl, später dann diese hinzugefügt.

Das Datum von II.5 *Hier au soir*, 4. Juni 1843, wurde in der Handschrift auf 4. Juni 1833 geändert (RD: „Mai 18.“) – Korrektur eines lapsus calami oder erster poetischer Datierungsversuch?

Probleme bereiten schließlich die im Manuskript undatierten Texte (z.B. II.16 und 25, III.13); Probleme bereiten die zahlreichen Stücke (z.B. I.13, II.18 und 23, III.30), bei denen alles darauf hinweist, daß ihre Teile (die ursprünglich in einigen Fällen vielleicht als selbständige Gedichte anzusehen waren) zu verschiedenen Zeiten entstanden sein mögen – bezeichnet da die Manuskript-Datierung den Zeitpunkt des ersten Entwurfes oder, wahrscheinlicher, den der vorläufigen Endfassung oder den der letzten Mise au net, der Endredaktion also?⁸

Diese Beispiele mögen genügen: Die Datierungen der Gedichte im Manuskript geben Hinweise auf das Entstehungsdatum, ohne dieses „objektiv“ anzugeben. Wenn auch in den meisten Fällen eine solche Adaequatio (Datierung – tatsächlicher Tag der Abfassung) anzunehmen ist, so gibt es dennoch keine

⁷ Franz weist diese Möglichkeit zurück (p. 122). Eines seiner Argumente: „In Gedichten aus der Zeit um 1842 wird man Parallelgedanken vergeblich suchen.“!

⁸ Den Zeitpunkt der vorläufigen Endfassung bezeichnet wohl die MD von I.13 'A propos d'Horace'. – I.10 'A Madame D.G. de G.' bleibt im Ms. auf 27. August 1840 datiert, obwohl das Gedicht nach dem Tod der Widmungsempfängerin im Juni 1855 wesentlich verändert wurde. – Journet et Robert zu V.9 *Le mendiant* (MD: 1854; das Stück – bzw. sein Titel – figuriert jedoch bereits in einer u.U. aus den 40er Jahren stammenden Liste, Bibl. nat., nouv. acq. fr., 13.364, sog. *Reliquat des Contemplations*, f° 1): „Les dates données par le poète dans ses manuscrits sont souvent celles de l'achèvement de la pièce, et non pas celles du début de la rédaction“ ('Autour', p. 30, cf. p. 43, Abdruck der genannten Liste auf p. 27ss). – Der ganze obige Abschnitt beruht sich auf Journet et Robert: 'Manuscrit'. – Weitere Beispiele für die Problematik der MD finden sich bei Franz, p. 99-135 ('I. Kapitel: Die Datierung der Gedichte' – 'a) Die undatierten Gedichte', 'b) Datierungen des Manuskripts, gegen die Bedenken bestehen'). Franz' Feststellungen müssen allerdings durch die Arbeiten von Journet et Robert als teilweise überholt gelten. Auch halte ich seine Datierungsversuche (z.B. p. 107-118) sowohl vom Ergebnis als auch von der Methode her für zweifelhaft – abgesehen davon, daß mich die Frage nach den „tatsächlichen“ Entstehungsdaten nicht interessiert. Jedenfalls kommt auch Franz zu dem Schluß, daß „ihre [sc. der MD] absolute Glaubwürdigkeit erschüttert ist“ (p. 130) und daß auch bei der Datierung der Handschriften bereits „der tatsächliche Dichtvorgang im Sinne einer stilisierten Biographie umgedeutet oder verdeckt wird (p. 134) – letztlich seien somit schon hier die gleichen Tendenzen am Werk wie bei den Umdatierungen für die Ausgabe. – Cf. Journet et Robert: 'Autour', p. 118s. – Kein Problem dagegen stellt die MD von II.6 'Lettre', 15. Mai 1839, für mich dar: Daß Hugo an diesem Tag mit ziemlicher Sicherheit in Paris weilte, heißt nicht, daß er deshalb kein Ferien-Brief-Gedicht „aus der Normandie“ hätte schreiben können. Im Gegenteil! Oder das Datum in der Handschrift ist „falsch“.

Möglichkeit, die „faktische Richtigkeit“ der Manuskript-Datierungen in intersubjektiv überprüfbarer Weise zu verifizieren. Auch dabei bleibt die Literaturwissenschaft auf Interpretation angewiesen.⁹

Da es uns hier aber ohnehin nicht um die Genese des Werkes geht, können wir die Frage ungelöst beiseite schieben und als maßgebliches Datum der „Entstehung“ aller Gedichte den Anfang des Jahres 1856 festlegen, den Zeitpunkt des letzten und endgültigen Imprimatur, nach den letzten Korrekturen.

⁹ Die Auflistung der Gedichte nach den MD in 'CFL' X trägt ihre Überschrift „Chronologie réelle de la composition des 'Contemplations'„ (im Orig. nicht hervorgehoben) nur mit bedingtem Recht. – Übrigens weisen auch die zahlreichen Fehler, die der frühen (1906) Arbeit von Dupin bei der Notierung der MD unterlaufen (z.B. von I.24 und IV.13 auf p. 41), auf deren Problematik hin: Das Entziffern schwieriger Schriften ist ein der Interpretation vergleichbarer und letztlich subjektiver Vorgang.

E. ZWEITER LESEDURCHGANG: REIHENFOLGE DER MANUSKRIFT-DATIERUNGEN

Über die **Entstehungsgeschichte** von *Les Contemplations* ist viel geschrieben worden, Vianey hat sie als erster an Hand des Manuskriptes herausgearbeitet (I, p. XIIIss), FRANZ in vielem korrigiert und ergänzt, und seither kann man sie in den Vorworten der meisten Ausgaben nachlesen, gut z.B. bei ALBOUY (p. XLVss).¹ Dabei hat es sich eingebürgert, verschiedene „séries“ zu unterscheiden, d.h. Gruppen thematisch verwandter Gedichte, deren Daten in der Handschrift eine Abfassung in zeitlicher Nähe vermuten lassen. Solche Zuordnungen können sehr hilfreich sein; für ihre hermeneutische Brauchbarkeit ist letztlich auch die Frage nach der „Richtigkeit“ der Manuskript-Datierungen belanglos.² – Als Beispiel anführen könnte man „die Gedichte, welche der Erinnerung an die Kindheit der Tochter gewidmet und gemeinsam in das IV. Buch, *Pauca meae*, aufgenommen worden sind“ (Franz, p. 173): 7 „Elle était pâle“ und 6 „Quand nous habitons“ vom Oktober, 5 „Elle avait pris ce pli“ vom November 1846 und das undatierte, vermutlich kurz nach 7 entstandene (Journet et Robert: *Manuscrit*, p. 98) 9 „O souvenirs! printemps!“. Immer wieder wird auch auf die Reihe der Texte hingewiesen, in denen HUGO sich mit seiner literarischen und politischen Entwicklung auseinandersetzt und die alle Datierungen zwischen Ende Oktober und Mitte November 1854 tragen, I.7 *Réponse à un acte d'accusation* (Nr. 97), I.9 „Le poème exploré“ (Nr. 99), III.28 *Le poète* (Nr. 100), I.8 *Suite* (Nr. 101), V.25 „O strophe du poète“ (Nr. 102), V.7 „Pour l'erreur, éclairer“ (Nr. 103), V.3 *Ecrit en 1846* (Nr. 104) und I.26 *Quelques mots à un autre* (Nr. 105).³

Die Manuskript-Datierung (bzw. die vermutete Zeit der Entstehung) hat also Texte zusammenrücken lassen, die in der Ausgabe durch Position wie z.T. auch durch Datum weit voneinander entfernt sind; diese zeitlichen „Assoziationen“ haben inhaltliche Verwandtschaften offenbart, die sich sonst wohl erst nach wiederholter Lektüre des Ganzen gezeigt hätten. Nur einige dieser Gruppierungen sind bislang ausgemacht und beschrieben, zahlreiche andere könnte ein chronologischer Lesedurchgang aufdecken.⁴ Wir müßten also das Verfahren des Abschnitts C wiederholen; leider lohnt es sich nicht, diesen Durchgang hier ausführlich wiederzugeben, da seine Ergiebigkeit sich nicht mit der der Lektüre in der Reihenfolge der Recueil-Datierungen messen kann. Deshalb nur ein paar Beispiele für Deutungen, die durch die Manuskript-Datierungen erleichtert wurden:⁵

¹ Das Hugo-Kapitel in J.-P. Webers 'Genèse de l'oeuvre poétique' bietet dagegen trotz der Versprechungen des Titels nur eine Studie zu verschiedenen Motiv-Komplexen des Gesamtwerkes (z.B. „Le thème du ciel embrasé“, „La thématique de la Tour des Rats“ e.ct.).

² Barrère ('Fantaisie', II, p. 479ss) allerdings dürfte die Klassifikation etwas zu weit treiben und damit deren Erkenntnisgewinn mindern. So unterscheidet er für die Jahre 1854-'55 u.a. „Série marine“, „Vere novo“, „Chanson“, „Satire“, „Soir: Amour, mort“, „Série marine, mort“, „Série marine, fantastique“, „Série lugubre“, „Lyrisme d'amour“, „Amours enfantines“ e.ct.

³ Cf. Franz, p. 140s et 165-171; Albouy, p. LIII: „de la fin d'octobre à la fin de novembre 1854, Hugo dresse le bilan de sa vie d'écrivain. Il confond, en une apologie habile, l'évolution du citoyen et la carrière du poète; il fait alors apparaître, dans son unité, le mouvement même du siècle, républicain et romantique; le XIX^e siècle et son poète, né avec lui, à deux ans près, ont grandi ensemble à la mesure de l'humanité, de la nature, et, si l'on ose dire, de Dieu.“

⁴ Ich verweise besonders auf das entsprechende Kapitel bei Franz (II, II, a, p. 136ss), dem es freilich, wie immer, mehr um das Genetische („primäre oder genetische Gruppierung“, p. 195) als um das Thematische oder Strukturelle geht.

⁵ Aus Platzgründen verzichte ich auf eine Liste der Gedichte in der Reihenfolge der MD und verweise auf die mittlere Spalte in der Tabelle p. 14ss. Die dort aufgestellte Chronologie ist freilich so problematisch wie das ganze Thema der MD überhaupt: Zu Gunsten von Einheitlichkeit und Übersichtlichkeit kombiniert es Heterogenes, insofern als die Anordnung zwar grundsätzlich nach den Daten auf den Ms.-Blättern erfolgte (ohne Frage nach der „Richtigkeit“, d.h. nach dem Zusammenhang mit dem „tatsächlichen Datum der Entstehung“; cf. z.B. p. 69, zu Nr. 18, I.20), bei nicht oder unvollständig datierten Stücken jedoch das (von Journet et Robert: 'Manuscrit') vermutete Datum der Entstehung zu Grunde gelegt und in eckigen Klammern notiert wurde. Auch bei Gedichten, von denen mehrere Hs. überliefert sind, zähle ich das Datum, welches das der Entstehung sein könnte (z.B. Nr. 11/19a). Bei korrigierten Daten habe ich mich meist nach dem zuletzt geschriebenen Datum gerichtet (z.B. bei Nr. 1, nicht jedoch z.B. bei Nr. 99). Trotz aller methodischen Bedenken scheint mir dieses kombinierte Prinzip am brauchbarsten zu sein: Bei einer rein genetischen Anordnung müßten ja von den datierten Ms. diejenigen ausgesondert werden, die Zweifel erwecken (also z.B. als erste poetische Datierungsversuche anzusehen sind), bei einer neutralen Ausrichtung lediglich an den unhinterfragten Angaben von Tag, Monat und Jahr auf den Hs. wäre es schwierig, ein Kriterium zu finden, nach dem bei mehrfach datierten Stücken ein Datum ausgewählt werden könnte (man müßte dann doch wieder auf die vermutete Zeit der Entstehung zurückgreifen oder die entsprechenden Texte mehrfach aufführen, wodurch sich mehr als 158 Nummern ergäben. – Gänzlich undatiert oder zumindest ohne Angabe des Jahres sind die Hs. von Nr. 9 (II.16), 17 (V.19), 30 (IV.4), 37 (VI.4), 44 (IV.9), 66 (VI.14), 75 (III.22), 78 (III.2), 81 (III.23), 83 (IV.17), 106 (II.25), 133 (I.29), 134 (III.13), sowie von 158a (Préface); der Vollständigkeit und Überprüfbarkeit halber habe ich jedoch die in der zweiten Spalte der Liste auf p. 14ss notierten Daten auch den Tafeln 8 und 9 in Abschnitt B zugrundegelegt und die Zahlen, die sich bei Berücksichtigung der im Ms. undatierten Texte ergäben, in Klammern notiert. Wollte man sich genau an die handschriftlichen Angaben halten, so müßte noch eine eigene Rubrik für doppelt datierte Gedichte eingerichtet werden. An den grundsätzlichen Feststellungen des Abschnitts B änderte sich jedoch nichts. Auch bei probeweise durchgeführten anderen Anordnungen konnte hinter den MD kein einheitliches System ausgemacht werden (z.B. haben

Das „doux être“ – „quinze ans, yeux bleus, pieds nus, gardeuse / De chèvres“ – von *Pasteurs et troupeaux* (V.23; 17. Dezember 1854; Nr. 111) wird man, auf dem Weg über die Manuskript-Datierungen, mit *Claire P.* (V.14; 14. Dezember; Nr. 110) in Verbindung bringen – „Douce Claire aux yeux noirs avec des cheveux blonds“ –, zumal da VI.8 *Claire* auf 27. Dezember datiert ist (Nr. 113): *Pasteurs et troupeaux* wird also von Gedichten über JULIETTES früh verstorbene Tochter eingerahmt. Psychologisch bedeutsam wird diese Gruppe (Subsystem), wenn man ihr noch III.9 „Jeune fille, la grâce“ vom 14. Januar 1855 (Nr. 116) hinzufügt.⁶ Schuldgefühle, die HUGOS Sexualität spätestens ab der prima nox mit Juliette (16./17. Februar 1833) allezeit bestimmt haben mögen, werden offenbar:

[...] quand, sombre esprit,
J'apparais, le pauvre ange a peur, et me sourit;
Et moi, je la salue, elle étant l'innocence. (V.23, v. 25ss)

(- „ich beschränke mich darauf, sie zu grüßen, da sie die Unschuld ist“ – hätte das „Je“ die junge Ziegenhirtin sonst aufgefordert: „Veux-tu t'en venir dans les champs?“?, I.21 „Elle était déchaussée“);

Jeune fille, la grâce emplit tes dix-sept ans.
[...]
Don Juan te voit passer et murmure: „Impossible!“
[...]
Les êtres de l'azur froncent leur pur sourcil,
Quand l'homme, spectre obscur du mal et de l'exil,
Ose approcher ton âme, aux rayons fiancée. (III.9)⁷

'**Halte en marchant**' (I.29; 7. Mai [1855]; Nr. 133) und *La chouette* (III.13; 10. Mai [1855]; Nr. 134) variieren das Christus-Thema; während in III.13 die Eule, selber eine Verfolgte, Märtyrin, die irdische Passion des Erlösers („délivrant les hommes / De leurs ennemis ténébreux“, v. 73s) den Menschen vorwirft, bietet I.29 eine Sinngebung und liest sich wie eine Antwort: „Plus tard, le vagabond flagellé devient Dieu“ (v. 37).⁸ Dergleichen gilt für alle Genies: „Ils sont [...] / Tes semblables, soleil! leur gloire est leur couchant“ (v. 62).

Diese Verse eröffnen eine Deutungsmöglichkeit für V.16 *Lueur au couchant* (30. April 1855; Nr. 132): Das stolze „peuple des faubourgs“ feiert die Trois Glorieuses von 1830 („jours glorieux et vainqueurs“); diese aufblühende Freude („La gaîté d'une altière et libre nation“) ist dem letzten Aufleuchten der Sonne vor ihrem Untergang („Un rayon [...] / Illuminait Paris“) zu vergleichen, hat statt vor dem Ver-

die undatierten Gedichte außer ihrem fehlenden Datum nichts gemeinsam, anders als etwa die halb-zeitlosen Texte der Ausgabe), vielmehr betätigt gerade die Schwierigkeit, eine zufriedenstellende Reihenfolge der Stücke nach den MD herzustellen, die weitgehende Systemlosigkeit dieser Datierungen. (Sollte jedoch die Zahl 13 auch hier bedeutend sein?) – Vor dem 4. September 1843 „entstanden“ 27 Gedichte, 28 zwischen Oktober 1843 und dem 2. Dezember 1851, 103 danach.

⁶ Zu *Claire* cf. p. 23-A 9. – III.9 läßt sich leicht auf „Claire“ beziehen (die ich hier als eine – mehr oder weniger fiktive – Figur von 'Les Contemplations' verstehe und unabhängig von der historischen Tochter Juliettes betrachte): Für diesen Zusammenhang spricht die Betonung der Jungfräulichkeit, die in V.14 und vor allem in VI.8 fast ins Unerträgliche gesteigert wird (wieso hat das Victor so stark beschäftigt oder „intrigiert“?); dafür spricht auch die Übereinstimmung der Altersangaben: Das (namenlose) Mädchen von III.9 ist 17 Jahre alt (v. 1), und zwar im Jahre 1843 (= RD); V.14 'Claire P.' gibt in v. 1 ein Todesalter von 20 Jahren an, und die Todesgedichte VI.8 'Claire' und IV.11 „On vit, on parle“ sind im Recueil auf 1846 datiert – wir können also, ohne sekundär-biographisches Wissen, die Lebens- bzw. Sterbensgeschichte einer Person mit Namen „Claire P.“ chronologisch stimmig aus 'Les Contemplations' herauslesen, die somit nicht nur die Biographie eines Menschen darstellen (cf. Préface). – Freilich erschöpft sich der Sinn der drei Claire-Gedichte nicht in den angedeuteten Beziehungen: Claire ist Léopoldines Schwester, beide sind in 'A celle qui est voilée' (VI.15) angesprochen, beide Musen, Verkörperungen der Dichtung wie der Republik (Marianne!) und beide auch die toten Töchter und Freundinnen aller Leser: „Vous tous à qui Dieu prit votre chère espérance, / Pères, mères, dont l'âme a souffert ma souffrance, / Tout ce que j'éprouvais, l'avez-vous éprouvé?“ (IV.4) „Ah! insensé qui crois que je ne suis pas toi!“ (Préface – und dennoch ein Alexandriner!)

⁷ Zu solchen Schuldgefühlen siehe Guillemin: 'Sexualité', p. 142 et pass. – Schuldgefühle mögen auch den Schmerz über Didis Tod verstärkt haben: am 4. September 1843 befand sich der Vater gerade auf der alljährlichen Reise mit der Geliebten („C'était un avertissement de la Providence“, sagt sich Madame Arnoux bei der plötzlichen Erkrankung ihres Sohnes und verzichtet auf den fest geplanten Ehebruch: 'L'Education sentimentale', II, 6, p. 283). – Schuldig fühlte sich Hugo auch wegen seiner anfänglichen Förderung Bonapartes – doch darüber später.

⁸ Cf. das – freilich von der MD weit auseinanderliegende – Paar III.11 '?' und 12 'Explication'.

sinken der Sonne der Republik in der Nacht des Second Empire.⁹ Der Hintergrund von *Halte en marchant* läßt die hoffnungsvollen Dimensionen der Metapher hervortreten, bringt sie, um im Bild zu bleiben, „ans Licht“: die revolutionäre Bevölkerung von Paris und die Republik haben mit CHRISTUS, den Genies und der Sonne eines gemeinsam:¹⁰ ihr Tod ist nur scheinbar, eine vorübergehende Abwesenheit, nichts als ein Innehalten („Halte en marchant“) vor neuem Aufbruch, neuer Geburt, neuer Revolution, erneuert und auf höherer Ebene.¹¹

Billet du matin, II.14, ebenfalls vom April 1855 (Nr. 130), weitert die Dialektik von der Aufhebung des Lebens im Tod potentiell auf alle Menschen aus: „Vivons; c'est autrefois que nous étions des ombres!“, spricht das Ich zur mit ihm im Traum gestorbenen Geliebten.

Bereits jetzt vermögen wir eine Analogie festzustellen zwischen individuellem und gesellschaftlich-geschichtlichem Tod und der Tag-Nacht-Dialektik: alle drei können als Bilder füreinander eintreten. Dadurch wird die **Kohärenz** von *Les Contemplations* verdichtet, und ihre politische **Dimension** ungeheuer ausgeweitet.

Die Beziehungsmöglichkeiten von I.29 zu von der Manuskript-Datierung her nahen Texten sind damit jedoch noch nicht erschöpft. VI.23 *Les mages* (24. April 1855; Nr. 131) redet von den Genies, zu denen es auch CHRISTUS zählt, in extenso (str. 59s); die an die Mages gerichteten Schlußverse stellen Tod und Entmaterialisierung als Erleuchtung dar („l'heure dorée“, „L'extase de la mort sacrée“, „L'évanouissement des cieux“) und berühren sich insofern mit I.29.

Es gilt nun noch, auch den Autor, der seine Gedichte mit „Marine-Terrace“ auf Jersey datieren muß, in die Gruppe von CHRISTUS und den Genies einzuordnen. Dies leistet – wir beschränken uns immer noch auf Texte im zeitlichen Umfeld von *Halte en marchant* – V.6 *A vous qui êtes là*, vom 27. Mai 1855 (Nr. 135). Die beiden Gedichte verbindet die Aufzählung der Verfolgungen, unter denen der Mage hier zu leiden hat („De l'exil d'Aristide au bûcher de Jean Huss“, I.29, v. 58 – „un exilé“, V.6, v. 47), vor allem aber ist ihnen der Schluß gemeinsam: *Halte en marchant* erzählt einen kleinen Mythos von einem der Henker Christi, der seinem Opfer ein Büschel Haare ausgerissen hatte und es nun KAIPHAS zeigen möchte:

La nuit était venue et la rue était sombre;
L'homme marchait; soudain, il s'arrêta dans l'ombre,
Stupéfait, pâle, et comme en proie aux visions,
Frémissant! – Il avait dans la main des rayons.

Ganz ähnlich lesen sich die letzten Verse von V.6:

Car le proscrit est seul; la foule aux pas confus
Ne comprend que plus tard, d'un rayon éclairée,
Cet habitant du gouffre et de l'ombre sacrée.

Hier wie dort also eine Erleuchtung der Menge bzw. eines ihrer Mitglieder, die zu spät kommt, aber nur scheinbar, denn der Tod CHRISTI ist nichts als Descensus und Voraussetzung österlichen Triumphes, und dies soll auch für den (metaphorischen?) Tod gelten, den das Exil unserem Dichter bedeutet. – Die Be-

⁹ VI.15, v. 37: „Dans ce ténébreux monde où j'erre“; V.3, v. 219s: „Hélas! j'ai vu la nuit reine, et, de fers chargés, / Christ, Socrate, Jean Huss, Colomb“; VI.23, str. 58: „L'ouragan est la force aveugle, / [...] il se nomme / Barbarie et crime pour l'homme, / Nuit pour les cieux, pour Dieu Satan.“ – Viel deutlicher war Hugo in den 'Châtiments'; gleich das Eingangsgedicht 'Nox', knüpft explizit die Verbindung. Napoléon-le-petit bringt das Dunkel („Toute clarté s'éteint sous cet homme funeste“, v. 4), ähnlich einer schwarzen Sonne („tes yeux sombres briller“, 'Nox', v. 15); er ist Teil der Nacht und kann nur eine Nacht bleiben (IV.13 'On loge la nuit'). So haßt er die Morgenröte, die seiner Herrschaft ein Ende bereiten wird (z.B. V.10, v. 64) – Brief an A. Esquiros vom 5. März 1853: „J'ai passé mon hiver à faire des vers sombres. Cela sera intitulé: 'Châtiments'. [...] persévérons dans la guerre à tout ce qui est le mal, la haine et la nuit.“ ('CFL' VIII, p. 1047; cf. p. 30-A 34) – Mit der politisch-geschichtlichen Lesbarkeit der Tag-Nacht-Dialektik wird sich der Zweite Teil noch ausführlicher beschäftigen.

¹⁰ = die Ähnlichkeit, die der Metapher zu Grunde liegt (cf. Aristoteles: 'Poetik', Kap. 22) – falls man hier noch von „Metapher“ sprechen kann (cf. p. 239-A 5).

¹¹ Cf. 'Châtiments', VII.7 'La Caravane': „Les esprits, voyageurs éternels, sont en marche. / [...] / Ce saint voyage a nom Progrès. De temps en temps, / Ils s'arrêtent, rêveurs, attentifs, haletants, / Puis repartent. [...]“ (v. 5ss). – Siehe auch den Titel 'Halte en marchant' und die Position des Gedichtes am Ende eines Buches, d.h. vor dem Beginn des nächsten – das scheinbare Ende bedeutet in Wirklichkeit einen Anfang („Commencement!“ lautet das Schlußwort des VI. Buches). – 'Napoléon-le-petit' beschreibt das Regime Bonapartes als zeitweilige Unterbrechung des geschichtlichen Fortschritts, welcher dadurch eine Beschleunigung erfahren wird ('CFL' VIII). V.inf., p. 170ss.

ziehung Autor – Mages wird durch das seltene und auffällige Wort „Thébaïdes“ verstärkt, dem wir in VI.23 wie in V.6 begegnen.¹²

Ich fasse kurz zusammen: Für CHRISTUS, den Autor von *Les Contemplations*, die Genies, alle Menschen als Sterbliche, das Pariser Peuple und die Republik gilt: „Ils sont [...] / Tes semblables, soleil! leur gloire est leur couchant“ (I.29, v. 61s) – der Tod stellt die Voraussetzung erlösender Transfiguratio dar, einen Übergang also.

An diese **Gedichtgruppe um I.29** können wir zwei weitere Texte gut anschließen: V.15 *A Alexandre D.* / (*Réponse à la dédicace de son drame La Conscience*) (30. Juli 1855; Nr. 150) und VI.13 *Cadaver* (9. August; Nr. 151). Im zuerst genannten Gedicht wird die Abfahrt von Antwerpen nach Jersey, dem nach Brüssel zweiten Aufenthaltsort des Exilierten, beschrieben wie die Überquerung des Acheron oder vielmehr wie die Überfahrt zur Toteninsel, „Vers la rive où le deuil, tranquille et noir, séjourne“.¹³ Dieses allmähliche Eintreten ins Reich des Todes, einem Versinken (LEOPOLDINE!) gleich, wird als Prozeß der Verdunkelung dargestellt, als Verschwinden aller Gegenständlichkeit: „tout disparut [...] dans l'unité sinistre de la nuit“. Das Beispiel macht gut sichtbar, wie eng die Gedichte von *Les Contemplations* miteinander verknüpft sind. V.15 als Einzelgedicht ist unvollständig – so unvollständig, wie es die letzten fünf Verse des FRIEDRICH-VON-HOMBURGISCHEN Todesmonologes ohne die ersten fünf wären.¹⁴ Eine sinnvolle Einheit dagegen, eine Art Diptychon, bildet *A Alexandre D.* zusammen mit *Cadaver*: „La mort est bleue“. Die tiefste Verdunkelung durch Verlöschen aller Dinglichkeit bedeutet die Möglichkeit der vollen Sicht, der ganzen Helle: „O mort! heure splendide! ô rayons mortuaires!“¹⁵ Wieder also wird die Tod-Leben-Dialektik in eine ebenso dialektische Hell-Dunkel-Metaphorik¹⁶ gefaßt.

Eine schöne Folge von Wunsch (Modalverb im Indikativ), Aufforderung (Subjunktiv) und Erfüllung bieten drei Texte vom Juli 1855: „Tout veut un baiser“ (III.27 „J'aime l'araignée“) – „Qu'on sente le baiser de l'être illimité“ (V.17 *Mugitusque boum*) – „L'Océan [...] laissant l'écueil se reposer, / Fait de toute la rive un immense baiser.“ (VI.10 *Eclaircie*)

Vergleicht man die Anordnung der Gedichte im Recueil mit der nach den handschriftlichen Datierungen, so fällt als folgenswerste Verschiebung die von *Ce que dit la bouche d'ombre* auf (VI.26; 13. Oktober 1854): In der durch die Daten der Manuskripte etablierten Folge steht das Gedicht nicht am Schluß des Ganzen, sondern in der Mitte (an 88. Stelle). Gut die Hälfte von *Aurore* und mehr als ein Drittel von *L'âme en fleur* plazieren sich nach VI.26. Dies wird das Verständnis der beiden Eingangsbücher bedeutend modifizieren. Die harmlos-muntere Welt der Gänseblümchen, Margeriten und Lilien, der Grasmücken, Grünfinken und Turteltauben, der Hummeln, Bienen und Schmetterlinge, deren Bewohner, dem Dichter vergleichbar, meist singen und wie dieser stets zu einem Flirt aufgelegt sind, diese Paradieses-Welt also entpuppt sich nun als der Abgrund bestraffter Seelen, „un monde effrayant“ (VI.26, v. 105): „Je viens de te montrer le gouffre. Tu l'habites“, enthüllt die „Bouche d'ombre“ dem Dichter (v. 522). Die (meist politischen) Verbrecher büßen nach dem Tod in Gestalt von Tieren, Pflanzen, Steinen, also unterhalb der Seinsstufe des Menschen, der auf der universalen Stufenleiter eine Zwischenstellung einnimmt. Ein paar Beispiele für **Neu-Deutungen**:

¹² VI.23, str. 10: „ces inspirés [...] / Ils vont aux Thébaïdes sombres“ – V.6, v. 5: „Vous qui l'avez suivi dans cette Thébaïde“.

¹³ Tatsächlich fuhr Hugo zuerst nach London, nach einem kurzen Zwischenaufenthalt dann von dort via Southampton nach Jersey ('CFL' VIII, p. 1169).

¹⁴ Die letzten fünf Verse: „Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt, / Die muntre Hafenstadt versinken sieht, / So geht mir dämmernd alles Leben unter: / Jetzt unterscheid' ich Farben noch und Formen, / Und jetzt liegt Nebel alles unter mir.“ (V, 10)

¹⁵ Die ersten fünf Verse: „Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein! / Du strahlst mir, durch die Binde meiner Augen, / Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu. / Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern, / Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist, [...]“.

¹⁶ Hugo ordnet sich damit in eine lange Tradition ein, die nachzuzeichnen nicht meine Aufgabe ist. – Spätestens mit dem Christentum (Dionysius Areopagita) ist „Dunkelheit“ ambivalent geworden: „Ce terme [„ténèbres“] possède un double sens: il est privation de lumière ou excès de lumière“ (Davy: 'Initiation', p. 53).

I.12 *Vere novo* (14. Oktober; Nr. 91) beschreibt, in einer Vorwegnahme dessen, was am Schluß von *A celle qui est restée en France* (v. 281ss) mit dem Buch *Les Contemplations* geschehen wird, wie die Papierfetzen zerissener Liebesbriefe Schmetterlingen gleich davonfliegen:

On croit voir s'envoler, [...]
 [...] cherchant partout une âme,
 Et courir à la fleur en sortant de la femme,
 Les petits morceaux blancs, chassés en tourbillons,
 De tous les billets doux, devenus papillons. (Schlußv.)

(Was der Falter mit der Blume vorhat, erfahren wir aus dem vom folgenden Tag datierten I.27: „le frais papillon, libertin de l'azur, / [...] chiffonne gaîment une fleur demi-nue.“) „Cherchant partout une âme“ liest sich nun als Antwort auf die Revelatio der „Bouche d'ombre“: „Tout est plein d'âmes“ (v. 48).

Wir verstehen die Tränen der Rosen („les roses en pleurs“, I.12; Nr. 91) genauso wie das Mitleid der Vögel mit den Blumen („Ils ont pitié de nous qui loin d'eux languissons“, I.18, v. 37; Nr. 92): die Pflanzen sind ja schwerer bestraft als die Tiere (VI.26, besonders v. 119ss et 291ss).

Im Understatement „je pense [...] / Avoir un peu touché les questions obscures“ (I.7, v. 19ss; 24. Oktober; Nr. 97) spiegelt sich der Stolz dessen, der gerade die „Bouche d'ombre“ fertiggestellt haben mag; auch sonst gibt es etliche Beziehungen zwischen den beiden Stücken. So erinnert uns die Assoziation „cochon“ – „le Borgia“ (I.7, v. 80s) an „le porc Borgia“ (VI.26, v. 674), und die Befreiung des „mot peuple“, die der Autor für sich in Anspruch nimmt (I.7, v. 147ss), antizipiert¹⁷ genauso die End-Erlösung der Menschheit (VI.26, in fine) wie sie die Französische Revolution nachvollzieht (imitatio – praefiguratio).

Wichtiger jedoch als solche Einzelbeobachtungen scheint mir die grundsätzliche Neu-Interpretation zu sein, die die „**Tropen**“ der Eingangsbücher auf dem Hintergrund der Lehre von der Metempsychose erfahren: scheinbare Personifikationen und Metaphern, scheinbare Kunstmittel poetischen Sprechens also, werden mit realem Gehalt gefüllt, „ontologisiert“, direktes Sprechen, hören auf, Metaphern und Personifikationen zu sein.¹⁸ Der alte Topos „pratum ridet“ (Curtius, p. 138; I.14, v. 37: „Le pré rit“) ist wörtlich zu lesen, beschreibt einen *Eclaircie*-artigen Augenblick des Atemholens im riesigen Zuchthaus von Flora und Fauna.¹⁹ Daß alle Dinge der Natur sprechen – „Tout conjugue le verbe aimer“, II.1 -, ist keine Erfindung des Poeten (ornatus), sondern eine Erkenntnis des Voyant: **Contemplation**.

Die Offenbarungen der „Bouche d'ombre“ stellen somit auch eine **Leseanweisung** für den Rest der Sammlung dar; darauf verweist auch das letzte Wort des Gedichtes, mithin des letzten Buches, „Commencement!“ (was so als Hinweis darauf verstanden werden kann, daß eine Lektüre in der Reihenfolge der Manuskript-Datierungen zwar eine heuristische Erleichterung bedeuten mag, aber letztlich nicht unersetzbar ist).²⁰

Die vielleicht größte inhaltliche Nähe (= höchste Zahl semantischer Analogien) bei benachbarter Manuskript-Datierung bzw. Entstehungszeit bieten die zwei Texte, die in der Ausgabe am weitesten voneinander entfernt wurden: *A celle qui est restée en France* liest sich streckenweise wie eine Vers-Fassung der **Préface**, oder diese wie ein Kommentar jener. Da die beiden Stücken gemeinsamen Themen wichtige Momente des (autoreflexiven) Selbstverständnisses von *Les Contemplations* darstellen und als solche eine Art **Schlüsselfunktion** erfüllen, will ich ein paar von ihnen hier etwas ausführlicher untersuchen (indem diese Texte außerhalb der sechs Bücher stehen, gehören sie auch positional zusammen, könnten also auch im Zweiten Teil besprochen werden).²¹

¹⁷ Nach Position und RD wie nach dem Gang der „wirklichen“ Geschichte.

¹⁸ F. de Sanctis über die Darstellung der Natur in 'Les Contemplations': „la métaphore est ici réalité“ (zit. nach Vianey, I, p. CXXVII).

¹⁹ Cf. auch I.5 'A André Chénier': „des pleurs souriaient dans l'oeil bleu des pervenches“. – Weitere Bsps. siehe in der Verbal-Konkordanz von Journet et Robert ('Notes', Anhang), s.v. „rire“, „sourire“.

²⁰ Der Autor: „'Les Contemplations' sont un livre qu'il faut lire tout entier pour le comprendre. [...] Le premier vers n'a son sens complet qu'après qu'on a lu le dernier. Ce poème est une pyramide au dehors, une voûte au dedans: pyramide du temple, voûte du sépulcre. Or, dans des édifices de ce genre, voûte et pyramide, toutes les pierres se tiennent.“ (Brief an E. Deschanel, 15. November 1855, zit. nach M. Levaillant: 'L'Œuvre', p. 436s – der Brief findet sich nicht in der 'Correspondance', weder in der Ausgabe der 'Imprimerie Nationale' noch in der des 'CFL'; über seine Echtheit habe ich nirgends etwas finden können. Die Stelle wird allenthalben zitiert, stets unter Berufung auf Levaillant – oder auf Barrère, der seinerseits wieder Levaillant als seine Quelle angibt, z.B. in 'Fantaisie', II, p. 135 -, fast überall ein kleines bißchen anders.) – der Schlußstein stützt auch die Grundmauern.

²¹ 'A celle qui est restée en France', MD: „Guernesey, 2 novembre 1855, jour des morts“ (= RD). Die Préface ist in der Handschrift nicht datiert (RD: „Guernesey, mars 1856“); November 1855 läßt sich jedoch als Zeitpunkt der (endgültigen?) Abfassung mit guten Gründen vermuten. – Brief an N. Parfait, 11. November 1855: „Vous recevrez prochainement la dernière pièce [ge-

Ce livre où vit mon âme, espoir, deuil, rêve, effroi (v. 4)

[...] cette eau profonde et triste, qui s'est lentement amassée là, au fond d'une âme.
Qu'est-ce que *les Contemplations*? C'est ce qu'on pourrait appeler, si le mot n'avait quelque prétention,
les Mémoires d'une âme. (p. 3)

Das Buch steht also in enger Beziehung zur **Seele des Dichters**. Während die Préface diese jedoch nur als den Ort seiner Entstehung nennt, spricht *A celle qui est restée en France* von einer Art Verlagerung: die Seele ist vom Autor ins Buch „gewandert“ (eine Art poetischer Metempsychose!). Folglich fehlt sie dem Dichter und er muß zuletzt tot sein. Der Prozeß des Schreibens erscheint als Prozeß des Sterbens, an dessen Ende der Dichter tot und das Buch von höchster Lebendigkeit ist:

Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort.
Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes. (p. 3)

[...] j'ai, dans ce livre, enregistré mes jours,
Mes maux, mes deuils, mes cris dans les problèmes sourds,
Mes amours, mes travaux, ma vie heure par heure (v. 147ss).

Ce livre où vit mon âme, espoir, deuil, rêve, effroi,
Ce livre qui contient le spectre de ma vie (v. 4s).²²

[...] de mon esprit, de mon coeur, de mon sang,
J'ai fait l'acre parfum de ces versets funèbres (v. 156s).

Diese letzteren Verse besagen nichts anderes, als daß sich der Dichter selber gewissermaßen „zerhackt“, „zerstückelt“²³, und dann aus seinem Herzen, seinem Geist und seinem Blut die Quintessenz für *Les Contemplations* zubereitet: ein Analyse- bzw. (Auto-)Destruktions-prozeß wird von einer Transformation gefolgt.²⁴ Dichtung ist ein Ersatz-**Tod**, eine Vernichtung des Körpers, die die Seele befreit. Das Buch, das nach dem Selbstmord des Dichters²⁵ dessen Seele enthält und damit seinen Lebenskern, kann stellvertretend für ihn der Tochter ins Grab geschickt werden:

C'est bien le moins qu'elle ait mon âme, n'est-ce pas?
[...] et je l'ai mise en ce livre pour elle! (v. 271-274)

Que ce livre, du moins, [...]
[...] entre en ce sépulcre où sont entrés un jour
Le baiser, la jeunesse [...]
Et la joie, et mon coeur, qui n'est pas ressorti!
[...]
Qu'elle dise: Quelqu'un est là; j'entends du bruit!
Qu'il soit comme le pas de mon âme en sa nuit! (v. 121-132)

meint ist wohl 'A celle qui est restée en France'] et la préface“ ('CFL' X, p. 1219; cf. p. 1553). An denselben: „Quant à la préface, [...] elle doit être datée du moment même de la publication“ (ibid., p. 1225s).

²² „Spectre“, hier im Sinne von „Gespenst“ gelesen, ist ambivalent und kann das Gegenteil meinen: „spectre solaire“ – spiegelt damit aber nur die grundsätzliche Dialektik des Todes in 'Les Contemplations' wider.

²³ Siehe den von Mänaden zerstückelten Orpheus, „disiecti membra poetae“ (Hor. sat., I, 4, v.62).

²⁴ Wir denken dabei natürlich an Baudelaire; bloß daß es diesem darum geht, aus den Dingen das Wesentlichste zu ziehen und diese dann zu transformieren; das Ich bleibt unangegriffenes Steuerinstrument dieses Prozesses und sein Parameter – die Instanz, die sich als autonomer Wille und Geist gerade in der artifiziellen Umgestaltung und Neuschöpfung der Welt bestätigt: „Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.“ ('Ebauche d'un épilogue pour la 2^{me} édition', 'Les Fleurs du mal', p. 220) „L'imagination [...]. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf.“ ('Salon de 1859', III, 'La Reine des facultés', in: 'Curiosités esthétiques', p. 321) In diesem Punkt fällt der Vergleich Baudelaire – Hugo also negativ aus.

²⁵ „Tout ce que mes convictions religieuses me permettent du suicide, je l'accomplis. Je sors de la vie autant que je le puis“ ('Tas de pierres', zit. nach Seebacher, p. XXXV).

Das Seelen-Buch soll auf den Friedhof von Villequier gelangen, als Ersatz („du moins“), da der direkte Zugang dem Proskribierten verwehrt ist.²⁶ Doch sehr viel mehr noch: Der im Schreiben und durch das Schreiben gestorbene Vater (= „auctor“) kann, über das sein Ich, d.h. ihn, enthaltende Buch mit der Toten selber unmittelbar kommunizieren, Toter unter Toten:

O Dieu! [...]
 Puisque vous ne voulez pas encor que je meure,
 Et qu'il faut bien pourtant que j'aie lui parler;
 [...]
 Va-t'en, livre, à l'azur, à travers les ténèbres!
 [...]
 Oui, qu'il vole à la fosse, à la tombe, à la nuit,
 Comme une feuille d'arbre ou comme une âme d'homme!
 [...]
 J'ai le droit aujourd'hui d'être, quand la nuit tombe,
 Un de ceux qui se font écouter de la tombe (v. 143-170).

Mets-toi sur ton séant, lève tes yeux, dérange
 Ce drap glacé qui fait des plis sur ton front d'ange,
 Ouvre tes mains, et prends ce livre: il est à toi. (v. 1ss)

Die Dedicatio erscheint hier als **Resurrectio**.

Der – oben beschriebenen – écriture-suicide korrespondiert eine écriture-naissance bzw. eine **écriture-gestation**: „Et, quand j'eus terminé ces pages, quand ce livre / Se mit à palpiter, à respirer, à vivre“ (v. 13s). – „L'auteur a laissé, pour ainsi dire, ce livre se faire en lui. La vie, en filtrant goutte à goutte à travers les événements et les souffrances, l'a déposé dans son coeur.“ (p. 3) *Les Contemplations* erscheinen als das Ergebnis einer 25jährigen Schwangerschaft.

„J'ai creusé [...] / Et l'amour, et la vie, et l'âme – fossoyeur“ (v. 190-192). Dieser Totengräber weitet seine Aktivität auf sein eigenes Ich aus:

J'ai tout enseveli, songes, espoirs, amours,
 Dans la fosse que j'ai creusée en ma poitrine. (v. 196s)

Die Brust („poitrine“) als der poetische Mutterschoß („déposé dans son coeur“) wird jetzt mit einem Grab verglichen. Der Dichter trägt also einen Abgrund in sich;²⁷ ein Grab von höchster Fruchtbarkeit, in dem das Werk sich sammelt und wächst (Dialektik Tod – Leben).²⁸

Das missing link zwischen den Metaphern „Schoß“ (Leben) und „Grab“ (Tod) dürfte wohl **„der Brunnen“** sein, da er an den hier verglichenen Eigenschaften beider teilhat und für „Leben“ wie für „Tod“ stehen kann (wie der Ozean, dessen verkleinertes Strukturmodell er darstellt)²⁹: ambivalent spendet er belebendes Wasser und ist doch gleichzeitig bedrohlicher Abgrund nach unten, Höllenschlund (ähnlich ist das Wasser überhaupt sowohl todbringend – LEOPOLDINE – als auch Lebensquell, Element der Reinigung und der Taufe).

Die Reihe „Schoß“ – „Brunnen“ – „Grab“ (alle drei als Bildspender für „poetische Produktion“) ergibt sich mühelos aus der Kombination eines Abschnitts der Préface mit den oben zitierten Versen aus dem Widmungsgedicht:

²⁶ Cf. v. 265-268, wo noch einmal eine wesentliche Verwandtschaft zwischen Exil und Tod behauptet wird.

²⁷ V. 6 'A vous qui êtes là' bringt dies mit dem Tod in Zusammenhang, den das Exil bedeutet: „L'abîme qui se fait, hélas! dans le songeur!“ (v. 39). – Die Verinnerlichung des Abgrundes wird als Vorgang in den Schlußv. von V. 24 „J'ai cueilli cette fleur“ dargestellt.

²⁸ Zur Schwangerschafts-Metaphorik siehe den Brief an P. Meurice, 4. Mai 1855: „Je vois que vous êtes en grand enfantement, et moi aussi. Vous allez avoir 'les Contemplations',“ (CFL' IX, p. 1090). – Öfters erscheint „le crâne“ als Austrage-Ort, siehe z.B. 'La Légende des siècles, nouvelle série', XX, v. 1-13, 'Poésie', II, p. 476; cf. III.28 'Le poète', v. 9s. – „Homme, il est doux comme une femme“, heißt es über den Dichter in 'Fonction du poète' ('Les Rayons et les ombres', I, v. 284); 'A celle qui est voilée' (VI.15): „Toi, n'es-tu pas, comme moi-même, / [...] / Ame, c'est-à-dire problème, / Et femme, c'est-à-dire exil?“ (v. 17-20) – Zu diesen im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Versuchen, das „génie créateur“ durch „féminité“ oder „une espèce d'androgynéité“ zu charakterisieren und zu erklären siehe Abastado: 'Mythes', p. 155-158 (dort zahlreiche Belege). – Die Schwangerschafts-Metaphorik ist wohl am ehesten auf dem Hintergrund der (romantischen) Kunstauffassung zu verstehen, welche den Anteil des Handwerklich-Voluntativen an der literarischen Produktion zu verschleiern sucht; das Werk erscheint als etwas organisch (natürlich) Gewachsenes, nicht als etwas artifizell Konstruiertes (v.s., p. 68-A 4). – Der Dichter als Vater: cf. p. 142-A 106.

²⁹ Cf. die Pfütze von V.23 'Pasteurs et troupeaux', v. 15-18. – „A côté de la tempête dans l'Atlantique, la tempête dans le verre d'eau“ ('William Shakespeare', II, IV, I, p. 227).

Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes. *Grande mortalité aevi spatium*. L'auteur a laissé, pour ainsi dire, ce livre se faire en lui. La vie, en filtrant goutte à goutte à travers les événements et les souffrances, l'a déposé dans son cœur. Ceux qui s'y pencheront retrouveront leur propre image dans cette eau profonde et triste, qui s'est lentement amassé là, au fond d'une âme. (p. 3)³⁰

J'ai tout enseveli, songes, espoirs, amours,
Dans la fosse que j'ai creusée en ma poitrine. (v. 196s)

Die Seele des Dichters erscheint als Abgrund, in dessen Tiefe – „cœur“ – sich die Erinnerungen („*Les Mémoires d'une âme*“) allmählich angesammelt haben – so wie die Ertrunkenen auf dem Grund des Meeres (Grab), so wie das Wasser in einem Brunnen.³¹

So wie das Wasser in einem Brunnen können die Erinnerungen aus der Seele des Dichters nach oben und nach außen gelangen. Das Zisternenbild der Préface (*Les Contemplations* als die Summe der gefilterten – transformierten – Lebenstropfen) wird nun, im Schlußgedicht, umgewendet; der Konzentration und Sammlung folgt eine Art Aussäen (Schoß):

[An Léopoldines Grab:]
J'adorais, je laissais tomber sur cette fosse,
Hélas! où j'avais vu s'évanouir mes cieux,³²
Tout mon cœur goutte à goutte en pleurs silencieux (v. 66ss).

Im Grab-Brunnen-Schoß der Dichter-Seele hatte sich das Leben als Wasser angesammelt, und dieses Wasser tropft nun erneut in einen Abgrund, den des Grabes.³³

Que ce livre, du moins, obscur message, arrive,
Murmure, à ce silence, et, flot, à cette rive!
Qu'il y tombe, sanglot, soupir, larme d'amour!
Qu'il entre en ce sépulcre [...] (v. 121ss).

Das Bild: der Dichter ist einem Brunnen vergleichbar, sein Werk dem Wasser, ist also doppelt lesbar. Es faßt den Entstehungsprozeß als Sammlung und Konzentration (Grab) auf und die Weitergabe und Kommunikation der Dichtung als Disseminatio, Irrigatio (Schoß). Zusammenfassen lassen sich die drei Momente in einer Prokreations- bzw. Maternitäts-Metapher: Empfängnis (Grab)³⁴ – transformierendes Wachstum (Schoß) – Geburt (Brunnen).³⁵

Kompliziert wird die Bilderfolge freilich dadurch, daß das Buch nach seiner Geburt sofort wieder im Prozeß der Rezeption durch das andere Kind des Dichters vernichtet, in Sterne verwandelt und in alle Dunkelheiten ausgesät wird (ich werde auf diese Verse – 275ss – im Zweiten Teil zu sprechen kommen). Der Rhythmus Tod – Leben wiederholt sich also.

Préface und *A celle qui est restée en France* befinden sich also in einer ganz engen inhaltlichen Beziehung zueinander, welche auch positional gestützt wird: beide stehen außerhalb des Werkes; als Prolog und Epilog bilden sie eine Art **Rahmen** (zusammen mit der lyrischen Préface, „Un jour, je vis“); wie zwei Tennisspieler spielen sie sich über das Feld des Werkes hinweg die Bälle zu (einige habe ich oben angeführt).³⁶ Aber – hier hinkt der Vergleich – all diese Responsionen Préface – Epilog haben das

³⁰ Metapoetisch ausdeutbar ist eine weitere Eigenschaft des Dinges: „Prenez donc ce miroir et regardez-vous-y“ (Préface).

³¹ Herz = Meeresabgrund: cf. V.24 „J'ai cueilli cette fleur“, v. 17ss.

³² Litteral: das kleine Grab ist ein gewaltiger Abgrund, der den abîme nach oben aufsaugen und vernichten kann; cf. 'Pleurs dans la nuit' (V.6), v. 271ss.

³³ „Tomb“ und „womb“ sind gewiß nicht nur im Englischen verwandt. Manche Verse des Widmungsgedichtes könnten dazu anregen, nach inzestuös-nekrophilen Wunschvorstellungen oder Obsessionen zu suchen, z.B. „ces chants murmurés comme un épithalame“ (v. 145) oder „ta cendre est le lit de mon reste de flamme“ (v. 278). Gaudon liest vor allem Teil VII als „l'impossible symphonie de l'amour incestueux“ ('La mort du livre', p. 89). – Cf. p. 53-A 73. – Der Abgrund (Meer, Grab) wird zum Schoß oder Brunnen als Ort der wirklichen Geburt (cf. auch Ch. Baudouin, p. 83); cf. p. 157s.

³⁴ Siehe das biblische Weizenkorn (Joh 12, 24).

³⁵ Brunnen, Echo, Spiegel und Auge treffen wir in diesem Sinne in Hugos Gesamtwerk.

³⁶ Das Bild stammt aus I.7 'Réponse à un acte d'accusation', v. 183-186 (dort aber anderer Bildempfänger).

Werk, das Werk als Ganzes, zum Inhalt, das somit in beiden Stücken wie in einem verkleinernden und konzentrierenden Spiegel erscheint.³⁷

Weitere thematische **Gruppen** bzw. **Paare** mit benachbarter Manuskript-Datierung bilden I.17 *A M. Froment Meurice* (22. Oktober 1841; Nr. 16), V.19 *Au poète qui m'envoie une plume d'aigle* (11. Dezember [1841?]; Nr. 17) und I.20 *A un poète aveugle* (Mai 1842; Nr. 18): Widmungsgedichte an Künstler, letztlich an das Ich, und die Einheit der Künste, „l'art immense“³⁸; I.6 *La vie aux champs* und V.10 *Aux Feuillantines* (2. und 10. August 1846): Kinder und Geschichte; I.21 „Elle était déchaussée“ und II.7 „Nous allions au verger“ (16. April und 5. Juni 1853; Nr. 58s): Liebe und Natur, abgewandeltes Pastourellen-Motiv (Köhler: *Vermittlungen*, p. 240ss); III.1 *Ecrit sur un exemplaire de la Divina Commedia* und III.20 *Insomnie* (22. Juli und 9.-10. November 1853; Nr. 61s): DANTE und HUGO, die beiden Genies; IV.16 *Mors*, VI.17 *Dolor*, VI.16 *Horror* (Nr. 67ss); *A la fenêtre pendant la nuit* (VI.9; 29. April 1854; Nr. 73) und *Pleurs dans la nuit* (VI.6; 25.-30 April; Nr. 74); III.7 *La statue* (7. Februar 1855; Nr. 123) und V.11 *Ponto* (3. März; Nr. 125): in beiden Gedichten erscheint Geschichte als eine bislang unbegrenzte Folge von Realisationen der Sieben Todsünden; I.13 *A propos d'Horace* (31. Mai 1855; Nr. 136) und III.16 *Le maître d'études* (14. Juni; Nr. 139): reaktionäre vs. fortschrittliche Pädagogen, Lehrer, die die Schüler quälen und Lehrer, die von Schülern gequält werden; III.27 „J'aime l'araignée“ (12. Juli 1855) und V.22 „Je payai le pêcheur“ (17. Juli): Tierliebe als Movens der Erlösung (cf. den Schluß von VI.26 *Ce que dit la bouche d'ombre*); und schließlich die Widmungsgedichte von Juli und August 1855: V.5 *A Mademoiselle Louise B.*, V.15 *A Alexandre D.* / (*Réponse à la dédicace de son drame La Conscience*), V.21 *A Paul M.* / *Auteur du drame Paris*, V.8 *A Jules J.*

Bislang habe ich auf inhaltliche Entsprechungen zwischen Gedichten mit ähnlicher Manuskript-Datierung verwiesen. Erwähnt sei abschließend der umgekehrte Fall: Etliche Texte verzeichnen benachbarte Daten und sind inhaltlich von geradezu widersprüchlicher **Gegensätzlichkeit**.

So z.B. das trostlose Friedhofsgedicht – „en revenant du cimetière“ – IV.11 „On vit, on parle“ (11. Juli 1846; Nr. 31) und dann, einen Tag später, die kokette Werbung des *Chanson* (II.4; Nr. 32). Überhaupt datieren von der zweiten Hälfte des Jahres 1846 – also nach dem Tod CLAIREs am 21. Juni – sowohl etliche mehr oder weniger frivole Liebesgedichte oder -gedichtchen des zweiten wie auch die meisten Todes-Texte des vierten Buches; und in der Sekundärliteratur ist oft genug darauf hingewiesen worden, daß *Pauca meae* nach den handschriftlichen Datierungen eine ganz andere Folge aufweist:³⁹ Hier folgt nicht, wie es die Recueil-Daten suggerieren, auf das ohnmächtige Fragen des vom Schicksal Getroffenen nach Gott (IV.8 „A qui donc sommes-nous?“; MD: 25. April [1854?]; RD: 4. September 1845) und auf seine Verzweiflung, sein fast blasphemisches Aufbegehren (IV.3 *Trois ans après*; MD: 10. November 1846; RD: November 1846) schließlich die beruhigende und beruhigte Erkenntnis, daß auch dieser Tod Teil des göttlichen Planes sei und daher gut (IV.15 *A Villequier*; MD: 24. Oktober 1846; RD: 4. September 1847) – vielmehr geht das gelöste A Villequier (Nr. 47) den beiden verzweifelt-zweifelnden *Trois ans après* (Nr. 50) und „A qui donc sommes-nous?“ (Nr. 72) voraus.⁴⁰

In dieser Hinsicht, so darf man vermuten, wird HUGO seine Leser zufriedengestellt haben: Die Chronologie des deuil, wie sie Buch IV verzeichnet, folgt ganz den Vorschriften einer **normativen Psychologie**.⁴¹ Mit den Worten des 17. Jahrhunderts: „ce n'est que par la bienséance que la vraisemblance a son ef-

³⁷ Hugo an Hetzel: „Je suis content que la préface vous aille. Elle dit en effet avec simplicité le livre.“ (27. November 1855, 'CFL' X, p. 1221). – Eine positionale und eine MD-Beziehung kongruieren also und bestätigen sich gegenseitig.

³⁸ I.17, v. 20. – Hier werden 'Les mages' antizipiert. – Cf. Bénichou: 'Sacre', p. 423s über „l'Art“: Der Begriff, meist mit Majuskel, findet sich in der Bedeutung „les arts ne sont [...] que des manifestations secondes de l'Art“ erst mit der beginnenden Romantik, in der eben auch eine „divinisation de l'Art“ statthat.

³⁹ Z.B. Vianey, II, p. 345ss; Franz, p. 173.

⁴⁰ Genauer: „Cette chronologie du volume donne une autre impression [als die der Ms.]: c'est que le poète, d'abord abattu et amer, aspirant à la mort (pièces VIII, III, 1845-1846) s'est ensuite résigné (pièce XV, 1847); qu'après un retour d'abattement (pièce XIII, 1848), il s'est finalement reposé dans la foi en l'immortalité (pièces XVII, XVI, 1852-1854).“ (Vianey, II, p. 346)

⁴¹ Tatsächlich war das IV. Buch das einzige, das von der zeitgenössischen Kritik eine breite Zustimmung erfuhr: „l'élégiaque chantant la mort de sa fille fut loué presque sans réserve“ (Vianey, I, p. CI). Journet et Robert: „Dans l'ensemble, on n'admira sans réserves que 'Pauca meae' et 'Le revenant'“, ('Notes', p. 33). Selbst Louis Veuillot, Hugos klerikaler Erbfeind, nimmt 'Pauca meae' weitgehend aus seinem Verriß heraus und kann sogar nicht umhin, über v. 21-76 von 'A Villequier' zu sagen: „il n'y a pas de plus beaux vers dans la langue française ni dans la langue chrétienne“ (Rezension in 'L'Univers', Mai 1856; zit. nach Vianey, I, p. CXI). – Cf. p. 13-A 22, p. 68-A 6, p. 197.

fet“ (Père RAPIN; zitiert nach: Bray, p. 216) – was nicht sein darf, das kann auch nicht sein, und das vernügte Lied I.2 „Le poète s'en va“ („*Tiens! c'est notre amoureux qui passe! disent-elles [sc. die Blumen]*“), das in der Handschrift kurz nach LEOPOLDINES Tod datiert war (31. Oktober 1843), wird nicht nur für die Ausgabe um zwölf Jahre zurückdatiert (auf Juni 1831); schamhaft versuchte der Autor sogar, die Jahreszahl des ursprünglichen Datums auszuradieren.⁴²

Ergebnis. Schon bei der Untersuchung der Umdatierungen im Abschnitt B (p. 21ss) zeigte sich, daß durch die handschriftlichen Daten keine Ordnung von eigenem Aussagewert aufgebaut wird, sondern die Daten der Manuskripte im großen und ganzen entweder in einer Beziehung zur Entstehung der einzelnen Texte stehen, oder aber irgendwie ihrem (Einzel-)Inhalt angepaßt wurden – auf jeden Fall fehlt ein sinnhaltiger Gesamtzusammenhang, eine bedeutende Struktur (die als Ganzes etwas aussagte), ein Gefüge.

Weniger negativ – wiewohl ebenfalls weit hinter dem des Ersten Lesedurchgangs zurückbleibend – scheint mir das Ergebnis in Hinsicht auf den hermeneutischen Gewinn zu sein: auch die Manuskript-Datierungen bieten, indem sie öfters positional oder durch die fiktiven Daten voneinander entfernte Texte zusammenrücken lassen, **Interpretations-Angebote**, die sich in etlichen Fällen fruchtbar nutzen ließen (Erkenntnis thematischer Gruppen, strukturelle Verdichtung, Erhöhung der Kohärenz, Bedeutungssteigerung, Neu-Deutungen). Freilich gilt hier das gleiche wie für unsere Erste Lektüre: das Verständnis des Ganzen (gerade in seiner Ganzheit) sollte auch ohne diese Hinweise möglich sein, aber mit ihrer Hilfe ist die Erfassung erleichtert. Die Manuskript-Datierungen stellen einen verborgenen, nicht im eigentlichen Werk markierten und doch mittelbar vom Autor vorgeschlagenen Weg durch dieses dar, in der Mitte zwischen der Willkür zufällig vom Interpreteten durchgeführter Gedicht-Reihungen (in dem Sinne: ich lese zuerst ein Gedicht aus dem vierten, dann eines aus dem ersten Buch e.ct., und frage dann nach sinnvollen Beziehungen) und der vorgegebenen, unmittelbar offensichtlichen Anordnung nach den Nummern in der Ausgabe.

In dieser Ordnung, der eigentlich ersten, versucht das folgende Kapitel *Les Contemplations* zu lesen.

⁴² Was ihm eben nicht ganz gelungen ist. Obwohl alles für eine „4“ spricht, könnte ursprünglich vielleicht auch eine „5“ geschrieben gewesen sein (Journet et Robert: 'Manuscrit', p. 10). – In diesem Versuch, die Jahreszahl auszulöschen, sehe ich einen weiteren Beweis dafür (v.s., p. 68), daß das Manuskript von Hugo im Hinblick auf eine – posthume – Veröffentlichung präpariert wurde (cf. vielleicht den Ratschlag, den 'La mort' durch die table dem Autor am 29. September 1854 erteilte, 'CFL' IX, p. 1439). – Damit wäre an konkreten Beispielen aufgezeigt, was anläßlich des Themas „Bedeutung der Umdatierungen“ bereits im Abschnitt A abstrakt dargestellt wurde (p. 13).

un jour je vi -

- fin. 1^e

I. à m. f. l.

II. le p. i. s. l'ou va

III. le p. i. s. l'ou va

IV. le p. i. s. l'ou va

V. à m. f. l.

VI. rep. à m. f. l.

VII. l'ou va

VIII. le p. i. s. l'ou va

IX. à m. f. l.

X. l'ou va

XI-XIII) X. comme le maître vit.

XIV. l'ou va à Granville en 1836 (junge à l'page)

la cooccinelle

Vin 1820

a m. f. m.

~~à m. f. m.~~

1. l'ou va à m. f. m.

ici l'ou va à m. f. m. l'ou va à m. f. m.

Donner à page XXV - page 45. i.

Henry l'ou va à m. f. m. l'ou va à m. f. m.

ici l'ou va à m. f. m.

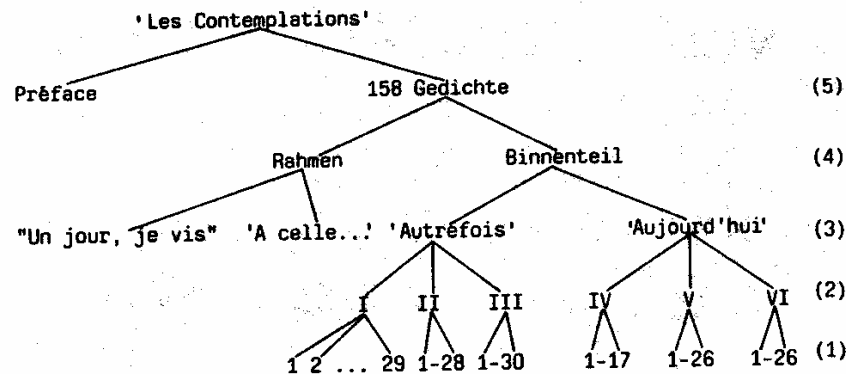
Il l'ou va à m. f. m.

XXIX l'ou va à m. f. m.

ZWEITER TEIL: POSITIONELLE STRUKTUR

A. ALLGEMEINES ZUM AUFBAU VON 'LES CONTEMPLATIONS' NACH DER POSITION

Positionell geordnet ist das Gebäude von *Les Contemplations* auf fünf Ebenen: Erstens ist jedes Gedicht durch seinen unmittelbaren Kontext bestimmt, also durch Texte, neben denen es steht, denen es folgt oder vorangeht (auch innerhalb eines Buches gibt es Anfang, Mitte und Ende – wobei besonders die erste und die letzte Position hervorgehoben scheinen –); zum anderen dadurch, daß das Stück in einem bestimmten Buch steht; ferner jedes Buch durch seine Stellung in einem Band, *Autrefois* oder *Aujourd'hui*; viertens können wir den Binnenteil (I-VI) vom Rahmen („Un jour, je vis“ und *A celle qui est restée en France*) unterscheiden, und schließlich steht das Prosa-Vorwort dem lyrischen Ganzen gegenüber:



Das Stammbaum-Schema zeigt Hierarchien, also Gruppen (Klassen von Elementen, Sub-Systeme), die gegenüber ihren Elementen Ganze sind und selber wieder einzelne in einem größeren Ganzen. Jeder Text ist also positional-numerisch mehrfach markiert (determiniert). Dabei wäre auch zu fragen, ob es weitere Untergruppen gibt, ob sich z.B. Buch I und II durch gemeinsame Merkmale (*differentia specifica*) von III abgrenzen, eine Untergruppe in *Autrefois* (*genus proximum*) bilden.

Daß die Struktur, welche die fiktiven **Datierungen** schaffen, sich fast immer im Gegensatz zu der durch die numerische Reihenfolge gebildeten aufbaut, sollte bereits im Ersten Teil gezeigt worden sein; ganz trennen lassen sich die beiden Ordnungsgefüge jedoch nicht: Tome I und II sind sowohl positionell als auch zeitlich bestimmt – „*Autrefois, Aujourd'hui. Un abîme les sépare, le tombeau*“ (Préface) – hier kommen beide Systeme zur Deckung (v.s., p. 9s).

Es wird uns nun nichts anderes übrigbleiben, als das Ganze noch einmal zu durchschreiten, Gedicht für Gedicht, Buch für Buch, Band für Band, Binnenteil gegenüber Rahmen, Prosa-Vorwort gegenüber lyrischem Ganzen. Das erforderte, strebte man Vollständigkeit an, ausführliche und erschöpfende Interpretationen aller Texte. Dies ist unser Ziel nicht. Vielmehr werde ich mich, wie bisher, mit Deutungs-Ansätzen begnügen, mit signifikanten Beispielen, die zeigen sollen, daß der Sinn der Gedichte von ihrem Kontext abhängig ist und, letztlich, vom Ganzen: **Abschnitt B.** Dieses Ganze wird zum Schluß (**Abschnitt C**) noch einmal gesondert Thema sein, unter der Fragestellung, ob sich ihm irgendeine Gesamtstruktur zuschreiben läßt.¹

¹ Auf eine eigene Auflistung der Gedichte in der Reihenfolge der Position (linke Spalte der Tabelle p. 14ss) kann leicht verzichtet werden, da sie dem Inhaltsverzeichnis der Ausgabe entspricht.

B. DRITTER LESEDURCHGANG: REIHENFOLGE DER POSITION

B.I. BinnenteilB.I.1. Tome I. – Autrefois. 1830-1843.²B.I.1.a. LIVRE PREMIER AUREORE

Ein erster Überblick über die **Titel** läßt zwar eine Entsprechung zwischen I.2 „Le poète s'en va“ und dem letzten Text des Buches (I.29 *Halte en marchant*) vermuten; weiterhin scheinen Dichter und Dichtung (einige – CHÉNIER, Madame D.G. de G., HORACE – werden sogar namentlich genannt) eine größere Rolle zu spielen – insgesamt jedoch tut man sich schwer, das Buch auf einen Begriff zu bringen.

Zieht man den **handschriftlichen Gliederungsentwurf** HUGOS zu Rate, so hat man den Eindruck, als sei diese Disparatheit Absicht.³ Die Anordnung differiert hier, von den z.T. verschiedenen Überschriften abgesehen, kaum von der endgültigen; es fehlen aber in der ersten Fassung der Liste u.a. die Texte zwischen *Vere novo* (im Recueil: I.12) und *A Granville, en 1836* (im Recueil: I.14), zwischen *Vieille chanson du jeune temps* (I.19) und „Elle était déchaussée“ (I.21).⁴ Besonders bedeutsam ist das unmittelbare Aufeinanderfolgen der beiden letzteren Texte: HUGO schrieb nämlich in den Raum zwischen beiden Titeln (sozusagen interlinear) „ici quelque chose“. Zuerst war also die zu besetzende Stele da, der Eindruck eines Fehlens, mithin die **Struktur**, danach wurde ein Text gesucht, die Lücke zu füllen. Der Autor-Kompositor wählte dazu *A un poète aveugle* (I.20), einen Text, der von MILTON und HOMER spricht und mit seinem Schlußvers – „Quand l'oeil du corps s'éteint, l'oeil de l'esprit s'allume“ – eher ins sechste Buch passen würde – mit den beiden Erotica seiner unmittelbaren Umgebung jedenfalls (I.19 und 21) verbindet ihn so gut wie nichts.⁵ Das gleiche gilt für das andere Stück, das einmal diese Leerstelle besetzen sollte, das ernste *Le maître d'études* (Recueil: III.16), dem traurigen Schicksal eines Hilfslehrers gewidmet, für den „Demain, même en juillet, sera toujours décembre“ (v. 95).⁶ Dieses Gedicht und das an den blinden Dichter verbindet hauptsächlich das beiden gemeinsame Fehlen von Jugendlichkeit als Zukunftsgefühl wie von Erotik und Frivolität; d.h. ihr Gegensatz zu den beiden Nachbargedichten. Es scheint, als sei Disparatheit und **Gegensätzlichkeit** ein Strukturprinzip von Buch I.⁷

Warum aber *A un poète aveugle* und nicht *Le maître d'études*? Weil letzteres Gedicht in allerengster Verbindung mit I.13 *A propos d'Horace* steht (der quälende und der gequälte Lehrer), seine Stellung in *Aurore* also dem eben festgestellten Streben nach Disparatheit zuwiderliefe. Durch seinen endgültigen Verbleib in *Les luttres et les rêves* (als Nr. 16) wird die Einheitlichkeit von I gemindert und die von *Autrefois* insgesamt erhöht. Freilich läßt sich auch *A un poète aveugle* gut an einige Texte von *Aurore* anschließen (z.B. an I.5 A André Chénier), aber eben nicht so eng, wie dies beim *Maître d'études* der Fall wäre.⁸

Ähnliches gilt auch für „Shaspear [sic] songe“, jetzt unter dem Titel *Le poète* III.28 (in der handschriftlichen Liste das fünfte Gedicht von unten, nach „l'enfant chantait“), das den Inhalt von I.9 „Le po-

² So und nicht anders ist nach dem Willen des Autors der erste Band zu überschreiben („Autrefois“ in Kursive; Brief an P. Meurice, 30. März 1856, 'CFL' X, p. 1231; cf. *ibid.*, p. 1232).

³ Von den sechs Büchern sind in den beiden Ms. (Bibl. nat., nouv. acq. fr., 13.363 und 13.364) Inhaltsverzeichnisse vorhanden, die leider meines Wissens bislang nicht vollständig publiziert worden sind („Toutes ces tables qu'il n'est pas nécessaire de reproduire intégralement“, Journet et Robert: 'Autour', p. 47; *ibid.*, p. 47ss Auszüge). – Der Gliederungsentwurf für 'Aurore' befindet sich auf f° 9 der Handschrift 13.363. – Für die Erstellung der Ablichtungen und die Erlaubnis zur Veröffentlichung danke ich der Bibliothèque nationale (Paris). Aus drucktechnischen Gründen sind die Seiten hier meist nur in Auszügen und vergrößert oder verkleinert wiedergegeben. – Vorstufen beweisen bekanntlich nichts (ich darf noch einmal auf Szondis 'Traktat' verweisen), können aber wertvolle heuristische Hinweise geben, als Deutungsvorschlag.

⁴ Selbstverständlich differieren die Numerierungen in der Hs.

⁵ Laut Journet et Robert ('Notes', p. 60) wurde das Gedicht vermutlich erst im Exil fertiggestellt – vielleicht eigens für diese Lücke?!

⁶ Im Entwurf liest man am linken Rand „ici le chien de la cour“ (ursprünglicher Titel von III.16).

⁷ Cf. Franz, p. 211-214, über das Prinzip der „Kontrastarchitektur“ (*ibid.*), das er auch in Buch II und an anderen Stellen des Recueil verwirklicht sieht.

⁸ Ob diese Umstellung die Bedeutung von Buch III ändert, wäre dort zu untersuchen. – 'Le maître d'études' entstand wohl als Antwort-Gedicht auf 'A propos d'Horace', am 14. Juni 1855, also zwei Wochen nach diesem, das ursprünglich das letzte Stück für 'Les Contemplations' sein sollte, jedenfalls dem Ms. zufolge: „Aujourd'hui 31 mai 1855 j'écris cette pièce, la dernière des celles que je destine à compléter 'Les Contemplations'. Il y a deux ans jour pour jour, le 31 mai 1853, j'écrivais la dernière pièce des 'Châtiments'.“ – so schrieb Hugo unter den Text von I.13 (Journet et Robert: 'Manuscrit', p. 25).

ème éploré se lamente“ spiegelbildlich umkehrt – der Dichter leidet vs. der Dichter macht leiden –, somit die Einheit von *Aurore* erhöhte und deshalb (oder auch deshalb) nach III geschoben wird.⁹

Trennend wirkt ferner das nachträglich zwischen zwei Frühlings-Liebes-Gedichte eingeschobene „Pädagogikum“ *A propos d'Horace* (I.13), das auch den historischen Aspekt einer besseren Zukunft akzentuiert (der so dezidiert in diesem Buch bislang nicht vorgetragen wurde); trennend wirken „Heureux l'homme“ und *Unité* (I.24 und 25) zwischen dem Todesahnungs-Gedicht I.23 *L'enfance* und dem politisch-literarischen I.26 *Quelques mots à un autre*. Vor allem *Unité* bringt einen neuen Aspekt, die Mikro-Makrokosmos-Lehre von *Magnitudo parvi* in nuce (= mikrokosmisch) und fügt so dem Eingangsbuch eine philosophische Dimension hinzu.

Der zweite Blick auf Buch I hat somit unseren ersten Eindruck bestätigt: *Aurore* bietet eine Fülle von Themen wie kein anderes Buch der Sammlung – moralische Ermahnungen (1, 6) und erotische Anekdoten (11, 13, 15s, 19, 21s), metapoetische (2, 5, 7-9, 13, 17s, 20, 24, 26-28) und metaphysisch-philosophische (4, 8, 10, 20, 25) Gedichte, Politisch-Geschichtliches (6-8, 13, 26, 29) und die Thematik des Todes (6, 9s, 18, 20, 23, 29).¹⁰ Bereits zur Zeit der „Morgenröte“ sind die wesentlichen Themen von *Les Contemplations* gegenwärtig, zumindest in Ahnungen und Anklängen.

Das erste Vorverständnis eines Buches jedoch wird vom **Titel** gestiftet, dessen Bedeutung wir uns nun endlich zuwenden müssen.

Litteral bezeichnet „aurore“ die Zeit des Übergangs zwischen Nacht und Tag, das rote Morgenlicht, das sich – was später von Bedeutung sein wird – vom Abendrot nicht dinglich, sondern nur strukturell unterscheidet, durch das, was vorangeht und folgt.¹¹

Analogisiert man den Tag mit dem Leben eines Menschen,¹² so nimmt die Morgenröte die Stelle der Jugend ein, als eine Zeit des Übergangs, wie das Abendrot die folgende Nacht des Todes ankündigt: „O cancrès! [...] / Et vous vous approchez de l'aurore, endormeurs!“ (I.13, v. 71-83). Und, auf den Dichter und seine Tochter bezogen: „chaque matin; / Je l'attendais ainsi qu'un rayon qu'un espère“ (IV.5, v. 2s); „C'était l'enfant de mon aurore, / Et mon étoile du matin!“ (IV.6, v. 35s)¹³ Letzteres Zitat zeigt, daß „Morgenröte des Lebens“ weniger ein bestimmtes, in Zahlen ausdrückbares Alter meint (das Ich des Gedichtes schreibt sich in v. 5 immerhin 30 Jahre zu), sondern ein Gefühl der Jugend und Zukunfts-Offenheit: „Il marche, heißt es vom gewiß nicht mehr ganz jungen Hirten in *Magnitudo parvi*, heureux et plein d'aurore“ (III.30, v. 612).

Das Gegenteil von „aurore“ im Bereich der Lebens-Metaphorik bildet „âge et deuil“ (II.8, v. 33), mit einem Bild aus dem Bereich der Jahreszeiten „le noir vieillard Décembre“ (ibid., v. 31)¹⁴ – die Tatsache, daß kein Gedicht in I auf diesen Monat datiert ist, legt den Verdacht nahe, der Anfang von *Les Contemplations* sei auch als Zeitraum bestimmt, der den Winter BONAPARTE noch nicht kennt.¹⁵

Der „schwarze Greis Dezember“ läßt es als wahrscheinlich erscheinen, daß der Buchtitel auch als Personifikation verstanden werden kann: Eos, die jugendlich-strahlende Göttin, LEOPOLDINE.

Kindheit und Jugend in allen Bereichen spielen eine große Rolle in diesem ersten Buch: Kinder und junge Leute (1 – LEOPOLDINE -, 3 – LEOPOLDINE und ADELE -, 6, 10s, 13, 15s, 19, 23; auch in 7 ist von Schülern die Rede und 29 zeigt „une enfant blonde“, v. 26).¹⁶ In 25 *Unité* spricht eine junge Blume zur zeitlosen Sonne. 24 „Heureux l'homme“ handelt von der Jugend des Tages, von der des Jahres vor allem *Vere novo* (12), aber auch viele andere Frühlingsgedichte wie 4, 18, 22, 27. HORAZ (13) und HOMER (20) stehen für die Jugend der Dichtung überhaupt, CHÉNIER (5) für die der „romantischen“ Dichtung. Von den Anfängen der Menschheitsgeschichte spricht der Schluß von 6, von denen der Welt 8 („FIAT LUX“,

⁹ Wir können die beiden Gedicht-Paare (Dichter und Lehrer; Dichter als Lehrer) zusammenfassen: In I finden wir den quälenden Lehrer (13) und den gequälten Dichter (9), in III verhält es sich genau umgekehrt – rächt sich der erwachsene Literat nun an seinen Meistern?

¹⁰ Die Aufzählung ist nicht erschöpfend. – Auch die Jahreszahlen der Datierungen drücken diese weitgespannte Fülle aus: sie reichen von „Vers 1820“ (I.16) bis zu „1855“ (I.8).

¹¹ Unmittelbar voraus geht der „aurore“ die erste Helle der Morgendämmerung („aube“).

¹² Cf. Aristoteles: 'Poetik', Kap. 21, p. 90.

¹³ Cf. IV.17, v. 10 (über Charles Vacquerie): „Ce fils, naguère encor pareil au jour qui naît“ und das folgende Fragment aus dem Umkreis von 'Les Contemplations' (zitiert nach Journet et Robert: 'Autour', p. 68): „O beaux jours, trop vite partis! / rien n'est charmant comme l'aurore / les parents tout jeunes encore, / les enfants encor tout petits!“

¹⁴ Metapher (Kälte, Tod) wie Metonymie (2. Dezember 1851) für das Second Empire und seinen Herrscher.

¹⁵ Cf. p. 30-A 34. – Zu der politisch-historischen Bedeutung von „aurore“ siehe weiter unten Ausführlicheres.

¹⁶ Genaue Altersangaben: 12 und 16 Jahre (I.11, v. 1), 16 Jahre (I.13, v. 10 und I.15, v. 6), 16 und 20 Jahre (I.19, v. 13). Cf. auch I.16, v. 11: „A l'âge où l'innocence ouvre sa vague fleur“. V.s., p. 40.

v. 102). Jugendliches Aufbruchs- und Glücksgefühl, das sich in Natur- und Liebeserfahrung findet (GOETHE'S „Knabenmorgen-/Blütenträume“), bestimmt die Gedichte 2, 4, 14, 21s, 27 und einen Teil der schon erwähnten Stücke, in denen junge Menschen dargestellt sind. Auch 29 *Halte en marchant* läßt sich in diese Gruppe einordnen, jedoch, wie zu zeigen sein wird, mit bedeutenden Abweichungen. Als 'angry young man' treffen wir den Dichter in 7 *Réponse à un acte d'accusation* und 26 *Quelques mots à un autre*, wo er seine politischen und literarischen Theorien gegen Angriffe von Älteren verteidigt.¹⁷ Eine junge („ces affreux novateurs“, 26, v. 39) Auffassung der Dichtung präsentieren auch die verschiedenen metapoetischen Gedichte. Jugend kann sich ferner als mangelnde Lebenserfahrung und geistige Durchdringung äußern: Die kleine Blume von I.25 *Unité* behauptet erst trotzig etwas, was III.30 in allen Zusammenhängen ausführlich begründen wird: „Et, moi, j'ai des rayons aussi!“ lui [Sonne] disait-elle“; I.5 *A André Chénier* fordert eine Stilmischung und weiß noch nicht, daß die Erfahrung des Todes dieses Prinzip für das Ganze der Biographie unumgänglich machen wird, als Darstellung des noch unerlösten Lebens.

Die Formel, auf die wir somit Buch I bringen können (**Vorverständnis**), die das Gemeinsame der Gedichte faßt, lautet: Jugendlichkeit und Disparatheit, oder besser: jugendliche Disparatheit, pubertäre Inkohärenz, salopp ausgedrückt, da die Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen als Folge geringen Alters bestimmbar scheint; die Vielheit somit letztlich doch als Ausdruck und Effekt einer Einheit (Jugend): „une et diverse“, heißt es in I.9 über die Schöpfung des Dichters. Später wird es sich erweisen, daß der Grund dieser **Antithetik** sehr viel tiefer zu suchen ist.

Ich will nun einige Gedichte dieses Buches **lesen**.

Die erste Position (I.1) beinhaltet eine an die Tochter gerichtete Ermahnung: *A ma fille*. Der Dativ des Titels weist auf die Widmung des Ganzen im allerletzten Gedicht voraus (*A celle qui est restée en France*), versteckter auch auf *Pauca meae*.¹⁸ Durch diese 'rapports syntagmatiques' wird zur Evokation der Ungenannten hier schon das Merkmal „Tod“ assoziiert (Kombination äquivalenter Elemente und Merkmalsübertragung bzw. -Angleichung)¹⁹. Die Schlußmaxime von I.1 – „Ne rien haïr, mon enfant; tout aimer, / Ou tout plaindre“ – verbindet das erste Gedicht des ersten Bandes mit dem ersten des zweiten (IV.1 „Pure innocence“) und damit die beiden *tomes*;²⁰ sie verbindet es mit dem letzten Stück von *Autrefois* (III.30 *Magnitudo parvi*), das eine metaphysisch-religiöse Unterweisung der Tochter darstellt und das den philosophischen Zentralsatz des Ganzen ausdrücklich „à ma fille“ richtet: „Enfant; et contempler les choses, / C'est finir par ne plus les voir.“ (v. 566s) Der Dativ-Titel schlägt ferner eine Brücke zu etlichen Widmungsgedichten von Buch V und, näher, zu *A André Chénier* (I.5), *A M. Froment Meurice* (I.17), *A un poète aveugle* (I.20) und *Quelques mots à un autre* (I.26), vor allem aber zu *A Madame D.G. de G.* (I.10), den Versen für die Tote. Das Objekt der Überschrift schafft seinerseits eine Verbindung zu *Mes deux filles* (I.3).

Wenn wir den Schluß von I.1 ernst nehmen, so wird die Bedeutung von „aurore“ gleich erweitert:

Le ciel, [...]
Chaque matin, il baigne de ses pleurs
Nos aurores.

Dieu nous éclaire, à chacun de nos pas,
Sur ce qu'il est et sur ce que nous sommes

– das Licht der Morgenröte ist von Gott gesandt, damit wir Kenntnis von ihm erlangen und Klarheit über uns; das Licht zeugt von Gott, und der Dichter, dem Evangelisten vergleichbar, zeugt vom Licht (cf. den Prolog des JOHANNES-Evangeliums). Und wie die zitierte Schlußmaxime zeigt, weist das göttliche Licht auf das göttliche Gebot hin, die Liebe.

¹⁷ Cf. I.7, v. 159: „Vous devez être vieux; par conséquent, papa“ und I.26, v. 162: „Au pauvre vieux bon goût, ce balayeur du Pinde“.

¹⁸ Gegenstand der Übergabe ist in I.1 ein Einzel-Gedicht bzw. die in diesem enthaltene Maxime, bei 'Pauca meae' ein Buch, in 'A celle qui est restée en France' das Ganze der Sammlung.

¹⁹ Siehe den grundlegenden Aufsatz Jakobsons ('Linguistik und Poetik').

²⁰ „Amour“ lautet das Schlußwort von IV.1.

I.3 *Mes deux filles* begann ursprünglich mit den Worten „A la vague lueur du soir“, was der den Druck betreuende NOEL PARFAIT als Wiederholung kritisierte, da „lueur“ das vorletzte Reimwort von I.2 darstellt. Auf den Vorschlag, dem einfach durch eine Umstellung (Trennung) der beiden Stücke abzuhelpfen, antwortete der Autor seinem Brüsseler Sekretär:

Evitons, cher coopérateur, les transpositions. D'ailleurs les pièces de ce diable de recueil sont comme les pierres d'une voûte. Impossible de les déplacer. Je me borne donc à changer le premier hémistiche de mes deux filles. (12. Juli 1855, 'CFL' IX, p. 1094)

Hier wird die **Struktur-Metapher** expliziert: Wie bei einem Gewölbe oder einem Torbogen erfüllt jedes Gedicht an seiner Stelle eine bestimmte, nicht ersetzbare Funktion. Wir können vermuten, daß I.3 einerseits durch seine Stellung zwischen den beiden metapoetischen Naturgedichten (I.2 und 4) diese trennen und andererseits die Nähe zum verwandten *A ma fille* bewahren soll, jedoch getrennt durch I.2 (A-B-A-B): Ähnlichkeit und Gegensatz bestimmen seine Position.

Auf das wichtige Gedicht I.5 *A André Chénier* bin ich schon mehrfach eingegangen (p. 41s et 44); die in ihm vorgetragene Forderung der antithetischen Stilmischung drückt das Grundprinzip des ersten Buches und – wie wir später sehen werden – der ganzen Sammlung bis zum 19. Stück von *Au bord de l'infini* aus – der Text ist als **Mise en abyme** lesbar. Lachen und Weinen erscheinen als die beiden Pole einer die Natur bestimmenden Gegensätzlichkeit (Strukturprinzip):

[...] Tout jeune encor, tâchant de lire
 Dans le livre effrayant des forêts et des eaux,
 J'habitais un parc sombre où jasaient des oiseaux,
 Où des pleurs souriaient dans l'oeil bleu des pervenches (I.5, v. 5ss)

Comme le matin rit sur les roses en pleurs! (I.12, v. 1)²¹

Grund-Bedingung poetischer **Mimesis** stellt somit eine **antithetische Struktur** der Dichtung dar, welche allein die Nachahmung der Natur in ihrer Totalität garantieren kann. Dieser Gedanke war HUGO zu allen Zeiten eigen, die Dramentheorie von *La Préface de Cromwell* basiert letztlich auf ihm, und besonders deutlich wird er in *William Shakespeare* ausgedrückt (II, I, III, p. 176):

Totus in *antithesi*. [...] Shakespeare, en effet, a mérité, ainsi que tous les poètes vraiment grands, cet éloge d'être semblable à la création. Qu'est la création? Bien et mal, joie et deuil, homme et femme, rugissement et chanson, aigle et vautour, éclair et rayon, abeille et frelon, montagne et vallée, amour et haine, médaille et revers, clarté et difformité, astre et pourceau, haut et bas. La nature, c'est l'éternel bi-frons. Et cette antithèse, d'où sort l'antiphrase, se retrouve dans toutes les habitudes de l'homme; elle est dans la fable, elle est dans l'histoire, elle est dans la philosophie, elle est dans le langage. [...] L'antithèse de Shakespeare, c'est l'antithèse universelle, toujours et partout; c'est l'ubiquité de l'antinomie [...].

Das Prinzip der Antithese bestimmt also nicht nur die Natur, sondern auch den Mensch und die Geschichte, mithin alles, außer Gott (und die am Ende der Zeiten zu ihm zurückgekehrte, erlöste Schöpfung). Eine zweite Ausweitung findet sich zu Anfang des zitierten Absatzes: „Shakespeare est tout dans l'antithèse“ – das meint nicht nur metonymisch das Werk, sondern auch ganz wörtlich seinen Autor. In der Person des Dichters ist die grundsätzliche Gegensätzlichkeit jedes Menschen aufs höchste gesteigert, was ihn in die Lage versetzt, **antithetisch-mimetische Dichtung** zu schaffen. Auch das Ich von *Les Contemplations* werden wir als ausgesprochen widersprüchlich kennenlernen.²²

²¹ Cf. V.3 'Ecrit en 1846', v. 189s: „Tout enfant, j'essayais d'épeler cette bible [sc. die Natur] / Où se mêle, éperdu, le charmant au terrible.“ – Der Ausdruck „le livre effrayant des forêts et des eaux“ spielt natürlich auf die Benennung der Forst- und Wasserverwaltung, 'Eaux et Forêts', an; dieses parodistische Moment steht im Gegensatz zu „effrayant“. Der Vers verbindet also Komisches mit Tragischem und erfüllt somit das ästhetische Postulat, welches als die Kern-Aussage des Gedichtes gelesen werden kann: Hier spiegelt sich ein Ganzes als Ganzes in einem einzelnen, das Teil davon ist.

²² Cf. 'William Shakespeare': „Le poète [...] c'est la nature“ (II, I, V, p. 181) und „Le poète est le seul être vivant auquel il soit donné de tonner et de chuchoter, ayant en lui, comme la nature, le grondement du nuage et le frémissement de la feuille“ (II, VI, V, p. 272). Letzteres Zitat meint die Fähigkeit des Dichters, sowohl politisch-satirische als auch Liebes-Gedichte schreiben zu können: Beispiele beider Gattungen finden sich auch in 'Les Contemplations'. – V.s., p. 13 et inf., p. 224 – Diese Auffassung

Mithin ist die vorweg festgestellte Disparatheit von Buch I nicht nur als Äußerung von Jugend zu deuten, sondern auch als Befolgen eines mimetischen Grundprinzipes zu verstehen: Die antithetische Grundstruktur von *Les Contemplations* stellt letztlich nichts als die konzentrierte Widerspiegelung der die Schöpfung bestimmenden Gegensätzlichkeit dar, also Mimesis des Wesentlichen – Schöpfung > *Les Contemplations* > Buch I > I.5 > I.5, v. 5.²³

I.18 *Les oiseaux* wiederholt die Forderung, unter den „deuil“ das „rire“ zu mischen (cf. den Schlußvers von I.5);²⁴ **I.28** „*Il faut que le poète*“ ebenfalls, jedoch umgekehrt, vom Heiteren ausgehend, spiegelverkehrt:

Au milieu de cette humble et haute poésie,
[...]
Il faut que, par instants, on frissonne, et qu'on voie
Tout à coup, sombre, grave et terrible au passant,
Un vers fauve sortir de l'ombre en rugissant!

Das dem Chénier-Gedicht vorangehende **I.4** „*Le firmament est plein*“ exemplifiziert dieses ästhetische Prinzip:

Le firmament est plein de la vaste clarté;
Tout est joie, innocence, espoir, bonheur, bonté.
[...]
L'infini tout entier d'extase se soulève.
Et, pendant ce temps-là, Satan, l'envieux, rêve. (v. 1-40)

Satan, als das Prinzip des Bösen, und somit als verdichtete Inkarnation der Natur nach dem Sündenfall, liegt in der Idylle auf der Lauer –²⁵

Il faut que le poète, aux semences fécondes,
Soit comme ces forêts vertes, fraîches, profondes,
Pleines de chants, amour du vent et du rayon,
Charmantes, où, soudain, l'on rencontre un lion.
(I.28 „*Il faut que le poète*“, Schlußv.)

Eine identische Struktur weist **I.6** *La vie aux champs* auf: Der Sommerabend auf dem Lande, welcher den Dichter in einem Kreis lachender Kinder zeigt, diesen ähnlich, endet in unheimlichen, gespenstischen und gleichzeitig sehr wirklichkeitsnahen (da historischen) Dimensionen.

So ist das theoretische *A André Chénier* (I.5) von zwei Texten umgeben, die seine Lehre gespiegelt realisieren (zum Guten das Böse – I.4 und 6 – statt zum Ernststen das Heitere – I.5 -).

I.7 *Réponse à un acte d'accusation* spricht von den Anfangskämpfen der Romantik – ihrer „Morgenröte“ -, die aber auch, dem 14 Juillet vergleichbar, als Anfänge eines neuen Zeitalters gelten können.²⁶ In-

der Dichtung als Nachahmung der Natur, als eine Art zweiter Schöpfung, wird anlässlich I.28 noch etwas ausführlicher untersucht werden (p. 95ss).

²³ Cf. A 20. – Auf die Überwindung dieser Antithetik in Welt und Werk werde ich später eingehen.

²⁴ Cf. die Kirchhofszene im 'Hamlet' (V.1). – Maupassant: „lire les épitaphes. [...] c'est la chose la plus amusante du monde“ ('Les Tombales'; II, p. 1240).

²⁵ Diesen Schlußv. können wir auch umgekehrt deuten. Zunächst im Sinne von II.9 'En écoutant les oiseaux': „Et que l'épervier rêve, oubliant le perdrix; / Et que les loups s'en vont songer auprès des louves!“ (v. 26s) Der Friede in der Natur bringt das Böse zur Ruhe, die Dichtung wird „un refrain joyeux [...] Du poème inouï de la création“ (I.4, v. 11 et 17). – Zieht man VI.10 'Eclaircie' als Kontext heran, so ist unser Gedicht als Antizipation der End-Erlösung (VI.26, in fine) lesbar, von der Satan träumt (siehe bes. die beiden vorletzten Strophen von VI.26, über Bélial und Jesus). Somit wäre die Schlußzeile nicht Pointe, in aufhebendem Widerspruch zum ganzen Gedicht, sondern dessen höchste Steigerung – selbst der Teufel lebt, in diesem geglückten Augenblick, in der Heilserwartung, ist eingefügt in die Geschichte des Heils: „Les enfers se refont édens, c'est là leur tâche“ (VI.26, v. 703).

²⁶ 1834 (fiktives Datum des Gedichts) sind die Anfangskämpfe der Romantik freilich bereits gewonnen. – Das Wort „romantique“ selbst kommt in 'Les Contemplations' nur zweimal vor, in I.26 'Quelques mots à un autre' (v. 7 et 26), beide Male wird es Gegnern in den Mund gelegt („romantisme“ taucht gar nicht auf). Dies mag mit Hugos Abneigung gegen Schulen und literaturhistorische Klassifizierungen zusammenhängen. – „Morgenröte der Romantik“: siehe dagegen Baudelaires 'Le coucher du soleil

dem der Dichter die bislang verachteten und von der Literatur ausgeschlossenen Wörter befreit, antizipiert er in seinem Bereich die Aufhebung der Höllen und die endgültige Erlösung des Universums am Ende der Zeiten (cf. VI.26 *Ce que dit la bouche d'ombre*) – ähnlich, wie es die Französische Revolution als Kleines gegenüber dem eschatologischen Großen tut (*Magnitudo parvi*); die literarische Revolution imitiert die politische Revolution, welche die End-Erlösung präfiguriert.

Der Anschluß an das Chénier-Gedicht geschieht vermöge das **Mimesis**-Argumentes („Realismus“ der Darstellung): „Qui délivre le mot, délivre la pensée“ (v. 154)²⁷. Die Nachahmung der Wirklichkeit in ihrer antithetischen Totalität erfordert die Verfügbarkeit des ganzen Wortschatzes, ohne von der Gattung vorgeschriebene Sprach-Tabus: „Je leur [den Kindern] parle de tout“, heißt es im sechsten Gedicht (*La vie aux champs*, v. 53); und dazu ist das Recht auf das „mot propre“ (I.7, v. 166) erforderlich.²⁸ Dann kann die Poesie, der Wirklichkeit gleich, wieder Unendlichkeit erlangen:

La muse reparaît, nous reprend, nous ramène,
Se remet à pleurer sur la misère humaine,
Frappe et console, va du zénith au nadir,
Et fait sur tous les fronts reluire et resplendir
Son vol, tourbillon, lyre, ouragan d'étincelles,
Et ses millions d'yeux sur ses millions d'ailes. (v. 205ss)²⁹

Das Disparitätsprinzip, welches poetisch Gattungs- und Stilmischung heißt, findet sich hier ins Universale ausgeweitet; die aller Fesseln entledigte Dichtung (Muse) wird zum kosmischen Schmetterling, der aus nichts als aus einer Vielzahl von Augen („contempler“!) und Flügeln³⁰ besteht und insofern emblematisch gut zu *Les Contemplations* paßt (sonst ist das poetische Tier par excellence der Vogel, er singt und fliegt frei dorthin, wo er will, und auch in unserem Buch treffen wir ihn häufig in metapoetischer Bedeutung an)³¹.

I.8 wird als Suite vorgestellt, als die Fortsetzung von *Réponse à un acte d'accusation*. Fiktiv wurde das Gedicht mehr als zwanzig Jahre später geschrieben, 1855. Auf eine sehr viel umfangreichere Erfahrung mit der Macht des Wortes gestützt, werden die Thesen von I.7 unter metaphysisch-religiösen und politisch-historischen Gesichtspunkten ausgeweitet, und beide Bereiche so der Sprache und der Poesie untergeordnet, mithin in die Verfügungsgewalt des Dichters gegeben.

Das Wort „FIAT LUX“ (v. 102), das aus der menschlichen Sprache stammt, hat das Licht geschaffen, wiewohl doch dieses gleich zu Beginn der Schöpfung erzeugt wurde und der Mensch erst am sechsten Tag (Gen 1): Also hat sich Gott menschlicher Wörter bedient, und **die Sprache** des Menschen ist die Gottes: „Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu.“ (Schlußv.)³² Über das Wort hat der Dichter auch an der göttlichen Macht teil,³³ die in I.7 dargestellte revolutionäre Befreiung innerhalb des Reichs der Wörter macht diese nun fähig, die Revolution in der politischen Wirklichkeit ins Werk zu setzen (v. 56-58 et 102-110).³⁴

In gewissem Widerspruch zu dieser hybriden Behauptung von der Göttlichkeit menschlicher Sprache stehen die Verse 42ss:

romantique' ('Les Epaves', I, p. 193). – „Romantik und Französische Revolution“: Cf. Ludovic Vitet in der Zeitschrift 'Le Globe': „Le Goût en France attend son 14 juillet“ (2. April 1825; zit. nach Abastado, p. 191).

²⁷ Der Vers ist natürlich auch im Kontext „Sprache und Denken“ lesbar: „Quand l'erreur fait un noeud dans l'homme, il [das Wort] le dénoue“ (I.8, v. 104).

²⁸ 'La vie aux champs' handelt also auch von sich selbst, reflexiv – der Dichter beschreibt im Gedicht seine Tätigkeit und gibt gleichzeitig einen Hinweis darauf, wie er verstanden werden möchte: v. 53-58; die Rezeptionsanweisung gilt natürlich auch für die anderen Gedichte von 'Les Contemplations'. – Auf das Recht, das mot propre zu verwenden, verzichtet Hugo in 'Les Contemplations' öfter. So spricht er in I.26, v. 160 von „tas d'ordures“ statt des zu erwartenden – ich gebrauche ebenfalls eine verhüllende Umschreibung – „mot de Cambronne“ ('Les Misérables', II, I, 14 'Le dernier carré': „Cambronne répondit: Merde!“; p. 142).

²⁹ „Vom Zenith zum Nadir“ geht die Muse z.B. in VI.26 'Ce que dit la bouche d'ombre'.

³⁰ Siehe die Flügel-Werdung der Mages: „Je suis l'aile!“ (VI.23, v. 699).

³¹ Ein Beispiel aus den 'Odes et Ballades' (V.25 'Rêves') verbindet die Flug-Metaphorik mit der poetischen Antithetik: „Mon vers plane, et se pose / Tantôt sur une rose, / Tantôt sur un grand mont.“ (v. 23ss, p. 174)

³² Die Theologen sehen dies freilich ganz anders; sie diskutieren schon die Frage, wie denn Gott habe sprechen können, wo doch vor der Erschaffung der Welt die Luft als Bedingung der parole noch gar nicht vorhanden war (siehe z.B. Augustinus: 'Confessiones' XI, p. 612ss).

³³ Les mages sind „Toutes les bouches inquiètes / Qu'ouvre le verbe frémissant“ (VI.23, v. 13s).

³⁴ Diese Hoffnung wurzelt in Hugos aufklärerisch-demokratischem Glauben an die Macht des freien Wortes. Siehe z.B. seinen Brief vom 28. Januar 1852 (an A. Vacquerie): „Le lendemain du premier journal libre, Bonaparte tomberait“ ('CFL' VIII, p. 975) oder, an Adèle, am 26. Februar des gleichen Jahres: „Encrier contre canon. L'encrier brisera les canons“ (ibid., p. 983).

Et, de même que l'homme est l'animal où vit
L'âme, clarté d'en haut par le corps possédée,
C'est que Dieu fait du mot la bête de l'idée.

Hier scheint **die Sprache** von der gleichen Körper-Seele-Antithetik bestimmt wie der sie Gebrauchende, der Mensch; dort hingegen (Schlußv.) hatte sie an der Einheit, welche allein Gott auszeichnet, teil: Dieses Antithetische der Sprache erfährt in geglücktem, dichterischem Sprechen einen befreienden Aufflug hin zum göttlichen Einen, dem sie sich angleicht. Dadurch nimmt – wie wir später (p. 225s) sehen werden – Dichtung sowohl die Erlösung im Tod („le livre d'un mort“) als auch den Gang der Heilsgeschichte vorweg.

Wichtig ist ferner die behauptete Analogie zwischen Licht und Wort (v. 90ss; *Aurore!*).³⁵

I.9 „Le poème éploré“ setzt die Erörterungen über Sprache und Dichtung fort. Seine Verse

Dans sa genèse [d.h. der vom Dichter geleisteten Schöpfung] immense et vraie,
une et diverse,
Lui [Dichter], le souffrant du mal éternel, il se verse,
Sans épuiser son flanc d'où sort une clarté (v. 21ss)

wiederholen zum einen das Mimesis- und Totalitäts-Argument („immense et vraie“) und postulieren wieder die sich in der Mannigfaltigkeit ausdrückende Einheit („une et diverse“), zum anderen nehmen sie ein Bild aus dem Ende von I.8 auf, wodurch die beiden Texte eng aneinanderrücken. Dort sagt das Wort zum Licht:

„J'étais même avant toi; tu n'aurais pu, lumière,
Sortir sans moi du gouffre où tout rampe enchaîné [...]“ (v. 100s)

Der ausströmende Schoß („flanc“) des Autors – cf. p. 76-A 29 – wird also dem Ur-Abgrund gleichgesetzt, die Dicht-Werke dem Licht, das Schreiben einer Genesis, die wiederum als Geburt darstellbar ist. So erhellen sich die beiden Gedichte gegenseitig. Vers 24 von I.9 macht dann die in *Suite* erst suggerierte Ineinssetzung des Dichters mit Gott explizit: „il est Dieu“, d.h. der Dichter steigert sich von einem Ort der Lichtwerdung zu ihrem Urheber (auctor-creator).

Auch **I.10 A Madame D.G. de G.** weist Gemeinsamkeiten mit *Suite* auf: nicht nur das zweite Datum (Jersey, 1855), sondern vor allem den Glauben an die Macht des Wortes.³⁶

Das Gedicht ist weiterhin dadurch bedeutend, daß es die Begriffe „Toter“ und „Dichter“ miteinander verbindet und so das „ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort“ der Préface wiederaufnimmt: Erst als Tote wird HUGOS Mystagogin³⁷ wirklich zum Dichter, nicht im Sinne von „Verse-Schmied“, sondern von einem, dessen Mission es ist, das Geheimnis Gottes und der Welt („le secret du monde“) zu entdecken und mitzuteilen:

Maintenant vous voilà pâle, grave, muette,
Morte, et transfigurée, et je vous dis: – Poète! (v. 13s)

Das Reimpaar „muette“ – „Poète“ besiegelt diesen Begriff des Dichters, dessen Wesentliches nicht in virtuoser Sprachbeherrschung, sondern in besonderer Erkenntnisfähigkeit besteht. So stellt das Gedicht auch eine Rezeptionsanweisung dar und zeigt, mit welcher Erwartungshaltung der Leser poetischen Texten und also auch diesem Buch gegenüberzutreten soll.³⁸

³⁵ An zahlreichen Stellen von 'Les Contemplations' erscheint die Dichtung als Abglanz und Widerschein des göttlichen Lichtes, der Dichter als Erleuchteter und Erleuchtender.

³⁶ Selbstverständlich setzt das Gedicht an die Dichterin implizit, d.h. stellungsbedingt, auch die Thematik „Schreiben = Gebären“ fort. Cf. p. 201-A 134.

³⁷ Delphine Gay de Girardin hat die Hugos im September 1853 in die Geheimnisse der tables parlantes eingeweiht.

³⁸ In der vor dem Tod der Empfängerin geschriebenen Urfassung (MD: 1840) lautet v. 14: „Vous vous transfigurez et je vous dis: – Poète!“ – er meint, wie die vorangehenden Verse zeigen, die Umwandlung der femme du monde („le salon“, v. 2) in eine

Vor diesem Hintergrund zeigt das folgende *Lise* (I.11) an einem „naiven“ Beispiel, wie das Verhältnis zwischen Literaturrezeption und Lebenspraxis aussehen kann: Gemeinsames Sprechen, Lesen und Vorübersetzen (str. 4-6) schafft eine enge Bindung zwischen den beiden sich liebenden (v. 11) Kindern und leitet erste zärtliche Beziehungen ein („si bien que“, v. 35), alles in der Kirche, unter dem schützend ausgebreiteten Flügel eines Engels (v. 29) und den billigenden Blicken Gottes (v. 35).³⁹ So liegt die Versuchung nahe, den Namen des Mädchens als Form des Wortes „lire“ zu deuten, auch die Reimpaare „lise“ – „église“ (str. 5) und „Lise“ – „église“ (str. 6) weisen darauf hin. Andererseits schlägt der Titel eine Brücke zu I.19 *Vieille chanson du jeune temps*, wo eine Rose als Freundin des – nunmehr, mit sechzehn Jahren, schüchtern gewordenen – Ich vorgestellt wird: Nur im Merkmal der Stimmhaftigkeit unterscheiden sich „Lise“ und „die Lilie“ („lis“), eine Blume, wie die Rose (I.11, v. 36 „sa joue en fleur“, cf. II. *L'âme en fleur*).⁴⁰

Eingangs- und Schlußzeile der letzten Strophe von I.11 sind ebenfalls nur in einem Phonem verschieden und mögen so unsere vorangegangenen Assoziationen und Sprach-Reflexionen stützen:

Jeunes amours, si vite épanouies,
[...]
Jeunes amours, si vite évanouies!⁴¹

I.12 *Vere novo* führt vor, wie recht dieser Reim hat, und bietet ein weiteres Beispiel für die „Rezeption“ von Texten (v.s., p. 73). – Die **Licht-Metaphorik** des Buchtitels wird von I.13 *A propos d'Horace*⁴² aufgegriffen und zu einem vollständigen System ausgebaut: Die Schulkinder werden mit der Morgen-Sonne verglichen (Jugend und Zukunft), die klerikalen Pedanten mit der Nacht, die die Sonne am Aufgehen hindern will und den Tag daran, er selbst zu werden.⁴³

Ils raturent l'esprit, la splendeur, le matin (v. 152)

Et vous vous approchez de l'aurore, endormeurs! (v. 83)

Diese „schwarzen Wesen“ (v. 120) wollen einschläfern, nicht aufwecken; wir denken an den Schlaf der Apostel auf dem Ölberg und daran, daß es im sechsten Buch als Aufgabe der Mages dargestellt wird, auf die Morgen-Helle zu warten und die Menschen zu wecken (VI.23, v. 61ss; cf. auch VI.21 Spes). Die „jesuitischen“ (Variante von v. 120) Schulfüchse erscheinen somit funktional als Antipoden des Dichter-Genies, und dieser Gegensatz läßt sich optisch ausdrücken:

Il faut que le poète, épris d'ombre et d'azur,
Esprit doux et splendide, au rayonnement pur
[...]
[...] son livre,
Où tout berce, éblouit, calme, caresse, enivre (I.28, v. 1-8)

[...] Virgile plein d'étoiles (I.13, v. 102)

Dichterin; d.h. eine Art „gesellschaftlichen Sterbens“ als Antizipation des eigentlichen Todes, der dann dementsprechend nur ganz wenige Korrekturen erforderlich machte: „Je recommande à votre attention fraternelle [...] tout particulièrement [...] la pièce à madame de Girardin qui, avec quelques mots et quelques vers changés, se trouve comme faite pour sa mort.“ (Brief an N. Parfait, 8. Juli 1855, 'CFL' IX, p. 1093)

³⁹ „Les rendez-vous assaisonnés d'un peu de messe sont les meilleurs. Rien n'est exquis comme une oeillade qui passe par-dessus le bon Dieu.“ ('Les Misérables' III, III, 7, p. 254) – Théodule, der Spötter, hat hier mehr recht, als er glaubt. – „Die Begegnung im Tempel“ darf als Topos betrachtet werden, wie die so betitelte Arbeit von B. König zeigt.

⁴⁰ Hugo an P. Meurice (5. Februar 1856): „Je suis charmé que cette petite Rose des 'Contemplations' vous ait fait plaisir. Il y a aussi quelques idylles au commencement pour faire contrepoids aux apocalypses de la fin.“ ('CFL' X, p. 1227).

⁴¹ Zudem ist die stimmlose bilabiale Muta [p] vom stimmhaften labio-dentalen Frikativ [v] artikulatorisch nicht allzu weit entfernt.

⁴² Cf. Franz: 'Werdegang'.

⁴³ Cf. V.7 „Pour l'erreur, éclairer“, v. 3: „L'aube sort de la nuit, qui la déclare ingrate“ und V.3 'Ecrit en 1846', v. 352-354 – auch Louis Bonaparte haßt die Morgenröte ('Châtiments', pass., z.B. V.10, v. 64; cf. p. 71-A 9). – 'Le droit la loi' (1875) über den von rückschrittlichen Klerikern durchgeführten Unterricht: „Cet enseignement [...] ôte à l'enfant l'aube et lui donne la nuit, et il aboutit à une telle plénitude du passé que l'âme y est comme noyée, y devient on ne sait quelle éponge de ténèbres, et ne peut plus admettre l'avenir.“ ('CFL' XV, p. 583) – Noch pointierter definiert 'Paris et Rome' (1876): „Le castrat faisant l'eunuque, cela s'appelle l'Enseignement libre“ (ibid., p. 634).

Et ces culs de bouteille ont le dédain du prisme! (ibid., v. 154)⁴⁴

HUGO scheut sich nicht einmal, die klerikalen Lehrer mit schwarzen Sonnen zu vergleichen: „Crânes d'où sort la nuit“ (v. 126). Dieser Vorwurf geht wesentlich weiter als die Schweine-Assoziation von v. 125; seine volle Bedeutung jedoch wird erst dem verständlich, der das Ganze kennt: Das absolute Böse, der Gegenpol (Nadir) zur Lichtfülle Gottes, wird von der „Bouche d'ombre“ als „Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit“ beschrieben (v. 186). Hier zeigt sich, wie sehr die Gedichte zusammenhängen und einander interpretieren.

Der Grund-Mechanismus von I.13 ist freilich in dem Paradox zu suchen, daß der junge (Lebensalter, Zeitalter, Lebensgefühl) Dichter HORAZ von den in jeder Hinsicht alten Geistlichen zur Bestrafung („Dimanche en retenue et cinq cents vers d'Horace!“, v. 13) eines horazisch jungen Schülers mißbrauch wird, zur Bestrafung des Jugendlichen durch das ihm Verwandte – eine rückwärts gerichtete Umfunktionalisierung jugendlicher Dichtung also: „vous faites de l'enfer avec ces paradis!“ (v. 103). Dabei deckt sich die Darstellung HORAZENS und anderer antiker Dichter (v. 31-102) durchaus mit den Selbstporträts unseres Autors in I.7 und 26: HORAZ wird als Vorläufer der Romantik in Beschlag genommen.

So baut sich eine Opposition auf zwischen den höllischen (v. 103) Priester-Lehrern auf der einen und Gott, den Dichtern und den Kindern auf der anderen Seite –⁴⁵ dadurch schließt sich unser Gedicht mühelos an I.8 *Suite* mit seiner Apotheose der poetischen Sprache an. Zu dieser Koalition des Lichts – an der selbstverständlich auch die Idee teilhat – gesellt sich noch die Frau und Geliebte: „Ils [...] / [...] ne tolèrent pas le jour entrant dans l'âme / Sous la forme pensée où sous la forme femme.“ (v. 141s; cf. v. 69s) Vermutlich ist eine wichtige Funktion des Gedichts für das Ganze in dieser Gruppen-Bildung zu sehen, wobei sich als zentrale Figur immer mehr der Dichter herausstellen wird.

Der Schluß von *A propos d'Horace* (v. 173ss) projiziert die genannte Licht-Metaphorik ausdrücklich auf die Geschichte und bietet den ersten Entwurf einer besseren Zukunft. Die „Schwarzen“ wollen den historischen Prozeß anhalten – „Ils sont l'horrible Hier qui veut tuer Demain“ (v. 132) –, es gelingt ihnen aber nicht: Die Menschheit wird einen Zustand erreichen, in dem die Erziehung erhellend sein wird, und diese wiederum wird die endgültige Erlösung fördern, wie sie das Ende von VI.26 *Ce que dit la bouche d'ombre* schildert:

Alors, tout sera vrai, lois, dogmes, droits, devoirs.
Tu laisseras passer dans tes jambages noirs
Une pure lueur, de jour en jour moins sombre,
O nature, alphabet des grandes lettres d'ombre! (Schlußv.)⁴⁶

Die Dinge der Natur sind ein Gitterwerk, durch das wir Gott, der das Licht ist, nur andeutungsweise erkennen; durch einen „aufgeklärten“ Unterricht jedoch wird die „Einsicht“ der Menschen wachsen und die Natur für sie immer „durchsichtiger“ hin auf Gott werden, was heißt, daß die Präsenz Gottes in der Immanenz sich immer mehr steigern wird, bis zu seiner völligen Anwesenheit:

Un jour, dans les lieux bas, sur les hauteurs suprêmes,
Tous ces masques hagards [sc. die Sterne, dann alle Dinge
der Natur] s'effaceront d'eux-mêmes;
Alors, la face immense et calme apparaîtra! (III.30 *Magnitudo parvi*, v. 249ss)

Die menschliche Geschichte erscheint als einziger **Contemplations**-Prozeß.⁴⁷

⁴⁴ Cf. auch Abrams: 'The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition' – „H. Temple Patterson ['Poetic Genesis: Sebastien Mercier into Victor Hugo' – Genève, 1960 (= Studies on Voltaire, vol. XI)] montre d'une façon convaincante que l'image du „prisme“ provient de Mercier pour symboliser le génie créateur (op. cit., p. 59 et 214).“ (Cellier, p. 513) – Allein aus dem ersten Buch ließen sich zahlreiche weitere Belege für das Leuchten von Dichter und Dichtung anführen, z.B. I.1, v. 25ss (cf. VI.25 'Nomen, numen, lumen') oder I.29, v. 61s: „Ils sont [...] / Tes semblables, soleil!“

⁴⁵ Als ungenannter Anführer der ersten Gruppe hat wohl Napoléon III zu gelten (siehe A 42) – Dichter und Kinder: „Ils raillent les enfants, ils raillent les poètes“ (v. 149).

⁴⁶ Für den alten Aufklärer Hugo war der Unterricht (zuerst: die Alphabetisierung des Volkes) der geeignetste Weg, den historischen Fortschritt zu befördern. – Der Ausdruck „tout sera vrai“ kann als Kontamination einer Stelle aus 'Les mages' und einer aus der Schlußstr. von VI.26 gelesen werden: „N'est-ce pas que c'est ineffable / [...] / D'éclairer ce qu'on croyait fable / A ce qu'on trouve vérité“ (VI.23, str. 70); „Tout sera dit“ ('Ce que dit la bouche d'ombre', Schlußstr.).

⁴⁷ „contempler les choses, / C'est finir par ne plus les voir“ (III.30, v. 566s).

Da das Wort die ältere Schwester des Lichts ist (I.8, v. 91 et 102), kann seine Verbreitung durch Dichtung und Unterricht dazu beitragen, den geschichtlichen Fortschritt zu beschleunigen.

I.15 *La coccinelle* bildet gemeinsam mit I.11 *Lise*, I.19 *Vieille chanson du jeune temps*, I.21 „Elle était déchaussée“ (mit Abstrichen, das Ich scheint hier schon älter) und II.7 „Nous allions au verger“ eine Gruppe (**Sub-Gattung**) von Gedichten, die kurz sind, oft strophisch, z.T. aus Sieben- und Zehnsilblern bestehend, stets jedoch isometrisch, und die anekdotenhaft erotische Jugenderinnerung präsentieren, eine Art knappster Vers-Novelletten, die alle eine erfüllte oder verpaßte körperliche Berührung darstellen.

I.16 *Vers 1820* (v.s., p. 40) gehört in den Umkreis dieser Reihe und bindet sie in den Klassik-Romantik-Gegensatz des ersten Buches ein, der der von Rückschritt und Fortschritt, Gestern und Heute, Nacht und Tag, Alter und Jugendlichkeit ist. Die Widernatürlichkeit des „alten Pädagogen“ (v. 1) wird genauso hervorgehoben wie die Verwandtschaft des sich durch Opposition zu ihm definierenden romantischen Schülers mit den Träumen, dem Gesang und der Liebe der Frau. Das Gedicht spielt die Themen von I.7 und 13 noch einmal durch (cf. auch I.26), aber gemäßigt, harmloser, verkleinert. Solchen Verhältnissen werden wir in *Les Contemplations* noch öfters begegnen; der *William Shakespeare* vergleicht diese mit der Beziehung zwischen einem Planeten und seinem Mond, man könnte auch einfach von „Magnitudo parvi“ sprechen. **I.17** *A M. Froment Meurice* z.B. betont in wenigen Versen genauso die Einheit und Unendlichkeit der Künste, wie es später das gigantische *Les mages* tun wird: „La miette de Cellini / Vaut le bloc de Michel-Ange“ (v. 27s).⁴⁸

Die Sicht oder Schau wird in **I.20** *A un poète aveugle* an das Absterben eines Körperlichen gebunden: „Quand l'oeil du corps s'éteint, l'oeil de l'esprit s'allume“. So schließt sich das Stück an I.10 *A Madame D.G. de G.* an, mit dem es auch die Form des Titels gemeinsam hat (Ansprechpartner ist jeweils ein Dichter, dessen Namen nicht oder nur in schwer auflösbarer Abkürzung genannt wird).⁴⁹

Auf die historisch-gesellschaftliche Lesart von **I.21** „Elle était déchaussée“ bin ich schon zu sprechen gekommen, im Zusammenhang mit KÖHLERS Deutung und VI.10 *Eclaircie*⁵⁰: Die mit dem Beistand der Natur und in ihr geglückte Liebes-Beziehung antizipiert auf konkret-erfahrbare Weise durch Negation des schlecht Gesellschaftlichen als feindlich Verneinendem die Erlösung des Allgemeinen am Ende der Geschichte (VI.26, in fine) -⁵¹

L'amour, c'est le cri de l'aurore,
L'amour, c'est l'hymne de la nuit. (II.22, v. 3s)

Déjà l'amour, dans l'ère obscure
Qui va finir,
Dessine la vague figure
De l'avenir. (VI.2 Ibo, v. 89ss)

Mehrere Parallelstellen des ersten Buches legen jedoch auch eine metapoetische Interpretation nahe:

Elle était déchaussée, elle était décoiffée,
Assise, les *pièdes nus*, parmi les joncs penchants;
Moi, qui passais par là, je crus voir une *fée*,
Et je lui dis: *Veux-tu t'en venir dans les champs?* (I.21, str. 1)

⁴⁸ „C'est une double action qui traverse le drame et qui le reflète en petit. A côté de la tempête dans l'Atlantique, la tempête dans un verre d'eau. [...] L'idée bifurquée, l'idée se faisant écho à elle-même, un drame moindre copiant et coudoyant le drame principal [z.B. Hamlet – Laertes], l'action traînant sa lune, une action plus petite sa pareille; l'unité coupée en deux, c'est là assurément un fait étrange.“ (II, IV, I, p. 227)

⁴⁹ Cf. die blinde, aber sehende Dea: „les yeux pleins de lumière, aveugle“ (L'homme qui rit', II, II, 2, 'Dea', p. 284). – Der Schlaf stellt eine Art Blindheit dar: „ces paupières fermées où la vision a remplacé la vue“ (ibid., I, III, 'L'enfant dans l'ombre', 4, p. 244). – Cf. „Contempler les choses / C'est finir par ne plus les voir“ (III.30, v. 566s).

⁵⁰ V.s., p. 40s, 59 et 77.

⁵¹ Siehe die Arbeiten Adornos (negative Ästhetik).

Le mot *veut*, *ne veut pas*, accourt, *fée* ou bacchante,
S'offre, se donne ou fuit [...]. (I.8, v. 15s)

„La stance va *nu-pieds*! le drame est sans corset!
La muse jette au vent sa robe d'innocence!“

[...]

[...] vous hurlez

De fureur en voyant nos strophes toutes nues.

Mais où donc est le temps des *nymphes* ingénues,⁵²

Qui couraient dans les bois, et dont la nudité

Dansait dans la lueur des vagues soirs d'été?

