

STADTERFAHRUNG UND
STADTDARSTELLUNG IN DER LYRIK
VICTOR HUGOS
ZWISCHEN ROMANTIK UND MODERNE

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultäten
der Universität des Saarlandes

vorgelegt von
Gabi Ellmer

aus Waiblingen

Saarbrücken, 2007

Dekanin:

Berichterstatter/innen:

Prof. Dr. Ulrike Demske

Prof. Dr. Patricia Oster-Stierle

Prof. Dr. Jeanne Bem

Prof. Dr. Manfred Schmeling

Tag der letzten Prüfungsleistung: 27. April 2007

Danksagung

Ich danke meiner akademischen Lehrerin Frau Prof. Dr. Patricia Oster-Stierle, die mich stets zu ermutigen verstand und die Entstehung der vorliegenden Arbeit mit Engagement und wertvollen Kommentaren begleitete. Durch anregende Gespräche mit ihr sowie Herrn Prof. Dr. Karlheinz Stierle gewann die Arbeit an Profil.

Mein Dank gilt außerdem den weiteren Gutachtern dieser Arbeit, Frau Prof. Dr. Jeanne Bem und Herrn Prof. Dr. Manfred Schmeling.

Ferner danke ich der Studienstiftung des deutschen Volkes, die mich während der Promotion großzügig gefördert hat.

Gabi Ellmer

Inhalt

0 <i>Einleitung</i>	1
I „Paris élève au loin sa voix“: <i>Stadt und Natur in der Lyrik Victor Hugos</i>	22
I.1 „La profonde douceur des forêts et des champs“: <i>Das romantische Subjekt und die Stadt</i>	26
I.2 „O Virgile! ô poète! ô mon maître divin! Viens, quittons cette ville au cri sinistre et vain“: <i>Der romantische Dichter und die Stadt</i>	42
II „Ce voyage obscur“: <i>Imaginäre Annäherungen an die Stadt in der Stadtvision</i>	57
II.1 „Babel est tout au fond du paysage horrible“: <i>Stadt und Mythos</i>	59
II.2 „Qu’elle vienne inspirer...“: <i>(Traum-)Stadt und Inspiration – Rêverie, Novembre</i>	92
II.3 „Avec un cri terrible...“: <i>Das Scheitern der Stadtvision – La pente de la rêverie, Soleils couchants</i>	114
III „Ce Paris qui querelle et qui pleure“: <i>Das zeitgenössische Paris</i>	141
III.1 <i>Voraussetzungen</i>	141
III.2 <i>Das Paris der Julimonarchie – Rhetorik und Lyrik</i>	147
III.3 <i>Das tableau de Paris in der Lyrik Victor Hugos</i>	178
IV <i>Das Monument in der Lyrik Victor Hugos</i>	230
IV.1 „Non, le temps n’ôte rien aux choses“: <i>Ruine und geschichtsphilosophische Reflexion</i>	236
IV.2 „O monument vengeur! Trophée indélébile!“: <i>Zwei Oden an die Colonne de la place Vendôme</i>	251
IV.3 „Le cavalier de bronze était debout dans l’ombre“: <i>Die Statue von Henri IV und die Diskontinuität der Geschichte</i>	266
V „La ville où l’Europe se mêle“: <i>L’Année terrible und der Mythos von Paris</i>	301
V.1 <i>Voraussetzungen von L’Année terrible: Les Châtiments und Paris</i>	303
V.2 <i>L’Année terrible</i>	317
VI <i>Schluss</i>	345
VII <i>Abkürzungen</i>	350
VIII <i>Bibliographie</i>	351

0 Einleitung

Kein französischer Dichter des 19. Jahrhunderts hat so viele Themen für die Lyrik erschlossen wie Victor Hugo¹. Eines dieser Themen ist die große Stadt. Hugo entdeckt die Stadt erst eigentlich für die Lyrik. Paris, „Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“² und Paradigma der Moderne, avanciert dabei als Zentrum der lebensweltlichen Stadterfahrung Hugos zugleich zum poetischen Zentrum seiner Stadtlyrik: Stadtlyrik ist bei Hugo wesentlich Parislyrik. Ziel der vorliegenden Studie ist es, in einer umfassenden Analyse der Stadtgedichte Hugos die Vielfalt des Themas der Stadt in seiner Lyrik aufzuzeigen.

Die Stadtgedichte Hugos markieren einen Wendepunkt in der Geschichte der Stadtdichtung. In der Lyrik Hugos gewinnt die poetische Aneignung der Stadt und ihrer Erfahrung eine völlig neue Qualität. Erstmals in der literarischen Tradition der Stadtdichtung tritt die Stadt als eigenes Sujet in das Zentrum des poetischen Diskurses. In dem folgenden Überblick über die Geschichte der Stadt- und Parisdichtung von den Anfängen bis zur Romantik sollen der literarhistorische Hintergrund der Stadtlyrik Hugos beleuchtet sowie die Voraussetzungen für deren besondere Position innerhalb des poetischen Stadtdiskurses aufgewiesen werden³.

Frühe Zeugnisse von Stadtdichtung reichen bis in die griechisch-römische Antike zurück⁴. In der Antike ist die Stadt Gegenstand der Stadtbeschreibung und des Städtelobs, vor allem aber der Stadtsatire (Horaz, Juvenal). Auf dieser Basis bildet sich

¹ Karlheinz Stierle spricht von Hugo als „enzyklopädische[m] Dichter, dem keine Wirklichkeit zu fern oder zu nah liegt, um sie nicht im großen Schwung seiner stupenden Sprachmächtigkeit als dichterische Vision anzueignen und zu überschreiten“ (Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München/Wien 1993, 635).

² Walter Benjamin: „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, in: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M. 1977 [suhrkamp taschenbuch, 345], 170-184, 170.

³ Die Darstellung folgt im Wesentlichen den beiden fundamentalen Studien zur diachronen Geschichte des literarischen Parisdiskurses: Pierre Citrons zweibändigem Werk über die Poesie von Paris, in dem der Autor die leitende Bildlichkeit der literarischen Parisdarstellung untersucht und ein Inventar der Parismetaphern mit Fokus auf das 19. Jahrhundert erstellt (Pierre Citron: *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, 2 Bde, Paris 1961, besonders Bd I, 15-245); sowie der groß angelegten Studie *Der Mythos von Paris* von Karlheinz Stierle, der es als erster unternimmt, die Geschichte des Stadtbewusstseins als Geschichte des literarischen Parisdiskurses zu rekonstruieren (Stierle: *Mythos von Paris*, besonders 53-204). Ulrich Schulz-Buschhaus hat das Buch Stierles ausführlich rezensiert: „Der Mythos von Paris und der Triumph der Interpretation“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XLII/1 (1997), 45-62. Zum Thema Paris in der Literatur vgl. außerdem den Sammelband *Paris et le phénomène des capitales littéraires*, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), Actes du premier congrès international du C.R.L.C., 22-26 mai 1984, 2 Bde, Paris: Imprimerie de l'Université Paris-Sorbonne, 1986 [Recherches actuelles en littérature comparée, III].

⁴ Vgl. Carl J. Classen: *Die Stadt im Spiegel der descriptiones und laudes urbium in der antiken und mittelalterlichen Literatur bis zum Ende des 12. Jahrhunderts*, Hildesheim u. a. 1980, und Stierle: *Mythos von Paris*, besonders 53-56. Zum Städtelob in der Spät- und Nachantike vgl. auch Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern¹⁰1984, 166.

im spätmittelalterlichen Paris eine Dichtung aus, die das zeitgenössische Paris im Zeichen von Lob, Tadel oder Beschreibung aktualisiert; Eustache Deschamps (ca. 1346 bis 1406), der drei Balladen und ein Rondeau über die Stadt Paris geschrieben hat, kann als erster bedeutender Parisdichter gelten⁵. In der Stadtdichtung des humanistischen 16. Jahrhunderts spielen vor allem Städtelob und Städtepreis eine zentrale Rolle. Eine Ausnahme sind Agrippa d'Aubignés *Tragiques* (entstanden 1577 bis 1616), in denen Paris vor dem Hintergrund der Religionskriege zur Zielscheibe radikaler Satire und Invektive wird⁶. Im 17. Jahrhundert schließlich verschwindet das Thema Paris fast vollständig aus der hohen Lyrik: „Paris n'a pas d'existence propre dans la haute poésie du siècle“⁷. Stadtsatire und Stadtburleske avancieren zu den Hauptgattungen der Stadtdichtung im 17. Jahrhundert:

„Les poèmes sur Paris ne manquent pourtant pas au XVIIe siècle, mais ils n'appartiennent pas au genre sérieux. Presque tous, ce sont des épîtres familières, des satires, des poèmes burlesques.“⁸

Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verlagert sich der Schwerpunkt des literarischen Parisdiskurses zunehmend von der Dichtung (Stadtsatire, Stadtburleske) auf verschiedene Formen der Prosa. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass seit dem 16. Jahrhundert, der Blütezeit der französischen Renaissancelyrik, die literarische Bedeutung des lyrischen Genres abnimmt. Der poetische Parisdiskurs kommt nahezu vollständig zum Erliegen.

Die weitere Geschichte der Parisliteratur und -dichtung ist geprägt durch die Entwicklung von Paris zur modernen Großstadt. Mit der beginnenden Industrialisierung tritt die Stadtentwicklung qualitativ in ein neues Stadium ein. Die Stadt wächst über ihre Grenzen hinaus und wird zum „Labyrinth der modernen Großstadt“⁹. Auch im 18.

⁵ Vgl. Stierle: *Mythos von Paris*, 56f. und Citron: *Poésie de Paris I*, 25f.

⁶ Vgl. ebd., 42f.

⁷ Ebd., 75. Citron spricht auch von „cette absence de poésie parisienne au XVIIe siècle“ (ebd.). Eine Ausnahme bildet hier das Gedicht *Veüe de Paris, Lettre héroïque et morale à Mgr le Chancelier* (1659) von P. Pierre Le Moyne, „le premier poème français de longue haleine consacré entièrement à Paris – le premier et le seul avant le romantisme“ (ebd.).

⁸ Ebd., 79f.

⁹ Angelika Corbineau-Hoffmann: *Brennpunkt der Welt. C'est l'abrégé de l'univers. Großstadterfahrung und Wissensdiskurs in der pragmatischen Parisliteratur 1780-1830*, Bielefeld 1991 [Studienreihe Romania, 6], 17. Zur Geschichte der Stadtentwicklung im Allgemeinen vgl. Lewis Mumford: *Die Stadt. Geschichte und Ausblick*, 2 Bde, München 1979, und Elisabeth Pfeil: *Großstadtforschung. Entwicklung und gegenwärtiger Stand*, Hannover 1972. Im ersten Kapitel ihrer Studie (ebd., 1-25) gibt Pfeil einen Überblick über Großstadtdefinitionen sowie soziologische Positionen der Großstadtforschung und geht kurz auf das Motiv der Großstadt in der Kunst ein. Françoise Choay beschreibt in ihrem Aufsatz „Semiotik und Urbanismus“ (in: Alessandro Carlini/Bernhard Schneider (Hgg.): *Die Stadt als Text*, aus dem Französischen von Reinhold Hommes und Bernhard Schneider, Tübingen 1976 [Konzepte, 3], 43-60) verschiedene Stadtstrukturen von der griechischen Antike bis zur Gegenwart, ebenso Patricia Lombardo: „The modern metropolis and the ancient city“, in: Suzanne Nash (Hg.): *Home and its dislocations in nineteenth-century France*, Ithaca/New York 1993, 147-167.

Jahrhundert liegt nun der Schwerpunkt des literarischen Parisdiskurses auf verschiedenen Prosagattungen und nimmt das Thema der Stadt in der Lyrik nur einen geringen Raum ein, spielt diese doch im *siècle des Lumières* ohnehin eine marginale Rolle: Roman und Theater, Philosophie und *Encyclopédie* dominieren die literarische Landschaft im Frankreich des 18. Jahrhunderts, das – mit Ausnahme André Chéniers – keinen Lyriker von Bedeutung hervorgebracht hat¹⁰. Solchermaßen aber kann die Stadtliteratur der Spätaufklärung, insbesondere die literarische Darstellung von Paris in der Prosa Rousseaus¹¹ (z. B. in *Julie ou la nouvelle Héloïse*, 1761¹²), zu einer wesentlichen Keimzelle der Parislyrik der Romantik avancieren¹³.

Erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewinnt, nach langer Absenz, die Lyrik innerhalb des literarischen Parisdiskurses wieder an Bedeutung. Während in den 1820er Jahren mit der Dichtung Méry's und Barthélemy's zunächst die Tradition der Stadtsatire eine Renaissance erlebt, sind es vor allem die ersten, großen Parisgedichte Victor Hugos, die ab 1828 den lyrischen Parisdiskurs neu begründen¹⁴. Der epistemologische Umbruch zwischen klassischem und modernem Zeitalter um 1800, der insbesondere im Werk von François René de Chateaubriand als dem Begründer des romantischen Diskurses virulent ist – zentral ist sein *Génie du christianisme* (1802)¹⁵ –, wird dabei zur

¹⁰ Zur Parisliteratur im 18. Jahrhundert vgl. die überblicksartige Darstellung von Siegfried Jüttner: „Großstadtmythen. Paris-Bilder des 18. Jahrhunderts. Eine Skizze“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 55 (1981), 173-203.

¹¹ Die große Stadt erscheint hier in der Komplexität ihrer Lebens- und Funktionszusammenhänge als prinzipiell unerschließbar.

¹² Vgl. dazu Perry Reisewitz: „*Rien à risquer*. Paris unter befremdetem Blick in Jean-Jacques Rousseaus *Nouvelle Héloïse*“, in: Albrecht Buschmann/Dieter Ingenschay (Hgg.): *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, Würzburg 2000, 44-58.

¹³ Vgl. Citron: *Poésie de Paris* I, 99. Zur Darstellung von Paris in der Literatur der Spätaufklärung, insbesondere bei Rousseau, Mercier und Restif de la Bretonne, vgl. auch Michel Condé: „Représentations sociales et littéraires de Paris à l'époque romantique“, in: *Romantisme* 24 (1994), 49-58, besonders 49ff.

¹⁴ Vgl. Stierle: *Mythos von Paris*, 634.

¹⁵ François René Vicomte de Chateaubriand: *Génie du christianisme*, hg. von P. Reboul, 2 Bde, Paris 1966. Während Michel Foucault die Diskontinuität des um 1800 situierten Epochenbruchs von klassischer zu moderner Episteme postuliert (Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966), versucht Manfred Frank im Gegenteil, die Kontinuität von klassischer und moderner Episteme nachzuweisen (Manfred Frank: „Ein Grundelement der historischen Analyse: Die Diskontinuität. Die Epochenwende von 1775 in Foucaults *Archéologie*“, in: Reinhart Herzog/Reinhart Koselleck (Hgg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München 1987 [Poetik und Hermeneutik, XII], 97-130). Da eine ausführliche Besprechung des für die französische Romantik grundlegenden *Génie du christianisme* im Rahmen dieser Studie nicht möglich ist, sei auf die Arbeiten von Reinhold R. Grimm („Romantisches Christentum. Chateaubriands nachrevolutionäre Apologie der Revolution“, in: Karl Maurer/Winfried Wehle (Hgg.): *Romantik. Aufbruch zur Moderne*, München 1991 [Romanistisches Kolloquium, 5], 13-72), Burkhard Steinwachs („Die Genese der Moderne aus der ästhetischen Erfahrung des Mittelalters. François René de Chateaubriand: *Génie du Christianisme* (1802)“, in: ders.: *Epochenbewusstsein und Kunsterfahrung. Studien zur geschichtsphilosophischen Ästhetik an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland*, München 1986 [Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 66; N. F., Reihe C: Ästhetik, Kunst und Literatur in der Geschichte der Neuzeit, 4], 124-147), Wolfgang Matzat (*Diskursgeschichte der Leidenschaft. Zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac*, Tübingen 1990 [Romanica Monacensia, 35], besonders 85-132), Joachim Küpper (*Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung*

literarhistorischen Voraussetzung sowohl des Parisromans Balzacs als auch der Erneuerung des lyrischen Parisdiskurses in der Dichtung Hugos. Zwar greift Chateaubriand in *Génie du christianisme* auf Diskurselemente aus Klassik und Aufklärung zurück und bleibt derart der klassizistischen Ästhetik in gewissem Maß verpflichtet¹⁶. Doch nimmt er im programmatischen zweiten Teil des *Génie*, überschrieben mit *Poétique du christianisme*, eine Ästhetisierung christlicher Weltanschauung und Befindlichkeit (Sehnsucht nach dem Unendlichen, *mélancolie*, „vague des passions“¹⁷) vor¹⁸, erweitert so die klassizistische Ästhetik um die Dimensionen der Innerlichkeit und Subjektivität¹⁹ und gelangt derart zur Modellierung einer opaken Tiefendimension²⁰, die das klassische Ideal transparenter Repräsentation durch die Aufwertung der Imagination und des Geheimnisvollen übersteigt. Im Zeichen dieser Loslösung vom klassizistischen Repräsentationsideal sowie der Aufwertung der Imagination als neuer Möglichkeit ästhetischer Aneignung von Welt aber öffnet sich die Literatur zu einem Experimentierraum des innovativen Umgangs mit Sujet, Form und Sprache. Balzac und Hugo greifen dieses innovative Potential des romantischen Diskurses – die Freisetzung poetischer Kräfte²¹ in neuen, hybriden Formen durch den

und *Evolution des Romans von der französischen Spätaufklärung bis zu Robbe-Grillet*. *Ausgewählte Probleme zum Verhältnis von Poetologie und literarischer Praxis*, Stuttgart 1987 [Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Beiheft, N. F. 13], besonders 64-74), Marc Fumaroli (*Chateaubriand. Poésie et Terre*, Paris: Éditions de Fallois, 2003) sowie den von Jean-Claude Berchet herausgegebenen Sammelband *Chateaubriand. Le tremblement du temps* (Colloque de Cerisy, Toulouse 1994) verwiesen. Deutlich wird in allen Untersuchungen, dass sich diesem Text eine fundamentale Ambivalenz einzeichnet, die als Ausdruck des prekären Übergangs von Aufklärung zu Romantik, von klassischer zu moderner Episteme gelten kann.

¹⁶ Vgl. Küpper: *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung*, 64.

¹⁷ Chateaubriand: *Génie du christianisme* I, 309.

¹⁸ „Formée pour nos misères et pour nos besoins, la religion chrétienne nous offre sans cesse le double tableau des chagrins de la terre et des joies célestes; et, par ce moyen, elle fait dans le cœur une source de maux présents et d'espérances lointaines, d'où écoulent d'inépuisables rêveries“ (ebd.).

¹⁹ Vgl. Steinwachs: „Genese der Moderne“, 142f.

²⁰ Vgl. Küpper: *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung*, 67, und Matzat: *Affektmodellierung*, 85ff.

²¹ Das 19. Jahrhundert ist in der französischen Literatur geprägt von einer einzigartigen Aufschwung der lyrischen Dichtung, die erstmals seit der Renaissance mit Dichtern wie Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny, Victor Hugo, Alfred de Musset, Leconte de Lisle, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Rimbaud, Stéphane Mallarmé u. a. wieder einen bedeutenden Platz in der literarischen Landschaft Frankreichs erobert. Besonders das durch die klassizistische Regelpoetik geprägte 18. Jahrhundert konnte im Bereich der Lyrik keinen Raum schaffen für eine Erneuerung der Formen und Inhalte und blieb im Wesentlichen – mit Ausnahme einiger weniger Dichter wie André Chénier – auf einem mittelmäßigen Niveau. Dies wird deutlich, wenn man die wissenschaftliche Literatur zur Lyrik des 18. Jahrhunderts konsultiert. In Franz Penzenstadlers Studie beispielsweise zur Gattungsgeschichte der Ode und Elegie (Franz Penzenstadler: *Romantische Lyrik und klassizistische Tradition. Ode und Elegie in der französischen Romantik*, Stuttgart 2000 [Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Beihefte, N. F. 28]) werden keine klassizistischen Dichter von Rang genannt. Auch der Blick in eine beliebige Literaturgeschichte bestätigt dieses Bild. So nimmt beispielsweise die Lyrik des 17. und 18. Jahrhunderts in der ausführlichen Literaturgeschichte von Lagarde/Michard nur einen geringen Raum ein; vgl. André Lagarde/Laurent Michard: *Les grands auteurs français du programme*, Bd III: *XVII^e siècle*, Paris: Bordas, 1975; Bd IV: *XVIII^e siècle*, Paris: Bordas, 1975.

Zusammenbruch des klassizistischen Gattungssystems²², die Öffnung der Literatur für die unmittelbare Gegenwart²³ und die Erschließung des Raums des Imaginären – auf und verstehen sie als „Ermöglichungsstruktur“, „um ein bislang Un-Sagbares zu ästhetisch wirksamer Anschauung zu bringen“²⁴, wenn auch auf fundamental verschiedene Weise. Solchermaßen aber steht das Werk Chateaubriands als Keimzelle des romantischen Diskurses am Ursprung eines literarhistorischen Prozesses, der zu „neuen, von klassischen Traditionen unabhängigen Möglichkeiten lyrischer Dichtung geführt“²⁵ und damit letztlich auch die poetische Aneignung der modernen Stadt in der romantischen Dichtung ermöglicht hat.

Hugo ist der erste Dichter, der die moderne Stadt als Erfahrungsraum der äußersten Möglichkeiten des Menschen ernst nimmt und für die Lyrik fruchtbar macht. Die Stadt löst sich von ihrer Funktion als bloße Kulisse und tritt als eigenes Sujet in den Mittelpunkt der Stadtgedichte Hugos. Diese historische Leistung kann erst vor dem Hintergrund der skizzierten literarhistorischen Tradition der Stadt- bzw. Parisdichtung gewürdigt werden. Denn wenn Hugo der Stadt in seiner Lyrik eine bislang unbekannte Qualität – die des Erhabenen und des Großartigen, aber auch des Abgründigen und des Schrecklichen – verleiht und der Raum der Stadt in seiner politisch-aktuellen und geschichtsphilosophischen Dichtung zu einem signifikanten Raum avanciert, so muss er damit als Erneuerer eines poetischen Stadtdiskurses gelten, der bis ins 18. Jahrhundert hinein wesentlich von Satire geprägt ist, zumindest aber an satirische Formen

²² Dieser Prozess setzt bereits in der Prosa Rousseaus und Bernardin de Saint-Pierres ein. Vgl. dazu auch Karl Maurers Aufsatz „Ästhetische Entgrenzung und Auflösung des Gattungsgefüges in der europäischen Romantik und Vorromantik“ (in: Hans Robert Jauß (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968 [Poetik und Hermeneutik, III], 319-341), in dem der Autor den Zusammenhang von Gattungsentgrenzung und Entgrenzung des ästhetisch ‚Tragbaren‘ in der Romantik am Beispiel des Schreckens- und Schauerromans aufzeigt; außerdem Winfried Engler: „Die romantische Lyrik“, in: Dieter Janik (Hg.): *Die französische Lyrik*, Darmstadt 1987, 342-380. Franz Penzenstadler weist darauf hin, dass die Konzeption des Dichters als Genie sowie der Anspruch der Originalität eine zentrale Rolle im romantischen Bruch mit der klassizistischen Ästhetik spielen (vgl. Franz Penzenstadler: *Ode und Elegie*, 165ff.).

²³ Wenn Chateaubriand in *Génie du christianisme* die Auffassung der *modernes* in der *Querelle des anciens et des modernes* vertritt und Literatur wesentlich als Ausdruck der gegenwärtigen Gesellschaft versteht, ist damit eine weitere Grundlage für die romantische Bewegung gelegt, die sich vehement gegen die Imitatio der *anciens* ausspricht und stattdessen die Quellen literarischer Inspiration im christlichen Mittelalter und in der Gegenwart findet. Vgl. auch Mme de Staël: *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800; neu hg. von Axel Blaeschke, Paris: Garnier, 1998) und *De l'Allemagne* (1810; neu bei Garnier-Flammarion (Paris) 1968 [Texte intégral, 166/167]). Die von Mme de Staël und Chateaubriand geforderte *inspiration moderne* der Literatur, die Entdeckung von Mittelalter und Christentum als neuer Inspirationsquelle zeitgenössischer Literatur und die damit verbundene Ablehnung der Imitatio der Antike spielen auch in der wohl bekanntesten Programmschrift der Romantik, Victor Hugos *Préface de Cromwell* aus dem Jahr 1827 (Victor Hugo: „Préface de *Cromwell*“, in: ders.: *Théâtre complet* I, Paris: Gallimard, 1963, 409-454), eine zentrale Rolle.

²⁴ Küpper: *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung*, 64.

²⁵ Karlheinz Stierle: *Dunkelheit und Form in Gérard de Nerval's ‚Chimères‘*, Diss., München 1967 [Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 5], 26.

anknüpft²⁶. Indem Hugo als erster die Stadt als Sujet der Dichtung von ihrer Bindung an die Satire befreit und damit die Voraussetzung für die Erschließung des poetischen Potentials der modernen Großstadt und ihrer Erfahrung schafft, wird seine Stadtlyrik gleichsam zur Geburtsstunde des lyrischen Stadtdiskurses im Frankreich des 19. Jahrhunderts überhaupt. Ohne diese Pionierleistung Hugos wären Baudelaires *Tableaux parisiens* aus den *Fleurs du mal* (1857) als Höhepunkt der Parislyrik des 19. Jahrhunderts schlechthin undenkbar gewesen. Bevor aber in den *Tableaux parisiens* Baudelaires die sog. moderne Stadtlyrik eine paradigmatische Gestalt findet, bleibt Hugo der einzige bedeutende Dichter der französischen Romantik, in dessen Werk Stadt und Stadterfahrung eine zentrale Rolle spielen. Weder bei Lamartine, noch bei Musset oder Vigny ist ein vergleichbarer Wille festzustellen, die Erfahrung der Großstadt poetisch anzueignen²⁷. Solchermaßen aber kann und muss gerade die Stadtdichtung Hugos als Paradigma der Möglichkeiten der Aneignung des modernen Erfahrungspotentials der Großstadt in der romantischen Lyrik gelten.

Wenn nun, wie gezeigt, Hugos Stadtlyrik nur auf dem Boden des literarischen Diskurses der französischen Romantik möglich ist, so muss an dieser Stelle die zu Beginn der Einleitung exponierte Fragestellung präzisiert und um den zentralen Aspekt des Verhältnisses von Romantik und Moderne im lyrischen Stadtdiskurs Hugos erweitert werden²⁸. Denn indem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Thema der

²⁶ Vgl. Stierle: *Mythos von Paris*, 635.

²⁷ Zwar schreibt Alfred de Vigny mit *Paris. Élévation* (1831; publiziert in der zweiten Auflage der *Poèmes antiques et modernes*, 1837) ein zentrales Parisgedicht des 19. Jahrhunderts, doch bleibt ihm die große Stadt grundsätzlich fremd. Für eine Interpretation dieses Gedichts vgl. das Kapitel „Vignys *Paris*“ in Stierle: *Mythos von Paris*, 662ff.

²⁸ An dieser Stelle ist eine Begriffsbestimmung bezüglich der Verwendung der Begriffe Romantik und Moderne angebracht. Mit ‚literarischer Moderne‘ wird im Folgenden der ausgehend von Baudelaire sich entwickelnde Ästhetizismus bezeichnet, der den romantischen Historismus und die romantischen Formen der Ausdrucks- und Erlebnislyrik aufgibt sowie dem transzendenten Symbolismus und dem selbstgewissen lyrischen Subjekt der Romantik eine Absage erteilt. Zur Lyrik der Moderne vgl. die immer noch aktuelle Studie von Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, erweiterte Neuausgabe Hamburg 1985, sowie Hans Robert Jauß: „Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno“, in: Reinhart Herzog/Reinhart Koselleck (Hgg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München 1987 [Poetik und Hermeneutik, XII], 243-268, besonders 258ff.

Obgleich die romantische Programmatik sich selbst als ‚Moderne‘ begreift und dadurch vom ästhetischen Klassizismus absetzen möchte (vgl. z. B. Hugo: „Préface de *Cromwell*“, insbesondere 413ff.), wird hier dennoch für die französische Literatur von ca. 1800 bis 1850 jener Epochenbegriff verwendet, der sich in der Literaturwissenschaft eingebürgert hat – die ‚Romantik‘; jedoch nicht ohne darauf hinzuweisen, dass der Epochenbegriff der literarischen Romantik vielfältige und komplex aufeinander bezogene Erscheinungen umfasst, so dass nicht von einem einheitlichen Epochenbild gesprochen werden kann. Einen ersten Überblick zur Literatur der französischen Romantik im Allgemeinen geben Winfried Engler: *Die französische Romantik*, Tübingen 2003 und Wolfram Krömer: *Die französische Romantik*, Darmstadt 1975 [Erträge der Forschung, 38]. Zur Lyrik der französischen Romantik vgl. Winfried Engler: „Die romantische Lyrik“, 342-380; zum Begriff der Moderne in der Romantik Burkhard Steinwachs: „Rückschritte oder Fortschritte der Poesie? Zur Unentschiedenheit des Romantischen in der Moderne. Carl Gustav Jochmann: *Rückschritte der Poesie* (1828). Victor Hugo: *Préface de Cromwell* (1827)“, in:

Großstadt als Paradigma der Moderne zunehmend in die Stadtliteratur eindringt, brechen moderne Kategorien wie Diskontinuität, Anonymität oder Partikularität in den von universalphilosophischen Totalitätskonzepten der Weltanschauung und Weltaneignung geprägten romantischen Diskurs ein. Solchermaßen aber gerät das moderne Phänomen ‚Großstadt‘ ganz eigentlich zur Herausforderung der romantischen Literatur. In seiner Stadtdyrik nimmt Hugo diese Herausforderung an. So entfaltet sich die Stadtdyrik Hugos in einem Spannungsfeld von romantischer Universalphilosophie und modernem Partikularismus, Transzendenz und Positivismus, Fortschrittsoptimismus und Dekadenzbewusstsein²⁹, romantischem Kontinuitätsdenken und diskontinuierlicher Zeitlichkeit der Moderne. Sie wird zum lesbaren Zeichen der ambivalenten Erfahrung der Stadt in einer Zeit des Umbruchs, die in der lyrischen Sprache der Gedichte in eine dynamische Bewegung übersetzt wird: Faszination und Bewunderung auf der einen, Überforderung und Ablehnung auf der anderen Seite gehen in der Stadtdyrik Hugos eine widersprüchliche, aber auch produktive Verbindung ein. Dabei eröffnet die poetische Aneignung der Stadt als Paradigma der Moderne in der Lyrik Hugos innerhalb des romantischen Diskurses neue Perspektiven, die einerseits

ders.: *Epochenbewusstsein und Kunsterfahrung. Studien zur geschichtsphilosophischen Ästhetik an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland*, München 1986 [Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 66; N. F., Reihe C: Ästhetik, Kunst und Literatur in der Geschichte der Neuzeit, 4], 189-217.

Unter ‚Moderne‘ bzw. ‚modern‘ in Bezug auf die Lebenswelt (und nicht primär auf die Literatur) werden im Folgenden all jene Phänomene, die die *condition humaine* und das historische Bewusstsein der Menschen seit Beginn der von Koselleck definierten Neuzeit prägen, zusammengefasst. Reinhart Koselleck nennt in seinem Aufsatz „Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit“ (in: Reinhart Herzog/Reinhart Koselleck (Hgg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München 1987 [Poetik und Hermeneutik, XII], 269-282) als Elemente dieses neuzeitlich-modernen Bewusstseins u. a. die Erfahrung der Beschleunigung/Dynamisierung der Zeit, die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen, die Radikalisierung der seit der Aufklärung sich entwickelnden Erkenntnis historischer Relativität und die Entstehung der Geschichtsphilosophie (ebd., 278ff.). Den Epochenübergang zur Neuzeit setzt er um 1800 an. Hans Robert Jaub (in: „Der literarische Prozess des Modernismus“, 247) schließt sich dieser Position an. Ein ‚modernes‘, lebensweltliches Erfahrungspotential tritt also bezeichnenderweise in etwa gleichzeitig mit der literarischen Romantik in Frankreich auf den Plan. Mit der fortschreitenden Industrialisierung im 19. Jahrhundert verstärken sich die von Koselleck genannten Elemente des neuzeitlichen Lebensgefühls in einem Maße, dass auch die Literatur auf diese lebensweltliche Dezentrierung reagieren muss.

²⁹ Joachim Ritter reflektiert in seinem philosophischen Essay „Die große Stadt“ (in: ders.: *Metaphysik und Politik*, Frankfurt a. M. 2003, 341-354) die Dialektik von Fortschrittsglauben und Negation der Zivilisation und stellt diese in den Kontext philosophischer Positionen von Aristoteles bis Nietzsche. Als begründende Kategorie eines Kontinuitätsdenkens nennt Ritter die „geschichtliche Herkunft“ – ein Prinzip, das seine volle philosophische Wirkung im 19. Jahrhundert mit dem einsetzenden Historismus und der Erkenntnis historischer Relativität entfalte. Der Prozess der Moderne bis heute ist nach Ritters Auffassung nun gekennzeichnet durch eine umfassende, globale Nivellierung der Gesellschaften und damit die Trennung des gesellschaftlichen Seins vom geschichtlichen Sein. Die Erfahrung von Diskontinuität als „Unruhe im Grunde der neuzeitlichen europäischen Geschichte“ (ebd., 351f.) sei also ein genuines Problem der historischen Moderne. Die von Ritter auf theoretisch-philosophischer Ebene reflektierte, moderne Diskontinuitätserfahrung spielt in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts eine zentrale Rolle bei der Herausbildung moderner, ästhetischer Kategorien der Dichtung.

erstaunlich weit in Richtung einer genuinen Ästhetik der Moderne weisen, gleichzeitig aber stets im Diskurs der Romantik verwurzelt bleiben.

Ziel der Studie ist, durch die umfassende Analyse der Stadtgedichte Hugos, in deren Zentrum die Herausstellung der vielfältigen Formen der poetischen Aktualisierung des Großstadthemas sowie die Frage nach den Möglichkeiten lyrischer Aneignung modernen Erfahrungssubstrats im Rahmen des romantischen Diskurses stehen, den literarhistorischen Ort der Stadtdyrik Hugos zwischen romantischem Denken und moderner Erfahrung näher zu bestimmen. Die Leitfragen dieser Studie lauten somit: Wie artikuliert sich die lebensweltliche Erfahrung der Moderne in der Stadtdyrik Hugos? Und: In welchem Verhältnis steht die poetische Aneignung der Moderne zu den poetologisch-ästhetischen Prinzipien und (geschichts)philosophischen Positionen der Romantik, die sich der Lyrik Hugos gleichermaßen einzeichnen?

Eine systematische Untersuchung der Lyrik Hugos unter dem Aspekt der Darstellung von Stadt und Stadterfahrung stellt in der bisherigen Forschung ein Desideratum dar. Zwar gibt es einige Arbeiten, die einzelne Gedichte³⁰ oder Teilaspekte des Themas im Rahmen von weiter gefassten Untersuchungen³¹ behandeln. Im Kontext dieser

³⁰ Interpretationen einzelner Gedichte mit Stadtthematik finden sich u. a. bei Karlheinz Biermann („Patriotisme idéaliste, socialisme humanitaire et l'épopée noire de l'histoire: *L'Année terrible* (1872)“, in: Mireille Calle-Gruber/Arnold Rothe (Hgg.): *Lectures de Victor Hugo. Colloque de Heidelberg*, Paris: Nizet, 1986, 33-41), Victor Brombert („The Rhetoric of Contemplation: Hugo's *La pente de la rêverie*“, in: Christopher Prendergast (Hg.): *Nineteenth-century French Poetry. Introductions to Close Reading*, Cambridge 1990, 48-61), E. S. Burt („Hallucinatory History: Hugo's *Révolution*“, in: *Modern Language Notes* 1050, 5 (december 1990), 965-991), Danièle Chauvin („Victor Hugo: Babel et le clairon. L'histoire et l'eschatologie“, in: Pierre Glaudes (Hg.): *Terreur et représentation*, Grenoble 1996, 37-45), Yves Gohin („L'Achèvement de l'Arc. Psycholecture du poème IV des *Voix intérieures*“, in: *Revue des sciences humaines* 156 (1974), 547-559), Fritz Peter Kirsch („Victor Hugo. *Soleils couchants*“, in: Hans Hinterhäuser (Hg.): *Die französische Lyrik. Von Villon bis zur Gegenwart*, I, Düsseldorf 1975, 295-305), Anne Nicolas („Babel et Sodome. Lecture du poème *Le Feu du ciel*“, in: *Romantisme* 1-2 (1971), 65-79), E. Rattunde („*Rêverie* – Traum und Stadtvision bei Victor Hugo“, in: *Neuphilologische Mitteilungen* 75 (1974), 305-315), Kevin Smith („La réécriture d'un monument: Victor Hugo et la statue de Henri IV“, in: Didier Maleuvre/Catherine Nesci (Hgg.): *Essais sur le romantisme de Nodier à Baudelaire*, Montréal 1996, 147-160 und „Victor Hugo and the Vendôme Column: ‚Ce fut le début de la rupture...‘“, in: *French forum* 21 (1996), 149-164) und Barbara Vinken („Zeichenspur, Wortlaut: Paris als Gedächtnisraum. Hugos *A l'Arc de triomphe*, Baudelaires *Le Cygne*“, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hgg.): *Gedächtniskunst: Raum - Bild - Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a. M. 1991, 231-262).

³¹ Vgl. Edward J. Ahearn: „Confrontation with the City: Social Criticism, Apocalypse and the Reader's Responsibility in City Poems by Blake, Hugo and Baudelaire“, in: *The Hebrew University Studies in Literature* X, 1 (spring 1982), 1-22; Pierre Albouy: „Hugo ou le Je éclaté“, in: ders.: *Mythographies*, Paris: Corti, 1976, 66-81 (auch abgedruckt in *Romantisme* 1-2 (1971), 53-64); Karlheinz Biermann: *Literarisch-politische Avantgarde in Frankreich 1830-1870. Hugo, Sand, Baudelaire und andere*, Stuttgart u. a. 1982; Peter Cogman: *Hugo. ‚Les Contemplations‘*, London 1984 [Critical Guides to French Texts, 41]; Danaë Coulmas: *Das Apokalyptische im lyrischen Werk Victor Hugos*, Diss., Hamburg 1966 [Hamburger romanistische Dissertationen, 1]; Jean Gaudon: *Victor Hugo. Le temps de la contemplation*, Paris: Flammarion, 1969; Claude Gély: *La Contemplation et le rêve. Victor Hugo poète de l'intimité*, Paris: Nizet, 1993; ders.: „Des *Feuilles d'automne* aux *Rayons et Ombres*: vertige et maîtrise du temps“, in: Mireille Calle-Gruber/Arnold Rothe (Hgg.): *Lectures de Victor Hugo. Colloque franco-allemand de*

Einzelinterpretationen kann es indes von den Autoren nicht geleistet werden, die Stadtlyrik Hugos in eine umfassende thematische und literarhistorische Perspektive zu rücken. Bei vielen Autoren, die sich mit dem Thema der Stadt in der französischen Lyrik des 19. Jahrhunderts beschäftigen, wird zudem Hugo nur am Rand oder gar nicht erwähnt³². Das mag daran liegen, dass innerhalb des immensen lyrischen Gesamtwerks Hugos das Thema der Stadt einen relativ geringen Raum einnimmt, dessen poetisches und reflexives Potential erst noch erkannt und freigelegt werden muss. Bevor nun mit den Arbeiten von Karlheinz Stierle sowie von Rainer Warning und Michael Backes die aktuellen Forschungspositionen zur Stadtlyrik Hugos vorgestellt werden, sollen zunächst verschiedene Studien als für unsere Fragestellung wichtige Vorarbeiten kurz skizziert werden.

Als Ausgangspunkt der neueren, literaturwissenschaftlichen Forschung zum Thema der Stadt in der Literatur kann die Auseinandersetzung mit Walter Benjamins unvollendet gebliebenem *Passagen-Werk*³³ gelten, in deren Horizont der Topos der Lesbarkeit der Stadt als zentrale Denkfigur der Interpretation und Lektüre von Stadttexten zunehmend in das Blickfeld der Literaturwissenschaft rückt³⁴. Denn wenn Benjamin im *Passagen-Werk* den Topos vom Buch der Natur³⁵ auf alle Daseinsbereiche einschließlich des Paris des 19. Jahrhunderts überträgt, so gerät die Stadt selbst zu einem lesbaren Text. Die Frage nach den Bedingungen der Lesbarkeit der „Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“³⁶, aber auch der vergangenen Stadttexte tritt so erstmals in das Zentrum des literaturwissenschaftlichen Interesses:

„Die Rede vom Buch der Natur weist darauf hin, dass man das Wirkliche wie einen Text lesen kann. So soll es hier mit der Wirklichkeit des neunzehnten Jahrhunderts gehalten werden. Wir schlagen das Buch des Geschehenen auf.“³⁷

Heidelberg, Paris: Nizet, 1986, 77-91; Thomas Hilberer: *Victor Hugo: ‚Les Contemplations‘. Struktur und Sinn*, Diss., Bonn 1987 [Abhandlungen zur Sprache und Literatur, 3]; Joan C. Kessler: ‚Babelic Ruin, Babelic ‚Ebauche‘: An Introduction to a Hugolian Problematic‘, in: Harold Bloom (Hg.): *French Poetry: The Renaissance through 1915*, New York/Philadelphia 1990, 143-154; Suzanne Nash: *‚Les Contemplations‘ of Victor Hugo. An Allegory of the Creative Process*, Princeton 1976.

³² So z. B. in der Studie Reichels über die französische Stadtlyrik des 19. Jahrhunderts, in der Hugo mit keinem Wort erwähnt wird. Norbert Reichel: *Der Dichter in der Stadt. Poesie und Großstadt bei französischen Dichtern des 19. Jahrhunderts*, Diss., Frankfurt a. M. 1982 [Bonner romanistische Arbeiten, 15].

³³ Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften* V, I und V, II, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982.

³⁴ Für eine Darstellung des Topos der Stadt als Text in Benjamins *Passagen-Werk* vgl. die Einleitung in Stierle: *Mythos von Paris*, 16ff.

³⁵ Hans Blumenberg hat die Geschichte der Denkfigur ‚Welt als Buch‘ ausführlich dargestellt. Vgl. Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. 1981.

³⁶ Benjamin: ‚Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts‘, 170.

³⁷ Benjamin: *Passagen-Werk*, 580.

Ein großer Teil der Forschung zur Stadtliteratur bleibt, auf je verschiedene Weise und nicht immer explizit, diesem semiotischen Ansatz der Lesbarkeit der Stadt als Interpretationsgrundlage verpflichtet. Pierre Citrons Arbeit über die Poesie von Paris (1961) kann dabei als Auftakt der neueren Forschung zur Parisliteratur gelten. In seiner materialreichen Studie *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*³⁸ legt der Autor den Schwerpunkt auf die Darstellung der Herausbildung des literarischen Parismythos ab 1830. Citron übernimmt dabei die Mythosdefinition Max Milners: dieser bestimmt den Mythos als „aventure collective de la pensée“³⁹, welche sich auf sprachlicher Ebene als „réseau d'images à valeur dynamique“⁴⁰ artikuliere. In einer umfassenden Analyse der leitenden Bildlichkeit der Stadtdarstellung, auch anhand weniger bedeutender literarischer Zeugnisse, stellt Citron als wesentliche Charakteristika des literarischen Parismythos die Dynamisierung und Anthropomorphisierung der Stadtbilder heraus. Dadurch würden moralische und physische Aspekte der Stadt in eine Bewegung der Identifikation überführt: „Paris devient [...] un organisme animé par un esprit.“⁴¹ Die Stadt Paris selbst werde schließlich im Horizont dieser Generierung mythischer Bilder aus dem kollektiven Bewusstsein der Stadt heraus in einem unendlichen Prozess mythisch-literarischer Aneignung eben diesem Bewusstsein zugänglich⁴². Die Lesbarkeit der Stadt liegt für Citron also in ihren mythischen Bildern. Zwar nennt Citron in seiner Untersuchung einige Parisgedichte Hugos, doch macht die Gliederung seiner Studie, die sich über weite Strecken an der sukzessiven Darstellung verschiedener Bildfelder und Stadtmetaphern orientiert, eine zusammenhängende Analyse der Parislyrik Hugos unmöglich. Und wenn auch Citron in seiner Studie bislang unbekannte oder vernachlässigte Quellen der Parisliteratur erschließt, so ist es doch dem Autor im Horizont seiner empirisch-statistischen Methode der Auswertung der Parismetaphern nicht möglich, die konstitutive Bildlichkeit des literarischen Parismythos in Hinblick auf die komplexe Relation von Stadterfahrung und Stadtdarstellung zu perspektivieren und derart die Dialektik des Prozesses der literarischen Mythosbildung sichtbar zu machen.

³⁸ Citron: *Poésie de Paris*.

³⁹ Zitiert nach Citron: *Poésie de Paris* I, 250.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., 255.

⁴² Heinz Brüggemann merkt an, dass ein Begriff des Kollektivs, der sich wie bei Citron nur auf literarische Zeugnisse stützt, problematisch ist. Vgl. Heinz Brüggemann: „Aber schickt keinen Poeten nach London!“ *Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Texte und Interpretationen*, Reinbek bei Hamburg 1985, Fußnote 41, 167f.

Pierre Sansot verknüpft in seiner umfangreichen Arbeit über die Poetik der Stadt⁴³ (1971) die phänomenologischen Spuren der Stadt als Lebens- und Erfahrungsraum in einer umfassenden Synthese von Vergangenem und Gegenwärtigem, Stadtraum und Stadtbewohner, öffentlichem Platz und privatem Interieur zu einem Netz aus Erfahrungen, Beobachtungen und Wissen und gelangt so zu einer eigenen Aktualisierung der „lisibilité de la ville“⁴⁴, die auch die verborgenen Schichten der Stadtwelt dem Bewusstsein zugänglich macht. Denn in mehreren Durchgängen der Annäherung an das Phänomen ‚Großstadt‘ – Sansot nennt sie „trajets“⁴⁵ – erweitert der Autor sukzessiv die Perspektiven auf die Stadt („La ville s’offre comme une totalité que nous n’abordons que par des perspectives“⁴⁶) und legt so deren imaginär-poetischen Kern frei. Selbst das Alltägliche kann im Horizont einer Änderung der Perspektive zum Element einer genuin städtischen Poesie werden:

„[...] il nous paraît intéressant de voir comment l’utile, le prosaïque peuvent se redoubler, dans une ville, sous une forme fantastique.“⁴⁷

Diese hinter der phänomenologischen Realität der Stadt verborgene Dimension des Fantastischen sowie die Möglichkeit des Übergangs von der phänomenologischen zur imaginären Ebene, also der Öffnung des Wirklichen hin auf das Fantastische, stehen für Sansot im Zentrum der genuinen Poetizität der Stadt:

„Nous venons de distinguer ce que nous avons nommé le phénoménologique et le poétique. Nous avons dit que le second se présentait comme la vérité du premier. Il faudrait mieux les situer et montrer la possibilité du passage du premier au second.“⁴⁸

Sansots Entwurf einer Poetik der Stadt vereint also das Konzept der Lesbarkeit der Stadt mit der Vorstellung einer semiotischen Verweiskraft der phänomenologischen Stadtrealität auf ein poetisch-bildhaft zu verstehendes Imaginäres und etabliert so ein Bewusstsein von der Stadt als eines Realen mit gleichsam imaginärer Potentialität. Damit aber holt Sansot den poetischen Mythos der Stadt, der bei Citron noch an die literarische Sprache gebunden war, in die Welt der Erscheinungen selbst hinein: nicht nur das Sprechen über die Stadt kann poetisch sein, sondern die Stadt selbst besitzt ein ihr immanentes Potential an poetischer Erfahrbarkeit, dessen Aktualisierung im literarischen Werk die Bewusstwerdung dieser immanenten Poesie der Stadt voraussetzt. Sansot beschränkt sich in seiner Studie auf die Herausstellung dieses poetisch-imaginären Potentials der Stadt und verzichtet auf die Darstellung der

⁴³ Pierre Sansot: *Poétique de la ville*, Paris: Klincksieck, 1971.

⁴⁴ Ebd., 49.

⁴⁵ Ebd., 51.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., 394.

⁴⁸ Ebd., 412.

Möglichkeiten der Umsetzung der Affinität von Stadt und Poesie in der Literatur selbst. Die Stadtliteratur als Ort der ästhetischen Aktualisierung der genuinen Poetizität der Stadt kommt so bei Sansot nicht zur Sprache, wenn sie auch gleichsam den inneren Fluchtpunkt seiner Studie bildet.

Karlheinz Stierle, Rainer Warning und Michael Backes vertreten in ihren Arbeiten die jüngeren Forschungspositionen zur Stadtlyrik Hugos. Stierles früher Aufsatz „Baudelaires *Tableaux parisiens* und die Tradition des ‚Tableau de Paris‘“ (1974)⁴⁹ markiert dabei den Ausgangspunkt der aktuellen, wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Parisliteratur und -lyrik. Wenn Stierle in seiner grundlegenden Studie zu Baudelaires *Tableaux parisiens* diese als „poetische Transformation“ bzw. „lyrische Reduktion“⁵⁰ des *tableau de Paris* als Gattung der pragmatischen Parisliteratur beschreibt, so stellt er damit erstmals die fundamentale Diskursivität der Parisliteratur heraus: denn erst der diskursive Charakter der Parisliteratur macht eine solche Transformation überhaupt möglich. In der Folge publiziert Stierle mehrere Arbeiten zum Thema der Stadt in der Literatur⁵¹, bevor mit *Der Mythos von Paris* (1993) sein Hauptwerk zum literarischen Parisdiskurs erscheint. Hier führt der Autor seine Forschungsergebnisse in einer umfassenden Synthese zusammen und zeichnet er erstmals die diachrone Entwicklung des Parisdiskurses in seiner Gesamtheit von den Anfängen bis zu Baudelaire nach. Dabei ist auch Stierle dem Konzept der Lesbarkeit der Stadt verpflichtet, das sich innerhalb des Stadtdiskurses in der reflexiv auf sich selbst zurückgewendeten Semiose einlöse⁵². Voraussetzung der Lesbarkeit der Stadt sei also die „diskursive Formation des Stadttextes“⁵³, der selbst zu einer Gestalt des Stadtbewusstseins und damit zum Ort der Lesbarkeit der Stadt werde: „Nur die Lesbarkeit des Textes konnte der Lesbarkeit der Stadt ihre Ausdrücklichkeit geben.“⁵⁴

⁴⁹ Karlheinz Stierle: „Baudelaires *Tableaux Parisiens* und die Tradition des ‚Tableau de Paris‘“, in: *Poetica* 6 (1974), 285-322.

⁵⁰ Ebd., 286.

⁵¹ Karlheinz Stierle: „Zwei Hauptstädte des Wissens: Paris und Berlin“, in: Otto Pöggeler/Annemarie Gethmann-Siefert (Hgg.): *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, Bonn 1983 [Hegel-Studien, Beihefte 22], 83-111; ders.: „Die Entdeckung der Stadt. Paris und sein Diskurs“, in: Friedrich Knilli/Michael Nerlich (Hgg.): *Medium Metropole. Berlin, Paris, New York*, Heidelberg 1986 [Reihe Siegen; Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, 68], 81-93; ders.: „Der Tod der großen Stadt. Paris als neues Rom und neues Karthago“, in: Manfred Smuda (Hg.): *Die Großstadt als ‚Text‘*, München 1992, 101-129. Nach *Der Mythos von Paris* publiziert Stierle zum Thema der Stadt in der Literatur den Aufsatz „Progressive Universalpoesie und progressive Universalstadt. Friedrich Schlegel und Victor Hugo“, in: Gerhart von Graevenitz (Hg.): *Die Stadt in der Europäischen Romantik*, Würzburg 2000 [Stiftung für Romantikforschung, XI], 183-194.

⁵² Vgl. Stierle: *Mythos von Paris*, 50.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

Ein eigenes Kapitel widmet Stierle der Stadtdarstellung in der Lyrik Hugos⁵⁵. Erstmals wird die Stadtlyrik Hugos hier zum Gegenstand einer systematischen Analyse, die über die isolierte Interpretation von einzelnen Gedichten hinausgeht. Die Darstellung der Stadt als „Generator des Imaginären“⁵⁶ führe dabei in den Stadtgedichten Hugos wie in der Stadtfiktion im Allgemeinen zu einer „Erschließung zuvor ästhetisch stumm gebliebener Quellen des Imaginären“⁵⁷, wobei die reale Stadterfahrung als Basis der „subjektiv-traumhaften oder mythischen Verdichtung“⁵⁸ derselben im Gedicht stets mitzudenken sei. Im Zentrum der Analysen Stierles steht „Hugos Poetik des Erhabenen und seine Realisierung im Imaginären“⁵⁹: Victor Hugo habe „in seiner lyrischen Dichtung Paris zum Ort mythischer Erfahrung als einer Erfahrung des Erhabenen gesteigert“⁶⁰. Als erster stellt Stierle die zentrale Position der Stadtlyrik Hugos im Ensemble des lyrischen Parisdiskurses heraus, welche der vorliegenden Studie gleichsam als wissenschaftliche Legitimation dient. Indes ist es auch Stierle nicht möglich, im Rahmen seiner Untersuchung die Stadtlyrik Hugos in der ganzen Vielfalt ihrer Aspekte darzustellen. Wenn er den Fokus seiner Analysen einiger der bedeutendsten Stadtgedichte Hugos⁶¹ auf die poetische Artikulation des Erhabenen der großen Stadt richtet, die zusammen mit der Geschichte, der Erinnerung, dem Ozean und dem nächtlichen Kosmos zu Hugos „privilegierten Anschauungskreisen des Erhabenen“⁶² zähle, so behandelt Stierle letztlich nur einen – wenn auch zentralen – Aspekt des lyrischen Stadtdiskurses bei Hugo.