(I.26 *Quelques mots à un autre*, v. 16-108; im Orig. keine Hervorhebungen)

Nackt ist die Muse dann, wenn sie ohne den (schon in I.7 abgelehnten) rhetorischen Ornatus die ganze Wirklichkeit unverschleiert wiedergibt. Das barfüßige Mädchen von I.21 erscheint als Verkörperung der Poesie, als Muse, ihre schließliche, unter Lachen gegebene Zustimmung weist auf das Ans-Ziel-Gelangen des Dichters als Dichter hin: Liebes-Akt und Schreib-Akt sind konvertierbar, eines kann fürs andere stehen (cf. II.1, v. 1: „Tout conjugue le verbe aimer“).⁵³

Ein Widerspruch zur historischen Lesart besteht freilich nicht: Die mit Hilfe der Natur und in ihr glückte erotische Begegnung – die Überwindung also der natürlichen wie der menschlichen Entfremdung – weist auf die Ineinsfindung des Dichters mit dem Du der Sprache hin, und diese wiederum ist als Vorzeichen eines gesellschaftlichen Zustandes lesbar, in dem alle Widersprüche aufgehoben sind.⁵⁴ Umgekehrt garantiert die Erlösungsgewißheit (*Spes*, *Les mages*, *Ce que dit la bouche d'ombre* et al.) die Möglichkeit des poetischen Aktes. Die Bereiche Natur, Liebe, Dichtung (Sprache) und Gesellschaft sind dem Contemplateur nicht getrennt, sondern letztlich als Aspekte eines Ganzen miteinander verbunden – das Mädchen ist die Geliebte (sensus litteralis), die Personifikation von Natur und Dichtung (philosophischer und metapoetischer Sinn), und die Vereinigung mit ihr nimmt eine gesellschaftliche (allgemeine) Glücksfindung vorweg (historischer oder anagogischer Sinn). Die Einheit und Austauschbarkeit dieser Bereiche scheint mir von größter Bedeutung zu sein, da sie es in diesem Buch, in dem alles allem Kontext ist (= unsere zu überprüfende Ausgangs-Hypothese), erlaubt, z.B. erotische Gedichte metapoetisch oder politisch-historisch zu lesen.

Eine Durchdringung von Natur, Dichtung und Liebe findet sich im Rahmen einer *Fête galante* (VERLAINE) auch in I.22 *La fête chez Thérèse*:

Le rossignol, caché dans son nid ténébreux,

Chanta comme un poète et comme un amoureux. (v. 79s)

Freilich ist der hier an einer Harlekinade exemplifizierte frivole Dichtungs-Begriff der des 18. Jahrhunderts und paßt nicht zu den Thesen beispielsweise von *Suite* („mot“ = „Verbe“ = „Dieu“)⁵⁵ – entsprechend oberflächlich und veraltet kommt dem Leser die Rezeptionshaltung der Zuschauer dieses belanglosen Stückes vor: „Ecoutait qui voulait“ (v. 67). Die Jugendlichkeit, um die es in diesem Buch der Morgenröte geht, ist also wieder einmal nicht zahlenmäßig ausdrückbar; ja, es scheint gerade so, als habe sie in der (Literatur-)Geschichte erst mit der Romantik begonnen (cf. I.7). Die Zeiten vorher gehören somit in den Bereich der Nacht (der die klerikalen Pedanten von I.13 alliiert sind), so daß sich, historisch gesprochen, der Verdacht formulieren läßt, der Morgen habe mit dem Ende des Ancien Régime begonnen. V.3 *Ecrit en 1846* wird diese Bedeutung von „aurore“ belegen:

Hélas! j'ai vu la nuit reine, et, de fers chargés,

Christ, Socrate, Jean Huss, Colomb; [...]

[...]

J'ai lu; j'ai comparé l'aube avec la nuit noire

⁵² Die antike Mythologie betrachtet teilweise die Nymphen als Verwandte der Musen.

⁵³ Dazu gehört als Kontext auch V.25 „O strophe du poète“, bloß daß dort der poetisch-erotische Akt der Gewaltanwendung bedarf. – Cf. 'Les Orientales', Préface: „Lui s'est laissé faire à cette poésie qui lui venait. Bonne ou mauvaise, il l'a acceptée et en a été heureux“ (p. 209). I.27, v. 20: „Si je n'étais songeur, j'aurais été sylvain“.

⁵⁴ Cf. Adorno: 'Rede über Lyrik und Gesellschaft', p. 85: „Darum zeigt Lyrik sich dort am tiefsten gesellschaftlich verbürgt, wo sie nicht der Gesellschaft nach dem Munde redet, wo sie nichts mitteilt, sondern wo das Subjekt, dem der Ausdruck glückt, zum Einstand mit der Sprache selber kommt, dem, wohin diese von sich aus möchte.“

⁵⁵ Cf. auch besonders I.9, 10, 13, 20 und 24.

Et les quatre-vingt-treize aux Saint-Barthélemy;
 Car ce quatre-vingt-treize où vous avez frêmi,
 [...]
 C'est la lueur du sang qui se mêle à l'aurore. (v. 219-230)⁵⁶

„Aurore“ scheint also auch den Beginn eines neuen, hellen Zeitalters nach der politischen und literarischen Nacht der Monarchie zu meinen, die Französische Revolution wie die Anfänge der Romantik (welche ja eines sind).⁵⁷ „Car la nuit engendre l'aurore“ (VI.15, v. 33) – die Morgenröte-Metapher will darauf hinweisen, daß sich der historische Fortschritt mit naturgesetzlicher Vorausberechenbarkeit vollzieht, unaufhaltsam, auch nicht durch einen BONAPARTE, denn die Gesetze der Geschichte sind wie die der Natur von Gott geschaffen und in ihm vor aller Zeit- und Dinglichkeit bereits erfüllt.⁵⁸ Der strahlende Tag, so dürfen wir vermuten, wäre im 20. Jahrhundert zu suchen bzw. in der Erlösung am Ende der Zeiten (VI.26, in fine).⁵⁹

Die Licht-Metaphorik wird von *La fête chez Thérèse* aber auch in anderen Bereichen ausgeweitet:

Tout nous charmait, les bois, le jour serein, l'air pur,
 Les femmes tout amour, et le ciel tout azur. (v. 59s) -

Frau : Himmel = Liebe : blaues Licht der Unendlichkeit, die letztlich die Gottes ist, wie dieser die Liebe.⁶⁰ Später werden wir erfahren, daß auch der Tod blau ist und in diese Reihe gehört (VI.13 *Cadaver*).

Der Tod der Mutter hindert das Kind von *L'enfance* (I.23) nicht am Singen – aber genau durch dieses Gedicht ist der Tod in *Aurore* präsent und hindert den Dichter nicht am Singen, anders als dann am 4. September 1843 („.....“). Hier also sind sich Autor und Kind noch ähnlich: jugendlicher Dichter eines jugendlichen Buches.

Die Rezeptionsanweisung **I.24 „Heureux l'homme“** beschreibt den Lese-Vorgang als eine religiöse Handlung (Engel; „se met à lire et prie [nicht: et à prier]“; Makarismus der Eingangszeilen) und greift die Titel-Metaphorik des Buches wieder auf:

Heureux l'homme, occupé de l'éternel destin,
 Qui, tel qu'un voyageur qui part de grand matin,⁶¹
 [...]
 [...] dès l'aube du jour se met à lire et prie!
 A mesure qu'il lit, le jour vient lentement
 Et se fait dans son âme ainsi qu'au firmament.
 [...]
 Derrière lui, tandis que l'extase l'enivre,
 Les anges souriants se penchent sur son livre.

Lesen erscheint als ein Vorgang, der die Nacht negiert. Wir denken wieder an den Seher-Dichter von *Spes* (VI.21), der sein Wissen um das kommende göttliche Licht – so darf man es sich vielleicht vorstellen – in einem dadurch hellen Buch niedergelegt hat, und diese Helle vermittelt sich dem Leser. Der Poet sieht etwas in der Natur und stellt es in der Dichtung dar, wo jeder es lesen kann (v.inf., p. 95ss). Die Licht-

⁵⁶ Ähnlich, jedoch nicht mit dem Bild von hell und dunkel, sondern mit dem von Gestern und Heute, Frühling (= Morgenröte) und Winter (= Nacht): „L'immense renégat d'Hier, marquis, se nomme / Demain; mai tourne bride et plante là l'hiver“ (V.3, v. 346s).

⁵⁷ Siehe I.7. – Hugo: „romantisme et démocratie c'est la même chose“ (Adèle Hugo: 'Journal', 17. Januar 1854; ich zitiere nach 'CFL' IX, p. 1494, da mir der dritte Band (1854) der von V. Guille besorgten Ausgabe leider noch nicht vorliegt.) – Cf. A 25.

⁵⁸ Cf. z.B. „Demain fait irrésistiblement son oeuvre“ ('Les Misérables', II, I, 17, p. 145) oder „L'éclosion future, l'éclosion prochaine du bien-être universel, est un phénomène divinement fatal“ (ibid., IV, VII, 4, 'Les deux devoirs: veiller et espérer', p. 387).

⁵⁹ Zahlreiche Belege könnten zitiert werden; besonders deutlich sind wieder 'Les Misérables', z.B.: „Lumière! lumière! [...] Citoyens, le dix-neuvième siècle est grand, mais le vingtième siècle sera heureux.“ (V, I, 5, 'Quel horizon on voit du haut de la barricade', p. 459): Hugo war alles andere als ein großer Prophet ... – Cf. p. 170-A 60.

⁶⁰ Cf. 'Dieu' I, 'Solitudes coeli' VIII, [La clarté], v. 127 ('Poésie', III, p. 346): „Dieu, c'est le jour sans borne et sans fin qui dit: J'aime.“ – Cf. p. 101-A 2.

⁶¹ Das Buch (und folglich das Lesen) als eine Reise: I.29 'Halte en marchant', V 'En marche', VI.2 'Ibo'. – Cf. auch I.2 „Le poète s'en va“ und IV.14 „Demain, dès l'aube“.

Metaphorik weist also auf die Natürlichkeit bzw. Göttlichkeit des poetischen Prozesses (Produktion wie Rezeption) hin – Literatur ist Gottesdienst, die Engel zelebrieren mit (cf. I.11 *Lise*).

I.25 *Unité* spricht von dem Strahlen, das der Sonne wie der „humble marguerite“ gemeinsam ist;⁶² der Text mag selber der Blume verglichen werden, die in ihm zur Sonne, für die wir III.30 *Magnitudo parvi* ansehen können, sagt: „*Et moi, j'ai des rayons aussi!*“. Der Titel bezeichnet somit auch eine u.a. durch diesen Text gestiftete Eigenschaft von *Les Contemplations* („unité“ = „Kohärenz“).⁶³

Der Weg („Méthode“; cf. I.24 „tel qu'un voyageur“), auf dem wir zu dieser Erkenntnis gelangt sind, läßt sich als „**Contemplation**“ bezeichnen: „Toute l'immensité [...] / Traverse l'humble fleur, du penseur contemplée“ (III.8 „Je lisais. Que lisais-je?“; v. 49s). Ebenso weiß die Margerite um ihre Ähnlichkeit mit der Sonne vermöge eines Akts der Contemplation: „la petite fleur [...] Regardait fixement [...] Le grand astre“. Das Wort „Contemplation“ hat somit sowohl eine Bedeutung im Bereich der Natur-Erkenntnis als auch im Bereich des Literatur-Verständnisses; der Titel des Ganzen bezieht sich auf das Dargestellte wie auf das Erkennen des Dargestellten. Warum aber Natur-Verständnis und Text-Verständnis sich ähneln, soll weiter unten, anlässlich I.28 „Il faut que le poète“, zu klären versucht werden (p. 95ss).

Der Anschluß an **I.26** *Quelques mots à un autre* ist leicht zu vollziehen: Zum einen sieht sich das Ich in den ersten Versen selbst als eine Art Verkleinerung des Lichtes, das das 19. Jahrhundert ausmacht:

Ce qu'on attaque en moi, c'est mon temps, et je l'aime.
Certe, on me laisserait en paix, passant obscur,
Si je ne contenais, atome de l'azur,
Un peu du grand rayon dont notre époque est faite. (v. 2ss)⁶⁴

Das Atom verhält sich zum Universum wie die Blume zur Sonne und das Ich zu seinem Jahrhundert.

Zum zweiten schafft gerade dieses Gedicht Einheit, da es in enger Beziehung zu **I.7** *Réponse à un acte d'accusation* zu lesen ist;⁶⁵ während es diesem aber vorwiegend um die Wörter („mot propre“) geht, beschäftigt sich I.26 eher mit deren Anordnung, d.h. mit dem Vers und dem Text.

Interessant und für die auch durch Bilder garantierte Kohärenz von *Les Contemplations* bedeutend sind die **Metamorphosen**, die die **Dichtung** in diesem Stück durchläuft: Wir treffen sie als Muse, die Schuhe, Rock und Korsett abgelegt hat (v. 16s), und schließlich als völlig nackte Nymphe (v. 105ss), unverschleiert ganz sichtbar – die ganze, die nackte Wahrheit, ohne rhetorisches Feigenblatt (v. 111) –, ganz sichtbar also wie das erste Morgenlicht („l'aube nue et blanche“, v. 109), der Stern (v. 110s), das Meer (v. 112), PEGASUS, der einem Riesen-Schmetterling verglichen wird (v. 113-116), sichtbar wie die Sonne (v. 117), die Blume („La fleur a-t-elle tort d'écarter sa tunique?“; v. 118), wie eine riesenhafte KALLIOPE mit sternartig-strahlenden Brüsten (v. 119-121), alle Musen (v. 125), CUPIDO (v. 124) und VENUS (v. 129) und wie überhaupt der ganze, große Olympe („Le grand Olympe nu“, v. 123)⁶⁶. BOILEAUS *Art Poétique* gleicht einer Gefängniswärterin (v. 22s), romantische Verse jedoch sind Adler (v. 25) und keine folgsam autoritätshörigen Studenten (v. 26s), sie sind Wolken, aus denen Blitze schießen (v. 28), sind wie brüllende Löwen („rugir“, v. 42) und überhaupt wie Raubtiere („rimes bêtes fauves“, *ibid.*), die die Zäsur ergreifen und beißen (v. 44); das im Vers-Innern „herumpatschende“ („patauge“, v. 46) Enjambement gleicht einem Keiler in Gras und Salbei (v. 45s); die aufständischen Wörter („ces insurgées“, v. 62) werden zu Soldaten in Schlachtordnung, welche den klassizistischen Regel-Geber LAHARPE angreifen (v. 60ss); dann wieder erscheint das Wort als Habenichtes („pauvre hère“, v. 65), der „nackte“ Vers als Hund ohne Maulkorb (v. 77); der klassizistische Alexandriner wird als großer Trottel vorgestellt („ce grand niais“, v. 84) und das romantische Drama als Furie mit zerzausten Haaren (v. 82); früher gab es Silben, die Marquisen waren, in Grotten zusammenlebten, „Faisant la bouche en coeur et ne parlant qu'entre eux“ (v. 87), daneben oder darunter die gesellschaftlich verachteten, einarmigen, hinkenden und an Kropf leidenden

⁶² Cf. III.8 „Je lisais. Que lisais-je?“; v. 28-30. Siehe auch Gaudon: 'Temps', p. 32.

⁶³ V.s., p. 44s. Die Zurückdatierung von 'Unité' (MD: 1853; RD: 1836) soll wohl zeigen, daß Hugo schon seit längerem Voyant war; das Gedicht wird drei Jahre vor 'Magnitudo parvi' (RD: 1839) situiert, da die dort ausführlich dargestellte und begründete Lehre hier erst als „kleine“ Behauptung anzutreffen ist.

⁶⁴ Cf. VI.15 'A celle qui est voilée', v. 47-52.

⁶⁵ Und zum späteren 'Ecrit en 1846' (V.3). Cf. p. 44-A 27.

⁶⁶ Cf. Gaudon: „Aux classiques attardés, partisans des „anciens“, Hugo montre que leur Olympe n'a aucune réalité, et que leur conception apollinienne ne tient aucun compte de la Grèce dionysiaque. C'est, au fond, la thèse de 'Promontorium somnii'. C'est aussi celle de Nietzsche.“ ('Temps', p. 560)

Wörter (v. 88), welche sich durch die romantische Revolution aufrichten und zu Vögeln werden sollen, die in der „caverne immense et farouche des aigles“ (v. 90) herumfliegen (v. 85-90); der Vers kann jetzt auf die von den Höflingen in den Salons des Ancien Régime geforderten „trois saluts d'usage“ verzichten (v. 97); die Bücher sind das Licht, das die schwachen Augen der Klassizisten verbrennen könnte, so daß diese sie nur mit Sonnenschutzhauben vor dem Gesicht öffnen (v. 102s); LUDWIG XIV. saß auf einer aus „vingt grands noms“ gebildeten Hühnerstange (v. 153), und schließlich werden die neuartigen Verse sogar mit Mist und einem Hundehaufen gleichgesetzt, den der „pauvre vieux bon goût“ (v. 162), Straßenfeger des Pindos, nach Meinung des Reaktionärs wegkehren möge (v. 159-162). – Was, so möchte man fragen, kann nicht als Bildspender für Wort und Dichtung dienen?

Die Liste wird noch vollständiger, liest man unter diesem Aspekt noch einmal das Bruder-Gedicht **I.7** *Réponse à un acte d'accusation*: Hier treffen wir den „ancien vers françois“ (v. 2) als ein Tier oder eine Sache, auf der das wütende Ich herumtritt (v. 2s), und dann, in der zentralen Metaphorik des Gedichtes – oder sollte man besser von Metonymie reden? –, die Sprache als Abbild des Ancien Régime:

La langue était l'Etat avant quatre-vingt-neuf (v. 40)

[...] l'idiome,
Peuple et noblesse, était l'image du royaume;
La poésie était la monarchie; un mot
Était un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud (v. 33ss)

Das Bild wird „continuatis translationibus“ (Quint. inst., VIII, VI, 44) ausgeweitet und in zahlreichen Variationen (die ich hier nicht alle aufzuzählen brauche) durchgespielt (besonders v. 34-154). Darüber hinaus ist das Alphabet ein aus Babel geborener Turm (v. 152); das Ich hat aus dem Partizip, einst Sklave mit ergrautem Haupt, eine Hyäne und aus dem Verb eine „hydre d'anarchie“ gemacht (v. 169s); die Wörter sollen ein großer, emsig schaffender Ameisenhaufen sein (v. 176); „J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose“ (v. 178). Der Vers wird mit einer Waage („la balance hémistiche“, v. 182), einem zwölffedrigen Tennisball (v. 183s), der sich dann in eine aus dem Zäsuren-Käfig in die Freiheit der Himmel fliegende Lerche verwandelt, verglichen, und mit einer schrägen Mauer (v. 187-190), die Poesie schließlich mit dem schon erwähnten Riesen-Falter (v. 210), mit Flug, Wirbelwind, Leier und Funken-Hurrikan (v. 209); das Wort zuckt wie ein Herz (v. 214), es löst die Vorurteile auf wie das nagende Wasser die Korallen (v. 222-224).

Diese Bilderreihe wird in **I.8** *Suite* fortgesetzt und findet dort ihre Deutung und höchste Steigerung:

Et, de même que l'homme est l'animal où vit
L'âme, clarté d'en haut par le corps possédée,
C'est que Dieu fait du mot la bête de l'idée. (v. 42ss)⁶⁷

Die Stelle kann als Auflösung aller sprachlichen Tier-Metaphorik von *Les Contemplations* gelten: So wie der menschliche Körper der Träger der Seele ist, so ist der Wortkörper das Behältnis der Idee. Die Begriffe „signifiant“ und „signifié“ (de Saussure) sind zum Verständnis des Zitats kaum geeignet: Zwar können wir äußerlich „idée“ mit „Signifikatum“ gleichsetzen, diese ist aber bei HUGO wie die Seele göttlichen Ursprungs (und nicht als „Begriff“ sprachlich-gesellschaftlich geschaffen); ebenso „bedeutet“ der Wortkörper nicht einfach die Idee, sondern ist mit ihr wesentlich verbunden, durch Analogie („physei“ oder „natura“; hier freilich hinkt der Vergleich mit Körper und Seele); Gott schließlich – und nicht gesellschaftliche Konvention – ist es, der den Wortkörper als Gefäß der ihm verwandten Idee geschaffen hat.⁶⁸

Des weiteren können wir das Wort als etwas von Gott Geschaffenes metonymisch mit seinem Schöpfer gleichsetzen und dann diese „tropische“ Identifikation als Ausdruck einer tatsächlichen Teilhabe lesen: „Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu.“⁶⁹ Diese **Apotheose des Wortes** bietet gleichzeitig den Grund für die beobachtete Fülle seiner Verkörperungen in Wesen aller Seinsbereiche, Natur und Mensch: Die Sprache hat an der Allgegenwart Gottes teil, zumal da die „Bouche d'ombre“ die Schöpfung als Äußerung Gottes erklärt (VI.26, v. 51ss), und „Äußerung“ nicht nur im Sinne von „emanatio“⁷⁰, sondern auch als „texte“ (cf. V.3, v. 204). Nicht nur jedes Ding der Schöpfung, auch der Schöpfer selber,

⁶⁷ Unter anderen Aspekten ist diese Stelle auf p. 86 et 206s besprochen. – Ich zitiere aus I.8 keine einzelnen Beispiele.

⁶⁸ Hugo gibt hier natürlich eine Auffassung der „Ursprache“ wieder, welche im 18. und 19. Jahrhundert weit verbreitet war. – Cf. p. 122-A 23.

⁶⁹ Joh 1,1: „In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum.“ – Entscheidender Unterschied zwischen Evangelium und 'Les Contemplations' ist freilich, daß letztere das Dichter-Wort mit dem Verbum Dei gleichsetzen (cf. A 31).

⁷⁰ Cf. 'William Shakespeare', I, II, I, p. 57: „Le monde dense, c'est Dieu. Dieu dilaté, c'est le monde.“

kann deshalb als metonymisches Bild (tatsächliche Participatio) für Sprachliches stehen: alles, vom Hundehaufen bis zu Gott.⁷¹

I.26 *Quelques mots à un autre* erhebt also zusammen mit I.7 und vor allem *Suite* die Sprache zu gottähnlicher Totalität – der, dem die Sprache als Geliebte ergeben ist (I.21), oder der als ihr Dompteur über die Wörter-Tiere verfügt (I.8), der **Dichter** somit, wird, einerseits, zu einer Art Beauftragter Gottes, andererseits, so man die Gleichsetzung „mot“ = „Verbe“ = „Dieu“ ganz ernst nimmt, zu einer noch über Gott stehenden Instanz.

I.27 „Oui, je suis le rêveur“ behandelt dann dieses privilegierte Verhältnis des Dichters zu Gott und die Funktion der Natur dabei:

[...] J'ai souvent
[...]
Des conversations avec les giroflées;
Je reçois des conseils du lierre et du bleuet.
L'être mystérieux, que vous croyez muet,
Sur moi se penche, et vient avec ma plume écrire. (v. 4-9)

Hier begegnet uns eine spezifisch HUGOSCHE Ausprägung des Inspirations-Motives: Gott führt dem Dichter die Feder,⁷² aber vermittelt durch die Natur, über die sich das „être mystérieux“ dem, der hören kann, mitteilt – dem poète-voyant ist die Natur Sprache, letztlich die Gottes.

Ansonsten, was den Ton anbelangt, bildet dieses Stück ein Gegengewicht zum sarkastischen Ernst der *Quelques* [Euphemismus!] *mots à un autre*, indem es die Tiere und Pflanzen als humorvoll und sehr erotisch darstellt.

Eine ähnliche familiäre Vertrautheit des Dichters mit der Natur bot schon **I.2 „Le poète s'en va“**, das mit den von den Bäumen gemurmelten Worten endet: „C'est lui! c'est le rêveur!“. Darauf antwortet der so Charakterisierte nun (in I.27) selbst, bestätigend und zustimmend: „Oui, je suis le rêveur“ (Eingangszeile).

Während also I.27 die Natur als sprachlich (sprachbegabt) sieht, wurde umgekehrt Sprache und Dichtung in I.7, 8 und 26 öfters mit Elementen aus Flora und Fauna gleichgesetzt; **I.28 „Il faut que le poète“** fügt zahlreiche solcher Metaphern (oder, besser, Metonymien) zu einem allegorischen Bild zusammen, einem locus amoenus „poeticus“:

[...] son livre,
[...]
Où l'âme, à chaque pas, trouve à faire son miel,
Où les coins les plus noirs ont des lueurs du ciel;
Au milieu de cette humble et haute poésie,
Dans cette paix sacrée où croît la fleur choisie,
Où l'on entend couler les sources et les pleurs,
Où les strophes, oiseaux peints de mille couleurs,
Volent chantant l'amour, l'espérance et la joie; -

und wo einem doch ab und zu ein wilder Löwe begegnen sollte (Verbindung zu I.5, 18, 4 und 6). Hier dient also die Natur als Bildspender für das Buch; die Translatio hat in der umgekehrten Richtung statt als beim Topos „Buch der Natur“ („Buch“ als Bildspender für „Natur“, cf. III.8 „Je lisais. Que lisais-je?“).

Es scheint mir lohnend, an dieser Stelle einen weiteren kleinen thematischen **Exkurs** einzuschieben, obwohl wir dadurch wieder unseren eigentlichen Weg durch *Les Contemplations* (Lesedurchgang in der

⁷¹ Bemerkenswert sind auch die Verwandlungen, die das Buch (dieses Buch, 'Les Contemplations') in 'A celle qui est restée en France' erfährt (ohne Deutung aufgezählt): Bleicher Blitz, der den Nebel zerreißt (v. 9), Tier (v. 14), Segel (v. 21), Gemurmelt und Woge (v. 122), Schluchzer, Seufzer, Liebes-Träne (v. 123), Geräusch von Schritten (v. 132), Legion weißer und schwarzer Vögel (v. 133s), Blätter eines Baumes (v. 143 et 161), Seele eines Menschen (v. 160), Blume (v. 166), Licht (v. 287), Sterne (v. 290) et al. – Der Epilog schließt sich so eng an die besprochenen Gedichte des ersten Buches an. – Cf. Hugos Brief an J. Janin (6. März 1859): „Vos paroles ont des ailes, „volant“, vos écrits ont des racines, „manent“. Un livre comme le vôtre est à la fois oiseau et fleur. Il chante et il parfume.“ ('CFL' X, p. 1297)

⁷² Cf. 'A celle qui est restée en France': „Dieu dictait, j'écrivais“ (v. 11).

Reihenfolge der Position) verlassen müssen: **Die Natur als Buch – das Buch als Natur**. Entscheidende Aussage der Naturalisierung des Buches, wie sie I.28 darbietet, dürfte sein, daß der Dichter etwas Natur-ähnliches, etwas Natürliches schafft, eine zweite Natur, nach dem Vorbild der ersten, der göttlichen Schöpfung. Diese literarische Natur kann uns als Ersatz für die für uns nicht-sprachliche „wirkliche“ Natur gelten: jene können wir sehr viel besser verstehen als diese, in ihrem Verweischarakter auf Gott, da sie uns bereits als entschlüsselt, durchsichtig und übersetzt vom Dichter präsentiert wird; v. 7 „on se met à rêver sur son livre“ antwortet auf v. 1 des vorangegangenen Gedichtes („je suis le rêveur“), das den Poeten zeigt, wie er in der Natur träumt.⁷³ Also: **Dichter : Gott : Natur : Gott = Leser : Dichter : Dichtung : Gott** – der Dichter erkennt Gott als Sinn der von Gott geschaffenen Natur, der Leser erkennt Gott als Sinn der vom Autor nach dem Vorbild der Natur geschaffenen Dichtung (daß der Dichter dabei für den Leser eine Stelle Gottes einnimmt, paßt zu unseren früheren Beobachtungen;⁷⁴ umgekehrt erscheint Gott als ein Dichter, „le premier des hommes de lettres“⁷⁵). Für den Dichter ist die Natur ein Buch, in dem er lesen kann, für uns ist sein Buch eine Natur, in der wir lesen können. Der Poet hat in einem **Contemplations**-Prozeß die Natur durch Vernichtung ihrer Dinglichkeit auf Gott, der sich in ihr und durch sie äußert, hin durchschaut;⁷⁶ nun kehrt er den Vorgang um und bildet mit Wörtern ein Abbild der Natur, dem die Leseanweisung durch verschiedene reflexive Gedichte wie I.28 gleich mitgegeben ist, so daß dadurch auch für uns Gott erkennbar wird – wenn wir das Buch in ähnlicher Contemplation lesen wie der Dichter das der Natur. So erhält das **Mimesis**-Prinzip seine Rechtfertigung und wird mit Sinn aufgeladen.

Der *William Shakespeare* ist auch in dieser Hinsicht am deutlichsten:

Nous disons l'Art comme nous disons la Nature; ce sont là deux termes d'une signification presque illimitée. Prononcer l'un ou l'autre de ces deux mots, Nature, Art, c'est faire une évocation, c'est tirer l'un des deux grands rideaux de la création divine [„re-velatio“]. Dieu se manifeste à nous au premier degré à travers la vie de l'univers et au deuxième degré à travers la pensée de l'homme. La deuxième manifestation n'est pas moins sacrée que la première. La première s'appelle la Nature, la deuxième s'appelle l'Art. De là cette réalité: le poète est prêtre.

Il y a ici-bas un pontife, c'est le génie.

Sacerdos magnus.

L'Art est la branche seconde de la Nature.

L'Art est aussi naturel que la Nature. (I, II, Les Génies, p. 57)

Wenn es in diesem Zitat auch anfangs scheinen mag, als manifestiere sich Gott dem Genie unmittelbar, ohne die Vermittlung durch das nur ihm lesbare Zeichensystem Natur, so kann der Ausdruck „la branche seconde de la nature“ durchaus in Übereinstimmung mit unseren Feststellungen verstanden werden: die Kunst als sekundäre, durch den Dichter vermittelte Manifestation Gottes. Ein solches Buch ist heiliger Text, da es von Gott redet, ihn offenbart; der Dichter wird zum Hohe-Priester, der uns die Unendlichkeit auf das in ihr verborgene Ich Gottes hin öffnet.⁷⁷

Nochmals *William Shakespeare*:

Dieu crée dans l'intuition; l'homme crée dans l'inspiration, compliquée d'observation. Cette création seconde, qui n'est autre chose que l'action divine faite par l'homme, c'est ce qu'on nomme le génie. (II, II, I, p. 187s)

Freilich gibt sich ein HUGO nicht damit zufrieden, in der Kunst eine nur zweitrangige („aux deuxième degré“) Manifestation Gottes zu sehen; im Gegenteil: „La nature, plus l'humanité, élevées à la seconde puissance, donnent l'art. Voilà le binome intellectuel.“ (ibid., I, III, *L'Art et la science*, II, p. 101) – $A=(N+H)^2$, die Kunst hat als Gegenstand nicht nur die Natur, sondern auch die Menschheit, und beide

⁷³ Für die weitaus meisten Menschen gilt: „Sourds à l'hymne des bois, au sombre cri des orgues / [...] / L'univers n'est pour eux qu'une vaste démente / Sans but et sans milieu; / Leur âme, en agitant l'immensité profonde, / N'y sent même pas l'être, et dans le grelot monde / N'entend pas sonner Dieu!“ (VI.6 'Pleurs dans la nuit', v. 115-132). – Cf. 'Les chants du crépuscule', 20: Die Natur ist ein Buch „Dont le sens rebelle / Parfois se révèle“ (Schlußstr., p. 349) – Die Auffassung, daß nur wenige Auserwählte im Buch der Natur lesen können, dürfte wohl so alt sein wie der Topos überhaupt (zahlreiche Belege finden sich bei Rothacker, p. 20ss et 48; cf. auch Augustinus: 'Confessiones', X, 6.10; cf. p. 66-A 126). Ähnlich: der Leser findet seinen Honig im Buch (I.28, v. 9), die Dichter in der Natur (I.18, v. 29s). – Übrigens ist die Vermittlungsfunktion des Dichters bereits von Anfang an im Bienen-Gleichnis (Platon: 'Ion' 534 b) angelegt, denn die Bienen-Dichter bringen uns aus uns unzugänglichen „Gärten und Hainen der Musen“ (ibid.) das Feinste und Beste.

⁷⁴ Cf. auch I.27 „Oui, je suis le rêveur“, v. 31-35.

⁷⁵ 'L'homme qui rit', II, II, 11, p. 297: „Le bon Dieu, un faiseur de beaux poèmes, et qui est le premier des hommes de lettres“.

⁷⁶ Cf. III.30, v. 566-603: „contempler les choses, / C'est finir par ne plus les voir. / [...] il voit Dieu!“

⁷⁷ Cf. I.10 'A Madame D.G. de G.', v. 16-22; v.inf., p. 194ss.

gesteigert, „potenziert“, und zwar durch Reflexion, d.h. durch Ausdeutung und geistige Durchdringung, durch Interpretation des Buches von Natur und Menschheit im Buch des Dichters:⁷⁸ „Le livre est plus vaste encore que ce spectacle, le monde; car au fait il ajoute l'idée. Si quelque chose est plus grand que Dieu vu dans le soleil, c'est Dieu vu dans Homère.“ (ibid., I, III, I, p. 100) *Les Contemplations* können statt der Natur gelesen werden, da sie deren **Mimesis** darstellen, wobei es nicht um die exakte Wiedergabe der Dinge geht (Oberflächen-Realismus), die ja nur Folgen sind, Erscheinung, sondern um das Wesentliche, das Verweisen auf die Ursache: „des effets allant aux causes“ (III.30, v. 564).

Buch wie Natur sind ein Gitter, hinter dem Gott ist, bloß daß das Sprach-Gitter des Buch-„Textes“ sehr viel offener steht, leichter „durchschaut“ werden kann:

Car la création est devant, Dieu derrière.
L'homme, du côté noir de l'obscur barrière,
Vit, rôdeur curieux;
Il suffit que son front se lève pour qu'il voie
A travers la sinistre et morne claire-voie
Cet oeil mystérieux. (VI.9 A la fenêtre pendant la nuit, v. 73ss)⁷⁹

In diesem Zusammenhang erlangt der Titel von Buch I eine neue Bedeutung: „**Aurore**“, die Geburt des Lichtes aus der Dunkelheit, kann die Aufhellung meinen, die die dunklen Dinge der Natur dem Auge des Contemplateur bieten, der sie „übersieht“, in Richtung auf das göttliche Licht:

Toute la nature sombre
Verse un mystérieux jour (I.14 A Granville, en 1836, v. 61s)
Et, pleins de jour et d'ombre et de confuses voix,
Les grands arbres profonds qui vivent dans les bois (I.2 „Le poète s'en va“, v. 11s)

Die Bäume sind an sich dunkel, wie Buchstaben („arbre“ = „arabesque“;⁸⁰ materielle Seite des Zeichens), aber transparent in ihrer Bedeutung auf Gott, lichtvoll (Bedeutungsseite des Zeichens)⁸¹.

Der Dichter ist in diese Gleichzeitigkeit von hell und dunkel geradezu verliebt, in seinen Büchern vermittelt er sie uns, als Totalität des Wirklichen in seinem Es-selbst-Sein („noirs“) und Zeichen-für-anderes-Sein („lueurs du ciel“): „Il faut que le poète, épris d'ombre et d'azur, / [...] son livre, / [...] / Où les coins les plus noirs ont des lueurs du ciel“ (I.28).

„La rêverie, heißt es im *William Shakespeare*, est un regard qui a cette propriété de tant regarder l'ombre qu'il en fait sortir la clarté“ (I, V, *Les Ames*, I, p. 157).⁸² So wird der Titel des Ganzen mit einer weiteren Bedeutung angereichert: Die Gedichte stellen die Manifestationen des sehenden Blicks des Dichters und seines Ergebnisses dar, **wort-gewordene Augen-Blicke** – *Les Contemplations*. Aber auch das Buch ist zuerst dunkel (Druckerschwärze; materielle Seite der Zeichen), wie die Dinge der Natur; erst im Lese-Prozeß, der eine Contemplation ist, werden die Buchstaben-Reihen auf ihre Bedeutung (= „Gott“, letztlich) hin durchsichtig, also hell:⁸³

Prends [die Verse sind an Léopoldine gerichtet] ce livre [...]
[...]
Qu'il blanchisse, pareil à l'aube qui pâlit,
A mesure que l'oeil de mon ange le lit,
[...]
Et que, sous ton regard éblouissant et sombre,
Chaque page s'en aille en étoiles dans l'ombre!
(A celle qui est restée en France, v. 281-290)

A mesure qu'il lit, le jour vient lentement
Et se fait dans son âme ainsi qu'au firmament. (I.24 „Heureux l'homme“, v. 5s)⁸⁴

⁷⁸ Cf. Staub: 'Aspekte poetischer Reflexion', p. 8s.

⁷⁹ Cf. die oben zit. Schlußv. von I.13 'A propos d'horace'; v. inf., p. 136s.

⁸⁰ Cf. III.8 „Je lisais. Que lisais-je?“, v. 44: „L'arabesque des bois sur les cuivres du soir“. – Cf. p. 122-A 26.

⁸¹ Cf. ibid., v. 27: „Médite. Tout est plein de jour, même la nuit“.

⁸² Cf. III.30 'Magnitudo parvi', v. 562s: „Il regarde tant la nature /Que la nature a disparu!“

⁸³ V.s., p. 92 (zu I.25 'Unité') – Also könnte man formulieren: 'La lecture est un regard qui a cette propriété de tant regarder l'ombre des lettres qu'il en fait sortir la clarté.'

⁸⁴ Cf. 'A celle qui est restée en France', v. 8-11, I.8 'Suite', v. 61-105.

Zusammengefaßt: Die Natur ist an sich (materiell) dunkel; der Contemplateur erkennt sie als zeichenhafte Manifestation Gottes, mithin als hell, er materialisiert dieses Licht in dunklen, aber sinnenfälligen (ohne zu blenden) und kommunizierbaren Buchstaben, die wiederum als Zeichen dem Leser-Contemplateur hell werden (dunkel > hell > dunkel > hell). Die entscheidende Erkenntnis- und Vermittlungsfunktion liegt beim **Dichter**, ohne den für uns alles dunkel bliebe.

Jetzt verstehen wir auch, was es bedeutet, wenn im ersten Buch der Autor immer wieder allerlei Tieren und Pflanzen zuhört oder gar mit ihnen spricht: Ihm ist die Natur Sprache, uns stumm; aber Er gibt ihre Worte übersetzt weiter, z.B. die ästhetischen Lektionen des Dompfaffs (I.5) und der Stechpalme (I.18) oder „Le cygne dit: Lumière! et le lys dit: Clémence!“ (I.4, v. 27) – der Schwan scheint also das Tier der Idee „Licht“ zu sein („Dieu fait du mot la bête de l'idée“, I.8, v. 44). Zu Madame DE GIRARDIN:

[...] car la sainte nature [da göttlicher Text],
La nature éternelle, et les champs, et les bois,
Parlent à ta grande âme avec leur grande voix! (I.10, Schlußv.)
[...] je cause
Avec toutes les voix de la métempsycose. (I.27)⁸⁵

Für den Contemplateur-Dichter ist die Natur Dichtung, aus der er nur abzuschreiben oder zu übersetzen braucht, damit auch wir Gedichte lesen können:

Le vent lit à quelqu'un d'invisible un passage
Du poème inouï de la création (I.4, v. 16s)
Partout l'églogue est écrite (I.14, v. 49)⁸⁶
Les vagues font la musique
Des vers que les arbres font. (ibid., v. 59s)

Da Sprach-Dichtung übersetzte Natur-Dichtung ist, findet der bildliche Austausch zwischen beiden Bereichen (der ein tatsächliches Abhängigkeitsverhältnis wiedergibt) auch öfters in umgekehrter Richtung statt:

Les grands livres latins et grecs, ces solitudes
Où l'éclair gronde, où luit la mer, où l'astre rit,
Et qu'emplissent les vents immenses de l'esprit (I.13 A propos d'Horace, v. 182ss)
[...] le vers, orageuse forêt. (I.8 Suite, v. 13)

– alles ist sprachlich, alles gehört in den Bereich des Dichters, der damit zum einzig berufenen Welt-Erklärer und Gott-Vermittler aufgewertet wird.⁸⁷

Ich darf das **Ergebnis** noch einmal zusammenfassen: Bereits in *Aurore* erscheint die Natur als Sprache und Buch für den **Dichter-Contemplateur**, das Buch als Natur für den **Leser-Contemplateur**. Solchen grundsätzlichen metapoetischen Reflexionen werden wir in *Les Contemplations* noch öfters begegnen, vor allem in *Les luttres et les rêves* (besonders III.8 „Je lisais. Que lisais-je?“). – Nur am Rande bemerkt sei, daß es erstaunt, mit welcher naiver Selbstverständlichkeit und Unbekümmertheit diese Anschauungen 1856, im Jahr der *Les Fleurs du mal*, von HUGO vorgetragen werden.

Der Löwe von I.28 – wir kehren also wieder zum Ausgangspunkt unseres Exkurses zurück – verweist bereits auf den Einbruch, der *Autrefois* einmal abschließen wird (4. September 1843); das Gedicht kann somit auch als erster Schluß von *Aurore* betrachtet werden.

Ebenso weist das eigentliche Finale – **I.29 Halte en marchant** – auf das Unglück von Villequier und damit auf *Paucæ meæ* voraus:

Pendant qu'elle plongeait sa cruche à la fontaine,
L'eau semblait admirer, gazouillant doucement,

⁸⁵ Hier wird ein weiterer Aspekt des Sprechens der Natur deutlich, auf den wir später noch eingehen werden: Alles hat Seele und ist deshalb sprachbegabt; cf. VI.26 'Ce que dit la bouche d'ombre', v. 46-48. – Weitere Bsp. für das Sprechen der Natur aus Buch I und II: I.14, v. 66ss und II.23, v. 29ss, vor allem II.1 'Premier mai', v. 1: „Tout conjugue le verbe aimer“.

⁸⁶ Cf. I.16 'Vers 1820', v. 1-3.

⁸⁷ Staub über III.8 „Je lisais. Que lisais-je“: „So wird hier nach und nach alles Seiende, dem Menschen als solches gerade nicht Verfügbare, zum sprachlichen Zeichen oder zur poetischen Form umgedeutet und damit dem Dichter verfügbar gemacht. Die ganze Natur wird zur Literatur in einer Kosmologie, in der die Anteile des Dichters mit denjenigen des Schöpfergottes verschwimmen.“ ('Aspekte poetischer Reflexion', p. 5)

Cette belle petite aux yeux de firmament. (v. 28ss)

Danach ist vom Tod CHRISTI und der Genies die Rede:

Plus tard, le vagabond flagellé devient Dieu.⁸⁸
 Ce front noir et saignant semble fait de ciel bleu,
 Et, dans l'ombre, éclairant palais, temple, mesure,
 Le crucifix blanchit et Jésus-Christ s'azure.⁸⁹
 [...]
 Le deuil sacre les saints, les sages, les génies;
 [...]
 Le genre humain pensif – c'est ainsi que nous sommes -
 Rêve ébloui devant l'abîme des grands hommes.
 Ils sont, telle est la loi des hauts destins penchant,
 Tes semblables, soleil! leur gloire est leur couchant. (v. 37-62)

Diese Verse setzen zum einen die Äußerungen des ersten Buches über den Dichter fort, von dessen Leiden besonders I.9 „Le poème éploré“ zeugte (cf. auch I.7 und 26). Freilich war noch nie in dieser Bestimmtheit von Martyrium die Rede (Antizipation des Exils), und auch die CHRISTUS-Analogie fand sich bislang nicht so explizit. Zum anderen geht es wohl darum, die Bedeutung des Buch-Titels abschließend noch einmal zu erweitern und zu diskutieren: „**Aurore**“ meint den Übergang von der Nacht (Leiden) zum Tag (Ruhm und Wirkung), die Geburt des Lichtes aus der Dunkelheit (Aufklärung von uns, der Menge, durch die Gedanken und Taten der nach ihrem Tode berühmten Genies). Die wirkliche Morgenröte ist der Abendröte vergleichbar und von dieser eigentlich nur kontextuell unterschieden (durch das Vorher und das Nachher): Das Eintauchen in die Dunkelheit des Todes als „couchant“ gleicht der „aurore“, der vermeintliche Untergang kann ein Aufgehen sein, der Tod das eigentliche Leben. Metaphorisch ist die Abendröte eine Morgenröte. Das Gedicht spielt also nicht bloß auf den Tod von Vater (Exil; „livre d'un mort“) und Tochter an, sondern zeigt auch dessen Relativität auf: Erlösung, Beginn eines neuen Lebens, Geburt.⁹⁰

Halte en marchant bietet eine gewaltige Ausweitung vom harmlos-idyllischen Beginn zu CHRISTUS und den verfolgten Genies und schließlich zu einer Erklärung von höherem Standpunkt aus (*Au bord de l'infini*), so daß wir fast von einer **Mise en abyme** des Ganzen sprechen können: „Cela commence par un sourire, continue par un sanglot, et finit par un bruit du clairon de l'abîme“ (Préface). Diese Ausweitung genügt dem in Buch I öfters formulierten Gebot der Stilmischung; sie wird sich in sehr ähnlicher Weise in V.23 *Pasteurs et troupeaux* wiederholen (Spaziergang – Begegnung mit einem Mädchen – Reflexion über die Genies). Deutlich ist auch die Beziehung zu VI.2 *Ibo*, V *En marche*, I.24 „Heureux l'homme“ und 2 „Le poète s'en va“. Schon das Vorwort stellt die Folge der Gedichte von *Les Contemplations* als eine Bewegung dar, ein Gang: „c'est un esprit qui marche de lueur en lueur [...], et qui s'arrête éperdu *au bord de l'infini*“.⁹¹ Das Ende eines Buches bedeutet einen Moment des Innehaltens in diesem Ganzen, eine Unterbrechung. Auf litteraler Ebene meint der Titel natürlich die Rast in der Gaststätte, die der wandernde Dichter einlegt; ebenso das Stillstehen (v. 72) des Henkers CHRISTI, der das in Licht verwandelte Haarbüschel seines Opfers betrachtet. Hierzu bietet das Schlußgedicht des letzten Buches eine Parallele:

Ils [„les monstres“] tiendront dans leur griffe, au milieu des cieux calmes,
 Des rayons frissonnants semblables à des palmes;
 Les gueules baiseron! (VI.26, v. 766ss)

Präfigurierend mag so der „Halt“ am Ende von *Aurore* auf das endgültige (sehr dynamische) Zuruhekommen von Menschheit und Kosmos am Schluß der Vor-Geschichte verweisen, das letzte Gedicht von Buch I auf das letzte von Buch VI. Für eine kurze Zeit setzt hier schon die Antithetik aus. Indem I.29 die Schlußposition des ersten Buches innehat, wird das mimetische Stilprinzip des Antithetischen, welches

⁸⁸ Als „vagabond“ kann auch das Ich des Gedichts bezeichnet werden (v. 1ss); cf. I.27 „Oui, je suis le rêveur“ (siehe die ursprüngliche Bedeutung von „rêver“ – „vagabonder“ < lat. „vagus“, vermutlich).

⁸⁹ Diese metaphorische Aufhellung im Bereich des Menschlichen wurde gleich zu Beginn des Gedichts durch eine tatsächliche in der Natur vorweggenommen, der Bild-Spender also zuerst gezeigt (v. 1-4). Der Schluß (v. 65ss) nimmt das Bild wieder auf, und was Metapher war, realisiert ein Wunder.

⁹⁰ V.s., p. 71-73.

⁹¹ Cf. auch *ibid.*: „Traverser le tumulte, la rumeur, le rêve [... e.ct.]; se reposer dans le sacrifice, et, là, contempler Dieu; commencer à Foule et finir à Solitude, n'est-ce pas, les proportions individuelles réservées, l'histoire de tous?“ – Über den Produktions- und Editions-Prozeß: „Les 'Contemplations' marchent. Le premier volume est imprimé.“ (Brief an P. Meurice, 3. September 1855, 'CFL' IX, p. 1101).

Aurore bestimmt, zwar nicht gerade aufgehoben (dazu scheinen *Halte en marchant* und sein Schlußbild nun doch zu schwach), aber immerhin wird der Hinweis gegeben, daß eine Ablösung des Gegensätzlichen durch eine Erlösung in Licht und Höhe möglich sein könnte. Bedeutend (Sinn) ist also die Stellung (**Struktur**) des Gedichts am Schluß des Buches.⁹²

Uns dürfen Überschrift und Inhalt dieses Schluß-Gedichtes anregen, im Gang unseres Lesens innezuhalten und nochmals auf das erste Buch **zurückzuschauen**.

Zunächst zu Bedeutungsanreicherung des Titels: Eingangs hatten wir „aurore“ als Metapher für „Zeit und Jugend“ bzw. „Gefühl der Jugendlichkeit“ verstanden (ontogenetisch), später dann phylogenetisch auf die Übergangsphase der Französischen Revolution und die Anfänge der Romantik bezogen (vorher: Nacht des Ancien Régime und des Klassizismus, nachher: heller Tag des 20. Jahrhunderts) und metaphysisch-religiös bzw. erkenntnistheoretisch auf das Durchscheinen des göttlichen Schöpfers unter dem Text (Sprach-Gitter) der dunklen Dinge der Natur, metapoetisch auf die im contemplativen Rezeptionsvorgang erfolgte Aufhellung der dunklen Lettern zum Licht des Sinnes, Gott, und schließlich haben wir den „Tod, der eine Geburt ist“ als eine Bedeutung von „Morgenröte“ kennengelernt. Damit sind uns die wesentlichen Komponenten der HUGOSCHEN Licht-Metaphorik (Nacht – Morgenröte – Tag) und ihre Bedeutungen (auf biographischer, historischer, metaphysisch-religiöser und metapoetischer Ebene) bekannt.⁹³

Welches Wissen hat dieses Mysterien-Buch uns Neophyten bislang noch vermittelt?

Im metaphysisch-religiösen Bereich haben wir die Natur als von Gott geschaffen und auf diesen verweisend kennengelernt. Das Analogie-Prinzip bestimmt das Verhältnis zwischen Groß und Klein im Kosmos. Der Tod ermöglicht die Sicht, die dem Contemplateur schon zu Lebzeiten gegeben ist (weshalb er auch als „Toter“ bezeichnet wird: „le livre d'un mort“).

Schließlich hat *Aurore* über die Dichtung gelehrt, daß sie eine für uns lesbare Nachahmung und Übersetzung der Natur darstellt, während dem Dichter die Natur Sprache und Dichtung (Buch) ist. Er ist der Vermittler, das Wort ist göttlich und dem Licht verwandt, die Sprache des Dichters die Gottes. Da die Antithetik⁹⁴ als das grundlegende Struktur-Prinzip der Natur – zumindest bis zur universalen Erlösung – anzusehen ist, stellt die Gattungs- und Stil Mischung eine Voraussetzung **mimetischen** Dichtens dar. Die Gegensätzlichkeit und Disparatheit („Kontrastarchitektur“, Franz), die *Aurore* kennzeichnet, ist also nur auf einer ersten Ebene als Nachahmung jugendlicher Unreife zu betrachten; bei näherem Hinsehen erweist sich diese Grund-Struktur – die für das Ganze des Werkes bis VI.18 bestimmend bleiben wird – als Verwirklichung eines mimetischen Prinzips. Indem das Schlußgedicht (I.29) auf die Möglichkeit einer erlösenden Überwindung dieser Antithetik zu Gunsten des lichten Oben hinweist (und so mit dem Schlußgedicht von VI verglichen werden kann), deutet sich bereits hier antizipativ die **Gesamt-Struktur** des Werkes an, welche die des Kosmos und seiner Geschichte ist: **Antithetik und deren Aufhebung**. Darüber hinaus sind wir Verfahren und Strukturen wie der Mise en abyme und dem „Mond-Verhältnis“ („Magnitudo parvi“) begegnet, sowie der Wiederholung und der einfachen Spiegelung.

Im historisch-politischen Bereich haben wir erfahren, daß auch das geschichtliche Geschehen nach Gesetzen abläuft, die denen der Natur vergleichbar und wie diese von Gott geschaffen und garantiert sind:

⁹² Zur geschichtlichen Bestimmung des Wortes „halte“ siehe 'Les Misérables', IV, I, 2: „C'est l'entre-deux de 1830 et de 1848“ (p. 324); cf. auch das fiktive Datum (1837). Cf. p. 72-A 11.

⁹³ Laut Albouy bedeutet „Licht“ bei Hugo zuallererst etwas Religiöses und etwas Geschichtliches (besser: Heilsgeschichtliches): „On sait que, depuis les 'Odes', avec leur merveilleux chrétien, la lumière est, chez Hugo, l'attribut et la manifestation même de la Divinité et que, depuis qu'il est devenu républicain et anticlérical, depuis le discours du 15 janvier 1850 contre la loi Falloux, précisément, le progrès consiste, pour lui, dans la victoire de la lumière dissipant les ténèbres de l'obscurantisme.“ ('Quelques observations', p. 205)

⁹⁴ Das ist ein Fachterminus der Rhetorik, und dennoch wendet ihn Hugo im 'William Shakespeare' (II, I, III, p. 176) auf die Natur an, in ganz wörtlichem Sinne, denn Natur ist für ihn Sprache: „Totus in antithesi“, (v.s., p. 84).

Es wird immer heller. Der Fortschritt erscheint als „Aufklärung“, als Zunahme der Präsenz Gottes in der Welt. Die Erlösung, die gewiß ist, wird im erotischen und im (geglückten) poetischen Akt bereits konkret erfahrbar und vorweggenommen.

Das erste Buch stellt also, einer Ouvertüre vergleichbar, die wichtigsten Themen und Thesen wie die Struktur des Ganzen vor.⁹⁵ Dies mag den Umstand rechtfertigen, daß die Besprechung etwas ausführlich geraten ist.

⁹⁵ Ähnlich Albouy: „l'oeuvre tout entière se reflète dans ce premier llivre“ (p. LVII).

B.I.1.b. LIVRE DEUXIEME *L'ÂME EN FLEUR*

„**Tout conjugue le verbe aimer**“, so beginnt *L'âme en fleur* – die Worte könnten jedes der Gedichte dieses ausgesprochen einheitlichen Buches überschreiben:

Ein Verb konjugieren heißt es abwandeln, nach Person, Numerus, Tempus e.ct., heißt seine Formen bilden, als individuelle Realisationen, deren Gemeinsamkeit in der Teilhabe am Stamm und seiner Bedeutung liegt. Das Zitat meint also zuerst, daß in diesem Buch die ganze Natur und die ganze Menschheit (insoweit sie der Darstellung hier für würdig befunden wird) auf irgendeine Weise liebt, geliebt hat oder lieben wird, lieben möchte oder geliebt wird oder geliebt werden möchte: erotische Totalität, **Pan-Erotik**.¹

Die zweite bedeutende Aussage der angeführten Eingangs-Worte liegt darin, daß auch die Liebes-Handlungen der Natur, die für uns nicht mit Sprechen verbunden sind, als Sprache aufgefaßt werden. Alles spricht, jedenfalls für den Dichter, der die „Verben“ der Tiere und Pflanzen in unsere Sprache übersetzt: sprachliche oder poetische Totalität, **Pan-Logismus**.

Freilich, drittens, heißt „verbe“ in *Les Contemplations* und folglich auch an dieser Stelle nicht nur „Zeitwort“, sondern ebenso „Verbe“, „Verbum Dei“ (cf. den Schlußvers von I.8). Gleichzeitig kennen wir Gott aus dem Neuen Testament als die Liebe,² und so dürfen wir das Zitat wie folgt übersetzen: „Jede Liebe-geleitete Handlung – in welcher Form auch immer, von Eros bis Agape – hat teil am göttlichen Sein, auf das sie verweist“: **Pan-Theismus** (im allerweitesten Sinne). So erscheint dieses zweite Buch als das Buch der Unschuld, das die Trennung zwischen „plaisir“ und „amour“, die in *Aujourd'hui* bedeutend sein wird,³ noch nicht kennt.

Wesentliche Voraussetzung für die Möglichkeit schuldfreier Erotik stellt die Integration des Menschen in die Natur dar (cf. I.21 „Elle était déchaussée“). Darauf verweist schon der **Titel**, „die in Blüte stehende Seele“, welcher, in einer Art attributiver Metapher, einem Menschlichen eine sonst nur Pflanzen zukommende Eigenschaft überträgt.⁴

O bois! ô prés! nature où tout s'absorbe en un,
Le parfum de la fleur est votre petite âme,
Et l'âme de la femme est votre grand parfum! (II.17 *Sous les arbres*, v. 18ss)

Die Liebe ist natürlich und die Natur liebeserfüllt. Wie die Blumen oder Bäume blüht (= liebt) die Seele im Frühling, der Zeit der Liebe: *Premier mai*.⁵

Schauen wir uns also diese Variationen über das Thema „Liebe“ etwas genauer an!

Das erste Gedicht (II.1 *Premier mai*) zeigt die Natur als Sprache, als Buch, dessen Thema die Liebe ist:

Tout conjugue le verbe aimer. Voici les roses.
[...]
La campagne éperdue, et toujours plus éprise,
[...]

¹ Knapp ausgedrückt: „tout veut un baiser“ (III.27 „J'aime l'araignée“, v. 22). – Siehe die Kritik L. Veuillots (in der Zeitschrift 'L'Univers' vom 23. Mai 1856; zit. bei Vianey, I, p. CXI) und E. de Pressensés ('Revue Chrétienne', 15. Juli 1856; zit. ibid., p. CXXIV). – Schon in 'Aurore' begegnete uns öfter ein ähnliches Natur-Bild, z.B. in I.21 „Elle était déchaussée“ oder „la nature amoureuse“ von I.19 'Vieille chanson du jeune temps'. – Die Kombination von „conjugue“ und „aimer“ erweckt das Etymon „coniugare“ und seine Verwandten „coniugium“ und „coniux“ wieder zum Leben.

² Schon I.1 'A ma fille' nennt die Liebe als das göttliche Haupt-Gebot („tout aimer“, v. 43). – V.s., p. 92 und „Dieu, c'est le jour sans borne et sans fin qui dit: J'aime“ ('Dieu' I, 'Solitudines coeli' VIII, v. 127, 'Poésie', III, p. 346), „qui dit“: Liebe scheint auch hier nicht zuletzt Sprechakt zu sein.

³ Cf. vor allem V. 20 'Cérigo' und das Paar VI.11-12 („Oh! par nos vils plaisirs“ – 'Aux anges qui nous voient').

⁴ Cf. VI.8 'Claire', v. 83s über die frühverstorbenen Mädchen: „Tous ces êtres bénis s'envolent de la vie / A l'âge où la prunelle innocente est en fleur!“ – 'Les chants du crépuscule', 31, v. 1ss: „Puisque mai tout en fleurs dans les prés nous réclame, / Viens! ne te lasse pas de mêler à ton âme / La campagne, les bois, les ombrages charmants [e.ct. ...]“ (im Orig. nicht unterstrichen). – Siehe auch Prousts 'A l'ombre des jeunes filles en fleur'.

⁵ Fiktiv sind die ersten sechs Gedichte von Buch II alle in einem Monat der ersten Jahreshälfte entstanden, insgesamt 71% der Texte zwischen April und August (mehr als in jedem der restlichen Bücher; v.s., p. 29s). – Cf. 'L'homme qui rit', II, III, 'Commencement de la fêlure' 9, „Abyssus abyssum vocat“ (p. 319).

Tous ses bouquets, azurs, carmins, pourpres, safrans,
Dont l'haleine s'envole en murmurant: Je t'aime!⁶

Es scheint, als sei die Liebe nicht nur Gegenstand des Sprechens und Singens, sondern geradezu mit diesem zusammenfallend: Liebe = Dichtung, alles liebt = alles spricht und dichtet.⁷

Tout aime, et tout l'avoue à voix basse; on dirait,
Qu'au nord, au sud brûlant, au couchant, à l'aurore,
La haie en fleur, le lierre et la source sonore,
Les monts, les champs, les lacs et les chênes mouvants,
Répètent un quatrain fait par les quatre vents. (Schlußv.)

Diese totale Poetik und universale Erotik ist Zeichen der Präsenz Gottes (denn Gott ist das Wort⁸ wie die Liebe) und folglich Garant auch des historischen Fortschritts, hin zur Erlösung, zur Liebe, die auch Höllen und Monster ergreifen wird, kosmisch (VI.26, in fine).

Der Anschluß an *Aurore* geschieht durch Gedichte, die dort das Thema „Natur und Liebe“ „konjugieren“, namentlich I.4, 12, 14, 21 und 27; ob man eine assoziative Beziehung zwischen der Christus-Evokation von *Halte en marchant* und der Liebes-Darstellung des *Ersten Mais* stiften kann, scheint mir eher fraglich zu sein.⁹

II.2 „Mes vers fuiraient“ ist das erste in einer Reihe von dreistrophigen Gedichten aus Sieben- und Achtsilblern (einmal in Verbindung mit einem Viersilbler), deren Thema die Liebe ist und in denen das Ich des Dichters zu einem geliebten Du spricht: II.4 *Chanson*, 10 „Mon bras pressait“ und 13 „Viens! une flûte“. Diese Lieder sind also über die ganze erste Hälfte des zweiten Buches verteilt.

II.3 *Le rouet d'Omphale* bildet eine Gruppe mit II.17 *Sous les arbres*, in dessen Schlußvers die Frau ihre Liebe mit einem treu ergebenen Hund zu Füßen des geliebten Mannes vergleicht: „Il s'adossait pensif; elle disait: „Voyez / [...] mon amour toujours comme un chien à tes pieds.“¹⁰, und mit II.15 *Paroles dans l'ombre*:

Elle disait: C'est vrai, j'ai tort de vouloir mieux;
[...]
Je me fais bien petite, en mon coin, près de vous;
Vous êtes mon lion, je suis votre colombe (v. 1-10).

II.3 suggeriert, allein schon durch seinen Titel, den umgekehrten Fall: HERKULES zu Füßen OMPHALES, spinnend, gleichzeitig Sklave und Geliebter.¹¹ II.8 greift dieses Verhältnis auf und zeigt den Mann, jetzt als „ich“, in völliger Abhängigkeit von der Geliebten: „Tu peux, comme il te plaît, me faire jeune ou vieux“ (v. 1). Zwischen II.3 und 8 auf der einen und II.15 und 17 auf der anderen Seite herrscht also ein spiegelbildliches Verhältnis.

Der Name des HERKULES wird nie genannt, auch OMPHALE treffen wir nicht an, lediglich das Spinnrad, „hastig“ (Nash, p. 66) verlassen von den beiden Liebenden, die sich in eine der Höhlen des heidnischen Palastes zu trauter Zweisamkeit zurückgezogen haben werden.¹²

Auch eine **metapoetische Lektüre** des Gedichtes scheint möglich: Die um das Spinnrad herumstreuenden besieigten Monster können als die ihrem Schöpfer unterworfenen Gestalten der dichterischen

⁶ In 'A celle qui est restée en France' werden 'Les Contemplations' als Ersatz für Blumen der toten Tochter ins Grab geschickt; die zitierte Stelle kann sich also auch reflexiv auf das Werk beziehen: Jedes Gedicht ist im geheimsten eine Liebeserklärung an Léopoldine.

⁷ Cf. Plat. Symp. 196e et 187.

⁸ I.8: „mot“ = „Verbe“ – „Dieu“

⁹ Cf. aber III.10 'Amour', v. 1: „Amour! 'Loi', dit Jésus.“

¹⁰ Cf. Juliettes Brief vom 21. September 1835 an Victor: „Je t'aime. Je voudrais lécher tes pieds comme 'un pauvre chien battu que je suis'.“ ('CFL' V, p. 1169)

¹¹) Moreau et Boudout, II, p. 197: „une signification symbolique, personnelle peut-être: la puissance de l'amour, qui subjugue les génies les plus forts, que n'avaient pu dompter les plus redoutables adversaires“ – dies dürfte wohl als erste „Aussage“ des Gedichts festzumachen sein.

¹²) Cf. Cellier, p. 542; Nash, p. 117.

Phantasie gedeutet werden. Des weiteren ist *L'âme en fleur* ein recht unpolitisches Buch, der Liebe und der Dichtung gewidmet – unser HERKULES hat sein gesellschaftliches Engagement unterbrochen („Halte en marchant“), um sich der Liebe und dem Spinnen (= Dichten) hinzugeben (cf. das halb-zeitlose Datum) – wiewohl ein HUGO-HERKULES nie aufhören kann, an Politik und Geschichte zu denken.

Die Säulenplatte, auf der das „beau rouet d'ivoire“ (v. 1) steht, ist skulptiert:

Le taureau blanc l'emporte. Europe, sans espoir,
Crie, et baissant les yeux, s'épouvante de voir
L'Océan monstrueux qui baise ses pieds roses. (v. 7ss)

Das Bild erinnert an die junge Blonde von *Halte en marchant* (I.29, v. 25ss), die vom Wasser im Brunnen so gefällig angeschaut wird, und weist auf die „strophe du poète“ (V.25) voraus, deren Schreie (ibid., v. 18) ebenso vergeblich sein werden wie die der EUROPA und die LEOPOLDINES. Die sprachliche Gestaltung des Gedichts läßt uns an CHÉNIER denken und knüpft so eine Verbindung zu I.5 *À André Chénier*,¹³ das antike Motiv bietet das Verb „aimer“ in der Konjugations-Stufe des Präteritums (auch wenn seine Zeitform das historische Präsens ist).

II.4 führt aus der Welt der antiken Heroen und Königinnen in die bürgerliche Familiarität des 19. Jahrhunderts zurück. Kontrastgedicht zu *Le rouet d'Omphale* ist es auch durch seinen strophischen Aufbau und die zahlreichen identischen Reime, die wohl den Eindruck volksliedhafter Einfachheit erwecken sollen: *Chanson*.

Während II.1 *Premier mai* die Natur als menschlich darstellte (Dichtung und Liebe), vergleicht *Hier au soir* (II.5) die Frau mit dem Kosmos:

Le printemps embaumait, moins que votre jeunesse;
Les astres rayonnaient, moins que votre regard.

- der Vergleich geht zu ihren Gunsten aus, was auf II.11 „Les femmes sont sur la terre“, 19 *N'envions rien* und 28 *Un soir que je regardais le ciel* vorausweist. Die Mikro-Makrokosmos-Thematik erinnert an I.25 *Unité* (jedoch wurde dort eine Blume mit der Sonne und nicht ein Mensch mit „Dingen“ der Natur verglichen) und nimmt III.30 *Magnitudo parvi* vorweg.

Zwar fungieren in *Hier au soir* Frühling und Sterne als Secunda eines Vergleiches mit der Geliebten, die Eigenschaften des Bild-Empfängers lassen jedoch auch den Spender nicht unberührt, so daß eine gewisse Erotisierung der Natur statthat (oder: die liebeserfüllte Natur regt den Vergleich mit dem liebenden Menschen erst an): „le vent du soir, dont le souffle caresse“ (v. 1).

In den Schlußversen wird eine Analogie zwischen Frau und Dichter gestiftet:

J'ai dit aux astres d'or: Versez le ciel sur elle!
Et j'ai dit à vos yeux: Versez l'amour sur nous!

- wir : Augen der Frau : Liebe = Frau : Sterne : Himmel. Die Geliebte hat also eine poetische Funktion, sie versteht die Natur (weiß, daß der Himmel „Liebe“ sagt), ahmt sie nach und vermittelt sie uns; in einem uns verstehbaren Text, dem Sprechen ihrer Augen. Diese sind für uns, die wir in ihnen lesen, das, was für sie die Sterne sind (Aufwertung und Neu-Interpretation des verblaßten Topos von den Augen-Sternen), in deren Blicken sie allein lesen kann. Mithin sind die Augen-Blicke der Geliebten den Büchern des Dichters ähnlich (äquifunktional): beide übersetzen und vermitteln uns die uns nicht unmittelbar verständlichen Worte der Natur. Der Titel '**Les Contemplations**' verweist also nicht nur darauf, daß das Werk schriftlich fixierte Augen-Blicke enthält (v.s., p. 97: „wort-gewordene Augen-Blicke“), sondern meint auch die Blicke des – schon immer der Frau verglichenen –¹⁴ Dichters in die Augen des Lesers, welche ein Kommunikations-“Verhältnis“ (in aller Zweideutigkeit dieses Wortes) begründen;¹⁵ aber wie nicht alle in

¹³ Barbey d'Aurevilly bezeichnete das Gedicht als „imitation correcte et ferme de quelques passages d'André Chénier“ (Artikel vom 19. Juni 1856 in 'Le Pays'; hier nach Vianey, I, p. CXX). – Siehe auch Spitzers Interpretation.

¹⁴ Cf. p. 76-A 28.

¹⁵ III.28 'Le poète' über Shakespeare: „Il contemple la foule avec son regard fixe“ (v. 4); III.26 'Joies du soir', Schlußv.: „l'oeil fixe de Dieu“ – das Auge des Dichters gleicht dem Gottes.

den Augen einer Frau lesen können, sondern nur die, die ihr in Liebe gegenüberstehen, so stellt auch Liebe die Voraussetzung für das Verständnis literarischer Werke dar:

Les grands livres [...]
C'est en les pénétrant d'explication tendre,
En les faisant aimer, qu'on les fera comprendre.
(I.13 *A propos d'Horace*, v. 182-186)

Durch dergleichen **Rezeptionsanweisungen** – und auch *Hier au soir* begreife ich letztlich als eine solche – soll der Leser in die richtige Haltung gegenüber diesem parareligiösen Werk gebracht werden, welche erst volles Verständnis ermöglicht.

II.6 *Lettre* bietet, ähnlich wie das an gleicher Stelle im ersten Buch stehende *La vie aux champs* (I.6), eine entgrenzende Ausweitung vom idyllischen Beginn der in einem einzigen geschlossenen Bild faßbaren normannischen Küstenlandschaft zur unendlichen Weite der Ozeane. Dabei handelt es sich nicht nur um eine raum-zeitliche Dilatatio, sondern auch um die zunehmende Präsenz des Unheimlichen, Gefährlichen, Tödlichen:

Je vois en pleine mer, passer superbement,
Au-dessus [!] des pignons du tranquille village,
Quelque navire ailé qui fait un long voyage,
[...]
Et que n'ont retenu, loin des vagues jalouses,
Ni les pleurs des parents, ni l'effroi des épouses,
Ni le sombre reflet des écueils dans les eaux,
Ni l'importunité des sinistres oiseaux. (Schlußv.)

Wir wissen: „Le navire, c'est l'homme“ („Un jour, je vis“, v. 16) und dürfen deshalb das Gedicht ebenso gut auf die Gefährdung des Liebenden durch seine Leidenschaft beziehen („l'effroi des épouses“), wie als antizipierenden Hinweis auf das Schicksal der Tochter lesen („les pleurs des parents“). Solche Texte, von denen es eine ganze Reihe in *L'âme en fleur* gibt (12, 24-26, 28), zeigen, daß das Paradies bedroht ist und nicht ewig währen wird; sie schaffen somit eine Verbindung zwischen *Autrefois* und *Aujourd'hui*. Da sie aber auch das Idyllische, das scheinbar Ungefährdete, darstellen, also *Autrefois*, können wir sie als verdichtete Zusammenfassung einer wesentlichen Struktur des Ganzen von *Les Contemplations* in eben diesem Ganzen deuten (**Mise en abyme**).

Die „priapée [... écrite par] le bucolique échauffée“ (Barbey d'Aurevilly)¹⁶ **II.7** „*Nous allions au verger*“ zeigt einen weiteren Aspekt des Liebes-Paradigmas („tout conjugue“) und hat darüber hinaus gruppenbildende Funktion (Verbindung der Bücher I und II, v.s., p. 89).

Nach dem beängstigenden Schluß von *Lettre* führt das Stück eine Entspannung herbei: auch hier kommt es also auf den Platz (Kontext) an („les pierres d'une voûte“)¹⁷.

II.8 „*Tu peux, comme il te plaît*“ erläutert eine These von II.5 *Hier au soir*: Die Geliebte ist für das Ich das gleiche wie die Sonne für den Himmel, sie kann erhellen oder verdunkelnd sich abwenden: „Tu peux m'emplir de brume ou m'inonder d'aurore“ (v. 4). Die Blicke der Geliebten haben die gleiche Wirkung wie die der Sonne, ersetzen uns also diese:¹⁸ „Si tu m'as caressé de ton regard suprême, / Je vis! [...] / Et je chante [...]!“ (v. 12-19) – die Zuwendung der Geliebten erscheint als Voraussetzung des Singens; Dichtung bedarf der erfüllten Liebe.

¹⁶ Zit. nach Journet et Robert, 'Notes', p. 75; cf. Vianey, I, p. CXIXss.

¹⁷ Die Briefstelle, aus der dieser Ausdruck stammt, wurde oben zit. (p. 84).

¹⁸ Wechselweise (priorité mutuelle) scheint die Frau Teil der Natur und die Natur Teil der Frau zu sein: v. 6-8.

II.9 *En écoutant les oiseaux* führt einen schon in *Premier mai* und einigen Gedichten des ersten Buches ausgesprochenen Gedanken weiter: Die Natur ist nicht einfach abgeschlossenes, „fertiggeschriebenes“ Buch, sie übt selber eine rezeptive Tätigkeit aus, plagiiert den Liebes-Gesang der Menschen:¹⁹

¹⁹ „L'arbre où j'ai, l'autre automne, écrit une devise, / La redit pour son compte, et croit qu'il improvise“ (I.5 'Premier mai', v. 5s). Siehe auch I.14 'A Granville' en 1836', str. 13s.

Vous guettez les soupirs de l'homme et de la femme,
Oiseaux; quand nous aimons et quand nous triomphons,
Quand notre être, tout bas, s'exhale en chants profonds,
Vous, attentifs, parmi les bois inaccessibles,
Vous saisissez au vol ces strophes invisibles,
Et vous les répétez tout haut, comme de vous (v. 12ss).²⁰

Im zweiten Teil des Gedichts (ab v. 23) wird gezeigt, welche versöhnende Wirkung solche Poesie hat: „l'eau, palpitant sous le chant qui l'effleure, / Baise avec un sanglot le beau saule qui pleure“ (v. 23s). Dieser Kuß von Wasser und Baum, oben und unten, wird sich in größeren Dimensionen (Ozean und Felsenküste) zu Beginn von VI.10 *Eclaircie* wiederholen; letztlich kündigt er im Kleinen die Versöhnung zwischen Himmel und Hölle am Ende der Zeiten an (VI.26, Schluß). Gleichzeitig zeugt er von der Wirkung der Poesie: Die Sprache kann ihren – in I.8 *Suite*, v. 95ss in Sprache ausgedrückten – Vorsatz, die Herzen durch das ungeheuerere Gewebe oder Netz der Liebe zu vereinen, zumindest in der Welt der Natur erfüllen – was nicht verwundert, da die Gesänge der Vögel ja aus dem Herzen von Liebenden genommen sind; der Gesang ist zum Laut gewordene Liebe und verbreitet Liebe:

[...] ces plagiats,
Ces chants qu'un rossignol, belles, prend sur vos bouches,
Qui font que [...]
[...] les lourds rochers [...]
[...] ne distinguent plus, dans leurs rêves étranges,
La langue des oiseaux de la langue des anges. (Schlußv.)

Anders ausgedrückt: „Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu“ (I.8, Schlußv.). So beweist die Sprache ihre Göttlichkeit, ihre Herkunft von Gott oder, wes das gleiche ist, aus der Liebe: **Gott, Liebe, Natur und Dichtung** stehen in einem so engen Teilhabe-, Ursache-Folge- und Transmutationsverhältnis, daß die Begriffe fast austauschbar sind, so wie es in *Les mages* von „Nuit“, „Mort“ und „Dieu“ heißen wird: „C'est [...] / Dans trois langues le même mot!“ (str. 46s).

II.11 „Les femmes sont sur la terre“ unterstreicht zuerst die Bedeutung der Liebe für die Entschlüsselung des Buchs der Natur:

Les femmes sont sur la terre
Pour tout idéaliser;
L'univers est un mystère
Que commente leur baiser. (str. 1)

Ohne Liebe, so ist zu folgern, kann auch der Dichter nicht in diesem Text-Buch lesen; die Geliebte muß die Natur erst zum Sprechen bringen: „sans les belles [...] les roses [...] sont des bouches ouvertes / Pour ne rien dire du tout“ (str. 4s). Auch vom erkenntnistheoretischen Aspekt her sind Dichtung und Liebe nicht trennbar.

Der Preis der Geliebten geht in diesem Gedicht noch weiter, die Natur scheint ihretwillen da zu sein, „Si Dieu n'avait fait la femme, / Il n'aurait pas fait la fleur.“ (v. 11s), die Perle ohne die Geliebte wäre nichts als die Krankheit eines häßlichen Tieres (Schlußstrophe), ähnlich der Liebe ohne die Geliebte (Menschliches und Natürliches kann, vermöge der **universellen Analogie**, als Bild füreinander stehen). Die Natur ist somit kein Letztes, sondern hat, transitiv, ihre Finalität außerhalb ihrer selbst. So wird in *eroticis Magnitudo parvi* vorbereitet, wo als erster und letzter Grund aller Dinge Gott genannt wird.

Diese Themen bestimmen auch **II.25 „Je respire où tu palpites“**, nur unter sehr viel stärkerer Einbeziehung des Ichs, dessen physische, geistige und poetische Existenz unmittelbar von der Liebe und der Geliebten abhängig scheint. Das bereits in II.8 „Tu peux, comme il te plaît“ dargestellte Abhängigkeits-

²⁰ Auch hier (v.s., p. 95ss) erscheint die Dichtung, die Strophe, als ein Ding oder Tier, das ergriffen werden kann, trotz seiner Unsichtbarkeit. Cf. V.25 „O strophe du poète“, I.18, v. 14 „les strophes, oiseaux peints de mille couleurs“ und die Personifikation der „Strophe“ in I.7 (z.B. v. 116 et 135ss) und I.26 (v. 105).

verhältnis wird hier aufs höchste gesteigert und von der psychisch-poetischen Gestimmtheit auf die körperliche Existenz ausgeweitet.

Nur mit der Geliebten kann die Natur als sinnvoll erfahren werden:

Sans toi, toute la nature
N'est plus qu'un cachot fermé,
Où je vais à l'aventure,
Pâle et n'étant plus aimé. (v. 33ss)

(Wir denken dabei natürlich an eine platonische Höhle, in welcher der Mensch gefangen ist, ausgeschlossen von der Schau des Wahren.)²¹

L'amour fait comprendre à l'âme
L'univers, sombre et béni;
Et cette petite flamme
Seule éclaire l'infini. (v. 29ss)

Im nachhinein können wir das Du auch auf die Tochter beziehen, das mögliche „Fortgehen“ wäre nicht die Folge einer Verstimmung unter Liebenden, sondern des Todes. Der in II.11 und 25 befürchtete Liebeskummer wird nicht eintreten, dafür aber Todes-Schmerz.

Die *Eglogue* (II.12) endet überhaupt nicht bukolisch²²; dieses Umschlagen ins Unheimliche nach einem harmlos-idyllischen Beginn verbindet sie mit II.6 *Lettre*,²³ ebenso wie der Gattungsname als Titel²⁴. Die Szene spielt offensichtlich in der Antike, wodurch eine Berührung mit II.3 *Le rouet d'Omphale* gestiftet wird. Daß glückliche Liebe ähnlich wie Titanismus den Neid der Götter wecken kann, liest sich als erster Sinngebungsversuch des Todes von **Villequier**, und damit besteht auch eine Nähe zu dem vorangehenden II.11.²⁵

Das kleine II.13 „**Viens! – une flûte**“ trennt zwei ernste Stücke und betont erneut den engen Zusammenhang zwischen Poetik und Erotik. Seine Aufforderung „*aimons toujours!*“ (cf. II.22) scheint hyperbolisch gemeint zu sein, erlangt jedoch mit dem folgenden II.14 *Billet du matin* (cf. den Titel von II.6 *Lettre*) ihre volle, wörtliche Bedeutung. Dieses Zentralgedicht (28:2=14) ist der erste Text von *L'âme en fleur*, der ausführlicher vom Tod spricht – dies jedoch in einer Weise, die sich bruchlos ins Buch der Liebe einfügt.

In einem Traum sah das Je – so berichtet es in einem am folgenden Morgen geschriebenen „*billet du matin*“ der Freundin – die Geliebte und sich, beide gestorben, transfiguriert und auf das vom anderen Geliebte reduziert:

Tout ce que, l'un de l'autre, ici-bas nous aimâmes

²¹ Siehe auch die Grotte von I.26 (v. 85ss), in der sich die Marquisen-Wörter zieren, sowie inf. p. 137-A 90, 162s, 196, 226s.

²² Allerdings findet sich „bucolique“ in I.14 als Reim-Echo zu „*mélancolique*“ (v.53-55).

²³ Und, später, II.24, 26, 28, früher I.6 'La vie aux champs'.

²⁴ Zu dieser Gruppe in Buch II gehört noch 4 'Chanson' und, am Rande, 14 'Billet du matin'.

²⁵ Der Verfolgte ist ein „titan centenaire“, der ähnlich gefoltert wird wie der andere Zeus-Verfolgte, Prometheus (str. 3; cf. I.9 „Le poème éploré“). Die Titanen, als Nachfolger ihrer Eltern Gaia und Uranos die zweite Generation der regierenden Götter, wurden bekanntlich von Zeus, dem Sohn eines der Ihren (nämlich des Kronos) entmachtet. – Hugo nun sieht in Jupiter einen durch Coup d'Etat an die Macht gekommenen Gewaltherrscher und falschen Gott; in Prometheus dagegen den größten Demokraten der antiken Mythologie, Figura des Exilierten (wie Aischylos, der in einer – leider verworfenen – Variante zu I.9, v. 37 „à Jupiter athée“ genannt wird); siehe dazu das Kapitel I, II 'Victor Hugo et la Grèce antique' (bes. p. 96) in P. Albouys grundlegender und gründlicher 'La Création mythologique chez Victor Hugo'. – Hugos Mythen-Aktualisierung geht jedoch noch weiter. Im Kapitel II, II der erwähnten Arbeit stellt Albouy den von ihm so genannten „Cycle des Titans“ vor (p. 209-262): Der Kampf zwischen Titanen und Olympiern, der im wesentlichen der zweier Generationen einer Familie und ihrer jeweiligen Verbündeten um die Macht war, wird umgedeutet in einen Kampf zwischen dem Thron-Usurpator und den Titanen als republikanischen Volksvertretern (sic!), die schließlich nur durch einen Hinterhalt besiegt werden konnten – „s'il n'est pas difficile de faire de Jupiter un tyran usurpateur [...], comment transformer les Titans en républicains? [...] / Aussi le seul 'crime' des titans, qui leur a valu le châtiement des dieux, est-il tout simplement de ressembler à Victor Hugo! Cela suffit à justifier et la jalousie des dieux et notre admiration passionnée pour les victimes géantes. Trop grands, voilà leur crime.“ (ibid., p. 225s; cf. 'La Légende des siècles, nouvelle série', III, III, 'Le Titan', 'Poésie', II, p. 378ss) – Jedenfalls wird II.12 'Eglogue' so politisch lesbar, da auch die Liebe als eine Größe erscheint, die Jupiter-Bonaparte mit Neid sieht: Liebe und Republikanismus sind in dieser Hinsicht austauschbar.

Composait notre corps de flamme et de rayons (v. 10s),

auf Erotisches („frissons“) und Poetisches („voix“): „la lumière sonore / Chantait; et nous étions des frissons et des voix“ (v. 14s). Gleichzeitig werden die toten Liebenden zu menschlicher und strahlender Natur (ab v. 21 erinnerte wörtliche Rede, im Präsens):

Nous sommes le regard et le rayonnement;
Le sourire de l'aube et l'odeur de la rose,
C'est nous [...] (v. 24ss).

Erst jetzt fängt das eigentliche Leben an: „Vivons; c'est autrefois que nous étions des ombres“, (v.18), die Unendlichkeit wird den Liebenden zum Lebensraum (Gegensatz: das „cachot fermé“ des Verlassenen von II.25), die Ineins-Setzung der Liebe mit Gott ist endgültig gesichert und kann deshalb als einfache Gleichung formuliert werden:²⁶

Nous avons l'infini pour sphère et pour milieu,
L'éternité pour âge; et, notre amour, c'est Dieu. (Schlußv.)²⁷

Gott ist das Licht und die Liebe (cf. p. 92 et 101), die nach dem Tod Licht gewordenen Liebenden haben teil an ihm, auch an seiner Eigenschaft der raum-zeitlichen Unendlichkeit: So wird das „L'évanouissement des cieux“ (Schlußv. von *Les Mages*) Wirklichkeit.

Es hat also in diesem Gedicht, nach einem eher bescheidenen Beginn im Kleinen, eine Ausweitung statt – wodurch eine Verbindung zu II.6 *Lettre* und 12 *Eglogue* hergestellt wird, auch zu I.6 *La vie aux champs* –, aber nicht wie dort eine Ausweitung ins Bedrohlich-Unheimliche, sondern ins liebeserfüllte Kosmische (cf. II.9 *En écoutant les oiseaux*).

Die Liebenden, so haben wir festgestellt, werden im Tod gottähnlich und zu Dingen der Natur, sie werden auf das reine (= unvermischte) Lieben und das reine Dichten eingeschränkt bzw. dazu aufgehoben: Zur Licht-Gruppe Gott, Liebe, Natur und Dichtung (v.s., p. 105) ist nun der Tod hinzugetreten, der dem Mensch den Zugang zu diesen Seins-Bereichen erst eigentlich ermöglicht.

II.15 *Paroles dans l'ombre*²⁸ kehrt wieder in die Wirklichkeit der Gegenwart zurück; es wurde schon als umgekehrtes Spiegel-Gedicht zu *Le rouet d'Omphale* (II.3) erwähnt. Jetzt, im Kontext von 14 und 16, wollen wir nur die im zehnten Vers ausgedrückte „Naturalisierung“ (oder „Animalisierung“) festhalten: „Vous êtes mon lion, je [die Geliebte spricht] suis votre colombe“.

II.16 *L'hirondelle au printemps* geht noch einen Schritt weiter in die Realität des 19. Jahrhunderts: es rechtfertigt die heimliche Liebesbeziehung, die sich verstecken muß, durch einen Hinweis auf Schwalbe und Grasmücke, die ihre Liebe ebenso verborgen halten – durch eine Analogisierung also, die die Natürlichkeit des von der Gesellschaft Abgelehnten behauptet (Imitatio naturae auch im Lebenspraktischen; wenn man möchte, erotische Mimesis). Dadurch werden die Gedichte II.18 und 20-22 vorbereitet, während dagegen im unmittelbar folgenden **II.17** *Sous les arbres* das Thema „Liebesfeindlichkeit der Gesellschaft“ keine Rolle spielt.

Hier wird ein **Kompositionsprinzip** offenbar, das auch für den Rest des zweiten Buches gilt und, mit Abwandlungen, für die folgenden Bücher, und dem wir schon in *Aurore* begegnet sind: die Verschränkung, die Verwebung von Gedichten, die einander ähnlich sind oder vergleichbar, durch Äquivalenzbeziehungen miteinander verknüpft.²⁹ Es finden sich in *Les Contemplations* kaum paradigmatische Sequenzen („Syntagmen“) in ununterbrochener Aufeinanderfolge ihrer Glieder, vielmehr werden die wohl aneinandergesetzten Elemente eine Paradigmas stets von dazwischengeschobenen Elementen anderer Paradigmata „kontrapunktiert“. Dadurch entsteht eine sehr viel höhere Kohärenz des aus Texten gewobenen Gewebes (Text), welches *L'âme en fleur* (wie *Les Contemplations* überhaupt) darstellt, als es bei der einfachen Abfolge von Gruppen miteinander vergleichbarer Gedichte der Fall wäre.

²⁶ Nach Art des Schlußv. von I.8 („mot“ = „Verbe“ = „Dieu“).

²⁷ Cf. Victor's Sylvester-Briefe an Juliette, 1854 ('CFL' IX, p. 1117) und 1855 ('CFL' X, p. 1348). Cf. p. 155-A 42.

²⁸ Ähnlicher Titel: V.13 'Paroles sur la dune'.

²⁹ Äquivalenz-Beziehungen sind grundsätzlich möglich auf signifiant- (Lautstruktur, Versifikation) wie auf signifié-Ebene (Wörter, Ausdrücke, Sätze, Motive, Bilder, Themen). Uns interessiert hier hauptsächlich letztere.

II.18 „Je sais bien qu'il est d'usage“ basiert auf der Opposition zwischen der Grausamkeit und Vergänglichkeit des geschichtlichen Heldentums auf der einen und der Liebe und der Dichtung, der Natur und Gott auf der anderen Seite.³⁰ Abgewertet und abgelehnt wird jedoch nicht das Politische an sich, sondern die „dunkle Epoche“, die Nacht vor der Revolution:

[...] la grandeur noire,
Les héros, le fer qui luit,
Et la guerre, cette gloire
Qu'on fait avec de la nuit. (str. 2)

Das reale Leuchten des Schwerts (Litteral-Sinn) entspricht metaphorischer Dunkelheit, während die reale Dunkelheit der Liebes-Höhle (cf. II.16 „L'hirondelle au printemps“) metaphorisches Leuchten erzeugt: „O mon doux ange, en ces ombres / Où, nous aimant, nous brillons“ (v. 29s). Auch hier zeigt sich, daß der Symbolwert der Dinge vom Kontext abhängig ist: Licht und Schatten sind durchaus ambivalent – wie ja „aurore“ übertragen auch die „Abendröte“ meinen kann, die eine „Nacht“ einleitet, deren „Dunkelheit“ „heller“ ist als das „Licht“ des „Tages“ (cf. I.29 *Halte en marchant*, wo sich die Hell-Dunkel-Metaphorik mit der Dialektik von Tod und Leben verknüpft).

Wie der Liebe letzten Endes das ganze Universum zur Heimat wird (cf. II.14 *Billet du matin*), so erfährt auch die Liebes-Dichtung eine kosmische Diastole:

Le bon Dieu, qui veut qu'on aime,
Qui met au coeur de l'amant
Le premier vers du poème,
Le dernier au firmament! (v. 37ss)

- zwischen dem ersten und dem letzten Vers liegt die Totalität der Schöpfung (hier vielleicht abzüglich der Unterwelten), welche wahre Dichtung nachahmt.³¹

Das folgende **19. Stück**, *N'envions rien*, gehört einerseits in die Reihe der Gedichte, die eine Verwandtschaft Frau – Natur postulieren (II.5, 8, 10s, 15-17, 28), andererseits verbindet es sich mit der Todes-Vision von II.14 *Billet du martin*.

Der Neid der Schönen auf die noch vollkommeneren Blume und auf den Vogel, der höher fliegt als das Genie, ist unberechtigt:

Car nous irons dans la sphère
De l'éther pur;
La femme y sera lumière,
Et l'homme azur;

Et les roses sont moins belles
Que les houris;
Et les oiseaux ont moins d'ailes
Que les esprits. (Schlußstr.)

Die transfigurierende Entgrenzung und Verwandlung durch den Tod macht die Überlegenheit des Menschen über die Natur aus. Im Grunde ist nun nicht nur die in *L'âme en fleur* (!) häufige Gleichsetzung Mensch – Natur „aufgehoben“, sondern sogar schon die Frage nach dem Sinn des Todes gelöst – die sich freilich trotzdem später noch einmal mit aller Macht der unmittelbaren, persönlichen Erfahrung stellen wird (IV. *Pauca meae*).

Beachtenswert scheint mir ferner zu sein, wie ernst wieder einmal sogenannte rhetorische Figuren (z.B. „Geliebte = Blume“) genommen werden: **Metaphern** sind in *Les Contemplations* meist sehr viel mehr als „verkürzte Vergleiche“³², die metaphorische Beziehung drückt vielmehr eine wesentliche Verwandtschaft oder Verwandelbarkeit aus, ist – und sei es nach dem Tode – in der „Wirklichkeit“³³ einlösbar.

³⁰ Das Gedicht entstand in engem Zusammenhang mit II.23 'Après l'hiver' und II.27 'La nichée sous le portail' (cf. Journet et Robert: 'Manuscrit', zu diesen drei Gedichten).

³¹ Den schwarzen Pseudo-Helden gelingt es nur, babylonische Traum-Türme und weniger imaginäre Gräber in den Himmel zu bauen: „Des tours, des palais, des rêves, / Et des tombeaux jusqu'au ciel“ (v. 59s).

³² Quint. inst., VIII, VI, 8 – V.s., p. 74.

³³ Dieser Begriff findet hier meist im Sinne von „alles Nicht-Sprachliche“ Verwendung, so problematisch sich diese Bestimmung auch immer in einer Arbeit über ein Werk anhören mag, in dem ausnahmslos alles spricht und alles Sprache ist.

Das ursprüngliche Gelegenheitsgedicht *Il fait froid* (II.20)³⁴ ordnet sich so in das Gefüge des zweiten Buches ein, daß es scheint, als sei es eigens für die Stelle, die es dort einnimmt, geschrieben: Es steht im Gegensatz zu *Après l'hiver* (II.23), mit dem es sich zusammen dem Stück II.22 „*Aimons toujours*“ (im Original nicht hervorgehoben) logisch unterordnen läßt.

II.23 *Après l'hiver* wendet die Jahreszeiten-Metaphorik gerade um: Während in *Il fait froid* das Du aufgefordert wurde, in Widerspruch zum kalten und dunklen Winter das warme Licht der Liebe strahlen zu lassen, d.h. sich so zu verhalten, daß der reale Winter nicht als Bildspender für den Zustand des Herzens genommen werden könne, wird es hier eingeladen, sich seelisch der wieder liebenden Natur anzupassen: „*Tout conjugue le verbe aimer*“ (II.1, v. 1), sozusagen.³⁵ Das liebedurchströmte Universum steht mit den Liebenden in einem Austauschverhältnis, und diese erscheinen schon zu Lebzeiten als Verwandelte, Nur-Liebende, fast Entmaterialisierte (hat also die Liebe eine ähnliche Funktion wie der Tod, cf. II.14 *Billet du matin* und 19 *N'envions rien?*)

Clartés et parfums nous-mêmes,
[...]
J'ai l'étoile pour maîtresse;
Le soleil est ton amant (v. 49-60).³⁶

Mit einer „Übersetzung“ beginnt **II.22 „Aimons toujours!“**:

L'amour, c'est le cri de l'aurore,³⁷
L'amour, c'est l'hymne de la nuit.

Ce que le flot dit aux rivages,
Ce que le vent dit aux vieux monts,
Ce que l'astre dit aux nuages,
C'est le mot ineffable: Aimons! (v. 3ss)³⁸

Also wieder: „*tout conjugue le mot aimer*“; in der Aufforderung zu lieben findet alles seine Einheit (auch dieses zweite Buch), seine Verbindung, seine Liebes-Verbindung (Hugo würde eher von „**amour universel**“ statt von „**analogie universelle**“ sprechen). Die zitierten Verse erinnern uns an das Ende von I.1: „*tout aimer*“ und weisen auf *Crépuscule* (II.26) voraus: „*Que dit-il, le brin d'herbe? et que répond la tombe? / Aimez, vous qui vivez!*“ (v. 9s). Indem die Liebe, oder eher: die Liebes-Dichtung („*l'hymne*“, II.22), als der „Ruf der Morgenröte“ bestimmt wird, erscheint sie als Vorbotin des kommenden Tages, als Wahrzeichen (= etwas an sich Wirkliches und Wirksames, das darüber hinaus noch stellvertretend für anderes steht) seines Beginns.³⁹

Leider verbindet die Gedichte dieses **Triptychons** (II.20, 22, 23) nicht zuletzt ihre etwas altkluge Geschwätzigkeit und der süßliche Ton, weshalb wir sie auch rasch verlassen wollen.

„**Il lui disait**“ (II.21) können wir einerseits als Reaktion auf die in *Il fait froid* (II.20) gezeigten Anfeindungen lesen: die Liebenden träumen von der Flucht („*nous fuirons*“) aus „*ce Paris triste et fou*“ aufs Land (ROUSSEAU!) – tatsächlich spielen auch etliche Liebes-Gedichte der ersten beiden Bücher in kleineren Provinz-Orten (siehe die fiktiven Lokalisierungen)⁴⁰; andererseits läßt das Gedicht „*ombre*“ im eroti-

³⁴ Hugo schickte es mit dem Neujahrs-Brief des Jahres 1839 an Juliette (MD des Gedichts: 31. Dezember 1838; 'CFL' V, p. 1251).

³⁵ Siehe die Funktion der Natur z.B. in I.21 „*Elle était déchaussée*“. – Cf. den 36. Brief von 'Le Rhin' (September 1842) mit der Überschrift 'ZURICH'. / II pleut. – [...] – Reflet du dehors dans l'intérieur' ('CFL' VI, p. 474).

³⁶ Kritische Anmerkungen zur Struktur von II.23: Glotz: 'Essai', p. 28.

³⁷ Cf. III.30, v. 543 „*Crête rouge du coq matin*“.

³⁸ Versteht man „*ineffable*“ in seiner ursprünglichen Bedeutung („*qui ne peut être exprimé par des paroles*“, 'Robert'), so ergibt sich ein reizvolles Paradox, das aber überhaupt nicht zu Hugos Natur- und Sprachverständnis paßt. – V.s. p. 63 zum Gebrauch dieses Wortes in der vorletzten Strophe von 'Les mages'. – Cf. II.23 'Après l'hiver', v. 29-32.

³⁹ V.s., p. 90s zu I.21 „*Elle était déchaussée*“. – Cf. VI.2, 'Ibo', v. 89-92.

⁴⁰ Zu den Lokalisierungen siehe p. 54.

schen Kontext erneut mit positiven Konnotationen auf, wodurch eine Verbindung zu II.16 „L'hirondelle au printemps“ gestiftet wird.

II.24 „Que le sort“ faßt noch einmal die „Lehre“ der Winter-Sommer-Immer-Serie (II.20 – 23 – 22) zusammen „Après avoir souffert, aimez!“ (v. 12). Die „deuils funèbres“, von denen der folgende Vers spricht, sind aus dieser fiktiven Biographie heraus bisher nicht verständlich; ihre Erwähnung sei als erneuter Hinweis darauf aufgefaßt, daß auch dem Paradies von *L'âme en fleur* keine Unsterblichkeit verliehen ist.

Auf das folgende **II.25 „Je respire où tu palpites“** habe ich schon in Zusammenhang mit II.11 „Les femmes sont sur la terre“ verwiesen (p. 105); das geheimnisvoll-geglückte *Crépuscule* (**II.26**) fügt sich hauptsächlich durch seine Zentralaussage ins zweite Buch: „Dieu veut qu'on ait aimé“ (v. 13). Auch Gott konjugiert mit (II.1, v. 1) – doch die Flexionsform des Verbes („qu'on ait aimé“) ist diesmal eine Zeit der Vergangenheit, sie meint die Zeit des irdischen Lebens, und das Jetzt Gottes („veut“) ist für den Menschen der Moment nach dem Tod:

Tout ce que dans la tombe, en sortant de la vie,
On emporta d'amour, on l'emploie à prier. (v. 15s)

Liebe erscheint als Gebet, als Gottes-Dienst, als Erfüllung eines Gebotes Gottes und der Natur (v. 9s). **Tod** und **Gott** und **Liebe** widersprechen sich nicht. Das Gedicht drückt dies in suggerierten Licht-Analogien aus: Venus, der Stern der Liebe, leuchtet in der Nacht des Todes (Nacht : Stern = Tod : Liebe).⁴¹

Diese Auffassung wird in *Les Contemplations* selber nicht unwidersprochen bleiben; der eigene Tod und der der Tochter⁴² wird in *Aujourd'hui* vor allem die Einheit des Liebes-Begriffs auftrennen und – siehe V. 20 *Cérigo* – die göttlich-seelische Venus von der vergänglichen und sündebeladenen Körperlichkeit (cf. VI.11s) der Kythereia unterscheiden. Der Venus von *Crépuscule* hingegen ist diese Unterscheidung noch nicht bekannt („Lèvre, cherche la bouche!“; v. 11), ebensowenig wie die Sünde: **Paradies**.

II.27 *La nichée sous le portail* wiederholt und erweitert ein Thema von *Crépuscule*, Liebe und Gott und Natur, bloß auf nicht ganz so ernste Weise, entspannter, und ohne vom Tod zu reden. Das Vogelnest ist ein Produkt der göttlich-natürlichen Liebe und deshalb heller als die große Kathedrale, unter deren Gewölbe-Bogen es gebaut ist:

Aux grands temples où l'on prie,
Le martinet, frais et pur,
Suspend la maçonnerie
Qui contient le plus d'azur.

[...]

L'église, où l'ombre flamboie,
Vibre, ému à ce doux bruit;
Les oiseaux sont pleins de joie,
La pierre est pleine de nuit. (str. 2 et 4)

Was der Kathedrale nur unvollkommen gelingt, der Verweis durch Lichthaftigkeit auf Gott, schafft das Nest: Es ist Manifestation des göttlichen Lichtes und der göttlichen Liebe, d.h. es ist Signum Dei nicht nur im Sinne von „signifiant“ (arbiträr), sondern auch einer wesentlichen Verwandtschaft (Gott ist die Liebe und von der Liebe für die Liebe wurde das Nest geschaffen, „ces ruches d'oiseaux faites / Pour le divin miel amour“, v. 23s).

⁴¹ Vianey: „Hugo [...] transforme l'invitation épicurienne en un ordre divin: si la nature nous pousse à aimer, Dieu veut donc qu'on aime; dès lors l'amour est un culte, et le mérite qui vous suit dans la tombe, c'est d'avoir aimé. Aucun romantique n'a peut-être poussé aussi loin qu'elle l'est ici l'idée malsaine de la divinité de l'amour.“ (II, p. 95) – Cf. III.10 'Amour'.

⁴² Weist darauf die Assoziation zwischen „Wasser“ und „Tod“ der Eingangsv. hin?

Gleichzeitig besteht zwischen Kathedrale und Nest ein **Magnitudo-parvi-Verhältnis**: das dem (realiter) Großen struktur- und funktionsverwandte und in seiner Mitte angesiedelte Kleine ist das eigentlich (in bezug auf Gott) Große, „Bedeutende“ – eine **Mise en abyme** also, bei der der Teil im „abyrne“ dem ganzen Wappen überlegen ist.⁴³ Die Kirche wiederum, als ein auf Gott verweisendes Gebilde in dem ebenfalls auf Gott verweisenden Kosmos,⁴⁴ kann als Mise en abyme der Schöpfung verstanden werden – wie die Dichtung. Also liegt eine doppelte Verschachtelung vor: Schöpfung > Kirche > Nest.

Ein berühmtes Kapitel aus *Notre-Dame de Paris* (V, 2, *Ceci tuera cela*, p. 300ss) zeigt die Funktionsgleichheit von Architektur und Literatur und stellt gleichzeitig die Überlegenheit letzterer fest, welche sich in einem historischen Ablösungsverhältnis äußert.⁴⁵ Mehr noch: gleich vom Vorwort an (p. 241) erscheint der Roman als die in ein Buch transformierte Kirche, d.h. Notre-Dame in anderer Sprache. In seinen Briefen vergleicht HUGO auch *Les Contemplations* öfters mit einem Gebäude; das Honorar verwendet er zum Erwerb von Hauteville-House (wodurch die in *Notre-Dame de Paris* genannte Substitution in umgekehrter Richtung vollzogen wird).⁴⁶

Mithin ergibt sich eine Rangfolge unter dem durch seinen Verweischarakter auf Gott Analogon: Das Vogelnest, Ding der Natur, stellt eine göttliche Manifestation ersten Grades dar, da sich in ihm der Schöpfer ohne menschliche Vermittlung äußert (siehe die auf p. 96 zitierte Stelle aus *William Shakespeare*), in Kirche und Buch dagegen manifestiert sich Gott nur indirekt, auf dem Umweg über das Genie, wobei die Sprache des Gesprochenen (Dichtung) klarer ist als die des Gebauten (Architektur), lichtvoller und durchsichtiger auf den letzten Sinn, Gott.⁴⁷ So kann auch dieses Gedicht, auf vermittelter Ebene, als **Aussage über die Dichtung** gelesen werden.

Un soir que je regardais le ciel (II.28) bringt das Thema der Vergleichbarkeit Frau – Kosmos endgültig zum Abschluß und bekräftigt noch einmal die Überlegenheit ersterer:

Elle me dit, un soir, en souriant:
[...]
Le vaste azur n'est rien, je te l'atteste;
Le ciel que j'ai dans l'âme est plus céleste! (v. 1-18)

Douce est l'aurore, et douces sont les roses.
Rien n'est si doux que le charme d'aimer!
La clarté vraie et la meilleure flamme,
C'est le rayon qui va de l'âme à l'âme!⁴⁸ (v. 21ss)

Die Liebe wird – neuplatonistische Reminiszenzen – als direkter Weg der Gott-Erkenntnis (oder besser: -Erfahrung) dargestellt, die Contemplation als umständlicherer: „Dieu [...] dit à ceux qui scrutent l'azur sombre: 'Vivez! aimez! le reste, c'est mon ombre!“, (v. 27-30) Während die Liebe Eigenschaft Gottes ist,

⁴³ In der Heraldik, aus der Gide die Metapher übernommen hat, meint „Mise en abyme“ ein „procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second 'en abyme', (Gide: 'Journal', 1893, p. 41), „un écu accueillant, en son centre, une réplique miniaturisée de soi-même“ (Dällenbach: 'Récit spéculaire', p. 17), also die im Innern eines Wappens, eines Wappenschildes, angebrachte verkleinerte Wiederholung des ganzen Wappens. Mit der allgemeinen Definition Dällenbachs: „est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient“, (ibid., p. 18).

⁴⁴ Welcher deshalb auch als Kathedrale darstellbar ist, siehe VI.9 'A la fenêtre pendant la nuit', v. 25-30.

⁴⁵ „Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice. [...] La presse tuera l'église [Hugo meint nicht nur das Gebäude]. L'imprimerie tuera l'architecture.“ (ibid., p. 300)

⁴⁶ „[...] que le livre de pierre, si solide et si durable, allait faire place au livre de papier, plus solide et plus durable encore.“ (ibid., p. 300) – Der Vergleich von 'Les Contemplations' mit einem Bauwerk findet sich vor allem in dem „Pyramiden-Brief“ an E. Deschanel (zit. p. 74-A 20). Siehe auch den Brief an Hetzel vom 31. Mai 1855 ('CFL' IX, p. 1090) und die an N. Parfait vom 12. Juli 1855 ('CFL' IX, p. 1094; hier zit. p. 84) und vom 11. November 1855 'CFL' X, p. 1219). – An Paul Meurice, dem das Gedicht V.21 gewidmet ist, kann der Autor schreiben: „vous habitez cette maison“ (25. März 1856, 'CFL' X, p. 1230). – An J. Janin: „La maison de Guernesey [...] sort tout entière des 'Contemplations', (16. August 1856, 'CFL' X, p. 1263), cf. die Briefe an N. Parfait (24. Mai 1856, ibid., p. 1253) und an G. Sand (30. Juni 1856, ibid., p. 1260).

⁴⁷ 'Notre-Dame de Paris': „jusqu'à Gutenberg, l'architecture est l'écriture principale, l'écriture universelle“ (V, 2, p. 302; im Original keine Hervorhebung).

⁴⁸ Albouy: „le paradis hugolien, l'univers réconcilié, consiste dans ce rayonnement infini des regards (ou des âmes) dans l'espace lumineux“ (p. LX). Wieder (v.s. zu I.21 und II.22) erscheint die Liebe als Antizipation und individuelle Realisation der Welt-Erlösung. – Cf. p. 198-A 121.

erscheint die Natur als sein Schatten, d.h., photographisch gesprochen, als sein Negativ;⁴⁹ der Contemplan-
teur erkennt hinter dieser Schwärze das Licht, einfacher jedoch in den Augen der Geliebten:

Tu trouveras, dans deux yeux qui t'adorent,
Plus de beauté, plus de lumière aussi!
Aimer, c'est voir, sentir, rêver, comprendre.
L'esprit plus grand s'ajoute au coeur plus tendre. (v. 33ss)⁵⁰

Schließlich wird die Natur noch einmal als Gesang vorgestellt, dessen Thema die menschliche Liebe ist, *imitatio humani*, sozusagen: „Autour de nous la nature se change / En un livre et chante nos amours!“ (v. 39s) Die Verse schließen sich eng an II.1 *Premier mai* an, sie könnten dem Buch als Motto vorangestellt werden.

Bis jetzt (v. 2-42) gab das Gedicht wörtliche Rede wieder, die vor Zeiten („un soir que je regardais le ciel“) gesprochene Klage der Geliebten, der Dichter vernachlässige sie über dem Sternenhimmel, so wie er sie in II.15 *Paroles dans l'ombre* über seinen Schriften vergessen hatte. Die Person, die in der ersten Hälfte als „tu“ (anfangs „vous“) angeredet wurde, wohl der „Autor“ (von dem wir annehmen dürfen, daß er den wesentlichen Aussagen in der Rede der Freundin nicht widerspräche), übernimmt im Rest des Textes die Rolle des sprechenden Ichs. Dieser zweite Teil bietet zuerst (v. 43-50) einen Bericht über den im Titel genannten Abend, im Imperfekt, danach, im Präsens, eine Reflexion über das Erinnern (also über das gerade vom Ich Geleistete) und das Erinnerte (also über die Rede der Geliebten), über Vergänglichkeit des Glücks und Vergessen (v. 51ss).⁵¹

Während wir den erinnerten Abend in „Montf.“ zu situieren haben, also an einem der idyllischen Orte in Frankreich, auf dem Land, wo viele der Gedichte der beiden Eingangsbücher spielen, weist der zweite Teil des Datums auf das Jetzt hin, Bruxelles, **Januar 1852**: Das Ende des Liebesglücks und der Beginn der politischen Verfolgung sind eines.⁵²

Das Stück enthält also in sich einen Teil *Autrefois*⁵³ und einen Teil *Aujourd'hui*, der im Exil angesiedelt ist. Allerdings liegt nur ansatzweise eine konzentrierte Zusammenfassung des Ganzen vor, da *Un soir que je regardais le ciel* in „tiefer“ Trostlosigkeit mit einer Ertrinkungs-Metapher endet:

Quand les beaux jours font place aux jours amers,
De tout bonheur il faut quitter l'idée;
Quand l'espérance est tout à fait vidée,
Laissons tomber la coupe au fond des mers.
L'oubli! l'oubli! c'est l'onde où tout se noie;
C'est la mer sombre où l'on jette sa joie. (Schlußstr.)⁵⁴

So stehen die letzten Verse von *L'âme en fleur* in starkem Kontrast zum Gesamt des Buches, welches der erste Teil des Stückes repräsentiert – „le verbe aimer“ (II.1, v. 1) erscheint in der Flexionsstufe der abgeschlossenen Vergangenheit, durch Welten (oder besser: ein Meer) vom Jetzt getrennt.⁵⁵ Andererseits

⁴⁹ Das Christentum sieht den Menschen als Gottes Ebenbild (imago), die Natur als Trägerin seiner Spuren (vestigia). – Allerdings: indem die Natur als liebend dargestellt wird (wie dies in anderen Gedichten der Fall ist), hat sie an der wichtigsten Eigenschaft Gottes direkt teil.

⁵⁰ Die Liebe steht also nicht im Widerspruch, sondern in einem Ergänzungsverhältnis zur Vernunft. Siehe schon II.2 „Mes vers fuiraient“.

⁵¹ Die vorletzte Strophe zeigt 'Les Contemplations' insgesamt als Tempel (cf. den p. 74-A 20 zit. Brief), der den Schatz der Erinnerungen, die Erinnerungsgedichte, birgt.

⁵² Siehe die Fluchtpläne aus Paris in II.21 „Il lui disait“. – „Montf.“ kann entweder als „Montfort-l'Amaury“ (von diesem Ort ist auch I.21 „Elle était déchaussée“ datiert, vielleicht hat das stumme Naturkind mittlerweile zur Sprache gefunden) oder als „Montfermeil“ gelesen werden. Die letztere Auflösung könnte als Ansatzpunkt einer biographischen Deutung dienen, wie sie Journet et Robert ('Notes', p. 84) und J. Gaudon ('CFL' IX, p. 148) vorschlagen: Der Ort steht für Hugo in Beziehung mit Léonie d'Aunet (Madame Biard), mit der ihn seit Ende 1843 – Léopoldine war gerade ein paar Wochen tot – ein engeres Verhältnis verband. Im Januar 1852 (zweites Datum des Gedichtes!) nun bat Hugo vom Brüsseler Exil aus seine Frau, Léonie daran zu hindern, ihm nachzufahren. Dazu paßt die letzte Strophe, die zu vergessen auffordert, was dem Beginn der „bitteren Tage“ angemessen sei. – Daß II.28 im Manuskript auf 1848 datiert und wohl auch in diesem Jahr entstanden ist (so Journet et Robert: 'Manuscrit', p. 52), stört diese Deutung nicht; vielleicht bestand zu diesem Zeitpunkt eine erste Trennungsabsicht, die dann – wie so vieles Angedeutete und Geahnte – nach Dezember 1851 Wirklichkeit werden sollte. – V.s., p. 10 et 40.

⁵³ Titel-Variante: 'Autrefois'.

⁵⁴ Die Préface charakterisiert das „tome premier“ als „espérance“ (p. 4) – sollen wir nach der Lektüre von 'Autrefois' den Band als Gefäß dieser Hoffnung ins Meer werfen (vielleicht würde er nach seinem Ertrinkungs-Tod dann so in einen Stern am Himmel verwandelt werden wie Léopoldine – cf. IV.17 -, und wie 'Les Contemplations' insgesamt durch die Lese-Blicke der idealen Rezipientin am Schluß von 'A celle qui est restée en France' unmittelbar verstimmt werden)?

⁵⁵ Journet et Robert: 'Notes', p. 84: „Ce livre II des 'Contemplations' se termine ainsi sur des accents qui contrastent volontairement avec le ton de l'ensemble.“

befindet sich II.28 ja nicht außerhalb des zweiten Buches, der Schluß des Gedichtes ist auch der Schluß des Buches: Dieses erhält damit eine Art **negativer Pointe**. Hier erweist sich wieder die Bedeutung der Stellung eines Textes („impossible de les déplacer“, v.s., p. 84 – Sinn der Struktur) und die Wichtigkeit der **Final-Position** (v.s., p. 99 zu I.29): *Un soir que je regardais le ciel* irgendwo im Innern von *L'âme en fleur* trüge nichts Entscheidendes zum Gefüge dieses Teils bei, an seinem Ende jedoch verändert es dessen Sinn, und Buch II weist als Ganzes auf ein wesentliches Strukturmoment des Ganzen hin (Umschla-

liv. 11

. dico.

Ce qu'on murmure dans l'ombre
~~Milieu du jour~~
 à deux

Mémorant

les soupçons à l'âme.

l'âme en fleur.

1 - 1^{er} mai

2 - sur Van furaisme

3 - le loup d'o

4 - chemin - le van sing - 5

5 - Hic autem.

6 - l'âme

7 - l'âme - l'âme au vengeur
 8 - le plus - l'âme il se place + 8

9 - le chemin - l'âme - 9

10 - le chemin - l'âme - 10

11 - l'âme - 11

12 - l'âme - 12

13 - l'âme - 13

14 - l'âme - 14

15 - l'âme - 15

16 - l'âme - 16

jusqu'à la fin

gen vom Glück ins Unglück, Antithetik) – vermöge des Schlusses von II.28 ist II dem Ganzen von *Les Contemplations* (bis einschließlich VI.18), dessen Teil es bildet, strukturverwandt. Indem *Un soir que je regardais le ciel* das Paradies negiert, wird auch *L'âme en fleur* insgesamt von einer antithetischen Grundstruktur bestimmt.

Diese strukturelle Verschachtelung (**Mise en abyme**) wird in zwei Richtungen fortgesetzt: Zum einen enthält *L'âme en fleur* zwei Gedichte, die eben diese Struktur des Umschlagens aufweisen (6 *Lettre* und 12 *Eglogue*), zum anderen spiegeln *Les Contemplations* insgesamt (bzw. bis zu den Schlußgedichten des sechsten Buches) die Gegensätzlichkeit der Welt vor der Erlösung, deren Teil sie doch bilden, wider: Gedicht < Buch < *Les Contemplations* < Welt. *Magnitudo parvi*, das Schlußgedicht des folgenden Buches, wird dieses Strukturprinzip begründen.⁵⁶

Die „**Lehre**“ des zweiten Buches könnte man vielleicht so zusammenfassen:

Die Natur ist beseelt und liebt (meistens) und drückt dies sprachlich aus, z.T. in Gesängen, die sie den Menschen abgelauscht hat (insgesamt geht der Austausch aber eher in umgekehrter Richtung). Liebes-Gedicht und Liebe fallen zusammen, und dieser Pan-Erotismus und Pan-Poetizismus bedeutet Teilhabe am Sein Gottes, Pan-Theismus also. Sünde gibt es hier sowenig wie im Paradies. Im Dichten und Lieben (beides ist eigentlich nur zu heuristischen Zwecken trennbar) ist Gott schon jetzt erfahrbar und gegenwärtig. Dichten wie Lieben bezeugt die Erlösung der Menschheit und des Weltalls als zukünftige Wirklichkeit und nimmt sie vorweg.

Die Frau steht in analogischer Beziehung zur Natur (Mikrokosmos – Makrokosmos); sie hat dem Geliebten gegenüber ähnliche Vermittlungsfunktionen wie der Dichter für uns: er kann in ihren Augen wie in einem Buch das von ihr erfaßte Wesen der Natur lesen. Da dieser Augen-Leser vorzüglich der Dichter ist, hat die Geliebte entscheidenden Anteil an der Entstehung des Werkes; Liebe stellt die Voraussetzung für die Produktion wie für die Rezeption dar. Ohne Liebe kann man nicht erkennen, daß alles Liebe ist; die Liebe erscheint so als Grundlage wie Ergebnis der **Contemplation**.

Nach dem Tod erfahren die Menschen, unter Intensivierung ihrer Liebe, Transfiguration und Entgrenzung, eine Annäherung an Gott; der Tod macht also ihren Adels-Titel aus und begründet ihre Überlegenheit über die Natur.

Liebe und Dichtung, Natur und Gott befinden sich in einem Widerspruch zur Nacht des Geschichtlich-Gesellschaftlichen vor der Morgenröte der Revolution. Nur hier, in *politicis*, ist Sünde möglich.

Licht und Schatten sind ambivalent, ihr jeweiliger Sinn ist vom Kontext abhängig.

Es mag aufgefallen sein, daß dieser Überblick nicht nach Sinn-Ebenen gegliedert ist (metaphysisch-religiös, metapoetisch, historisch-religiös). Dies gründet darin, daß diese verschiedenen Bereiche in *L'âme en fleur* aufs engste miteinander verwoben sind. Zwischen Natur, Dichtung, Liebe und Gott – so läßt sich vielleicht die zentrale Aussage des Buches bestimmen – gibt es keine wesentlichen Unterschiede, sondern nur solche der Partizipations-Grade: Gott ist das höchste und absolute Sein, die Liebe und das Licht, das Wort ist Gott oder hat an ihm teil, ebenso alles Lieben und die Natur, besonders indem sie singt und liebt (stets jedoch stellt sie sein Zeichen und Buch dar).

Was wir für *Aurore* festgestellt haben, gilt auch für das zweite der beiden Eingangsbücher: Die wichtigsten Themen von *Les Contemplations* kommen alle zur Sprache.⁵⁷

Hinsichtlich des **strukturellen** Zusammenhangs garantiert nicht nur die allen Gedichten gemeinsame Grund-Thematik der Liebe („*Tout conjugue le verbe aimer*“) einen hohen Grad an **Kohärenz**, sondern auch die zahlreichen spinnennetzartigen Querverbindungen zwischen Einzel-Gedichten, ebenso die Möglichkeit, Gedichte in Paaren oder größeren Gruppen zusammenzufassen. Grundsätzlich konnten sinnvolle Beziehungen zwischen einander folgenden Texten festgestellt werden, sei es der Entsprechung, sei es des Gegensatzes. All diese Verbindungen bewirken, daß das zweite Buch keine „Sammlung“ von 28 Gedichten darstellt, sondern ein Ganzes, ein „**Text**“, in dem kein Element isoliert bleibt.

Öfters verbindet auch zwei Stücke das gleiche Thema, nur daß der Ton des zweiten leichter wird, humorvoller: die Lehren des Dompfaffs aus I.5 *A André Chénier* sind also noch nicht vergessen. Sie mögen auch für die Abfassung etlicher Gedichte verantwortlich sein, die nach harmlos-idyllischem Beginn im Unheimlichen, vom Tode Bedrohten enden; da dazu auch das letzte Stück des Buches gehört, wird diese Doppelstruktur *L'âme en fleur* insgesamt aufgeprägt: die antithetische Struktur dieser Gedichte ist der des

⁵⁶ V.s., p. 84s et 110.

⁵⁷ Seebacher: „La masse des deux premiers livres place dans la jeunesse et l'amour tous les thèmes que, au bord de l'infini, le livre VI sublime au creuset de la mort.“ (p. XXIII)

Buches, die des Buches der des Ganzen (bis VI.19), die von *Les Contemplations* der der unerlösten Schöpfung verwandt – **Magnitudo parvi**.

Blatt 79 des Manuskriptes (13.363) bietet den **Gliederungsentwurf** (Abb. eines Ausschnittes auf p. 112). In der Ausgabe wurde wenig daran geändert, bedeutend scheint nur die Umstellung von *La nichée sous le portail* (Recueil: II.27) zu sein: das Gedicht war wohl ursprünglich gar nicht vorgesehen, es wurde vermutlich zuerst zwischen „Viens une flûte invisible“ und „billet du matin“ (Nr. 12 und 13 des Entwurfs) eingeschoben und schließlich an vorletzter Stelle plazierte, wohl um einen Kontrast zwischen *Crépuscule* und *Un soir que je regardais le ciel* zu bilden, die beide wenig Humorvolles bieten und vom Tod reden. Auch hier zeigt sich wieder die **Stilmischung** als leitendes Ordnungsprinzip.⁵⁸

Die Einheit der beiden EINGANGSBÜCHER

Die Bücher I und II verbindet mehr Gemeinsamkeiten als II und III, sie stellen somit eine Untergruppe in *Autrefois* dar.

Bereits die Titel sind ähnlich, beide bezeichnen einen **Beginn**, des Tages oder des Jahres, und einen Beginn, der mit leuchtenden Farben verbunden ist.⁵⁹ Dazu stimmen auch die Datierungen, 40 der insgesamt 57 Gedichte dieser beiden Bücher sind fiktiv in einem Frühlings- oder Frühsommer-Monat (April, Mai, Juni) entstanden (siehe Tafel 5, p. 29).

„Beginn“ fordert „Fortgang“ und „Vollendung“, welche, so scheint es, hier mit der Notwendigkeit des Natürlichen statthaben werden: die blühende Seele wird Frucht bringen und der Morgenröte die Sonne folgen.⁶⁰

Was für den Tag der Morgen und für das Jahr der Frühling, ist für die Menschheitsgeschichte das **Paradies**. Die Eingangsbücher scheinen dessen Stelle in *Les Contemplations* einzunehmen: positiv durch die auch in *Aurore* zahlreichen Gedichte, die von idyllischer Natur, Liebe und Dichtung handeln, negativ durch eine geringe, kaum merkliche Präsenz des Todes. Viele Texte verzichten auf eine genaue Jahresangabe (Tafel 7, p. 33) und nähern sich so paradiesischer Zeitlosigkeit.