Nach Karlheinz Stierle beschäftigen sich vor allem Rainer Warning und Michael Backes mit der Parislyrik Hugos. Beide Autoren vertreten in ihren Arbeiten die Ansicht, dass Hugo in seiner Stadtlyrik einem spezifisch romantischen Anschauungsmodus verhaftet bleibe und keinen angemessenen Zugang zum modernen Phänomen der Großstadt finde. Rainer Warning stellt in seiner Interpretation von Hugos *Soleils couchants* (FA XXXV)⁶³ die These auf, dass zumindest in diesem Gedicht die Kontinuitätsrelation von Romantik und Moderne in Frage gestellt werden müsse: Hugo

⁵⁵ „Hugos poetischer Mythos der großen Stadt“ (ebd., 634-662).

⁵⁶ Ebd., 634.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., 636.

⁶⁰ Ebd., 634.

⁶¹ Stierle behandelt folgende Gedichte: *Le feu du ciel* (LesO I), *Rêverie* (LesO XXXVI), *Novembre* (LesO XLI), *Soleils couchants* (FA XXXV), *La pente de la rêverie* (FA XXIX), *A l'Arc de triomphe* (VI IV).

⁶² Stierle: *Mythos von Paris*, 636.

⁶³ Rainer Warning: *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*, Freiburg i. Br. 1997 [Rombach Wissenschaften Reihe Litterae, 51], 183ff.

finde keine „neue lyrische Sprache“⁶⁴ für die poetische Artikulation der Erfahrung der Moderne.

Michael Backes analysiert in seiner methodisch dem Strukturalismus Paul de Mans verpflichteten Studie über die visionäre Lyrik Hugos die beiden wichtigen Stadtgedichte *Rêverie* (LesO XXXVI) und *La pente de la rêverie* (FA XXIX) unter dem Aspekt des figürlichen Sprechens und geht dabei auf die ambivalente Stellung der Lyrik Hugos zwischen Romantik und Moderne ein⁶⁵. Vor dem Hintergrund einer aufbrechenden Referenzproblematik am epistemologischen Übergang von Klassizismus zu Moderne in der Frühromantik entdeckte Hugo die „Möglichkeit sprachlicher Wirklichkeitskonstruktion“⁶⁶, welche als einzige Möglichkeit erscheine, der Verzeitlichung des Referenzobjekts auf der Ebene der sprachlichen Repräsentation zu begegnen⁶⁷. Backes ordnet also der (modernen) Verzeitlichung des Referenzobjekts auf der Wahrnehmungsebene die allegorisch-willkürliche Bedeutungskonstruktion auf der Ebene der sprachlichen Repräsentation zu. Diese unterscheidet sich von einer symbolisch-totalisierenden Bedeutungskonstruktion dahingehend, dass sie keine notwendige und motivierte Beziehung mehr zum Referenzobjekt herstelle. Im Horizont der modernen Erfahrung der Diskontinuität bzw. Verzeitlichung der Referenten dringe nun die allegorische Referenz zunehmend in die Dichtung ein werde zum Problem für die romantische Lyrik Hugos, die solchermaßen das Ideal einer unmittelbar-symbolischen Bedeutungskonstruktion mit einer „Überlagerung von Sprach- und Dingideen“⁶⁸ nicht mehr erreichen könne. Denn der in der Romantik sich vollziehende Übergang von klassischer zur moderner Episteme⁶⁹ sei geprägt durch das Fortbestehen

⁶⁴ Ebd., 190.

⁶⁵ Michael Backes: *Die Figuren der romantischen Vision. Victor Hugo als Paradigma*, Diss., Tübingen 1994 [Romanica Monacensia, 45].

⁶⁶ Ebd., 5.

⁶⁷ Auch Michael Riffaterre behandelt in mehreren Studien zu Hugo bzw. zur Sprache der Romantik das Problem der Wirklichkeitskonstruktion in Sprache. Vgl. Michael Riffaterre: „Descriptive Imagery“, in: *Yale French Studies* 61 (1981), 107-125; ders.: „La vision hallucinatoire chez Victor Hugo“, in: ders.: *Essais de stylistique structurale*, Paris: Flammarion, 1971, 222-241; ders.: „Le poème comme représentation: une lecture de Hugo“, in: ders.: *La production du texte*, Paris: Seuil, 1979, 175-198; ders.: „Sémiosis hugolienne“, in: Jacques Seebacher/Anne Ubersfeld (Hgg.): *Hugo le fabuleux, Actes du colloque „Hugo mêlé, Hugo dans la mêlée“*, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 30 juin – 20 juillet 1984, Paris: Edition Seghers, 1985, 38-57. Riffaterre entwirft in diesen Texten die Theorie, dass der Wirklichkeitseffekt literarischer Nachahmung auf der Überdetermination sprachlicher Zeichen beruht. Damit ist Riffaterres Auffassung der Roland Barthes' diametral entgegen gesetzt, der den *effet de réel* als Folge weder sprachlich noch inhaltlich motivierter, funktionsloser Details erklärt.

⁶⁸ Backes: *Figuren der romantischen Vision*, 7.

⁶⁹ Michel Foucault hat in *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* die These des epistemologischen Bruchs zwischen klassischem und modernem Zeitalter ausführlich dargelegt. In der Literaturwissenschaft wurde diese These vor allem unter dem Aspekt einer aufbrechenden Referenzproblematik fruchtbar gemacht. Vgl. dazu Andreas Kablitz' Studie *Alphonse de Lamartines ‚Méditations poétiques‘. Untersuchungen zur Bedeutungskonstitution im Widerstreit von Leserwartung und Textstruktur*, Stuttgart 1985, in der der Autor die Ablösung des frühromantischen Diskurses vom

klassischer Transparenzideale, deren Einlösung indes durch die zunehmende Verzeitlichung des pragmatischen Kontexts bzw. Dominanz der allegorischen Referenz prekär werden müsse⁷⁰. Backes charakterisiert nun die romantische Sprachmetaphysik Hugos und das damit einhergehende Bemühen um eine „symbolische[n] Metaphysik des Referens“⁷¹ wesentlich als sprachlichen Verdrängungsmechanismus der verunsichernden Lebenswelt der Moderne⁷²: die romantische Reaktion auf moderne Dezentrierungserfahrungen, nämlich die „Suche nach Selbstbemächtigung“⁷³ und nach einem ganz über sich verfügenden Subjekt, nach wörtlicher Bedeutung und aneignender Totalisierung, stehe in Opposition zur zunehmenden Dynamisierung und Opazität der Referenzobjekte. Die im Kontext der modernen Diskontinuitätserfahrung und als Artikulation derselben in die Sprache eindringende allegorische Bedeutungskonstruktion breche sich solchermaßen bei Hugo an „symbolischen Gegenstrategien“⁷⁴, deren Ziel die – in Backes’ Augen anachronistische – Beschwörung einer stabilen Ding- und Sprachordnung sei.

Backes vertritt nun die These, dass Hugos Versuch der Bedeutungsstabilisierung durch totalisierendes Symbolisieren eine ideologische Ablehnung und sprachliche Abwehr der „Abhängigkeit des Sprechens von einem verzeitlichten Kontext als historisch-gesellschaftliche Problematik“⁷⁵ beinhalte, die durch die Transzendierung der diskontinuierlichen Lebenswelt in „archetypische[n] zeitlose[n] Mythen“⁷⁶ den „Bezug zu einer historisch konkreten gesellschaftlichen Wirklichkeit“⁷⁷ weder herstellen könne

klassizistischen Diskurs untersucht. Für Kablitz ist bereits an der von Foucault beschriebenen Epochenschwelle Klassizismus/Romantik, in deren Umfeld die *Méditations poétiques* zu verorten sind, die spezifisch moderne Problematik der Romantik (Ambiguität zwischen Bild/figürlicher Rede und faktizitätsabbildender Rede) vorgezeichnet.

⁷⁰ Vor der Folie der Sprachkrise am Epochenbruch zur Moderne untersucht Mechthild Albert in ihrer Studie *Unausgesprochene Botschaften. Zur nonverbalen Kommunikation in den Romanen Stendhals* (Tübingen 1987 [Romanica et comparatistica, 7]) die nonverbale Kommunikation in den Romanen Stendhals als Ausdruck eines romantischen Strebens nach subjektiver Authentizität, welches jedoch in Beziehung trete zu dem Ideal einer verbindlichen Semantik als Voraussetzung von gelingender Kommunikation. Die Sprachkrise äußere sich in Stendhals Romanen in einer Spannung von einem „nominalistischen Sprachideal in der Tradition der Ideologen und einem polyvalenten, natürlichen *langage affectif*“ (ebd., 51). Indes überwinde Stendhal, im Zeichen einer „dialektischen Brechung der Authentizität“ (ebd., 404f.), also einer Verbindung von „spontane[m] und reflektierte[m] Verhalten“ (ebd., 404), die „krisenhafte Inkommunikabilität“ (ebd., 405) und damit die Krise des Sprachbewusstseins durch die Reinstallation einer „verlässliche[n] Semantik“ (ebd.) bzw. einer „verbindlichen, sozial kodifizierten Sprache“ (ebd.) als Grundlage von Individualität. In Kapitel 2 ihrer Studie stellt Albert die Krise der Sprache im Epochenbruch im Horizont der sprachphilosophischen Debatten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (Condillac, Destutt de Tracy, Maine de Biran, De Gérando) dar (ebd., 40ff.).

⁷¹ Backes: *Figuren der romantischen Vision*, 7.

⁷² Vgl. auch ebd., 247ff.

⁷³ Ebd., 11.

⁷⁴ Ebd., 12.

⁷⁵ Ebd., 246.

⁷⁶ Ebd., 247.

⁷⁷ Ebd.

noch wolle und derart als romantische Verweigerung der Moderne gelesen werden müsse. Dem Bemühen Hugos, Wirklichkeit und Sprache zur Übereinstimmung zu bringen, hafte so eine „mythisch immobilisierte Inkonsistenz im Ganzen“⁷⁸ an. Wenn sich nun für Backes bereits in der französischen Romantik, insbesondere in der Lyrik Victor Hugos, der „prekäre[n] Übergang“⁷⁹ von der (literarischen) Romantik zur Moderne vollzieht, der sich innerhalb des Werkes Hugos in „latente[n] oder schon deutlicher artikulierte[n] Widersprüche[n] zwischen Transparenzansprüchen und Opazität, Geschichtlichkeitserfahrung und dem Ende aller Geschichte in der Utopie“⁸⁰ äußere, so bleiben diese Inkonsistenzen ihrerseits jedoch stets rückgebunden an ein – für Warning nur „vermeintlich gesicherte[s]“⁸¹ – romantisch-universales Weltbild. Doch trotz dieser romantischen „Garantiertheit des Subjektiven in einer höheren Wahrheit“⁸² eröffnen die von Backes untersuchten „typisch romantische[n] Formen der Bedeutungskonstruktion“⁸³, insbesondere die symbolische Verschleierung der ‚modernen‘ allegorischen Defiguration, nach Auffassung des Autors einen Zugang zur spezifischen Modernität der Romantik. Denn als Gegenstand „metafiguraler Reflexionen“⁸⁴ rücke die Frage der Bedeutungskonstruktion die romantische Vision Hugos in den Horizont der Moderne ein. Solchermaßen aber könne die Lyrik Hugos, wenn auch nur auf einer metapoetischen Ebene, als Vorbereitung einer „semiotisch-dekonstruktivistische[n] Referenzkonzeption“⁸⁵ interpretiert werden, die sich vollständig erst bei Baudelaire einlösen werde.

Wenn Backes die Aneignung modernen Erfahrungspotentials in der Dichtung Hugos auf rhetorische Mechanismen der Verdrängung reduziert, so zeigt sich hierin der Fluchtpunkt seiner Überlegungen in der Lyrik der postromantischen Moderne (Baudelaire), die als Vergleichsfolie und gleichsam teleologischer Zielpunkt der literarischen Entwicklung ihren Schatten auf die Dichtung der Romantik wirft⁸⁶. Vor

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd., 11.

⁸⁰ Ebd., 3.

⁸¹ Rainer Warning: „Hugo: *Ruy Blas*“, in: Jürgen von Stackelberg (Hg.): *Das französische Theater II. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1968, 139-164, 164.

⁸² Joachim Küpper: „Zum romantischen Mythos der Subjektivität. Lamartines *Invocation* und Nerval's *El Desdichado*“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 98 (1988), 137-165, 138.

⁸³ Backes: *Figuren der romantischen Vision*, 12.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Für Backes beginnt eine angemessene poetische Aneignung der Moderne erst mit der allegorischen Bedeutungskonstruktion und dem Wegfall der „Essenzpostulate der Romantik“ (ebd., 8) in der Lyrik Baudelaire's. Vgl. dazu das Kapitel über Baudelaire's Gedicht *Le Cygne* (ebd., 249-285). Auch Paul Geyer vertritt die These, dass der poetisch-reflexive Diskurs der literarischen Moderne die einzig adäquate, ästhetische Reaktion auf die Erfahrung der lebensweltlichen Moderne sei (Paul Geyer: *Modernität wider Willen. Chateaubriand's Frühwerk*, Frankfurt a. M. u. a. 1998 [Europäische Hochschulschriften; Reihe 13:

der Folie der bei Backes⁸⁷ als Grundlage der Analyse figurierenden Relation von epistemologischen Voraussetzungen (zunehmende Diskontinuität des lebensweltlichen Kontexts) und literarischer Produktion wird die Stadtlyrik Hugos so in einen Vergleichshorizont gestellt, der ihrer Eigenart als spezifisch romantischer Aneignung der Moderne weder gerecht werden kann noch will.

In der vorliegenden Studie sollen die Stadtgedichte Hugos nicht als unvollkommene Vorstufe der Stadtlyrik der literarischen Moderne begriffen, sondern vielmehr in Hinblick auf eigenständige – auch widersprüchliche – Artikulationen des Modernen innerhalb des Romantischen gelesen werden. Es ist das Anliegen dieser Studie, durch die umfassende Analyse der Stadtlyrik Hugos eine Lücke in der wissenschaftlichen Erforschung der Werke des Autors zu schließen, in einer synchronen Perspektive die Pluralität des lyrischen Stadtdiskurses bei Hugo aufzuweisen sowie einen Beitrag zur Beantwortung der Frage nach den Möglichkeiten der literarischen Aneignung der Moderne in der Lyrik Hugos – und damit auch nach deren literarhistorischem Ort – zu leisten.

Das Korpus dieser Studie umfasst sämtliche Stadtgedichte Hugos, die in Hinblick auf die poetische Artikulation von Stadt und/oder Stadterfahrung signifikant sind, in denen also die Stadt nicht nur als Kulisse oder als Name, sondern vielmehr als konstitutives Motiv poetischer Relevanz figuriert. In beinahe allen Gedichtsammlungen Hugos finden sich solche Gedichte; mit Ausnahme der nachstehenden, zum großen Teil dem Spätwerk Hugos zuzuordnenden Gedichtbände mit vorwiegend familiärer, philosophischer, religiöser oder metaphysischer Thematik: *L'Art d'être grand-père* (1877)⁸⁸, *Le Pape* (1878)⁸⁹, *La Pitié suprême* (vollendet 1858, publiziert 1879)⁹⁰,

Französische Sprache und Literatur, 227], 37), wohingegen er romantische Literatur als „Verdrängung [der] modernen Dezentriertheit“ (ebd., 24) und „Kompensationsstrategie“ (ebd., 77) charakterisiert. Dabei entlarvt Geyers Terminologie einer „vormodernen Täuschung“ (Geyer: *Modernität wider Willen*, 24) die reflexive Ausrichtung seiner Studie auf die postromantische Moderne. Beide Autoren sehen also die Literatur der Romantik lediglich als (scheiternden) Versuch, lebensweltliche Moderne ästhetisch anzueignen, anstatt nach eigenständigen Möglichkeiten der Artikulation des Modernen gerade im Romantischen und damit nach der Modernität der Romantik selbst zu fragen.

Ein weiterer Kritikpunkt an der Arbeit von Backes ist, dass mit lediglich vier Gedichten nur ein sehr geringer Teil der Stadtlyrik Hugos genauer untersucht wird.

⁸⁷ Ebenso in der vorliegenden Studie.

⁸⁸ Victor Hugo: *L'Art d'être grand-père*, Paris: Gallimard, 1974/2002.

⁸⁹ Victor Hugo: *Le Pape*, in: ders.: *Œuvres complètes XIII, Poésie*, Paris: Edition Hetzel-Quantin, o. J., 1-95.

⁹⁰ Victor Hugo: *La Pitié suprême*, in: ebd., 97-169.

Religions et religion (1880)⁹¹, *L'Ane* (vollendet 1858, publiziert 1880)⁹², sowie die beiden posthum veröffentlichten Fragmente *La Fin de Satan* und *Dieu*⁹³.

Bereits in seinem Jugendwerk, posthum publiziert unter dem Titel *Poèmes d'enfance et de jeunesse*⁹⁴, setzt sich Hugo mit dem Thema der Stadt auseinander. Doch erst in den folgenden Gedichtbänden, *Odes et ballades* (1826/1828)⁹⁵, *Les Orientales* (1829)⁹⁶ und *Les Feuilles d'automne* (1831)⁹⁷, avanciert die Stadt zu einem zentralen Thema der Lyrik Hugos und zum Sujet einiger seiner bekanntesten Gedichte. Auch die weiteren Gedichtsammlungen der 1830er Jahre, *Les Chants du crépuscule* (1835)⁹⁸, *Les Voix intérieures* (1837)⁹⁹ und *Les Rayons et les ombres* (1840)¹⁰⁰, beinhalten einzelne Stadtgedichte. Das Jahr 1840 markiert den Beginn einer langen Pause im lyrischen Schaffen Hugos. Erst nach dem Staatsstreich Louis-Napoléons veröffentlicht Hugo, jetzt im Exil, wieder Gedichte: zunächst *Les Châtiments* (1853)¹⁰¹, einen Band politischer Lyrik, in dem die Stadt lediglich eine geringe Rolle spielt; dann *Les Contemplations* (1856)¹⁰², die drei Serien der *Légende des siècles* (1859, 1877, 1883)¹⁰³ und die *Chansons des rues et des bois* (1865)¹⁰⁴. Als Hugo nach dem Zusammenbruch des Second Empire im September 1870 aus dem Exil zurückkehrt, schreibt er die Gedichte des Bandes *L'Année terrible* (1872)¹⁰⁵, der die Ereignisse des Kriegsjahres 1870/71 dokumentiert und darüber hinaus zu einem zentralen Text der Stadtdyrik Hugos avanciert. In einer der letzten Publikationen Hugos, *Les Quatre vents de l'esprit* (1881)¹⁰⁶, erreicht die lyrische Auseinandersetzung des Autors mit dem Sujet der Stadt einen weiteren Höhepunkt.

⁹¹ Victor Hugo: *Religions et religion*, in: ebd., 171-254.

⁹² Victor Hugo: *L'Ane*, in: ebd., 255-377.

⁹³ Victor Hugo: *La Fin de Satan/Dieu*, in: ders.: *Poésie III. Posthumes: Poèmes de jeunesse, Nouveaux Châtiments, Les Années funestes, La Fin de Satan, Dieu, Toute la Lyre, Dernière Gerbe, Océan*, Paris: Seuil, 1972, 214-471.

⁹⁴ Victor Hugo: *Poèmes d'enfance et de jeunesse*, in: ebd., 11-83.

⁹⁵ Victor Hugo: *Odes et ballades*, in: ders.: *Odes et ballades, Les Orientales*, Paris: Garnier-Flammarion, 1968, 33-285.

⁹⁶ Victor Hugo: *Les Orientales*, in: ebd., 317-422.

⁹⁷ Victor Hugo: *Les Feuilles d'automne*, in: ders.: *Œuvres poétiques I. Avant l'exil 1802-1851*, Paris: Gallimard, 709-808.

⁹⁸ Victor Hugo: *Les Chants du crépuscule*, in: ders.: *Les Chants du crépuscule, Les Voix intérieures, Les Rayons et les ombres*, Paris: Gallimard, 1964/1970, 15-126.

⁹⁹ Victor Hugo: *Les Voix intérieures*, in: ebd., 127-232.

¹⁰⁰ Victor Hugo: *Les Rayons et les ombres*, in: ebd., 233-350.

¹⁰¹ Victor Hugo: *Les Châtiments*, Paris: Garnier-Flammarion, 1998.

¹⁰² Victor Hugo: *Les Contemplations*, Paris: Garnier-Flammarion, 1995.

¹⁰³ Victor Hugo: *La Légende des siècles*, Paris: Gallimard, 2002.

¹⁰⁴ Victor Hugo: *Les Chansons des rues et des bois*, Paris: Gallimard, 1982.

¹⁰⁵ Victor Hugo: *L'Année terrible*, Paris: Gallimard, 1985.

¹⁰⁶ Victor Hugo: *Les quatre vents de l'esprit*, in: ders.: *Œuvres complètes, Poésie*, Bände XIV (Livre satirique, Livre dramatique) und XV (Livre lyrique, Livre épique), Paris: Edition Hetzel-Quantin, o. J.

Ingesamt ergibt sich damit ein Korpus von etwa hundert zu untersuchenden Gedichten. In Hinblick auf die Fülle der Texte, die das Korpus der Arbeit konstituieren, sieht sich diese Studie mit der Frage nach einem geeigneten Darstellungsmodus der Textanalysen konfrontiert. Eine chronologische Präsentation der Gedichte scheint aus zwei Gründen unangemessen: zum einen weist der lyrische Stadtdiskurs Hugos keine wesentlich chronologische Entwicklung der poetischen Reflexion auf¹⁰⁷, sondern können vielmehr verschiedene Reflexionsansätze unmittelbar nebeneinander stehen; zum andern ist im gesamten Korpus eine vergleichsweise geringe Anzahl an thematischen Schwerpunkten festzustellen, die eine Zusammenfassung der Gedichte mit jeweils gleichem oder ähnlichem thematischen Schwerpunkt bzw. reflexiven Interesse sinnvoll erscheinen lässt. Eine solche Einteilung hat zudem den Vorteil, dass die Vielfalt der Themen und Reflexionsansätze in der Stadtlyrik Hugos übersichtlich dargestellt und die Bewegung der jeweiligen, poetischen Reflexion Hugos in den einzelnen Kapiteln in zusammenhängenden Interpretationen prägnant herausgearbeitet werden kann.

Die Gedichte des ersten Kapitels stehen ganz im Zeichen einer Opposition von Stadt und Natur. Die Stadt figuriert hier wesentlich im Horizont einer auf Rousseau verweisenden Kulturkritik, die insbesondere vor der Folie der romantischen Naturphilosophie an Prägnanz gewinnt: das spezifische Korrespondenzverhältnis zwischen romantischem Subjekt und göttlicher Natur steht am Ursprung einer negativen Semantisierung der Stadt. Diese ablehnende Haltung gegenüber der Stadt überträgt sich nun auch auf die Figur des Dichters: die Erfahrung der modernen Großstadt, insbesondere Paris, scheint der dichterischen Inspiration, welche hier wesentlich dem Naturraum zugeordnet wird, diametral entgegen gesetzt. In den Stadt- wie Naturraum gleichermaßen aktualisierenden und in eine Relation der Opposition setzenden Gedichten des ersten Kapitels wird deutlich, dass das moderne Phänomen der Großstadt zunehmend in Erfahrung und Bewusstsein des (dichtenden) romantischen Subjekts eindringt und solchermaßen auch in der Lyrik verstärkte Präsenz erlangt. Die verunsichernde Erfahrung der Stadt verlangt gleichsam nach poetischer Artikulation, welche indes im Rahmen der in Naturraum wie Naturphilosophie gleichermaßen verankerten, romantischen Erlebnislyrik prekär bleiben muss.

Im Zentrum des zweiten Kapitels steht die imaginäre Annäherung Hugos an die Stadt in der Stadtvision. Wenn Hugo in einigen seiner bekanntesten Stadtgedichte mythische,

¹⁰⁷ Eine gewisse Ausnahme bilden hier die Kapitel II und III der vorliegenden Studie.

vergangene oder geträumte Städte evoziert, so eröffnen sich damit zugleich neue Möglichkeiten der poetischen Aneignung der zeitgenössischen, realen Großstadt. Denn die Stadtvision Hugos ist nur auf dem Boden realer Stadterfahrung denkbar. Insbesondere Babel als mythisches Urbild der Stadt avanciert dabei zum zentralen Topos der imaginären Transformation des verunsichernden Erfahrungspotentials der modernen Großstadt in der Stadtvision. Wenn aber Paris in den Traumvisionen in *La pente de la rêverie* (FA XXIX) und *Soleils couchants* (FA XXXV) zur überwältigenden, gar bedrohlichen Obsession wird, so impliziert dies letztlich ein Scheitern des Versuchs der poetischen Aneignung moderner Stadterfahrung in der Stadtvision. Eine Öffnung der Stadtlyrik Hugos für die politische, soziale und topographische Realität der Großstadt scheint unausweichlich.

Nach der Julirevolution 1830 ist dann auch eine verstärkte Thematisierung der realen Stadt Paris und ihrer politisch-sozialen Strukturen in der Stadtlyrik Hugos festzustellen. Gegenstand der ersten Hälfte des dritten Kapitels ist die Interpretation der auf die Stadtrealität Bezug nehmenden Gedichte der 1830er Jahre unter Berücksichtigung des nach 1830 sich zunehmend konkretisierenden Selbstverständnisses Hugos als Dichter sowie des historischen Kontexts der Julimonarchie. Im Horizont des sozialen Dichterverständnisses Hugos überrascht es dabei nicht, dass in diesen Gedichten eine politisch bzw. sozial motivierte Rhetorik überwiegt, die einer genuin lyrischen Aneignung der Stadt entgegenzustehen scheint. Doch gerät auch in diesen Gedichten die *observation* des realen Paris immer wieder zum Katalysator einer lyrisch verdichteten Wahrnehmung und Repräsentation der Stadt. In den meisten Stadtgedichten der Julimonarchie verhindert aber die Dominanz politischer und/oder sozialer Rhetorik eine eigenständige Ästhetisierung dieser aus der rhetorischen Bewegung sich immer wieder herauskristallisierenden, lyrischen Stadtbilder und Stadtszenen. Gegenstand der zweiten Hälfte des Kapitels sind einige spätere Stadtgedichte Hugos, in denen nun gerade die lyrische Aktualisierung einzelner Szenen des Stadtlebens ein ästhetisches Eigengewicht erhält, so dass diese Gedichte zu einer gleichsam spezifisch Hugoschen Form des lyrischen *tableau de Paris* geraten. Diese lyrischen Momentbilder der Stadt Paris sind vor der Folie der Gattungstradition des pragmatischen *tableau de Paris* sowie deren Apotheose in den lyrischen *Tableaux parisiens* Baudelaires zu verhandeln.

Im Zentrum des vierten Kapitels stehen die Monumentthematik und damit die semiotische Auffassung des Stadtraums als signifikanter Raum. Das öffentliche

Monument als lesbares Zeichen im Stadttext gerät dabei zum Fluchtpunkt der geschichtsphilosophischen Reflexion Hugos und avanciert solchermaßen auch zu einer zentralen Reflexionsfigur seines Fortschrittskonzepts. Die doppelte Verweisstruktur des Monuments sowohl auf vergangene Geschichte als auch auf gegenwärtige Erfahrung lässt es als besonders geeignet für diese Thematik erscheinen. Denn wenn auf der einen Seite das Monument als Zeichen eines Vergangenen in die Gegenwart des Stadttextes hineinragt und derart zur materialisierten Anschauungsform historischer Kontinuität avanciert, so verweist auf der anderen Seite die Instabilität monumentaler Bedeutung in Zeiten des politisch-ideologischen Umbruchs auf die Diskontinuität des Geschichtsprozesses der Moderne. In deren Horizont aber scheint Hugos lineares Fortschrittskonzept radikal gefährdet. Im vierten Kapitel soll in drei Schritten jener Reflexionsprozess aufgewiesen werden, der im Zeichen der poetischen Aktualisierung des monumentalen Raums von Paris schließlich zur Affirmation des Fortschrittspostulats Hugos führt.

Auch im fünften, der Analyse des Gedichtbandes *L'Année terrible* (1872) gewidmeten Kapitel der Studie steht die Darstellung der geschichtsphilosophischen Reflexion Hugos im Zentrum, die hier in einem bei Hugo bislang nicht erreichten Maß mit dem Mythos der Stadt Paris verknüpft ist. Die historische Situation des Jahres 1870/71 – der Krieg Frankreichs gegen Preußen und der Bürgerkrieg zwischen Pariser Kommune und der Regierung in Versailles – gerät zur lebensweltlichen Herausforderung des Hugoschen Fortschrittskonzepts, dessen ‚Rettung‘ die Instrumentalisierung des Parismythos voraussetzt, wie Hugo ihn in seinem Prosatext *Paris* (1867) entwirft. Indes schreibt sich dieser Funktionalisierung des Parismythos in *L'Année terrible* eine fundamentale Ambivalenz ein: wenn der Parismythos auf der einen Seite als geschichtsphilosophische Reflexionsfigur die Affirmation des Fortschrittspostulats Hugos ermöglicht, so beinhaltet er in *L'Année terrible* zum andern eine politisch bedenkliche Tendenz, die die Gefahr des ideologischen Missbrauchs mythischer Anschauung sichtbar macht. Mit dem Maximum der möglichen Annäherung des Romantikers an das Phänomen der Moderne, deren Grenze – und damit zugleich Abgrenzung zur literarischen Moderne – gerade in der Aufrechterhaltung des historischen Fortschrittspostulats im Zeichen des Mythos von Paris liegt, erreicht die geschichtsphilosophische Reflexion in der Parislyrik Hugos in *L'Année terrible* ihren Höhe- und zugleich ihren Endpunkt.

I „Paris élève au loin sa voix“: *Stadt und Natur in der Lyrik Victor Hugos*

Seit Rousseau wird die große Stadt als Apotheose des Fortschritts und Ort der Entfremdung *par excellence* dem Naturzustand des Menschen entgegen gesetzt. Rousseaus kulturkritische Reflexion über die Dialektik von Fortschritt und Verfall der Sitten ist auch ein zentraler Bezugspunkt des lyrischen Stadtdiskurses bei Hugo¹. Ausgehend von der Kulturkritik der Spätaufklärung, gelangt Hugo immer wieder zu romantischen Aktualisierungen derselben in seiner Parislyrik. Jedoch richtet sich sein visionärer Blick stets auch auf eine Gegenwart und Zukunft, in der der Prozess der Geschichte gerade nicht als sukzessiver Niedergang, sondern vielmehr als bedingungslose Affirmation des kulturellen, politischen, ökonomischen und wissenschaftlichen Fortschritts sowie seines genuinen Ortes, der großen Stadt, erscheint. Diese einander diametral entgegen gesetzten Positionen bilden gleichsam die beiden Pole, die den reflexiven Rahmen der poetischen Aneignung von Stadt und Stadterfahrung bei Hugo abstecken². Im Folgenden sollen zunächst wesentliche Momente der romantischen Naturphilosophie, mit Fokus auf die Rolle der Natur im Lyrik- und Dichterverständnis Hugos, skizziert werden, bevor in der Rousseauschen

¹ Wie Karlheinz Stierle gezeigt hat, ist Paris bei Rousseau jedoch nicht ausschließlich negativ konnotiert (Karlheinz Stierle: „Theorie und Erfahrung. Das Werk Jean-Jacques Rousseaus und die Dialektik der Aufklärung“, in: Jürgen von Stackelberg (Hg.): *Europäische Aufklärung III*, Wiesbaden 1980 [Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, 13], 159-208). So gilt Paris Rousseau zwar als paradigmatischer Ort des moralischen Verfalls, doch verkörpert die Stadt zugleich den kulturellen Höhepunkt der zivilisatorischen Entwicklung. Im Horizont dieser Dialektik aber ist eine Rückkehr zum ursprünglichen Naturzustand unmöglich. Stattdessen stellt Rousseau bereits in seinem ersten *Discours sur les sciences et les arts* (1750) die Versöhnung von Kunst, Wissenschaft und Moral und damit die Transzendierung der Dialektik von Fortschritt und Verfall der Sitten in einer neuen Gesellschaft als Ziel der zivilisatorischen Entwicklung dar (vgl. ebd., 165). Zur Darstellung von Paris im Werk Rousseaus vgl. das Rousseau-Kapitel in Stierle: *Mythos von Paris* („Ein einsamer Spaziergänger im Zentrum der modernen Welt: Jean-Jacques Rousseau“, 88-99). Zur Dialektik der Aufklärung vgl. außerdem Rüdiger Bubner: „Rousseau, Hegel und die Dialektik der Aufklärung“, in: Jochen Schmidt (Hg.): *Aufklärung und Gegenaufklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1989, 404-420. Ronald Grimsley geht in seinem Aufsatz „Rousseau’s Paris“ (in: Paul Fritz/David Williams (Hgg.): *City & Society in the 18th Century*, Toronto 1973, 3-18) fast ausschließlich auf die negativen Aspekte der Parisdarstellung bei Rousseau ein, ohne die fundamentale Ambiguität des Erfahrungspotentials des Rousseauschen Paris herauszustellen. Auch Raymond Trousson erkennt nicht die Dialektik in Rousseaus Denken (Raymond Trousson: „Victor Hugo juge de Jean-Jacques Rousseau“, in: *Revue d’histoire littéraire de la France* 86, 4 (juin – juillet 1986), 979-987).

² Karlheinz Stierle untersucht in seinem Aufsatz „Der Tod der großen Stadt“ anhand einiger Texte der französischen Literatur von Mercier bis zum späten Hugo die das geschichtsphilosophische Denken des 19. Jahrhunderts prägende Opposition von Fortschrittsoptimismus und Dekadenzbewusstsein. Zum Dekadenzgedanken in der Romantik vgl. außerdem Werner von Koppenfels: „Le Coucher du soleil romantique. Die Imagination des Weltendes aus dem Geist der visionären Romantik“, in: *Poetica* 17 (1985), 255-298, und Wolfgang Drost: „Du Progrès à rebours. Fortschrittsglaube und Dekadenzbewusstsein im 19. Jahrhundert: Das Beispiel Frankreich“, in: ders. (Hg.): *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewusstsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte*, Heidelberg 1986 [Reihe Siegen; Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, 59], 13-29.

Dissonanz von Kultur- und Naturraum sowie vor der Folie der romantischen Naturphilosophie die Frage nach den Bedingungen von Stadtlyrik in der Romantik angesetzt sowie anhand der Analyse einiger Gedichte Hugos, die den Stadtraum dem Naturraum entgegensetzen, beantwortet wird.

Die romantische Lyrik kennt eine Vielzahl an Themen, unter denen die Natur eine hervorragende Position einnimmt. Dieses *sentiment de la nature* hat seine Wurzeln in der Literatur der Spätaufklärung und gewinnt insbesondere durch das Werk Chateaubriands Eingang in die Anschauungswelt der französischen Romantik³. Wenn Sainte-Beuve im Jahr 1869 in einem Brief an Verlaine die *Méditations poétiques* (1820) Lamartines als Auftakt der romantischen Lyrik mit folgenden Worten charakterisiert:

„On passait subitement d’une poésie sèche, maigre, pauvre, ayant de temps en temps un petit souffle à peine, à une poésie large, vraiment intérieure, abondante, élevée et toute divine“⁴,

so stellt er damit nicht nur die Differenz zwischen der neuen, romantischen Lyrik und der neoklassizistischen Ästhetik eines Parny oder Delille heraus⁵, sondern verweist er implizit auch auf die nachhaltige Erneuerung der Lyrik durch die zentrale Rolle, die dem Naturerlebnis Rousseaus und in der Folge Chateaubriands bis weit ins 19. Jahrhundert hinein beschieden war. Denn die „Poetisierung der Prosa durch Chateaubriand, mit der Naturerlebnis, wie Rousseau es vorgebildet hat, und Auflösung der Religiosität im Erlebnis göttlicher Fingerzeige in der Welt verbunden sind“⁶, wird zur Voraussetzung, die „Lektüre im Buch der Schöpfung“⁷ zum Topos romantischer Dichtung. Wenn also bereits in Chateaubriands Erzählungen *Atala* (1801) und *René*

³ Pierre Barbéris weist in seinem Aufsatz „Chateaubriand et le pré-romantisme (Essai sur la signification critique du pré-romantisme)“ (in: *Revue d’histoire littéraire de la France* 69, 2 (mars – avril 1969), 226-235) auf die Kontinuität des *sentiment de la nature* von der Spätaufklärung bis zur Romantik hin: „Le romantisme, dès le XVIII^e siècle, oppose la nature, la nature-valeur, la nature droit, au fait social. Chateaubriand vient en partie de là; dès avant 1789, il a l’idée qu’existe, que peut exister, une nature dont il voudrait écrire l’épopée, une nature, non pas rugueuse, rompue, brisée par l’égoïsme social, mais continue, infinie, comme l’homme et ses besoins de totalité, une nature libre et libératrice, alors que la société est fondamentalement aliénante“ (ebd., 227). Matzat relativiert diese These der Kontinuität von Rousseau über Chateaubriand zur französischen Romantik, wenn er die Zäsur zwischen Rousseau und Chateaubriand auf der Ebene des diskursiven Darstellungsideals herausstellt: „Natürlich hat das Konzept einer ursprünglichen und in ihrer Ursprünglichkeit unmittelbaren Natur in der Romantik weitergewirkt. Doch wird dabei ein sentimentalisch gebrochenes Verhältnis zum Ursprung dominant, das bei Rousseau noch vom Transparenzideal [des klassizistischen Diskurses] zurückgedrängt wird“ (Matzat: *Affektmodellierung*, 106). Auch Fumaroli gibt einige Hinweise zum Verhältnis von Chateaubriand und Rousseau. Jedoch bleibt seine Darstellung einem biographischen Modus der Explikation verhaftet (Fumaroli: *Chateaubriand*, 97-136).

⁴ Zitiert nach Roger Fayolle: „Sainte-Beuve et Lamartine ou l’histoire d’un désillusionnement“, in: Paul Viallaneix (Hg.): *Lamartine*, Paris: Flammarion, 1971, 221-262, 224.

⁵ Vgl. Engler: „Die romantische Lyrik“, 347.

⁶ Ebd., 347f.

⁷ Ebd., 354. Die zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzende Historisierung der Literatur, z. B. in Mme de Staëls *De l’Allemagne* oder Chateaubriands *Génie du christianisme*, mit den zentralen Bezugspunkten Mittelalter und Christentum wird zur Grundlage der romantischen Verortung des Göttlichen in der Natur.

(1802) die Natur zum „Projektionsraum einer sich ins Unendliche ausspannenden Imagination“⁸ und damit zur romantischen Korrespondenzlandschaft schlechthin sich wandelt, so bleibt die der Natur immanente Verweiskraft doch stets auf die christliche Metaphysik bezogen, die Gott als „Garant des geheimnisvollen Charakters und der Unendlichkeit des Universums“⁹ begreift. Denn erst die Heraufkunft des Christentums habe dem Naturschauspiel die Qualität des Erhabenen verliehen:

„Les déserts ont pris sous notre culte un caractère plus triste, plus vague, plus sublime; le dôme des forêts s’est exhaussé; les fleuves ont brisé leurs petites urnes, pour ne plus verser que les eaux de l’abîme du sommet des montagnes: le vrai Dieu, en rentrant dans ses œuvres, a donné son immensité à la nature.“¹⁰

Diese bei Chateaubriand erstmals formulierte Relation von Natur, Gott und Subjekt wird zur Grundlage der romantischen Naturphilosophie überhaupt¹¹. Auch im Verständnis Hugos führt das Naturerlebnis zu einer religiösen Grundhaltung des Menschen:

„Pour l’humanité, le naturalisme se résout en religion. La nature, créée par Dieu, crée Dieu dans l’homme.“¹²

Da der Schöpfer selbst für die fundamentale Einheit alles Seienden bürgt – „Dieu fait tout de la même manière. L’univers est sa synonymie“¹³ –, kann gerade die Erfahrung der Natur durch den ihr immanenten Korrespondenzbezug auf ein sich Entziehendes, Transzendentes zur Erkenntnis Gottes führen: „La création est un palimpseste à travers lequel on déchiffre Dieu.“¹⁴ Das Mittel dieser Erkenntnis ist die universelle Analogie, die sichtbare und unsichtbare Welt in eine symbolische Beziehung setzt:

„Le monde visible est la manifestation symbolique du monde immatériel. Il nous éclaire par analogie.“¹⁵

⁸ Matzat: *Affektmodellierung*, 98.

⁹ Ebd., 89f.

¹⁰ Chateaubriand: *Génie du christianisme*, zitiert nach Matzat: *Affektmodellierung*, 98.

¹¹ In seiner Darstellung der Rolle der Natur in der Ästhetik von 1789 bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts interpretiert Hans Robert Jauß – in Anschluss an Odo Marquards Position in *Transzendentaler Idealismus, romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse* (Köln 1987) – die romantische Naturphilosophie als Ausweg aus einem am Beginn des 19. Jahrhunderts im Horizont der Erfahrungen von Revolution und Terreur virulent werdenden Geschichtspessimismus. Erst in der ästhetischen Moderne, beginnend mit Baudelaire, finde eine radikale Umwertung der Natur statt. Moderne Kunst wolle sich als Anti-Natur neu begründen (Hans Robert Jauß: „Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789“, in: ders.: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a. M. ²1990, 119-156). Zum Antinaturalismus im 19. Jahrhundert vgl. auch Hans Blumenberg: „Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, in: *Studium generale* 10, Heft 5 (1957), 266-283, besonders 270.

¹² Victor Hugo: „Proses philosophiques de 1860-1865“, in: ders.: *Œuvres complètes X, Critique*, Paris: Robert Laffont, 1985, 467-712, 495. Oder: „Il n’est pas sur la terre un être pensant en qui le spectacle de l’univers ne fasse une lente construction de Dieu“ (ebd.).

¹³ Ebd., 687.

¹⁴ Ebd., 711.

¹⁵ Ebd., 509.

Indem also die Natur in der Vielfalt ihrer Erscheinungen symbolhaft auf den Ursprung allen Seins im Schöpfergott verweist, enthüllt sie dem Betrachter die Wesenseinheit des Universums¹⁶. Als paradigmatischer Anschauungsraum dieser fundamentalen Einheit aber avanciert die Natur zu einem zentralen Topos der romantischen Universalphilosophie und ihrem lyrischen Äquivalent, der „universale[n] Ausdruckslyrik“¹⁷.

Wenn nun Chateaubriands Apologie des Christentums weiterhin eine Entwicklung einleitet, die „von der umdeutenden Restitution altvertrauter christlicher Begriffe zu einer Poetisierung des Christentums und schließlich zum Konzept der ästhetischen Autonomie führt“¹⁸ und derart am Ursprung eines Prozesses steht, in dessen Verlauf der Totalitätsanspruch der Religion durch die romantische ‚Kunstreligion‘ abgelöst wird, so ist damit die besondere Position der Kunst in der Romantik bereits vorbereitet. Zwar kennt Chateaubriand selbst „einen autonomen Begriff von Kunst“¹⁹ noch nicht. Doch gewinnt, ausgehend von seiner Schrift, das romantische Postulat der ästhetischen Autonomie zunehmend an Bedeutung. So tritt für Hugo die Kunst als mögliche Form der Manifestation Gottes in der Welt gleichberechtigt neben die Natur. Existenz und Präsenz Gottes werden in der Anschauung der Natur wie des Kunstwerks gleichermaßen unmittelbar sinnfällig:

„Nous disons l’Art comme nous disons la Nature; ce sont là deux termes d’une signification presque illimitée. [...] 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.“²⁰

Kunst als Offenbarung Gottes – aus diesem Kunstverständnis Hugos leitet sich auch die privilegierte Position des Dichters als Vermittler zwischen Gott, Natur und Mensch ab. Der Dichter wird zum Priester: „De là cette réalité: le poète est prêtre.“²¹ Sein schöpferisches Genie und seine Sensibilität befähigen ihn in besonderem Maße, der Wesenseinheit des Universums Ausdruck zu verleihen, das Lied der Natur gleichsam für den Menschen neu zu singen. Er allein kann sich in der Sprache der Totalität des

¹⁶ Hugo findet hierfür zahlreiche anschauliche Beispiele: „La comète s’envole comme la libellule. [...] Le firmament et la goutte d’eau ont le même modèle; l’un et l’autre contient des mondes. [...] Ces rapprochements pourraient être multipliés indéfiniment. / On ne doit jamais se lasser d’insister sur l’unité de loi, révélatrice de l’unité d’essence“ (ebd., 686).

¹⁷ Engler: „Die romantische Lyrik“, 357. Zahlreiche Wendungen Hugos bringen diese universale Einheit zum Ausdruck, so z. B. im Vorwort der *Rayons et ombres*: „Tout se tient, tout est complet, tout s’accouple et se féconde par l’accouplement. La société se meut dans la nature; la nature enveloppe la société“ (Hugo: *Les Rayons et les ombres*, 236).

¹⁸ Grimm: „Romantisches Christentum“, 69.

¹⁹ Steinwachs: „Genese der Moderne“, 147.

²⁰ Victor Hugo: „William Shakespeare“, in: ders.: *Œuvres complètes X, Critique*, Paris: Robert Laffont, 1985, 237-463, 261.

²¹ Ebd.

Seins bemächtigen. So bezieht sich die Aufforderung Hugos an den Dichter in der programmatischen Eröffnungssode der *Rayons et ombres* (1840), *Fonction du poète* (RO I), wie die Natur das Loblied des Schöpfers zu singen,

Compose tes chants inspirés
Avec la chanson des feuillages
Et l'hymne des flots azurés!

(*Fonction du poète*, RO I, Verse 32ff.)

wie auch sein Verständnis von Dichtung als „écho [...] de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous“²² auf diese besondere Begabung des Dichters, die Vielfalt der Schöpfung im Nennakt des Wortes zu bändigen, sie auf ihre ursprüngliche Einheit im Wort – *Verbe* – Gottes zurückzuführen²³ und damit der Natur ihre immanente und göttliche Poesie zu entlocken:

La nature est la grande lyre,
Le poète est l'archet divin!

(*Fonction du poète*, RO I, Verse 39f.)

Indes ist das romantische Korrespondenzerlebnis und damit die Erfahrung der sinnhaften Vermittlung von Wirklichkeit und Subjekt nicht allein dem Dichter vorbehalten. Die Möglichkeit einer unmittelbaren Kommunikation zwischen göttlicher Natur und Seele des Subjekts ist vielmehr ein Spezifikum romantischer Befindlichkeit an sich²⁴.

I.1 „La profonde douceur des forêts et des champs“: *Das romantische Subjekt und die Stadt*

Vor der Folie der hier skizzierten, romantischen Naturphilosophie, die für die Dichtung Hugos immer ein zentraler Bezugspunkt bleibt, verwundert es kaum, dass die poetische Annäherung an das Sujet der Stadt in der Lyrik Hugos immer wieder unter dem Vorzeichen einer diametralen Gegenüberstellung von Stadt- und Naturraum figuriert. Während der Naturraum in vielen Gedichten primär mit positiv konnotierten Merkmalen wie Ruhe oder Frieden in Verbindung gebracht wird, erscheint die Stadt als

²² Hugo: *Les Voix intérieures*, 131. Vgl. auch den Vergleich der Seele des Dichters mit einem „écho sonore“ im Eingangsgedicht der *Feuilles d'automne* (FA I, V. 66). Im Vorwort der *Voix intérieures* nennt Hugo die Natur nur als einen thematischen Schwerpunkt seiner Dichtung neben dem Menschen und der Geschichte: „Si l'homme a sa voix, si la nature a la sienne, les événements ont aussi la leur. L'auteur a toujours pensé que la mission du poète était de fondre dans un même groupe de chants cette triple parole qui renferme un triple enseignement [...]“ (Hugo: *Les voix intérieures*, 131).

²³ In *Suite* (Cont I/VIII) heißt es: „Il [le mot] est vie, esprit, germe, ouragan, vertu, feu; / Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu“ (V. 109f.). Zur Sprachmetaphysik Hugos vgl. Backes: *Figuren der romantischen Vision*, 184-191.

²⁴ Vgl. Wolfgang Matzat: „Baudelaires Exotismus – Zur Differenzierung von romantischer und moderner Lyrik“, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 68, N. F. 37 (1987), 147-165, besonders 148.

Paradigma der Moderne oft im Horizont eines negativen Erfahrungspotentials, das Hektik, Lärm und Enge einschließt. Damit verbunden ist meist eine auf die Kulturkritik Rousseaus, aber auch auf die jeweils aktuelle, politisch-soziale Situation verweisende Ablehnung der städtischen Gesellschaft, wohingegen der Naturraum mit der Vorstellung eines ursprünglichen und unverfälschten Lebens assoziiert wird. Solchermaßen aber gerät der Naturraum immer wieder zum Sehnsuchtsraum des romantischen Subjekts, das in der Natur Zuflucht vor der verunsichernden Erfahrung der Moderne in der Stadt findet. In der Stadtlyrik Hugos nimmt der Naturraum zwei unterschiedliche Formen an: erscheint er einerseits als wilde, unberührte Landschaft ohne menschlich-zivilisatorischen Einfluss – paradigmatische Anschauungsformen dieser ursprünglichen Natur sind der Ozean oder das Firmament –, so wird er auf der anderen Seite auch als durch eine naturnah lebende, meist bäuerliche Gemeinschaft kultivierte Natur-Kultur-Landschaft aktualisiert. Oftmals figurieren in der Lyrik Hugos die Bauerndörfer in der *banlieue* von Paris, aber auch die als Ausflugsziele beliebten Tal- und Waldlandschaften im Umland der Großstadt als Paradigmen dieser ursprünglichen Landschaft und Kultur.

Das auf den 23. August 1859 datierte Gedicht *Jour de fête. Aux environs de Paris* (CRB I/IV/II)²⁵ findet in der Evokation eines Erntefestes in der Umgebung von Paris ein Bild für eine solche ursprüngliche Gemeinschaft. Ganz in der Tradition der romantischen Erlebnislyrik, die sich durch das Zusammenfallen von Sprech- und Erlebnissituation charakterisiert, ruft das lyrische Ich in den ersten vier Strophen zunächst eine sommerliche Landschaft auf, die es – die Deiktika „Là-bas, à l’horizon“ (V. 5) sowie der Bezug auf reale Referenzobjekte wie „Le vieux donjon de saint Louis“ (V. 6) weisen darauf hin – unmittelbar umgibt. Die beiden Isotopien der drückenden Mittagshitze sowie des sanften, aber auch gleißenden Sonnenlichts dominieren dabei das idyllische Landschaftsgemälde der ersten Strophen:

Midi chauffe et sèche la mousse;
Les champs sont pleins de tambourins;
On voit dans une lueur douce
Des groupes vagues et sereins.

Là-bas, à l’horizon, poudroie
Le vieux donjon de saint Louis;
Le soleil dans toute sa joie
Accable les champs éblouis.

²⁵ Zur Gattung *chanson* in den *Chansons des rues et des bois* vgl. das Vorwort von Jean Gaudon in Hugo: *Les Chansons des rues et des bois*, 7-31.

L'air brûlant fait, sous ses haleines
Sans murmures et sans échos,
Luire en la fournaise des plaines
La braise de coquelicots.

Les brebis paissent inégales;
Le jour est splendide et dormant;
Presque pas d'ombre; les cigales
Chantent sous le bleu flamboiement.

(Strophen 1 bis 4, Verse 1ff.)

Die zahlreichen, aus dem Bildbereich des Feuers entlehnten metaphorischen Wendungen²⁶ verstärken noch den Eindruck einer in der Sommerhitze träge und unbeweglich daliegenden Naturlandschaft. Jedoch finden sich bereits in der ersten Strophe, mit der Evokation des Klangs der Tamburine und dem Hinweis auf die heiteren Menschengruppen, erste Indikatoren einer mit dieser Natur in Einklang lebenden Gemeinschaft (V. 2ff.). Die Atmosphäre der Harmonie wird dabei auf der phonischen Ebene durch die hohe Dichte dunkler und nasaler Vokale²⁷ sowie durch zahlreiche Klangäquivalenzen²⁸ zusätzlich unterstrichen.

Am Beginn des zweiten Teils des Gedichts (Strophen 5 bis 9) greift das lyrische Ich das in der ersten Strophe angedeutete Motiv einer symbiotischen Beziehung zwischen kultivierter Natur und naturnaher Kultur auf, wenn es in der Ankündigung des Erntefestes die Bedeutung der Natur als Nahrungsquelle für den Menschen hervorhebt:

Voilà les avoines rentrées.
Trêve au travail. Amis, du vin!“

(Strophe 5, Verse 17f.)

Solchermaßen aber muss das in Anschluss an die Ernte und am Ort der Arbeit (nämlich unter freiem Himmel) stattfindende Erntefest, das im Zentrum des zweiten Teils des Gedichts steht, als unmittelbare Äußerung der Ursprünglichkeit der evozierten Gemeinschaft – durchaus im Sinne Rousseaus – gelesen werden. Auch die Momentaufnahmen des Festes, die das lyrische Ich in den folgenden Strophen fokussiert – den taumelnden Trinker (V. 21ff.), den friedlich weidenden Esel (V. 29ff.) und die fröhlich spielenden Kinder (V. 33) – stehen ganz im Zeichen eines harmonischen Einklangs von Mensch und Natur.