„Beginn“ impliziert, wie gesagt, „Fortgang und Vollendung“; ebenso „Paradies“ „Menschheitsgeschichte und Erlösung“. Versuchsweise sei, ausgehend von der Bestimmung der Bücher I und II als Paradieses-Zeit, die These aufgestellt, *Les Contemplations* enthielten einen **historischen Entwurf**: Buch III stellte dann den Einbruch der politisch-sozialen Wirklichkeit dar, IV den Schmerz über den Tod des Kindes, V den eigenen Tod, alle drei zusammen die leidvoll-dunkle Geschichte zwischen Garten Eden und Erlösung, von welcher dann das apokalyptische *Au bord de l'infini* als Möglichkeit spräche.⁶¹

Bei der Untersuchung der fiktiven Datierungen kam uns zwar auch einmal der Verdacht, ein dreistufiges historisches Schema könne vorliegen,⁶² hauptsächlich aber haben wir eine Art Autobiographie („*les Mémoires d'une âme*“, Préface) ausmachen können. Beides, „idealisiertes“ Leben des Dichters und Leben der Menschheit, steht jedoch nicht in Widerspruch zueinander, sondern vielmehr in einem Inklusions-Verhältnis: HUGO begriff sich als „le symbole abrégé du progrès humain“ (*Odes et Ballades*, Préface de 1853, *Poésie*, I. p. 203), und vermutlich wird er das 19. Jahrhundert im großen und ganzen auch als Mise

⁵⁸ Cf. Franz, p. 213s. Dort auch über die sich aus der verschiedenen metrischen Gestaltung der Gedichte ergebende „Kontrastanordnung“. – Ibid., p. 215: „Es ist charakteristisch für den Wert, den Victor Hugo dem Aufbau des Schlusses der Bücher beimaß, daß das vorletzte Gedicht öfters die größten Einordnungsschwierigkeiten gemacht hat. Wie bei den Einzelgedichten handelt es sich sehr oft um die richtige Arrangierung des *Vorschlusses*, um den Abschluß entsprechend zur Wirkung kommen zu lassen.“ In der Folge setzt sich Franz mit den verschiedenen Gliederungs-Versuchen von 'L'âme en fleur' auseinander. – 'Billet du matin' trug ursprünglich die Nummer 13; nach der – vermutlich gleichzeitigen – Einfügung von 8 „tu peux comme il te plaît“ und „la nichée sous le portail“ erhielt es die Nummer 15 (rechts des Titels notiert). 'Un soir que je regardais le ciel' stand als Schlußgedicht bereits fest (es bestimmt ja, wie wir gesehen haben, wesentlich die Struktur des Buches) und war als Nummer 28 nach 27 'Crépuscule' eingetragen. Danach erst dürfte die Änderung des Platzes von 'La nichée sous le portail' beschlossen worden sein: Hugo strich „28 un soir que je regardais le ciel“ und „la nichée sous le portail – 14“ mit dicken Tintenstrichen durch, korrigierte die Ordnungsnummern ab 'Billet du matin' (für die linke Hälfte der Tabelle befinden sie sich auf der rechten Seite der Titel) um den Wert 1 nach unten, wodurch aus „27 crépuscule“ „26 crépuscule“ wurde und die beiden Schlußpositionen mit den Gedichten besetzt werden konnten, die diese Stellen auch in der Ausgabe innehaben. – Siehe den Brief vom 28. Juni 1855 an N. Parfait ('CFL' IX, p. 1091).

⁵⁹ Siehe z.B. II.1 'Premier mai': „L'herbe“, „bleu“, „azurs, carmins, pourpres, safrans“, „toutes les couleurs“.

⁶⁰ V.s., p. 92; cf. auch I.23 'L'enfance', Schlußv.

⁶¹ Sollte sich diese Hypothese bestätigen, dann könnten die „leichten“ Stücke der beiden ersten Bücher endgültig nicht mehr als aus therapeutischen Gründen entstanden angesehen werden, als „la saine défense du corps, pour une fois ligué avec l'esprit, contre les menaces d'une âme dévorante“ (Barrère, II, p. 136), also als Entspannungs-Übung des Dichters nach den gewichtigen Stücken des sechsten Buches. Cf. p. 232.

⁶² V.s., p. 32ss. Ausgangspunkt war die Feststellung, daß sich die Jahresdatierungen der Gedichte auf drei Schwerpunkte konzentrieren, 18., 1843 und 1855/56. Nach dem Inhalt der entsprechenden Texte haben wir dabei nicht gefragt.

en abyme der Menschheitsgeschichte verstanden haben – die Erlösung kündigt sich bereits an, und das Paradies scheint zu Anfang („18.“) noch gegenwärtig zu sein. Wir werden auf dieses Geschichtsverständnis noch genauer zu sprechen kommen.

Die Einheit von *Aurore* und *L'âme en fleur* wird auch durch die zahlreichen Stellen in den Büchern III bis VI konstituiert, die auf das Thema paradiesische Natur, Liebe und Dichtung verweisen und sich so **reflexiv** auf die beiden Eingangsbücher zurückbeziehen. Dabei kommen hauptsächlich zwei Aspekte zum Tragen: das Vergangensein des Paradieses, das ab Buch III immer wieder betont wird,⁶³ und die Frage, was die **Natur** ihrem **Wesen** nach eigentlich sei. Nur auf diese will ich kurz eingehen:

VI.13 *Cadaver* und VI.6 *Pleurs dans la nuit* zeigen, daß Pflanzen und Tiere wie schlechthin alles in der Natur die verwandelten Körper toter Menschen darstellen – eine Transformation, die freudig als Befreiung empfunden wird.⁶⁴

Indem die menschlichen Körper zu Blumen werden, erlangen sie eine strahlende, Licht und Duft verbreitende, der Sonne verwandte Gestalt (I.25 *Unité*) und können sich, in Nachahmung der Haupteigenschaft Gottes, am großen Liebesspiel von Fauna und Flora beteiligen:

La chair se dit: – Je vais être terre, et germer,
Et fleurir comme sève, et, comme fleur, aimer! (VI.13, v. 15s)

Il [Gott] est. Cette splendeur suffit pour qu'on frissonne.
C'est lui l'amour, c'est lui le feu.
Quand les fleurs en avril éclatent pêle-mêle,
C'est lui. C'est lui qui gonfle, ainsi qu'une mamelle,
La rondeur de l'océan bleu. (VI.17 Dolor, v. 44ss)

Freilich sind hier *Les Contemplations* nicht eindeutig: Nach den Enthüllungen der Bouche d'ombre stellt die Verwandlung in eine Pflanze eine bestimmte, übrigens recht schwere Strafe dar (da unter dem Reich des Vegetalen als Gottferntes nur das völlig blinde Mineralische existiert)⁶⁵. Demzufolge könnte man das in I und II geschilderte Geschäcker der Blumen, Schmetterlinge und Vögel als Fortsetzung des sündigen Treibens der bestraften Seelen über den Tod ihrer menschlichen Körper hinaus auffassen. Nach der Lektüre von VI.26 wäre dieser Eindruck möglich. Es genügt jedoch nicht, sich bei diesem Gedicht an die Eingangsbücher zu erinnern, man muß sie vielmehr – „Commencement!“ (VI.26, v. 710) – noch einmal lesen, damit sich im Hin und Her zwischen beiden Teilen des Ganzen (VI.26 und I und II) der Sinn entfalten kann. Tatsächlich scheint es nicht bloß berechtigt, die *Bucolica* des Anfangs mit Hilfe der Schluß-Apokalypse auf ihre grausame Eigentlichkeit (Tiefenstruktur, Wesen) hin zu durchschauen und zu entidyllisieren, wir dürfen und müssen auch die Behauptungen des „Schattenmundes“ an *Aurore* und *L'âme en fleur* messen: Die durch Inkarnationen in Pflanzen und Tiere bestraften Seelen von Verbrechern (meist Tyrannen à la LOUIS BONAPARTE) haben sich gewandelt, geben sich der Liebe und dem Gesang hin, gottgefälligen Tätigkeiten – ihre Erlösung ist also gesichert, ihre Erlösung als Individuen wie die des ganzen Kosmos, welche bezeichnenderweise im Schlußteil von VI.26 (v. 691ss) geschildert wird. Dem gehen einige Verse voraus (v. 668ss), die ein Bild der liebenden Natur zeichnen, wie es uns aus den Eingangsbüchern geläufig ist, und das an dieser Stelle als konkretes Vor-Zeichen der bevorstehenden Rückkehr der Schöpfung zu Gott gedeutet werden muß. Ähnliches verheißt *Ibo*:

Déjà l'amour, dans l'ère obscure
Qui va finir,
Dessine la vague figure
De l'avenir. (VI.2, v. 89ss)

So erscheinen die Eingangsbücher als **Antizipation** des Schlusses des letzten Gedichtes.

Dies alles wissen wir, weil der Dichter die Sprache der Natur versteht und uns das Wichtigste aus diesem Buch in Übersetzungen zugänglich gemacht hat (v.s., p. 95ss).

⁶³ Cf. besonders III.22 „La clarté du dehors“ (v.s., p. 48s). In der grausamen menschlich-gesellschaftlichen Wirklichkeit von 'Les luttes et les rêves' bleibt der Liebes-Frühling nur noch als sarkastischer Kontrast und Beweis für die universale Ungerechtigkeit bestehen, siehe z.B. III.17 'Chose vue un jour de printemps', v. 47-56. – Über die Schönheit der Natur kann Hugo nie das Leid der Menschen vergessen. Cf. die für sein Selbstverständnis als Dichter wichtige Stelle aus 'Les Misérables' über die „magnifiques égoïstes de l'infini, [...] qui regarderaient guillotiner en y cherchant un effet de lumière, [...] pour qui tout est bien puisqu'il y a le mois de mai“ (V, I, 16, p. 469).

⁶⁴ Gibt es nicht eine (volksetymologische Beziehung zwischen „Cada-ver“ und „Vere novo“?

⁶⁵ Cf. bes. VI.26, v. 291ss.

B.I.1.c. LIVRE TROISIEME *LES LUTTES ET LES REVES*

Das dritte Buch handelt von „den Kämpfen und den Träumen“; bereits der Titel ist als Antithese lesbar. „**Rêves**“ läßt sich assoziativ leicht an die beiden vorangehenden Buch-Titel anschließen: Morgen und Frühling als die Zeiten der Erwartung, der Verheißung, der Träume also, oder auch – vom Alter aus gesehen – als die Zeiten traumhafter Wirklichkeit, der Wirklichkeit des Traumhaften.

„**Luttes**“ scheint am ehesten im politisch-sozialen Sinn verstehbar zu sein; das 19. Jahrhundert bricht in das Paradies ein; die jetzt stets vollständigen Datierungen (17 Gedichte stammen aus dem Schicksalsjahr) unterstreichen diesen Kontrast. Dadurch könnte die Bedeutung des zweiten Substantivs im Titel näher bestimmt werden: „Träume“ im Sinne von „Vorstellungen einer besseren Welt (die vor Zeiten schon einmal Gegenwart gewesen sein mag)“, „Hoffnungen“, „Utopien“, „Ideale“:

Regardons, au-dessus des multitudes folles,
Monter vers les gibets et vers les auréoles
Les grands sacrifiés rêveurs. (VI.17 *Dolor*, v. 94ss)¹

Magnitudo parvi wird uns dann den Zusammenhang zwischen „rêve“ und Contemplation zeigen (III.30, v. 740).

Auch die Rolle der Natur in diesem Buch läßt sich vielleicht bereits vom Titel her voraussagen: Während „aurore“ literal ein Naturphänomen bezeichnet und nur übertragen, allegorisch, etwas Menschliches (oder Menschenähnliches) meinen kann, und „l'âme en fleur“ beide Bereiche in sich vereinigt, können „les luttes et les rêves“ nur noch in übertragenem Sinn auf Nicht-Menschliches bezogen werden. Es hat also, rein von den Buch-Titeln aus gesehen, in *Autrefois* ein Gang (*En marche*) vom Nur-Natürlichen zum Nur-Menschlichen statt.²

Diese Vor-Überlegungen (Vorverständnis) mögen unsere **Lektüre** leiten:

Der Titel des ersten Gedichtes, *Ecrit sur un exemplaire de la Divina Commedia*, hat einheitsstiftende Funktion, da er eine Gruppe von Texten einleitet, deren Autor unbekannt ist: III.4 *Ecrit au bas d'un crucifix*, 15 *Epitaphe* und 21 *Ecrit sur la plinthe d'un bas-relief antique*. Diese Inschriften werden in *Les Contemplations* nur zitiert, wörtlich, im Gegensatz zu den Worten der Natur, die unser Poète erst übersetzen muß.

Durch das Eingangsgedicht werden *Les luttes et les rêves* unter das Patronat DANTES gestellt, der in *Les Contemplations* hauptsächlich als exilierter Dichter gegenwärtig ist, Figura HUGOS.³ Dadurch nimmt dieses Stück das Exil-Buch (V) vorweg, gleichzeitig bietet es eine erste Fassung – noch ohne Erklärung, als bloßer Erfahrungsbericht – einer der zentralen Lehren der Bouche d'ombre: Stufenleiter des Seins und Seelenwanderung.⁴ DANTE nimmt hier die Stelle des apokalyptischen Geistes von VI.26 ein –⁵ der Dichter als der Enthüller des Weltgeheimnisses. Auf ihn trifft auch die Aussage von *Magnitudo parvi* über den

¹ Cf. IV.3 'Trois ans après', v. 89-92. – Ein Beispiel solch politisch-historischen Träumens bietet das VII. Buch 'Féodalité et Révolution' des Dritten Teils von 'Quatrevingt-treize'. – Siehe auch Baudelaires Klage über „un monde où l'action n'est pas la soeur du rêve“ ('Les fleurs du mal', 118. 'Le Reniement de Saint Pierre') und Verlaines Feststellung „- Aujourd'hui, l'Action et le Rêve ont brisé / Le pacte primitif par les siècles usé, / Et plusieurs ont trouvé funeste ce divorce / De l'Harmonie immense et bleue et de la force.“ ('Poèmes saturniens', Prologue, p. 25) – Freilich ist auch „rêve“ in 'Les Contemplations' mehrdeutig, der jeweilige Sinn hängt vom Kontext ab; z.B. heißt es in III.20 'Insomnie' über die erste, noch unbestimmte Morgenhelle „vague et pareille au rêve“ (v. 2), und in 'Melancholia' wird „rêve“ gar mit „illusionäres Vergessen der Wirklichkeit“ gleichgesetzt (III.2, v. 292), was einen starken Gegensatz zur politisch-geschichtlichen Bedeutung darstellt.

² Wenn wir einmal davon absehen, daß in der Welt von 'Les Contemplations' alles beseelt ist (VI.26, v. 48) und es zwischen den Bereichen Mensch und Natur keine prinzipiellen, sondern nur graduelle Unterschiede gibt.

³ Ein Bsp. aus dem V. Buch, das dem Exil gewidmet ist: 26. 'Les Malheureux', v. 81-85. – Cf. 'William Shakespeare', I, II, 'Les Génies', II, § XI (p. 79s). Dantes Galerie bestraffter Potentaten im Inferno erinnert Hugo an Juvenal und an seine eigenen 'Châtiments'. – Gemeinsam haben die Stufenleiter des Seienden ('Ce que dit la bouche d'ombre') und der Aufbau des Jenseits in der 'Divina Commedia' (Inferno – Purgatorio – Paradiso) die Kombination von Räumlichem (hoch – tief) und von Qualitativem, Ethischem: „le fond de l'enfer touché, Dante le perce, et remonte de l'autre côté de l'infini“ (ibid., p. 80). – Ferner ist in der 'Divina Commedia' wie in 'Les Contemplations' der Durchgang durch den Null-Punkt die Voraussetzung für den Aufstieg.

⁴ Die Zurückdatierung von III.1 um zehn Jahre soll vermutlich die Einheit Hugoschen Denkens beweisen (v.s., p. 13). – So knüpft sich auch ein Band zum sehr unvermittelten „Je cause / Avec toutes les voix de la métempsychose“ von I.27 „Oui, je suis le rêveur“ (v. 13s).

⁵ Es gibt auch äußerliche Ähnlichkeiten: „Le spectre m'attendait; l'être sombre et tranquille“ (VI.26, v. 4) – „un homme [...] qui me semblait noir sur la clarté des cieux“ (III.1).

pâtre zu, wie unsere „Inscription“ beispielhaft zeigt: „Il entend ses propres fantômes / Qui lui parlent derrière lui.“ (III.30, v. 438s; „fantômes“ als „Vor-Leben“, „Prä-Inkarnationen“ verstanden).

Untersucht man die Verkörperungen der DANTE-Seele, so stellt man fest, daß sie in jedem Reich unterhalb des Humanen die höchste Stufe innehatte und daß diese jeweils mit poetisch-prophetischen Attributen verknüpft war. Da das Menschliche als Krone der irdischen Schöpfung erscheint, folgert daraus, daß wir den **Dichter** als höchstes Erden-Wesen anzusehen haben. Indirekt wird der Poet durch die Darstellung seiner früheren Inkarnationen charakterisiert: weite Sicht und Unübersehbarkeit („montagne“), Vermittlung zwischen Gott und den Menschen („chêne“), Gesprächspartner der Natur, friedliebend, aber unbesiegbar und das Verderben seiner Feinde, einsam in der Wüste („lion“). Dieses Bild des Dichters weist in vielem auf das sechste Buch voraus. Gleichzeitig entspricht die Reihenfolge der Verkörperung DANTES in ihren Grundzügen dem oben (p. 117) festgestellten Gang der Titel des ersten Bandes vom Natürlichen zum Menschlichen.⁶

„O jeunesse! printemps! aube! en proie à l'hiver!“ (III.2, v. 26) – Die Jugend, die eigentlich Frühjahr sein sollte, wird zur Beute des Winters – auch dieser Vers kann auf die Eingangsbücher und das Ende ihrer Zeit bezogen werden.⁷ III.2 *Melancholia* (v.s., p. 45) hat das Leiden an der Gesellschaft zum Gegenstand, in zahlreichen Formen; die Opfer reichen vom totgepeitschten Kutscher-Gaul über die zur Arbeit gezwungenen Kinder und die vom Hunger in die Prostitution getriebene junge Näherin (cf. Fantine)⁸ bis hin zu JESUS CHRISTUS. Schauplatz ist Paris, die ländliche Idylle ist vorüber.

Wichtig für die metapoetische Einheit des Ganzen ist, daß das Genie nicht nur hier in die Reihe der *Misérables* eingeordnet wird, sondern daß später das ganze vierte und fünfte Buch den Dichter ebenfalls als Leidenden zeigen werden. Spezieller findet *Melancholia* seine Antwort im 20. Gedicht (2>20) von *Les lutttes et les rêves, Insomnie*, wo dargetan wird, daß die poetischen Arbeits- und Lebensbedingungen an Grausamkeit und Härte schlechterdings nicht überboten werden können (siehe auch I.9 „Le poème éplo-ré“): Der Dichter ist der Ausgebeutete, der gequälte Proletarier, der zu „unheiliger“ (III.20, v. 7) Arbeit Verdammte instar omnium und leidet mehr als die erbärmlichste Schindmähre. Insofern kann er für alle „Elenden“ sprechen, ihre Stimme sein.

Aber nicht nur in dieser Hinsicht ist III.2 auf Responsionen angelegt und erhält seinen vollen Sinn erst aus dem Ganzen; das Gedicht bietet ja den Unterdrückten keinen Trost, ihr Schmerz scheint sinnlos, Gott grausam: Isoliert gleicht es einem aus seinem Kontext gerissenen Zitat. Antworten in dieser Hinsicht liefern III.3 *Saturne* und 12 *Explication*, VI.17 *Dolor* und schon I.29 *Halte en marchant*, vor allem aber V.26 *Les malheureux* und VI.26 *Ce que dit la bouche d'ombre*.

Nach einer Darstellung der Oberschichten, die aus dem Elend der vielen Gewinn ziehen – „Au-dessus de la faim, le festin qui flamboie“ (v. 284) – und einer Evokation der diesen „*Misérables*“⁹ drohenden Guillotine, erinnert die Schlußzeile noch einmal an das verlorene Paradies der Eingangsbücher, das das Ich später versuchen wird, wieder als Zufluchtsstätte („asiles“) vor der Gesellschaft zu gewinnen, mit zweifelhaftem Erfolg (III.24 *Aux arbres*): „O forêts! bois profonds! solitudes! asiles!“¹⁰

⁶ Insgesamt hat eine Steigerung der „Poetizität“ statt: Der Berg ist stumm, die Eiche äußert „bruits étranges“ (III.1, v. 11; – Dodona! –), die der Dichter übersetzen muß (III.8, v. 11s: „je traduis / [...] en syllabes les bruits“), der Löwe spricht zu der Nacht „avec sa voix grondante“ (III.1, v. 13) und Dante – was eben unser Gedicht beweist – zu den Menschen. – Cf. das Zitat aus 'Voyage aux Pyrénées de 1843', A 22.

⁷ Auf metonymisch-litteraler Ebene: Die junge Frau („jeunesse“) leidet im Winter Not („L'huile est chère, le bois est cher, le pain est cher“, v. 25). – Darüber hinaus spielt der Vers mit den *tertia* von Metaphern: Jugend soll nicht nur unter dem Aspekt „Alter“ „Frühling“ sein, sondern auch dessen positive Konnotationen aufweisen; mit „Winter“ verbindet sie dann eben nur die negativen Assoziationswerte, „Kälte“, „Kargheit“ (statt: „l'âme en fleur“), „Zukunftslosigkeit“. – Über die unmenschliche Arbeit an Maschinen: „Progrès [...] / Qui brise la jeunesse en fleur!“ (v. 138s; im Orig. nicht hervorgehoben). Cf. III.16 'Le maître d'é-tudes', v. 19 et 91-95.

⁸ Cf. bes. 'Les Misérables', I, 'Fantine', V, 'La descente', 10, p. 81s und die Variante zu v. 35: „elle vend / Ses cheveux pour avoir un peu de pain“. – Das dritte Bild (v. 49-60) enthält die Anfänge der Geschichte Jean Valjeans: Ein Armer wird wegen Diebstahls eines Brotes ins Zuchthaus geschickt. – Adèle schreibt unter dem Datum des 25. Dezembers in ihr Tagebuch: „Après nous avoir lu cette pièce, mon père nous dit que c'était elle qui contenait le germe du roman inédit *Misérables* [sic! ...]“ (zit. nach 'CFL' IX, p. 150; es ist freilich nur sehr wahrscheinlich, daß es sich dabei um 'Melancholia' bzw. eine Vorstufe handelte).

⁹ Der Romantitel meint sowohl die, denen es schlecht geht, als auch die, die schlecht sind: „il y a un point où les infortunés et les infâmes se mêlent et se confondent dans un seul mot, mot fatal, les misérables“ (III, VIII, 5, p. 292).

¹⁰ Allerdings läßt sich das Schlußbild von 'Melancholia' auch anders verstehen: Die Guillotine, auf die angespielt wird („Deux poteaux soutenant un triangle hideux“), meinte dann nicht die Revolution, sondern das Mittel, mit dem die Herrschenden ihre Macht stützen (cf. die Schlußv. von III.29 'La nature'; Journet et Robert: 'Notes', p. 88, Albouy, p. 1467). Diese Deutung

Dieser Schluß des Gedichtes, insbesondere die wehmütige Erinnerung an ein *Autrefois*, rechtfertigt seinen Titel, dessen außergewöhnliche Schreibung¹¹ uns wohl auffordern möchte, ihn nicht einfach im üblichen Sinne als Namen einer bestimmten Gefühlslage zu lesen, sondern ebenso als Personifikation aufzufassen: wir dürfen dabei an den von den französischen Dichtern des 19. Jahrhunderts so geschätzten Kupferstich ALBRECHT DÜRERS denken, wodurch III.2 eine versteckte Huldigung an diesen Künstler enthielte, wie III.1 eine offene an DANTE.¹² Es läge also die **Allegorisierung** eines Abstraktums vor.

Der Titel ist nicht bloß als Vorwegnahme der das Gedicht bestimmenden Grund-Befindlichkeit zu verstehen, sondern auch als Hinweis auf ein im Text-Innern öfters realisiertes poetisches Verfahren zu lesen. Tatsächlich finden sich überdurchschnittlich viele Personifikationen in III.2: Der Hunger beispielsweise erscheint als räuberisches Untier (v. 26ss), Hitze und Kälte als „Tyrann“ und „Henker“ (v. 209), die Kinder-Arbeit und die Maschine wird zum gefräßig-bedrohlichen Ungeheuer (v. 119s, v. 130-140), ein Verführer zum Verbrechen wie Satan ist das Elend (v. 32). Solche Allegorisierungen mögen vielleicht die Macht und Unüberwindlichkeit ausdrücken, die diese Phänomene für ihre Opfer besitzen; freilich wird dadurch eine rationale Suche nach den gesellschaftlich-politischen Ursachen des Leidens (*Les luttes*) abgewehrt (v.inf., p. 240). Die Häufung der Allegorie in *Melancholia* schafft Einheit des Textes, in Abgrenzung zu anderen Gedichten mit niedrigerer Frequenz dieses Stilmittels.

Nun geht es uns aber weniger um die Einheit von Einzelgedichten als vielmehr um die von größeren Gruppen, d.h. um die Verwebung von Texten zu Makro-Texten – was in **Buch III** auch die zahlreichen Allegorisierungen leisten (I und II haben davon nur wenige zu bieten). Ein paar Beispiele:

III.9 „Jeune fille, la grâce“ zeigt das junge Mädchen als Morgenröte. In III.10 *Amour* hat die Hoffnung Schattenaugen (v. 44), die Ekstase singt unbekannte Hymnen (v. 45) und Amor wird als letzter Henker verbrannt (v. 54). III.11 ? baut auf dem Kampf zwischen Tugenden und Lasten bzw. Verbrechen auf; der Eule, selber Emblem Christi, gelingt es, das Ungeziefer des Schlechten zu verjagen (III.13 *La chouette*, v. 53-62).¹³ Der Krupp erscheint in *Le revenant* (III.23) als mörderischer Raubvogel (v. 44ss). Ganz zentral ist das Verfahren in *Insomnie* (**III.20**), wo die Knechtung des Dichters durch seinen Genius dargestellt wird. Neben dieser Haupt-Allegorie (die wohl wieder auf die dämonische Macht eines sonst als Abstraktum Aufgefaßten hinweisen soll) gibt es in diesem Komplementär-Gedicht zu *Melancholia* noch weitere Belebungen: Beispielsweise verwandelt sich die gesunde Arbeit des Tages in die Priesterin Strophe, „la strophe sacrée au pied du sombre autel“ (v. 8), Roman und Ode vermenschlichen sich (v. 59s), der Vers wird zu einem „étrange et fauve oiseau“ (v. 40), die Illusion zu einer Hindin: „La biche illusion me mangeait dans le creux / De la main“ (v. 35s). Über das Lid des Schlafenden: „Ma paupière est encore du somme prisonnière“ (v. 22).¹⁴

Eine ähnliche Fülle von Verlebendigungen wird uns nur noch „au bord de l'infini“ geboten werden, wo die Anthropomorphisierungen von Dingen, Pflanzen und Tieren mit der Seelenwanderungslehre der Bouche d'ombre endgültig aufhören, bloße poetische Stilmittel zu sein, ornatus, Sprechen in Übertragungen (metaphora). In dieser Hinsicht bereitet also das letzte Buch von *Autrefois* das letzte von *Aujourd'hui* vor.

Kehren wir zu III zurück! *Saturne* (**III.3**) kann als Versuch verstanden werden, das in *Melancholia* dargestellte Leid zu rechtfertigen.

Der Dichter sieht („à l'oeil intérieur [...] ces visions“, v. 20s) die Toten auf einer Reise durch die Unendlichkeit des Kosmos. Aber nur diejenigen, die auf der Erde gelitten haben, erlangen das Glück eines solchen „évanouissement des cieux“ (VI.23, v. 710)¹⁵, einer ewigen Bewegung nach oben; die unmenschlichen Mächtigen und Ausbeuter büßen (v. 53ss). Damit hat die Frage der sozialen Ungerechtigkeiten eine erste Lösung gefunden.

Darauf daß die Belohnung der Guten in einem unendlichen Leseprozeß besteht (Semiotik des Kosmos), habe ich schon im Ersten Teil hingewiesen (p. 45); in I und II haben wir den Dichter als Ge-

würde besser zum Titel passen: Den Hoffnungslosen bleibt nur der Seufzer nach dem vergangenen Paradies ('Aurore' und 'L'âme en fleur').

¹¹ Sonst immer „mélancholie“ (II.21, v. 3 und III.27, v. 21).

¹² Cf. Albouy, p. 1458.

¹³ Cf. III.7 'La statue', v. 19-21.

¹⁴ Der Ausdruck nähert sich den in I.7 'Réponse à un acte d'accusation' so gerügten klassischen Periphrasen an.

¹⁵ V.s., p. 63ss.

sprachspartner der Pflanzen und Tiere kennengelernt, als kundigen Leser des Buchs der Natur, zu dessen Essenz und tieferem Sinn er gelangt. Also: Wir alle haben die Möglichkeit, nach dem Tode das zu tun, was dem Dichter schon jetzt vergönnt ist (III.30 wird übrigens sehr ausführlich zeigen, wie er Sterne liest); der Dichter hat an dem teil, was sonst nur Toten gegeben ist: „Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort“ (Préface).

Mit III.30 *Magnitudo parvi* verbindet sich *Saturne* jedoch nicht nur durch die Astral-Visionen oder -Lektüren, sondern auch dadurch, daß der Autor sich dem „**voyant**“ (v. 6; das Wort fällt hier zum ersten Mal in *Les Contemplations*) und dem „**prophète**“ (v. 89) des Altertums vergleicht,¹⁶ immer eindeutiger und bestimmter stellt er sich als Poeta vates dar. Gleich in v. 5 ist vom „songeur, pareil aux antiques augures“ die Rede; der abgegrenzte Bezirk, in dem diese Mantiker ihr „auspicium“ (< „avis“ + „specere“) betrieben, hieß bekanntlich „templum“, ihr Lesen des Textes, den Vogelgeschrei und -flug für sie darstellte, mag als „**contemplatio**“ bezeichnet werden.¹⁷ Auch in diesem Bild des Dichters kündigt sich das Buch der Offenbarungen an (VI).

Melancholia, das Gedicht der historisch-sozialen Wirklichkeit, wird so von zwei metaphysischen Texten eingerahmt (III.1 und 3) – deren Lehren sich widersprechen (Verbannung der -sündigen, worüber III.1 freilich nichts sagt – Seelen auf einen fernen Planeten oder in die Gestalt von Tieren, Pflanzen, Steinen). Die Datierung gliedert, sie löst die Ungereimtheiten durch zeitliche Ordnung: Auf die Melancholie folgt als erstes „Gesicht“ (III.3., v. 21) das der Astral-Migration (III.3, RD: 1839), vier Jahre später dann spricht nicht das Ich, sondern DANTE von der Metempsychose (III.1, RD: 1843). VI.26 *Ce que dit la bouche d'ombre* wird die beiden Theorien in Einklang bringen. Wichtig für den Aufbau des Ganzen und das Verhältnis *Autrefois* – *Aujourd'hui* ist die Tatsache, daß die Erkenntnisse des sechsten Buches in Ansätzen bereits hier und jetzt vorhanden sind.

Noch in anderer Hinsicht bilden die drei ersten Gedichte von *Les luttés et les rêves* eine Einheit: Der Saturn gilt von alters her als das Gestirn der Melancholie; und der melancholische Charakter ist der des Dichters, des Genies (DANTE – DÜRER – „Je“), als Fluch und Auszeichnung. Interessanterweise ist ferner in der *Divina Commedia* (*Paradiso*, XXIs) die Saturn-Sphäre die der „Beschaulichkeit“ (XXII, 46; trad. Wartburg), der „fuoci [...] contemplanti“ (ibid.) – wodurch eine weitere Beziehung zu III.1 gestiftet wäre.¹⁸ Ferner erinnern uns die am Schluß von *Saturne* brüllenden Löwen an eine der Verkörperungen DANTES.

Melancholia erwähnte als einzigen – stummen und machtlosen – Protestierenden gegen eine ungerechte Gerichtsverhandlung „un Christ pensif et pâle, / Levant les bras au ciel dans le fond de la salle“ (v. 59s). CHRISTUS, selber Verfolgter, erscheint auch in III.4 *Ecrit au bas d'un crucifix* als Anwalt und Tröster der Unterdrückten: „Vous qui pleurez, venez à ce Dieu, car il pleure“.

Von CHRISTUS wird dann auch *La chouette* (III.13) handeln, ganz eng an III.3 jedoch schließt sich das unmittelbar folgende Gedicht an, III.5 *Quia pulvis es*: sowohl durch die in beiden Texten zahlreichen Anaphern und die Gemeinsamkeit der zentralen Verben „pleurer“ – „demeurer“ – „passer“ als auch durch die christliche Grundthematik.

La source (III.6) greift *La nature* (III.29) voraus: Wie dort der Baum, so trägt hier der Adler HUGOS politische Meinungen vor, und wie dort die Todesstrafe abgelehnt wird, so wird hier der Krieg verurteilt. Von politischen Verbrechern spricht auch III.7 *La statue*, zeigt aber außerdem JUVENAL als Gegenpol (Antithetik!) zu den Caesaren, ebenso einen „bleichen Mönch“, der sich vor der verdorbenen Welt in die

¹⁶ Cf. 1 Sam 9,9: „qui enim propheta dicitur hodie vocabatur olim videns“. (cf. 2 Sam 24, 11 und 2 Kön 17, 13). – Über Rimbaud hat das Wort dann Karriere gemacht.

¹⁷ Walde et Hoffmann bestimmen „templum“: „der vom Augur mit dem Stab am Himmel und auf der Erde abgegrenzte Beobachtungsbezirk, innerhalb dessen der Vogelflug beobachtet werden soll“, danach „jeder geweihte Bezirk“ (s.v. „templum“). – Die Etymologie ist umstritten; entweder von idg. *temp- „spannen, ziehen“ oder zu gr. „témno“ „schneide“ (ibid.). – Das Wort „contemplatio“ war meines Wissens nicht in diesem Sinne („auspicium“) gebräuchlich; wahrscheinlich scheint jedoch die Herkunft des zugrundeliegenden Verbes „contemplari“ von „templum“ als „[t]erminus [t]echnicus“ der Auguralsprache“ zu sein und „daß es sich urspr. auf das sakrale Schauen bezog“ (Walde et Hoffmann, s.v. „contemplo“). – Man könnte noch weiter gehen und die zahlreichen in 'Les Contemplations' sprechenden Vögel als moderne „aves oscines“ betrachten.

¹⁸ Zwar weiß ich nicht, wie weit Hugos Kenntnis der 'Divina Commedia' ging, es paßt auch nicht, daß der Contemplateur in 'Saturne' eben gerade nicht auf dem Saturn lebt und daß dieser Stern als Hölle fungiert – erwähnenswert scheint mir die Berührung dennoch zu sein.

seine Voyance fördernde Natur zurückgezogen hat, „dans les antres visionnaires“ (v. 15). Der Bezug zur Aktualität des Second Empire liegt auf der Hand.¹⁹

Zwischen den Gedichten III.5 bis 7 schafft das **versifikatorische Strukturprinzip** heterometrischer Strophen einen Zusammenhang.

Vom Dichter ist auch in **III.8 „Je lisais. Que lisais-je?“** die Rede; ich will auf dieses zentrale meta-poetische Gedicht etwas ausführlicher eingehen. Es greift den schon in den Eingangsbüchern öfters realisierten Topos **„Buch der Natur“** auf (v.s., p. 95ss):

Je lisais. Que lisais-je? Oh! le vieux livre austère,
Le poème éternel! – La Bible? – Non, la terre. (v. 1s);

La lecture du champ war der ursprüngliche Titel.

Büsche, Grashalme, Quellen (v. 5), Blütenkronen und Zweige sind zu entziffernde Wörter (v. 10), Blumen werden Versen verglichen (v. 4), ein Feld ist eine Seite (v. 13), die ganze Natur ein Text (v. 9). Der Dichter liest und übersetzt dann aus der Sprache der Natur in die der Menschen, um uns die in diesem Text enthaltene Botschaft mitzuteilen:

Et j'étudie à fond le texte, et je me penche,
Cherchant à déchiffrer la corolle et la branche.
Donc, courbé, – c'est ainsi qu'en marchant je traduis
La lumière en idée, en syllabes les bruits, –
J'étais en train de lire un champ, page fleurie. (v. 9ss):²⁰

Sprache der Natur : Geräusch : Licht = Sprache der Menschen : Silbe : Idee. Dadurch werden auch unsere Bemühungen, die Licht-Symbolik in *Les Contemplations* auszudeuten, gerechtfertigt: wir wiederholen dabei nur im Buch des Dichters, was dieser im Buch der Natur geleistet hat, und jenes ist bekanntlich das getreue Abbild von diesem, weshalb auch die beiden Rezeptionsprozesse (= **Contemplationen**) sich ähneln.

Den Hauptteil des Gedichtes (v. 16-59) bildet die Rede eines Mauerseglers, „un doux martinet noir avec un ventre blanc“ (v. 15), d.h. das bislang nur Behauptete wird jetzt an einem Beispiel bewiesen; der Dichter übersetzt die Äußerungen des Vogels, die für uns nur „bruits“ sind, in „syllabes“ unserer Sprache.²¹

Der Vogel billigt das Tun des Ichs und wiederholt seine Aussage mit anderen Worten (v. 19-22); darauf folgt eine Art Alphabetisierungs-Lektion:

Médite. Tout est plein de jour, même la nuit;
Et tout ce qui travaille, éclaire, aime ou détruit,
A des rayons: la roue au dur moyeu, l'étoile,
La fleur et l'araignée au centre de sa toile. (v. 27ss)²²

¹⁹ Cf. 'William Shakespeare', I, II, II, § 11: „Ce que Juvenal fait pour la Rome des césars, Dante le fait pour la Rome des papes“ (p. 80). – Dadurch ergibt sich ein Bezug zu III.1 'Ecrit sur un exemplaire de la Divina Commedia'.

²⁰ Cf. 'Toute la lyre' II, 'La nature', 49 „Chacun choisit un homme“ (p. 517): Der Dichter liest und übersetzt die Natur und das Herz der Menschen so, wie andere griechische und lateinische Texte. – Baudelaire in seinem Artikel über Hugo ('L'art romantique' XVI, 'Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains', 1 'Victor Hugo'): „Or qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur?“ (p. 735) – „les excellents poètes dans lesquels l'humanité lisante fait son éducation aussi bien que dans la contemplation de la nature.“ (p. 734) Das Feld als Seite: Cf. II.1 'Premier mai', v. 24 „trace aux pages du buvard“ und VI.10 'Eclaircie', v. 26s: „Le grave laboureur fait ses sillons et règle / La page où s'écrit le poème des blés“.

²¹ Der Vogel bietet also die Vereinigung von Gegensätzen, „angelstern varwe“ (Parz. I,6) sozusagen. Cf. I.5 'A André Chénier'.

²² Cf. I.25 'Unité'. – II.30 'Magnitudo parvi', v. 550s, über den Hirten: „Comparant la douceur des roses / A la douceur de la brebis“. – 'Voyage aux Pyrénées de 1843': „Vous savez, mon ami, que, pour les esprits pensifs, toutes les parties de la nature, même les plus disparates au premier coup d'oeil, se rattachent entre elles par une foule d'harmonies secrètes, fils invisibles de la création que le contempleteur aperçoit, qui font du grand tout un inextricable réseau vivant d'une seule vie, nourri d'une seule sève, un dans la variété, et qui sont, pour ainsi parler, les racines même de l'être. Ainsi, pour moi, il y a une harmonie entre le chêne et le granit, qui éveillent, l'un dans l'ordre végétal, l'autre dans la région minérale, les mêmes idées que le lion et l'aigle entre les animaux, puissance, grandeur, force, excellence.“ ('CFL' VI, p. 889; im Orig. keine Hervorhebung) – Gautier über Baudelaire: „Il possède aussi le don de „correspondance“ [...] c'est-à-dire qu'il sait découvrir par une intuition secrète des rapports invi-

Die dunklen Dinge, recht gelesen, bedeuten das Licht. Selbst das Böse, Zerstörende ist eigentlich lichtvoll.²³ Wie in v. 20 und in I.24 „Heureux l'homme“ – die RD nähern diese beiden Lese-Stücke einander an –, wie am schon öfters zitierten Schluß von *A celle qui est restée en France* („ce livre [...] Qu'il blanchisse, pareil à l'aube qui pâlit“, v. 281-283) wird der Lese-prozeß als Aufhellung begriffen: Die dunklen Buchstaben (Blumen oder Lettern) verwandeln sich in die Helle des Sinnes. Dieser ist letztlich Gott.²⁴

Rends-toi compte de Dieu. Comprendre, c'est aimer. (v. 31)

On voit les champs, mais c'est de Dieu qu'on s'éblouit. (v. 51)

Oui, la création tout entière, les choses,
Les êtres, les rapports, les éléments, les causes,²⁵
Rameaux dont le ciel clair perce le réseau noir,
L'arabesque des bois sur les cuivres du soir,²⁶
La bête, le rocher, l'épi d'or, l'aile peinte,
Tout cet ensemble obscur, végétation sainte,
Compose en se croisant ce chiffre énorme: DIEU.²⁷ (v. 41ss)

Der Textbegriff wird jetzt ausgeweitet oder vielmehr als solcher erst erreicht: Nicht nur die einzelnen Dinge der Natur sind bedeutend, sondern auch ihr Zusammenhang („rapports“, „causes“, „arabesque“, „en se croisant“), ihre Verknüpfung, ihre Struktur – **Text**.²⁸

Diese Feststellungen lassen sich auf *Les Contemplations* übertragen, die in Nachahmung der göttlichen Schöpfung geschrieben sind: Auch sie stellen einen Text dar, dessen Sinn – letztlich: Gott – sich aus den Einzel-Elementen (Gedichte, Bücher, Bände) und ihren Verknüpfungen ergibt.

Die Dinge der Natur erscheinen als Mise en abyme des Weltganzen (cf. *Unité* und *Magnitudo parvi*), wenn sie richtig betrachtet werden:

L'éternel est écrit dans ce qui dure peu;²⁹
Toute l'immensité, sombre, bleue, étoilée,
Traverse l'humble fleur, du penseur contemplée. (v. 48ss)

sibles à d'autres et rapprocher ainsi, par des analogies inattendues que seul le „voyant“ peut saisir, les objets les plus éloignés et les plus opposés en apparence. Tout vrai poète est doué de cette qualité plus ou moins développée, qui est l'essence même de son art.“ (‘Notice’, p. 31; im Orig. keine Hervorhebung) – In Metaphern und Vergleichen drückt der poète-voyant diese verborgenen, von ihm aufgedeckten wesentlichen Beziehungen (sozusagen die Tiefenstruktur des Kosmos) aus. Nochmals (cf. A 20) Baudelaire über Hugo: „Ceux qui ne sont pas poètes ne comprennent pas ces choses. [...] Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de „l'universelle analogie“, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs. Maintenant, je demanderais si l'on trouvera, en cherchant minutieusement, non pas dans notre histoire seulement, mais dans l'histoire de tous les peuples, beaucoup de poètes qui soient, comme Victor Hugo, un si magnifique répertoire d'analogies humaines et divines.“ (L'art romantique' XVI, p. 735) – V. inf., p. 135s.

²³ Ganz so, wie die Fratzen und Monster der mittelalterlichen Kathedrale auf den Schöpfer-Gott hinweisen. – Cf. VI.26, v. 115: „Car le dedans du masque est encor la figure“. – Cf. I.14 'A Granville, en 1836', v. 61s: „Toute la nature sombre / Verse un mystérieux jour“. – Hugos Auffassung von der Natur berührt sich in vielem mit der des Mittelalters. Siehe dazu besonders Ohlss grundlegenden Aufsatz 'Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter'. – Zola über Victor Hugo: „Cet homme n'est pas des nôtres. Qu'on nous dise de quel monastère du douzième siècle il sort ... Il appartient au moyen-âge“ (Artikel in 'Le Figaro' vom 2. November 1880 (über oder besser gegen 'L'âne'), 'CFL' XVI, p. 1066). – Es ist kaum anzunehmen, daß Hugo ausgedehnte Mittelalter-Studien betrieben hat, vielmehr dürfte ihm die erwähnte Auffassung weitgehend durch die französischen Illuminaten des 18. und 19. Jahrhunderts vermittelt worden sein, cf. Viatte: 'Les sources occultes du romantisme'. Wichtig für III.8 scheint besonders die Sprachtheorie Saint-Martins zu sein (cf. H. Friedrichs Aufsatz 'Die Sprachtheorie der französischen Illuminaten des 18. Jahrhunderts, insbesondere Saint-Martins' und das entsprechende Kapitel in Bénichous 'Sacre').

²⁴ Cf. V.3 'Ecrit en 1846', v. 204: „Et j'ai dit: – Texte: Dieu; contresens: royauté. –“, VI.6 'Pleurs dans la nuit', v. 643: „Le mot, c'est Dieu“, VI.25 'Nomen, numen, lumen'. – V.s., p. 97 (lesen = contempler).

²⁵ Cf. III.30 'Magnitudo parvi', v. 564: „des effets allant aux causes“.

²⁶ In diesem Kontext wird eine Beziehung zwischen dem Signifié von „arbre“ und dem von „arabesque“ auf Grund ihrer lautlichen Verwandtschaft suggeriert (sogenannte „Volksetymologie“). Die Ornamente verzweigter Bäume und verschlungener Pflanzen ähneln einer Schrift, die aber nur für wenige lesbar ist.

²⁷ Versalien wie in der Orig.-Ausg. – Zu „chiffre“ cf. v. 10: „Cherchant à déchiffrer la corolle et la branche“.

²⁸ Cf. III.3 'Saturne', v. 49: „Admirer tout système en ses formes fécondes“. – Die Schöpfung ist hier nicht als eine Art Gitter oder Schleier durchsichtig auf Gott (v.s., p. 96s), sondern Schrift, deren Sinn er ist, Schrift, die als solche, an sich, Gott bedeutet (das heißt auch nicht als Palimpsest, wie es Hugo in 'Contemplation suprême' ('Post-Scriptum de ma vie'), III darstellt: „La création est un palimpseste à travers lequel on déchiffre Dieu“, 'CFL' XII, p. 122).

²⁹ „Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis“.

Der zuletzt zitierte Halbvers betont also die Rolle des Interpreten, dessen hermeneutische Qualitäten von Ethischem abhängen, und umgekehrt:

[...] Comprendre, c'est aimer. (v. 31)

Marche au vrai. Le réel, c'est le juste, vois-tu;
Et voir la vérité, c'est trouver la vertu. (v. 35s)³⁰

L'homme injuste est celui qui fait des contre-sens. (v. 40)

Indem dann V.3 *Ecrit en 1846*, v. 204 als einen „contre-sens“ des Textes der Natur „royauté“ ausmacht, wird der Monarchie die göttliche wie natürliche Legitimation entzogen: auch III.8 enthält **politische Aussagen**, vom Ganzen her, und ordnet sich so gut ins Buch der Kämpfe und Träume ein.

Der Sinn der Natur, das göttliche Licht, verändert das lesende Subjekt:

Ainsi tu fais; aussi l'aube est sur ton front sombre;
Aussi tu deviens bon, juste et sage; et dans l'ombre
Tu reprends la candeur sublime du berceau. (v. 57ss)

Das Ich antwortet darauf und weist dieses Lob zurück: Seine Fleischlichkeit habe eine Erhellung immer verhindert. Wir erinnern uns an I.20 *A un poète aveugle*, II.14 *Billet du matin* und andere Gedichte, wo der Tod des Körpers als Voraussetzung transfigurierender Schau erscheint.

Erst nach dem Tod des Fleisches wird die Seele ganz hell werden und als Licht zur Auferstehung gelangen können, so wie der Sinn eines jeden Textes sich erst nach der Vernichtung der ihn bildenden Elemente in ihrem So-Sein offenbart (sie müssen erkannt werden als Dinge, die für anderes stehen,³¹ transitiv) – der Lese-prozeß ist als **Contemplation** eine Vernichtung, eine Auflösung.³² Der Tod des Menschen als Staub (v. 61: „Ma chair, faite de cendre, à chaque instant succombe“; cf. III.5 *Quia pulvis es*) erlaubt sein Leben als Seele und Licht, der Tod des Textes als mit Druckerschwärze versehenes Papier oder als Vogel, Blume, Baum e.ct. erlaubt sein Leben als Sinn und Licht: indem der Text gelesen wird, stirbt er – und „bringt viele Frucht“ (Joh 12, 24), erhellt den Leser.

Deshalb täuscht sich „natürlich“ auch nicht der Vogel (v. 60); daß das Ich weder „aveugle“ noch „méchant“ (v. 63) ist, beweist ja gerade diese dargestellte Lektüre, es beweist vor allem der Schlußvers: „Et je continuai la lecture du champ“. Der Dichter erfüllt das Gebot eines Elementes der Natur, die Natur zu lesen (Mauersegler: „Lis toujours, lis sans cesse“, v. 19).³³

Auf die Bezüge des Gedichtes zu den Eingangsbüchern habe ich schon verwiesen; der sprechende Vogel verbindet es mit III.6 *La source*, 10 *Amour* und vor allem 13 *La chouette*.

Letzteres Gedicht steht in engster Beziehung zu „Je lisais. Que lisais-je?“. Wie dieses beginnt **III.13** *La chouette* mit theoretischen Erörterungen des Ichs über die Sprache der Natur und über die Übersetzungstätigkeit des Dichters. Im Hauptteil (v. 23ss) wird dann ein Ding der Natur zum Sprechen gebracht, als Beispiel für die behaupteten Sprachkenntnisse.

Im übrigen weist *La chouette* auch Momente des „Umschlagens“ auf: Die Erwartungen, die Position und v. 1 wecken (Unglückszahl 13; toter Toten-Vogel), werden in ihr Gegenteil verkehrt, die Eule bedeutet CHRISTUS. Aber auch von seiner Geschichte wird nur das Scheitern erwähnt, die Auferstehung als Gott müssen wir ergänzen, z.B. mit Hilfe von III.4 und 5 (*Ecrit au bas d'un crucifix* und *Quia pulvis es*). Indem CHRISTUS als verfolgter Aufklärer dargestellt wird, ergeben sich Beziehungen zum entsprechenden Abschnitt in III.2 *Melancholia* (v. 61-112) sowie zu allen Gedichten über den Dichter, besonders den leidenden. Die Verse 33ss könnten dem Abschnitt X von *Les mages* entnommen sein, wie überhaupt die

³⁰ Hier offenbart sich wieder der Optimismus des Aufklärers. – Über Liebe und Hermeneutik v.s., p. 103 zu II.5 'Hier au soir'. – Siehe nochmals Baudelaires Hugo-Artikel: „nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes.“ ('L'art romantique' XVI, p. 735) – Auch die Koppelung ethische – kognitive/hermeneutische Fähigkeiten hat eine lange Tradition und war besonders im christlichen Mittelalter ausgeprägt. – V.s., p. 67.

³¹ Gemäß der allgemeinsten Definition von „Zeichen“: Aliquid stat pro aliquo.

³² Cf. III.30 'Magnitudo parvi', v. 568s: „La matière tombe détruite / Devant l'esprit aux yeux de lynx“ und die vorangehende Strophe.

³³ Cf. A 52.

Strophenform beiden Gedichten gemeinsam ist. Solche metrischen Gleichartigkeiten legen thematische Übereinstimmungen nahe und bestätigen diese.³⁴

Zwischen den beiden Lese-Gedichten 8 und 13 entfaltet sich eine eng verbundene Reihe von Texten:

III.9 „Jeune fille, la grâce“ greift die Licht-Metaphorik von „Je lisais. Que lisais-je?“ auf; bei dem jungen Mädchen jedoch sind keine schwierigen hermeneutischen Umkehrungsprozesse (Nacht > Tag oder Eule > CHRISTUS) erforderlich: In ihr ist das göttliche Licht unmittelbar sinnfällig.³⁵

III.9 lebt von der – z.T. etwas krampfhaften – Unterdrückung eines Gefühls, zu dessen Verteidigung **III.10** geschrieben ist: *Amour*.³⁶ Dabei bleibt ein religiöser Grundton gewahrt, die Liebe wird unter Hinweis auf ihren göttlichen und natürlichen Ursprung und auf das Gesetz Gottes und der Natur gerechtfertigt; die Liebe – und damit *L'âme en fleur*, wo der Dichter als der erscheint, der das göttliche Gebot sozusagen im Über-Soll erfüllt. Eine solche Rechtfertigung freilich war dort noch gar nicht erforderlich: erst außerhalb des Paradieses gibt es den Widerspruch zwischen Individuum und Gesellschaft, gibt es Ehe und folglich Liebe, die sich nur als Ehebruch äußern kann:

La foule hait cet homme et proscrit cette femme;
Ils sont maudits. Quel est leur crime? Ils ont aimé. (III.2, v. 189s)³⁷

Wie *Melancholia*, aus dem diese Verse stammen, endet auch III.10 mit einer Hinrichtung: „Et le dernier sorcier qu'on brûle, c'est l'Amour!“ (Schlußvers). So erleidet die (schließlich personifizierte) Liebe das gleiche Schicksal wie CHRISTUS (cf. III.13 *La chouette*), der sie als Gesetz proklamiert (III.10, v. 1).

Um die Verfolgung von Tugenden und Idealen geht es auch in **III.11**?, das mit einer (impliziten) Frage endet: „Et que tout cela fasse un astre dans les cieux!“ Wie kann diese Erde von weitem einem Stern gleichen? Wie kann das Helle Zeichen für das Dunkle (in metaphorischem Sinne) sein? Wie kann ein solcher Stern (Erscheinung) solche Leiden, dieses Böse (Wesen) beherbergen?³⁸

Die Antwort gibt **III.12** *Explication*, beide Gedichte sind also aufs engste miteinander verknüpft: Unsere Erde, so die „Erklärung“, ist deshalb so elend und leiderfüllt, weil sie ein Zuchthaus für die schlechten Engel darstellt, die wir sind. „Luttes“ meint unsere Strafe, „rêves“ unsere Erlösungsträume.³⁹

Explication ist für die Botschaft von *Les Contemplations* von großer Bedeutung: Zum einen zeigt es die Erde als einen Ort der Verbannung (politisches Exil bedeutet demzufolge die individuelle Potenzierung eines Allgemeinen und bietet so die Chance zu weitreichender geistiger Erfassung und Durchdringung der menschlichen Situation),⁴⁰ zum anderen wird erstmals die Zwischenstellung von Erde und

³⁴ Kreuzreim (abab) – Paarreim (cc) – umschlingender Reim (deed), Achtsilbler (gilt nur für den Hauptteil von III.13). – Bemerkenswert ist die Art und Weise, in der in 'La chouette' der tote Vogel spricht: Die Eule als Ganzes bedeutet Christus (= sagt Christus), ist ein Wort; gleichzeitig bildet sie (die Knochen ihres Skeletts, v. 18) eine Anzahl von Buchstaben, die – double articulation! – zusammen einen Text ergeben, nämlich die wörtliche Rede ab v. 23. In dieser aber wird nur die Zeichenrelation „Eule“ – „Christus“ begründet: Der Vogel stellt ein Zeichen dar, dem seine Bedeutung und ihre Begründung eingeschrieben ist (gewissermaßen als Gebrauchsanweisung, metasprachlich); er vereint *Pictura* und *Subscriptio* eines Emblems in sich. Siehe die zahlreichen Bilder unseres Künstlers, bei denen sich Buchstaben so in die Vegetation oder Bebauung einfügen, daß sie von Pflanzen oder Steinen kaum zu unterscheiden sind (eine Art *Mimese*, in botanischem Sinne), z.B. 'CFL' XVII, Nr. 512, 'CFL' XVIII, Nr. 1003ss, 704 bis, 774 bis, 1010 bis, 1021 bis, 1026 bis. Cf. 'CFL' VI, p. 715.

³⁵ Sie ist 17 (v. 1), genauso alt wie die aus Hunger zur Prostituierten gewordene Arbeiterin von 'Melancholia' (III.3, v. 37). – Eine Lektüre des Gedichts in Zusammenhang mit der Geschichte *Claire* findet man oben, p. 71, und in Zusammenhang mit der *Léopoldine* auf p. 48.

³⁶ III.9, v. 4 et 7: „Don Juan te voit passer et murmure: 'Impossible!' [...] Tu fais une lueur sous les arbres“. – III.10, v. 11 et 14: „Cette femme a passé: je suis fou. [...] Illumination du jour, elle passait“.

³⁷ Die Situation war Hugo nicht unbekannt (cf. p. 111-A 52). Übrigens hatte der constat d'adultère mit Léonie Biard auch in einem Juli statt (1845; RD von III.10: Juli 1843). – Am 10. Juli 1843 sah Hugo Léopoldine zum letzten Mal (in Le Havre), acht Tage später brach er von Paris mit Juliette zu einer Reise in die Pyrenäen auf. Soll das Gedicht das schlechte Gewissen des Ehebrechers beruhigen, der sich auf einer Reise mit seiner Geliebten befindet, während die Tochter ertrinkt (v.s., p. 71-A 7)? – Cf. den Tagebuch-Eintrag von 1860: „je resterais jusqu'à la mort le protestant de la liberté d'aimer“ ('CFL' XII, p. 1530; cf. 'CFL' X, p. 1526 et 'CFL' XIII, p. 706).

³⁸ Der Schlußv. findet sich in 'Le temps retrouvé' zitiert (p. 718). – J. Prévert's Gedicht 'Le Jardin' ('Paroles', p. 233) hat einen ähnlichen Schluß wie '?', allerdings scheint hier – in einem und für einen glücklichen Augenblick – das Stern-Sein der Erde eher deren Wesen zu bezeichnen.

³⁹ Cf. V.3 'Ecrit en 1846', v. 400: „Oui, l'homme sur la terre est un ange à l'essai“.

⁴⁰ V.inf., p. 163s.

Mensch angedeutet – zwar leben wir auf einem Strafplaneten, aber einem, der der Sonne recht nahe ist (die vier anderen namentlich aufgeführten sind alle weiter entfernt) und zudem Messias und Apostel (v. 29; *Les mages*) kennt. Auch die End-Erlösung wird bereits angesprochen („jusqu'au jour du réveil“, v. 11).

Das 13. Stück (*La chouette*) ist dem auch in *Explication* (v. 29) erwähnten Messias gewidmet, Beweis für die relative Gottesnähe der Erde; es zeigt die Grausamkeit der Menschen, die den Erlöser kreuzigen, Beweis für die relative Gottferne der Erde. Der Titel des 14., *A la mère de l'enfant mort*, könnte mit „Dolorosae“ übersetzt werden und schließt sich so unmittelbar an das Christus-Gedicht an.⁴¹ III.15 *Epitaphe* setzt das Thema „totes Kind“ fort; es ist wohl als Grab-Inschrift für den vor einem Monat gestorbenen Jungen von III.14 zu verstehen (siehe die RD: April/Mai 1843).

Auch die folgenden Gedichte sind **Leidenden** gewidmet, Opfern („les luttés“): an ihrer Spitze treffen wir den Dichter (20 *Insomnie*), vorher seine Figura, den Löwen (19 *Baraques de la foire*), in 17 (*Chose vue un jour de printemps*) und 18 (*Intérieur*) wird die Not der Armen geschildert, 16 (*Le maître d'études*) zeigt uns den Repetenten.⁴² Eine sinnvolle **Reihe** ergibt sich bereits ab III.10 *Amour*: Die Verfolgung der Liebenden (10); die Welt als Ort des Elends (11 ?), da interstellares Zuchthaus (12 *Explication*); das Leiden CHRISTI auf der Welt und an der Menschheit (13 *La chouette*), das der Mutter am Tod ihres Kindes (14 *A la mère de l'enfant mort* und 15 *Epitaphe*), das der Proletarier an der Gesellschaft (16-18), das des Dichters an seinem Genius, also letztlich an sich selbst.⁴³

III.20 *Insomnie* beendet und krönt mithin die Reihe der Passionen: Der Dichter hat es am schwersten: Dadurch werden auch die vorangegangenen Stücke gerechtfertigt: Da er das gleiche und mehr leidet als jeder dieser Leidenden, kann er für sie alle sprechen:

Lui, le souffrant du mal éternel, il se verse,
Sans épuiser son flanc, d'où sort une clarté.
Ce qui fait qu'il est dieu, c'est plus d'humanité.
Il est génie, étant, plus que les autres, homme. (I.9 „Le poème exploré“, v. 22ss)

Der Dichter erscheint als Nachfolger CHRISTI (cf. III.13 *La chouette*).

Auch III.21 ist dem Dichter gewidmet; zeigt aber nicht sein Leiden, sondern seine Größe (Spiegelung vom negativen in den positiven Bereich). Diese Glorifikation will sich objektiv, sie geschieht unter dem Alibi einer vorgefundenen antiken Inschrift (v.s., zu III.1 *Ecrit sur un exemplaire de la Divina Commedia*): *Ecrit sur la plinthe d'un bas-relief antique* / – *A Mademoiselle Louise B.* – HUGOS Dichtungskonzeption sei also erstens nicht nur die seine und, zweitens, nicht nur die seines Jahrhunderts.⁴⁴

Das Gedicht besteht aus drei Teilen: Die Eingangszeile stellt eine Behauptung auf: „La musique est dans tout. Un hymne sort du monde“, die im Hauptteil (v. 2-22) mit Beispielen belegt wird – alles ist Musik, oder eher: Gesang, was heißt, daß sich alles im ureigensten Medium des Dichters äußert, für ihn verstehbar.⁴⁵ Der Schlußteil (v. 23-26) zieht zusammenfassend daraus die Folgerung für das künstlerische Subjekt und erklärt das Verhältnis Säulenplatte – Basrelief:

La nature nous dit: Chante! et c'est pour cela

⁴¹ Cf. V.12 'Dolorosae'. – Cf. auch str. 4: „Qu'il est doux [...] de vivre [...] près de l'enfant Jésus et de la sainte Vierge / Dans une si belle maison!“

⁴² Cf. p. 81-A 7.

⁴³ Als Proletarier ist durchaus auch der Maître d'études zu bezeichnen, nicht nur wegen seiner Arbeitssituation: „ce fils de la chaumière“ (v. 27), so wird ausdrücklich seine Herkunft betont.

⁴⁴ Eine solche Säulenplatte, bemalt jedoch und nicht beschrieben, wurde schon in II.3 'Le rouet d'Omphale' vorgestellt.

⁴⁵ Hugo, der von sich gesagt haben soll, von der Musik weniger zu verstehen als ein Karpfen (Tagebuch Adèles II., April oder Mai 1854, 'CFL' IX, p. 1497), dafür aber umso ausgeprägtere visuelle Gaben besaß, wandelt die Töne am Schluß des Hauptteils in eine Gruppe tanzender Gestalten um (v. 18-22; eine ähnliche Metapher bildet den Inhalt von 'Les rayons et les ombres', 18. 'Ecrit sur la vitre d'une fenêtre flamande').

Qu'un statuaire ancien sculpta sur cette pierre
Un pâtre sur sa flûte abaissant sa paupière. (Schlußv.)⁴⁶

Der flötenspielende pâtre weist auf *Magnitudo parvi* voraus, dessen Schäfer im wesentlichen nur die fehlende Flöte (= poetische Äußerung) vom Dichter unterscheidet.⁴⁷

Es ist klar: Hier wird der uns mittlerweile zur Genüge bekannte Topos von der **Dichtung der Natur** wiederaufgenommen; indem der Dichter den von ihm gehörten Gesang übersetzt und uns mitteilt, folgt er einer an ihn gerichteten Aufforderung der Natur („Chante!“, v. 24). III.21 spricht aber weniger von den Worten des universellen Gesangs als von seiner musikalischen Seite. Wie diese Welt und Dichtung verbindet, zeigt ein Fragment aus der Entstehungszeit (?) unseres Stückes:

Celui pour qui le vers n'est pas la langue naturelle, celui-là peut être poète; il n'est pas le poète. Le rythme et le nombre, ces mystères de l'équilibre universel, ces lois de l'idéal comme du réel, n'ont pas pour lui le haut caractère de la nécessité. Il s'en passerait volontiers; il ferait autrement que Dieu. Car, lorsqu'on jette un regard sur la création, une sorte de musique mystérieuse apparaît sous cette géométrie splendide; la nature est une symphonie; tout y est cadence et mesure; et l'on pourrait presque dire que Dieu a fait le monde en vers. (*Portefeuille – Le Tas de pierre*, CFL VII, p. 700)⁴⁸

Die Welt ist also wie eine Symphonie strukturiert, durch Entsprechungen, Wiederholungen, Variationen, Kontraste e.ct., und die Lyrik, bereits als bloßer Rhythmus, gibt diese Strukturprinzipien wieder: Der **Vers** ist somit vor allem „Inhalt“ (Signifikata) **mimetisch**, er ist vor allem „Inhalt“ Inhalt, ohne Berücksichtigung der Bedeutung, also rein lautlich, zahlenhaft. HUGO glaubte an eine grundsätzliche Analogie zwischen Sprache und Universum und damit an die Fähigkeit der Dichtung, ein stimmiges und stimmendes (das sind musikalische Metaphern) Abbild der Welt in rhythmischer Sprache fertigen zu können. Gott hat die Schöpfung wie Verse oder in Versen konstruiert (= Versstruktur verliehen), der Dichter ahmt ihn darin nach, damit auch unsere Ohren die Musik des Kosmos hören können.⁴⁹

Die Gedichte **III.22 bis 25** verbinden sich nach dem Schema des Kreuzreimes, je zwei gehören zusammen: *La clarté du dehors* (22) und *Aux arbres* (24) zeigen ein komplementäres Verhalten des Ichs gegenüber der Natur, *Le revenant* (23) und „L'enfant voyant l'aïeule“ (25) sprechen von Kindheit und Tod.⁵⁰

⁴⁶ „Pierre“ meint wohl das Basrelief (Darstellung des Hirten), auf dessen Plinthe das Gedicht eingeschrieben ist.

⁴⁷ Er ist perfekter Dichter, ohne zu dichten. V.s., p. 87 (zu I.10 'A Madame D.G. de G.).

⁴⁸ Gott als Dichter: cf. p. 96-A 74.

⁴⁹ Wir hören nur Geräusche, die noch keine Melodie ergeben; der Dichter „traduit [...] en syllabes les bruits“ (III.8, v. 11s – die französische Metrik ist silbenzählend!). – Zur mimetischen Funktion des Rhythmus: cf. das Vorwort zu 'Les voix intérieures': „Si le livre qu'on va lire est quelque chose, il est l'écho, bien confus et bien affaibli sans doute, mais fidèle, l'auteur le croit, de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous“ (p. 368). – H. Morier ('Le rythme du vers libre symboliste', I, 'Théorie') betont, daß der Rhythmus nicht etwas der Dichtung Akzidentelles ist, das zum mehr oder weniger bedeutenden Inhalt hinzutritt, sondern ihr Wesen und Daseinsgrund. Sie steht so in metonymisch-mimetischem Zusammenhang mit der Rhythmik, die alles Leben und alle geordnete Bewegung als Gesetz regiert (repetitio variata), auch wenn diese oft nicht unmittelbar wahrnehmbar ist (Schallwellen, Licht) – oder eben nur für Eingeweihte (p. 25). – Mallarmé denkt solche Anschauungen konsequent weiter, ihm geht es nicht mehr um Abbildung einer als Ganzes vorstellbaren Dinglichkeit, sondern um die Erfassung und poetische Nachahmung der Strukturen, welche das Universum bestimmen: „les choses existent, nous n'avons pas à les créer; nous n'avons qu'à en saisir les rapports; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres ('Enquête de J. Huret', 'Oeuvres', p. 871). – 'William Shakespeare': „Le nombre se révèle à l'art par le rythme, qui est le battement du coeur de l'infini. Dans le rythme, loi de l'ordre, on sent Dieu. Un vers est nombreux [auch: „zahlenhaft“] comme une foule; ses pieds marchent du pas cadencé d'une légion.“ (I, III, II, p. 102) – Baudelaire hält Hugos Anspruch der musikalischen Welt-Abbildung für eingelöst: „La musique des vers de Victor Hugo s'adapte aux profondes harmonies de la nature; sculpteur [cf. I.17 'A M. Froment Meurice'], il découpe dans ses strophes la forme inoubliable des choses; peintre, il les illumine de leur couleur propre. Et, comme si elles venaient directement de la nature, les trois impressions pénètrent simultanément le cerveau du lecteur. [...] / [...] les excellents poètes dans lesquels l'humanité lisante fait son éducation aussi bien que dans la contemplation de la nature.“ ('L'art romantique', XVI. 'Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains', I. 'Victor Hugo', p. 734) – Die Wurzel dieser Auffassung von der Musikalität des Kosmos dürfte wohl in der antiken Lehre von der Sphärenharmonie zu suchen sein („bas-relief antique“), vertreten besonders von Pythagoras und seiner Schule, mit dem Hugo ja auch Elemente der Seelenwanderungslehre verbinden ('Les mages' zählen Pythagoras zu den „grands éclairés“, str. 9) – „Omnia mensura et numero et pondere disposuisti“, heißt es im Buch der Weisheit (11, 21). – Das Mittelalter sprach mit Augustinus ('De musica' 6, 29) vom „Carmen universitatis“ (Curtius, p. 528). – Vermittelt wurden Hugo diese Auffassungen wohl ebenfalls durch die Illuminaten (als Pythagoreer wäre vor allem Fabre d'Olivet zu nennen). – Cf. p. 206.

⁵⁰ V.s., p. 49. – III.25 stellt eine naive Idylle dar; die Schlußzeile jedoch, die das Kind mit einem Vogel vergleicht, erinnert uns an die letzten Verse des Kindertotenliedes III.14 'A la mère de l'enfant mort'. Zwar legt der Text selber die Assoziationsmöglichkeit „Vogel“ = „aufliegende Seele eines Toten“ nicht nahe, aber der Kontext des Ganzen.

Da das Thema „Tod“ jedoch allen vier gemeinsam ist, könnten wir, wären es Reime, auch von „rimes continues“ sprechen.

Das Memento mori *Joies du soir* (III.26) setzt die Reihe fort. Es schließt mit einer Warnung an „le méchant“ (v. 44), auf die III.27 „J'aime l'araignée“ mit einem Gebot antwortet:

Passants, faites grâce à la plante obscure,
Au pauvre animal.
Plaignez la laideur, plaignez la piquûre,
Oh! plaignez le mal! (v. 17ss)

– gehaßte Tiere, erniedrigte Menschen (Buch III insgesamt), verachtete Wörter (I.7) – allen wendet sich der Dichter als Befreier und Prophet in Liebe zu, und ihm ist auch das nächste Stück gewidmet: III.28 Le poète – wir nähern uns *Magnitudo parvi* – zeigt seine Macht und Größe. Zusammen mit I.9 „Le poème exploré“, das den Leidenden vorstellt, ergibt sich damit die Totalität des Dichterbildes unter psychologischen Gesichtspunkten in *Les Contemplations*. Auch in dieser Hinsicht wäre also eine gewisse Vervollständigung, ein Abschluß erreicht.⁵¹

Anläßlich des Themas „Sprache der Natur“ habe ich oben (p. 96) aus *William Shakespeare* zitiert: „Nous disons l'Art comme nous disons la Nature“ (I, II, I, p. 57). Es ist deshalb nur „natürlich“ (oder „poetisch“ oder „realistisch-mimetisch“), wenn auf III.28 *Le poète* III.29 *La nature* folgt: Vor den eigentlichen Gedichten selbst ist ihre positionale Nähe (Juxtaposition) aussagekräftig, bedeutend – die reine **Stellung** also **semantisch**.⁵² Sowohl vom Dichter als auch von der Natur handelt das folgende Stück:

Auf *Magnitudo parvi*, das Schlußgedicht von *Autrefois* (III.30), bin ich schon öfters zu sprechen gekommen, deshalb, weil es wie eine Sonne über das ganze Universum von *Les Contemplations* die erhellenden, sinnstiftenden Strahlen seiner Bedeutung schickt. Dieses Bild – auch hier wiederhole ich mich – findet sich im Gedicht selber wieder:

[...] un soleil; autour de lui des mondes,
Centres eux-mêmes, ayant des lunes autour d'eux;
Là, des fourmillements de sphères vagabondes;
Là, des globes jumeaux qui tournent deux à deux;⁵³
Au milieu, cette étoile, effrayante, agrandie;
D'un coin de l'infini formidable incendie,
Rayonnement sublime ou flamboiement hideux! (v. 93ss)

Der Ausdruck „*Magnitudo parvi*“ kann auch ein poetisches Verfahren (Struktur-Prinzip) meinen: Die zitierte kleine Stelle faßt das Ganze des großen Gedichtes (es ist, von der Verszahl her, der längste Text der Sammlung, 813 Verse) ebenso in sich wie das Ganze von *Les Contemplations*, als dessen innere Verdoppelung III.30 verstanden werden könnte (es wäre so reizvoll wie fruchtbar, *Magnitudo parvi* Wort für Wort aus dem Kontext des Ganzen heraus zu interpretieren, alle Parallelen auszuschöpfen und dadurch zu versuchen, den Sinn von *Les Contemplations* wie das Strukturprinzip der **Mise en abyme** in der Deutung eines einzigen Gedichtes zu fassen; unsere beschränkte Epitome kann sich dieser Aufgabe leider nicht stellen).

⁵¹ V.s., p. 44s. – Cf. auch I.13 'A propos d'Horace' et III.16 'Le maître d'études' – Albouy: „On dirait d'une sorte d'expérience sado-masochiste de la création poétique, qui est bien étrange ...“ (p. 1503).

⁵² III.29 bringt wenig Neues. Ein Element der *Natur*, der Baum (wie der Adler in III.6 'La source') spricht zum Dichter und gibt den Menschen Lehren zu menschlicherem, natürlicherem und gottgefälligerem Leben. – Ich bin darauf noch nicht eingegangen, weil es selbstverständlich zu sein scheint, der Vollständigkeit halber sei es gesagt: Wie die Geister durch die tables tournantes nach Hugos Art denken und dichten, so gibt auch die Natur (sprechende Pflanzen und Tiere) dem Dichter stets die Antworten des Dichters; wenn man will, Rollendichtung, Maske – „im Grund der Herren eigener Geist“. In III.27 „J'aime l'araignée“ trug das Ich bereits die Lehre des Baums vor (oder umgekehrt). – Daß die „Natur“ vom Menschen abhängig ist, gilt auch gesellschaftlich, für ganze Epochen: Wir projizieren unsere Weltsicht in die Natur, aus der wir sie dann, zu unserer Legitimation, als deren eigene Botschaft wieder herauszulesen vermeinen. Bereits der Begriff der Natur als solcher, also das Bewußtsein einer Opposition Natur – Gesellschaft, ist ebenso historisch-gesellschaftlich wie die Vorstellungen von dem, was Natur, was natürlich sei: der Dschungel oder der Park von Versailles (cf. III.28, v. 1-5 sowie die Préface von 1826 zu den 'Odes et ballades').

⁵³ Cf. z.B. Paare wie III.4 'Ecrit au bas d'un crucifix' und 5 'Quia pulvis es' oder 11 '?' und 12 'Explication'.

Freilich spricht III.30 weniger von einem poetischen Strukturprinzip als vielmehr wertend vom sinnvollen Ausbau des Kosmos und von einem Weg der Erkenntnis. Da aber die Poesie HUGOS eine zweite Natur sein möchte, gilt das für den einen Bereich Gesagte mutatis mutandis auch für den anderen:

Il [Hirt] le [Gott] voit, ce soleil unique,
Fécondant, travaillant, créant,
Par le rayon qu'il communique
Egalant l'atome au géant (v. 680ss)

Der poète-voyant sieht, wie die göttliche Sonne das Universum in Analogie zwischen Großem und Kleinem geschaffen hat (das Kleinste wie das Größte verweisen auf das Ganze; die Sonne als das Prinzip, das die Einheit garantiert);⁵⁴ er selbst schafft, als Imitator Gottes, in *Les Contemplations* ein strukturhomologes Modell und Abbild der Schöpfung, mit Hilfe der Wörter der Sprache, deren Bedeutung wir wie die der Wörter der Natur Gott verdanken (I.8, v. 44: „Dieu fait du mot la bête de l'idée“). Alle bislang angetroffenen poetischen Verfahren wie Wiederholung, Spiegelung, Mise en abyme e.ct. sind keine formalen Spielereien, sondern die **poetische Widerspiegelung kosmischer Strukturen**, d.h. als solche, vor allem Inhalt, bedeutend und mimetisch. So bezeichnet letzten Endes der Ausdruck „Magnitudo parvi“ das Verhältnis von *Les Contemplations* zum göttlichen Kosmos: das kleine Werk enthält das große All in sich.

Ich glaube, daß wir damit an einem vorläufigen Endpunkt unserer Suche nach **Sinn und Struktur** von *Les Contemplations* angelangt sind; an einem Endpunkt, da wir den ersten Band gelesen haben, an einem vorläufigen, da die großen Enthüllungen von *Aujourd'hui* noch auf uns warten. Unser Ergebnis lautet:

1.) Das Gefüge der Sammlung ist dem des Sternensystems vergleichbar. Dieses zeichnet sich dadurch aus, daß seine Elemente sich ständig bewegen: Obwohl die Bahnen der Himmelskörper festgelegt sind, ändert sich durch ihre Bewegung in verschiedener Geschwindigkeit das Erscheinungsbild des Ganzen unaufhörlich; es ist zudem vom Standpunkt des Betrachters abhängig (cf. die erst durch Kepler erklärten Schleifen-Bewegungen der Planeten). Fest bleibt nur das Zentral-Gestirn. *Les Contemplations* sind in Analogie zum Weltall geschaffen, stellen seine Nachahmung dar. Sehen wir also *Magnitudo parvi* als Sonne, so folgert daraus, daß wir zwar die restlichen Gedichte nicht willkürlich um dieses Zentrum herum anordnen können, daß wir aber – bei gleicher Entfernung – ständig variierende Konstellationen annehmen müssen, inklusive Sonnen-, Mond- und Planetenfinsternissen, stärkerer und schwächerer Beleuchtung einiger Gestirne etc. Erst die Gesamtheit aller möglichen Konstellationen ergäbe die Struktur und den Sinn des Werkes. Die im Druck erfolgte Anordnung (nach der Position) hielt eine der schier unendlichen Gestalten des Systems fest, vielleicht eine, die sich gut zur Initiation von uns Neophyten in diesen Kosmos eignen mag (rezeptive Struktur). Die Struktur durch die Stellung stellte somit in ähnlichem Maße eine Hilfskonstruktion dar wie die nach den Datierungen (die vielleicht am ehesten den eigenen Erkenntnisweg des nun zum Mystagogen gewordenen widerspiegelt; produktive Struktur). Das durch Raum (Position) und Zahl und Zeit (Datierungen von Manuskript und Ausgabe) bestimmte Gefüge wäre also nicht das Letzte, sondern hätte nur eine vorläufige, einführende Funktion:

Que lui [Hirte] fait le temps, cette brume?
L'espace, cette illusion? (v. 664s)

[...] l'homme, que le nombre
Et le temps trompent tour à tour (v. 380s).⁵⁵

Die Lektüre des sechsten Buches wird freilich zeigen, daß *Les Contemplations* insgesamt letztlich doch ein festes Schema zugeschrieben werden muß – wie auch dem Sternensystem, dessen Gesamt-Bewegung (= Geschichte) uns die Bouche d'ombre entdecken wird. Diese Struktur wird die der schließlichen Aufhebung jeder Struktur zu Gunsten des göttlichen Einen sein (das Weltall strebt danach, zur Einheit Gottes zurückzukehren).

2.) Der Sinn des Weltalls liegt nicht in ihm selber, sondern darin, auf seinen Schöpfer zu verweisen: „dans le grelot monde [...] entend[re...] sonner Dieu“ (VI.6 *Pleurs dans la nuit*, v. 131s); der Sinn des

⁵⁴ III.8 „Je lisais. Que lisais-je“, v. 49s: „Toute l'immensité, sombre, bleue, étoilée, / Traverse l'humble fleur, du penseur contemplée“. – Cf. I.25 'Unité'. – Zur „göttlichen Sonne“ cf. Plat. 'Politeia', 506ss.

⁵⁵ Zeit und Zahl sind zwar Grundprinzipien von Welt und Dichtung (v.s., p. 126 zu III.21), gleichzeitig aber auch Synonyma für „Vergänglichkeit“: Alle Lebewesen sind „fils du nombre / Et du temps qui s'évanouit“ (III.30, v. 125s). Entsprechend ist der Tote „hors du temps, de l'espérance et du nombre“ (VI.6 'Pleurs dans la nuit', v. 280, cf. v. 350-354).

Weltalls liegt in seiner Transitivity, seiner Zeichenhaftigkeit, in seiner Bedeutung. Seine materiellen Eigenschaften und seine Struktur (Zahl und Raum und Zeit und, allgemein, Maß) sind wichtig und der Erforschung wert, aber nicht als Selbstzweck, sondern damit wir uns seiner Bedeutung ohne Zweifel immer gewisser werden können.⁵⁶ Dieser Sinn wird erkannt durch ein Schauen, das die Dinge „aufhebt“ und als Zeichen deutet: „**contempler les choses, / C'est finir par ne plus les voir. / [...] il voit Dieu!**“ (III.30, v. 566-603).

Solche Contemplatio wird öfters als Lesen im Buch der Natur dargestellt (z.B. III.8 „Je lisais, Que lisais-je?“). Da unser Buch, *Les Contemplations*, das verkleinerte Abbild des Buchs der göttlichen Schöpfung ist, strukturiert wie das Sonnensystem, muß auch unser Lesen nach dem Muster der **Contemplation**, wie sie *Magnitudo parvi* definiert, erfolgen: Die Bedeutung der Einzel-Gedichte wie ihres Verhältnisses zueinander (Struktur) ist kein letzter Zweck, sondern nur Mittel zur Erfassung des Gesamt-Sinnes. Die Struktur des Buches ist auch darin der des Alls ähnlich, daß sie nichts Letztes darstellt, sondern nur eine propädeutisch-hermeneutische Hilfsfunktion erfüllt (die aber als solche unabdingbar ist, zur Erkenntnis des Sinns).

„Enfant [...] contempler les choses, / C'est finir par ne plus les voir“ definiert also sowohl den Akt der Contemplation, den der die Natur lesende Dichter leistet, als auch den Akt der Contemplation, den der das Buch lesende Leser leistet (v.s., p. 95ss) – bei den beiden zitierten Versen handelt es sich somit auch um die zentrale Rezeptionsanweisung. LEOPOLDINE hat dies verstanden; ihre Lektüre, am Ende von *A celle qui est restée en France* dargestellt, löst das Buch auf und verwandelt nicht nur die schwarzen Lettern in das Licht Gottes (wie der Dichter in der dunklen Natur die Helle des Schöpfers sieht oder liest: „Médite. Tout est plein de jour, même la nuit“, III.8, v. 27), sondern hebt auch alle Gedichte mitsamt ihren Datierungen und den Zahlen ihrer Position auf zu Gunsten des einen Sinnes, Gott.

Der Titel *Les Contemplations* kann somit auch als prozessual (Aktionsart) aufgefaßt werden, er bezeichnet nicht nur das Ergebnis einer Tätigkeit, sondern auch diese selbst, und bezieht sich dabei gleichermaßen auf die Rezeptionstätigkeit von Dichter wie Leser, auf das Lesen des Buches Gottes wie das Lesen des Buches des Dichters, das jenes imitiert. Der letzte Sinn der beiden Bücher ist der gleiche: Gott, unter dem Aspekt der Sinnenfälligkeit das Licht, unter dem des Ethischen die Liebe, unter dem des Geschichtlich-Eschatologischen der Fortschritt (Gott ist das Licht und die Liebe, und „Fortschritt“ läßt sich als „Annäherung an ihn“ bestimmen).

Auch hier berührt sich HUGOS Auffassung mit der des Mittelalters (vermittelt durch Gegenströmungen zur Aufklärung, wie die Illuminaten): „In verbis verum amare, non verba“, heißt es bei HRABANUS MAURUS (zit. nach Ohly, p. 28), und man könnte ergänzen: „In natura (mundo, creatione) verum (Deum, creatorem) amare, non naturam (mundum, creationem, materiam, numerum, formam)“. In letzter Konsequenz würde kein Denker des Mittelalters die moderne Naturwissenschaft ablehnen, die so gerne zählt und mißt, mit dem Ziel einer exakten und vollständigen Beschreibung des Materiellen; er würde deren Erkenntnisse jedoch nur als Vorstufe betrachten, zur eigentlichen Scientia.⁵⁷ Ebenso sind wir berechtigt, ja verpflichtet, nach der Struktur von *Les Contemplations* zu fragen, zu zählen und zu messen (cf. besonders den Ersten Teil, B. *Die Daten im einzelnen: Tageszeit, Tag, Monat, Jahr*); aber der Sinn dieser Struktur besteht gerade darin, überwunden zu werden, aufgehoben zu werden zu Gunsten der Wahrheit, der wir uns mit ihrer Hilfe nähern (daß die Aufhebung in der Struktur des Buches selber angelegt ist, werden wir am Ende von *Au bord de l'infini* feststellen). Seit dem Sündenfall und solange die irdische Geschichte währt, zeigt sich uns Gott nicht mehr unmittelbar, sondern nur in seinen Texten (Natur),⁵⁸ ebenso können ihn auch *Les Contemplations* nicht direkt kommunizieren, sondern nur in einer strukturierten Summe von Gedichten, deren Gesamt uns zu seiner Erkenntnis führen möchte.

So täuschen den Leser von Welt und Buch Zahl und Zeit (III.30, v. 380s), wenn er bei ihnen stehenbleibt, sind Raum und Zeit Nebel und Trugbild (v. 664s): Die Welt in ihrer dinglich-materiellen Diversifikation und Raum-Zeitlichkeit ist eine „Äußerung“ des einen (statt: Zahl), ewigen (statt: Zeit) und kör-

⁵⁶ Der „doute“ spielt eine große Rolle in III.30, III, F (v. 604-679) und dann vor allem in VI 'Au bord de l'infini'. – Cf. p. 56-A 84.

⁵⁷ Cf. p. 65-A 122. – Die Naturwissenschaft basiert spätestens seit dem Beginn des 17. Jhs. auf einer freiwilligen (wiewohl meist unbewußten) Einschränkung des Fragehorizontes. Sie will nur wissen, was die Dinge sind, und nicht, was sie bedeuten; während dem Mittelalter das Sein der Natur nur Voraussetzung für das Zeichen-Sein war („per visibilia ad invisibilia“, cf. M.-M. Davy, p. 148). Hugo versucht, auch im Bereich der Natur die Frage nach dem Sinn zu stellen. Vielleicht hat hier seine Literarisierung und Versprachlichung des Universums ihren letzten Grund. – Cf. M. Foucault: 'Les mots et les choses'.

⁵⁸ III.30, v. 249ss: „Un jour, [...] / tous ces masques [Sterne] hagards s'effaceront d'eux-mêmes; / Alors, la face immense et calme apparaîtra“ – Cf. 1 Kor 13, 12: „videmus nunc per speculum in enigmate / tunc autem facie ad faciem“. – Die Bibel spielt hier keine Rolle, wie es die Anfangsv. von III.8 deutlich sagen ('Les Contemplations' scheinen ja eher diese ersetzen zu wollen).

perlosen (statt: Raum) Gottes, sie weist – größtenteils (von Licht und Liebe abgesehen) ex negativo – als Unvollkommenes auf das Vollkommene oder den Vollkommenen hin.

Gut läßt sich das Verhältnis von Welt und Buch zu Gott an der Auffassung von Zeit zeigen (die ja eines der Strukturmomente von *Les Contemplations* darstellt): Gott ist das zeitenthoben Seiende, die Welt das werdende und vergehende. Hier zeigen sich die platonistischen Wurzeln der christlichen Lehre vom Sensus spiritualis, die in HUGO einen modernen Vertreter findet. Im *Timaïos* wird die Zeit als „bewegliches Bild der Unvergänglichkeit“ definiert (37d), als ein „in Zahlen fortschreitende[s ...] Bild[...] der in dem Einen verharrenden Unendlichkeit“ (ibid.); für Gott gibt es keine Zeit, ihm kommt nur „das ist“ zu, nicht „das war und das wird sein“ (38a), alles Geschehen und die ganze Geschichte ist für ihn in Gleichzeitigkeit vorhanden. Die Zeit, als solche ernstgenommen, „täuscht“ also, wir müssen sie als Hinweis auf die göttliche Zeitlosigkeit begreifen. Als Hinweis oder Bild jedoch ist sie für uns so unverzichtbar wie Raum und Ding und Vielzahl, da wir ja anders gar nicht – von der Revelatio biblischer Texte oder der Bouche d'ombre abgesehen – von der Ewigkeit Gottes Kunde erhalten können; Gott wird in seiner Schöpfung so sinnfällig wie die Bedeutung eines Textes durch seine Buchstaben.⁵⁹

So möchte auch die Zeit- und Raum- und Zahl-Struktur des Universum von *Les Contemplations* aufgehoben werden zu Gunsten der Erkenntnis der Zeit- und Raum- und Zahl-Enthobenheit des Einen, des Schöpfers, Sinn und Ziel und Grund dieses Buches wie des Buches der Natur (wobei die Vermittlungsrolle des Autors zu beachten ist). Auch insofern ist unsere Strukturuntersuchung nur vorläufigem, Auxiliärem gewidmet – aber gerade diese Raum- und Zeit- und Zahl-geleiteten Lesedurchgänge sind erforderlich, damit die Beschränktheit dieser Strukturen erkannt werden kann (genauso wie die Schöpfung eine Zeitlang sein muß, als Materie, büßend, damit die Rückkehr zum Schöpfer möglich werde).

Unser Versuch, die Stellung von *Magnitudo parvi* im Rahmen des Werkes zu skizzieren, war nicht möglich ohne ein Wort über dessen Gesamt-Struktur. Als besten Hinweis auf diese erkannten wir einige Verse aus III.30. Deren ansatzweise und auf eine Bedeutung reduzierte Interpretation gab uns Aufschlüsse über die Stellung des Gedichts im System des Ganzen (Zentralgestirn); das heißt **Sinn und Struktur** sind auch hier untrennbar verwoben, und um den Platz des Stückes zu bestimmen, mußten wir seiner Ausdeutung (in der fragmentarischen Weise, zu der wir hier gezwungen sind) vorgreifen. Ich beginne also noch einmal von Anfang an:

Die **Einleitung (I)** ist keinesfalls überflüssig: Sie zeigt den Dichter auf einem Spaziergang mit seiner Tochter, der Hauptteil (II und III) wie der Schluß (IV) stellt eine einzige Rede an diese dar; gerade die Kernsätze werden ausdrücklich als Apostrophen gekennzeichnet (z.B. die zentrale Definition von „contempler“).⁶⁰ III.30 kann so als Summe dessen verstanden werden, was an Erkenntnis in *Autrefois* möglich war, vor der doppelten Todes-Erfahrung (Buch IV: Tod der Tochter, V: Tod des Ichs). Die schon öfters behauptete hermeneutisch-kognitive Voraussetzung der Liebe bezieht sich hier also nicht nur auf das Verhältnis des Subjekts zum Gegenstand der Erkenntnis, sondern – als Art pädagogischer Eros – auf das zum Empfänger der Mitteilung des Erkannten: III.30 könnte auch *A ma fille* (I.1) betitelt sein; das erste und das letzte Gedicht des ersten Teiles schließen sich so zusammen – die Tochter ist das Alpha und das Omega (obwohl ihr Name, wie der BONAPARTES, nie genannt wird). IV.3 *Trois ans après* wird die Situation des für seine und mit seiner Tochter erkennenden Vaters reflektieren, z.T. in wörtlichen Reminiszenzen.⁶¹ Beim Lesen von *Magnitudo parvi* verlieren wir jedoch öfters die Wendung an Leopoldine aus den Augen und fühlen uns selber als Adressaten. So hat eine teilweise Ineinssetzung Tochter – Rezipient statt, welche dann, von der anderen Seite her, *A celle qui est restée en France* bestätigen wird: die Tote als der ideale Leser, für den das Buch geschrieben ist.

Neben der Tochter, die nur anfangs eine Frage stellt (freilich die das Gedicht auslösende, ihre Funktion ist also die einer Muse) und dann still zuhört, und dem Vater-Dichter („auctor“) als sprechendem Ich kennt *Magnitudo parvi* eine dritte Hauptfigur: den père. Dieser ist ganz dichterisches Genie, bloß fehlt ihm die Äußerung. Da aber der Vater die gleiche Schau hat wie der Hirt, und diese in – das Gedicht be-

⁵⁹ Siehe zu diesen Fragen bes. E. Auerbach: 'Typologische Motive', p. 15 et 21s.

⁶⁰ Nach den Vermutungen von Journet et Robert ('Manuscrit', p. 79s, 'Notes', p. 111) war die Einleitung ursprünglich wohl als selbständiger Text gedacht. – Zur Komposition des ganzen Gedichtes, die – nach diesen beiden Autoren – wahrscheinlich in mindestens zwei Etappen von sich ging, 1846 und 1855, siehe ibid. Cf. auch die übersichtliche Zusammenfassung Albouys (p. 1505ss). Cf. A 106.

⁶¹ Z.B.: „L'enfant bénie, ange au regard de femme, / Dont je tenais la main et qui tenait mon âme“ (III.30, v. 31s) – „Et n'être qu'un homme qui passe / Tenant son enfant par la main!“ (IV.3, v. 79s)

weist es – poetischer Form vermitteln kann, erscheint das väterliche Je de l'énonciation als Verkörperung des idealen Dichters – dadurch werden *Les mages* antizipiert.⁶²

Das fiktive Entstehungsjahr ist mit dem von III.3 *Saturne* identisch, 1839 wird so als Jahr wichtiger Erkenntnisse bestimmt oder semantisiert. Während *Saturne* jedoch eine Reise durch das Sternen-System als Belohnung der Seelen guter Menschen nach dem Tode verspricht, nimmt der Vater von *Magnitudo parvi* (= der Vater des Gedichts und im Gedicht) diese astronomische Lektüre und diesen Aufflug in Teil II bereits zu Lebzeiten vorweg: „le livre d'un mort“. LEOPOLDINE darf zu den Sternen mitfliegen, von denen sie am Ende des nächsten Buches selber einer geworden sein wird.

Hauptsächlich zwei Themen ist III.30 gewidmet: *Contempler* und *Magnitudo parvi*. Beide sind untrennbar miteinander verknüpft.

Die Einleitung endet damit, daß das Kind den Vater auf „deux points lumineux qui tremblaient sur la dune“ (v. 35) aufmerksam macht. Sie fragt: „Quels sont ces deux foyers qu'au loin la brume voile?“ (v. 40). Die Antwort: „L'un est un feu de pâte et l'autre est une étoile; / Deux mondes, mon enfant!“ (v. 40s). Die beiden Leucht-Punkte sind also nur scheinbar klein, in Wirklichkeit groß („deux mondes“).

Teil II zeigt nun die Größe des Sterns, Teil III die des Hirtenfeuers, Teil IV vergleicht diese beiden klein-großen Phänomene miteinander.

II, die vorgestellte Raumfahrt, beginnt mit einer Annäherung an diesen leuchtenden Himmelspunkt (v. 43-99), wodurch er sich als „un monstre de rayons“ (v. 61), als „grand soleil ignoré“ (v. 65) und „monde informe“ (v. 77) entpuppt, auf der Lebewesen möglich sind, die sich von denen auf der Erde unterscheiden:

Ce qu'on prend pour un mont est une hydre; ces arbres
Sont des bêtes; ces rocs hurlent avec fureur;
Le feu chante; le sang coule aux veines des marbres. (v. 112ss)⁶³

Bis jetzt ging es nur um äußerliche, konkrete Größe. Der Gedanke an die Mortalität des Lebens auf diesem Stern jedoch führt zu der Erkenntnis, daß auch die Sterne krank werden können und selber vergänglich sind (v. 131-206) – das Kleine (Leuchtpunkt), das quantitativ ein Großes ist (Stern), erweist sich qualitativ wieder als Kleines (Vergänglichkeit): *Parvitas magni* oder, besser, *Parvitas magnitudinis parvi*. Die Verse 206-232 sind dem großartigen Aufbau und der Helle des Sternen-Himmels gewidmet (= *Magnitudo*), der Schlußabschnitt (v. 233-251) bietet die Auflösung dieser **Groß-Klein-Dialektik**: Die Gestirne sind Masken Gottes – klein, da nur Masken, die das Antlitz verhüllen,⁶⁴ groß, da sie das Gesicht des Schöpfers nachahmen und so ahnen lassen (diese Bestimmung mag auch für *Les Contemplations* gelten). Die wahre Dimension eines Dinges ist also an seiner Beziehung zu Gott ablesbar, an dem Grade des Verweisens auf ihn, nicht an Materiellem: „Que lui fait [...] / L'espace, cette illusion?“ (v. 664s). Mit anderen Worten: je durchsichtiger ein Ding hin auf Gott ist, also je kleiner an sich, je weniger die Contemplation absorbierend, desto größer ist es – *Magnitudo parvi*. Bereits hier wird die spätere Definition „contempler les choses, / C'est finir par ne plus les voir“ vorweggenommen und ein mehrstufiger (materiell-geistig) Akt der **Contemplation** durchgeführt: nur dadurch läßt sich die Größe des Kleinen erkennen.

Der zweite helle Punkt wird in Teil III als das Feuer eines Hirten vorgestellt, um dann metonymisch mit diesem selbst identifiziert zu werden. Zwar wird auch dieser Schein durch die Annäherung größer (*Magnitudo parvi*), aber längst nicht in dem Maße, wie es das Kind nach dem astronautischen Erlebnis vermuten könnte. Die Vergänglichkeit, die den großen Stern dann wieder klein machte, zeichnet Hirt und Feuer noch mehr aus, hinzu kommt ihre Armseligkeit. Ihre eventuelle Größe (*Magnitudo parvi* auf höhe-

⁶² Albouy: „Ce mage [sc. in III.30], c'est le pâte, le contemplateur qui 'vit' sa contemplation, mais ne la communique pas par l'art, la science ou la poésie“ (p. LV). – Die Teil-Identität Auctor – pâte wird auch dadurch hervorgehoben, daß sich viele Attribute des Hirten, z.B. seine Einsamkeit als Antizipation des Todes, später (Buch V und VI) als Bestimmungen des Exilierten wiederfinden. – Übrigens ist „pâte“ Anagramm von „pater“. – Zur „poetischen Vermittlung des Geschauten“: In VI.15 heißt es „à celle qui est voilée“: „Tu compares, sans me connaître, / L'onde à l'homme, l'ombre au banni, / Ma lampe étoilant ma fenêtre / À l'astre étoilant l'infini!“ (v. 49ss) – „sans me connaître“ läßt sich vielleicht auch übersetzen mit „ohne 'Magnitudo parvi' gelesen zu haben“.

⁶³ Cellier: „Hugo présente le monde 'autre' d'une façon qui ne diffère guère de sa vision de „notre“ monde, lorsqu'il le voit en poète hanté: cf. particulièrement VI, VI [Pleurs dans la nuit].“ (p. 611)

⁶⁴ Cf. A 58.

rer Ebene) kann also gleichfalls nicht mit dem „oeil du corps“, sondern nur mit dem „oeil de l'esprit“ (I.20 *A un poète aveugle*) wahrgenommen werden.

Fragen wir zuerst, wie der **Hirt** genannt wird: Er ist „ein Lumpen in einer Bruchbude“ (v. 290), ein „halbverbranntes Holzscheit“ (v. 302s), im Grunde der Wälder von Gott verborgen gleich einer Perle auf dem Grund des Meeres (v. 254s), eine „vom Baum Zufall gefallene Frucht“ (v. 267) und selber Pflanzenstengel (v. 435), ein Vogel (v. 426 et 505), ein Wassertrinker (v. 506s), ein Leidender (v. 297) und eine schwangere Frau (v. 424)⁶⁵, ein „Einsiedler der Höhle Wahrheit“ (v. 628s), „wie ein Genie neben einem schlafenden Volk“ (v. 314s) wacht er neben seiner Herde, als „großes Phantom Vorsehung“ (v. 322);⁶⁶ er ist eine Stirn (v. 289 et 545), ein Herz (v. 296), ein Auge (v. 293, 608 et 654), eine Pupille (v. 296), ein Geist (v. 291); er leuchtet (v. 437), blendet (v. 423), ist „voll von Morgenröte“ (v. 612), „wächst wie das Gras auf den Feldern und steigt wie die Morgenröte am Horizont auf“ (v. 402s), ein Stern (v. 728) und birgt schließlich, dem unendlichen Weltall gleich, in sich alle Sonnen (v. 454s); andererseits wird er nachts zum Gespenst (v. 275), er ist „das Wesen der Abenddämmerung“ (v. 272) und gleicht einem aus seinem Sarg entkommenen Leichnam (v. 278), schließlich wird er selber zum Grab und gleichzeitig zum Tempel (v. 606).

Bereits diese Fülle von tropischen (?) Prädikationen – ich habe mich auf die Wiedergabe einer Auswahl beschränkt – zeigt vor aller Sinn-Deutung die universale Größe des Hirten: Er steht in Beziehung mit allem Seienden, vom Lumpen über den Leichnam zum Licht und Weltall ist er alles, faßt alles in sich, Höhe und Tiefe, „Grab“ und „Tempel“ (v. 606).⁶⁷ Wir erinnern uns an zweierlei: einmal daran, wie I.7-8 (*Réponse à un acte d'accusation – Suite*) und 26 (*Quelques mots à un autre*) das Wort und die Dichtung mit einer ähnlichen Totalität von Metaphern und Vergleichen begabt haben (v.s., p. 93s), und zum anderen daran, daß III.28 *Le poète* den Dichter als den zeigt, der das ganze große Universum im kleinen Raum seines Schädels versammeln kann – als denkendes Wesen, als wahrnehmender Geist ist der kleine Mensch größer als das All, in dem er enthalten ist, da er dessen Totalität „begreifen“ kann und so, einem Proteus der Kognition gleich, eine virtuelle Verwandtschaft mit allem Seienden erlangt:

Dans le désert, l'esprit qui pense
Subit par degrés sous les cieux
La dilatation immense
De l'infini mystérieux.⁶⁸

Il plonge au fond. Calme, il savoure
Le réel, le vrai, l'élément.
Toute la grandeur qui l'entoure
Le pénètre confusément.⁶⁹ (v. 392ss)

Enfant! l'autre de ces deux mondes,
C'est le coeur d'un homme! [...] (v. 253s)

Betrachtet man in einem zweiten Schritt die Bestimmungen des pâtre genauer, so fällt auf, daß viele davon ein und denselben Bauplan (**Struktur**) realisieren: Größe des Kleinen, Umschlag von der Kleinheit (Schein, Materielles, Quantität) in die Größe (Wesen, Geistiges, Qualität), „roseau pensant“:

C'est un pauvre homme loin des hommes,
C'est un habitant de l'oubli;

C'est un indigent sous la bure,
Un vieux front de la pauvreté,
Un haillon dans une mesure,
Un esprit dans l'immensité. (v. 286ss)

⁶⁵ Zur Schwangerschaft des Dichters cf. p. 76-A 28.

⁶⁶ Cf. VI.21 'Spes'. – „Ce grand spectre Providence“ – heißt das, daß der Hirt für seine Herde die Stelle der Providentia einnimmt? Dann wäre er nicht nur Prophet, sondern selber gottähnlich.

⁶⁷ V.s., p. 84.

⁶⁸ Zu beachten ist die Passivität; der Hirte, der sich auf dem Berg der Einsamkeit ausgesetzt hat (cf. 'William Shakespeare', I, V, I, p. 154s über den Gang aufs Promontorium), wird sozusagen aufgeblasen. – Der Chiasmus von v. 561 „Montant toujours, toujours accru“ faßt dann Aktives und Passives zusammen, genauso wie die Polysemie von „monté“ in v. 701.

⁶⁹ Die Strophe beschreibt einen „Rezeptions“-Vorgang und könnte auch von der Lektüre eines Buches handeln (cf. p. 195-A 101). – Zu „il plonge au fond“ cf. str. 3 des Einleitungs-Gedichtes „Un jour, je vis“.

Der arme und räumlich aufs Beschränkste reduzierte („sous la bure“, „dans une mesure“) Schäfer ist als Geist Bewohner der unendlichen Weite, des nicht mehr Meßbaren („im-mensus“), nicht mehr in Zahlen Erfassbaren (v.s., p. 128ss); seine Seele lebt in den Himmeln, außerhalb („sa splendide extase“, v. 626) seines abgehärmten alten Körpers:

Il est là, l'âme aux cieux ravie,
Et, près d'un branchage enflammé,⁷⁰
Pense, lui-même par le vie
Tison à demi consumé. (v. 300ss)

Wie Vater und Tochter in Teil II, wie die Mages erlebt er ein „évanouissement des cieux“ (VI.23, v. 710), das uns anderen Menschen erst nach dem Tode vergönnt ist (cf. z.B. II.14 *Billet du matin*). Dieses Bild der Größe des Armen ist nicht zuletzt als Antwort auf *Melancholia* (III.2) und die anderen von körperlichem Elend handelnden Gedichte des dritten Buches zu verstehen.⁷¹

Die Seele des Hirten ist bereits zu Lebzeiten aus dem Gefängnis des Körpers befreit (cf. die Schlußv. von III.22 „La clarté du dehors“), der sie nicht mehr an der Schau des Wesentlichen, des Bedeutenden als Bedeutendes, hindert; der namenlose Einsame antizipiert den Tod, und dieses Sterben ist die Voraussetzung der Verwandlung in ein Wesen, das sieht und dem Geschauten ähnlich wird: „Il devient tombe, il devient temple“ (v. 606) – die scheinbar so harmlose Paronomasie faßt im Grunde die ganze Dialektik von **Tod und Contemplation**, sie etabliert eine pseudoetymologische Beziehung zwischen „tombe“ und „temple“ und damit zwischen „tombe“ und „contemple“ (Reimwort zu „temple“ in dieser Strophe). Der Tod stellt die völlige Vernichtung des materiellen Menschen dar (*Quia pulvis es*) und erfüllt damit die Bedingung für eine grenzenlose Ausweitung („la dilatation immense“, v. 394): *Magnitudo parvi*.

Fassen wir zusammen: Die Größe des materiell kleinen Schäfers besteht in seiner Fähigkeit zur Contemplation. Die Frage nach den Bedeutungen dieses Ausdrucks soll unseren Durchgang durch Teil III leiten, in der Annahme, daß diese Untersuchung für die Erkenntnis der Kohärenz von *Les Contemplations* bedeutend sein könnte.

*

Vers 252-291 (III.A)⁷² betont die naturverbundene, gesellschaftsferne, arme Einsamkeit (Paria) – die auch die des Ichs von *Les Contemplations* ist (cf. A 62) – und Todes-Antizipation (cf. die Bücher V und VI) des pâtre (Kleinheit) und endet, pointenhaft, mit den geistigen Auswirkungen (Größe) dieser Lebensbedingungen: „C'est [...] / Un esprit dans l'immensité!“ (v. 288-291).

*

B (v. 292-323) setzt in seinen ersten Versen die Anapher „c'est“ fort: „Dans la nature transparente, / C'est l'oeil des regards ingénus“ (v. 292s). Die Natur ist auf Gott durchsichtig, transitiv, und der, der durch dieses für ihn zum Fenster gewordene Dunkle sieht, wird auf seine wesentliche Fähigkeit, das Gesicht, reduziert.⁷³ Was „la nature transparente“ bedeutet, ist dem Leser hier – trotz einiger Gedichte wie III.8 „Je lisais. Que lisais-je?“ – noch nicht völlig klar, es wird auch nicht näher erläutert. Erst Teil III.E (v. 560ss) wird alles erklären. HUGO geht vor wie ein Fremdsprachenlehrer, der zuerst ganze Sätze präsentiert, um dann später die Regeln nachzuliefern (in der Hoffnung, die Schüler mögen die Beispiel-Sätze dann noch einmal lesen und versuchen, sie an Hand der Grammatik zu analysieren – „Commencement!“, VI.26, v. 786). In den Zusammenhang der pädagogischen Methode unseres esoterischen Lehrbuchs gehört wohl auch die wo nicht falsche, so doch zumindest unsaubere Verwendung des Wortes „contemplation“ in v. 81 – hier ist die Betrachtung der Sterne in ihrer Materialität gemeint, nicht eigentlich die ihres Schöpfers durch sie hindurch.

Der Abschnitt B verweist aber auch auf die Unfähigkeit des Hirten zur Reflexion: „C'est [...] / Un penseur à l'âme ignorante“ (v. 293s), er weiß – umgekehrter Sokrates – nicht, daß und was er weiß; er erlebt

⁷⁰ Vielleicht eines Dornbusches, d.h. in der Nähe Gottes, den er in seinen Symbolen schaut (cf. v. 415: die Dinge der Natur sind „Syllabes du mot flamboyant“).

⁷¹ III.30, v. 297: „C'est un souffrant“. – Moreau et Boudout über 'Unité' (I.25) und 'Magnitudo parvi': „il est facile de déceler la pensée démocratique, la glorification des petits, proclamés les égaux des grands.“ 8II, p. 192)

⁷² Die Unterabschnitte von II und III sind in der Orig.-Ausg. durch Sternchen voneinander abgetrennt; ich bezeichne sie mit Großbuchstaben.

⁷³ Cf. unseren Ausdruck „ganz Ohr sein“. – Cf. III.19 'Baraques de la foire' und 'Les feuilles d'automne', Préface: „le poète [...] est [...] un oeil“.

es nur. Seine Erkenntnis ist ganzheitlich und macht ihn dem Erkannten teilweise verwandt (partielle Subjekt-Objekt-Identität), nicht intellektualistisch-distanziert (Subjekt-Objekt-Trennung des Positivismus). Von den Kämpfen der Gesellschaft (cf. den Titel dieses Buches) weiß er nichts, will und kann er nichts wissen: „Nos luttés, nos chocs, nos désastres, / Il les ignore“ (v. 309s) – auch in dieser Hinsicht hat ihm der sich auch um unser Hier und Jetzt kümmernde Autor von *Les Contemplations* einiges voraus.

*

C (v. 324-364). Die Antwort des Hirten auf das Leiden der Menschheit ist die Abwendung vom Irdischen und der Blick zum Himmel: „Pourtant, il sait que l'homme souffre; / Mais il sonde l'éther profond“ (v. 328s) – hier gibt das Schlußgedicht von *Les luttés et les rêves* einen Hinweis darauf, wie das in diesem Buch dargestellte Leiden aufgehoben, verwandelt werden könnte.

C vergleicht dann den Hirten mit „les prophètes et les pasteurs“⁷⁴ (v. 347) der Antike, denen sich schon das Ich von *Saturne* (III.3) nahe gefühlt hatte, und mit den „Zoroastres au front blême / Ou des Abrahams effarés“ (v. 354s). V. 356 setzt dieser Gruppe von Sehern ein Wir entgegen, „nos yeux, qui les admirent“ – ein Verfahren, das *Baraques de la foire* (III.19) bestimmt und das uns vor allem in *Les mages* wiederbegegnen wird: Das Ich identifiziert sich mit der Menge, kann so beliebig das Genie erhöhen und bewundern, also die gewünschte Haltung diesem gegenüber vormachen, um sich dann durch den Kontext des Ganzen selber als Genie zu behaupten.⁷⁵

*

Mit einer Aussage über das 19. Jahrhundert setzt **III.D (v. 364-459)** ein:

Dans nos temps, où l'aube enfin dore
Les bords du terrestre ravin,
Le rêve humain s'approche encore
Plus près de l'idéal divin. (v. 364ss)

Es gibt einen geistigen Fortschritt; wie der Seher von *Spes* (VI.21) weiß der Vater um die Morgenröte. Diese Annäherung der Menschheit an das Göttliche begann mit Jesus, dem großen Leidenden vor HUGO, der wie ein geistiges Fernglas Gott sichtbarer macht, ihn „heranholt“: „Le grossissement de ce verre / Grandit encore la vision“ (v. 374s).⁷⁶

Voraussetzung solcher Vision ist die Entfernung von der Gesellschaft (oder vielmehr von dieser Gesellschaft, cf. II.18 „Je sais bien qu'il est d'usage“) als Antizipation des Todes, welche auch der Einsame von Jersey erreichen wird.⁷⁷

La foule dégorge de l'ombre,
La solitude fait le jour.

Le désert au ciel nous convie.
O seuil de l'azur! L'homme seul,⁷⁸
Vivant qui voit hors de la vie,
Lève d'avance son linceul.⁷⁹ (v. 382ss)

Il se dit: – Mourir, c'est connaître (v. 444)

Auch dem Hirten ist die Natur Sprache und Buch, in dem er das flammende Wort liest, Gott; wie DANTE von III.1 (*Ecrit sur un exemplaire de la Divina Commedia*) weiß er um seine Vor-Leben oder, vielmehr, er „fühlt“ sie:

⁷⁴ Wird dadurch das Auditorium zur Herde?

⁷⁵ Dieses Verfahren findet sich bereits beim frühen Hugo, z.B. in den 'Odes et ballades', III.1 'A M. Alphonse de L.'. – Cf. p. 62-A 108.

⁷⁶ Entscheidenden Fortschritt bringt also das Leiden, cf. besonders VI.17 'Dolor', v. 91: „O douleur! clef des cieux!“.

⁷⁷ Cf. A 62.

⁷⁸ Man muß genau lesen: „Die Einsamkeit ist Schwelle zum Himmel“.

⁷⁹ „Linceul“ kann man vielleicht auf die Schöpfung beziehen: Wie ein Leichentuch das Antlitz eines Verstorbenen in seinen Konturen errahnen läßt, aber verhüllt – cf. III.30, v. 529-531 –, so verhält sich die Natur zu Gott (siehe III.30, v. 233ss über die Sterne als Masken). Der Schritt vom Tuch zum Text (Buch der Natur, 'Les Contemplations') ist klein: „Ouvrez ce livre comme un voile“ (Widmung von 'Les Contemplations' an Juliette Drouet, April/Mai 1856, 'CFL' X, p. 1519; cf. 'A celle qui est restée en France', v. 20s).

Dans son passé vertigineux,
Il sent revivre d'autres vies;
De son âme il compte les noeuds.⁸⁰

Il cherche au fond des sombres dômes
Sous quelles formes il a lui;
Il entend ses propres fantômes
Qui lui parlent derrière lui. (v. 432ss)⁸¹

Die Schöpfung ist ihm Einheit: „Il se dit: – Chaque créature / Est toute la création“ (442s; *Magnitudo parvi*) bzw. sie ist nur Schein, Gott einzig kommt die Wahrheit zu:

Il se dit: – Le vrai, c'est le centre.
Le reste est apparence ou bruit.
Cherchons le lion, et non l'antre;⁸²
Allons où l'oeil fixe reluit. –⁸³ (v. 448ss)

Also begnügt er sich nicht mit den Sternen, sie dienen ihm nur als eine Art „Sprungbrett“, als Hilfsmittel, weiter zu sehen (= Funktion von *Les Contemplations* für uns):

Ils cessent d'être son problème;
Un astre est un voile. Il veut mieux;
Il reçoit de leur rayon même
Le regard qui va plus loin qu'eux. (v. 456ss)

Alles Sichtbare ist dem Seher nur Zeichen des einen Gottes, auf den alles Geschaffene verweist, Ausdruck des Geistigen, Weg zu ihm, Medium.

*

Teil E (v. 460-603) führt die Opposition „nous“ – „pâtre“ fort: Wir Städter („nous, hommes des villes“, v. 460), denen der Kontakt zur göttlichen Natur verlorengegangen ist, begnügen uns mit der Erkenntnis des Kosmos in seiner Materialität (wir sind also wie Analphabeten, die wohl alle Buchstaben als geometrische Figuren aufs exakteste beschreiben können, die Frage nach dem Sinn – d.h. nach dem eigentlichen Sein – jedoch nicht stellen). Unsere „Naturwissenschaft“ bleibt bei „allem Vergänglichem“ der Erscheinung stehen, sozusagen auf der lautlichen Artikulationsebene als solcher, ohne nach dem dadurch bezeichneten Wesen zu fragen, nach dem „Gleichnis“:

Prenant pour l'être et pour l'essence
Les fantômes du ciel profond,
Voulant nous faire une science
Avec des formes qui s'en vont (v. 472-475).⁸⁴

Das Gesetz, daß nur Gleiches von Gleichem erkannt werden könne, gilt auch für uns: Da wir uns als materielle Wesen begreifen, ist alles Staub für uns („Poussière admirant la poussière“ (v. 487),⁸⁵ da der Schäfer aber sein Wesen im Geistigen hat, kann er sich dem Göttlichen am Dinglichen nähern.

⁸⁰ Die Knoten einer Pflanze (das kann man gut bei Goethe nachlesen – 'Die Metamorphose der Pflanzen', bes. II und §§ 113 und 119 -) sind je genau da, wo sich die Blätter bilden; sie mögen also die Vor-Leben bezeichnen.

⁸¹ Albouy: „ces vers renvoient clairement à 'Ce que dit la bouche d'ombre': le pâtre devine vaguement ses existences antérieures, sans échapper à la loi humaine qui veut que, lors de son incarnation dans l'humanité, l'âme, pour être libre, oublie ses vies antérieures.“ (p. 1527) – So ergibt sich die Steigerung: wir Menschen (kein Wissen) – Hirt (undeutliches Erinnerungsgefühl) – Dante (Wissen um frühere Avatares) – Hugo (systematische Lehre von der Metempsychose).

⁸² Dagegen II.12 'Eglogue', v. 20: „Cherchons un antre afin d'y cacher notre joie!“

⁸³ Cf. III.26 'Joies du soir': „l'oeil fixe de Dieu“ (v. 48). Der Hirt sucht Gott, und Gott ist Auge, gebend und empfangend, das liebevollen Blickkontakt erlaubt: „Dieu, de son regard fixe attirant les ténèbres“ (VI.26, v. 733). – Siehe bes. VI.23 'Les mages', VIII. – Der schauende Hirte von 'Magnitudo parvi' ist ganz Auge und also gottähnlich: „cet oeil solitaire / Qui s'éblouit du seul rayon“ (v. 653s), wie der Dichter (cf. A 73). – Es wäre so reizvoll wie aufschlußreich, alle Stellen über „Auge“ und „Blick“ („contempler“) in diesem Gedicht zu sammeln und zu deuten, cf. p. 198-A 116.

⁸⁴ Siehe die Ausführungen über die Sterblichkeit der Sterne in Teil II. – Cf. p. 129.

Es folgt eine erneute Charakterisierung des Hirten: Er kann nicht lesen (v. 500) – aber eben doch im entscheidenden Buch, ist ein „ignorant“ (v. 509), „sans docteur, sans maître, sans guide“ (v. 510), ein Original-Genie also. Ein eindrucksvoller parataktisch gefügter Satz von 56 Versen (v. 508-563; 14 Strophen),⁸⁶ der immer wieder durch das Wörtchen „seul“ rhythmisiert wird, betont die Einsamkeit des Hirten im Verlauf der Jahreszeiten und endet mit einer Beschreibung seiner **Contemplations**-Tätigkeit:⁸⁷ Er erkennt, daß alles in der Schöpfung miteinander vergleichbar ist, in analogischer Beziehung zueinander steht: „Comparant la douceur des roses / A la douceur de la brebis“ (v. 550s). Ähnliches hat uns bereits der Mauersegler von III.8 („Je lisais. Que lisais-je?“) gelehrt, an Hand einer Beispielsreihe von Dingen, die durch Form-Gleichheiten verbunden sind, welche sich vielleicht auch wertend deuten lassen:

Médite. Tout est plein de jour, même la nuit;
Et tout ce qui travaille, éclaire, aime ou détruit,
A des rayons: la roue au dur moyeu, l'étoile,
La fleur et l'araignée au centre de sa toile. (III.8, v. 27ss)

Der Dichter drückt solche Analogien in Metaphern aus, bzw. Metaphern und Vergleiche etc. sind keine „rhetorischen Figuren“, sondern die poetischen Abbilder realer („natürlicher“) Beziehungen (**Mimesis**). Die Schau verwandelt (transformiert) das Dunkel der Dinge in die Helligkeit des göttlichen Lichtes (v. 552-555).

Wir kommen nun zum **Zentrum** des Gedichtes, zu den vielleicht auch für das Verständnis von *Les Contemplations* insgesamt wichtigsten Versen:⁸⁸

Et, dépassant la créature,
Montant toujours, toujours accru,
Il regarde tant la nature,
Que la nature a disparu!

Car, des effets allant aux causes,
L'oeil perce et franchit le miroir,
Enfant; et contempler les choses,
C'est finir par ne plus les voir.

La matière tombe détruite
Devant l'esprit aux yeux de lynx;
Voir, c'est rejeter; la poursuite
De l'énigme est l'oubli du sphinx. (v. 560ss)

Wichtig ist zuerst die Redesituation: Die Worte sind ausdrücklich an die gerichtet, der später das ganze Buch gewidmet werden wird (*A celle qui est restée en France*), sie definieren die **Contemplation** weder abstrakt noch als Tätigkeit des Ichs, sondern am Beispiel eines Menschen, der sein eigenes Tun nie so beschreiben könnte – „contempler“ ist keine vom Subjekt unabhängige, mechanisch erlernbare Tätigkeit, sondern eine Kunst, die nur unter bestimmten Lebensbedingungen (z.B. Einsamkeit) verwirklicht werden kann (und in die uns dieses Buch einführen möchte).

Die Contemplation bedeutet ein **dépassement**: Die Natur in ihrer Dinglichkeit (Materialität) wird vorgestellt als eine Art Mauer, vor der der Mensch steht und hinter der sich Gott befindet:



⁸⁵ L'ombre du sépulcre am 18. Dezember 1854 (Protokoll der spiritistischen Sitzung): „pauvre homme [...]! Désires-tu, non l'absolu, mais un autre relatif que le tien, non la vérité, mais une autre fausseté que la tienne, non le vrai sens, mais un autre contre-sens?“ (CFL' IX, p. 1448)

⁸⁶ Ihm geht ein vierstrophiger Satz voraus (v. 492-507), ihm folgen zwei einstrophige Sätze (v. 564-571) und eine weitere Parataxe über acht Strophen (v. 572-603); also: 4-14-1-1-8.

⁸⁷ Beachtenswert ist dabei vor allem die Evokation des Winters, in den Versen 520-532, die gewiß zu den poetischsten von 'Les Contemplations' überhaupt gehören.

⁸⁸ Dies hat auch der Spötter E. Caro erkannt, seine Besprechung des Buches schließt mit den Worten: „Ces deux vers pourraient servir d'épigraphe à son livre: '...Contempler les choses / C'est finir par ne plus les voir.'“, ('Revue contemporaine', t. XXVI, 15. Juni 1856; zit. nach Vianey, I, p. CXIX).

Dem Contemplateur wird diese Mauer zum arabischen Gitter, durch das er Gott schauen kann, oder, mehr noch, sie wird völlig durchsichtig, zur Glasscheibe. Contemplation bedeutet also eine **Vernichtung** („disparu“, „détruite“) der Dinge als Dinge, in ihrem Selbst-Sein als Materie („la matière tombe“), ein Töten bzw. eine kognitive Verwandlung in Zeichen für Gott, Durchsichtiges auf Gott. Das Dunkel der Dinge wird zum Licht Gottes, wird als Widerschein des göttlichen Lichtes erkannt.⁸⁹

Also handelt es sich um die **Überschreitung** („dépassant“, „franchit“) einer Grenze oder Schwelle, ein Transzendieren, Durchstoßen („perce“), auch um eine Befreiung, einen Aufstieg („montant toujours“).⁹⁰

Freilich gelingt nur die **Schau** Gottes, die Mauer kann auch der Seher als Person nicht überschreiten, zumindest nicht im Leben, nur durch seinen Blick (folglich reduziert er sich ganz auf diesen bzw. auf das entsprechende Organ; v. 293, 296, 608, 654) – der stets auf Naturphänomene angewiesen bleibt. Diese sind der einzige Weg, die einzige Brücke zu Gott und gleichzeitig doch Hindernis für die völlige Vereinigung mit ihm. Der Gestorbene jedoch befindet sich jenseits der Mauer Natur und kann Gott schauen, ohne zuvor Dinge vernichten zu müssen.⁹¹

Uns dagegen, „Poussière admirant la poussière“ (v. 487), ist die Natur keine durchsichtige Scheibe, sondern ein reflektierender **Spiegel**, der uns auf uns zurückwirft, die wir doch nur „effets“ (v. 564) sind, und uns immer nur uns Vergleichbares sehen läßt.⁹²

Dem Hirten ist die Natur nur Wirkung, er sucht die prima causa non causata, Gott („des effets allant aux causes“); die Suche nach der Lösung des Rätsels läßt ihn die Sphinx Natur, die es gestellt hat, vergessen.⁹³

L'énigme aux yeux profonds nous regarde obstinée;
Dans l'ombre nous voyons sur notre destinée
Les deux griffes du sphinx.
Le mot, c'est Dieu. (VI.6 *Pleurs dans la nuit*, v. 640ss)⁹⁴

⁸⁹ „Mauer der Dinge“: v.s., p. 96s. – „Gitter“: cf. III.8 „Je lisais. Que lisais-je?“ v. 44: „L'arabesque des bois sur les cuivres du soir“ – hier geht es nicht um Durchsichtigkeit, sondern tatsächlich um „Text“. – In den zitierten drei Zentralstrophen aus 'Magnitudo parvi' ist dagegen stets von Transluzidität und nie von Zeichenhaftigkeit (Schrift) der Natur die Rede, das eine ist aber mit dem anderen durch die alte Metapher von der Durchsichtigkeit des Signifikanten auf das Signifikat verbunden. – Cf. I.10, v. 16-22; I.20, v. 6s; III.3, v. 89ss; VI.9, v. 1; p. 167-A 45 – „Materie“: die Bouche d'ombre wird uns den engen Zusammenhang zwischen Materie (Opazität, Schatten) und Sünde aufdecken: „Le mal, c'est la matière“ (VI.26, v. 82), die Sündhaftigkeit des Geschaffenen äußert sich in Materialität. Die Erlösung nimmt den umgekehrten Weg: „On verra le troupeau des hydres formidables [...] se transfigurer [...] et, par degrés devenant diaphanes, / Les monstres s'azurer!“ (v. 756ss). – Die vom Contemplateur geleistete Ent-Materialisierung der Dinge, die auf Gott durchsichtige Zeichen werden, nimmt im Bereich des Kognitiven diese End-Erlösung vorweg und beweist ihre Möglichkeit: Aus der „Lesbarkeit der Welt“ (H. Blumenberg) schöpft das Ich seine Gewißheit von der Erlösbarkeit der Welt. Anläßlich VI.26 werden wir darauf noch einmal eingehen. – „Töten“: Von selber hingegen verlöschen (sterben) die Dinge am Abend, er stellt deshalb die geeignete Zeit für die Contemplation dar; auch die Handlung (oder vielmehr das Gespräch) von 'Magnitudo parvi' situiert sich in der Dämmerung (v. 1-9): Voraussetzung für das Sichtbarwerden der Lichtpunkte Stern und Hirtenfeuer ist die Reduktion der sonstigen Naturphänomene, ihr Verlöschen. – Cf. III.3, v. 93-96. – Der Pâtre Contemplateur selbst „est l'être crépusculaire“ (v. 272). Ebenso sterben die Dinge am Ende der Zeiten von allein („Tous ces masques [sc. die Sterne] hagards s'effaceront d'eux-mêmes“, v. 250), auch in dieser Hinsicht nimmt die Contemplation etwas Eschatologisches vorweg. Cf. A 58. – „Dunkelheit und Licht“: „La rêverie est un regard qui a cette propriété de tant regarder l'ombre qu'il en fait sortir la clarté“ ('William Shakespeare', I, V, I, p. 157), die Contemplation des Hirten wird in v. 740 als „rêve“ bezeichnet ('Les Luttes et les rêves').

⁹⁰ „Schwelle“: III.30 ist an der Schwelle zu 'Autrefois' situiert, Buch VI an der zu „l'infini“ (cf. auch „Un jour, je vis“). – „Befreiung“: Dagegen werden wir als die dargestellt, die in der Höhle Erde geboren sind und noch nicht den befreienden Weg zum Licht gefunden haben (v. 476-483; 'Politeia', VII): cf. VI.23, v. 558-560; VI.16, v. 109ss; IV.13 'Veni, vidi, vixi', v. 21: „Dans ce baigne terrestre où ne s'ouvre aucune aile“ („baigne“ deshalb, weil – wie wir schon in Buch III erfahren haben – die Erde in ihrer Körperlichkeit ein kosmisches Zuchthaus darstellt, „la matière, affreux caveau sans portes“, VI.26, v. 375). – II.25 „Je respire où tu palpites“, v. 33s: „Sans toi, toute la nature / N'est plus qu'un cachot fermé“. – Cf. A 82.

⁹¹ VI.17 'Dolor' (v. 13-30) evoziert die Möglichkeit direkter Schau im Leben, die aber gleich wieder als Hybris abgetan wird: Den bestraften Engeln, die wir sind, ist Gott nur mehr auf dem Umweg über die Dinge, durch die Dinge, sichtbar. – Allerdings gelangen die Genies, Gesandte Gottes (VI.23 'Les mages'), schon zu Lebzeiten zu direkter Schau, weshalb sie auch als Tote erscheinen („livre d'un mort“, Préface). – Eine weitere Brücke zu Gott stellt das Gebet dar (VI.1 'Le pont').

⁹² Auf die wichtige Paulus-Stelle (1 Kor 13, 12: „videmus nunc per speculum in enigmate“) habe ich schon mehrfach hingewiesen. – Weitere Belege zur Auffassung der Natur als Spiegel siehe E. Rothacker: 'Das „Buch der Natur“' p. 31. – Cf. auch die Projektionswand der platonischen Höhle. – III.19 'Barques de la foire', v. 13: „Nous avons dans nos yeux notre moi misérable“; III.30, v. 630s: „L'homme qui dans l'homme s'arrête, / La nuit qui croit à sa clarté“ („sa clarté“, d.i. „ihr Dunkel“). – Einen Spiegel, der durchstoßen werden kann, um zur ganzen Sicht zu gelangen, stellt freilich auch die Wasseroberfläche dar, „Le sombre miroir des eaux“ (II.13 „Viens! – une flûte“), v. inf., p. 166.

⁹³ Zur Sphinx v.inf., p. 195s.

⁹⁴ Also die genaue Umkehrung des thebanischen Lösungswortes, das diesseits der Mauer zu suchen war. – Ich habe zu den drei zentralen Strophen von 'Magnitudo parvi' vergleichsmäßig viele Parallelstellen angeführt, jedoch keinesfalls alle. Eigentlich

Der Schlußsatz dieses Abschnittes zählt all die Steine der Mauer Natur auf, die, zu Glas geworden, der Hirte schließlich nicht mehr wahrnimmt.

Il ne voit plus le ver qui rampe,
 La feuille morte émue au vent,
 Le pré, la source où l'oiseau trempe
 Son petit pied rose en buvant;
 [...]
 Ni les mondes, esquifs sans voiles,
 Ni, dans le grand ciel sans milieu,
 Toute cette cendre d'étoiles;
 Il voit l'astre unique; il voit Dieu! (v. 572-603)

Die Litanei der Dinge, die der Contemplateur „letztendlich nicht mehr sieht“ („finir par ne plus les voir“), mag darauf hinweisen, daß das „voir“ der Dinge – gerade in ihrer Vielzahl – unabdingbar notwendig ist für das „voir“ Gottes.⁹⁵ Ferner wird dadurch der Begriff „**contempler**“ sehr präzise festgelegt, denn der gesamte Erkenntnisakt vollzieht sich in drei Stufen, nämlich voir₁: die Dinge (als Substantiv dazu bietet sich „la vue“ an, die sogar den Pseudo-Naturwissenschaftlern gegeben ist, freilich nur beschränkt, v. 464); finir par ne plus les voir = contempler; voir₂: Gott („vision“, v. 605). Strenggenommen meint „contempler“ also den Akt, in welchem die Mauer der Natur-Dinge zerstört wird, nach einer vorangehenden Reihe von Blicken auf diese (der Begriff wäre also dem linken Bereich unseres Schaubildes zuzuordnen, von „Mensch“ bis „Natur“). Freilich ist solche analytische Präzision letztlich nur zu heuristischen Zwecken möglich, denn die Zerstörung der Dinge hat unmittelbar die Schau Gottes zur Folge: „il le contemple“, heißt es im ersten Vers des darauffolgenden Abschnittes (v. 604). Hier meint „contempler“ das Ergebnis der Ding-Zerstörung (rechte Seite des Bildes, ab „Natur“). Nimmt man beide Verwendungsweisen des Wortes zusammen, so meint „contempler“ schließlich den ganzen Erkenntnisprozeß (von „Mensch“ bis „Gott“).⁹⁶

Ersetzen wir in obigem Schaubild das Wort „Natur“ durch „**Buch**“ („*Les Contemplations*“), so stellt es den contemplierenden Lese- und Verstehensvorgang dar und verdeutlicht die Auxiliarität wie Unerläßlichkeit von Struktur-Untersuchungen.

Den Worten des Vaters zufolge wiederholt also der Hirte genau die in Teil II geschilderte eigene Erkenntnisleistung des Vaters, der die Sterne schließlich als Masken (Zeichen) Gottes gesehen hatte. Zu dem vom Contemplateur Übersehenen gehören ganz wesentlich die Elemente der Natur, die nicht nur den Dekor, sondern ein aktives und durchweg positiv bewertetes Moment der Eingangsbücher ausmachten (wenngleich sich auch dort immer stärker ihr eigenes Sein als zeichenhaft herausstellte). So wird noch einmal der Zurückweisungs-Prozeß („voir, c'est rejeter“, III.30, v. 570) von III.22 „La clarté du dehors“ aufgenommen, jetzt mit klarem und höchstem Ergebnis. Gleichzeitig unterstreichen diese Verse die Position von *Magnitudo parvi* am äußersten Ende von *Autrefois*, an der Grenze zu *Aujourd'hui*, den Büchern der Schau – die Contemplationen von *Heute* relativieren das Natur-Paradies von *Aurore* und *L'âme en fleur*, heben es auf:

[...] les pièces de ce diable de recueil sont comme les pierres d'une voûte. Impossible de les déplacer. [...]
 [...] Je recommande à votre attention fraternelle et paternelle d'abord tout, puis très particulièrement la grosse pièce qui finit (*Magnitudo parvi*) et qui marque le passage d'un volume à l'autre, du bleu clair au bleu sombre. (An N.Parfait, 12. Juli 1885, *CFL* IX, p. 1094, v.s., p. 84)

Diese Grenze ist jedoch zugleich ein Abgrund („*Autrefois*, *Aujourd'hui*. Un abîme les sépare, le tombeau“, Préface): Durch die Position vermittelt scheint sich so auszudrücken, daß die Contemplation für den schauenden Geist auch tödlich enden kann, mit dem Sturz in den nächtlichen Abgrund des Wahnsinns.⁹⁷

mußte man bei allen Versen so vorgehen, wollte man die Einheit des Ganzen überzeugend zeigen (ob die Untersuchung dann noch lesbar wäre, ist eine andere Frage).

⁹⁵ Robert definiert: „FINIR PAR (et inf.): arriver, après une série de faits, à tel ou tel résultat“ (s.v. „finir“) – „après une série de faits“, d.h. hier auch nach einer Vielzahl von Blicken auf die Natur.

⁹⁶ In allen drei Bedeutungen findet sich das Wort in 'Les Contemplations'.

⁹⁷ Diese Gefahr evoziert auch der mit den Worten „Tout homme a en lui son Pathmos“ beginnende Absatz aus 'William Shakespeare' (I, V, I, p. 154). – Die spiritistischen Sitzungen in Jersey wurden Ende 1855 auch deshalb abgebrochen, weil ein

Später wird die Schau des Hirten als Vorgang des **Ertrinkens** im göttlichen Abgrund des Himmels umschrieben, als Untergang nach oben, Schiffbruch im Himmel:

Son être, dont rien ne surnage,
S'engloutit dans le gouffre bleu;
Il fait ce sublime naufrage;
Et, murmurant sans cesse: – Dieu, –

Parmi les feuillages farouches,
Il songe, l'âme et l'oeil là-haut (v. 672ss).

Contempler ist, symbolisch gesprochen, eine Form des Ertrinkens; die volle und unmittelbare Schau (ohne den Umweg über die Dinge der Natur) ist erst dem Toten gegeben; der Hirt (wie der Vater) nehmen in Ansätzen das Schicksal der Tochter vorweg. Das Sterben führt zur Erkenntnis („Mourir, c'est connaître“, v. 444), der Erkennende gleicht dem Toten: „**le livre d'un mort**“.⁹⁸

*

Nach diesem auch im etymologischen Sinne „theoretischen“ Höhepunkt dienen die drei letzten Abschnitte von III, **F (v. 604-679)**, **G (v. 680-715)** und **H (v. 716-781)**, dazu, der Tochter und uns das Bild des Hirten als Contemplateur zu vervollständigen.

Zu Beginn zeigt eine dreigliedrige Klimax, daß die Schau Gottes als reine Schau nicht das Letzte ist, sondern daß die Erkenntnis des Liebenden der Liebenden den Seher verwandelt und ihn ihm ähnlich macht: „Il a conquis, il a compris, / Il aime“ (v. 609s; der Rejet hebt das Ergebnis, „il aime“, heraus).⁹⁹ Dieser ganzheitlichen und ethischen Wissenschaft des Unwissenden („cet ignorant“, v. 509) wird unser dürftiges Pseudo-Erkennen gegenübergestellt, vom „doute“ beherrscht und beim Sinnlichen des Sinnlichen stehenbleibend.

Que lui fait le temps, cette brume?
L'espace, cette illusion?
Que lui fait l'éternelle écume
De l'océan Création? (v. 664ss) –

dem Hirten geht es nicht um den Schaum, sondern um das Meer, also seine Ursache, seinen Grund.¹⁰⁰ „L'unité reste, l'aspect change“ (VI.23 *Les mages*, v. 471). Unter allen Wörtern kann nur eines das Wesen der Wirklichkeit erfassen:

[...] murmurant sans cesse: – Dieu, –
Il songe, l'âme et l'oeil là-haut,
A l'imbécillité des bouches
Qui prononcent un autre mot! (v. 675ss)

Hier kritisieren sich *Les Contemplations* selber oder, vielmehr, sie versuchen ihre Funktion zu bestimmen: Alle ihre Wörter müssen – wie die Zeichen der Natur – als Hinweis auf den Sinn des einen, des höchsten Wortes verstanden werden, nicht als letzter Zweck – „verum amare, non verba“.

Teilnehmer in eben diese Nacht eingetaucht war; Victors Bruder Eugène und seine Tochter Adèle erlagen dem Wahnsinn, in dem der Autor eine Art des Todes sah: „17. février [1872]. – Saint-Mandé [wo Adèle gerade interniert worden war]. Encore une porte refermée, plus sombre que celle du tombeau [Hugo denkt natürlich zuerst an das Grab der Schwester, Léopoldine].“ (Tagebuch, 'CFL' XVI, p. 734) – Cf. Ch. Baudouin: 'Psychanalyse de Victor Hugo', p. 154s.

⁹⁸ Auch das Lesen im anderen Buch, dem der Dichtung, kann als Ertrinken dargestellt werden: „[Über Shakespeare bzw. sein Werk:] Dans ce génie étrange où l'on perd son chemin, / Comme dans une mer, notre esprit parfois sombre“ (III.28 'Le poète', v. 14s) – Hugo an P. Meurice: „Quant à moi, je me plonge dans 'Les Contemplations'. Qui m'aime m'y suive“ (25. Juni 1855, 'CFL' IX, p. 1091) und an A.-F. Villemain, der ein Buch über Pindar geschrieben hatte: „Je me plonge dans Pindare et dans vous comme dans une eau salubre“ (17. November 1859, 'CFL' X, p. 1334); die verblaßte Metapher „se plonger dans un livre“ wird im Kontext des Victor-Hugoschen Werkes wieder mit Leben erfüllt, d.h. als Metapher wahrgenommen. – Die Natur als Dichtung und Abgrund zeigt uns III.8 „Je lisais. Que lisais-je?“, v. 23: „la terre, cantique où nous nous abîmons“. Cf. p. 166.

⁹⁹ Auf das Ich von 'Les Contemplations' bezogen: „La contemplation m'emplit le coeur d'amour“ (III.24 'Aux arbres', v. 8).

¹⁰⁰ Das Meer kann man sich sowohl dadurch aneignen, daß man es trinkt (cf. v. 392ss), als auch dadurch, daß man in ihm untergeht: v. 668-674. So ist der Hirt abwechselnd Abgrund (Schlund) wie im Abgrund (Meer) Versunkener, contenant wie contenu, sozusagen „umfangend umfassen“ (Goethes Ganymed). Cf. VI.23 'Les mages', v. 415 et 493, sowie p. 195-A 101, p. 197-A 115.

Der Hirte, „oeil solitaire / Qui s'éblouit du seul rayon“ (v. 654s), wird zum Spiegel des göttlichen Lichtes, er ist ein Erleuchteter: „L'âme qui réverbère Dieu!“ (v. 699). Dieses Licht ist „Soeur du grand flambeau des génies“ (v. 704); jüngere Schwester, da dem Pâtre im Vergleich zu den Mages die begriffliche Erkenntnis und das Moment des Kommunikativ-Sozialen fehlt;¹⁰¹ unter ethischen Gesichtspunkten:

Cette éblouissante lumière,
Cette blancheur du coeur humain

S'appelle en ce monde, où l'honnête
Et le vrai des vents est battu,
Innocence avant la tempête,
Après la tempête vertu! (v. 710ss)

Beiden ethischen Qualitäten wird IV.1 gewidmet sein (v. 1: „Pure innocence! Vertu sainte!“), sie überbrücken somit den Abgrund zwischen *Autrefois* und *Aujourd'hui*.

H betont noch einmal die Einsamkeit als Grundlage der Schau (v. 716-727). „Gott“, „das Sein“ oder „das Wesen“, „die Unendlichkeit“ und „die Ewigkeit“ oder „der Abgrund“ sind Wörter, Namen für den Grund und das Ziel des Ganzen; und der, der dieses Höchste schaut, wird zum Stern, zum Zeichen Gottes:

L'homme n'est qu'une lampe, elle [Einsamkeit] en fait une étoile.
Et ce pâtre devient, sous son haillon de toile,
Un mage; et, par moments,
Aux fleurs, parfums du temple, aux arbres, noirs pilastres,
Apparaît couronné d'une tiare d'astres,
Vêtu de flamboiement! (v. 728ss)

Damit ist die Behauptung des Titels auch auf den Hirten bezogen: Das schwache Licht, das er durch sein kleines Feuer verbreitet und an dem wir ihn sehen, ist in Wirklichkeit (Wesen) an Leuchten (geistig) einen Stern gleich; und diese qualitative Größe des materiell Kleinen gründet in der Schau und ihren ethischen Folgen auf Subjekt wie Mitmenschen (der Erleuchtete leuchtet ihnen). So verbinden sich die Abschnitte II und III: Ein sinnlich Kleines wurde jeweils als Zeichen eines übersinnlich Großen erkannt, der Stern als Maske Gottes und der Hirt als Contemplateur Gottes.

Davon ahnt unser „pauper spiritu“ (Mt 5, 3) freilich nichts: „Il ne se doute pas de cette grandeur sombre“ (v. 734).

Zurückgekehrt in die Welt der Dinge (die er eben noch übersah) – „Quand il sort de son rêve, il revoit la nature“ (v. 740) –, erscheint er doch noch als einer, der versucht, den Misérables Segen und Liebe zu spenden (was der Dichter in seinen Büchern freilich besser kann, cf. III.16 *Le maître d'études*, Schlußv.: „La bénédiction sereine des génies“ und *A celle qui est restée en France*, VIII), er hat also eine gewisse soziale Utilitas aus der Schau des Absoluten gewonnen, nähert sich dem Mage:

Il leur envoie à tous, du haut du mont nocturne,
La bénédiction qu'il a puisée à l'urne
De l'insondable amour! (v. 755ss)

Metonymisch steht für diese leitende Hilfe sein Feuer, das vielleicht einem Schiff in Seenot (4. September 1843) als „phare“ (v. 793) dienen mag:

Ainsi ce feu peut-être, aux flancs du rocher sombre,
Là-bas est aperçu par quelque nef qui sombre
Entre le ciel et l'eau;
Humble, il la guide au loin de son reflet rougeâtre,
Et du même rayon dont il réchauffe un pâtre,
Il sauve un grand vaisseau! (v. 776ss) -

Magnitudo parvi!

¹⁰¹ Der Hirte ist also relativ groß (gegenüber uns) und gleichzeitig relativ klein (gegenüber den Mages): Magnitudo parvi.

Der Schlußteil des Gedichtes, **IV**, bietet Zusammenfassung und Ausblick (III.30 gleicht in seinem Aufbau einer rhetorischen Schul-Übung mit exordium, I, narratio und argumentatio, II und III, peroratio, IV):

Et je repris, montrant à l'enfant adorée
L'obscur feu du pasteur et l'étoile sacrée:

De ces deux feux, perçant le soir qui s'assombrit,
L'un révèle un soleil, l'autre annonce un esprit.
C'est l'infini que notre oeil sonde;
Mesurons tout à Dieu, qui seul crée et conçoit!
C'est l'astre qui le prouve et l'esprit qui le voit;
Une âme est plus grande qu'un monde. (v. 783ss)

Jetzt werden Stern und Hirte verglichen: Dieser sieht Gott, jener bezeichnet ihn („beweist“) ihn nur. So ist das materiell Kleinere, der Mensch, vermöge seiner Seele geistig größer als der Stern, das materiell Größere: **Magnitudo parvi**.¹⁰²

Die beiden Lichter kennen sich, schauen sich an¹⁰³ und sprechen miteinander:

Le feu de pâtre dit: – La mère pleure, hélas!
L'enfant a froid, le père a faim, l'aïeul est las;
Tout est noir; la montée est rude;
Le pas tremble, éclairé par un tremblant flambeau;
L'homme au berceau chancelle et trébuche au tombeau. –
L'étoile répond: – Certitude! (v. 802ss)

Hier wandelt sich die Bedeutung des Hirten-Feuers, es wird zum metonymischen Ausdruck der irdischen Erbarmlichkeit und faßt zugleich die soziale Thematik von Buch III noch einmal zusammen. Die Antwort des Sterns, daß es Gewißheit gebe, die Sicherheit um das Wichtigste – siehe dagegen unseren „doute“, III.F – wird im Akt der Contemplation vom Leidenden erlangt. „Certitude“ mag als Summe von *Magnitudo parvi* aufgefaßt werden und als lösendes Schlußwort von *Les lutttes et les rêves* (v. 740 hat die Contemplation als „rêve“ bezeichnet). Wenn wir die zahlreichen optimistischen Stellen in Buch III einmal vernachlässigen, so können wir die zitierte Rede des Feuers auf die Gedichte III.1-29 beziehen und die Antwort des Sterns auf III.30 – es läge also eine ähnliche **Mise en abyme** vor, wie wir sie auch bei *L'âme en fleur* angetroffen haben, einschließlich der „Pointe“, die das Schlußgedicht bietet (hier positiv, dort negativ). Wir können sogar noch einen Schritt weitergehen und diesen Feuer-Stern-Dialog als Ausdruck eines grundsätzlichen Aufbau-Momentes von *Les Contemplations* lesen: das Elend der Menschheit, dem die Contemplation die Antwort der Gott bedeutenden Sterne entgegenstellt und es somit aufhebt, „unter dem Blickwinkel der Ewigkeit“ („Mesurons tout à Dieu“, v. 787).

Die Schlußstrophe bietet die Vereinigung der beiden Licht-Strahlen durch Gott, der daraus die zwei Flügel des Vogels Gebet macht, welcher allein mächtig ist, ganz zu ihm zu gelangen (dies wird VI.1 *Le pont* zeigen; *Magnitudo parvi* verbindet sich so mit dem Buch der Revelationen).

Fassen wir zusammen: Der Schein am Himmel (effet_{a1}; parvum_{a1}) wurde als großer Stern erkannt (cause_{a1}; magnum_{a1}),¹⁰⁴ jedoch als vergänglich (parvum_{a2}), dann aber als Ausdruck (effet_{a2}) Gottes (cause_{a2}) und folglich als groß (magnum_{a2}); der helle Punkt auf der Erde (effet_{b1}; parvum_{b1}) wurde als Hirten-Feuer erkannt (cause_{b1}; magnum_{b1}), jedoch als vergänglich und armselig (parvum_{b2}), dann aber als Ausdruck (effet_{b2}) eines Gott schauenden Geistes (cause_{b2}) und folglich als groß (magnum_{b2}). In beiden Fällen wurde die Größe eines Kleinen zuerst materiell, dann geistig bestimmt, wobei in beiden Fällen eine

¹⁰² Überträgt man „monde“ vom „Stern“ auf die „Erde“, so ist die Welt als das materiell Größere im kleinen Schädel-Raum (cf. III.28 und V.25) des geistig Größeren, des Menschen, enthalten – wie der lateinische Genitivus partitivus ja auch das größere Ganze nennt, von dem das übergeordnete Nomen einen Teil darstellt (z.B. „pars navium“; deshalb wäre es auch richtiger, vom Genitivus totius zu sprechen). Freilich handelt es sich bei „magnitudo parvi“ eher um einen Possessivus, bei dem die Dependenz-Verhältnisse jedoch ähnlich liegen: Das Größere ist dem Kleineren untergeordnet, darin enthalten.

¹⁰³ V. 793-795 und v. 309-311. Dazu Cellier: „le regard – qui joue un rôle essentiel dans tout le poème – crée entre la terre et le ciel un lien: l'étoile et le feu du pâtre se regardent: ils se connaissent et, parce qu'ils se connaissent, existe entre eux ce perpétuel échange qui est le signe de l'amour [wie immer in 'Les Contemplations', cf. p. 111-A 48 et p. 198].“ (p. 618)

¹⁰⁴ V. 564: „des effets allant aux causes“.

Zwischenstufe auszumachen ist, in der die qualitative Kleinheit eines quantitativ Großen erkannt wurde (da $\text{magnum}_{a1} > \text{magnum}_{b1}$, insgesamt jedoch – wie zu zeigen sein wird – $a < b$, kann wiederum von „*magnitudo parvi*“ gesprochen werden).

Beide Erkenntnisprozesse stehen in einem Zusammenhang: Der Vater sieht den Stern als Zeichen Gottes, der Hirt sieht durch die Dinge hindurch auf Gott und wiederholt also das Wesentliche der Schau des Vaters, die begriffliche Reflexion und die poetische Kommunikation abgezogen. Somit können wir formulieren:

Der erste Contemplations-Akt des übergeordneten Subjekts der Erkenntnis (Vater) besteht darin, die geistige Größe des kleinen (zuerst durch Ausmaß, dann durch Hinfälligkeit) Sternes in seinem Verweisen (Zeichencharakter) auf Gott zu sehen (Teil II).

Der zweite Contemplations-Akt des übergeordneten Subjekts der Erkenntnis (Vater) besteht darin, die geistige Größe des kleinen (zuerst durch Ausmaß, dann durch Hinfälligkeit und Armut) Hirten (metonymisch: Feuers) zu sehen. Diese aber besteht darin, daß das materiell Kleine (Hirt) als Subjekt von Erkenntnis-Prozessen fungiert, die die geistige Größe von materiellen (kleinen) Dingen („*les choses*“, v. 566) in ihrem Verweisen auf Gott sehen; d.h. darin, Contemplations-Akte nach Art des vom Vater geleiteten zu vollziehen (Teil III).

Somit ergibt sich eine Hierarchie (es geht hier wirklich um Heiliges): Der Stern ist groß, weil er auf Gott verweist; der Hirt ist größer, weil er erkennt, daß der Stern auf Gott verweist;¹⁰⁵ der Vater ist am größten, weil er sowohl erkennt, daß der Stern auf Gott verweist, als auch erkennt, daß der Hirte größer ist als der Stern, weil der Hirte erkennt, daß der Stern auf Gott verweist. Vom Stern über den Hirten bis zum Dichter nimmt das Maß begrifflicher Klarheit und Reflexion zu. Freilich erklärt der Vater seinen eigenen Contemplations-Akt eines Dings der Natur, des Sternes, nicht, sondern erst die Contemplation, die der Hirte leistet.

Ich will HUGO nicht unterstellen, er habe immer nur die Größe des Auctors (Vater und Dichter) im Auge gehabt, aber es scheint mir möglich, III.30 auch in diesen metapoetischen Sinn-Bezügen zu lesen. „*Parvi*“ wäre so als Maskulinum zu verstehen, *Magnitudo parvi* handelte auch von der Größe des (materiell kleinen und gesellschaftlich verachteten, sogar ausgestoßenen) Dichters, die eine Folge seiner Fähigkeit zur **Contemplation** ist. Als deren Ergebnis liegt das Buch *Les Contemplations* vor, eine Einführung in die Kunst der Contemplation, welche selber nur durch Contemplation ganz erfaßt werden kann (Zirkel des Verstehens), so daß der gläubige Leser schließlich selbst der *Magnitudo parvi* teilhaftig werden mag.¹⁰⁶

Nach dieser etwas langen Lektüre eines langen Gedichtes wollen wir versuchen, das dritte Buch kurz **zusammenzufassen**. Sein Thema ist das Leiden („*les luttés*“), besonders das an der Gesellschaft und vor allem das des Dichters; sein Thema ist die Contemplation („*les rêves*“)¹⁰⁷, welche in der Erkenntnis der Größe und semiotischen Divinität alles Kleinen, Dunklen und Armseligen besteht und ihrem Subjekt (das kann der denkende Autor wie der unwissende Hirte sein, nicht aber der reiche Gesellschafts-Mensch) Größe verschafft, somit einen Weg zur Aufhebung des Leidens darstellt, zu seiner Transformation in Schau, welche den Erkennenden selber verwandelt (*Magnitudo parvi*). Wir können dies auch in der Spra-

¹⁰⁵ Diese Hierarchie spiegelt sich im Aufbau wider: Teil III (530 Verse) ist mehr als doppelt so umfangreich als Teil II (209 Verse).

¹⁰⁶ „*Auctor*“: Hugo an P. Meurice: „Ma paternité pour ce livre [*Les Contemplations*] ne vaut pas votre fraternité“ (8. April 1856, 'CFL' X, p. 1233; cf. p. 76-A 28). – Seebacher sieht in der 'Poétique et politique de la paternité chez Victor Hugo' (so der Titel seines Aufsatzes) einen Schlüssel zur politischen Lesbarkeit von 'Les Contemplations', „une théologie trouble de la paternité que, plus tard, la 'Préface philosophique' des 'Misérables' mettra en forme d'argument pour fonder réciproquement la démocratie et Dieu ('CFL' XII, p. XXIII). – „*Parvi* als Maskulinum“: Diese Deutung ergänzt die allgemeinere, oben vorgetragene, welche „*parvi*“ als Neutrum liest. – Franz ('Titel', p. 457) hat also doppelt unrecht, wenn er findet, daß der Titel „keine genaue Beziehung zum Inhalt aufweist“. Seine textgeschichtliche Fragestellung (Hugo dachte auch an „*Lumière Pensée*“, „*ens et mens*“ und „*major mole mens*“ als Überschriften) versperrt hier den genauen Blick auf das endgültige Gedicht. – Interessant scheint mir jedoch seine Vermutung, „*Magnitudo parvi*“ sei ursprünglich als Titel von Buch IV vorgesehen gewesen. „Vianey (t. II, p. 281) suppose que 'Magnitudo parvi' a servi de conclusion aux 'Contemplations' en quatre livres que Hugo considèrerait comme achevées en janvier 1855. Cette hypothèse [...] nous paraît [...] peu vraisemblable“ (Journet et Robert: 'Notes', p. 111). – Franz' deutende Zusammenfassung der Text-Geschichte: „Man kann an den Teilen dieses Gedichts die Entwicklung des Dichters von der Stimmungsdarstellung, über die philosophische Auswertung von Kontrasten bis zur apokalyptischen Dichtweise verfolgen; denn der Hirt ist im ältesten Teil weiter nichts als ein friedlicher Beobachter; im nächsten einer, der sich über sein Verhältnis zur Welt seine Gedanken macht; in der dritten Schicht ist er das Symbol des Sehers, der die Zusammenhänge intuitiv erkennt; in der letzten Schicht das Symbol des Dichters.“ ('Werkstatt', p. 23) Cf. A 60.

¹⁰⁷ In III.30, v. 740 wird die Contemplation ausdrücklich als „*rêve*“ bezeichnet.

che des Lichts ausdrücken und „les luttés et les rêves“ mit „les ombres et les rayons“ übersetzen, wohl wissend, daß das „scheinbare“ Licht oft sehr dunkel sein kann und umgekehrt.¹⁰⁸

Teil dieser Schau – die auch als Lesen im Buch der Natur vorkommt und nach deren Muster wir das Buch des Dichters lesen sollen –, Teil dieser Schau also bildet erstes, vorläufiges Wissen um die nach dem Tode statthabende Gerechtigkeit: die leidenden Guten werden belohnt, die Bösen und die Mächtigen bestraft (Astralmigration und Metamorphose).

Unter die den Gedichten des dritten Buches gemeinsame abwertende Relativierung des Materiellen als Zweck fällt auch die Natur, wiewohl sie öfter als Fluchtraum in Opposition zur menschenfeindlich-schlechten Gesellschaft steht. So erfolgt die teilweise Zurückweisung eines zentralen Wertes der beiden Eingangsbücher („voir, c'est rejeter“, definiert *Magnitudo parvi*, v. 570). Die Zeit- und Raum- und Zahl-Struktur von *Les Contemplations* selbst entpuppt sich als Hilfskonstruktion, unabdingbar notwendig, jedoch zu Gunsten des Sinnes zu transzendieren (wie die Struktur des Weltalls).

¹⁰⁸ Damit kehren wir die dichterische Übersetzung „je traduis / La lumière en idée“ (III.8, v. 11s) um; cf. 'Les Rayons et les ombres'.

liv. III Les fuites et les u

Manuscrit

Dans

~~Manuscrit~~

Melancholia

~~Manuscrit~~

Amor

~~Manuscrit~~ gîte produit et (une qui pousse
dans les champs
le long des champs
sur les bords)
le long des champs
sur les bords

le long des champs

sur les bords

~~Manuscrit~~

un livre de la nature

le long des champs

le long des champs

le long des champs

le long des champs

le long des champs

le long des champs

le long des champs

le long des champs

le long des champs

le long des champs

le long des champs

le long des champs

le long des champs

le long des champs

le long des champs

le long des champs

le long des champs

le long des champs

le long des champs

Dans

Sermon

o fructu

Manuscrit

le long des champs

2 le long des champs

1 le long des champs

un livre de la nature

Pour le



Der Hirte, CHRISTUS und der Dichter erscheinen – mehr oder weniger – als Mages; in Liebe und Mitleid erfüllt sich das höchste Gebot Gottes. Wer liebt, befördert seine Erlösung nach dem Tode.

Ob diese letztlich sehr optimistischen Erkenntnisse eigener Erfahrung von Tod und Schmerz standhalten können, wird *Pauca meae* zu beantworten haben.

Auch für den Sinn dieses Buches ist die Besetzung der Schlußposition (**Struktur**) von entscheidender Bedeutung: die Leiden und Kämpfe, die die Gedichte III.1 bis 29 im großen und ganzen bestimmen, und die immer wieder betonte Antithetik glückliche Natur – Leid der Menschen finden im Traum der Contemplation und der lichten Gott-Nähe des Gebetes ihre Aufhebung; indem III.30 sowohl „les luttes“ als auch deren Überwindung darstellt, kann es als Mise en abyme des Buches gesehen werden. *Les luttes et les rêves* bieten eine optimistische „Pointe“ und wiederholen so gewissermaßen den Aufbau von Buch II mit anderem Vorzeichen. Letztlich findet die antithetische Grundstruktur von *Autrefois* in *Magnitudo parvi* ihre Aufhebung, wodurch das Verhältnis von *Ce que dit la bouche d'ombre* zum Ganzen vorweggenommen wird.

Der Vergleich der endgültigen **Gliederung** mit dem **Entwurf** (Ms. 13.363, f° 122; Teilabb.) läßt als Tendenzen der Umstellung ein Streben nach Kontrastierung (Juxtaposition von Unähnlichem) genauso erkennen wie das gegensätzliche Bemühen, die inhaltliche Verwandtschaft von Texten durch geringe positionale Differenz zu unterstreichen.

So folgten ursprünglich *Insomnie* (jetzt: 20) und „la clarté du dehors ne distrahit pas“ (jetzt: 22) unmittelbar aufeinander; beide Gedichte zeigen jedoch den Dichter als Leidenden (parvus) und wurden deshalb durch *Ecrit sur la plinthe d'un bas-relief antique* getrennt, das von seiner Magnitudo spricht (dieses Kontrastgedicht, jetzt: 21, meint wohl der Titel „la musique“, im Manuskript nach „la clarté du dehors [...]“). „Arbres de la forêt“ (jetzt: 24 *Aux arbres*), zuerst das zweitletzte Gedicht, wurde an „La clarté du dehors“ angeschlossen (= positionale Näherung sinnverwandter Texte) und *Le revenant* (jetzt: 23; in der Handschrift als „mères en deuil“ an sechstletzter Stelle) zur Kontrastierung dazwischengeschoben. Die endgültige Ordnung stellt somit das Ergebnis eines Ausgleichs zwischen der Tendenz nach Annäherung und der nach Trennung des Verwandten dar.¹⁰⁹

Ähnliches mag auch für die Titel gelten. *Amour*, *Le poète*, *La nature* schließen sich durch die Überschriften zusammen,¹¹⁰ kontrastiv wurde aus „la musique“ *Ecrit sur la plinthe d'un bas-relief antique* und „la lecture du champ“ titellos (8 „Je lisais. Que lisais-je?“). Waren „Dante“ und „Shaspeare“ (sic) sofort als Paar zu erkennen, so gilt dies für *Ecrit sur un exemplaire de la Divina Commedia* (1) und *Le poète* nicht mehr. Dadurch hat jedoch eine neue Gruppen-Bildung statt, zwischen III.1, 4, 15 und 21.¹¹¹ Einige Gedichte nennen ein Tier oder ein lebloses Ding der Natur im Titel und bieten dann dessen Rede oder Lektüre: *La source*, *La statue*, *La chouette*; aus „crucifix“ wurde *Ecrit au bas d'un crucifix* (4).

Darüber hinaus fällt auf, daß *Saturne* (jetzt: 3) einmal *Melancholia* (jetzt: 2) vorangehen sollte, die Antwort also der Frage – was heißt, daß das Frage-Antwort-Verhältnis nicht ohne weiteres als solches erkennbar gewesen wäre. „Shaspeare“ sollte zuerst unmittelbar vor „crucifix“ stehen, dann unmittelbar danach: der Dichter in der Nähe des göttlichen Genies.¹¹²

Die „Handlung“ von III.30 hat in der Abenddämmerung statt, die Einleitung (I) zeigt eindrucksvoll das Verlöschen oder Absterben der Natur-„Phänomene“:

La pâle nuit levait son front dans les nuées;
Les choses s'effaçaient, blêmes, diminuées,
Sans forme et sans couleur (v. 7ss).¹¹³

¹⁰⁹ Folgte immer nur Gleiches auf Gleiches, Vergleichbares auf Vergleichbares (z.B. Antithetisches), so wäre die Spannung des Lesers bald beträchtlich eingeschränkt (die Wahrscheinlichkeit der Realisation eines bestimmten Gedicht-Typen an der Stelle n+1 näherte sich dem Wert 1, der Informationsgehalt ginge dementsprechend gegen 0). Wäre umgekehrt gar nichts mehr voraussehbar (von vorne gesehen: hätten keine Wiederholungen und Wiederaufnahmen statt), so wäre eine Ordnung nicht vorhanden. Vermutlich bewegt sich alle Kunst auf dem schmalen Grat zwischen Chaos und Tautologie, zwischen harmoniefreier Geräuschvielfalt und endloser Wiederholung ein und desselben Tones.

¹¹⁰ Diese Titel zählen die großen Themenbereiche von 'Les Contemplations' auf, es fehlt nur „Gott“. Wir erinnern uns daran, daß 'Dieu' vielleicht einmal die Sammlung abschließen sollte (v.s., p. 32-A 40).

¹¹¹ V.s. zu III.1 (p. 117).

¹¹² Zu den Umstellungen im dritten Buch insgesamt siehe auch Franz: 'Werkstatt', p. 216s.

¹¹³ V.s., A 89.

Verdunkelung der Dinge („finir par ne plus les voir“) erleichtert die Erhellung in der **Contemplation**, gesteigert und vollständig erlebt sie der Sterbende (cf. III.26 *Joies du soir*). So leiten die ersten Strophen von *Magnitudo parvi* nicht nur das große Gedicht über die Erkenntnis ein, sondern, da III.30 am Ende von *Autrefois* situiert ist, auch das Schweigen des **Todes-Abgrundes**. Der Verwandtschaft von Schau und Tod wird sich der Vater erst nach dem 4.IX.1843 ganz bewußt werden; im August 1839 (= RD von III.30) scheint er – tragische Ironie – noch nicht zu ahnen, daß die Einführung in die Contemplation, die er seiner Tochter erteilt, von dieser in ernster und ganzheitlicher Weise bis in die letzte Konsequenz befolgt werden wird. Der Autor hat auch der Tochter gegenüber die Contemplation metaphorisch als „sublime naufrage“ bezeichnet, als Ertrinken im Abgrund des Göttlichen dargestellt (v. 672ss) – wie die Mutter von III.14 *A la mère de l'enfant mort* wird er fassungslos feststellen müssen, von seinem Kind zu gründlich (und in diesem Fall vor allem zu wörtlich) verstanden worden zu sein.¹¹⁴

Neben der Tageszeit betont auch der Ort von *Magnitudo parvi* die Nähe zum Tod: „Le jour mourait; j'étais près des mers, sur la grève“ (v. 1). Die Tochter zeigt fragend auf das Wasser, das sie bald verschlingen wird, und auf einen Stern wie den, der sie bald selber sein wird: „me montrant l'eau sombre et la rive âpre et brune, / Et deux points lumineux qui tremblaient sur la dune“ (v. 35s). Das Gedicht situiert sich also nicht nur von seiner Position her am Ende von *Autrefois*, sondern auch inhaltlich-litteral am Rande des Abgrundes.

Diesen erfahren wir handgreiflich als Lücke, nachdem wir Tome I wie ein „tombe“ geschlossen und weggelegt haben.¹¹⁵ Auf der anderen Seite des Abgrundes öffnen wir den Band *Aujourd'hui*. Vielleicht kann man sagen, daß in diesem Augenblick der „abîme“ bereits überwunden ist, da das Sprechen wieder gelingt: *Pauca meae*.¹¹⁶

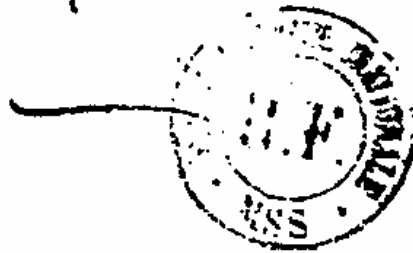
¹¹⁴ „Verwandtschaft von Schau und Tod“: III.30, v. 444: „Mourir, c'est connaître“. – P. Albouy: „La mort est, ainsi, connaissance, parce qu'elle est ce voyage réel à travers les espaces sidéraux; mais encore, comme on le verra vers la fin du poème [III.30], toute connaissance est, plus ou moins, mort, puisque la connaissance, c'est l'effacement des apparences, des formes de l'être et des êtres eux-mêmes, au profit de l'être.“ (p. 1512) Albouy spricht hier vom Abtöten der Dinge; aber auch das contemplierende Subjekt ähnelt einem Toten, da ihm wie diesem die Schau Gottes möglich ist (V.s., p. 138s).

¹¹⁵ „Tome“ und „tombe“ sind auch lautlich nah verwandt (Paronomasie).

¹¹⁶ Préface: „ces deux volumes. 'Autrefois', 'Aujourd'hui'. Un abîme les sépare, le tombeau“. – V.s., p. 10 – Zum Verhältnis 'Autrefois' – 'Aujourd'hui' v.inf., p. 229ss.

Paucal mea

Capric - lu -



pure innocence. l'ont saisi

15 février 1843

4 7^e 1843

Y. en temps que je me upse

Oh! je fus le bon feu 4 7^e 1842

Mme avait pris le pla

quand nous habitons sur ensemble 4 7^e 1844

Mme était pâle en pourtant robe

Sombre fatalité! 4 7^e 1845

o souvenir! priéteux! amour! 4 7^e 1846

X perdons que la main (je ne suis pas un homme)

B.I.2.Tome II. – *Aujourd'hui*. 1843-1856.B.I.2.a.LIVRE QUATRIEME *PAUCA MEAE*

Die zehnte Ekloge des Vergil besingt in ihrem Hauptteil die „sollicitos Galli [...] amores“ (v. 6) zu seinem treulosen Lycoris; sie setzt ein mit den Worten:

Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem.
 pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris,
 carmina sunt dicenda: neget quis carmina Gallo?¹

Aus diesen Versen hat HUGO seinen **Buchtitel** genommen: „pauca meo Gallo carmina sunt dicenda“, um den unglücklich Verliebten zu trösten.² Die Transposition ins Femininum macht das Possessivpronomen zweideutig: „Pauca meae“ heißt „wenige Gedichte für die Meine“ (Dativ) und weist darauf hin, daß das Buch ein schwacher Ersatz nur für die Blumen ist, die der Vater nicht mehr selber ans Grab bringen kann (cf. *A celle qui est restée en France*, besonders II-VII);³ „Pauca meae“ heißt „nur Weniges von der Meinen“ (Genitiv), „das Wenige, was meine Gedichte von ihr in lebendiger Erinnerung bewahren können“.⁴

Durch den Titel ist auch der **Inhalt** des Buches vorgezeichnet: Die Tochter ist nicht nur Adressat (wie von *Les Contemplations* insgesamt),⁵ die Gedichte handeln auch von ihr.

„Pauca“ realisiert hier – anders als man es von HUGO erwarten würde – keinen Bescheidenheitstopos; das Buch ist das mit Abstand umfangärmste der Sammlung, es zählt nur 17 Gedichte mit insgesamt 802 Versen, während das ebenfalls an LEOPOLDINE gerichtete und auch von ihr handelnde *Magnitudo parvi* aus 813 Schreib-Furchen besteht.⁶ Diese Folge kurzer Gedichte nach dem großen III.30 schafft einen reizvollen Gegensatz und eine spannende Sequenz im Makro-Rhythmus des Ganzen (dessen Elemente die Gedichte sind, v.s., p. 57).

Dieser Kontrast realisiert sich auch inhaltlich: IV redet von der Trennung, III.30 von der Gemeinsamkeit; *Pauca meae* kann als eine Auseinandersetzung mit dem Verlust der Erkenntnis-Gewißheit von *Magnitudo parvi* betrachtet werden, deren Voraussetzung das liebevolle Zusammensein von Vater und Tochter darstellte (v.inf., zu IV.3). Andererseits wäre zu fragen, ob das *Magnitudo-parvi*-Gesetz nicht auch auf das vierte Buch bezogen werden könnte – die geistige und emotionale Fülle des nach Zahlen (materiell) Wenigen.⁷

Ein erster Blick ins **Inhaltsverzeichnis** der Ausgabe zeigt uns, daß *Pauca meae* den mit Abstand höchsten Anteil titelloser Gedichte aufweist (10 von 17 = 58,8 %). IV.4 mag einen Deutungs-Hinweis geben: „- Est-ce que Dieu permet de ces malheurs sans nom [...]?“ (v. 10).⁸

Die **handschriftliche Gliederung** (Ms. 13.363, f° 239; Teilabb.) unterscheidet sich von der endgültigen nur in einigen Titeln: Aus dem blassen „Abattement“ (13) wurde *Veni, vidi, vixi*; „Sombre fatalité“ (8) bekam die Überschrift genommen und „Il est temps que je me repose“ erhielt eine (3 *Trois ans après*).⁹

¹ Der Name dieses von Hugo sehr geschätzten Dichters kommt öfter in 'Les Contemplations' vor; er figuriert auch in 'Les mages' (VI.23, v. 15), Vergil wird somit zu den großen Genies gerechnet. Siehe bes. auch V.17 'Mugitusque boum' (= 'Georgica', II, v. 470) sowie I.12 'Vere novo' (ibid., I, 43). – Cf. den Titel von II.12: 'Eglogue'.

² Das singende Ich der Ekloge gesteht im Schlußteil, selber für Gallus entflammt zu sein – hat dies für Hugos Titelwahl (unbewußt) eine Rolle gespielt (mehr als väterliche Liebe zu Didine; cf. p. 76-A 33)?

³ Der zweite Teil des Titels, „meae“, könnte natürlich 'Les Contemplations' insgesamt überschreiben, da das Ganze im Epilog ja der Tochter gewidmet werden wird.

⁴ Gallus bei Vergil: „o mihi tum quam molliter ossa quiescant, / vestra meos olim si fistula dicat amores“ (v. 33s; fistula – cf. III.21 'Ecrit sur la plinthe d'un bas-relief antique', Schlußv.). Im IV. Buch von 'Les Contemplations' geht es zwar nicht um Liebeskummer (oder doch? – cf. A 2), sondern darum, im Lied etwas am Leben zu bewahren.

⁵ Cf. die Devise auf f° 71 des Ms. 13.364 (sogenanntes „Reliquat des Contemplations“): „Omnibus multa. – pauca meae. – omnia Deo.“ (zit. nach Journet et Robert: 'Autour', p. 112).

⁶ Cf. IV.13 'Veni, vidi, vixi', v. 14: „Mon sillon? Le voilà“ und VI.10 'Eclaircie', v. 26s: „Le grave laboureur fait ses sillons et règle / La page où s'écrira le poème des blés“.

⁷ Noch einmal: „l'homme, que le nombre / Et le temps trompent tour à tour“ (III.30, v. 380s). – Überdies verbindet die beiden Titel auch ein lautlicher Chiasmus: *magnitudo parvi* – *pauca meae*.

⁸ Auch **Buch II** zeichnet sich in dieser Hinsicht aus: 12 von 28 = 42,8 % (zur Beziehung zwischen II und IV v. infr., p. 156s); Buch I: 7 von 29 = 24,1 %; Buch VI: 6 von 26 = 23,0 %; Buch V: 5 von 26 = 19,2 %, Buch III: 5 von 30 = 16,6 %.

⁹ Die restlichen Gedichte sind rechts oberhalb der abgebildeten Kolonne geschrieben, die Schrift ist etwas blaß geworden, weshalb auf der von der Bibliothèque nationale angefertigten Ablichtung leider nichts zu erkennen ist. Ich transkribiere: „on vit on parle / à quoi songeait / abattement / demain dès l'aube / à Villequier 4 7^{bre} 1847 / Mors / Charles Vacquerie 4 7^{bre} 1852“.

Auffällig ist, daß HUGO – was wir sonst nirgends in *Les Contemplations* antreffen können – das fiktive Datum bei einigen Stücken schon im Inhaltsverzeichnis vermerkt hat, gleich hinter den Titeln, wie ein Bestandteil von diesen. Dabei handelt es sich um die Todestags-Gedichte (4. September 1844-'47 und '52), hinzu kommt 2 15 février 1843 und das im nachhinein als eigener Titel zwischen 2 und 3 geschobene Unglücksdatum – allein diese Daten und Datierungen verschaffen dem vierten Buch eine große Einheit und starke Konzentration. Gleichzeitig wird dadurch die Bedeutung der Zeit an sich (Geschichtlichkeit, Sterblichkeit, Werden und Vergehen statt Sein) betont.

Wie *Les luttres et les rêves*, so handelt auch *Pauca meae* vom **Leiden**, bloß daß nun ein Fall aus den zahlreichen in III dargestellten Beispielen zum Thema eines ganzen Buches wird: das tote Kind (siehe vor allem 14-15 *A la mère de l'enfant mort – Epitaphe* und 23 *Le revenant*) wird zur Zentralgestalt, weil seinetwegen das Ich von *Les Contemplations* selber leidet. Das in *Les luttres et les rêves* hauptsächlich nur dargestellte Elend wird zur eigenen Erfahrung.

Bereits im Ersten Teil habe ich versucht, die Passion des Dichters in ihrem zeitlichen Verlauf an Hand der Gedichte von IV nachzuzeichnen (p. 50ss, cf. auch p. 77s). Darauf brauchen wir also nicht mehr einzugehen und können uns auf das Ausfindigmachen anderer kohärenzbildender Momente beschränken.

IV.1 „Pure innocence!“ bildet ein Scharnier zwischen III und *Pauca meae*. Den in *Magnitudo parvi* dem Hirten (wenngleich recht vermittelt) zugeschriebenen Eigenschaften „innocence“ und „vertu“ (v. 700-715) wird hier ein Loblied gesungen; sie sind „phare“ und „flambeau“ (IV.1., v. 14), wie der Pâtre selber (III.30, III, H und IV).¹⁰ Gleichzeitig ist, vorausweisend auf den Rest des Buches, in IV.1 von „Schiffsuntergang“ und „Grab“ die Rede (str. 4-6), aber immer mit der Gebärde des Dozierenden, der nicht recht weiß, wovon er spricht. Der 4. September wird diesen Versen das Floskelhafte nehmen.

Das Stück endet mit der Darstellung eines Fuß-Abdrucks im ewigen Schnee des Berges Jehovahs, und „cette trace qui nous enseigne“ (v. 33) wird als die Spur der Liebe erkannt: „Ce pied nu, c'est le tien, amour!“ (Schlußv.). So verbindet sich das erste Gedicht von *Aujourd'hui* mit der an die Tochter gerichteten moralischen Unterweisung des ersten Gedichtes von *Autrefois* (I.1 *A ma fille*), die ebenfalls mit einer Nennung der Liebe als göttlichem Gebot schließt.¹¹

Diesen Gedanken führt das folgende Epithalamium 15 février 1843 (**IV.2**) fort; es beginnt mit dem Wort, auf dem IV.1 endete: „Aime celui qui t'aime, et sois heureuse en lui“. Wie bei *Magnitudo parvi* handelt es sich um Rede des Vaters an die Tochter, wie bei den folgenden Schweige-Punkten bildet ein Datum die Überschrift. Der 4. September wird auch diesen Versen tiefere Bedeutung verleihen, Ausdrücke wie „adieu!“ „va, mon enfant béni“ oder „Emporte le bonheur et laisse-nous l'ennui!“¹² werden alle Rhetorik verliehen.¹³

Es folgen die 13 Punkte (4 septembre 1843) der Sprachlosigkeit anlässlich des Unsäglichen – „le vaste et profond silence de la mort“ (IV.11, Schlußv.) -¹⁴ und **IV.3** *Trois ans après*, dessen Überschrift sich auf den vorangehenden Datums-Titel zurückbezieht (anaphorisch). Auch dieses Gedicht ist Apostrophe, diesmal an nicht näher bezeichnete Gesprächspartner, die den Dichter aufgefordert haben, in seinem

¹⁰ Das ist nicht die einzige Gemeinsamkeit zwischen beiden Gedichten; man könnte u.a. noch die Themen „Berg“, „Licht und Schatten“, „Auge“, „Schiffsuntergang“ und „Tod“ anführen.

¹¹ Es bleibt unbestimmt, ob die Spur in IV.1 letztlich von dem in v. 29 genannten Erzengel stammt (der jedoch den Berg nur mit dem Flügel gestreift hat, *ibid.*). Identifiziert wird sie im Gedicht eindeutig nur als die einer oder eines (somit personifizierten) „amour“. – Dabei braucht man nicht nur an die ätherische Seite der Liebe zu denken, Füße sind dem Ich von *Les Contemplations* schon immer etwas sehr Erotisches gewesen: „Elle était déchaussée“ ... (I.21). – Möglich wäre aber auch eine andere Lesart dieser Verse: „amour“ als Kose-Anrede an die Tochter (wie die Mutter von III.23 'Le revenant' ihren Sohn „ange, trésor, amour“ nennt – III.23, v. 23 -, „ange“ und „trésor“ finden sich in IV.2 '15 février 1843' auf Didine bezogen wieder) – der blutende Fuß verbande sie dann mit Christus.

¹² In ganz anderen Zusammenhängen und leicht verändert treffen wir den Vers in 'Le temps retrouvé', p. 1006.

¹³ „Ange“ hört auf, Kosenamen zu sein und wird zum verbum proprium für die Seinsweise Léopoldines, „un [...] ange qui s'est enfui“ (IV.3 'Trois ans après', v. 20). – Umgekehrt könnten die v. 131-136 von IV.15 'A Villequier', die auf erster Ebene vom Tod reden, auch den Moment der Verheiratung bezeichnen: „je criai: L'enfant que j'avais tout à l'heure, / Quoi donc, je ne l'ai plus!“ (Hugo war wohl nicht weniger eifersüchtig auf seine Tochter als Jean Valjean auf sein Pflegekind oder Triboulet auf Blanche; cf. p. 48-A 46) – Über Ehe und Sündenfall und Tod v.s., p. 34, 46, 48. Siehe auch den Liebes-Neid der Bonaparte-Götter von II.12 'Eglogue' (p. 106-A 25).

¹⁴ Cf. p. 9-A 6. – Gaudon sieht in der punktierten Linie die eigentliche Grenze zwischen 'Autrefois' und 'Aujourd'hui', „le miroir de 'Magnitudo parvi' [v. 565], le seuil au delà duquel les choses visibles s'évanouissent. 'Les Contemplations' s'ordonneront ainsi de part et d'autre de ce miroir mortel [Wasseroberfläche!]: à l'illustration des formes anciennes, vivantes, de la poésie, s'opposera une défense de la poésie fantôme.“ ('Temps', p. 337)

Werk fortzufahren, d.h. das Schweigen der punktierten Linie abubrechen – was er mit diesem Text bereits tut. Das Ich spielt den Propheten, der sich gegen seine Sendung wehrt. Die Forderungen an den Dichter sind wesentlich politisch:¹⁵

Vous qui parlez, vous me dites
Qu'il faut, rappelant ma raison,
Guider les foules décrépites
Vers les lueurs de l'horizon;

Qu'une âme, qu'un feu pur anime,
Doit hâter, avec sa clarté,
L'épanouissement sublime
De la future humanité;

[...]

Vous voulez que j'aspire encore
Aux triomphes doux et dorés!
Que j'annonce aux dormeurs l'aurore!
Que je crie: „Allez! espérez!“ (v. 85-124)

Die Verse weisen auf *Spes* voraus (VI.21); die Redesituation (das Ich zitiert an es selbst gerichtete Anforderungen) erlaubt wieder einmal eine geschickte Aufwertung des Dichters, unter Umgehung von Eigenlob.

Der Mittelteil (v. 41-80) wendet sich an Gott (und wenn man nicht genauer hinsieht, bezieht man auch das unbestimmte „vous“ von Anfang und Schluß auf diesen, so daß alles Schreiben als Befolgen göttlichen Gebotes erscheint).¹⁶ Dieser Abschnitt kann auf dem Hintergrund von *Magnitudo parvi* gelesen werden: „Tu ne donnes point ces deux choses, / Le bonheur et la vérité“ (v. 71s)¹⁷. Der Verlust der Tochter erscheint als Preis für die Enthüllungen („lever tes voiles“, v. 73) und die Durchblicke auf Gott von III.30 („te voir au fond des étoiles“, v. 75) oder als Strafe dafür, vom Baum der Erkenntnis gegessen zu haben (v.s., p. 34), „Ces clartés, jour d'une autre sphère, / O Dieu jaloux, tu nous les vends!“ (v. 41s). Der Vater, „orphelin de son enfant“ (*William Shakespeare*, II, II, VI, p. 205), argumentiert, ohne seine Tochter nicht arbeiten zu können (v. 33ss), sie sei sein Licht gewesen, das all seine Erkenntnisse erst ermöglicht habe: „Pourquoi m'as-tu pris la lumière / Que j'avais parmi les vivants?“ (v. 43s). Nun wird erst ganz offenbar, wie wichtig LEOPOLDINE für die Schau von *Magnitudo parvi* war, und weshalb ihre Gegenwart dort immer wieder apostrophisch betont wurde (Liebe als hermeneutische Voraussetzung).¹⁸

IV.15 *A Villequier* wird dann diese scheinbare Alternative zwischen Wissen und Glück auflösen und zeigen, daß es ein Glück des durch den Todes-Schmerz vermittelten Wissens gibt.

Die Schlußstrophe faßt die beiden dargestellten Aufgaben des Dichters, politisches Engagement und metaphysische Erkenntnis, zusammen und macht ihre Erfüllung von der Bewältigung der Todes-Trauer abhängig:

Vous voulez que, dans la mêlée,
Je rentre ardent parmi les forts,
Les yeux à la voûte étoilée ... –¹⁹
Oh! l'herbe épaisse où sont les morts!

Erst wenn diese Fixierung gelöst ist, kann das Ich von *Les Contemplations* wieder seinem eigenen Bild des Dichters, wie es *Autrefois* aufgebaut hat, entsprechen; die schrittweise Lösung dieses Bannes, die Integration von Schmerz und Trauer, ist die Aufgabe von *Pauca meae*. Vorerst jedoch hat der Optimismus

¹⁵ Kontrastiv könnte z.B. 'Le poète dans les révolutions' ('Odes et ballades', I.1) oder 'Fonction du poète' ('Les rayons et les ombres', 1) verglichen werden, in denen der Dichter sich ebenfalls mit Ansprüchen anderer an sein Tun auseinanderzusetzen hat.

¹⁶ IV.3, v. 76 „O Dieu sombre d'un monde obscur“, eine Variante zu v. 74 nennt Gott gar „maître inhumain“.

¹⁷ Die Verse suggerieren geschickt etwas, das nicht ohne Peinlichkeit direkt gesagt werden könnte: „Ich habe die Wahrheit“.

¹⁸ Auch IV.5 und 6 betonen die Bedeutung des Kindes für die Dichtung des Vaters.

¹⁹ Die Haltung von Vater und Tochter in III.30, II; cf. auch II.28 'Un soir que je regardais le ciel'. – Auch der „homme d'Ovide“ (Baudelaire: 'Le cygne') mag anklingen: „erectos ad sidera tollere vultus“ (met. I, v. 86).

von *Magnitudo parvi* versagt: es gelingt nicht, mit Hilfe der Contemplation das eigene Leid in Größe zu verwandeln.²⁰

Wohl aber läßt sich der Schmerz durch dichterische Gestaltung verarbeiten und überwinden. Eine besondere Rolle spielen dabei die **Gedichte der Erinnerung, IV.5 bis 7 und 9** (alle titellos), welche die junge LEOPOLDINE in voller Lebendigkeit zeigen. Die ungenannte Tochter, „elle“, wird durchweg als leuchtende Gestalt geschrieben – wie das Mädchen von III.9 „Jeune fille, la grâce“ und der schauende Schäfer aus *Magnitudo parvi* –, als Morgenstern (IV.6, v. 36 und 9, v. 28) und als Sonne (IV.5, v. 3, 16; 6, v. 10).²¹ Vor allem ihr Blick ist lichterfüllt (IV.5, v. 16; 6, v. 31s); eine Verdüsterung ihrer Augen macht den Vater so traurig wie den Liebenden von II.8 „Tu peux, comme il te plaît“ die Wolke im Auge der Geliebten (IV.5, v. 25s).

Wichtig für das Ganze ist die Evokation einer ländlichen Umgebung, welche das sechste und das neunte Gedicht verbindet:

Quand nous habitons tous ensemble
Sur nos collines d'autrefois,
Où l'eau court, où le buisson tremble,
Dans la maison qui touche aux bois (IV.6, str. 1).

Connaissez-vous sur la colline
Qui joint Montlignon à Saint-Leu,
Une terrasse qui s'incline
Entre un bois sombre et le ciel bleu? (IV.9, str. 2)

Hier wird offensichtlich ein Ferienort von „autrefois“ (IV.6, v. 2) erinnert, und die Frage „Connaissez-vous sur la colline [...] une terrasse?“ mag auch an den Leser gerichtet sein.²² Tatsächlich kennt er La Terrasse gut, drei Gedichte des ersten Buches sind von dort datiert: I.3 *Mes deux filles* („La Terrasse, près Enghien“; die beiden Schwestern werden auch in IV.7 gezeigt), I.4 „Le firmament est plein“ und 6 *Le vie aux champs* (wie in diesem Gedicht, so treffen wir auch in IV.9 den Vater, wie er Kindern Geschichten oder aus der Geschichte erzählt; LEOPOLDINE selber liest ihrer jüngeren Schwester in IV.7 aus der Bibel vor)²³. So hören hier die **Lokalisierungen** auf, neutrale Elemente des Datums zu sein; der Ort wird vielmehr selber zum Thema der Erinnerung und verbindet dadurch kohärenzschaffend z.B. das die Gegenwart („autrefois“) von La Terrasse beschreibende I.3 *Mes deux filles* mit der den Vater auf dem Friedhof von Villequier überkommenden Erinnerung daran, IV.9 („aujourd'hui“). Diese Gedichte aus *Pauca meae* stellen darüber hinaus die wehmütigen Erinnerungen des Exilierten an seine Heimat dar, wieder zeigt sich die Verknüpfung zwischen LEOPOLDINE und Frankreich.²⁴

„... Je meurs de ne plus voir les champs
Où je regardais l'aube naître,
De ne plus entendre les chants
Que j'entendais de ma fenêtre.
[...]“
- On ne peut pas vivre sans pain;
On ne peut pas non plus vivre sans la patrie. -(*Châtiments*, VII.13 *Chanson*, Schlußstr.)

²⁰ „Fixierung“: „Ne me parlez pas d'autre chose / Que des ténèbres où l'on dort!“ (v. 3s) – Cf. dagegen: „Tout conjugue le verbe aimer. [...] Je ne suis pas en train de parler d'autres choses“ (II.1, v. 1s).

²¹ Cf. auch V.14 'Claire P.' und VI.8 'Claire'. – Wie in III.30 'Magnitudo parvi', so sprechen auch in IV.6 Vater und Tochter – Hand in Hand (v. 18, cf. III.30, v. 32 und IV.3, v. 80) – über den Sternenhimmel: „Nous revenions, coeurs pleins de flamme, / En parlant des splendeurs du ciel“ (v. 45s).

²² Hugo spricht jeden Leser so an, als gehöre er zur Familie; „mon semblable, – mon frère“ ohne den Baudelaireschen Sarkasmus ('Au lecteur', 'Les Fleurs du mal'): jeder wird in die Intimität miteinbezogen, welche die eines jeden ist („je vous parle de vous“, Préface). – Anders wohl IV.6, v. 23s: „Oh! la belle petite robe / Qu'elle avait, vous rappelez-vous?“

²³ Der Vater liebt Geschichten, die ihm Identifikationsmöglichkeiten bieten: „voir d'affreux géants très bêtes / Vaincus par des nains pleins d'esprit“ (v. 43s). – Cf. IV.5, v. 18s. – Léopoldine liest der kleinen Adèle auch Grausiges vor, das auf ihr eigenes Schicksal hinweist: Vom Meeres-Ungeheuer Leviathan (cf. V.3, I) und von Moloch, dem Kinder im Feuer geopfert wurden. Dabei vermeidet sie es jedoch, den Satan beim Namen zu nennen (v. 18: „Sans jamais nommer le démon“) – wie auch „Bonaparte“ in 'Les Contemplations' nie vorkommt. – Zu der Lokalisierung siehe Journet et Robert: 'Notes', p. 122.

²⁴ Zwar noch nicht zur Zeit ihrer fiktiven Entstehung (1844 und '46), aber zur Zeit der Gegenwart z.B. von IV.4 „Oh! je fus comme fou“ (1852) oder der Préface (1856) – 'Aujourd'hui' läßt sich eben in einen Teil vor Dezember '51 und einen danach gliedern (v.s., p. 53s).

Marine-Terrace, Haus des Dichters in Jersey, von dem viele Gedichte in VI und vor allem V datiert sind, kann als „Aufhebung“ von La Terrasse gedeutet werden.²⁵

IV.8 „A qui donc sommes-nous?“ zeigt den Dichter im Zweifel („Dieu, tire-moi du doute“, v. 20), alle in *Les lutttes et les rêves* (besonders 1, 3, 4, 12 und *Magnitudo parvi*) gewonnene metaphysische Gewißheit scheint angesichts des Todes-Erlebnisses zerfließen zu sein.²⁶ Ein ähnliches Verhältnis zu *Magnitudo parvi* zeichnet **IV.10 „Pendant que le marin“** aus: Die Sterne sind keine Masken Gottes mehr, der trostlose Vater sucht nur nach den blauen Kleidern zitternder Engel, monoideistisch hat ihm alles Überirdische nur als Möglichkeit Sinn, die Gestorbene sichtbar zu machen.²⁷

IV.11 „On vit, on parle“ faßt den bisherigen Gang von *Les Contemplations* zusammen (Mise en abyme); die Pointe der Schlußzeile nennt das Jetzt von Buch IV: „Puis, le vaste et profond silence de la mort!“ Dem Pessimismus der beiden nächtlichen Reiter von **IV.12 A quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt** (wohin eigentlich soll ihr Ritt führen?)²⁸ fügt **IV.13 Veni, vidi, vixi** noch den Wunsch nach eigenem Tod hinzu. Das Ich behauptet, der Natur teilnahmslos entfremdet zu sein und selbst zu Kindern kein Verhältnis mehr zu finden (Gegensatz: IV.5-7 und 9; I.6 *La vie aux champs*): „en cette saison des parfums et des roses; / O ma fille! j'aspire à l'ombre où tu reposes“ (v. 10s).²⁹ Erneut (cf. III.22 „La clarté du dehors“) findet also eine Abkehr von der Natur statt, die doch in *Aurore* und *L'âme en fleur* Lebensraum und einen der wichtigsten Lebensinhalte darstellte; aber anders als in III.22 „La clarté du dehors“ bilden hier keine „visions de l'ombre intérieure“ (III.22, v. 23) ein Gegengewicht zu dieser Leere.³⁰

So trägt das Gedicht seine Positions-Nummer zu Recht (cf. p. 25-A 18); wir dürften es auch *Melancholia* überschreiben.³¹

Der **Schluß des vierten Buches** zeigt eindrucksvoll HUGOS Kompositionsfähigkeiten: Nach den beiden ungefähr gleichlangen Texten eines sich steigernden Pessimismus (12 und 13) bildet das kurze Vorabend- und Reise-Gedicht IV.14 „Demain, dès l'aube“ die Überleitung zum ersten, umfangreichen Schlußpunkt: *A Villequier* (15). Dem antwortet IV.17, von ähnlichem Umfang, *Charles Vacquerie*, das die getröstete Beruhigung von *A Villequier* steigert und schließlich in Freude und Licht verwandelt. *Charles Vacquerie* datiert aus Jersey, also aus der zweiten Periode von *Aujourd'hui* („Jersey, 4 septembre 1852“), und die Ortsangabe weist einerseits auf das fünfte Buch voraus und hört sich andererseits wie ein Echo auf den Titel von IV.15 an: Villequier und Jersey sind die Orte der Agonie von Tochter und Vater. Entsprechend plziert sich zwischen beiden Gedichten die kurze Reflexion über den Tod, *Mors* (IV.16). So liegt eine Art jambischer (akatelektischer) Koda vor: zwei kurze, ein- und überleitende Gedichte (14 und 16) und zwei längere, die den Ton tragen (15 und 17): o-o-.

Die allmähliche Aufhellung nach einem Tiefpunkt wird *Au bord de l'infini* wiederholen (Wendepunkt ist dort 18 „Hélas! tout est sépulcre“).

²⁵ Zu den Lokalisierungen cf. p. 54.

²⁶ So ist z.B. die in der ersten Strophe von IV.8 gestellte Frage nach Wesen und Funktion der Sterne durch III.3 'Saturne', 12 'Explication' und vor allem 30 'Magnitudo parvi' bereits erschöpfend beantwortet. IV.8 mag im Zusammenhang mit VI.9 'A la fenêtre pendant la nuit' und 6 'Pleurs dans la nuit' entstanden sein (vielleicht war es ursprünglich sogar als Teil von letzterem entworfen – so z.B. Vianey, II, p. 369; Franz, p. 192: „ein Produkt der Abfallverwertung“), mit denen es die sog. *apokalyptische Strophenform* (a'12 a'12 b6 c'12 c'12 b6, Rhythmus tripartitus caudatus) gemeinsam hat (wir treffen diese u.a. auch am Schluß von 'Magnitudo parvi' – III, H – und 'Ce que dit la bouche d'ombre'; cf. auch 'Lux' in 'Châtiments'). Hier schafft also die Versifikation Zusammenhang. Cf. p. 209-A 183.

²⁷ Cf. IV.3 'Trois ans après', v. 19s: „Je cherche, en cette nuit qui tombe / Un autre ange qui s'est enfui!“ – Cf. die Verse auf Hugos berühmter Zeichnung „Robe de Didine, 1834“, die auch in IV.6 vorkommen: „Oh! la belle petite robe / Qu'elle avait, vous rappelez-vous?“ (v. 23s).

²⁸ Siehe zu diesem Gedicht oben, p. 56s.

²⁹ Ist der April (RD wie MD) die „saison [...] des roses“?

³⁰ Obwohl das „œil du corps“ (I.20 'A un poète aveugle', Schlußv.) bereits zur Hälfte erloschen ist: „Maintenant, mon regard ne s'ouvre qu'à demi“ (v. 25).

³¹ P. Albouy: „le plus découragé de tous ses poèmes“ (p. XX). – Im übrigen macht das Gedicht auf mich einen ebenso leicht affektierten Eindruck wie sein Titel. – Dessen Klimax erinnert an die gleichfalls dreigliedrige Gradatio von 'Magnitudo parvi', die jedoch zu völlig anderem Ergebnis kommt: „Il [Hirte] a conquis, il a compris, / Il aime“ (v. 609s). – In der handschriftlichen Gliederung lautet der Titel, wie erwähnt, 'Abattement'. MD: 11. April 1848, Hugo kandidierte damals (ohne Erfolg, wie sich am Wahltag, dem 23., herausstellen sollte) für die Assemblée constituante – „'Abattement' bedeutete erst Ermüdung durch den Wahlkampf und verletzte Eitelkeit: das Gedicht erfuhr eine *Sinnverschiebung*, indem es nachträglich zu den Gedichten gestellt wurde, die die Niedergeschlagenheit infolge des Todes der Tochter zum Gegenstand haben.“ (Franz: 'Titel', p. 459) In diesem Sinne deutet Franz die weiteren Korrekturen. – V.s., p. 52s.

IV.14 „Demain, dès l'aube“ könnte das *Ibo* (VI.2) des vierten Buches genannt werden: Der in energisch-entschlossenem Futur von einem selbstbewußten Ich vorgetragene Aufbruchsplan bedeutet das Ende der stumpfen, todessehnsüchtigen Niedergeschlagenheit von *Veni, vidi, vixi* (IV.13), den ersten „Schritt“ zur räumlichen Annäherung an die Tote und damit zur Bewältigung des Todes:

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends.
J'irai par la forêt, j'irai par la montagne.³²

Das Gedicht hat eine doppelte Pointe: Zuerst wird man es als Liebes-Lied lesen (v. 4: „Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps“ – „Geschwind, zu Pferde!“); v. 11, vorbereitet durch v. 8 („triste“), zeigt dann das Grab als Ort der Geliebten. Diese negative Lösung der Spannung wiederholt die Struktur von IV.11 „On vit, on parle“. Die Schlußzeile jedoch bietet erneut einen Umschlag: „Et, quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe / Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur.“ Der grüne Stechpalmen-Strauß und das blühende Heidekraut sind metonymische Symbole von Leben, Jugend (cf. *L'âme en fleur* und die Redensart „être encore vert“) und Zukunft. Der Vater legt sie so auf das wirkliche Grab, wie der Dichter das (sprachliche) Zeichen dieser Stätte zeichenhaft prädiszieren würde, nämlich: „das Grab ist der Ort eines Blühens“. In diesem Sinne spricht IV.15 *A Villequier* von „les fleurs qui sont dans le gazon“ (v. 12; im Orig. nicht hervorgehoben), *A celle qui est restée en France* wird die Substitution Blumen – Text ausführlich darstellen.

Der abrupte Abbruch des Liebes-Gesangs im Tod und dessen angedeutete – Gewißheit wird IV.17 *Charles Vacquerie* bringen – Umwertung in Erlösungs-Voraussetzung mag, wieder einmal, auf den Gang des Ganzen von *Les Contemplations* hinweisen (nicht: diesen maßstabsgetreu widerspiegeln).³³

IV.15 *A Villequier* (das Ich ist also an seinem Ziel angekommen, hat seine Absicht verwirklicht) stellt nicht das erste Gedicht in *Pauca meae* dar, das von diesem Friedhof datiert ist: während jedoch seine drei Vorgänger (6 „Quand nous habitons“, 8 „A qui donc sommes-nous“ und 9 „O souvenirs! printemps!“) an diesem Ort genau nicht an diesen Ort denken, sondern sich in philosophische Erwägungen oder Kindheitserinnerungen flüchten, schaut IV.15 aufs Grab:

Maintenant, ô mon Dieu! que j'ai ce calme sombre
De pouvoir désormais
Voir de mes yeux la pierre où je sais que dans l'ombre
Elle dort à jamais (v. 13ss).³⁴

Diese **Contemplation** setzt die Aktivität von IV.14 fort – das ist kein Paradox, der Widerspruch *vita activa* und *vita contemplativa* existiert für HUGO nicht – und bedeutet einen wichtigen Schritt zur Überwindung der Trauer – wodurch wieder philosophische und politische Dichtung möglich sein wird (vs. IV.3 *Trois ans après*).

Ort und Moment betonen gleich die ersten Verse: „Maintenant que Paris, ses pavés et ses marbres, / Et sa brume et ses toits sont bien loin de mes yeux“. Villequier bedeutet also nicht bloß die Nähe der Tochter, sondern auch die Ferne der Gesellschaft, d.h. die Einsamkeit, welche schon *Magnitudo parvi* als Bedingung der Contemplation nannte, und die die Voraussetzung eines neuen Verhältnisses zur **Natur** darstellt, das der Eingangsbücher auf höherer Stufe und unter Überwindung zwischenzeitlicher Entfremdung (*Veni, vidi, vixi*): „je sens la paix de la grande nature / Qui m'entre dans le coeur“ (v. 7s).³⁵

Das Gedicht hat einen Neu-Anfang zum Gegenstand: Die Halte en marchant, der Stillstand im contemplativen Erkenntnisprozeß, den die Trauer bedeutete, ist vorüber; entsprechend darf sich Buch V *En marche* betiteln. „Neu-Anfang“ heißt aber nicht, daß noch einmal auf das absolute (Paradies!) Ausgangsniveau von Buch I und II zurückgegangen werden müßte;³⁶ „Neu-Anfang“ meint, daß die schon vor dem 4. September 1843 gewonnenen theoretischen Erkenntnisse nun von dem an der Todes-Erfahrung Gereiften wiederzuerlangen sind – wodurch ihnen dann freilich ein ganz anderes Gewicht zukommen wird. Damit ist der Weg für das Buch der Revelatio (VI) frei, *En marche* wird dazu hinführen. Der Tod,

³² „Je partirais“ (v. 2) ist als rejet betont, „j'irai“ (v. 3) durch Wiederholung in ähnlicher metrischer Position (Beginn von Vers und zweitem Halb.). Fünf der zwölf Verse des Gedichts setzen mit „J(e)“ ein.

³³ Aus dem Kontext von 'Pauca meae' herausgelöst, wirkt IV.14 noch pointierter, da zu Beginn der Lektüre auch nicht der entfernteste Verdacht entstehen kann, das Du sei nicht eine lebende Geliebte (sollen wir dies als weiteren Hinweis auf das Vorhandensein eines inzestuösen Phantasmas lesen?). Dieser „Witz“ mag neben der Kürze des Textes dafür verantwortlich sein, daß „Demain, dès l'aube“ zum beliebten Anthologie-Stück wurde und eine Flut von Interpretationen – die meisten ad usum Delphini – wie in jüngster Zeit kein zweites Gedicht von 'Les Contemplations' erfahren mußte.

³⁴ Cf. 'A celle qui est restée en France', II und III.

³⁵ Zum Thema „Friede der Natur“ siehe bes. VI.10 'Eclaircie'.

³⁶ Obwohl das Ich in v. 9 in der gleichen Situation scheint wie in „Un jour, je vis“: „assis au bord des ondes“.

scheinbarer Endpunkt, hat sich als ein Beginn entpuppt, als Geburt – der Toten wie der Überlebenden: „ce qu'ici-bas nous prenons pour le terme / Est le commencement“ (v. 31s).

Dans vos [Gott] cieux, au delà de la sphère de nues,
 Au fond de cet azur immobile et dormant,
 Peut-être faites-vous des choses inconnues
 Où la douleur de l'homme entre comme élément. (v. 73ss)

Auch der Tod ist unersetzliches Element des göttlichen Planes. Dies hat der Dichter erkannt und die Todes-Texte in IV als Teil eines auf Erlösung hin angelegten Ganzen in Nachahmung des göttlichen Coordinators **angeordnet**.

A *Villequier* wendet sich an Gott, als Gebet, wie große Teile von *Trois ans après* (IV.3) als Fluch und Blasphemie. Erschien dort das Glück als Preis der Erkenntnis, so hier, positiv gewendet, die Schau als Belohnung des Schmerzes:

Je me sens éclairé dans ma douleur amère
 Par un meilleur regard jeté sur l'univers. (v. 115s)

Dazu trägt auch die Einsamkeit bei, in die das Ich durch die „perte des êtres chers“ (Préface) gerät: „Vous faites revenir toujours la solitude / Autour de tous ses pas“ (v. 45s). Hermeneutische Bedingung der Contemplation ist nun nicht mehr das Glück mit der Tochter, sondern die im Leid erfolgte Erfahrung Gottes.

Considérez [...] ô mon Dieu!
 [...] Qu'un être que son deuil plonge au plus noir du gouffre,
 Quand il ne vous voit plus, ne peut vous contempler,³⁷

Et qu'il ne se peut pas que l'homme, lorsqu'il sombre
 Dans les afflictions
 Ait présente à l'esprit la sérénité sombre
 Des constellations! (v. 105-112)

Der Vater begründet hier noch einmal, warum *Magnitudo parvi* („la sérénité [...] des constellations“) für *Pauca meae* vergessen war. Der Erkenntnisstand des Schlußgedichtes von Buch III scheint nun auf höherer Stufe wiedergewonnen zu sein, nach dem Durchgang durch die dem vor Schmerz Blinden sternenlose Nacht des Grabes, welche sich somit in das das Sehen ermöglichende Licht verwandelt hat.

Indem die Tote die erweiterte Erkenntnis des Vaters ermöglicht und diese wiederum – wie noch zu zeigen sein wird –, als Buch verbreitet, den Gang der **Heilsgeschichte** beschleunigt, kann Leopoldine auch in dieser Hinsicht als Erlöser-Figur betrachtet werden.³⁸

Die Allegorie **IV.16 Mors** bildet den Übergang zu **IV.17 Charles Vacquerie** – in seinem zweiten Teil die „Pointe“ des ganzen vierten Buches – und ist selber ein Gedicht mit Pointe: Dem schwarzen Skelett des Todes, das alles niedermäht und die Völker in Entsetzen hält, folgt ein Engel, strahlend wie die junge LEOPOLDINE (cf. IV.5-7 und 9). Der Tod ist nur scheinbar ein Unglück, er hat nur Macht über die Körper. Durch ihn wird der Weg frei („en marche“) für den Engel, der „la gerbe d'âmes“ sammelt: der Tod des Körpers kann der Seele nichts anhaben, ist vielmehr die unerläßliche Bedingung für ihre Aufnahme in den Himmel, für ihr Leben also, für ihre Erlösung – so der Mensch gut war – zu unendlichem Fortschritt

³⁷ Wieder ein Spiel mit der Definition „contempler les choses, / C'est finir par ne plus les voir“ (III.30, v. 566s; cf. IV.3, v. 45-48).

³⁸ „Tod der Tochter und Erkenntnis“: Hugo an Michelet, der seine Tochter verloren hatte: „Vous qui serez un des fondateurs de la patrie humaine [...]. Nous retrouverons un jour les êtres chers; votre fille est auprès de la mienne; dès à présent, ces anges nous rient et nous éclairent; et à votre insu même il y a des lueurs de plus dans votre cerveau. Ces clartés viennent de la mort. Cher et glorieux combattant du combat humain, pauvre père, je vous embrasse.“ (24. Juli 1855, 'CFL' IX, p. 1095) – A. Dumas sieht die Entstehung der Elegien und Nänien von 'Pauca meae' selber als Lohn für den Tod des Exils und die Trauer über Léopoldine: „Nous qui avons connu l'enfant que vous avez perdue et que vous pleurez; nous qui avons perdu vous-même et qui vous pleurons, peut-être trouvons-nous qu'il coûte cher, ce froment broyé dans la meule de la mort et de l'exil pour la nourriture de l'esprit; mais, dans cinquante ans, dans cent ans, dans mille ans, [...] quand on lira les vers adressés à votre fille, les vers adressés à la France, nos arrière-neveux diront: – Il n'eût point fait cela s'il n'eût point souffert; donc, il était bon qu'il souffrît.“ (24. April 1856, 'CFL' X, p. 1242s) – Siehe auch die Proustsche Deutung des berühmten v. 71 „Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent“ ('Le temps retrouvé', p. 1038; cf. p. 51-A 61).

in kosmischen Sphären („en marche“; cf. III.3 *Saturne*; „gerbe“, die Seele als Frucht, setzt die Pflanzen-Wachstums-Symbolik der Schlußv. von „Demain, dès l'aube“ fort)³⁹.

Somit können wir eine bedeutende (**Sinn**) Folge (**Struktur**) feststellen: IV.11 „On vit, on parle“: negative Pointe; IV.14 „Demain, dès l'aube“: negative und positive Pointe; IV.16 und 17: positive Pointe (wodurch das Buch insgesamt eine optimistische Pointe erhält).

Das Schlußgedicht – IV.17 *Charles Vacquerie* – ist dem bislang vernachlässigten zweiten Opfer der Katastrophe von Villequier gewidmet (v.s., p. 55). Der Auctor singt das Hohe Lied der Liebe dessen, der ohne die Geliebte nicht mehr leben und diese auch im Tod nicht allein lassen mochte, in seinem aufopfernden Sterben einem zweiten Christus vergleichbar.

Struktur und Aussage des Gedichtes lassen sich – wieder einmal – gut an Hand der zu Grunde liegenden **Licht-Symbolik** nachzeichnen:

Anfangs ist alles von konventioneller, gewöhnlicher Eindeutigkeit: hell scheint das Leben (und die Zukunft, die Charles auch ohne LEOPOLDINE offengestanden hätte), finster der Tod.⁴⁰

Vers 79, der in klassischer Weise durch grammatikalische Indizien den zweiten Teil des Stückes einleitet, bringt den so oft schon in *Les Contemplations* angetroffenen Umschlag: schwarz ist das Leben, lichtvoll sind die Toten –

Ou plutôt, car la mort n'est pas un lourd sommeil,
Envolez-vous tous deux dans l'abîme vermeil,
Dans les profonds gouffres de joie,
Où le juste qui meurt semble un soleil levant,
Où la morte au front pâle est comme un lys vivant,
Où l'ange frissonnant flamboie! (v. 79ss)

Der Tod ist die Befreiung der Seelen-Vögel aus dem Gefängnis des Körpers (cf. III.22 „La clarté du dehors“), er erlaubt ihnen den Aufflug in die lichterfüllten Himmel (cf. VI.23, v. 710: „L'évanouissement des cieux!“), hin zu Gott:

Fuyez, mes doux oiseaux! évadez-vous tous deux
Loin de notre nuit froide et loin du mal hideux!
Franchissez l'éther d'un coup d'aile!
Volez loin de ce monde, âpre hiver sans clarté,
Vers cette radieuse et bleue éternité,
Dont l'âme humaine est l'hirondelle. (v. 85ss)⁴¹

Das Leben bietet nicht den berauschenden Trank des Glücks, sondern den Schierlingsbecher des eigentlichen Todes, des der Seele; Glück, Liebe, Leben, Gedankenreichtum („anges pensifs“) und segnendes Gesegetsein („bénissant et bénis“) – auch der Hirte von *Magnitudo parvi* erkennt und segnet – bedürfen der Öffnung der „portes de la nuit“ (IV.13 *Veni, vidi, vixi*, v. 31) – aber die Nacht, so erfahren wir nun, ist davor und nicht dahinter (cf. III.26 *Joies du soir*), das Versinken in dem Abgrund des Meeres ermöglicht den Flug in den Abgrund des Himmels, und indem die dunklen Menschen („les noirs vivants“, v. 77) die Grenze des Irdischen (Körperlichen) sterbend überschreiten (transzendieren), erfahren sie eine Verwandlung in Sterne. Diese Grenze ist konkret und speziell die Wasseroberfläche „à Villequier“, welche hier für die Grenze zwischen Leben und Tod (des Körpers) generell steht; die letale (= vitale) Transgressio wiederholt ganzheitlich und gesteigert das kognitive „L'oeil perce et franchit le miroir“ (III.30, v. 565) des **Contemplations**-Aktes (oder umgekehrt: jede Contemplation ist, metaphorisch ausgedrückt, eine geminderte Form des Sterbens, da sie das Hindernis Körper zeitweilig überwindet und zu der den Toten gegebenen Schau führt).⁴²

³⁹ Siehe den Chiasmus (auch andere Lesarten sind möglich) von III.30, v. 553: „L'amour, la mort, la fleur, la fruit“.

⁴⁰ Das Leben als hell: v. 5s, 10, 28-30, 34s, 64 et al. – Zu „Charles heller Zukunft ohne Léopoldine“ siehe v. 26-36 (andere wären gekommen, ihn zu trösten). – Der Tod als dunkel: cf. z.B. v. 3, 9, 11s, 16, 23s, 37, 41 („l'eau sinistre“ kann natürlich auch literal verstanden werden), 47, 57, 60, 73. – Dunkel ist sogar die personifizierte Strophe (cf. V.25 „O strophe du poète“), die der Vater-Dichter sich auf dem schwarzen Grab des Schwiegersohnes niedersetzen läßt: v. 20-24 (die Stelle meint sich selber!).

⁴¹ Cf. III.14 'A la mère de l'enfant mort', Schlußv.: „Hélas! vous avez donc laissé la cage ouverte, / Que votre oiseau s'est envolé!“ sowie IV.16 'Mors' (anderes Bild, vergleichbare Bedeutung).

⁴² „Becher des Lebens“: v. 5s: „De ses jours généreux, encor pleins jusqu'au bord, / [...] la coupe dorée“ – v. 116s: „De cette coupe amère où vous n'avez pas bu, / Hélas! nous viderons le reste“: In der Abwandlung dieser Metaphern spiegelt sich der Gang des Gedichtes wider. – „Tod und Liebe“: Der Körper ist nicht nur Hemmnis der Erkenntnis, sondern verhindert auch die volle Lie-

Vivez! aimez! ayez les bonheurs infinis.
 Oh! les anges pensifs, bénissant et bénis,
 Savent seuls, sous les sacrés voiles,
 Ce qu'il entre d'extase, et d'ombre, et de ciel bleu,⁴³
 Dans l'éternel baiser de deux âmes que Dieu
 Tout à coup change en deux étoiles! (Schlußv.)

Nun ist LEOPOLDINE selber zu einem Stern geworden wie der, den sie in *Magnitudo parvi* betrachtet hat; und sie leuchtet wie die Tugenden von IV.1 „Pure innocence!“ – der Kreis ist geschlossen. *Pauca meae* endet und beginnt in Lichtfülle.

Damit ist **Buch IV aufgehoben**: Der Auctor bzw. seine Tochter hat den Tod besiegt, und wir Leser dürfen daran teilhaben. DIDINES Descensus (der „abîme“ des Schweigens zwischen *Autrefois* und *Aujourd'hui*, die 13 Punkte nach IV.2 und die Gedichte von *Pauca meae* bis einschließlich des dreizehnten) ist die Voraussetzung ihrer strahlenden Resurrectio, welche für alle Menschen exemplum darstellt und ihnen Trost und Gewißheit gibt.⁴⁴ Zudem hat das Schicksal der Tochter dem Vater die Erkenntnis eines Allgemeingültigen verschafft, und diese Sicht will er als ihr Evangelist in *Les Contemplations* der ganzen Menschheit vermitteln, die wiederum – das ist die **Hauptfunktion** dieser Gedicht-Sammlung –, die wiederum dadurch zu einem Verhalten (auch im Bereich des Gesellschaftlich-Politischen) angeregt werden soll, welches die End-Erlösung des Ganzen, des ganzen Universums (cf. *Ce que dit la bouche d'ombre*, in fine) fördern und beschleunigen soll (und zuerst, als deren Voraussetzung, die Erlösung Frankreichs aus der Nacht des Second Empire). Damit ist LEOPOLDINE endgültig zum Heiland und Messias geworden, Bringerin des Lichtes, und der Auctor zu ihrem Verkünder, unserem Parakleten.⁴⁵

Nun verstehen wir auch, warum Dichtung in diesen Büchern öfters als lichtvolles junges Mädchen dargestellt wird: In ihr ist die für uns alle verbindliche soteriologische Geschichte der Tochter sinnfällig, lesbar (das Licht als Ausdruck und Übersetzung der Idee) und wirksam, denn *Les Contemplations* haben die Erlösung nicht nur zum Gegenstand, sondern wollen diese auch vorantreiben.

Freilich nicht geradlinig: Der Verkünder selber muß zuerst den Tod erfahren, bevor er ins helle Reich „au bord de l'infini“ eintreten kann (IV und V bereiten das apokalyptische Buch gemeinsam vor), und selbst dort wird noch mancher pessimistische Rückfall ins Menschliche und – wenn die Verfremdung erlaubt ist – Allzumenschliche drohen.⁴⁶

Die Verwandlung der Toten in Sterne scheint mehr als bloße Metapher zu sein, Hugo versucht vielmehr, einen **Mythos** zu schaffen, oder, kritisch ausgedrückt: er mythisiert. Dadurch entzieht sich die dar-

bes-Vereinigung. Die beiden Sterne hingegen leben im Glück des ewigen Liebes-Blickes (siehe den Hirt von 'Magnitudo parvi', der ganz Auge geworden ist). Cf. II.14 'Billet du matin' und 'Contemplation suprême' („Préface de mes oeuvres et Post-Scriptum de ma vie“), III, 'CFL' XII, p. 123: „ce divin baiser de l'azur quand il n'y a plus dans le moi que de la lumière! La manière dont s'aiment les transfigurés fait partie de ce que nous appelons ici le jour. Leur accouplement est rayon.“ Cf. p. 106-A 27. – „Abgrund des Todes“: „Abîme“ ist bei Hugo grundsätzlich ambivalent, genauso wie das synonyme (Gaudon: 'Temps', p. 283) „gouffre“. Der (litterale) Abgrund nach unten (Meer) ist im geistigen (d.h. eigentlichen) Sinne der nach oben, der des Himmels (Ausdruck der Tod-Leben-Dialektik). – Nach dem Tod fällt die Seele nach oben, wie ein befreiter Vogel: „Tout ce qui s'obscurcit, vit, passe, / S'effeuille et meurt, tombe là-haut. / Nous faisons tous la même course, / Etre abîme, c'est être source.“ (VI.23 'Les mages', str. 47; cf. III.26 'Joies du soir', v. 23; in der christlichen Symbolik bedeutet der Brunnen den Höllenschlund (eigentlicher Tod) genauso wie den Tauf-Quell, Geburtsort des wahren Lebens; VI.6 'Pleurs dans la nuit', IX vergleicht den Abgrund des Grabes mit einem Brunnen: „cette épouvantable et livide citerne“, v. 296). – Siehe auch die Reihe der Synonyme in III.30, v. 725: „Dieu, l'être, l'infini, l'éternité, l'abîme“. – „Verwandlung in Sterne“: Wie Dea und der ihr in den Tod gefolgte Gwynplaine am Schluß von 'L'homme qui rit' (p. 414). – „Contemplation und Sterben“: Cf. v. 72: „L'ange vole plus haut que l'aigle“ – V.s. p. 138s.

⁴³ „Ombre“ meint hier nicht mehr negative Dunkelheit, sondern die Geborgenheit als Voraussetzung der Liebeserfüllung (cf. v. 100: „chercher l'obscur asile“ und etliche Stellen von 'L'âme en fleur'); vielleicht auch eine Art „contemplatio in caligine divina“, die Blendung („l'éblouissement céleste“, v. 120), die sich aus der unendlichen Lichtfülle Gottes ergibt, vor dem hell und dunkel, wie alles Vergängliche, nur ein Gleichnis sind, letztlich dinglich-austauschbare Zeichen eines unnennbaren geistigen Wesens.

⁴⁴ 'Magnitudo parvi', IV: Das Hirten-Feuer zählt die Leiden der Menschheit auf, und der Stern antwortet: „Certitude!“ (v. 807). – Nash, p. 150s: „At the end of Book IV, Léopoldine und Charles transcend their limited historical selves to become eternal symbols of a metaphysical reality“. – Der Stern, zu welchem der Hirte wird, wirkt als „phare“ (III.30, III.H und IV).

⁴⁵ In gewissem Sinn antizipiert die in IV.17 dargestellte Verstärkung der beiden Liebenden die End-Erlösung des Kosmos, Thema von VI.26 'Ce que dit la bouche d'ombre' (anagogisch-eschatologischer Sinn). – Auch dem Christentum verstreicht zwischen der Auferstehung des Erlösers und der Erlösung der Welt die ganze Zeit der Geschichte, freilich des Neuen Bundes. – Cf. Ch. Baudouin, p. 287ss, der in Léopoldine eine Verkörperung des Ange Liberté ('La fin de Satan') sieht. – „Der Autor als Paraklet“: Cf. VI.21 'Spes', 23 'Les mages' und oben, p. 62. – P. Albouy: „Charles et Léopoldine ont ouvert les cieux à ce vol du Mage qui va se développer maintenant dans les deux derniers livres des 'Contemplations',, (p. 1556). – V.s., zu IV.15 'A Villequier'.

⁴⁶ Cf. v. 21: „Moi qu'attendent les maux sans nombre!“.

gestellte Weltanschauung dem Zugriff von Ratio und Logos (sie kann nur als Ganzes geglaubt oder zurückgewiesen werden), aber gerade dadurch könnte sie – so hoffte wohl der Poet – höchste Wirkung entfalten, hätte sie höchste Wirkung entfalten können. Hier berühren sich Mythos und Ideologie.

Den Aufbau von IV.17 können wir wiederum als Verdichtung der Struktur des Ganzen lesen.⁴⁷ Das Liebes-Glück in der Natur, wichtiges Thema der Eingangsbücher, evozieren die Strophen 16-19 (v. 91-108):

O chers êtres absents, on ne vous verra plus
 Marcher au vert penchant des coteaux chevelus,
 Disant tout bas de douces choses!
 Dans le mois des chansons, des nids et des lilas,
 Vous n'irez plus semant des sourires, hélas!
 Vous n'irez plus cueillant des roses! (v. 91ss);

man könnte also alle Liebenden von *Aurore* und *L'âme en fleur* mit LEOPOLDINE und CHARLES identifizieren. Damit ist diese Zeit (und die Bücher, die sie beschreiben) nun endgültig als Vorstufe abgetan (andere Voraussetzung für Buch VI), als Vor-Zeit, „autrefois“; aber freudig, im Wissen um das Bessere, das ihre Aufhebung ermöglicht, ohne die pessimistische Resignation und den (Auto-) Destruktionstrieb beispielsweise von IV.12 *A quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt* oder 13 *Veni, vidi, vixi*.

Die in *Charles Vacquerie* geleistete Bewertung von Tod und Leben ist uns nicht ganz neu (sie wurde freilich noch nie mit solcher Klarheit und Konsequenz wie hier und auf dem sicheren Grund eigener Erfahrung entwickelt), spätestens mit I.20 *A un poète aveugle* und vor allem II.14 *Billet du matin* wissen wir um die wahren Verhältnisse.⁴⁸ Auch dieses **Strukturprinzip** der Vorahnung wiederholt IV.17 in sich: Im ersten Teil, dem Teil der Täuschung, findet sich bereits die Charakterisierung der Lebenden als schwarz („les noirs vivants“, v. 77) ebenso wie der Wunsch an Charles: „Qu'à jamais l'aube en ta nuit brille!“ (v. 51), und die beiden Toten werden genannt: „Ces héros, doucement saignants et radieux“ (v. 68).

Die **Struktur von Buch IV** wird also durch den Schluß des Schlußgedichtes geprägt, in welchem sich die durch den Tod negierte Licht-Fülle des Kindes (Erinnerungsgedichte 5-7 und 9) und das Leuchten von „innocence“ und „vertu“ (1) auf höherer Stufe wiederfinden, der kein Tod mehr etwas anhaben kann. Damit läge ein Schema von Position, Negation und Aufhebung vor, darstellbar im Modell der dreidimensionalen **Spirale**. Die Pointe von *Charles Vacquerie* wird, wie die von I.29, vor allem aber II.28 und III.30, zur Pointe des ganzen Buches, das sich im Gang des Schlußgedichtes verdichtet wiederholt.

Geht man die Gedichte in der numerischen Reihenfolge durch, so kommt man zum gleichen Ergebnis: 1 und 2: Liebe und Hochzeit als Ausdruck höchsten Lebens, 4 *septembre 1843* bis 13: pessimistische Todes-Gedichte, nach dem Tiefpunkt 13 eine allmähliche Aufhellung bis zum Sternen-Glanz der allerletzten Strophe des Buches. *Au bord de l'infini* wird sich – ich habe schon darauf hingewiesen – ganz ähnlich ordnen lassen, ja man kann sogar die Struktur von *Pauca meae* als **Mise en abyme** des Aufbaus des Ganzen lesen: „Cela commence par un sourire [Liebe und Hochzeit], continue par un sanglot [4 *Septembre 1843* bis IV.13], et finit par un bruit du clairon de l'abîme [Verstirnung]“ (Préface; v.inf., p. 231).

Wieder erweist sich die Zahl 13 als bedeutend: Die 13 Todes-Punkte nach IV.2 und das 13. Gedicht (Weiteres siehe p. 49) sind nur scheinbar, auf den ersten Blick, verhängnisvoll; tatsächlich stellen sie, wie der Tod des Körpers, den sie ausdrücken, die Voraussetzung für den Umschlag zum Besseren dar.

Schon anlässlich der Titel habe ich auf die Verwandtschaft von *Pauca meae* und *L'âme en fleur* hingewiesen (p. 147). Diese gründet auch darin, daß beide Bücher die umfangärmsten und die thematisch einheitlichsten der ganzen Sammlung sind („Tout conjugue le mot aimer“ – „Ne me parlez pas d'autre chose / Que des ténèbres où l'on dort“), im Lese-Rhythmus des Ganzen bilden sie Momente der Sammlung, auch der Entspannung. II jedoch handelt von blühenden Mädchen („en fleur“), IV von der Toten; *Pauca meae* hat die meisten vollständig datierten Gedichte aufzuweisen, ist also fest in der grausamen historischen Realität beschlossen, die Daten von *L'âme en fleur* hingegen nennen weder Tag (außer II.1 *Premier mai*) noch Jahr, die Texte siedeln in einem halb-zeitlosen Paradies (v.s., p. 23). Das Buch der Liebe endet jedoch in einem es aufhebenden Bild des Todes (Ertrinkungs-Bewegung nach unten), das Buch des Todes in einem es aufhebenden Bild des Lebens (Verstirnungs-Bewegung der Ertrunkenen nach oben). Es scheint, als habe uns der Titel *L'âme en fleur* getäuscht: Die Seele blüht ja gerade nicht im Leben, hier ist sie im Körper gefangen, sondern erst nach dem Tod des Körpers, als Sternen-Blume am Himmel. So mag

⁴⁷ Hierin glaube ich mich zumindest teilweise mit Nash einig („Thus the lovers' convulsive embrace and descent-ascension can be read as the central symbol of the work“, p. 140).

⁴⁸ Das in IV.16 'Mors' nur als Möglichkeit Angedeutete wird in IV.17 zu voller Wirklichkeit und Licht-Fülle entwickelt.

die **Struktur** von *Les Contemplations* (Stellung von IV nach II) einen Erkenntnisvorgang des Rezipienten gefördert haben (Sinn; v.s., p. 128).

Die „wenigen Gedichte“ des vierten Buches sind rasch **zusammengefaßt**: Der Tod der Tochter bedeutet zuerst Schweigen, einen Stillstand in den verbundenen und durch den Oberbegriff „les contemplations“ gemeinsam bezeichneten Bereichen politisch-gesellschaftliches Engagement, philosophisch-religiöse Erkenntnis und Dichtung.

Der Schluß von *Pauca meae* (ab 14 „Demain, dès l'aube“) beendet diese Unterbrechung, indem der Tod für die Gestorbene als Voraussetzung ihrer Erlösung erkannt wird und für den Überlebenden als Voraussetzung wirksameren politischen Engagements, tieferer Schau und vollendeterer Dichtung. Das Innehalten war also nur kurz, „pauca“ erhält somit ebenfalls positiven Sinn.

Natur und (körperliche) Liebe, bestimmende Themen der Eingangsbücher, werden wie alles Materielle und das Leben des Körpers als Tod betrachtet, als Vorstufe für wahres, wesentliches Sein, zu überwinden. So weist auch Buch IV auf *Autrefois* zurück, der öfters geäußerte Todes-Wunsch (oder die Ahnung eines baldigen Todes) des Vaters wird sich in *En marche* erfüllen, die universale Erlösung schließlich findet am Ende des Buches der ganzen Erkenntnis, *Au bord de l'infini*, ihre Darstellung. In IV freilich ist noch mit keinem Wort vom Exil die Rede, obwohl doch vier Texte fiktiv nach 1851 geschrieben wurden.⁴⁹

Auf das **Strukturprinzip des erlösenden Umschlagens eines scheinbar Negativen ins Positive** muß noch kurz eingegangen werden, da es sich in hohem Maße als einheitsstiftend erweist. Es bestimmt nämlich den Aufbau zahlreicher Einzelgedichte (positive Pointe) ebenso wie den der meisten Bücher und letztlich des Ganzen.⁵⁰

Tatsächlich endet nur *L'âme en fleur* in der Trostlosigkeit des Todes; die Schlußgedichte von I, III und IV (wie von VI und wohl auch von V) stellen jeweils die Aufhebung des Leidenden und Kleinen („parvi“) durch eine erlösende Verwandlung („magnitudo“) dar, ein Umkehren der Richtung von unten nach oben, und da dieses Umschlagen in der Final-Position statt hat, bestimmt es **Sinn und Struktur** des jeweiligen Buches: All die erwähnten Bücher können als Verwirklichungen des Struktur-Prinzipes „Aufhebung eines vermeintlich Negativen“ betrachtet werden (für *Aurore* gilt dies freilich nur mit Einschränkungen, da hier weniger von Leid und Schmerz die Rede ist). Da der letzte Text von *Autrefois*, *Magnitudo parvi*, ebenfalls einer derartigen Aufhebung gewidmet ist, bestimmt eine solche den Aufbau des ganzen ersten Bandes; die Lektüre von *Au bord de l'infini* wird zeigen, daß die Struktur des letzten Buches die des Ganzen in ähnlicher Weise und mit ähnlichem Ergebnis festlegt.

Dieses Magnitudo-parvi-Schema haben wir bereits im Ersten Teil kennengelernt, als Tod-Leben-Dialektik. Auf der Ebene einer spatialen Metaphorik äußert es sich als Identifikation des Meeres-Grabes-Abgrunds der Gott-Ferne mit dem des Himmels (der vermeintliche Fall – Versinken und Ertrinken – ist ein Aufflug), lichtsymbolisch wird es im Bild einer Transfiguratio, einer Verstirnung, einer Geburt des Lichtes aus der Dunkelheit, der Aurore aus der Nacht, dargestellt. Die Verbindung beider Bild-Bereiche geschieht durch eine „tomb“-„womb“-Symbolik: indem aus dem Abgrund des Grabes das Licht geboren wird, hat dieser nicht nur die Form, sondern auch die Funktion (tertia) eines Schoßes – das Grab wird also zur Stätte eines Beginns, einer Geburt. Synekdochisch faßt diese Hoch-Tief- und Hell-Dunkel-Beziehung der Dichter in sich, selber ganz ein Abgrund und ein Toter („le livre d'un mort“):

Lui, le souffrant du mal éternel, il se verse,
Sans épuiser son flanc, d'où sort une clarté (I.9 „Le poème exploré“, v. 22s)⁵¹

⁴⁹ Allerdings ist IV.17 'Charles Vacquerie' von „Jersey“ und IV.4 „Oh! je fus comme fou“ von „Jersey, Marine-Terrace“ datiert. Eine Anspielung auf die Insel des Exils mag IV.17, v. 76-78 beinhalten.

⁵⁰ Einige Beispiele von Gedichten mit positiver Pointe seien kommentarlos aufgezählt (es könnten auch eine Reihe einzelner Verse zitiert werden, die dieses Strukturprinzip im Rahmen eines nicht davon bestimmten Gedichtes realisieren): I.13, 29; III.13, 16, 26, 30; IV.16, 17; V.3, 6, 9, 13, 18, 20; VI.6, 13, 19, 20, 21, 22, 26 (zur Bedeutung der 13 und der 3 v.inf., p. 232s). Daß der Schluß einiger dieser Gedichte ambivalent ist (z.B. V.13 'Paroles sur la dune'), d.h. u.U. auch als negative Pointe interpretierbar, lese ich als Ausdruck des dialektischen Umschlagens, um das es hier geht. – V.inf., p. 229s.

⁵¹ Zu „Abgrund des Meeres und des Himmels“ siehe A 42. – Die Vorstellung „Geburt des Lichtes aus der Dunkelheit“ (allgemeinste Fassung: „la nuit engendre l'aurore“, VI.15, v. 33) findet sich in 'Les Contemplations' bezogen auf die Bereiche Liebe und Tod, Contemplation (poetisch-produktiv wie rezeptiv, also Contemplation des Buches der Natur wie des Buchs des Dichters) und Geschichte. Es handelt sich um eines der zentralen Bilder dieses Werkes und wäre einer ausführlichen Untersuchung wert. Cf. p. 75ss, p. 84, p. 165-A 34, p. 176.

Auch in der Zahl 13, die, wie noch zu zeigen ist, den Aufbau des Ganzen wesentlich bestimmt, verdichtet sich dieses Prinzip des Umschlagens.

Es stimmt mit diesen Feststellungen überein, wenn die Préface die Gesamtstruktur des Werkes als Aufhellung eines Verdunkelten beschreibt: „On ne s'étonnera donc pas de voir, nuance à nuance, ces deux volumes s'assombrir, pour arriver, cependant, à l'azur d'une vie meilleure“. Das heißt: Die **Struktur des Werkes** ist die verdichtete, konzentrierte Widerspiegelung der Struktur des **Sterbens** (Tod des Körpers = Geburt der Seele, die zur vollen und dauernden Schau Gottes gelangt; „Quand l'oeil du corps s'éteint, l'oeil de l'esprit s'allume“, I.20) und der **Contemplation** („finir par ne plus les voir“ – durch die Dunkelheit der schließlich übersehenen Dinge hindurch das Licht Gottes schauen), der Struktur der aktuellen politischen Geschichte (Aurore = Französische Revolution vor dem Tag der République universelle und nach der Nacht des Ancien Régime; v.s., p. 91) und der der gesamten Heilsgeschichte (kosmische Erlösung; cf. VI.26, in fine). All diese Seinsbereiche stehen in metonymischer bzw. realer Beziehung untereinander und mit dem Buch, und der, der es liest, vollzieht wie der, der es geschrieben hat, einen Akt aufhellender Contemplation, der als teilweises Sterben bezeichnet werden kann (da dem Contemplateur letztlich eine ähnliche Schau gegeben ist wie dem Toten; zudem hat, auf der Objekt-Seite, ein Abtöten der Dinge statt). Das poetische Sterben (Aufhellung) ist Vorwegnahme und Teil des universalen Sterbens (Aufhellung) am Ende der Zeiten; der **philosophisch-religiöse**, der **politisch-historische** und der **meta-poetische Sinn** fließen in eins zusammen und bedeuten einander gegenseitig. Produktiv wie rezeptiv ebenso wie auf allen Sinn-Ebenen stellen *Les Contemplations* ein Sterben dar, d.h. eine Aufhellung und Geburt, die Vernichtung von etwas Dunklem und Schlechtem, welche helles Gutes entstehen läßt oder befreit.

– Ob es zulässig ist, in dieser Weise ganz verschiedene Seinsbereiche wie selbstverständlich zu vergleichen und letztlich zu vermischen, Geschichtliches und Natürliches im Grunde unreflektiert ineinszusetzen, scheint mir eine andere Frage zu sein. Ansätze zu ideologiekritischer Betrachtung böten *Les Contemplations* zuhauf: mir geht es hier aber nur darum, das Buch zu verstehen. -

Jedenfalls steht die Feststellung solch eines Aufbau-Prinzipes nicht in Widerspruch zu unserer durch *Magnitudo parvi* nahegelegten Vermutung, die sich in Raum und Zeit äußernde Struktur von *Les Contemplations* habe nur eine subsidiäre, aufzuhebende Funktion. Während es dort um Materielles und Meßbares ging, meint das Erlösungs-Schema keine Zahlenhaftigkeit, sondern die per omnia saecula saeculorum bestehende Bestimmung von Mensch und Geschichte, also **Sinn-Struktur** statt empirischer Festlegung; oder besser: geistiger Sinn des raum-zeitlich Strukturierten (dieses als Mittel, jenen zu erkennen), Struktur der Strukturen, Sinn.

B.I.2.b. LIVRE CINQUIEME EN MARCHE

V im Rahmen von *Autrefois*. Wir haben das vierte Buch als durch die Todes-Trauer verursachte „Halte en marchant“ (Titel von I.29) gelesen, wobei die Schlußgedichte den Stillstand beenden und die Erkenntnisreise auf höherer Stufe fortsetzen. Ihr Ziel ist der „Rand der Unendlichkeit“ (VI), und um bis an dessen äußerste Grenze vorzustößen, muß der Dichter selber den Tod erleben und sein Verhältnis zu Mitmenschen und Gesellschaft überhaupt abklären. Dies leistet Buch V, das Buch des Fort-Schritts, des Übergangs zu einem – um ein Paradox zu gebrauchen – vorläufig Endgültigen (nur vorläufig, da das letzte Wort des Ganzen nicht von der Bouche d'ombre zum Auctor, sondern von diesem „à celle qui est restée en France“ gesprochen wird). Also: Stillstand (4 septembre 1843 bis IV.13) – Aufhebung des Stillstandes (IV.14 bis 17) – Fortsetzung des Marsches (V), geleitet durch das Licht der Sterne LÉOPOLDINE und CHARLES (IV.17, in fine): „Marchons à la clarté qui sort de cette pierre.“ (V.1 *A Aug. V.*, v. 7)¹

Gleich ein erster Überblick über die **Titel** zeigt uns, daß es dem Autor darum geht, mit seiner Zeit und seinen Zeitgenossen „fertig zu werden“, um frei zu sein für die letzten Gründe und Bestimmungen der menschlich-göttlichen (Heils-)Geschichte (das Metaphysische ist für HUGO bekanntlich historisch – V und VI werden dies bestätigen – und das eigentlich Geschichtliche etwas Metaphysisch-Religiöses).

Entsprechend ist das Buch – wie kein anderes der sechs – voll aktueller Bezüge: Die Titel *Ecrit en 1846* und *Ecrit en 1855* weisen auf die Bedeutung der geschichtlichen Zeit hin.² Zahlreiche Gedichte sind Zeitgenossen gewidmet oder Briefe an solche: *A Aug. V.*, *A Mademoiselle Louise B.*, *A Jules J.*, *A Alexandre D.* / (*Réponse à la dédicace de son drame La Conscience*), *A Paul M.* / *Auteur du drame Paris, Pasteurs et troupeaux* / *A Madame Louise C.*, *Les malheureux* / *A mes enfants*, auch *Au fils d'un poète*, *Au poète qui m'envoie une plume d'aigle*, *A vous qui êtes là*, *Dolorosae* und, als Grenzfall, *Ponto* – der Todgeweihte verabschiedet sich oder, vielmehr, der Tote schreibt aus dem Jenseits, „d'outre-tombe“.

Von der **ursprünglichen Gliederung** ist nur der erste Teil (V.1-8) überliefert (Ms. 13.364, f° 15), Anordnung und Titel sind mit der endgültigen Fassung identisch. Da die Schrift dieser Manuskript-Seite ziemlich blaß (geworden?) ist, konnte ich keine lesbare Reproduktion erhalten. Wegen der Übereinstimmung mit der Druck-Fassung erübrigt sich auch eine Transkription.

Die oben behauptete enge Verbindung von *Pauca meae* und *En marche* unterstreichen gleich Titel, Einsatz („*Et toi, son frère*“) und Datum (mit dem von *Charles Vacquerie* identisch, 4. September 1852) des buch-eröffnenden Gedichtes, *V.1 A Aug. V.*³ So wie CHARLES der Tochter auf den Grund der See gefolgt ist, so geht AUGUSTE mit dem Vater ins Exil, ein Gang („en marche“), welcher ebenfalls ein Sterben ist, ein Versinken in einem Abgrund: „*Calme, tu t'es jeté dans le grand précipice!*“ (v. 24)

Ausgesprochen wird jedoch nur eine Hälfte der Analogie Villequier – Jersey, nämlich das Sterben. Der Tod LÉOPOLDINES und CHARLES' hatte indes deren Verstimmung zu Folge, der Grabstein wurde in eine Quelle des Lichtes transfiguriert („*Phare*“, III.30, v. 793) -

Nous, dans la nuit du sort, dans l'ombre du devoir,
Marchons à la clarté qui sort de cette pierre. (v. 6s)-,⁴

und diese Folge des Todes nennt V.1 nicht, suggeriert sie aber durch die enge Bindung an IV.17 *Charles Vacquerie*, das ihr gewidmet ist. So kann der Dichter wieder einmal ungesagt seine eigene Überhöhung feiern, ohne Gefahr zu laufen, der Unbescheidenheit bezichtigt zu werden. Der Todeswunsch von IV.13 *Veni, vidi, vixi* (und III.22 „*La clarté du dehors*“ und 24 *Aux arbres*) ist erfüllt, aber anders, als dort vorgestellt, weil der Tod mittlerweile als Befreiung (Geburt) zum Leben erkannt ist. V.6 *A vous qui êtes là* wird den **Geburts-Tod des Exils** expressis verbis darstellen. Letztlich wird in Buch V eine Analogie-

¹ Die Geh-Metapher in der Préface: „Qu'est-ce que 'les Contemplations'? [...] / C'est l'existence humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil; c'est un esprit qui marche de lueur en lueur en laissant derrière lui la jeunesse, l'amour, l'illusion, le combat, le désespoir, et qui s'arrête éperdu au bord de l'infini.“ (im Orig. keine Hervorhebungen) I.24 „Heureux l'homme“ vergleicht das Lesen mit einer Reise (cf. p. 92).

² Siehe auch die Fußnote zu v. 288 dieses Gedichts (v.s., p. 10s)

³ 1852 beging Hugo erstmals den Todestag im Exil. – Zur Verbindung von IV.17 und V.1 v.s., p. 55s.

⁴ Auch der Leser darf sich in dieses „Wir“ einbezogen fühlen. Cf. p. 150-A 22.

Beziehung (Exil = Tod) solange wiederholt und variiert, bis sie als Real-Aussage von den sie ausdrückenden Texten abgelöst werden kann („le livre d'un mort“).⁵

V.2. *Au fils d'un poète* kann als Fortsetzung von V.1 verstanden werden, es wiederholt die Gleichsetzung des Schicksales von Vater und Tochter und betont diese so.

Das Doppelgedicht V.3 *Ecrit en 1846* und *Ecrit en 1855* verbindet die beiden Perioden von *Aujourd'hui* (vor und nach 1851; v.s., p. 53s2) und hat die Aufgabe, eine Kontinuität des politischen und literarischen Meinens und Wirkens HUGOS aufzuzeigen („*les Mémoires d'une âme*“; v.s., p. 12).