²⁶ „L'air brûlant“ (V. 9); „la fournaise des plaines“ (V. 11), „La braise des coquelicots“ (V. 12), „bleu flamboiement“ (V. 16)

²⁷ Z. B. „chauffe“ (V. 1); „champs“ (V. 2); „sont“ (V. 2); „pleins“ (V. 2); „tambourins“ (V. 2); „dans“ (V. 3); „douce“ (V. 3); „groupes“ (V. 4); „vagues“ (V. 4); „horizon“ (V. 5); „donjon“ (V. 6); „dans“ (V. 7); „accable“ (V. 8); „champs“ (V. 8); „dormant“ (V. 14); „pas d'ombre“ (V. 15); „chantent“ (V. 16); „bleu flamboiement“ (V. 16)

²⁸ Z. B. „champs sont pleins – tambourins“ (V. 2); „douce – groupes“ (V. 3f.); Konzentration des /l/-Lautes in den Versen 5ff: „Là-bas – l'horizon – Le vieux – Louis – Le soleil – Les champs“; „horizon – donjon“ (V. 5f.); „fournaise – plaines – braise“ (V. 11f.); „dormant – ombre – Chantent – flamboiement“ (V. 14ff.)

Jedoch schlägt mit der zehnten Strophe die friedliche Atmosphäre des Gedichts schlagartig um: in die Wahrnehmung des Ich, das sich nun in einem Wagen auf dem Heimweg in die Stadt befindet – „La charrette roule et cahote“ (V. 37) –, bricht die Großstadt Paris ein, deren Lärm schon von weitem hör- und deren Silhouette aus Schornsteinen („cheminées“, V. 41) und Kuppeldächern („dômes“, V. 42) bereits sichtbar ist:

La charrette roule et cahote;
Paris élève au loin sa voix,
Noir chiffonnier qui dans sa hotte
Porte le sombre tas des rois.

On voit au loin les cheminées
Et les dômes d'azur voilés;

(Strophen 10 und 11, Verse 37ff.)

Mit der Anthropomorphisierung von Paris in der Metapher des schwarzen Lumpensammlers („noir chiffonnier“, V. 39f.) sowie den impliziten Hinweisen auf die städtische Industrie („chéminées“, V. 41) und den Reichtum von Paris („dômes“, V. 42) konzentriert sich die ganze Widersprüchlichkeit der modernen Großstadt in wenigen Versen: der Lumpensammler, konnotativ assoziiert mit sozialer Marginalität und Armut, verkörpert die Kehrseite des durch technischen Fortschritt und industrielle Produktion erwirtschafteten Reichtums der großen Stadt. Wenn damit zum einen Paris als paradigmatischer Ort des bereits von Rousseau kritisierten und in den 1840er Jahren von den französischen Frühsozialisten²⁹ analysierten Prozesses der Entfremdung des Menschen durch den Fortschritt erscheint, so schreibt sich der Metapher des Lumpensammlers indes auch ein impliziter Fingerzeig auf einen möglichen Ausweg des Volkes aus der *misère* ein. Denn der „sombre tas des rois“ (V. 40), den der Lumpensammler Paris in seinem Korb trägt, steht nicht nur metaphorisch ein für die Last des Wohlstands und der Macht, die schwer auf den Schultern des Volkes wiegt, sondern auch für dessen revolutionäres Potential³⁰. Diese Anspielung auf Unterdrückung und revolutionäre Tradition des Volkes von Paris aber muss im Horizont der offenen Kritik Hugos am Second Empire – *Jour de fête. Aux environs de Paris*

²⁹ Z. B. Leroux, Fourier, Saint-Simon, Proudhon.

³⁰ Hugo arbeitet vor allem in den Jahren 1859 und 1865 an den *Chansons des rues et des bois*. Der Bezug des Bandes zu der auch in dem Sozialroman *Les Misérables* (1862) aktualisierten, sozialkritischen und politischen Reflexion Hugos zur Rolle des *peuple* im Prozess des Fortschritts ist deutlich. Während in *Jour de fête. Aux environs de Paris* die Metapher des *chiffonnier* primär politisch konnotiert ist, weist Mercier in Kapitel CLXXXIV seines *Tableau de Paris* („Le chiffonnier“) auf die zentrale Rolle des Lumpensammlers im technischen Prozess der Papierherstellung hin und stellt damit auf andere Weise als Hugo die Funktion des Lumpensammlers im Fortschrittsprozess heraus: „Ce vil chiffon est la matière première, qui deviendra l'ornement de nos bibliothèques, et le trésor précieux de l'esprit humain. Ce chiffonnier précède Montesquieu, Buffon et Rousseau. [...] Honneur au chiffonnier“ (Louis-Sébastien Mercier: *Tableau de Paris*, 2 Bde, Paris: Mercure de France, 1994, Bd I, 452).

entsteht 1859 im Exil – auch als aktuelle, politische Stellungnahme aufgefasst werden: in den Augen Hugos gerät das Ende des Second Empire zur Bedingung für soziale Gerechtigkeit bzw. Freiheit des Volkes und damit zur Bedingung für historischen Fortschritt überhaupt.

In den beiden letzten, durch Enjambement verbundenen Versen des Gedichts wendet sich das Ich abrupt von der Erscheinung der Stadt am Horizont ab und fokussiert erneut die ländliche Idylle:

Des filles passent, couronnées
De joie et de fleurs, dans les blés.
(Strophe 11, Verse 43f.)

Die Fröhlichkeit der blumengeschmückten Mädchen steht in krassem Gegensatz zu dem düsteren Bild des „noir chiffonnier“ (V. 39). Dennoch gelingt es nicht, die Unbeschwertheit der ersten Strophen wieder herzustellen. Denn wenn in den beiden letzten Strophen gleichsam der Hintergrund des vom lyrischen Ich gezeichneten Gemäldes einer ländlichen Idylle, welcher zu Beginn des Gedichts noch homogen mit dem Vordergrund zu einem einheitlichen Ganzen verschmilzt – der „vieux donjon de saint Louis“ (V. 6) fügt sich wie selbstverständlich in die Landschaft aus Feldern und Schafherden ein –, durch die Evokation von Paris umbesetzt wird und damit am Ende des Gedichts die Großstadt als widersprüchliches Paradigma der Moderne optisch und akustisch den Horizont dominiert, so muss die Idylle prekär und gefährdet erscheinen³¹. Es wird deutlich, dass die in diesem Gedicht räumlich modellierte Opposition von Stadt und Land auch als eine zeitliche verstanden werden muss: die Rückkehr zu einer vorindustriellen Gesellschaft ist nicht möglich.

Hugo verzichtet in *Jour de fête. Aux environs de Paris* auf eine explizite poetische Aktualisierung seines Fortschrittskonzepts³². Stattdessen fokussiert er die negativen Aspekte der großstädtischen Gesellschaft und grenzt diese von einer idealisierten und dem Naturraum zugeordneten, ursprünglichen Form menschlicher Gemeinschaft ab³³. Die rousseausche Antithese von Natur und Kultur impliziert dabei ein politisches Moment der Gegenwartskritik: verkörpert Paris in den im Exil verfassten Gedichten der *Chansons des rues et des bois* auf der einen Seite das rousseausche Paradigma

³¹ Auch die durch Positionsäquivalenz suggerierte Lesart „Des filles [...] / De joie [...]“ (V. 43f.) unterstützt diese Interpretation. Im Horizont der nahen Großstadt schwimmt die Differenz zwischen den fröhlich-unschuldigen Landmädchen und den Prostituierten von Paris.

³² In der auf die revolutionäre Tradition des Volkes von Paris anspielenden Metapher des Lumpensammlers figuriert das Fortschrittskonzept lediglich implizit.

³³ Bereits in der frühen Ode *Moïse sur le Nil* (OB, Odes IV/III, 1820) spielt die Opposition von Natur (Nilufer) und Kultur, Reichtum und Luxus (Palast des Königs in Memphis) eine zentrale Rolle; allerdings nicht auf die gegenwärtige Großstadt Paris bezogen, sondern eingebettet in die poetische Aktualisierung der biblischen Legende um den in einem Körbchen auf dem Nil ausgesetzten Moses.

menschlicher Zivilisation schlechthin, so ist auf der anderen Seite das aktuelle Paris des Second Empire stets mitgedacht³⁴.

Auch in *Ecrit en 1827* (CRB I/V/II) bildet die semantische Opposition zwischen der dekadenten Gesellschaft des Paris des Second Empire³⁵ (Teil I) und der Natur (Teile II und III) die Grundstruktur des Gedichts. Die pragmatische Situation des lyrischen Ich in *Ecrit en 1827* kann nicht bestimmt werden, da es sich in einer gleichsam inneren Reflexion zunächst der Pariser Gesellschaft zuwendet, um dieser anschließend, ebenfalls in seiner „pensée“ (V. 69), den romantischen Topos einer unberührten, gar heiligen Natur („Les bois sont sacrés“, V. 109) entgegenzusetzen. Zwar ist damit die Rede des Ich – anders als in *Jour de fête. Aux environs de Paris* – hier an keine unmittelbare Situation des Erlebens gebunden, sondern bleibt vielmehr einer Perspektive reflexiver Distanz verhaftet. Doch stehen auch in diesem Gedicht die negative Erfahrung der Pariser Gesellschaft des Second Empire sowie das Erlebnis einer unkorrupten Natur am Ursprung der Rede des Ich, das im Horizont einer Reflexion über die Lebensbedingungen des Subjekts in Stadt bzw. Natur eine Position formuliert, die der rousseauschen Zivilisationskritik nahe steht.

Die 17 Strophen des ersten Teils rufen die Dekadenz der zeitgenössischen Pariser Gesellschaft in all ihren – moralischen, sozialen und politischen – Facetten auf. In der ersten Strophe evoziert das lyrische Ich gleichsam expositorisch die allgemeine Dekadenz als Charakteristikum der Gegenwart und etabliert durch den Vergleich von Paris mit Dekadenz und Untergang Roms³⁶ den Rahmen für die folgende, ironisch-zynische und bisweilen moralisierende Reflexion über den Zustand der gegenwärtigen Pariser Gesellschaft. Diese basiert sowohl auf der Seite der politischen als auch der religiösen Autoritäten auf Lüge und Intrige und ist durch soziale Ungerechtigkeit, politische Unterdrückung und Stagnation gekennzeichnet:

³⁴ Eine eher humoristische Kritik der Gesellschaft des Zweiten Kaiserreichs findet sich in dem Gedicht *Senior est Junior* (CRB I/II/IX). Während in den Teilen I bis VIII der Materialismus als Grundlage der antiken und modernen Gesellschaft in zahlreichen, oft ironisierenden Exempla aufgerufen wird, konstruiert das lyrische Ich in Teil IX eine arkadische Naturidylle als gleichsam ideale Gegenwelt, die zentrale Topoi der romantischen Naturphilosophie aktualisiert: Korrespondenzbezug zwischen Gott und Schöpfung, Sphärenharmonie bzw. Lied der Natur, Natur als Sprache.

³⁵ *Ecrit en 1827* wurde nicht 1827, sondern vermutlich 1859 geschrieben. Der Titel soll eine allzu offensichtliche Kritik des exilierten Dichters am Second Empire verschleiern. Vgl. dazu die in den Anmerkungen zu dem Gedicht angeführten, impliziten Hinweise auf das Second Empire in *Ecrit en 1827* (Hugo: *Les Chansons des rues et des bois*, 422f.).

³⁶ Zum Thema der dekadenten Gesellschaft vgl. auch das Gedicht *Décadence de Rome. Au lion d'Androclès* (LS VIII), das ein apokalyptisches Bild der dekadenten Gesellschaft Roms zeichnet.

Je suis triste quand je vois l'homme.
Le vrai décroît dans les esprits.
L'ombre qui jadis noya Rome
Commence à submerger Paris.

Les rois sournois, de peur de crises,
Donnent aux peuples un calmant.
Ils font des boîtes à surprises
Qu'ils appellent charte et serment.

[...]

Le juste ment, le sage intrigue;
Notre douceur, triste semblant,
N'est que la peur de la fatigue
Qu'on aurait d'être violent.

[...]

Le ciel blêmit; les fronts végètent;
Le pain du travailleur est noir;
Et des prêtres insulteurs jettent
De la fange avec l'encensoir.

[...]

Le passé règne; il nous menace;
Le trône est son premier sujet;
Apre, il remet sa dent tenace
Sur l'esprit humain qu'il rongerait.

(Teil I, Strophen 1, 2, 4, 7 und 9)

Auf der semantisch-lexikalischen Ebene dominieren zwei antithetische Isotopien den ersten Teil des Gedichts – eine Isotopie der Bedrohung und Gewalt auf der einen sowie eine Isotopie des Guten und Wahren auf der anderen Seite. Wenn aber nun die lexikalischen Aktualisierungen der letzteren, positiv konnotierten Isotopie nie für sich stehen, sondern durchgehend mit einem relativierenden Beiwort versehen sind, das ihren Sinn ins Negative oder Abwesende wendet, so wird der Topos der Dekadenz auch auf rhetorischer Ebene unmittelbar sinnfällig. In prägnanten, antithetischen oder gar oxymoronischen Formulierungen schreibt sich der Niedergang der gegenwärtigen Pariser Gesellschaft in die Struktur der Sprache selbst ein: „Le ciel blêmit“ (V. 25), „austerité frelatée“ (V. 17), „l'honneur mort“ (V. 21), „la religion sombre“ (V. 45). Vor allem in der dritten Strophe gewinnt, im Zeichen der widersprüchlichen Identifikationen von „ange“ und „vampire“ (V. 9), „albâtre“ und „charbon“ (V. 10) bzw. „nos meilleurs“ und „les pires“ (V. 11), die antithetische Struktur der Sprache als poetisches Mittel der Artikulation der Dekadenz der modernen Stadtgesellschaft besondere Prägnanz:

Hélas! nos anges sont vampires;
Notre albâtre vaut le charbon;
Et nos meilleurs seraient les pires
D'un temps qui ne serait pas bon.

(Teil I, Strophe 3, Verse 9ff.)

So kann das lyrische Ich in der letzten Strophe des ersten Teils den maroden Zustand der Gesellschaft noch einmal abschließend zusammenfassen:

Partout l'or sur la pourriture,
L'idéal en proie aux moqueurs,
Un abaissement de stature
D'accord avec la nuit des cœurs.

(Teil I, Strophe 17, Verse 65ff.)

Die den zweiten Teil des Gedichts einleitende Apostrophe „Mais tourne le dos, ma pensée!“ (V. 69) indiziert nun eine Möglichkeit, die übermächtige und verunsichernde Erfahrung der modernen, großstädtischen Gesellschaft zu fliehen. Denn das signalhafte „Mais“ (V. 69) eröffnet den Diskurs der Natur, der die Teile II und III des Gedichts dominiert. In wiederholtem Imperativ („Viens“; „Quitte Paris“) fordert das mit seiner „pensée“ (V. 69) Zwiesprache haltende lyrische Ich diese auf, Paris zu verlassen und sich der Natur als einem der Stadt diametral entgegen gesetzten Fluchraum zuzuwenden, kann doch die im ersten Teil des Gedichts auf sprachlich-rhetorischer Ebene subvertierte Isotopie des Guten³⁷ sich hier uneingeschränkt entfalten:

Mais tourne le dos, ma pensée!
Viens; les bois sont d'aube empourprés;
Sois de la fête; la rosée
T'a promise à la fleur des prés.

Quitte Paris pour la feuillée.
Une haleine heureuse est dans l'air;
La vaste joie est réveillée;
Quelqu'un rit dans le grand ciel clair.

Viens sous l'arbre aux voix étouffées,
Viens dans les taillis pleins d'amour
Où la nuit vont danser les fées
Et les paysannes le jour.

Viens, on t'attend dans la nature.
[...]

(Teil II, Strophen 1ff., Verse 69ff.)

Im Gegensatz zur *tristesse* der Stadt bietet sich die Natur als ein Fest des Lebens („grande orgie ingénue“, V. 85) dar. In einem zwei Verse umfassenden, verschiedene Elemente der Natur aktualisierenden Asyndeton (V. 86f.) wird deren lebendige Fülle unmittelbar sinnfällig:

C'est la grande orgie ingénue
Des nids, des ruisseaux, des forêts,
Des rochers, des fleurs, de la nue;

(Teil II, Strophe 5, Verse 85ff.)

Im abschließenden dritten Teil des Gedichts wird der Naturraum, durch seine Charakterisierung als privilegierter Rückzugsort der Liebenden auf der einen sowie als Ort der Erfahrbarkeit göttlicher Präsenz auf der anderen Seite, in der Gattungstradition

³⁷ Z. B. „fête“ (V. 71), „haleine heureuse“ (V. 74), „vaste joie“ (V. 75), „rit“ (V. 76), „pleins d'amour“ (V. 78)

der Elegie³⁸ wie in der romantischen Naturphilosophie gleichermaßen verankert. Die Wiederholung des Imperativs „fuyons“ verleiht dabei dem Wunsch nach dem Verlassen der Stadt zusätzlich Nachdruck:

Fuyons avec celle que j'aime.
Paris trouble l'amour. Fuyons.

(Teil III, Strophe 1, Verse 105f.)

Denn erst in der Natur kann die Seele des Menschen zur Ruhe kommen³⁹; und erst in der Einsamkeit der Natur, fern jeder menschlichen Ordnung, wird die Präsenz Gottes im Gesang eines Vogels erfahrbar:

O solitude, tu m'accueilles
Et m'instruis sous le ciel bleu;
Un petit oiseau sous les feuilles,
Chantant, suffit à prouver Dieu.

(Teil III, Strophe 10, Verse 141ff.)⁴⁰

³⁸ Zur Gattung der Elegie vgl. Klaus W. Hempfer/Andreas Kablitz: „Französische Lyrik im 18. Jahrhundert“, in: Dieter Janik (Hg.): *Die französische Lyrik*, Darmstadt 1987, 267-341, besonders 315-333, und Kablitz: *Lamartine*, besonders 175. Hempfer/Kablitz weisen darauf hin, dass in der Elegie der ländliche Raum, in Opposition zur Stadt, als liebes- und dichtungsfreundliche Umgebung semantisiert wird (Hempfer/Kablitz: „Französische Lyrik im 18. Jahrhundert“, 326). In einigen Stadtgedichten Hugos findet diese Gattungstradition eine Fortsetzung; so z. B. in *„Il lui disait“* (Cont II/XXI), wo das lyrische Ich in einer Apostrophe an seine Geliebte den Wunsch nach Flucht aus „ce Paris triste et fou“ (V. 5) ausspricht. Die Elemente des als Zielort dieser Flucht aktualisierten Naturraums entsprechen denen in *Ecrit en 1827* (CRB I/V/II) – „arbres“ (V. 8), „fleurs“ (V. 9), „un peu / De solitude“ (V. 9f.), „un ciel bleu“ (V. 10), „La chanson d'un oiseau“ (V. 11):

Il lui disait: „Vois-tu, si tous deux nous pouvions,
L'âme pleine de foi, le cœur plein de rayons,
Ivres de douce extase et de mélancolie,
Rompre les mille nœuds dont la ville nous lie;
Si nous pouvions quitter ce Paris triste et fou,
Nous fuirions; nous irions quelque part, n'importe où,
Chercher, loin des vains bruits, loin des haines jalouses,
Un coin où nous aurions des arbres, des pelouses,
Une maison petite avec des fleurs, un peu
De solitude, un peu de silence, un ciel bleu,
La chanson d'un oiseau qui sur le toit se pose,
De l'ombre; – et quel besoin avons-nous d'autre chose?“

³⁹ „Il est bien certain que les sources, / Les arbres pleins de doux ébats, / Les champs, sont les seules ressources / Que l'âme humaine ait ici-bas“ (*Ecrit en 1827*, V. 137ff.).

⁴⁰ Diese natürliche Religiosität der Natur steht in Opposition zu der institutionalisierten Religion („religion sombre“, V. 45). In den *Proses philosophiques* schreibt Hugo: „Le penseur ne proteste jamais contre une religion en elle-même, mais contre l'excès d'alliage humain qui la falsifie. Là où il y a trop de l'homme, il n'y a plus assez de Dieu; ces deux lignes résument tout ce que la philosophie peut dire contre les idolâtries et les superstitions“ (Hugo: „Proses philosophiques“, 531). Auf ganz andere Weise wird der Topos der Präsenz Gottes in der Natur in dem Gedicht *A Villequier* (Cont IV/XV) thematisiert. Hier sucht das um seine verstorbene Tochter trauernde Ich abseits der Stadt, in der „paix de la grande nature“ (V. 7), die Nähe zu und die Zwiesprache mit Gott: „Maintenant que Paris, ses pavés et ses marbres, / Et sa brume et ses toits sont bien loin de mes yeux; / Maintenant que je suis sous les branches des arbres, / Et que je puis songer à la beauté des cieux [...] / Maintenant que je puis, assis au bord des ondes, / Ému par ce superbe et tranquille horizon, / Examiner en moi les vérités profondes / Et regarder les fleurs qui sont dans le gazon [...] / Maintenant qu'attendri par ces divins spectacles, / Plaines, forêts, rochers, vallons, fleuve argenté, / Voyant ma petitesse et voyant vos miracles, / Je reprends ma raison devant l'immensité; // Je viens à vous, Seigneur, père auquel il faut croire“ (V. 1ff.).

Solchermaßen aber wird die Natur zum Sehnsuchtsraum *par excellence* der romantischen Seele, die in der Enge und Dekadenz der städtischen Umgebung die Kommunikation mit dem Unendlichen nicht aufrechterhalten kann.

In dem posthum veröffentlichten Fragment ‚*Dans les cités que troublent*‘ (DG X, entstanden vermutlich zwischen 1836 und 1838) verdichtet sich die Erfahrung der Dekadenz der Stadtgesellschaft und damit der zunehmenden Entfernung bzw. Entfremdung des Menschen von der Natur zu einem Bild von höchster, lyrischer Intensität. Räumliche Enge („tant de chars se heurtant“, V. 2), unüberschaubare Menschenmengen („la foule orageuse“, V. 13) und Lärm („fatigué de bruit“, V. 10), aber auch von Hochmut, Gehässigkeit, Verachtung, Streit und Neid (V. 3f.) geprägte gesellschaftliche Beziehungen figurieren als konstitutive Elemente der modernen Erfahrung der Fremdheit in der Stadt, die in dem Vergleich der Seele des Ich mit einem nach Wasser dürstenden Schwan („cygne sans eau“, V. 6) poetische Prägnanz erlangt. Der anklagende Gestus des Baudelaireschen Schwans aus dessen Parisgedicht *Le Cygne*, der gleichsam zum literarischen Emblem der Erfahrung der absoluten Entfremdung in der Stadt avanciert ist, scheint hier vorweggenommen (V. 5ff.):

... Dans les cités que troublent
Tant de chars se heurtant, et tant de noirs débats,
Où rampent, pleins d’orgueil, tous les sentiments bas,
Où tout est fiel, dédain, querelle, envie infâme,
J’étouffe, et, tu le sais, à chaque instant, mon âme
Qui languit sans amour comme un cygne sans eau,
Ouvre son aile et veut s’enfuir comme l’oiseau.
Comment n’aurais-je pas jusqu’au fond de moi-même
Ces aspirations vers votre paix suprême,
O déserts! ô vallons! quand, fatigué de bruit,
Je médite, appuyé sur mon livre la nuit,
Et que dans mon esprit, je compare et j’oppose
A la foule orageuse, à la ville morose,
Aux hommes durs, amers, haineux, âpres, méchants,
La profonde douceur des forêts et des champs!

Während aber in Baudelaires *Le Cygne* die Kraft der Erinnerung sowie der Akt der künstlerischen Durcharbeitung im Gedicht für das melancholische Ich eine – wenn auch subjektive – Kohärenz der fremd gewordenen Stadtwelt wieder herzustellen und derart die reale Bedrohung einer diskontinuierlich zerfallenden Welt aufzufangen vermögen, scheitert der Versuch der Bewältigung der verunsichernden Stadterfahrung in dem Gedicht Hugos. Zwar setzt das lyrische Ich Hugos der tristen Stadt (V. 13), ihren in einem langen Asyndeton mit negativen Eigenschaften versehenen Bewohnern (V. 14) und dem Tumult der anonymen Menschenmenge (V. 13) in Gedanken (V. 12) den Frieden („paix suprême“, V. 9) der in einer doppelten Exclamatio sehnsuchtsvoll

apostrophierten „déserts“ und „vallons“ (V. 10) sowie die „profonde douceur des forêts et des champs“ (V. 15) entgegen. Doch ist im Horizont der unmittelbaren Präsenz der Stadt, die auch in *Jour de fête. Aux environs de Paris* die Folie bildet, vor der der Naturraum sich erst profiliert, eine reine und unverfälschte Aktualisierung des romantischen Naturgefühls nicht mehr möglich. Das lyrische Ich sehnt sich nach dem tiefen Frieden der Natur, doch gelingt es ihm nicht, angesichts der niederdrückenden Gegenwart der Großstadt einen unberührten Naturraum als gleichsam imaginären Fluchtraum aufzubauen. Wenn also in ‚*Dans les cités qui troublent*‘ auf der einen Seite das reale Verlassen der Stadt überhaupt nicht als Möglichkeit der Reaktion auf die verunsichernde Stadterfahrung figuriert, so wird für das lyrische Ich zum andern auch die imaginäre Flucht aus der Stadt zum Problem. Denn die obsessive Präsenz der Stadt im Bewusstsein des Ich, die als stets mitgedachtes *tertium comparationis* („je compare et j’oppose“, V. 12) dessen Imagination an die lebensweltliche Erfahrung der Stadt rückbindet, kann nicht einfach ausgeblendet werden. Vor der Folie der entmächtigenden Erfahrung der Stadt erscheint solchermaßen selbst die Möglichkeit der imaginären Rekonstruktion eines authentischen Korrespondenzerlebnisses zwischen Subjekt und Natur im Zeichen ihrer radikalen Negation. Es wird deutlich, dass durch die bloße Existenz der Stadt das – unvermittelte oder imaginär vermittelte – romantische Naturerlebnis prekär werden muss. Denn ist dieses im Raum der Stadt selbst unmöglich geworden, so kann sich auch sein Substitut, die imaginäre Flucht in die ersehnte Naturidylle, angesichts der städtischen Lebenswirklichkeit dem Subjekt verweigern.

Indem das Ich in Baudelaires *Le Cygne* in subjektiver Erinnerungsarbeit einen kontinuierlichen Kontext der fragmentarisierten Welt rekonstruiert, der die bedrohliche Fremdheit des sich transformierenden Paris aufzufangen vermag und so die ästhetische Durcharbeitung des Choc der großstädtischen Diskontinuität ermöglicht, wird die Stadt als Thema der Poesie gleichsam gerettet. In den Versen Hugos hingegen setzt die Stadt der Natur kein poetisches Potential entgegen. Das lyrische Ich Hugos, das aufgrund seiner Entfernung zur Gesellschaft („J’étouffe“, V. 5), seiner Affinität zu Büchern („appuyé sur mon livre la nuit“, V. 11) und seiner Sehnsucht nach der Natur („Ces aspirations vers votre paix suprême, / O déserts! ô vallons!“, V. 9f.) als paradigmatische Verkörperung des romantischen Topos des außerhalb der Gesellschaft stehenden Dichters gelten kann, bleibt hier ganz der Anschauungswelt der romantischen Naturphilosophie verhaftet, ohne zu einer Aktualisierung einer genuinen Poesie der Großstadt zu gelangen.

Auch der *locus amoenus*, den das lyrische Ich in *Chanson d'autrefois* (QV III/V/I) evoziert, profiliert sich erst vor dem Hintergrund der nahen Großstadt. Zunächst ruft das lyrische Ich Elemente einer elegischen Naturidylle – ein ruhiger, versteckter Ort; ein Bach; Iris und Schilf; das Geflüster der Geliebten; Vogelgesang – auf, die seinen verborgenen Rückzugsort („cachette“, V. 1) auszeichnen:

Quelqu'un connaît-il ma cachette?
C'est un lieu calme, où le ciel clair
En un jour de printemps rachète
Le mal qu'ont fait six mois d'hiver.

Il y coule des eaux charmantes;
L'iris naît dans les roseaux;
Et le murmure des amantes
S'y mêle au babil des oiseaux.

(Strophen 1 und 2, Verse 1ff.)

Doch auch diese scheinbar unberührte Naturidylle steht im Schatten der nahen Großstadt, die sich im Nebel verbirgt: „Paris dans les brumes se plonge“ (V. 17). Wenn aber nun das lyrische Ich der Träumerei in der Natur den Vorzug gibt vor dem Pariser Kabarett Régniers, das synekdochisch einsteht für das Pariser Kulturleben überhaupt, so wird hier nicht nur der rousseausche Gegensatz zwischen Kultur- und Naturraum poetisch modelliert, sondern zugleich auch die Natur als privilegierter Ort der *rêverie* aktualisiert:

Paris dans les brumes se plonge;
Et le cabaret de Régnier
Ne vaut pas une heure de songe
Sous les branches d'un châtaignier.

Les plus belles choses du rêve
Sont celles qu'admet l'autre frais.

(Strophen 5 und 6, Verse 17ff.)

Damit aber zeichnet sich dem Naturraum eine Affinität zur Imagination und zur dichterischen Inspiration überhaupt ein: denn „*rêverie*, c'est fécondation“⁴¹. Eine Problematisierung dieses Vorgangs wie in *Dans les cités qui troublent* findet hier allerdings nicht statt, da das lyrische Ich sich nicht in der Stadt, sondern direkt in der Natur befindet. So ist in diesem Gedicht, bedingt durch die pragmatische Situation des lyrischen Ich („cachette“, V. 1) und die räumliche Distanz der Großstadt, die Ausblendung des im Nebel verborgenen Paris aus *rêverie* und Imagination des Ich

⁴¹ Hugo: „Proses philosophiques“, 652. In seinem Essay *Promontorium somnii* (Victor Hugo: „Promontorium somnii“, in: ders.: „Proses philosophiques“, 639-668) affirmiert Hugo die zentrale Bedeutung der *rêverie* für die Kunst. Das Träumen sei eine Notwendigkeit für den Menschen: „L'Homme a besoin du rêve“ (ebd., 659). Besonders der Dichter zeichne sich durch die Fähigkeit zur *rêverie* aus, die eine wesentliche Voraussetzung der Poesie sei: „Il faut qu'il y ait dans le poète un philosophe, et autre chose. Qui n'a pas cette quantité céleste de songe n'est qu'un philosophe“ (ebd., 650).

möglich. Und wenn in *À un visiteur parisien* (CRB I/VI/XVII)⁴² das auf dem Land lebende lyrische Ich, dessen „jeu“ die Poesie ist (V. 41), einem Besucher aus Paris erklärt, dass es sich von der Zivilisation und ihren Fehlentwicklungen („gibet“, V. 20) losgesagt habe und nur noch im Buch der Natur lese, so ist dies als Variante desselben Topos einer Affinität von Natur, *rêverie*, Inspiration und Poesie aufzufassen:

J'étais jadis à l'école
Chez ce pédant, le Passé;
J'ai rompu cette bricole;
J'épelle un autre A B C⁴³.

Mon livre, ô fils de Lutèce,
C'est la nature, alphabet
Où le lys n'est point altesse,
Où l'arbre n'est point gibet.

(Strophen 4 und 5, Verse 13ff.)

Eine der prägnantesten Formulierungen der romantischen Naturphilosophie bei Hugo stellt das Gedicht *Extase* (LesO XXXVII) aus dem frühen Gedichtband *Les Orientales* (1829) dar. Zwar wird das Sujet der Stadt in diesem kurzen Gedicht nicht evoziert, doch offeriert *Extase* mit der Herausstellung der konstitutiven Relation von Sprache der Natur und Sprache der Dichtung, von göttlicher Natur und menschlichem Genie eine gleichsam poetische Aktualisierung der naturphilosophischen Position Hugos mit Fokus auf die Funktion des Dichters als Vermittler zwischen Naturerlebnis und transzendentaler Gewissheit. In einer kurzen Interpretation dieses Gedichts soll abschließend an einem konkreten Werk noch einmal aufgewiesen werden, was am Beginn des Kapitels im Rahmen der Darstellung der Reflexion Hugos über Natur und Dichtung expliziert wurde: die tiefe Verwurzelung von Denken und Schaffen Hugos in der romantischen Naturphilosophie⁴⁴.

⁴² Durch die fiktive Angabe „Domremy, 182...“ ist dieses Gedicht imaginär rückdatiert; entstanden ist es entweder 1859 oder 1865. Vielleicht will Hugo, durch die Möglichkeit der Assoziation seiner biographischen Person mit dem lyrischen Subjekt dieses Gedichts, seine royalistische Überzeugung der 1820er Jahre relativieren.

⁴³ Während mit „A B C“ hier die Sprache der Natur in Opposition zur Sprache der menschlichen Zivilisation gemeint ist, figuriert das „A B C“ in *Les Misérables* (1862) im Kontext des Konnexes von Bildung, Revolution und politischer Emanzipation des Volkes. Die „amis de l'ABC“ – „ABC“ als Homophonie von *abaissés* – sind eine Geheimgesellschaft bestehend aus einigen Studenten und Arbeitern, die für soziale und politische Gerechtigkeit eintreten und an den in *Les Misérables* geschilderten Barrikadenkämpfen maßgeblich beteiligt sind. Vgl. Hugo: *Les Misérables, Œuvres complètes, Roman II*, Paris: Robert Laffont, 1985; Troisième partie (*Marius*), Livre quatrième: „Les amis de l'ABC“, 513ff.

⁴⁴ Zur Naturphilosophie Hugos vgl. auch das Gedicht *Pan* (FA XXXVIII): „C'est Dieu qui remplit tout. Le monde, c'est son temple. / Œuvre vivante, où tout l'écoute et le contemple! / Tout lui parle et le chante. Il est seul, il est un“ (V. 37ff.).

Extase

Et j'entendis une grande voix.
Apocalypse.

J'étais seul près des flots, par une nuit d'étoiles.
Pas un nuage aux cieux, sur les mers pas de voiles.
Mes yeux plongeaient plus loin que le monde réel –
Et les bois, et les monts, et toute la nature,
Semblaient interroger dans un confus murmure
Les flots des mers, les feux du ciel.

Et les étoiles d'or, légions infinies,
A voix haute, à voix basse, avec mille harmonies,
Disaient, en inclinant leurs couronnes de feu;
Et les flots bleus, que rien ne gouverne et n'arrête,
Disaient en recourbant l'écume de leur crête:
C'est le seigneur, le seigneur Dieu!

Aus rückblickender Distanz berichtet das lyrische Ich von einer Erfahrung des Göttlichen in der Anschauung der Natur. Es befindet sich alleine in einer Landschaft von unermesslicher Weite und Erhabenheit: „J'étais seul près des flots, par une nuit d'étoiles“ (V. 1). Keine Wolken, keine Nebelschwaden verschleiern den Anblick des Unendlichen, das sich dem lyrischen Ich in Form des Ozeans und des sternengesäten Firmaments darbietet (V. 1ff.). Wenn nun in den ersten beiden Versen zunächst die sinnlich-phänomenologische Wahrnehmung des lyrischen Ich evoziert wird, das in der Betrachtung des durchaus referentiell zu verstehenden Firmaments bzw. Ozeans verharret, so öffnet sich mit dem dritten Vers die Wahrnehmung des Ich hin zur Kontemplation. Was Hugo in seiner berühmten Definition der Kontemplation in *Magnitudo parvi* (Cont III/XXX, 1836-1855) als geheimnisvolles Verschwinden der irdischen Materialität hinter ihrem Verweispotential auf das Transzendente charakterisiert,

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'œil perce et franchit le miroir,
Enfant; et contempler les choses,
C'est finir par ne plus les voir.

(Cont III/XXX, Teil III, Strophen 78 und 79)

ist somit schon in dem Jahre zuvor vollendeten *Extase* vorweggenommen: „Mes yeux plongeaient plus loin que le monde réel“ (V. 3). In einer umfassenden Bewegung der Synthese weitet sich der Blick des Ich aus, umgreift seine Wahrnehmung nicht mehr nur das sinnlich Erfahrbare, sondern begreift es vielmehr Mensch, Natur und

surnaturalisme als differente Ausdrucksformen jener fundamentalen Einheit des Universums, die Hugo in den *Proses philosophiques* beschwört:

„Les vues partielles n’ont qu’une exactitude de petitesse. [...] Tendons toujours à la synthèse. / Pour bien voir l’homme, il faut regarder la nature; pour bien voir la nature et l’homme, il faut contempler l’infini. / Rien n’est le détail, tout est l’ensemble. A qui n’interroge pas tout, rien ne se révèle.“⁴⁵

Wenn Hugo weiterhin in *William Shakespeare* betont, nur das Genie als „promontoire dans l’infini“⁴⁶ könne diese Wesenseinheit der Schöpfung begreifen, so muss aber das lyrische Ich in *Extase* als Genie im Sinne Hugos und damit wesentlich auch als schaffender Künstler verstanden werden. Denn nur ein Individuum, das die Begabung besitzt, den Menschen durch Observation, die dingliche Natur durch Imagination und das Unendliche durch Intuition⁴⁷ in ihrer elementaren Einheit und damit als „trois sphères concentriques ayant la même âme, Dieu“⁴⁸ zu begreifen, kann diese Einsicht auch sinnfällig in Sprache fassen. Diese „triple puissance“⁴⁹ des Genies aber und seine Fähigkeit, in der „multiplication vertigineuse“ des Universums die „unité impassible“⁵⁰ allen Seins wahrzunehmen und ihr eine künstlerische Form zu geben, zeichnen es vor anderen Menschen aus und rücken es in die Nähe des Göttlichen selbst:

„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.“⁵¹

Solchermaßen begabt, vermag es nun das lyrische Ich, die Antwort der „légions infinies“ der Sterne (V. 7) und der „flots bleus“ (V. 10) – deren erhabene Unendlichkeit freilich die Frage nach ihrem Ursprung erst aufwirft – auf die im „confus murmure“ (V. 5) der Natur in den Raum gestellte Frage nach dem Ursprung allen Seins in Worte zu übersetzen: „C’est le seigneur, le seigneur Dieu“ (V. 12).

Auch auf formaler Ebene ist *Extase* ein Exemplum für eine Einheit stiftende Diktion. Auf phonischer Ebene fällt besonders die Häufung des /l/-Lautes auf, so z. B. im dritten Vers: „Mes yeux plongeaient plus loin que le monde réel“, oder in der ersten Hälfte von Vers 10: „Et les flots bleus“. Darüber hinaus dominieren symmetrische oder parallele Strukturen Syntax und Semantik des Gedichts: so z. B. der Chiasmus in Vers 2, der Parallelismus in Vers 6⁵² oder die parallele Konstruktion der Verse 9 und 11 mit

⁴⁵ Hugo: „Proses philosophiques“, 707.

⁴⁶ Hugo: „William Shakespeare“, 362.

⁴⁷ Vgl. Hugo: „Proses philosophiques“, 698.

⁴⁸ Ebd., 699.

⁴⁹ Ebd., 698.

⁵⁰ Ebd., 490.

⁵¹ Hugo: „William Shakespeare“, 353.

⁵² Dieser Vers zeichnet sich auch durch den Gleichklang des Beginns des Vershäufens aus: „Les flots“ – „les feux“ (Hervorhebung vom Vf.).

identischer Abfolge der Satzglieder, welche Teil des umfassenden semantischen Parallelismus zwischen „*étoiles d’or*“ (V. 7) und „*flots bleus*“ (V. 10) ist. Wenn außerdem das Firmament und der Ozean als anthropomorphisierte Naturelemente in der zweiten Strophe dem Dichter durch ihre Antwort „*C’est le seigneur, le seigneur Dieu!*“ (V. 12) das Geheimnis der Schöpfung enthüllen, so wird diese aktive Anthropomorphisierung zunächst in der dinglichen Aktualisierung dieser beiden Naturelemente in Vers 1, sodann in ihrer passiven Anthropomorphisierung in Vers 5f. (als Adressaten einer Frage) vorbereitet. Zudem stellt auch die übergeordnete Komplementärstruktur des Gedichts als Frage (Strophe 1) und Antwort (Strophe 2) eine unauflösbare Einheit dar. Solchermaßen aber kann *Extase* als paradigmatische poetische Aktualisierung der naturphilosophischen Reflexion Hugos gelten.

In den besprochenen Gedichten profiliert sich die Opposition von Stadt und Natur insbesondere vor der Folie einer Gesellschafts- und Kulturkritik, die sich direkt auf Paris als paradigmatischen Ort des technischen und wirtschaftlichen Fortschritts, der sozialen und politischen Fehlentwicklungen sowie der zunehmenden moralischen Dekadenz während Julimonarchie (für das Fragment ‚*Dans les cités que troublent*‘) und Second Empire (für die Gedichte aus den *Chansons des rues et des bois*) bezieht. Wenn nun in diesen Gedichten im Horizont der Evokation der Natur als kontrastiver Erfahrungsraum zur Stadt konstitutive Topoi der romantischen Naturphilosophie aktualisiert werden, so überrascht es kaum, dass in diesen Gedichten das poetische Potential der Stadt sich nicht entfalten kann, wird ein solches doch ausschließlich dem Naturraum zuerkannt. Jedoch stellt sich angesichts der thematischen Präsenz der Großstadt in den analysierten Gedichten sowie der Konditionierung auch des Naturraums im Zeichen dieser Präsenz⁵³ die Frage, in welcher Weise eine im naturphilosophischen Diskurs der Romantik verankerte Dichtung – die in *Extase* eine paradigmatische Formulierung findet – auf das zunehmende Eindringen der Großstadt in Erfahrung und Bewusstsein des Subjekts reagieren kann. Im Zentrum der Analysen des folgenden Kapitels steht somit nicht mehr die Stadterfahrung des romantischen Subjekts an sich, sondern vielmehr das Verhältnis von moderner Stadterfahrung und romantischem Naturideal aus der Perspektive des dichtenden Subjekts⁵⁴ und damit die Frage nach den Voraussetzungen dichterischer Inspiration in der Lyrik Hugos.

⁵³ Wie z. B. in *Jour de fête. Aux environs de Paris* (CRB I/IV/II) oder *Chanson d’autrefois* (QV III/V/I).

⁵⁴ In ‚*Dans les cités que troublent*‘ (DG X) und *A un visiteur parisien* (CRB I/VI/XVII) wird die Perspektive des Dichters bereits angedeutet.

I.2 „O Virgile! ô poète! ô mon maître divin! Viens, quittons cette ville au cri sinistre et vain“: *Der romantische Dichter und die Stadt*

Solange das in *Extase* formulierte, romantische Ideal des Dichter-Genies, das in seiner Dichtung die transzendente Korrespondenz der Natur zu enthüllen vermag, Gültigkeit hat, wird eine Öffnung der Lyrik für die poetische Aneignung der modernen Stadt und ihres Erfahrungspotentials prekär bleiben müssen. Indes wird zunehmend evident, dass der Erfahrungshorizont des romantischen Subjekts – und damit auch des romantischen Dichters – wesentlich im Zeichen der im 19. Jahrhundert virulent werdenden Veränderungen der Lebens- und Erfahrungsgrundlagen in der Großstadt steht. Die neue und verunsichernde Erfahrung der modernen Stadt zwingt den romantischen Dichter gleichsam dazu, Wege der poetischen Aneignung derselben zu suchen. Im Folgenden stellt sich also die Frage, unter welchen Bedingungen die poetische Aneignung der Stadterfahrung in der Lyrik Hugos denkbar wird.

Als die *Feuilles d'automne* im November 1831 erscheinen, steht Frankreich im Zeichen des politischen und sozialen Umbruchs. Nach der Julirevolution im Jahr zuvor ist das öffentliche Leben von Konflikten und Widersprüchen bestimmt. Während die beginnende Julimonarchie sich einerseits durch wirtschaftlichen Aufschwung und die Möglichkeit des raschen sozialen Aufstiegs, insbesondere des Großbürgertums (*juste-milieu*), auszeichnet, stehen dem auf der anderen Seite die politische Unmündigkeit großer Teile der Bevölkerung⁵⁵, die soziale und ökonomische Ungleichheit sowie das Elend der aufgrund der Industrialisierung zahlenmäßig rasch anwachsenden Arbeiterschaft, besonders in den Städten, entgegen. Wenn Hugo in dieser prekären Situation in seinem Vorwort zu den *Feuilles d'automne* den Gedichtband als „volume de pauvres vers désintéressés“⁵⁶, „pur ouvrage d'art“⁵⁷ oder „ce livre inutile“⁵⁸ bezeichnet und diesen damit als wesentlich unpolitisches Buch charakterisiert, so unterstreicht er damit seine Auffassung, Kunst wende sich nicht an den politischen

⁵⁵ Wahlberechtigt war nur das sog. Besitzbürgertum, nicht aber die Arbeiterschaft oder die mittellose politische Jugend (Zensuswahlrecht). Das passive Wahlrecht war ebenfalls dem Großbürgertum vorbehalten.

⁵⁶ Hugo: *Les Feuilles d'automne*, 712.

⁵⁷ Ebd., 713.

⁵⁸ Ebd., 714. Bereits im Vorwort der *Orientales* unterstreicht Hugo die Unabhängigkeit des Dichters („Le poète est libre“, Hugo: *Les Orientales*, 319) und der Poesie („ce livre inutile de pure poésie“, ebd., 320) von den aktuellen politischen und sozialen Bedingungen.

Menschen, sondern an den Menschen an sich („homme tout entier“) und das unveränderliche „cœur humain“ als Grundlage der Kunst („la base de l’art“)⁵⁹:

„[...] les révolutions transforment tout, excepté le cœur humain. Le cœur humain est comme la terre; on peut semer, on peut planter, on peut bâtir ce qu’on veut à sa surface; mais il n’en continuera moins à produire ses légumes, ses fleurs, ses fruits naturels; mais jamais pioches ni sondes le troubleront à de certaines profondeurs; mais, de même qu’elle sera toujours la terre, il sera toujours le cœur humain; la base de l’art, comme elle de la nature.“⁶⁰

In einer Dichtung aber, der sich als gleichsam idealer Adressat die unabänderliche Natur des Menschen, jenseits seiner politischen und gesellschaftlichen Bedingtheit, einschreibt, muss die poetische Aneignung der Stadt, in der politische und soziale Veränderungen und Konflikte besonders virulent sind, prekär bleiben und sich in Richtung einer Präferenz des Anschauungsraums der Natur verschieben. Denn dieser kann in seiner zyklischen Kontinuität als Äquivalent des immer gleichen „cœur humain“ gelten. Am Beispiel von *Bièvre* (FA XXXIV)⁶¹ wird dies offenkundig: Hugo verortet hier die *rêverie* als Bedingung künstlerischer Inspiration und Kreation wesentlich im Raum der Natur.

Bereits das dem Gedicht vorangestellte Motto „Un horizon fait à souhait pour le plaisir des yeux“, entnommen einer Beschreibung der Grotte der Calypso in Fénelons *Télémaque*, deutet auf die romantische Konzeption der Natur als Ort der Harmonie hin. Diese wird in *Bièvre* zunächst im Horizont der Beschreibung eines lieblichen Tals aktualisiert (Teil I). Die doppelte Exclamatio in Vers 1: „Oui, c’est bien le vallon! le vallon calme et sombre!“ (V. 1), mit dem affirmativen „Oui“ am Versbeginn und der bekräftigenden Anadiplose von „le vallon“ in der Versmitte ruft, ganz in der Tradition der romantischen Erlebnislyrik, die unmittelbare Gegenwart eines Tals auf, das sich innerhalb des durch Deiktika konstituierten Zeigfelds des lyrischen Ich befindet. Dass es sich dabei um kein beliebiges oder imaginäres, sondern um ein konkretes und erlebtes Tal handelt, wird durch die zweimalige Verwendung des bestimmten Artikels

⁵⁹ Hugo: *Les Feuilles d’automne*, 713. Freilich soll damit nicht suggeriert werden, Hugo sei ein Vertreter des *L’art pour l’art* und alle politische bzw. engagierte Dichtung stünde ihm fern. Im Gegenteil nimmt diese im Werk Hugos eine zentrale Position ein. Noch im Vorwort der *Feuilles d’automne* kündigt Hugo die Publikation eines weiteren Gedichtbandes an, der sich verstärkt der politischen Dichtung zuwenden werde: „Il n’y a point ici place pour cette poésie qu’on appelle politique et qu’il [Hugo] voudrait qu’on appelât historique. Ces poésies véhémentes et passionnées auraient troublé le calme et l’unité de ce volume. Elles font d’ailleurs partie d’un recueil de poésie politique, que l’auteur tient en réserve. Il attend pour le publier un moment plus littéraire“ (ebd., 715). Die *Chants du crépuscule*, auf die Hugo hier anspielt, werden 1835 veröffentlicht.

⁶⁰ Hugo: *Les Feuilles d’automne*, 713.

⁶¹ Datiert auf den 8. Juli 1831. Hugo hielt sich um 1830 mehrmals in Les Roches auf, dem Anwesen des Chefredakteurs des *Journal des Débats*, Monsieur Bertin, im Tal der Bièvre. Im Zentrum der Interpretation steht jedoch nicht die autobiographische Lesbarkeit des Gedichts, sondern die naturphilosophische Reflexion Hugos mit Fokus auf die Relation von Natur, Stadt und Dichtung.

im ersten Vers („le vallon“, V. 1), vor allem aber durch den Eigennamen „Bièvre“ als Titel des Gedichts und die hinzeigenden Gesten des das Tal mit einer bemerkenswerten Detailtreue schildernden Ich bestätigt. Der Fluss und die bewaldeten Hänge (V. 7) sind für das lyrische Ich genauso unmittelbare, sinnliche Wahrnehmung wie die Ulmen, die Wiesen mit den Mähern und die Trauerweiden am Flussufer, auf die es mit „là“ hinzeigt (V. 8, 10); das gleiche gilt für die Furt, die goldenen Getreidefelder und die Seen, die „là-bas“ im Tal sichtbar sind (V. 13ff.), die im Schatten liegenden Mauern und Dächer (V. 16), die Felsschluchten (V. 17) oder den fernen Aquädukt (V. 18):

Une rivière au fond; des bois sur les deux pentes.
 Là, des ormeaux, brodés de cent vignes grimpantes;
 Des prés, où le faucheur brunit son bras nerveux;
 Là, des saules pensifs qui pleurent sur la rive,
 Et, comme une baigneuse indolente et naïve,
 Laissent tremper dans l'eau le bout de leurs cheveux.

Là-bas, un gué bruyant dans des eaux poissonneuses
 Qui montrent aux passants les jambes des faneuses;
 Des carrés de blé d'or; des étangs au flot clair;
 Dans l'ombre, un mur de craie et des toits noirs de suie;
 Les ocres des ravins, déchirés par la pluie;
 Et l'aqueduc au loin qui semble un pont de l'aire.

(Teil I, Strophen 2 und 3, Verse 7ff.)

Überspannt werden die grünen Hügel (V. 19), die den pittoresken Hintergrund bilden für die in den Strophen 2 und 3 evozierte, rousseausche Szenerie einer ursprünglichen, in Einklang mit der Natur lebenden Gemeinschaft, von einem baldachinartigen, blauen Himmel, der durch seine unendliche Weite auf den Schöpfer selbst verweist:

Et, pour couronnement à ces collines vertes,
 Les profondeurs du ciel toutes grandes ouvertes,
 Le ciel, bleu pavillon par Dieu même construit [...]

(Teil I, Strophe 4, Verse 19ff.)

Im Horizont dieser vertikal-transzendentalen Korrespondenz aber avanciert das Tal zum paradigmatischen Ort der Erfahrbarkeit der ursprünglichen Schöpfungsharmonie, dem die sich davon immer weiter entfernende, moderne Welt als „étroit et fol empire“ (V. 5) kontrastiv entgegensteht. Auch in der fünften und letzten Strophe von Teil I, die in Positionsäquivalenz zur ersten Strophe mit einem affirmativen „Oui“ (V. 25) einsetzt, wird der besondere Status des Tals – nun mit Fokus auf das Kernstück der romantischen Naturphilosophie und -dichtung, nämlich die unmittelbare Präsenz des Göttlichen in der Natur – noch einmal ausdrücklich betont:

Oui, c'est un de ces lieux où notre cœur sent vivre
 Quelque chose des cieux qui flotte et qui l'enivre;
 Un de ces lieux qu'enfant j'aimais et je rêvais,
 Dont la beauté sereine, inépuisable, intime,
 Verse à l'âme l'oubli sérieux et sublime
 De tout ce que la terre et l'homme ont de mauvais!

(Teil I, Strophe 5, Verse 25ff.)

Die beinahe unbeholfen wirkende Periphrase „quelque chose des cieux“ (V. 26) kann die überwältigende Erfahrung des Göttlichen in der Natur nur andeuten. Solchermaßen aber ist das Tal einer jener Orte („un de ces lieux“, V. 25/27), an denen die Befreiung von „tout ce que la terre et l’homme ont de mauvais“ (V. 30), die „communication avec l’infini“⁶² und damit auch die poetische Aneignung des Tals unter den Prämissen der romantischen Naturphilosophie uneingeschränkt möglich sind. Daher überrascht es nicht, dass das lyrische Ich das naturphilosophische Reflexionspotential des ersten Teils im weiteren Verlauf des Gedichts aufgreift und in den umfassenderen Kontext einer (romantischen) Affinität von Naturerlebnis und künstlerischem Schaffensakt integriert.

War im ersten Teil des Gedichts das Tal noch Gegenstand einer durch das unmittelbare Erleben des lyrischen Subjekts verbürgten Beschreibung, so findet in den Teilen II und III ein Wechsel in den imaginären Modus statt, dem auf der semantischen Ebene der Übergang von der mimetischen Repräsentation des Tals der Bièvre zur erinnernden Aktualisierung eines Spaziergangs durch das besagte Tal entspricht. Dabei weist die iterative Setzung von „si“ am Beginn eines Satzes (V. 31, 55, 61, 63, 67, 69) darauf hin, dass der Spaziergang durch das Tal dem lyrischen Ich und seinen Freunden bereits zur Gewohnheit geworden ist. Die Sprechsituation in Teil I – nämlich die unmittelbar erlebte Gegenwart des Tals – weckt nun die Erinnerung an vergangene Spaziergänge durch das Tal der Bièvre und das Erlebnis einer traumgleichen Natur in der Morgendämmerung:

A l’heure où le soleil s’élève,
Où l’arbre sent monter la sève,
La vallée est comme un beau rêve.