1846, am Vorabend seines Todes, treibt der Dichter Gewissenserforschung, angeregt durch einen fiktiven, dem Gedicht vorangestellten Brief, welcher eine Art „acte d'accusation“ darstellt, und an dessen Verfasser, den „marquis du C. d'E...“,⁶ das Stück apostrophisch gerichtet ist, als Antwort (cf. I.7 *Réponse à un acte d'accusation*; *Ecrit en 1855* ist zudem auf ähnliche Weise – freilich ohne eigene Positionszahl – engstverbundenes „Folge“-Gedicht zu *Ecrit en 1846* wie *Suite* zu I.7; in beiden Fällen datiert der zweite Text aus dem Exil; es besteht also eine strukturelle Analogie zwischen diesen beiden Paaren).⁷ Wichtig für den Gang („marche“) des Ganzen scheint mir vor allem das in V.3 ausführlich dargestellte **Geschichtsverständnis** zu sein (das bei HUGO nicht vom Bild Gottes und der Natur getrennt werden kann und mit einer bestimmten Auffassung von Dichtung verbunden ist).

*

In *Ecrit en 1846*, I wird die Revolution als Flut bezeichnet („le flot“, v. 74) und als Leviathan (v. 62), also als ein Ungeheuer aus dem Meer (die negative Konnotation „monstre“, v. 56, darf wohl – Art style indirect libre – auf das Konto des Marquis gesetzt werden), ihr Ausbruch mit der Resurrectio des scheinbar toten Volkes verglichen:

Et ce grand peuple, ainsi qu'un spectre des tombeaux,
Sortant, tout effaré, de son antique opprobre (v. 68s).⁸

Darf man sich dabei an Buch IV erinnern? Bedeuten (Sturm-)Flut und Leviathan nicht nur metaphorisch die Revolution, sondern auch metonymisch den Meeres-Abgrund, der vernichtet, aber nur das Dunkle, den Körper (welchem gesellschaftlich die Idealitätsleere des Ancien Régime entspräche)? Soll der Körper, jetzt wieder metaphorisch gesprochen, des Menschen Ancien Régime sein (der „alte Adam“, Gefängnis der Seele)? Ist die Tote von Villequier Figura eines schlafenden Volkes? Wird das Aufwachen des einen mit der Auferstehung der anderen einhergehen, et v.v.? HUGO beschränkt sich auf Andeutungen, die aber erst dann sichtbar werden, wenn man den **Kontext**, *Pauca meae*, einbezieht, V.3 also an der Stelle liest, die es im Recueil **positional** einnimmt.

*

Von den Lese-Erfahrungen des heranwachsenden Ichs spricht Teil IV: Die Lektüre des Buches der Natur sei dem jungen Dichter – auch in *Les Contemplations* setzt sie mit der Jugend von *Aurore* ein –⁹ entscheidendes Gegengewicht zur pervertierenden Erziehung („j'avais été tout de travers placé“, v. 175) durch die Menschen, besonders den Marquis, gewesen; hier habe er wahre Aufklärung durch Gott erfahren:

Dieu prend par la main l'homme enfant, et le convie
A la classe qu'au fond des champs, au sein des bois,
Il fait dans l'ombre à tous les êtres à la fois. (v. 178ss)¹⁰

Oui, j'allais feuilleter les champs tout grands ouverts (v. 186)

Je cherchais à saisir le sens des phrases sombres¹¹

⁵ Wieviel hielt Hugo wirklich von Auguste Vacquerie? – Die Geister jedenfalls liebten es, ihn, der sie oft befragte, zu ver-spotten. „Z.“ z.B. nennt ihn „Gargantua de la merde“ (16.? September 1853, 'CFL' IX, p. 1219).

⁶ Zu dessen Identität cf. z.B. Vianey, III, p. 11 und die anderen Kommentare.

⁷ Cf. A 29.

⁸ Die Revolution als Flut: Cf. V.3, v. 270ss; 'Les feuilles d'automne', 3 'Rêverie d'un passant à propos d'un roi', v. 67-74. – Die Revolution als Leviathan: Nichtsahnend lasen Léopoldine und Adèle über diesen in der Bibel (IV.7, v. 22), v.s., p. 150-A 23.

⁹ Die von Nash (p. 158s) versuchte Ineinsetzung bestimmter Teile von V.3 mit ganzen Büchern der Sammlung scheint mir hingegen zu weit zu gehen und nicht einsichtig zu sein.

¹⁰ Eine wirklich fortschrittliche und demokratische Schule, ohne jegliche Art von Zulassungsbeschränkungen!

Qu'écrivaient sous mes yeux les formes et les nombres;
J'ai vu partout grandeur, vie, amour, liberté;
Et j'ai dit: – Texte: Dieu; contre-sens: royauté. (v. 201ss)¹²

Die Stelle ist nicht zuletzt deshalb so wichtig, weil sie III.8 „Je lisais. Que lisais-je?“ aufgreift und politisch fruchtbar macht.

Das Bild des Lesens wird fortgesetzt: „Puis je me suis penché sur l'homme, autre alphabet“ (v. 208) – auch der Mensch ist ein Buch. Das Ich hat darin anderes gelesen als in der Natur (cf. die uns aus *Les luttes et les rêves* bekannte Opposition glückliche Natur – Leid der Menschen): den Triumph des Bösen (v. 209ss), Heuchlerischen („J'ai vu le loup mangeant l'agneau, dire: Il m'a nui!“, v. 216 – wie BONAPARTE), Elend („misère“, v. 215), Todes-Trauer („deuil“, *ibid.*; cf. *Pauca meae*), Nacht („j'ai vu la nuit reine“, v. 219) und die Verfolgung der Genies („de fers chargés / Christ, Socrate, Jean Huss, Colomb“, v. 219s) – in summa also das Weltbild von *Melancholia*.

Schließlich – seine reaktionären Erzieher konnten es lange vor dem Heranwachsenden verbergen – hat er ein drittes Buch geöffnet, das der Geschichte.¹³ Darin hat er hauptsächlich das Kapitel über die **Französische Revolution** gelesen und erfahren, daß das vom Marquis so verdammte „quatre-vingt-treize“ (v. 227) notwendig war, um der schwarzen Epoche (Nacht) der Geschichte ein Ende zu machen. 1789 und '93 ging in der Welt die Sonne auf, „es wurde Licht“, eine zweite Schöpfung fand statt.¹⁴ Anders als durch das damals und einmalig vergossene Blut konnte das Leiden („Quand la souffrance a pris de lugubres ampleurs“, v. 235) unter dem Ancien Régime, das sich als ununterbrochene Folge von Gräbern darstellt („un tas noir de tombeaux“, v. 239, cf. II.18, v. 60; „Saint-Barthélemy“, v. 277) nicht beendet werden -

Car ce quatre-vingt-treize où vous avez frémi,
Qui dut être, et que rien ne peut plus faire éclore,
C'est la lueur du sang qui se mêle à l'aurore. (v. 228ss)

A l'heure où, débordant d'incendie et de jour,
Splendide, il s'évada de leurs cachots funèbres,
Le soleil frémissant rénia les ténèbres. (v. 352ss)

Das Blut des Terreur war so unumgänglich wie die Röte der Aurora und im übrigen nichts als die transformierte Zusammenfassung jahrhundertelangen monarchisch-aristokratischen Terrors:

Les siècles devant eux poussent, désespérées,
Les Révolutions, monstrueuses marées,
Océans faits des pleurs de tout le genre humain. (v. 273ss; cf. v. 233s)¹⁵

Diese grausame Morgenröte hat also Ähnlichkeiten mit dem **Tod** eines Einzelmenschen (4. September 1843; die Sturmflut-Metapher unterstreicht den Bezug): Dessen vermeintliches Sterben – so furchtbar es auch immer erscheinen mag – leitet nur sein wahres Leben als Seele ein, beendet den Tod, der „Leben“ genannt wird; 1793 war der Übergang („les portes de la nuit“, IV.13 *Veni, vidi, vixi*) des allgemeinen, geschichtlichen Todes (scheinbares Leben) zum eigentlichen Leben, also Auferstehung und Erlösung. Und so wie Gott das (körperliche) Sterben des Individuums will, damit seine Seele zum wahren Leben gelangen kann (cf. IV.15-17), so ist er auch der eigentliche Urheber der Revolution: „Dieu dit au peuple: Va!“

¹¹ Dunkel, vermöge der Materialität der Buchstaben (cf. III.8, v. 27: „Tout est plein de jour, même la nuit.“).

¹² Hintergrund dieses Verses ist natürlich die auch im 19. Jahrhundert durchaus noch verbreitete Auffassung vom Gottesgnadentum. – „Texte“ meint hier zuerst das durch die Natur Bezeichnete, dann das Ganze dieses Repertoires von (letztlich) lauter synonymen Zeichen. – Ansätze zu solchem Ergebnis der Natur-Contemplation bietet bereits die Préface von 'Les rayons et les ombres' (1840), wo zwar gefordert wird, der Dichter solle über den Parteien stehen, aber: „Lorsqu'il blâmerait ça et là une loi dans les codes humains, on saurait qu'il passe les nuits et les jours à étudier dans les choses éternelles le texte des codes divins“. – Cf. 'Les chansons des rues et des bois', I.17 'A un visiteur parisien'.

¹³ Auch die Bilder „der Mensch als Buch“ und „die Geschichte als Buch“ finden sich an zahlreichen Stellen in 'Les Contemplations' und im Gesamtwerk Hugos.

¹⁴ So 'William Shakespeare', 'Conclusion', II, 'Le dix-neuvième siècle', p. 303: „Dieu la première fois a dit lui-même 'fiat lux', la seconde fois il l'a fait dire. / Par qui? / Par 93. / [...] un grand fait chaotique et génésiaque que nos pères ont vu et qui a donné un nouveau point de départ au monde“.

¹⁵ Adèle notiert eine Äußerung ihres Vaters: „Si je faisais l'histoire de la Révolution française, – et je la ferais, – je dirais tous les crimes des révolutionnaires; seulement, je dirais quels sont les vrais coupables de ces crimes: ce ne sont pas les Révolutionnaires, ce sont les Royalistes. [...] j'ajouterais: 'Savez-vous qui a torturé Louis XVII? [...] c'est Louis XIV [...]'.“ (September 1854, 'CFL' IX, p. 1497)

(v. 265) Unser Autor kommt in seinem Buch, das auch den Gang der Geschichte widerspiegeln möchte, diesem göttlichen Befehl nach: *En marche, Ibo*.¹⁶

1843, das wir politisch bislang – unter negativen Vorzeichen – vor allem in Analogie zu 1851 gesehen haben (cf. z.B. p. 53s), kann also in anderen Beziehungen auch die individuelle Wiederholung eines fast auf den Tag genau 50 Jahre zuvor gesellschaftlich-geschichtlich Geschehenen bedeuten – und das heißt vielleicht auch, daß der Tod des 2. Dezembers, der Tod der Republik und der Freiheit, ebenfalls notwendig gewesen sein könnte, um letztlich eine endgültige Auferstehung des Allgemeinen zu bewirken. Freilich können wir dies vorerst nur vermuten.¹⁷

Nochmals **lichtsymbolisch**: Der rote Morgen von 1793 leitet den Tag des 19. Jahrhunderts ein, der seine höchstvollendete Lichtfülle in der République universelle des 20. Jahrhunderts finden wird (letztere Zukunftsperspektive wird hier nicht ausgesprochen, läßt sich aber aus dem Kontext des HUGOSchen Gesamtwerkes ergänzen).¹⁸

*

Teil V dieses biographischen Gedichtes in dieser biographischen Gedicht-Sammlung („*les Mémoires d'une âme*“) bezieht sich auf das Jetzt, 1846: „Me voici jacobin“ (v. 281), läßt HUGO sein damaliges Ich, Pair de France, sagen. Nur von Gegenseite könne seine Abwendung vom Royalismus („et quand j'étais petit“ v. 12) Apostasie und Renegatentum genannt werden, da sie doch die Konversion vom Irrtum („mes erreurs d'autrefois“, v. 294) zur Wahrheit („la vérité, si douce aux bons“, v. 334) darstelle. Indirekt vergleicht sich das Ich dabei u.a. auch mit der Sonne, die die Nacht negiert (v. 352ss, zitiert oben, p. 161), und erscheint so als eine Art Poète-Soleil, folglich auch als Poète-Révolution.¹⁹

*

VI, der Schlußabschnitt von *Ecrit en 1846*, bietet, klassische Peroratio, Zusammenfassung, Ausblick und pathetischen Schluß. Ich will diesmal auf überflüssiges Paraphrasieren verzichten und mich auf die Darstellung zweier Aspekte beschränken: der Symbolik von Licht und Auge – von großer Bedeutung für dieses Buch der Augen-Blicke, *Les Contemplations* – und der metaphysisch-religiösen Begründung des gesellschaftlich-politischen Engagements.

Seinen individuellen Wesenskern sieht der Dichter – womit er sich dem Hirten von *Magnitudo parvi* gleichstellt – im **Auge** konzentriert, dieses sei stets gleichgeblieben, anfangs habe ihm lediglich der Thron-Himmel den Blick auf den Himmel Gottes und der Natur versperrt, die Sichtbarkeit der göttlichen Wahrheit verborgen (cf. III-V dieses Gedichts; erneut eine Art geschichtlich-politischer Umdeutung des platonischen Höhlen- und Sonnengleichnisses):

Je restai le même oeil, voyant un autre ciel.
Est-ce ma faute, à moi, si l'azur éternel
Est plus grand et plus bleu qu'un plafond de Versailles? (v. 371ss)

Indem sein Auge immer mehr des wahren Lichtes gewahr wurde, sei es selber in einen Prozeß der allmählichen Licht-Werdung eingetreten (Transfiguratio), seiner Bestimmung zufolge: „L'oeil de cet homme a plus d'aurore et de clarté“ (v. 376). Es geht also um etwas Objektives, dem das Subjekt nur ausgesetzt werden muß, und das sich ihm nun – nicht mehr durch falsche Erziehung aus politischen Gründen verborgen – in immer größerer Unverborgenheit am Horizont zeigt. Jetzt strebt das Auge in Konformität mit der Geschichte des Jahrhunderts, die sich in ihm konzentriert (Ontogenese = Phylogenese), dem hellen Tag entgegen, auch wenn dem zum Licht Aufsteigenden die Sonnenfülle noch nicht ganz deutlich und detailliert vorstellbar ist: „J'ai devant moi le jour et j'ai la nuit derrière“ (v. 381).²⁰

¹⁶ Dazu J. Gaudon: „On notera enfin que le Dieu de la Genèse créait le monde par le verbe statique 'être' et que le Dieu des Contemplations crée la Révolution par le verbe dynamique 'aller',“ (CFL' IX, p. 254). – V.s., p. 159.

¹⁷ Journées des 4 et 5 septembre 1793; „mot d'ordre: [...] la Terreur“ (Duby: 'Histoire', p. 339). – Am 4. September 1870 wurde Napoléon III gestürzt und die Republik ausgerufen; das Datum 4.9. (4 + 9 = 13, v.s., p. 25-A 18) markiert also gute wie schlechte Ereignisse. V.inf., p. 232ss.

¹⁸ Cf. z.B. p. 92-A 58, A 60.

¹⁹ Cf. I.29, v. 62 und oben, p. 71s.

²⁰ Ich hoffe, die Anklänge an Platon (wie ihn vor allem Heidegger in 'Platons Lehre von der Wahrheit' gedeutet hat) nicht allzu gewaltsam gesucht zu haben. Es geht mir hier auch nicht um Quellen-Beziehungen, sondern einzig und allein um ein möglichst eindringliches Verständnis des Hugoschen Textes, der eben auch Teil einer Kultur-Tradition ist, die – ohne jede negative Konnotation – in manchem wie ein Denk-Käfig wirken mag. Der Unterschied zum Platon des 'Staates' scheint mir, neben der politischen Uminterpretation, vor allem darin zu liegen, daß Hugo dem Materiellen, Vergänglichen, der Natur eine sehr viel größere Bedeutung zumißt: Mit Hilfe des Buches der Welt kann der Seher-Dichter von 'Les Contemplations' das Übersinnliche, Gött-

Auf diesem Weg zur Helle führt ihn (anagogisch, Platons „paideia“) das Auge der Mutter wie ein Leuchtfeuer (v. 414ss).²¹ Die Mutter, die bisher in V.3 immer als die erwähnt wurde, welche letztlich für die reaktionäre Erziehung des Kindes verantwortlich war – gleich der erste Vers zeigt, daß sie die Beziehung zum Marquis vermittelte –,²² ist, wie sogar die toten Könige, durch den **Tod** zur Erkenntnis gelangt, zur Erkenntnis der Geschichte, zur Erkenntnis der Erkenntnis des Sohnes, und in Licht verwandelt worden:

Les derniers rois [...]
[...]
Et, dans leurs noirs cercueils, leur tête me dit oui.
Ma mère aussi le sait! et de plus, avec joie,
Elle sait les devoirs nouveaux que Dieu m'envoie;
Car, étant dans la fosse, elle aussi voit le vrai.
[...]
Elle sait que mes yeux au progrès sont ouverts,
Que j'attends les périls, l'épreuve, les revers,²³
Que je suis toujours prêt, et que je hâte l'heure
De ce grand lendemain: l'humanité meilleure!²⁴ (v. 396-409)

Der Tod hatte für die Mutter die gleichen Folgen wie für den Sohn das Lesen im Buch der Natur, des Menschen und der Geschichte, die gleichen Folgen, die für uns das Lesen von *Les Contemplations* haben soll. So liegt wieder die Gleichsetzung vor: Das Sterben bewirkt einen dem Lesen analogen und wie dieses als Aufhellung darstellbaren Erkenntnisprozeß, Lesen ist wie Sterben und Erleuchtetwerden.

Sohn und Mutter sind beide des Lichtes teilhaftig geworden. Diese Transfiguratio ist bei der Toten vollständig vollzogen, beim Sohn erst in Ansätzen, weshalb sie ihm wegweisender Pharus ist. Sie hat die Stufe des Hirten von *Magnitudo parvi* (III, H et IV) wie ihrer Enkelin und des Schwiegersohnes erreicht (IV.17 *Charles Vacquerie*; V.1 A Aug. V., v. 7: „Marchons à la clarté qui sort de cette pierre“). Dieser „Funktionsgleichheit“, wenn das schnöde Wort hier gestattet ist, von Mutter und Tochter des Ichs werden wir in VI.12 *Aux anges qui nous voient* wiederbegegnen; der Abschnitt spricht darüber hinaus die partielle Gleichheit im Licht-Sein von VICTOR (und AUGUSTE) und LÉOPOLDINE (und CHARLES) als Möglichkeit aus, die V.1 durch die Beziehbarkeit auf IV.17 lediglich suggeriert hat.²⁵

Cui bono?, möchte man fragen, wozu das alles? – „Oui, l'homme sur la terre est un ange à l'essai“ (v. 400). Wir erinnern uns an *Explication* (III.12): die Erde ist eine Strafanstalt für gefallene Engel -

L'ange habitant de l'astre est faillible; et, séduit,
Il peut devenir l'homme habitant de la nuit. (III.12, v. 7s)

Erst wenn sich unser Engel VICTOR HUGO als Mensch bewährt hat, darf er wieder in seine himmlische Heimat zurückkehren; und diese Bewährung geschieht durch Pflicht-Erfüllung („les devoirs nouveaux que Dieu m'envoie“, v. 398), gerade auch im humanitär-politischen und literarischen Bereich (noch einmal: das eine kann nicht vom anderen getrennt werden): „Aïmons! servons! aidons! luttons! souffrons!“ (v. 401; siehe die Selbstdarstellung des Dichters in V.3, V: „ayant [...] perdu, lutté, souffert“, v. 372).²⁶

liche, Wahre und Gute erkennen. – „Hugos Biographie als Verdichtung der Geschichte des 19. Jahrhunderts“: Cf. I.26 'Quelques mots à un autre'. – Hugo bezeichnet sich in der Préface von 1853 zu den 'Odes et ballades' als „symbol abrégé du progrès humain“ (cf. p. 12-A 18). – Gaudon über V.3: „faisant de son évolution politique personnelle une étape dans la conversion [sc. der Menschheit] à la lumière“ ('Temps', p. 245).

²¹ Zum Thema „Auge und „Gewissen“ siehe 'La conscience' ('La légende des siècles', I, 2 und Baudouin: „Il est d'ailleurs assez naturel [...] que la „voix de la conscience“ soit toujours, à quelque degré, la voix des parents. Pour reprendre les images de Hugo, il faudrait dire „l'oeil“ plutôt que „la voix“.“ ('Psychanalyse', p. 214s)

²² Andererseits erscheint sie als eine Frau von aufopfernder Mitmenschlichkeit, also im Grunde als politisch Irreführte und auf einer Seite stehend, die nicht ihrem Wesen („ihrer Seele“, würde Hugo gesagt haben) entsprach (siehe bes. v. 137ss).

²³ Will Hugo damit – und durch die Zurückdatierung von 1854 (MD) auf 1846 – weismachen, er habe sein Exil vorausgeahnt? Cf. A 89.

²⁴ Cf. IV.3 'Trois ans après', v. 93-96; VI.23, v. 62: „D'autres [sc. Mages] crient: Demain! Demain“.

²⁵ Öfters (z.B. p. 53s) haben wir versucht, Léopoldine als Figur der Republik zu lesen. Enjolras in 'Les Misérables': „ma mère, c'est la république“.

²⁶ 'Ce que dit la bouche d'ombre' über die Himmels-Leiter: „Ses échelons sont deuil, sagesse, exil, devoir“ (VI.26, v. 166). – Der Mensch als „ange à l'essai“: Cf. VI.15 'A celle qui est voilée', str. 24; 'A celle qui est restée en France', v. 240s; VI.26, v. 699ss (die Heimkehr). Claire zu ihren noch lebenden Verwandten: „Tu redeviendras ange ayant été martyr.“ (VI.8 'Claire', v. 144) – Entsprechend nennt 'Dolor' den Schmerz „clef des cieux“ (VI.17, v. 91).

Damit sind alle sozialen Gedichte von *Les Contemplations* (vor allem in *Les lutttes et les rêves*) auf einen metaphysisch-religiösen Grund gestellt. Mehr noch: Wir Menschen hatten bislang nicht das Wissen darum, zur Bewährung auf die Erde geschickte Engel zu sein, weshalb wir uns auch nicht so verhalten haben, daß unsere Erlösung befördert worden wäre (im Gegenteil: wir haben sogar den Staatsstreich durch ein Plebiszit gebilligt). Nun jedoch wissen wir um unsere eigentliche Heimat und um den Weg dorthin zurück. Das heißt, die Lektüre von *Les Contemplations* ermöglicht bzw. erleichtert die Erlösung jedes einzelnen durch richtiges Tun („Aïmons! servons! aidons! luttons! souffrons!“), und da dieses Tun nicht zuletzt ein politisches zu sein hat, befördert es das Ende der Diktatur und die Verwirklichung der République universelle, die allgemeine Aufklärung (cf. I.13 *A propos d'Horace*, in fine) und die Zunahme der Präsenz Gottes in der Welt, d.h. die universale Erlösung, wie sie am Ende des sechsten Buches dargestellt werden wird – „je hâte l'heure / De ce grand lendemain: l'humanité meilleure!“. Damit wäre die **Funktion von *Les Contemplations*** sowohl für das Leben des einzelnen als auch für die Geschichte der Menschheit und des Kosmos bestimmt.²⁷

Noch ein zweites können wir aus dem „l'homme sur la terre est un ange à l'essai“ folgern: Die ganze Erde erscheint dadurch als eine Art **Exil**, Jersey mithin als **Exil im Exil**, als individuell erfahrene Verdichtung eines Allgemeinen, der Bedingung alles Menschseins. Die erneute Proskription des ohnehin schon Exilierten mag diesem die Möglichkeit gegeben haben, die metaphysische Situation aller Menschen zu erkennen und darzustellen: Jersey hat *Les Contemplations* erst möglich gemacht (v.inf., zu V.13 *Paroles sur la dune*). Dieser philosophische und poetische Gewinn ist der eine Aspekt, unter dem das Exil in dieser Sammlung dargestellt wird, der andere ist seine Ähnlichkeit mit dem Tod. Beide verbindet, daß auch der körperliche Tod den Weg zur Schau frei macht (siehe das Beispiel der Mutter in V.3). Die Arbeit des doppelt Exilierten an der Aufhebung des politischen Exils durch den Kampf gegen BONAPARTE dient gleichzeitig der Aufhebung des englischen Exils, und beides wird wesentlich durch *Les Contemplations* vorangetrieben.²⁸

Ecrit en 1855. 1855, so könnte man meinen, treffen wir den Dichter in gesteigerter Euphorie wieder: Nun ist er im Exil und damit tot (cf. V.1 *A Aug. V.*), ergo lichtvoll wie Mutter und Tochter, reich an Erkenntnis. Dem ist aber nicht so. Das „post-scriptum“ (v. 1)²⁹ konstatiert zwar eine Art von Beinahe-Tod, der das Gespräch mit den Toten als Verwandten ermöglicht und dadurch auch den Raum der Erkenntnis erweitert (v. 2-5), die Verwandlung scheint jedoch nicht, noch nicht, gelungen. *Ecrit en 1855* schließt zwar nicht in Pessimismus, doch in Sehnsucht nach körperlichem Tod (cf. zuletzt IV.13 *Veni, vidi, vixi*) mit einem etwas wehmütig klingenden „Je suis content“.

Haben die schönen Verse von 1846 ihre Bewährungsprobe, das Exil, nicht bestanden? Das Gedicht erzeugt Spannung auf den Fortgang des Ganzen – und trägt so dazu bei, dieses Ganze als Ganzes erst entstehen zu lassen.

²⁷ Cf. A 24. – Hugo an P. Meurice: „Je crois que le moment serait bon pour publier un volume de vers calmes. – 'Les Contemplations' après 'Les Châtiments' [sic]. Après l'effet rouge, l'effet bleu [„vers calmes“]. J'espère bien d'ailleurs que tous ces feux de Bengale aboutiront à la grande éruption [Revolution = Vulkanausbruch, von Hugo öfter gebrauchtes Bild]. 'Fata sint'.“ (21. Februar 1854, 'CFL' IX, p. 1073; im Orig. keine Hervorhebungen) – Cf. p. 238-A 3.

²⁸ Menschsein als Exil-Situation: „Ah! insensé qui crois que je ne suis pas toi!“ (Préface). – Der Hirte von 'Magnitudo parvi' wird als „Fremder“ („cet étranger“, III. 30, v. 333) bezeichnet, da seine Heimat nicht die Erde ist. – VI.23, v. 374: „l'homme, qui se sent banni“, VI.26, v. 174: „globe où vit l'homme banni“, die Erlösung: „O retour du banni!“ (ibid., v. 753). – M. Riffaterres Bestimmung der „structure en forme d'exil“ gilt in politischer wie in metaphysischer Hinsicht: „Elle se compose de l'énoncé d'un éloignement forcé qu'équilibre l'énoncé d'un désir de revenir au point de départ. D'où une extrême tension entre ces deux pôles“ ('La poétisation du mot', p. 187). Auch in dieser Hinsicht scheint mir die fiktive Vor-Datierung des Gedichtes nicht genügend durchdacht zu sein. – „Le livre d'un mort“ (Préface) auch deshalb, weil der Mensch ein toter Engel ist – Tagebuch-Notiz von 1855 oder '56: „Quel dommage que je n'aie pas été exilé plus tôt!“ ('CFL' IX, p. 1151) und von 1854 oder '55: „Je trouve de plus en plus l'exil bon. Il faut croire qu'à leur insu les exilés sont près de quelque soleil, car ils mûrissent vite. Depuis trois ans – en dehors de ce qui est l'art – je me sens sur le vrai sommet de la vie, et je vois les linéaments réels de tout ce que les hommes appellent faits, histoire, événements, succès, catastrophes, machinisme énorme de la Providence. / Ne fût-ce qu'à ce point de vue, j'aurais à remercier M. Bonaparte qui m'a proscrit, et Dieu qui m'a élu. Je mourrai peut être dans l'exil, mais je mourrai accru. / Tout est bien.“ ('CFL' IX, p. 1148)

²⁹ Brief an den mit der Überwachung des Drucks betrauten N. Parfait: „Ce post-scriptum est vraiment une pièce distincte (remarquez qu'il commence par une rime féminine, sans se préoccuper de la rime féminine qui termine 'Ecrit en 1846').“ (27. Dezember 1855, 'CFL' X, p. 1223) Die Sache war Hugo so wichtig, daß er diesem Schreiben ebenfalls noch ein Postskriptum hinzufügte: „Il faut que le post-scriptum 'Ecrit en 1855' commence en belle page. Chasser deux pages de feuille en feuille.“ (ibid.)

Das Exil-Thema wird unterbrochen durch das autoreflexive V.4 „*La source tombait*“ und durch V.5 *A Mademoiselle Louise B.*, einer Erinnerung an die glücklichen Zeiten von *Autrefois*.³⁰ Dieser Vergangenheits-Evokation folgt mit V.6 wieder eine Zuwendung zum Hier und Jetzt: *A vous qui êtes là* – „Vous qui l'avez suivi dans cette Thébàide“ (v. 5), wo der Dichter, wie die anachoretischen Mages der Antike (VI.23. str. 10) und der einsame Hirt von *Magnitudo parvi*, „cet anachorète / De la caverne Verité“ (III.30, v. 629s), denen er sich dadurch indirekt gleichstellt, nun zu leben gezwungen ist. Zweierlei scheint mir an diesem Gedicht für den Gang des Ganzen wichtig zu sein: Die Beschreibung Jerseys als Ort der Einsamkeit und die Bestimmung des Exils als einer Geburt.

Von den Menschen bleibt dem Proskribierten nur seine Familie („la famille“, v. 43) treu: „*Mère* [cf. V.12 *Dolorosae*], fille, et vous, fils, vous ami [AUGUSTE VACQUERIE, cf. V.1], vous encore [JULIETTE DROUET, cf. V.24 „J'ai cuelli cette fleur“]“ (v. 25; cf. p. 60-A 102); selbst die Dinge verlassen und vergessen ihn: „ruisseaux“ (v. 55s), „oiseaux de France“ (v. 57ss), „forêts“ (v. 62s; vs. III. 24 *Aux arbres*).³¹ So lebt er „au bord de cette mer d'écueils noirs constellée“ (v. 2)³²; seine Welt besteht fast nur aus Fels und Meer, Nebel und Wolke, Wind und Nacht (v. 3-12), ab und zu einem untergehenden Mast am Himmel (v. 29, cf. *Pauca meae*), einer „âpre fleur des dunes“ (v. 30, cf. V.13 *Paroles sur la dune*, in fine) und einem menschenscheuen Adler (v. 31; Johannes auf Patmos), schließlich den Sternen (v. 33, cf. IV.17 *Charles Vacquerie*). Die Szenerie ist unschwer zu deuten: Es hat eine aufgezwungene und als schmerzlich erfahrene Reduktion auf Weniges, Bedeutendes statt, die jedoch dem Seher den ersten Schritt der **Contemplation** abnimmt: „comtempler les choses, c'est finir par ne plus les voir“. Das heißt, der Contemplations-Prozeß wird bereits durch die äußeren Umstände eingeleitet und erleichtert – mit ein Grund für die Schau, zu der das Exil führt.³³

Ähnlich situierte sich *Magnitudo parvi* am Abend, der Zeit des Erlöschens der verwirrenden Ding-Vielfalt, ähnlich bietet der **Tod** als Abend des Lebens dem Sterbenden, der so zum Erkennenden wird, ein allmähliches Verschwinden der Farben und Formen zu Gunsten der Schau Gottes, der wahren Sonne (cf. III.26 *Joies du soir*). Die höchste Dunkelheit der Materie ermöglicht die größte Lichtfülle des Geistigen, so daß auch dieses Gedicht (wie die über das Sterben) mit einer Erlösung endet: „Cet habitant [Exilierter] du gouffre et de l'ombre sacrée“ (Schlußv.). Der Schatten ist heilig: Die Dunkelheit der Dinge zeigt das Licht Gottes, welches in seiner Absolutheit den Seher wieder blendet – hell und dunkel sind, *sub specie contemplationis*, relativ geworden, d.h. ihre Bedeutung ist nur vom Kontext her bestimmbar.³⁴

Die dem Sterben vergleichbare Überschreitung der Grenze zum Exil, „cette limite amère“ (v. 50), ist also nur scheinbar ein Gang vom Tag in die Nacht,³⁵ in Wirklichkeit kommt sie – wie der Tod – einer **Geburt** gleich, und genau als solche wird die Exilation beschrieben:

Oh! suivre hors du jour, suivre hors de la loi,³⁶
Hors du monde, au delà de la dernière porte,
L'être mystérieux qu'un vent fatal emporte,
C'est beau. C'est beau de suivre un exilé! le jour
Où ce banni sortit de France, plein d'amour
Et d'angoisse, au moment de quitter cette mère,³⁷
Il s'arrêta longtemps sur la limite amère;
Il voyait, de sa course à venir déjà las,

³⁰ V.s., p. 57 et 59.

³¹ Dieser Dialog mit Tieren, Pflanzen und Wasser knüpft Verbindungen zu allen anderen Gedichten, in denen Dinge der Natur sprechen. Hier freilich antworten die Bäche mit wortkargem „non“, Bäume und Vögel schütteln den Kopf oder fliehen.

³² Zur Gemeinsamkeit und Bedeutung von Meer, Klippe und Stern siehe VI.23 'Les mages', VII.

³³ Zur Landschaft des Exils siehe V.3 'Ecrit en 1855', v. 6ss.

³⁴ Die Finsternis der materiellen Sonne ist die Voraussetzung für die Schau der wahren Sonne: „la grande éclipse“ (v. 37). – Cf. III.30 'Magnitudo parvi', v. 680 „ce soleil unique“ und v. 595-603. – „Materielle Dunkelheit – geistige Lichtfülle“: Cf. IV.3 'Trois ans après' v. 51s: „cette splendeur sombre / Qu'on appelle la vérité“ – Hugo in einem Fragment: „Naître, c'est entrer dans le monde visible; mourir, c'est entrer dans le monde invisible. / Oh! de ces deux mondes, lequel est l'ombre? Lequel est la lumière? / Chose étrange à dire, le monde lumineux, c'est le monde invisible; le monde lumineux, c'est celui que nous ne voyons pas. Nos yeux de chair, ne voient que la nuit. / Oui, la matière, c'est la nuit.“ ('Post-scriptum de ma Vie', H. Guillemin ed., p. 131; zit. nach Ph. Lejeune: 'L'ombre et la lumière dans 'Les Contemplations'', p. 62) – E. Huguet weist darauf hin, daß „linceul“ wie „suaire“ bei Hugo sowohl weiß wie schwarz sein können ('Les métaphores', II, p. 303ss). – Angeblich Hugos letzte Worte: „Je vois de la lumière noire“ (A. Maurois: 'Olympia', p. 504). – Cf. p. 158-A 51.

³⁵ Siehe die Schlußv. von V.15 'A Alexandre D.' und „les portes de la nuit“ (IV.13 'Veni, vidi, vixi', Schlußv.).

³⁶ Engl. „out-law“.

³⁷ Dürfen wir in dem Wunsch nach Rückkehr aus dem Exil deshalb auch die Äußerung einer Art von Regressions-Streben sehen?

Que dans l'oeil des passants il n'était plus, hélas!
 Qu'une ombre et qu'il allait entrer au sourd royaume
 Où l'homme qui s'en va flotte et devient fantôme (v. 44ss) -

„ombre“ und „fantôme“ sind nur scheinbar, dem nicht Initiierten, negativ; sie bezeichnen das Wesen des zur Schau fähigen Proskribierten als das eines körperbefreiten Toten („Quand l'oeil du corps s'éteint, l'oeil de l'esprit s'allume“, I.20 *A un poète aveugle*). Louis BONAPARTE war der Wohltäter, der die Voraussetzungen schuf, unter denen sich HUGO zum Contemplateur entwickeln konnte.

V.8 *A Jules J.* setzt die Insel-Beschreibung von V.6 fort bzw. wiederholt sie; V.7 „**Pour l'erreur, éclairer**“ spricht von anderem und trennt so die beiden thematisch verwandten Texte.³⁸ Wir treffen also wieder auf das **Aufbau-Prinzip**, nach dem Gedichte, die sich inhaltlich berühren, positional durch kontrastierende Stücke getrennt werden.³⁹ Unmittelbar vom Exil handeln werden dann noch V.13, 15, 21, 23 und 24 (fast alle Datierungen des Buches verweisen jedoch auf die Proskription).

Beachtenswert an V.8 *A Jules J.* ist vor allem das Schlußbild: Das „oeil visionnaire“ (cf. V.3, VII) des lesenden Ichs erblickt im Buch dessen Autor, JANIN, was man sich am besten so vorstellen kann, daß die (Buch-)Seite zur Glasscheibe geworden ist, hinter oder unter der der Autor sichtbar wird. Gleichzeitig spiegelt sich der dem Leser über die Schulter schauende HORAZ (wie die mitlesenden Engel von „Heureux l'homme“) in JANINS Buch, das somit Spiegel wie Fensterscheibe darstellt:

Et, pendant que je lis, mon oeil visionnaire,
 A qui tout apparaît comme dans un réveil,⁴⁰
 Dans les ombres que font les feuilles au soleil,
 Sur tes pages où rit l'idée, où vit la grâce,
 Croit voir se dessiner le pur profil d'Horace,
 Comme si, se mirant au livre où je te voi,
 Ce doux songeur ravi lisait derrière moi! (Schlußv.)

Spielen wir ein wenig mit diesen Bildern! – Dichtung und **Buch** sind bekanntlich ein **Abgrund**, wie das Grab und das Meer (das Meer ist sowohl metonymisch mit dem Grab verbunden als auch mit diesem formidentisch; gemeinsam ist beiden ferner ihre unendliche Grundlosigkeit). Indem nun das Buch als Spiegel und Scheibe erscheint, können wir seine Papier-Seiten mit der Wasser-Oberfläche des Meeres vergleichen, die ebenfalls bald spiegelnd, bald durchsichtig ist; darunter erst liegt das Eigentliche. Richtiges Lesen bedeutet, die Grenze der Oberfläche zu durchstoßen (eine Art von Transzendenz), in die Tiefe zu dringen und dort den erhellenden Ertrinkungstod der Erkenntnis zu sterben. Dabei kann der Leser auf dem Grund des Grabes Buch auch den (toten – „livre d'un mort“) Autor erblicken.⁴¹

Die zitierte Stelle nimmt einen Gedanken aus der Préface auf: „ce livre [...]. Ceux qui s'y pencheront retrouveront leur propre image dans cette eau profonde et triste“ – nicht nur HORAZ, auch das Ich des Lesers kann sich im Buch (oder: auf dem Buch) spiegeln. Nun gilt es aber, wie gesagt, dabei nicht stehenzubleiben, wir müssen uns dem Buch des Dichters gegenüber so verhalten wie dieser gegenüber (dem Buch) der Natur, die ihm auf ihre eigene Bedeutung hin, auf Gott also, durchsichtig werden und aufhören soll, ihm nur sich selbst tautologisch widerzuspiegeln: „l'oeil perce et franchit le miroir“ (III.30, v. 565) – die Natur und das Buch wollen auf die gleiche Weise gelesen werden, unter beider Oberfläche begegnen wir letztlich Gott (unter der des Buches zuerst dem Dichter).

Auch LÉOPOLDINE, die Ur-Leserin, hat einen Spiegel durchstoßen, „le sombre miroir des eaux“ (II.13 „Viens! – Une flûte“), um zu Gott zu gelangen, den der Gestorbene bei seiner Beerdigung auf dem Grund des Grabes erblickt: „il y voit [...] / La face vague et sombre et l'oeil fixe de Dieu“ (III.26 *Joies du soir*, Schlußv.). Das Buch ist Abbild der Natur und der Prozeß des Lesens von ähnlichem Wert und ähnlicher Wirkung wie das Sterben: **Contemplation**.

³⁸ V.7 greift ein Thema von 'Ecrit en 1846' (v. 330ss) auf: Denen, die im Irrtum leben, ist die Wahrheit Täuschung und der sich zu ihr Bekennende Apostat. Sokrates, Jesus und Galilei nennt der Autor als Beispiele, und da wir ihn selber in V.3 als Abtrünnigen beschimpft werden hörten, ordnet er sich ebenfalls in diese Reihe ein – indirekt, denn in V.7 wird nur von Dritten gesprochen, erst die Beziehung beider Gedichte aufeinander erlaubt diese Folgerung.

³⁹ Cf. z.B. 84s, 106s, 127, 144, 151, 164s, 173s, 229s.

⁴⁰ Er sieht die Welt „mit neuen Augen“.

⁴¹ Der Vergleich Grab – Buch wird vor allem in 'A celle qui est restée en France' durchgespielt. – Das Buch als Meer: cf. III.28 'Le poète', v. 14s. V.s., p. 136-139 (zu III.30).

In diesem Kontext handelt auch **V.9** *Le mendiant* in erster Linie vom Lesen.⁴² Das Gedicht zeigt einen Armen, der an die Leidenden von *Melancholia* erinnert. Er ist namenlos, der Arme an sich („Je me nomme / Le pauvre“, v. 11s).⁴³ Lebte er auf dem Land, statt – wie hier – in der Stadt, so wäre dieser „vieux“ (v. 6) vielleicht so glücklich geworden wie der Gott-Vertraute von **V.26** *Les malheureux* (v. 19ss) oder gar so sehend wie der Hirte in **III.30**. Hier aber sieht nur der Dichter: Das (metonymische) Symbol für den „vieillard“ (v. 14), sein abgetragener und vom Winter-Wetter (RD: Dezember 1834)⁴⁴ feuchter Mantel, verwandelt sich, über dem Kaminfeuer zum Trocknen aufgehängt, für das „œil visionnaire“ (V.8, v. 64) in ein Bild der Natur, durch deren Ritzen das Licht Gottes sichtbar ist, so wie das schwarze Leichentuch der Nacht durch seine Löcher, die Sterne, Gott sehen läßt:⁴⁵ „je regardais, sourd à ce que nous disions, / Sa bure où je voyais des constellations.“ (Schlußv.) – mit dem dichten Mantel eines Reichen wäre solche Schau nicht möglich gewesen!⁴⁶ So hat sich auch dieser elende (kleine) Fetzen als Zeichen für das Ganze (Kosmos) und das Höchste herausgestellt: „**Magnitudo parvi**“, und diese eigentliche Bedeutung des Dings wurde in einem **Contemplations**-Akt erkannt, der die eigene Materialität des Dinges „nicht mehr sieht“ („finir par ne plus les voir“), vernichtet, zur Herauslösung oder Erlösung seines geistigen Sinnes.

Selbstverständlich gibt diese Contemplation der Textile auch uns einen Hinweis für die Lektüre der Texte von *Les Contemplations*, dem strukturidentischen Modell des Kosmos.

Um Lesen geht es auch im folgenden Gedicht, **V.10** *Aux Feuillantines*, diesmal aber in der Bibel, „ce livre noir“ (v. 10 – wie der Nachthimmel, als wären die Buchstaben hell, den Sternen vergleichbar; cf. **VI.25** *Nomen, numen, lumen*).⁴⁷ Damit bricht die kleine metapoetische Reihe **V.8** bis **10** ab.

In **V.11** *Ponto* spricht der Autor von seinem Hund, in **V.12** *Dolorosae* zur „Mère“ (sc. **LÉOPOLDINES**): Ob hier die Position bedeutend ist, ob man also die Tatsache, daß das Gedicht an die Gattin dem über den Hund folgt, als geschmacklose Beleidigung werten soll oder nicht, sei dahingestellt.⁴⁸

Vom gleichen Monat, jedoch im Vorjahr, datiert **V.13** *Paroles sur la dune*, ähnlich wie **IV.13** *Veni, vidi, vixi* die pessimistisch-melancholische Meditation (Elegie) eines ganz vereinsamten Menschen, der sich in völliger Desillusion am Abend seines Lebens wähnt.⁴⁹ Dieses Zentralgedicht von *En marche* verdient eine ausführlichere Betrachtung. Sein Datum weist auf den Grund der Trauer hin: „5 août 1854, anniversaire de mon arrivée à Jersey“ – Jersey kann, nach zwei Jahren, nicht mehr als nur vorübergehender Aufenthaltsort betrachtet werden. Bereits der Kontext des nach MD wie RD späteren **V.12** (1855) nimmt jedoch diese Niedergeschlagenheit teilweise zurück, da *Dolorosae* wesentlich entspannter klingt, nicht

⁴² In anderen Zusammenhängen wurde der Text p. 44 und 57 besprochen.

⁴³ Namenlos sind auch Gott und die Krabbe (**V.22** „Je payai le pêcheur“, v. 5). – Cf. **I.10**, v. 20ss.

⁴⁴ Zur Datierung in den Zeitraum von 'Autrefois' v.s., p. 44 et 57.

⁴⁵ Der Mantel des Bettlers war „jadis bleu“ (v. 18) – wie der Himmel am Tag. – „Die Nacht als Leichentuch“: cf. **V.26** 'Les malheureux', v. 183: „la nuit semble être le drap du deuil“. Cf. p. 134-A 79. – Auch in **VI.17** 'Dolor', v. 41 erscheinen die Sterne als „trous [...] au firmament“. – 'Nomen, numen, lumen' (**VI.25**) liest das Siebengestirn als die Buchstaben des Namens „JEHOVAH“, weiße Schrift auf schwarzem Grund; **VI.1** 'Le pont' schließlich sieht Gott selber als Stern (v. 5s). – Cf. das in Journet et Robert: 'Autour', p. 73 zit. Versfragment, welches als „Explication“ von **V.9** gelesen werden kann. – Einen leisen Anklang an **V.9** finden wir noch in **V.23** 'Pasteurs et troupeaux': „Un vieux chaume croulant qui s'étoile le soir“ (v. 22) – durch die Ritzen des dunklen Daches scheint das Licht aus dem Innern wie Sterne heraus (das Haus als mikrokosmische Spiegelung des Himmels; cf. die beiden Lichter in 'Magnitudo parvi' und oben, p. 110 zu **II.27** 'La nichée sous le portail'). Zur Natur insgesamt als „taillis sacré“ (**VI.9**, v. 87, cf. **VI.26**, v. 475ss) v.s., p. 136s zu den zentralen Versen von 'Magnitudo parvi'.

⁴⁶ **V.26** 'Les malheureux', v. 327: „Et le mendiant dit: Je suis riche, ayant Dieu“ – auch arm und reich stehen in einem dialektischen (Magnitudo parvi-) Verhältnis, entscheidend ist stets, ob in Bezug auf Körperliches oder Geistiges.

⁴⁷ Das Buch erscheint den Kindern – „toujours plus charmés“ (v. 21) – „doux“ (v. 17), sein Fund wird mit dem eines Vogels verglichen (Schlußv.). Cf. **V.8** 'A Jules J.', v. 34: „Tes volumes exquis m'arrivent, blancs oiseaux“. – Ähnlich 'A celle qui est restée en France' über den Produktions-Prozeß: „ces strophes qu'au fond de vos cieux je cueillais“ (v. 144). V.s., zu **V.8** 'A Jules J.': Lesen des Buches wie Lesen der Natur kann als Fischen oder Tauchen im Meer wie als Griff in den Himmel verbildlicht werden, weil der Abgrund nach unten dem nach oben entspricht und das Buch des Dichters dem der Natur.

⁴⁸ Bezüglich der Qualität dieses Stückes teile ich die Bedenken von Journet et Robert: „Est-on injuste en considérant que ce poème, le seul des 'Contemplations' qui s'adresse à Mme Hugo, est un des moins intéressants du recueil?“ ('Notes', p. 148). Hingegen wird das zwölf Stellen später stehende, jedoch ebenfalls vom August 1855 datierte Gedicht an die Geliebte (**V.24** „J'ai cueilli cette fleur“) ein poetisches Meisterwerk darstellen. – V.s., p. 60.

⁴⁹ Die Dünen-Abend-Situation ist die von **III.30**, bloß war da eben noch die Tochter dabei. – Vers 30: „Est-il quelqu'un qui me connaisse?“ – also eine Steigerung gegenüber **V.6** 'A vous qui êtes là', wo die Familie noch Trost bieten konnte. – Cf. auch den Titel von **II.15**: 'Paroles dans l'ombre' – dort und damals freilich war der Dichter nicht allein.

mehr von Todesnähe spricht und auch das Exil nicht als ernstzunehmenden Schmerz gelten läßt (V.12, v. 21-28).

Ebenso zeigt die Schlußstrophe, daß der Vergleich mit *Veni, vidi, vixi* nur teilweise berechtigt ist:

Et je pense, écoutant gémir le vent amer,
Et l'onde aux plis infranchissables;
L'été rit, et l'on voit sur le bord de la mer
Fleurir le chardon bleu des sables.

Diese 13. Strophe des 13. Gedichtes verstehe ich als die suggerierende Beschreibung einer Umwandlung des „Dreizehnhaften“,⁵⁰ zwar nicht vom Unglück zum Glück, wohl aber zu einer gedämpfteren Empfindung des Schmerzes, die nicht frei von Hoffnung scheint: „l'onde aux plis infranchissables“ spricht von der Gefangenschaft auf Jersey, dem Grund der Trauer; gleichzeitig lacht aber die Sommer-Natur⁵¹ und es blüht die blaue Distel des Sandes⁵². Diese Blume lese ich als höchstverdichtetes **Symbol**: sie ist häßlich, stachlig und kann Schmerz zufügen wie die Krabbe, der sich der Dichter in V.22 „Je payai le pêcheur“ liebevoll zuwendet; gleichzeitig spiegelt ihre Bläue den unendlichen Himmel wider und als Blume weist sie auf die Sonne (I.25 *Unité*), die wiederum das sinnenfällige Bild Gottes darstellt, ist also Zeichen Gottes. Zwar tragen Disteln keine guten Früchte, das Blühen drückt jedoch als solches stets die Möglichkeit einer Zukunft aus, kündigt etwas Kommendes an.⁵³ Ihren Grund hat sie im Sand Jerseys, ohne den es sie nicht gäbe. Nun kennen wir diese Insel als Ort des Todes und werden im 13. Stück des folgenden Buches, *Cadaver*, noch erfahren, daß der Tod blau ist (v. 48: „La mort est bleue“ – wie das Meer, das ihn bringt), da er das Ende der irdisch-körperlichen Finsternis bedeutet und den Beginn der Reise des sich Transfigurierenden hin zur blauen Unendlichkeit des Lichtes Gottes.⁵⁴ Es handelt sich also um eine Todes-Blume, die in sich alle Todes-Dialektik von *Les Contemplations* faßt, und die hier zuerst als Ausdruck für die Verwandlung des tödlich-schmerzlichen (Stachel) Exils in die das Göttliche erkennende Contemplation (blaue Blume) steht. Disteln gedeihen sowenig auf Ackerböden, wie HUGO in Frankreich nicht zum Seher werden konnte; dazu war die Geburt des Exils, die Geburt durch den Tod, notwendig (cf. V.6 *A vous qui êtes là*).

„**Contemplation**“ meint sowohl eine Schau wie ein diese Schau wiedergebendes Gedicht, die blaue Distel in *Paroles sur la dune* darf also auch als Symbol von *Paroles sur la dune* gewertet werden, dessen Struktur (zweimal sechs pessimistische, eine gedämpft optimistische Strophe) sie in sich faßt. V.13 stellt ebenso ein Produkt Jerseys dar wie das Pflänzchen, auch der Text ist ja auf dem Sand der Dünen gewachsen („paroles sur la dune“) – die Melancholie des Exils erweist sich als poetisch fruchtbar (v.s., p. 120).⁵⁵

Indem wir aber die Struktur des Gedichtes insgesamt als Umschlag eines Schmerzlichen in ein Tröstliches verstehen, mag es als eine ähnliche Verdichtung von *Les Contemplations* insgesamt aufgefaßt werden, wie die Blume als Konzentration von V.13 verstehbar ist, und das heißt: die blaue Distel bedeutet auch die ganze Sammlung, nicht nur insofern, als sie Schmerz und Hoffnung in sich vereinigt (siehe den Schluß von *A celle qui est restée en France*), sondern auch dadurch, daß sie wie diese auf Jersey gewach-

⁵⁰ Die Quersumme von 13 ist 4 (4. 9.), die Quersumme von V.13 ist 9 (4. 9.). Cf. p. 25-A 18.

⁵¹ Dagegen Vianey: „le rire de l'été ne console pas le poète; il achève de le troubler, il le replonge dans les questions angoissantes“ (III, p. 87). – Ich würde „rit“ eher mit „anlachen“ als „auslachen“ übersetzen.

⁵² Cf. V.6 'A vous qui êtes là', v. 30 „l'âtre fleur des dunes“, V.23 'Pasteurs et troupeaux', v. 1-3 „le vallon [...] plein de ronces en fleur“ und die Blume von V.24: „J'ai cueilli cette fleur pour toi su la colline“.

⁵³ Siehe den Titel von Buch II: 'L'âme en fleur'. – IV.3 'Trois ans après', v. 95s: „l'épanouissement [...] / De la future humanité“, III.16 'Le maître d'études', v. 92: „l'avenir, cet avril plein de fleurs“ und I.4 „Le firmament est plein“, v.4: „Le champ sera fécond, la vigne sera mûre“.

⁵⁴ „Bleu“ wie „abîme“ können also je nach Kontext das Meer (Tod des Körpers) wie den Himmel (Heimkehr der befreiten Seele) meinen.

⁵⁵ Insgeheim drückt diese Ambivalenz des Exils auch das Datum aus: Am 5. August 1852 kam Hugo nicht nur in Jersey an, an diesem Tag erschien auch mit 'Napoléon-le-petit' zum ersten Mal seit neun Jahren ('Les Burgraves', 1843) wieder ein Werk von ihm – der endgültige Beginn des Exils fällt mit dem Ende der Periode literarischer Unfruchtbarkeit zusammen. – Die Düne des Dichters („sur la dune“) stellt eine Art niedriges Promontorium dar. – Ein anderer Lyriker jener Jahre ließ bekanntlich die Blumen seiner Gedichte im Bösen gründen. – Das Gedicht ist von geradezu klassischem Aufbau: Teil A (str. 1-6) wie Teil B (str. 7-12 – die Markierung der Abschnitte findet sich nicht im Orig.) umfassen je 6 Strophen, die sich wiederum in zwei gleiche Hälften gliedern lassen. Die str. 1-3 und 4-6 bestehen aus jeweils insgesamt einem Satz, der erste könnte mit „Maintenant que“, der zweite mit „Naturbetrachtung“ überschrieben werden. Syntaktisch ist B weniger streng gegliedert (viele kurze Sätze, dadurch Variatio), in str. 8-10 herrscht jedoch das Frage-, in 11-12 das Ausrufe-Zeichen vor. Die Schlußstr. steht isoliert, was darauf hinweist, daß sie eine Art Pointe oder Lösung (des Knotens, dénouement) bietet. – Die (nachträgliche) Einfügung von str. 7 hat Struktur und Sinn des Gedichtes vollständig verändert. – „Klassisch“ ist auch die Sprache: „mon temps décroît comme un flambeau“, „heures sonnées“, „urnes“, „ondes“, e.ct. (cf. Cellier, p. 667); es findet sich eine Fülle herkömmlicher Tropen (siehe dagegen die bramarbasierenden Absichtserklärungen von I.7 'Réponse à un acte d'accusation').

sen bzw. erblüht ist. In dem „chardon bleu“ ist das auf Abfolge angewiesene Ganze von *Les Contemplations* in Simultaneität umgewandelt und konzentriert. *A celle qui est restée en France* wird denn auch das Buch als „sombre fleur de l'abîme“ (v. 166) der Tochter ins Grab schicken. Die Antithetik, die die Blume in sich birgt (Kombination von Dorn und Blüte), ist **Mise en abyme** der Natur wie von *Les Contemplations*, eben deshalb, weil beide die gleiche Bedeutung haben und letztere erstere nachahmen.

Schauen wir uns, gutem hermeneutischen Brauch folgend, von dieser Deutung der Schlußstrophe her das Gedicht näher an. Teil A (v. 1-24) sieht auf den Dünen keine Blume, nur „spärliches Gras“, und endet in Dunkelheit:

Et je reste parfois couché sans me lever
 Sur l'herbe rare de la dune,
 Jusqu'à l'heure où l'on voit apparaître et rêver
 Les yeux sinistres de la lune. (v. 21ss) -

sogar der Mond kommt dem Finsteren finster vor.

Demgegenüber setzt Teil B (v. 25-48) mit einer Aufhellung ein, mit einem Leuchten in der Nacht (cf. p. 158-A 51):

Elle monte, elle jette un long rayon dormant
 A l'espace, au mystère, au gouffre;
 Et nous nous regardons tous les deux fixement,
 Elle qui brille et moi qui souffre. (v. 25ss)

Hier hat das Strahlen der SELENE-LUNA-HEKATE-PERSEPHONE tatsächlich etwas Spöttisch-Ironisches für das leidende Subjekt, kann es noch nicht überzeugen; dennoch bereitet sich in „bRille“ das ganze Lachen des Sommers („L'été RI“⁵⁶, v. 51) wie die Blüte („fleurIR“, v. 52) der Distel vor, auch phonologisch (i + R – Sequenz).

In Teil C, der Schlußstrophe, seufzt dann der Wind („gémIR“, umgekehrtes Lachen: i + R), und dieses Mitleiden eines Elementes der Natur mit dem Ich mag das Ich bewegen, die Natur nicht länger als herzlos-feindlich zu sehen und auch ihr Lachen nicht mehr als hämisch zu verstehen.⁵⁷

Wir haben das Exil als „Grund“ dieses Gedichtes wie seiner blauen Distel bestimmt und müssen nun noch auf ein weiteres verstehbares **Politikum** darin eingehen:

Je regarde, au-dessus du mont et du vallon,
 Et des mers sans fin remuées,
 S'envoler sous le bec du vautour aquilon,
 Toute la toison des nuées,

so die vierte Strophe. Die Wolken sind eine Schafherde (cf. den Schluß von *Pasteurs et troupeaux*), die der Geier Nordwind verjagt (oder als Beute in seinem Schnabel entführt). Der Weg von der Herde zum Volk ist nicht weit, und der Geier scheint mir als negativer Adler deutbar, er hat alle Eigenschaften des JOHANNES-Vogels, aber ins Schlechte gewendet. Der Wind selbst ist in *Les Contemplations* durchaus ambivalent, er kann Äußerung des Göttlichen wie teuflisch-tödliche Kraft darstellen (er vereinigt in sich also die geistige Bedeutung von Adler und Geier). In *Les mages* erscheint der Hurrikan als die Gegenkraft zum „esprit“, als materielles Prinzip schlechthin, d.h. als „Barbarie et crime pour l'homme, / Nuit pour les cieux, pour Dieu Satan“ (VI.23, v. 579s); das barbarischste Verbrechen jedoch, so zeigen die Straflisten von VI.6 *Pleurs dans la nuit*, VII und *Ce que dit la bouche d'ombre*, ist das der Dikatur. Neh-

⁵⁶ Liest man „brille“ metaphorisch, so enthält v. 28 eine Antithese. Das Wort wurde bewußt gewählt, ursprünglich stand „rêve“ an dieser Stelle. – Cf. II.26 'Crépuscule', v. 23s: „L'étoile aux cieux, ainsi qu'une fleur de lumière, / Ouvre et fait rayonner sa splendide fraîcheur“. Die Strahlen verbinden Gestirne und Blumen (cf. I.25 'Unité' und III.8 „Je lisais. Que lisais-je“, v. 28ss). – Hekate wurde öfter mit Persephone identifiziert ('Lexikon der Alten Welt', s.v. „Hekate“); cf. V.25 „O strophe du poète“. – Die Namen dieser Gottheiten stehen für Tod wie Leben und Geburt (Hekate Kurotrophos) und fassen so die Todes-Dialektik von 'Les Contemplations' in sich. – Adèle II. berichtet unter dem Datum des 23. Septembers 1852: „Le coucher du soleil était splendide: d'un côté le soleil s'éteignait tout rouge, de l'autre la lune se levait toute blanche. Mon père me dit: – Vois, ma fille. Au coucher du soleil tu vois l'agonie. Au lever de la lune tu vois ce qui est derrière la mort.“ ('Journal', I, p. 299) – In VI.20 'Religio' erscheint uns der Mond als Hostie (also erneut als ein Todes-Geburts-Symbol).

⁵⁷ Hätte man keine Bedenken vor einer Über-Interpretation phonologischer Semantisierungen, so könnte man das „fleurIR“ als die Kombination von R + i („bRille“, „RI“) und i + R („gémIR“) lesen, d.h. die Phonem-Folge R + i + R als eine Mise en abyme der Antithetik des ganzen Werkes (leider findet sie sich sonst nirgends an bedeutender Stelle, ihre Umwandlung in ein Zeichen bleibt also auf dieses Gedicht beschränkt).

men wir hinzu, daß es naheliegt, das stolze Wappentier der NAPOLEONS, den Adler, als schamlosen Geier zu entlarven (und die weitgehend dem Prinzip der Antiphrase verpflichteten *Châtiments* tun dies auch), so mag der Verdacht berechtigt sein, die Strophe spreche von den ängstlich-willfährigen Franzosen und ihrem kaiserlichen Raubvogel. Man könnte in der Herde auch etwas Göttliches sehen (agnus Dei) – das Gute jedenfalls hat eine Schlacht im Kampf mit der Finsternis („aquilus“ – „dunkel“) verloren; die Flucht der Herde ist Teil der Flucht alles Schönen und Guten und deshalb Grund der Traurigkeit:

Et qu'au fond de ce ciel que mon essor rêva,
Je vois fuir, vers l'ombre entraînées,
Comme le tourbillon du passé qui s'en va,
Tant de belles heures sonnées (str. 2).⁵⁸

Vielleicht dürfen wir hier die Auslegung noch einen Schritt weiterspinnen und die Reihe der Aufhellungen und Schein-Tode, Nacht : Mond = Dünen Jerseys : blaue Distel = Exil : *Les Contemplations* (Schau und Dichtung), durch das Paar NAPOLEON III : République universelle ergänzen? Das Second Empire, scheinbarer Rückschritt, wäre notwendig, nicht nur als Ursache des Exils, das dem Autor Erkenntnisse ermöglicht, welche, mitgeteilt, den Fortschritt befördern mögen (v.s., zu V.3 *Ecrit en 1846*, VI), sondern auch als historische Vorstufe der politisch-gesellschaftlichen Erlösung – HUGO-JOHANNES spricht vom Auftreten des Antichrist LOUIS BONAPARTE, welches der Parusie seines Gegners (Tausend-jähriges Reich) unmittelbar vorausgeht und somit, in aller Teuflischkeit, Zeichen des nahenden Göttlichen ist, dem es den Weg bereitet. Nach HUGOS Meinung hat NAPOLEON III nicht nur der obsoleten Republik von 1848 und, letztlich, 1792 ein Ende bereitet, sondern auch allen Absolutismus durch Übertreibung für die Zukunft unmöglich gemacht; nach seinem Sturz werde nur noch die République universelle als Staatsform akzeptabel und möglich sein.⁵⁹

Das heißt, daß dem Zweiten Kaiserreich im Bereich des Geschichtlich-Allgemeinen genau die gleiche Funktion und Bedeutung zukommt wie dem Tod als Vernichtung des alten Adams, des Körpers, zu Gunsten des Lebens der Seele im Bereich des Metaphysisch-Individuellen (v.s., zu V.3, I et IV). Auf dem sandigen Boden des 19. Jahrhunderts wächst die Blume des zwanzigsten. Die Dialektik des Todes, die die des Exils, der Nacht, des Abgrunds ist, bestimmt auch die Menschheitsgeschichte. In *Les Contemplations* ist es dem Autor gelungen, das Unglück von 1843 wie die Katastrophe von 1851 zu bewältigen und ihren guten Sinn zu erkennen.⁶⁰

Zwingend ergibt sich das alles aus *Paroles sur la dune* nicht, das Gedicht mag aber diese Lesemöglichkeit beinhalten, und indem wir uns ins Jahr 1854 oder '56 versetzen, dürfen wir mit VICTOR HUGO von einer besseren Zukunft träumen...

V.12 *Dolorosae* war der Frau des Autors und seiner Tochter gewidmet, V.14 ist *Claire P.* (radier) und der Geliebten zugeeignet (v.s., p. 23-A 9, p. 71), in der Mitte des Triptychons (und von Buch V) steht das

⁵⁸ „Toute la toison des nuées“: „Toison“ steht metonymisch für „Schafe“, diese metaphorisch für „Wolken“. – Die Beziehung „Volk“ – „Herde“ wird z.B. durch 'Magnitudo parvi' gestiftet (v. 312-315). – „Der Geier als negativer Adler“: „Le bec du vautour aquilon“: lat. „aquilo“ – „der Nordwind“ und lat. „aquila“ – „der Adler“ stammen beide vermutlich vom selben Etymon ab, lat. „aquilus“ – „dunkelbraun“, „schwarzbraun“ (Walde et Hoffmann, s.v. „aquila“ et „aquilo“). – Bereits während des Wahlkampfes von 1848 wird der napoleonische Adler in Karikaturen zum Geier oder Truthahn (Gaudon: 'Temps', p. 163). – „Der Wind als Äußerung des Göttlichen“: „La vent, c'est le Seigneur“ („Un jour, je vis“, v. 15).

⁵⁹ Siehe dazu besonders das achte Buch von 'Napoléon-le-petit' ('Le progrès inclus dans le coup d'Etat') sowie verschiedene von seiner Tochter notierte Äußerungen Hugos, z.B.: „Sans Louis Bonaparte, peut-être la Monarchie aurait-elle pu revenir et durer encore longtemps. Mais Louis Bonaparte a hâté la chute de l'absolutisme et mûri la cause de la liberté. Louis Bonaparte est le plus dangereux ennemi de la Monarchie, car c'est lui qui la perd. Il personnifie l'absolutisme [...]. Louis Bonaparte, faux prince-président de la République ou empereur de carnaval rend l'absolutisme féroce et ridicule. Il rend l'absolutisme impossible. La Réaction appelle la Révolution. Le flux appelle le reflux. L'absolutisme absolu appelle la liberté absolue. Eh! bien, après la chute de Louis Bonaparte le peuple prendra cette liberté qui n'a de vraie forme que la République.“ (18. August 1852, 'Journal', I, p. 269s; cf. *ibid.*, II, p. 31s, 154 et 437s) – Hugo war nicht der einzige, der den „achtzehnte[n] Brumaire des Idioten“ in seine Geschichtstheorie integrieren mußte – Karl Marx, aus dessen 'Der 18te Brumaire des Louis Napoleon' dieses Zitat stammt (p. 9), versucht das Second Empire auf ganz ähnliche Weise als Moment des Fortschritts zu retten (z.B. p. 120s). – Cf. A 66.

⁶⁰ „La gerbe mûre“ von v. 18 ist ebenfalls als Bild der Todes-Ernte lesbar (cf. IV.16 'Mors'); die Pflanze muß für die Geburt ihrer Frucht sterben, d.h. für ihre Umwandlung in Frucht (der Herbst ist die Zeit des Beginns, der Sonnenuntergang eine Morgenröte, der Tod Geburt und Ernte). – Hugo an Gloss, am 2. April 1853: „l'inévitable [!] avenir de l'homme, c'est la liberté; l'inévitable avenir des peuples, c'est la République; l'inévitable avenir de l'Europe, c'est la fédération. Suffrage universel, république universelle, voilà ce que fondera le dix-neuvième siècle, voilà ce que recueillera [Vegetations bzw. Ernte-Metapher] le vingtième.“ (CFL' VIII, p. 1052) Cf. p. 91-A 57.

Ich (V.13) – was, mit sehr vielen Abstrichen, an den von MARIA und MAGDALENA umgebenen Gekreuzigten erinnern mag.⁶¹

Im übrigen ist diese Jungmädchen-Engels-Lyrik ästhetisch genauso hilflos wie die der Schmerzensmutter, während V.13 als eines der geglücktesten Gedichte von *Les Contemplations* angesehen werden darf – manchmal hat man den Eindruck, als schriebe HUGO ab und zu bewußt schwache Texte, zur Abwechslung, Entspannung und um die besseren desto stärker herauszuheben.⁶²

V.15 *A Alexandre D. / (Réponse à la dédicace de son drame La Conscience)*⁶³ zeigt den Autor bei der Abfahrt auf die Toteninsel. Diese Reise ins Exil – ich habe schon davon gesprochen, p. 72s – wird einem Verlöschen der Dinglichkeit gleichgesetzt, wie es der Abend und der Tod bewirkt und um das sich der Contemplateur bemüht („finir par ne plus les voir“; Reise ins Exil = Sterben = Abend = **Contemplation**): ihm wird somit von der von Bonaparte gesteuerten Wirklichkeit ein Teil der Arbeit abgenommen:

Et le vaisseau fuyait, et la terre décrut;
L'horizon entre nous monta, tout disparut;
Une brume couvrit l'onde incommensurable;
Tu rentras dans ton oeuvre éclatante, innombrable,
Multiple, éblouissante, heureuse, où le jour luit;
Et, moi, dans l'unité sinistre de la nuit. (Schlußv.)⁶⁴

Daß diese Nacht Licht sein wird, wissen wir bereits.

Auch für **V.16** *Lueur au couchant* darf ich auf Früheres verweisen (p. 59 et 71s). Die Ambivalenz von Abend und Sonnenuntergang, die sich in der Übereinstimmung des Erscheinungsbildes von Morgen- und Abendröte ausdrückt und die die des Todes ist, wird hier historisch gedeutet, wodurch sich ein Bezug zu V.13 *Paroles sur la dune* ergibt, sollte unsere Auslegung dieses Gedichtes zutreffen. Die bürgerlichen Revolutionen (von 1830 und '48) sind ein letztes, abendliches Aufleuchten, das der bonapartistischen Nacht vorausgeht; das dargestellte freudige Revolutionsfest war letzte Selbstfeier des Volkes (oder eine der letzten) vor dem dunklen abîme des Second Empire. Der Untergang (Tod) der Republik⁶⁵ und der Freiheit am 2. Dezember 1851 jedoch hat nur die Funktion, deren Wiederaufgang (Neugeburt) zu wirklichem Leben zu bewirken; der Nacht des Second Empire eignet somit etwas Kathartisches (Purgatorium). Liest man dazu den Schluß von V.22 „Je payai le pêcheur“: „l'océan [...] qui sert au soleil de vase baptismal“, so ergibt sich: Was das Meer für LÉOPOLDINE war (**Tod** = Reinigung im Sinne einer Befreiung der Seele vom Körper), ist Louis Bonapartes Diktatur für die Republik (**Tod** = Reinigung des Staates im Sinne einer Befreiung von allen monarchistischen und semi- oder pseudo-republikanischen Elementen). – Die Zahl der Analogien in *Les Contemplations* ist so groß, daß es scheint, der Dichter baue eine ganze neue Welt mit eigener Struktur auf. – „Lueur au couchant“ dürfen wir mit „Joies du soir“ (III.26) übersetzen („je traduis / La lumière en idée“, III.8 „Je lisais. Que lisais-je?“).⁶⁶

Vielleicht können wir hier die **geschichtliche Symbolik des Lichts**, so wie sie sich uns bislang dargestellt hat, kurz zusammenzufassen versuchen: In etlichen Texten, am deutlichsten in *Ecrit en 1846*, er-

⁶¹ So jedenfalls Nash, p. 167 – obwohl es sehr schwer fällt, Mme Hugo mit „the Virgin“ (ibid.) zu identifizieren und noch schwerer und eigentlich blasphemisch für Christus und beleidigend für Juliette, in ihrem Verhältnis zu Hugo eine Wiederholung des Verhältnisses zwischen Christus und der Sünderin von Magdala zu sehen.

⁶² Gide hielt 'Paroles sur la dune' für das beste Stück der Sammlung (Cellier, p. 670).

⁶³ Cf. die Schlußv. von VI.24 'En frappant à une porte': „Je n'ai rien à la conscience / Ouvre, tombeau“. – Das Wort vom Schriftsteller als „Gewissen der Nation“ hätte Hugo sofort voll und ganz auf sich bezogen.

⁶⁴ Hugo am 9. Mai 1856 an Villemain: „L'exil ne m'a pas seulement détaché de la France, il m'a presque détaché de la terre, et il y a des instants où je me sens comme mort et où il me semble que je vis déjà la grande et sublime vie ultérieure.“ ('CFL' X, p. 1249) – Ch. Baudouin: „l'état d'âme de Hugo exilé est si volontiers un état crépusculaire et visionnaire. Sa vision du monde extérieur prend une couleur d'irréel et de fantasmagorie qu'elle ne présentait pas auparavant.“ (p. 152) – V.s., p. 165s.

⁶⁵ Der Zweiten, von 1848, wie letztlich der Ersten, von 1792.

⁶⁶ 'Napoléon-le-petit': „le Deux-Décembre n'est qu'une immense illusion, une pause, un temps d'arrêt, une sorte de toile de manœuvre derrière laquelle Dieu, ce machiniste merveilleux, prépare et construit le dernier acte, l'acte suprême et triomphal de la Révolution française.“ ('Conclusion', II, 2, 'CFL' VIII, p. 537); „si le 2 décembre n'était pas venu apporter sa démonstration foudroyante, si la Providence ne s'en était pas mêlée, la France restait condamnée indéfiniment à la magistrature inamovible, à la centralisation administrative, à l'armée permanente et au clergé fonctionnaire.“ (VIII, 3. 'Lenteurs du progrès normal', p. 517) – in gewissem Sinne erhoffte sich Hugo also vom Second Empire sogar eine Beschleunigung des Fortschritts. – Siehe wiederum K. Marx: 'Der 18te Brumaire des Louis Napoleon', p. 121. – Cf. A 59.

schien die Geschichte der Menschheit bis 1789/'93 als Vorgeschichte, als Nacht, und die Große Revolution als Morgenröte, der ein ständig heller werdender und im 20. Jahrhundert seine Vollendung findender Tag folgt. Der Coup d'Etat hat diese Geschichtskonzeption gestört – genauso wie LÉOPOLDINES Tod die Auffassung von einer göttlich gelenkten, sinnvollen Weltordnung in Frage gestellt hat. **1851 und '43** zu bewältigen, zu integrieren, an diesen beiden Ereignissen den Sinn von Leben und Geschichte (und die darauf gründende Möglichkeit von Dichtung; cf. IV.3 *Trois ans après*) nicht scheitern zu lassen, ist die philosophische, die religiös-geschichtliche Aufgabe von *Les Contemplations*. Für die Existenz des einzelnen war dieses Ziel einfach zu erreichen, durch die Unterscheidung körperliches vs. geistig-seelisches Leben und eine Umwertung von „Leben“ und „Tod“, sinnlich ausdrückbar durch eine Umwertung („Umhellung“) von „Tag“ und „Nacht“.

Im Bereich des Geschichtlichen erweist sich die Integration als komplizierter, da 1789/'93 nicht wie die leibliche Geburt des Menschen eine als Sterben deutbare Verschlechterung der Lage des Eigentlichen, der Seele, darstellt (Gefängnis des Körpers), sondern tatsächlich eine erste Befreiung (Morgenröte). Diese Befreiung und Umwandlung jedoch war nicht gründlich und tiefgreifend („radikal“) genug (Schein-Republiken; v.s., p. 41ss über die Pseudo-Geburt von 1830), weshalb ihr mit LOUIS BONAPARTES 2. Dezember eine neue Nacht folgen mußte, eine neue Versklavung – nach deren Ende (*On loge la nuit, Châtiments* IV.13) jedoch die vollkommene politische Erlösung zur République universelle statthaben, der dunkle Teil der Geschichte also für alle Zeiten beendet sein wird (*Lux*, *ibid.*). Diese Revolution wird die zukünftige Morgenröte darstellen; augenblicklich befinden wir uns im ersten Beginn der sie ankündigenden Alba (cf. VI.21 *Spes*).⁶⁷

Also müssen wir im Bereich der Geschichte eine erste und langdauernde Nacht (Ancien Régime) von einer zweiten und kürzeren (Second Empire) ebenso unterscheiden wie eine erste und trügerische Morgenröte (1789/'93) von einer zweiten und endgültigen (Sturz BONAPARTES und Ende aller geschichtlicher Finsternis).⁶⁸

Dies ändert an der teleologischen Grundstruktur des HUGOSchen Geschichtsverständnisses nichts Grundsätzliches; räumlich könnte man den Gang der Geschichte, nach seiner Vorstellung, vielleicht im Bild einer dreidimensionalen **Spirale** ausdrücken, bei der sich Ähnliches wiederholt, aber auf höherer Stufe, die also die Verbindung des Vektors mit dem Kreis, linearer mit zyklischen Elementen, darstellt. Die Bewegung geht in regelmäßigen Abständen in eine scheinbar falsche, vom Ziel wegführende Richtung; es kann auch eine leichte Abwärtsbewegung der nach oben folgen – und dennoch kommt der Gang der Spirale an sein Ziel, die Spitze. Die dem Betrachter zugewandte Seite der aufrecht stehenden, sich verjüngenden und mit der feinen Spitze wie ein Pfeil nach oben weisenden Schraube (siehe auch Bruegels Babel) mag man sich als im Licht stehend vorstellen, die abgewandte als im Schatten, so daß die Windungen stets vom Hellen ins Dunkle und umgekehrt wechseln, dabei aber insgesamt doch nach oben, zum Licht also, streben.

Le genre humain marche en avant;

[...]

Dans l'infini, dans le borné (VI.23 *Les mages*, str. 65) -

die Schraube ist in ihren Windungen begrenzt und weist mit ihrer Spitze in die Unendlichkeit.

Tout marin, pour dompter les vents et les courants,

Met tour à tour le cap sur des points différents,

Et, pour mieux arriver, dévie en apparence (III.2 *Melancholia*, v. 97ss) -

„en apparence“, nur scheinbar, so wie die Nacht BONAPARTES kein Abstieg ist, sondern die Menschheit letztlich weiter nach oben führt. Auch die Revolutionen scheinen manchmal zuerst ein Rückschritt zu sein:

Les Révolutions, qui viennent tout venger,

Font un bien éternel dans leur mal passager. (V.3 *Ecrit en 1846*, v. 231s)

⁶⁷ Die proscribed waren anfangs von einem baldigen Sturz Napoléons überzeugt (siehe z.B. 'CFL' VIII, p. 1048, p. 1067 – ca. 1857 sollte das Ende sein –; 'CFL' IX, p. 1193, 1197 et 1216 – Les Etats-Unis d'Europe im Jahre 1859/'60 Wirklichkeit –, 1213, 1232, 1234 et pass.).

⁶⁸ Wäre dem Second Empire auf individueller Ebene eine irdische Wiederverkörperung in anderer Gestalt vergleichbar (die sündige Seele muß z.B. noch in einem Tier büßen, bevor sie ganz erlöst werden kann)?

Das Bild der Spirale erlaubt es, zyklische Momente und andere Devianzen in die Vorstellung einer insgesamt geradlinigen, nach oben führenden Bewegung der Geschichte zu integrieren, z.B. ein Zweites Kaiserreich. Es wäre auch möglich, vor 1789 verschiedene Aufhellungen (z.B. SOKRATES, CHRISTUS, LUTHER) und Verdunkelungen anzunehmen, die nichts daran änderten, daß sich dieser Teil der Geschichte auf einer tieferen Stufe der Helix befindet.⁶⁹

Vielleicht kann uns die Figur der Spirale auch helfen, die **Gesamtstruktur** des an Wiederholungen und Gegensätzen reichen und doch einen Fortschritts-Prozeß („en marche“) beschreibenden Buches *Les Contemplations* zu erfassen, das eben auch in dieser Hinsicht Abbild des Weltganzen und seiner Geschichte wäre; Buch VI wird diese Möglichkeit wahrscheinlich machen. Daß „spirale“ im Werk weder in dieser autoreflexiven noch in der genannten historischen Bedeutung vorkommt, scheint mir unsere Deutungen nicht von vorneherein auszuschließen.⁷⁰

Kehren wir zu *Lueur au couchant* zurück! Das Gedicht drückt die Hoffnung aus, der Löwe Volk werde bald den Schakal BONAPARTE in die Flucht schlagen („Ce lion dont l'oeil [d.h. die Contemplationen] met en fuite le chacal“, v. 27; Umkehrung des Bildes vom Geier und der Herde, V.13 *Paroles sur la dune*) und so die Stunde der endgültigen Befreiung einläuten, welche den Weg der Erlösung hin zu Gott öffnen wird (an der Spitze angelangt, ist die Bewegung beschleunigt und zielt geradlinig, statt im Hin und Her des Gegensätzlichen, nach oben; *Ce que dit la bouche d'ombre, in fine*). *Spes* (VI.21) wird diese Sicht bestätigen.

V.16 stellt eine Erinnerung an Frankreich dar, wie 14 *Claire*; 13 und 15 handeln vom Exil: die **Anordnung** gleicht wieder einem Kreuzreim, Verwandtes wird getrennt, das Ganze so stark verwoben.⁷¹

Das Thema „**Liebe**“ bzw. „**Liebe und Tod**“ variieren die folgenden Texte: V.17 *Mugitusque boum* (liebeerfüllte Natur und menschliche Liebe: Liebe, Fortpflanzung, Wachstum erscheinen im Kontext des Exil-Buches als Kräfte, die in die Zukunft weisen und auch den geschichtlichen Fortschritt garantieren, trotz des Todes von Einzel-Wesen), V.18 *Apparation* (wie eine Geliebte ergreift und raubt der Tod unsere Seele und beseitigt das Hindernis des Körpers, in der Höhe der göttlichen Liebe ist die Antithetik Tod – Leben aufgehoben) und 20 *Cérigo*. Das Gedicht handelt von einem Absterben (körperliche Liebe), dem ein Aufhellen antwortet (Liebe als seelische Kraft), von dem durch den Tod vermittelten Gegensatz zwischen Zeitlichkeit (Empirie) und Zeitenthobenheit (Idee). Es stellt die Auflösung einer irdischen Antithe-

⁶⁹ Im strengen geometrischen Sinn bezeichnet der Begriff „la spirale“ eine ebene Figur; alltagspragmatisch wurde seine Bedeutung erweitert auf „courbe qui tourne autour d'un axe (hélice, en t. scient.)“. 'Le petit Robert', aus dem diese Definition stammt (s.v. „spirale“), zitiert als Beleg zwei Verse der Sammlung 'Les Orientales': „Fuyons sous la spirale / De l'escalier profond!“ (28. 'Les Djinns', v. 34s). – Mir ist keine Stelle bekannt, an der Hugo „spirale“ anders als im räumlichen, dreidimensionalen Sinne verwendete. Auch L. Keller, der das Hugo-Kapitel in seinem 'Piranèse et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirale' ganz unter das Zeichen der Spirale stellt, bringt fast ausschließlich (zahlreiche) Belege aus dem Gesamtwerk für den Gebrauch des Wortes in dieser Bedeutung. – 'Les mages', str. 9 z.B. spricht von der Spirale des Archimedes (tatsächlich eine plane Figur) und meint die archimedische Schraube (franz. „vis d'Archimède“). – „Spirale“ im Sinne von „Wendeltreppe“: VI.16 'Horror', v. 13ss. – 'Toute la lyre', I.26: „Notre siècle [...] construit la grande Babel sainte; / Dieu laisse cette fois l'homme bâtir son tour“ (v. 337-339, 'Poésie', III, p. 491). – Siehe z.B. auch Sainte-Beuve: 'Les Consolations' [11830], 'A Victor H. [Lettre-dédicace]': „Ce livre alors serait, par rapport au précédent, ce qu'est dans une spirale le cercle supérieur au cercle qui est au-dessous; il y aurait eu chez moi progrès poétique dans la même mesure qu'il y a eu progrès moral [...]“ (zit. nach 'CFL' III, p. 1366s). – Cf. P. Moreau: 'Paysages intérieurs', p. 79s. – Urbild der historischen Spirale, einer Schraube, die nach oben weist, scheint der Bruegelsche 'Turm von Babel' zu sein (cf. p. 179-A 9). Zur ikonographischen Geschichte im 19. Jahrhundert siehe Gaudon: 'Temps', p. 307ss. Die in dieser Zeit weitverbreiteten und nachweislich ('Poésie', I, p. 215; cf. Gaudon, p. 309) auch Hugo bekannten Babel-Bilder John Martins zeigen den Turm stets als Spiral-Konstruktion, deren Spitze sich oft in den Wolken verliert (Abb. z.B. bei L. Keller, Tafel XIII und in 'Poésie', I, p. 215). Auf 'La ruine de Babylone' (L. Keller, Tafel XIII) hat der himmelsstürmende Turm die Form einer Pyramide, was uns an Hugos Charakterisierung von 'Les Contemplations' als „pyramide du temple“ (Brief an E. Deschanel; v.s., p. 74-A 20) denken läßt. – Auch umgekehrte, in die Tiefe zielende Spiralen kennen 'Les Contemplations': „O châtimement! dédale aux spirales funèbres! [...] Babel renversée“ (VI.26, v. 387-390). – Ausführlich mit der Spirale als historischer Metapher beschäftigt sich H. Wallers literatursoziologische Analyse 'Die Funktion des Dichters – Victor Hugo: 'Les Feuilles d'Automne' (siehe bes. p. 62-75).

⁷⁰ Insgesamt fünf Belege: I.7, v. 150; III.30, v. 228; VI.16, v. 17; VI.23, v. 71; VI.26, v. 387. – Wenn auch das Wort nicht fällt, so begegnet uns in V.3 'Ecrit en 1846' doch eine „historische Spirale“: „L'histoire m'apparut, et je compris la loi / Des générations, cherchant Dieu, portant l'arche, / Et montant l'escalier marche à marche.“ (v. 368ss) – L. Keller (id.) bietet etliche Belege aus dem Gesamtwerk für „spirale“ in metapoetischer und historischer Bedeutung (z.B. p. 159-165). – Dennoch bleibt vorerst ein gewisses Ungenügen. Ich hoffe aber, an Hand der Besprechung von 'Au bord de l'infini' zeigen zu können, daß sowohl die Struktur dieses Buches als auch die von 'Les Contemplations' insgesamt sich gut mit dem Modell der Schraube beschreiben läßt und daß dieser Aufbau dem Gang der Geschichte, nach Hugos Verständnis, entspricht (Homologie, strukturelle Mimesis).

⁷¹ Cf. A 39.

tik (zwischen Cythère und Cérigo, Antike und Gegenwart, Jugend und Alter, „autrefois“ und „aujourd'hui“) zu Gunsten einer Bewegung nach oben („lève les yeux“, v. 52) und zum Licht dar, was genau der Struktur des Binnenteils von *Les Contemplations* entspricht. Die Zweiteilung des Stückes jedoch kann nur bedingt auf die Zweiteilung des Ganzen bezogen werden; freilich bietet Teil II, ähnlich wie die Bücher V und besonders VI, eine Art Antwort und Auflösung. Vielleicht dürfen wir in der Antithese Kythera – Cérigo auch die Opposition Frankreich („cette mère“, V.6, v. 59) – Jersey sehen, die im poetisch-politischen Gewinn von *Les Contemplations* aufgehoben wird.⁷²

V.21 *A Paul M. / Auteur du drame Paris* schließt sich an diese Liebes-Reihe an (die Widmung des Dramas *Paris* und dieses selbst empfand der Exilierte wie Balsam und Verband) und ist gleichzeitig als Gedicht an einen Dichter mit **V.19** *Au poète qui m'envoie une plume d'aigle* verbunden. In **V.22** „**Je pay-ai le pêcheur**“ dann gewährt der Proskribierte der Krabbe (die mit ihm auch die Dunkelheit gemeinsam hat)⁷³ eine ähnlich liebevolle Zuwendung, wie er eben selbst erfahren hatte. So mag der Freikauf der Krabbe und ihre Segnung durch den Dichter – „Je lui dis: 'Vis! et sois béni, pauvre maudit!“, (v. 14) – exemplarisch zeigen, wie man sich gegenüber den Parias und Exilierten verhalten soll (cf. I.1 *A ma fille*), um deren Leiden zu mindern und die eigene Erlösung voranzutreiben, denn: „Le monstre est la souffrance, et l'homme est l'action“ (VI.26, v. 425). Durch solche Opera der Liebe soll sich der „ange à l'essai“ (V.3, v. 400), welcher der Mensch bekanntlich ist, bewähren. Besonders wirksame Liebes-Tat jedoch – so zeigt der Vergleich mit *A Paul M.* – ist die Dichtung (was den Seelen der Autoren post mortem zugute kommen mag...)⁷⁴

V.22 bildet mit dem Spinnen-Liebesgedicht III.27 „J'aime l'araignée“ ein Paar, wie denn überhaupt die Bücher III und V in besonderem Maße der Gesellschaft und dem Leiden an ihr gewidmet sind (cf. auch III.13 *La chouette*).⁷⁵

V.23 *Pasteurs et troupeaux / A Madame Louise C.* gibt einen Spaziergang des Dichters auf Jersey wieder, ordnet sich also gut dem Buch-Titel *En marche* unter. Der Marsch dieses Gedichtes ist dem von *Les Contemplations* vergleichbar, seine Stationen können in einen Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der Sammlung gebracht werden (**Mise en abyme**; ohne daß ich 1:1-Entsprechungen annehmen würde), welche ja dem Erkenntnis- und Lese-Prozeß der Contemplation entspricht („finir par ne plus les voir“).⁷⁶

Der Schluß zeigt uns auch ein Bild des dichterischen Genies bzw. zeigt das Ich, das ein Bild des dichterischen Genies vor Augen hat („là-bas, devant moi“; also wieder eine Objektivierung der Dichter-Darstellung):

Et, là-bas, devant moi, le vieux gardien pensif⁷⁷
De l'écume, du flot, de l'algue, du récif,
Et des vagues sans trêve et sans fin remuées,
Le pâtre promontoire au chapeau de nuées,
S'accoude et rêve au bruit de tous les infinis (v. 37ss).

Das Vorgebirge verwandelt sich zum Hirten, einer Figur des Dichter-Sehers (cf. *Magnitudo parvi*), welche völlig verschieden ist vom gemütlich spazierengehenden Ich der Eingangsverse. Hirt aber ist der

⁷² Cf. v. 7s: „Là-bas, la Grèce brille agonisante [Lueur au couchant', V. 16], et l'oeil / S'emplit en la voyant de lumière et de deuil“.

⁷³ Der durch den Kontext gestiftete implizite Vergleich Ich – Krabbe verliert an Unwahrscheinlichkeit, wenn wir VI.15 'A celle qui est voilée' hinzuziehen, wo sich das Ich direkt als Alge bezeichnet: „Je suis l'algue des flots sans nombre“ (v. 6).

⁷⁴ Cellier bezeichnet das Stück deshalb nicht ohne Recht als Parabel (p. 684). – Cf. „la bénédiction“ des Hirten von 'Magnitudo parvi' (III.30, v. 756) und der Mages (VI.23, v. 680); den Aufruf zum Mitleid der 'Bouche d'ombre' (VI.26, v. 567ss) und die Friedensbeschwörung („Paix à l'Ombre!“; v. 311) am Ende von 'A celle qui est restée en France'.

⁷⁵ III.13 (?), 27 und V.22 sind laut MD kurz hintereinander entstanden und wurden dann durch Position und RD dissoziiert (v.s., p. 59 et 77). – Zu v. 17 v.s., p. 171.

⁷⁶ Cf. S. Nash, p. 43: „As in 'Les Contemplations' as a whole, the general dramatic movement in 'Pasteurs et troupeaux' is from the particular to the general, from the familiar to the cosmic, from multiplicity to unity“. – Zu V.23 insgesamt siehe H. Staub: 'Aspekte poetischer Reflexion in Victor Hugos Dichtung', p. 16-25. U.a. zeigt diese Arbeit überzeugend auf, wie die *Meta-phen* unseren Text zu einem höchstverdichteten *autoreflexiven* Gebilde werden lassen, das in der Fülle seiner immanenten Beziehungen als *Widerspiegelung* des Kosmos und seiner universellen Analogien zu verstehen ist und das die „Aufmerksamkeit des Lesers [...] über das Dargestellte hinaus auf den Vorgang der Darstellungsweise selbst“ lenkt, „auf das Miteinander-in-Beziehungs-Setzen als wesentliche dichterische Aufgabe. Das ist ein Beispiel poetischer Reflexion im Kleinen, die durch Potenzieren den Blick von dem Ausgesagten auf den poetischen Akt selbst richtet.“ (p.20s)

⁷⁷ „Pensif“ charakterisiert auch einen anderen bedeutenden Stein, „le cromlech pensif“ (VI.23, str. 46).

Dichter auch insofern, als er politische Verantwortung für sein Volk trägt (cf. *Paroles sur la dune*). Das Promontorium siedelt sich an beiden Unendlichkeiten an, der nach oben wie der nach unten, also „au bord de l'infini“. Daß der pâtre promontoire den bösen Wind nicht von seiner Herde fernhalten kann, lese ich als Eingeständnis, zeitweilig gegen BONAPARTE versagt zu haben (v.s., p. 52), ebenso wie als Ausdruck dafür, die Tochter nicht vor dem Sturm geschützt haben zu können.⁷⁸

Insgesamt stellt das Gedicht Jerseys Landschaft in ihrer transzendierbaren („je passe“) Gegensätzlichkeit vor: „vallon charmant“ vs. „roche hideuse“ > „l'ascension des nuages bénis“ – die kleine Insel darf somit in jeder Hinsicht als verdichtete Konzentration des Welt-Ganzen verstanden werden.⁷⁹

V.24 *J'ai cueilli cette fleur* setzt das Bild des Promontoriums fort. Dort wächst eine bleiche Blume, die den Geruch von Tang hat (v. 16), also in sich die beiden Unendlichkeiten faßt, an denen das Vorgebirge teilhat: Meer (Geruch) und Himmel (Sonnen-Form, cf. I.25 *Unité*). Der Text beginnt deiktisch („cette fleur“); wir können das Demonstrativpronomen jedoch auf nichts Vorgegebenes beziehen, sondern nur reflexiv auf das Gedicht selber, welches, wie seine Blume, auf dem Hügel gewachsen ist und sich, wie diese, aus Meer und Himmel zusammensetzt, oder auf die ganze Sammlung, für die das gleiche gilt. So sehen wir in dieser Pflanze eine Verwandte des metapoetischen „chardon bleu des sables“ von *Paroles sur la dune* und im Widmungsakt („pour toi“) eine Vorwegnahme von *A celle qui est restée en France*, wo *Les Contemplations* als „sombre fleur de l'abîme“ (v. 166) der Tochter in den Abgrund des Grabes geschickt werden.⁸⁰

Die metapoetische Lesbarkeit verbindet „J'ai cueilli cette fleur“ mit dem folgenden „**O strophe du poète**“ (**V.25**), das die Poesie als junges Mädchen personifiziert, LÉOPOLDINE und der pastoralen Geliebten vergleichbar, PROSERPINA, die der Dichter aus dem „autrefois“-Paradies in seine ungeheure Höhle raubt, welche vom Himmel bis zur Hölle reicht.⁸¹ HUGO hat also einen antiken Mythos aufgegriffen. Nun durfte bekanntlich die von PLUTON-HADES geraubte KORE-PERSEPHONE zwei Drittel des Jahres bei ihrer Mutter DEMETER auf der Erde verbringen. Davon ist hier nicht die Rede; aber auch dieser Teil des Vorwurfs läßt sich auf *Les Contemplations* übertragen, nimmt man das Schlußwort des sechsten Buches ernst: „Commencement!“ (VI.26, v. 786). Dann gelangt der Leser nämlich aus den Tiefen und Höhen „au bord de l'infini“ wieder zurück in die liebebeerfüllte Natur der Eingangsbücher, wo die Strophe küßt (v. 2) und spielt (v. 3) und lacht (v. 10) wie in v. 1 – 10 unseres vorliegenden Stückes – bis sie schließlich erneut aus der Idylle geraubt wird (v. 19). Während der wechselnde Aufenthaltsort dieser Vegetations- wie Todes-Göttin im antiken Mythos jedoch durchaus als zyklisch zu verstehen ist, in Zusammenhang mit dem Kreislauf der Jahreszeiten, wäre die Folge mehrerer Durchgänge durch *Les Contemplations* als **Spirale** darzustellen, da sich bei jeder Lektüre ein erweitertes und erhöhtes Verständnis des Ganzen ergeben wird. Auch in

⁷⁸ Cf. p. 71-A 7. – Die Schlußstr. von I.14 'A Granville, en 1836' bieten eine (fiktiv) frühe Gestaltung dieses Hirten Vorgebirge. – „Le pâtre promontoire“ zeigt nicht nur das Vorgebirge als Hirten, sondern auch den Hirten als Vorgebirge; die Translatio geht bei der sogenannten „*Metaphora maxima*“ (oder „Appositionsmetapher“) in beide Richtungen: „Cette construction supprime le signe de comparaison, elle établit l'équivalence, l'identité de deux objets dont l'un va prendre la place de l'autre dans l'imagination et la phrase du poète. Cette opération verbale est le principe même de la création mythique.“ (G. Lanson: 'Histoire', p. 1059) – Ähnlich P. Albouy: „propension à confondre les deux termes de la comparaison pour en faire naître une réalité nouvelle, mythique“ ('Création mythologique', p. 145). – Zur *Metaphora maxima* in 'Les Contemplations' allgemein siehe die Liste von Journet et Robert ('Notes', p. 113) und die von H. Meschonnic, welcher zeigen möchte: „Elle [„la métaphore apposition“] a dans chaque livre le sens de ce livre. Elle contribue à le faire“ (Écrire Hugo, I, p. 270; leider geht Meschonnic zu nachlässig vor, er verzählt sich öfter und übersieht Beispiele, die doch Journet et Robert nennen, wie „le divin miel amour“, II.27, v. 24; seine Untersuchung bestätigt die herausragende Stellung von Buch VI, ohne im einzelnen viel Neues zu bieten).

⁷⁹ Siehe 'Les quatre vents de l'esprit', III.14 'Jersey' ('Poésie', II, p. 744s).

⁸⁰ Ursprünglich (isoliert) mag das Gedicht freilich mit einer auf Serk gepflückten Blume Juliette geschickt worden sein (mit einigen textlichen Abweichungen und der Widmung „- pour toi mon doux ange -“, siehe Journet et Robert: 'Manuscrit', p. 128ss). Cf. Vianey, II, p. 131s und Journet et Robert: 'Notes', p. 159s. V.s., p. 60. – Als eigentliche Empfängerin von V.24 nehme ich jedoch auf dem Hintergrund des Ganzen Léopoldine an. – Die metapoetische Lesbarkeit der Blume wird durch einen Satz aus einem frühen Brief (3. September 1837) an Léopoldine bekräftigt. Hugo schickt ihr von einer Reise an den Ärmelkanal eine Blume und schreibt: „J'ai cueilli pour toi cette fleur dans la dune. C'est une pensée sauvage qu'a arrosée plus d'une fois l'écume de l'océan. [...] une fleur de la mer.“ (im Orig. keine Hervorhebungen, 'CFL' V, p. 1125) – Man könnte das Gedicht auch auf dem Hintergrund von V.22 „Je payai le pêcheur“ lesen, dann wäre die Blume eine Verwandte der Krabbe: Beider Los wird durch das Eingreifen des Dichters gemildert.

⁸¹ Die Höhle dieses plutonischen Dichters ist also nicht einfach mit dem Hades, der Unterwelt, – oder gar der Hölle – gleichzusetzen; es handelt sich um einen Abgrund, der in zwei Richtungen reicht, antithetisch und total, hell und dunkel zugleich (als Mischung: „blème“).

dieser – rezeptiven – Hinsicht gleicht das Buch der Welt, d.h. hier der Geschichte, von der es selber einen Teil bildet.

Das Schlußgedicht des fünften Buches, **V.26** *Les malheureux* (v.s., p. 60) ist *A mes enfants* untertitelt, wodurch sich Bezüge zu I.1 *A ma fille* und *A celle qui est restée en France* ergeben, zur Anrede der Tochter in *Magnitudo parvi* und selbstverständlich zu allen Widmungsgedichten von *En marche* (wie der anderen Bücher).

Es wäre lohnenswert, auf dieses Stück ausführlich einzugehen. Es steht, wie alle Gedichte unserer Sammlung, mit zahlreichen Paralleltexten in Beziehung. Eine Interpretation hätte vor allem die Bänder zu *Dolor* (IV.17) und dem zusätzlich positionell verwandten Schlußgedicht des ersten Buches, I.29 *Halte en marchant*, zu berücksichtigen. Uns bleibt freilich nichts, als auch *Les malheureux* auf seine Funktion im Rahmen von *En marche* zu reduzieren.

Seine zentrale Aussage ist klar: „Beati infelices“, wie eine Titelvariante lautet, oder:

La souffrance est plaisir, la torture est bonheur;
Il n'est qu'un malheureux: c'est le méchant, Seigneur. (v. 335s)⁸²

Ce que l'homme ici-bas peut avoir de plus pur,
De plus beau, de plus noble en ce monde où l'on pleure,
C'est chute, abaissement, misère extérieure,
Acceptés pour garder la grandeur du dedans. (v. 236ss)⁸³

– nochmals mit anderen Worten: „**Magnitudo parvi**“. Damit hat die Frage nach dem Leiden, nach seinem Sinn, auch die der Rechtfertigung Gottes angesichts des von ihm Zugelassenen, erneut eine Antwort gefunden, und da V.26 hauptsächlich von gesellschaftsbedingter Qual spricht, stellt das Gedicht einen passenden Schluß des Exil-Buches dar und spannt als Lösung einen weiten Bogen zur Anklage von *Melancholia* (III.2) und anderer Texte in *Les luttres et les rêves*.

Diese Umwertung Glück – Unglück gründet in dem gleichen Menschenbild (Auffassung des Verhältnisses von Körper und Seele), das auch für die Tod-Leben-Dialektik verantwortlich ist. Entscheidend ist der Zustand der Seele, der Tod stellt ihre Befreiung dar:

Qui meurt, grandit. Le corps, époux impur de l'âme,
[...]
Mais il vieillit enfin, et, lorsque vient la mort,
L'âme, vers la lumière éclatante et dorée,
S'envole, de ce monstre horrible délivrée. (v. 129-138)⁸⁴

Wie das Sterben als Erhellung darstellbar ist, so wird – erwartungsgemäß – auch das für die Seele freudige, da die baldige Befreiung ankündigende Leiden des Körpers („le martyre est joie“, v. 333) als Strahlen eines vermeintlich Dunklen ausgedrückt:

[...] De même que parfois
La pourpre est déshonneur, souvent la fange est lustre.
[...]
L'opprobre, ce cachot d'où l'auréole sort,
[...]
Le fond noir de l'épreuve où le malheur nous traîne,
Sont le comble éclatant de la grandeur sereine. (v. 220ss)⁸⁵

Solche **Aufhellung** nimmt den Schluß des nächsten Schluß-Gedichtes, VI.26 *Ce que dit la bouche d'ombre*, vorweg; ihre Konsequenzen sind weitreichend: Wurde in V.3 *Ecrit en 1846* noch die Zeit des Ancien Régime als Dunkelheit bezeichnet,⁸⁶ so scheint jetzt gerade diese Finsternis für die Seele Licht zu sein. Damit wird die lichtsymbolische Darstellung der Geschichts-Entwicklung – Nacht > (Morgenröte > Nacht >) Morgenröte > Tag – zwar nicht aufgehoben, aber doch relativiert bzw. um eine Dimension erweitert: die Nacht der Leiden unter den Gewaltherrschern ist von einem höheren Standpunkt aus Tag, auch die Unterdrückten haben letztlich am Licht teil. So hat dieser gesellschaftlich-geschichtliche **Contemplations**-Prozeß eine ungeheure Aufhellung zur Folge, eine Zurückdrängung des Dunkels – der Dichter-Seher hat „les apparences d'ombre et de clarté“, die er in v. 60 als Gegenstand seiner Meditation angibt, durchschaut.⁸⁷ Mithin endet auch Buch V im Hellen.

⁸² Der bestimmte Artikel „le“ („méchant“) hat hier gewiß nicht nur eine generalisierende, sondern auch eine deiktische („il-le“) Funktion und weist auf den im Louvre feiernden Unglücklichen hin, Gegenpol zum im Exil Glücklichen (v. 323: „L'adversité soutient ceux qu'elle fait lutter“). – „Les malheureux“ weist eine ähnliche Bedeutungsfülle wie „les misérables“ auf (cf. p. 118-A 9): materielle oder seelische Not – ethische Defizienzen (Littre: „Un malheureux, un méchant homme, un homme méprisable“, s.v. „malheureux“, 13°). Das ganze Gedicht kann letztlich als dialektisches Spiel mit der Polysemie des Titelbegriffs gesehen werden.

⁸³ Cf. I.29 'Halte en marchant'.

⁸⁴ Auszug aus einer Rede des brennenden Savonarola; Vorbereitung von VI.13 'Cadaver' und 22 'Ce que c'est la mort'.

⁸⁵ Das Gedicht enthält zahlreiche solcher Aufhellungen, besonders v. 109-111 oder den kleinen Mythos von Maria (cf. V.12 'Dolorosae') und der Stella matutina (v. 153ss), welcher an den Schluß von I.29 'Halte en marchant' erinnert. – Cf. p. 158-A 51.

⁸⁶ Siehe z.B. v. 219, 226, 235, 239, 250s, 257 e.ct.

⁸⁷ Die Formel des Apokalyptikers „j'ai vu“ („je voyais / vis“) taucht mindestens zehnmal auf (v. 7, 81, 86, 89, 93, 98, 163, 275, 292, 306; cf. auch v. 71, 77, 106, 139 und 318) – so wird das erkennende Subjekt betont und das Buch der Erkenntnis vorbereitet. – Cf. VI. 4 „Ecoutez. Je suis Jean. J'ai vu [...]“.

Die Tränen, die ADAM und EVA am Schluß des Gedichtes über ihre Nachfahren vergießen, sind somit nur teilweise berechtigt, da auch die – eher als Vorgeschichte zu bezeichnende – dunkle Geschichte der Menschheit eine Art von Licht darstellt (freilich nur für den einzelnen Leidenden).⁸⁸

Dennoch nimmt der nicht ganz eindeutige Schluß-Abschnitt (eine gewisse Berechtigung kann man den Tränen der Ur-Eltern ja nicht absprechen) die Euphorie des restlichen Gedichtes etwas zurück – ähnlich wie *A celle qui est restée en France* die Erlösungsgewißheit von VI.26 dämpfen wird.

Fassen wir die „**Lehre**“ des fünften Buches kurz zusammen: Sein Thema ist in erster Linie die Geschichte und die Gesellschaft, seine Leistung, diesen Bereich mit dem von Leben und Tod des Einzelmenschen vermittelt und in einer gemeinsamen **Licht-Symbolik** erfaßt zu haben: Leben des Körpers = Gefangenschaft und Unterdrückung der Seele = Ancien Régime = Nacht; Sterben des Körpers = Befreiung und ganze Geburt der Seele = Französische Revolution = Morgenröte. Nach dem Tod des Körpers hat ein Prozeß fortdauernder Vervollkommnung der befreiten Seele statt; im Bereich der Geschichte hingegen folgt der ersten Morgenröte eine zweite Verfinsterung (Second Empire), welche die Voraussetzung der endgültigen Aurore darstellt. Diesen Gang des Fortschritts können wir auch als **Spirale** nach Art des Bruegelschen Turms von Babel verbildlichen, die trotz ständigen Wechsels von der hellen Vorder- zur dunklen Rückseite (et v.v.) und eingeschobener Tieferbewegungen insgesamt einen stetigen Gang nach oben und zum Licht beschreibt.

Liebe und Natur, Themen der Eingangsbücher, werden in ihrem eigentlichen Sein bestimmt; wir erhalten also eine Art Leseanweisung für *Autrefois*.

Besonders ist *En marche* dem proskribierten Vater gewidmet, dessen **Exil** genauso Tod, d.h. Leben, ist, wie das Ertrunkensein der Tochter; andererseits jedoch auch als Zeichen für die Exil-Situation des gefallenen Engels auf der Erde überhaupt betrachtet werden kann, als schmerzhaft verdichtete Situation der allen Menschen gemeinsamen Situation, mithin doch als Tod, eines Himmlischen (bzw. als symbolischer Ausdruck dafür). Auch das Exil ist ambivalent. Auf jeden Fall stellt der Gang ins Exil die Überschreitung einer Grenze dar, eine Transgressio, wie Sterben, Geborenwerden oder **Contemplation**.

Die Bücher IV und V faßt ein Vers von VI.26 schön zusammen (die Rede ist von der zu Gott hinführenden Leiter der Schöpfung): „Ses échelons sont deuil, sagesse, exil, devoir“ (v. 166) – das Exil stellt die Erfüllung einer Pflicht dar, der „ange à l'essai“, als den uns V.3 *Ecrit en 1846* den Menschen vorgestellt hat (v. 400), bewährt sich; „exil“ (V) und „deuil“ (IV) führen letztlich so zur „sagesse“, zur Erkenntnis („livre d'un mort“) wie das Übergangs- (Transzendenz, Öffnen einer Tür, *En marche*) Buch V zum Buch der Enthüllungen, *Au bord de l'infini*, und darüber hinaus zur Erlösung in Gott.⁸⁹

⁸⁸ Die beiden lieblosen und stummen Alten („sans qu'il sortît un souffle de leur bouche, / Les mains sur leurs genoux et se tournant le dos“, v. 358s) sind „dans une stupeur morne et fatale absorbés“ (v. 363). Sie sehen nicht, sie hören nicht und können also auch die Worte der Natur nicht erfassen: „Ils songeaient, et, rêveurs, sans entendre, sans voir, / [...] / Toute la nuit ils pleuraient en silence“ (v. 372-374). – Dennoch ist größte Vorsicht geboten, da „nicht-sehen“ auch „contempler“ bedeuten könnte.

⁸⁹ Sainte-Beuve im Jahre 1830 an Hugo (Lettre-dédicace zu 'Les consolations'): „quand vous avez eu assez pleuré, vous vous êtes retiré à Pathmos avec votre aigle, et vous avez vu clair dans les plus effrayants symboles. Rien désormais qui vous fasse pâler; vous pouvez sonder toutes les profondeurs, ouïr toutes les voix; vous vous êtes familiarisé avec l'infini.“ ('CFL' III, p. 1366) J. Cocteau: „Hugo (procès du ROI S'AMUSE): 'Aujourd'hui la censure, demain l'exil!' Cette apostrophe donne à réfléchir. Cet exil dut être préparé de longue main“ ('Opium', p. 81). Bereits in 'Odes et ballades', I.1 'Le poète dans les révolutions' sieht sich der Dichter als Verfolgten, „exilé volontaire“ (v. 16), obwohl es dem jungen Laureatus in Frankreich gut und immer besser ging. – In einem gewissen Sinn stellt das wirkliche Exil also die Veritas eines lange Geahnten dar, zumindest die Realisierung eines bis dahin bloßen Topos.

B.I.2.c. LIVRE SIXIEME AU BORD DE L'INFINI

Qu'est-ce que *Les Contemplations*? [...]

[...] c'est un esprit qui marche de lueur en lueur en laissant derrière lui la jeunesse, l'amour, l'illusion, le combat, le désespoir, et qui s'arrête éperdu *au bord de l'infini*. (Préface)

Mit VI sind wir somit an einem Endpunkt der **Reise** angelangt, die das Buch darstellt, für den Dichter wie für den Leser.

Und dennoch war dieses Ziel bereits eine Ausgangsstellung: Schon im lyrischen Pendant zum Prosa-Vorwort sieht sich der Autor am Rande des Meeres-Abgrunds, der – wie ihm eine geheimnisvolle Stimme ins Ohr flüstert – die Unendlichkeit Gottes bedeutet („La mer, c'est le Seigneur“); die in die Tiefe geworfene Angel mag Erkenntnisse und Gedichte (gemeinsamer Oberbegriff: Contemplationen) ans Licht bringen.¹

Das Ich von 1839 (RD von „Un jour, je vis“) ist jedoch nicht das Ich von 1856 (RD von *Spes* und *Les mages*), ihm fehlt vor allem die Erfahrung des Todes, die die Voraussetzung einer Ausweitung des Erkenntnis-Raumes darstellt. So gleichen sich die Situationen nur scheinbar: Wer von oben auf die senkrecht stehende **Spirale** schaute, der sähe uns wieder an derselben Stelle des Kreises wie zu Beginn, betrachtet man die Schraube hingegen von vorne, so wird deutlich, daß wir uns etliche Stufen oder Windungen höher befinden (das Bild der Spirale kombiniert Zirkularität und Linearität).

Der **Titel** des Buches erinnert an „L'âme en fleur“: hier wie dort wird Konkretes und Abstraktes mit Hilfe eines Gelenkwortes verknüpft; wobei das attributiv Angeknüpfte bei Buch II ein Konkretum und bei *Au bord de l'infini* das Abstraktum darstellt. Freilich kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, es werde in beiden Verbindungen die Grenze zwischen dem Bereich des Konkreten und dem des Abstrakten selber durchlässig und jeder erhielte auch Merkmale des anderen zugeschrieben – was ja dem Modell der universellen Analogie entspräche. In diesem Sinne definiert HUGO den Dichter: „Le poète: philosophe du concret et peintre de l'abstrait“ (Tagebuch, 1863, CFL XII, p. 1556).

Inhaltlich weist „au bord de l'infini“ auf eine Extrem-Situation hin: Wir sind an einer äußersten Grenze angelangt, an der Grenze des Begrenzten (le fini).² Als Name für „Unendlichkeit“ steht in *Les Contemplations* bekanntlich „Abgrund“ – „l'abîme“ findet sich im ersten Vers des ersten, „gouffre“ im ersten Vers des letzten Gedichtes dieses Buches, der Begriff bildet so eine Klammer.³

Das sechste Buch ist nicht nur das umfangreichste (allein drei Gedichte – *Pleurs dans la nuit*, *Les mages*, *Ce que dit la bouche d'ombre* – zählen jeweils an die 700 Verse)⁴, sondern in gleichem Maße, auch nach Meinung des Verfassers, der wichtigste Teil von *Les Contemplations*: „La dernière partie (qui est la principale, VI^e liv.) [...] C'est en effet là le fin de mon âme ...“ (An Hetzel, 27. November 1855, CFL X, p. 1221) – stellt die ganze Sammlung insgesamt „*les Mémoires d'une âme*“ dar, so findet sich deren Essenz in *Au bord de l'infini*.⁵

Le pont (VI.1) setzt die Reise-Metaphorik des Buch-Titels *En marche* fort und verbindet sie mit der Überschrift von VI: Die Brücke, welche über den unendlichen (v. 2s, 8 und 19) Abgrund hin zu Gott führt, der in der Ferne „comme une sombre étoile“ (v. 6) wahrnehmbar ist, diese Brücke zu bauen bietet

¹ Vielleicht sollte das Buch VI ursprünglich einfach „au bord de la mer“ heißen (Ms. 13.363, f° 3, Gegensatz zum Buch „au bord de la tombe“; Plan in vier Büchern, abgedruckt bei Journet et Robert: 'Autour', p. 43). Ein anderer Titel-Vorschlag (Ms. 13.364, f° 6, Plan in fünf Büchern, abgedruckt *ibid.*, p. 46) lautete „Nuit“ (wir wissen um die Zweideutigkeit dieses Wortes). – Andeutende Vorwegnahmen des Titels finden sich in den fünf vorangehenden Büchern öfter, z.B. II.12 'Eglogue', v. 8 „au bord d'un abîme“, III.3 'Saturne', v. 4 „au bord du problème croulant sans fond“ oder V.26 'Les malheureux', v. 62ss „l'abîme des douleurs [...] je plonge dans les plaies“.

² Den Mages – so haben wir bereits gesehen (p. 62ss) – scheint es wie den Toten gegeben, diese Grenze zu überschreiten.

³ Wenn man will, auch um das lyrische Ganze: „Un jour, je vis, debout au bord des flots mouvants“ lautet der allererste Vers, und der allerletzte: „Le gouffre monstrueux plein d'énormes fumées“. – Hugo macht kaum einen Unterschied in der Verwendung von „abîme“ und „gouffre“ (Gaudon: 'Temps', p. 283). In VI.1 'Le pont' ist „abîme“ metrisch als contre-rejet hervorgehoben und durch vorangehende coupe lyrique nach der 10. Silbe, die den tiefsten Einschnitt in diesem Vers darstellt (v. 1s)

⁴ In einer Steigerung: 6 'Pleurs dans la nuit' (672), 23 'Les mages' (710), 26 'Ce que dit la bouche d'ombre' (786). Es mag Zufall sein, aber die Zunahme ist völlig regelmäßig, denn die Verszahlen-Differenz zwischen VI.26 und VI.23 ist mit 76 genau doppelt so groß wie die zwischen VI.23 und VI.6 (38).

⁵ Siehe z.B. auch den Schlußsatz des Briefes vom 30. August 1855 an N. Parfait: „Il ne restera plus à vous envoyer que le livre VI, le plus important de tous“ (CFL IX, p. 1100).

eine englische Erscheinung an, die die Form einer Träne hat, der jungen LEOPOLDINE gleicht und „la prière“ heißt (Schlußv.). Dadurch wird an den Schluß von III.30, d.h. von *Autrefois*, angeknüpft, wo wir bereits dem Gebet als Vogel begegnet sind, der möglicherweise zu Gott auffliegen könnte.⁶

Die Situation gleicht der von „**Un jour, je vis**“, bloß daß in VI.1 der Abgrund gleich von Anfang an als unendlicher dargestellt wird, „Meer“ also immer nur Bild sein kann, während im Poème liminaire erst zum Schluß eine umständliche Explicatio gegeben wird („La mer, c'est le Seigneur“) – wie bei einem Emblem, das Symbol und Deutung säuberlich trennt. Insofern – ich ergänze damit das eingangs dieses Abschnitts Gesagte – ist auch ein poetischer „Fortschritt“ auszumachen: Der Voyant hat eine Sprechweise gefunden, die seinen Visionen, in denen alles bedeutend ist, unmittelbar Ausdruck verleihen kann.⁷

Eine „Brücke“ stellt das Gedicht *Le pont* selber dar, insofern als es zwei Bücher verbindet. Es weist auf VI.26 dadurch voraus (Klammer-Bildung; cf. auch VI.3 et al.), daß bereits hier das Wesentliche nicht mehr vom Ich, sondern zum Ich gesagt wird.⁸

Sich selbst traut der „Autor“ hier – der Vergleich mit VI.2 *Ibo* wird dies deutlich machen – nicht allzuviel zu. Das „fantôme blanc“ (v. 12) erst erlöst ihn aus völliger Verzweiflung und Nacht, und beinahe demütig schaut das Ich schließlich zu dem Engel auf (v. 21). Diese Mischung aus Niedergeschlagenheit und fortbestehender Hoffnung mag in Zusammenhang mit dem fiktiven Entstehungsdatum lesbar sein: Dezember 1852, Jahrestag des Coup d'Etat.

Auch VI.2 *Ibo* bleibt in der Geh-Metaphorik. Hier jedoch kennt das Ich keine Grenzen, sein Selbstvertrauen und seine Zukunftsgewißheit scheinen unbeschränkt. Der Autor allein spricht, und man vergißt schnell, daß er personifizierte Abstrakta anredet („vérités“, v. 12; „Justice“, v. 19; „Beauté sainte“, v. 21 e.ct.), sondern liest das herausfordernde „vous“ als nicht ganz von Hybris und Prahlerei freie Anrede an Gott:⁹

Je gravis les marches sans nombre.
Je veux savoir;
Quand la science serait sombre
Comme le soir!

Vous savez bien que l'âme affronte
Ce noir degré,
Et si haut qu'il faut qu'on monte,
J'y monterai!

⁶ Zur Reise-Metaphorik cf. Albuoy: „Par le titre, par la mise en scène, ce premier poème fait d'emblée de la connaissance une aventure qui se déroule dans l'espace: il y a l'oeil, l'étoile et, entre eux, immense, l'espace. La connaissance est un voyage, une course, un trajet – ce qu'elle sera toujours, d'une façon ou d'une autre, dans ce livre VI.“ (p. 1603) – Die jung gestorbenen Mädchen zeigt uns VI.8 'Claire' als „Pontifices“ zwischen Gott und den Menschen (wie die Mages). – „Träne“: Trauer und Schmerz als Weg zu Gott, cf. V.26 'Les malheureux', VI.6 'Pleurs dans la nuit' und 17 'Dolor'. – Ist dieser Engel aus einer Träne des Ichs entstanden, wie der Ange Liberté aus einer Feder Satans? – Tränen können auch politischen Fortschritt ermöglichen, die Revolutionen sind „océans faits des pleurs de tout le genre humain“ (V. 3 'Ecrit en 1846', v. 275). – Gebet: Siehe die Definition des Gebetes in 'Les Misérables', II, VII, 5. 'La prière': „Mettre, par la pensée, l'infini d'en bas [Seele des Menschen] en contact avec l'infini d'en haut [Gott], cela s'appelle prier“ (p. 207). – Siehe Hugos Brief vom 17. Februar 1856 an Juliette ('CFL' X, p. 1350) sowie 'L'homme qui rit', I, II, 18. 'La ressource suprême'.

⁷ Kann man damit Rimbauds „trouver une langue“ vergleichen (Brief an P. Demeny, 15. Mai 1871, 'Oeuvres', p. 347; der Dichter, der diese Sprache gefunden habe, so fährt Rimbaud fort, sei „un multiplicateur de progrès!“,)? Zur Fortschritts-Metaphorik im Bereich der Literatur siehe den berühmten Brief an Baudelaire (6. Oktober 1859): „Je n'ai jamais dit: l'art pour l'art; j'ai toujours dit: l'art pour le progrès. Au fond, c'est la même chose [cf. 'Utilité du beau' 'William Shakespeare', p. 393ss], et votre esprit est trop pénétrant pour ne pas le sentir. En avant! c'est le mot du progrès; c'est aussi le cri de l'art. Tout le verbe de la poésie est là. 'Ite'.“ (Hervorhebungen nicht im Orig., 'CFL' X, p. 1327)

⁸ Albuoy's Feststellung zu unserem Gedicht gilt freilich ganz erst für VI.3 „Un spectre m'attendait“ oder 26: „Dans les livres précédents, maintes fois, le poète a interpellé Juliette, ou Léopoldine, les hommes, les malheureux, Charles Vacquerie; désormais, c'est lui qui est interpellé et le poème est pris en charge par un 'spectre' qui s'adresse au poète, devenu destinataire du message. [...] le poète est [...] transformé de destinataire du message en destinataire.“ ('Mythographie', p. 79) Zudem bleibt, daß dann noch einmal alles vom Ich wiedergegeben wird.