(Teil II, Strophe 1, Verse 35ff.)

Dabei verweisen alle Elemente des Tals, die zunächst einzeln aufgezählt⁶³, dann aber in drei anaphorischen, sich durch syntaktischen Parallelismus und vollkommene rhythmische Harmonie auszeichnenden Versen (V. 51ff.) in einer umfassenden Synthese zusammengefasst werden, in vertikaler Korrespondenz auf die Harmonie des Universums, die im Lied der beseelten Natur („bruit harmonieux“, V. 54) unmittelbar zum Ausdruck kommt:

Ce qu’on voit pleurer ou sourire,
Ce qui chante et ce qui soupire,
Ce qui parle et ce qui respire,
Tout fait un bruit harmonieux!

(Teil II, Strophe 2, Verse 51ff.)

⁶² Hugo: „Proses philosophiques“, 651.

⁶³ „le buisson“, „l’oiseau de passage“, „l’herbe“, „le vieil arbre“, „le donjon“, „le ruisseau“, „le champ où dorment les aïeux“ (V. 45-50)

Kehren die Spaziergänger nun abends, „après mille errantes pensées“ (V. 55) und nach einem Tag der „rêverie“ (V. 58) im Tal der Bièvre, nach Hause zurück, so ist gleichsam die Voraussetzung für eine künstlerische Äußerung geschaffen – denn „rêverie, c’est fécondation“⁶⁴. Die künstlerische Artikulation des Erlebten und Geträumten drängt förmlich aus dem in Vers 61 apostrophierten⁶⁵ lyrischen Du in Form eines „chant qui vous oppresse“ (V. 68) heraus. Wenn aber im Zeichen dieser konstitutiven Relation von Naturerlebnis und künstlerischem Schaffensakt der romantische Topos der doppelten Erfahrbarkeit Gottes sowohl im Erlebnis der Natur als auch in der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers aufgerufen wird⁶⁶, so gerät der erinnerte Gang ins Tal der Bièvre gleichsam zu einer metapoetischen Allegorie des Gangs in das Tal der Poesie. Tal und Traum, Natur und Inspiration in der *rêverie* und damit auch Natur und Poesie wachsen zu einer untrennbaren Einheit zusammen:

La vallée est comme un beau rêve.
(Teil II, Strophe 1, Vers 37)

[...] tant notre âme saisie
Se perd dans la nature et dans la poésie,
(Teil IV, Strophe 1, Verse 79f.)

Evokation eines lieblichen Tals in der Tradition romantischer Erlebnislyrik; Erfahrung des göttlichen Mysteriums in der Anschauung der Natur; Etablierung der für die Dichtungstheorie Hugos konstitutiven Relation von Natur, Traum, Inspiration und künstlerischem Schaffensakt: an dieser Stelle hätte das Gedicht als gleichsam paradigmatische Aktualisierung der naturphilosophischen Reflexion Hugos ein schlüssiges Ende finden können. Doch schließt sich der den dritten Teil abschließenden Exclamatio „Seigneur!“ (V. 78) noch ein vierter Teil an, der die zuvor evozierte Idylle aus „famille“, „repos“ und „bonheur“ (V. 75), aus „joie“, „amour“ und „prière“ (V. 76) in eine radikal andere und neue Perspektive rückt. Denn auf der Oberfläche des Gedichts erscheint, wenn auch im Zeichen der Negation („l’on ne songe plus“, V. 79), die große Stadt, Paris:

Et l’on ne songe plus, tant notre âme saisie
Se perd dans la nature et dans la poésie,
Que tout près, par les bois et les ravins caché,
Derrière le ruban de ces collines bleues,
A quatre de ces pas que nous nommons des lieues,
Le géant Paris est couché!
(Teil IV, Strophe 1, Verse 79ff.)

⁶⁴ Hugo: „Proses philosophiques“, 652.

⁶⁵ Aufgrund der Widmung des Gedichts („A Mademoiselle Louise Bertin“) kann das lyrische Du als Louise Bertin identifiziert werden; dieses Wissen ist jedoch für die poetologische Aussage des Gedichts, die im Zentrum der Lektüre steht, belanglos.

⁶⁶ Vgl. Hugo: „William Shakespeare“, 261.

Zwar verbirgt die unmittelbare Präsenz der Naturlandschaft die Existenz der Stadt hinter den „bois“, den „ravins“ und „le ruban de ces collines bleues“ (V. 81) und verschwindet diese so, zumindest für die Zeit des Aufenthalts „dans la nature et dans la poésie“ (V. 80), aus dem Blickfeld und vielleicht auch aus dem Bewusstsein des lyrischen Ich. Doch stellt der „géant Paris“ (V. 84) den Horizont, vor dem die in *Bièvre* aktualisierte Naturerfahrung neu perspektiviert werden muss. Der Vergleich einer Meile mit einem Schritt betont dabei zusätzlich die bedrängende Nähe der Stadt „à quatre de ces pas que nous nommons des lieues“ (V. 83) und die von ihr ausgehende Gefährdung der Naturidylle. Denn Paris wird als ein dem friedlichen Tal der Bièvre diametral entgegengesetzter Erfahrungsraum modelliert:

On ne s'informe plus si la ville fatale,
Du monde en fusion ardente capitale,
Ouvre et ferme à tel jour ses cratères fumants;
Et de quel air les rois, à l'instant où nous sommes,
Regardent bouillonner dans ce Vésuve d'hommes
La lave des événements!

(Teil IV, Strophe 2, Verse 85ff.)

Der zyklischen Zeitlichkeit der Natur, die in der Wiederholung des immer Gleichen Dauer und Kontinuität impliziert, steht die geschichtliche und diskontinuierliche Zeitlichkeit der „ville fatale“ (V. 84) gegenüber. Denn die Instabilität der politisch-sozialen Situation, die sich, je nach „l'instant où nous sommes“ (V. 88), von einem Augenblick zum nächsten ändern kann, generiert in dem durch politisch-soziale Umwälzungen gekennzeichneten Erfahrungsraum der Großstadt eine genuin diskontinuierliche Zeiterfahrung. „Ici durent longtemps les fleurs qui durent peu“ (V. 3) – diese gleich am Beginn des Gedichts affirmierte, versichernde Kontinuität und Dauer der Naturzeit sowie das in der Folge evozierte Bild einer friedlichen Idylle treten in eine signifikante Opposition zu Paris, das im Zeichen der Vulkanmetapher als Ort der abrupten und momenthaften Veränderung und damit der Diskontinuität schlechthin figuriert⁶⁷: der Lavastrom der Ereignisse (V. 90) bricht aus den „cratères fumantes“ (V. 87) der Stadt – die als „Vésuve d'hommes“ (V. 89) zugleich als Ort des revolutionären Volkes und damit Angelpunkt des zivilisatorischen Fortschritts („Du monde en fusion

⁶⁷ Im Kontext der Erfahrung der diskontinuierlichen Zeitlichkeit der Moderne, die im Frankreich des 19. Jahrhunderts unter dem Eindruck zahlreicher politischer Umbrüche besonders virulent ist, muss die Kontemplation der Natur in den ersten drei Teilen des Gedichts als Versuch der Wiedereroberung der Dauer und damit der ‚Rettung‘ einer der Grundlagen romantischer Weltanschauung charakterisiert werden. Darauf weist auch Claude Gély in seinem Aufsatz „Des Feuilles d'automne aux Rayons et Ombres: Vertige et maîtrise du temps“ (in: Mireille Calle-Gruber/Arnold Rothe (Hgg.): *Lectures de Victor Hugo. Colloque franco-allemand de Heidelberg*, Paris: Nizet, 1986, 77-91) hin, in dem er der Frage nach der Bewältigung der Zeiterfahrung der Moderne im lyrischen Werk Hugos nachgeht.

ardente capitale“, V. 86) figuriert⁶⁸ – mit der ganzen Macht einer Naturkatastrophe hervor. Indem Hugo für die poetische Aneignung der Stadt eine Metapher aus dem Anschauungsraum der Natur wählt, gewinnt die Opposition zu der friedlichen Natur des Tals der Bièvre an Prägnanz.

Wenn auch Paris in diesen beiden letzten Strophen von *Bièvre* lediglich im Modus der Negation figuriert („l'on ne songe plus“, V. 79; „On ne s'informe plus“, V. 85), so taucht die offensichtliche Präsenz der Stadt im Bewusstsein des Ich doch die Erfahrung des Tals in ein gänzlich neues Licht: die Natur wird, vor der Folie der Stadt, zum Fluchtraum. Die im Tal der Bièvre erfahrene Kontinuität des „longtemps“ (V. 3) ist damit aber erkaufte um den Preis eines geschichtsfernen und unpolitischen Lebens, nach dessen Legitimation hier gleichsam die Frage gestellt wird, schwingt doch in der Feststellung der aktiven Ausblendung der Stadt und ihrer Ereignisse auch ein stummer Vorwurf des Dichters mit: eine Aussage wie „On ne s'informe plus“ (V. 85) muss in einem Gedicht Hugos, dessen gesellschaftliches und politisches Engagement insbesondere nach der Julirevolution 1830 verstärkt in seine Dichtung eindringt, einen negativen Beigeschmack bekommen.

Auch wenn Paris in *Bièvre* wesentlich im Zeichen der Abwesenheit und der räumlichen Distanz steht, so ist es doch bezeichnend, dass das Thema der Großstadt in eine solch kohärente Formulierung romantischer Naturphilosophie, wie sie in den ersten drei Teilen des Gedichts zur Anschauung gelangt, überhaupt Eingang findet. Indes figuriert die Stadt hier vor allem als negative Vergleichsfolie für die poetische Aktualisierung eines naturphilosophischen Topos, der im Werk Hugos immer wieder zum Ausdruck kommt: der Affinität von Naturerlebnis und künstlerischem Schöpferakt. Da zudem die Aneignung der Stadt in Metaphern der Naturgewalt (Vulkan) in der Zeit nach den *Trois Glorieuses* der Julirevolution als literarischer Gemeinplatz gelten muss, an dem selbstverständlich auch Hugo partizipiert und der in *Bièvre* keine bemerkenswerte Form annimmt⁶⁹, kann *Bièvre* auch nicht als Beispiel für die Entwicklung einer genuin Hugoschen Poesie der Stadt gelten. So gewinnt die Stadt als Thema der Lyrik in diesem Gedicht noch wenig eigene Kontur, bleibt die Reflexion im Wesentlichen der romantischen Naturphilosophie verhaftet. Jedoch bringt die

⁶⁸ Darauf deutet auch die Anspielung auf die das Brodeln des Vulkans, also die revolutionäre Kraft in der Stadtbevölkerung, aufmerksam beobachtenden „rois“ (V. 88) hin. Für Hugo gibt es zwei große Triebkräfte in der Welt: die Natur und den Fortschrittsprozess. Zum Thema des Volkes in der Lyrik Hugos nach der Julirevolution und zur Vulkanmetapher vgl. auch Karlheinz Biermann: *Literarisch-politische Avantgarde in Frankreich 1830-1870. Hugo, Sand, Baudelaire und andere*, Stuttgart u. a. 1982, besonders 34-58.

⁶⁹ Vgl. Citron: *Poésie de Paris I*, 224ff.

überraschende Fokussierung von Paris im letzten Teil von *Bièvre* zu Bewusstsein, in welchem Maße das Eindringen des Erfahrungspotentials der Großstadt in die Anschauungswelt der Romantik zu einer Hinterfragung der Prämissen des (naturphilosophischen) romantischen Diskurses führen muss. Neben der Natur verlangt auch die Stadt zunehmend nach einer eigenen, poetischen Artikulation.

Dass die Natur vor der Folie der Erfahrung der Großstadt zum Fluchtraum für Dichter wie Poesie gleichermaßen avancieren kann, ist auch Gegenstand des Gedichts *A Virgile* (VI VII) aus den *Voix intérieures* (1837). In *A Virgile* figuriert der naturphilosophische Topos der Affinität von Natur und Dichtung im Kontext einer imaginären Rede an Vergil, eines der dichterischen Vorbilder Hugos. Gleich am Beginn des Gedichts eröffnet das lyrische Subjekt durch die dreifache, klimatisch gesteigerte Apostrophe an „Virgile“, „poète“ und „mon maître divin“ (V. 1) einen imaginären Raum, in dem sich seine Rede an den antiken Naturdichter entfalten kann. Die Etablierung der imaginären Sprechsituation vollzieht sich dabei im Horizont der realen Gegenwart der Großstadt Paris, deren Evokation Gegenstand der ersten Strophe ist:

O Virgile! ô poète! ô mon maître divin!
Viens, quittons cette ville au cri sinistre et vain,
Qui, géante, et jamais ne fermant la paupière,
Presse un flot écumant entre ses flancs de pierre,
Lutèce, si petite au temps de tes Césars,
Et qui jette aujourd'hui, cité pleine de chars,
Sous le nom éclatant dont le monde la nomme,
Plus de clarté qu'Athènes et plus de bruit que Rome.
(Strophe 1; Verse 1ff.)

War zu Vergils Zeiten Paris noch eine kleine und unbedeutende Stadt, so hat sich dieses „Lutèce, si petite au temps de tes Césars“ (V. 5) in der Sprechgegenwart des Gedichts zu einer Weltstadt entwickelt, deren immense Größe und pulsierendes Leben die metaphorische Anthropomorphisierung von Paris als niemals zur Ruhe kommende Riesin (V. 3f.) gerechtfertigt scheinen lassen⁷⁰. Obgleich in den zitierten Versen eine gewisse Bewunderung, sogar Stolz auf den „nom éclatant dont le monde la nomme“ (V. 7) sowie die mühelose Überbietung der antiken Hauptstädte Athen und Rom (V. 8) durch Paris mitschwingen, so steht die Ablehnung der „ville au cri sinistre et vain“ (V. 2) doch im Zentrum der Reflexion und zeichnet sich auch der Aufforderung an Vergil ein, die Stadt zusammen mit dem lyrischen Ich zu verlassen: „Viens, quittons cette ville“ (V. 2). Die mehrmalige Apostrophe Vergils als „maître“ (V. 1, 29, 39), die in der Wendung „comme nous, maître“ (V. 29) suggerierte Komplizität des lyrischen Ich mit

⁷⁰ Pierre Citron weist darauf hin, dass die Anthropomorphisierung von Paris im Zentrum des literarischen Parismythos nach 1830 steht. Der „noyau central du mythe“ sei „Paris considéré comme un être vivant“ (Citron: *Poésie de Paris* I, 257).

dem antiken Dichter sowie die Bezeichnung Vergils wie auch des Ich als „rêveurs“ (V. 44) deuten nun darauf hin, dass auch die Identität des lyrischen Subjekts die eines Dichters ist, der in der interauktorialen Bezugnahme auf Vergil als „antikes anthropologisches Paradigma des sensiblen Menschen“⁷¹ diesen als Vorbild seines eigenen Schaffens aufruft. Erst vor dem Hintergrund dieser geistigen Identifikation der persona des Dichters mit Vergil und der daraus hervorgehenden Verschmelzung der distinkten Einheiten ‚antiker Dichter‘ und ‚gegenwärtiger Dichter‘ zu der imaginären und paradigmatischen Figur des Dichters überhaupt erhält aber nun der Imperativ „Viens, quittons cette ville“ (V. 2) seine volle, metapoetische Bedeutung, welche im Folgenden aufgewiesen werden soll. Denn wenn Vergil als Paradigma des Naturdichters Inspiration vornehmlich in den Wäldern („dans les bois“, V. 9) findet und seine „vers mystérieux“ (V. 10) Blättern gleich von den Bäumen fallen (V. 9f.), so ist auch das Gelingen der – imaginären und inspirierenden – Kommunikation des lyrischen Ich mit dem „maître“ Vergil nur in einer unberührten Natur gewährleistet. Diese findet das Ich in einer „chaste vallée“ (V. 15) unweit von Paris, im Tal der Bièvre⁷²:

Pour toi qui dans les bois fais, comme l'eau des cieux,
Tomber de feuille en feuille un vers mystérieux,
Pour toi dont la pensée emplit ma rêverie,
J'ai trouvé, dans une ombre où rit l'herbe fleurie,
Entre Buc et Meudon, dans un profond oubli,
– Et quand je dis Meudon, suppose Tivoli!⁷³ –
J'ai trouvé, mon poète, une chaste vallée [...]
(Strophe 2, Verse 9ff.)

Solchermaßen aber gerät das gegenwärtige Paris, das in der ersten Strophe zunächst in diachroner Opposition zu dem antiken Lutetia modelliert wurde, zusätzlich in eine synchrone Opposition zu einer zivilisationsfernen Natur. Indes ist für das Dichter-Ich der unproblematische Zugang zu einer unberührten, inspirierenden Natur keine

⁷¹ Hermann Lindner: „Romantische Interauktorialität. Victor Hugos *Contemplations*“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 106 (1996), 131-153, 132. Lindner bezieht sich in seinen Ausführungen zur Interauktorialität in Hugos *Contemplations* auf Ina Schaberts Aufsatz „Interauktorialität“ (in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 57 (1983), 679-701), in dem die Autorin den Begriff der Interauktorialität in Abgrenzung zu dem der Intertextualität in die Literaturwissenschaft einführt und definiert.

⁷² Buc (V. 13) ist ein Dorf im Tal der Bièvre, Meudon eine Kleinstadt in der Nähe von Paris.

⁷³ Im Vergleich von Meudon mit Tivoli (V. 14) findet sich ein impliziter Hinweis auf Horaz: dessen Villa stand in Tivoli. Besonders in den *Chansons des rues et des bois*, v. a. den beiden Gedichten *Le poète bat aux champs* (CRB I/I/IV) und *Fuite en Sologne* (CRB I/VI/II), werden die an die Dichtungstradition der Antike anknüpfende Aktualisierung der Natur als poetisch/poesie-affin sowie die Fluchtbewegung weg von der Stadt und hin zur Natur auf humoristisch-leichte Weise formuliert. Z. B.: „Viens, l'étang solitaire / Est un poème aussi“ (*Fuite en Sologne*, V. 73f.); „Aux champs les vers deviennent strophes“ (*Le poète bat aux champs*, V. 73). Dabei erfährt in *Le poète bat aux champs* auch die Banlieue, in ihrer ambivalenten Nähe sowohl zur Stadt als auch zur Natur, durch den Vergleich mit heidnisch-mythologischen, antiken Landschaften eine Aufwertung als poetischer Raum; vgl. z. B. die Verse „Tout pampre a ses anacréons“ (V. 16), „J'installe Amyntas à Pantin“ (V. 12), „L'aube d'Ivry, l'aube d'Athènes, / Sont faites du même rayon“ (V. 39f.), „Acclimatons Faune à Vincenne“ (V. 137). Dies geht mit einer Ablehnung von Paris einher: „Donc, fuyons Paris“ (V. 57); „Quittons Paris“ (V. 101).

Selbstverständlichkeit mehr, wie noch für sein Vorbild Vergil⁷⁴. Dem glücklichen Auffinden des Tals, das sich in der emphatisch wiederholten Wendung „Pour toi [...] j’ai trouvé“ (V. 9, 11, 12, 15) artikuliert, geht die Suche des lyrischen Subjekts nach einem Ort voraus, an dem sowohl die immanente Poesie der Natur als auch die *rêverie* des Dichters ihre inspirierende Wirkung entfalten können: „Pour toi, je l’ai cherchée“ (V. 21, 23). Durch die Projektion von Elementen der Idylle, des *locus amoenus* (V. 16ff.) und der Elegie (V. 17) in das Bild der „chaste vallée“ der Bièvre aktualisiert das lyrische Ich das Tal nun als radikales Gegenbild der „ville au cri sinistre et vain“ (V. 2), deren lärmendes Leben gleichsam die „douces voix“ (V. 29) der Natur übertönt und in deren Gegenwart damit auch eine Dichtung, die dem antiken Lyrikideal Vergils wie der romantischen Naturphilosophie gleichermaßen verpflichtet ist, unmöglich wird⁷⁵:

J’ai trouvé, mon poète, une chaste vallée
 A des coteaux charmants nonchalamment mêlée,
 Retraite favorable à des amants cachés,
 Faite de flots dormants et de rameaux penchés,
 Où midi baigne en vain de ses rayons sans nombre
 La grotte et la forêt, frais asiles de l’ombre!
 (Strophe 2, Verse 15ff.)

Dass erst in der Kontemplation der Natur die Imagination des Dichters sich entfalten und in der inspirierenden *rêverie* zur intuitiven Anschauung eines traumhaften *supernaturalisme* sich verdichten kann⁷⁶, wird auch in der letzten Strophe des Gedichts deutlich. Zwar nimmt die *rêverie* hier nicht, wie in den meisten anderen Naturgedichten Hugos, die Form einer transzendentalen Überhöhung der Natur im Zeichen ihres Ursprungs in Gott an, sondern greift, als Konsequenz der Parallele zwischen antiker und gegenwärtiger (Natur-)Dichtung, Elemente einer heidnischen, von mythischen Wesen – wie den „satyres dansants“ (V. 52) – bevölkerten Natur auf⁷⁷. Doch ist es von zentraler Bedeutung für die metapoetische Aussage des Gedichts, dass nicht etwa die Stadt, sondern gerade die Natur zum Ausgangspunkt einer nächtlichen, traumhaft-imaginären Metamorphose wird, in deren Licht der knotige Baumstamm ein „profil humain et

⁷⁴ In den *Rêveries du promeneur solitaire* von Rousseau wird deutlich, dass die Erfahrung einer unberührten Natur bereits im 18. Jahrhundert keine Selbstverständlichkeit mehr ist. In der siebten Promenade – Rousseau erzählt von einer *herborisation* in den Bergen – wird dies unmittelbar sinnfällig. In einer scheinbar unberührten Berglandschaft stößt der Pflanzen sammelnde Rousseau auf eine Fabrik, die in eine Schlucht hinein gebaut ist: „Surpris et curieux je me lève, je perce à travers un fourré de broussailles du côté d’où venait le bruit, et dans une combe à vingt pas du lieu même où je croyais être parvenu le premier j’aperçois une manufacture de bas“ (Jean-Jacques Rousseau: *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris: Editions Garnier Frères, 1960, 101).

⁷⁵ Wenn das Ich zudem besagtes Tal in Begleitung einer Frau, „avec l’amour au cœur“ (V. 22), aufsucht, so muss diese Reminiszenz an die Tradition der Elegie in dem umfassenden Kontext der Verortung der Poesie in der Natur überhaupt gelesen werden.

⁷⁶ Vgl. Victor Hugo: „Proses philosophiques“, 698.

⁷⁷ Auch in *Fuite en Sologne* (CRB I/VI/II) findet sich eine ähnliche Verschmelzung von Natur und mythischer Phantasiewelt zu einer Welt der Poesie („pays sombre / Plein de rêves profonds“, V. 15f.).

monstrueux“ (V. 46) anzunehmen scheint und die „vagues chansons“ (V. 49) der Satyre die Luft erfüllen:

Dans ce vallon sauvage, et de la solitude,
Rêveurs, nous surprendrons la secrète attitude.
Dans la brume clairière où l'arbre au tronc nouveau
Prend le soir un profil humain et monstrueux,
Nous laisserons fumer, à côté d'un cytise,
Quelque feu qui s'éteint sans pâtre qui l'attise,
Et, l'oreille tendue à leurs vagues chansons,
Dans l'ombre, au clair de lune, à travers les buissons,
Avides, nous pourrons voir à la dérobée
Les satyres dansants qu'imite Alphésibée.
(Strophe 5, Verse 43ff.)

Diese *rêverie* einer imaginären Naturmetamorphose aber wird für die beiden „rêveurs“ (V. 44), den apostrophierten Dichter Vergil sowie das lyrische Ich als Paradigma des modernen Dichters, zur Grundlage des künstlerischen Schaffensaktes⁷⁸.

In *A Virgile* kann die Frage, ob die Aufforderung „Viens, quittons cette ville“ (V. 2) ein reales oder imaginäres Verlassen der Stadt meint, nicht beantwortet werden. Dies ist auf die Ambiguität der Sprechsituation zurückzuführen, an der ein abwesender Dichter (Vergil) als Adressat einer somit in einem imaginären Raum zu verortenden Rede eines realen Dichters (des lyrischen Ich) beteiligt ist. Festzuhalten ist aber, dass gerade durch das Setzen eines imaginären Raumes in der Apostrophe an Vergil das Tal der Bièvre, das als realer Referent des in *A Virgile* beschriebenen Tals identifiziert werden kann, einen merkwürdigen Zwischenstatus bekommt. Denn handelt es sich auf der einen Seite um ein reales Tal in der Umgebung von Paris, so ist es zum andern der poetischen Inspiration nun nicht mehr ausschließlich in der unmittelbaren Präsenz einer romantischen Erlebnissituation verfügbar, sondern kann es jederzeit auch in der gleichsam erlebnisabstrakten Imagination des Dichters als Paradigma romantischer Naturdichtung und damit als künstlerische Inspirationsquelle aufgerufen werden. Die imaginäre Antizipation der inspirierenden *rêverie* im Modus des Futurs in Strophe 5 macht dies unmittelbar sinnfällig: „Nous irons [...] / Dans ce vallon sauvage [...]“ (V. 42f.). Die Simultaneität von Sprechsituation und besprochener Situation, von der im Naturraum verankerten *rêverie* und ihrer poetischen Artikulation als wesentliches Charakteristikum romantischer Erlebnislyrik wird hier radikal außer Kraft gesetzt. Wenn auch das konstruktive Potential der Imagination in *A Virgile* unter Rekurrenz auf einen realen Referenten gleichsam vorsichtig erprobt werden muss, so deutet sich doch in der Ambivalenz des Tals der Bièvre zwischen Realität und Imagination ein neues

⁷⁸ Eine paradigmatische Aktualisierung findet dieses Dichtungskonzept in Hugos *A Albert Durer* (VI X). Dort heißt es: „Une forêt pour toi, c'est un monde hideux. / Le songe et le réel s'y mêlent tous les deux“ (V. 13f.).

Prinzip der poetischen Konstruktion an, das, obgleich hier auf ein Objekt der Natur – das Tal der Bièvre – bezogen, insbesondere auch für die lyrische Aneignung der Stadt bei Hugo an Bedeutung gewinnen wird: die Loslösung der Poesie von realen Referenten und ihre Verankerung in der Imagination.

Auch in ‚*Quand le livre*‘ (FA XVI) erscheint, wie in *Bièvre* und *A Virgile*, die Träumerei (*rêverie*) in der Natur als inspirierende „fécondation“⁷⁹ des Künstlers. Doch führt die im Folgenden nachzuzeichnende, metapoetische Reflexion in ‚*Quand le livre*‘, in Fortführung des in *A Virgile* angedeuteten Wegs, zu einer neuen Antwort auf die Frage nach den Möglichkeiten der Annäherung an das Sujet der Großstadt in der Lyrik Hugos.

Zwei antithetische Isotopien dominieren die semantische Struktur dieses vierstrophigen Gedichts, wobei nach der zweiten Strophe eine deutliche Zäsur zu erkennen ist: während in den ersten beiden Strophen der ermüdende Alltag des lyrischen Ich evoziert wird, steht diesem in den folgenden Strophen eine imaginäre Flucht aus dem „cercle aride et borné“ (V. 6) des täglichen Lebens gegenüber. Im ersten Teil des Gedichts suggerieren vor allem die anaphorisch-monotone Wiederholung von „Quand“ am Versbeginn (V. 1, 2, 3, 5), die auf die ewige Wiederholung des immer gleichen Tagesablaufes verweisenden Temporaladverbien „chaque soir“ (V. 1) und „toujours“ (V. 4) sowie der Vergleich von „nos jours“ mit einem „cercle aride et borné“ (V. 6), der durch den Rekurs auf Kreisform und Zirkelhaftigkeit ebenfalls an der Isotopie der Iteration teilhat, einen Alltag, der durch das Gefühl des Eingesperrtseins und der Langeweile geprägt ist. Dieser Alltag des lyrischen Ich ist nun ein genuin städtischer. Familiäre, auch räumliche Enge in „maison“ und „foyer“ (V. 2), das allgegenwärtige Lärmen der Stadt (V. 3f.) und die sinnentleerte Beschäftigung mit „tous ces mille soins de misère ou de fête“ (V. 5), die das Leben der Städter („nos jours“, V. 6) ausfüllen, lasten wie ein Joch auf dem Ich (V. 7):

Quand le livre où s’endort chaque soir ma pensée,
Quand l’air de la maison, les soucis du foyer,
Quand le bourdonnement de la ville insensée
Où toujours on entend quelque chose crier,

Quand tous ces mille soins de misère ou de fête
Qui remplissent nos jours, cercle aride et borné,
Ont tenu trop longtemps, comme un joug sur ma tête,
Le regard de mon âme à la terre tourné;

(Strophen 1 und 2, Verse 1ff.)

⁷⁹ Hugo: „Proses philosophiques“, 652.

In diesem Umfeld ist die *rêverie* unmöglich. Nun gelingt es aber in der zweiten Hälfte des Gedichts der anthropomorphisierten Seele, deren begrenztes Blickfeld (V. 8) metaphorisch für die Unmöglichkeit des Traums und damit auch der Poesie einsteht, gleichsam in einer antithetischen Wende der Enge der Stadt zu entfliehen, nachdem diese Umgebung ihr zu lange schon („trop longtemps“, V. 7) den Traum verwehrt hat. Der im Folgenden evozierte, imaginäre Fluchtraum der Seele ist nun erwartungsgemäß eine Naturlandschaft, die in Opposition zur Stadt modelliert wird: die Enge der „maison“ (V. 2) und die Sorgen des „foyer“ (V. 2) verblassen und weichen einer Landschaft, die weitläufig und unbegrenzt sich als große Ebene vor der fliehenden Seele ausbreitet. Nichts ist mehr zu spüren von der Paralyse der Seele in Vers 8. Eine ausgeprägte Isotopie der Bewegung⁸⁰ sowie der gleichmäßig fließende Rhythmus der Verse bringen die Befreiung der Seele von der Enge und den Sorgen des städtischen Alltags unmittelbar zum Ausdruck:

Elle s'échappe enfin, va, marche, et dans la plaine
 Prend le même sentier qu'elle prendra demain,
 Qui l'égare au hasard et toujours la ramène,
 Comme un coursier prudent qui connaît le chemin.
 (Strophe 3, Verse 9ff.)

Die Fluchtbewegung der personifizierten Seele des Ich ist jedoch nicht willkürlich, sondern zielgerichtet: „Elle court aux forêts“ (V. 13). Erst hier, im Wald, findet die Seele, wonach sie sucht – die „*rêverie au premier arbre assise*“ (V. 15):

Elle court aux forêts, où dans l'ombre indécise
 Flottent tant de rayons, de murmures, de voix,
 Trouve la *rêverie au premier arbre assise*,
 Et toutes deux s'en vont ensemble dans les bois!
 (Strophe 4, Verse 13ff.)

Als verschwommene, von „tant de rayons, de murmures, de voix“ erfüllte „ombre indécise“ (V. 13) aber figuriert der Wald hier als genuiner Raum der (vertikalen) Korrespondenzen schlechthin⁸¹. Wenn nun in dem das Gedicht abschließenden Bild Seele und *rêverie* einträchtig den Wald als inspirierende Korrespondenzlandschaft erforschen („Et toutes deux s'en vont ensemble dans les bois“, V. 16), so muss auch ‚*Quand le livre*‘ als poetische Aktualisierung des naturphilosophischen Dichtungskonzepts Hugos gelten, das die Natur als privilegierten Ort von *rêverie* und Poesie begreift, wohingegen die Stadt in ihrer prosaischen Realität die inspirierende *rêverie* vielmehr zu verhindern scheint.

⁸⁰ „s'échappe“ (V. 9); „va, marche“ (V. 9); „l'égare au hasard“ (V. 11); „Comme un coursier“ (V. 12)

⁸¹ Noch in Baudelaires Sonett *Correspondances* figuriert der Wald, wenn auch unter anderen poetologischen Prämissen, als paradigmatischer Raum der Korrespondenzen.

Soweit eine erste Lektüre des Gedichts, die für unsere Fragestellung vergleichbare Antworten gibt wie auch *Bièvre* oder *A Virgile*. Doch ist damit das metapoetische Potential des Gedichts noch nicht vollständig erschlossen. Es ist von zentraler Bedeutung, dass die im zweiten Teil des Gedichts evozierte Naturlandschaft, schon allein aufgrund der Personifizierungen von Seele und Traum, nicht als wörtlich-referentielle aufgefasst werden darf, sondern vielmehr eine rein imaginäre Landschaft vorstellt. Damit erscheint sie essentiell als ein dem Dichter inhärenter „monde imaginaire“:

„Tout songeur a en lui ce monde imaginaire. Cette cime du rêve est sous le crâne de tout poète comme la montagne sous le ciel.“⁸²

Diese Verortung der *rêverie* in einem dem Dichter inhärenten „monde imaginaire“ aber suggeriert die Loslösung der Inspiration von der Erlebnissituation und damit von einem konkreten Referenzobjekt⁸³. Darauf deutet auch die iterative Sprechsituation des Gedichts hin (vgl. Strophen 1 und 2): das Dichter-Ich kann den „monde imaginaire“ einer inspirierenden Naturlandschaft jederzeit, unabhängig von seiner pragmatischen Situation und qua der kreativen Kraft seiner Imagination, selbst hervorbringen. Die Entmächtigung des Subjekts in ‚*Dans les cités qui troublent*‘ (DG X) scheint hier durch eine neue Souveränität der dichterischen Imagination überwunden: der Dichter kann aus sich selbst heraus und ohne Bezug zu einer faktisch observierten Welt schöpferisch tätig werden⁸⁴. So wird bereits in dem 1830 entstandenen ‚*Quand le livre*‘, wenn auch verschleiert durch die anhaltende Präsenz des naturphilosophischen Diskurses, eine fundamentale Forderung der modernen Lyrik erahnbar – die Aufwertung der kreativen Imagination als Grundlage des poetischen Schaffensaktes⁸⁵. In der Figur des personifizierten und selbständig gewordenen Traums, dessen spezifischer Wahrnehmungsmodus eine Abwendung von der empirischen Realität und ein Eintauchen in die Welt der Imagination impliziert („Le rêve est pour l’homme une

⁸² Hugo: „Proses philosophiques“, 644.

⁸³ In *Bièvre* (FA XXXIV) und *A Virgile* (VI VII) hingegen haben die evozierten Naturlandschaften jeweils eine Entsprechung auf der referentiellen Ebene; beide Male dient als Referenzobjekt das in der näheren Umgebung von Paris gelegene Tal der Bièvre. Auch die imaginäre Aktualisierung dieses Tals in *A Virgile* bezieht sich auf dieses Referenzobjekt.

⁸⁴ Damit ist auch ein entscheidender Schritt getan in der Ablösung des romantischen Diskurses vom klassischen Repräsentationsideal. Vgl. dazu Kablitz: *Lamartine*. Kablitz nennt in seiner Studie die Aufweichung des Prinzips der *plus grande liaison des idées* sowie die fundamentale Ambivalenz der Relation der Kategorien ‚sprachliches Bild‘ und ‚Realität‘ als Indikatoren der Ablösung des frühromantischen Diskurses vom klassizistischen Diskurs.

⁸⁵ Die kreative Imagination spielt eine zentrale Rolle in der Poetik Charles Baudelaires. Vgl. Charles Baudelaire: „Salon de 1859“, Kapitel III: „La Reine des Facultés“, in: ders.: *Œuvres complètes*, Paris: Robert Laffont, 1980, 750-752.

évasion hors de la vie réelle“⁸⁶), verdichtet sich diese beginnende Auflösung der synthetischen Einheit aus Observation, Imagination und Intuition im „triple regard“⁸⁷ des romantisch-universalistischen Naturdichters zugunsten der kreativen Imagination zu metaphorisch-metapoetischer Gestalt.

Die fundamentale Neuerung, die in ‚*Quand le livre*‘ wenn auch nicht poetisch eingelöst, so doch angedacht wird, besteht somit in der Affirmation einer möglichen Loslösung der Imagination des Dichters von einer – gegenwärtigen oder erinnerten – faktisch erlebten Situation. Wenn sich aber der Dichter von der Vorgabe einer erlebten Natur trennt, wenn er eine solche nicht mehr nur imaginär um eine metaphysische Verweisdimension erweitert, sondern vielmehr eine imaginäre Naturlandschaft ohne Rekurs auf ein anwesendes Referenzobjekt selbst hervorbringt, so ist damit in der Dichtung ein neuer Weg eröffnet, der wiederum für die poetische Aneignung der Stadt fruchtbar gemacht werden kann. Denn von der vorstellenden Evokation einer romantischen Naturlandschaft zur imaginären Setzung der Stadt in der Aktualisierung mythischer, geträumter oder visionärer Städte und der damit versuchten Loslösung von der großstädtischen Referenzwirklichkeit, die in ihrer Modernität das universalistische Ideal romantischer Dichtung an seine Grenzen bringen muss, ist es ein verhältnismäßig kleiner, wenn auch nicht unproblematischer Schritt. Dieser bleibt zwar im Horizont der obsessiven Präsenz des verunsichernden Erfahrungspotentials der realen Großstadt sowie des Fortwirkens universalphilosophischer Prämissen im romantischen Bewusstsein stets prekär und kann auch misslingen. Dennoch wählt Hugo zunächst diesen Weg der poetischen Aneignung der Stadt, der einige seiner bedeutendsten Stadtgedichte hervorbringt. Freilich sind Hugos poetische Aktualisierungen solch imaginärer Städte weit entfernt von Baudelaires souveräner Setzung einer absolut irrationalen Stadt in *Rêve parisien*. Doch muss die Annäherung Hugos an das Phänomen der Großstadt im Modus der Imagination als bedeutender Schritt in Richtung einer unmittelbaren, poetischen Aneignung derselben gelten, die der Dichter in der Evokation mythischer, geträumter oder visionärer Städte gleichsam erproben kann⁸⁸.

⁸⁶ Hugo: „Proses philosophiques“, 698.

⁸⁷ Ebd., 667.

⁸⁸ Zwar entstehen die meisten Stadtvisionen Hugos vor ‚*Quand le livre*‘, nämlich bereits ab dem Jahr 1828. Die Reflexion in ‚*Quand le livre*‘ kann dennoch nutzbar gemacht werden für die Interpretation dieser Gedichte. Denn die Entwicklung des lyrischen Stadtdiskurses Hugos folgt keiner strengen Chronologie, so dass derselbe Reflexionsansatz zu verschiedenen Zeitpunkten poetisch aktualisiert werden kann.

II „Ce voyage obscur“: *Imaginäre Annäherungen an die Stadt in der Stadtvision*

Die Natur, in ihrer doppelten Verweisrelation sowohl auf eine metaphysisch-religiöse Transzendenz als auf die Seele des romantischen Subjekts, ist der bevorzugte Anschauungsraum der im Horizont naturphilosophischer Reflexion stehenden, romantischen Erlebnislyrik. Eine poetische Aneignung von Stadt und Stadterfahrung muss in diesem Rahmen prekär bleiben. Jedoch deuten ein Bewusstsein für die Präsenz der Stadt auch im Raum der Natur sowie die Thematisierung dieses neuen, die Wahrnehmung der Natur in eine radikal andere Perspektive rückenden Sujets in der Dichtung darauf hin, dass die Erfahrung der Stadt zunehmend nach poetischer Artikulation verlangt. In seiner visionären Stadtylyrik nun wendet sich Hugo von einem unmittelbaren, meist sinnlich-phänomenalen Modus der Wahrnehmung und Repräsentation, der die Darstellung der Stadt im Rahmen seiner romantischen Naturlyrik prägt, ab und evoziert stattdessen mythische, vergangene oder geträumte Städte. Damit eröffnen sich aber auch neue Möglichkeiten der poetischen Annäherung an die Erfahrung der realen Stadt.

Mythische oder geträumte Städte stehen in der Stadtylyrik Hugos nie für sich. Vielmehr dienen sie als Folie für die poetische Aneignung einer realen Stadterfahrung. Denn wenn auch in den Stadtvisionen Hugos die Stadtwirklichkeit aufgehoben scheint, so sind diese doch nur vor dem Hintergrund einer realen Stadterfahrung denkbar¹ und bilden derart eine Quelle der Lesbarkeit der gegenwärtigen Stadt, die sich in ihrer Komplexität dem Betrachter nicht mehr unmittelbar erschließt. Damit aber nimmt die Stadtvision eine Vermittlerposition ein zwischen einer realen Stadterfahrung und der Artikulation derselben im Gedicht. Denn die Übertragung des modernen Erfahrungspotentials der realen Stadt in den imaginären Kontext des Mythos und des Traums in der Stadtvision macht die – imaginär vermittelte – Repräsentation der modernen Großstadt und ihrer Erfahrung erst eigentlich möglich. Reale und imaginäre Stadt, lebensweltliche Erfahrung und ihre visionäre, mythische oder traumhafte Transformation verschmelzen in der Stadtvision zu einem einzigen Deutungshorizont, der charakteristisch ist für einige der bedeutendsten Stadtgedichte Hugos. In der

¹ Vgl. Stierle: *Mythos von Paris*, 634. Auch Warning und Backes interpretieren die Stadtvision Hugos als poetische Transformation einer realen Stadterfahrung, werten sie jedoch als ‚romantische Flucht‘ vor einer wirklichen Auseinandersetzung mit der großstädtischen Realität. Vgl. Backes: *Figuren der romantischen Vision* (Interpretation von *Rêverie* (LesO XXXVI), 52ff., und *La pente de la rêverie* (FA XXIX), 88ff.), und Warning: *Lektüren romanischer Lyrik* (Interpretation von *Rêverie* (LesO XXXVI), 25ff., und *Soleils couchants* (FA XXXV), 179ff.).

Evokation mythischer und geträumter Städte findet Hugo so einen Zugang zur poetischen Aneignung der Moderne und verleiht er der Erfahrung der Stadt erstmals eine eigene, poetische Stimme.

Tatsächlich sind, neben einigen frühen Oden mit Stadtthematik², die ersten bedeutenden Stadtgedichte Hugos – die auch heute noch zu den bekanntesten Gedichten des Autors zählen – allesamt Stadtvisionen: *Soleils couchants* (FA XXXV; Juli 1828 bis April 1829), *Rêverie* (LesO XXXVI; September 1828), *Le feu du ciel* (LesO I; Oktober 1828), *Novembre* (LesO XLI; November 1828) und, etwas später entstanden, *La pente de la rêverie* (FA XXIX; November 1831). Zwar ruft Hugo im Juni 1828 in der Ode *Rêves* (OB, Odes V/XXV) noch einmal den romantischen Topos des Buches der Natur auf und nennt er neben der Natur auch die Geschichte als Inspirationsquelle für die Poesie, nicht aber die moderne Stadt („Paris, folle demeure“, V. 83); zwar entsteht zeitnah zu den großen Stadtvisionen, im November 1828, das Gedicht *Extase* (LesO XXXVII), das als paradigmatische Aktualisierung der romantischen Naturphilosophie gelten kann. Doch findet Hugo ab der zweiten Hälfte des Jahres 1828 zu einer imaginären Annäherung an das Phänomen der Stadt in der Stadtvision, in der Mythos und Gegenwart, Traum und Realität zu neuen, poetischen Bildern der Stadterfahrung sich verdichten.

Im Zentrum der folgenden Analysen steht das Verhältnis von realer Stadterfahrung und imaginärer Transformation derselben im Gedicht. Es stellt sich die Frage, ob die imaginäre Annäherung an die Stadt dem Phänomen und seiner akuten Präsenz im kollektiven Bewusstsein des 19. Jahrhunderts genügen kann oder ob nicht vielmehr eine Dichtung, in der die lebensweltliche Realität der Stadt einen vergleichsweise unvermittelten Ausdruck findet, zunehmend ihren Platz im lyrischen Stadtdiskurs Hugos einfordert.

² *Le temps et les cités* (in: Hugo: *Posthumes*, 56f., April 1817); *Le rétablissement de la statue de Henri IV* (OB, Odes I/VI, Februar 1819); *A l'Arc de triomphe de l'Étoile* (OB, Odes II/VIII, November 1823); *À la colonne de la place Vendôme* (OB, Odes III/VII, Februar 1827).

II.1 „Babel est tout au fond du paysage horrible“: *Stadt und Mythos*

Der Vergleich von Paris mit bedeutenden Städten aus Mythos und Geschichte ist ein wesentliches Element des sich im 19. Jahrhundert herausbildenden, literarischen Parismythos³. Im lyrischen Stadtdiskurs Hugos gewinnt vor allem die mythische Erinnerung an die Urstädte der Bibel – insbesondere Babel, aber auch Sodom und Gomorrha –, die sich der poetischen Aneignung von Paris gleichsam als symbolischer Horizont einzeichnet, zentrale Bedeutung⁴. Dabei steht die metaphorische Überblendung von Paris, der bedeutendsten Metropole im Europa des 19. Jahrhunderts, mit Babylon, das zu seiner Blütezeit die wichtigste Stadt Westasiens war, im Zeichen einer fundamentalen Ambiguität, die als konstitutiv für die Erfahrung der Großstadt überhaupt gelten muss. Auf der einen Seite stehen, anknüpfend an die Kulturkritik der Spätaufklärung, Zivilisationskritik und Geschichtspessimismus im Zentrum des neuzeitlichen Großstadtbewusstseins und wird durch die symbolische Übertragung der apokalyptisch-endzeitlichen Perspektive des Babelmythos auf das Paris der Gegenwart eine Kritik der Stadt aktualisiert, die daneben auch in der kontrastiven Gegenüberstellung von Stadt- und Naturraum zum Ausdruck kommt. Auf der anderen Seite schreiben sich dem Mythos der ins Unendliche wachsenden Turmstadt Babel wie auch der Erfahrung der modernen Großstadt als Ort der Entfaltung menschlicher Möglichkeiten sowohl die Affirmation des zivilisatorisch-fortschrittlichen Potentials des *genre humain* als auch die Erfahrung des Erhabenen als „Grenzerfahrung zwischen dem noch Fasslichen und dem Unfassbaren“⁵ ein⁶. Da sich aber das Ganze der großen

³ Ingrid Oesterle stellt in ihrem Aufsatz „Paris – das moderne Rom?“ (in: Conrad Wiedemann (Hg.): *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium*, Stuttgart 1988 [Germanistische Symposien, Berichtsbände, 8], 375-419) heraus, dass auch in der Parisliteratur deutscher Schriftsteller der Vergleich von Paris mit Babylon und Rom eine zentrale Rolle spielt.

⁴ Pierre Albouy weist auf die Bedeutung der Bibel als Inspirationsquelle für Hugo, Lamartine und Vigny hin (Pierre Albouy: *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris: Armand Colin, 1998, 53f.). Zur Rezeption des biblischen Babelmythos in der Literatur vgl. James Dauphiné: „Le mythe de Babel“, in: Pierre Brunel (Hg.): *Mythes et littérature*, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1994 [Recherches actuelles en littérature comparée, VI], 51-58. Danaë Coulmas untersucht die apokalyptischen Motive im lyrischen Werk Hugos; neben dem Engel kann die Stadt Babylon als apokalyptisches Hauptmotiv in der Lyrik Hugos gelten (Danaë Coulmas: *Das Apokalyptische im lyrischen Werk Victor Hugos*, Diss., Hamburg 1966 [Hamburger romanistische Dissertationen, 1], 88). Auch Danièle Chauvin widmet dem Apokalyptischen im Werk Hugos eine Untersuchung (Danièle Chauvin: „Apocalypses romantiques. William Blake et Victor Hugo“, in: *La questione Romantica. Rivista interdisciplinare di studi romantici* 2, 1 (primavera 1996), 89-100). Umso mehr bleibt es ein Desideratum, dass in Citrons Arbeit über die Bilder des literarischen Parismythos (Citron: *Poésie de Paris*) die Begriffe Babel oder Babylon in keinem der umfangreichen Indices figurieren.

⁵ Stierle: *Mythos von Paris*, 636.

⁶ Coulmas weist darauf hin, dass der Babelmythos in wenigen Gedichten Hugos Glanz, Macht, Reichtum und Lebensfreude symbolisiert, wobei in diesen Gedichten die Bedeutungsschicht der gesellschaftlichen Dekadenz und Sündhaftigkeit zurücktritt; so z. B. in *A la colonne* (CC II) und *Hymne* (CC III). Vgl. Coulmas: *Das Apokalyptische im lyrischen Werk Victor Hugos*, 98ff.

(mythischen oder realen) Stadt letztlich der Wahrnehmung und Vorstellung des Menschen entzieht, kann es in seiner Uneinholbarkeit zu einer produktiven Leerstelle und als solche zur Herausforderung der Imagination des Dichters werden, in immer neuen poetischen Figuren das Abwesende im Fragment des mythischen Babelturms bzw. der realen Stadt Paris als imaginären Vorwurf zu konstruieren und derart das Sich-Entziehende zu vergegenwärtigen⁷. Damit aber stehen der Babelmythos selbst wie auch seine symbolische Übertragung auf die moderne Stadt stets in einem doppelten Horizont, der zwischen den beiden Polen der Kulturkritik, der Dekadenz und dem Zerfall zur Ruine einerseits sowie der Affirmation des Fortschritts, der Erfahrung des Erhabenen und der imaginären (Re-)Konstruktion auf der Basis des Fragments andererseits oszilliert. Dies soll zunächst anhand der Lektüre zweier späterer Texte Hugos, die das Babelmotiv unter verschiedenen Aspekten aktualisieren, aufgewiesen werden, bevor mit *Le feu du ciel* eines der ersten Gedichte Hugos, in dem die mythische Urstadt Babel zum zentralen Motiv der poetischen Reflexion avanciert, interpretiert wird.

La spirale sans fin, l'effroyable Babel,
Cette vrille dont l'homme osait percer le ciel.

Diese Verse aus dem posthum in der Sammlung *Nouveaux Châtiments* publizierten Fragment *Faut-il que je m'écrie*⁸ aktualisieren mit den Motiven der sich unendlich empor schraubenden Turmspirale Babels („sans fin“) sowie der Hybris des Menschen, der Gott gleich sein will („l'homme osait percer le ciel“), konstitutive Elemente des Babelmythos. Doch erst im Kontext des gesamten Fragments wird der Schrecken („effroyable“) des lyrischen Ich nachvollziehbar, der der imaginären Anschauung der „spirale sans fin“ des Babelturms entspringt:

⁷ Vgl. Stierle: *Mythos von Paris*, 636. Joan Kessler zeigt in ihrem Aufsatz „Babelic Ruin, Babelic „Ebauche“: An Introduction to a Hugolian Problematic“ (in: Harold Bloom (Hg.): *French Poetry: The Renaissance through 1915*, New York/Philadelphia 1990, 143-154), dass der Babelturm bei Hugo als Paradigma der unvollständigen Konstruktion bzw. des Fragments gelten kann. Dabei steht die fundamentale Ambivalenz des fragmentarischen Turms im Zentrum ihrer Betrachtungen. Als Ruine verweist der Babelturm auf den Hochmut seiner Erbauer, das Scheitern des Versuchs, der endlichen Begrenztheit zu entkommen und den Verlust einer ursprünglichen Einheit, die freilich im Falle Babels immer schon eine fragmentarische war. Als Entwurf aber gerät der Turm gerade in seiner Unvollständigkeit zu einem Verweis auf das Unendliche und zur Aufforderung der Rekonstruktion einer möglichen Einheit in Vergangenheit oder Zukunft in der Imagination. Hugo überträgt diese strukturelle Ambivalenz des Babelturms auf verschiedene Anschauungskreise wie Philosophie, Dichtung, Natur oder *rêverie*. Auch in Paul Zumthors Reflexionen zum Babelmythos spielt das Moment des Fragmentarischen eine zentrale Rolle (vgl. Paul Zumthor: *Babel ou l'inachèvement*, Paris: Seuil, 1997).

⁸ Hugo: *Posthumes*, 99f.

Faut-il que je m'écrie
 En écoutant monsieur Scribe ou monsieur Viennet:
 Quelque chose, plus grand que l'*Iliade*, naît!
 La guerre. Nemrod, Cyrus, César, Napoléon, c'est le
 même homme qui revient
 ...
 Pendant toute l'histoire, ô peuple, ô rosse humaine,
 Le même équarrisseur, le fouet au poing, te mène
 Au même Montfaucon.
 ...
 La spirale sans fin, l'effroyable Babel,
 Cette vrille dont l'homme osait percer le ciel.

In diesen Versen stellt das Ich auf ironische Weise die Qualität der Werke zeitgenössischer Autoren wie Scribe oder Viennet vor der Folie der *Ilias* Homers in Frage (V. 1ff.) und ruft in der Aufzählung einer Reihe von Feldherren vom babylonischen König Nemrod über Cyrus und Cäsar bis zu Napoleon⁹ den Krieg (V. 4f.) wie auch die Unterdrückung des Volkes (V. 6ff.) als kontinuierliche Merkmale der menschlichen Zivilisationsgeschichte von einer mythischen Urzeit bis zur Gegenwart auf. Solchermaßen wird offensichtlich, dass das Bild des „effroyable Babel“ (V. 9) als Zielpunkt des Fragments symbolisch einsteht für die kulturelle und politische Dekadenz der menschlichen Kultur überhaupt, insbesondere aber der gegenwärtigen Gesellschaft. Der Schrecken des Babelturms rührt hier also nicht primär von seiner unfassbaren Größe her – obgleich auch der Topos des Unüberschaubaren („sans fin“, V. 9) in der mythisch vermittelten Wahrnehmung der modernen Gesellschaft eine Rolle spielt –, sondern vielmehr von der Gewissheit des Untergangs, die sich der Spiralbewegung des vermeintlich unendlich in die Höhe strebenden Turmbaus einzeichnet: der hochmütige Versuch des Menschen, Gott gleich zu werden, ist zum Scheitern verurteilt, wie auch – im übertragenen Sinne – die gegenwärtige Gesellschaft im Zeichen politischer Ungerechtigkeit und kultureller Dekadenz auf einem labilen Fundament ruht.

Indes eröffnet die fundamentale Ambivalenz des Babelmotivs die Möglichkeit einer weiterreichenden Deutung des Fragments. Wenn nämlich die gegenwärtige Gesellschaft in ‚*Faut-il que je m'écrie*‘ im Licht des Babelmythos aktualisiert wird, so kann der damit implizierten Prophezeiung ihres Untergangs zugleich auch die antizipierende Vision einer neuen, freien und demokratischen Gesellschaft entspringen. Denn die babylonische Ruine der gegenwärtigen Gesellschaft kann in ihrer Eigenschaft als Fragment, das seine imaginäre Vollendung bereits in sich trägt, zum Ausgangspunkt der imaginären Konstruktion einer idealen Gesellschaftsutopie und damit zur

⁹ Eine ähnliche genealogische Verbindung von Nemrod bis Napoleon findet sich bereits in der frühen Ode *Buonaparte* (OB, Odes I/XI, 1822). Mächtige Herrscher, darunter Napoleon, werden hier als Erben der frevlerischen Tradition des babylonischen Königs Nemrod, der den Götzendienst in Babel eingeführt hat, aufgerufen: „De l'esprit de Nemrod héritiers formidables“ (V. 15).

materialisierten Anschauungsform des zivilisatorischen Fortschrittsprozesses überhaupt werden: die Ruine der Gegenwart wird zum Entwurf der Zukunft. Es ist in Hugos Auffassung nun die genuine Aufgabe des Dichters, in seiner Eigenschaft als Schöpfer von Utopien der poetischen Prophezeiung des Untergangs der gegenwärtigen Gesellschaft im Babelbild den imaginären Entwurf einer idealen Zukunft entgegenzusetzen und derart den Prozess des Fortschritts zu unterstützen. In *Fonction du poète* (RO I), der programmatischen Eröffnungsode der *Rayons et ombres* (1840), benennt Hugo ausdrücklich diese prophetische Funktion des Dichters:

Le poète en des jours impies
 Vient préparer des jours meilleurs.
 Il est l'homme des utopies!
 Les pieds ici, les yeux ailleurs.
 C'est lui qui sur toutes les têtes,
 En tout temps, pareil aux prophètes,
 Dans sa main, où tout peut tenir,
 Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
 Comme une torche qu'il secoue,
 Faire flamboyer l'avenir!

(Teil II, Strophe 4, Verse 81ff.)

Zwar wird in ‚*Faut-il que je m'écrie*‘ diese denkbare Umkehrung des in der Babelmetapher aktualisierten Dekadenzgedankens nicht explizit ausgeführt. Doch macht die Datierung auf das Jahr 1853 oder 1854, die das Fragment in die Nähe der dem Fortschrittsgedanken wie der politischen Gegenwartskritik gleichermaßen verpflichteten *Châtiments*¹⁰ rückt, eine Verortung des Fragments im Kontext der Fortschrittstheorie Hugos und damit eine solche gleichsam imaginäre Fortsetzung der Lektüre plausibel. Die poetische Funktionalisierung der Babelmetapher als Generator einer imaginären Gesellschaftsutopie, die aus dem Ruin, ja gleichsam der Ruine der gegenwärtigen Gesellschaft hervorgeht¹¹ und die von Hugo in seinen Werken immer wieder neu entworfen wird¹², scheint in diesem Fragment strukturell angelegt. Für den Dichter als „homme des utopies“ (RO I, *Fonction du poète*, V. 83) aber gerät so der Babelmythos in seiner fundamentalen Ambivalenz zwischen Ruine als Fragment einer ursprünglichen und utopischem Entwurf als Projektionsfläche einer zukünftigen Einheit,

¹⁰ Die *Châtiments* wurden am 21. November 1853 veröffentlicht.

¹¹ Roland Mortier weist darauf hin, dass die Ruine – im konkreten und übertragenen Sinne – für Hugo Generator des Imaginären und Katalysator einer visionären Transzendierung des Wahrgenommenen ist. Vgl. Roland Mortier: *La poésie des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genf 1974, Kapitel XV: „Victor Hugo, ou les fantasmagories de la ruine“, 211-222.

¹² Der bekannteste utopische Entwurf Hugos einer freien und demokratischen europäischen Gesellschaft findet sich in dem als Vorwort zu dem anlässlich der Weltausstellung 1867 erscheinenden, kollektiven Parisführer *Paris-Guide* verfassten Text *Paris* (Victor Hugo: „Paris“, in: ders.: *Œuvres complètes V, Politique*, Paris: Robert Laffont, 1985, 1-43). Vgl. dazu auch Danièle Chauvin: „Les prophéties politiques de Victor Hugo. Paris, capitale des Etats-Unis d'Europe“, in: Ryszarda Siwka (Hg.): *Paris en France et ailleurs*, Krakau 1999, 17-24.

zwischen Fassbarkeit von Vergangenheit sowie Gegenwart auf der einen und imaginärem Vorwurf des Noch-nicht-Fassbaren der Zukunft auf der anderen Seite, zu einem Raum des Imaginären, in dem die poetische Utopie einer idealen Gesellschaft und damit auch die Affirmation des historischen Fortschritts möglich wird¹³.

Während der Babelmythos in ‚*Faut-il que je m'écrie*‘ primär symbolisch einsteht für die Dekadenz der Gegenwart, findet sich in ‚*Babel est tout au fond*‘ (DG LII), einem weiteren posthum veröffentlichten Gedicht Hugos, keine explizite Anspielung auf die gegenwärtige Stadt oder Gesellschaft. Doch wenn hier die mythische Erinnerung an den sich ins Unendliche entziehenden Babelturm wesentlich im Zeichen einer Überforderung der Wahrnehmungs- und Repräsentationskraft des Visionärs steht und derart die Vision der Turmstadt zu einer ambivalenten Erfahrung des Erhabenen sich steigert, so kann die Evokation des Babelturms in ‚*Babel est tout au fond*‘ – im Horizont der symbolischen Übertragbarkeit des Babelmotivs auf die zeitgenössische Großstadt – als gleichsam mythische Periphrase der zwischen Verunsicherung und Staunen oszillierenden Erfahrung der modernen Großstadt Paris aufgefasst werden. Mythische Urstadt und zeitgenössische Großstadt verschmelzen zu einem einzigen, allegorischen Deutungshorizont.

Der Babelturm und seine „architecture énorme“ (DG LII, V. 34) beschäftigen Hugo während seiner langen Laufbahn als Dichter immer wieder¹⁴; so auch in dem vermutlich zwischen 1859 und 1862 und damit in zeitlicher Nähe zu den großen Visionen der *Légende des siècles*, insbesondere dem ebenfalls auf den Babelmythos zurückgreifenden Text *Vision d'où est sorti ce livre* (1859), entstandenen ‚*Babel est tout au fond*‘. Unvermittelt setzt das Gedicht ein mit der Nennung seines Gegenstands, der

¹³ Vor allem in der späteren Lyrik Hugos wird der Babelturm immer wieder zum symbolischen Vehikel der Reflexion über den Fortschritt. In der historisch-metaphysischen Meditation im Eingangsgedicht der *Légende des siècles*, *La vision d'où est sorti ce livre*, steht das Bild des auf den „mur des siècles“ (V. 1) projizierten Babelturms zunächst ein für den unendlichen Fortschrittsprozess des *genre humain*: „Cette muraille, bloc d'obscurité funèbre, / Montait dans l'infini vers un brumeux matin“ (V. 140f.). Am Ende des Gedichts jedoch stehen Zerfall und Ruinencharakter des symbolischen Babelturms im Vordergrund. Solchermaßen aber etabliert Hugo eine Ästhetik des (historischen) Fragments für die *Légende des siècles* und relativiert damit die initiale Affirmation des kontinuierlichen Fortschritts: „Ce livre, c'est le reste effrayant de Babel; / C'est la lugubre tour des Choses“ (V. 234f.), oder: „C'est l'épopée humaine, âpre, immense, – écroulée“ (V. 240). In der großen, nur in Fragmenten publizierten und von Pierre Albouy rekonstruierten Reflexion über die Funktion revolutionärer Gewalt im Fortschrittsprozess, *Le Verso de la page* (in: Victor Hugo: *Œuvres complètes* X, hg. von Jean Massin, Paris: Le club français du livre, 1969, 261-287), figuriert der Babelmythos im Zeichen einer uneingeschränkten Affirmation des Fortschritts.

¹⁴ Joan Kessler geht in ihrem Aufsatz „Cette Babel du monde. Visionary Architecture in the Poetry of Victor Hugo“ (in: *Nineteenth-Century French Studies* 19 (1990/1991), 417-431) dem Motiv des Babelturms im lyrischen Werk Hugos nach und stellt einige für die poetische Aktualisierung des Babelmotivs zentrale Gedichte vor, darunter *Le feu du ciel* (LesO I), *La pente de la rêverie* (FA XXIX), *A l'Arc de triomphe* (VI IV), *Réponse à un acte d'accusation* (Cont I/VII), *La vision d'où est sorti ce livre* (LS), *Le Verso de la page* und *La trompette du jugement* (LS LX).

auf dem tiefsten Grund mythischer Erinnerung sich konturierenden Ruine des Babelturms: „Babel est tout au fond du paysage horrible“ (V. 1). Ein einziger Vers, der – typographisch abgesetzt von den folgenden Versen – gleichsam als Überschrift das Sujet des Gedichts, die mythische Urstadt Babel, aufruft, genügt, um Visionär und Leser gleichermaßen plötzlich wie unvorbereitet in die Tiefen („au fond“, V. 1) des „paysage horrible“ (V. 1), einer biblische Urgeschichte, mythische Erinnerung und visionäre Imagination in einer imaginären Synthese vereinenden Landschaft, hinab zu ziehen. Im Verlauf der nun folgenden Vision der mächtigen Ruine des Babelturms wird deutlich, dass die Sprechinstanz des Gedichts mit einer außergewöhnlichen, visuellen Imaginationskraft begabt ist¹⁵. In Bildern des Unendlichen und des Immensen, aber auch des Düsternen und des Bedrohlichen evoziert der Visionär seine mythische Vision des unerhörten Babelturms, den er gleich zu Beginn mit dem visualisierten Entsetzen gleichsetzt (V. 2f.) sowie in der *metaphora maxima*¹⁶ „monstre édifice“ (V. 5) als ungeheures Lebewesen aufruft:

Babel est tout au fond du paysage horrible.

Si l'épouvante était une chose visible,
Elle ressemblerait à ce faîte inouï.
Sommet démesuré dans le ciel enfoui.
Ce n'est pas une tour, c'est le monstre édifice.
(Verse 1ff.)

Der Hinweis auf den unendlich in den Himmel wachsenden „faîte inouï“ (V. 3) sowie die Anspielung auf die – materielle wie ethische – Maßlosigkeit des Projekts der absoluten Stadt („Sommet démesuré“, V. 4) eröffnen die Isotopie einer mit den Sinnen nicht mehr fassbaren und sich aller Vorstellung entziehenden Größe des Babelturms. Diese kommt in dem das Unfassbare mit dem Sich-Entziehenden in eine konstitutive Relation setzenden Reim „inouï – enfoui“ (V. 3f.) sowie im Folgenden in zahlreichen Bildern und Vergleichen unmittelbar zum Ausdruck. So vermag selbst der helle Tag nicht die dunklen Winkel und Ecken des Turms zu erhellen (V. 6); die tosendsten Stürme werden von den finsternen Öffnungen in den Flanken des monströsen Gebäudes einfach verschluckt (V. 7f.); die den Turm hinauf führenden Rampen sind mit riesigen Felsblöcken („blocs de roches“, V. 15) gepflastert; die Höhlen des Babelsturms sind groß genug, um das mythische Fabeltier Hydra zu beherbergen, und wirken aus der

¹⁵ In dem Gedicht figuriert kein lyrisches Ich; lediglich in zwei Versen erscheint ein unpersönliches „on“ (V. 26, 36) als Aussagesubjekt.

¹⁶ Literaturangaben zu dem Begriff der sich durch eine Reversibilität von Tenor und Vehikel auszeichnenden *metaphora maxima* finden sich in Wendy Nicolas Greenberg: *The power of rhetoric: Hugo's metaphor and poetics*, New York u. a. 1985 [American university studies, Ser. 2, Romance languages and literature, 35], 1f.

Ferne im riesenhaften Korpus des Turms doch nur wie kleine Felsspalten, in denen sich die Natter versteckt (V. 18f.):

Sans pouvoir l'éclairer, le jour sur elle glisse.
Des ouvertures d'ombre engouffrent dans ses flancs
Tous les vents de l'espace orageux et sifflants;
[...]
L'ouragan a rongé ses porches de granit;
Son mur est crevassé du haut en bas; la brèche
Est comme un trou que fait dans la terre une bêche;
Ses rampes ont des blocs de roches pour pavés;
Sur ses escarpements lugubres sont gravés
Des masques, des trépieds, des gnomons, des clepsydres;
Ses antres, assez grands pour contenir des hydres,
Semblent de loin la fente où se cache l'aspic;
Sur les reliefs brumeux de ses parois à pic
Des forêts ont poussé comme des touffes d'herbes;
Ses faisceaux d'arc rompus sont pareils à des gerbes;
La pierre a la pâleur sinistre du linceul.
(Verse 6ff.)

Der Turm befindet sich im Zustand des Zerfalls und der Ruine, denn Gott selbst hat dem immer weiter in die Höhe strebenden Wachstum der Stadt ein Ende gesetzt:

Babel voulait monter jusqu'au zénith; Dieu seul
A son ascension pouvait mettre une borne.
(Verse 24f.)

Orkanstürme haben die Granitportale des verlassenen Turms zerstört (V. 12); die Mauern des Gebäudes sind „crevassé du haut en bas“ (V. 13); Bäume wachsen auf den Reliefs der Turmwände (V. 20f.). Eine Atmosphäre des Todes umgibt die Ruine, deren Steine die „pâleur sinistre du linceul“ (V. 23) angenommen haben. Der Verfall mindert jedoch keineswegs die eindrucksvolle Größe selbst noch der Ruine, die im Gegenteil dadurch umso stärker hervortritt: im Vergleich der auf den Mauern des enormen Gebäudes wachsenden „forêts“ (V. 21) mit winzigen Grashalmen („touffes d'herbes“, V. 21) sowie der riesenhaften Bogenreihen mit Getreidegarben (V. 22) wird dies unmittelbar sinnfällig.

Wenn der Visionär in diesem ersten Teil des Gedichts unternimmt, die düstere Größe des Babelturms im Raum der Imagination aus mythischer Ferne heraufzubeschwören und in einer gegenständlichen Deskription zur Anschauung zu bringen, so entgleitet die Ruine doch immer wieder ins Konturenlose und entzieht sich ihrer vollständigen Wahrnehmung. Solchermaßen aber bleiben sowohl die Vorstellung als auch die Repräsentation des Ganzen des Babelturms unmöglich. Die Hervorhebung einiger Details wie z. B. der Granitportale (V. 12), der in einem Detailtreue der Deskription suggerierenden Asyndeton aufgerufenen Wandgravuren („Des masques, des trépieds, des gnomons, des clepsydres“, V. 17) oder der die Mauern schmückenden „reliefs brumeux“ (V. 20) vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, dass angesichts der

ungeheuren Vision des Babelturms die Wahrnehmung immer eine fragmentarische bleiben muss. Weder Imagination noch ratio können den Turm in seiner Unendlichkeit zu Ende denken; ja selbst die Existenz eines Endes der Spirale muss unsicher bleiben:

Sa spirale difforme et mêlée aux nuées
Peut-être y recommence et peut-être y finit.
(Verse 10f.)

Die Verunsicherung der Wahrnehmung angesichts des „monstre édifice“ (V. 5) potenziert sich noch, als der visionäre Blick in das Innere des Turms einzudringen versucht. Wenn selbst die Intensität des Tageslichts nicht ausreicht, um das Äußere des Gebäudes, ein Chaos aus Fragmenten, Formen und aufeinander getürmten Elementen, vollständig sichtbar zu machen („Sans pouvoir l'éclairer, le jour sur elle [la tour] glisse“, V. 6) und der Turm derart in ein mysteriöses und düsteres Zwielflicht getaucht bleibt, so verschwindet das Innere des Turms in einer absoluten, Furcht erregenden Finsternis. In der kühnen Metapher eines sich vorsichtig durch das Dunkel tastenden, gleichwohl hell strahlenden Sterns verdichtet sich die Erfahrung der absoluten Finsternis in einem Bild von höchster, lyrischer Intensität:

On frémit d'entrevoir son intérieur morne;
Il est si noir qu'un astre y serait à tâtons;
(Verse 26f.)

Auch der Blick des Visionärs ist nicht in der Lage, das absolute Dunkel zu durchdringen und das Innere des Turms von einer vagen Erahnbarkeit („entrevoir“, V. 26) in eine konkrete Gegenständlichkeit zu überführen. Die Grenzen des Vorstellbaren sind erreicht. So wendet sich der Visionär im Folgenden wieder dem Äußeren des Turms zu und setzt seine Beschreibung fort: in sich zusammengestürzte Mauern haben tiefe Gräben hinterlassen, so dass schreckliche Skulpturen („d'affreux colosses“, V. 30) gleichsam wie auf Inseln aus Stein die Fassade zieren; Kronleuchter, groß wie Türme, umrahmen das Portal (V. 31):

Des chutes de muraille ont entre les frontons
Creusé des profondeurs qui font inaccessibles
D'affreux colosses, pris par la foudre pour cibles.
Le seuil porte deux tours qui sont deux chandeliers.
(Verse 28ff.)

Doch aus einiger Entfernung („Ce spectre est loin“, V. 32) wirkt der ungeheuerliche Turm nur noch wie ein verschwommenes Ensemble verschiedener Formen und fragmentarischer Elemente, das sich in seiner Totalität der Wahrnehmung und damit auch der sprachlichen Repräsentation entzieht. Wenn auch der Visionär in einem letzten Anlauf einen Dom (V. 32), Terrassen (V. 33), ein Gewirr aus Brücken und „un chaos

d'escaliers“¹⁷ (V. 32) als Bauelemente des Babelturms unterscheidet, dessen unzählbare Pluralität der Formen in der undifferenzierten Aufzählung des Asyndetons gleichwohl angedeutet wird, so übersteigt das Ganze des Gebäudes doch sein Fassungsvermögen. Das Scheitern des Vorhabens einer visuell-konkreten Evokation der mythischen Turmstadt wird im Zeichen einer zunehmend dominanten Isotopie des Sich-Entziehens und des Konturlosen („vaguement“, V. 33; „blémissement“, V. 34; „confusément“, V. 35) unmittelbar sinnfällig:

Ce spectre est loin. Un dôme, un chaos d'escaliers,
Des terrasses, des ponts, prennent vaguement forme
Dans ce blémissement d'architecture énorme
Montant confusément derrière l'horizon.
(Verse 32ff.)

An dieser Stelle bricht die Beschreibung des Babelturms abrupt ab. Der Visionär erkennt, dass der sich ins Unendliche entziehende Babelturm keine angemessene Darstellung finden kann. So vergegenwärtigt er abschließend noch ein letztes Mal die riesenhaften Dimensionen und den mythischen Kontext des Turms durch den Vergleich mit einem gewöhnlichen Haus. Während auf dem Dach eines Hauses flügelschlagend Tauben oder lebhaft Schwalben sich niederlassen, werden die rissigen und korrodierten Mauervorsprünge des Babelturms bevölkert von Tieren aus der Welt des Mythos, der Fabel und des Traums; von Greif und „hippogriffe“ (V. 41) – einem geflügelten Fabelwesen, das jeweils zur Hälfte aus Pferd und Greif besteht –, von Sphinxen und Drachen, vom Adler der Apokalypse, von „larves d'air“ (V. 44) und den von einem fernen Stern kommenden „blancs séraphins“ (V. 45):

Et comme on voit, au bord du toit d'une maison
S'abatre, à la saison des fleurs, à tire-d'aile,
Les pigeons au pied rose ou la vive hirondelle,
Sur son entablement funèbre aux trous profonds,
Viennent du fond du ciel se poser les griffons,
Les hippogriffes noirs, les sphinx volants des rêves
Dont les plumes sans pli ressemblent à des glaives,
Le dragon, sous son ventre étouffant des éclairs,
L'aigle de l'apocalypse, et les larves des airs,
Et les blancs séraphins, qu'une aile immense voile,
Farouches, arrivant fatigués d'une étoile.
(Verse 36ff.)

¹⁷ Luzius Keller untersucht in seiner Arbeit *Piranèse et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirale* (Paris: Corti, 1966) den Einfluss der visionären Gravuren Piranesis mit ihren Spiralen, unendlichen Treppenfluchten, ins Nichts führenden Brücken und labyrinthartigen Räumen (z. B. *Capricci di carceri*, 1745; *Carceri d'invenzione*, 1760) auf die französischen Romantiker und weist darauf hin, dass das Piranesische Motiv der Spirale und das des Babelturms miteinander verwandt sind. Im dritten Kapitel seiner Studie (ebd., 145ff.) gibt Keller einen Überblick über das Motiv der Spirale im Werk Victor Hugos.

In ‚*Babel est tout auf fond*‘ unternimmt der Visionär, den Babelturm in seiner Gegenständlichkeit zu evozieren. Dieser entzieht sich jedoch ins Unendliche, Konturlose und Fragmentarische, so dass nicht nur das sinnliche Begreifen, sondern auch die bloße Vorstellung des Ganzen und damit dessen angemessene Darstellung unmöglich werden. Solchermaßen aber muss der Babelturm in diesem Gedicht als paradigmatische Aktualisierung eines Erhabenen gelten. Jacques Derrida reflektiert in seinem Buch *La vérité en peinture*¹⁸, in Anschluss an Kants *Kritik der Urteilskraft* und Hegels *Ästhetik*, in seinem Kapitel über das Kolossalische¹⁹ die Begriffe des Erhabenen und des Kolossalischen. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist Kants Bestimmung des Ungeheuren als Eigenschaft eines „Gegenstand[s], wenn er durch seine Größe den Zweck, der den Begriff desselben ausmacht, vernichtet“²⁰ sowie dessen Definition des Kolossalischen, die sich gerade nicht auf einen dargestellten Gegenstand, sondern auf dessen Darstellung selbst bezieht:

„K o l o s s a l i s c h aber wird die bloße Darstellung eines Begriffs genannt, die für alle Darstellung beinahe zu groß ist.“²¹

Wenn nun für Kant diese Unterscheidung zwischen dem Gegenstand der Darstellung und der Darstellung selbst für die Definition des Kolossalischen von Bedeutung ist – deswegen verwendet er auch das Relativpronomen „die“ in dem zuvor zitierten Satz²² –, so eröffnen für Derrida sowohl das Faktum einer Unangemessenheit der Darstellung sich selbst gegenüber (weil die Darstellung selbst zu groß ist, um dargestellt zu werden) als auch die mögliche Ungleichheit des Dargestellten mit sich selbst (weil der Gegenstand der Darstellung zu groß ist, um dargestellt zu werden) die Dimension des Kolossalischen:

„Kant a plusieurs fois retouché sa phrase, y aiguisant sa plume. Le „qui“ du „qui est presque trop grand“ a pour antécédent, d’une édition à l’autre, le concept ou la présentation. Mais cela ne revient-il pas au même? La présentation de quelque chose qui est trop grande pour être présentée ou la présentation trop grande de quelque chose pour être présentée, cela produit toujours une inadéquation de la présentation à elle-même. Et cette inégalité possible du présent de la présentation à lui-même, voilà qui ouvre la dimension du colossal [...]“²³

¹⁸ Jacques Derrida: *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion, 1978.

¹⁹ Derrida: *La vérité en peinture*, 136-168.

²⁰ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Wilhelm Weischedel, Wiesbaden 1957 [Werke in zwölf Bänden, 9], 338.

²¹ Ebd., 338f.

²² In anderen Ausgaben figuriert allerdings als Relativpronomen in diesem Satz „der“ (z. B. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Gerhard Lehmann, Stuttgart 1995, 147), mit der Folge einer Bezugnahme des Relativsatzes nicht mehr auf die Darstellung des Begriffs, sondern den Begriff selbst.

²³ Derrida: *La vérité en peinture*, 165.

Im Kontext dieser Begriffsbestimmung des Kolossalischen bei Derrida bringt auch die versuchte, jedoch zum Scheitern verurteilte Darstellung der visionären Schau des sich ins Unendliche entziehenden Babelturms in ‚*Babel est tout au fond*‘, die ihrem eigenen Darstellungsanspruch wie ihrem Sujet gleichermaßen unangemessen bleiben muss, das Kolossalische zur Anschauung. Der Koloss des Babelturms erhebt sich gleichsam vor dem Auge des Visionärs in seiner immensen Größe, die zugleich begrenzt, weil das Dargestellte zu groß für die Darstellung bleibt, eben dadurch aber auch unbegrenzt ist – denn in der Unangemessenheit der Darstellung selbst offenbart sich das Unendliche. In dieser doppelten, zugleich begrenzenden und entgrenzenden Größe aber liegt nun das Erhabene:

„Il [le colosse] se taille, surgit et ressurgit dans sa taille immense, à la fois limitée puisque le présenté reste trop grand, presque trop grand pour lui, et illimitée par cela même qu’elle présente ou qui *se présente* en elle. Ce double trait d’une taille qui limite et illimite à la fois, [...] voilà le sublime.“²⁴

Der mythische Babelturm, der sich in der visionären Imagination des Dichters aufrichtet²⁵ und „dans le mouvement excessif de sa propre disparition, de son imprésentable présentation“²⁶ wieder auflöst, ist nun als eine solche zugleich be- und entgrenzende Größe aufzufassen, die nur sich selbst vergleichbar und damit zum Anschauungskreis des Erhabenen zu rechnen ist. Für Kant finden sich solche erhabenen Größen vor allem in der Natur. Doch auch der Babelturm in ‚*Babel est tout au fond*‘ fordert, wie Abgrund oder Ozean als natürliche Anschauungsformen des Erhabenen, sowohl die sinnliche Wahrnehmungskraft als auch die „imagination“ als zwischen Sinneswahrnehmung und Verstand vermittelnder Fähigkeit („intermédiaire entre la sensibilité et l’entendement“²⁷) des Visionärs heraus, welcher die Totalität des Gebäudes nicht mehr zu fassen, ja nicht mehr zusammenzufassen (*comprehensio*) vermag. Nah genug, um einzelne Details wahrnehmen zu können, aber auch weit genug entfernt, so dass die maximale, nur mit sich selbst vergleichbare Größe des Turms in Erscheinung tritt, nimmt der Visionär jenen mittleren Platz ein, der bei Derrida als idealer Ort für die Erfahrung des Erhabenen („le bon lieu, le *topos* idéal pour l’expérience du sublime“²⁸) figuriert und zur Voraussetzung der Darstellung des

²⁴ Ebd.

²⁵ Bei Derrida: „vient-là-devant-s’ériger“ (ebd., 166).

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., 160.

²⁸ Ebd., 162.

Erhabenen des Turms als „Kompromissbildung zwischen Gegenständlichkeit und Konturenlosigkeit“²⁹ wird.

In ‚*Babel est tout au fond*‘ verdichtet sich die Vision des unendlichen Babelturms zunächst zu einer Erfahrung des Schrecklichen („horrible“, V. 1) und Furcht erregenden („On frémit“, V. 26), der Entmächtigung und der Angst, welche indes sogleich in eine Erfahrung des Erhabenen umschlägt. Auch die reale und verunsichernde Erfahrung der Großstadt Paris mit der dynamischen Pluralisierung ihrer Kontexte kann sich nun zu einer solch ambivalenten Erfahrung des Erhabenen, in der Überforderung und Schrecken mit Staunen und Bewunderung eine Synthese eingehen, steigern. Damit aber eröffnet die imaginär vermittelte, lyrische Aneignung moderner Stadterfahrung im Zeichen des Babelmythos in der Stadtvision einen neuen Horizont der Lesbarkeit der Großstadt, der über die poetische Aktualisierung eines nostalgischen und rückwärtsgewandten Kulturpessimismus weit hinausgeht. Die Erfahrung der realen Großstadt wird zur Quelle einer in der Stadtvision ästhetisch artikulierten Erfahrung des Erhabenen.

Das mythische Bild Babels als Urbild der absoluten Stadt, wie es anhand der Lektüre der Texte ‚*Faut-il que je m'écrie*‘ und ‚*Babel est tout au fond*‘ in seiner konstitutiven Ambivalenz exemplarisch vorgestellt wurde, wird zum frühen und zentralen Anknüpfungspunkt der poetischen Aneignung der modernen Stadt und ihrer Erfahrung im lyrischen Stadtdiskurs Hugos³⁰. Die frühe Ode *Le feu du ciel* (LesO I, Oktober 1828) ist eines der ersten Gedichte Hugos, in denen der Autor die Vielschichtigkeit des

²⁹ Stierle: *Mythos von Paris*, 636.

³⁰ Neben seiner Verwendung im Horizont der poetischen Stadtdarstellung bzw. geschichtsphilosophischen Reflexion figuriert das Babelmotiv in der Lyrik Hugos auch in anderen Kontexten. In *Idolâtries et philosophies* (QV, Livre satirique, XXX) steht der Babelturm symbolisch ein für das Gebäude der Philosophie („La philosophie ose escalader le ciel. / Triste, elle est là. Qui donc t'a bâtie, ô Babel?“, V. 1f.). Die Philosophie wird hier dargestellt als unendliche Suche des Menschen nach der Wahrheit. Wahres und Falsches verbinden sich im Babelturm der Philosophie zur Totalität menschlichen Denkens überhaupt: „Partout au vrai le faux, lierre hideux, s'enlace“ (V. 63); „Tout l'homme est sculpté là“ (V. 43). Indes kann der Mensch, der unermüdlich am Gebäude der Philosophie weiterbaut, das Ziel, die Wahrheit, nicht erreichen. Denn obwohl der Turm immer weiter dem Himmel entgegen wächst („Elle monte, elle monte, et monte, et monte encore“, V. 79), zerfällt er doch von innen, aus seinen Irrtümern und Fehllehren, heraus: „Sans cesse par la base elle croule et s'effondre“ (V. 83). In der architektonischen Vision in ‚*Puits de l'Inde!*‘ (RO XII) figuriert das Motiv des Babelturms in seiner Umkehrung. Anstatt in den Himmel zu wachsen, gräbt sich die Spirale immer tiefer in die Erde und schafft ein labyrinthartiges Höhlensystem, das in seiner Unergründlichkeit zur Metapher des menschlichen Schicksals wird: „– O rêves de granit! grottes visionnaires! / [...] / Vous êtes moins brumeux, moins noirs, moins ignorés, / Vous êtes moins profonds et moins désespérés / Que le destin, cet antre habité par nos craintes“ (V. 51ff.; vgl. dazu auch Alfred Glauser: *La poétique de Hugo*, Paris: Nizet, 1978, 327). Das umgekehrte Babel, das auch in der die *Contemplations* abschließenden, großen metaphysischen Reflexion *Ce que dit la bouche d'ombre* (Cont VI/XXVI) eine zentrale Rolle spielt („Babel renversée“, V. 390), wird so zum spiralförmigen Abgrund, in dem das imaginäre Auge des Poeten sich in einer unendlichen Kontemplation verlieren kann. Vgl. dazu auch Michel Butors Essay „Babel en creux“ (in: ders.: *Répertoire* II, Paris: Editions de Minuit, [1964], 199-214).

Babelmythos entfaltet und für die poetische Aneignung der modernen Stadterfahrung nutzbar macht. Sie eröffnet den imaginären Raum, in dem die 41 Gedichte des 1829 erschienenen Gedichtbandes *Les Orientales* stehen. Wenn auch der Titel des Bandes auf eine überwiegend exotische Thematik hinweist, so ist doch Paris als impliziter Ausgangs- und Bezugspunkt der Stadtgedichte der *Orientales* zu identifizieren³¹. Im Horizont der eingangs aufgewiesenen, symbolischen Übertragbarkeit konstitutiver Merkmale der mythischen Urstädte auf die moderne Großstadt aber kann damit auch die Untergangsvision von Babel, Sodom und Gomorrha, die in *Le feu du ciel* im Kontext einer großen Meditation über Natur und Kultur, Einheit und Fragment, Kontinuität und Diskontinuität figuriert, vor der Folie einer modernen Stadterfahrung gelesen werden.

Es ist kein Zufall, dass Hugo für die große Vision des Untergangs Babels, Sodoms und Gomorrhas in *Le feu du ciel* die Gattung der Ode wählt. Bereits in seinen frühen, royalistischen Oden erprobt Hugo die vielfältigen Möglichkeiten der groß angelegten Form der stets mehrteiligen, auf der Variation von Strophenform, Vers und Reimschema basierenden Ode, die im Horizont der Entstehung des modernen Gattungssystems zur paradigmatischen Form der hohen Lyrik avanciert. Dieses die normative Poetik bis heute prägende und auf einer Gattungstrias aus Epos, Lyrik und Drama beruhende Gattungssystem bildet sich im 17. und 18. Jahrhundert aus³². Erst im Horizont dieses Prozesses gelangt auch die Entstehung eines festen Lyrikbegriffs, die in den italienischen Renaissancepoetiken begonnen hatte, zu einem vorläufigen Ende. Den Kern dieses neuen Verständnisses der Lyrik als eigenständiger Gattung im 17. und 18. Jahrhundert bildet das „Dreigestirn Pindar/Horaz, Ode und Enthusiasmus (nicht als allgemeine Inspirationstheorie, sondern als spezifische Eigenart der hohen Lyrik)“³³. Dieses verdichtet sich schließlich zu einer eigenen Lyriktheorie und füllt derart die ‚Lücke‘ einer fehlenden Lyriktheorie in der antiken Poetik. Die Ode, wenn auch nicht mit Lyrik identisch, bleibt – ausgehend von der Vorbildfunktion der Oden bzw. *carmina* von Pindar und Horaz im Lyrikverständnis des 18. Jahrhunderts – als Inbegriff hoher Lyrik bis ins 19. Jahrhundert hinein die exemplarische Form dieses modernen

³¹ Dies wird insbesondere deutlich in einigen der letzten Gedichte der Sammlung. In *Rêverie* (LesO XXXVI) und *Novembre* (LesO XLI) vermag das lyrische Ich angesichts der großstädtischen Realität die Vision eines exotisch-orientalischen Sehnsuchtsraumes nicht mehr aufrechtzuerhalten; und in den Gedichten mit Napoleon-Thematik (z. B. *Lui*, LesO XL) dringt ein Thema in die Sammlung ein, das vor dem Hintergrund der Renaissance des Napoleonmythos in den 1820er Jahren von zeitgenössischem Interesse ist.

³² Charles Batteux' *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746) ist die erste normative Poetik, die auf dieser Gattungstrias aufbaut (Charles Batteux: *Les beaux-arts réduits à un même principe*, hg. von Jean-Rémy Mantion, Paris: Aux Amateurs de Livres, 1989 [Théorie et critique à l'âge classique, 2]).

³³ Ernst A. Schmidt: *Notwehrdichtung. Moderne Jambik von Chénier bis Borchardt (mit einer Skizze zur antiken Jambik)*, München 1990, 93.

Lyrikbegriffs³⁴. Wenn nun Hugo, vor allem auf der formalen und stilistischen Ebene, dieser hier kurz skizzierten Gattungstradition der Ode als lyrischer Gattung in seinen Oden weitgehend verpflichtet bleibt, so ermöglicht dieser Rekurs auf die etablierten formalen und rhetorischen Gestaltungsmittel erst die thematische Innovation des Romantikers³⁵: „Tout a droit de cité en poésie“³⁶, schreibt Hugo im Vorwort der *Orientales*. Die Ode *Le feu du ciel* kann als paradigmatische Aktualisierung der Gattung der Ode bei Hugo gelten. Allein die lange und variable Gedichtform der Ode ist geeignet, die innovative, weit ausgreifende Imagination des Dichters aufzufangen sowie den überbordenden Bildern der mythischen Vision einen formalen Rahmen zu geben.

Für Jean Gaudon stehen die *Orientales* am Beginn einer Entwicklung im Werk Hugos, in deren Verlauf die poetische Repräsentation von Vision – im ursprünglichen Wortsinn als visuelle Wahrnehmung oder Vorstellung – und von Imagination in eine immer engere Beziehung treten und die einen Höhepunkt im Exilwerk Hugos finden wird:

„Il ne s’agit plus, on le voit, de menuets et d’échos anticipés, mais d’une œuvre majeure, qui trouve en elle-même sa justification. La première où le désir de donner à voir s’insère presque parfaitement dans une structure imaginaire.“³⁷

In der die Sammlung eröffnenden Ode *Le feu du ciel* löst Hugo diesen Anspruch, die mythische Erinnerung in eine imaginäre Gegenwart zu überführen und in visueller Evidenz vor Augen zu führen, auf paradigmatische Weise ein. Der Leser wird gleichsam zum Augenzeugen eines mythischen Geschehens, das erst durch die imaginäre Kraft des Visionärs sowie deren poetische Verdichtung aus den Tiefen des Mythos an die Oberfläche des *récit* gelangen und in seiner unmittelbaren Vergegenwärtigung zugleich zum imaginären Horizont der poetischen Aneignung einer modernen Stadterfahrung werden kann. Dass die Ode keine neue Geschichte erzählt,

³⁴ Bereits Batteux geht indes über diesen in der Ode hohen Stils paradigmatisch aktualisierten Lyrikbegriff hinaus, wenn er die Leidenschaft des Enthusiasmus zunehmend durch Empfindung – *sentiment* – ersetzt. 1775 schreibt er in den *Principes de la littérature*: „La Poésie lyrique est toute consacrée aux sentiments, c’est sa matière, son objet essentiel“ (Charles Batteux: *Principes de la littérature*, 5 Bde, Paris 1775, Nachdruck Genf 1967, hier Band I, 323). Oder: „Tant que l’action marche dans le Drame ou dans l’Epopée, la Poésie est epique ou dramatique; dès qu’elle s’arrête, et qu’elle ne peint que la seule situation de l’ame, le pur sentiment qu’elle éprouve, elle est de soi lyrique“ (ebd., 326). Die romantische Definition der Lyrik als unmittelbarer Ausdruck eines erlebten Gefühls und die Konzeption des lyrischen Ich sind hier bereits angelegt. Es ist jedoch zu betonen, dass für Batteux lediglich die Ode als Lied unter den Begriff der Lyrik fällt, wohingegen in der französischen Romantik im Horizont der Auflösung des klassizistischen Gattungssystems das Lyrische – im Sinn von subjektivem Gefühlsausdruck – auf keine bestimmte Form mehr beschränkt ist.

³⁵ Die thematische Innovation wiederum wird zum Auslöser der sukzessiven Auflösung auch der formalen Gattungsnormen des Klassizismus in der Romantik. Zur Auflösung des klassizistischen Gattungssystems in der französischen Romantik vgl. Penzenstadler: *Ode und Elegie* und Engler: „Romantische Lyrik“, 362ff.

³⁶ Hugo: *Les Orientales*, 319.

³⁷ Jean Gaudon: „Introduction“, in: Hugo: *Les Orientales*, 17-26, 26.

sondern eine bereits bestehende Erzählung paraphrasiert und diese in eine neue Perspektive rückt, wird am Beginn von *Le feu du ciel* deutlich. In dem Motto des Gedichts aus dem biblischen Buch der Genesis wird der narrative Inhalt der Ode vorweggenommen:

24. Alors le Seigneur fit descendre du ciel
sur Sodome et sur Gomorrhe une pluie de
soufre et de feu,

25. Et il perdit ces villes avec tous leurs
habitants, tout le pays à l'entour avec ceux qui
l'habitaient, et tout ce qui avait quelque ver-
deur sur la terre.

– GENÈSE.

Allerdings beginnt *Le feu du ciel*, wie der Leser nach der Lektüre des Mottos erwarten mag, nicht unmittelbar mit der poetischen Paraphrase der biblischen Fabel von der Zerstörung der lasterhaften Zwillingsstädte Sodom und Gomorrha. Erst mit dem Beginn des achten Abschnitts erreicht der Text die im Motto zitierte Stelle in der biblischen Erzählung, an der die Feuerwolke sich über Sodom und Gomorrha öffnet und in einem ungeheuren Flammen- und Schwefelregen die beiden Städte und ihre Bewohner auslöscht. Die Abschnitte II bis VII aber, die den Flug der Feuerwolke bis an ihr Ziel evozieren, füllen gleichsam die temporale Leerstelle, die am Beginn des Mottos durch das auf ein vorgängiges Geschehen verweisende Adverb „alors“ eröffnet wird. Damit spaltet sich das Gedicht in zwei *récits* auf: die eigentliche Paraphrase der biblischen Fabel in den Abschnitten VIII bis X, vorbereitet durch die Evokation der lasterhaften Städte Sodom und Gomorrha in Abschnitt VII auf der einen sowie die imaginäre Vergegenwärtigung des dem Ausbruch vorangehenden Flugs der Feuerwolke in den Teilen II bis VI, die zum eigentlichen Geschehen erst hinführt und zur Begründung des zerstörerischen Akts gerät, auf der anderen Seite³⁸. Umrahmt werden die beiden *récits* von den Abschnitten I und XI: Abschnitt I beschreibt einleitend und präsentisch die schreckliche Feuerwolke („O terreur!“, V. 10), während in Abschnitt XI eine Rückkehr aus dem imaginären Raum der Vision in die Sprechgegenwart stattfindet und der einstige Ort des mythischen Geschehens als apokalyptisches Bild totaler Zerstörung evoziert wird. Diese Rahmenbildung wird durch die identische metrische Form der Strophen in den Abschnitten I und XI³⁹ noch verstärkt.

³⁸ Auch Anne Nicolas gliedert in ihrer Lektüre des Gedichts *Le feu du ciel* die Ode in die beiden Teile ‚Rechtfertigung‘ und ‚Paraphrase‘; vgl. Anne Nicolas: „Babel et Sodome. Lecture du poème *Le Feu du ciel*“, in: *Romantisme* 1-2 (1971), 65-79, besonders 67ff. Eine knappe Interpretation des Gedichts findet sich in Stierle: *Mythos von Paris*, 637ff.

³⁹ Die Strophen in diesen Abschnitten haben dieselbe Form: 12-12-8-12-12-8 (die Ziffern bezeichnen die Silbenanzahl der Verse). Diese Strophenform tritt ebenfalls in den Abschnitten II und X auf, wodurch die Rahmenbildung noch verstärkt wird.

Beginnen wir die Lektüre mit dem sowohl auf *histoire*- als auch auf *discours*-Ebene ersten, zur Paraphrase der Zerstörung Sodoms und Gomorrhas hinführenden *récit* (Abschnitte I bis VII). Wenn das lyrische Ich sich gleich am Beginn des Gedichts direkt an den Leser wendet: „La voyez-vous passer, la nuée au flanc noir?“ (V. 1), so wird der hier angedeutete Aufbau einer Kommunikationssituation zwischen Ich und apostrophiertem Leser jedoch schon im vierten Vers wieder suspendiert: die Ich wie Leser gleichermaßen umgreifende Instanz „on“ (V. 4) wird im Folgenden zum imaginären Subjekt des Gedichts. Leser und lyrisches Ich verschmelzen zu einer einzigen Wahrnehmungsinstanz, deren imaginäres Auge gleichsam mit der Wolke mit zu fliegen scheint⁴⁰. Die Feuerwolke überquert nun auf ihrer Reise zunächst den Ozean (II), zieht dann über einen Nomadenstamm (III) und Ägypten (IV) hinweg, bevor sie schließlich, nach dem Überflug über die unendliche Sandwüste (V), im Zentrum des Gedichts das verlassene, zur Ruine verfallene Riesenbauwerk des Babelturms erreicht (VI). Gelenkt wird ihr Flug dabei von der Stimme Gottes. Diese treibt die Wolke jeweils am Ende der Abschnitte II bis VI, in einem imaginären Dialog zwischen fragender Wolke und antwortender Stimme Gottes in Form eines vom strophischen Text typographisch abgesetzten Alexandrinerdistichons, unermüdlich weiter⁴¹. Denn weder Meer noch Wüste, weder das Nomadenvolk noch die Hochkultur am Nil sind das Ziel des Zornes Gottes, der sich in der Naturgewalt der Feuerwolke entladen wird. Auch das vermessenste Projekt menschlicher Hybris, der Babelturm (VI), ist nur eine Etappe auf dem Weg der Wolke:

– Faut-il l’achever? dit la nuée en courroux. –
 Marche! – Seigneur, dit-elle, où donc m’emportez-vous?
 (Teil VI, Verse 149f.)

Erst im siebten Abschnitt erreicht die Feuerwolke ihr Ziel, die unermessliche Stadtlandschaft der zusammengewachsenen Städte Sodom und Gomorrha. Das Alexandrinerdistichon, das die Wolke auf ihrem Flug geleitet hatte, verliert seine dialogische Form und zeigt durch seine Integration in den laufenden Text (V. 197f.) auf formaler Ebene das Erreichen des Zieles an:

Et le vent, soupirant sous le frais sycamore,
 Allait tout parfumé de Sodome à Gomorrhe.
 C’est alors que passa le nuage noirci,
 Et que la voix d’en haut lui cria: – C’est ici!
 (Teil VII, Verse 195ff.)

⁴⁰ Vgl. auch Stierle: *Mythos von Paris*, 637.

⁴¹ Alexandrinerdistichons in den Versen 25f., 59f., 91f., 117f., 149f.

Die in ihrem Verlauf kurz skizzierte Reise der Wolke in den Abschnitten II bis VII hat nun nicht nur die Funktion, die Imaginationskraft des Visionärs vor Augen zu führen, der das Erhabene der unendlichen Natur, aber auch die versunkene Lebenswelt vergangener Kulturen in visueller Lebendigkeit evoziert. Vielmehr muss die Beschreibung der Reise primär gelesen werden als eine in sukzessive aufeinander folgenden Bildern aktualisierte, imaginäre Rekapitulation der der Zerstörung Sodoms und Gomorrhas vorgängigen Natur- und Kulturgeschichte, als deren vorläufige und negative Höhepunkte das vermessene Projekt Babels sowie die von Gott abgefallenen Zwillingsstädte gelten müssen. Die große Stadt erscheint solchermaßen als Zielpunkt eines zivilisatorischen Prozesses, in dessen Verlauf sich der Mensch zunehmend von einem ursprünglichen Naturzustand entfernt und dessen poetische Aktualisierung in *Le feu du ciel* im Folgenden nachgezeichnet werden soll.

Auf ihrer Reise überquert die Feuerwolke zunächst den Ozean. Im Anblick des Meeres, das die Grenzen der Wahrnehmung überschreitet und solchermaßen als Paradigma des Natürlich-Erhabenen gelten muss, wird die ursprüngliche Einheit der Schöpfung unmittelbar sinnfällig. Die visuelle Wiederholung des sich in unendlicher Bewegung befindenden Immergleichen des Meeres findet auf der lexikalischen und lautlichen Ebene durch eine geradezu hypnotische Repetition identischer Elemente einer Wasserisotopie (*mer, flots, ondes*), die auch die Reimstruktur prägt („ondes – profondes“, V. 15/18), eine Entsprechung:

La mer! partout la mer! des flots, des flots encor.
L'oiseau fatigue en vain son inégal essor.
Ici les flots, là-bas les ondes;
Toujours des flots sans fin par des flots repoussés;
L'œil ne voit que des flots dans l'abîme entassés
Rouler sous les vagues profondes.
(Teil II, Strophe 1, Verse 13ff.)

Der Horizont, der allein als sichtbare Grenze zwischen Himmel und Erde der Wahrnehmung einen versichernden Anhaltspunkt bieten könnte, verschwimmt vor den Augen des Visionärs, so dass Himmel und Ozean zu einem harmonischen, indistinkten und einheitlichen Ganzen verschmelzen. Der Binnenreim „ciel – mêle“, aber auch die Wiederholung des Farblexems „bleu“ sowie des Lautes /o/ („aux eaux“) spiegeln diese fundamentale Einheit auf der phonischen Ebene wider:

Le ciel bleu se mêle aux eaux bleues.
(Teil II, Strophe 2, Vers 24)

Selbst die Fische des Meeres partizipieren an diesem Ineinander der Blautöne, reflektieren doch ihre Schwänze das Blau Himmels und ihre silbrigen Flossen das Glitzern der Sonne:

Parfois de grands poissons, à fleur d'eau voyageant,
Font reluire au soleil leurs nageoires d'argent,
Ou l'azur de leurs larges queues.
(Teil II, Strophe 2, Verse 19ff.)

Auch im weiteren Verlauf des Gedichts gelangt diese anhand des Ozeanbildes exponierte, ursprüngliche Einheit des Universums in Metaphern des Spiegels und der Synthese immer wieder zur Anschauung. So figuriert im Kontext der Evokation des Nomadenvolkes in Teil III das Bild des Spiegels („se mirant“, V. 28) und wiederholt sich im Reim „flot clair – air“ (V. 28/30) die Farbsynthese von Ozean („eaux bleues“, V. 24) und Himmel („ciel bleu“, V. 24) in Form phonischer Äquivalenz:

Un golfe aux vertes collines
Se mirant dans le flot clair! –
Des buffles, des javelines,
Et des chants joyeux dans l'air! –
(Teil III, Strophe 1, Verse 27ff.)

Im Abendlicht aber verfließen der rote Abendhimmel („ciel rougeâtre“, V. 88) und das in rotes Licht getauchte Meer („flots vermeils“, V. 88) konturlos ineinander und verdoppelt sich im reflektierten Spiegelbild der Abendsonne in den roten Fluten des Meeres das Bild des Abendhimmels:

L'astre-roi se couchait. Calme, à l'abri du vent,
La mer réfléchissait ce globe d'or vivant,
Ce monde, âme et flambeau du nôtre;
Et dans le ciel rougeâtre et dans les flots vermeils,
Comme deux rois amis, on voyait deux soleils
Venir au-devant l'un de l'autre.
(Teil IV, Strophe 5, Verse 85ff.)

Auch die Wüste als weiteres Paradigma des Natürlich-Erhabenen neben Ozean und Himmel partizipiert durch die metaphorische Überblendung mit dem Ozean an dieser ursprünglichen Einheit und unendlichen Bewegung des Universums („Ici rien ne s'arrête“, V. 97). Der Vergleich der Sanddünen mit den rollenden Wellen des Ozeans („roulent comme des flots“, V. 100) bereitet dabei die Metaphorisierung der Wüste als dampfendes Meer („cette mer qui fume“, V. 114) vor:

Toujours plane une brume
Sur cette mer qui fume,
Et jette pour écume
Une cendre de feu.
(Teil V, Strophe 3, Verse 113ff.)

Die Antithetik der Elemente – Wüste und Ozean, Ozean und Himmel – wird derart im Zeichen einer metaphorischen Harmonisierung der Kontraste in eine umfassende, imaginäre Synthese überführt, die im Zentrum der romantisch-universalistischen Weltanschauung steht⁴².

Nach dem symbolisch für den Ursprung der Schöpfung einstehenden Ozean evoziert der Visionär als nächste, exemplarische Etappe der Weltgeschichte eine ursprüngliche, in harmonischem Einklang mit der Natur lebende Nomadengemeinschaft (Teil III). Fröhliche Lieder (V. 30) und das Lachen schöner Jungfrauen (V. 43ff.) erfüllen die Luft; Kinder, junge Mädchen und Krieger tanzen im Kreis (V. 37f.); Frauen und Männer baden nackt und ohne Scham im Meer (V. 51f.). Die „errantes familles“ (V. 35) leben friedlich mit domestizierten Tieren zusammen („dociles chamelles“, V. 49) und ernähren sich durch die Nutzung natürlicher Ressourcen in Jagd und Fischerei (V. 32). Dass diese frühe Form der Zivilisation noch in Einklang mit dem Schöpfungsgedanken steht, wird am Ende des dritten Teils der Ode deutlich, wenn sich der zarte Klang der Zimbeln mit dem Wiehern der Rosse und dem Rauschen des Meeres in einer kosmischen Harmonie vereint:

La voix grêle des cymbales,
Qui fait hennir les cavales,
Se mêlait par intervalles
Aux bruits de la grande mer.

(Teil III, Strophe 4, Verse 55ff.)

Mit der ersten Blüte menschlicher Zivilisation in der ägyptischen Hochkultur (Teil IV), die als nächstes Bild aus der Tiefe historischer Erinnerung in eine imaginäre Gegenwart überführt wird, setzt eine Entwicklung ein, in deren Verlauf der Mensch zunehmend in Opposition zur Natur tritt. Zwar ist Ägypten mit seinen „champs, bariolés comme un riche tapis“ (V. 62) ein fruchtbares und reiches Land, das in immer neuen Höchstleistungen Wunderwerke menschlicher Zivilisation hervorbringt: so entstehen die riesigen Pyramiden (V. 67), die rätselhafte Figur der Sphinx (V. 73), große Häfen, Städte (V. 76f.) und Obelisken (V. 82). Jedoch stehen diese Errungenschaften nicht mehr in Einklang mit der Schöpfung. In mühsamer Arbeit muss das fruchtbare Land der gewaltigen Natur abgerungen werden. Es ist bezeichnend, dass gerade Meer und Wüste, die in *Le feu du ciel* als Paradigmen der ursprünglichen Schöpfungsharmonie figurieren, in diesen Versen zu einer ständigen Bedrohung für Ägypten werden:

⁴² In der im Jahr zuvor veröffentlichten, programmatischen Vorrede zu seinem Drama *Cromwell* betont Hugo, dass die Totalität des Universums sich aus Kontrasten und Oppositionen konstituiere. Dies stelle jedoch nicht die fundamentale Einheit der Welt, die durch den Schöpfergott verbürgt sei, in Frage, sondern verweise vielmehr auf diese.