⁹ Ähnlich wurde in IV.3 'Trois ans après' verfahren (v.s., p. 149). – F. Gregh prägte anlässlich der Besprechung von 'Ibo' sein berühmtes Wort: „Hugo, là, est en pleine chimère: si ce n'est pas Jocrisse, comme on l'a dit sévèrement, c'est Matamore à Pathmos“ ('Etude sur Victor Hugo', 1906, p. 96); solchen Lauten ist schwer etwas entgegenzuhalten: a-t-a-m-o, a-a-t-m-o! – Noch entrüsteter zeigte sich die katholische Rechte: „Une si effroyable comédie de l'emphase n'est plus de la littérature ni du talent, mais du désordre intellectuel du plus inquiétant caractère, de l'anarchie d'esprit à sa plus haute puissance. M. Victor Hugo n'a qu'une langue, et il est sa tour de Babel à lui seul, périssant et croulé dans sa propre confusion.“ (Barbey d'Aureville in 'Le Pays' vom 25. Juni 1856; zit. n. Journet et Robert: 'Notes', p. 171) – Zu VI.2 insgesamt siehe den Aufsatz von A. Franz: 'Ibo'.

[...]

Je suis celui que rien n'arrête,
Celui qui va¹⁰ (v. 53-98) -

das Ich ist sicher, den Aufstieg oder Aufflug zu leisten, den es in VI.23, XI den Mages ans Herz legt: „Je suis oiseau“ (v. 40s)¹¹. Nicht das Gebet schlägt die Brücke über die Unendlichkeit hin zum Unendlichen, der Dichter selber stellt diesmal die Verbindung her.

Gewißheit schöpft unser „songeur ailé“ (v. 109) auch aus seiner Bestimmung der **geschichtlichen Situation**:

Déjà l'amour, dans l'ère obscure
Qui va finir,
Dessine la vague figure
De l'avenir. (v. 89ss)

Diese Verse nehmen die bekannte historische Lichtsymbolik wieder auf und bezeichnen den Moment des Jetzt als der Morgenröte unmittelbar vorangehend (futur proche: „va finir“).¹² Mit dem Ende der napoleonischen Nacht wird der dunkle Teil der Geschichte, die Vor-Geschichte, endgültig zu Ende sein.¹³ Diese Zeitangabe berührt sich mit der von *Voyage de nuit* (VI.19) und *Spes* (VI.21), aber auch mit früheren Stellen; sie weist auf die Evokation der Tages-Erlösung am Ende von VI.26 voraus. Die Liebe erscheint als Vorschein jenes Lichtes, als die individuelle, konkrete Antizipation eines bald Allgemeinen: *L'âme en fleur* wird so zum Vor-Zeichen für das am Ende von Buch VI Dargestellte (v.s., p. 90s et 109).¹⁴

Durch den selbstsicheren Optimismus des Autor-Ichs steht *Ibo* in einer Kontrast-Beziehung zu *Le pont* – und ist doch die Fortsetzung des Weges hin zu Gott (den *Les Contemplations* abbilden wie beschleunigen wollen). Das Bild der **Spirale** entspricht dieser **Struktur**: eine Folge von Antithesen bewirkt eine Bewegung nach oben.

VI.3 „Un spectre m'attendait“ schließt sich durch die identische Lokalisierung („au dolmen de Rozel“) wie durch die zeitliche Nähe (VI.2: Januar 1853, VI.3: April 1853) eng an *Ibo* an; die Windung der Spirale kommt jetzt wieder in den Negativ-Bereich, ins Dunkle, und geht scheinbar nach unten.¹⁵

Das Ich hat nicht mehr viel zu sagen, ein namenloses „spectre“, das ihm in der Dunkelheit aufgelauert hat, verurteilt es zum Zuhören: „Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre, / Et m'a dit: [...]“ (v. 1s). Die Situation, die der von VI.1 vergleichbar ist, erinnert grundsätzlich an die etlicher Gedichte der Eingangsbücher, wie I.5 *A André Chénier* oder 18 *Les Oiseaux*, bloß daß jetzt weder Dompfaff noch Spatz oder Stechpalme zum Lachen in der Poesie auffordern, sondern Gespenster (VI.1 „fantôme“, 3 „un spectre“, 26 „le spectre“) immer längere metaphysische und eschatologische Vorträge halten.

Pessimistisch erscheint Gott als „le muet [...] avec un visage irrité“ (v. 2s),¹⁶ es wird auf der Vergänglichkeit des Menschen insistiert (v. 11s)¹⁷. Glaube und Liebe verkündet der Geist den Menschen als einzi-

¹⁰ Cf. 'A celle qui est restée en France', v. 12: „je suis paille au vent: Va! dit l'esprit. Je vais“; V.3 'Ecrit en 1846', v. 379; VI.16 'Horror', v. 37; Hernani: „Je suis une force qui va“ (III.4, 'CFL' III, p. 977). – Siehe auch den zur Revolution auffordernden Befehl Gottes: „Dieu dit au peuple: Va!“ ('Ecrit en 1846', v. 265).

¹¹ Und zwar eine Chimäre aus Adler und Löwe, eine Art Sphinx (v. 47s). – Wir erinnern uns daran, daß „Vogel“ bislang meist auf tote Kinder oder auf die Seelen von Verstorbenen überhaupt hinwies – aber in Buch V ist ja auch der Autor gestorben! – „J'ai des ailes“ wird dreimal wiederholt (v. 11, 49 et 51; cf. v. 15s). – Cf. III.30, über den Hirten: „Il s'envole“ (v. 505; cf. v. 492ss). – Ursprünglicher Titel von VI.2: 'Ascendam'. – Cf. III.30, v. 447: „L'ombre est une échelle. Montons“. – V.inf., p. 194.

¹² „Ere obscure“ = Nacht, „avenir“ = Tag, „amour“ = Morgenstern (Venus, cf. 'Cérigo'), „va finir“ = Moment kurz vor Tagesanbruch. Cf. z.B. auch III. 30, v. 364s: „Dans nos temps, où l'aube enfin dore / Les bords du terrestre ravin“.

¹³ Mögliche weitere Anspielungen darauf finden sich v. 17s, 30-32 und 69s („L'homme en cette époque agitée, / Sombre océan“ – man beachte: das Second Empire wird als „Ozean“ bezeichnet).

¹⁴ Cf. II.23 'Après l'hiver': „Comme l'aube, tu me charmes“ (v. 37). – Siehe auch Albouy: 'Création mythologique', p. 205 über „amour“ als „facteur du progrès“. – Gemeinsam ist VI.2 und 26 auch der Ort: „au dolmen de Rozel“ (Datum von 'Ibo') – „J'errais près du dolmen qui domine Rozel“ (VI.26, v. 2). – Dieses Steingrab ist (so jedenfalls Albouy, p. 1103) nicht mit letzter Sicherheit zu lokalisieren; laut VI.26, v. 1ss liegt es auf einem Promontorium.

¹⁵ Albouy zeigt diesen Gegensatz schön an der Darstellung des Raumes in beiden Texten: „dans 'Ibo', l'espace présente un sens, celui de la marche même du penseur vers le but suprême; sa structure serait celle d'une verticalité sublime; ici [VI.3], l'espace n'offre aucun sens et l'agitation qui l'emplit équivaut à une immobilité inquiète; c'est l'océan qui se soulève et retombe sur lui-même, l'immense et lugubre reflux.“ (p. 1606; cf. *ibid.*, p. LXXII). – Zur Lokalisierung cf. A 14.

ge Hoffnung (v. 16s et 22). Letzteres Gebot nimmt den Rat des Vaters von I.1 *A ma fille* wieder auf (cf. auch IV.1 „Pure innocence!“), beide Forderungen wird VI.5 *Croire; mais pas en nous* näher erläutern.

Näher erläutern mag das ebenfalls titellose VI.4 „*Ecoutez. Je suis Jean.*“ die Verärgerung Gottes: Hier schlüpft der Dichter in die Rolle des Apokalyptikers – wie er ein Exiliierter und deshalb zur Schau auserwählt –, der seinen sündigen Zeitgenossen im Namen Gottes das baldige Welt-Gericht voraussagt: „Et Dieu m'a répondu: 'Certes, je vais venir!'“, (Schlußv.).

Diese Zeile wirft vielleicht auch ein Licht (oder vielmehr ihren Sinn) auf den letzten Vers des vorangehenden Gedichtes, der nun ebenfalls als Drohung erscheint: „Ne sens-tu pas souffler le vent mystérieux?“. Geht man nun noch einen Schritt weiter und liest dazu I.7 *Réponse à un acte d'accusation*, v. 64s

Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,
Je fis souffler un vent révolutionnaire –,

so erscheint die Revolution als Äußerung der strafenden Gerechtigkeit Gottes – nicht nur die vergangene, sondern auch die zukünftige, die gegen BONAPARTE. Die Schau Gottes und der Dialog mit ihm mündet in Gesellschaftskritik.¹⁸

Ich will nun nicht alle Gedichte von Buch VI in zwei Gruppen einteilen, in die optimistischen und die pessimistischen, aber es scheint doch, als lasse sich wieder ein Gegensatz zum vorangehenden Text feststellen, als drehe sich mit VI.4 die **Spirale** erneut in den Plus-Bereich.

Dies nicht nur wegen des zu erwartenden Gerichtes der göttlichen Revolution, welche die gegen das Gebot der Solidarität Verstoßenden¹⁹ strafen wird, sondern auch deshalb, weil das Ich wieder eine aktive Rolle übernommen hat: Es spricht – „Ecoutez. Je suis Jean. J'ai vu des choses sombres. [...] J'ai dit à Dieu“ (v. 1-17) – und es sieht, während es in IV.3 (v. 24s) betrachtet wurde und aufs Zuhören beschränkt war. Zudem redet nun Gott wieder, als persönliches Wesen; oder, wie es in *Les mages* heißt:

Oui, grâce aux penseurs, à ces sages,
A ces fous qui disent: Je vois!
[...]
Le muet renonce à se taire.²⁰ (VI.23, str. 42)

So spricht sich das Ich von *Les Contemplations* im voraus die Rolle eines Mage zu.²¹

Doch gleich der Titel des folgenden Gedichtes weist auf eine erneute Entmachtung des Subjekts hin: *Croire; mais pas en nous* (VI.5).²² Das Eigenlob („on fait sa propre apothéose“, v. 12) dessen, der sich wegen ein paar Almosen für gut hält (v. 22), bezieht sich selbstkritisch auch auf die Gedichte zurück, in denen sich das Ich als „charitable“ (v. 8) zeigte, besonders in den Büchern III und V (z.B. V.9 *Le mendiant*).

Der zweite Abschnitt (v. 25-41) des dreigliedrigen Gedichtes stellt die Menschen der Natur gegenüber, im Vergleich zu deren Gabenfülle alles sogenannte tugendhafte (v. 8) oder mitmenschliche Handeln lächerlich wirkt (Parvitas magni): „Toutes nos actions ne valent pas la rose.“ (v. 27) So erscheinen auch die Eingangsbücher in neuem Licht: Die dort dargestellte Natur wird, nachdem sie in *Aujourd'hui* öfter zurückgewiesen wurde, wieder aufgewertet; sie mag das Ich von III und auch von V beschämen.

¹⁶ Es wird nicht ausdrücklich gesagt, wer oder was mit „le muet“ gemeint ist; meine Identifikation stützt sich vor allem auf '*Les mages*', str. 35 et 42 als Paralleltext („le ciel se tait, et rien n'en sort“, v. 418; cf. A 20 et p. 195s).

¹⁷ Wiewohl man diesen Versen auch die genau umgekehrte Konnotation zuschreiben kann (Dialektik des Todes): „L'homme est à peine né, qu'il est déjà passé, / Et c'est avoir fini que d'avoir commencé“.

¹⁸ Cf. auch V.3 'Ecrit en 1846', IV und die Schlußv. von III.2 'Melancholia'.

¹⁹ = die schlechten Leser: v. 19, cf. I.8 'Suite', v. 95-98.

²⁰ Vs. VI.3, v. 2: „Le muet habite dans le sombre“. – Cf. A 16.

²¹ Sehr aufschlußreich ist der Vergleich dieses Gedichtes mit seiner Quelle, Apokalypse 22, 8-20. Dort gibt der Seher die Rede eines Engels wieder (in der übrigens, was VI.4 ausläßt, auch die Gerechten aufgefordert werden, in ihrem Tun fortzufahren) – Hugo legt sie seinem Johannes-Ich selber in den Mund. Vianeys Kommentar: „On remarquera que dans l'Apocalypse Jean parle peu et qu'il est modeste, tandis que l'ange parle longtemps et impérieusement. C'est le contraire chez Hugo. A Jean son porte-parole le poète prête donc l'autorité et l'éloquence de l'ange divin; ou plutôt il lui prête le langage de Hugo, et Dieu n'intervient que pour approuver Hugo-Jean.“ (III, p. 196)

²² Die Orig.-Ausg. hat das Semikolon.

Der Schlußteil (v. 42-70) vergleicht die Menschen mit Gott:

Quoi qu'il ait fait, celui que sur la terre on nomme
Juste, excellent, pur, sage et grand, là-haut est l'homme,
C'est-à-dire la nuit en présence du jour (v. 55ss)²³

Dieu, c'est le seul azur dont le monde ait besoin. (v. 61)

Alle bisher im Bereich des Menschlichen gebotene **Licht-Symbolik** von *Les Contemplations* relativiert der zuletzt zitierte Vers: was uns auch hier als hell vorgestellt wurde, ist im Vergleich zu Ihm nur Nacht; Er allein ist das Licht, das absolute Helle.²⁴

(Vielleicht können wir diese Aussage so deuten, daß im Gebiet des Irdischen und Menschlichen „Licht“ nur eine Metapher ist, uneigentliche Redeweise, während Gott allein wirklich Licht ist und also auch Bildspender des uns öfter vergleichsweise zugesprochenen Lichtes, so daß die menschlich-irdische **Licht-Metaphorik** von einer göttlichen **Licht-Metaphysik** abhängig wäre – was aber nicht hieße, daß sich das ganze Universum im Laufe seiner Geschichte nicht zu diesem Göttlichen hin entwickelte, d.h. real – und gleichzeitig dingfrei – Licht würde; cf. VI.26, v. 719: „l'aurore éternelle“. Eine solche Lesart könnte auch die Bedeutung der Grenze erfassen, von der und deren Überschreitung in *Les Contemplations* häufig die Rede ist – wenngleich sich diese Deutung nicht durchhalten ließe, da andererseits immer wieder diese Grenzziehung verwischt wird, besonders im liebenden, sterbenden, dichtenden, contemplierenden Genie, dem Mittler zwischen den Welten, dessen Wort das Gottes ist: „Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu“, I.8 *Suite*, Schlußvers. Vielleicht ließe sich sogar ein – spiraliger – Wechsel konstatieren zwischen Gedichten, die diese Trennung betonen, und solchen, in denen sie aufgehoben scheint.)²⁵

Wie dem auch sei: VI.5 wertet den Menschen („nous“, cf. Préface) gegenüber Gott radikal ab, spricht von seiner Kleinheit und Hinfälligkeit. So bleibt uns nichts als

Tâchons d'être sagesse, humilité, lumière [!?];
Ne faisons point un pas qui n'aille à la prière (v. 47s).

Damit sind wir wieder auf der Seite der **Spirale** angelangt, auf der sich VI.1 *Le pont* situierte, „Dieu seul peut nous sauver“ (VI.5, v. 51), sola gratia; aus eigener Kraft allein vermögen wir nichts.

Das von MALLARME hochgeschätzte VI.6 *Pleurs dans la nuit* setzt diese als Spirale darstellbare **Dialektik** (Folge von Antithesen, die in eine gradlinige Bewegung nach oben übergeht) in seinen 16 Abschnitten (I-XVI)²⁶ fort; dem Gedicht liegt das gleiche Strukturprinzip zu Grunde wie dem ganzen sechsten Buch (**Mise en abyme**), wie dieses endet es in einer Aufhellung.²⁷

Diese Behauptung von dem Verhältnis der einzelnen Teile des Stückes zueinander sei als solche unbewiesen (d.h. ohne deren Evidenz zu erweisen) hingestellt, ich will hier nur den Schlußabschnitt (XVI) näher betrachten:

Er widmet sich zuerst der düsteren, vor-HUGOSchen Epoche der Philosophie:²⁸ Auf dem „arbre Eternité“ (v. 601) treffen wir die toten Denker und Zweifler der Menschheit („les Hobbes“, „les Kant“, ZENON, PYRRHON, SPINOZA), die zu Lebzeiten das Rätsel der Welt lösen wollten, mit falschen Mitteln: Holzfällern gleich, hatten sie nicht nur vor, von seinen Früchten zu essen, sondern ihn geradewegs umzulegen.

²³ Cf. VI.8 'Claire': „Quand nous en irons-nous [...] / Où sont [...] toutes les clartés dont nous sommes les nuits?“ (v. 149-152)

²⁴ Siehe auch die Schlußv.

²⁵ Zur Unterscheidung zwischen Licht-Metaphorik und -Metaphysik siehe H. Blumenbergs grundlegenden Aufsatz: 'Licht als Metapher der Wahrheit', bes. p. 434s. – Ein Versuch, an Hand der Licht-Symbolik das Verhältnis von 'Les Contemplations' zum Platonismus und vor allem zum Neuplatonismus zu bestimmen, schiene mir von höchstem Interesse zu sein, da er das Verständnis unseres Werkes klären und verbessern könnte (anders als übliche Quellenforschung).

²⁶ Auch die Orig.-Ausg. numeriert so.

²⁷ Mallarmé: „si la masse n'avait défloré ses poèmes, il est certain que les pièces auréolaires d'Hugo ne seraient pas 'Moïse' ou 'Ma fille, va prier ...', comme elle le proclame, mais le 'Faune' ou 'Pleurs dans la nuit'.“ ('Hérésies artistiques', 'L'art pour tous', OEuvres, p. 260)

²⁸ Ähnlich III.30, v. 131ss et III, F.

Nun sitzen die Erfolglosen verstiegen in seinen Ästen, „avec des yeux de marbre“ (v. 614), in der Betrachtung des Welt-Geheimnisses erstarrt: „Tous se sont arrêtés en voyant le mystère.“ (v. 616-622)²⁹

Diese Verse 631ss bringen den Umschlag: In Demut bekennt der Autor, nichts zu wissen, und dieses Eingeständnis führt zum Glauben, d.h. zum Wissen:

Ne doutons pas. Croyons. [...] (v. 649)³⁰

Le mot, c'est Dieu. Ce mot luit dans les âmes veuves;
Il tremble dans la flamme; onde, il coule en tes fleuves,
Homme, il coule en ton sang;
Les constellations le disent au silence,³¹
Et le volcan, mortier de l'infini, le lance
Aux astres en passant. (v. 643ss)

„Le mot, c'est Dieu“ – dieses eine Wort ist der Sinn alles Sprechens der Natur und die Lösung aller Fragen. Der bescheidene Hirte hat dies erkannt, er stammelt schließlich nur noch diese eine Silbe, „murmurant sans cesse: – Dieu, –“ (III.30, v. 675; v.s., p. 139).³²

Die letzten beiden Strophen wiederholen noch einmal – im Anschluß z.B. an III.19 *Baraques de la foire* und vor allem V.11 *Ponto* – den Gegensatz zwischen den zum Zweifel, ja zum Sarkasmus fähigen Menschen und der für die göttliche Liebe empfänglichen und um Verzeihung bittenden Natur:

Tout, dès que nous doutons, devient triste et farouche.
[...]

Le chêne ému fait signe au cèdre qui contemple;
Le rocher rêveur semble un prêtre dans le temple
Pleurant un déshonneur;
L'araignée, immobile au centre de ses toiles,
Médite; et le lion, songeant sous les étoiles,
Rugit: Pardon, Seigneur.³³

HUGO hat BONAPARTE verziehen, weil er um dessen metaphysisches Unrecht genauso weiß wie um dessen metaphysische Notwendigkeit.

*

So enden *Pleurs dans la nuit* mit den Tränen eines gerührten Felsens, Tränen über den Unglauben und die Verbrechen der Menschheit. Damit ist uns ein Weg gewiesen, den Zweifel zu überwinden, dem auch das Ich des Gedichts anfangs verfallen war; wie in VI.1 *Le Pont* wird die Träne dieses Stückes zum Engel, der, wirklicher Pontifex, eine Brücke über den unendlichen Meeres-Todes-Abgrund hin zu Gott bauen kann.

Vom Standpunkt der **Contemplation** aus „gesehen“ trüben Tränen das Auge („l'oeil du corps“, I.20 *A un poète aveugle*) für die Wahrnehmung der materiellen Außendinge und öffnen ihm damit als Möglichkeit die Sicht auf das Eigentliche.³⁴ So leisten sie die erhellende Verdunkelung des Todes (cf. III.26 *Joies du soir*). In geschichtlichem Sinne sind sie der Morgenhelle von *Voyage du nuit* (VI.19) und *Spes* (VI.21) vergleichbar, sie künden das Ende der Todes-Nacht an, die sie hervorgebracht hat (v.s., p. 172). Der Titel *Pleurs dans la nuit* verweist also auf die Verwandlung von Schmerz (Tränen) in Gebet und Gottnähe (cf.

²⁹ Mit „l'arbre Eternité“ wird auch auf ein christliches Symbol angespielt, das des Baums des Lebens, der der des Todes ist, und umgekehrt. Von seinen Früchten essen Adam und Eva (cf. V.26 'Les malheureux', in fine) im Paradies und werden dafür vertrieben und sterblich, gelangen aber auch zur Erkenntnis; der Erlöser stirbt an ihm, um wieder aufzuerstehen und so den Menschen den Weg zum ewigen Leben im neuen Paradies zu öffnen – die Ambivalenz dieses uralten Symbols bezeichnet recht genau die 'Les Contemplations' durchziehende Dialektik von Leben und Tod. – Cf. Gen 2-3 und Offb 22, 14 et 19.

³⁰ Cf. das vorangehende Stück, VI.5 'Croire; mais pas en nous'.

³¹ Cf. VI.25 'Nomen, numen, lumen'.

³² Cf. „le mot jamais trouvé“ (III.30, v. 132), nämlich von den Pseudo-Philosophen. – Cf. III.8 „Je lisais. Que lisais-je?“, v. 42-47. – Alle Dinge der Natur sind letztlich die Silben dieses einsilbigen Wortes: III.30, v. 411-415.

³³ Cf. VI.26 'Ce que dit la bouche d'ombre', v. 467-477, 128s et 668ss. – Zu den Tränen des Felsens siehe die von der Engelsprache des Dichters (Orpheus) und der Vögel gerührten Felsen von II.9 'En écoutant les oiseaux'. – MD von VI.6: 25.-30. April 1854. Am 24. sagte Le Drame seinen Beschwörern: „Pardon est le seul mot de la langue humaine qui soit épilé par les bêtes“ (CFL' IX, p. 1360). Die Gespräche dieser Sitzung berühren sich noch in Weiterem mit 'Pleurs dans la nuit'. – Zu „Zweifel“ cf. p. 56-A 84.

³⁴ Cf. v. 652-654.

VI.17 *Dolor*), Dunkelheit in Licht, Tod in Leben, Meer in Himmel, LEOPOLDINE in einen Stern, Second Empire in République universelle und bezeichnet somit eine Erlösung – wieder einmal (cf. z.B. die 13er Stücke) entgegen dem, was der erste Blick vermuten ließ (Wesen vs. Erscheinung).³⁵ VI.6 gibt in nuce den Weg des Ganzen wieder, der Gedicht-Sammlung wie des Lebens und Sterbens und Neu-Geboren-Werdens eines Menschen und der Menschheit, schließlich des Universums; und dieses Umschlagen findet sich im Symbol der Tränen verdichtet (cf. z.B. „le chardon bleu des sables“, V.13 *Paroles sur la dune*).³⁶ Bezeichnend auch, daß die „theoretischen“ Abschnitte dieses Textes in den „Film“ (Cellier, p. 707) einer in allen Etappen geschilderten Beerdigung eingewoben sind (Tod = Geburt).

VI.7 „Un jour, le morne esprit“ endet dagegen mit einer Enttäuschung: das Verlangen, Gott selber zu schauen, ist vor dem Tod unerfüllbar (nur durch richtige Contemplation – Lektüre – der Natur können wir ihn „sehen“). Durch diesen Rückschritt wird die sich im folgenden *Claire* vollziehende erneute Aufwärtsbewegung der Spirale noch stärker zum Leuchten gebracht. **VI.8** wiederholt in seinem Kern die These, daß der Tod eine Befreiung sei, eine Erhellung.³⁷ Darauf mag auch der Titel hinweisen, „Claire“ wird uns gleich (VI.10) als Bestandteil von „éCLAIRcie“ wiederbegegnen.

Im Zusammenhang mit der für Buch VI wichtigen Frage von Schuld und Sühne versichert die Tote dem sprechenden Ich: „Tu redeviendras ange ayant été martyr“, (v. 144). Der gefallene Engel, der in Gestalt des exilierten Dichters büßen muß („l'homme sur la terre est un ange à l'essai“, V.3 *Ecrit en 1846*, v. 400), wird erlöst werden; das Exil, das die Erde bedeutet, wird im Tod sein Ende finden. Für CLAIRE ist dies schon Wirklichkeit.

Te voilà remontée au firmament sublime,
Echappée aux grands cieus comme la grive aux bois
(v. 17s; im Orig. keine Hervorhebung).³⁸

Ihr vorbildhaftes Leben und ihre Erlösung vergrößert auch unsere Hoffnung (*Spes*) auf das Ende des dunklen Exils der Erde und Jerseys:

[...] quand ils [„êtres adorés“] ont, pieux, baisé toutes les plaies,
Pansé notre douleur, azuré nos raisons,³⁹
Et fait luire un moment l'aube à travers nos claies,
Et chanté la chanson du ciel dans nos maisons (v. 109ss) -

Dichtung („chanson“) und Licht sind hier synonyme metonymische Symbole, konkrete Teilverwirklichungen (Synekdochen), der kommenden Erlösung, das junge Mädchen gleicht dem Dichter.⁴⁰

Hinter VI.8 könnte man ein großes Ausrufe-Zeichen setzen, **VI.9 *A la fenêtre pendant la nuit*** hinwieder ist als Gegenbewegung dazu das Gedicht des Zweifels und der Fragen: „Qui sait? Que savons-nous?“ (v. 85).

VI.10 hält, was der Titel verspricht, und gehört überdies zu den ästhetisch gelungensten Texten des Ganzen: *Eclaircie* – die „wolkenlose Stelle“, die „(vorübergehende) Aufheiterung“⁴¹. Eine zeitweilige Aufhellung stellt das Gedicht im Kontext des sechsten Buches dar, nach dem pessimistischen *A la fenêtre pendant la nuit* ebenso wie vor dem nächtlich-düsteren VI.11 „Oh! par nos vils plaisirs“ und 12 *Aux anges qui nous voient*; und „Eclaircie“ könnte auch der Titel aller Stücke dieses Buches sein, die sich auf der erleuchteten Seite der Spirale situieren. Sie nehmen die endgültige Aufhellung am Ende von *Au bord de l'infini* (ab *Voyage de nuit*) vorweg, die ihren Höhepunkt in VI.26 finden wird („l'aurore éternelle“, v. 719).

³⁵ Vielleicht dürfen wir so auch die Lokalisierung lesen: „Jersey, cimetière de Saint-Jean“ – zwar Friedhof, aber Friedhof des heiligen Johannes.

³⁶ 'A celle qui est restée en France', v. 123 nennt das Buch '*Les Contemplations*' „larme d'amour“.

³⁷ Cf. z.B. II.14 'Billet du matin', III.26 'Joies du soir', VI.13 'Cadaver' und VI.22 'Ce que c'est que la mort'.

³⁸ Cf. IV.17 'Charles Vacquerie', v. 85-90.

³⁹ Siehe die Mitleids-Gedichte III.27 „J'aime l'araignée“ und V.22 „Je payai le pêcheur“, die Bezeichnung der Dichtung als „de la charpie“ in V.21 'A Paul M.', sowie ähnliche Stellen.

⁴⁰ Zu VI.8 insgesamt v.s., p. 51, 64, 71.

⁴¹ E. Weis und H. Mattutat: 'Wörterbuch der französischen und deutschen Sprache', I, 'Französisch-Deutsch', s.v. „éclaircie“. 'Le petit Robert': „1° Endroit clair qui apparaît dans un ciel nuageux ou brumeux; brève interruption du temps pluvieux, coïncidant avec cette apparition. [...] 2° Brève amélioration, brève détente.“

Darüber hinaus läßt die Morgen-Metapher der Verse 18ss – wenngleich durch einleitendes „on croit“ als subjektiver Eindruck relativiert – vermuten, die Aufhellung sei nicht bloß vorübergehend, also wieder von Dunkelheit gefolgt, sondern der des Tages vorausgehend. Diese Bestimmung der Zeit des Gedichtes trifft sich mit der uns schon öfter begegneten Deutung des **geschichtlichen Momentes** (jetzt, *Aujourd'hui*) als Tages-Anbruch.

Unmittelbar antizipiert VI.10 durch den Kuß „jour“ – „ombre“, Himmel – Meer (v. 36s) die endgültige Aufhebung der Antithetik Höhe und Tiefe, Dunkelheit und Helle, wie sie der Schluß von VI.26 darstellt; wie der vorletzte Abschnitt von *Ce que dit la bouche d'ombre* endet *Eclaircie* mit dem gütigen Blick Gottes. Also hat sich die eine Hälfte der in I.8 Suite vom Wort zum Licht gesprochenen Prophezeiung erfüllt, so daß zu hoffen ist, auch die andere werde wahr werden:

„[...] O ma soeur blonde,
Sous le réseau Clarté tu vas saisir le monde;
Avec tes rayons d'or, tu vas lier entre eux
Les terres, les soleils, les fleurs, les flots vitreux,
Les champs, les cieux; et moi, je vais lier les bouches;
Et sur l'homme, emporté par mille essors farouches,
Tisser, avec des fils d'harmonie et de jour,
Pour prendre tous les coeurs, l'immense toile amour.“
(I.8, v. 91ss) -

das Wort, das hier spricht, hat auch *Eclaircie* geschaffen.⁴²

In VI.11 „**Oh! par nos vils plaisirs**“ ist wieder alles anders: Sexualität, eben noch Zeichen göttlichen Wirkens in der liebevollen Natur, wird vom Menschen hier als Sünde, d.h. als Verstoß gegen göttliches Gebot verstanden (wodurch sich auch ein unmittelbarer Gegensatz zu III.10 *Amour* ergibt):

De ce qu'on croit l'amour, de ce qu'on prend pour l'âme,
[...]
On fait rougir là-haut quelque passant des cieux!

Sprach VI.10 von der Versöhnung, ja Vereinigung, der Abgründe Himmel und Meer, so gibt es jetzt im Bereich des Irdischen nur Tiefe: Das Bett erscheint als Höllen-Schlund, der den „vils plaisirs“ (v. 1) erliegende Mensch als Vogel, der nach unten fliegt: „dans les lits profonds l'aile d'en bas palpite“ (v. 6).⁴³

V.12 *Aux anges qui nous voient* schließt sich unmittelbar an den zitierten Schlußvers von VI.11 an, denn jede der drei Strophen wiederholt die Frage „Passant, qu'es-tu?“ (oder „qu'es-tu, passant?“). Auch inhaltlich bilden die beiden Gedichte ein Paar: Vor dem Engel, der nacheinander als Mutter, Schwester, Tochter, Geliebte und eigene Seele identifiziert wird, will sich das Ich aus Scham verstecken: „Oh! cachez-moi, profondes nuits!“.

Der Grund dieses schlechten Gewissens wird freilich nur durch den Kontext von „Oh! par nos vils plaisirs“ offenbar: der Sprecher hat die Himmel durch das Nachgeben gegenüber seiner „Fleischlichkeit“ (VI.11, v. 8: „coups de la chair“) betrübt. – Psychologen dürften für die verschiedenen Engel dankbar sein.⁴⁴

Auch VI.13 *Cadaver* spricht vom Verhältnis Körper – Seele, aber wiederum mit ganz anderen Vorzeichen: Der Tote strahlt wie ein aus strengster Haft („le secret“ – „die Einzelhaft“, v. 12) Entlassener, wie ein Exiliierter, der in sein himmlisches Vaterland zurückkehren darf. Dabei geht es nicht nur um die traditionelle Vorstellung einer Befreiung der Seele aus dem Gefängnis des Körpers (cf. z.B. IV.16 *Mors*), sondern gleichermaßen um die Loslösung und Umwandlung des eben noch zum Kerker-Sein verdammtten Körpers. Die eindrucksvolle Passage der Verwandlung des toten Körpers in die Lebewesen der Natur (v. 28-38) wiederholt zwar das bereits in VI.6 *Pleurs dans la nuit*, X Gesagte, aber noch sehr viel optimisti-

⁴² Zu VI.10 insgesamt siehe F. P. Bowman: 'Lectures de Victor Hugo: „Eclaircie“'. – V.s., p. 59, 73, 104s.

⁴³ Zu Hugos sexuellen Schuldgefühlen, auch gegenüber Léopoldine: p. 71-A 7. – Zur Bedeutung der RD: p. 59.

⁴⁴ Zum Engel cf. IV.16 'Mors', V.18 'Apparition', VI.1 'Le pont' et pass. – Cf. IV.3 'Trois ans après', wo ebenfalls Léopoldine und die Mutter zusammen erwähnt werden, beide Engel (v. 17-20). – Victor hatte nur zwei Brüder, keine Schwester: „je vous parle de vous“ (Préface). – Identisch sind die RD von VI.11 und 12, nicht jedoch die MD.

scher, freudenvoller. Eine gemeinsame, gegenseitige Ent-Bindung (Tod = Geburt) hat statt, die sich als Licht („la mort est bleue“, v. 48)⁴⁵ ebenso wie poetisch in einer Art Schwanengesang äußert:

Oui, Dieu le veut, la mort, c'est l'ineffable chant
De l'âme et de la bête à la fin se lâchant;
C'est une double issue ouverte à l'être double.
Dieu disperse, à cette heure inexprimable et trouble,
Le corps dans l'univers et l'âme dans l'amour. (v. 39ss)

Wir kennen dieses tönende Leuchten des Todes aus VI.8 *Claire*. Daß die Seele nun zu ihrer Heimat in der göttlichen Liebe zurückfinden kann, antwortet auf VI.11 und 12: Um rein zu sein (d.i. „unvermischt“, „ganz“), bedarf die Liebe der Entfernung des Hindernisses Körper, erst nach dem Tod kann sie sich ganz entfalten;⁴⁶ gleichzeitig gelangt aber auch der Körper in den ihm zugewiesenen Bereich voller Liebeserfüllung, als Blume – VI.10 *Eclaircie* (durchaus identisch ist auch die Stimmung beider Gedichte).⁴⁷

Reizvoll ist unser Gedicht nicht zuletzt deshalb, weil es als Umsemantisierung des vom verhüllenden Leichentuch des Titels, der Positionsnummer und der Lokalisierung („au cimetière“) gestifteten Scheines lesbar ist (v.s., p. 60). Im nachhinein bietet *Cadaver* einen Anklang an *VERe novo* (I.12) – ein neues, wahres (lat. „verus“) Frühlings-Blühen leitet ja der Tod ein.

Zusätzlich gehört das Stück durch seine Überschrift der Untergruppe von Gedichten mit lateinischem Titel an: sieben sind es in *Au bord de l'infini*, acht im Rest der Sammlung – auch dadurch wird Buch VI herausgehoben, das Lateinische weist auf seine „klassische“ Überzeitlichkeit hin.⁴⁸

Von dieser Todes-Lebens-Frühlings-Glücksstimmung scheint VI.14 „O gouffre! l'âme plonge“ nichts mehr zu wissen; dennoch endet das Stück mit einer bedingten Aufhellung – vergleichbar der am Ende von *A celle qui est restée en France* –, steht also nicht in völligem Gegensatz zu *Cadaver*:

Et, par moments, perdus dans les nuits insondables,
Nous voyons s'éclaircir de lueurs formidables
La vitre de l'éternité. (Schlußv.)⁴⁹

Während jedoch in *Magnitudo parvi* das Glas eingeschlagen wurde (v. 565), bescheidet sich unser Gedicht mit einem Blick durch die anscheinend trübe Scheibe.⁵⁰

A celle qui est voilée (VI.15) weist durch seinen Titel auf *A celle qui est restée en France* voraus, wie dieses Gedicht stellt es eine Ansprache an ein „totes“ Du dar, das wir auch im Fall von VI.15 am ehesten mit LEOPOLDINE identifizieren können, zumal sich so die Beziehung zu den Dativen *A ma fille* und *Pauca meae* ergibt. Ferner wird dadurch der Schleier verstehbar, er ist der der Braut (IV.2 15 février 1843) wie der der Toten (Leichentuch, Totenschleier).⁵¹

VI.15 ist vor VI.16 *Horror* das letzte Gedicht des sechsten Buches, in dem der Autor expressis verbis auf seine Exil-Situation eingeht: „Je suis le proscrit qui se voile“ (v. 13).⁵² Das große Thema von Buch V,

⁴⁵ Der Vers kann auch metonymisch gelesen werden: Das blaue Meer bringt den Tod.

⁴⁶ „Et nous nous aimions tant“ – „et notre amour, c'est Dieu“ (II.14 'Billet du matin', v. 4 et 28).

⁴⁷ Kann man die zit. v. 39ss auch auf die Trennung der Seele Hugo („les Mémoires d'une âme“,) von Frankreich beziehen, welche einem Tod ähnelt und poetisch fruchtbar ist (sie hat den „ineffable chant“ 'Les Contemplations' entstehen lassen)?

⁴⁸ Buch VI: 'Tbo', 'Cadaver', 'Horror', 'Dolor', 'Religio', 'Spes', 'Nomen, numen, lumen'. Buch I-V: I.12 'Vere novo'; III.2 'Melancholia', 5 'Quia pulvis es', 30 'Magnitudo parvi'; IV.13 'Veni vidi, vixi', 16 'Mors'; V.12 'Dolorosae', 17 'Mugitusque boum'. Hinzu käme noch der Titel von IV, 'Pauca meae'. Auch dem Wort „Les Contemplations“ sieht man seine lateinische Herkunft noch an (sog. „mot savant“; cf. p. 120-A 17). Cf. A 216.

⁴⁹ Anders Cellier: „Fin étonnante où l'image familière est unie à la notion abstraite pour susciter chez le lecteur un frisson métaphysique“ (p. 728).

⁵⁰ Es setzt wie das vorangehende mit einer Apostrophe ein: „O mort!“ (VI.13), „O gouffre!“ (VI.14). VI.14 mag ursprünglich als Beginn von VI.16 'Horror' konzipiert worden sein (Journet et Robert: 'Manuscrit', p. 155). – Die RD (das Ms. ist undatiert), September 1853, weist auf den Zeitpunkt der ersten spiritistischen Sitzungen hin (Vianey, III, p. 303).

⁵¹ Cf. p. 57-A 91, p. 134-A 79. – Der Titel wurde wohl bewußt angeglichen, denn ursprünglich hieß VI.15 einfach 'A la voilée'. – In seinem Urzustand bestand der Text lediglich aus v. 1-4, 21-24 und 29-36 (Journet et Robert: 'Manuscrit', p. 155), war also nichts als ein Liebesgedicht an eine Verschleierte, Unbekannte (kein Wort wies auf deren Tod hin; statt „ô fantôme“ stand in v. 22 „ange voilée“).

⁵² Cf. v. 9s: „Mon esprit ressemble à cette île, / Et mon sort à cet océan“ – das deiktische „cette“ und „cet“ ist nur durch Datierung, Lokalisierung und Kontext – besonders 'En marche' – verstehbar.

die Vergleichbarkeit des Exils mit dem Tod, wird wiederaufgenommen („qui se voile“ – „celle qui est voilée“),⁵³ und auch die Widmung als solche knüpft an *En marche* an.

Die „voilée“ ist Licht, Kasus und Beweis also des Gesetzes von *Cadaver*, ähnlich der Halb-Tote, durch die Proskription zum Seher Gewordene („voyant“, „j'entrevois“): „Car la nuit engendre l'aurore“ (v. 72).⁵⁴

Der Schlußteil (v. 89ss) bietet eine Vorwegnahme wichtiger Lehrsätze der Bouche d'ombre, hier auf das Ich bezogen:

Avant d'être sur cette terre,
Je sens que jadis j'ai plané;
J'étais l'archange solitaire,
Et mon malheur, c'est d'être né. (v. 93ss)⁵⁵

Die körperliche Geburt des Menschen erscheint hier als eine Art Tod (Aufgabe einer früheren Existenz-Form); umgekehrt hat V.6 *A vous qui êtes làs* das Sterben der Exilation als Geburt dargestellt: In HUGOS Schicksal spiegelt sich die Situation jedes Menschen und zeigt sich der Weg zur Befreiung.

Schließlich spricht *A celle qui est voilée* noch einmal die Doppel-Natur des Menschen an: Die himmlische Seele („mon âme, qui fut colombe“, v. 97; „être un ciel“, v. 108) ist in der Friedhofs-Erde („la terre du cimetière“, v. 115) gefangen („être un forçat“, v. 109)⁵⁶, welche für die Sünde der Sünden verantwortlich ist („Explication“ von VI.11 und 12); erst der Tod wird diese unpassende Verbindung von Gegensätzlichem (**Antithetik** als Grundbefindlichkeit des Menschen und folglich ästhetisch-mimetisches Haupt-Postulat) lösen und Körper und Seele zu ihrer eigentlichen Bestimmung freimachen (Licht; cf. VI.13 *Cadaver*).

Während das nicht ganz dunkle VI.14 „O gouffre! l'âme plonge“ und das nicht ganz helle *A celle qui est voilée* die regelmäßige Antithetik unseres Buches etwas gemildert haben, wird diese von Horror (VI.16) und *Dolor* (VI.17) wieder voll verwirklicht. Die beiden Gedichte stehen, ähnlich wie III.11 ? und 12 *Explication*, im engen Zusammenhang von Frage und Antwort, Zweifel und Glaube, Nacht und Tag. Gemeinsam begreifen sie so die Gesamtbewegung des ersten Teiles von *Au bord de l'infini* in sich.⁵⁷

Dolor (VI.17), fiktiv am Tag nach der *Horror*-Nacht geschrieben, greift eine der Fragen von VI.16 auf und beantwortet sie alle: „Nous souffrons. Pour quoi faire?“ (VI.16, v. 85):

O douleur! clef des cieus! l'ironie est fumée.
L'expiation rouvre une porte fermée;⁵⁸
Les souffrances sont des faveurs. (v. 91ss)

Damit hat das Leiden am Tod der Tochter (Buch IV) und am eigenen Tod (Buch V), aller menschliche Schmerz überhaupt (Buch III) und nicht zuletzt die Qual des antwortlos Fragenden (VI.16 *Horror*) Sinn erhalten: es öffnet den Himmel, wie einst die Passion CHRISTI Voraussetzung seiner Resurrectio und Ascensio und unser aller Erlösung war:

Monter, c'est s'immoler. Toute cime est sévère.
L'Olympe lentement se transforme en Calvaire. (v. 97s)⁵⁹

⁵³ Y. Gohin: „il accomplit en sa propre vie ce qui fait le mystère et l'attrait de l'ange“ ('La plume de l'ange', p. 14).

⁵⁴ Cf. VI.26, v. 198 (die Bouche d'ombre zum Ich): „Tu verras; aujourd'hui tu ne peux qu'entrevoir“. – Umgekehrt ist die Angeredete poetisch tätig, „Car ton chant lointain est bien doux“ (v. 32). Sie sucht Analogien, gleich dem Hirten von 'Magnitudo parvi', Figura des Dichters (wie Léopoldine); cf. p. 131-A 62.

⁵⁵ Cf. v. 111s: „porter la hotte humaine / Où j'avais vos ailes, mon Dieu!“. – Cf. V.3 'Ecrit en 1846', v. 400: „l'homme sur la terre est un ange à l'essai“, VI.8 'Claire', v. 144: „Tu redeviendras ange ayant été martyr“, und VI.23, str. 31.

⁵⁶ Siehe die Bezeichnung des Menschen als „roi forçat“ in VI.26, v. 404.

⁵⁷ Die Reihenfolge der Entstehung ist laut den MD genau umgekehrt, v.s., p. 26s et 21-A 2. Einige Verse wurden zwischen beiden Gedichten ausgetauscht, siehe Vianey, III, p. 189.

⁵⁸ Der Vers antwortet auf 'Horror', v. 115s: „Oui, le penseur en vain, dans ses efforts funèbres, / Heurte son âme au plafond de ténèbres“. – Die Gefängnistür-Metaphorik finden wir auch in VI.6 'Pleurs dans la nuit', v. 31-36.

⁵⁹ Cf. V.21 'A Paul M.', v. 10: „Et tu fais saluer par Rome le Calvaire“ (= Jersey). III.4 'Ecrit au bas d'un crucifix' zeigt Christus als Gott-Mensch des Schmerzes. Die Fortsetzung: „Plus tard, le vagabond flagellé devient Dieu“ (I.29 'Halte en marchant', v. 37). – P. Halbwachs in seinem Aufsatz 'Le poète de l'histoire': „Les punitions ne sont pas éternelles, et les sacrifices de quelques-uns [zu denen besonders Christus gehört; ibid., p. XXXVIIss], répercutant un rayonnement de bonté sur les autres, conduisent finalement à cette immense, à cette formidable, à cette lente mais sûre montée du cosmos, et de la bête et de l'homme, vers [...] Dieu“ ('CFL' X, p. XLV).

Der zur Bewährung auf die Erde exilierte Engel („un ange à l'essai“, V.3, v. 400) hat genug gebüßt und darf zurückkehren.⁶⁰

Die von *Horror* noch beklagte absolute Unwissenheit des Menschen wird jetzt als Teil der Strafbedingungen im Zuchthaus Erde (III.12 *Explication*) begriffen:

Homme, n'exige pas qu'on rompe le silence;
Dis-toi: Je suis puni. Baisse la tête et pense.
C'est assez de ce que tu vois.
Une parole peut sortir du puits farouche;
Ne la demande pas. Si l'abîme est la bouche,
O Dieu, qu'est-ce donc que la voix? (v. 13ss)

Spricht der Abgrund unverhofft, so ist dies Gnade, wie in VI.26 (siehe die Anspielungen auf dieses Gedicht im obigen Zitat: „abîme“, „bouche“, „voix“); erwarten dürfen wir es nicht. Der Hortativ „pensons, croyons“ (v. 74) nimmt die demütige Lösung von VI.5 *Croire; mais pas en nous* und 6 *Pleurs dans la nuit*, XVI wieder auf.⁶¹ Erst der Tod kann uns wirkliches Wissen bringen, das sonst nur mit Angst und Unruhe frevelhaft erlangt werden könnte (*Les mages* wird den Ausnahmen von dieser strengen Regel gewidmet sein):

Nais, grandis, rêve, souffre, aime, vis, vieillis, tombe.
L'explication sainte et calme est dans la tombe. (v. 25s)

Wenn wir gleich als Menschen (= bestrafte Engel) Gott nicht mehr direkt „facie ad faciem“ (1 Kor 13, 12) anschauen können, so sind uns doch greifbare Zeichen seiner Existenz gegeben: unser Schmerz – „Quand notre orgueil le tait, notre douleur le nomme“, v. 70; also ist auch der schmerzvolle Zweifel an Gott (*Horror*) Zeichen Gottes –,⁶² die Natur und die Geliebte: „Adorons-le dans l'astre, et la fleur, et la femme.“ (v. 76) Noch einmal wird hier der letzte Sinn der drei Bücher von *Autrefois* (I-II: Natur und Liebe, III: Leiden) betont: auch sie murmeln (d.h. sie sprechen es undeutlich aus, gebrochen) ohne Unterlaß ein einziges Wort, „murmurant sans cesse: – Dieu, – „ (III.30, v. 675).

So hat *Dolor* auf *Horror* geantwortet. Das dort Gesagte wird zurückgenommen und als Ausdruck einer dunklen Stunde eingeschränkt, die das Göttliche in allen Dingen nicht sah;⁶³ ja der zweifelnde Schmerz von *Horror* selbst weist auf Gott hin und führt zu ihm (textlich: VI.16 wird von 17 gefolgt). *Horror* entspricht dem Ölberg, *Dolor* der Kreuzigung und Auferstehung.

Das Alternanz-Gesetz des sechsten Buches will es, daß auf die relative Gewißheit und Beruhigung von *Dolor* wieder ein Gedicht des Zweifels und der Trostlosigkeit folge: „**Hélas! tout est sépulcre.**“. Damit knüpft VI.18 an *Horror* an. Der Mensch lebt gefangen in der Nacht eines riesigen Grabes, die Sterne sind nichts als die Kieselsteine in der dunklen Erde. Von Gott ist keine Rede.⁶⁴

Diesmal spricht ein Geist zum Ich (vs. *Horror*, I; cf. VI.3 „Un spectre m'attendait“ und 26), er kommt aus einer anderen Welt, weiß aber nur von Dunkelheit zu berichten, von einer ungeheuer großen Menge (als Erdhaufen vorgestellten) Schattens und einem ebenfalls unermeßlichen Abgrund.⁶⁵ Indem alles Grab und nur scheinbar Himmel ist, täuscht sich der Geist, wenn er meint, Adler eines anderen Himmels zu sein: auch die vermeintlich Schauenden sind nur Würmer, die sich ziellos durch schmutzige Grabes-Erde arbeiten:

⁶⁰ Cf. VI.15 'A celle qui est voilée'. – „Tu redeviendras ange ayant été martyr“, (VI.8 'Claire', v. 144). – Cf. 'Philosophie. Commencement d'un livre' (sog. „Préface philosophique“), I, 9: „Rien n'existe sans cause; la souffrance est donc invinciblement ou un châtement ou une épreuve, et, dans tous les cas, un rachat“ ('CFL' XII, p. 31). (Zur Bedeutung des „rachat“ für Hugo siehe H. Guillemin: 'Sexualité', p. 142: „L'idée du rachat qui l'aura obsédé tout le long de sa vie, était présente, silencieusement, dans ces aumônes qu'il multipliait lorsqu'il allait à ses rendez-vous avec Blanche, ou au retour“). Baudouin: „Le châtement [sc. des Exils] est désormais accepté au lieu d'être subi, et cette acceptation le transforme en une expiation rédemptrice“ (p. 278).

⁶¹ In 'Horror' dagegen schien das Gebet Sinnlos Qual: „La prière nous montre / L'écorchure de ses genoux“ (VI.16, v. 35s).

⁶² „Contempler est une révélation; souffrir en est une autre „ ('Contemplation suprême', III, 'CFL' XII, p. 119).

⁶³ Cf. VI.6 'Pleurs dans la nuit', v. 49-54.

⁶⁴ Das Universum als Grab: cf. VI.16 'Horror', v. 49-54; VI.21 'Spes', v. 14s.

⁶⁵ Eine Verdinglichung des Schattens begegnet uns schon in I.22 'La fête chez Thérèse', v. 25s: „sur leur gorges blanches, / Les actrices sentaient errer l'ombre des branches“. Zur Erklärung siehe VI.26, C und D (inf., p. 202).

Connais-tu ces frissons, cette horreur, ce vertige,
 Toi, l'autre aigle de l'autre azur? – Je suis, lui dis-je,
 L'autre ver de l'autre tombeau. (Schlußv.)⁶⁶

Damit ist ein **Tiefpunkt** erreicht, nach dem es nur noch nach oben gehen kann. Die stetige Aufwärtsbewegung (spatial) oder Erhellung (optisch) setzt mit **VI.19** *Voyage de nuit* (bzw. dessen Schluß) ein, steigert sich allmählich, findet einen ersten Höhepunkt in *Les mages*, um mit dem Schluß von *Ce que dit la bouche d'ombre* ihren höchsten Gipfel, ihr volles Licht zu erlangen. Die **Spiral**-Windungen des babylonischen Turmes sind, nach einem letzten und besonders ausgeprägten Niedergang, an ihrer Spitze angekommen, die dauernde Kreisbewegung hat eine Beschleunigung erfahren, die sich in einem linearzielgerichteten **Aufflug** zur Sonne Gottes äußert.⁶⁷

Dabei faßt der erste Teil von VI.19 (v. 1-43) noch einmal alles Finstere der vorangehenden Stücke zusammen. Die Erde ist ein Schiff, dessen unfähige (v. 8s), zerstrittene (v. 1-3 et 43), unwissend-zweifelnde (v. 7, 22, 31-33, cf. *Melancholia*, bes. v. 254ss) und verrückte (v. 8) Mannschaft in Nebel (v. 13 et 41) und Dunkelheit (v. 5 et 32; entsprechend ist das Schiff selber dunkel, v. 46; cf. III.11 ?) unter Schmerzen (v. 39s et 47) dahinsegelt.

Vers 44 bringt den Umschwung: „Mais, ô Dieu!“ und bezeichnet somit die Stelle des Gedichtes im Ganzen von Buch VI. Die Bewegung des Raumschiffs Erde, bis dahin ein schwer deutbares (v. 35s et 43), anscheinend planloses Hin und Her, hat ein Ziel („connaît son chemin“, v. 48), und der Nachthimmel hellt sich in der Ferne allmählich bereits auf:

Le ciel sombre, où parfois la blancheur semble éclore,
 A l'effrayant roulis mêle un frisson d'aurore,⁶⁸
 De moment en moment le sort est moins obscur,
 Et l'on sent bien que l'on est emporté vers l'azur. (Schlußv.)

Letztlich gibt somit die **Struktur** von *Voyage de nuit* die Struktur von *Au bord de l'infini* wieder, und diese wiederum die Struktur der geschichtlichen Bewegung der Menschheit, von der Nacht vor der Revolution (1789 und 185?) zum Licht der République universelle und der kosmischen Erlösung (VI.26, in fine) – „pour arriver, cependant, à l'azur d'une vie meilleure“ (Préface).⁶⁹ Das Schlußwort „azur“ läßt sich aber auch auf individueller Ebene lesen und meint dann das Licht des Todes – „La mort est bleue“ (VI.13 *Cadaver*, v. 48) – und vielleicht auch die Erkenntnis, die der Exil-Tod gewährt: *Les Contemplations*.

Dieser Bläue wird im folgenden Gedicht, **VI.20** *Religio*, die Funktion zugeschrieben, Signum Dei zu sein: „L'église, c'est l'azur“ (v. 17). Aus dem Kontext der beiden Stücke erhellt also, daß der historische Fortschritt gleichzeitig einen religiös-metaphysischen darstellt, im Sinne einer Annäherung an das Göttliche, das das Licht ist.

Die Natur erscheint als Gebäude, das sehr viel direkter auf Gott hinweist – da unmittelbar von ihm geschaffen – als die sakralen Räume der positiven Religionen (cf. II.27 *La nichée sous le portail*) – wodurch natürlich auch die Religionen abgewertet werden. Erneut wird so den der Natur gewidmeten Gedichten von *Autrefois* eine religiös-historische (heilsgeschichtliche) Bedeutung zugeschrieben.⁷⁰

⁶⁶ Zur Variante der Schlußstr. (ursprünglich erschien nur unsere Erde als Grab, der Geist galt als „l'aigle de ce ciel“; der Pessimismus ist also in der endgültigen Fassung gesteigert) siehe Albouy: „Dans la première version, [...] le poème est clair: notre univers puni est un tombeau; l'aigle arrive, lui, d'un autre univers sans doute moins obscur. Dans la version définitive, cet univers-là s'est lui-même transformé en tombeau; l'antithèse a été supprimée. La pièce y a perdu en netteté et gagné en mystère.“ (p. 1646) Siehe auch Franz: 'Werkstatt', p. 145s.

⁶⁷ V.s., p. 59. – Albouy über „Hélas! tout est sépulcre“: „Avec 'Horror', 'Dolor' et cette pièce, nous sommes à l'endroit le plus sombre, le plus désespéré du recueil. Avec le poème suivant, va commencer la remontée.“ (ibid.) Ähnlich Cellier, p. 739: „Rarement le poète a traversé phase de pessimisme plus sombre“. – Allerdings vermag ich von VI.1 bis 18 keinen echten Fortschritt im Sinne einer Höherbewegung auszumachen, wohl aber dauernde Alternanzen, d.h. einen antithetischen Fortgang.

⁶⁸ Cf. VI.10 'Eclaircie', v. 17-19.

⁶⁹ In der Zeit vor der Revolution war bzw. ist, entsprechend dem Gesetz der Spirale, aller Fortschritt von einem Rückschritt gefolgt: siehe v. 10-15 und 26s.

⁷⁰ Siehe ein Fragment, das Journet et Robert auf ungefähr 1840 datieren ('Autour', p. 57; ich zitiere nach dieser Ausgabe): „la foi à travers le dogme est bonne; la foi immédiate est meilleure. j'aime et je respecte la messe du dimanche à ma paroisse. j'y vais rarement [...]. c'est que j'assiste sans cesse, religieux, rêveur et attentif, à cette autre messe éternelle que Dieu célèbre nuit et jour pour l'homme, dans la nature, sa grande église.“ Cf. auch 'Philosophie, Commencement d'un livre', II, [IX] ('CFL' XII, p. 65). – Zur Zerstrittenheit der Religionen siehe die Eingangsv. von VI.19 'Voyage de nuit', cf. auch III.30, II, F (v. 247s).

Das Thema wird entwickelt in einem Dialog mit Hermann (cf. IV.12 *A quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt*), der dem Ich die Gretchen-Frage stellt.⁷¹ Das Gespräch hat am Abend statt (v. 1; Opposition zum Schluß von *Voyage de nuit*), und wie um die Richtigkeit der Glaubens-Überzeugung des Ichs zu beweisen, hellt sich in der zweiten Hälfte des Stücks der Himmel auf (Entsprechung zum Schluß von *Voyage de nuit*; insgesamt Entsprechung zur Struktur dieses Gedichtes, des sechsten Buches und des Ganzen):

En ce moment le ciel blanchit.

La lune à l'horizon montait, hostie énorme;⁷²
 Tout avait le frisson, le pin, le cèdre et l'orme,⁷³
 Le loup, et l'aigle, et l'alcyon;
 Lui montrant l'astre d'or sur la terre obscurcie,
 Je lui dis: – Courbe-toi. Dieu lui-même officie,
 Et voici l'élévation.⁷⁴ (Schlußv.)

Die Vorstellung von VI.18 „Hélas! tout est sépulcre“, das All sei ein gottloses, rein materielles („Erde“) Grab-Gefängnis, scheint damit überwunden zu sein. Das Licht der Erlösung ist auch nicht von bloß metaphorischer Bedeutung, sondern real, da in Gott aller Schatten aufgehoben ist. Der Mond läßt es sichtbar werden, freilich in gedämpfter Weise.

Im übrigen weist das Gedicht auf *Les mages* voraus: Zwar zelebriert Gott selbst die Messe der Natur (ohne blasphemisch sein zu wollen: er zelebriert sich selbst in der Messe der Natur), aber der **Dichter** allein kann uns dieses Heilige deuten, er wird mithin zum neuen Priester, zum **Priester** der eigentlichen **Religion** (welche wir – im Unterschied zur herkömmlichen, menschlichen „Relligio“ schreiben können): „Là où le prêtre manque, que le philosophe vienne. La tombe est le lieu de la philosophie. Le philosophe n'est autre chose que le prêtre en liberté.“ (*Philosophie, Commencement d'un livre*, II, [XIV], CFL XII, p. 69)⁷⁵ Für Hugo sind dies keine leeren Formeln. *Les Contemplations* begreift er als Buch („Bibel“) einer neuen, politisch fortschrittlichen Religion, geboren aus dem Grab von 1789, 1843 und '51:

La contemplation est, ainsi que la prière, un besoin de l'humanité; mais, comme tout ce que la révolution a touché, elle se transformera et, d'hostile au progrès social, lui deviendra favorable. (*Les Misérables*, II, VI *Le Petit-Picpus*, 11, p. 204)⁷⁶

Toute étude sérieuse sur l'infini [*Au bord de l'infini!*] conclut au progrès. La perfection contemplée démontre la perfectibilité. [...] – La république sort de la religion. (An F. Morin, 21. Juni 1862, CFL XII, p. 1180)

Est-ce ma faute, à moi, mon Dieu, si tu tressailles
 Dans mon coeur frémissant, à ce cri: Liberté! (V.3 *Ecrit en 1846*, v. 374s)

Et j'ai dit: – Texte: Dieu; contre-sens: royauté. – (ibid., v. 204)

⁷¹ Glaubt man P. Leroux' Bericht in 'La Grève de Samarez' (II, III, 4ss, p. 513ss), so hat Hugo bei diesem Hermann tatsächlich an ihn gedacht – worüber der so Verewigte gar nicht glücklich war: „Entre nous, ce qui est curieux, c'est le rôle que tu m'assignes, et celui que tu te donnes. Toi, tu es le novateur; moi, je suis l'homme arriéré“ (ibid., 10, p. 518). Cf. p. 56-A 86.

⁷² Ausgangspunkt ist wohl die Form- und Farb-Identität von Mond und Hostie. Cf. V.13 'Paroles sur la dune'. Leroux berichtet übrigens, Hugo habe ihm beide Gedichte nacheinander vorgelesen, und er vermutet, sie seien als Antithese konzipiert, „Je suis même sûr que tu les a composés tout exprès pour cela“ (ibid., 7., p. 517). – Cf. V.23 'Pasteurs et troupeaux', v. 40-44. – Daß die katholische Kritik an diesem Gedicht nichts Gutes ließ, ist verständlich: „Et comme Hugo s'est fait qualifier de 'géant' [v. 3], un lecteur, que la précision même de l'image invitera à la développer encore, se représentera, avec Barbey d'Aurevilly, la grande bouche du géant Hugo ouverte pour recevoir la lune hostie.“ (Vianey, III, p. 355; cf. E. Caro, zit. ibid., I, p. CXVII).

⁷³ VI.19 'Voyage de nuit', v. 50: „un frisson d'aurore“.

⁷⁴ Cf. I.4 „Le firmament est plein“, v. 39: „L'infini tout entier d'extase se soulève“.

⁷⁵ Hugo nach dem Protokoll seiner Tochter: „je vis dans l'exil; là, je perds le caractère de l'homme pour prendre celui de l'apôtre et du prêtre. Je suis prêtre.“ (Adèle Hugo: 'Journal'; zit. nach 'CFL' IX, p. 1503) – Cf. den Tagebuch-Eintrag von 1853 ('CFL' VIII, p. 1119). Siehe das bereits öfters erwähnte Grund-Werk von P. Bénichou: 'Le sacre de l'écrivain. 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne', v.infr., p. 193. – „Relligio“ ist die dichterische Form von „religio“.

⁷⁶ Hugo sah die Amtskirche auf Seiten Bonapartes und früher des Ancien Régime, d.h. als Komplizin der Nacht (cf. I.13 'A propos d'Horace'). – VI.6, v. 173s zeigt die Zusammenarbeit zwischen den Tyrannen und Satan.

Ohne Bindung („*religio*“)⁷⁷ an das Göttliche gibt es für unseren Autor keinen politischen Fortschritt, ohne die Ausrichtung an der Idee des republikanischen Sozialismus bleibt die Religion reaktionär, Tyrannenfreundin, menschenfeindlich, irreligiös:

Le but de l'art, c'est l'affirmation de l'âme humaine. [...]

Dans les époques sceptiques, affirmer l'âme c'est affirmer la conscience, la volonté et la liberté [...]. (Geplantes Vorwort zu *L'homme qui rit*, CFL XIV, p. 388)

S'il n'y pas dans l'homme autre chose que dans la bête, prononcez donc sans rire ces mots: Droits de l'homme et du citoyen. Ces mots: Droit du boeuf, droit de l'âne, droit de l'huitre, rendront le même son. C'est un peu ce que souhaitent les despotes. (*Contemplation suprême*, CFL XII, p. 115)

Ou il faut [...] déclarer l'égalité de l'homme et de la bête, l'identité de l'homme et de la chose, et ce qui s'ensuit, c'est-à-dire le néant de la liberté et l'innocence du tyran, ou il faut proclamer cela, dis-je, ou il faut admettre l'âme. (ibid., [IV], p. 53; cf. p. 61 et 69)

Deshalb ging es HUGO darum, dem Materialismus des Second Empire wie seiner atheistischen Kritiker eine Weltanschauung entgegenzusetzen, die das Religiöse mit dem Menschlich-Irdischen und Historischen vereint und so den Fortschritt befördern kann: „Voir et montrer, cela même ne suffit plus. La philosophie doit être une énergie; elle doit avoir pour effet d'améliorer l'homme. [...] *Contempler mène à agir*.“ (*Les Misérables*, II, VII, 6 *Bonté absolue de la prière*, p. 208; im Orig. keine Hervorhebung).⁷⁸ So verständene Religiosität steht auch nicht im Widerspruch zum Denken: „Pour nous, toute la question est dans la quantité de pensée qui se mêle à la prière. [...] Nous sommes pour la religion contre les religions“ (ibid., 8 *Foi, loi*, p. 209). Suchte man eine griffige Formel, so könnte man definieren: **Religio + Republikanismus = Contemplation**, und diese religiöse politisch-historische Theorie (ohne Gegensatz zu „Praxis“) oder diese politische Religion findet ihren literarischen Ausdruck in *Les Contemplations*, die sowohl den Fortschritt hin zu Gott darstellen als auch diesen befördern (wollen, wollten ...).⁷⁹

Qu'est-ce que la littérature? C'est la mise en marche de l'esprit humain. Qu'est-ce que la civilisation? C'est la perpétuelle découverte que fait à chaque pas l'esprit humain en marche; de là le mot Progrès. On peut dire que littérature et civilisation sont identiques.

[...]

La littérature, c'est le gouvernement du genre humain par l'esprit humain. (*Congrès littéraire international, Discours d'ouverture*, 17. Juni 1878, CFL XV, p. 1438)⁸⁰

Oui, l'homme sur la terre est un ange à l'essai;

Aimons! servons! aidons! luttons! souffrons! [...]

[...]

[...] je hâte l'heure

De ce grand lendemain: l'humanité meilleure! (V.3, v. 401-406)

Aufgabe von *Les Contemplations* ist es, alle Menschen zu bewegen, für den Fortschritt zu kämpfen, also die eigene Erlösung und die der Menschheit voranzutreiben.

Insofern ist es müßig, darüber zu streiten, ob *Les Contemplations* eher ein politisches oder ein philosophisch-religiöses Werk seien; die Frage erkennt den Sinn des Textes und das Weltverständnis des Autors: Beide Bereiche sind nicht trennbar, zumal eben Fortschritt – und dazu gehört als erstes die Beseitigung des heilsgeschichtlichen wie konkret-politischen Hindernisses Second Empire – stets eine Annäherung an das Göttliche darstellt, ja gerade dadurch definiert ist – alle Geschichte ist **Heilsgeschichte**: „L'i-

⁷⁷ Neben der bekannteren Herleitung von „relegere“ (siehe die berühmte Stelle aus Ciceros 'de natura deorum' 2, 72: „*religiosi ex relegendo*“) war in der Antike auch die von „*religare*“ verbreitet (cf. Walde et Hofmann, s.v. „*diligo*“).

⁷⁸ Cf. ibid., 7 'Foi, loi': „*Contempler, c'est labourer; penser, c'est agir. Les bras croisés travaillent, les mains jointes font. Le regard au ciel est une oeuvre.*“ (p. 209); cf. ibid., III, IV. 'Les amis de l'A B C', 1, p. 256. Hugo an Alexander Herzen: „*Vous prouvez que la politique, quand elle est haute, est la plus haute des philosophies*“ (25. Juli 1855, 'CFL' IX, p. 1096).

⁷⁹ Hugo selber war ein großer Freund derartiger Formeln, cf. z.B. 'William Shakespeare', I, III, 2, p. 101; oben zit., p. 96. – Zur Darstellung des Fortschritts, v. infr., p. 214. Zur Beförderung des Fortschritts v.s., p. 164.

⁸⁰ Cf. ibid., p. 1437s: „*L'industrie cherche l'utile, la philosophie cherche le vrai, la littérature cherche le beau. L'utile, le vrai, le beau, voilà le triple but de tout l'effort humain; et le triomphe de ce sublime effort, c'est, messieurs, la civilisation entre les peuples et la paix entre les hommes.*“ Solche Stellen zeigen den ganzen Unterschied zwischen Hugo und etwa Flaubert oder Baudelaire. – Cf. auch Hugos Brief an diesen (zit. A 7). – Cf. 'William Shakespeare', 'Conclusion', II 'Le dix-neuvième siècle', p. 307. Cf. p. 62-A 109.

dée de progrès est corrélatrice à l'idée de Providence. Progrès est un des noms laïques de Dieu“ (undatiertes Fragment, *CFL* XVI, p. 447).⁸¹

- Der voranstehende kleine Exkurs, dem es um die **politische Bedeutung von „Contemplation“** ging, stützte sich hauptsächlich auf Stellen aus dem Gesamtwerk; sein Ergebnis jedoch mag das Verständnis unserer Gedichte erleichtern. -

VI.21 *Spes* bestätigt diese religiös-politische Funktion des Dichters. Er ist der Mage, der auf dem Berg steht (Promontorium), wacht und der in der Dunkelheit befangenen Menge die Morgen-Helle und den kommenden Tag ankündigt: „Cette blancheur est plus que toute cette nuit!“ (Schlußv.). Das Gedicht ist zusammen mit *Les mages* das fiktiv jüngste von *Les Contemplations*, der Datierung nach ein Schlußwort. Der Autor verkündet seinen Lesern das unmittelbar bevorstehende Ende der (napoléonischen) Nacht.⁸²

VI.22 faßt noch einmal (nach zuletzt VI.13 *Cadaver*) unser Wissen über den Tod zusammen: *Ce que c'est que la mort* – „Ne dites pas: mourir; dites: naître. Croyez“ (v. 1), es handelt sich mithin um Glaubens-Inhalte (cf. *Dolor, Pleurs dans la nuit, Croire; mais pas en nous* und *Le pont*). Ähnlich wie in IV.11 „On vit, on parle“ wird das Erden-„Leben“ in der Mannigfaltigkeit seiner Äußerungen dargestellt, wie dort in dem eine Gemeinsamkeit Autor – Publikum stiftenden „on“: „On voit ce que je vois et ce que vous voyez“ (v. 2).⁸³

Eindrucksvoll ist der rejet in der Mitte des Textes, der den Umschlag bringt („mourir“ = „naître“) und das Fallen des Sterbenden als Aufstieg deutet:

On marche, on court, on rêve, on souffre, on penche, on tombe,
On monte. Quelle est donc cette aube? C'est la tombe. (v. 11s)

Ging es in *Spes* um die politisch-heilsgeschichtliche Alba, so bedeutet „aube“ hier die Antizipation dieses Allgemeinen, welche jeder Mensch im Tod erfährt. Auch in *Ce que c'est que la mort* ist von metaphysischer, nicht von metaphorischer Helle die Rede, bringt das Sterben doch die Menschen auf die Schwelle zum Göttlichen: „Où suis-je? Dans la mort. Viens! Un vent inconnu / Vous jette au seuil des cieux“ (v. 13s).

Zur Überschreitung der Grenze bedarf es der Verwandlung: Mit der Befreiung der Seele vom Körper werden auch die Bande der Sünde (v. 16; cf. VI.11-12) gelöst, der Erlöste wird wieder zum Engel, der er eigentlich stets war („ange à l'essai“, V.3, v. 400), „monstre qui devient dans la lumière un ange“ (Schlußv.). Die Transfiguration geschieht durch die verzeihende Liebe Gottes, die sich auch in Gesang äußert.⁸⁴

[...] on sent qu'on est béni,
Sans voir la main d'où tombe à notre âme méchante
L'amour, et sans savoir quelle est la voix qui chante. (v. 18ss)

– das aus *L'âme en fleur* bekannte Paar Poesie und Liebe darf somit als Figur eines Göttlichen (des Göttlichen in seiner Essenz) verstanden werden.

Die Gedichte **VI.19 bis 22** haben ihre **Grundstruktur** gemeinsam: Sie beginnen im Dunkel und enden im (mehr oder weniger hellen) Licht. Stufenlos ist der Aufhellungsprozeß in *Relligio* und vor allem *Spes*;

⁸¹ D. Coulmas formuliert deshalb ein Vorurteil, wenn sie im VI. Buch von *Les Contemplations* eine „Hinwendung vom Aktuell-Politischen zum Zeitlos-Metaphysischen“ feststellt ('Das Apokalyptische im Werk Victor Hugos', p. 133).

⁸² Ich bin auf dieses Gedicht bereits oben, p. 61 eingegangen. J. Brody widmet ihm eine gründliche Studie. – Der Begriff der Hoffnung gehört zu den einheitsstiftenden Elementen unserer Sammlung. – Zum „Promontorium“ cf. p. 132-A 68. Zum „Wachen der Mages“ cf. III.20 'Insomnie' und den Hirten von 'Magnitudo parvi' (v. 312-315). – Hugo zu la civilisation: „Tu sais que j'ai toujours pensé que nous sommes à l'aube“, die Antwort dieses „Geistes“: „Oui, grand oiseau chanteur des grandes aurores“ (15. September 1853, 'CFL' IX, p. 1215). – Tatsächlich war der Glaube sehr verbreitet, Napoléons Sturz stehe unmittelbar bevor (cf. p. 172-A 67). – Cf. 'Stella' in 'Châtiments' (VI.15) und das Schlußgedicht dieser Sammlung, 'Lux': „Au fond des cieux un point scintille. / Regardez, il grandit, il brille, / Il approche, énorme et vermeil. / O République universelle, / Tu n'es encor que l'étincelle, / Demain tu seras le soleil!“ (v. 42ss).

⁸³ Das Etymon von „on“ lautet bekanntlich „homo“. – Cf. das „insensé qui crois que je ne suis pas toi“ der Préface.

⁸⁴ Cf. VI.8 'Claire' und 13 'Cadaver'. – Diese Verbindung von Aufhellung und Gesang begegnet uns auch im Titel einer frühen Gedichtsammlung: 'Les chants du crépuscule' (allerdings heißt „crépuscule“ sowohl „Morgen-“ wie „Abenddämmerung“).

Voyage de nuit und *Ce que c'est que la mort* bieten einen deutlich markierten Umschlag (VI.19: „Mais“, VI.22: „tombe“ – „monte“).⁸⁵

Auf das große (nach der Datierung:) Schluß-Gedicht *Les mages* (VI.23) bin ich bereits eingegangen, auch in Zusammenhang mit *Spes* und anderen Stücken des sechsten Buches (p. 61-66). Da uns Interpretationen hier ohnehin nicht gegönnt sind, will ich es damit genug sein lassen und lediglich noch auf einige zentrale und einheitsstiftende Stellen hinweisen.

Der **Titelbegriff** kommt bekanntlich aus der Bibel (Mt 2).⁸⁶ Die „magi ab oriente“ haben einen Stern „im Morgenland“⁸⁷ gesehen, der den „neugeborenen König der Juden“ ankündigt und mithin den Beginn eines neuen Zeitalters der Menschen, das Ende einer Nacht. Das verbindet sie mit dem Seher von *Spes* – wenngleich dieser das erste Sonnenlicht erblickt –, der insofern ebenfalls „Mage“ genannt werden könnte. Sie haben sich auf die Reise zu dem vom Licht Angezeigten gemacht: „Le poète s'en va“, *En marche, Ibo* – auch *Les Contemplations* sind als Weg zum Licht (VI.26) begreifbar (siehe die Reise-Metapher in I.24 „Heureux l'homme“). Noch eine weitere Parallele zur Situation unseres Mage des 19. Jahrhunderts bietet der Bericht des Evangelisten: Ein scheinfrommer (Mt 2, 8) Gewaltherrscher tut alles, um die Verwirklichung der neuen Epoche zu verhindern, aber seine ganze Brutalität (Kindermord) kann nichts gegen den die Geschichte der Menschen leitenden Plan Gottes. Auch die „Weisen aus dem Morgenlande“ gehen ihrem HERODES lieber aus dem Weg – ohne freilich deshalb gleich das Exil auf sich nehmen zu müssen.

VI.23 steht in engster **Beziehung zum Rest der Sammlung**; wenn man möchte, dienen *Les Contemplations* nur dazu, diesen einen Text vorzubereiten: mindestens alle metapoetischen, alle politischen, philosophischen und religiösen Stücke münden in *Les mages*, denn seine Helden sind Naturforscher und Entdecker, Politiker, Künstler, Philosophen, Dichter und Propheten und Seher, allesamt letztlich Gesalbte und Priester – und der „Poète“, der das Gedicht der Mages schreibt, diese zusammenfassend vor unser Auge (oder Ohr) treten läßt, mag als ihr Oberhirte gelten.⁸⁸

Letztere Beziehung wird einmal expressis verbis ausgesprochen (*Ibo*, v. 114s: „J'irai [...] / Mage effaré“)⁸⁹ und im Grunde in allen Gedichten des Ganzen suggeriert; zuletzt durch VI.19 bis 22, denn auch *Les mages* verkünden die baldige Befreiung und den Morgen (z.B. v. 31s und die Strophen 7, 14, 21-23, 24). Zudem sind *Spes* und VI.23 fiktiv zur gleichen Zeit entstanden (Januar 1856, die letztdatierten Texte also).⁹⁰ Freilich vermeidet es der Autor, sich in diesem Gedicht direkt in die Reihe der Genies einzuordnen, das Ich spricht im Wir des Volkes („nous, troupeau“, v. 327) zu ihnen, um sie – und also auch sich – desto mehr erhöhen zu können.⁹¹

Besonders bereitet natürlich *Magnitudo parvi* *Les mages* vor, außer dem sprechenden Ich und dem düsteren Seher der Antike (IV.8, v. 13) ist der Hirte die einzige Person, die im Rest der Sammlung mit diesem Titel ausgezeichnet wird;⁹² und da der pâtre, wie wir festgestellt haben, eine (eingeschränkte, da unbewußt und ohne poetischen Ausdruck) Verkörperung des Dichters ist, wird auch dadurch die Klassifikation HUGOS als Mage nahegelegt. Auch die Mages sind Hirten: Seher und Wächter.

Der **Sinn** dieses Schluß-Gedichtes erschöpft sich freilich nicht in der Selbst-Glorifikation seines Verfassers. Die Mages sind Priester und sie sind Führer (cf. Hirte), auch und gerade politische (direkt oder vermittelt; Fortsetzung der Gedanken von VI.20 *Religio*): „des prêtres“ (v. 1), „les esprits conducteurs des êtres“ (v. 3), „les seuls pontifes“ (v. 651). Traut man ADÈLES Zeugnis und läßt man einen Autor einmal versuchsweise seine eigene Schöpfung interpretieren, so ging es Hugo darum, in dieser großartigen

⁸⁵ Siehe p. 157-A 50, p. 158-A 51.

⁸⁶ Auf seine frühere Geschichte (ursprünglich medischer Stamm mit Priesterfunktion, dann alle orientalischen Weissager) will ich nicht eingehen.

⁸⁷ Mt 2, 1; Luther übersetzt „im Morgen lande“, „in oriente“ weist deutlicher auf „Aufgang“.

⁸⁸ Übersichtliche Auflistung der Mages bei Cellier, p. 749. – Die Mages als Gesalbte: „Dieu de ses mains sacre des hommes“, v. 6; der „Gesalbte“ – hebr. „Messias“, griech. „Christus“. – Die Mages als Priester: Der Hirte von 'Magnitudo parvi' wird „un prêtre involontaire“ genannt (v. 262). Ich möchte nochmals auf Bénichou hinweisen, nach ihm wollte Hugo „instituer un pouvoir spirituel prophétique et sacerdotal, par éléction directe du génie par Dieu“ (p. 380). Siehe A 75. – Das Ich als Ober-Mage: siehe z.B. str. 28, wo der Autor zeigt, was die Mages wissen (daß auch ihm diese Kenntnisse unmittelbar gegeben sind, belegen – in Antizipation dieser Strophen – z.B. III.26 'Joies du soir', IV.1 „Pure innocence!“, V.26 'Les malheureux' und die „Buch der Natur“-Gedichte).

⁸⁹ 'Ibo' datiert fiktiv ebenfalls von einem Januar, 1853, also drei Jahre früher.

⁹⁰ Vianey zu VI.23: „Par cette date il [Hugo] nous avertit que nous devons chercher dans 'Les mages' le dernier mot de sa philosophie, et ce mot, c'est: espérez en l'avenir, ayez confiance aux génies qui conduisent l'humanité“ (III, p. 367). So gehören beide Gedichte zusammen.

⁹¹ V.s., p. 62-A 108, p. 134, p. 166-A 38.

⁹² Cf. jedoch auch IV.9, v. 57. – III.30, v. 729s: „ce pâtre devient, sous son haillon de toile, / Un mage“.

Symphonie zu zeigen, wie sehr alles Politische und Philosophische und Poetische letztlich ein Religiöses ist und vom demokratisch-republikanischen Schöpfer-Gott Leben und Kraft erhält:

[Mon père] lit *Les mages* il y développe cette idée de la Religion démocratique, de la sainteté de ses Prêtres, les seuls Prêtres. il y laisse pourtant une large part au Christ, au moins au christianisme. ce vers le prouve

Christ en tête Homère au milieu

démontre que liberté, démocratie, pensée, idée sont les formes différentes du même fond, Dieu ... ce qui est juste et habile – habile parce que cela ôte de l'esprit des masses cette idée fausse que les démocraties sont impies et de l'esprit de certains démocrates cette autre idée fausse que Dieu s'il était serait un roi isolé et non le fond commun d'un admirable tout. (Tagebuch-Fragment, zit. nach Albouy, p. 1653)

Das ist genau die Synthese, die ich anlässlich *Relligio* behauptet habe. Auch insofern stellen *Les mages* eine verdichtete Zusammenfassung des „Sinnes“ von *Les Contemplations* dar.

Wichtige Deutungs-Hinweise bietet auch HUGOS Gattungs-Bastard *William Shakespeare*: Sein Kapitel *Les génies* (I, II, p. 55ss) liest sich fast wie ein Kommentar unseres Gedichtes. An anderer Stelle heißt es dort über die politische Funktion des Genies als eines von Gott Gesalbten:

Il ne s'appartient pas, il appartient à son apostolat. Il est chargé de ce soin immense, la mise en marche du genre humain. Le génie n'est pas fait pour le génie, il est fait pour l'homme. Le génie sur la terre, c'est Dieu qui se donne. Chaque fois que paraît un chef-d'oeuvre, c'est une distribution de Dieu qui se fait. Le chef-d'oeuvre est une variété du miracle. De là, dans toutes les religions et chez tous les peuples, la foi aux hommes divins. On se trompe si l'on croit que nous nions la divinité des christes. (II, VI *Le beau serviteur du vrai*, p. 257s)

Auch hier treffen wir wieder auf die Bedeutung des Nexus Politik – Dichtung – Religion; das Zitat mag uns überdies anregen, nach Aussagen über die Vermittler-Rolle der Mages in VI.23 zu suchen.

*

VI.23 besteht aus elf Unterabschnitten, die in der Original-Ausgabe mit römischen Ziffern numeriert sind.⁹³

I. Gleich die zweite Strophe faßt die Mages unter einem Kollektivbegriff zusammen:

Ces hommes, ce sont les poètes;
Ceux dont l'aile monte et descend;
Toutes les bouches inquiètes
Qu'ouvre le verbe frémissant -

letztlich sind sie alle Dichter, alle Priester; denn das Wort der Poesie ist das Wort Gottes, „le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu“ (I.8 *Suite*, Schlußv.).

Viele der Mages sind Exilierte; der aus seiner Heimat ausgewiesene Prophet AMOS (Am 7, 10ss; cf. VI.2, v. 42) wird als lebender Toter dargestellt:

Ton âme, sur qui Dieu surplombe,
Est déjà toute dans la tombe,
Et tu vis absent de ton corps. (v. 108ss)

Diese Verse antworten auf alle Gedichte, die vom Tod des Exils sprechen.

Da die Mages letztlich Dichter sind, dürfen all ihre Schöpfungen als Strophen bezeichnet werden; diese steigen zu Gott – eine Bewegung, die *Les Contemplations* in sich realisieren:

Et toutes ces strophes ensemble
Chantent l'être et montent à Dieu;
L'une adore et luit, l'autre tremble;
Toutes sont les griffons de feu (v. 201ss)

⁹³ Über Aufbau und Entstehung siehe die schon zitierte grundlegende Arbeit von J. Seebacher: 'Sens et structure des „Mages“' (gute Zusammenfassung bei P. Albouy, p. 1650ss).

Auch der Greif gleicht unserer Sammlung (bzw. umgekehrt), denn in der antithetischen Vielfalt seiner Teile bildet er doch ein Ganzes, das nach oben steigt.⁹⁴

Teil I schließt mit einer Darstellung der wesentlichen Funktion der Genies. Diese besteht darin, zwischen Gott und den Menschen, oben und unten, zu vermitteln (str. 21-23) -⁹⁵ wie die jung verstorbenen Engels-Mädchen (v.s., p. 51 zu VI.8 *Claire*). „Mage“ dürfte sich mithin auch LEOPOLDINE nennen.

*

Als Gegenstück zu den Versen 572-603 von *Magnitudo parvi*, in denen eine Reihe von Dingen aufgezählt wird, die der Contemplateur auf Gott hin übersieht (Objekt der Schau), bietet **Teil II** eine ähnliche Aufzählung, die aber auf die Nennung des Subjekts der Schau hinzielt:

Quand les cigognes de Caystre⁹⁶
S'envolent aux souffles des soirs;
Quand la lune apparaît sinistre
Derrière les grands dômes noirs,⁹⁷
[...]

Quand dans les tombeaux les vents jouent
Avec les os des rois défunts;⁹⁸
[...]
Quand sur nos deuils et sur nos fêtes
Toutes les cloches des tempêtes
Sonnent au suprême beffroi
Quand l'aube étale ses opales,⁹⁹
C'est pour ces contemplateurs pâles¹⁰⁰
Penchés dans l'éternel effroi! (str. 26s)

Die Mages sind Contemplateurs, und das Schauspiel der Natur und der Geschichte ist letztlich für sie inszeniert, die es verstehen können (str. 28). Zu uns kleinmütigen Tyrannenknechten redet die Natur nicht („Devant notre race asservie / Le ciel se tait et rien n'en sort“, v. 341s); die Mages jedoch geben die Früchte ihres Hörens oder Lesens, ihrer Contemplationen, uns in ihren Werken weiter oder, wie es in Teil IV heißt, „ils émettent aux âmes Dieu“ (v. 340).

Dichtung, so haben wir anlässlich von I.28 „Il faut que le poète“ (v.s., p. 95ss) und öfter festgestellt, ist für HUGO die vom Dichter geleistete Übersetzung des Buches der Natur in einen in einer uns verständlichen Sprache geschriebenen Text: „aux hommes, tourbe infime, / Ils parlent le langage humain“ (v. 317s). Der **Sinn** beider Bücher ist derselbe; beide wiederholen letztlich das eine Wort („le mot, c'est Dieu“, VI.6, v. 643), beide sind Manifestationen Gottes. Während aber der Mage Gott direkt essen und trinken kann, muß er uns diese himmlische Nahrung erst zerbröseln, damit auch wir sie aufnehmen können, unserer beschränkten Rezeptionskapazität entsprechend.¹⁰¹ Dieses **Vermittlungsverhältnis** wird im Laufe des Gedichts noch in weiteren Bildern angesprochen, z.B.:

Ils tirent de la créature
Dieu par l'esprit et le scalpel;

⁹⁴ V. 653 nennt die Mages „dompteurs des fauves hippogriffes“. – Cf. die allegorische Darstellung von 'de natura rerum' in str. 9. Cf. A 11.

⁹⁵ Vers 11s: „Ces hommes, ce sont les poètes; / Ceux dont l'aile monte et descend“; siehe bes. Teil XI. Cf. A 11.

⁹⁶ Cf. II.6 'Lettre', v. 6s.

⁹⁷ Siehe II.27 'La nichée sous le portail' und die Kathedrale der Natur in VI.20 'Religio'.

⁹⁸ Siehe V.3 'Ecrit en 1846', VI über die toten Monarchen. – Ein aufmerksamer und strenger kaiserlicher Zensor hätte diese Stelle streichen müssen.

⁹⁹ Cf. zuletzt 'Spes' und zuerst 'Aurore'.

¹⁰⁰ VI.2 'Ibo', v. 115s: „J'irai [...], penseur blême, / Mage effaré“ und 'A celle qui est restée en France', v. 345ss: „Pâle, [...] le contemplateur“.

¹⁰¹ Cf. str. 29 und bes. 34. – 'A celle qui est restée en France', v. 345 nennt den Contemplateur „ivre d'ignorance, ébloui de ténèbres“. – Zu dem in 'Les Contemplations' häufigen Bild vom Sehen und Verstehen als Essen und Trinken cf. A 127, p. 132-A 69, p. 139-A 100. – 'William Shakespeare': „Qu'est-ce qu'un esprit? C'est un nourrisseur d'âmes“ (II, VI 'Le beau serviteur du vrai', 5, p. 272) und „Il faut un autre pain que le pain“ ('Conclusion', I, 1, p. 281). – Vorbild war wohl das Sakrament des Abendmahls (Mt 26) – Es fehlt nur die Aufforderung, 'Les Contemplations' selber zu verschlingen, wie das bittere und süße (antithetische!) Büchlein der Apokalypse (10, 8ss; cf. Ezechiel 3)! Siehe jedoch den Artikel P. Limayrac in 'La Presse' vom 3. Juli 1853 über eine neue Volksausgabe der Werke Hugos: „le peuple va dévorer Victor Hugo à quatre sous“ (zit. nach Sh. Gaudon: 'Hetzel', p. 40).

Le grand caché de la nature
 Vient hors de l'ancre à leur appel;¹⁰²
 A leur voix, l'ombre symbolique
 Parle, le mystère s'explique,
 La nuit est pleine d'yeux de lynx;
 Sortant de force, le problème
 Ouvre les ténèbres lui-même,
 Et l'énigme éventre le sphinx. (str. 43)

Der Mage, selber ein Rätsel¹⁰³ (dessen Antwort eben VI.23 bietet), löst das Rätsel, das die Natur ihm stellt, indem er dieser Sphinx den Bauch aufschlitzt und Gott, die Lösung („le mot [sc. de l'énigme], c'est Dieu“, VI.6, v. 643), ans Licht zieht.¹⁰⁴ Fragestellerin und Frage fallen hier zusammen, die „löwentatzige Belle aux énigmes“ (W. Raabe)¹⁰⁵ ist mit der Schöpfung („la créature“) zu identifizieren. Tertium ist sowohl die Rätselhaftigkeit als auch die antithetische Doppelnatur, ist doch bekanntlich die „Sphynx“

Ein Zwitter von Schrecken und Lüsten,
 Der Leib und die Tatzen wie ein Löw',
 Ein Weib an Haupt und Brüsten.
 (H. Heine: *Buch der Lieder*, Vorrede zur 3. Aufl.)

Ihre Gegensätzlichkeit ist die der Natur und des sie widerspiegelnden Buches (v.s., zu v. 201ss). Die Mages nun ziehen Gott in einer Art Kaiserschnitt der **Contemplation** aus der Natur, leiten seine Geburt ein, als seine Geburtshelfer oder Hebammen (Mäeutik); die antike Todesbringerin Sphinx wird zur Großen Gebärenden gewandelt (Sterben = Geborenwerden).¹⁰⁶

Das Bild wird überdies kombiniert (oder besser: kontaminiert) mit der platonischen Vorstellung von der empirischen Welt als einer Höhle, als welche der dunkle Schoß („éventre“ enthält lautlich „ancre“) von Mutter Natur betrachtet wird (ich werde auf diese Strophe noch mehrmals zurückkommen).¹⁰⁷

So bringen die Mages die Natur auch für uns zum Sprechen und verleihen ihr ein Gesicht:

Oui, grâce aux penseurs, à ces sages,
 A ces fous qui disent: Je vois!
 Les ténèbres sont des visages,
 Le silence s'emplit des voix!
 [...]
 Le muet renonce à se taire;¹⁰⁸
 Tout luit; la noirceur de la terre
 S'éclaire à la blancheur des cieux.¹⁰⁹ (str. 42)

Spatial:

Avec sa spirale sublime,
 Archimède sur son sommet
 Rouvrirait le puits de l'abîme
 Si jamais Dieu le refermait (str. 8).

Am Ende von Abschnitt II werden die Namen für die verschiedenen Funktionen der Mages in eine enge lautliche Beziehung zueinander gebracht: „Poètes, apôtres, prophètes“ (v. 296).¹¹⁰

¹⁰² Der Deus absconditus als Löwe, welcher auf den Pfiff der Mages hört (cf. III.28: Shakespeare als Dompteur). Cf. A 106s.

¹⁰³ Str. 31: „Savent-ils ce qu'ils sont?“

¹⁰⁴ Bezeichnend ist der Unterschied zur antiken Sphinx: Deren Frage verlangte als Antwort „der Mensch“ – 'Croire; mais pas en nous' (VI.5). – V.s., p. 137.

¹⁰⁵ 'Die Akten des Vogelsangs', p. 334.

¹⁰⁶ „Scalpel“ ist sowohl metaphorisch (Schnittgeburt) als auch metonymisch (Arbeitsgerät der Naturforscher; diese Wissenschaften selbst) zu verstehen – Die Bouche d'ombre über den Menschen: „Les bras étendus, triste, il cherche Dieu partout; / Il tâte l'infini jusqu'à ce qu'il l'y sente“ (VI.26, v. 506s) – so untersucht die Hebamme den Bauch der Schwangeren. – VI.23, v. 143s: „Daniel chante dans la fosse / Et fait sortir Dieu des lions“; in Teil IX ziehen die Mages das Volk aus der Todes-Nacht der Tyrannei ans Licht. Cf. A 102.

¹⁰⁷ Zur Welt als Höhle cf. III.30, v. 450s: „Cherchons le lion et non l'ancre; / Allons où l'oeil fixe reluit“ et pass.

¹⁰⁸ V. 341s: „Devant notre race asservie / Le ciel se tait et rien n'en sort“. – Cf. VI.3 „Un spectre m'attendait“, v. 2: „Le muet habite dans le sombre“.

¹⁰⁹ Cf. III.8 „Je lisais. Que lisais-je?“: „Médite. Tout est plein de jour, même la nuit“ (v. 27).

*

III zeigt die Genies als Engel, die sich in der Himmels-Garderobe („grand vestiaire“, v. 305) mittels irdischer Materie (eine himmlische gibt es ja nicht) als Menschen verkleidet haben:

Ces acteurs du drame profond (v. 302).

Ils ont leur rôle, ils ont leur forme;
Ils vont, vêtus d'humanité,
Jouant la comédie énorme
De l'homme et de l'éternité;
[...]
[...] ces splendides histrions. (str. 33)¹¹¹

Trauer und Freude sind für die Mages gespielte Gefühle, deren Zweck darin besteht, den Menschen ein nicht direkt Darstellbares anschaulich zu vermitteln:

La joie ou la douleur les farde;
[...]
[...] aux hommes, tourbe infime,
Ils parlent le langage humain (str. 32).¹¹²

Da das Ich von *Les Contemplations* ebenfalls zu den Mages zu rechnen ist, werden durch diese Stelle letztlich alle von Gefühlen redenden Gedichte relativiert, die der Freude, der Liebe, des Leidens und besonders *Pauca meae*. Der dort ausgedrückte Schmerz um den Tod der Tochter ist nur bedingt Wiedergabe eines Erlebten, Erfüllten, vielmehr zuerst ästhetische Fiktion, Poesie; in der Weise gespielt, die das Publikum (wir) erwartet (v.s., p. über die den Vorschriften einer normativen Psychologie entsprechende Chronologie der Trauer, Bienséance und Vraisemblance) – gespielt, um indirekt uns etwas anderes zu vermitteln, den **Sinn** der Welt, Gott, welchen wir bekanntlich nicht unmittelbar wahrnehmen können (cf. VI.17 *Dolor*). Der Autor treibt jedoch ein Doppelspiel, er ist Mage und gleichzeitig einer von uns („insensé qui crois [...]“ – v. 365: „nos morts sont dans cette marée“), kleiner sündiger Mensch, so daß wir seine Trauer sowohl ernst nehmen wie auch als vergängliches Zeichen eines Unvergänglichen, auf das sie hinweist, verstehen müssen.

*

Bei **Abschnitt VI** handelt es sich nach SEEBACHERS Feststellungen (*Sens et structure*) um den genetischen Kern des Gedichtes; die oben zitierten v. 421s

Ils tirent de la créature

¹¹⁰ Vianey (III, p. 392): „Texte primitif: Bardes, philosophes, prophètes. Les mots ont peut-être été changés pour les sons: 'poètes' a les mêmes voyelles que 'prophètes'; 'apôtres' a les mêmes consonnes essentielles et a l'air d'avoir le même radical: 'po' ou 'pro'. Hugo veut sans doute donner l'impression que ces trois mots [...] sont de même famille.“ *Apostel* < gr. „apó-stolos“ – „der Abgesandte“. Die Apostel sind Mitarbeiter Gottes („Dei enim sumus adiutores“, 1 Kor 3, 9), Auserwählte und Berufene (Gal 1, 15). Hebr 3, 1 nennt Jesus „apostolum et pontificem confessionis nostrae“ (cf. v. 60 unseres Gedichtes: „Pontificat de l'infini“). – „*Prophète*“ hat zwar sein Etymon in gr. „pró-phemi“ („vorhersagen“), bezeichnet biblisch jedoch nicht bloß den Weissager (cf. 'Spes'), sondern ganz allgemein den, der eine Wahrheit verkündet (gr. „phemi“ – „sagen“, „verkünden“) – die natürlich ihren letzten Grund in Gott hat. Die Propheten sind von Gott berufen (z.B. Jes 6); Moses ist Sprecher an Gottes Statt (Ex 4, 16), sein Mund, ja sein Stellvertreter (Ex 7, 1). Auch Jesus gilt als Prophet. 1 Sam 9, 9 läßt die Begriffe „prophète“ und „voyant“ als vertauschbar erscheinen: „qui enim propheta dicitur hodie vocabatur olim videns“. Hugo wird zu gr. „pro-phétes“ das Verb „pro-phaino“ – „vorzeigen“, auch „ein Licht vorantragen“ (< „phaino“, „phos“) assoziiert haben – eine Pseudo-Etymologie, die seinen Vorstellungen von der Lichthaftigkeit des Dichter-Priesters entgegenkam. – Indem „*poète*“ selbstverständlich nicht „Verfasser belanglos-amüsanten Versen“, auch nicht „Reime-Schmied“ (poeta faber) meint, sondern in erster Linie den durch seine Schau und Sendung Ausgezeichneten, dem die sprachliche Mitteilungsgabe verliehen ist (poeta vates), bedeuten die drei Begriffe ein und dasselbe unter verschiedenen Aspekten – wie denn VI.23 '*Les mages*' begreifbar ist als 'murmurant sans cesse: – Poète -' (cf. III.30, v. 675).

¹¹¹ Die Mages scheinen also, im Unterschied zu den gewöhnlichen Menschen, keine bestraften Engel zu sein, sondern eben zur himmlischen Theater-Abteilung zu gehören: „de cette formule surprenante, peut-être faudrait-il retenir qu'elle place ainsi 'le théâtre' – drame, comédie – au centre même de la personne du poète et de sa mission.“ (P. Albouy, p. 1658)

¹¹² Die ganze Str. 32 ist auf der *Theater-Allegorie* aufgebaut, welche nahtlos und sehr rational durchgehalten wird: Dem Erden-Auftritt der Mages schauen wir Menschen zu, vorne im Parkett sitzend (bis in die jüngste Zeit die billigeren Plätze) und nur die aufgeschminkten Gefühle erkennend. In den vornehmen Logen des Hintergrunds befindet sich ein anderer Zuschauer, „l'abîme“, der in den durch das Rampenlicht als Schatten auf die Wände der Theater-Höhle projizierten Gesten der Akteure die tiefere Bedeutung ihres Spiels wahrnimmt – eine neue Ausprägung der uralten Vorstellung vom Welttheater.

Dieu par l'esprit et le scalpel

bestimmt er als seine eigentliche Mitte (p. 360). Vornehmste Aufgabe dieser Mäeutiker also ist es, den in der Schöpfung verborgenen Gott („le grand caché de la nature“, v. 423) für uns ans Licht zu ziehen.¹¹³

Wer dank der Hilfe dieser Priester Gott erfahren hat, „stürzt sich kühn in den Fortschritt“¹¹⁴ und trägt so zur Aufhellung der Erde bei, d.h. zu noch fühlbarer Präsens Gottes; eine Art Circulus divinus der Heilsgeschichte mithin, sich immer schneller drehende Spiral-Leiter -

Oui, grâce aux penseurs, à ces sages,
A ces fous qui disent: Je vois!
[...]
L'homme, comme âme, en Dieu palpité,
Et, comme être, se précipite
Dans le progrès audacieux;
Le muet renonce à se taire;
Tout luit; la noirceur de la terre
S'éclaire à la blancheur des cieux. (str. 42)

Les Contemplations, die uns Gott näherbringen wollen, dienen so dem Fortschritt und der Aufhellung, die sie darstellen.¹¹⁵

*

Teil VIII zeigt Gott als „Prunelle énorme d'insomnie, / De flamboiement et de bonté“ (str. 50).¹¹⁶ Das göttliche Auge blickt in blendendem Leuchten („Nuit!“; str. 46) und empfängt gleichzeitig den Strahl, den die Augen des Mages ihm entgegenschicken.¹¹⁷

Dieu, triple feu, triple harmonie,
[...]
Vu dans toute l'épaisseur noire,
[...]
Emplit les profondeurs farouches
D'un immense éblouissement.

Tous ces mages, l'un qui réclame,
L'autre qui voulut ou couva,¹¹⁸
Ont un rayon qui de leur âme
Va jusqu'à l'oeil de Jéhovah;
[...]
Une lueur qui d'en haut plonge,¹¹⁹
Qui descend du ciel sur les monts
Et de Dieu sur l'homme qui souffre,¹²⁰

¹¹³ Journet et Robert ('Notes', p. 199) zitieren eine bisher unveröffentlichte Notiz aus Adèles Tagebuch: „*Les mages – l'esprit humain à la recherche de Dieu*“ (datiert auf 2. Oktober, ohne Jahreszahl, vielleicht 1855).

¹¹⁴ „Audacieux“ mag auch prädikativ auf „l'homme“ bezogen werden.

¹¹⁵ Interessant ist in Teil VI die Doppelung: Gott ist sowohl Beinhaltender („L'homme, comme âme, en Dieu palpité“, v. 415) als auch Inhalt („Une sorte de Dieu fluide / Coule aux veines du genre humain“, v. 439s). – Cf. VI.6 'Pleurs dans la nuit', v. 643-645: „Le mot, c'est Dieu. [...] Homme, il coule en ton sang“ und VI.10 'Eclaircie', v. 13: „La pénétration de la sève sacrée“. – V.s. A 101 et p. 63, p. 139-A 100.

¹¹⁶ Nach str. 47 sind die Dinge der Natur die Lider des Auges Gott: Sie verdecken ihn und zeigen ihn gleichzeitig indirekt, wie eine Maske (III.30, II, F; VI.26, v. 115) oder ein Leichentuch (cf. p. 134-A 79) das Gesicht ahnen läßt. – Gott ist Auge (Empfangen und Ausstrahlen, Liebe, Zentrum, Sonnenhaftigkeit): „Allons où l'oeil fixe reluit“ (III.30, v. 451; cf. III.26, v. 48; VI.6, v. 488s; VI.26, v. 113, v. 689, v. 733). – Auf die Bitte, Gott zu definieren, antwortete Napoléon I^{er} mit dem schönen Alexandriner: „Un regard infini dans un oeil éternel“ (Spiritistische Sitzung vom 5. Oktober 1853, 'CFL' IX, p. 1232). – Indem der Dichter-Contemplateur, „génie à l'oeil fixe“ (IV.17 'Charles Vacquerie', v. 70) öfter als Auge erscheint, erweist er sich auch in dieser Hinsicht als Verwandter oder Kollege Gottes. Ebenso verbindet die Schlaflosigkeit Gott und den Dichter: III.20 'Insomnie'. – Cf. p. 135-A 83.

¹¹⁷ Diese Reziprozität findet sich auch in v. 19s (die Mages sind): „Tous les yeux où la lumière entre, / Tous les fronts d'où le rayon sort.“ Siehe das Leuchtfeuer des Hirten von 'Magnitudo parvi', die beiden Sterne Léopoldine und Charles (IV.17 'Charles Vacquerie') und das Licht der Mutter (V.3 'Ecrit en 1846', VI) – alle letztlich Abglanz des göttlichen, einzigen Lichtes.

¹¹⁸ Der Trinität Gottes entsprechen also drei Kategorien Mages („réclame“: „puissance“, „voulut“: „volonté“, „couva“: „amour“ – siehe hierzu VI.10 'Eclaircie', v. 16: „l'âme a chaud. On sent que le nid est couvé“ und II.27 'La nichée sous le portail'); insgesamt stellen sie so seine Imago dar (cf. Aug. conf., XIII, 11, 12, p. 768ss).

¹¹⁹ Cf. VI.10 'Eclaircie', v. 36s.

Rattache au triangle du gouffre
L'escarboucle des Salomons. (str. 50s)

Das Leuchten der Mages-Augen ist gegenüber der absoluten Helligkeit Gottes nur dem Reflektieren eines Karfunkel-Steines zu vergleichen, alles Licht geht also letztlich von Gott aus, die Genies sind nur Spiegel oder Prismen, von „übertragenem“ Strahlen (metaphorisch). Immerhin offenbart sich der Allerhöchste den Mages in dauernden Augenblicken (gegenseitige Widerspiegelung) der Liebe – *Les Contemplations*: Das Buch stellt auch die Übersetzung des Blickkontaktes Autor – Gott in Sprache dar, so daß wir Leser daran teilnehmen dürfen.¹²¹

*

Die letzten drei Abschnitte sind nach der Datierung das Schlußwort von *Les Contemplations*: **IX** drückt die Gewißheit einer baldigen Wiedergeburt Frankreichs aus, **X** zeigt noch einmal, daß die Mages aller Gebiete ein einheitliches Ziel haben, den heilsgeschichtlichen Fortschritt, also die zunehmende Gegenwart Gottes in der Welt, die Annäherung der Welt an Gott, und **XI** schließlich spricht, in gesteigerter Zusammenfassung des Gedichtes wie aller Gedichte der Sammlung überhaupt, von deren Himmelfahrt und der Erlösung des Kosmos: „L'évanouissement des cieux!“ (Schlußv.). Ich bin auf diese Koda bereits eingegangen (p. 62ss).

Das gegenüber *Les Mages* geradezu lakonische **VI.24** *En frappant à une porte* – zeitlich (4. September 1855; Nr. 153) wie positional letztes Todestag-Gedicht – scheint auf den ersten Blick die Aufwärts-Bewegung des Buch-Schlusses zu unterbrechen. Wieder einmal fühlt sich das Ich an der Schwelle zum Grab: „Ouvre, tombeau“ (Schlußv.).¹²²

Nun wissen wir aber, daß „Tod“ und „Grabes-Nacht“ „Gott“ bedeuten (VI.23, VII) und der Abgrund, der den Sarg verschlingt, uns den Himmel öffnet.¹²³ So darf VI.24 als Fortsetzung des Aufflugs von *Ce que c'est que la mort* (VI.22) betrachtet werden; ein Aufflug auch, der den Vater der Tochter – beide vollzogen in der Vorstellung bereits gemeinsam eine solche Reise (III.30, II) – und allen anderen im Gedicht erwähnten verstorbenen Verwandten (str. 2s) näherbringt. „Porte“ können wir auch als die Türe des irdisch-körperlichen Gefängnisses verstehen.¹²⁴

Vers 13s faßt die Bewegung des sechsten Buches bis zu VI.18 zusammen: „J'ai su monter, j'ai su descendre. / J'ai vu l'aube et l'ombre en mes cieux.“ Jetzt, wo die Spitze der Schraube erreicht ist, ist dieser Wechsel Aufhellung – Verdunkelung, Abstieg – Aufstieg in eine zielgerichtete Bewegung nach oben zum Licht Gottes übergegangen.

Von Himmel und Gott spricht denn auch folgerichtig **VI.25** *Nomen, numen, lumen*. Die Überschrift gibt den Gang des Gedichtes wieder (durch die Veränderung jeweils eines Buchstabens entsteht das folgende Wort): Gott will sich der Welt nennen (nomen), er ruft seinen Namen wie einen Befehl, ein Schöpfungswort („numen“ – „göttlicher Wille“, „göttliches Gebot“), worauf dessen sieben Buchstaben J+E+H+O+V+A+H in den Kosmos fallen und die Sterne („lumen“) des „schwarzen“ Siebengestirns bilden – das wir bereits aus VI.23, VII („les pléiades [...] noirs témoins de l'espace“) als Zeichen Gottes kennen. Ging es dort jedoch um einen vom Dichter geleisteten Rezeptionsvorgang, so sehen wir hier den göttlichen Autor bei der „Encodierung“, wie er das Buch des Himmels schreibt und ein Wort aus der göttlich-menschlichen Sprache (Buchstabenfolge J+E e.ct.) in die der Natur (Sternenfolge) übersetzt. Das Wort Gottes schafft die Dinge der Natur als Wörter, die zeichenhaft auf ihren Schöpfer zurückverweisen.

¹²⁰ Siehe den Strahlen-Blick-Kontakt zwischen dem Stern und dem ärmlichen Hirten-Feuer am Ende von 'Magnitudo parvi' (v.s., p. 141).

¹²¹ Der Dichter als Spiegel des göttlichen Lichtes: cf. v. 59: „Génie! ô tiare de l'ombre!“ – Der Seher von VI.21 'Spes' ist „le front blême“ (v. 24), auf seiner Stirn spiegelt sich das Morgen-Licht. – „Liebe und Blick“: cf. den doppelten Blick von I.21 „Elle était déchaussée“ – die Liebes-Blicke der Eingangsbücher antizipieren also konkret den Blick-Austausch Mage – Gott (siehe auch den Schluß von VI.26). Ähnliches gilt für das Verhältnis zur Tochter: „C'était le bonheur de ma vie / De voir ses yeux me regarder“ (IV.3 'Trois ans après', v. 31s). – Cf. p. 111-A 48.

¹²² Cf. z.B. IV.13 'Veni, vidi, vixi'.

¹²³ „La fosse obscure attend l'homme, lèvres ouvertes“ (VI.3 „Un spectre m'attendait“, v. 14). – „Je dis que le tombeau qui sur les morts se ferme / Ouvre le firmament“ (IV.15 'A Villequier', v. 29s). – So wird der verschlingende Mund zum küssenden: „La mort est le baiser de la bouche tombeau“ (VI.3, v. 15 – die von v. 14 aufgebaute Erwartung war also falsch). – Cf. p. 155-A 42.

¹²⁴ Der Tod als Befreiung: „le secret s'ouvre et [...] l'être est dehors“ (VI.13 'Cadaver', v. 12). Die Welt ist ein Gefängnis, die Verbannung ein doppeltes: 'A vous qui êtes là' – „O forçats de l'amour! ô compagnons, compagnes, / Qui l'aidez à trainer son boulet dans ces bagnes“ (V.6, v. 21s).

Gleichzeitig ist das Wort Gottes identisch mit dem des anderen Dichters („mot“ = „Verbe“, *Suite*), dessen Texte die Natur übersetzt widerspiegeln und ebenso auf den Schöpfer verweisen, den des Buches der Natur wie den des Buches *Les Contemplations*. Am Ende von *A celle qui est restée en France* (VII) wird sich das Dichter-Buch in Sterne zurückverwandeln.¹²⁵

VI.26 *Ce que dit la bouche d'ombre* ist das letzte Gedicht von *Au bord de l'infini* und das letzte Stück im Rahmen der sechs Bücher überhaupt; nach der Datierung eines der letzten, die Summe eines großen Jahres (v.s., p. 58 et 61). Es umfaßt 786 Verse, vom Schlußteil abgesehen lauter Alexandriner, und stellt somit auch den umfangreichsten Text des Ganzen dar.¹²⁶

Diese positionale und umfangmäßige Hervorhebung entspricht der Bedeutung des Gedichtes. Ich habe schon öfters Anlaß gefunden, daraus zu zitieren, und tatsächlich bietet VI.26 die systematische Erklärung der in *Les Contemplations* dargestellten Welt – ein **philosophischer Schlußpunkt** also, der auf alle aufgeworfenen Fragen eine zusammenhängende Antwort gibt.¹²⁷

Den Schlußstein des ersten Gewölbes,¹²⁸ *Magnitudo parvi*, haben wir als von ähnlich herausragender Bedeutung erkannt, dort ging es aber mehr um den Weg des Vorgehens, die Methode der Contemplation, während hier deren letzte Erkenntnisse geboten werden. So bilden auch *Ce que dit la bouche d'ombre* und III.30 ein Paar.

Dabei faßt VI.26 teilweise schon Bekanntes oder Geahntes noch einmal zusammen und stellt bislang Vereinzelt im Rahmen eines ganzheitlichen Lehrgebäudes dar. Was wir bereits wissen, wissen wir vom sprechenden Ich: jetzt tritt dieses nur noch als Berichterstatter oder **Protokollant** auf (cf. VI.1 *Le pont* und 3 „Un spectre m'attendait“). Von den sieben Versen der Einleitung und einem dreiversigen Einschub nach v. 115 abgesehen, besteht das Gedicht aus der Rede des Schattenmundes an das zum Du gewordene Ich. Dadurch ergibt sich eine enge Kontrastbeziehung zu *Les mages*, wo das Ich als „einer von uns“ die Genies ansprach; hier hingegen wird es, wiederum als Ich, welches Teil der hinfälligen Menschheit ist, von einem anderen angesprochen, einem Seher der höchsten Ordnung: „nous, voyants du ciel supérieur“ (v. 362). Ähnlich ging es im Hauptteil von *Magnitudo parvi* um einen anderen Erkennenden, aber als Bericht, in der dritten Person, da der Bescheidene gar nicht wußte, was er wußte – auch unter diesem Aspekt bestimmt eine Steigerung das Verhältnis der beiden Texte.

Das in VI.26 **sprechende Wesen** wird nicht genauer beschrieben, v. 4 nennt es „le spectre“ und „l'être sombre et tranquille“, was auf den Geist von VI.3 „Un spectre m'attendait“ hinweist, der das Ich am Dolmen de Rozel erwartete, wo auch die Rede der Bouche d'ombre statt hat (v. 2).¹²⁹ Wir können ferner an

¹²⁵ „Überschrift“: Im Ms. findet sich an ihrer Stelle eine schematische Zeichnung des Polarsterns („noir septentrion“, v. 11). – Am 6. August 1854 offenbarte sich den Spiritisten von Jersey ein Geist, der sich „Omen, lumen, numen, nomen meum“ nannte ('CFL' IX, p. 1424). „Numen“ heißt sowohl der göttliche Befehl als auch die Gottheit oder Gott selber („le Verbe, c'est Dieu“, I.8 'Suite', Schlußv.). – „Das Wort Gottes schafft die Dinge der Natur als Wörter“: Das Wort zum Licht: „Mon nom est FIAT LUX, et je suis ton aîné!“, (I.8, v. 102). – P. Albouy liest VI.25 als „mythe illustrant le pouvoir créateur du mot“ (p. 1667). – VI.17 'Dolor', v. 28s: „L'Incrée, qui, soulevant ses voiles, / Nous offre le grand ciel, les mondes, les étoiles“ – die Schöpfung ist ein Akt der Selbstenthüllung (Re-velatio, Apokalypse; „soulevant ses voiles“) Gottes, er macht sich sichtbar, wenn auch nur in Buchstaben oder unter einer Maske (III.30, II, F). Die strahlenden („rayon“, v. 9) Sterne werden „schwarz“ (v. 10) genannt: Uns mögen sie als Licht erscheinen, gegenüber der absoluten göttlichen Helle sind sie dunkel (v.s., p. 182); ja die Sonnen selber werden vom Licht Gottes geblendet: „les soleils [...] / Eblouis“ (VI.25, v. 1s) – „Die sieben Buchstaben des Namens Gottes“: Cf. „Un jour, je vis“, v. 15 „l'astre, c'est le Seigneur“; I.13 'A propos d'Horace', v. 97 und VI.6 'Pleurs dans la nuit', v. 643-646: „Le mot, c'est Dieu. [...] / Les constellations le disent en silence“. – Cf. den Brief vom 3. September 1837 an Léopoldine ('CFL' V, p. 1125), ferner an A. Houssaye: „les dix lettres que voici: VICTOR HUGO“ (14. Oktober 1853, 'CFL' IX, p. 1059), sowie I.1 'A ma fille', v. 25-28. – Die Beziehung zwischen Sternen-System und Alphabet mag kabbalistische Wurzeln haben (Cl. Abastado, p. 284). – Mit Buchstaben bringt aber auch die christliche Tradition Gott in Verbindung, z.B.: „Ego sum A et principium et finis dicit Dominus Deus“ (Apokalypse 1, 8).

¹²⁶ III.30 ist ihm zwar an Vers-, nicht jedoch an Silbenzahl überlegen. Von daher könnten beide Gedichte als gleichrangig betrachtet werden.

¹²⁷ „Le premier vers n'a son sens complet qu'après qu'on a lu le dernier“ (Brief an E. Deschanel, cf. p. 74-A 20). Cellier zitiert aus einem von L. Barthou veröffentlichten Brief: „La dernière pièce est mon apocalypse. C'est pour elle que j'ai fait les deux volumes et emmiellé avec tant de soins le premier. Combien d'intelligences pourront boire à cette coupe sombre, je l'ignore, mais c'est à l'avenir que je la tends.“ (cf. A 101).

¹²⁸ Die Architektur-Metapher findet sich im oben erwähnten Brief an E. Deschanel („dans des édifices de ce genre, voûte et pyramide, toutes les pierres se tiennent“). Cf. A 207.

¹²⁹ Und des Ichs von 'Ibo' (VI.2). Von anderen Dolmen datieren VI.18, 22 und 25 – es bildet sich also eine Gruppe ähnlich lokalisierter Gedichte in Buch VI.

den „esprit mystérieux“ denken, der in *Horror* noch schweigt, „le doigt sur [sa] bouche“ (VI.16, v. 1)¹³⁰, oder an die Verschleierte von VI.15, letztlich auch an LEOPOLDINE.¹³¹

Eine weitere Bestimmung erlaubt die schon besprochene Strophe 43 von *Les mages*. Dort schlitten die Genies der Sphinx Schöpfung den Bauch auf, um den vom Vater zum Sohn gewordenen Gott herauszu ziehen, mit dem Ergebnis: „l'ombre symbolique / Parle, le mystère s'explique“ (v. 425s). Der zwingenden Gewalt eines Kaiserschnittes bedarf es in VI.26 nicht mehr, der Schattenmund spricht aus freien Stücken. Ohne textfremdes Psychologisieren und allein vom als Kontext angenommenes Bild aus *Les mages* ausgehend, heißt dies, daß die sprechende Instanz des Schlußgedichtes als der „Mund“ des dunklen („ombre“) Schoßes von Mutter Natur zu bestimmen wäre. Nimmt man die in *Les Contemplations* ebenfalls gebotene Assoziationsmöglichkeit Schoß = Grab = Meer = Abgrund¹³² = Infini hinzu, so darf als Sprecherin auch das Grab (LEOPOLDINE) angesehen werden – dem ja Lippen zugeschrieben werden¹³³ und das der eigentliche Schoß ist, aus dem wir zum wirklichen Leben geboren werden. *Au bord de l'infini* hieße so: „dicht am Muttermund des unendlichen Schoßes der Sphinx Schöpfung lauschend.“¹³⁴

Wie die Voilée von VI.15 nicht sichtbar ist, sondern nur hörbar, so scheint auch das Je de l'énoncé von *Ce que dit la bouche d'ombre* im wesentlichen auf seine Stimme reduziert zu sein, seine Bezeichnung (pars pro toto oder eben totum?) weist darauf hin. Es gleicht dem Dichter, von dem wir ja auch nichts als die Stimme kennen.¹³⁵

Es geht mir im Folgenden nicht darum, die Lehre des Schattenmundes in begrifflich klare Sprache zu übersetzen,¹³⁶ sozusagen vom „lyrischen Schnörkel“ zu reinigen. Gerade dieses scheinbare Beiwerk gehört – gängigem Mißverständnis zum Trotz – zum Wesentlichen des Gedichtes, nicht zuletzt weil die Metaphern und Bilder oftmals rekurrent sind und so die Einheit des Stückes wie der ganzen Sammlung verstärken. Manches ist nicht völlig eindeutig formuliert und soll es auch nicht sein – das hat dieser Text mit allen Apokalypsen und Orakeln gemeinsam: sie sind, um mich ihrer Sprache anzupassen, von der erhabenen Aura des Geheimnisvollen umwittert.

In der Original-Ausgabe trennen Asterisken die einzelnen Abschnitte, es fehlt aber eine Numerierung; ich führe der Einfachheit halber eine Zählung durch Buchstaben ein.

*

¹³⁰ VI.6, v. 529: „Un spectre au seuil de tout tient le doigt sur sa bouche“.

¹³¹ Was die Verse den Geistern von Jersey verdanken, läßt sich nicht ausmachen. Hugo spricht, vielleicht im Zusammenhang mit VI.26, im wichtigen Sitzungsprotokoll vom 19. September 1854 von „ma pensée ancienne avec l'élargissement apporté par la révélation nouvelle“ und „depuis vingt-cinq ans environ, je m'occupe des questions que la table soulève et approfondit. [...] j'avais trouvé par la seule méditation plusieurs des résultats qui composent aujourd'hui la révélation de la table [...]. Aujourd'hui, les choses que j'avais vues en entier, la table les confirme, et les demi-choses, elle les complète.“ (‘CFL’ IX, p. 1432) – J. Gaudon liest unser Gedicht als „réaction directe à la commande de la table“ (‘Temps’, p. 235) – cf. A 179 et 198s – und weist zahlreiche, zum Teil wörtliche Übereinstimmungen mit Sitzungsprotokollen nach (p. 231-236). – Cf. p. 62-A 108.