L'eau vaste et froide au nord, au sud le sable ardent
 Se disputent l'Égypte: elle rit cependant
 Entre ces deux mers qui la rongent.
 (Teil IV, Strophe 1, Verse 64ff.)

Wenn hier auch die menschliche Erkenntnis der eigenen Fähigkeiten noch nicht – wie im Babelmythos – in Anmaßung und Hybris umgeschlagen ist, so kündigt sich in dem hochmütigen Lachen des personifizierten Ägypten angesichts der doppelten Bedrohung durch die Naturgewalt („elle rit cependant“, V. 65) sowie in den immensen Dimensionen der ägyptischen Bauwerke diese Entwicklung bereits an. In der zentrale Elemente des Babelmotivs antizipierenden Beschreibung der Pyramiden wird dies offenkundig. Wie der Babelturm haben auch die Pyramiden riesenhafte Ausmaße („monstrueux degrés“, V. 71), kommen auch sie Himmel bedrohlich nahe („perçaient les cieux“, V. 67) und sind auch sie in ihrer Totalität dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen nicht mehr fassbar („dérobaient aux yeux“, V. 68):

Trois monts bâtis par l'homme au loin perçaient les cieux
 D'un triple angle de marbre, et dérobaient aux yeux
 Leurs bases de cendre inondées.
 Et de leur faite aigu jusqu'aux sables dorés,
 Allaient s'élargissant leurs monstrueux degrés,
 Faits pour des pas de six coudées.
 (Teil IV, Strophe 2, Verse 67ff.)

Nachdem die Feuerwolke schließlich auch die Sandwüste überquert hat (Teil V), deren unermessliche Weite allein Gott zu fassen vermag⁴³ und die in ihrer Unendlichkeit zum Symbol göttlicher Schöpferkraft avanciert („ce lieu sacré“, V. 102), erreicht sie im zentralen sechsten Abschnitt der Ode die an die Natur zurückgefallene, riesenhafte Ruine des Babelturms, deren Anblick eine „Erfahrung des Erhabenen von anderer Qualität“⁴⁴ bietet:

Comme un énorme écueil sur les vagues dressé,
 Comme un amas de tours, vaste et bouleversé,
 Voici Babel, déserte et sombre.
 (Teil VI, Strophe 1, Verse 119ff.)

Bereits diesen drei einleitenden, die Ruine Babels heraufbeschwörenden Versen zeichnet sich die fundamentale Ambivalenz ein, die die poetische Aktualisierung des Babelmythos in *Le feu du ciel* prägt. Denn während auf der einen Seite die Ruine Babels als ein die Naturlandschaft empfindlicher störender Überrest des vermessenen Projekts der absoluten Stadt erscheint – zentral sind hierfür die materielle Antithese zwischen steinerner Klippe und den Fluten des Ozeans im Klippenvergleich (V. 119) sowie die semantische Ambiguität des Adjektivs „bouleversé“ (V. 120) zwischen

⁴³ „Ces solitudes mornes, / Ces déserts sont à Dieu: / Lui seul en sait les bornes, / En marque le milieu.“ (V. 109ff.)

⁴⁴ Stierle: *Mythos von Paris*, 639.

‚umgestürzt‘ und ‚bestürzt, betroffen‘ –, nähert sich die Ruine Babels auf der anderen Seite gerade durch den dem Naturraum entlehnten Vergleich mit einer Klippe (V. 119) sowie lexikalisch-phonische Similarität (*déserte* – *désert*, V. 121) wieder an die Natur an. In der Tat bevölkern Elefanten und Krokodile, Boas und Eidechsen, Adler und Geier die vom Menschen verlassene, gigantische Ruine Babels, wachsen Palmenwälder auf ihren zahllosen Etagen:

Les boas monstrueux, les crocodiles verts,
Moindres que des lézards sur ses murs entrouverts,
Glissaient parmi les blocs superbes;
Et, colosses perdus dans ses larges contours,
Les palmiers chevelus, pendant au front des tours,
Semblaient d'en bas des touffes d'herbes.

Des éléphants passaient aux fentes de ses murs;
Une forêt croissait sous ses piliers obscurs
Multipliés par la démence;
Des essaims d'aigles roux et de vautours géants
Jour et nuit tournoyaient à ses porches béants,
Comme autour d'une ruche immense.

(Teil VI, Strophen 4 und 5, Verse 137ff.)

Indes kann diese scheinbare Synthese von Menschenwerk und Natur nur einem oberflächlichen Blick standhalten. Denn selbst die von der Natur zurückeroberten Überreste der zur Ruine verfallenen Stadt Babel brechen in der Diskontinuität ihrer Formen die Einheit der natürlichen Umgebung auf, so dass der Turm als ein der Natur grundsätzlich fremdes Element in den Himmel ragt. In der Evokation der die Ruine konstituierenden, chaotischen Ansammlung petrifizierter und künstlich geschaffener Formen wird dies unmittelbar sinnfällig: ein „amas de tours“ (V. 120) erhebt sich auf den „larges plafonds“ (V. 125); die unendlichen „escaliers“ (V. 131) führen zu immer neuen „sommets“ (V. 135), so dass ein Ende des – in unendlicher Steigerung der ägyptischen Pyramiden (V. 67ff.) – pyramidenförmig sich zuspitzenden Turms („tête pyramidale“, V. 136) nicht absehbar ist; die Mauern des Gebäudes bestehen aus gigantischen „blocs superbes“ (V. 139) und werden von immensen „piliers obscurs“ (V. 144) getragen. So stört, in ihrer ganzen Vermessenheit, die Ruine der Turmstadt Babel auf empfindliche Weise die ursprüngliche Einheit der Schöpfung, die anhand der Paradigmen des Meeres und der Wüste zur Anschauung gebracht wurde.

Die Positionierung der imaginären Vergegenwärtigung Babels im Zentrum von *Le feu du ciel* weist auf eine weiter reichende Bedeutung dieses Abschnitts hin. Dies zeigt sich in aller Evidenz bei der Lektüre des nächsten Teils des Gedichts. Denn wenn die Stimme aus der Tiefe ein letztes Mal die Tod bringende Wolke auffordert, ihren Weg fortzusetzen („Marche!“, V. 150), um sie sodann zu der im Mondlicht liegenden Doppelstadt Sodom und Gomorrha zu leiten, so erweist sich diese gleichsam als

„lebendige“ und aktive Variante der im vorangehenden Abschnitt evozierten, von den Menschen verlassenen Stadt Babylon („Le genre humain jadis bourdonnait à l’entour“, V. 128). Die Wolke hat ihr Ziel, die menschliche Zivilisation nach Babel einen weiteren, negativen Höhepunkt erreicht. Dass damit aber die Zwillingstädte zu einer neuen, babylonischen Herausforderung Gottes werden, dass also der Babelmythos und die Geschichte von der Zerstörung Sodoms und Gomorrhas zwei distinkte Artikulationen desselben symbolischen Paradigmas vorstellen, wird insbesondere auf der lexikalischen Ebene sinnfällig. Diese weist eine große Zahl an Übereinstimmungen in den Abschnitten VI und VII auf: der „amas de tours“ Babels (V. 120) wiederholt sich in „ces rondes tours“ (V. 173) Sodoms und Gomorrhas; die „larges plafonds“ (V. 126) werden zu den „plafonds d’un seul bloc couvrant de vastes salles“ (V. 167) der Doppelstadt und beziehen sich so gleichzeitig lexikalisch auf die „blocs superbes“ (V. 139) Babels zurück; die „colosses“ gehören beiden mythischen Stadtlandschaften gleichermaßen an (V. 140, V. 161); die „piliers obscurs“ (V. 144) Babels finden in den „piliers aux larges fûts“ (V. 158) Sodoms und Gomorrhas eine Entsprechung. In einem weiteren Akt der Perversion der Natur erstarren die die Babelruine bevölkernden Elefanten („Des éléphants passaient aux fentes de ses murs“, V. 143) in der Doppelstadt zu einer statuesken Steingruppe (V. 159f.) und werden so Teil einer unendlichen Aufhäufung („immense entassement“, V. 177) von unbekanntem und unnatürlichen, das Stadtbild prägenden Formen: „partout surgissaient des formes inconnues“ (V. 172). In langen, asyndotischen Aufzählungen der unterschiedlichen Elemente der Stadtlandschaft, die sich nicht zu einer Einheit fügen, sondern als gleichsam diskontinuierliches „chaos confus“ (V. 157) sowohl die Wahrnehmung des Visionärs als auch die Möglichkeiten sprachlicher Repräsentation überfordern, versucht der Dichter, die verunsichernde Fremdheit der „deux cités, étrangères, inconnues“ (V. 151) zu bewältigen: „Aqueducs, escaliers, piliers aux larges fûts, / Chapiteaux évasés“ (V. 158f.) dringen in seine Wahrnehmung ein, dann („puis“, V. 159) die steinernen Elefanten, die „colosses debout“ (V. 161), hängende Gärten, Tempel und Säle (V. 163ff.). Rampen, Paläste und dunkle Straßenzüge („sombres avenues“, V. 171) stehen unvermittelt neben Brücken, Bögen und Türmen und bilden zusammen mit einer unendlichen Zahl an „édifices sombres“ (V. 176) eine vom Menschen geschaffene, künstliche Landschaft, die in ihren steinernen, wie Fremdkörper anmutenden Formen („ulcère“, V. 184) die Natur pervertiert und der sich der Wille des Menschen zum Erhabenen in Bildern des Kolossalen und Enormen unmittelbar einschreibt:

Puis l'œil entrevoyait, dans le chaos confus,
 Aqueducs, escaliers, piliers aux larges fûts,
 Chapiteaux évasés; puis un groupe difforme
 D'éléphants de granit portant un dôme énorme;
 Des colosses debout, regardant autour d'eux
 Ramper des monstres nés d'accouplements hideux;
 Des jardins suspendus, pleins de fleurs et d'arcades,
 Où la lune jetait son écharpe aux cascades;
 Des temples, où siégeaient sur de riches carreaux
 Cent idoles de jaspe à têtes de taureaux;
 Des plafonds d'un seul bloc couvrant de vastes salles,
 Où, sans jamais lever leurs têtes colossales,
 Veillaient, assis en cercle, et se regardant tous,
 Des dieux d'airain, posant leurs mains sur leurs genoux.
 (Teil VII, Verse 157ff.)

Wie der Babelturm, dessen „spirale infinie“ (V. 130) sich der Wahrnehmung der „yeux découragés“ (V. 135) entzieht, hat auch die Stadtlandschaft Sodoms und Gomorrhas teil an dem symbolischen Paradigma des Unendlich-Erhabenen. Denn die Doppelstadt steht im Zeichen einer sich ins Unendliche ausdehnenden „Dynamik der Pluralisierung“⁴⁵ und ist selbst aus der romantischen Perspektive der visionären Überschau in ihrer Totalität nicht vollständig zu fassen⁴⁶. In der wiederholten Aneinanderreihung der Phoneme /e/ und /a/⁴⁷ findet die Vorstellung des ins Unendliche ausufernden Baus der Städte Sodom und Gomorrha ein Äquivalent auf der phonischen Ebene:

Voilà que deux cités, étranges, inconnues,
 Et d'étage en étage escaladant les nues,
 Apparaissent, [...]
 (Teil VII, Strophe 1, Verse 151ff.)

Zudem spiegelt sich die Vision der ins Unendliche ausufernden Stadtlandschaft auch auf der formalen Ebene wider, welche sich in dem die Zwillingstädte evozierenden Abschnitt VII durch eine in Opposition zu der strengen metrischen und strophischen Gliederung der anderen Abschnitte stehende, relative Formlosigkeit charakterisiert. In fortlaufenden, sich in langen, asyndotischen Aufzählungen ergießenden Alexandrinern, deren Fluss lediglich zwei Mal durch eine Zäsur unterbrochen wird, wird die Vision der wie ein Geschwür wuchernden Doppelstadt („comme un double ulcère“, V. 184)

⁴⁵ Ebd., 641.

⁴⁶ Als synthetisierende Form der Wahrnehmung ermöglicht die romantische, panoramatische Überschau grundsätzlich die Erfassung und Repräsentation komplexer Gesamtzusammenhänge, wie z. B. die Totalität der großen Stadt. Auch wenn die Städte Babel, Sodom und Gomorrha sich hier durch ihre immense Größe der vollständigen Erfassung entziehen, so steht die Evokation mythischer Städte im Modus der Überschau doch im Zeichen ihrer prinzipiellen Verfügbarkeit, welche durch die geschichtliche Distanz noch verstärkt wird. Zum Motiv des Blicks auf die Stadt Paris in der französischen Literatur von Mercier bis Sartre vgl. Friedrich Wolfzettels Studie „Funktionswandel eines epischen Motivs: Der Blick auf Paris“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'histoire des littératures romanes* 1 (1977), 353-377. Wolfzettel untersucht u. a. die beiden Parisromane Hugos, *Notre-Dame de Paris* und *Les Misérables*.

⁴⁷ „cités, étranges“ (V. 151); „d'étage en étage escaladant“ (V. 152); Hervorhebung vom Vf.

gleichsam auf Form und Schriftbild übertragen⁴⁸. Diese geraten so auf der Ebene des Textes zum optischen Pendant der unendlichen Ausdehnung der Stadt als Schrecken des „œil perdu“ (V. 174):

Ces rampes, ces palais, ces sombres avenues
Où partout surgissaient des formes inconnues,
Ces ponts, ces aqueducs, ces arcs, ces rondes tours,
Effrayaient l'œil perdu dans leurs profonds détours;
(Teil VII, Verse 171ff.)

Wenn nun die Ruine des Babelturms an die Natur zurückgefallen und von den Menschen verlassen ist, so gilt dies nicht für Sodom und Gomorrha. In den Zwillingstädten drängen sich „leurs dieux, leur peuple, et leurs chars, et leurs bruits“ (V. 154)⁴⁹. Im Moment der Vision jedoch umfängt der Schleier der Nacht die nur vom Mondschein erhellte Stadt, die nach den Anstrengungen des Tages und den abendlichen „festins“ (V. 188) in einen erschöpften Schlaf gefallen ist. Götzendienst und Götterstatuen („cent idoles de jaspé“ V. 166; „dieux d'airain“, V. 170), aber auch moralische Dekadenz und sittlicher Verfall beherrschen das Leben in den von Gott abgefallenen „villes de l'enfer“ (V. 181):

Ah! villes de l'enfer, folles dans leurs désirs!
Là, chaque heure inventait de monstrueux plaisirs,
Chaque toit recelait quelque mystère immonde,
Et comme un double ulcère, elles souillaient le monde.
(Teil VII, Strophe 2, Verse 181ff.)

Bereits in der mythischen Erinnerung steht die große Stadt also im Zeichen derselben fundamentalen Ambivalenz, die sich auch der modernen Stadterfahrung einschreibt. Denn wenn die mythische Stadt auf der einen Seite durch die unendliche Dynamisierung und Pluralisierung ihrer Kontexte als paradigmatischer Ort der Entfaltung menschlicher Fähigkeiten überhaupt erscheint, dem sich in der Schaffung immer neuer und enormer Formen das Potential des *genre humain* zum Fortschritt einzeichnet, so steht sie auf der anderen Seite von Anfang an auch in einem apokalyptischen Horizont des Untergangs: „Die Gefährdung der großen Stadt kraft der Dynamik, die die Eigenwirklichkeit einer in sich zentrierten menschlichen Lebenswelt hervorbringt, ist selbst schon Moment des Stadtmythos.“⁵⁰ Solchermaßen aber gerät die

⁴⁸ Damit ergibt sich folgende Gliederung für den Abschnitt VII: Beschreibung Sodoms und Gomorrhas (V. 151-180); Evokation der moralischen Dekadenz Sodoms und Gomorrhas (V. 181-184); Beschreibung der nächtlichen Stadt unmittelbar vor dem Ausbruch der Feuerwolke (V. 185-198).

⁴⁹ Man beachte die Similarität dieser Charakterisierung Sodoms und Gomorrhas mit der der modernen Großstadt Paris in ‚*Dans les cités qui troublent*‘ (DG X) und *A Virgile* (VI VII), wo die Elemente „char“ und „bruit“ ebenfalls eine zentrale Rolle spielen.

⁵⁰ Stierle: *Mythos von Paris*, 643. In *A l'Arc de triomphe* (VI IV) wird die Stadt Paris selbst zum Gegenstand einer Untergangsvision. Zum Nebeneinander von linearer und zyklischer Zeitauffassung, von geschichtsphilosophischem Fortschrittsoptimismus und unterschwelligem Dekadenzdenken im 19. Jahrhundert vgl. auch Stierle: „Tod der großen Stadt“. Laut Stierle verbinden sich die

mythische Stadt als Archetyp zum Spiegel der modernen Stadt: in der Vision Sodoms und Gomorrhas findet die Erfahrung der Weltstadt Paris, die mit dem Beginn der lebensweltlichen Moderne und des Zeitalters der Industrialisierung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum einen durch rasches, unüberschaubares Wachstum sowie schnelle Modernisierung, zum andern aber auch durch politische Orientierungslosigkeit, soziale Spannung und moralische Dekadenz geprägt ist, eine mythische Entsprechung.

Mit der Evokation Sodoms und Gomorrhas erreicht das Gedicht seinen Höhepunkt. Ausgelöst durch die Vision der Doppelstadt, treten Bild und Aktion in einem kausalen Verhältnis zusammen: auf das Wort Gottes – „C'est ici!“ (V. 198) – folgt unmittelbar der *récit* der im Motto angekündigten und in den Abschnitten II bis VII suspendierten Handlung: „La nuée éclate!“ (V. 199). In atemlos hämmernden, von Ausrufen durchzogenen, fünfsilbigen Versen stürzen Schwefel und Flammen auf die schlafende Stadt nieder, fallen „peuples pervers“ (V. 213) und „idole infâme“ (V. 250), Tempel und Paläste, Häuser und Brücken, König und „grand-prêtre“ (V. 289) dem unerbittlichen Zorn Gottes zum Opfer – „Dieu sait atteindre qui les brave“ (V. 323):

La nuée éclate!
La flamme écarlate
Déchire ses flancs,
L'ouvre comme un gouffre,
Tombe en flots de soufre
Aux palais croulants,
Et jette, tremblante,
Sa lueur sanglante
Sur leurs frontons blancs!

Gomorrhe! Sodome!
De quel brûlant dôme
Vos murs sont couverts!
L'ardente nuée
Sur vous s'est ruée,
O peuples pervers!
Et ses larges gueules
Sur vos têtes seules
Soufflent leurs éclairs!

(Teil VIII, Strophen 1 und 2, Verse 199ff.)

Nichts kann dem gewaltigen Feuerregen standhalten:

Ainsi tout disparut sous le noir tourbillon,
L'homme avec la cité, l'herbe avec le sillon!

(Teil X, Strophe 3, Verse 327f.)

Was bleibt, ist ein apokalyptisches Bild der totalen Zerstörung. Am Ende des Gedichts schlägt der Visionär einen weiten Bogen, der aus der mythischen Erinnerung zurückführt in die Gegenwart der Erzählung und an den Ort der Katastrophe. Die

Anschauungsformen des Niedergangs im 19. Jahrhundert vor allem mit dem Sujet der großen Stadt (ebd., 107).

Ruinen der untergegangenen Städte werden von einem Salzsee bedeckt, dessen glatte Oberfläche gleichsam als „miroir du passé“ (V. 336) zum Katalysator der Vision werden konnte:

Aujourd’hui le palmier qui croît sur le rocher
Sent sa feuille jaunir et sa tige sécher
A cet air qui brûle et qui pèse.
Ces villes ne sont plus; et, miroir du passé,
Sur leurs débris éteints s’étend un lac glacé,
Qui fume comme une fournaise!
(Teil XI, Verse 333ff.)

Selbst noch diesem finalen Bild schreibt sich der die Reflexion der Ode prägende Antagonismus zwischen einer ursprünglichen Schöpfungseinheit, die in den Bildern des Ozeans und der Wüste zu paradigmatischer Anschauung gelangt war, sowie der Diskontinuität einer sich zunehmend vom Ursprung entfernenden, komplexer werdenden, sich pluralisierenden und fragmentarisierenden (Stadt)Welt ein⁵¹. Zwar scheint in dem Bild des die Ruinen der Stadt verbergenden, in der heißen Luft („air qui brûle“, V. 335) spiegelglatt daliegenden „lac glacé / Qui fume comme une fournaise“ (V. 337f.) die thematische Fusion von Wasser und Luft bzw. kalt und heiß und damit der Triumph der romantischen „volonté de l’ambition de la Synthèse“⁵² vollkommen. Doch wird dieser Eindruck der Harmonie durch lautliche und semantische Effekte radikal subvertiert. Insbesondere das Bild der in der Hitze sterbenden Palme sowie der phonische ‚Choc‘ in der Lautfolge „lac glacé“ (V. 337) weisen darauf hin, dass die durch die Zerstörung Sodoms und Gomorrhas scheinbar wiedererlangte Kontinuität eine prekäre ist⁵³: die Rückkehr zur ursprünglichen Schöpfungseinheit ist unmöglich geworden. Auch der Gebrauch verschiedener Tempora indiziert die endgültige Abwendung von einem ursprünglichen Naturzustand im Zivilisationsprozess: während die paradigmatischen Anschauungsformen der ewigen Natur, Ozean und Wüste, in einem ahistorischen Präsens evoziert werden, stehen die visionären Bilder der untergegangenen, menschlichen Zivilisationsstufen – vom Nomadentum über Ägypten

⁵¹ Anne Nicolas ist der Auffassung, dass Hugo in *Le feu du ciel* intendiert, eine Rhetorik der Kontinuität zu etablieren und derart die Überwindung eines dualistisch-manichäischen Weltbildes durch die „victoire du continu sur le discontinu du monde“ (Nicolas: „Babel et Sodome“, 65) zu propagieren. Ihre Interpretation der Ode beruht vor allem auf der detaillierten Analyse von Prosodie und Metaphorik, anhand derer sie nachweist, dass die auf der semantischen Ebene angestrebte Einheit einerseits auf der Laut- und Bildebene unterstützt, andererseits aber auch durch sprachliche und metaphorische Effekte der Diskontinuität („effet de parasitage“, ebd., 77) subvertiert wird. So etabliert sich die Bedeutung des Gedichts für Nicolas zuerst auf der areferentiellen Ebene der Signifikanten. Dass aber mit der Figur des Widerstreits von kontinuierlichen und diskontinuierlichen Elementen, exemplifiziert am Beispiel der Zerstörung zweier Städte, *Le feu du ciel* in eine wesentliche Beziehung zum lyrischen Stadtdiskurs Hugos und damit zur poetischen Aneignung der Erfahrung der modernen Großstadt tritt, die es herauszustellen gilt, berücksichtigt Nicolas in ihrer Lektüre nicht.

⁵² Pierre Albouy: „Hugo ou le *Je éclaté*“, in: ders.: *Mythographies*, Paris: Corti, 1976, 66-81, 66.

⁵³ Vgl. Nicolas: „Babel et Sodome“, 77.

und Babel bis zu Sodom und Gomorrha – in einem gleichsam unumkehrbaren Imperfekt. Der zeitlosen Zyklik der Natur steht die Progressivität menschlicher Geschichte gegenüber. Damit aber öffnet sich die poetische Bewegung in *Le feu du ciel* auf eine geschichtsphilosophische Reflexion, die als symptomatisch für die geschichtsphilosophische Diskussion des 19. Jahrhunderts gelten kann. Denn wenn Hugo Babel, Sodom und Gomorrha in *Le feu du ciel* einerseits als Zielpunkte eines linearen Zivilisationsprozesses begreift, andererseits die mythischen Städte aber im Horizont ihres Untergangs aktualisiert und sie damit zugleich einem diskontinuierlichen Zeitbegriff unterordnet, so deutet dies auf die merkwürdige, geschichtsphilosophische Janusköpfigkeit des 19. Jahrhunderts überhaupt hin: der scheinbar ungebrochene Fortschrittsoptimismus eines dominant linearen Geschichtsbilds wird unterschwellig stets begleitet von einem – zum Ende des Jahrhunderts hin virulent werdenden – Bewusstsein für kulturelle Dekadenz. Solchermaßen gerät die Ode, die im Zeichen der imaginären Vergegenwärtigung des Untergangs mythischer Städte als Urbilder der Zivilisation die historische Dialektik von Fortschritt und Dekadenz aktualisiert, gleichsam zum poetischen Reflex eines luziden Bewusstseins Hugos für die geschichtsphilosophische Problematik der Diskontinuität, die sich in besonderem Maße der Erfahrung der lebensweltlichen Moderne und ihrem paradigmatischen Ort, der großen Stadt, einschreibt. Als radikale Gefährdung des romantischen Fortschrittspostulats aber avanciert die hier im Motiv der Zerstörung Babels, Sodoms und Gomorrhas mythisch vermittelte Erkenntnis historischer Diskontinuität immer wieder zu einem zentralen Bezugspunkt des lyrischen Stadtdiskurses Hugos und zur Herausforderung seiner geschichtsphilosophischen Reflexion. Eine Möglichkeit reflexiver Aneignung dieses in *Le feu du ciel* poetisch aktualisierten, geschichtsphilosophischen Problems historischer Diskontinuität bei Hugo soll im Folgenden, nach einem kurzen Exkurs zu einer weiteren Untergangsvision aus der *Légende des siècles*, aufgezeigt werden.

In dem in der *Nouvelle série* der *Légende des siècles* (1877) erschienenen und auf den 14. August 1874 datierten Gedicht *La ville disparue* (LS V) findet das Thema der Zerstörung einer Stadt Jahrzehnte nach *Le feu du ciel* noch einmal Eingang in die Dichtung Hugos⁵⁴. Durch die dominant narrative Struktur und die formale Gestaltung

⁵⁴ Auch das Gedicht *Les lions* (LS II) evoziert die Zerstörung einer Stadt – Gur – durch den größten der vier gefangenen, wilden Löwen, die von Daniel gezähmt werden: „Or, ce lion était gêné par cette ville; / Il trouvait, quand le soir il songeait immobile, / Qu’elle avait trop de peuple et faisait trop de bruit“ (V. 61ff.). Allerdings steht hier nicht die Zerstörung der Stadt, die vor allem die Stärke des Löwen demonstrieren soll, im Zentrum des Gedichts, sondern vielmehr die Besänftigung des Löwen durch den Sklaven Daniel, in dessen Antlitz die vier Löwen die Präsenz, Güte und Allmacht Gottes erkennen.

wird der epische Charakter des Gedichts ungleich deutlicher als in der besprochenen Ode: in einer nur ein Mal unterbrochenen Abfolge von Alexandrinern berichtet das Ich vom Untergang einer namenlosen Stadt. Mit einer einleitenden Apostrophe wendet sich das lyrische Ich zunächst an ein imaginäres Publikum, dessen Neugier es mit einer rätselhaften Bemerkung zu wecken sucht: „Peuple, l’eau n’est jamais sans rien faire“ (V. 1). Es folgt eine Variante des Bildes, das in *Le feu du ciel* den Zielpunkt des Gedichts markiert – eine unendliche Wasserfläche, die die Ruinen einer bereits in mythischer Urzeit untergegangenen Stadt bedeckt:

Peuple, l’eau n’est jamais sans rien faire. Mille ans
Avant Adam, qui semble un spectre en cheveux blancs,
Notre aïeul, c’est du moins ainsi que tu le nommes,
Quand les géants étaient encor mêlés aux hommes,
Dans des temps dont jamais personne ne parla,
Une ville bâtie en briques était là
Où sont ces flots qu’agite un aquilon immense.
(Verse 1ff.)

Am Ende des Gedichts, nach der Evokation des lasterhaften Lebens in der namenlosen Stadt und der Narration ihres Untergangs, greift das Ich noch einmal dieses initiale Bild auf und beschließt es seinen Bericht mit einem Kommentar, der direkt auf die einleitende These „l’eau n’est jamais sans rien faire“ (V. 1) Bezug nimmt:

Maintenant on ne voit au loin que l’eau profonde
Par les vents remuée et seule sous les cieux.
Tel est l’ébranlement des flots mystérieux.
(Verse 88ff.)

Somit weist das Gedicht eine symmetrische Struktur auf, in deren Zentrum die Evokation der „ville bâtie en briques“ (V. 6) und ihrer Bewohner (V. 8 bis 57) sowie der *récit* ihres Untergangs (V. 58 bis 87) stehen. Wie in der in *Le feu du ciel* imaginär vergegenwärtigten Doppelstadt Sodom und Gomorrha prägen nun auch in der namenlosen Stadt Lärm, Hektik und die in der rhythmischen Kleingliedrigkeit eines langen Asyndetons (V. 15f.) auf phonischer Ebene unmittelbar abgebildete Atemlosigkeit des pulsierenden Lebens den Alltag:

Ce peuple, voix, rumeurs, fourmillement de têtes,
Troupeau d’âmes, ému par les deuils et les fêtes,
Faisait le bruit que fait dans l’orage l’essaim,
(Verse 15ff.)

Ein fragmenthaftes und heterogenes „chaos“ (V. 82) differenten Formen und Elemente dominiert – wie in den orientalischen Städten Sodom und Gomorrha – das Stadtbild: Türme, Basare, Fabriken, Bögen, Paläste, Tempel, Götterstatuen, Avenuen, Plätze und Parks bilden die Kulisse des bunten und lasterhaften Lebens der zugleich fröhlichen und barbarischen Stadt („gaie et barbare“, V. 35). Öffentliche Hinrichtungen zur

Belustigung der „populaces“ (V. 36) und Prostitution („Les femmes y venaient pour s’y prostituer“, V. 57), Götzenverehrung und Blutopfer kennzeichnen den Alltag in der Stadt genauso wie eine immerwährende Unruhe und Aktivität der Menschen, die, gefangen in der Zeitlichkeit des Augenblicks, nicht mehr zu sich selbst und zu einer metaphysischen Ruhe in Gott finden können:

Donc cette ville était toute bâtie en briques.
 On y voyait des tours, des bazars, des fabriques,
 Des arcs, des palais pleins de luths mélodieux,
 Et des monstres d’airain qu’on appelait les dieux.
 Cette ville était gaie et barbare; ses places
 Faisaient par leurs gibets rire les populaces;
 On y chantait des chœurs pleins d’oubli, l’homme étant
 L’ombre qui jette un souffle et qui dure un instant;
 (Verse 31ff.)

Wie in *Le feu du ciel* werden so auch hier die Dekadenz der menschlichen Kultur sowie die pervertierende Differenzierung der ursprünglichen Schöpfungseinheit in ein konfuses „chaos“ (V. 82) fragmenthafter Formen zum Auslöser der radikalen Vernichtung der Stadt. Doch während in *Le feu du ciel* der Ausbruch der Feuerwolke mit unvermittelter Plötzlichkeit über die Stadt hereinbricht und die Bewohner gleichsam im Schlaf überrascht, ist die Zerstörung der namenlosen Stadt in *La ville disparue* ein Ereignis von prozessualer Langsamkeit. Denn unbemerkt höhlt das Wasser des Ozeans die Felsen, auf denen die Stadt erbaut ist, aus:

Mais un jour l’océan se mit à remuer.
 Doucement, sans courroux, du côté de la ville
 Il rongea les rochers et les dunes, tranquille,
 Sans tumulte, sans chocs, sans efforts haletants,
 Comme un grave ouvrier qui sait qu’il a le temps;
 Et lentement, ainsi qu’un mineur solitaire,
 L’eau jamais immobile avançait sous la terre;
 (Verse 58ff.)

Die Katastrophe wird auch hier zum Zielpunkt des Gedichts. Der Grund, auf dem die Stadt erbaut ist, öffnet sich zum Abgrund, der in einem einzigen Augenblick („en un instant“, V. 7) die ganze Stadt verschlingt. Volk, Armee und König (V. 78) verschwinden vor den Augen der zum stummen Zeugen stilisierten Natur (V. 73ff.) in den tosenden Fluten des sich plötzlich („brusquement“, V. 84) wie ein riesiger Schlund auftuenden Ozeans:

Les nuages qu’un vent l’un à l’autre rejoint
 Et pousse, seuls oiseaux qui ne dormissent point,
 La lune, le front blanc des monts, les pâles astres,
 Virent soudain maisons, dômes, arceaux, pilastres,
 Toute la ville, ainsi qu’un rêve, en un instant,
 Peuple, armée, et le roi qui buvait en chantant
 Et qui n’eut pas le temps de se lever de table,
 Crouler dans on ne sait quelle ombre épouvantable;
 Et pendant qu’à la fois, de la base au sommet,
 Ce chaos de palais et de tours s’abîmait,

On entendit monter un murmure farouche,
Et l'on vit brusquement s'ouvrir comme une bouche
Un trou d'où jaillissait un jet d'écume amer,
Gouffre où la ville entrait et d'où sortait la mer.
(Verse 73ff.)

Nach dem Choc die Ruhe. Wo einst die Stadt war, erstreckt sich nun der unendliche Ozean: „Et tout s'évanouit; rien ne resta que l'onde“ (V. 87). Die Hybris des entfremdeten Menschen, der Gott nicht mehr fürchtet und die Natur nicht mehr respektiert („Point inquiet d'avoir l'océan pour voisin“, V. 18), weil er sich selbst zum Zentrum geworden ist, wird zu seinem Verhängnis.

Die fundamentale Ambivalenz der großen Stadt zwischen Dekadenz und Fortschritt kommt in *La ville disparue* nicht in gleichem Maße zur Anschauung wie in *Le feu du ciel*. Vielmehr liegt der Akzent auf der Evokation einer apokalyptischen Endzeitgesellschaft, deren Untergang – wie auch in *Le feu du ciel* – scheinbar eine ursprüngliche Schöpfungsharmonie⁵⁵ wieder herstellt. Die Stadt gerät so in beiden Gedichten zum Symbol einer ins Chaos der Formen gefallen, opak gewordenen ursprünglichen Einheit, während der Ozean bzw. der „lac glacé“ (*Le feu du ciel*, V. 337) als Zielpunkte der poetischen Bewegung symbolisch einstehen für deren Wiederherstellung. Solchermaßen aber zeugt die radikale Retransformation des Kulturraums in einen Naturraum in *Le feu du ciel* und *La ville disparue* von der zentralen Bedeutung der romantischen Naturphilosophie für das Denken Hugos, welche sich als Deutungshorizont auch diesen beiden Stadtvisionen einschreibt. In dieser Lesart muss die Reflexion dieser Stadtvisionen als um den Topos des Erhabenen der großen Stadt erweiterte Variante der Reflexion der Stadtgedichte des ersten Kapitels beschrieben werden, die im Kontext der romantischen Naturphilosophie und im Zeichen einer Opposition von Stadt- und Naturraum einen zivilisationskritischen Kulturpessimismus aktualisieren.

Gleichwohl erschließen die bereits aufgewiesene, sprachlich-metaphorische Subvertierung der derart nur scheinbar auf einen harmonischen Ursprung verweisenden Synthese der Elemente in dem *Le feu du ciel* abschließenden Bild des „lac glacé“ (V. 337) sowie die im Horizont des Babelmythos in die Stadtvision eindringenden Topoi des Erhabenen und des Fortschritts ein zweites, implizites Lektüreangebot der beiden Gedichte. Dieses gewinnt nun insbesondere vor der Folie der reflexiven Auseinandersetzung Hugos mit der spezifisch modernen, geschichtsphilosophischen Problematik historischer Diskontinuität an Signifikanz. Denn die ideale Einheit des

⁵⁵ Zu den Konzepten der Einheit und Harmonie in der Ästhetik der Romantik vgl. Brian Juden: „L'Esthétique: ‚l'harmonie immense qui dit tout““, in: *Romantisme* 5 (1973), 4-17.

Universums steht im Geschichtsverständnis Hugos nicht nur am Beginn der Schöpfung, sondern stellt darüber hinaus auch den teleologischen Zielpunkt der Geschichte dar. In der die *Contemplations* abschließenden, großen metaphysischen Reflexion *Ce que dit la bouche d'ombre* (Cont VI/XXVI) zeichnet Hugo ein Bild des Universums, das durch die im Schöpfungsakt vorgenommene Trennung der Materie vom göttlichen Wesen notwendig und immer tiefer in die Unvollkommenheit fällt:

Dieu n'a créé que l'être impondérable.
Il le fit radieux, beau, candide, adorable,
Mais imparfait; sans quoi, sur la même hauteur,
La créature étant égale au créateur,
Cette perfection, dans l'infini perdue,
Se serait avec Dieu mêlée et confondue,
Et la création, à force de clarté,
En lui serait rentrée et n'aurait pas été.
La création sainte où rêve le prophète,
Pour être, ô profondeur! devait être imparfaite.

Donc, Dieu fit l'univers, l'univers fit le mal.

(*Ce que dit la bouche d'ombre*, Verse 51ff.)

Durch seine Abspaltung von der Wesenseinheit mit Gott entwickelt sich das Universum also zunehmend in ein taxonomisch gegliedertes, in dem die archaische Erinnerung an die ursprüngliche Einheit wie der unausweichliche Fall in die Unvollkommenheit und Differenz gleichermaßen präsent sind. Die von Hugo häufig verwendeten, strukturierenden Antithesen und semantischen Oppositionen wie z. B. *haut/bas*, *lumière/ombre*, *bien/mal*, *transparence/épaisseur* bringen dies unmittelbar zum Ausdruck⁵⁶. Nun ist das einmal geschaffene Universum jedoch kein statisches, sondern ein dynamisches. In einer progressiven Bewegung, die Hugo oft mit dem Aufstieg auf einer Leiter vergleicht⁵⁷, wird das Universum eines Tages einen der Idealität des Ursprungs (V. 786) vergleichbaren Zustand erlangen, der im ambivalenten Schlussbild von *Le feu du ciel* freilich noch nicht zur Anschauung gelangt:

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
Crierait: Commencement!

(*Ce que dit la bouche d'ombre*, Verse 781ff.)

Wenn aber im Geschichtsverständnis Hugos eine ideale Einheit nicht nur am Ursprung, sondern auch am Ziel des teleologischen Geschichtsprozesses steht, so wird damit der geschichtsphilosophische Antagonismus zwischen verunsichernder Diskontinuität und

⁵⁶ Vgl. dazu auch Jean-Pierre Richards Studie zur Poetik Hugos; Jean-Pierre Richard: „Hugo“, in: ders.: *Etudes sur le romantisme*, Paris: Seuil, 1970, 189-211, besonders 209ff.

⁵⁷ Z. B. in *Ce que dit la bouche d'ombre*: „Cette échelle apparaît vaguement dans la vie / Et dans la mort [...]“ (V. 163f.), oder: „Et cette échelle vient de plus loin que la terre“ (V. 167).

idealer Linearität der Geschichte, der im Fragment ‚*Faut-il que je m’écrite*‘, aber auch in *Le feu du ciel* und *La ville disparue* die Reflexion dominiert, gleichsam aufgelöst. Denn der im Motiv der Zerstörung aktualisierte, diskontinuierliche Zeitbegriff geht im Licht der Reflexion in *Ce que dit la bouche d’ombre* bei Hugo in einem übergeordneten, linear-progressiven Geschichtsbild auf, das teleologisch auf das Ziel einer neuen Welt ausgerichtet ist. Diese zeichnet sich nun für Hugo gerade nicht durch die – unmögliche – Rückkehr zum Ursprung, sondern vielmehr durch eine stetige Verbesserung der sozialen und politischen Lebensbedingungen des Menschen aus. Die Zivilisation bewegt sich also – im Gegensatz zur Naturzyklik – nicht im Kreis, sondern auf einer sich immer weiter empor schraubenden Spirale, an deren Anfang das natürliche und an deren Ende das zivilisatorische Ideal steht. Letzteres, zu dessen paradigmatischem Ort im Werk Hugos gerade die Weltstadt Paris avancieren wird⁵⁸, umfasst Frieden, Freiheit, Bildung und Wohlstand für alle Menschen. Freilich ist dieses utopische Ziel noch weit entfernt. Doch indem Hugo die große Stadt in den besprochenen Gedichten nicht nur als Ort des Schreckens, des Niedergangs und der Dekadenz, sondern darüber hinaus erstmals auch als Ort des sich entfaltenden Potentials der Menschheit, des Fortschritts und des Erhabenen vorstellig macht, kann gerade ihr Untergang zum Symbol eines neuen Ursprungs werden. Die Zerstörung, das beunruhigende Bild der sterbenden Palme am Ufer des „*lac glacé*“ werden zur bloßen Episode auf dem Weg in eine ideale, noch utopische Zukunft; neben das Ideal des Ursprungs⁵⁹ tritt das – durchaus gleichberechtigte, aber nicht identische – Ideal der Erfüllung⁶⁰. In dieser Lesart gerät die fundamentale Ambivalenz des Babelmotivs, die sich auch der poetischen Aktualisierung von Sodom, Gomorrha und der namenlosen Stadt einschreibt, zum Katalysator und zugleich zur Begründung einer geschichtsphilosophischen Reflexion, in der sich das dominant fortschrittsorientierte Geschichtsbild des Romantikers Hugo gegen die moderne Erfahrung historischer Diskontinuität durchzusetzen vermag.

Die Möglichkeit der imaginären Aneignung der modernen Stadt und ihres Erfahrungspotentials in den vorgestellten, mythischen Stadtvisionen ist auf die spezifischen Eigenschaften des Mythos als Medium der Repräsentation und Reflexion zurückzuführen. Roland Barthes weist in seinem Band *Mythologies* darauf hin, dass sich der Mythos durch die Transformation von Geschichte – also Zeitlichkeit – in Natur –

⁵⁸ Vgl. dazu Hugo: „Paris“.

⁵⁹ Dieses Ideal bildet die Folie für die Stadtdarstellungen in Kapitel I.

⁶⁰ Auch Engler weist auf das Nebeneinander von vergöttlichter Natur und geschichtlicher Kultur im Werk Hugos hin; vgl. Engler: *Französische Romantik*, 23.

also Zeitlosigkeit – und damit den Verlust der historischen Dimension auszeichne⁶¹. Gerade diese Eigenschaft des Mythos ermöglicht aber in *Le feu du ciel* die imaginäre Annäherung an das Phänomen der Moderne und ihren paradigmatischen Ort, die große Stadt: im Medium des zeitlosen Mythos wird das Erfahrungspotential der Moderne aus der mythischen Distanz heraus verfügbar und sagbar. Voraussetzung der poetischen Aneignung der zeitgenössischen Großstadt im Medium des Mythos ist dabei, wie gezeigt, die strukturelle Identität der Erfahrbarkeit von mythischer und realer Stadt: die fundamentale Ambivalenz der evozierten Stadtmythen zwischen Dekadenz und Ursprung, Ruine und Entwurf schreibt sich auch der Erfahrung der realen Stadt ein. Solchermaßen aber avanciert die imaginäre Ineinssetzung mythischer Erinnerung und gegenwärtiger Erfahrung in der mythischen Stadtvision zur Ermöglichungsstruktur einer poetischen Aneignung der zwiespältigen Erfahrung der modernen Stadt. Die Aufhebung der realen Welt in der Stadtvision wird auf scheinbar paradoxe Weise zur Grundlage einer wirklichen Auseinandersetzung mit der realen Stadterfahrung. Hugo wählt in seinen Stadtvisionen zuerst diesen Weg der Annäherung an das Phänomen der großen Stadt. Damit aber gewinnt die von Gaudon für die *Orientales* festgestellte, zunehmende Elaboration der visionären Imagination des Dichters für die Entwicklung des lyrischen Stadtdiskurses bei Hugo zentrale Bedeutung. Die Stadtvision, in der Mythos, Imagination und Realität zu einem einzigen Deutungshorizont verschmelzen, ermöglicht es Hugo, der ambivalenten Erfahrung der Großstadt zwischen Erhabenheit und Schrecken, Bewunderung und Ablehnung, Fortschritt und Dekadenz eine poetische Stimme zu verleihen.

Die in diesem Kapitel vorgestellten Stadtvisionen sind somit weder als ‚romantische‘ Flucht vor der lebensweltlichen Realität der großen Stadt noch als bloße, nur auf sich selbst bezogene Aktualisierung mythischer Geschichte zu begreifen. Vielmehr erlangen sie ihre poetische Bedeutung gerade durch den konstitutiven Konnex von Mythos und Realität. Als imaginäre Transformationen einer modernen Erfahrung, für die noch keine unvermittelte poetische Sprache gefunden ist, stehen sie gleichsam am Beginn des lyrischen Stadtdiskurses Hugos und eröffnen mit der Erschließung der Dimension des Imaginären einen Weg der poetischen Aneignung des Erfahrungspotentials der Moderne, den Hugo immer wieder beschreiten wird. Wenn aber in den Gedichten des folgenden Kapitels die Erfahrung der Stadt zur Obsession sich steigert und Reflexion wie Imagination des Dichters gleichermaßen dominiert, so wird dessen Blick

⁶¹ Vgl. dazu Roland Barthes: *Mythologies*, Paris: Seuil, 1957, 237ff.; außerdem die Aussage Victor Bromberts: „The prophetic no less than the mythic mode dehistoricizes history“ (Victor Brombert: *Victor Hugo and the Visionary Novel*, Cambridge (Mass.)/London 1984, 236).

zunehmend auch auf die gegenwärtige Großstadtwirklichkeit gelenkt. Es wird offenkundig, dass eine Öffnung des lyrischen Stadtdiskurses Hugos für die Realität der zeitgenössischen Großstadt unausweichlich ist.

II.2 „Qu’elle vienne inspirer...“: (*Traum-*)*Stadt und Inspiration – Rêverie, Novembre*

In den Stadtvisionen ‚*Babel est tout au fond*‘ (DG LII), *Le feu du ciel* (LesO I) und *La ville disparue* (LS V) wird die Erfahrung der modernen Großstadt im Modus einer durch Mythos oder Legende vermittelten Vision poetisch angeeignet. Mit *Rêverie* (LesO XXXVI) und *Novembre* (LesO XLI) finden sich nun in dem frühen Gedichtband *Les Orientales* (1829) zwei Gedichte, in denen die visionäre Stadt gerade nicht als imaginäres Spiegelbild der realen Stadt erscheint, sondern vielmehr imaginäre und reale Stadt im Horizont einer poetologischen Reflexion auf das Verhältnis von Traum (*rêverie*) und Wirklichkeit und damit auch auf die Bedingungen des poetischen Schaffensaktes im Zeichen der Präsenz der Großstadt zusammentreten. Indem reale und imaginäre Stadt hier also nicht – wie in der mythischen Stadtvision – zu einem einzigen Deutungshorizont verschmelzen, sondern zwei distinkte Einheiten darstellen, die es zu vermitteln gilt, kann es gerade in diesen Gedichten zu einer poetologischen Reflexion auf das bereits in der Romantik prekär werdende Verhältnis von ‚moderner‘ lebensweltlicher Erfahrung und dichterischer Inspiration bzw. Imagination – das Aussagesubjekt ist in beiden Texten als Dichter zu identifizieren – kommen. Besonders *Rêverie*, das zusammen mit *Lui* (LesO XL) den in *Novembre* eintretenden Zusammenbruch des orientalischen Traums und die Rückkehr in die Gegenwart des winterlichen Paris vorbereitet, gibt aufschlussreiche Ausblicke auf den poetologischen Zwiespalt, in den die romantische Ästhetik angesichts der Erfahrung der Moderne gerät⁶².

⁶² Stierle gibt in seinem Parisbuch einen kursorischen Überblick über das Gedicht *Rêverie*, ohne es jedoch ausführlich zu besprechen (Stierle: *Mythos von Paris*, 644). E. Rattunde richtet den Fokus in seiner Analyse auf die Relation von dichterischer Produktivität und Traum und vergleicht die romantische *rêverie* mit der modernen Lyrik Baudelaires. Während der romantische Dichter die Rolle eines passiv Träumenden einnehme, sei der kreativ-imaginative Schaffensakt bei Baudelaire von höchster Bewusstheit und geprägt von einem aktiven Gestaltungswillen (E. Rattunde: „*Rêverie – Traum und Stadtvision bei Victor Hugo*“, in: *Neuphilologische Mitteilungen* 75 (1974), 305-315). Rattunde übersieht indes in seiner Lektüre, dass gerade in *Rêverie* das Dichter-Ich sich von der passiven Rolle eines träumenden Visionärs emanzipieren muss und selbst als Schöpfer jene Vision antizipiert, die sich ‚von alleine‘ nicht einstellen mag. Michael Backes (in: Backes: *Figuren der romantischen Vision*, 52ff.) hingegen erkennt das moderne Potential der allein durch die Sprache hervorgebrachten Vision der Maurenstadt. Im Zentrum der Lektüre von Backes steht die Frage nach der Artikulation der zunehmenden Verzeitlichung der Referenzwelt auf der Ebene der rhetorischen Figuration sowie der Ambivalenz von figürlichem und faktizitätsabbildendem Sprechen. Er kommt zu dem Schluss, dass der Umschlag von der wörtlichen Referenz in die

Rêverie

*Lo giorno se n'andava, e l'aer bruno
Toglieva gli animai che sono'n terra
Dalle fatiche loro.*

DANTE

Oh! laissez-moi! c'est l'heure où l'horizon qui fume
Cache un front inégal sous un cercle de brume;
L'heure où l'astre géant rougit et disparaît.
Le grand bois jaunissant dore seul la colline:
On dirait qu'en ces jours où l'automne décline,
Le soleil et la pluie ont rouillé la forêt.

Oh! qui fera surgir soudain, qui fera naître,
Là-bas, – tandis que seul je rêve à la fenêtre
Et que l'ombre s'amasse au fond du corridor, –
Quelque ville mauresque, éclatante, inouïe,
Qui, comme la fusée en gerbe épanouie,
Déchire ce brouillard avec ses flèches d'or!

Qu'elle vienne inspirer, ranimer, ô génies!
Mes chansons, comme un ciel d'automne rembrunies,
Et jeter dans mes yeux son magique reflet,
Et longtemps, s'éteignant en rumeurs étouffées,
Avec les mille tours de ses palais de fées,
Brumeuse, denteler l'horizon violet.

Mit dem Ausruf „Oh! laissez-moi!“ (V. 1) hebt das Gedicht abrupt an und wird der Leser in die Sprechgegenwart des lyrischen Ich versetzt, welche im Folgenden zum Schauplatz des poetologisch relevanten Übergangs von einem mimetischen, also die phänomenale Welt abbildenden, zu einem konstituierenden, abwesende oder imaginäre Einheiten aufrufenden Sprechen wird⁶³ und sich durch eine dreifache Schwellensituation auszeichnet: das sich selbst als Dichter charakterisierende Ich („mes chansons“, V. 14) wendet sich von einem nicht näher spezifizierten Kreis von Angesprochenen ab, um alleine an einem Fenster sitzend oder stehend die durch den Sonnenuntergang in rötliches Licht getauchte, herbstliche Waldlandschaft zu betrachten. Der Sonnenuntergang (V. 3) als Übergang vom Tag zur Nacht, der Herbst (V. 5) als Übergang vom Sommer zum Winter sowie der Sprechort des lyrischen Ich am

Selbstreferenz des Sprachbildes auf die verzeitlichte Kultur der Referenzwelt zurückzuführen sei, die das romantische Ideal einer harmonischen Einheit subvertiere und auf die der romantische Dichter mit sprachlichen Verschleierungsstrategien und Selbstillusionierung reagiere. Rainer Warning knüpft in seiner Lektüre von *Rêverie* (in: Warning: *Lektüren romanischer Lyrik*, 25ff.) an die detaillierte Interpretation Backes' an. Auch er begreift die ersehnte Vision der maurischen Stadt in *Rêverie* im Wesentlichen als Flucht vor der lebensweltlichen Realität der Großstadt Paris, deren spezifische Modernität Hugo poetisch nicht anzueignen vermöge. Vorliegende Lektüre ist den genannten Interpretationen, insbesondere der vor allem auf der Ebene der sprachlich-rhetorischen Analyse detaillierten Interpretation von Backes, in vielerlei Aspekten verpflichtet. Im Zentrum der Interpretation stehen die poetologische Reflexion in *Rêverie* sowie die Funktion des Gedichts in der Entwicklung des lyrischen Stadtdiskurses Hugos.

⁶³ Vgl. auch Backes: *Figuren der romantischen Vision*, 55.

Fenster („tandis que seul je rêve à la fenêtre“, V. 8)⁶⁴ als Schwelle vom Innenraum des Hauses zum Außenraum der herbstlichen Natur, die als typisch romantische Korrespondenzlandschaft melancholischer Vergänglichkeit gezeichnet wird, rufen dabei topische Elemente eines „ritualisierten Visionsverlauf[s]“⁶⁵ auf und scheinen so das Erscheinen der ersehnten und inspirierenden Vision einer „ville mauresque, éclatante, inouïe“ (V. 10) vorzubereiten. Zwei Mal insistiert das Ich auf der Besonderheit gerade jenes Augenblicks des Abends („l’heure où“; V. 1, 3), in dem der sich im Licht des Sonnenuntergangs rot verfärbende und im aufziehenden Nebel dekonturierende Herbstwald scheinbar optimale Bedingungen für eine Vision bietet, die wiederum dem Ich zur Inspiration für seine „chansons“ (V. 14) werden soll. Indes stellt sich die vom lyrischen Ich in der zweiten Strophe im Modus des Futurs und somit als reines Sprachbild antizipierte, ersehnte Vision der Maurenstadt in der Realität nicht ein. Die in Bezug auf den realen Herbstwald als dichterischer Willkürakt vollzogene, imaginäre Setzung der Maurenstadt sowie deren Nichterscheinen in der Realität markieren das zentrale Ereignis von *Rêverie*, das im Folgenden in seiner poetologischen Valenz erörtert werden soll.

Die imaginäre Antizipation der maurischen Traumstadt in *Rêverie* ist vor allem als unmittelbare Reaktion des Ich auf das Ausbleiben einer ersehnten Vision zu deuten, die für gewöhnlich, gleichsam als romantisches Ideal der Inspiration, dem Visionär in der Kontemplation der von Gott geschaffenen Natur gnadenhaft zuteil und so zum Gegenstand eines dichterischen Schaffensaktes wird. Es ist nur konsequent, dass das lyrische Ich, das als paradigmatische Inkarnation des romantischen Dichters genau diese Art der Inspiration erhofft, die Menschen in seiner Umgebung gerade im Moment des Sonnenuntergangs („L’heure où l’astre géant rougit et disparaît“, V. 3) auffordert, ihn allein seiner *rêverie* zu überlassen (vgl. V. 8). Denn der Sonnenuntergang weist in der

⁶⁴ Zur poetologischen Relevanz des Fenster-Bildes vgl. Judith Holstein: *Fenster-Blicke. Zur Poetik eines Parergons*, Diss., Tübingen 2004. Holstein weist darauf hin, dass im Frankreich des 19. Jahrhunderts insbesondere im Werk Baudelaires das Motiv des Fensters in Hinblick auf das „diffizile Verhältnis von Realität und Imagination, Mimesis und Poiesis“ (ebd., 149) an poetologischer Bedeutung gewinne. Bereits in Hugos *Rêverie* deutet sich der für die moderne Lyrik konstitutive und im Fensterbild symbolisierte Konnex von Wahrnehmung, Bewusstsein und Imagination als Möglichkeit der Dichtung an. Der Reim „naitre-fenêtre“ (V. 7f.) zeigt dies an. Es ist bezeichnend, dass gerade in den großen Stadtvisionen Hugos, *Rêverie* (LesO XXXVI), *Novembre* (LesO XLI) und *La pente de la rêverie* (FA XXIX), der Fensterplatz des Visionärs eine zentrale Rolle spielt. William Bell untersucht in seinem Aufsatz „A propos des fenêtres: rêve et créativité“ (in: *Recherches et Travaux* 47 (1995), 79-96) den Themenkomplex Fenster – Orient – Traum anhand dreier Texte: Victor Hugos *Novembre*, Stéphane Mallarmés *Fenêtres* und André Gides Prosastück *Paludes*. Zum Thema des Fensters in der Literatur vgl. außerdem Heinz Brüggemann: *Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*, Frankfurt a. M. 1989; sowie ders.: „Über Seelengehäuse, Liebeszauber und unregelmäßig beleuchtete Vierecke. Der literarische Blick ins Fenster“, in: Jan Papiór (Hg.): *Untersuchungen zur polnisch-deutschen Kulturkonstruktivik*, Poznan 1992, 91-103.

⁶⁵ Backes: *Figuren der romantischen Vision*, 56.

romantischen Inspirationsästhetik eine besondere Affinität zur inspirierenden Vision der Naturmetamorphose auf. Entscheidend ist nun, dass das Nichteintreten der Vision auf eine traumatische Erfahrung der modernen Großstadt zurückzuführen ist, deren obsessive Präsenz im Bewusstsein des Ich die ersehnte Vision der maurischen Stadt unmöglich macht. Damit aber werden, wie im Folgenden aufgezeigt werden soll, die Bedingungen der romantischen Vision im Horizont ihrer prekären Relation zur Erfahrung der Moderne auf einer metapoetischen Ebene thematisiert und problematisiert.

In der ersten Strophe scheint die Intention des lyrischen Ich eindeutig. In einer Geste der Absonderung („laissez-moi!“, V. 1) und in Erwartung einer inspirierenden Vision wendet sich das Dichter-Ich dem abendlichen Herbstwald zu. Diese Waldlandschaft wird in *Rêverie* in einem doppelten Horizont des Untergangs aufgerufen: der mit „en ces jours“ (V. 5) evozierte Spätherbst („l’automne décline“, V. 5), in dem die Natur stirbt und die Farbenpracht zunehmend verblasst, findet auf der tageszeitlichen Ebene eine Entsprechung in der Stunde, in der die Sonne hinter dem Hügel versinkt und die Natur in Dunkelheit und Kälte zurücklässt⁶⁶. Der zyklische Charakter der Naturzeit, dem sich durch die ewige Wiederholung von Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, Frühling und Herbst, Geburt und Tod eine gleichsam mythisch-zeitlose Unabänderlichkeit einschreibt, wird in *Rêverie* also auf den Moment des Vergehens reduziert. Im Verschwinden der Sonne („rougit et disparaît“, V. 3) und in der Verfall und Tod konnotierenden Metapher des mit Rost überzogenen Waldes (V. 5f.)⁶⁷ wird dies unmittelbar sinnfällig. Wenn nun auch die Evokation des „grand bois“ (V. 4), der die visuelle Wahrnehmung des Ich dominiert und sein Blickfeld vollständig ausfüllt („dore **seul** la colline“, V. 4⁶⁸), im Zentrum dieser paradigmatischen Aktualisierung einer inspirierenden Korrespondenzlandschaft steht, so verbirgt sich doch, unsichtbar für das Auge des Betrachters, hinter dem von Nebelschwaden verschleierten Horizont noch ein anderes:

[...] l’horizon qui fume
Cache un front inégal sous un cercle de brume.
(Strophe 1, Verse 1f.)

Durch das Enjambement und die Anthropomorphisierung des Horizonts, dem durch das aktive Verb „Cache“ (V. 2) eine Intentionalität des Handelns zugesprochen wird, wird der Akt des Verbergens des „front inégal“ (V. 2), dessen Anblick die Harmonie der

⁶⁶ Vgl. auch ebd., 63.

⁶⁷ „On dirait qu[e] [...] / Le soleil et la pluie ont rouillé la forêt“ (V. 5f.)

⁶⁸ Hervorhebung vom Vf.

Waldlandschaft empfindlich stören würde, noch zusätzlich markiert. Dieser „front inégal“ (V. 2) aber kann nur metonymisch eintreten für die Totalität der Erfahrungswelt der modernen Großstadt Paris, deren Silhouette im Nebel verborgen ist und deren nahe gerückte Gegenwart einige Gedichte später, in *Novembre* (LesO XLI), den orientalischen Traum vollständig zu vertreiben vermag. Zwar dringt die Großstadt hier nicht unmittelbar in die sinnlich-visuelle Wahrnehmung des lyrischen Ich ein. Doch konditioniert das bloße Wissen um die Präsenz der Stadt und ihres verunsichernden Erfahrungspotentials auch die Wahrnehmung der scheinbar unberührten Naturlandschaft auf eine Weise, die auf einer metapoetischen Ebene zu einer Problematisierung der romantischen Erlebnis- und Inspirationsästhetik führt. Denn angesichts der gewussten Präsenz der Großstadt vermag die Natur das ihr immanente, poetische Potential nicht mehr zu entfalten, wie auch die Vision der Maurenstadt ein unerfüllter Wunsch des Ich bleiben muss. Dies wird offenkundig am Beginn der zweiten Strophe. Während der die erste Strophe eröffnende Ausruf „Oh! laissez-moi!“ (V. 1) noch Vorfreude auf das zu erwartende, inspirierende Visionserlebnis einer Metamorphose der herbstlichen Natur in eine maurische Stadt zum Ausdruck bringt, schreiben sich der in Positionsäquivalenz die zweite Strophe einleitenden Exclamatio („Oh! qui fera surgir soudain, qui fera naître, / Là-bas, [...] / Quelque ville mauresque“, V. 7ff.) sowohl Überraschung als auch Verzweiflung angesichts des Ausbleibens der Vision ein, die sich in der dritten Strophe noch steigern zu einer beschwörenden Anrufung der Genien:

Qu'elle [ville mauresque] vienne inspirer, ranimer, ô génies!
 Mes chansons, comme un ciel d'automne rembrunies,
 (Strophe 3, Verse 13f.)

Ein dreifacher Konjunktiv des Wunsches⁶⁹ spiegelt das sehnsuchtsvolle Drängen des Dichters wider, für den das Erscheinen der Maurenstadt notwendige Voraussetzung eines poetischen Schaffensaktes ist. Gleichwohl mag diese sorgfältig vorbereitete Apostrophe der Genien überraschen, hat doch der Visionär in einem sprachlichen Schöpferakt soeben vollzogen, worum er jene nun bittet. Denn bereits in der zweiten Strophe erscheint die Maurenstadt in ihrer ganzen Strahlkraft als Sprachbild. Indes entspricht diese willkürliche Setzung der Maurenstadt als Sprachbild noch nicht jener unwillkürlichen Gabe der Inspiration, welche erst die „chansons“ (V. 14) des Dichters neu beleben kann: „Die Maurenstadt in Rêv [*Rêverie*] ist als Willkürakt nur der Vorschein wahrer Inspiration, an der gemessen das aktuelle Sprechen als defizitär

⁶⁹ „Qu'elle vienne inspirer, ranimer [...] / Et jeter [...] / Et longtemps [...] / denteler [...]“ (V. 13ff.)

erscheint.“⁷⁰ Erst in der Dichtung der Moderne, beginnend mit Baudelaire, erhält das kreative Potential von Imagination und Sprache seine volle, poetologische Valenz⁷¹. In *Rêverie* hingegen eröffnen der ambivalente Entstehungsprozess der Vision im Gedicht sowie ihr finales Ausbleiben in der Realität eine poetologische Reflexion, die auf der einen Seite durch die Affirmation des kreativen Potentials der Sprache entscheidend in Richtung Moderne weist, auf der anderen Seite aber auch den Blick lenkt auf eine nostalgische Genie- und Inspirationsästhetik der Romantik, die angesichts des Erfahrungspotentials der als „front inégal“ (V. 2) hinter dem Horizont verborgenen, modernen Großstadt neu auf ihre Bedingungen und Möglichkeiten hin befragt werden muss.

Dem Entstehungsprozess der Maurenstadt in *Rêverie* schreibt sich durch die Simultaneität von Elementen des diskontinuierlichen Hervorbrechens, der kontinuierlichen Metamorphose sowie der Sprachkreation eine fundamentale Ambivalenz ein. Auf den ersten Blick erscheint die Vision der Maurenstadt als „irreale Negation der Herbstnatur“⁷². Die zyklische, im Moment des Sprechens im Niedergang begriffene Naturzeitlichkeit bricht abrupt auf, und mit scheinbar unvermittelter Plötzlichkeit („surgir soudain“, V. 7) tritt die Vision der strahlenden Maurenstadt vor das imaginäre Auge des lyrischen Ich. Mit ihren „flèches d’or“ (V. 12), die als Substitut der bereits hinter dem Horizont verschwundenen Sonnenstrahlen den Sonnenuntergang zu dementieren scheinen, zerreißt sie den Nebel, der die Herbstlandschaft ins Konturenlose verschwimmen lässt („Déchire ce brouillard“, V. 12). Das Bild der Rakete bzw. des Feuerwerks („comme la fusée“, V. 11), der Hinweis auf das unvermittelte Hervorbrechen („éclatante“, V. 10) und das völlig Neue der Maurenstadt („inouïe“, V. 10) sowie die konnotativ mit Geburt und Aufblühen verbundene Lexik („naître“, V. 7; „éclatante“, V. 10; „en gerbe épanouie“, V. 11) verstärken noch den Eindruck einer diskontinuierlichen und antithetischen Negation der Herbstnatur, deren Wintertod dem Geburtsvorgang der maurischen Stadt diametral entgegenzustehen scheint.

⁷⁰ Backes: *Figuren der romantischen Vision*, 62. Insofern relativiere sich *Rêverie* laut Backes selbst als Werk, da sowohl der vollzogene Imaginationsakt als auch die antizipierte Sprachstadt nicht die wahre, angestrebte Schöpfung vorstellten.

⁷¹ Für Baudelaire sind die Künstlichkeit der Kunst sowie das Selbstverständnis des Künstlers als inszenierender Strategie konstitutiv für den künstlerischen Schaffensakt. Die unwillkürliche Inspiration, die der Visionär in *Rêverie* anstrebt, anerkennt er nicht als Grundlage künstlerischen Schaffens. Vgl. die berühmte Aussage Baudelaire zur Artifizialität der Kunst im *Salon de 1846*: „Il n’y a pas de hasard dans l’art, non plus qu’en mécanique. Une chose heureusement trouvée est la simple conséquence d’un bon raisonnement, dont on a quelquefois sauté les déductions intermédiaires, comme une faute est la conséquence d’un faux principe“ (Baudelaire: *Œuvres complètes*, 649f.).

⁷² Backes: *Figuren der romantischen Vision*, 65.

Gleichwohl finden sich im Text zahlreiche Hinweise darauf, dass der Entstehungsvorgang der Maurenstadt nicht nur als diskontinuierliche Negation der Natur, sondern auch als metamorphotische Transformation derselben aufgefasst werden kann. Die latente Kontinuität zwischen Herbstwald und Maurenstadt wird vor allem im Aufgreifen der gelben Farbe deutlich, die sowohl das Vergehen der Herbstnatur („Le grand bois jaunissant“, V. 4) als auch den Neubeginn des metaphorisch auf die Maurenstadt applizierten Sonnenaufgangs („ses flèches d’or“, V. 12) markiert.

Auch für Backes steht die „ville mauresque“ (V. 10) in einer doppelten Relation sowohl der Kontinuität als auch der Diskontinuität zur Naturlandschaft des Herbstwaldes. Jedoch reduziert Backes die Aussage von *Rêverie*, wenn er zum einen die Maurenstadt lediglich als Synthese von Natur und Kultur charakterisiert⁷³, nicht aber die konstitutive Relation von Maurenstadt und realer Stadt herausstellt, zum andern lediglich das diskontinuierliche Hervorbrechen der Maurenstadt in Bezug auf den Herbstwald, nicht aber das Erfahrungspotential der realen Stadt als neuralgischen Punkt der fundamentalen Verunsicherung des Visionärs bestimmt. Es ist zu zeigen, dass in *Rêverie* das imaginäre Aufscheinen der Maurenstadt in der Sprache eben nicht nur auf eine diskontinuierliche „Selbstumgestaltung der Natur, die den Visionär verunsichert, weil er sie nicht klar einsehen kann“⁷⁴ (und die freilich ihrerseits als Reflex einer verunsichernden Erfahrung der Moderne gelten muss) zurückzuführen ist, sondern dass vielmehr die hinter dem Horizont verborgene, moderne Großstadt den Verlauf der sprachlich antizipierten Vision wesentlich diktiert. Im Zentrum der Vision wie auch der Verunsicherung des Visionärs steht damit ganz eigentlich die reale Großstadt Paris. Wenn also der Visionär in *Rêverie* – wie auch in *Le feu du ciel* – versucht, die lebensweltliche Erfahrung der großen Stadt Paris durch die imaginäre Überblendung von realer Großstadt und visionärer Maurenstadt sagbar zu machen, so muss in *Rêverie* dieser Versuch scheitern, weil die obsessive Präsenz der Großstadt Paris im Bewusstsein des Ich die sprachliche Antizipation der Vision der Maurenstadt von innen heraus zersetzt. Damit aber wird auch das reale Eintreten der Vision unmöglich, welche im Horizont der romantischen Inspirationsästhetik als poetische Reflexionsfigur die Aneignung der Stadterfahrung ermöglicht hätte: erfüllte doch die Maurenstadt, analog zu den Stadtmythen Babels, Sodoms und Gomorrhas in *Le feu du ciel*, die für diesen

⁷³ Vgl. ebd., 69ff. Backes schreibt hier: „Meine These lautet, dass das Bild der Maurenstadt es noch erlaubt, zwischen Natur und Stadt genetische oder Kompatibilitätsbeziehungen anzudeuten [...]“ (ebd., 70).

⁷⁴ Ebd., 88.

Reflexionsakt notwendige Voraussetzung der historischen Distanz⁷⁵. Indes kann aber gerade das Scheitern der Vision wiederum zur Reflexionsfigur der Problematik der poetischen Artikulation modernen Erfahrungspotentials innerhalb des romantischen Diskurses avancieren, welche damit in *Rêverie* gleichsam *ex negativo* – aus dem Scheitern heraus – und auf einer abstrakteren Ebene thematisiert wird.

Wenn, wie gezeigt, die ambivalente Entstehung der Maurenstadt zwischen Metamorphose und Negation der Natur sich einerseits auf der Ebene der Bildlichkeit konstitutiv auf den als reale Herbstlandschaft vorgestellten Naturraum bezieht, so verdankt die Vision der „ville mauresque“ (V. 10) ihr Entstehen in *Rêverie* doch vor allem dem kreativen Potential der Sprache. Denn als die inspirierende Vision sich dem lyrischen Ich verweigert, setzt dieses in einem Willkürakt kreativer Imagination dazu an, jene als antizipierendes Sprachbild zu evozieren, um damit beschwörend ihr Erscheinen in der Realität zu beschleunigen. In diesem Prozess der Sprachkreation spielen nun der Fensterplatz des Visionärs und das in der Mittelachse des Gedichts figurierende Lexem „corridor“ (V. 9) eine zentrale Rolle. Denn erst, als das Ich durch den „corridor“ (V. 9) zum Fenster geht, begibt es sich in eine Atmosphäre der Isolation („seul“, V. 8), die durch den am Ende des Gangs sich verdichtenden Schatten („l’ombre s’amasse au fond du corridor“, V. 9) noch verstärkt und zur Voraussetzung für das ersehnte Eintauchen des Visionärs in die imaginäre Welt wird. Vor der Folie des gescheiterten Visionsakts aber wird nun dieser „corridor“ (V. 9), durch seinen hohen klanglichen Opazitätsgrad, auf der sprachlichen Ebene zur Gelenkstelle des imaginativen Willküraktes⁷⁶. Mit der „ville mauresque“ (V. 10) und ihren „flèches d’or“ (V. 12) verbinden den Korridor dichte klangliche Korrespondenzen, wobei vor allem das Phonem /or/ auf den Klang spanischer Namen und damit den maurischen Kontext verweist⁷⁷. Durch seine klanglichen Eigenschaften kann sich das Lexem „corridor“ (V. 9) so von seiner eigentlichen semantischen Bedeutung lösen und als materieller Signifikant die Vorstellung eines maurischen Spanien konnotieren. Es ist dabei nun von zentraler Bedeutung, dass das Sprachbild der Maurenstadt nicht voraussetzungslos aus der klanglichen Charakteristik der in der Mitte des Gedichts evozierten Visionssituation, die sich durch das Durchschreiten des Korridors und die Einnahme des Fensterplatzes

⁷⁵ Backes ist also in dem Punkt Recht zu geben, dass die Maurenstadt als ‚abgeschwächte‘, verfügbar machende Variante der modernen Stadt gelten muss.

⁷⁶ Vgl. auch ebd., 75.

⁷⁷ Vgl. ebd., 76.

einstellt, hervorgeht⁷⁸. Vielmehr scheint es bereits in der Deskription der Herbstlandschaft in der ersten Strophe sowohl auf der Ebene der Bildlichkeit (s.o.) als auch auf der Ebene der Lautstruktur antizipiert, was freilich erst bei der Lektüre des gesamten Textes zu Bewusstsein kommen kann. So figuriert das Phonem /or/ auch als konstitutives, sprachliches Element der herbstlichen Waldlandschaft, beispielsweise in den Lexemen „horizon“ (V. 1), „dore“ (V. 4) und „forêt“ (V. 6). Die die gelbe Farbe des herbstlichen Waldes („bois jaunissant“, V. 4) aufgreifende Verbmetapher „dore“ (V. 4) verweist außerdem auf das strahlende Gelb der „flèches d’or“ (V. 12) und schafft durch die *figura etymologica* „dore – flèches d’or“ eine zusätzliche, sprachlich-konnotative Verbindung zwischen Naturlandschaft und Maurenstadt. Wenn also auf der einen Seite der gelbe Herbstwald auf einer semantisch-bildlichen Ebene zum Katalysator der Vision wird, so potenziert sich die Korrespondenz von Wald- und Stadtlandschaft noch auf der Ebene der Signifikanten durch die Vermittlung des /or/-Lautes. Solchermaßen aber erscheint die Herbstlandschaft als metaphorische Präfiguration der Maurenstadt.

Angesichts dieser Pluralität an vermittelnden Relationen zwischen Herbstwald und maurischer Stadt drängt sich die Frage auf, warum sich die sprachlich antizipierte Vision der Maurenstadt realiter als Naturmetamorphose bzw. Synthese von Natur- und Kulturlandschaft nicht durchsetzen kann. Genau an diesem prekären Punkt des Visionsvorgangs kommt nun die reale Stadt Paris, die hinter dem Horizont verborgen liegt und deren Präsenz dem Visionär bewusst sein muss, ins Spiel. Bei einer genauen Lektüre ist nämlich festzustellen, dass das in den Strophen 2 und 3 evozierte Bild der Maurenstadt nicht etwa nur Elemente der herbstlichen Naturlandschaft aufgreift. Vielmehr aktualisiert die Vorstellung der den Nebel durchbrechenden „flèches d’or“ (V. 12) der maurischen Stadt auch eine konstitutive Similarität zur Silhouette der realen Stadt, die solchermaßen in einem Prozess der Entbergung im Bild der Maurenstadt selbst sichtbar wird. Insofern ist die maurische Stadt als reine Naturmetamorphose nicht ausreichend charakterisiert. Vielmehr stellt sie sich darüber hinaus als modifizierte Abbildung, ja ganz eigentlich als Metamorphose auch der realen Stadt dar, die dadurch aus einer Unsichtbarkeit, die einer Unsagbarkeit korrespondiert, in die imaginäre Wahrnehmung des Visionärs einrückt. Wenn es nun dem Visionär im Folgenden nicht gelingt, das antizipierte Sprachbild der Maurenstadt als domestizierende und aneignende Metamorphose der realen Stadt aus eigener Kraft in ein visuelles Bild der „ville mauresque“ (V. 10) zu transformieren oder aber eine solche, inspirierende Vision

⁷⁸ Vgl. dazu Backes, in dessen Lektüre die maurische Stadt „mit voraussetzungsloser Plötzlichkeit“ (ebd., 74) dem Visionär vor Augen steht.

auch nur passiv zu empfangen, so ist dies auf die obsessive Präsenz der realen Stadt im Bewusstsein des Ich zurückzuführen. Dies wird besonders in der dritten Strophe offenkundig. Denn hier tritt das Paradox ein, dass die Vision der Maurenstadt zwar denotativer Gegenstand der Rede des Ich ist, die Obsession der zeitgenössischen Stadt jedoch zunehmend auf die Semantisierung auch der maurischen Stadt übergreift, so dass deren Bild bereits während seiner Deskription wieder zu verblassen scheint. So werden die disharmonischen „rumeurs étouffées“ (V. 16) der „ville mauresque“ (V. 10) zum Echo des Großstadtlärms⁷⁹; die „mille tours de ses palais de fées“ (V. 17) sowie das Verb „denteler“ (V. 18) greifen die Häusermassen und die Silhouette („front inégal“, V. 2) der realen Stadt auf; das Adjektiv „brumeuse“ (V. 18) verweist direkt auf den „horizon qui fume“ (V. 1) bzw. den „cercle de brume“ (V. 2) aus der ersten Strophe, die die Silhouette von Paris verbergen, und widerspricht der strahlenden Helligkeit („éclatante“, V. 10) der maurischen Vision. Zudem greift der „magique reflet“ (V. 15) der Maurenstadt den Reflex des Sonnenlichts auf dem herbstlichen Wald auf und holt das das Gedicht abschließende Bild eines violetten Horizonts („horizon violet“, V. 18) das initiale Bild des im Licht des Sonnenuntergangs rostrot erscheinenden und sich bis zum Horizont erstreckenden Waldes wieder ein, so dass *Rêverie*, gleichsam in einem Zirkelschluss, mit der Evokation des prinzipiell gleichen Bildes endet, mit dem das Gedicht auch einsetzt – einem im Nebel versinkenden Horizont, einer Silhouette und einem Sonnenuntergang. Dies zeigt eine vergleichende Gegenüberstellung der deskriptiven Substanz der ersten und der dritten Strophe:

[...] l'horizon qui fume
 Cache un front inégal sous un cercle de brume;
 [...] l'astre géant rougit et disparaît.
 Le grand bois jaunissant dore seul la colline:
 [...]
 Le soleil et le pluie ont rouillé la forêt.
 (Strophe 1, Verse 1ff.)

bzw.

Qu'elle vienne [...]
 [...]
 [...] jeter dans mes yeux son magique reflet,
 Et longtemps, [...]
 Avec les mille tours des ses palais de fées,
 Brumeuse, denteler l'horizon violet!
 (Strophe 3, Verse 13ff.)

Der scheinbar souveräne Vorgriff auf die inspirierende Vision der Maurenstadt im Sprachbild, der als willkürlicher Setzungsakt zum Bürgen der kreativen Imagination des Dichters hätte werden können, verblasst derart in der dritten Strophe zunehmend, so

⁷⁹ Vgl. auch ebd., 72.

dass die Maurenstadt zum faden Abbild der realen Stadt gerät. Doch nicht nur auf der Ebene des semantisch-bildlichen Substrats ‚verschwindet‘ („s’étéignant“, V. 16) die Vision der Maurenstadt, sondern auch auf der Ebene der Sprache, die ja konstitutiv für ihre Entstehung ist. Am Beispiel der Verwendung des Phonems /f/ lässt sich dies aufweisen. Der eigentliche Katalysator der visionären Metamorphose ist, wie gezeigt, der hinter dem Horizont verborgene „front inégal“ (V. 2) von Paris. Die meisten der für die Vision der Maurenstadt konstitutiven Begriffe der zweiten Strophe greifen nun diesen initialen /f/-Laut an exponierter Stelle, nämlich am Wortbeginn, wieder auf – so das die imaginäre Antizipation der Maurenstadt anzeigende „fera“ (V. 7); die Lexeme „fenêtre“ (V. 8) und „fond du corridor“ (V. 8), welche die für das ersehnte Eintreten der Vision konstitutive Position des Ich anzeigen; das die Diskontinuität des Visionsvorgangs charakterisierende Lexem „fusée“ (V. 11) sowie die „flèches d’or“ (V. 12). In der dritten Strophe und mit dem Scheitern der Vision indes nehmen die /f/-Laute deutlich ab und treten zudem nur noch im Wortinneren („magique reflet“, V. 15; „rumeurs étouffées“, V. 16) oder im Inneren eines Syntagmas („palais de fées“, V. 17) auf. Ein ähnlicher Effekt lässt sich auch für das Phonem /or/ beobachten. War in den ersten beiden Strophen, die als Vorbereitung bzw. Kulminationspunkt des Sprachbildes gelten können, eine relativ hohe Dichte des ‚Visionsphomens‘ /or/ festzustellen (V. 1, 4, 6 in Strophe 1; V. 9, 10, 12 in Strophe 2), so taucht dieser Laut in der dritten Strophe lediglich noch ein Mal auf („horizon“, V. 18). Damit erhält das Gedicht zudem eine klare Struktur: die zentralen Achsen des Textes wie auch des scheiternden Visionsverlaufs bilden die Lexeme „horizon“ (V. 1) – „corridor“ (V. 9) – „horizon“ (V. 18). Diesen Achsen können nun bestimmte semantische Inhalte zugeordnet werden. Während der „horizon“ (V. 1, 18) im ersten und letzten Vers des Gedichts als Grenze der Wahrnehmung auf die gewusste und obsessive Präsenz der realen Stadt hinter dem Horizont verweist, steht der „corridor“ (V. 9) in der zweiten Strophe als semantischer und sprachlicher Katalysator der Vision im Zentrum der letztlich scheiternden Metamorphose der Herbstlandschaft bzw. der realen Stadt in die Maurenstadt, welche in Form einer sprachlichen Antizipation der Realvision gerade in dieser zweiten Strophe besonders hell aufscheint. Doch die in aller Strahlkraft evozierten „flèches d’or“ (V. 12) verblassen sogleich zu ihrem bloßen „reflet“ (V. 15)⁸⁰; das Sprachbild der Maurenstadt vergeht („s’étéignant“, V. 16), bevor es sich als Vision etablieren kann; und auch das

⁸⁰ Diese Interpretation wird auch durch die Wiederholung des Lautes /fl/ in „flèches“ und „reflet“ (Hervorhebung vom Vf.) unterstützt. Backes liest den „magique reflet“ (V. 15) als poetologische Formel für das Verhältnis von Mimesis und *rêverie*, die außerdem zu der metaphorischen Wendung „Mes chansons, comme un ciel d’automne rembrunies“ (V. 14) in eine poetologisch zu deutende Beziehung trete (vgl. ebd., 80ff.).

beschwörende „Et longtemps“ (V. 16) vermag den Verfall der Vision nicht aufzuhalten. Die Maurenstadt als imaginäre und aneignende Synthese von realer und visionärer Stadt erscheint nicht, weil Erfahrung und Bewusstsein der realen Stadt sich vor die Vision drängen. Der im Nebel verborgene „front inégal“ (V. 2), der zum Katalysator der visionären Transformation werden soll, subvertiert durch seine konnotative Verknüpfung mit der realen Stadt gleichsam von Anfang an das Entstehen der Vision. Solchermaßen aber muss der Versuch des Dichters, die visionäre Metamorphose der realen Stadt in die Maurenstadt dauerhaft imaginär zu etablieren, scheitern. Es gelingt ihm lediglich, im Gewand der Maurenstadt die reale Stadt sichtbar zu machen⁸¹. Dies bedeutet im imaginären Kontext der *Orientales* aber das Scheitern sowohl von Inspiration als auch von Imagination überhaupt. Zurück bleibt ein ‚romantischer‘ Dichter, dessen Schaffenskraft angesichts der obsessiven und niederdrückenden Präsenz der Großstadt zunehmend versiegt, weil er diese als Gegenstand seiner Dichtung (noch?) nicht anzuerkennen vermag. Die inspirierte Erneuerung der „chansons, comme un ciel d’automne rembrunies“ (V. 14) misslingt also, weil die spezifische Poetizität der sich vor die Vision der Maurenstadt drängenden, modernen Großstadt in *Rêverie* noch nicht anerkannt, die Erfahrung der Moderne – wie in *Le feu du ciel* – aber auch nicht mehr in eine verfügbare, mythische oder geschichtliche Vergangenheit transponiert und damit angeeignet werden kann. Wenn sich aber die poetische Aneignung der zeitgenössischen Stadt und ihres verunsichernden Erfahrungspotentials in *Rêverie* nicht mehr imaginär vermitteln lässt, so muss dies letztlich als Indiz dafür gelten, dass die Erfahrung der Moderne zunehmend nach unvermittelter Artikulation verlangt. Das Scheitern der Vision in *Rêverie* enthüllt den fundamentalen Zwiespalt, in den die romantische Dichtung angesichts einer nicht mehr abzuweisenden Erfahrung der Moderne gerät: subvertiert die Erfahrung der Moderne auf der einen Seite *qua definitionis* ihre Thematisierung im Rahmen einer auf dem Universalitätsideal der romantischen Inspirations- und Genieästhetik basierenden Dichtung, so fehlt auf der anderen Seite noch eine poetische Alternative zur gescheiterten Stadtvision.

Warning und Backes ist nun insofern Recht zu geben, als die ersehnte Vision der Maurenstadt, gerade auch im Horizont ihrer Fähigkeit zu einer Synthese von Natur (Herbstwald) und Kultur, in der Tat eine abmildernde, verfügbar machende Variante der realen Stadt vorstellig machen soll⁸². Warnings Konklusion seiner Interpretation von

⁸¹ Für Backes hingegen stellt die Maurenstadt „das exakte Gegenbild zu Paris“ (ebd., 71) dar.

⁸² Vgl. dazu Backes’ Ausführungen zur „ville mauresque“ (ebd., 69ff.). Dort heißt es z. B.: „In seinem lyrischen Frühwerk setzt sich Hugo mit dem Wechselbezug zwischen einer in sich ruhenden Natur und einer sich verzeitlichenden Kultur nur zögernd auseinander. Insbesondere wenn sich dieser Wechselbezug

Rêverie, die in ihrer Hauptthese auch für Backes' Lektüre gelten kann, muss im Horizont der vorliegenden Lektüre des Gedichts indes modifiziert werden:

„Bezeichnend ist die Art, in der Hugo mit dem realen Paris umgeht [...]. Die Synthese von Natur und Kultur gelingt in unserem Text nur um den Preis, dass dieses reale Paris zunächst in die Natur integriert, dass es gleichsam eingenebelt und erst in verklärender Metamorphose sichtbar wird. Wann immer Hugo das zeitgenössische Paris zur Darstellung bringt, sucht er dessen spezifische Modernität zu verdrängen, sucht er ihm entweder zu entfliehen in glücklichere persönliche oder geschichtliche Vergangenheiten oder aber die sozialgeschichtliche Realität aus christlichem Geist harmonisch zu interpretieren.“⁸³

In dieser Perspektive wird nicht deutlich, dass das reale Paris in *Rêverie* gerade nicht „in verklärender Metamorphose sichtbar wird“, dass eben diese ersehnte Metamorphose sich gegen die reale Stadt nicht durchzusetzen vermag. Gerade darin liegt aber die poetologische Valenz von *Rêverie* innerhalb des lyrischen Stadtdiskurses Hugos. *Rêverie* gehört zu einer Gruppe von Gedichten, in denen die Erfahrung der modernen Stadt zur Obsession wird, so dass die imaginär vermittelte, poetische Aneignung der Stadt in der Stadtvision entweder scheitert⁸⁴ oder aber sich verselbständigt, in einen Alptraum umschlägt und damit erst recht ihr Ziel verfehlt⁸⁵.

Kehren wir noch für einen Moment zu *Rêverie* zurück. Backes schreibt zur poetologischen Bedeutung des Repräsentation generierenden, selbst aber arepräsentativen Lautes /or/ in *Rêverie*:

„In Form einer ambivalenten Funktionalisierung von A-Repräsentativität für Repräsentationszwecke bahnt sich schon bei Hugo eine Entwicklung zu einer Erleben und Objekt zurücklassenden Entfaltung sprachlicher Kreativität an, die W. Matzat erst für Baudelaire ansetzt. Zwar meint auch er, dass ihre ersten Anzeichen im *exotisme* z. B. der *Orientales* zu suchen wären, insofern mit ihm die Ablösung vom Korrespondenzbezug durch die Verselbständigung der literarischen Landschaft zum Bild beginnt. Was sich in *Rêv* [*Rêverie*] ereignet, geht aber darüber hinaus. [...] Es geht also weder um einen Fluchtraum noch um einen harmonischen Korrespondenzbezug zwischen Subjekt und Landschaft, sondern um die Möglichkeiten und Folgen einer produktiven Veränderung der

an desorientierende lebensweltliche Erfahrungen rückbinden lässt, wie dies bei den Parisgedichten der Fall ist, schreckt das Ich vor einer bewussten Artikulation der Problematik zurück. Immer wieder evokiert es Bilder von Städten, die die moderne Welt noch nicht erfasst hat“ (ebd., 69); oder: „Wenn Hugo also angesichts der Herbstnatur eine Maurenstadt beschwört, so versucht er, den verborgenen Umgestaltungsprozess der Natur in Richtung auf eine vergangene und wißbare dialektische Figur hin zu orientieren. Die Maurenstadt ist damit eine Gegenfigur zu Paris, das wegen der Unvorhersehbarkeit seiner Umgestaltungen sich (noch?) nicht in ein dialektisches Schema integriert [...]; seine Erscheinungsformen scheinen so irritierend und befremdlich zu sein, dass der Visionär sie in diesem frühen Stadium fast nie unmittelbar und eigentlich, fast immer durch Naturmetaphern und vermittelt über die *villes d'autrefois* erfasst“ (ebd., 72f.). Indes kann das Auftreten mythischer oder geträumter Städte im lyrischen Stadtdiskurs Hugos nicht ausschließlich mit einem intendierten Ausweichen vor der Realität erklärt werden. In vorliegender Studie soll aufgezeigt werden, dass im Ensemble des poetischen Stadtdiskurses Hugos gerade die mythische Stadtvision und die Traumstadt einen wichtigen Zugang zur poetischen Aneignung der modernen Stadt und ihrer Erfahrung bereitstellen.

⁸³ Warning: *Lektüren romanischer Lyrik*, 32f.

⁸⁴ Wie auch in *Novembre* (LesO XLI).

⁸⁵ Wie in *La pente de la rêverie* (FA XXIX) und *Soleils couchants* (FA XXXV).

Wirklichkeit durch sich selbst, das sie bildende Subjekt oder dessen Medium, die Sprache.“⁸⁶

In der Tat weist *Rêverie* mit der poetischen Aktualisierung der in ‚*Quand le livre*‘ auf metapoetischer Ebene angedeuteten Möglichkeit der Dissoziation von erlebter Wirklichkeit und Imagination sowie der produktiven Setzung eines virtuell Neuen in der Sprache voraus auf die Ästhetik Baudelaires, wenn auch, wie Backes feststellt, das kreative Potential der Sprache bei Hugo noch nicht – wie später bei Baudelaire – das kreative Potential des schöpferischen Subjekts oder der Wirklichkeit dominiert, sondern vielmehr „in deren Dienst stehen“⁸⁷ soll. Allerdings entspricht das sich hier abzeichnende, moderne Verständnis von Dichtung als Sprachkreation nicht dem romantischen Ideal der Genie- und Inspirationsästhetik, so dass *Rêverie* zuallererst als Zeugnis des Scheiterns des romantischen Dichter-Ich gelten muss. Hugo verfolgt diesen in *Rêverie* angedeuteten Weg so auch nicht weiter. Anstatt sich dem Schaffen neuer, sprachlich-imaginärer Welten zu verschreiben, wie dies Baudelaire im Zeichen der *sensation du neuf*⁸⁸ später tun wird, wendet sich Hugo in der Lyrik der 1830er Jahre zunächst verstärkt der lebensweltlichen Realität der großen Stadt zu, deren Erschließung in ihrer urbanen Positivität auch zur Grundlage der Poetik von Baudelaires *Tableaux parisiens* werden wird. Auf diese Weise versucht Hugo, neue Wege einer unmittelbaren Aneignung von Stadt und Stadterfahrung zu finden und damit der poetologischen Sackgasse zu entgehen, die sich im Scheitern der Stadtvision immer deutlicher manifestieren wird.

Gleichwohl zeugt die Sehnsucht des Dichter-Ich nach einer umfassenden Synthese von Naturlandschaft und realer Stadt in der (scheiternden) Metamorphose beider zur „ville mauresque“ (V. 10) von einer tiefen Verwurzelung von *Rêverie* in der romantischen Philosophie. So ist die erste Reaktion auf die verunsichernde Entmächtigungserfahrung des romantischen Dichter-Ich keineswegs die rettende Innovation. Vielmehr folgt auf *Rêverie* direkt das Gedicht *Extase* (LesO XXXVI), in dem die überlegene Souveränität des romantischen Dichters durch die totale Ausblendung der Stadterfahrung und das Erlebnis einer pantheistischen Natur wieder

⁸⁶ Backes: *Figuren der romantischen Vision*, 77f. Backes bezieht sich auf Wolfgang Matzats Aufsatz „Baudelaires Exotismus“. Zur Bedeutung des *exotisme* der *Orientales*, der im Medium der Darstellung fremder Welten neue Bereiche des Darstellbaren erschließt, damit die Erweiterung der sprachlichen Repräsentationsmacht einleitet und die Dissoziation der poetischen Sprache von der Realität vorbereitet, vgl. außerdem Backes: *Figuren der romantischen Vision*, 52ff., und Michael Riffaterre: „En relisant *Les Orientales*“, in: ders.: *Essais de stylistique structurale*, Paris: Flammarion, 1971, 242-258, besonders 256ff.

⁸⁷ Backes: *Figuren der romantischen Vision*, 79.

⁸⁸ Zum ‚Neuen‘ als Denkfigur der Moderne vgl. Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne*, Heidelberg 2002 [Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, 11].

hergestellt wird. Indes dauert dieser ideale Zustand nicht lange an. Im letzten Gedicht der Sammlung, *Novembre* (LesO XLI), sehen sich der Dichter und seine Muse erneut einer Entmächtigungserfahrung angesichts der obsessiven Präsenz der Großstadt ausgesetzt. Diese kann zwar noch ein letztes Mal durch ein Ausweichen in die Kindheitserinnerungen des lyrischen Ich abgedämpft werden, stürzt dann aber in den Stadtvisionen der *Feuilles d'automne* mit überwältigender Gewalt auf den Dichter ein, so dass ein Weitergehen auf diesem Pfad des poetischen Stadtdiskurses letztlich unmöglich wird.

Novembre (LesO XLI) ist das letzte Gedicht der *Orientales*. Als Hugo es im November 1828 schreibt, sind einige Gedichte des folgenden Gedichtbandes, *Les Feuilles d'automne* (1831), bereits vollendet; die thematische Rückkehr aus dem imaginären Orient in die Realität des Frankreich des 19. Jahrhunderts zeichnet sich ab. Auch der Visionär, der am Beginn der *Orientales*, in der Eröffnungssode *Le feu du ciel* (LesO I), die reale Erfahrung der Stadt in den imaginären Horizont mythischer Erinnerung transponiert und der sich in *Rêverie* (LesO XXXVI) in räumlicher Distanz zu dem hinter dem Horizont verborgenen Paris befindet, ist in *Novembre* in die niederdrückende Realität der winterlichen Großstadt zurückgekehrt: „C'est Paris, c'est l'hiver“ (V. 25). Diese neue Nähe der Großstadt Paris, deren obsessive Präsenz im Bewusstsein des lyrischen Ich in *Rêverie* das Entstehen der Vision der Maurenstadt verhindert und so eine poetologische Reflexion auf die Bedingungen der romantischen Inspiration und damit auch des dichterischen Schaffensaktes im Kontext der Moderne eingeleitet hatte, wird zur Voraussetzung der Fortführung und Radikalisierung dieser Reflexion in *Novembre*⁸⁹. Denn die unmittelbare, materielle Präsenz von Paris führt in *Novembre* zum absoluten Zusammenbruch der Visionskraft des Dichters, die in *Rêverie* zumindest noch sehnsuchtsvoll erhofft werden konnte⁹⁰.

Dass *Novembre* gewissermaßen als Fortsetzung von *Rêverie* zu lesen ist, wird gleich am Beginn des Gedichts deutlich. Das Motto, ein Spruch des orientalischen Dichters

⁸⁹ Die folgende Lektüre von *Novembre* erhebt keinen Anspruch auf eine erschöpfende Interpretation des Gedichts. Vielmehr soll die für die Entwicklung des lyrischen Stadtdiskurses Hugos zentrale Relation von *Novembre* und *Rêverie* herausgearbeitet werden. Anregend ist die knappe Darstellung von *Novembre* in Stierle: *Mythos von Paris*, 645ff.

⁹⁰ Stierle fasst diese poetologisch relevante Relation von *Rêverie* und *Novembre* mit folgenden Worten zusammen: „*Rêverie* gibt der Sehnsucht nach dem Aufbrechen des Imaginären eine poetische Gestalt, *Novembre* seinem Zusammenbruch. Die Schwerkraft des Wirklichen triumphiert in dem nassen, nebligen, lauten Paris, das den Dichter als unerbittliche, unentrinnbare Nähe umgibt. Die erhabene Stadt der imaginären Überschau [in *Le feu du ciel* (LesO I)], die Stadt als Vision [in *Rêverie* (LesO XXXVI)] weicht der sich aufdrängenden Dichte des Wirklichen, das keine Fernperspektive mehr zu entheben vermag“ (ebd., 645).

Sadi, greift den Topos der Vergänglichkeit der Natur und damit implizit das Bild des Herbstwaldes in *Rêverie* auf:

„Je lui dis: la rose du jardin, comme tu sais, dure peu; et la saison des roses est bien vite écoulée.“

Anschließend wird in der ersten Strophe in einem beinahe gewalttätigen Bild der Wechsel vom Herbst zum Winter evoziert. Die personifizierte, mit Majuskel versehene „Automne“ (V. 1) verschlingt gleichsam die kürzer werdenden Tage (V. 1), löscht die flammenden Sonnenuntergänge aus und hüllt den frühen Morgen in einen Mantel aus Kälte und Eis (V. 2), während der ebenfalls personifizierte Monat November sintflutartig den blauen Himmel mit Nebel überschwemmt (V. 3). Eine dominante Isotopie des Vergehens („abrégéant“, V. 1; „éteint“, V. 2), der Kälte („glace“, V. 2) und der Naturgewalt („dévore“, V. 1; „inonde“, V. 3; „tourbillonne“, V. 4; „neige“, V. 4) macht zudem den Übergang vom Herbst zum Winter („sombre hiver“, V. 7), der sich in der Metapher der von den Bäumen des Waldes herabschneidenden Blätter (V. 4) schließlich vollzieht, unmittelbar sinnfällig:

Quand l'Automne, abrégéant les jours qu'elle dévore,
Éteint leurs soirs de flamme et glace leur aurore,
Quand Novembre de brume inonde le ciel bleu,
Que le bois tourbillonne et qu'il neige des feuilles,
O ma muse! en mon âme alors tu te recueilles,
Comme un enfant transi qui s'approche du feu.

(Strophe 1, Verse 1ff.)

Das Dichter-Ich und seine Muse, die als personifizierte Inspiration zum Objekt der Apostrophe des Ich („O ma muse!“, V. 5) und damit zum imaginären Gegenüber einer intimen Zwiesprache des Dichters mit sich selbst wird, finden sich unvermittelt aus der im aufziehenden Nebel magisch sich dekonturierenden Herbstlandschaft in *Rêverie* in die prosaische Gegenwart der winterlichen Großstadt Paris versetzt, deren verunsichernde Erfahrung in *Rêverie* selbst aus der räumlichen Distanz die inspirierende Vision scheitern ließ. Während am Beginn des Bandes, in *Le feu du ciel*, der Blick des Visionärs noch mühelos in die Tiefe mythischer Erinnerung einzudringen vermochte, subvertiert so am Ende der *Orientales*, in *Novembre*, die nahe gerückte Großstadt Paris den imaginären Blick in ferne Welten. Denn der imaginäre Orient, Gegenstand (im weitesten Sinne) der *Orientales* und Symbol der visionären Potenz des Dichters, kann sich angesichts der materiellen Präsenz der modernen Stadt Paris nicht behaupten. Mit brutaler Deutlichkeit steht diese der personifizierten Muse vor Augen, hält die prosaische Alltäglichkeit der Großstadt – Lärm, Enge, Nebel, Kälte und Schmutz – den

Blick der Muse gefangen („et tu ne vois, / Sous tes yeux, que [...]“⁹¹, V. 9f.)⁹¹, so dass der imaginäre „soleil d’orient“ (V. 8) seine Strahlkraft verliert (s’éclipse, V. 8) und der „beau rêve d’Asie“ (V. 9) schließlich zusammenbricht. Wenn in der folgenden Strophe der „soleil d’Orient“ (V. 8) und der „beau rêve d’Asie“ (V. 9) als Metaphern der Inspiration im Zeichen einer radikalen Negation figurieren („s’éclipse“, „t’abandonne“, V. 8; „avorte“, V. 9) und zudem von Elementen einer die Positivität der Großstadtrealität evozierenden Isotopie gleichsam eingekreist werden (V. 7 und V. 10ff.), so wird auf der sprachlich-strukturellen Ebene des Gedichts selbst das Scheitern von Inspiration und Imagination unmittelbar sinnfällig. Angesichts der großstädtischen Umgebung kann also der Blick der Muse durch das Fenster sein konstruktiv-imaginäres Potential nicht mehr entfalten und die reale Gegenwart auf eine imaginäre Traumwelt („beau rêve d’Asie“, V. 9) hin transzendieren. Stattdessen verfängt sich der Blick der Muse im Wirklichen der Großstadt, saugt sich gleichsam fest an den überfüllten und lauten Straßen (V. 10), dem Nebel (V. 11) und den vom Ruß des Schornsteinqualms geschwärzten Dachfirsten (V. 12), ohne dass die Muse die disparaten Elemente der Wahrnehmung in einer bemächtigenden Synthese zusammenführen könnte. Der in der sich aufdrängenden Nähe der Stadt gefangene Blick aus einer Pariser Wohnung ist indes mit dem geträumten Blick auf einen imaginären Orient nicht mehr zu vereinbaren. Reale Stadt und imaginärer Traum stehen sich in dieser zweiten Strophe diametral und unvereinbar gegenüber:

Devant le sombre hiver de Paris qui bourdonne,
 Ton soleil d’orient s’éclipse et t’abandonne,
 Ton beau rêve d’Asie avorte, et tu ne vois,
 Sous tes yeux, que la rue au bruit accoutumée,
 Brouillard à ta fenêtre, et longs flots de fumée
 Qui baignent en fuyant l’angle noirci des toits.
 (Strophe 2, Verse 7ff.)

In der sechsten Strophe wird der in der zweiten Strophe aktualisierte, poetologisch relevante Konnex von Fenster, Blick, Traum und Poesie noch einmal aufgegriffen und weitergeführt, wenn die personifizierte Muse zu ihrem *Alter ego*, dem Dichter, spricht:

– N’as-tu pas, me dis-tu, dans ton cœur jeune encor
 Quelque chose à chanter, ami? car je m’ennuie
 A voir ta blanche vitre où ruisselle la pluie,
 Moi qui dans mes vitraux avais un soleil d’or!
 (Strophe 6, Verse 33ff.)

⁹¹ Bezeichnend ist die Korrespondenz dieser Stelle zu folgenden Versen aus ‚*Quand le livre*‘ (FA XVI): „Quand tous ces mille soins de misère ou de fête / [...] / Ont tenu trop longtemps, comme un joug sur ma tête, / Le regard de mon âme à la terre tourné“ (V. 5ff.). Der frei in die Ferne schweifende Blick wird bei Hugo zum Symbol einer ungehinderten und fruchtbaren Inspiration.

Die für den gesamten ersten Teil des Gedichts (Strophen 1 bis 5) konstitutive Opposition von imaginärem Orient und realem Paris, prekärem poetischen Universum und lastender prosaischer Gegenwart wiederholt sich in der ambivalenten Semantisierung der poetologischen Metapher des Fensters. Diese figuriert hier zum einen als transparente, den Blick auf das Prosaisch-Reale freigebende „vitre“ (V. 35) der Pariser Wohnung, zum andern aber als imaginär-bunter, die Phantasie der Muse anregender *vitrail* („vitraux“, V. 36). Durch die mit „vitre“ (V. 35) bzw. „vitraux“ (V. 36) assoziierten, oppositiven Begriffe „blanche“/„pluie“ (V. 35, zu „vitre“) bzw. „or“/„soleil“ (V. 36, zu „vitraux“) wird diese Opposition noch zusätzlich verstärkt⁹². Während nun der Blick in einem bunten *vitrail* – der Vergleich mit einem Kirchenfenster liegt nahe – sich bricht, reflektiert wird und solchermaßen eine die Imagination des Betrachters anregende Irritation der Sinneswahrnehmung eintritt, erfasst der Blick durch eine transparente *vitre* – eine profane Fensterscheibe – lediglich das phänomenal Wahrnehmbare in seiner prosaischen Materialität und Positivität. Wenn aber in dieser Strophe die um die Vision des Orients trauernde Muse den direkten Blick durch die transparente Fensterscheibe auf die Realität der Stadt abwertet und stattdessen den die Imagination anregenden, bunten „vitraux“ (V. 36) den Vorzug gibt, so muss dies als Indiz dafür gelten, dass in *Novembre* die Dichtung sich selbst als eine reflektiert, die noch keinen Zugang zu einer möglichen, genuinen Poetizität der Großstadt gefunden hat. Mehr noch: indem der wesentlich mit Inspiration, Imagination und dichterischer Schöpferkraft konnotierte Blick der Dichtermuse durch die „vitraux“ (V. 36) auf den „beau rêve d’Asie“ (V. 9) im *Imparfait* figuriert („avais“, V. 36), scheint die Möglichkeit von Dichtung überhaupt in der gegenwärtigen Situation – „C’est Paris, c’est l’hiver“ (V. 25) – radikal negiert. Der Traum vom Orient, von den „djinns“ (LesO XXVIII), von „Sara la baigneuse“ (LesO XIX) und der „sultane favorite“ (LesO XII), der in den vierzig *Novembre* voran stehenden Gedichten der *Orientales* zunehmend an Gestalt gewann, verliert so in *Novembre* in einem irreversiblen Prozess jegliche Kohärenz, bis er schließlich ganz in sich zusammenfällt. In einer seltsamen Prozession verlassen („s’en vont en foule“, V. 13) Sultane und Dschinns, Pyramiden und Galeeren, Tiger und Kamele, Elefanten und Giraffen, Priester und Magier, Minarette und Goldkuppeln, blühende Serails und Palmen die Phantasie der Dichtermuse. In der zwei Strophen umfassenden, litaneihaften Aufzählung der fliehenden Elemente des

⁹² Vgl. dazu auch Bell: „A propos des fenêtres“, 84f. Bell sieht im „regret du vitrail“ (ebd., 84) der Muse eine sich ankündigende Gleichzeitigkeit zweier verschiedener Konzeptionen von Dichtung im Werk Hugos: einer Dichtung visionärer Imaginationskraft zum einen, Dominanz pittoresker Aspekte zum andern.

orientalischen Traums, die im Zeichen von Pluralisierung bzw. Generalisierung der Bilder (z. B. V. 15) den „beau rêve d’Asie“ (V. 9) zunächst in seiner vielfältigen Totalität aufruft und ihn schließlich in dem durch Wiederholung bekräftigten, indes im Horizont eines radikalen Sich-Entziehens figurierenden Adverb „tout“ (V. 22) zusammenfasst, erlangt der totale Zusammenbruch der Imagination poetische Prägnanz:

Alors s’en vont en foule et sultans et sultanes,
Pyramides, palmiers, galères capitanes,
Et le tigre vorace et le chameau frugal,
Djinn au vol furieux, danses des bayadères,
L’Arabe qui se penche au cou des dromadaires,
Et la fauve girafe au galop inégal!