¹³² Cf. VI.17 'Dolor', v. 16ss: „Une parole peut sortir du puits farouche; / Ne la demande pas. Si l'abîme est la bouche, / O Dieu, qu'est-ce donc que la voix?“

¹³³ Cf. A 123.

¹³⁴ Siehe das berühmte Photo des mit geschlossenen Augen meditierenden Autors, das er selbst mit „Victor Hugo écoutant Dieu“ unterschrieben hat (‘CFL’ IX, nach p. 1056, Nr. 16). – VI.26, v. 1 lautete ursprünglich: „Je suis celui qui parle au sphynx universel“. – Leider gibt es im Französischen keine Zusammensetzung mit „bouche“, die unserem „Muttermund“ entspräche. Man sagt dafür „orifice utérin“, was sich von lat. „orificium“ herleitet, und dieses wiederum von „os“ – „der Mund“. – Siehe auch I.10 'A Madame D. G. de G.', v. 17s: „Révèle-moi, d'un mot de ta bouche profonde, / La grande énigme humaine et le secret du monde.“ – Der „bouche profonde“ entspricht der Schoß des Dichters im vorangehenden Gedicht (I.9 „le poème exploré“, v. 23), „son flanc d'où sort une clarté“, und der Ur-Abgrund, aus dem das Licht vom Wort erlöst wurde (I.8 'Suite', v. 101, v.s., p. 87). – Bekanntlich nannte Rimbaud seine Mutter spottend „Bouche d'ombre“. – Die Eingangsbücher kennen den Schatten als Schutzplatz der erotischen Begegnung, z.B. II.14 'Billet du matin', v. 17 „Je disais: 'Viens-nous-en dans les profondeurs sombres',“ oder II.22, v. 27s; cf. auch 'Eclaircie', v. 10: „L'être, éteignant dans l'ombre et l'extase ses fièvres“.

¹³⁵ Und der uns genausowenig hört, wenn seine Worte uns Entsetzens-Schreie entreißen: „Esprit! esprit! esprit! m'écriai-je éperdu. / Le spectre poursuit sans m'avoir entendu“ (v. 117s). – Allerdings kann der Geist das Ich bei den Haaren packen und auf einen Felsen (Promontorium) stellen, damit es dem Himmel und ihm näher sei (v. 4-6). – Cf. „Un jour, je vis“, v. 5ss: „j'entendis [...] Me parler à l'oreille une voix dont mes yeux / Ne voyaient pas la bouche“. III.12 'Explication', v. 9: „Voilà ce que le vent m'a dit sur la montagne“. – Der Autor auf Jersey ist „échevelé sur le cap ou le môle / Par le souffle qui sort de la bouche du pôle“ (V.8 'A Jules J.', v. 27s). 'Les mages', v. 411-414: „Oui, grâce aux penseurs, à ces sages, / [...] / Les ténèbres sont des visages, / Le silence s'emplit de voix!“ – „Elevationen“ durch Geister und Engel erlebten auch die Propheten, z.B. Ezechiel (3, 12-14) oder Daniel (14, 36). Cf. auch 'William Shakespeare', II, II, 2, p. 192: „ils [„les types“] disent à Minerve qui les prend aux cheveux: Que me veux-tu, déesse?“.

¹³⁶ In gewissem Sinne hat dies Hugo selber getan: Es gibt ein sehr aufschlußreiches Prosa-Fragment, das wesentliche Lehren des Gedichtes enthält (abgedruckt bei Journet et Robert: 'Notes', p. 214-217; Terminus post quem der Entstehung: 31. Oktober 1852).

B (v. 7-51) betont noch einmal die Sprachlichkeit der Natur: alles spricht („tout parle“, v. 12, 46 et 47) und fällt damit in den Zuständigkeitsbereich des Dichters, des Natur-Wissenschaftlers par excellence. Das **Sprechen der Natur** wird darauf zurückgeführt, daß alle Lebewesen und Dinge eine Seele haben „Tout est plein d'âmes“ (v. 48). Nun wissen wir um den letzten Grund der Metapher vom Buch oder der Sprache der Natur – bzw. wir wissen, daß es sich dabei nicht um eine poetische Trope handelt: eine (topische) „Figur“ wird als reale Aussage erkannt, als Wahrheit (v.s., p. 74).

Dieses All-Sprechen (Pan-Semiotik) ist von Gott eingesetzt („Crois-tu que Dieu [...] n'aurait rien mis dans l'éternel murmure?“, v. 15-21); es hat teil am dichterischen Wort (cf. den Schlußv. von I.8 *Suite*):

[...] l'abîme est un prêtre et l'ombre un poète;
[...]
Dieu n'a pas fait un bruit sans y mêler le Verbe (v. 40-44) -

die Sprache von *Les Contemplations* ist die der Dinge und die Gottes (cf. VI.23, VII).

*

C (v. 51-82) deutet die Schöpfung als Emanation Gottes¹³⁷ und bereitet so den Schlußabschnitt T vor, wo die End-Erlösung als der umgekehrte Prozeß dargestellt wird:

[...] Or, la première faute
Fut le premier poids. [...] (v. 69s)

Donc, Dieu fit l'univers, l'univers fit le mal. (v. 61)¹³⁸

Le mal était fait. Puis tout alla s'aggravant (v. 73) –

das Geschaffene fehlt, wird dadurch schwer, immer schwerer, Materie, die ihre höchste Verdichtung im Stein und den Himmels-Körpern als Steinhaufen findet:

Et l'éther devint l'air, et l'air devint le vent;
L'ange devint l'esprit, et l'esprit devint l'homme.
L'âme tomba, des maux multipliant la somme,
Dans la brute, dans l'arbre, et même, au-dessous d'eux,
Dans le caillou pensif, cet aveugle hideux.
[...]
Et de tous ces amas des globes se formèrent,
Et derrière ces blocs naquit la sombre nuit.
Le mal, c'est la matière. Arbre noir, fatal fruit. (v. 74ss)

Bereits hier ergibt sich also eine Stufenleiter des Seienden, nach dem Grad von Imperfektion, die sich in Materialität und Opazität äußert. Die Diversifizierung und Materialisierung des geistigen Ur-Einen in das Viele kann als genaue Umkehrung des Aktes der **Contemplation** betrachtet werden.

*

Zeichen der sündigen Materie ist der Schatten (**D**, v. 83-98), bereits der zitierte Schluß von C zeigte die Nacht als Produkt der Himmelskörper.¹³⁹ Beim Menschen ist es das Fleisch, das Schatten wirft, Folge und Zeichen der Sünde.¹⁴⁰

¹³⁷ Darauf bezieht sich wohl die schriftliche Äußerung Hugos an E. Nus: „l'espèce de genèse à demi devinée, à demi révélée qui peut être entrevue par les penseurs dans le 6^e livre des 'Contemplations', (19. April 1861, 'CFL' XII, p. 1649). – Diese Auffassung ist nicht christlich (cf. z.B. Aug. conf., XII, 7, 7, p. 682). – Mit dem Inhalt des Abschnitts C könnte man eine Tagebuch-Notiz aus den ersten Monaten des Exils in Jersey ('CFL' VIII, p. 1114) und den Eintrag des 17. Augusts 1852 in Adèles 'Journal' (I, p. 264ss) vergleichen.

¹³⁸ Direkter Gegensatz zur Hypostase des Bösen und der Nacht im Manichäismus. – Dieser Fehler wird nicht näher bestimmt. – Das Geschaffene muß unvollkommen sein, da es sich sonst mit seinem Ursprung wieder vermischte: v. 54-60.

¹³⁹ Also eine Umkehrung des biblischen Schöpfungsberichtes, nach dem (wie in I.8 'Suite', v. 79ss) zuerst die Nacht da war. – Cf. A 65 – Es scheint mir verfehlt, aus Teil D den Schluß zu ziehen, die Bouche d'ombre sei ein sündiges Wesen und ihre Sätze nicht ernstzunehmen (so Ch. Villiers, p. 211ss, der dem Geist auch logische Widersprüche nachzuweisen versucht). Wir wissen aus dem Kontext von VI.23 'Les mages' (str. 46s et 58), daß „Nacht“ das absolut Höchste wie das absolut Tiefste heißen kann, „Gott“ wie „Satan“. – Auch diese Anm. mag als Hinweis darauf verstanden werden, daß der **Sinn** der Gedichte nicht unabhängig vom **Ganzen** erschlossen werden kann. – Andererseits könnte man sich vorstellen, daß der Schatten auf die „Bouche“ vom hörenden Subjekt geworfen wird, das noch nicht genügend von seinem Körper abgelöst ist (cf. VI.11-12).

Cette forme de toi, rampante, horrible, sombre,
 [...]
 D'où vient-elle? De toi, de ta chair, du limon
 Dont l'esprit se revêt en devenant démon,¹⁴¹
 [...]
 Homme, tout ce qui fait de l'ombre a fait le mal. (v. 84-98)

Nun kennen wir auch den Grund der menschlichen Sündhaftigkeit (cf. VI.11 „Oh! par nos vils plaisirs“ und 12 *Aux anges qui nous voient*), das Produkt der Sünde wird zum Urheber neuer Sünde:

Cette ombre dit: – Je suis l'être d'infirmité;
 Je suis tombé déjà; je puis tomber encore. – ¹⁴² (v. 94s),

und wir wissen, warum der Tod mit Erleuchtung einhergeht, Transfiguration bewirkt (cf. zuletzt VI.22 *Ce que c'est que la mort*).

*

Teil E (v. 99-118) ist für das Ganze insofern wichtig, als er erneut den metaphysischen Grund allen Lichtes und aller Licht-Symbolik nennt (v.s., p. 182):

Ton soleil est lugubre [Erscheinung vs. Wesen]. (v. 108)

Dieu, soleil dans l'azur, dans la cendre étincelle,¹⁴³
 N'est hors de rien, étant la fin universelle;
 L'éclair est son regard, autant que le rayon¹⁴⁴ (v. 111ss).

Alles ist Schöpfung Gottes, sogar – wie C lehrte – indirekt auch das Böse, alles verweist auf ihn (cf. *Les mages*, VII: „Nacht“ als Wort für „Gott“):¹⁴⁵

Et tout, même le mal, est la création,
 Car le dedans du masque est encor la figure. (v. 114s) -

die Schöpfung kann als Maske Gottes gedacht werden; anders aber als bei früheren Stellen (z.B. III.30, II, F) dürfen wir uns dahinter nicht sein Gesicht vorstellen, sondern müssen diese gewissermaßen abgelegt betrachten: Sie zeigt uns dann eine dem Licht zugewandte (gute, schöne) und eine dunkle (Schatten; böse, häßliche)¹⁴⁶ Seite – les rayons et les ombres verweisen gleichermaßen auf Gott, BONAPARTE wie HUGO sind seine Zeugen (cf. III.13 *La chouette*).¹⁴⁷

*

F (v. 119-186) ist der Stufenleiter des Seins gewidmet.¹⁴⁸ Diese ist doppelt, einmal auf der Erde, dann im Kosmos insgesamt.

Der Mensch stellt den Gipfel des Irdischen dar, einen kleinen Gott sozusagen:

[...] cette vie énorme [...]
 [...]
 [...] va du roc à l'arbre et de l'arbre à la bête,¹⁴⁹
 Et de la pierre à toi monte insensiblement (v. 142-146)

Tu vois monter à toi la création sombre.

¹⁴⁰ Nur manchmal haben dagegen die Engels-Mädchen an der Fleischlichkeit teil: „Et derrière eux, sans que leur candeur s'en doute, / Leurs ailes font parfois de l'ombre sur le mur“ (VI.8 'Claire', v. 71s). Cf. IV.1 „Pure innocence!“, str. 1.

¹⁴¹ Siehe die materielle Einkleidung der Mages in VI.23, III. – Cf. VI.26, v. 196: „le tombeau, sinistre vestiaire“.

¹⁴² Auch der Schatten ist ein Sprach-Zeichen.

¹⁴³ Ein Magnitudo-parvi-Verhältnis. – Cf. V.9 'Le mendiant'.

¹⁴⁴ Cf. 'Les mages', VIII.

¹⁴⁵ Das christliche Mittelalter sah gerade im Bösen und Häßlichen einen Hinweis auf Gott (cf. p. 122-A 23).

¹⁴⁶ V. 354: „Echéance! retour! revers! autre côté!“

¹⁴⁷ „la réintégration universelle en Dieu s'annonce, dès lors, triomphalement inéluctable“ (Albouy, p. 1675, zu dieser Stelle).

¹⁴⁸ Als frühes Zeugnis zeigt der Brief vom 5. September in der 'Voyage de 1837', wie diese „Lehre“ bei Hugo in der metaphorischen Metamorphose wurzelt ('CFL' V, p. 1307s).

¹⁴⁹ 'L'homme qui rit', II, I, 11, p. 278: „- Les bêtes sont heureuses disait la reine; elles ne risquent pas d'aller en enfer. / – Elles y sont, répondit Josiane.“

Le rocher est plus loin, l'animal est plus près.
Comme le faîte altier et vivant, tu parais! (v. 132ss)

Die Leiter setzt sich aber über die Erde hinaus fort: Nach oben, wo die Materialität schwindet, die Licht- und Geisthaftigkeit zunimmt (v. 138-141), weshalb unserer Fleischlichkeit („l'oeil du corps“, I.20 *A un poète aveugle*) diese Wesen unsichtbar werden (v. 142-149), hin zu Gott, körperfrei reines Licht, Sonne; und nach unten, in den Höllen-Abgrund, in dem das Böse des Universums wie in einem Meer versinkt,

Là, sombre et s'engloutit, dans des flots de désastres,
L'hydre Univers tordant son corps écaillé d'astres;¹⁵⁰
Là, tout flotte et s'en va dans un naufrage obscur¹⁵¹ (v. 179ss),

hin zum absolut Materiellen, Geistfreien, Gottleeren, Dunklen: „Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit!“ (v. 186).¹⁵²

Es gibt also zwei diametral entgegengesetzte Fix-Punkte im Universum, welche, vom Mensch (Spiegelachse) aus gesehen, wie Zenit und Nadir (v. 175) verteilt sind (Spatialisierung der Seins-Ordnung) und beide ihr Wesentliches ausstrahlen (Licht = Geist und Liebe, Schatten = Materie und Sünde; Licht als Ausdruck der Seins-Ordnung) und damit ihren Bereich erfüllen.¹⁵³ Die Nacht der schwarzen Sonne und die Licht-Strahlen Gottes treffen beim Menschen aufeinander; dieser, aus Körper und Seele zusammengesetzt, hat an beiden Welten teil.¹⁵⁴

Da der Bereich des Oben wie der des Unten jeweils in einem einzigen Extrem-Punkt endet und seine Verdichtung findet, wäre als räumliches Bild dieser ethisch-geistigen Ordnung eher als die Leiter eine doppelte **babylonisch-spiralige Pyramide** geeignet – wie es später für den Höllen-Abgrund ausgedrückt wird:

O châtement! dédale aux spirales funèbres!
Construction d'en bas qui cherche les ténèbres,
Plonge au-dessous du monde et descend dans la nuit,
Et, Babel renversée, au fond de l'ombre fuit! (v. 387ss)¹⁵⁵

Oben und unten sind spiegelgleich: „un monde éblouissant, miroir du monde obscur“ (v. 150); der Mensch kann einerseits als Achse des Ganzen betrachtet werden, vermöge seiner Doppelnatur; andererseits wäre die Fläche, von der aus sich ein Turm nach oben und einer nach unten windet, mit der Erde insgesamt (irdische Stufenleiter: Stein – Pflanze – Tier – Mensch) gleichzusetzen, die dadurch als im Kosmos enthaltene, verdichtete Reduplikation des Kosmos verstanden werden könnte (Analogie-Beziehung): der Stein nimmt die Stelle Satans ein, der Mensch die Gottes. Die Erde spiegelt den Aufbau des Kosmos wider, gleichzeitig bildet ihre Stufenleiter Teil der universalen Rangordnung (die vier irdischen „Reiche“ müssen durchlaufen werden, um vom höllischen in den himmlischen Bereich zu gelangen, et v.v.). Die sich in den Gegensätzen oben – unten, hell – dunkel ausdrückende Polarität des Kosmos findet sich auf der Erde konzentriert wieder und auch in dem von Antithesen bestimmten (**Mimesis**) Werk

¹⁵⁰ Siehe Hugos Bleistift-Zeichnung mit dem Titel „Constellations“ im 'Carnet' März-April 1856, f° 58 (Journet et Robert edd., p. 36).

¹⁵¹ Das also ist der wahre Schiffbruch, denn Léopoldine und Charles versanken nach oben und wurden Sterne (IV.17 'Charles Vacquerie', in fine), cf. VI.6 'Pleurs dans la nuit', v. 218s et 224. – Die Erde ist ein „précipice exécrable“ (VI.26, v. 575), die Mensch-Werdung des Engels ein Ertrinken.

¹⁵² „Die Tiefe ist geistfrei“: siehe dagegen Baudelaires 'L'irrémissible' ('Les Fleurs du mal', 84), wo die Höllenqual durch intaktes Bewußtsein erst eigentlich konstituiert wird. – Cf. jedoch infra, p. 205s et 207 zu L, O et P. – „Schwarze Sonne“: Cf. VI.26, v. 435s; VI.16 'Horror', v. 104s: „les douze Césars [...], noirs soleils errants“. Moralisch: Die Ringe des Strafplaneten Saturn bilden „deux arches monstrueuses / D'où tombe une éternelle et profonde terreur“ (III.3 'Saturne', v. 67s). – Tagebuch-Eintrag von 1873: „Quelqu'un a écrit, un jour, ce vers: / D'effrayants soleils noirs d'où rayonne la nuit. / Ces astres noirs existent dans l'humanité. Cimourdain en était un. / Lycurge en était un. Saint-Just en était un.“ ('CFL' XVI, p. 843; v.s., p. 88) – Gott, der Gegenpol, ist die wahre Sonne: III.13 'La chouette', v. 79 über Christus: „L'être dont l'oeil jetait du jour“, „Vérité, lumière, justice, conscience, c'est Dieu. 'Deus, Dies', (Testament vom 31. August 1881, 'CFL' XVI, p. 963); cf. p. 92-A 59.

¹⁵³ L. Jourdan in 'Le Siècle' vom 12. Oktober 1869: Hugo und Bonaparte seien die „deux hommes placés aux pôles extrêmes du monde politique“ (zit. nach 'CFL' XIV, p. 1569).

¹⁵⁴ Die 'Préface de Cromwell' über den Menschen: „il est double comme sa destinée, [...] il y a en lui un animal et une intelligence; en un mot, [...] il est le point d'intersection, l'anneau commun des deux chaînes d'êtres qui embrassent la création, de la série des êtres matériels et de la série des êtres incorporels, la première partant de la pierre pour arriver à l'homme, la seconde partant de l'homme pour finir à Dieu.“ (p. 183s)

¹⁵⁵ Cf. III.30, v. 226-229, wo auch die Antithetik der Spirale betont wird.

Les Contemplations: „**Totus in antithesi**“, (*William Shakespeare*, II, I, 3).¹⁵⁶ Andererseits haben wir festgestellt, daß ab VI.19 *Voyage de nuit* das antithetische Sequenz-Prinzip zu Gunsten einer zielstrebigten Aufhellung verlassen wird (Abbildung des heilsgeschichtlichen Fortschritts). Dem entspricht die Kennzeichnung des hell-dunkel-Zustands der Erde als Aube oder Aurore: nicht gleichbleibende Mischung von Licht und Gegen-Licht, sondern ein allmähliches Mehrwerden der Sonnenstrahlen (v.inf., p. 206).

Der Mensch kann zwar die Seins-Ordnung auf Erden erkennen, nicht aber die von Himmel und Hölle – dazu bedarf es der Offenbarung durch Geister, wie die Bouche d'ombre, oder des körperlichen Todes („livre d'un mort“), welcher das „oeil de l'esprit“ (*A un poète aveugle*) erweckt.¹⁵⁷

„Deuil, sagesse, exil, devoir“ (v. 166) – also das, was der Autor erduldet hat und was ihn auszeichnet – erlauben den Aufstieg auf der Himmelsleiter (v. 163-166):¹⁵⁸ Die Bücher des Schmerzes und des Todes (III-V) sind Sprossen der Leiter, die *Les Contemplations* insgesamt darstellen, der Schluß von VI nimmt den Platz der Spitze ein.

*

Im überleitenden **Abschnitt G** (v. 187-202) bestätigt auch der Schattenmund, daß das volle Wissen für den Mensch des **Todes** bedarf und stellt dann die Frage nach Strafe und Gerechtigkeit:

[...] la tombe est faite pour savoir;
 Tu verras; aujourd'hui, tu ne peux qu'entrevoir;
 Mais, puisque Dieu permet que ma voix t'avertisse,
 Je te parle 159
 Et, d'abord, qu'est-ce que la justice?
 Qui la rend? qui la fait? où? quand? à quel moment?
 Qui donc pèse la faute? et qui le châtiment? (v. 196ss)

*

Bis zum Schlußteil wird es im Folgenden nur um die Erde und den schwarzen Abgrund gehen.

H (v. 203-236) gibt die erste Antwort auf die Frage von G: Verbrechen macht die Wesen schwer, läßt sie auf der Seins-Leiter sinken (Materialität, Schwere des Bösen), Gottgefälligkeit („vertu“, v. 207) erleichtert sie, läßt sie im Meer des Alls nach oben steigen (wie ein Taucher, der Ballast abwirft; cf. V.26 *Les malheureux*, v. 66): „tout être est sa propre balance“ (v. 224).¹⁶⁰

*

I (v. 227-238) leitet zur zweiten Antwort über, welche **J** (v. 239-254) gibt und **K** (v. 254-290) an Beispielen darstellt: Ohne es zu wissen – sonst wäre es leicht, gut zu sein; cf. O et P -, bauen die Bösen mit ihren Taten das Gefängnis, in dem ihre Seele nach dem Tod büßen muß: „Toute faute qu'on fait est un cachot qu'on s'ouvre“ (v. 239). Dieses der Metempsychose¹⁶¹ zugrunde liegende Talion-Prinzip stützt sich nicht nur auf die Missetat,

Du tombeau d'Anitus il sort une ciguë (v. 263)¹⁶²

Hérode, c'est l'osier des berceaux vagissants (v. 285)¹⁶³,

sondern auch auf den Namen des Frevlers, der als wahrer Ausdruck seines Wesens verstanden wird; und zwar sowohl semantisch – „Phryné meurt, un crapaud saute hors de la fosse“ (v. 260) –¹⁶⁴ als auch phonologisch-assoziativ (Muster der Volksetymologie):

¹⁵⁶ V.s., p. 84, zu I.5 'A André Chénier'.

¹⁵⁷ V. inf., zu G. – Rousseaus Geist: „Dieu c'est l'astre amour rayonnant dans l'infini et visible pour les yeux de l'âme“ (Ende 1853, 'CFL' IX, p. 1239).

¹⁵⁸ Cf. V.3 'Ecrit en 1846', VI. – Claire zum Ich: „Tu redeviendras ange ayant été martyr“, (VI.8, v. 144). – Zur Himmelsleiter siehe Jakobs Traum in Gen 28, 10ss.

¹⁵⁹ Heißt das, daß Hören eine mindere Form des Sehens darstellt (so wie wir das Buch als Naturersatz lesen – hören -, statt die Natur selber zu lesen – sehen -)?

¹⁶⁰ „Leur poids était le fossoyeur“ ('L'homme qui rit', I, II. 'L'ourque en mer', 17, p. 235; Untergang der „Matutina“, des Schiffes der „comprachicos“). – Tagebuch-Eintrag von 1860: „Pesanteur, c'est chair. Toute gravitation est une prison“ ('CFL' XII, p. 1528).

¹⁶¹ „Métempsychose“ (I.27, v. 14) oder „métempsychose“ (VI.26, v. 335) – „on parlerait plus exactement, si l'on osait risquer le mot [,] de 'métrasomatoze', (Journet et Robert: 'Notes', p. 219), da die gleiche Seele immer einen anderen Körper „anzieht“ (cf. VI.23, str. 31).

¹⁶² Anytos war der Hauptankläger des Sokrates.

¹⁶³ Auch in diesen beiden Versen sind die Lautwiederholungen zu beachten.

L'orfraie au fond de l'ombre a les yeux de Jeffryes;
 [...]
 Claude est l'algue que l'eau traîne de havre en havre;¹⁶⁵
 Xercès est excrément, Charles Neuf est cadavre (v. 272-284).

Beachtenswert scheint mir noch der Ausdruck „l'homme qui contemple“ (v. 231) zu sein; er liest sich fast wie eine Definition des Menschen. Die **Contemplation** ist die seiner ontologischen Situation entsprechende Möglichkeit, durch Ding-Vernichtung zur Schau Gottes zu gelangen.

*

L (v. 291-353) widmet sich der Stufenleiter auf der Erde, wo die Seelen der verdammten Engel mit nicht zu schwerer Schuld büßen müssen:

L'âme que sa noirceur chasse du firmament
 [...]
 L'homme en est la prison, la bête en est le bagne,
 L'arbre en est le cachot, la pierre en est l'enfer. (v. 293-297)

Dabei wird die Rangfolge der körperlichen Gefängnisse unterhalb des Menschen nach dem Maße bestimmt, in dem sie der Seele erlauben, Gott wahrzunehmen; also nach dem Maße, in dem sie durchlässig (Zusammenhang von Sünde, Materie und Opazität) auf Gott sind, fähig, seinen Liebes-Blick zu empfangen (v. 298-310). Der Mensch ist von diesen Bestimmungen grundsätzlich ausgenommen (cf. O et P), nicht aber – so kann man annehmen – der Voyant, der **Contemplateur**. Dieser ist als höchstes und gott-nächstes Erden-Wesen anzusehen: er hat sich weitgehend vom Erkenntnis-Hindernis Körper befreit („livre d'un mort“).

Für die in Verkörperungen unterhalb des Menschen bestraften Seelen wird zwar der Blick-Kontakt mit Gott immer eingeschränkter, sie bewahren aber die Erinnerung an ihre frühere Existenzform, und gerade aus dieser Spannung resultiert das Eigentliche ihrer Strafe:

¹⁶⁴ Den Namen hat diese Schönste der Hetären mit der Kröte gemeinsam.

¹⁶⁵ Cf. „Je suis l'algue des flots sans nombre“ (VI.15 'A celle qui est voilée', v. 5 und ähnliche Stellen) – man kann diesen Vers deshalb als Eingeständnis einer Schuld lesen (das Exil als Strafe): Hugo wie Claudius ebneten beide einem Tyrannen den Weg (cf. p. 175).

L'âme en ces trois cachots traîne sa faute noire.
Comme elle en a la forme, elle en a la mémoire;
Elle sait ce qu'elle est; et, tombant sans appuis,
Voit la clarté décroître à la paroi du puits;
Elle assiste à sa chute; et, dur caillou qui roule,
Pense: Je suis Octave [e.ct. ...] (v. 311ss) – ¹⁶⁶

auffällig ist, daß OCTAVIUS AUGUSTUS, der die Republik abgeschafft und das Kaisertum eingesetzt hat (die NAPOLÉONS verdanken ihm den Adler), am härtesten bestraft wird, während ATTILA nur als Distel büßen muß und KLEOPATRA sich als Wurm durch Leichen zu fressen hat (v. 316-319).

Diesen Gefangenen fehlt die Freiheit, sie sind dazu verdammt, Böses zu tun – obwohl sie als Erkennende lieber anders wären (v. 323-333). Am Ende des Abschnittes findet sich eine Umwertung der schönen Natur, der die Eingangsbücher gewidmet waren: diese handelten also von Tod und Strafe, mehr als *Pauca meae, En marche* und *Au bord de l'infini*.¹⁶⁷

Ce qui se passe en l'ombre où croît la fleur d'été
Efface la terreur des antiques avernes.
Etages effrayants! cavernes sur cavernes.
Ruche obscure du mal, du crime et du remord! (v. 342ss)¹⁶⁸

*

Das Thema der folgenden Abschnitte **N**, **O** und **P** nennen die Schlußverse von **M**:

O châtiment! dédale aux spirales funèbres!
[...]
L'homme qui plâne et rampe, être crépusculaire,
En est le milieu. (v. 387-392)

Hier erscheint alles Leben unterhalb Gottes als Welt der Bestrafung, deren Mitte der Mensch einnimmt: als Seele ist er Vogel, als Körper Wurm.¹⁶⁹ Er ist das Wesen der Dämmerung, des Übergangs, v. 423 nennt ihn „**l'aurore**“: an dieser Stelle der Schöpfungs-Leiter beginnt es hell zu werden. Die Bestimmung ist bedeutend, trifft sie sich doch mit der Analyse des **historischen Momentes** als Augenblick der Alba bzw. der Morgenröte (cf. besonders *Voyage de nuit* und *Spes*): Wir leben genau auf der Stufe des (heils-)geschichtlichen Prozesses, der unserer ontologischen Situation entspricht; das eine und das andere stützen und bekräftigen sich gegenseitig. Indem fernerhin der Mensch die bestimmenden Gegensätze des Kosmos in sich vereinigt, darf er als verdichtete Konzentration der Welt und des Ganzen der Schöpfung, deren Teil er ist, betrachtet werden (Mikrokosmos – Makrokosmos; **Magnitudo parvi**). Auch unsere kognitive Situation entspricht dieser Zwischenstellung; Ergebnis solcher Gleichzeitigkeit von Licht und Schatten (Sonnenauf- oder untergang?) ist Zweifel und Ungewißheit (die nur Glaube und Contemplation überwinden können):

Je dis oui, tu dis non. Ténèbres et rayons
Affirment à la fois. Doute, Adam! [...] (VI.19 *Voyage de nuit*, v. 35s).

Schließlich stimmt die **Sprache** genau mit der menschlichen Doppelnatur überein.

Et, de même que l'homme est l'animal où vit
L'âme, clarté d'en haut par le corps possédée,
C'est que Dieu fait du mot la bête de l'idée. (I.8 *Suite*, v. 42ss)

Die metaphorische Behauptung der Préface, nach der *Les Contemplations* einem mit Wasser gefüllten Brunnen (Art abîme) zu vergleichen seien, der dem, der hineinschaut, sein eigenes Bild zeigt, hat sich also bestätigt.¹⁷⁰ Vor allem Inhalt bildet das Buch durch seine Sprachlichkeit – die Sprache wird in diesem Kontext als Zeichensystem vor aller Bedeutung mit Bedeutung erfüllt, semantisiert – den Menschen ab.

¹⁶⁶ Cf. v. 588-590. Hier nähert sich Hugo wieder Baudelaire; es besteht mithin ein gewisser Widerspruch zu F; cf. A 152.

¹⁶⁷ Journet et Robert schränken diese Feststellung ein: „Ainsi cette nature harmonieuse que voyait l'homme encore jeune, où la chair était mariée à l'esprit, n'est plus d'abord qu'une apparence par rapport à l'univers pénal que nous découvrons le livre VI. Mais en un autre sens, elle est plus vraie que cette vision lugubre, puisqu'elle préfigure déjà la réconciliation finale.“ ('Notes', p. 8) V.s., p. 116.

¹⁶⁸ „Tout est douleur“, v. 606; cf. v. 589ss.

¹⁶⁹ Cf. „l'autre ver de l'autre tombeau“, Schlußv. von VI.18 „Hélas, tout est sépulcre“.

¹⁷⁰ „Ceux qui s'y pencheront retrouveront leur propre image dans cette eau profonde et triste“. – Siehe aber oben, p. 166.

Da dieser eine Vereinigung von Gegensätzen darstellt, welche der kosmischen Struktur analog ist, spiegelt es den das All widerspiegelnden Menschen wider.

Dieses **mimetische** Verhältnis wird nicht nur durch die (im Gesamt des Werkes bedeutend gewordene) Sprachlichkeit des Buches gestiftet, sondern auch durch seine **Struktur**: Bis VI.18 „Hélas! tout est sépulcre“ bauen *Les Contemplations* auf Antithetik auf, wie das All und der Mensch (und die Sprache). Darüber hinaus bieten sie insgesamt keine statische Antithetik, sondern ab VI.19 *Voyage de nuit* deren schrittweise Überwindung als Erlösung, geben also auch den (Menschheits- wie All-)geschichtlichen Prozeß wieder (den sie zu beschleunigen suchen). Ähnlich mag die vollständige Funktionalisierung der Signifiants (= „bête“) in dichterischem Sprechen (siehe z.B. p. 126) als eine Art Befreiung oder Aufflug verstanden werden. In jeder Hinsicht kann also auch das Werk (nicht bloß der Autor) zum Leser sagen: „Ah! insensé qui crois que je ne suis pas toi!“ (Préface).¹⁷¹

*

N (v. 392-412). Die Doppelnatur des Menschen drückt sich in Denkfähigkeit und Triebhaftigkeit aus: „Roi forçat, l'homme, esprit, pense, et, matière, mange“ (v. 404) – der Rhythmus dieses höchst dissolvierenden Verses entspricht genau der Uneinheitlichkeit und Zerrissenheit, welche uns bestimmt.¹⁷²

*

O (v. 413-479) beantwortet die Frage nach Freiheit und Erkenntnisvermögen des Menschen: Während Tier, Pflanze und Stein mehr oder weniger Gott wahrnehmen, sich an ihre frühere Existenz erinnern (L) und gerade dadurch den Abstand als schmerzlich empfinden (= Strafe), ist dem Menschen – den Contemplateur ausgenommen – weder die Kenntnis seiner Vor-Leben noch die Schau Gottes gegeben.¹⁷³ Dafür hat er die Freiheit, Gutes zu tun, während, wie wir gesehen haben (L), die Unter-Wesen zum Bösen verdammt sind: Sie befördern ihre Erlösung durch Dulden, der Mensch durch Handeln -

C'est ainsi que du ciel l'âme à pas lents s'empare.
Dans le monstre, elle expie; en l'homme, elle répare. (v. 515s; cf. v. 166)

Le monstre est la souffrance, et l'homme est l'action. (v. 425)

Nun wissen wir auch, warum die Tiere Gott um Verzeihung für den ungläubigen Menschen bitten (*Pleurs dans la nuit*, Schluß) oder warum der Autor seinem Hund ein „oeil honnête“ zuschreibt (V. 11 *Ponto*, v. 28).¹⁷⁴

*

P (v. 480-516) führt diese Gedanken fort:

Il faut donc tout redire à ton esprit chétif!
[...]
Où serait le mérite à retrouver sa route,
Si l'homme, voyant clair, roi de sa volonté,
Avait la certitude, ayant la liberté?
[...]
Il faut qu'il doute! [...] (v. 480-530)

Der gefallene Engel, der wir sind, kann seine Erlösung befördern, indem er den Zweifel überwindet, glaubt (cf. VI.5 *Croire; mais pas en nous*) und Gutes tut; indem er sich in einen Prozeß der **Contemplation** (der Natur oder des Buches) einläßt, welcher sein „oeil du corps“ abtötet und sein „oeil de l'esprit“

¹⁷¹ Cf. p. 226, 228.

¹⁷² Hofmannsthal zu diesem Vers: „Ein einziges Mal geht er noch weiter [in der Auflösung des Alexandriners] und, die Dreiteiligkeit des Verses verlassend, drängt er, durch Einschnitte nach jedem Wort, in einem einzigen Vers ein ganzes philosophisches System zusammen: Antithese als Definition, Ableitung daraus, ein vollständiges dualistisches Schema: [folgt dieser Vers].“ (p. 451) – Außergewöhnlich ist auch der starke Akzent auf der 7. Silbe („pense“; innerer rejet). – Zu „roi forçat“ cf. v. 462: „Homme! homme! aigle aveuglé, moindre qu'un moucheron!“ – VI.16 'Horror', v. 113s: „L'esprit forçat n'a pas encor fait d'ouverture / A la voûte du ciel cachot“. Cf. A 124.

¹⁷³ Nur der Hirt und der Dichter bilden eine Ausnahme: III.1 'Ecrit sur un exemplaire de la Divina Commedia'; III.30, v. 430ss „la mémoire antérieure“; V.3 'Ecrit en 1846', v. 400: „Oui, l'homme sur la terre est un ange à l'essai“; VI.15 'A celle qui est voilée', v. 93s: „Avant d'être sur cette terre, / Je sens que jadis j'ai plané“. Dagegen bleibt den anderen Philosophen jede Erkenntnis verwehrt (cf. VI.6, XVI): VI.26, v. 442-444.

¹⁷⁴ Cf. VI.26, v. 476s sowie v. 618s. – Sehend wird allerdings auch der sterbende Mensch: I.20 'A un poète aveugle', III.26 'Joies du soir', v. 47s; cf. III.2 'Melancholia', v. 176-179.

Gott näher bringt. Das Nicht-Wissen also, der Zweifel, der das Ich öfter, z.B. in IV.3 *Trois ans après*, VI.6 *Pleurs dans la nuit* und 16 *Horror* gepeinigt hat, wird so als eine Bedingung des Menschseins und der Erlösung davon erkannt; denn ohne den Zweifel wäre es kein Verdienst, sich tugendhaft zu verhalten.¹⁷⁵

Diese Auffassung scheint mir ganz entscheidend für die angestrebte **Funktion von *Les Contemplations*** zu sein (v.s., p. 164): Wenn wir dem Schattenmund und seinem Gewährsmann Glauben schenken, haben wir die Erkenntnis dessen, was wir zu unserem Heil tun müssen – „Nous rendons les bons meilleurs“, kann der Dichter mit Recht von sich sagen (I.17 *A M. Froment Meurice*). Ethisch richtiges und Gott wohlgefälliges Handeln äußert sich in der Liebe gegenüber allen Unterdrückten („l'homme a l'amour pour aile“, v. 434; cf. I.1 *A ma fille*, III.2 *Melancholia*, 27 „J'aime l'araignée“, 30, V.22 „Je payai le pêcheur“ et pass.) und auch im Widerstand gegen alle Unterdrücker: „Aimons! servons! aidons! luttons! souffrons!“ (V.3 *Ecrit en 1846*, v. 401, cf. VI.26, v. 166). Wer dieses Buch liest und versteht und ihm glaubt, wird sich – zu seiner eigenen Erlösung wie der der Menschheit – gegen BONAPARTE zur Wehr setzen. So wollen *Les Contemplations* das Ende der Nacht beschleunigen („je hâte l'heure / De ce grand lendemain: l'humanité meilleure“, V.3, v. 405s) – das sie gleichzeitig berichten (*Spes*, VI.26, T).¹⁷⁶

Aber auch der Tyrann ist angesprochen: Er weiß ja nun, was ihn nach seinem Tod erwartet, und müßte sich, wäre er einsichtig, sogleich ändern. Man sieht, HUGO bleibt in der Tradition des romantischen Sozialismus, welcher hoffte, gesellschaftliche Differenzen durch Appell an das Gewissen der Reichen beheben zu können.¹⁷⁷

Die sich an das obige längere Zitat unmittelbar anschließenden Verse können als eine weitere **Mise en abyme** von VI.26, Buch VI und *Les Contemplations* insgesamt (Binnenteil) gelesen werden: Überwindung der Antithetik in einer Todes-Bewegung nach oben, zum Licht:

[... Der Mensch:] Hier croyant, demain impie;
Il court du mal au bien; il scrute, sonde, épie,
Va, revient, et, tremblant, agenouillé, debout,
Les bras étendus, triste, il cherche Dieu partout;
Il tâte l'infini jusqu'à ce qu'il l'y sente;
Alors, son âme ailée éclate frémissante;
L'ange éblouissant luit dans l'homme transparent. (v. 503ss)

*

In **Q** (v. 517-552) wiederholt der Schattenmund seine Thesen und malt sie in den düstersten Farben aus.

R (v. 553-575) kombiniert die Lehre von der Metempsychose mit der von der Astralmigration (cf. III.3 *Saturne* und 12 *Explication*): Der Engel, der nur wenig gefehlt hat, muß dies als Geist niederer Stufe (d.h. mit mehr Körper und weniger Schau, unterhalb der lichten göttlichen Höhe) büßen; schwerer wiegt die Verbannung auf die Erde (Exil) und die Strafe des Menschseins; sündigt die Seele weiter, so wird sie in noch gottfernere Körper auf der Erde verbannt (Tier – Pflanze – Stein) und in den schlimmsten Fällen nehmen Strafplaneten wie Saturn in immer tieferer Ferne von Gott, bis hinab zur schwarzen Sonne, sie auf. Umgekehrt, für die Rückkehr, gilt der gleiche Weg. Die irdische Metempsychose stellt also einen Teil der Bewegung auf der universalen Leiter zwischen Gott und Satan dar, auf der die Seelen auf- und absteigen, je nach ihrem von dem Grad der Sündhaftigkeit bestimmten Gewicht (cf. C et H).¹⁷⁸

*

S (v. 576-690) ruft zur „pitié“ gegenüber allen Wesen auf, in denen Seelen büßen:

Oh! qui que vous soyez, qui passez dans ces ombres,
Versez votre pitié sur ces douleurs sans fond!
[...]

¹⁷⁵ Cf. VI.17 'Dolor', v. 13-15; v.s., 187s.

¹⁷⁶ IV.3 'Trois ans après', v. 94ss: „hâter [...] / L'épanouissement sublime / De la future humanité“.

¹⁷⁷ Typisches Beispiel: 'Pour les pauvres' ('Les feuilles d'automne', 32).

¹⁷⁸ Siehe die Anesse de Balaam: „La créature passe à travers la création comme l'oiseau à travers l'arbre, en se posant sur chaque branche. L'homme vole à travers l'infini en se posant sur chaque monde.“ (27. Dezember 1853, 'CFL' IX, p. 1266) – Es geht mir, wie gesagt, um die „Doktrin“ des Gedichtes nur insofern, als sich durch sie Bezüge zum Rest der Sammlung feststellen oder herstellen lassen. Deshalb will ich mich auch nicht mit dem offensichtlichen Widerspruch auseinandersetzen, der darin besteht, daß die Erde manchmal, wie in R, mit dem Reich des Bösen insgesamt gleichgesetzt wird (Stein = schwarze Sonne), andere Stellen (vor allem F) hingegen erst unterhalb der Erde den eigentlichen Höllen-Abgrund beginnen lassen.

Oh! qui que vous soyez, pleurez sur ces misères! (v. 576-583)¹⁷⁹

Durch solches Mitleid als Äußerung der Liebe kann der Engel Mensch seine individuelle Erlösung befördern und damit gleichzeitig die des ganzen Kosmos, aller Gefangener (Vorbereitung von T) – auch durch die Aufforderung dazu leisten *Les Contemplations* ihren Beitrag zum heilsgeschichtlichen Fortschritt.¹⁸⁰

In diesem vorletzten Abschnitt erscheint noch einmal die ganze Erde unterhalb des Menschen, die uns *Autrefois* weitgehend als glücklich und schön vorgestellt hat, als Hölle, als Ort des Leidens. In vielfältigen Variationen malt die Stimme das Thema „tout est douleur“ (v. 606) aus und illustriert es.¹⁸¹

Die **Erlösungsbewegung** setzt mit v. 668 ein, und wieder einmal ist es somit der Schmerz, der diese ins Werk setzt (cf. *Dolor*) – die Nacht als Voraussetzung des Tages -:

Parfois on voit passer dans ces profondeurs noires
Comme un rayon lointain de l'éternel amour;
[...]
Le vent gémit, la nuit se plaint, l'eau se lamente,
Et, sous l'oeil attendri qui regarde d'en haut,¹⁸²
Tout l'abîme n'est plus qu'un immense sanglot. (v. 668-690)

Hier wird eine Epiphanie dargestellt, wie wir sie aus *Eclaircie* (VI.10) kennen. Die Rührung der bestraften Natur, die ihren menschlichen Fehlern abschwört und sich zur Liebe als göttlichem Prinzip reuig bekennt, ist vorerst vorübergehend, aber Zeichen der endgültigen Erlösung, deren Herbeikunft sie beschleunigt; der menschlichen Liebe und der Dichtung (Liebe als deren Gegenstand, Grund und Ziel) vergleichbar:

Déjà l'amour, dans l'ère obscure
Qui va finir,
Dessine la vague figure
De l'avenir. (VI.2 *Ibo*, v. 89ss)

*

Die Folgerung aus solcher Liebes-Erfahrung zieht die erste Strophe von T (v. 691-786), dem **Schlußabschnitt**, der durch seine strophische Gestalt und in der Original-Ausgabe auch durch ein besonders großes Blanc vom Rest des Gedichtes getrennt und so hervorgehoben ist:¹⁸³

Espérez! espérez! espérez, misérables!¹⁸⁴
Pas de deuil infini, pas de maux incurables,
Pas d'enfer éternel!¹⁸⁵

¹⁷⁹ Cf. VI.1 'Le pont' und 6 'Pleurs dans la nuit'. VI.26, v. 326: „O mystère! le tigre a peut-être pitié!“ – V.3 'Ecrit en 1846', v. 310: „j'ai demandé la grâce universelle“. – Le Drame in der spiritistischen Sitzung vom April 1854: „Pourquoi vous, poètes, parlez-vous toujours avec amour des roses et des papillons et jamais des chardons, des champignons vénéneux, des crapauds, des limaces, des chenilles, des mouches, des vers, des acarus, de vermines, des infusoires? [e.ct. ...] Pourquoi avez-vous de la pitié pour la matière organisée et non pour la matière brute? [...] Je te demande formellement des vers sur les souffrances des instruments de torture et des quatre clous de Jésus-Christ.“ ('CFL' IX, p. 1360s) – J. Gaudon dazu: „Le passage sur les animaux déshérités [VI.26, v. 613-629] est presque une traduction [der Worte des Geistes]“ ('Temps', p. 232). – Hugo zur Table, bevor sich ein bestimmter Geist gemeldet hat, am 19. September 1854: „L'être qui se nomme l'Ombre du sépulcre m'a dit de finir mon oeuvre commencée; l'être qui se nomme l'Idée a été plus loin encore, et m'a 'ordonné' de faire des vers appelant la pitié sur les êtres captifs et punis qui composent ce qui semble aux non-voyants la nature morte. J'ai obéi. J'ai fait les vers que l'Idée me demandait (ils ne sont pas encore complètement achevés). Pour être compris, il a fallu expliquer. J'ai dû entrer dans le détail, détail qui contient ma pensée ancienne avec l'élargissement apporté par la révélation nouvelle. Dans ces vers, deux choses sont empruntées à la table en propres termes, le ver Cléopâtre [v. 318s] et la gradation de la prison au bain [v. 296].“ ('CFL' IX, p. 1432s) Cf. A 131.

¹⁸⁰ Vertraut man den Äußerungen Hetzels, des Verlegers von '*Les Contemplations*', so kam das Publikum der Aufforderung zu weinen durchaus nach: „J'ai vu pleurer une douzaine de personnes, je croyais que tout le monde avait du chagrin – chacun avait la raison de ses joues rouges dans une de vos pages ou dans toutes – les plus secs étaient les yeux humides.“ (Brief an Hugo, 23. April 1856; zitiert nach Sh. Gaudon: 'Hetzel', p. 51) – Cf. II.9 'En écoutant les oiseaux'.

¹⁸¹ Barbey d'Aurevilly über v. 653-667: „Certainement, à quelque place de l'histoire littéraire qu'on se mette, il n'a été écrit à aucune époque de vers plus radicalement mauvais.“ (Artikel vom 25. Juni 1856 in 'Le Pays'; zit. nach Cellier, p. 791s).

¹⁸² Siehe den Schlußv. von VI.10 'Eclaircie': „Tout est doux, calme, heureux, apaisé; Dieu regarde“ und VI.23, VIII (Gott als Auge).

¹⁸³ Nach Journet et Robert ist dieser Teil auch unabhängig vom Rest des Gedichtes entstanden ('Notes', p. 213). Ansonsten: „il semble à peu près impossible de tirer des enseignements plus précis sur la genèse du poème. Mais, là encore, il paraît sûr que la composition a été fort morcelée“ (ibid.) – Strophik: Rhythmus tripartitus caudatus, eine Art Spiral-Rhythmus (cf. p. 151-A 26).

¹⁸⁴ Cf. VI.21 'Spes'.

¹⁸⁵ Siehe das Schluß-Gebet von VI.6 'Pleurs dans la nuit', VII: „Père, fermez l'enfer“ (v. 227):

Les douleurs vont à Dieu, comme la flèche aux cibles;
 Les bonnes actions sont les gonds invisibles
 De la porte du ciel.¹⁸⁶ (v. 691ss)

Spricht diese Strophe mehr von der Endlichkeit allen Leidens ganz allgemein, so handelt die zweite von der Erlösung des guten Einzel-Menschen im Tod:

Le deuil est la vertu, le remords est le pôle¹⁸⁷
 Des monstres garottés dont le gouffre est la geôle;
 Quand, devant Jéhovah,
 Un vivant reste pur dans les ombres charnelles,¹⁸⁸
 La mort, ange attendri, rapporte ses deux ailes¹⁸⁹
 A l'homme qui s'en va. (v. 696ss)

Der Engel, der sich im irdischen Straf-Exil bewährt hat, darf wieder in seine himmlische Heimat zurückkehren und er selbst werden. Diese Strophe mag als Einschränkung der zahlreichen Todes-Erlösungs-Gedichte gelten: vorerst nur die Guten und die, die gelitten haben, – VICTOR und LEOPOLDINE vor allen anderen – erfahren eine Befreiung.

Vom Ganzen der Erde spricht die folgende:

Les enfers se refont édens; c'est là leur tâche.
 Tout globe est un oiseau que le mal tient et lâche.
 Vivants, je vous le dis,
 Les vertus, parmi vous, font ce labeur auguste
 D'augmenter sur vos fronts le ciel; quiconque est juste¹⁹⁰
 Travaille au paradis. (v. 703ss)

Ist genug gelitten worden und sind alle gefallenen Engel gut, bedarf es keiner Strafanstalt Erde mehr; sie ist überflüssig geworden, wirft ihre Schwere ab (Materie und Gewicht = Sünde) und kehrt als Seelen-Vogel zu Gott zurück.¹⁹¹

Die Erlösung des einzelnen nimmt also die Erlösung des Ganzen vorweg und treibt sie gleichzeitig voran. „L'expiation rouvre une porte fermée“ (VI.17 *Dolor*, v. 92): Das Menschenleben ist die Strafzeit der Bewährung (durch Liebe und Leiden) für den einzelnen Engel, die irdische Geschichte ist die Zeit der Bewährung und des Leidens für alle gefallenen Engel (wenn man will: Phylogenese = Ontogenese).

Dabei vollzieht sich, wie wir bereits gesehen haben, die **Erlösung des Ganzen** in mehreren Stufen: Das Ancien Régime und das Second Empire sind besonders strenge und harte Straf-Epochen; die Summe der dort erduldeten Schmerzen und der Liebes-Bemühungen, die in der Revolution von 1789 und 185? gipfeln, haben die Gefängnisbedingungen wesentlich gemildert bzw. werden sie mildern; die République universelle wird auf der Institutionalisierung des Liebesprinzips („l'immense toile Amour“, I.8 *Suite*, v. 98) aufgebaut sein und sich somit schon recht nahe an Gott befinden.¹⁹²

LOUIS BONAPARTE erscheint so als gottgewolltes Moment, das die Erlösungs-Geschichte sowohl zeitweilig zum Stillstand bringt (Halte en marchant) als auch beschleunigt, da dieses notwendige scandalum (Mt 18, 7) Anlaß zu tiefstem Leiden und höchster Bewährung gibt, wie *Les Contemplations* gezeigt haben („deuil, sagesse, exil, devoir“, v. 166) – der Empereur gleicht somit dem Körper, der Materie.¹⁹³

Wieder zeigt es sich, daß Religiöses und Politisches für HUGO untrennbar miteinander verbunden sind: Die Erlösung der Erde geht über die Befreiung von der Gewaltherrschaft, und der Kampf gegen die Ty-

¹⁸⁶ Cf. VI.17 'Dolor', bes. v. 91: „O douleur! clef des cieux!“ und 97: „Monter, c'est s'immoler“.

¹⁸⁷ Über die Himmels-Leiter: „Ses échelons sont deuil, sagesse, exil, devoir“ (v. 166; v.s., p. 177).

¹⁸⁸ Siehe C und D, über das Verhältnis von Schatten, Materie, Fleisch und Sünde. – Cf. VI.24 'En frappant à une porte', v. 27: „Je n'ai rien à la conscience“ vs. VI.11 „Oh! par nos vils plaisirs“ und 12 'Aux anges qui nous voient'.

¹⁸⁹ IV.16 'Mors' und V.18 'Apparition'.

¹⁹⁰ „Ciel“ steht metonymisch für „Licht“: die materielle Opazität als Zeichen der Sünde wird durch „vertu“ reduziert.

¹⁹¹ **Sinn** des Schmerzes, „Peut-être faites-vous [Gott] des choses inconnues / Où la douleur de l'homme entre comme élément.“ (IV.15 'A Villequier', v. 75s)

¹⁹² Adèle notiert die Worte ihres Vaters: „Les mondes progressent aussi; ils sont toujours en travail. Cette Terre a passé successivement par des temps plus ou moins barbares pour en arriver au degré de civilisation où elle est aujourd'hui. Et encore dans le globe, le jour moral commence-t-il à peine à se faire [e.ct. ...].“ (27. September 1852, II, p. 301)

¹⁹³ Tagebuch-Eintrag, 1854: „Matière, que me veux-tu? Tu t'appelles [...] Bonaparte. [...] Ah! peuple! songeons à l'humanité, au progrès, à l'avenir, à la révolution. Songeons à l'âme!“ (CFL' IX, p. 1146) – V.s., p. 191.

rannen schöpft seine Kraft und Zuversicht aus dem Glauben an die **Heilsgeschichte** und an die Entlassung der Seele aus dem Gefängnis des Körpers im Augenblick des Todes.¹⁹⁴

In der vierten Strophe bestätigt der Schattenmund das in *Spes* vom Ich Gesehene („l'heure approche“) und nennt noch einmal die Liebe als den Weg zur Erlösung, da sie eine Sublimation bewirkt, eine Entmaterialisierung, das ist Befreiung vom Bösen und Aufhellung (wie der Tod):

L'heure approche. Espérez. Rallumez l'âme éteinte!
Aimez-vous! aimez-vous! car c'est la chaleur sainte,
C'est le feu du vrai jour.
Le sombre univers, froid, glacé, pesant, réclame
La sublimation de l'être par la flamme,
De l'homme par l'amour! (v. 709ss)¹⁹⁵

Tendenziell wird damit auch der Gegensatz Mensch – Natur aufgehoben: alles strebt zu Gott hin.

Nun folgt eine weitere Ausweitung: Nicht nur die Erde wird erlöst werden, der ganze Kosmos darf zu Gott zurückkehren, alle Strafplaneten (cf. III.3 *Saturne* und 12 *Explication*) eingeschlossen:

Déjà, dans l'océan d'ombre que Dieu domine,
L'archipel ténébreux des bagnes s'illumine;
Dieu, c'est le grand aimant;
Et les globes, ouvrant leur sinistre prunelle,¹⁹⁶
Vers les immensités de l'aurore éternelle
Se tournent lentement! (v. 715ss)

Dieu de son regard fixe attirant les ténèbres,
Voyant vers lui, du fond des cloaques funèbres
Où le mal le pria,¹⁹⁷
Monter vers lui l'énormité, bégayant des louanges,
Fera rentrer, parmi les univers archanges,
L'univers paria. (v. 733ss)

Gottes Auge hat die magnetische („aimant“, man denkt hier natürlich an „aimer“) Wirkung des Blicks einer schönen Frau: alles Böse wendet sich ihm zu und nähert sich ihm, fällt in ihn wie in einen Abgrund nach oben.¹⁹⁸

Dadurch kehrt das Universum zu Gott zurück, auf die Emanatio folgt die Systole (die freilich durch das ständige anziehende Ausströmen aus Gottes Auge bewirkt wird), der in C dargestellte Schöpfungsprozeß wird umgekehrt.

Der Liebes-Blick, ein erotischer Topos der Eingangsbücher, wird also in kosmische Dimensionen ausgeweitet (und als konkrete Antizipation erkannt) und gleichzeitig dem Wort „**Les Contemplations**“ höchster Sinn verliehen: das Buch handelt von den **Liebes-Blicken** zwischen Gott und den Bestraften, wahres Evangelium. Seine Botschaft lautet, daß am Schluß der Zeiten, wenn viele viel gelitten und geliebt – dazu fordert S auf – haben werden, das Reich der Gerechtigkeit (cf. die ersten Teile von VI.26) durch das der Liebe abgelöst werden wird.¹⁹⁹

¹⁹⁴ J. Seebacher sieht beide Momente als gleichwertig an („cette histoire des âmes en marche vers leur salut s'appelle autant Progrès que Rédemption“, p. XX), Hofmannsthal hingegen hält das Politische für den Ausgangspunkt: „daß eine politische Aspiration seiner Zeit sich bei ihm in eine so ungeheure mythische Konzeption umsetzt“ (p. 415).

¹⁹⁵ Cf. die Eingangsbücher und III.10 'Amour'; V.3 'Ecrit en 1846', v. 401: „Aimons! servons! aidons! luttons! souffrons!“ und den Schlußv. von 'Les mages', „L'évanouissement des cieux!“. – Liebe und Tod: V.18 'Apparition' und II.26 'Crépuscule'; Liebe und Tod und Aufhellung: VI.10 'Eclaircie'.

¹⁹⁶ Siehe dagegen Teil L, wo der Stein gerade dadurch bestimmt wird, keine Sicht zu haben; *Contemplations*-Akte im Bereich unterhalb des Menschen beginnen also möglich zu werden; als Antizipation: „Le soir vient; et le globe à son tour s'éblouit, / Devient un oeil énorme et regarde la nuit“ (I.4 „Le firmament est plein“, v. 29s). – Siehe Hugos Bild vom Augen-Planeten (abgebildet in 'Poésie', I, p. 639).

¹⁹⁷ Das Böse und der Böse; cf. z.B. VI.1 'Le pont' und den Schluß von 'Pleurs dans la nuit', sowie VI.11-12.

¹⁹⁸ III.30, v. 421s: „La solitude éclaire, enflamme, / Attire l'homme aux grands aimants“ – Spiritistisches Gespräch mit Rousseau: „en quoi consiste aujourd'hui pour toi [Rousseau] cette vision de Dieu par les yeux de l'âme? [...] [Die Antwort des Geistes:] Je vois devant moi à des profondeurs infinies un abîme éblouissant qui semble m'attirer sans cesse à lui. Je suis emporté par l'attraction irrésistible du rayonnement. Je vole toujours et je n'arrive jamais. Je suis plongé dans l'infini pour l'éternité. J'ai le vertige de Dieu.“ (Ende 1853, 'CFL' IX, p. 1239) – Cf. p. 155-A 42.

¹⁹⁹ La Mort in der spiritistischen Sitzung vom 10. November 1854: „il y a dans les mondes punis des hommes, des animaux, des plantes et des pierres qui contribuent à la délivrance de leur astre en même temps qu'il y a dans les mondes récompensés des

Wie der Tod des Einzel-Menschen (besser: -Engels) mit Aufhellung und Gesang einhergeht (cf. z.B. VI.22 *Ce que c'est que la mort*), so auch der Erlösungs-Liebes-Tod der nun befreiten Welten (v. 721-750). Die Materie als Folge alles Bösen und Ursache alles Dunklen löst sich auf; das Weltall stirbt, um geboren zu werden: „l'aurore éternelle“ (v. 719), wirkliche und endgültige Morgenröte, der keine Nacht mehr folgen wird; die Schöpfung kehrt zu ihrem lichten Ursprung zurück.²⁰⁰ Mithin wiederholt (und erfüllt) sich als kosmische Wahrheit der die dunklen Einzel-Dinge zu Gunsten der Sichtbarkeit des Einen, der *causa finalis*, auflösende (Entmaterialisierung) **Contemplations-Akt**; die Akte der Erkenntnis antizipieren den Akt der heilsgeschichtlichen Erlösung, und aus der „Lesbarkeit der Welt“ (H. Blumenberg) schöpft der Contemplateur seine Gewißheit von der Erlösbarkeit der Welt.

Es schwindet der Unterschied zwischen Gut und Böse, der sich in dem zwischen Licht und Schatten, Oben und Unten materialisiert hat:

O disparition de l'antique anathème!
La profondeur disant à la hauteur: Je t'aime!²⁰¹
O retour du banni! (v. 751ss) -

dieses Versprechen des sehenden und schauenden Geistes, daß das Exil, in dem alles Geschaffene durch seine Trennung von Gott lebt (Geburt als „Tod“ im Sinne einer Auslieferung der Seele an die Materie; cf. C), beendet werden wird (Regressio des Kosmos zu und in Gott), mag dem Ich die Gewißheit geben, daß auch sein exemplarisches politisches Exil nur von begrenzter Dauer sein wird.

Die Liebes-Vereinigung des Tiefsten und des Höchsten findet ihren trefflichsten Ausdruck in der Paar-Bildung von Jesus und dem in Tränen aufgelösten Antichrist BELIAL (HUGO und BONAPARTE), die Hand in Hand zu Gott emporstreben, Licht von seinem Licht; so daß er selbst, der Vater aller Väter – auch das Ich von *Les Contemplations* haben wir vorzüglich als Vater kennengelernt – geblendet sein wird:

Tous deux seront si beaux, que Dieu dont l'oeil flamboie
Ne pourra distinguer, père ébloui de joie,
Bérial de Jésus! (v. 778ss)²⁰²

Die Gegensätzlichkeit, die die Welt seit der Schöpfung bestimmt hat („Totus in antithesi“), und folglich auch das sie als zweite Natur abbildende antithetische Werk *Les Contemplations* (bis VI.18), ist mithin endgültig aufgehoben, zu Gunsten einer All-Einheit des Hellen, eines Oben, dem keine Tiefe mehr korrespondiert und das also ein Überall darstellt.

Die Schlußstrophe beginnt mit einem sehr familiären Bild: „Tout sera dit“ – dort, „zu Hause“, in der Heimat, beim Vater – die beiden ehemals feindlichen Brüder sind versöhnt heimgekehrt, die Familien-Runde ist wieder vollständig -, wird zuerst alles erzählt werden (die „Geschichten“ der Vor-„Geschichte“). Auch dem Abgrund, sonst Gefängnis des Bösesten, wird Stimme verliehen werden (eine neue Bouche d'ombre); alle, nicht nur wenige Dichter, werden die Sprache der Natur und des Schattenmundes verstehen (dieses Gedicht selber, als verstehbare Rede des dunkeln Geistes, zeugt von der Möglichkeit des in ihm Gesagten). So endet die **Erlösungs-Vision** mit der Vorstellung eines liebesbestimmten, gewaltfreien, harmonisch-musikalischen-poetischen Gesprächs, sprachliche Erfüllung – wie sich der ehemalige Représentant du peuple vermutlich die Debatten in der aufgeklärten Kammer der République universelle vorstellte; ein wahrhaft literarisch-politisches Bild des Paradieses:²⁰³

soleils qui font la même oeuvre d'affranchissement vis-à-vis des mondes punis.“ (CFL' IX, p. 1443) – Vianey erinnert an die „katholischen“ Stellen von VI.6 'Pleurs dans la nuit' (v. 223ss) und kommentiert VI.26, S und T: „Le juste devient ainsi l'auxiliaire de Dieu. Et c'est bien là un reste de la doctrine sur les mérites des vivants appliqués aux morts“ (III, p. 433).

²⁰⁰ I. 'Aurore' vs. „l'aurore éternelle“. – In einem Gliederungs-Plan von *Les Contemplations* in fünf Büchern lautet der Titel des ersten Buches „Espérances“ (Hoffnungen, von denen es viele gibt und die immer wieder auftauchen), der des letzten „Espérance“ (die eine, die wahre, die auf Gott; abgedruckt bei Journet et Robert: 'Autour', p. 46). – Mit einer endgültigen Aufhellung schließen auch 'Châtiments': 'Lux'. – „Et nox ultra non erit“, lautet einer der letzten Sätze der Apokalypse (22, 5; über das himmlische Jerusalem).

²⁰¹ Auch in dieser Hinsicht bot VI.10 'Eclaircie' eine Antizipation: „Le jour plonge au plus noir du gouffre, et va chercher / L'ombre, et la baise au front sous l'eau sombre et hagarde.“ (v. 36s) – Cf. V.3 'Ecrit en 1846', v. 199s: „Je tâchais de savoir, tremblant, pâle, ébloui, / Si c'est Non que dit l'ombre à l'astre qui dit Oui“.

²⁰² „Quae societas luci ad tenebras / quae autem conventio Christi ad Belial“ (2 Kor 6, 14s) – diese rhetorischen Fragen passen zu dem Apostel, zu dem VI.23 sagt: „Tu veux punir et non absoudre“ (v. 118).

²⁰³ Cf. III.3 'Saturne', wo die Seelen der Guten nach dem Tode in einen unendlichen Lese-Prozeß eintreten dürfen. – Die Eingangs-Formel der Schlußstr. scheint darüber hinaus die Erfüllung einer großen Sehnsucht zu bedeuten: „Tout est dit. C'est ainsi que les vieux mondes croulent“, heißt es in V.3 'Ecrit en 1846' (v. 269) anlässlich der Darstellung der Französischen Revolution.

Tout sera dit. Le mal expirera, les larmes
 Tariront; plus de fers, plus de deuils, plus d'alarmes;
 L'affreux gouffre inclément
 Cessera d'être sourd, et bégaiera: Qu'entends-je?
 Les douleurs finiront dans toute l'ombre: un ange
 Crierà: Commencement! (v. 781ss)

Dieses „**Commencement!**“ ist mehrdeutig. Auf der Ebene des Dargestellten könnte man meinen, nach der erfolgten Rückkehr zu Gott stünde eine neue Schöpfung bevor (da sich ja sonst die Lebewesen wieder mit dem – sehr mütterlich gesehenen – Vater vermischen würden; cf. C), wahrscheinlicher aber scheint mir, daß das Wort den Beginn der eigentlichen Geschichte ankündigt: Nun sind die ehemals Bestraften wieder Engel und lichte Geister geworden, ihr wirkliches Leben hebt erst an, und dieses wird sie Gott noch näher bringen, bis sie schließlich mit ihm eins werden werden (eine Art Apotheose) – auch im Himmel gibt es Fortschritt.²⁰⁴ Für diese Lesart spricht der Doppelpunkt nach „les douleurs finiront“, der so ein „und deshalb“ ersetzte (eine neue Schöpfung hätte dagegen zur Folge, daß die Schmerzen wieder begännen). Der Tod des Universums ist wie der der Einzelmenschen ein Beginn, lightsymbolisch: die wahre und nicht mehr rückgängig zu machende Morgenröte, „l'aurore éternelle“ (v. 719).²⁰⁵

Freilich können wir das Schlußwort auch auf der Ebene der Darstellung lesen, dann lädt es dazu ein, den Initiations-Prozeß des Buches zu wiederholen, um wirklich alles zu verstehen (für diesmal verzichte ich darauf, dieser Forderung des Engels Folge zu leisten ...). Wir dürfen es auch darauf beziehen, daß erst jetzt der ganze Sinn des Buches beginnt, dem Leser klar zu werden.²⁰⁶ Dem Geburtstod des Einzelmenschen und des Kosmos schließt sich auf symbolischer Ebene der Tod des Buches an, welcher die Voraussetzung der Geburt seines Sinnes darstellt (cf. *A celle qui est restée en France*, VII: „ce livre [...] qu'il s'évanouisse [...] et que, sous ton regard [...], chaque page s'en aille en étoiles dans l'ombre!“). Wenn wir nun noch den Tod der Diktatur hinzunehmen, als Beginn einer menschlicheren und göttlicheren Lebenszeit auf der Erde, und den im **Contemplations-Akt** erfolgten Tod der Einzel-Dinge als Voraussetzung der Schau des Wesentlichen, so fügt sich am Schluß alles in einem zusammen: Sonnenuntergang ist Morgenröte, Meer Himmel, Tod Geburt, und unsere Lektüre bedeutet unsere individuelle wie die kosmische Todes-Erlösung, als deren Antizipation. So hat das Buch eines Toten, einer Toten und des Todes (Sender – Empfänger – Botschaft) Leben gezeugt, indem es vom Sterben sprach, mæutisch eine Geburt eingeleitet und erleichtert.

Versucht man, den **Beitrag des sechsten Buches** zum Ganzen von *Les Contemplations* **zusammenzufassen**, so sieht man, daß dieser Teil wenig ganz Neues bietet; seine wesentlichen Thesen finden sich, zumindest in Ansätzen und vereinzelt, bereits im Rest der Sammlung. Entscheidend aber ist, daß sie „am Rande des Unendlichen“ in relativ geschlossener Form vollständig dargeboten werden; das Buch enthält also – unter dem Aspekt der „Aussage“ – in nuce das ganze Werk. Umgekehrt formuliert: VI stellt eine Art Kommentarband dar, mit dessen Hilfe wir Früheres ganz ausdeuten und seinen rechten Platz in dem den Bau der Welt widerspiegelnden dichterischen Gebäude festsetzen können (die Architektur-Metapher hinkt, da es wesentlich um Prozesse und Geschichtliches geht – es sei denn, man sieht das Buch als babylonischen Turm).²⁰⁷ So wissen wir z.B. aus den Worten des Schattenmundes, welcher Sinn dem Leiden und dem Tod (4. September und Exil, Buch IV und V) zukommt – obwohl schon II.14 *Billet du matin*,

²⁰⁴ „An eternity of becoming“, S. Nash, p. 190 (so ihre Deutung des Wortes „commencement“).

²⁰⁵ Siehe den Schlußv. von VI.13 'Cadaver': „Un commencement d'astre éclôt dans la prune!“; VI.8 'Claire', v. 99s: „Car la mort, quand un astre en son sein vient éclore, / Continue, au-delà, l'épanouissement!“ – IV.15 'A Villequier', v. 29ss (v.s., p. 152s): „Je dis que le tombeau qui sur les morts se ferme / Ouvre le firmament; / Et que ce qu'ici-bas nous prenons pour le terme / Est le commencement“. Hugo am Grabe Balzacs: „ce n'est pas la nuit, c'est la lumière! Ce n'est pas la fin, c'est le commencement! Ce n'est pas le néant, c'est l'éternité!“ ('Funérailles de Balzac', 31. August 1850, 'CFL' VII, p. 318) – Umgekehrt: „L'homme est à peine né, qu'il est déjà passé, / Et c'est avoir fini que d'avoir commencé.“ (VI.3 „Un spectre m'attendait“, v. 11s) – die irdische Geburt ist in erster Linie Tod, das Ende eines Besseren.

²⁰⁶ Siehe den Brief vom 15. November 1855 an E. Deschanel: „*Les Contemplations* sont un livre qu'il faut lire tout entier pour le comprendre. Qui ne lit que le premier volume ('Autrefois') dit: c'est tout rose. Qui ne lit que le second ('Aujourd'hui') dit: c'est tout noir. [...] Le premier vers n'a son sens complet qu'après qu'on a lu le dernier.“ (cf. p. 74-A 20)

²⁰⁷ Bei Hugo selber findet sich die Architektur-Metapher in mehreren Brief-Stellen: An E. Deschanel (zit. p. 74-A 20) und an N. Parfait (zit. p. 84); als Pyramide bezeichnet Hugo sein Werk auch in einem Brief an Hetzel vom 31. Mai '55 – 'CFL' IX, p. 1090 – und an Parfait vom 11. November dieses Jahres – 'CFL' X, p. 1218 –; tertium scheint in beiden Fällen aber hauptsächlich die Größe zu sein; cf. p. 110-A 46. – John Martins 'La ruine de Babylone' bildet den Turm als spiralförmige Pyramide ab (cf. p. 173-A 69).

III.1 *Ecrit sur un exemplaire de la Divina Commedia*, 3 *Saturne* und 12 *Explication*, IV.17 *Charles Vacquerie* und V.26 *Les malheureux*, um nur einige Beispiele herauszugreifen, erste Antworten gaben.

Fast noch wichtiger als der „reine Inhalt“ scheint die Art und Weise, in der er auf die verschiedenen aufeinanderfolgenden Gedichte verteilt wird – der bedeutendste **Sinn** ist ein Ergebnis der Anordnung (Position), der **Struktur**. Diese haben wir versuchsweise als dreidimensionale **Spirale** bestimmt, als senkrecht stehende und mit der Spitze nach oben weisende Schraube (Turm von Babel): ein Auf und Ab, ein Wechsel vom hellen in den lichtabgewandten Bereich, eine Bewegung mit Umwegen und in Kurven, Kreisen, die aber dennoch nach oben strebt und zum Licht. Tatsächlich folgt von VI.1 *Le pont* bis zu VI.18 „Hélas! tout est sépulcre“ jeweils ein helles Gedicht der Selbstsicherheit auf ein eher trübes des (Selbst- und Welt- und Gott-) Zweifels, in einer manchmal fast mechanisch anmutenden Alternanz (Ausnahmen: das dunkle Doppel-Gedicht VI.11 „Oh! par nos vils plaisirs“ und 12 *Aux anges qui nous voient* sowie das nicht ganz dunkle 14 „O gouffre! l'âme plonge“ und das nicht ganz helle 15 *A celle qui est voilée*).

Dieser ständige Wechsel wird mehrere Male direkt in Worte gefaßt (reflexiv), z.B. in VI.24 *En frappant à une porte*:

J'ai su monter, j'ai su descendre,
J'ai vu l'aube et l'ombre en mes cieux (v. 13s),

vor allem aber in VI.26:

L'âme, dans l'homme, agit, fait le bien, fait le mal,
Remonte vers l'esprit, retombe à l'animal (v. 417s).²⁰⁸

Diese Aussage ist besonders wichtig, da ihr zufolge die strukturelle Bewegung des Buches bis VI.18 genau der Zwischenstellung des aus Körper und Seele widersprüchlich zusammengesetzten Menschen entspricht, diese also abbildet: „**Totus in antithesi**“,.

Auf die Begrenzung jedoch folgt die Unendlichkeit; nachdem dieses mimetische Auf und Ab genügend lange quälend gewährt hat, setzt nach dem besonders ausgeprägten Tiefpunkt von VI.18, dem der von *Horror* (VI.16) voranging, eine sich allmählich steigernde rückfallfreie Aufhellung ein, welche im Schlußteil von VI.26 zur schattenfreien absoluten Helligkeit Gottes gelangt ist; oder, um im Spatialen zu bleiben: die Spiral-Windungen der Schraube sind an der Spitze angekommen und haben sich in eine pfeilartig (Vektor) nach oben auffliegende Linie umgewandelt, VI.26 schließt mit der Ankunft von JESUS und SATAN bei Gott-Vater, und es gibt nur noch ein Oben, das das All ist, Zenit und Nadir sind verschmolzen.²⁰⁹

So wird auch der letzte Sinn des **Titels** klar: Die Gedichte dieses Buches sprechen zuerst abwechselnd von einer Bewegung nach unten und einer nach oben, um zum Schluß einen Flug hin zum Magnet-Liebes-Augen-Licht-Abgrund-Gott zu beschreiben, der mit der Unwiderstehlichkeit eines Sturzes erfolgt (cf. das Ertrinken und Versinken im Meer). „L'infini“ übersetzt man also insgesamt am besten mit „der Unendliche“: Am Ende sind wir bei Gott angelangt, „le terme / Est le commencement“ (IV.15, v. 31s).

Der Wechsel in der Struktur (die eben das Prinzip der Alternanz für das der Steigerung aufgibt) ist nicht gratuit, er entspricht vielmehr dem Übergang von der Vor-Geschichte zur eigentlichen Geschichte, der der Erlösung, von der irdischen Antithetik zur Bewegung zum göttlichen Einem; ist also ebenfalls **mimetisch** (-antizipativ: Darstellung dessen, was einmal sein wird).

Wichtig ist, daß dieser unendliche Aufzug der Erlösung nur durch die Folge von Tiefpunkten möglich war: So drückt sich die aus früheren Büchern bekannte Vorstellung von der Nacht als der Voraussetzung des Tages, vom Tod als Voraussetzung des (wahren, seelischen) Lebens, vom Ancien Régime und dem Second Empire als Voraussetzung der République universelle, von der Ding-Vernichtung als Voraussetzung der Schau (Contemplation) und von der Buchstaben-Auflösung als Voraussetzung des Sinn-

²⁰⁸ Cf. v. 391: „L'homme qui plane et rampe, être crépusculaire“.

²⁰⁹ „Begrenzung und Unendlichkeit“: Cf. VI.23, str. 65: „Le genre humain marche en avant [...] Dans l'infini, dans le borné“. – „Aufhellung“: Bezeichnend ist auch, daß ab VI.19 die vorherrschende Zeit der Gedichte der Sonnenaufgang ist (VI.26, v. 719: „l'aurore éternelle“), während sonst wichtige Texte in der Abenddämmerung spielten (die freilich wesentlich Morgenröte ist). – Über die 'Divina Commedia': „Dante tord toute l'ombre et toute la clarté dans une spirale monstrueuse. Cela descend, puis cela monte. Architecture inouïe.“ ('William Shakespeare', I, II, 2, § 11, p. 79). – Nach dem gleichen Muster (Antithetik und deren Überwindung) verläuft „Leben“ und „Sterben“ des Einzelmenschen: „On marche, on court, on rêve, on souffre, on penche, on tombe, / On monte. Quelle est donc cette aube? C'est la tombe. [e.ct.]“ (VI.22 'Ce que c'est que la mort', v. 11s). Cf. VI.26, v. 503-509 (zit. p. 208).

Verstehens (dies wird freilich erst in *A celle qui est restée en France* klar) in der Sinnvollen, **sinntragen-**
den (semantischen) **Struktur** des Buches aus.

le Pome

:60

unsporn

IV cuney se lui lea
~~12~~ ¹⁸ cuney, may per a may
 Pleen dan lo mit

12

14 = colligim

18 Moner

... le p... XVI olar
 ce l. p. 159 ind.

Entsprechend ist in *Spes* die Rede vom „zénith, plafond où l'espérance va / Se casser l'aile et d'où descend la prière“ (v. 2s): Demut, Gebet und Glauben sind die Brücken (*Le pont*), die uns Gott näherbringen, dem Heil und der Erlösung. Von daher scheint es möglich, die uns bislang als schwarz und abwärts-führend erschienenen Gedichte, allen voran *Le pont*, als morgenrötlich und aufsteigend zu begreifen; die Texte der stolzen Selbstgewißheit des Ichs, das, sich vermessend, glaubt, aus eigener Kraft den Himmel wie eine Festung erobern und Gott das Geheimnis des Weltalls entreißen zu können, allen voran *Ibo*, hingegen als dunkel und nach unten führend, Ausdruck von Superbia (Luzifer statt Stella).²¹⁰

Auf welche Weise die Sinn-Struktur des letzten Buches die Sinn-Struktur des Ganzen bestimmt, wird im Schluß-Abschnitt (C) dieses Zweiten Teiles besprochen werden.

Zwei Manuskript-Blätter mit **Gliederungs-Entwürfen** sind von Buch VI überliefert; sie bestätigen unser Verständnis der Struktur auf erstaunliche Weise.

Das erste (Ms. 13.363, f° 356; stark vergrößerte Teilabb. p. 215) verzeichnet die Gedichte 1 bis 6 und, als 14, 15 und 16 numeriert, „à celle qui est [voilée]“ (jetzt: 15), „Horror“ und „Dolor“ (jetzt 16 und 17). Wenn auch eine Lücke klafft und die letzteren drei Texte um eine Stelle verschoben wurden, so zeigt sich doch, daß das antithetische Alternanz-Prinzip schon verhältnismäßig früh feststand.²¹¹ Mehr noch: Zur Wahrung dieses Prinzips hätte die Lücke zwischen 6 („Pleurs dans la nuit“) und 14 („à celle qui est [voilée]“) durch eine ungerade Zahl von Gedichten geschlossen werden müssen (denn die Stücke mit gerader Nummer standen bislang auf der positiven Seite: 2 „ibo“, 4 „écoutez je suis Jean“, 6 „Pleurs dans la nuit“, 14 „à celle qui est [voilée]“, 16 „Dolor“; zwischen 6 und 14 waren sieben Stellen zu besetzen). Anfangs verfuhr Hugo wohl auch so, und Buch VI zählte von *Le pont* bis *Dolor* 15 Gedichte, in gleichmäßiger Alternanz. Erst sozusagen in letzter Minute entschloß er sich, nach 11 („Oh! par nos vils plaisirs“) noch das jetzige 12 *Aux anges qui nous voient* einzufügen, wodurch das -/+ -Wechsel-Prinzip unterbrochen wurde und die folgenden Stücke sich um eine Nummer verschoben (*A celle qui est voilée* wurde zu Nummer 15 e.ct.).²¹² Bezeichnend scheint mir nun, daß diese Störung der Alternanz durch ein zweites Stück geschah, welches vom sündigen Körper spricht. Dadurch wird ein Pol des Menschen (Körper, Materie, Sünde, Schatten) stark betont und ein leichtes Gegengewicht zum Schluß von VI.26 geschaffen, der von der wahren Liebe Gottes spricht, freilich mit endgültiger Aussage, da am Ende stehend. Zudem erhielt dadurch *Cadaver* (ursprünglich wohl an zwölfter Stelle) die Nummer 13, deren Bedeutung die im Gedicht ausgedrückte Tod-Leben- (Unglück-Glück-) Beziehung verdichtet (liest man ferner das jetzige 12 als Engels-Gedicht, so bereitet es *Cadaver* vor). Allerdings bewegen sich diese Mutmaßungen über die Reihenfolge der Gliederungs-Änderungen im Bereich der Spekulation.

Was den zweiten Entwurf anbelangt (Ms. 13.363, f° 496; vergrößerte Teilabb.), so ist auffällig, daß dieser mit „Hélas! tout est sépulcre“ beginnt: auch wir haben hier einen Einschnitt vermutet, einen besonders ausgeprägten Tiefpunkt, auf den die nach oben führende Koda folgt. Das Manuskript notiert „l'ombre venait le soir tombait“ (jetzt: „Relligio“) noch unter der Nummer 22, nach „ne dites pas pas mourir“ (jetzt: „Ce que c'est que la mort“), in der Ausgabe ist es um zwei Stellen nach hinten gerückt und folgt auf 19 „On conteste, on dispute“ (jetzt: „Voyage de nuit“). Dementsprechend erhält im Druck das ehemalige 21 „ne dites pas mourir“ als „Ce que c'est que la mort“ die Nummer 22.²¹³

Schwierig wird es bei der Nummer 23, schon was die Entzifferung der Buchstaben anbelangt. Klar ist die untere Zeile („l'énigme universelle“) und der erste Teil der oberen („le sphinx“) – ob aber der zweite Teil „ancien“ (so Vianey, III, p. 173) oder „ange“ (so Journet et Robert: *Autour*, p. 49) lautet, läßt sich schwer bestimmen. Da in der Ausgabe *Les mages* von der 24. auf die 23. Stelle zurückgerückt sind und unmittelbar an *Ce que c'est que la mort* („ne dites pas mourir“) anschließen, muß dieses geheimnisvolle Gedicht entweder ganz gestrichen worden sein – es findet sich aber keine Spur mehr von ihm, und HUGO wäre der letzte, der einen eigenen Text vernichtet hätte –, oder die Wörter bezeichneten ein später anders betitelteres Stück: VIANEY vermutet *Horror*, in dem ja alles „Rätsel“ zu sein scheint, also „sphinx“ (es blie-

²¹⁰ „Stella“ meint im berühmten gleichnamigen Gedicht der 'Châtiments' (VI.15) den Morgenstern, lat. „Lucifer“.

²¹¹ „De toute façon, le plan est postérieur à XIII (9 août 1855)“ (Journet et Robert: *Autour*, p. 49) – jedoch, wie wir aus einem Brief Hugos folgern dürfen (siehe A 212), vorzeitig zum 9. Oktober 1855.

²¹² An N. Parfait, am 9. Oktober 1855: „Je vous envoie une petite pièce 'Aux anges qui nous voient' à intercaler dans le sixième livre après la pièce XI; cette pièce 'Aux anges etc.', doit prendre le chiffre XII, et les chiffres suivants doivent se modifier en conséquence.“ ('CFL' IX, p. 1102)

²¹³ Da „Hélas! tout est sépulcre“ bereits die (endgültige) Nr. 18 trägt, dürfte dieser zweite Entwurf wohl nach dem Einschub von VI.12 (siehe die obige Anm.) entstanden sein.

be nur das „ancien“ zu erklären);²¹⁴ JOURNET et ROBERT hingegen plädieren für *Ce que dit la bouche d'ombre*, dessen Eingangszeile ursprünglich lautete: „Je suis celui qui parle au sphynx universel“.²¹⁵ Dafür müssen sie 27 „Sophia“ zum „projet abandonné“ erklären, obwohl, wie ich meine, dieser Titel genau die aufklärende Funktion des Schluß-Gedichtes beschrieb. Zudem würde, sähe man mit VIANEY (ibid.) in „Sophia“ den ursprünglichen Namen von *Ce que dit la bouche d'ombre*, die Reihe ab *Les mages* in Manuskript und Ausgabe übereinstimmen, da das schematische Sternbild nach „en frappant à une porte“ zweifellos als Überschrift von *Nomen, numen, lumen* geplant war.²¹⁶

Es sei auch mir gestattet, der Sphinx dieser Manuskript-Seite eine Lösung ihres Rätsels anzubieten: *Ce que dit la bouche d'ombre*, so nehme ich an, hieß ursprünglich „Sophia“, die drei vorangehenden Texte wurden in der alten Ordnung übernommen, (das jetzige) VI.25 erhielt einen neuen Titel. Nun wissen wir aus J. SEEBACHERS Untersuchung *Sens et structure des „Mages“* – die sich im übrigen auf Auskünfte von JOURNET und ROBERT stützt –, daß die jetzigen Teile IV, VI und VIII dieses Gedichtes ursprünglich unter der Nummer IV sein Zentrum bildeten (p. 360). In diesen Abschnitten werden die Genies als die bestimmt, die das Rätsel der Natur und der Welt lösen, indem sie Gott in ihr erkennen und ihn uns sichtbar machen. Dabei kommt der jetzigen Strophe 43 (v. 421ss) eine Mittelpunkt-Funktion zu (ibid.). Dort lösen die Mages, selber Rätsel („Savent-ils ce qu'ils sont?“, v. 303), das Rätsel der Sphinx Schöpfung, indem sie Gott durch eine Art Kaiserschnitt ans Licht bringen; Fragestellerin und Frage wie die die Lösung Suchenden waren gleichermaßen rätselhaft: „énigme universelle“. Nach dieser Geburt jedoch ist die Sphinx Sphinx gewesen, also „ancien“. Deshalb vermute ich, daß „l'énigme universelle“ und „le sphinx – ancien“ eine Zeitlang konkurrierende Titel-Entwürfe für diesen Teil von *Les mages* waren und HUGO daran dachte (vielleicht nicht ursprünglich, sondern später, bei der Strukturierung des Buches), Gruppen von Versen, vor allem die umfangreiche Nomenklatur der Genies (jetzt: VI.23, I), von diesem langen Gedicht abzuspalten und als eigenständigen Text figurieren zu lassen (unter dem Titel „Les mages“, als Nummer 24). Diese Deutung ist übrigens die einzige, die dem Gedankenstrich zwischen „sphinx“ und „ancien“ Rechnung trägt: der Titel bezeichnet die Zurücknahme eines Negativen, einen Umschlag, eine Art Pointe oder Erlösung. „Ancien“ (statt „ange“), von der reinen Graphie die nächstliegende Lesart, trotzdem *lectio difficilior* im Kontext des sechsten Buches, wäre so problemlos annehmbar. Zählte *Au bord de l'infini* 27 Stücke, so nähmen die des Aufflugs (ab 19) genau das letzte Drittel des Buches ein; da dadurch jedoch die zahlensymbolische Struktur des Ganzen – v.inf., p. 232ss – gestört worden wäre, konnte den Mages nur ein Gedicht gewidmet werden.

²¹⁴ „Le poème 23, intitulé ici L'ENIGME UNIVERSELLE, avec comme variante: LE SPHINX, est sans doute HORROR (qui peut-être ne faisait qu'un avec DOLOR)“ (ibid.). – Das Wort „énigme“ begegnet uns in v. 26 und 131 von 'Horror'; „sphinx“ in v. 68; „ancien“ kommt weder in 'Horror' noch in 'Dolor' vor und überhaupt in Buch VI nur einmal, an untergeordneter Stelle (VI.6 'Pleurs dans la nuit', v. 500). „Ange“ allerdings treffen wir in v. 83 von VI.16 an (im Plural).

²¹⁵ Allerdings wurde – nach dem eigenen Bekunden dieser beiden Autoren ('Manuscrit', p. 176) – der ganze Prolog (v. 1-6) nachträglich dem weitgehend fertigen Ganzen vorangestellt.

²¹⁶ Weiterhin hätte einerseits der griechische Titel vermöge seiner Einzigartigkeit in Buch VI die herausragende Bedeutung des Gedichtes betont, andererseits wäre so eine Beziehung zu III.2 aufgebaut worden: die Göttin der Weisheit stünde in Opposition zur Melancholia und gehörte in eine Reihe mit dem Schattenmund, „celle qui est voilée“ und Léopoldine. – Cf. A 48. – Ob auf das Wort ein „I²“ (Vianey) oder ein „I?“ (Journet et Robert) folgt, scheint mir belanglos zu sein. – Es ist nicht mein Amt, den Streit zweier (oder vielmehr dreier) solch berufener Kenner der Hugoschen Graphie zu entscheiden; ich würde freilich das Wort ohne Kenntnis des Zusammenhangs als „ancien“ (vielleicht aus einem ursprünglichen „ange“ korrigiert) lesen und vermute, Journet et Robert haben sich hier – was gewiß nicht illegitim ist – von ihrem Vorverständnis leiten lassen: tatsächlich scheint auf den ersten Blick „ange“ besser in dieses Buch der Geister, Erscheinungen und Engel zu passen.

- 18 l'éléphant est sage
 19 le lion, le zèbre
 20 le poney, le cheval 22
 21 le dromadaire
 22 l'âne blanc (le cheval 20)
 23 l'âne blanc - ange
 24 le magicien
 25 le poney à un pied
 26 ... ::
 27 Sophia 14

B.II. Rahmen-Gedichte und Prosa-Vorwort

B.II.1. Rahmengedichte

Der Ganzheits-Charakter von *Les Contemplations* wird dadurch betont, daß die besprochenen 156 Gedichte der beiden Bände von zwei Stücken eingerahmt werden und mithin als Binnenteil erscheinen: *A celle qui est restée en France* am Ende, „Un jour, je vis“ am Anfang.

Daß *A celle qui est restée en France* außerhalb der sechs Bücher steht, läßt schon der Titel vermuten und der Inhalt macht es völlig klar: Der Autor schickt sein Buch als Ganzes und Fertiggestelltes der Zurückgebliebenen ins Grab. Einen solchen Hinweis bietet „Un jour, je vis“ jedoch nicht. Deshalb drängte HUGO darauf, die Sonderstellung des Gedichtes durch die Gestaltung der Ausgabe zu betonen: „avant le livre 1er, comme préambule général de l'ouvrage entier, doit être placée isolément la pièce à quatre strophes qui commence par ce vers: un jour je vis, debout au bord des flots mouvants.“ (*Note pour l'imprimeur*, Ms. 13.363, f° 2) – „préambule général de l'ouvrage entier“ heißt natürlich, daß der Bandtitel *Au-trefois*. 1830-1843. erst nach „Un jour, je vis“ zu stehen hätte – was in keiner der vorliegenden Ausgaben der Fall ist, auch nicht in der Edition originale.¹

B.II.1.a. „UN JOUR, JE VIS“

„Préambule“ kann das erste Gedicht insofern genannt werden, als es wie eine Ouvertüre wichtige Themen des Werkes in knapper Weise anklingen läßt:

Gleich in der Eingangszeile treffen wir das Ich – welches eine zentrale Rolle in dieser Autobiographie spielen wird – als historisches („un jour“; siehe auch das Datum, 1839 – die Préface datiert von 1856) und wir treffen es als Seher („je vis“ – „Les Contemplations“) am Rande des Ozeans, der bald die zweite Zentralgestalt verschlingen wird.²

Un jour, je vis, debout au bord des flots mouvants,
Passer, gonflant ses voiles,
Un rapide navire enveloppé de vents,
De vagues et d'étoiles (str. 1).

Das Meer, so flüstert ihm eine geheimnisvolle Stimme ins Ohr, vergleichbar der der Bouche d'ombre – „une voix dont mes yeux / Ne yoyaient pas la bouche“ (v. 7s) –, das Meer ist Gott. Die Situation ähnelt also der von *Au bord de l'infini*, jedoch mit dem gewaltigen Unterschied, der sich aus der zeitlichen Differenz und dem darin Erlebten und „Erfahrenen“ (*En marche*) ergibt, einem Unterschied des Alters und der Reife. Noch lebt der Vater (in Frankreich), noch hat der Abgrund Didine nicht verschlungen und das Meer wird auch nicht direkt unendlich genannt (die Explicatio „mer“ = „Dieu“ legt es freilich nahe; v.s., p. 179). Am Schluß von *A celle qui est restée en France* treffen wir das Ich an ähnlichem Ort, diesmal aber sitzend, wie niedergedrückt, und auf einem Vorgebirge, auch kann der Abgrund dort nicht mehr mit solch naiver Simplizität mit Gott identifiziert werden. Darüber hinaus situieren sich zahlreiche andere Gedichte am Rande des Meeres, allen voran *Magnitudo parvi*. Im Exil schließlich wird die Küste zum dauernden Aufenthaltsort des Dichters werden (cf. z.B. *Ecrit en 1855*) – auch dieses kündigt sich hier schon an.³

Die zweite Strophe nimmt das Grundprinzip des Umschlagens vom Negativen ins Positive ansatzweise vorweg: „Et j'entendis, penché sur l'abîme des cieux, / Que l'autre abîme touche“ – der Abgrund nach unten spiegelt den nach oben; indem das Ich sich über das Meer neigt, sieht es in den Himmel. Dem, der das Ganze kennt („Commencement!“; VI.26, v. 786 als Lese-Anweisung), scheint hier angedeutet oder vor-

¹ Massin und Albouy drucken das Gedicht nach dem Bandtitel, Vianey, Seebacher und Cellier folgen dem Muster der Edition originale und verzichten gleich ganz auf ihn. – Ich will jedoch zugeben, daß die „Note pour l'imprimeur“ nicht völlig eindeutig ist („avant le livre 1er“, statt „tome 1er“). – 'A celle qui est restée en France' figuriert in Celliers Ausgabe unter den Texten des VI. Buches (Kolumnentitel der linken Seiten), ebenso in der Seebachers (Kolumnentitel der rechten Seiten). Vianey, Albouy und Massin ('CFL' IX) richten sich jedoch nach der Orig.-Ausg., die das Gedicht nach dem abgeschlossenen VI. Buch abdruckt („Fin“ nach dem Datum von VI.26, p. 384).

² Cf. 'Les mages', str. 37

³ Siehe z.B. auch III.3 'Saturne', v. 2-4: „l'homme [...] / S'accoude au bord croulant du problème sans fond“ oder IV.15 'A Villequier', v. 9: „je [...] assis au bord des ondes“.

ausgeahnt, daß der Sturz des Ertrinkenden nach unten in Wirklichkeit ein Flug nach oben, in den Himmel Gottes sein könnte (cf. *Les mages*, VII: „nuit“ = „mort“ = „Dieu“), das Sterben also ein Geborenwerden. Gleichzeitig ist die Körperhaltung des Dichters die eines Lesenden („penché sur“): wir dürfen hier vielleicht schon, wiewohl wiederum erst in Ansätzen, die Natur als Buch verstanden sehen.⁴

In Strophe drei lobt die Stimme den jetzt schon (warum?) traurigen Dichter, sein melancholisches Meditieren, das unter die Oberfläche in die Tiefe strebt, hin zum verborgenen Sinn des göttlichen Textes (Hyponoia):⁵

„Poète, tu fais bien! Poète au triste front,
Tu rêves près des ondes,⁶
Et tu tires des mers bien des choses qui sont
Sous les vagues profondes!

Contemplation ist das Überschreiten (Transzendieren) einer Grenze, jenseits deren sich Gott befindet: „L'oeil perce et franchit le miroir“ (III.30, v. 565) – und kann somit einem Ertrinken verglichen werden (v.s., p. 138s). Der Abgrund, in den die Tochter tauchen wird, wird zur Quelle, zum Brunnen, aus dem die Gedichte *Les Contemplations* geschöpft oder „gezogen“ („gefischt“) werden. Aber auch das Buch des Dichters, als Abbild des göttlichen Werkes, gleicht einem Brunnen-Abgrund („cette eau profonde et triste“, Préface), in den, metaphorisch gesprochen, wir Leser tauchen müssen, statt uns mit der nur uns spiegelnden Oberfläche zu begnügen – Wir : *Les Contemplations* : Autor : Gott = Autor : Natur : Gott : Gott (v.s., p. 166).⁷

Schließlich wird, wieder wie in VI.26, dem Poète die Offenbarung zuteil, die er aus eigener Kraft nicht hätte erlangen können:

„La mer, c'est le Seigneur, que, misère ou bonheur,
Tout destin montre et nomme;⁸
Le vent, c'est le Seigneur; l'astre, c'est le Seigneur;
Le navire, c'est l'homme.“ (Schlußstr.)

Alles ist Gott, alles verweist metonymisch auf seinen Schöpfer, auch das Schicksal des vom Menschen erbauten und daher – ebenfalls eine Metonymie – für ihn stehenden Schiffes, welches Wind, Meer und Sternen ausgeliefert ist. Die in der Eingangs-Strophe erwähnten Segel gleichen der Dichtung (Text-Metapher), da sie das Schiff der Menschheit (cf. *Voyage de nuit*) nach vorne treiben (*En marche*, Ibo; Dichter als Beförderer des Progrès), indem sie sich von der Äußerung Gottes in der Natur (Wind) blähen, d.h. formen lassen, also diesen – wie das Text-Gitter der Natur – in der strukturierten Fülle der vielverbundenen Einzel-Fäden des Gewebes letztlich einzig „ausdrücken“.⁹

„Un jour, je vis“ könnte auch der Exposition (oder zumindest dem Personen-Verzeichnis) eines Dramas verglichen werden: die Hauptpersonen (Dichter, Gott, Natur und Menschheit, die Ungenannte) werden vorgestellt und ihr Verhältnis zueinander bestimmt.

⁴ „Penché sur“ als Lesehaltung: Siehe das Gedicht über den Leser, I.24 „Heureux l'homme“, Schlußv.: „Derrière lui [...] Les anges souriants se penchent sur son livre“. – Zum „Abgrund des Meeres und des Himmels“ cf. p. 155-A 42.

⁵ Cf. 'A celle qui est restée en France', v. 216-350: „Pareil à la laveuse assise au bord du puits [...] Le contemplateur [...] Se penche, frémissant, au puits des grands vertiges“. Zahlreiche Parallelstellen könnten zitiert werden. – „Melancholisches Meditieren“: Cf. die ebenfalls am Rande des Meeres vom gebeugten Dichter gesprochenen 'Paroles sur la dune' (V.13, v. 11s).

⁶ V.3 'Ecrit en 1846', v. 181: „J'ai pensé. J'ai rêvé près des flots“.

⁷ „Der Abgrund als Quelle“: cf. VI.23, v. 466: „Être abîme, c'est être source“. – „*Les Contemplations*“ werden aus dem Abgrund 'gezogen'; cf. S. Nash, p. 105; 'A celle qui est restée en France', v. 10s: „Depuis quatre ans, j'habite un tourbillon d'écume; / Ce livre en a jailli“ – das Buch wird aus „écume“ geboren, aus Wind und Meer, wie die Anadyomene (cf. V.20 'Cérigo'). – „Der Leser zieht den Sinn aus dem Abgrund Buch“: Léopoldine und ihre Schwester: „dans le texte auguste [Bibel], / Leurs coeurs, lisant avec ferveur, / Puisaient le beau, le vrai, le juste“ (IV.7 „Elle était pâle“, v. 33s).

⁸ „Quand notre orgueil le tait, notre douleur le nomme“ (VI.17 'Dolor', v. 70).

⁹ Analog zum Text der Natur, cf. III.8 „Je lisais. Que lisais-je?“, v. 41-47. – Gerade das Religiöse der Dichtung befördert den Fortschritt (v.s., p. 189-191). – „Wind“: Von dem Wind 'Châtiments' erhoffte sich Hugo, er werde das Meer Volk aufwühlen und zur reinigenden Sint-Flut der Revolution anschwellen lassen: „tâchons de faire souffler le vent“ (Brief an Madier de Montjau, 29. August 1854, 'CFL' VIII, p. 1031). Cf. I.7, v. 65 „un vent révolutionnaire“ und den Absatz 'Esprits en proie au vent' in 'Quatre-vingt-treize' (II, III, II, XI, p. 472). Hugos Gottes-Bild entsprechend kann der Wind mit der Freiheit gleichgesetzt werden: „ce vent, c'est la liberté“ (VI.23, v. 540), welche das Staatsschiff vorwärtstreibt („progrès“; siehe dagegen oben, p. 169s). Der Dichter als Steuermann: „Le progrès est son but, le bien est sa boussole [e.ct.]“ (III.2 'Melancholia', v. 95); cf. VI.23, str. 63: „Orphée accompagne Jason“. – Das Meer bezeichnet '*Les Contemplations*' als „une voile“ ('A celle qui est restée en France', v. 21). – Zu „Schiff und Schicksal“ siehe Hugos Bilder „MA DESTINEE“ (1857, 'CFL' XVIII, Nr. 738, cf. 737) und „EXIL“ (ibid., Nr. 683).

B.II.1.b. „A CELLE QUI EST RESTÉE EN FRANCE“

Das Widmungs-Gedicht *A celle qui est restée en France* wurde ansatzweise schon im Ersten Teil besprochen (p. 74-77). Dabei ging es mir darum zu zeigen, wie sich Prosa-Préface und lyrischer Epilog, welche beide wohl um den November 1855 herum entstanden sind (cf. p. 74-A 21), entsprechen und antworten: beide reden vom Werk als Ganzem, reflexiv, als eine Art Autorkommentar.

Das Verhältnis von *A celle qui est restée en France* zu den sechs Büchern läßt sich gut auch mit der Spiegel-Metapher ausdrücken; H. STAUB spricht anlässlich dieses Gedichtes von der „Spiegelung eines Ganzen in einem außerhalb dieses Ganzen liegenden und es zusammenfassenden einzelnen“ (*Aspekte poetischer Reflexion*, p. 13) – Magnitudo parvi als Strukturprinzip. Dabei versteht es sich von selbst, daß dieses einzelne und das Ganze auf einer höheren Ebene wieder ein gemeinsames Ganzes bilden: sonst wäre *A celle qui est restée en France* ja ein beliebiger unverbindlicher Parallel-Text.

Zwar steht das Gedicht in enger Beziehung zur Préface, diese aber ist, als Prosa-Text, noch weiter vom Binnenteil entfernt (v.s., p. 79); zudem wendet sich das Vorwort an jeden Leser, der Epilog dagegen an die Archi-Leserin, der er das Buch zueignet (er gleicht so einem Begleitbrief zu einem Geschenk).

Daß sich in *A celle qui est restée en France* das Ganze spiegelt, ist einerseits spätestens mit dem dritten Vers klar – „prends ce livre: il est à toi“ –, andererseits bedürfte es einer umfangreichen Untersuchung, wollte man genau und detailliert zeigen, welche Momente dieses Ganzen (Wörter, Bilder, Verse, Motive, Stoffe, Themen, Thesen, Strukturen, Gedichte, Bücher, Bände) sich in welchen Momenten des Epilogs spiegeln. Wieder muß ich mich mit Raum-Gründen entschuldigen; sicher scheint mir jedoch zu sein, daß eine 1:1-Entsprechung der acht Abschnitte (in der Original-Ausgabe mit römischen Ziffern durchnummeriert) zu den sechs Büchern nicht vorliegt, selbst wenn wir aus acht auf irgendeine Weise sechs machten: dann läge ja auch nur eine verkleinerte Wiederholung vor, eine Miniatur-Ausgabe der Sammlung, tatsächlich ist stets vom „livre“ als Ganzem die Rede, wenngleich auch mancher Abschnitt sich in besonderer Weise auf einen einzelnen Teil des Werkes beziehen mag. Einige wenige dieser Beziehungen will ich erwähnen.¹⁰

Der Titel bringt das Politische zum Schluß noch einmal zur Sprache und bildet ein Paradigma mit *A celle qui est voilée* (VI.15), *Pauca meae*, *A ma fille* und den zahlreichen Verwandten und Freunden gewidmeten Gedichten, besonders in Buch V.¹¹

*

I spricht die Dedicatio aus („prends ce livre: il est à toi“, v. 3) und charakterisiert das Buch auf ähnliche Weise wie die Préface (v.s., p. 74ss).

Noch nicht eingegangen bin ich auf die Entstehungsthese: „Dieu dictait; j'écrivais; / Car je suis paille au vent: Va! dit l'esprit. Je vais“ (v. 10s). Das heißt, daß *Les Contemplations* insgesamt die Niederschrift göttlicher Worte darstellen (cf. I.8 *Suite*: „mot“ = „Verbe“) – so wie beispielsweise VI.26 die Rede eines Schattenmundes protokolliert. „Dieu dictait“ meint, wörtlich genommen, jedoch mehr als „Inspiration“: selbst Gedichte, in denen über weite Strecken eine andere Instanz als das fiktive Autor-Ich spricht (eben z.B. die Bouche d'ombre), seien insgesamt von Gott diktiert. Die Strohalm-Metapher nimmt das Bild des sich blähenden Segels von „Un jour, je vis“ wieder auf und bestätigt unsere Deutung, wenngleich es in *A celle qui est restée en France* der Dichter-Sekretär ist, der von Gott seine Form und Richtung erhält („je suis paille au vent“).¹²

Wald, Meer, Sterne, Vögel, Wiese und andere Dinge der Natur verlangen nach dem Buch, nicht ohne Rechtsanspruch, denn Dichtung – so haben wir anlässlich I.28 „Il faut que le poète“ (v.s., p. 95ss) und öfter festgestellt – ist Natur, in andere Sprache übersetzt, Zeichen Gottes wie diese. *Les Contemplations* jedoch, in jeder Hinsicht ein **Toten-Buch**, gehören ins Grab: „je le donne à la tombe“ (v. 34) – zumal das Werk in seinem Innersten selbst ein Grab enthält („Autrefois, Aujourd'hui. Un abîme les sépare, le tombeau“, Préface).¹³

¹⁰ Interessant wäre es vor allem, einmal den Gestaltwandlungen des Buches im Epilog nachzugehen (cf. p. 94-A 70, p. 93s).

¹¹ Vielleicht sollten '*Les Contemplations*' ursprünglich „Chants / de celui / qui est proscrit / pour / Ceux qui sont morts“ heißen (Ms. 13.364, f° 8, abgedruckt bei Journet et Robert: 'Autour', p. 37). Als Titel für den Epilog war anscheinend eine Zeitlang „A la France“ vorgesehen (cf. A 13).

¹² In '*A celle qui est restée en France*', v. 21 nennt das Meer das Buch „une voile“. – In I.27 „Oui, je suis le rêveur“ schreibt die höhere Instanz sogar selber, um so zur Sprache zu kommen: „L'être mystérieux, que vous croyez muet, / Sur moi se penche, et vient avec ma plume écrire.“ (v. 9s)

¹³ Dennoch bedeutet Lesen keinen Grabfrevel – „le tombeau nourrit les vautours chauves“, III.17, v. 53 –, sondern eher Auferweckung (siehe Teil VII). – Zur „Natürlichkeit des Buches“ cf. v. 143s: „ces sombres feuilllets, / [...] ces strophes qu'au fond de vos cieux je cueillais“ (cf., rezeptiv, V.10 'Aux Feuillantines'). – Auf f° 3 des Ms. von '*Les Contemplations*' (13.363) findet

*

Der Beginn von **II** beschreibt den Weg des Dichters zum Grab der Tochter nach dem Muster des **Contemplations**-Aktes, d.h. des Abtötens der Einzel-Dinge, was auf das Subjekt zurückwirkt.¹⁴

Autrefois, quand Septembre en larmes revenait,
Je partais, je quittais tout ce qui me connaît,
Je m'évadais; Paris s'effaçait; rien, personne!
J'allais, je n'étais plus qu'une ombre qui frissonne (v. 35ss)

Dann am Grab:

Et le jour, et le soir, et l'ombre qui s'allonge,¹⁵
Et Vénus, qui pour moi jadis étincela,¹⁶
Tout avait disparu que j'étais encor là. (v. 62ss)

Bei der Toten angelangt, ist der Dichter selber tot („une ombre“, v. 38), wie die contemplierte bunte Welt.¹⁷

Am Grab hat nun ein weiterer Contemplations-¹⁸ Akt statt, der das Dunkel von Erde und Stein verschwinden läßt („Il regarde tant la nature, / Que la nature a disparu!“, III.30, v. 562s) und eine Erhellung herbeiführt, als Ausdruck des Wesentlichen, Widerspiegelung des göttlichen Lichtes in der Seele der „Toten“ („il voit Dieu“, *ibid.*, v. 603):

Je fixais mon regard sur ces froids gazons verts,
Et par moments, je voyais, à travers
La pierre du tombeau, comme une lueur d'âme! (v. 75ss)¹⁹

Dennoch kann von voller Transfiguratio, Erlösungs- und Lebensgewißheit nicht die Rede sein, das Licht bleibt vage – wie die Aufhellung des Abgrunds am Schluß des Gedichtes – und wird sogar durch ein „comme“ in seiner Wirklichkeit eingeschränkt.

Die letzten Verse des Abschnittes setzen diesen Grabbesuchen von früher („jadis“, v. 78) die Gegenwart entgegen:

Rien ne me retenait, et j'allais; maintenant,
Hélas!... – O fleuve! ô bois! vallons dont je fus l'hôte,
Elle sait, n'est-ce pas? que ce n'est pas ma faute
Si, depuis ces quatre ans, pauvre coeur sans flambeau,
Je ne suis pas allé prier sur son tombeau! (v. 80ss)

„Autrefois“ (v. 35) meint hier mithin die Zeit von 1843 bis 1851, „maintenant“ (v. 80) das **Exil** („depuis ces quatre ans“, also seit 1851, da *A celle qui est restée en France* auf 1855 datiert ist). Dadurch wird offensichtlich, daß das Umschlagen der Vergangenheit in die Jetztzeit nicht allein durch den Tod der Tochter bewirkt wird (4. September 1843), sondern ebenso durch den der Freiheit und des Vaters (2. Dezember **1851**; v.s., p. 53s, über die Zweiteilung von *Aujourd'hui*).

sich ein Vierzeiler, der ursprünglich vielleicht die Stelle von 'A celle qui est restée en France' einnehmen sollte und jetzt – mit der Überschrift 'A la France' und anderen Veränderungen – 'La légende des siècles' als Widmung vorausgeht ('Poésie', II, p. 16): „livre qu'un Vent te porte / aux champs où je suis né! / l'arbre déraciné / donne sa feuille morte. / V.H. Jersey. 1854“ (abgedruckt auch bei Jourmet et Robert: 'Autour', p. 44, die z.T. etwas anders lesen)

¹⁴ Cellier nennt diesen Abschnitt etwas pauschal „reprise amplifiée de IV, XIV: 'Demain, dès l'aube', et de divers motifs de 'Pauca meae', (p. 796)

¹⁵ Cf. V.17 'Mugitusque boum', v. 14-17 über den abends heimkehrenden Bauern, wo ebenfalls eine Verbindung „längerwender Schatten“, „Liebe“ und „Kind“ gestiftet wird.

¹⁶ Nämlich zur Zeit des Gedichtes II.26 'Crépuscule', „août 18.“, also noch vor 'Autrefois'. Siehe jedoch auch V.20 'Cérigo'.

¹⁷ Ursprünglich war als Titel für den Epilog vielleicht „l'absent à l'absente“ vorgesehen (Ms. 24.763, f° 225, zit. nach Jourmet et Robert: 'Autour', p. 47), wodurch die Ähnlichkeit Vater – Tochter betont wird: beide gehören dieser Welt nicht mehr an.

¹⁸ Das Wort fällt zu Beginn von Abschnitt II: „ce marbre / Que je contemplais“ (v. 85s).

¹⁹ Cf. v. 294s: „Toujours nous arrivons à ta grotte fatale, / Gethsémani, qu'éclaire une vague lueur!“ – Siehe das Vers-Fragment Ms. 13.364, f° 21 (zit. nach Jourmet et Robert: 'Autour', p. 106): „à force de songer l'oeil sur la froide terre, / à force d'appeler ce doux être si beau / je finirai par voir / et trouer ta pierre, ô tombeau“.

Beachtenswert ist noch Vers 45, der Villequier und seine Umgebung in der subjektiven Brechung des sich Erinnernden als Schädelstätte erscheinen läßt – „O souvenirs! ô forme horrible des collines!“ – „Calvariae locus“ (Mt 27, 33) – ein weiterer Hinweis auf die Erlöser-Funktion der Tochter.²⁰

*

Ainsi, ce noir chemin que je faisais [Weg des Todes], ce marbre
Que je contemplais, pâle, adossé contre un arbre,
Ce tombeau sur lequel mes pieds pouvaient marcher,
La nuit, que je voyais lentement approcher,
Ces ifs, ce crépuscule avec ce cimetière,
Ces sanglots qui du moins tombaient sur cette pierre,
O mon Dieu, tout cela, c'était donc du bonheur! (v. 85ss) -

wieder, zu Beginn von **Abschnitt III**, wird die Zweiteiligkeit des Zeitraums von 1843 bis 1856 betont. Es gab in *Aujourd'hui* ein verhältnismäßig glückliches „Autrefois“ – wodurch auch die Trauer der verschiedenen Todestag-Gedichte von *Pauca meae* relativiert wird. Eine ähnliche Neu-Bewertung des Früheren vom Späteren aus bot schon die Erinnerung an Léopoldines Kindheit „Elle avait pris ce pli“: „J'appelais cette vie être content de peu!“ (IV.5, v. 22) – der Lebensweg des Vaters erscheint als ständige Verschlimmerung, *Via dolorosa*, „sourir à soupir“ (Préface).

Der Rest des Abschnittes dient der Vorbereitung von IV, V und VII: Der verbannte Vater beklagt sich, öfters (anaphorisches „que de fois“) Blumen gesammelt zu haben, aber umsonst, da die Verbannung ihn daran hinderte, den Strauß der Tochter aufs Grab zu legen,

Puis ma main s'ouvrait triste, et je disais: Tout fuit!
Et le bouquet tombait, sinistre, dans la nuit! (v. 111s)

In den Abschnitten IV und VII erscheinen *Les Contemplations* dann als Ersatz-Blumen, die – da das Buch gleichzeitig ein Vogel-Schwarm ist (v. 133ss) – den Abgrund des Meeres überbrücken (*Le pont*) und „à celle qui est restée en France“ gelangen können. **Blumen** sind die Gedichte in mehrfacher Hinsicht: als zweite Natur (Übersetzung des Buches der Natur), wie diese von Gegensätzen bestimmt (v. 260s: „Les fleurs [...] Dieu les fait toucher / Par leur racine aux os, par leur parfum aux âmes!“ – hier teilen die Blumen die Zwitterhaftigkeit des Menschen) und als Strauß, d.h. als ein aus Einzel-Elementen (Blumen, Gedichte) zusammengesetztes Ganzes – wobei die Struktur des Buches wesentlich dichter ist, gesteigerter Strauß also. Vers 163ss legt ein weiteres Tertium nahe: erst unter dem Blick des Lesers entfaltet sich die Knospe zur Blüte:

[...] et que là, le regard,²¹
Près de l'ange qui dort, lumineux et sublime,²²
Le [sc. „le livre“, v. 158] voie épanoui, sombre fleur de l'abîme! (v. 163ss)

Je respirais les fleurs sur cette cendre écloses. (v. 74) -

solche Blumen können nur auf Gräbern blühen. Viertens haben uns *Les Contemplations* häufig LÉOPOLDINE als Blume gezeigt, sie verbindet also als Zentralgestalt beide Bereiche.²³

III endet mit der Klage des Ichs über seine Unfähigkeit, die Tote zum Leben zu erwecken:

Lazare ouvrit les yeux quand Jésus l'appela;
Quand je lui parle, hélas! pourquoi les ferme-t-elle?

²⁰ V. 295 dürfen wir also auf das Grab von Villequier beziehen (siehe die obige A 19).

²¹ Der Blick wird hier vergegenständlicht, was der Bedeutung des Sehens in *Les Contemplations* entspricht.

²² „Lumineux“ gehört zu „ange“ (oder „regard“) wie zu „livre“; Subjekt und Objekt dieser Sicht bzw. Schau sind ähnlich, ähnlich geworden.

²³ „Das Buch als Blume“: Cf. V.24 „J'ai cueilli cette fleur“; I.17 'A M. Froment Meurice', str. 1; in I.28 ist das Gedicht-Buch „cette paix sacrée où croît la fleur choisie“; 'A celle qui est restée en France', v. 5-7: „Ce livre qui contient [...] la rose et son pistil“. – „Das Buch als Blumenstrauss“: Wichtige Blume in diesem Strauß ist die Lilie (v. 106), mit dieser wurde Léopoldine selbst wiederholt in Beziehung gebracht (z.B. III.9 „Jeune fille, la grâce“; IV.17 'Charles Vacquerie', v. 83; VI.8 'Claire', v. 15s; cf. auch 'A celle qui est restée en France', v. 71: „elle m'apportait des lys et des jasmins“); in dem Strauß für die Tote sind auch Gedichte über die Tote. An die Dichterin Madame de Girardin: „Vous avez la splendeur des astres et des roses“ (I.10, v. 5); cf. III.14 'A la mère de l'enfant mort', str. 2 und I.25 'Unité': Blumen, Gestirne, Léopoldine und dem Buch ist das Leuchten gemeinsam.

Où serait donc le mal quand de l'ombre mortelle
L'amour violerait deux fois le noir secret,
Et quand, ce qu'un Dieu fit, un père le ferait? (v. 116ss)²⁴

JESUS = „dieu“ = „père“ (auctor, creator; „le mot, c'est le Verbe“, *Suite*, v. 110): bloß daß unserem ORPHEUS hier noch nicht klar ist, daß er andere Mittel als Blumen hat, um seine Worte der Tochter zu übermitteln, ein Medium, das – wie sich in IV, V und vor allem am Ende von VII zeigen wird – tatsächlich Tote oder die Tote ins Leben zurückrufen kann (zu dem, was das Entscheidende des Leben darstellt: der Fähigkeit, HUGO-Gedichte zu lesen).²⁵

*

IV zeigt das Buch, das bekanntlich die Seele des Dichters enthält („ce livre où vit mon âme“, v. 4), als Blumen-Surrogat: „Ce don mystérieux de l'absent à la morte“ (v. 142);²⁶ V, wie dem neuen ORPHEUS-CHRISTUS mittels des Buches eine Art Resurrectio gelingt:

J'ai le droit Aujourd'hui d'être [...]
Un de ceux [...]
[...] qui font, en parlant aux morts blêmes et seuls,
Remuer lentement les plis noirs des linceuls,²⁷
Et dont la parole, âpre ou tendre, émeut les pierres,
Les grains dans les sillons, les ombres dans les bières,²⁸
La vague et la nuée, et devient une voix
De la nature, ainsi que la rumeur des bois.²⁹ (v. 169ss) -

– die Sprache des Dichters ist die Gottes und der Natur.

Die Verse 180ss zeigen das Ich – wie in „Un jour, je vis“ – am Rande eines Abgrunds, diesmal des der Nacht des Grabes, und über ihn geneigt. Mehr noch: wie ein Totengräber hat der Autor unter der Oberfläche aller Dinge „gewühlt“ („fouillé“), um ihnen auf den Grund („le fond“) zu gehen (die folgenden Verse beziehen sich auch auf das in *Les Contemplations* Geleistete zurück):

Hélas! j'ai fouillé tout. J'ai voulu voir le fond,
Pourquoi le mal en nous avec le bien se fond,³⁰
J'ai voulu le savoir. J'ai dit: Que faut-il croire?
J'ai creusé la lumière, et l'aurore, et la gloire,
L'enfant joyeux, la vierge et sa chaste frayeur,
Et l'amour, et la vie, et l'âme, – fossoyeur. (v. 187ss)³¹

Dabei fällt das Ich wieder hinter die Erkenntnisstufe von *Ce que dit la bouche d'ombre* zurück; die dortige Klarheit hat sich verdunkelt:

²⁴ J. Gaudon zu diesen Versen: „Par un saut d'une audace inouïe [...], l'histoire de Lazare se greffe sur le conte de Perrault“ (cf. v. 53: „Les ronces écartaient leurs branches desséchées“); „le père est là, prince charmant accablé, cherchant à réveiller la belle au bois dormant“ ('La mort du livre', p. 88).

²⁵ Zum Verhältnis Gott und Vater cf. p. 142-A 106.

²⁶ V. 271: „C'est bien le moins qu'elle ait mon âme“. – Etwas abgeschwächt: „les Mémoires d'une âme“, (Préface). – „L'absent à l'absente“ (cf. A 18). – J. Gaudon sieht gerade in dem „obstacle physique“ (Tod, Exil, auch die Ehe der Tochter) den Grund für die Befreiung der „parole“ (ibid., p. 89); cf. VII: „Puisque le froid destin [...] / Sur la première porte [„mort“] en scelle une seconde [„exil“], / [...] je l'["mon âme"] ai mise en ce livre pour elle!“

²⁷ Cf. I.8 'Suite', über die Macht des Wortes: „Il remue, en disant: Béatrix, Lycoris, / Dante au Campo-Santo, Virgile au Pausilippe.“ (v. 46s) „Il frappe, il blesse, il marque, il ressuscite, il tue“ (v. 72).

²⁸ Das Weizenkorn, das in die Erde fällt und stirbt (Joh 12, 24); die Toten-Bahre als Ernte-Gerät (cf. IV.16 'Mors', v. 20: „Un ange souriant portait la gerbe d'âmes“). – Cf. II. 26 'Crépuscule', v. 19s.

²⁹ Cf. den Tagebuch-Eintrag vom 18. Januar 1871 ('CFL' XVI, p. 657): „Il y a un coq dans mon petit jardin. Hier Louis Blanc déjeunait avec nous. Le coq chanta. Louis Blanc s'arrête et me dit: „- Ecoutez. – Qu'est-ce? – Le coq chante. – Eh bien? – Entendez-vous ce qu'il dit? – Non. – Il dit: Victor Hugo!“ Nous écoutons, nous rions. Louis Blanc avait raison. Le chant du coq ressemblait beaucoup à mon nom.“

³⁰ Doppelnatur des Menschen („mal“ – Körper, Materie; „bien“ – Seele); siehe besonders VI.26.

³¹ Ein paar weitere reflexive Beziehungen: „croire“ – cf. VI.5 'Croire; mais pas en nous'; „aurore“ – cf. Buch I; „gloire“ – cf. II.18 „Je sais bien qu'il est d'usage“; „l'enfant joyeux“ – cf. I.23 'L'enfance' vs. III.17 'Chose vue un jour de printemps'; „la vierge et sa chaste frayeur“ – cf. III.9 „Jeune fille, la grâce“, V.14 'Claire P.' und VI.8 'Claire'; „l'amour“ – cf. 'L'âme en fleur', III.10 'Amour', V.20 'Cérigo' et al.

Qu'ai-je appris? J'ai, pensif, tout saisi sans rien prendre;
J'ai vu beaucoup de nuit et fait beaucoup de cendre.
Qui sommes-nous? Que veut dire ce mot: Toujours? (v. 193ss)

All diese Fragen sind ja eigentlich „schon“ beantwortet. Eine gewisse Einschränkung des strahlenden Optimismus von VI.26 wird überdies der Schluß bringen, VIII.³²

*

VI läßt „toute l'ombre“ (= die Natur?; cf. v. 251s: „l'étendue“) zum Auctor sprechen: Er soll sich nicht mit seiner Toten, sondern mit der Geschichte und dem Leid der ganzen Menschheit beschäftigen:

Si j'appelle Rouen, Villequier, Caudebec,
Toute l'ombre me crie: Horéb, Cédron, Balbeck! (v. 223s),³³

mit dem Leiden des Universums (= Materie, also bestraft, büßend, Zeichen des wirklichen Todes, des der Seele; cf. VI.26, vor allem C):

Contemple, s'il te faut de la cendre, les mondes;
Cherche au moins la poussière immense, si tu veux
Mêler de la poussière à tes sombres cheveux (v. 234ss);

weniger mit der Verbannung des Politikers und Einzel-Ichs aus Frankreich – „ton vil coin de terre“ – als mit der Verbannung des Engels auf die Erde in den Menschen-Körper und der Möglichkeit der himmlischen Erlösung (die Heimkehr nach Frankreich bliebe eine Heimkehr im Bereich der Erde und böte keine grundsätzliche Erlösung):

Laisse là ton vil coin de terre. Tends les bras,
O proscrit de l'azur, vers les astres patries! (v. 240s);

also mit der Allgemeinen, statt mit dem (vermeintlich) Privaten:

Deviens le grand oeil fixe ouvert sur le grand tout.
Penche-toi sur l'énigme où l'être se dissout,³⁴
Sur tout ce qui naît, vit, marche, s'éteint, succombe,
Sur tout le genre humain et sur toute la tombe! (v. 243ss),

mit der Totalität alles Seienden, das auf seinen Schöpfer verweist.
Jedoch:

[...] Ah! l'étendue a beau
Me parler, me montrer l'universel tombeau,
Les soirs sereins, les bois rêveurs, la lune amie;
J'écoute, et je reviens à la douce endormie. (Schlußv. von VI)

Auch in diesem Abschnitt liegt ein Gegensatz zu VI.26 vor, da dort ja das All dem Dichter Thema war, freilich als Mitschrift der Vorlesung eines Geistes. Am Ende von VIII wird das Ich der Aufforderung des Schattens – wie ist dessen Verhältnis zum Schattenmund zu bestimmen? –, sein Auge auf „le grand tout“ zu richten, Folge leisten. Dadurch hat ein Hin-und-her-Pendeln zwischen Singularität und Totalität statt, wobei freilich auch hier der „einzelne Fall“ „das Allgemeine“ bedeutet (Goethe: *Maximen und Reflexionen*, Nr. 558; cf. das „Ah! insensé qui crois que je ne suis pas toi!“ der Préface). Totalität ohne das politische und das private Leiden ist keine Totalität. Später heißt es, daß die Welt dem Ich nur durch den

³² „Schon“: d.h. in der Reihenfolge der Position. Das Datum von VI.26 vermerkt nur das Jahr (an dessen Anfang oder Ende wir das Stück setzen können; v.s., p. 58) – es liegt also von der Datierung her eine priorité mutuelle vor (v.s., p. 66s).

³³ „Ombre“ – cf. die Bouche d'ombre; die Natur als materiell wirft Schatten. – „Horeb“ ist ein anderer Name des Sinai, des Berges also, auf dem Gott seinem Propheten erscheint, den Alten Bund schließt und ihm die Gesetzestafeln übergibt. – „Cédron“, Kidron – Tal und Bach zwischen Jerusalem und dem Ölberg. Mit der Überquerung des Cedron läßt Johannes (18, 1) die Passion Christi beginnen. – In Baalbek wurden all die Gottheiten verehrt, an die das Second Empire „glaubte“: Baal, Astarte, Adonis, Zeus, Aphrodite, Hermes – wirtschaftliche und politische Macht, Sexualität, alles Körperliche, Materielle (cf. p. 210-A 193).

³⁴ Die Natur ist das Rätsel, in das sich Gott aufgelöst hat.

Schleier des Toten-Tuches gebrochen sichtbar ist: „Ton linceul toujours flotte entre la vie et moi“ (v. 280).

*

Den eigentlichen Übergabe-Akt des Buches nennt in Wiederholung von I (v. 3 et 34) als Aufforderung VII: „Prends ce livre“, v. 275 et 381; „prends“, v. 276 (in allen drei Fällen am Vers-Anfang). Damit verbunden ist eine Rezeptions-Anweisung: „Prends ce livre, et fais en sortir un divin psaume!“ (v. 281). Wie die Mages in ihren Contemplations-Akten die Stimmen der Natur zum Sprechen bringen, so soll der Leser aus der Fülle der Wörter den göttlichen Gesang, „un divin psaume“, heraustönen lassen (Gott ist ja der eigentliche Autor dieses Buches, cf. v. 11), und wie sich die dunkle Natur dem Seher entgegenständlicht, hell und durchsichtig auf Gott wird, so stellt das contemplierende Lesen eine Vernichtung der Sprachzeichen (Laute und Lettern, Signifiants) in ihrer Materialität („finir par ne plus les voir“, III.30 v. 567) zu Gunsten des geistigen Sinnes dar – ein Abtöten des Körpers („la bête“), das die befreiende Geburt der „idée“ bewirkt, einen Untergang der Nacht („ces sombres feuilletés“, v. 143; Druckerschwärze), der den Tag entstehen läßt („l'aube qui pâlit“), wie das Ende des Second Empire die République universelle:³⁵

Qu'entre tes vagues mains il [Buch] devienne fantôme!³⁶
Qu'il blanchisse, pareil à l'aube qui pâlit,³⁷
Et qu'il s'évanouisse, et flotte, et disparaisse,
Ainsi qu'un âtre obscur qu'un souffle errant caresse³⁸ (v. 282ss)

Dabei mag nicht nur von der Aufhebung des materiellen Buches, der materiellen Seite der Zeichen, die Rede sein, sondern auch von der der Einzel-Signifikate erster Ebene, die ja alle letztlich als Signifiants fungieren, synonym, für das Signifikat, das die Zeichen geschaffen hat, Gott – „Le mot, c'est Dieu“ (VI.6, v. 643).

Vers 285 („s'évanouisse“ – „flotte“ – „disparaisse“) zeigt, freilich erst als Aufforderung, die Lektüre als Ertrinken des Buches, LÉOPOLDINES Lesen wiederholt mithin ihren Tod und ihre Verstirnung (= Erhellung, Erhöhung, Sichtbarwerden für alle Menschen; cf. IV.17 *Charles Vacquerie*):³⁹

Et que, sous ton regard éblouissant et sombre,
Chaque page s'en aille en étoiles dans l'ombre. (v. 289s)⁴⁰

Jeder nach diesem Muster von Tod und Verstirnung ablaufende Rezeptions-Akt wird somit zu einer Art sakramentalen Nachvollzugs von LÉOPOLDINES Schicksal, Eucharistiefeyer; das Buch spricht nicht nur erinnernd von der Tochter, ist ihr nicht nur gewidmet: indem wir es lesen, erleben wir ihren Untergang und ihre Verstirnung (die die des Universums präfiguriert) am Buch als wirkliches, gegenwärtiges Geschehen.

Damit ist aber auch die Verbannung des „proscrit de l'azur“ (v. 241) aufgehoben; auf dem Umweg über das Buch, das seine Seele enthält, gelangt der Dichter in seine himmlische Heimat zurück, „vers les

³⁵ I.8, v. 44: „C'est que Dieu fait du mot la bête de l'idée“, v.s., p. 86, 94, 206s (dort wird die Stelle auch unter dem Gesichtspunkt der poetischen Produktion gelesen). – J. Gaudon, der hier ein „anéantissement du sens“ feststellt, „non pas [...] ouverture à la lecture, mais interdiction d'une lecture, occultation du sens“ ('La mort du livre', p. 90) hat diese Verse meiner Ansicht nach gründlich mißverstanden, da er sie nicht im Kontext der Tod-Leben-Dialektik des Ganzen deutet. – Zur Schwärze des Buches cf. v. 121 et 154; v. 5-8 und 133s dagegen betonen die Mischung hell – dunkel (Schatten und Morgenröte).

³⁶ Wie das Formen einer Puppe aus Lehm (Erschaffung Adams); gleichzeitig Vernichtung des Irdischen, damit die Seele frei werde (v. 271: „C'est bien le moins qu'elle ait mon âme“).

³⁷ Siehe die doppelte Aufhellung im Lese-Gedicht I.24 „Heureux l'homme“. – Der historische Fortschritt äußert sich in immer größerer Transparenz der dunklen Natur auf den göttlichen Sinn (I.13 'A propos d'Horace', Schlußv.).

³⁸ Der dunkle Holzstoß im Kamin stirbt und gibt Licht. – Cf. VI.26, v. 111s: „Dieu, soleil dans l'azur, dans la cendre étincelle, / N'est hors de rien, étant la fin universelle“.

³⁹ In einem anderen Bildbereich setzt die erste Erhellung bereits mit dem Aufklappen des Buches ein: Licht gelangt ins Grab (siehe das Öffnen der Gräber bei der Kreuzigung Christi und zum Jüngsten Gericht). – Das Ertrinken des Buches mag im Abgrund des Grabes oder in der Seele des Lesers statthaben; V.24 „J'ai cueilli cette fleur“, v. 20 zur Blume: „Va mourir sur un coeur, abîme plus profond“, nämlich als das Meer. – Bislang hingegen, zuletzt anläßlich „Un jour, je vis“ (p. 220), sprachen wir nur vom Ertrinken des Lesers im Abgrund des Buches; auch 'A celle qui est restée en France', v. 122 bezeichnet das Buch als „flot“.

⁴⁰ Cf. VI.15 'A celle qui est voilée', v. 75s: „Viens poser sur mes oeuvres sombres / Ton doigt d'où sort une lueur!“ – Verstirnung bedeutet Erhellung, Erhöhung und Sichtbarwerden für alle Menschen; ihr geht die Vernichtung eines Materiellen voraus (Aufhebung, Transfiguratio); die hier dargestellte Verstirnung des Buches wird in 'Les Contemplations' systematisch vorbereitet, wobei die entsprechenden Stellen meist nur eines oder zwei dieser Bedeutungs-Momente realisieren – insofern wird das Vollständige am Ende ('A celle qui est restée en France') durch das Vorangehende i.allg. nur ansatzweise vorweggenommen. – Hugo über 'Napoléon-le-petit': „je crois que vers le 1er juillet, la bombe pourra éclater“ (15. Juni 1852, an Adèle I., 'CFL' VIII, p. 1016).

astres patries“ (ibid.). Das Dichten ist ein Weg zur Befreiung, LÉOPOLDINE zeigt sich wieder als Erlöserin (l'Ange Liberté) – ebenso wie wir anderen Leser, ihre Nachfolger.

Von einem logisch-empirischen Standpunkt aus gesehen, ist diese Darstellung des Lektürevorgangs als metaphorisch zu bezeichnen. Die Metapher aber, das haben wir immer wieder feststellen können, will in *Les Contemplations* keine bloße rhetorische Figur sein, sondern Ausdruck einer höheren Wirklichkeit hinter den Dingen („voir dans les choses plus que les choses“, *Odes et poésies diverses*, Préface, *Poésie*, I, p. 80). Die Beziehungen, die durch sie gestiftet werden, wollen die verborgene Struktur der Welt wiedergeben, die sich dem Contemplateur offenbart: „tout [...] est [...] correspondant“ (Baudelaire: *L'Art romantique*, XVI. p. 734s) – Mimesis des Wesentlichen.⁴¹

*

Dieser strahlende Aufflug wird in VIII zuerst einmal zurückgenommen: Der Ölberg, Ort der Todesangst und Gefangennahme des Herrn, scheint das Ziel jeder irdischen Reise („Le poète s'en va“ – *Halte en marchant* – *En marche* – *Ibo*) zu sein:

Oh! quoi que nous fassions et quoi que nous disions,
[...]
Toujours nous arrivons à ta grotte fatale,
Gethsémani, qu'éclaire une vague lueur!
Cave où l'esprit combat le destin! [...]
[...]
O chute! asile! [...] (v. 291-302)

„Cave“ verweist auf Dunkel und Tiefe, Grab, Enge und Gefangenschaft (Welt als platonische Höhle), steht also in genauem Gegensatz zur Verstirnung des Buches und zur Transfiguratio der Seele des Autors.⁴²

Jedoch folgt auch auf diesen Todes-Tiefpunkt, wie fast immer in *Les Contemplations*, eine Aufwärtsbewegung: Getsemani ist die Bedingung der Auferstehung. Sie setzt ein mit einem großen, an das ganze bestrafte Universum (cf. VI.26) gerichteten, fast hypnotisch beschwörenden Friedenswunsch (v. 311-335).⁴³ Die zum Frieden gelangte, eingeschlaferte Natur (= Hölle, so VI.26) kann von ihrer Erlösung träumen und diese dadurch vorbereiten (cf. VI.26, S).

Die Schlußverse (v.s., p. 66) fassen in grandioser Weise noch einmal die Grund-Bewegung von *Les Contemplations* zusammen, die die der Schöpfung ist:

Auf einem Vorgebirge sitzt der Seher, in Nachbarschaft Gottes oder ihm gegenüber: „assis sur la montagne en présence de l'Etre“ (v. 337). Diese Einheit des göttlichen Wesens spaltet sich aber gleich wieder in den Abgrund einer Vielzahl von Einzel-Dingen auf („fourmillement de tout“, v. 324), analog zur Schöpfung (cf. VI.26, C), Umkehrung des Contemplations-Bewegung:⁴⁴

[...] assis sur la montagne en présence de l'Etre,
Précipice où l'on voit pêle-mêle apparaître
Les créations, l'astre et l'homme, les essieux
De ces chars de soleil que nous nommons les cieux,⁴⁵
Les globes, fruits vermeils des divines ramées,⁴⁶
Les comètes d'argent dans un champ noir semées,

⁴¹ Cf. p. 122-A 22.

⁴² 'Gethsémani' lautete der Titel eines Gedichts von Lamartine über den Tod seiner Tochter. – Zu „cave“ cf. VI.23, v. 559s: „Toute cette étrange caverne / Que nous nommons Création“; cf. p. 137-A 90. – „Asile“ verweist einerseits auf „Exil“, kann aber auch positiv verstanden werden („Heiligtum, das Sicherheit vor Verfolgung bietet“). – Teil VIII wurde nachträglich hinzugefügt (Journet et Robert: 'Manuscrit', p. 190) und vermutlich im Hotel auf Guernesey geschrieben, nach der „expoulcheune“ (11. November 1855, an P. Meurice, 'CFL' X, p. 1218) aus Jersey, und zwei Monate nach dem Fall von Sewastopol, der Bonapartes Regime befestigte. Die Proskribierten hatten sich vom Krim-Krieg das erhofft, was erst der Krieg zwischen Frankreich und Preußen bringen sollte, nämlich Niederlage und Sturz des Kaisers (cf. p. 172-A 67). Trotzdem – oder deshalb – wollte Hugo im Schluß-Abschnitt noch einmal seinen Glauben an eine bessere Zukunft betonen.

⁴³ Siehe z.B. die Segnungen des Hirten (III.30, v. 746ss); die Aufforderung an die Mages, „la grande bénédiction“ zu spenden (VI.23, str. 68); das an die beiden Toten von Villequier gerichtete dreimalige „dormez!“ (IV.17 'Charles Vacquerie', v. 74s; v. 73: „dors!“) und die friedliche Beruhigung, mit der VI.10 'Eclaircie' einsetzt.

⁴⁴ Der Seher befindet sich Gott gegenüber, wie z.B. in 'Au bord de l'infini', VI.1 'Le pont' oder „Un jour, je vis“. – Die Schöpfung, ein Abgrund: „la création, /Cet abîme où frissonne un tremblement farouche“ (I.27, v. 24s). Cf. p. 178-A3.

⁴⁵ Cf. III.30, v. 181-187.

⁴⁶ Cf. VI.23, str. 48.

Larmes blanches du drap mortuaire des nuits,
Les chaos, les hivers, ces lugubres ennuis (v. 337ss)

Die Syntax imitiert hier das Geschaffene, ist dem Universum analog (Struktur-Mimesis): Auf den ersten Blick scheint alles „pêle-mêle“ zu sein, bei näherem Hinsehen erkennt man eine strenge, zufallsfreie Ordnung – wie ja auch die Schöpfung dem, der zu lesen versteht, ein auf ihren göttlichen Sinn hinweisendes Text-Gefüge darstellt: alles ist Apposition zu „l'Etre“, d.h. das Gleiche, in anderen Worten, anderer Sprache (cf. VI.23, VII); alles ist Emanatio Gottes.⁴⁷

Tatsächlich wird die (scheinbar) chaotische („les chaos“) Schöpfungsvielfalt in einem Akt der Contemplation („le contemplateur“) gleich wieder reduziert, zwar nicht auf Gott als ihren ersten und letzten Grund, aber immerhin auf die Essentialia Licht und Schatten:

Le contemplateur, triste et meurtri, mais serein,
Mesure le problème aux murailles d'airain,
Chercher à distinguer l'aube à travers les prodiges,
Se penche, frémissant, au puits des grands vertiges,
Suit de l'oeil des blancheurs qui passent, alcyons,
Et regarde, pensif, s'étoiler de rayons,
De clartés, de lueurs, vaguement enflammées,
Le gouffre monstrueux plein d'énormes fumées. (Schlußv.)⁴⁸

Eine beginnende, allmähliche Aufhellung und Erhöhung hat also statt. Dieser Schluß klingt weniger optimistisch als der von VI.26, wo es nur noch Licht und Höhe gibt, somit – anders als hier – keine antagonistische Antithetik (Spirale) mehr. Allerdings steht VI.26, T im Futur, während *A celle qui est restée en France* Gegenwärtiges berichtet: wir befinden uns wieder auf der Stufe von *Voyage de nuit* oder *Spes*, im heilsgeschichtlichen Prozeß einer beginnenden Licht-Werdung, Gott-Annäherung, zur Zeit der Alba; der Schluß des letzten Gedichtes des Binnenteils wird also nicht zurückgenommen, sondern eher bestätigt – deshalb ist der Contemplateur „triste et meurtri, mais serein“, also zukunftsgezielt.⁴⁹

Vielleicht wollte HUGO deshalb, daß das letzte Wort des Ganzen nicht „FIN“ laute: es liegt ja ein Anfang vor, die Morgendämmerung eines Tages, an dessen Ende ein neuer Beginn aufleuchten wird („Commencement!“, VI.26, v. 786; Sonnenuntergang = Morgenröte), zu noch größerer Gott-Nähe, bis hin zur Vereinigung und Wieder-Gott-Werdung der Schöpfung.⁵⁰

„S'étoiler“ (v. 352; Lichtwerdung und Bewegung nach oben) wiederholt v. 290 („Chaque page s'en aille en étoiles dans l'ombre“) und bestätigt unsere Deutung des Lese-Prozesses als Antizipation der kosmischen Erlösung.

So endet das Ganze doch nicht mit der lesenden Tochter, sondern mit dem „grand oeil fixe ouvert sur le grand tout“ (v. 243): „Les Contemplations“; wenngleich der Schluß von VIII zu dem von VII im Verhältnis der Magnitudo parvi steht (lesen ist contemplieren, das Buch „le [petit] tout“ als Mise en abyme der Schöpfung und ihrer Geschichte, intensive Totalität).

*

A celle qui est restée en France wendet sich größtenteils apostrophisch an LÉOPOLDINE, wie das erste Gedicht des ersten Buches, I.1 *A ma fille* (und andere bedeutende Texte, allen voran *Magnitudo parvi*; siehe auch den Titel *Pauca meae*). Damit hat sich zwar kein Kreis geschlossen, da 1855 (Datum des Epilogs) von ganz anderem zu einer ganz anderen die Rede ist als 1839, Datum von I.1, aber dieser Prozeß

⁴⁷ Die Appositions-Parentese reicht von „Précipice“ bis „ennuis“ – zusätzlich könnte man die Aufzählung von „l'astre“ bis „ennuis“ als Apposition zu „Les créations“ lesen – und enthält drei kleinere Appositionen (Mikrokosmos – Makrokosmos): „fruits vermeils des divines ramées“ zu „les globes“, „larmes blanches du drap mortuaire des nuits“ zu „les comètes“, „ces lugubres ennuis“ zu „les hivers“. – Der Kernsatz des ganzen letzten Abschnittes (eine einzige Periode ab v. 336) lautet: „Assoupissez-vous, flots [...], tandis qu'assis sur la montagne en présence de l'Etre, [...] pâle, [...] le contemplateur [...] mesure [...], cherche [...], se penche [...], suit de l'oeil [...] et regarde [...] s'étoiler [...] le gouffre monstrueux“. – „L'Etre“: Gott ist das absolute Sein; allem Geschaffenen kommt Sein nur vermöge einer participatio am göttlichen Sein zu; alles Seiende ist in seinem Sein auf dieses absolute Seiende bezogen (scholastische Lehre der Analogia entis).

⁴⁸ VI.26, v. 101: „Je vais t'emplir les yeux de nuit et de lueurs“.

⁴⁹ Bei der Lektüre in der Reihenfolge der RD (v.s., p. 66) erschien uns der Schluß als nicht ganz so optimistisch.

⁵⁰ Hugo an P. Meurice, 9. April 1856: „Je vous [...] demande de faire supprimer le mot „fin“ (mettre un simple filet à la place) au bas de la dernière pièce du livre“ (CFL' X, p. 1234) – „livre“ könnte sich allerdings auch auf Buch VI beziehen; die Orig.-Ausg. setzt das Wort „FIN“ sowohl nach VI.26 als auch nach 'A celle qui est restée en France'; cf.: „la stupidité des éditeurs qui dans 'Le Dernier Jour d'un Condamné' [eine Erzählung mit offenem Schluß; 11829] mettent toujours „Fin“ après QUATRE HEURES.“ (Hugo, laut Tagebuch seiner Tochter, 20. Dezember 1853, II, p. 440)

des Höhersteigens, der sich in der poetischen Erkenntnisreise von *Les Contemplations* vollzieht und ausdrückt, wird völlig unter das Patronat der zur Erlöserin gewordenen Tochter gestellt, die ihn bewirkt hat, Ange Liberté.

B.II.2. Prosa-Vorwort

A celle qui est restée en France hat die Ur-Leserin angesprochen („prends ce livre“, v. 3 et pass.), die Préface wendet sich an jeden Leser: „Prenez donc ce miroir [*Les Contemplations*]“ (p. 4). Sie spricht zuerst vom Autor („Si un auteur“) und endet mit „le tombeau“, entsprechend zeigt der lyrische Prolog das Ich, der Epilog redet von der Toten und zu der Toten.

Das Prosa-Vorwort gibt erste Deutungs-Hinweise, die die Lektüre leiten mögen (die Tochter bedarf solcher Anweisungen nicht), als Teil des erweiterten Vorverständnisses. Dazu gehören auch Behauptungen über die Struktur des Werkes, die der folgende Schluß-Abschnitt (C, p. 231s) berücksichtigen wird. Da ich überdies auf die Art und Weise, wie sich die 158 Gedichte als Ganzes in diesem Prosa-Text spiegeln, immer wieder zu sprechen gekommen bin (cf. besonders p. 74-77; siehe auch im *Register*), kann der Verzicht auf eine erneute, vollständige Lektüre des Prologs vielleicht entschuldigt werden.

C. STRUKTUR UND SINN VON *LES CONTEMPLATIONS* IN DER REIHENFOLGE DER POSITION

Der Sinn eines literarischen Werkes, das den Anspruch erhebt, ein Ganzes zu sein, ist in hohem Maße vom Sinn des Elementes abhängig, das darin die letzte Position einnimmt – und das heißt, daß der Gesamt-Sinn auch ein Ergebnis der Anordnung der Elemente darstellt, mithin aufs engste mit der Struktur des Ganzen zusammenhängt. Dies zeigte sich bei der Lektüre von *Les Contemplations* wiederholt und auf verschiedenen Ebenen: Wir begegneten etlichen Gedichten mit negativer Pointe (z.B. I.6 *La vie aux champs* oder IV.11 „On vit, on parle“) und zahlreichen mit positivem Schluß (Strukturprinzip des erlösenden Umschlagens eines scheinbar Negativen ins Positive, beispielsweise Geburt des Lichtes aus der Dunkelheit – wie in V.9 *Le mendiant* oder 18 *Apparition*, siehe p. 157s – oder Geburts-Befreiung der Seele durch den Tod des Körpers – wie in II.14 *Billet du matin* oder VI.22 *Ce que c'est que la mort* -), ebenso Büchern, die durch ihr Schluß-Gedicht eine neue Beleuchtung erfuhren, ja aufgehoben wurden (negativ: *L'âme en fleur*, positiv in den übrigen Fällen, wobei *En marche* nicht ganz eindeutig ist). Ähnlich verleiht das optimistische *Magnitudo parvi Autrefois* insgesamt eine neue Bedeutung und die Koda ab *Voyage de nuit* (besonders aber VI.26) dem Band *Aujourd'hui*.

Die letzten Stücke von *Au bord de l'infini* jedoch sind die letzten Stücke des gesamten Binnenteils (Struktur): sie legen dessen Sinn fest. Das Ganze endet in Aufhellung und Erhöhung, in Transfiguration, Elevation oder Redemption (und der Schluß von *A celle qui est restée en France* widerspricht dem nicht).

Diese Schluß-Bewegung wird in den vorangehenden Büchern und Gedichten (d.h. bis VI.18) immer wieder antizipiert: Die Befreiung der unterdrückten Wörter durch den Dichter (I.7 *Réponse à un acte d'accusation*) weist auf die Befreiung des Kosmos durch Gott voraus, der Schluß von I.13 *A propos d'Horace* nimmt die am Schluß von VI.26 dargestellte universale Aufhellung vorweg und das Liebes-Glück von I.21 „Elle était déchaussée“ kann als individuelles, konkret erfahrbare Vorzeichen der End-Erlösung betrachtet werden – wie letztlich alle von Liebe und Dichtung redenden Texte (v.s., p. 113-116 et pass.).

Als Untergruppe dieser Antizipationen wären die Gedichte und Bücher anzusehen, die, **Mise en abyme** des Ganzen, zuerst von der düsteren, zerissen-antithetischen Situation des bestraften Engels Mensch sprechen, um dann, die Schluß-Bewegung von *Les Contemplations* vorwegnehmend, in einem hellen Aufflug zu enden: Z.B. I.29 *Halte en marchant* (scheinbar harmlos-idyllischer Beginn – Christus und die verfolgten Genies – „leur gloire est leur couchant“), III.26 *Joies du soir* und IV.16 *Mors* (hier geht es zuerst um die wahre Bedeutung des körperlichen Todes, welche der Schluß enthüllt), V.20 *Cérigo* (Aufhebung der irdischen Antithetik von Früher und Jetzt durch die Überzeitlichkeit von Idee und Seele, darstellbar als am Himmel leuchtender Stern), VI.6 *Pleurs dans la nuit* (Tod und Strafe – „Pardon, Seigneur“) und schließlich VI.19 *Voyage de nuit* bis 22 *Ce que c'est que la mort*. Indem die Bouche d'ombre zuerst ausführlich vom bestraften Universum spricht, faßt ihre Rede insgesamt das Ganze, dessen maßgeblichen Teil sie bildet, zusammen. Ähnliches kann von *A celle qui est restée en France* gesagt werden (Aufhebung der Verzweiflung über Tod und Exil – verlorenes Glück – in zwei verwandten **Contemplations-Akten**, dem des Buches und dem des Abgrunds der Schöpfung – beide Male hellt sich das Dunkel ((bzw. die ungegliederte Gleichzeitigkeit von Hell und Dunkel)) unter dem Blick des Beschauers auf.) Der Aufbau von Buch IV entspricht dem des Ganzen: zuerst ist von Liebe und Hochzeit die Rede, darauf, sehr viel ausführlicher, von Tod, und nach einem besonders ausgeprägten Tiefpunkt erfolgt eine allmähliche Aufhellung bis hin zur Verstirnung der beiden Toten in der letzten Strophe des Buches (v.s., p. 156s). Schließlich mag man auch in *Autrefois* insgesamt die Struktur des Ganzen wiedererkennen: III.30 hebt die Antithetik von Liebe und Schmerz, Glück und Unglück, welche die Bücher I bis III – zusammen wie jedes für sich – bestimmt, im Optimismus der Contemplation und des zu Gott aufliegenden Gebetes auf.

Fast stets jedoch werden die optimistisch endenden Teile von Texten des Todes und der Verzweiflung gefolgt, die Aufhellung bleibt nur vorübergehend, *Eclaircie*, sie wird gleich wieder zurückgenommen – bis einschließlich VI.18 ist die **Antithetik** als das wichtigste Strukturprinzip von *Les Contemplations* zu betrachten. Es wird auf verschiedenen Ebenen realisiert: Verwandte Gedichte werden durch solche getrennt, die von Gegensätzlichem handeln, Gegensätzliches aussagen oder eine gegensätzliche Struktur aufweisen (siehe z.B. die Folge I.1 bis 4 – v.s., p. 84 -, II.12 bis 18 – p. 106s -, III.22 bis 25 – p. 127 -⁵¹ und die fast durchgehend regelmäßige antithetische Alternanz von VI.1 bis VI.18 – p. 213s -; an der Untersuchung der Gliederungs-Entwürfe, besonders von I und II – p. 81s et 114 -, läßt sich nachweisen, daß die Gedichte meist bewußt nach dem Prinzip der „Kontrastarchitektur“ ((Franz)) angeordnet wurden).

⁵¹ Cf. p. 166-A 39.

Dem paradiesischen *L'âme en fleur* widersprechen *Les lutttes et les rêves*, die vorwiegend vom Leiden an der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts handeln, während jedoch II in Trostlosigkeit und Todes-Nähe endet, bietet III.30 die tröstende Aufhebung des Schmerzes in der Gewißheit der Contemplation, die wiederum die ersten Todes-Gedichte von *Pauca meae* vergessen haben. Die Trauer wird von IV.17 *Charles Vacquerie* zurückgenommen, auf dessen Sternen-Höhe jedoch der dunkle Tod des Exilierten folgt (*En marche*).

Mimetisch ist diese antithetische Struktur deshalb, weil sie genau der Doppelnatur des Menschen entspricht, der, wie seine Sprache, widerspruchsvoll aus Körper und Seele zusammengesetzt ist (cf. besonders VI.26; v.s., p. 206s et 213s), und dem Grund-Aufbau des Kosmos, der von den Gegensätzen Hell-Dunkel und Oben-Unten bestimmt ist (cf. besonders I.5 *A André Chénier*; v.s., p. 84s): „*Totus in antithesi*“. Diese universale und sich stets wiederholende Gegensätzlichkeit kann im Bild des Kreises (zu jedem Punkt gibt es einen Gegenpunkt) ausgedrückt werden oder in dem des (vermeintlichen, gewiß) Kreislaufs der Sonne (Tag vs. Nacht, Aufgang vs. Untergang). In Buch VI wird die antithetische Zyklizität jedoch gerade nicht als die ständige Wiederholung des Gleichen ausgemacht, sondern in ihr insgesamt eine Bewegung nach oben erkannt, darstellbar in einer (dreidimensionalen) aufrecht nach oben gerichteten **Spirale**, an deren Spitze die Alternanz des Irdischen „stirbt“ und in eine vektoriell nach oben gerichtete Bewegung übergeht. Die wiederholbare Aurore von Buch I wandelt sich am Schluß von *Au bord de l'infini*, am *Beginn der Unendlichkeit* also, zur einmaligen und endgültigen „aurore éternelle“ (VI.26, v. 719; cf. schon *Voyage de nuit* und *Spes*).

Nur mit Gewalt freilich könnte man versuchen, den einzelnen Büchern vor VI bestimmte Werte zuzuschreiben (etwa: II Helligkeit, Bewegung nach oben, IV dunkles Tiefersinken – was in beiden Fällen dem Schluß der Bücher widerspräche); entscheidend ist vielmehr, daß alle Bücher, den letzten Teil des sechsten ausgenommen, von Licht und Schatten gleichzeitig beherrscht sind, wobei einmal das Tiefere, ein anderes Mal das Höhere überwiegen mag – wie es der Zwischenstellung des Menschen vor dem massiven Eingriff der göttlichen Liebe in das Welt(all)geschehen (=Tod des Materiellen) entspricht.⁵² Indem *Les Contemplations* scheinbar inkohärent sind, scheinbar Gegensätzliches wie Liebe und Tod in oft bunter Folge thematisieren und dennoch zuletzt unter dem vermeintlichen „Schutthaufen von Fakten“ (WERNER KRAUSS über die Summe des Geschehenen vor der Ordnung durch die Geschichtsschreibung) eine **heils-geschichtliche Sinn-Struktur** offenbaren lassen, gelingt es, die Totalität des Wirklichen abzubilden – die freilich erst mit der antizipativen Darstellung der Erlösung (VI.26) erreicht ist, der Aufhebung der spiraligen Antithetik zu Gunsten der Annäherung an das absolut Hohe und vollkommene Helle (das Eine, Gott). Die vielbeschworene Antithetik HUGOS ist hier also schon von vorneherein auf ihre Überwindung hin angelegt, und diese Überwindung wird nicht bloß in den Texten genannt, sondern auch durch deren Folge ausgedrückt. Insgesamt also spiegelt die Struktur von *Les Contemplations* den gesamten Gang der (Heils-) Geschichte wider (Sinn), inklusive einer Vorwegnahme der kommenden Erlösung. Die **Mimesis** hat sich vom Einzel-Gedicht auf das Gesamt des Werkes verlagert.

Bloß noch mit Worten freilich (explizit und direkt) und nicht mehr durch eine bestimmte Anordnung von Texten läßt sich die Tatsache ausdrücken, daß mit der Erlösung des Alls überhaupt keine Struktur mehr vorhanden ist: es gibt nur noch das Eine, Hohe, Helle, Gott, dem kein Dunkles, Tiefes, Vieles mehr korrespondiert. **Der letzte Sinn der Struktur von Welt und Werk ist die Aufhebung der Struktur.**⁵³

⁵² Cf. 'A celle qui est restée en France', v. 133s: „Ce livre, légion tournoyante et sans nombre / D'oiseaux blancs dans l'aurore et d'oiseaux noirs dans l'ombre“.

⁵³ Einzelnes und Weiteres zur *Mimesis-Problematik* findet sich auf den p. 14s, 36s, 41, 47s, 67, 84s, 85s, 96, 100, 107, 126, 128, 136, 153, 169, 173, 187, 204, 206, 214, 226, 232, 234s, 237ss. – Der Vorwurf der *Inkohärenz und Strukturlosigkeit* wurde dem Werk immer wieder gemacht, z.B. von Gustave Planche, Hugos Erbfeind, (in der 'Revue des Deux Mondes' vom 15. Mai 1856, teilweise abgedruckt bei Vianey, I, p. CVIIss) oder in einer Strophe aus L. Joseph van IIs Parodie 'Les recontemplations': „Ce butin partout récolté / Nul ordre lien ne l'assemble; / C'est le flot Détail révolté / Luttant contre la digue Ensemble.“ (zit. nach Vianey, I, p. CXXVIII), besonders wegen des Miteinanders von erotischen und threnodischen und religiösen Gedichten; cf. z.B. L. Veuillot: 'Etudes sur Victor Hugo', [1886], p. 165; zit. in Journet et Robert: 'Notes', p. 238; v.s., p. 13. – Hugo rechtfertigte sich mit dem Hinweis auf die Widersprüchlichkeit der Schöpfung („Totus in antithesi“, v.s., p. 84), cf. 'Dieu [V.H.] élaboussé par Zoïle [G. Planche et al.]' ('Les quatre vents de l'esprit', I, 42, 'Poésie', II, p. 696ss): „Dieu ne fait de l'effet qu'en forçant les contrastes. / Son univers, malgré des détails assez vastes, / N'est qu'un long cliquetis au fond très puéril; / Le blanc, le noir; le jour, la nuit; décembre, avril; / [...] / Je voudrais bien le voir sortir de l'antithèse. / On sourit dès qu'on met à nu le procédé. / Heureusement pour Dieu que Planche est décédé“ (v. 127 – 138). Die Kritiker (skeptisch, borniert, vulgär-materialistisch; VI.6 'Pleurs dans la nuit', v. 99s) verstehen weder das Werk des Dichters, noch dessen Vorbild, das Werk Gottes: „L'univers n'est pour eux qu'une vaste démence, / Sans but et sans milieu“ (ibid., v. 128s). – In jüngster Zeit erhebt J. Robichez wieder den Vorwurf der Inkohärenz, freilich ohne neue Argumente (cf. p. 7-A 16).

Es mag jedoch schwerfallen, sich mit der Aussage zufriedenzugeben, *Les Contemplations* seien lediglich von einer wenig gegliederten und in Wiederholungen lebenden Gegensätzlichkeit bestimmt, die sich mit Buch VI zu einer regelmäßigen und sich schließlich selbst aufhebenden Spiral-Antithetik ordnet. Die **Préface** jedenfalls legt Möglichkeiten einer **genaueren Strukturierung** nahe:

„Cela commence par un sourire, continue par un sanglot, et finit par un bruit du clairon de l'abîme“ (p. 3). Hier wird eindeutig eine Folge von drei Groß-Abschnitten beschrieben (nicht etwa ein ständiger Wechsel „sourire“ – „sanglot“ – „sourire“ – „sanglot“ e.ct., der am Ende in den „bruit du clairon de l'abîme“ mündete). „Un bruit du clairon de l'abîme“ darf man wahrscheinlich als Hinweis auf die Posaunen der Apokalypse und damit auf das Buch *Au bord de l'infini* (Enthüllungen durch „voyants du ciel supérieur“ – VI.26, v. 262 -, Eschatologisches) begreifen, „sourire“ läßt sich auf die Eingangsbücher beziehen und „sanglot“ paßt zu III bis V: I, II – III, IV, V – VI. Nur auf den ersten Blick freilich kann diese Ordnung überzeugen: ihr widerspricht die Tatsache, daß der Schluß von II nicht mehr *lächelt* und der von IV nicht mehr *seufzt*.⁵⁴

Weiter heißt es in der Préface: „On ne s'étonnera donc pas de voir, nuance à nuance, ces deux volumes s'assombrir pour arriver, cependant, à l'azur d'une vie meilleure“ (p. 4). Hier ist nicht mehr von strenger Drei-Gliederung die Rede, dafür erlaubt es das Zitat, den Aufbau des Ganzen als symmetrisch zu begreifen: um das zentrale Buch des Todes und des Lebens gruppieren sich unmittelbar *Les lutttes et les rêves* und *En marche* (gesellschaftliches Leiden und Hoffen) sowie zu Beginn *Aurore* und *L'âme en fleur* und am Schluß *Au bord de l'infini* (lichte Gottnähe und Paradies am Anfang wie am Ende der Geschichte): I, II – III – IV – V – VI. Dadurch würde die Erlöser-Rolle LÉOPOLDINES in Analogie zu der Christi betont: ihr Tod ist nur scheinbare Verdunkelung („s'assombrir“), in Wirklichkeit („cependant“) Erhellung, die die Lichtwerdung des Ganzen am Ende der Zeiten einleitet und vorbereitet. Für diese Gliederung spricht, daß sie grundsätzlich mit der übereinstimmt, die wir anläßlich der Untersuchung der fiktiven Datierungen (Jahreszahlen) ausfindig gemacht haben (v.s., p. 32-34). Auch deshalb ist sie schon eher akzeptabel, weil sie Buch IV nicht auf eine Funktion festlegt (es stellt gleichzeitig einen Tief- wie einen Höhepunkt dar). Allerdings bliebe der Einwand, daß der „azur d'une vie meilleure“ bereits am Ende von Buch III zu leuchten beginnt (sollte man dieses Zitat aus dem Prolog daher eher als Strukturbeschreibung sowohl von *Autrefois* als auch von *Aujourd'hui* lesen – beide Bände beginnen im Hellen, durchschreiten das Dunkle, um in neuem, wahren Licht zu enden?).⁵⁵

Zuerst jedoch stellt die Préface das Buch als die Seelen-Memoiren seines toten Verfassers vor, also als Auctor-konzentriert und sich in der Dimension der (Lebens-)Zeit entwickelnd: I und II entsprechen der Kindheit und der Jugend, III bis V der von gesellschaftlichem (III und V) wie privatem (IV) Leiden bestimmten Reife, V und VI.1 bis 18 dem Alter und Tod,⁵⁶ VI.19 bis 26 dem postmortalen, wahren Leben: „C'est l'existence humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil“ (p. 3). Doch es gilt auch: „quand je vous parle de moi, je vous parle de vous“ (p. 4) – das Leben und Sterben des Ichs repräsentiert das Ganze: der Kindheit entspricht das Paradies (wären doch nur die Bücher I und II vertauscht!), der Reife die Leidenszeit der Geschichte (Ancien Régime und Second Empire), dem Sterben die Revolution und dem wahren Leben die République universelle, die Wiederkunft des Paradieses, die Erlösung des Alls. Den vorweggenommenen Schluß der Geschichte hat der Prophet direkt von einem gottgesandten Geist (Bouche d'ombre) erfahren. Was hier beschrieben wird, ist freilich die Ordnung von *Les Contemplations* in der Reihenfolge der Recueil-Datierungen (nach der eben auch die Gedichte von *L'âme en fleur* an erster Stelle stehen) – und gerade nicht (oder nur in sehr ungenauen Annäherungen) die nach der Position, die sich mit jener ja kaum deckt.

Nur zwei Aussagen der Préface berühren sich mit unseren Feststellungen über die Struktur von *Les Contemplations* in der Reihenfolge der Position: „c'est un esprit qui marche de lueurs en lueurs en laissant derrière lui la jeunesse, l'amour, l'illusion, le combat, le désespoir, et qui s'arrête éperdu „ au bord de l'in-

⁵⁴ Cf. zu dieser Ordnung die Formel von S. Nash: „from optimism through despair to revelation“ (p. 171, cf. p. 34ss). – Möglich wäre auch, „sourire“ mit Tome I insgesamt gleichzusetzen, „sanglot“ mit Tome II bis VI.19 (Opposition 'Autrefois'- 'Aujourd'hui'); siehe jedoch den obigen Einwand.

⁵⁵ Zu beachten wäre jedoch auch die Aufhellung am Ende von I wie IV. – J. Seebacher: „Le centre est moins la date de 1843 que l'ensemble des 'Paucæ meæ'. Autour du livre de recueillement se répondent les livres III et V, qui sont d'action et volontiers didactiques. La masse de deux premiers livres place dans la jeunesse et l'amour tous les thèmes que, au bord de l'infini, le livre IV sublime au creuset de la mort.“ (p. XXIIs) – Cf. P. Moreau: 'Temps retrouvé', p. 50. – Noch unbefriedigender ist die Beschreibung der Struktur von 'Les Contemplations' in folgendem Brief-Zitat: „Cela commence bleu et finit noir; mais, comme je viens de vous le dire, c'est un noir où je tâche qu'il y ait des rayons d'astre; c'est surtout dans la nuit qu'on voit les soleils; c'est surtout dans l'exil qu'on voit la patrie; c'est surtout dans la tombe qu'on voit Dieu.“ (An J. Janin, 2. September 1855, 'CFL' IX, p. 1100)

⁵⁶ 'En marche' ist das Buch des Übergangs, auch zwischen Reife und Alter.

fini“ (p. 3). Wenngleich auch hier von keinen Wiederholungen die Rede ist – „combat“ trifft auf I.7 genauso zu wie auf III oder V –, so weist das Zitat doch deutlich darauf hin, daß „au bord de l'infini“ (eher: am Schluß von VI) etwas Antithetisch-Irdisches verlassen oder transzendiert wird.⁵⁷ Ähnliches gilt auch für die folgende Stelle, die zudem wieder die Allgemeingültigkeit des zurückgelegten Weges behauptet:

Traverser le tumulte, la rumeur, le rêve, la lutte, le plaisir, le travail, la douleur, le silence; se reposer dans le sacrifice, et, là, contempler Dieu; commencer à Foule et finir à Solitude, n'est-ce pas, les proportions individuelles réservées, l'histoire de tous? (p. 4) -

„Fourmillement de tout, solitude de Dieu!“ (*A celle qui est restée en France*, v. 324).

„[...] et là, contempler Dieu“ – diese Bestimmung legt eine Analogie zwischen der Struktur des Werkes, sowohl in der Lese-Ordnung der fiktiven Datierungen als auch in der der Position, und dem Akt der **Contemplation** nahe: Die zum Teil farbenprächtig und in ständigen Wiederholungen strukturell vollständig geschilderte irdisch-körperliche Welt der Ding-Vielfalt (intensive Totalität) wird in fortgesetzten Contemplationen (gedichtgewordenen Blicken) so lange betrachtet, bis sie, in den letzten Gedichten, nicht mehr sichtbar ist, vernichtet, abgetötet, und sich an ihrer Stelle oder durch sie hindurch Gott dem Contemplateur (Leser, der den in den Texten niedergelegten Erkenntnisprozeß des contemplierenden Dichters nachvollzieht) offenbart:

Enfant [...] contempler les choses,
C'est finir par ne plus les voir.

La matière tombe détruite
Devant l'esprit aux yeux le lynx
[...]

Il ne voit plus le ver qui rampe,
[e.ct. ...]

[...]
Ni, dans le grand ciel sans milieu,
Toute cette cendre d'étoiles;
Il voit l'astre unique, il voit Dieu! (III.30, v. 566-603; v.s., p. 136ss)

Auf die Beziehung zwischen Contemplation, Tod und Struktur des Werkes wird der Schluß-Teil dieser Arbeit noch einmal in größerem Zusammenhang eingehen.

Auch **Zahlensymbolik** (intensional bedeutende Zahlen, v.s., p. 21s) bestimmt den Aufbau des Werkes. Schon im Ersten Teil ist uns die Rolle der 13 aufgefallen: 2x13 Jahre umfaßt der durch Datierungen mit vollständigen Jahreszahlen und die Untertitel der beiden Bände angegebene Gesamt-Zeitraum, 1843 ist in der Mitte situiert, als 13. Jahr, das *Autrefois* (1830-1843) wie *Aujourd'hui* (1843-1856) gleichermaßen angehört und die Vermittlung leistet (v.s., p. 9 et 54). Zählt man die Monats- und Tagesziffer des Unglücksdatums 4.9.1843 zusammen, so ergibt sich 13; 13 Punkte der Sprachlosigkeit bezeichnen in der Original-Ausgabe den Todes-Abgrund nach IV.2, auf den eine 13monatige fiktive Schaffenspause folgt (p. 49). Ferner stellt das 13. Gedicht von *Pauca meae, Veni, vidi, vixi*, einen Tiefpunkt der Verzweiflung dar, der sich aber, vom Schluß des Buches her gesehen, als Voraussetzung des Umschlags zum Besseren erwies, als Beginn der Verstärkungsbewegung (v.s., p. 156) – „ce qu'ici-bas nous prenons pour le terme / Est le commencement“ (IV.15, v. 31s; cf. VI.26, v. 786) – „Ne dites pas: mourir; dites: Naître“ (VI.22, v. 1). In der scheinbaren Unglückszahl 13 (cf. p. 25-A 18) verdichtet sich das Prinzip des erlösenden Umschlagens eines scheinbar Negativen ins Positive, welches die Struktur des ganzen Werkes bestimmt: von einem höheren Standpunkt aus, „au bord de l'infini“, sozusagen „post mortem“, erkennt man, daß Schmerz und körperlicher Tod die Bedingung und Voraussetzung von Befreiung und Aufflug des Seelischen darstellen. Dieser Grundsatz realisiert sich, auf tieferer Ebene, auch in den Gedichten, die die 13 als Positionsziffer tragen: I.13 *A propos d'Horace* beginnt mit einer Darstellung schwarzer Sonnen und endet mit einer Vorwegnahme der universalen Schluß-Aufhellung, III.13 *La chouette* zeigt das Böse als Symbol CHRISTI, V.13 *Paroles sur la dune* das Exil als Grundlage des Erlösungs-Buches *Les Contemplations*,

⁵⁷ Dabei stört das „s'arrête“.

VI.13 *Cadaver* den Tod als Tür zum Leben und selbst II.13 „Viens! – Une flûte“ evoziert zuerst „le sombre miroir des eaux“, um dann „la chanson des amours“ zu besingen (IV.13 erfüllt seine 13er Funktion als Wendepunkt von *Pauca meae*). Die durchschnittliche Gedichtzahl pro Buch beträgt 26 (=2x13), und auch diese Position ist bedeutend, vor allem in den beiden Schluß-Büchern, wo sie als finale doppelt markiert ist (VI.26 ist zudem das allerletzte Gedicht des Binnenteiles).⁵⁸

Die sechs Bücher bestehen aus insgesamt 156 Gedichten, d.h. 12x13; ursprünglich sollten *Les Contemplations* einen Zeitraum von 25 Jahren umfassen (cf. p. 9-A 1), also 12+13. 12 ist auch die Quersumme von 156 – wodurch unsere Vermutung gestützt wird, „Un jour, je vis“ stehe außerhalb des Binnenteils. Herkömmlich gilt die 12 als Zahl der Vollendung – z.B. ist das Himmlische Jerusalem ganz nach dieser Zahl aufgebaut –,⁵⁹ und entsprechend nimmt I.12 *Vere novo* den Erlösungs-Aufflug am Ende von VI.26 und *A celle qui est restée en France* vorweg, zeigt V.12 *Dolorosae* die Mutter des Erlösers oder der Erlöserin, handelt VI.12 *Aux anges qui nous voient* von Engeln (cf. Offb 21, 12). Dagegen stellt II.12 *Eglogue* den Einbruch des Todes ins Paradies dar, III.12 *Explication* zeigt die Erde als Strafplanet, IV.12 *A quoi songaient les deux cavaliers dans la forêt* den (vorerst) auswegslosen Zweifel, V.12 auch den Todesschmerz und VI.12 das sündenzeugende Gefängnis des Körpers: Auch bezüglich der Glückszahl 12 spielt HUGO mit unseren Erwartungen, um unser Vorverständnis aufzulösen und uns zu einer neuen Sicht der Dinge zu zwingen. Konsequenter geschieht diese Umwertung freilich bei der 13, wie es denn *Les Contemplations* insgesamt darum geht, vermeintliches Unglück – Tod des Körpers, Second Empire e.ct. – als Voraussetzung des Glücks darzustellen. In dem Produkt 12x13 finden die Zahl des Glücks und die des Unglücks zu einer höheren Einheit zusammen.

Ihre traditionelle Bedeutung als Zahl des Höchst-Vollendeten erlangt die 12 auch wieder bei der Gesamt-Verszahl von *Les Contemplations*. Diese beträgt zwar nicht 12 000 (cf. z.B. Offb 7, 4ss oder 21, 16), sondern 11 181, als Quersumme jedoch ergibt sich 12: Das Werk ist ein abgeschlossenes und vollendetes Ganzes, zu dem auch der Rahmen gehört: „mon oeuvre de poésie la plus complète“ (31. Mai 1855, an Hetzel, *CFL* IX, p. 1090). „Un jour, je vis“ und der Epilog zählen zusammen 370 Verse, Quersumme 10, die sechs Bücher allein 10 811, Quersumme 11 – es liegt also eine Steigerung vor.

12 ergibt sich also sowohl als Quersumme der Zahl der Gedichte des Binnenteils als auch als Quersumme der Zahl der Gesamt-Verse: die sechs Bücher sind an sich ein Ganzes, und mit dem Rahmen wird eine noch höhere Stufe der Perfektion erreicht.

Treibt man das Spiel weiter und bildet von 12 noch einmal die Quersumme, so erhält man 3, vielleicht ein Hinweis auf den letzten Sinn des Werkes („le mot, c'est Dieu“, VI.6, v. 643) oder auf die Aufhebung des Antithetischen im Einen, Gott.⁶⁰

Weniger von Symbolik geprägt scheint hingegen die **Verszahl** der einzelnen Bücher und Bände zu sein, immerhin läßt sich insgesamt eine gewisse Ordnung ausmachen. *Pauca meae* stellt, seinem Titel entsprechend, nicht nur den Teil mit den wenigsten Gedichten (17), sondern auch den mit den wenigsten Versen dar (802). *L'âme en fleur* ist kaum umfangreicher (886 Verse), beide Bücher sind zudem thematisch sehr einheitlich und bieten so eine gewisse Entspannung im Lese-Rhythmus (Weiteres zum Verhältnis von II und IV v.s., p. 156s). Von IV nach V (1 742 Verse) hat ungefähr eine Verdoppelung statt, ebenso von V nach VI (3 424 Verse), von I (1 608 Verse) nach II eine Halbierung, von II nach III eine Verdreifachung (2 349 Verse). VI hat ungefähr die anderthalbfache Verszahl von III aufzuweisen. Auffällig ist die Quersumme der Verszahl von *Au bord de l'infini*, nämlich 13, und die Tatsache, daß sich *Les lutttes et les rêves* als einziges Buch aus einer ungeraden Zahl von Versen zusammensetzen, wegen *Magnitudo parvi*, das als einziges Stück des Ganzen aus einer ungeraden Zahl von Versen besteht, nämlich 813 (wir treffen die 13 wieder, und die Quersumme ist überdies 12) – auch dadurch wird III.30 hervorgehoben, genauso wie durch die höchste Ordnungszahl (30; cf. p. 199-126). *Autrefois* zählt 4 843 Verse, *Aujourd'hui* 5 968.

Die Untersuchung der Vers-Zahlen bleibt jedoch oberflächlich, solange man die Vers-Arten nicht berücksichtigt (gezählt werden müßte nämlich die Silbenzahl pro Einheit). Auch die Zahlenfolge innerhalb der einzelnen Bücher wäre zu berücksichtigen.⁶¹

⁵⁸ Zur Dialektik der 13 cf. auch p. 52-A 65 (13. Juni 1849) und p. 162-A 17 (4.9.1870).

⁵⁹ Himmlisches Jerusalem: Offb 21, 9ss; cf. die 144 000 Auserwählten, 12 000 aus jedem der 12 Stämme Israels (Offb 7, 4ss et 14, 1ss; cf. Ex 24, 4). 12 ist zudem die Zahl der Erzväter, der Schaubrote (Lev 24, 5) und der Apostel. Ferner kennen wir sie u.a. als Zahl der antiken Götter, der Tierkreisbilder und der Monate.

⁶⁰ Siehe H. Wallers Untersuchung der Zahlensymbolik in 'La pente de la rêverie' (p. 37).

⁶¹ Cf. p. 57, 147, 156s, 199, 178-A4.

Auf einer anderen Ebene begegnet uns die 12 als Zahl der Vollendung wieder: Die Buch-Titel bilden ein Ganzes aus zwei Alexandrinern, *Les Contemplations* geht als Hemistichium voraus.⁶²

Les Contemplations

*Aurore. L'âme en fleur. Les luttres et les rêves.
Pauca meae. En marche. Au bord de l'infini.*

Daß die Titel einen Zweizeiler ergeben, mag die Geschlossenheit und Totalität des Ganzen betonen, das in und mit seiner scheinbaren Inkohärenz die Welt, Gott und den Weg der Welt zu Gott, mithin Alles, abbildet.⁶³

Zufriedenstellend beschreiben läßt sich **die positionelle Gesamt-Struktur** von *Les Contemplations* nur als wechselhaft-gegensätzliches Auf und Ab, das „au bord de l'infini“ in eine auf dem Weg antithetischer Alternanz nach oben führende Spiral-Bewegung übergeht, die schließlich geradlinig ins nicht mehr Strukturierte entflieht: **Antithetik und deren Aufhebung**. Die voranstehenden Abschnitte (besonders p. 231s) dürften recht gut gezeigt haben, wie schwer es ist, das Werk auf einen genaueren Begriff zu bringen, auf ein zugrundeliegendes, alle Teile subsumierendes Schema zu reduzieren. Wohl konnte dieses Zweite Kapitel insgesamt in den meisten Fällen begründen, warum ein bestimmtes Gedicht einem bestimmten Gedicht folgt – und deshalb scheint mir unsere umfangreiche (und doch viel zu knappe) Untersuchung auch berechtigt gewesen zu sein –, es konnten Untergruppen von Texten gemeinsam beschrieben werden – die Struktur des Ganzen jedoch kann, von der Schlußbewegung abgesehen, kaum exakt und eindeutig festgelegt werden. Vielleicht will darauf auch die berühmte „pyramide au dehors“–„voûte au dedans“-Formel hinweisen:⁶⁴ unter der glatten Oberfläche der Pyramide befindet sich eine Vielzahl von Gängen und Kammern, deren labyrinthische Zusammenhänge auf mehr als eine Weise beschreibbar sind. Wir dürfen auch an das Sternen-System-Gleichnis aus *Magnitudo parvi* denken: je nach Standpunkt des Betrachters ordnen sich die Planeten zu verschiedenen Bildern und Konstellationen zusammen (Makro-Text; v.s., p. 128-130). Klar hingegen scheint mir der letzte Gesamt-Sinn: Als himmelsstürmende babylonische Spiral-Pyramide (cf. p. 213-A 7) sind *Les Contemplations* das Grab- und Denkmal (mémorial) einer großen Toten und eines großen Toten,⁶⁵ das in einer auf den unendlichen Abgrund Gottes zeigenden Spitze ausläuft, als Sternen-Himmel weisen sie auf den göttlichen Schöpfer und seinen die Natur verstehenden Propheten hin. In **Nachahmung** des göttlichen Coordinators hat der Poet seine Gedichte so angeordnet (Struktur), daß sie ein Ganzes ergeben, welches die Schöpfung und ihre Geschichte bis zur universalen Erlösung abbildet (Sinn). Die Struktur des Werkes ist sinnvoll, und sein **Sinn** das Ergebnis seiner **Struktur**.

Eigentlich wären jetzt noch zwei Untersuchungen erforderlich: die der versifikatorischen⁶⁶ und die der metaphorischen und symbolischen, der motivischen und thematischen Struktur. Besonders letztere dürfte

⁶² Darauf hat mich dankenswerterweise Herr Dr. Thorsten Greiner (Freiburg) aufmerksam gemacht.

⁶³ Das Distichon zeigt auch die relative Abgeschlossenheit der beiden Bände, ja sogar den „abîme“ zwischen ihnen. Ferner bilden die Haupt-Titel gemeinsam einen Vers: „*Les Contemplations*: Autrefois, Aujourd'hui“. – Vielleicht hängt es auch mit der Suche nach solch einer geschlossenen Form zusammen, daß Hugo für die einzelnen Bücher bis zuletzt immer wieder Titel-Varianten durchspielte (cf. Journet et Robert: 'Autour', p. 34ss).

⁶⁴ Cf. p. 74-A 20.

⁶⁵ „Le livre d'un mort“ und „'Autrefois', 'Aujourd'hui'. Un abîme les sépare, le tombeau“ (Préface); v.s., p. 228.

⁶⁶ Trägt die Versifikation dazu bei, die Gefüge nach Datierung und Position zu stützen? Fügt das Metrische sich (tragend) ein? Sollte es gar eine eigene Ordnung aufbauen, die den anderen konkurrierte? Oder bleibt die metrische Realisation willkürlich? Die Beantwortung dieser Frage bedürfte als Vorarbeit einer exakten Zählung und Bestimmung: Es müßten Versart, Verszahl, Reim- und Strophen-Schemata (iso- vs. heterometrisch, astrophische Untergliederungen) der einzelnen Gedichte festgestellt werden, es müßten Durchschnittswerte und Häufigkeitsverteilungen für die einzelnen Bücher und Bände ermittelt werden. Fordern bestimmte Redeweisen und Inhalte bestimmte metrische Strukturen (wie die sogenannte „apokalyptische Strophe“; cf. p. 151-A 26)? – A. Franz sieht das Prinzip der „Kontrastarchitektur“ auch metrisch verwirklicht (p. 213); ähnlich und weiterführend J. Seebacher: „L'alternance de poèmes en strophes et de poèmes continus n'est certainement pas un effet du hasard. Les strophes, présentes au milieu du premier livre, éparses comme ponctuation dans le troisième, plus rares au cinquième, abondent dans le second, envahissent le quatrième, prennent toute leur ampleur et leur force dans le dernier. Il y a donc, du début à la fin de l'ouvrage, une alternance des tons, et l'on pourrait rassembler les livres impairs, plus discursifs, et les livres pairs, plus lyriques. Par là, l'extrême variété du métier poétique – il y a dans '*Les Contemplations*' plus de vingt types de strophes – commence à prendre valeur dramatique. La longueur des poèmes n'est pas plus indifférente. A l'intérieur de chaque livre, quelques grands poèmes se suivent, comme disait Montaigne, mais de loin, et se regardent, mais d'une vue oblique, à ceci près qu'on en trouve

ausgesprochen ergiebig sein: eine Fülle von durchgehenden und in ihren Abwandlungen den Gang des Ganzen verdichtenden wie mit-konstituierenden Motiven trägt wesentlich zur Einheit des Werkes bei; nur auf ganz wenige konnte ich eingehen, ansatzweise und von Fall zu Fall.⁶⁷

Ich verzichte auf die Beschäftigung mit diesen beiden Frage-Komplexen und will im folgenden Schluß-Abschnitt lediglich versuchen, Sinn und Struktur von *Les Contemplations* noch einmal zusammenfassend darzustellen und zu diskutieren.

toujours, sauf pour 'L'âme en fleur', qui n'en compte pas, un vers le début et un autre vers la fin, qui communiquent par des voie[s] secrètes.“ (p. XXXIII^s) – Zum zuletzt genannten „Makro-Rhythmus“ (Folge von Gedichten verschiedener Länge) cf. A 61 und die p. 233^s erwähnten Zahlen-Verhältnisse zwischen ganzen Büchern. – Zu durch die Versifikation gestifteten oder gestützten Beziehungen zwischen verschiedenen Gedichten siehe p. 89, 121, 124 et al.

⁶⁷ Besonders an der Licht-Metaphorik (vor allem in 'Autrefois') und Metaphysik (vor allem in 'Aujourd'hui') ließe sich die Einheit und Entwicklung des Ganzen – die sie mitbestimmt – gut zeigen; z.B. „ombre“ in 'L'âme en fleur' (vor allem: Schutz der Liebes-Begegnung) – „ombre“ in 'En marche' (vor allem: Tod des Exils) – „ombre“ in 'Au bord de l'infini' (vor allem Satan oder Gott – „Suprême ombre, suprême clarté“, 'Les misérables', V, XI -), wobei die Bedeutungen in II und V die in VI präfigurieren: Gott = Tod – cf. VI.23, VII – = Liebe, Satan = Tod. – Metaphora maxima: p. 175-A 78. – Die meisten der Symbole in diesem Buch sind ambivalent, völlig kontextabhängig; bei vielen reicht die mögliche Bedeutungsfülle von Gott bis Satan (cf. F. Ohly über den Sensus spiritualis der Dinge im Mittelalter, p. 9ss). Fast alle sind auch auf einer metapoetischen Ebene (Dichter, Dichtung) lesbar (v.s., 95ss). – V.s., p. 6.

S C H L U S S :

ENFANT [...] CONTEMPLER LES CHOSES, C'EST FINIR PAR NE PLUS LES VOIR.

Unsere fragende Ausgangs-Annahme, *Les Contemplations* seien ein Ganzes, hat sich, so scheint mir, in allen drei Lesedurchgängen bestätigt. Der volle Sinn der Gedichte erschließt sich erst im Kontext, d.h. die Stelle jedes Stückes ist für seine Bedeutung konstitutiv.

Die Ordnung nach den **Datierungen der Handschrift** erwies sich dabei als die lockerste: diese Lektüre bot wenig mehr als – gewiß wichtige – Deutungshinweise. Die Daten der Manuskripte scheinen im großen und ganzen entweder in einer Beziehung zur Entstehung der Texte zu stehen oder aber irgendwie ihrem (Einzel-)Inhalt angepaßt worden zu sein – ein geschlossenes, sinnhaltiges System jedenfalls konnte nicht ausgemacht werden.

Freilich bilden die handschriftlichen Datierungen auch gar keinen Bestandteil des eigentlichen Werkes, HUGOS Zeitgenossen blieben sie unbekannt. Jedem Leser schlagen hingegen die **fiktiven Datierungen** einen Weg vor, auf dem er *Les Contemplations* durchschreiten kann: die Daten stellen eine Zwischenschicht von Markierungen dar, eine zusätzliche Lese-Anweisung zu der der Position. Folgt man dieser chronologischen Ordnung, so wird nicht nur das Verständnis einzelner Texte erleichtert, die in unerwartete und oft aufschlußreiche Nachbarschaft zueinander geraten (wie bei der Lektüre in der Reihenfolge der Manuskript-Datierungen, wenngleich dort die Ergiebigkeit geringer war), sondern man erkennt auch, daß hier eine eigene Sinn-Struktur vorliegt, die zu der nach der numerischen Reihenfolge in einem echten Konkurrenzverhältnis steht. Besonders die Untersuchung der Schluß-Gedichte mag dies gezeigt haben (doppelte Koda; v.s., p. 93-102). Darüber hinaus bieten bereits die bloßen Daten der Gedichte eine eigene Ausprägung dieser „*Mémoires d'une âme*“, erzählen eine eigene Lebens- und Zeit-Geschichte, die sich nicht scheut, im „Wort-Text“ verschwiegene Politisches zur „Sprache“ zu bringen. Gerade durch die fiktiven Schaffenspausen nennen diese verborgenen Memoiren die entscheidenden Ereignisse, nicht nur für das Leben des Ichs, sondern auch für die Geschichte des 19. Jahrhunderts überhaupt, in dem sich nach HUGOS Auffassung der entscheidende Wendepunkt der gesamten Heils-Geschichte situiert: „n'est-ce pas, les proportions individuelles réservées, l'histoire de tous?“ (Préface; v.s., p. 51-54). Der chronologische Gesamt-Aufbau findet sich auf den Seiten 46-48 und 80-82 zusammengefaßt.

Noch enger ist der Zusammenhang in der **Reihenfolge der Position**, hier ist jeder Text durch seine Stellung bestimmt, keiner vertauschbar, und das Ganze des Werkes spiegelt die Antithetik der Schöpfung wie deren eschatologische Aufhebung zu Gunsten des Oben, Hellen, Einen wider, ist Abbildung des Bestehenden wie seiner Überwindung, Mimesis des Ganzen, (intensive) Totalität.

Allerdings haben wir im Zweiten Teil auch feststellen müssen, wie schwierig es ist, die Gesamt-Struktur konkreter zu bestimmen, in der Weise, daß die Funktion eines jeden Buches für das Ganze exakt und ein-eindeutig angebbar wäre (cf. vor allem der Abschnitt C, p. 411-421). Berücksichtigt man zusätzlich noch die von der Chronologie vorgeschlagenen Ordnungen, so ergibt sich eine Vielzahl von Möglichkeiten, die Struktur von *Les Contemplations* zu beschreiben. Es scheint, als sei dies HUGOS Absicht gewesen:

Il n'y a de lecteur que le lecteur pensif. Toute oeuvre digne de lui être offerte a, comme la vie et comme la création, plusieurs aspects et ouvre plusieurs perspectives sans pour cela cesser d'être une.

L'unité se compose d'infini.

Ce roman, cette histoire, ce drame, *l'Homme qui Rit*, s'il était ce que l'auteur l'a voulu faire, et s'il valait la peine d'être étudié, présenterait, à ceux qui aiment à méditer sur l'horizon mystérieux d'un livre, plus d'un point de vue. (Geplantes Vorwort zu *L'homme qui rit*, Ende 1868, CFL XIV, p. 391)

Diese Aussage trifft auch auf *Les Contemplations* zu, und gerade in der Herausforderung des Lesers, mannigfaltige Struktur-Entwürfe selbst durchzuspielen, scheint mir ein besonderer ästhetischer Reiz und Wert des Werkes zu liegen.

„Sans pour cela cesser d'être une“ – sucht man nach dem Punkt, in dem alle unsere Versuche, die Sinn-Struktur des Werkes zu bestimmen, zusammenfinden, so bietet sich dafür wie selbstverständlich sein Titel an: *Les Contemplations*.

„**Contempler**“ heißt, so hat uns *Magnitudo parvi* gelehrt, die Dinge in der dunklen Vielfalt ihrer Materialität so lange zu betrachten, bis sie schließlich „absterben“ und körperlos durchsichtig auf Gott, das

Eine, das Licht werden.¹ *Les Contemplations* bilden die irdisch-körperliche Welt zuerst in ständigen Wiederholungen strukturell vollständig ab (intensive Totalität), bis sie schließlich zurücktritt, verschwindet, und die letzte Gedichte nur noch das Göttliche zum Gegenstand haben (dieser Weg von der bunten Vielfalt der Dinge zur Schau des Einen charakterisiert auch viele Einzel-Gedichte, die so als *Mise en abyme* des Ganzen betrachtet werden können).

Der Titel, so wird klar, meint also nicht bloß einen kognitiven Akt, sondern auch sein in poetischer Sprache niedergelegtes Ergebnis; und die Rezeption des Buches, das die vom Dichter geleisteten Natur-Contemplationen enthält, erfolgt ebenfalls nach dem Muster der Contemplation (eben weil das Buch des Dichters die Übersetzung des Buches der Natur darstellt – letzter Sinn beider ist Gott; v.s., p. 167-172). Im Contemplations-Akt der Rezeption wird der materielle Teil des Textes („la bête“, I.8, v. 44) als mit Druckerschwärze versehenes Papier (oder als Vogel, Blume, Baum) durchschaut und vernichtet, damit sein Sinn („l'idée“, *ibid.*) geboren werde – wie der Tod eines Menschen dessen Seele aus dem Gefängnis des Körpers befreit (I.8, v. 43s). Aufgehoben wird bei richtiger Lektüre jedoch nicht nur die materielle Seite der Zeichen, sondern auch die Einzel-Signifikate erster Ebene werden contemplierend übersehen und fungieren als synonyme Signifiants für das Signifié, das die Zeichen geschaffen hat, Gott – „le mot, c'est Dieu“ (VI. 6, v. 643; v.s., p. 407s). Schließlich sehen wir sogar die Einzel-Gedichte nicht mehr („finir par ne plus les voir“), sie sind Momente eines Ganzen geworden, das die Geschichte der Schöpfung abbildet.

Der Rezeption geht die Produktion voraus, welche nicht nur auf der Seite der Gegenstände ein Abtöten durch Contemplation verlangt: Der Dichter selbst mußte sich zerstückeln, töten („le livre d'un mort“), damit sein Wesentlichstes, die Seele, ins Buch gelange („*les Mémoires d'une âme*“), um dort körperbefreit bedeutend zu leben, so die Tote zu erreichen und ins Leben zurückzurufen (v.s., p. 125ss et 404). Vielleicht kann auch die generalisierende Reduktion und Erweiterung des Ichs zum exemplarischen als eine Vernichtung des einzelnen in seiner Zufälligkeit und Geburt eines Olympio-Phönix als repräsentativem (Typus) Je-Nous gedeutet werden.²

Diese poetischen Contemplations-Prozesse entsprechen der Geschichte des Welt-Ganzen. Die Diversifizierung und Materialisierung des geistigen Ur-Einen (= Schöpfung) kann als umgekehrter Akt der Contemplation betrachtet werden, die Aufhebung alles Dunklen, Materiellen ins lichtvolle Oben göttlichen Geistes vollzieht im Ganzen des Universums den vom Contemplateur immer schon geleisteten Vorgang, so daß uns die „Contemplierbarkeit“ der Welt – welche das Buch bezeugt – die Erlösbarkeit der Welt verbürgt (cf. VI.26, besonders C und T). Ebenso nimmt die Verstirnung des Buches unter dem contemplierenden Blick des Lesers den durch das göttliche Auge bewirkten und zu ihm hinstrebenden Transfigurations-Auflug alles Geschaffenen vorweg (cf. *A celle qui est restée en France*, VII und VIII).

Das erste und nächste Hindernis dieser End-Erlösung jedoch heißt Second Empire, Herrschaft der Materie, deren Aufhebung im Geburts-Tod der Revolution die Menschheit zu immerwährender Annäherung an Gott befreien wird: „humanité“, „progrès“, „avenir“, „révolution“, „âme“ (cf. Anm. 3 zu p. 386). Indirekt zwar, aber deutlich, rufen *Les Contemplations* dazu auf, diesen entscheidenden Schritt der Revolution zu vollziehen. Sie stellen den heilsgeschichtlichen Fortschritt somit nicht nur dar, sie wollen ihn auch befördern.³

Da Contemplieren ein Töten der Materie (Objekt) zu Gunsten der Sichtbarkeit eines nicht-Materiellen bedeutet, liegt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Sterben eines Einzel-Menschen vor (Subjekt – falls solche logischen Begriffe hier überhaupt anwendbar sind): der Tod des Körpers hat die Befreiung des Vo-

¹ Wir können Gott nicht direkt – „facie ad faciem“ (1 Kor 13, 12) – schauen, die Contemplation ist der unserer Körper-Seele-Doppelnatur gemäße Weg zu ihm: „l'homme qui contemple“ (VI.26, v. 231).

² Der Titel „*Les Contemplations*“ taucht bei Hugo zum ersten Mal in einem von Journet und Robert ('Autour', p. 25) veröffentlichten Fragment auf, das die Herausgeber, nach denen ich zitiere, auf die vierziger Jahre datieren: „*Les Contemplations* d'Olympio / préface / ... il vient une certaine heure dans la vie où, l'horizon s'agrandissant sans cesse, un homme se sent trop petit pour continuer de parler en son nom. Il crée alors, poète, philosophe ou penseur, une figure dans la laquelle il se personnifie et s'incarne. c'est encore l'homme, mais ce n'est plus le moi.“ Und zu Beginn des Exils schreibt Hugo (nach: *ibid.*, p. 26): „Mon moi se décompose en : Olympio: la lyre / Herman : l'amour / Maglia : le rire / Hierro: le combat /“ – Zum „Je-Nous-Verhältnis“ v.s., p. N 72s; zum „Typus“ cf. Anm. 3 zu p 71.

³ V.s., p. – Ein *Politikum* ersten Ranges war schon die Tatsache, daß ein Werk Hugos in Frankreich erschien: „Je ne suis rien, je vous l'ai dit en vers comme je vous le dis en prose; mais aujourd'hui la situation est telle que dire mon nom, c'est protester; dire mon nom, c'est nier le despotisme; dire mon nom, c'est affirmer la liberté, [...] ce nom militant, ce nom déchiré, ce nom proscrit“ (An J. Janin, 16. August 1856, 'CFL' X, p. 1263) – Das folgende Zitat redet zuerst von den Schwierigkeiten der Veröffentlichung („cette affaire“), dann auch von der gewünschten politischen Wirkung des Werkes: „Et je dis à vous [...] qu'il y a dans cette affaire des 'Contemplations' un côté politique et qu'il ne faut pas laisser, par notre faute se rendormir ceux que nous avons réveillés.“ (An Hetzel, 15. Mai 1856, 'CFL' X, p. 1251)

gels Seele zur Folge, ihre Geburt zu wahren Leben, ihre Rückkehr in die lichtvolle himmlische Heimat (Verstirnung und Ende des irdischen Straf-Exils, das dem gefallenen Engel auferlegt war); ähnlich stirbt am Ende der Zeiten das Universum als materielles Vieles, um zum Einen zurückzukehren. Diese – immer wieder durchgespielte – Neubestimmung und Umkonnotierung von „**Tod**“ stellt eine der Hauptleistungen unseres Buches dar, und mit ihr ist auch das biographische Moment als sinnvoll erkannt, das das Schreiben und vor allem Ordnen der Gedichte erst auslöste: das Unglück von Villequier, ein Glück.⁴

Damit wären wir auch wieder bei der Struktur des Werkes angelangt, denn diese zeichnet sich in jedem Fall dadurch aus, daß der Gang des Ganzen auf einen Tiefpunkt zugeht, der sich als Beginn einer nach oben führenden Linie herausstellt; ein scheinbar Negatives schlägt ins Positive um.

„**Tod**“ und „**Contemplation**“ scheinen die allgemeinsten Begriffe zu sein, auf die wir Sinn und Struktur von *Les Contemplations* bringen können. Die Struktur eines literarischen Werkes zeigt sich in seiner Selbstgesetzlichkeit, nämlich seiner ihm spezifischen Ordnung, die seine äußeren und inneren Merkmale [d.h., nach unseren Definitionen, seine „Struktur“ und seinen „Sinn“; v.s., p. 9] in diejenige gegenseitige Übereinstimmung bringt, die man auch Gestalt zu nennen pflegt, und an deren Gelingen die Qualität eines Werkes aufgewiesen werden kann [...]. (H. Friedrich: *Strukturalismus*, p. 82; cf. Anm. 4 zu p. 9)

In diesem Sinne (Kohärenz-Kriterium) sind *Les Contemplations* ein gelungenes Werk, da es einen Punkt gibt, der das Ganze „im Innersten zusammenhält“ und als solches schafft. Wir könnten sogar von einer **Ästhetik des Todes (= der Geburt) oder der Contemplation** sprechen, denn vom Absterben (Materie) und Geborenwerden (Seele, Idee, Sinn) ist sowohl die Struktur als auch der wesentliche Inhalt, der Sinn, des Werkes bestimmt (beide Momente spiegeln einander). Der Dichter kontemplant das Buch der Natur und wir das Buch des Dichters; die gesamte Geschichte der Schöpfung verläuft nach dem Muster der Contemplation und mimetisch entspricht dieser die Struktur des Buches; und da auch das – exemplarisch am Vorbild der Tochter dargestellte – Sterben und verklärte Aufleben des Menschen Ähnlichkeiten mit der Contemplation aufweist, erfaßt der Titel letztlich alle strukturell wie inhaltlich bedeutenden Momente des Werkes.

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, einen Beitrag zum Verständnis von *Les Contemplations* zu liefern, auf dem Weg einer Art „explication tendre“ (I.13, v. 185; cf. Anm. 1 zu p. 13). Der Versuch, das Werk zu verstehen, erwies sich als so schwierig und aufwendig, daß die **Kritik** am Werk – welche übrigens nicht allzu schwer fallen dürfte – weitgehend zurücktreten mußte. Einige kritische Anmerkungen seien an dieser Stelle nachgetragen:

Unsere obige Bestimmung der Rolle des Todes mag vielleicht einen oder sogar den „bewegenden Punkt“ (Nietzsche; cf. *ibid.*) des Ganzen erfaßt haben, es stellt sich jedoch die Frage, ob wir unter „**Tod**“ sowohl das Sterben eines Subjekts wie das Töten von Objekten zusammenfassen dürfen, ob wir „**Tod**“ undifferenziert einmal als Real-Aussage, ein anderes Mal in metaphorischer Bedeutung – ohne die Übertragung als solche zu kennzeichnen – verwenden dürfen (bzw. ob das Werk dies darf).

Ein Ergebnis unserer Untersuchung stellt auch die Tatsache dar, daß *Les Contemplations* eine verborgene politische Botschaft enthalten. Diese und die ihr zugrundeliegende Geschichtes-Konzeption muß sich selbstverständlich der Kritik stellen: Ist es legitim, in dieser Weise den Gang des Geschichtlichen mit dem Sterben eines Einzelmenschen oder mit Naturgesetzlichem (z.B. Sonnenuntergang – Morgenröte) so oft und so lange zu analogisieren, bis die Trennung der verschiedenen Seins-Bereiche aufgehoben scheint („finir par ne plus les voir“)? Gewiß hat die Dichtung ein Recht auf Metaphern, ein Recht darauf, eine eigene Gegen- oder Über-Wirklichkeit zu schaffen – tritt solche Dichtung aber nicht mehr als Fiktion auf, d.h. als Dichtung, sondern als reale Wirklichkeitsbeschreibung, dann wird sie zur Illusion oder zur Ideologie. HUGO hätte dem wohl entgegengehalten, daß unsere Begriffe von Logik und Empirie eben an der Oberfläche blieben und das Wesen der Welt nicht trafen – die dargestellte Weltanschauung entzieht sich letztlich der Diskussion.⁵

Dennoch scheint es, als läge hier weniger ein Mythos vor, der einer Gemeinschaft (Stamm, Volk), die ihn sich zu eigen macht, ihr bislang Unverständliches und auf andere Weise nicht Erklärbares deutet, als vielmehr eine Mythisierung, durch die ein einzelner sich und anderen den Blick auf die Wirklichkeit versperrt und diese verschleiert. Vor dem Proletariat beispielsweise verschließt sich das Auge des Contemplateurs, der Fabrik-Arbeiter kommt im Werk nur als ästhetisch interessante, rührende Gestalt vor, es wird an die Gefühle der Mächtigen appelliert, sich seiner zu erbarmen und seine Lage zu bessern – ganz

⁴ „Mettre en ordre“ (an P. Meurice, 31. Januar 1854, 'CFL' IX, p. 1071); 'Chaos vaincu' (cf. Anm. 2 zu p. 43).

⁵ Wichtige Metaphern erheben in 'Les Contemplations' den Anspruch, unmittelbar Wirklichkeit zu beschreiben: cf. z.B. 187:2

in der Tradition des romantischen Sozialismus (entsprechend hat die Commune HUGO wohl noch stärker beirrt als der Staatsstreich). Vielsagend sind auch die Personifikationen von Buch III: Maschinen erscheinen als Ungeheuer, Hunger und Not als satanische Dämonen (v.s., p. 205-208) – Gesellschaftliches wird einer rationalen Betrachtung entzogen, welche in eine die Gesellschaft verändernde Praxis eingehen könnte. Der revolutionäre Anspruch des Werkes bleibt somit oberflächlich, im wesentlichen auf die Kritik an Regierungsformen beschränkt. Das Verhältnis der entscheidenden geschichtlichen Kräfte zueinander kann oder will HUGO nicht erfassen, *Les Contemplations* lenken von einer solchen Analyse vielmehr ab, wodurch sie – will man ihnen überhaupt eine politische Wirkung zubilligen – eher zur Stabilisierung des Bestehenden in seinen Grundsätzen beigetragen haben mögen.

Aufklärerische Momente verbinden sich in diesem parareligiösen Werk mit einzelnen, aus dem Kontext gerissenen christlichen Glaubenssätzen und mystizistischen Überlieferungen zu einem Synkretismus (cf. Anm. 1 zu p. 95), der nichts ferner steht als der gesellschaftlichen Wirklichkeit seiner Zeit. Parodierend könnte man zitieren: „contempler les choses, / C'est finir par ne plus les voir“.⁶

Besonders zweifelhaft scheint mir auch die Rolle zu sein, die sich der Dichter selber anmaßt: unmittelbar neben Gott stehend, Führer der Menschheit – ein Poète-Soleil, der sich nicht scheut, im Gewand des Republikaners und Demokraten aufzutreten (v.s., p. 166, 290 et pass.).

Verdrängen konnte HUGO die Wirklichkeit, wegzaubern nicht: Das Urteil, das *Les Contemplations* aus heilsgeschichtlicher Perspektive und von einem moralischen Standpunkt aus über das Second Empire sprachen, wurde nicht von einem als Liberté das Volk führenden Dichter vollstreckt, sondern von den Truppen, die der Fürst von BISMARCK geschickt hatte – und gewiß nicht aus moralischen Gründen oder um den heilsgeschichtlichen Fortschritt zu befördern; an die Stelle des Kaiserreichs trat nicht die République universelle, sondern die Troisième République, und diese hatte mit jener so gut wie gar nichts gemein, bis in die späten siebziger Jahre war sie gar nur bedingt als „Republik“ zu bezeichnen (MACMAHON).

„Contempler ces choses, / C'est finir par ne plus les voir“ – der Ideologie-Kritiker oder Historiker mag solche strenge Kritik mit Recht üben, das Werk trifft sie nur am Rande: Denn dieses läßt sich nicht auf seine Botschaft reduzieren, wie ein Flugblatt oder Traktat, sondern ist zuerst (oder eben daneben) Dichtung – gelungene Dichtung, die „uns noch Kunstgenuß gewähren“ kann,⁷ auch wenn wir ihren „Lehren“ nicht glauben. Alles Behauptete und in logische Sprache Übersetzbare erscheint im Rahmen des sprachlichen Kunstwerkes lediglich als eine Vermittlungsschicht, wird zum prétexte für das Poetische verwandelt.

Auf einer höheren Ebene kommt dadurch jedoch wieder ein Politisches zum Tragen: Als vollendete, tendenziell zufallsfreie und mithin *schöne* Sprach-Schöpfung bauen *Les Contemplations* ein Reich der Vollkommenheit, des Glücks und der Freiheit auf, das die geschichtlich-gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen, die es gleichwohl bestimmen, aufhebt. Noch in ihren verschrobensten Illusionen zeugen diese Gedichte von einer Wirklichkeit, die selbst den Entwurf eines Anderen so schwierig macht, wie von dem Streben nach Besserem, Menschlicherem, ganz Anderem – dem auch wir uns anschließen dürfen.

Mag sein, daß selbst diese Bestimmungen am Wesen des Werkes vorbeigehen, aber völlig verstehen kann dieses Buch schließlich nur die, für die es geschrieben wurde und der es gehört: LÉOPOLDINE – „et contempler les choses, / C'est finir par ne plus les voir“.

⁶ Diese Sicht oder Nicht-Sicht der gesellschaftlichen Wirklichkeit dürfte Hugo freilich mit bedeutenden Gruppen des Bürgertums seiner Zeit geteilt haben, deren wirtschaftlichen und politischen Interessen sie entsprochen haben mag. Eine *literatursoziologische Analyse* hätte u.a. diese Gruppen genauer zu bestimmen und Hugo in ideologische Kontexte (Illuminismus, romantischer Sozialismus e.ct.) einzuordnen. – Zu beachten wäre auch der Einfluß der gewählten Gattung; die Erwartungshaltung, die die literaturgeschichtliche Tradition gegenüber der lyrischen Sprechweise gestiftet hat, hat die Erfassung und Darstellung der historischen und gesellschaftlichen Verhältnisse gewiß beeinflusst – trotz der kühnen Versicherungen von 'Réponse à un acte d'accusation' und 'Quelques mots à un autre'. – Siehe zu dieser Problematik vor allem die grundsätzlichen Überlegungen E. Köhlers: 'Einige Thesen zur Literatursoziologie' (in: id.: 'Vermittlungen', p. 8-15).

⁷ In der berühmten 'Einleitung' zu seinen 'Grundrisse[n] der Kritik der politischen Ökonomie' geht Marx davon aus, daß „die griechische Mythologie nicht nur das Arsenal der griechischen Kunst, sondern ihr Boden“ ist, und daß diese Bedeutung der Mythologie in Zusammenhang mit bestimmten historisch-gesellschaftlichen Verhältnissen zu sehen ist. Er fährt fort: „Aber die Schwierigkeit liegt nicht darin zu verstehen, daß griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, daß sie uns noch Kunstgenuß gewähren“ (p. 30s). Mut. mut. dürfen wir diese Überlegungen vielleicht auch auf einen Hugo beziehen, der uns in vielem fremd ist und uns dennoch ästhetischen Genuß gewähren kann – wobei „Genuß“ oder „genießen“ selbstverständlich in dem umfassenden Sinne zu begreifen ist, in dem beispielsweise Goethe das Wort verwendet.

Register

Préface: 9, 74-77, 99, 156, 158, 159, 166, 206, 228, 231s

"Un jour, je vis": 45s, 219s, 233

I. 'Aurore': 81-100, 114-116, 117. **1:** 46s, 83. **2:** 78, 84, 95. **3:** 84. **4:** 84s. **5:** 41s, 84s. **6:** 25. **7:** 73s, 85s, 93s. **8:** 86s, 94, 206, 238. **9:** 87, 125. **10:** 87. **11:** 87s. **12:** 73, 233. **13:** 43, 88s, 233. **15:** 41, 89. **16:** 40, 89. **17:** 89s. **18:** 44. **19:** 21, 87s. **20:** 40, 69, 90. **21:** 40s, 90s. **22:** 91s. **23:** 92. **24:** 48, 92. **25:** 44s, 92. **26:** 44, 93. **27:** 95s. **28:** 85, 95, 98. **29:** 71s, 98s.

II. 'L'âme en fleur': 23, 38, 46, 101-116, 117, 124, 156s, 180. **1:** 21s, 101s. **2:** 102. **3:** 102s. **4:** 46, 77, 103. **5:** 25, 46, 103. **6:** 39, 104. **7:** 104. **8:** 102, 104. **9:** 41, 104s. **11:** 105. **12:** 106, 233. **13:** 106, 233. **14:** 106s. **15:** 102, 107. **16:** 107. **17:** 101, 102, 107. **18:** 108s. **19:** 108. **20:** 39, 108. **21:** 109. **22:** 108s. **23:** 39, 108. **24:** 109. **25:** 39, 105. **26:** 109. **27:** 110, 114. **28:** 40, 110-113.

III. 'Les luttes et les rêves': 117-145. **1:** 117s, 120. **2:** 45, 118s, 120, 133. **3:** 45, 119s. **4-5:** 120. **6:** 50, 121. **7:** 121. **8:** 121-123, 136. **9:** 48, 71, 124. **10:** 124. **11-12:** 46, 124s, 233. **13:** 123s, 125, 233. **14:** 47, 125. **15:** 125. **16:** 81. **17:** 11. **20:** 21, 48, 118s, 125. **21:** 125s. **22:** 48s. **23:** 49. **24:** 49. **25:** 49, 127. **26:** 127. **27:** 127. **28:** 44, 127. **29:** 127. **30:** 44, 63s, 127-142, 144s, 165.

IV. 'Paucæ meae': 10, 23, 32, 77s, 147-158, 229. **1:** 47, 55, 148. **2:** 9, 46, 148. **3:** 34, 50s, 148s, 153. **4:** 55. **5:** 82, 149s. **6:** 50, 149s. **7:** 149s. **8:** 150s. **9:** 149s. **10:** 151. **11:** 23, 77, 151. **12:** 35, 56s., 233. **13:** 52s, 151, 233. **14:** 151s. **15:** 51s, 57, 152s. **16:** 57, 153s. **17:** 55, 154-156.

V. 'En marche': 23, 30, 159-177. **1:** 159. **3:** 10, 44, 91, 160-164. **4:** 57. **6:** 58, 72, 164-166. **7:** 166. **8:** 166. **9:** 23, 44, 57, 167. **10:** 60, 167. **11:** 167. **12:** 11, 60, 167, 233. **13:** 167-170, 233. **14:** 171. **15:** 72s, 171. **16:** 59, 71s, 171-173. **17:** 59, 173. **18:** 173. **19:** 38, 174. **20:** 58, 109, 173s. **21:** 60, 174. **22:** 59, 174. **23:** 71, 99, 174s. **24:** 60, 175. **25:** 175s. **26:** 60, 175-177.

VI. 'Au bord de l'infini': 178-218. **1:** 56, 178s. **2:** 179s. **3:** 180s. **4:** 181. **5:** 181s. **6:** 137, 182-184. **7:** 184. **8:** 51, 71, 184. **9:** 184. **10:** 59, 73, 104, 184s. **11-12:** 59, 185, 186, 202, 216, 233. **13:** 60, 72s, 185s, 233. **14:** 186. **15:** 186s. **16-17:** 21, 26s, 187s. **18:** 59, 188. **19:** 188s. **20:** 189s. **21:** 61, 92, 191s. **22:** 192. **23:** 61-66, 192-198, 216-218. **24:** 23s, 198s. **25:** 199. **26:** 58, 60s, 64, 73s, 116, 199-213.

'A celle qui est restée en France': 62, 66, 74-77, 94, 219, 221-228, 229.

Verzeichnis der benutzten Literatur

A. TEXTE VICTOR HUGOS

I. 'Les Contemplations'

I.1. Original-Ausgabe

Hugo, Victor: Les Contemplations; 2 vol. - Paris: Michel Lévy, [23. April] 1856 [Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek, München, Signatur P.o. gall. 1065 hpa]

I.2. Zitierte Ausgabe

id.: id. (L. Cellier ed.) - Paris: Garnier, 1969 (= Classiques Garnier)

I.3 Andere Ausgaben

id.: id. (J. Vianey ed.); 3 vol. - Paris: Hachette, 1922 (= Les grands écrivains de la France, G. Lanson ed.; Victor Hugo, II)

id.: id. - In: id.: Oeuvres poétiques (P. Albouy ed.), II, Les Châtiments, Les Contemplations - Paris: Gallimard, 1964 (= Bibliothèque de la Pléiade, 195)

id.: id. (J. Seebacher ed.); 2 vol. - Paris: Colin, 1964 (= Bibliothèque de Cluny)

id.: id. (P. Albouy ed.) - Paris: Gallimard, 1973 (= Collection Poésie)

id.: id., Extraits (P. Gioan ed.) - Paris: Bordas, 1976 (= Univers des lettres, 411)

Journet, René et Guy Robert: Le manuscrit des Contemplations - Paris: "Les Belles Lettres", 1956 (= Annales littéraires de l'Université de Besançon, 15)

id.: Autour des Contemplations - Paris: "Les Belles Lettres", 1955 (= Annales littéraires de l'Université de Besançon, 10)

II. Das Gesamtwerk

II.1. Gesamtausgabe

Hugo, Victor: Oeuvres complètes. Edition chronologique (J. Massin ed.); 18 vol. - Paris: Le club français du livre, 1965-1970 [hier "CFL" abgek.]

II.2. Teilsammlungen

id.: Poésie (B. Leuilliot ed.); 3 vol. - Paris: Seuil, 1972 (= l'Intégrale)

id.: Romans (H. Guillemin ed.); 3 vol. - Paris: Seuil, 1963 (= l'Intégrale)

id.: Correspondance; 4 vol. - Paris: Albin Michel, 1947-'52 (= Oeuvres complètes de Victor Hugo; Imprimerie Nationale, Librairie Ollendorff)

Levaillant, Maurice: L'Oeuvre de Victor Hugo. Poésie, Prose, Théâtre. Edition classique. Choix, notices et notes critiques - Paris: Delagrave, 1933

Moreau, P.(ierre) et J. Boudout: Victor Hugo. Oeuvres choisies disposées d'après l'ordre chronologique avec une biographie, des notes critiques, grammaticales, historiques et des illustrations documentaires; 2 vol. - Paris: Hatier, 1950

II.3. Einzelwerke und Fragmente

Hugo, Victor: Les Misérables (M. Allem ed.) - Paris: Gallimard, 1976 (= Bibliothèque de la Pléiade, 85)

id.: La Préface de Cromwell. Introduction, texte et notes (M. Souriau ed.) - Paris: Boivin, s.a., 12. Aufl. (= Nouvelle bibliothèque littéraire)

id.: William Shakespeare (B. Leuilliot ed.) - Paris: Flammarion, 1973 (= Nouvelle bibliothèque romantique)

id.: Dieu (fragments) (R. Journet et G. Robert ed.); 3 vol. - Paris: Flammarion, 1969 (= Cahiers Victor Hugo, 5-7)

Journet, René et Guy Robert: Contributions aux études sur Victor Hugo; 2 vol; I. Ebauches et brouillons, II. Notes et documents divers - Paris: "Les Belles Lettres", 1979 (= Annales littéraires de l'Université de Besançon, 244)

Hugo, Victor: Carnet mars-avril 1856. texte et choix de dessins (R. Journet et G. Robert ed.) - Paris: "Les Belles Lettres", 1959 (= Annales littéraires de l'Université de Besançon, 24)

Hugo, Adèle: Le journal d'Adèle Hugo (F. V. Guille ed.); I. 1852; II. 1853 - Paris: Lettres modernes. Minard, 1968-'71 (= Bibliothèque introuvable, 3 et 5)

B. ANDERE LITERARISCHE, PHILOSOPHISCHE UND HISTORISCHE QUELLEN

Aristoteles: Poetik (M. Fuhrmann trad. et ed.) - München: Heimeran, 1976 (= Dialog mit der Antike)

Augustinus, Aurelius: Confessiones - Bekenntnisse; lat. und dtsh. (J. Bernhart trad. et ed.) - München: Kösel, 41980

Baudelaire, Charles: Les Fleurs du mal, Les Epaves et al. (A. Adam ed.) - Paris: Garnier, 1973 (= Classiques Garnier)

id.: Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres oeuvres critiques (H. Lemaitre ed.) - Paris: Garnier, 1976 (= Classiques Garnier)

id.: Correspondance générale (J. Crépet ed.); 6 vol. - Paris: Conard, 1947-'53

Biblia Sacra iuxta vulgatum versionem (R. Weber et al. ed.); 2 vol. - Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt, 1969

Biblia / das ist / die ganze Heilige Schrift Deutsch (M. Luther trad.); 2 vol. - Wittenberg: Hans Lufft (Drucker), 1534 (= Faksimile-Ausgabe: Leipzig: Reclam, 1983; Reclams Universal-Bibliothek, 1010s)

Cicero, Marcus Tullius: De natura deorum; lat. und dtsh. (W. Gerlach et K. Bayer trad. et ed.) - München: Heimeran, 1978 (= Tusculum-Bücherei)

- Cocteau, Jean: Opium. Journal d'une désintoxication - In: id.: Oeuvres complètes, X - s.l.: Marguerat, 1950 (p. 46-168)
- Dante Alighieri: La Divina Commedia (A. Momigliano ed.); 3 vol. - Firenze: Sansoni, 1967s
- id.: Die Göttliche Komödie (I. et W. von Wartburg trad.) - Zürich: Manesse, 1963 (= Manesse Bibliothek der Weltliteratur)
- Flaubert, Gustave: L'Education sentimentale. Histoire d'un jeune homme - Paris: Garnier, 1964 (= Classiques Garnier)
- Gautier, Théophile: Oeuvres complètes; 11 vol. - Paris: Charpentier, (1877-1894) (= Nachdruck: Genève: Slatkine, 1978)
- id.: Notice - In: Charles Baudelaire: Oeuvres Complètes, I. Les Fleurs du mal - Paris: Lévy, 1892 (p. 1-75)
- Gide, André: Journal. 1889-1939. Souvenirs - Paris: Gallimard, 1970 (= Bibliothèque de la Pléiade, 54)
- Goethe, Johann Wolfgang von: Werke (E. Trunz et al. ed.); 14 vol. - München: Beck, 1976 (sog. Hamburger Ausgabe)
- id.: Briefe (K. R. Mandelkow ed.); 4 vol. - Hamburg: Wegner, 1968 (= Hamburger Ausgabe)
- id.: Maximen und Reflexionen (M. Hecker ed.) - Weimar: Goethe-Gesellschaft, 1907 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, 21)
- Heine, Heinrich: Buch der Lieder (P. Grappin ed.) = id.: Sämtliche Werke (M. Windfuhr ed.), I/I - Hamburg: Hoffmann und Campe, 1975 (= sog. Düsseldorf Ausgabe)
- Horaz (Quintus Horatius Flaccus): Sämtliche Werke; lat. und dtsh. (W. Schöne et H. Färber trad. et ed.) - München: Heimeran, 1970 (= Tusculum-Bücherei)
- Kleist, Heinrich von: Prinz Friedrich von Homburg = id.: Sämtliche Werke und Briefe (H. Sembdner ed.), 2 - München: Hanser, 1977 (p. 629-709)
- Leroux, Pierre: La grève de Samarez. Poème philosophique (J.-P. Lacassagne ed.); 2 vol. - Paris: Klincksieck, 1979 (= Bibliothèque du XIX^e siècle, 9)
- Mallarmé, Stéphane: Oeuvres complètes (H. Mondor et G. Jean-Aubry ed.) - Paris: Gallimard, 1979 (= Bibliothèque de la Pléiade, 65)
- id.: Correspondance (H. Mondor et L. J. Austin ed.); 10 vol. - Paris: Gallimard, 1959-1984
- Marx, Karl: Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte (Titel der Original-Ausgabe: Der 18te Brumaire des Louis Napoleon) - s.l.: Insel, 1965 (1852) (= sammlung insel)
- id.: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Rohentwurf) (1857s) - Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, s.a. (= Nachdruck von: Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur, 1939/41)
- Maupassant, (Guy de): Contes et nouvelles (L. Forestier ed.); 2 vol. - Paris: Gallimard, 1974-1979 (= Bibliothèque de la Pléiade, 153 et 275)
- Nietzsche, Friedrich: Werke (I. Frenzel ed.); 2 vol. - München: Hanser, 1978
- Ovide (Publius Ovidius Naso): Les Métamorphoses; lat. und franz. (G. Lafaye trad. et ed.); 2 vol. - Paris: "Les Belles Lettres", 1955
- Platon: Werke; griech. und dtsh. (F. Schleiermacher et al. trad., G. Eigler ed.); 8 vol. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970-'77
- id.: Sämtliche Werke (F. Schleiermacher trad., W. F. Otto et al. ed.); 6 vol. - Hamburg: Rowohlt, 1957-'59 (= Rowohlts Klassiker, 1, 14, 27, 39, 47, 54)
- Prévert, Jacques: Paroles (édition revue et augmentée) - Paris: Gallimard, (1966) (= nrf - le point du jour)
- Proust, Marcel: A la recherche du temps perdu (P. Clarac et A. Ferré ed.); 3 vol. - Paris: Gallimard, 1978-'80 (= Bibliothèque de la Pléiade, 100-102)
- Quintilianus, Marcus F(abius): Institutio oratoria; lat. und dtsh. (H. Rahn trad. et ed.); 2 vol. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972-'75 (= Texte zur Forschung, 2s)
- Raabe, Wilhelm: Die Akten des Vogelsangs - In: id.: Werke (A. Klingenberg ed.), 5 - Berlin: Aufbau-Verlag, 1976 (= Bibliothek deutscher Klassiker, herausg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar) (p. 173-375)
- Rimbaud, (Arthur): Oeuvres (S. Bernard ed.) - Paris: Garnier, 1975 (= Classiques Garnier)
- Vergilius Maro, Publius: Landleben. Bucolica, Georgica, Catalepton; lat. und dtsh. (J. et M. Götte trad. et ed.) - München: Artemis, 1981
- Verlaine, Paul: Oeuvres poétiques (J. Robichez ed.) - Paris: Garnier, 1976 (= Classiques Garnier)
- Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe - Berlin: de Gruyter, 1965.

C. DARSTELLUNGEN

I. Arbeiten über Victor Hugo

I.1. Über 'Les Contemplations'

- Analyses et réflexions sur "Les Contemplations" (livres IV et V) de Victor Hugo. La vie et la mort - Paris: Marketing, 1982 (= Ellipses)
- Bowmann, Frank P.: Lectures de Victor Hugo, "Eclaircie": New Criticism, nouvelle critique, ou ... - In: Cahiers de l'association internationale des études françaises (Paris: "Les Belles Lettres"), 23, 1971 (p. 145-162)
- Brody, Jules: "Let there be night": Intertextuality in a poem of Victor Hugo [VI.21 'Spes'] - in: Romanic Review, 75, 1984 (p. 216-229)
- Dupin, H.: Etude sur la chronologie des Contemplations - In: Mélanges d'histoire littéraire (Université de Paris; Bibliothèque de la Faculté des Lettres; G. Lanson ed.), 21 - Paris: Alcan, 1906 (p. 41-107)
- Franz, Arthur: Der Werdegang eines Gedichtes von Victor Hugo (Les Contemplations I, XIII) - In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, 13. Jg., 1925 (p. 471-486)
- id.: Ibo. Victor Hugo, Les Contemplations VI, II - In: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen, 155, 1929 (p. 211-228) et 156, 1929 (p. 53-65)

- id.: Aus Victor Hugos Werkstatt. Auswertung der Manuskripte der Sammlung "Les Contemplations"; 2 vol. - Gießen: Romanisches Seminar, 1929-'34 (= Gießener Beiträge zur romanischen Philologie, V. und IX. Zusatzheft) [hier zit. als "Franz"]
- id.: Die Geschichte der Titel in Victor Hugos Contemplations - In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, 57, 1933 (p. 453-481)
- Gaudon, Jean: La mort du livre - In: L'Arc, 57, 1974 (p. 86-91) [über 'A celle qui est restée en France']
- Gaudon, Sheila: Rêves et réalités. Hetzel éditeur des "Contemplations" (avec des documents inédits) - In: Europe, 619s, 1980 (p. 39-53)
- Glotz, René: Essai sur la psychologie des variantes des "Contemplations" - Paris: PUF, 1924 (= Phil. Diss., Thèse complémentaire)
- Gohin, Yves: La plume de l'ange. Analyse d'un poème des "Contemplations" (VI.15) - In: Littérature, 52, 1983 (p. 4-39)
- Jacobet, Henri: Sur quelques passages des "Mages" - In: Revue d'histoire littéraire de la France, 43, 1965 (p. 291-299)
- Journet, René et Guy Robert: Notes sur Les Contemplations suivies d'un index - Paris: "Les Belles Lettres", 1958 (= Annales littéraires de l'Université de Besançon, 21)
- Köhler, Erich: Zu Victor Hugos Gedicht "Elle était déchaussée, elle était décoiffée" (Les Contemplations, I, XXI) - In: id.: Vermittlungen (v.inf., C.II) (p. 240-244)
- Lejeune, Philippe: L'ombre et la lumière dans "Les Contemplations" - Paris: Minard, 1968 (= Archives des lettres modernes, 96; "archives hugoliennes", 7)
- Maurel, Jean: Le doigt sur la bouche d'ombre - In: Revue des sciences humaines, 164, 1976 (p. 551-575)
- Moreau, Pierre: "Les Contemplations" ou le Temps retrouvé - Paris: Minard, 1962 (= Archives des lettres modernes, 41)
- id.: Paysages intérieurs de Victor Hugo d'après "Les Contemplations" - In: id.: Ames et thèmes romantiques - Paris: Corti, 1965 (p. 61-83)
- Nash, Suzanne: "Les Contemplations" of Victor Hugo. An allegory of the creative process - Princeton (N. J.): Princeton University Press, 1976
- Pruner, Francis: Les Contemplations. "pyramide-temple". ébauche pour un principe d'explication - Paris: Minard, 1962 (= Archives des lettres modernes, 43)
- Robichez, Jacques: L'incohérence des "Contemplations" - In: OEuvres & critiques, V, 1 Réception de textes lyriques - Paris: Place, 1980 (p. 83-89)
- Rutten, Pierre van: "Ce que dit la bouche d'ombre" de Victor Hugo. Etude stylistique - In: Revue de l'Université d'Ottawa, 38, 1968 (p. 225-247)
- Scott, S. J.: The mythology of the tree in Les Contemplations - In: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association - Canterbury Christchurch (New Zealand), 10, 1959 (p. 120-127)
- Seebacher, Jacques: Sens et structure des "Mages" (Contemplations, VI, XXIII) - In: Revue des sciences humaines, 28, Juli-September 1963 (p. 347-369)
- Spitzer, Leo: Victor Hugo: Le Rouet d'Omphale - In: id.: Interpretationen zur Geschichte der französischen Lyrik H. Jauß-Meyer et P. Schunck ed.) - Heidelberg: Romanisches Seminar, 1961 (p. 126-142)

1.2. Über das Gesamtwerk

- Albouy, Pierre: La création mythologique chez Victor Hugo - Paris: Corti, 1963
- id.: Quelques observations sur la lumière dans l'oeuvre de Victor Hugo - In: CAIEF (v. inf.), 19, 1967 (p. 205-223)
- id.: Mythographies - Paris: Corti, 1976
- id.: Hugo fantôme - In: Manuel d'histoire littéraire de la France (P. Abraham et R. Desné ed.), V. 1848-1917 - Paris: Editions Sociales, 1977 (p. 173-184)
- Barrère, Jean-Bertrand: La fantaisie de Victor Hugo; 3 vol - Paris: Corti, 1949 et 1960 (vol. 1-2) et Paris: Klincksieck, 1973 (vol. 3; = Bibliothèque française et romane, C, XLV)
- id.: Victor Hugo à l'oeuvre. Le poète en exil et en voyage - Paris: Klincksieck, 1965 (= Bibliothèque française et romane, C, XI)
- Baudouin, Charles: Psychanalyse de Victor Hugo (P. Albouy ed.) - Paris: Colin, 1972 (= Collection U₂) (11943)
- Bory, Jean-François: Victor Hugo. dessins - Paris: Veyrier, 1980 (= Collection pleine page)
- Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, 19, 1967 - "Victor Hugo" - Paris: "Les Belles Lettres", 1967 (p. 167-246 et 285-309 - Discussion -) [CAIEF]
- Cellier, Léon: Baudelaire et Hugo: In: 'CFL' XIII, p. III-LXVII
- Coulmas, Danae: Das Apokalyptische im Werk Victor Hugos - Hamburg, 1966 (Phil. Diss.; = Hamburger Romanistische Dissertationen, I)
- Duval, Georges: Dictionnaire des métaphores de Victor Hugo - Paris: Librairie française, Piaget, 1888
- Gaudon, Jean: Ambiguïtés hugoliennes - In: CAIEF (v.s.), 19, 1967 (p. 195-203)
- id.: Le temps de la contemplation. L'oeuvre poétique de Victor Hugo des Misères au seuil du gouffre (1845-1856) - Paris: Flammarion, 1969
- Glauser, Alfred: Hugo et la poésie pure - Genève: Droz, 1957
- id.: La poétique de Hugo - Paris: Nizet, 1978
- Granet, Michel: L'évolution de la pensée politique et sociale de Victor Hugo d'après son oeuvre postérieure à 1848 - Paris, 1973 (Phil. Diss., Paris X)
- Gregh, Fernand: Etude sur Victor Hugo - Paris: Charpentier, 1905
- Guillemin, Henri: Hugo et la sexualité - Paris: Gallimard, 1954 (nrf)
- id.: Hugo - Paris: Seuil, 1978 (= écrivains de toujours, 1)
- Halbwachs, Pierre: Le poète de l'histoire, I. Avant l'exil - In: 'CFL' VII, p. I-XXXIII
- id.: id., II. La pensée de l'exil - In: 'CFL' X, p. XXIII-XLVIII
- Heimbecher, Hans-Joachim: Victor Hugo und die Ideen der großen französischen Revolution - Berlin, 1932 (= Romanische Studien, 27; Denkform und Jugendreife, 4) (= Nachdruck: Nendeln: Kraus, 1967)

- Hofmannsthal, Hugo von: Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo; - In: id.: Gesammelte Werke, (VII). Prosa, I (H. Steiner ed.) - Frankfurt: Fischer, 1950 (p. 367-463) [11901]
- Huguet, Edmond: Les métaphores et les comparaisons dans l'oeuvre de Victor Hugo; 1. Le sens de la forme [...], 2. La couleur, la lumière et l'ombre - Paris: Hachette, 1904s
- Ionesco, Eugène: Hugoliade (= Viata grotesca si tragica a lui Victor Hugo, D. Costineau trad.) - Paris: Gallimard, 1982 (ca. 11935)
- Juin, Hubert: Victor Hugo; I. 1802-1843 - Paris: Flammarion, 1980 [vol. II konnte nicht mehr berücksichtigt werden]
- Levaillant, Maurice: Victor Hugo, Juliette Drouet et "Tristesse d'Olympio" d'après des documents inédits - Paris: Delagrave, 1945
- Maurois, André: Olympio ou la vie de Victor Hugo = id.: OEuvres complètes, XVI - Paris: Fayard, (1955)
- Meschonnic, Henri: Pour la poétique, IV. Ecrire Hugo; 2 vol. - Paris: Gallimard, 1977 (= Le chemin)
- id.: Ce que Hugo dit de la langue - In: Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle, 1979 (p. 57-73)
- Nist, Otto: Wiederkehrende Strukturelemente in den Gedichtanfängen Victor Hugos - München, 1968 (Phil. Diss.)
- Renouvier, Ch[arles B. Joseph]: Victor Hugo le poète - Paris: Colin, 31900 [11893]
- id.: Victor Hugo le philosophe - Paris: Colin, 11900
- Richard, Jean-Pierre: Paysage et langage chez Hugo - In: Critique, 25, 1969 (p. 387-407)
- Riffaterre, Michael: La vision hallucinatoire chez Victor Hugo - In: Modern Language Notes, 78, 1963 (p. 225-241)
- id.: La poétisation du mot chez Victor Hugo - In: CAIEF (v.s.), 19, 1967 (p. 177-194)
- Robert, Guy: "Chaos vaincu". Quelques remarques sur l'oeuvre de Victor Hugo; 2 vol. - Paris: "Les Belles Lettres", 1976 (= Annales littéraires de l'Université de Besançon, 179)
- Seebacher, Jacques: Esthétique et politique chez Victor Hugo: "L'utilité du beau" - In: CAIEF (v.s.), 19, 1967 (p. 233-246)
- id.: Poétique et politique de la paternité chez Victor Hugo - In: 'CFL' XII, p. XIX-XXXV
- Staub, Hans: Aspekte poetischer Reflexion in Victor Hugos Dichtung - Freiburg, 1981 [unveröffentlichtes Typoskript]
- Temple-Patterson, H.: Poetic Genesis: Sebastien Mercier into Victor Hugo - Genève: Institut Voltaire, 1960 (= Studies on Voltaire and the eighteenth century, 11)
- Tieghem, Philippe van: Dictionnaire de Victor Hugo - Paris: Larousse, 1970 (Les dictionnaires de l'homme du XX^e siècle)
- Viatte, Auguste: Victor Hugo et les illuminés de son temps - Genève: Slatkine, 21973
- Villiers, Charles: L'univers métaphysique de Victor Hugo - Paris: Vrin, 1970 (Essais d'art et de philosophie)
- Waller, Helmut: Die Funktion des Dichters - Victor Hugo: "Les Feuilles d'Automne" - Freiburg, 1982 (Phil. Mag.-Arbeit)

II. Andere literaturwissenschaftliche, linguistische, kulturgeschichtliche, philosophische und historische Darstellungen

- Abrams, M[eyer] H[oward]: Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik (= The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition; L. Iser trad.) - München: Fink, 1978 (= Theorie und Geschichte der schönen Künste, 42, 1978)
- Abastado, Claude: Mythes et rituels de l'écriture - Bruxelles: Complexe, 1979 (= "Creusets")
- Adorno, Theodor W.: Rede über Lyrik und Gesellschaft - In: id.: Noten zur Literatur, II - Frankfurt: Suhrkamp, 1973 (= Bibliothek Suhrkamp, 47) (p. 73-104)
- Auerbach, Erich: Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur - Krefeld: Scherpe, 1953 (= Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln, II)
- Bénichou, Paul: Le sacre de l'écrivain. 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne - Paris: Corti, 1973
- Biermann, Karlheinz: Vom Flaneur zum Mystiker der Massen: Historisch-dialektische Anmerkungen zur Beziehung zwischen Ich und Menge bei Hugo, Baudelaire und anderen - In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte, 1978, H. 2/3 (p. 298-315)
- Blumenberg, Hans: "Nachahmung der Natur". Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen - In: Studium Generale. Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften im Zusammenhang ihrer Begriffsbildungen und Forschungsmethoden, 1957, H. 5 (p. 266-283)
- id.: Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung. - In: Studium Generale [...], 1957, H. 7 (p. 432-447)
- id.: Die Lesbarkeit der Welt - Frankfurt: Suhrkamp, 1981
- Bray, René: La formation de la doctrine classique en France - Paris: Nizet 1966 [11927]
- Bühler, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache - Stuttgart: G. Fischer, 1982 (= Uni-Taschenbücher, 1159) (= Nachdruck von: Jena: G. Fischer, 11934)
- Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter - Bern: Francke, 81973
- Dällenbach, Lucien: Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme - Paris: Seuil, 1977 (= collection poétique)
- Davy, M(arie)-M(adeleine): Initiation à la symbolique romane (XII^e siècle). Nouvelle édition de l'"Essai sur la symbolique romane" - Paris: Flammarion, 1977 (= Champs Flammarion)
- Duby, Georges: Histoire de la France - Paris: Larousse, 1970
- Evans, David Owen: Le socialisme romantique. Pierre Leroux et ses contemporains - Paris: Rivière, 1948
- Fietkau, Wolfgang: Schwanengesang auf 1848. Ein Rendezvous am Louvre: Baudelaire, Marx, Proudhon und Victor Hugo - Reinbek: Rowohlt, 1978 (= das neue buch, 106)
- Foucault, Michel: Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines - Paris: Gallimard, 1966 (= Bibliothèque des sciences humaines)
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts; erweiterte Neuausgabe - Hamburg: Rowohlt, 141974 (11956) (= rowohlts deutsche enzyklopädie, 25)
- id.: Strukturalismus und Struktur in literaturwissenschaftlicher Hinsicht. Eine Skizze - In: Europäische Aufklärung. Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag (H. Friedrich et F. Schalk ed.) - München: Fink, 1967 (p. 77-80)

- id.: Die Sprachtheorie der französischen Illuminaten des 18. Jahrhunderts, insbesondere Saint-Martins - In: id.: Romanische Literaturen. Aufsätze (B. Schneider-Pachaly ed.), I - Frankfurt: Klostermann, 1972 (p. 159-176)
- Heidegger, Martin: Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den Humanismus - Bern: Francke, 1975
- Hess, Gerhard: Die Tragödie der französischen Romantik - In: id.: Gesellschaft, Literatur, Wissenschaft. Gesammelte Schriften 1938-1966 (H.-R. Jauf et C. Müller-Daehn edd.) - München: Fink, 1967 (p. 156-172)
- Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik (= Linguistics and Poetics, T. Schelbert trad.) - In: id.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971 (E. Holenstein et T. Schelbert ed.) - Frankfurt: Suhrkamp, 1979 (= Suhrkamp-Taschenbücher Wissenschaft, 262) (p. 83-121)
- Jauf, Hans-Robert: Das Ende der Kunstperiode - Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal - In: id.: Literaturgeschichte als Provokation - Frankfurt: Suhrkamp, 1973 (= edition suhrkamp, 418) (p. 107-143)
- Keller, Luzius Georg: Piranèse et les romantiques français. le mythe des escaliers en spirale - Paris: Corti, 1966 (Phil. Diss., Zürich)
- Klaus, Georg et Manfred Buhr (ed.): Philosophisches Wörterbuch; 2 vol. - Berlin: das europäische buch, 1972
- Köhler, Erich: Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit - München: Fink, 1973
- id.: Vermittlungen. Romanistische Beiträge zu einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft - München: Fink, 1976
- König, Bernhard: Die Begegnung im Tempel. Abwandlung eines literarischen Motivs in den Werken Boccaccios - Hamburg: Cram, 1960 (= Hamburger Romanistische Studien, A. Allgemeine Reihe, 45)
- Krauss, Werner: Grundprobleme der Literaturwissenschaft. Zur Interpretation literarischer Werke; erweiterte Neuauflage - Reinbek: Rowohlt, 1976 (= rowohlts deutsche enzyklopädie, 290)
- Lanson, G[ustave]: Histoire de la littérature française (remaniée et complétée pour la période 1850-1950 par Paul Tuffrau) - Paris: Hachette, 1964 [1894]
- Lévi-Strauss, Claude: Anthropologie structurale - Paris: Plon, 1958
- Milner, Max: Le Romantisme; I. 1820-1843 - Paris: Arthaud, 1973 (= Littérature française, Cl. Pichois ed., 12)
- Morier, Henri: Le rythme du vers libre symboliste [...] et ses relations avec le sens; I. Théorie - Genève: Les Presses académiques, 1943
- Ohly, Friedrich: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter - In: id.: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977 (p. 1-31)
- Paul, Hermann: Prinzipien der Sprachgeschichte - Tübingen: Niemeyer, 1975 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 6)
- Poulet, Georges: Etudes sur le temps humain; II. La distance intérieure - Paris: Plon, 1952
- Rothacker, Erich: Das "Buch der Natur". Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte (W. Perpeet ed.) - Bonn: Bouvier, 1979
- Saussure, Ferdinand de: Cours de linguistique générale (Ch. Bally et al. ed.) - Paris: Payot, 1976 (= Payothèque)
- Szondi, Peter: Traktat über philologische Erkenntnis - In: id.: Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis - Frankfurt: Suhrkamp, 1977 (= edition suhrkamp, 379) (p. 9-34)
- Viatte, Auguste: Les sources occultes du romantisme. Illuminisme - théosophie. 1770-1820; 2 vol. - Paris: Champion, 1965
- Weber, Jean-Paul: Genèse de l'oeuvre poétique - Paris: Gallimard, 1960 (= Bibliothèque des idées, nrf)

III. Nachschlagewerke

- Bibel-Lexikon, Kleines Stuttgarter (H. Obermayer et al.) - Stuttgart: Katholisches Bibelwerk, 1977
- Georges, Heinrich et Karl Ernst: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel; 2 vol. - Hannover: Hahn, 9. Aufl., s.a.
- Lexikon der Alten Welt (C. Andresen et al. ed.) - Zürich: Artemis, 1965
- Littre, Emile: Dictionnaire de la langue française; 5 vol. - Paris: Hachette, 1885s
- Robert, Paul (ed.): Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Le Petit Robert [1] - Paris: Société du nouveau Littre, 1973
- id. (ed.): Dictionnaire universel des noms propres. Le Petit Robert 2 - Paris: SNL - Le Robert, 1981
- Schlag nach! Wissenswerte Tatsachen aus allen Gebieten - Mannheim: Bibliographisches Institut, 1965
- Walde, Alois et J. B. Hofmann: Lateinisches etymologisches Wörterbuch; 2 vol. - Heidelberg: Winter, 1965 (= Indogermanische Bibliothek, Zweite Reihe: Wörterbücher)
- Weis, Erich et Heinrich Mattutat: Wörterbuch der französischen und deutschen Sprache, I. Französisch-Deutsch - Stuttgart: Klett, 1973