Alors, éléphants blancs chargés de femmes brunes,
Cités aux dômes d’or où les mois sont des lunes,
Imams de Mahomet, mages, prêtres de Bel,
Tout fuit, tout disparaît: – plus de minaret maure,
Plus de sérail fleuri [...]

(Strophen 3 und 4, Verse 13ff.)

Selbst die den orientalischen Traum eröffnende, mythische Vision des Babelturms und der Zerstörung Gomorrhas (vgl. *Le feu du ciel*, LesO I) kann von Dichter und Muse nicht festgehalten werden:

[...] plus d’ardente Gomorrhe
Qui jette un reflet rouge au front noir de Babel!
(Strophe 4, Verse 23f.)

An dieser Stelle des Gedichts zeichnet sich eine ähnlich paradoxe Situation ab, wie sie uns schon in *Rêverie* begegnet ist. Der Dichter sehnt sich nach etwas – nach der Vision der Maurenstadt bzw. nach dem „beau rêve d’Asie“ (V. 9) –, das er in der Sprache bereits geschaffen hat. Wie die Maurenstadt als antizipiertes Sprachbild auf der Textoberfläche von *Rêverie* erscheint, ohne jedoch in die ersehnte Realvision umzuschlagen, so figuriert in *Novembre* der Orient in seiner ganzen, bunten Pracht, allerdings unter dem Vorzeichen der Negativität und des Sich-Entziehens. Und wie in *Rêverie* die sprachlich konstituierte Vision der „ville mauresque“ als künstlicher, gleichsam poetisch ungültiger Vorschein der wirklichen Inspiration gelten muss, so haftet auch der Evokation der disparaten Elemente des Orienttraums in *Novembre* der Verdacht der Vorläufigkeit an – was im Text erscheint, ist noch nicht der gültige Schaffensakt. Deutlich wird dies in der Formel „chanson confuse“ (V. 25), mit der das Dichter-Ich diesen letzten Versuch der Muse in den *Orientales*, den orientalischen Traum angesichts der niederdrückenden, lebensweltlichen Realität der Großstadt aufrechtzuerhalten, benennt. Denn eine „chanson confuse“ (V. 25) kann kein (end)gültiges Werk sein:

C'est Paris, c'est l'hiver. – A ta chanson confuse
Odaliques, émirs, pachas, tout se refuse.
(Strophe 5, Verse 25f.)

In *Novembre* muss der poetische Schaffensakt des Dichters scheitern, weil die unmittelbare Präsenz des winterlichen Paris ihm die Macht der Synthese und damit vor allem auch die Fähigkeit einer kohärenten Repräsentation des Imaginierten in der Sprache entzieht. Denn erst aus der sinnhaften Verbindung von vorstellender Imagination und repräsentierender Sprache kann eine „chanson“ (V. 25), ein gültiges Werk, entstehen.

Dieses grundsätzliche und über *Rêverie* hinausgehende Scheitern des poetischen Schaffensaktes schreibt sich der gesamten fünften Strophe ein. In einer prekären Synthese aus zeitgenössischem Paris und imaginärem Orient wird „ce vaste Paris“ (V. 27) zur Folie, vor der sich auf der einen Seite zwar durch die Juxtaposition realer und imaginärer Elemente und durch die damit in eine neue, wesentlich mit dem Stadtraum von Paris verknüpfte Positivität einrückenden, orientalischen Lexeme eine Außerkraftsetzung der die Reflexion des Gedichts prägenden Negation einer möglichen Vereinbarkeit von Großstadtrealität und Orienttraum andeutet. Gleichwohl kann diese sich abzeichnende Überblendung von Realem und Imaginärem in der zwischen Indikativ und Konjunktiv oszillierenden sowie auf oxymoronische und antithetische Wendungen zurückgreifenden Formulierung sich nicht durchsetzen. Das reale Paris und der geträumte Orient lassen sich weder zu einer bildlich-imaginären noch zu einer sprachlichen Einheit zusammenführen. Dem kriegerischen Klephten ist selbst das weitläufige Paris zu eng; das Bett der Seine kann den Nil nicht fassen; und die Rosen Bengalens fröhen im Nebel des Nordens. Auch die unerbittlich auf die Realität der Großstadt verweisende Akkumulation von Demonstrativpronomina – „ce vaste Paris“ (V. 27), „ces champs“ (V. 29), „ce soleil brumeux“ (V. 30) – macht deutlich, dass die dominante Präsenz der Stadt Paris sich in *Novembre* einer Aktualisierung des Imaginären im Realen letztlich verweigert⁹³:

Dans ce vaste Paris, le klephte est à l'étroit;
Le Nil déborderait; les roses du Bengale
Frissonnent dans ces champs où se tait la cigale;
A ce soleil brumeux les Péris auraient froid.
(Strophe 5, Verse 27ff.)

⁹³ Stierle weist darauf hin, dass auch in der Poetik von Baudelaires *Tableaux parisiens* das „negative Moment des Imaginären in der Positivität der urbanen Realität“ (Stierle: *Mythos von Paris*, 646) eine zentrale Rolle spielt. Außerdem zeige Hugo durch die in der fünften Strophe angedeutete „Zentrierung des Realen durch das Imaginäre“ (ebd.) eine neue Möglichkeit der Stadtdichtung auf, „ohne sie schon ganz zu ergreifen“ (ebd., 647). Erst in späteren Texten, wie z. B. *A l'Arc de triomphe* (VI IV, 1837) oder *La Révolution* (QV, livre épique, 1857/1870) wird der Stadtraum von Paris im weitesten Sinne zur Folie einer Überblendung realer und imaginärer Elemente.

Die Dichtermuse sieht sich also mit einem doppelten Versagen ihrer Schaffenskraft konfrontiert. Gelingt es ihr auf der einen Seite nicht, den „beau rêve d’Asie“ (V. 9) in einer rein imaginären Form aufrechtzuerhalten und sprachlich zu repräsentieren, so verweigert sich ihr im Horizont des Scheiterns der in der fünften Strophe versuchten, imaginären Synthese von Paris und Orient zum andern auch die Poetisierung der Großstadtrealität. Die Erkenntnis ihres Scheiterns aber veranlasst die beschämte und hilflose Muse nun, Hilfe bei dem Dichter-Ich zu suchen und ihn um ein neues Sujet für ihre Lieder zu bitten:

Pleurant ton Orient, alors, muse ingénue,
 Tu viens à moi, honteuse, et seule, et presque nue.
 – N’as-tu pas, me dis-tu, dans ton cœur jeune encor
 Quelque chose à chanter, ami? [...]
 (Strophe 6, Verse 31ff.)

Es ist bezeichnend, dass in *Novembre* „ce vaste Paris“ (V. 27) zu keinem Zeitpunkt als mögliches Sujet der Dichtung in Erwägung gezogen wird. Die Großstadt allein und ohne imaginäre Anreicherung scheint noch nicht poesiefähig. Im Gegensatz zu dem „soleil d’orient“ (V. 8) hat die die Muse langweilende („car je m’ennuie“, V. 34) Realität noch keinen Eingang in die Dichtung gefunden. Erst in den auf die *Orientales* folgenden Gedichtbänden wird die reale Lebenswelt der Großstadt, wenn auch unter anderen poetologischen Prämissen, in die Dichtung Hugos eindringen⁹⁴. *Novembre* hingegen sieht eine andere Lösung für das Problem der ausbleibenden Inspiration vor. Das Dichter-Ich, das im ersten Teil des Gedichts gleichsam als Chronist des Scheiterns der apostrophierten Muse auftritt und damit auch seine eigene Entmächtigung im Zeichen der angesichts der Stadtrealität prekären Verfügbarkeit seiner Imaginationskraft festschreibt, wendet sich in einer verzweifelten Geste der Selbstbemächtigung seinen permanent verfügbaren, weil tief im Innern seiner Seele verankerten Kindheitserinnerungen zu. Diese werden im Folgenden zum neuen Sujet der inspirierenden Zwiesprache zwischen Muse und Dichter. Der bereits in der ersten Strophe angedeutete Rückzug der Muse in die Seele des Dichters (V. 5f.), der am Beginn des Gedichts in kausaler Relation lediglich zur beginnenden Jahreszeit des Winters steht, gerät somit im Horizont der verunsichernden Stadterfahrung zur einzigen Möglichkeit, die Poesie zu retten.

Indem der Blick des Dichters sich nun ganz nach innen wendet („loin des yeux profanes“, V. 38), scheint zwar die Gefahr des Verlusts der Inspiration und damit auch

⁹⁴ In den frühen Oden Hugos mit Stadtthematik figuriert Paris nicht so sehr als Ort einer modernen Erfahrung, sondern vor allem als symbolischer Raum einer politischen oder geschichtsphilosophischen Reflexion.

der poetischen Schaffenskraft gebannt. Jedoch nimmt der Dichter sich dadurch selbst die Möglichkeit, in strahlenden Visionen imaginärer Welten sein eigenes, kreatives Potential zu voller Blüte zu entfalten. So lässt der nachscheinende Glanz der fernen Orientsonne die Kindheitserinnerungen des lyrischen Ich merkwürdig fahl erscheinen; das visionäre Sehen und seine poetische Transformation in der inspirierten „chanson“ (V. 25) weichen einem Erzählen („Je te raconte“, V. 43) und Sagen („je te dis“, V. 52), das nicht dieselbe poetische Kraft erreichen kann wie der eklatante „beau rêve d’Asie“ (V. 9). Freilich ist nun der Rückzug in die Erinnerung in *Novembre* die einzige Möglichkeit des lyrischen Ich, seine an der prosaischen Gegenwart krankende Muse zu heilen und so ein Weiterdichten überhaupt denkbar zu machen. Gleichwohl vermag dies nicht darüber hinwegzutäuschen, dass in *Novembre* die bereits in *Rêverie* einsetzende Entmächtigungserfahrung des Dichters angesichts der obsessiven Präsenz der Großstadt einen neuen Höhepunkt erreicht. Sowohl die Imaginationskraft des romantischen Dichters als auch seine Fähigkeit zur Aneignung von Welt werden hier radikal in Frage gestellt.

Im imaginären Kontext der *Orientales* muss die Darstellung der realen Stadt prekär bleiben. Die poetische Aneignung einer modernen Stadterfahrung scheint hier nur in einem imaginär vermittelten Kontext möglich, in dem – wie in *Le feu du ciel* – reale und imaginäre Stadt zu einem einzigen, symbolischen Deutungshorizont verschmelzen. Sobald aber die reale Stadt in Opposition zu der inspirierenden Traumwelt einer exotischen oder mythischen Ferne tritt, wird ihre poetische Aneignung zum Problem und muss scheitern. Dieses Scheitern ist Gegenstand der poetologischen Reflexion in *Rêverie* und *Novembre*. Als eigenständiges Sujet findet die moderne Stadt so noch keinen Eingang in die Dichtung der *Orientales*. Vielmehr scheint die Erfahrung der Moderne das dichterische Selbstverständnis der romantischen Inspirations- und Genieästhetik in *Rêverie* und *Novembre* auf empfindliche Weise zu stören, so dass die reale Stadt Paris hier lediglich als negative Vergleichsfolie figuriert, vor der sich die Affirmation der inspirierenden Kraft einer auf ferne Welten gerichteten Imagination umso deutlicher profilieren kann.

II.3 „Avec un cri terrible...“: *Das Scheitern der Stadtvision* – *La pente de la rêverie*, *Soleils couchants*

Wenn in *Rêverie* allein die ersehnte Vision einer Maurenstadt die „chansons“ des Dichters wiederbeleben könnte und in *Novembre* der Zusammenbruch der Imagination angesichts der Großstadtwirklichkeit mit einem Ausweichen in die Erinnerung pariert werden muss, so wird der zeitgenössischen Stadt in diesen Gedichten ein poetisches Potential grundsätzlich abgesprochen. Dies gilt jedoch nicht mehr für die Stadtvisionen des auf die *Orientales* folgenden Gedichtbandes *Les Feuilles d'automne* (1831). Vielmehr gelingt es in den großen Stadtvisionen *La pente de la rêverie* (FA XXIX) und *Soleils couchants* (FA XXXV) der Imagination des lyrischen Ich nicht mehr, sich von der bereits in den *Orientales* durchscheinenden Obsession der modernen Großstadt zu lösen. Diese dringt – implizit in *La pente de la rêverie*, explizit in *Soleils couchants* – in die mythisch-visionäre Imagination des Dichters ein und kann so erstmals in der visionären Stadtlyrik Hugos selbst zum Gegenstand der Dichtung werden. Indes deuten die obsessive Präsenz der traumatisierenden Großstadterfahrung in Imagination und Bewusstsein des Visionärs sowie die Überwältigung des lyrischen Ich durch seine Vision, die in beiden Gedichten im Zeichen des Babelmythos steht, darauf hin, dass der Versuch einer imaginär vermittelten, poetischen Aneignung der modernen Stadterfahrung in der Stadtvision letztlich scheitern muss.

In *La pente de la rêverie* verdichtet sich die Erfahrung der Großstadt bzw. der großstädtischen Menschenmenge zu einer alptraumhaften Totalitätsvision, die das lyrische Ich in die Tiefen einer *rêverie* hinabreißt, aus der es am Ende sprachlos und erschüttert wieder auftaucht⁹⁵. In einer ambivalenten, zwischen Bewältigung des

⁹⁵ *La pente de la rêverie* ist als eines der bekanntesten Gedichte Hugos Gegenstand zahlreicher Interpretationen. Jean Gaudon (*Victor Hugo. Le temps de la contemplation*, Paris: Flammarion, 1969, besonders 42ff.) und Victor Brombert („The Rhetoric of Contemplation: Hugo's *La pente de la rêverie*“, in: Christopher Prendergast (Hg.): *Nineteenth-century French Poetry. Introductions to Close Reading*, Cambridge 1990, 48-61 und „V.H.: l'auteur effacé ou le moi de l'infini“, in: *Poétique* 52 (novembre 1982), 417-429) lesen *La pente de la rêverie* als tiefenmetaphysisches Visionsgedicht. Joachim Küpper („Zum romantischen Mythos der Subjektivität“) interpretiert *La pente de la rêverie* platonistisch. Das Gedicht rücke „die Garantiertheit des Subjektiven in einer höheren Wahrheit in den Vordergrund“, und zwar „auf elementarem, letztlich den Platonismus wiederholendem Niveau“ (ebd., 138). Damit sei „die Relevanz des Subjektiven wieder in Frage gestellt“ (ebd., 138, Anmerkung 7), da mit dem „Stichwort „Dieu“ bzw. „éternité“ die entrückte Schau des exzeptionellen Subjekts in die allgemeinste und bekannteste aller Wahrheiten einmündet“ (ebd.). Für Karlheinz Stierle (*Mythos von Paris*, 649ff.) ist *La pente de la rêverie* „die Durcharbeitung einer tiefen Erschütterung des Bewusstseins, dem plötzlich die Totalitätsvision zuteil wird, nach der die romantische Dichtung verlangt, und das durch die Erfahrung der nicht mehr abweisbaren Mächtigkeit des Wirklichen in seinen unendlichen Gestalten an die Grenzen des Zerbrechens getrieben wird“ (ebd., 650). Luzius Keller (*Piranèse*, 158ff.) verfolgt vor allem das Motiv der Spirale in *La pente de la rêverie*. Michael Backes (*Figuren der romantischen Vision*, 88ff.) legt in seiner detaillierten Interpretation dar, dass die Bewusstseinserschütterung des Ich in *La pente de la*

Traums durch den Visionär und Überwältigung des Visionärs durch den Traum oszillierenden, poetischen Bewegung steigert sich dabei die lebensweltliche Erfahrung der Einsamkeit in der Anonymität der Großstadt zur Erfahrung einer fundamentalen Einsamkeit des Menschen überhaupt – die Erfahrung der Moderne wird zum Auslöser eines metaphysischen Chocs. Damit aber wird in *La pente de la rêverie* die Möglichkeit der poetischen Bewältigung der Stadterfahrung in der Stadtvision radikal in Frage gestellt.

Bereits der ein Ausgeliefertsein an eine nach unten ziehende Kraft suggerierende Titel des Gedichts weist darauf hin, dass der Alptraum des Visionärs in *La pente de la rêverie* die orientalische Träumerei in *Rêverie* um ein Vielfaches übersteigt. Dies wird auch deutlich am Beginn des Gedichts, wenn das lyrische Ich in einer Apostrophe an seine Freunde (V. 1) diese ausdrücklich davor warnt, die Oberfläche ihrer „chères rêveries“ (V. 1) zu verlassen und in die unbekanntes und bedrohlichen Tiefen der metaphorisch mit dem Ozean (V. 3) bzw. blühenden Ebenen (V. 2) überblendeten Träume abzugleiten:

Amis, ne creusez pas vos chères rêveries;
Ne fouillez pas le sol de vos plaines fleuries;
Et quand s'offre à vos yeux un océan qui dort,
Nagez à la surface ou jouez sur le bord;
Car la pensée est sombre! [...]

(Verse 1ff.)

In Anschluss an diese Warnung gibt das Ich Struktur und Inhalt des Visionsverlaufs „in geraffter Form“⁹⁶ wieder und schafft so eine „Orientierungshilfe“⁹⁷ für die folgende Darstellung seines „voyage obscur“ (V. 10). Der Blick des Visionärs gleitet zunächst an der äußeren Welt des „monde réel“ (V. 6) ab und in die „sphère invisible“ (V. 6) einer Introspektion („yeux de ma pensée“, V. 41) hinein. Diese zieht ihn in einer spiralförmigen, sich ständig erweiternden Abwärtsbewegung in immer tiefere Schichten des Bewusstseins und des Traums hinab, bevor er, am tiefsten Punkt seiner Vision auf eine „énigme fatale“ (V. 9) und damit an die Grenzen des Vorstellbaren stoßend, verstört und blass zurückkehrt:

rêverie zurückzuführen ist auf die verunsichernde und traumatisierende Erfahrung einer – gleichwohl nirgends ausdrücklich benannten – Großstadtmenge. Dieser Auffassung wird in der vorliegenden Studie grundsätzlich zugestimmt; die These Backes' indes, dass der im Verlauf der Vision zunehmende Referenzverlust der Sprache (durch Abstraktion, Metaphorizität, Rückgriff auf mythische Bilder) auf eine bewusste „Selbstillusionierung“ (ebd., 102) und „schützende[n] Realitätsverstellung“ (ebd., 114) des Visionärs zurückzuführen sei, wird nicht unterstützt. Die vorliegende Lektüre von *La pente de la rêverie* ist der Analyse von Backes in vielem verpflichtet. Sie erhebt nicht den Anspruch auf eine erschöpfende Darstellung des Gedichts. Vielmehr sollen einige in Relation zur Fragestellung der vorliegenden Studie wichtige Aspekte des komplexen Gedichts erörtert werden.

⁹⁶ Backes: *Figuren der romantischen Vision*, 94.

⁹⁷ Ebd.

Car la pensée est sombre! Une pente insensible
 Va du monde réel à la sphère invisible;
 La spirale est profonde, et quand on y descend,
 Sans cesse se prolonge et va s'élargissant,
 Et pour avoir touché quelque énigme fatale,
 De ce voyage obscur souvent on revient pâle!
 (Verse 5ff.)

In seinem Essay *Promontorium somnii* weist Hugo auf die Gefährlichkeit dieses Sich-Gehen-Lassens („Je me laissais aller“, V. 25) in der *rêverie* sowie des unwillkürlichen Abgleitens in die Tiefen der Traumwelt des „esprit sombre“ (V. 68) hin⁹⁸:

„La rêverie est un creusement. Abandonner la surface, soit pour monter, soit pour descendre, est toujours une aventure. La descente surtout est un acte grave. Pindare plane, Lucrèce plonge. Lucrèce est le plus risqué. L'asphyxie est plus redoutable que la chute. [...] Le moi, c'est là la spirale vertigineuse. Y pénétrer trop avant effare le songeur. Du reste toutes les régions du rêve veulent être abordées avec précaution. [...] La rêverie a ses morts, les fous.“⁹⁹

Wenn der Träumende das Traumerlebnis unbeschadet überstehen möchte, so muss er stärker sein als sein Traum, ja sein Trauma. Hugo rät allen „songeurs“:

„Seulement n'oubliez pas ceci: il faut que le songeur soit plus fort que le songe. Autrement danger. Tout rêve est une lutte. [...] Un cerveau peut être rongé par une chimère.“¹⁰⁰

Gleichwohl scheint das lyrische Ich die Warnung, die es an seine Freunde richtet, nicht zu beherzigen, wenn es aus den Tiefen solch alptraumhafter „songs“ wiederholt mit einem „cri terrible“ (V. 142) an die Oberfläche zurückkehrt: „De ce voyage obscur souvent on revient pâle“ (V. 10). Im Folgenden soll aufgezeigt werden, dass die Erfahrung der modernen Großstadt potentiell am Ursprung des „rêve hideux“ (V. 115) steht, der einen metaphysischen Schrecken im Ich auslöst und darüber hinaus mit einer absoluten Überforderung seiner Vorstellungs- und Repräsentationskraft verbunden ist. Denn obwohl das lyrische Ich in *La pente de la rêverie* sein entmächtigendes Visionserlebnis, im Gegensatz zu *Rêverie*, aus einer versichernden, zeitlichen Distanz („L'autre jour“, V. 11) schildert, die sich im durchgehenden Gebrauch von Vergangenheitstempora äußert, bricht die fundamentale Verunsicherung des Visionärs immer wieder an der Textoberfläche auf.

Die Grundkonstellation der Visionssituation, deren Evokation den Bericht der eigentlichen Vision einleitet, ist in *La pente de la rêverie* dieselbe wie in *Rêverie*. Das Ich steht alleine am Fenster und blickt hinaus in die Ferne: „Je regardais au loin“ (V. 16). In *Rêverie* nun bleibt der (scheiternde) orientalische Traum konstitutiv an die sichtbare Oberfläche der Erscheinungswirklichkeit, nämlich den Herbstwald, gebunden,

⁹⁸ Zur Metaphorik des *promontoire* in der visionären Lyrik Hugos vgl. Roland Mortier: „Deux rêveries devant le promontoire. Hugo et Rimbaud“, in: *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises* 48, 1 (1970), 123-135.

⁹⁹ Hugo: „Proses philosophiques“, 652f.

¹⁰⁰ Ebd., 652.

welcher zur realen Projektionsfläche der ersehnten, indes nur sprachlich konstituierten Vision der Maurenstadt wird. In *La pente de la rêverie* hingegen wendet sich der Blick des Visionärs von der phänomenal wahrnehmbaren Realität ab und richtet sich ganz nach innen („dans mon esprit“, V. 31). Dies geschieht in einem Augenblick vollkommener Harmonie, den das Ich rückblickend evoziert. Am geöffneten Fenster stehend, schaut es auf eine nach einem Regenschauer in der Maisonne glitzernd daliegende Frühlingslandschaft, in der Elemente einer ländlichen Idylle¹⁰¹ und der nahen Großstadt Paris¹⁰² in einer harmonischen Synthese ineinander verschwimmen (V. 22)¹⁰³. Noch figuriert hier die Stadt Paris also nicht im Horizont ihres verunsichernden Erfahrungspotentials. Dem Blick in die Außenwelt korrespondiert das Hereindringen des Geräusches spielender Kinder und singender Vögel:

J'avais levé le store aux gothiques couleurs.
 Je regardais au loin les arbres et les fleurs.
 Le soleil se jouait sur la pelouse verte
 Dans les gouttes de pluie, et ma fenêtre ouverte
 Apportait du jardin à mon esprit heureux
 Un bruit d'enfants joueurs et d'oiseaux amoureux.
 Paris, les grands ormeaux, maison, dôme, chaumière,
 Tout flottait à mes yeux dans la riche lumière
 De cet astre de mai dont le rayon charmant
 Au bout de tout brin d'herbe allume un diamant!
 (Verse 15ff.)

Das Ich gibt sich ganz der Harmonie dieses Augenblicks hin und lässt seine Gedanken frei schweifen, wie auch die Seine langsam und stetig dahin fließt (V. 27f.). Und so, wie sich das Wasser des Flusses in der Maisonne in aufsteigenden Dunst verwandelt, löst sich das Denken des Ich in Träume auf und zieht sich seine Wahrnehmung aus der sich zunehmend dekonturierenden Außenwelt in eine davon abgespaltene, eigenständige Innenwelt zurück:

Je me laissais aller à ces trois harmonies,
 Printemps, matin, enfance, en ma retraite unies;
 La Seine, ainsi que moi, laissait son flot vermeil
 Suivre nonchalamment sa pente, et le soleil
 Faisait évaporer à la fois sur les grèves
 L'eau du fleuve en brouillards et ma pensée en rêves!
 (Verse 25ff.)

Im Medium eines inneren Sehens („yeux de ma pensée“, V. 41) vergegenwärtigt das lyrische Ich nun zunächst eine erinnerte, reale Szene, die sich in Opposition zu der verschwommenen Außenwelt als klar umrissenes („non confus“, V. 32) Bild

¹⁰¹ „les arbres et les fleurs“ (V. 16); „la pelouse verte“ (V. 17); „les grands ormeaux“ (V. 21); „La Seine“ (V. 27)

¹⁰² „maison, dôme, chaumière“ (V. 21)

¹⁰³ Auch in der Ode *Pluie d'été* (OB, Odes V/XXIV, Juni 1828) evoziert das lyrische Ich eine Stadtnaturlandschaft, die nach einem Regenschauer glitzernd im Sonnenlicht liegt und im aufsteigenden Dunst verschwimmt; allerdings ohne dass sich daraus eine Vision entwickelt.

konstituiert – die Vision setzt ein mit der Erinnerung an den um das Ich versammelten Freundeskreis. Doch dieses Bild einer vertrauten Szenerie weicht unmerklich einer unrealisierenden und durch die stakkatoartige Wiederholung des Pronomens „tous“ (V. 36, 37, 38, 39) zusätzlich dramatisierten Erweiterung des Freundeskreises um die Abwesenden (V. 38) und die Toten (V. 39):

Alors, dans mon esprit, je vis autour de moi
Mes amis, non confus, mais tels que je les voi
Quand ils viennent le soir, troupe grave et fidèle,
[...]
Ils étaient bien là tous, je voyais leurs visages,
Tous, même les absents qui font de longs voyages,
Puis tous ceux qui sont morts vinrent après ceux-ci,
Avec l'air qu'ils avaient quand ils vivaient aussi.
(Verse 31ff.)

Der geschlossene und begrenzte Innenraum („foyer“, V. 42) vermag den so erweiterten Kreis der Freunde nicht mehr zu fassen, der, einem unsichtbaren Sog folgend, sich zunehmend dekonturiert („trembler“, V. 43; „Pâlir“, „s’effaçant“, „décolorés“, V. 44) und schlagartig in einen unbegrenzten, sich mit einer unüberschaubaren Anzahl an Menschen füllenden Außenraum ergießt. Aus der intimen Vertrautheit des „foyer“ (V. 42) sieht sich das Ich unvermittelt in die bedrohliche Anonymität einer riesigen Menschenmenge („immense foule“, V. 46) geworfen, die noch im Moment des Sprechens als Choc erlebt wird. In dem rhythmisch kleingliedrigen, von Ausrufen durchzogenen Asyndeton „Foule sans nom! chaos! des voix, des yeux, des pas“ (V. 47) findet das plötzlich das Ich umgebende, verwirrende Durcheinander aus Stimmen, Blicken und Schritten auf der klanglichen Ebene des Gedichts eine Entsprechung:

Quand j’eus, quelques instants, des yeux de ma pensée,
Contemplé leur famille à mon foyer pressée,
Je vis trembler leurs traits confus, et par degrés
Pâlir en s’effaçant leurs fronts décolorés,
Et tous, comme un ruisseau qui dans un lac s’écoule,
Se perdre autour de moi dans une immense foule.
Foule sans nom! chaos! des voix, des yeux, des pas.
Ceux qu’on n’a jamais vus, ceux qu’on ne connaît pas.
Tous les vivants! Cités bourdonnant aux oreilles
Plus qu’un bois d’Amérique ou des ruches d’abeilles
[...]

(Verse 41ff.)

Bereits am Beginn des Berichts des lyrischen Ich wird somit angedeutet, dass eine genuin großstädtische Erfahrung am Ursprung des den Visionär zu überwältigen drohenden Traums steht – die *foule*. Die initiale Vision des abrupt die Vertrautheit von Familien- und Freundeskreis aufbrechenden Chaos der fremden und anonymen

Großstadtmenge¹⁰⁴ gerät in der Folge zum Katalysator einer Schwindel erregenden Ausweitung des Traums. Unmittelbar in Anschluss an die Vision der *foule* als paradigmatisches Element der Großstadterfahrung werden so in den Tiefen des Traums ungezählte „Cités bourdonnant aux oreilles“ (V. 49) sichtbar, in denen sich die traumatische Erfahrung der niemals zur Ruhe kommenden, ständig in lärmender Betriebsamkeit befindlichen Stadt, welche in dem Bienenstockvergleich (V. 50) eine metaphorische Entsprechung findet, imaginär verdichtet.

Die Überwältigung des Visionärs durch die entfesselte Eigendynamik der Vision, vor der Hugo in *Promontorium somnii* warnt, ist nun nicht mehr aufzuhalten. Mit rasender Geschwindigkeit potenziert sich die verunsichernde Erfahrung der Stadt und ihrer *foule* zur Erfahrung einer als chaotisch erfahrenen Welt („chaos!“, V. 47), die in ihrer unendlichen Totalität in immer neuen Bildern auf den Visionär einstürzt. Das moderne Trauma der Pluralität der Großstadt steigert sich zur Vision der noch größeren Pluralität der Welt überhaupt. In einer atemlosen Aufzählung verbloser Sätze versucht das Ich, diese Vision „immer phantastischerer Gleichzeitigkeiten“¹⁰⁵ („Tout à la fois“, V. 59) zu bewältigen und darzustellen:

Les deux pôles! le monde entier! la mer, la terre,
 Alpes aux fronts de neige, Etnas au noir cratère,
 Tout à la fois, automne, été, printemps, hiver,
 Les vallons descendant de la terre à la mer
 Et s’y changeant en golfe, et des mers aux campagnes
 Les caps épanouis en chaînes de montagnes,
 Et les grands continents, brumeux, verts ou dorés,
 Par les grands océans sans cesse dévorés,
 Tout, comme un paysage en une chambre noire
 Se réfléchit avec ses rivières de moire,
 Ses passants, ses brouillards, flottant comme un duvet,
 Tout dans mon esprit sombre allait, marchait, vivait!
 (Verse 57ff.)

Dies scheint dem lyrischen Ich zunächst auch zu gelingen. Wenn zum einen der Vergleich der Vision mit dem Bild einer *camera obscura* („chambre noire“, V. 65) die beunruhigende Vision vorstellbar und repräsentierbar macht, so ermöglicht zum andern die durch die zunehmende, rhythmische Beruhigung der zitierten Verse vorbereitete Rückkehr zu einem resümierend-distanzierten Imparfait in Vers 68, die Schwindel erregende Metamorphose in einem Moment des Innehaltens zu zentrieren und aufzufangen: „Tout dans mon esprit sombre allait, marchait, vivait!“ (V. 68)¹⁰⁶ Die ungeheure Vielfalt des „tout“ (V. 59, 65, 68) scheint – vorerst – domestiziert. Doch provoziert das überwältigende Erlebnis einer sich unendlich multiplizierenden

¹⁰⁴ „Ceux qu’on n’a jamais vus, ceux qu’on ne connaît pas“ (V. 48)

¹⁰⁵ Stierle: *Mythos von Paris*, 652.

¹⁰⁶ Vgl. auch Backes: *Figuren der romantischen Vision*, 96.

Bilderflut in der Folge eine erhöhte Aufmerksamkeit des Visionärs, der sich nun weiter in die unzählige neue Perspektiven eröffnende Traumvision hinabziehen lässt:

Alors, en attachant, toujours plus attentives,
Ma pensée et ma vue aux mille perspectives
[...]

(Verse 69ff.)

Im Horizont der sukzessiven Ausweitung der Vision schlägt die Kopräsenz des Gleichzeitigen um in eine Kopräsenz von Vergangenem und Gegenwärtigem, als mit unvermittelter Plötzlichkeit („Je vis soudain surgir“, V. 73) neben den „cités vivantes“ (V. 74) auch die riesenhaft-mythischen, untergegangenen „villes du passé“ (V. 86) auftauchen und neben die unfassbare Menge der Lebenden („Tous les vivants!“, V. 49) das noch größere Volk der Toten tritt. Es ist bezeichnend, dass Hugo an dieser zentralen Stelle der Ausdehnung der Vision in die Zeit abermals auf das Paradigma der Stadt, deren verunsicherndes Erfahrungspotential bereits als potentielle Keimzelle der Vision identifiziert werden konnte, zurückgreift. Die für sich schon überwältigende Erfahrung der Totalität der gegenwärtigen Stadt und ihrer *foule* potenziert sich zur Totalität aller Städte und Stadtbewohner überhaupt:

Je vis soudain surgir, parfois du sein des ondes,
A côté des cités vivantes des deux mondes,
D'autres villes aux fronts étranges, inouïs,
Sépulcres ruinés des temps évanouis,
Pleines d'entassements, de tours, de pyramides,
Baignant leurs pieds aux mers, leur tête aux cieux humides.
[...]

J'attendais. Un grand bruit se fit. Les races mortes
De ces villes en deuil vinrent ouvrir les portes,
Et je les vis marcher ainsi que les vivants,
Et jeter seulement plus de poussière aux vents.
Alors, tours, aqueducs, pyramides, colonnes,
Je vis l'intérieur des vieilles Babylones,
Les Carthages, les Tyrs, les Thèbes, les Sions,
D'où sans cesse sortaient des générations.

(Verse 73ff.)

Die Verwendung der Städtenamen im Plural (V. 94f.) und damit der Übergang von einem referentiellen zu einem synekdochischen Sprechen¹⁰⁷ weisen darauf hin, dass die Pluralität der Erscheinungen die sprachliche Repräsentationskraft des Visionärs zunehmend zu überfordern droht. Denn in der hyperbolischen Pluralbildung wird das „grundlegende Phänomen des Enormen, des unbegrenzbaren Übermaßes kodiert“¹⁰⁸. Jedoch scheint der Visionär im nächsten Abschnitt die herandrängende Totalitätsvision, die sich nun in Raum wie Zeit gleichermaßen ausdehnt, noch einmal zu bewältigen. In

¹⁰⁷ Vgl. auch den Plural „Etnas“ (V. 58).

¹⁰⁸ Horst Weich: *Paris en vers. Aspekte der Beschreibung und semantischen Fixierung von Paris in der französischen Lyrik der Moderne*, Stuttgart 1998 [Romanische Literaturen und allgemeine Literaturwissenschaft, 13] 121.

einer „totalisierenden Schau der Welt“¹⁰⁹ hält er inne und bemächtigt sich der visionären Bilderflut in einer Reihe von ordnenden Gegensatzpaaren: „face antique“ vs. „face nouvelle“ (V. 98); „Le passé, le présent“ (V. 99); „les vivants et les morts“ (V. 99). So wird in einer umfassenden Synthese von Gegenwärtigem und Vergangenen das zuvor nur mühsam zu bewältigende Chaos der Erscheinungen zusammengeführt und rückt die eine geschichtliche Kontinuität von Vergangenheit und Gegenwart etablierende, panoramatische Perspektive des Ich („Ainsi, j’embrassais tout“, V. 97) die Totalitätsvision in den Horizont ihrer Verstehbarkeit („tout se faisait comprendre“, V. 101) ein:

Ainsi j’embrassais tout: et la terre, et Cybèle;
 La face antique auprès de la face nouvelle;
 Le passé, le présent; les vivants et les morts;
 Le genre humain complet comme au jour du remords.
 Tout parlait à la fois, tout se faisait comprendre,
 Le pélagé d’Orphée et l’étrusque d’Évandre,
 Les runes d’Irmensul, le sphinx égyptien,
 La voix du nouveau monde aussi vieux que l’ancien.
 (Verse 97ff.)

Doch wenn auch die Totalitätsvision hier im Horizont ihrer möglichen Bewältigung erscheint, so scheitert diese schließlich am erneuten Aufbrechen der alpträumhaften Pluralisierung der Bilder im Bewusstsein des lyrischen Ich, das unablässig um den potentiellen Ursprung der Vision – die traumatisierende Erfahrung der Großstadt und der *foule* – kreist. Denn am Anfang des Gedichts, im Blick aus dem Fenster auf das reale Paris, noch ausgespart, dominieren die den Erfahrungshorizont der modernen Großstadt prägenden Menschenmengen und Gebäudemassen zunehmend den Verlauf der Vision. Wie gezeigt, ist bereits der initiale Choc der vom intimen Freundeskreis zur Menschheitsmenge anwachsenden „immense foule“ (V. 46) auf die Erfahrung der anonymen Menge der erst in Vers 67 namentlich genannten, großstädtischen „passants“ zurückzuführen; ebenso die Vision der riesigen Totenarmee (V. 89ff.). Auch die Evokation der sich überlagernden Steinschichten der „cités vivantes“ (V. 74) und „villes du passé“ (V. 86) legt die traumatisierende Erfahrung der ins Unendliche wachsenden, labyrinthischen Gebäudemassen der modernen Großstadt als möglichen Ursprung des Alptraums nahe. Wenn aber damit die Erfahrung der Großstadt Paris, die in *La pente de la rêverie* an keiner Stelle explizit genannt wird, als Keimzelle der alpträumhaften Totalitätsvision freigelegt werden kann, so überrascht es kaum, dass der Visionär zur Kommunikation seiner immer unerhörteren Vision schließlich auf den Mythos der absoluten Stadt Babel zurückgreift. Bereits der zwei Mal evozierte

¹⁰⁹ Backes: *Figuren der romantischen Vision*, 107.

Bienenstockvergleich (V. 50, 88), die asyndotische Aufzählung fragmentarischer Bauelemente der imaginären Städte¹¹⁰, die Anspielung auf deren immense Größe¹¹¹ und schließlich die explizite Nennung Babylons (V. 94) rufen zentrale Elemente des Babelmythos auf. Damit aber wird die Metaphorisierung der Totalitätsvision als „cette Babel du monde“ (V. 114) gerade in dem Moment vorbereitet, als die unendliche Potenzierung des Geschauten sich der sprachlichen Repräsentationskraft des Visionärs endgültig entzieht: „Or, ce que je voyais, je doute que je puisse / Vous le peindre“ (V. 105f.). Der hier zitierte „Unsaybarkeitstopos“¹¹² geht so dem Übergang von einem eigentlichen zu einem metaphorischen Sprechen im zweiten Teil des Gedichts (ab V. 105) voraus. Denn die Vision ist in ihrer Totalität letztlich unsagbar und kann nur mehr mittelbar, in metaphorisch-mythischen Bildern (Babel), angeeignet werden. Solchermaßen aber gerät der Babelmythos auch hier zur poetischen Reflexionsfigur der genuin modernen Großstadterfahrung, die am Ursprung des Alptraums steht. Im Babelmythos findet der angesichts der Totalitätsvision einer fragmentarisierten und pluralisierten (Stadt)Welt verunsicherte Visionär wieder zur Sprache:

Or, ce que je voyais, je doute que je puisse
 Vous le peindre: c'était comme un grand édifice
 Formé d'entassements de siècles et de lieux;
 On n'en pouvait trouver les bords ni les milieux;
 A toutes les hauteurs, nations, peuples, races,
 Mille ouvriers humains, laissant partout leurs traces,
 Travaillaient nuit et jour, montant, croisant leurs pas,
 Parlant chacun leur langue et ne s'entendant pas;
 Et moi je parcourais, cherchant qui me réponde,
 De degrés en degrés cette Babel du monde.
 (Verse 105ff.)

Die poetische Aktualisierung der Urstadt Babel als mythisches Spiegelbild der realen Großstadt Paris ermöglicht es dem Visionär somit auch in *La pente de la rêverie*, die moderne Stadterfahrung als Katalysator der Vision sprachlich zu fixieren. Denn die Gleichzeitigkeit von Gegenwärtigem und Vergangenen (V. 106f.), die unendliche Ausdehnung (V. 108) sowie die kommunikationslose Isolation in der Menge (V. 110ff.) sind Erfahrungen, die für die mythische Stadt Babel wie für das moderne Paris gleichermaßen konstitutiv sind. Darüber hinaus leistet es die Babelmetapher, den spezifischen Charakter der sich im weiteren Verlauf des Gedichts ins Unendliche ausdehnenden Totalitätsvision anschaulich zu machen. Dieser konstitutive Konnex von Paris, Babel und der Vorstellung einer sich ins Unendliche entziehenden Totalität aber weist unmittelbar in das Zentrum der sich spiralförmig in die Tiefe windenden Vision.

¹¹⁰ „d'entassements, de tours, de pyramides“ (V. 75ff.); „tours, aqueducs, pyramides, colonnes“ (V. 93)

¹¹¹ „Baignant leurs pieds aux mers, leur têtes aux cieux humides“ (V. 78)

¹¹² Backes: *Figuren der romantischen Vision*, 108.

Dem Sog des Traums ausgesetzt, sieht sich das Ich also von seinem vorübergehend eingenommenen, distanzierten Beobachtungsstandpunkt („Ainsi j’embrassais tout“, V. 97) und der damit verbundenen „Bewältigungseuphorie“¹¹³ („tout se faisait comprendre“, V. 101) zum zweiten Mal in eine anonyme Menge – diesmal jene der Arbeiter, die die Turmstadt Babel errichten – geworfen. An dieser Stelle schlägt die Vision endgültig in einen „rêve hideux“ (V. 115) um. Eine immer dichter werdende Menschenmenge und eine immer dunkler werdende Nacht bedrängen den Visionär, dessen Wahrnehmungs- und Distinktionskraft zunehmend nachlässt. Die wachsende Orientierungslosigkeit des lyrischen Ich in der stetig anwachsenden Menschenmenge kommt in einer dominanten Isotopie des Dunkels und der Opazität, die sich auf der phonischen Ebene in einer Akkumulation dunkler Vokale und Nasale konkretisiert¹¹⁴, unmittelbar zum Ausdruck:

La nuit avec la foule, en ce rêve hideux,
 Venait, s’épaississant ensemble toutes deux,
 Et, dans ces régions que nul regard ne sonde,
 Plus l’homme était nombreux, plus l’ombre était profonde.
 Tout devenait douteux et vague [...]
 (Verse 115ff.)

Wenn es der Rückgriff auf den Babelmythos noch erlaubt hatte, der Totalitätsvision und ihrem Ursprung in der Stadterfahrung eine Gestalt zu geben, so verschwimmt die babylonische Traumwelt – wie auch der sich ins Unendliche entziehende, mythische Babelturm in ‚*Babel est tout au fond*‘ oder *Le feu du ciel* als mythisches Urbild des modernen Großstadtlabyrinths – nun bis zur absoluten Konturenlosigkeit. Die visionäre Transformation der (modernen) Erfahrung der Fragmentarisierung und Pluralisierung einer zunehmend komplexer werdenden Welt kann in Vorstellung und Sprache nicht mehr eingeholt werden. So gelingt es dem überforderten Visionär schließlich nicht mehr, distinkte Einheiten des Alptraums zu identifizieren und zu benennen. Die Traumwelt des „Babel du monde“ (V. 114) löst sich in eine sich aller Vorstellung entziehende, metaphorisch mit dem unendlichen Ozean überblendete, gleichförmige Anhäufung von abstrakten „nombres entassés“ (V. 132) auf. Solchermaßen aber steigert sich die am Ursprung der Vision stehende, traumatisierende Erfahrung der Überforderung von Wahrnehmung und Sprache angesichts einer sich in ihrer Pluralität entziehenden (Stadt)Welt sowie der Einsamkeit in der Menge am Ende der Vision, im Bild des alleine („J’étais seul. Tout fuyait“, V. 129) in tiefer Finsternis einem

¹¹³ Ebd., 98.

¹¹⁴ „ensemble“ (V. 116), „sonde“ (V. 117), „l’homme“ (V. 118), „nombreux“ (V. 118), „l’ombre“ (V. 118), „profonde“ (V. 118)

unendlichen Raumzeitozean (V. 133) gegenüber stehenden Ich, zu einem metaphysischen Schrecken („frisson“, V. 128):

Bientôt autour de moi les ténèbres s'accroissent,
L'horizon se perdit, les formes disparurent,
Et l'homme avec la chose et l'être avec l'esprit
Flottèrent à mon souffle, et le frisson me prit.
J'étais seul. Tout fuyait. L'étendue était sombre.
Je voyais seulement au loin, à travers l'ombre,
Comme d'un océan les flots noirs et pressés,
Dans l'espace et le temps les nombres entassés!
(Verse 125ff.)

Am Höhepunkt der Vision, in der Metapher des „seul et nu“ (V. 140) in die vor dem visionären Auge des Ich sich unendlich ausdehnende „double mer du temps et de l'espace“ (V. 133) eintauchenden und ihre Tiefen auslotenden „esprit“ (V. 139), verdichtet sich die archetypische und gerade auch in der Großstadt virulente Erfahrung der fundamentalen Einsamkeit des Menschen zu einem Bild von höchster, lyrischer Intensität. Der „cri terrible“ (V.142), mit dem der „esprit“ (V. 139) aus den Tiefen des metaphorischen Raumzeitozeans auftaucht, ist somit als unmittelbare Äußerung einer elementaren Angst vor der Einsamkeit zu deuten. Wenn nun auf der denotativen Ebene des Gedichts diese Angst das Ich angesichts einer nur noch abstrakt als „éternité“ (V. 144) zu bezeichnenden Erfahrung des Unendlichen als Zielpunkt der Totalitätsvision befällt, so steht doch die fundamentale Einsamkeit des Menschen auch im Zentrum der Anonymitätserfahrung in der babylonesken, modernen Großstadt. Solchermaßen aber wird der Gedanke der fundamentalen Beziehungslosigkeit des Menschen in der modernen Welt am Ende des Gedichts als Aussage greifbar und erlangt dieser in dem krassen Gegensatz zwischen der Unendlichkeit des aus der Totalitätsvision hervorbrechenden, phantasmagorischen Ozeans („ce flot inconnu“, V. 139) und der Kleinheit des „esprit“ (V. 139) poetische Prägnanz:

Oh! cette double mer du temps et de l'espace
Où le navire humain toujours passe et repasse,
[...]
Mon esprit plongea donc sous ce flot inconnu,
Au profond de l'abîme il nagea seul et nu,
Toujours de l'ineffable allant à l'invisible...
Soudain il s'en revint avec un cri terrible,
Ébloui, haletant, stupide, épouvanté,
Car il avait au fond trouvé l'éternité.
(Verse 133ff.)

An dieser Stelle endet das Gedicht abrupt. Der Visionär findet keine Worte mehr für seine Erfahrung und verstummt¹¹⁵.

¹¹⁵ Für Georges Poulet ist Hugo mit dem Bild des unendlichen Abgrunds, das sich auch in der „double mer du temps et de l'espace“ (V. 133) aktualisiert und in dem alle Formen dem unendlichen Nichts

Das Thema von *La pente de la rêverie* ist die Narration einer alptraumhaften Totalitätsvision. Zwar wird die moderne Großstadt als Ursprung dieser Vision nirgends explizit genannt. Doch ist es wahrscheinlich, dass die metaphysische Verunsicherung des Visionärs am Ende des Gedichts auf die alptraumhafte Transformation der lebensweltlichen Erfahrung der modernen Großstadt sowie der anonymen *foule* zurückzuführen ist¹¹⁶. Auch in Backes' Lektüre liegt den Beschreibungsmustern der Vision in *La pente de la rêverie* eine „potentiell moderne Großstadterfahrung“¹¹⁷ zugrunde, so dass Paris als implizites Referenzobjekt der Vision identifiziert werden kann. Allerdings vertritt Backes in seiner Lektüre des Gedichts die These einer bewussten „Realitätsverstellung“¹¹⁸ durch den Visionär. Dieser weiche im Modus der Selbstillusionierung einer referentiellen Deskription der modernen Großstadterfahrung aus, indem er auf „inadäquate Mythen (Babel)“¹¹⁹ und metaphorische (Ozeanmetapher) bzw. abstrakte („éternité“, V. 144) Sprache zurückgreife:

„Mit der Auflösung einer konturierten dargestellten Welt erscheint eine mythische oder bildliche Darstellungswirklichkeit, die sich zwischen das Wahrnehmungssubjekt und das verlorene eigentliche Referenzobjekt als phantomhafte Zwischenwelt schiebt.“¹²⁰

Dieser Annahme einer „schützenden Realitätsverstellung“¹²¹ ist entgegenzuhalten, dass an keiner Stelle von *La pente de la rêverie* notwendig davon ausgegangen werden muss, dass Hugo in seinem Gedicht „Realitätsmimesis“¹²², also die wörtlich-referentielle Kommunikation der konkreten Erfahrungswelt der Großstadt Paris, anstrebt. Nicht die *foule* und die Großstadt an sich sind Gegenstand des Gedichts, sondern vielmehr deren alptraumhafte Metamorphose, die vom Ich als fundamentale Entmächtigung von Wahrnehmung und Sprache angesichts einer überwältigenden und sich entziehenden Totalitätsvision erfahren wird¹²³. Letztlich muss aber offen bleiben, ob es sich beim

weichen, der Entdecker einer „poésie négative“ (Georges Poulet: „Hugo“, in: ders.: *Etudes sur le temps humain II. La distance intérieure*, Paris: Librairie Plon, 1952, 194-230, 225). Allerdings offenbare sich am Grunde des Nichts immer eine immanente, transzendente Präsenz, nämlich „Dieu“ (ebd., 230). In *La pente de la rêverie* hingegen dominiert der elementare Schrecken des unendlichen Nichts das Ende des Gedichts, das Baudelaire als „poème enivrant“ bezeichnet (Baudelaire: *Œuvres complètes*, 513).

¹¹⁶ Auf einer metapoetischen Ebene reflektiert Hugo hier vor allem die Schwierigkeit, das in der Vision imaginär verdichtete, großstädtische Erfahrungspotential der Diskontinuität, Fragmentarität, Komplexität und Pluralität sprachlich zu repräsentieren.

¹¹⁷ Backes: *Figuren der romantischen Vision*, 112.

¹¹⁸ Ebd., 114.

¹¹⁹ Ebd., 113.

¹²⁰ Ebd., 114.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd.

¹²³ Als solche alptraumhafte Metamorphose (und nicht Mimesis) der lebensweltlichen Realität der Moderne aber muss die Vision, gerade auch im Horizont des Weltbildes des Romantikers Hugo, nicht dem Anspruch des romantischen Korrespondenzdenkens an die Harmonie eines pantheistischen Universums genügen. Genau diese mangelnde „Versöhnung“ im Zeichen der „Kontur- und Gesichtslosigkeit der Erscheinungen“ aber führt Backes in seiner Lektüre von *La pente de la rêverie* als

Objekt dieser imaginären Metamorphose tatsächlich um die verunsichernde Lebenswirklichkeit der modernen Großstadt oder um die metaphysische oder dingliche Unendlichkeit des Universums überhaupt handelt. Denn sowohl die Erfahrung der Großstadt und der *foule* als auch die innere Schau der Unendlichkeit des Universums können am Ursprung des metaphysischen Schreckens stehen, der das lyrische Ich am Ende des Gedichts ergreift. Die strukturelle Äquivalenz dieser beiden, jede für sich bereits unfassbaren Totalitätserfahrungen macht hier eine Entscheidung zugunsten der einen oder anderen Interpretation unmöglich und darüber hinaus überflüssig. So verharrt das Gedicht in einer fundamentalen Ambivalenz, die sowohl eine rein metaphysische Interpretation als auch eine Lektüre, die den finalen „cri terrible“ (V. 142) als poetisch-hyperbolische Potenzierung einer realen Großstadterfahrung deutet, plausibel macht. Letztere aber wird vor allem durch die Dominanz der für die Vision konstitutiven Motive ‚Stadt‘ und ‚Menge‘ sowie die zentrale Funktion des Babelmythos unterstützt und rechtfertigt darüber hinaus die Interpretation dieses großen, visionären Gedichts im Rahmen einer Darstellung der Stadtlyrik Hugos.

Backes gelangt in seinem Fazit zu dem Schluss, dass der Visionär mit der Darstellung seiner Vision in *La pente de la rêverie* die Erfahrung der modernen Stadt Paris „weniger zu bewältigen als abzuwehren“¹²⁴ suche. Indes wird aber deutlich, dass das Ich selbst immer wieder von seiner Totalitätsvision überwältigt wird und derart den als Ursprung des Alptraums identifizierten, fundamentalen Choc der Moderne gerade nicht mehr abzuwehren vermag¹²⁵. Vielmehr übersetzt der Visionär die verunsichernde Erfahrung der Großstadt in mythische (Babel) bzw. metaphorische (Ozean) Bilder und macht diese damit erst, wenn auch um den Preis des Traumas, poetisch sagbar. Gerade im Babelmythos, in der Metapher des Ozeans und in dem Abstraktum „éternité“ (V. 144) rückt somit die Erfahrung der Großstadt, wenn auch nicht in den Horizont ihrer Bewältigung – hierin ist Backes Recht zu geben –, so doch in den Horizont ihrer poetischen Darstellbarkeit ein.

Beleg einer fundamentalen Negation des romantischen Weltbildes vor der Folie der Erfahrung der Moderne an (ebd.).

¹²⁴ Ebd., 115.

¹²⁵ In *La pente de la rêverie* – wie auch in *Soleils couchants* – figuriert der Choc der Moderne als von der konkreten Stadterfahrung losgelöster Zielpunkt der dynamischen Bewegung der Imagination. In der Stadtlyrik Baudelaires hingegen kehrt der Choc als zentrale Figur der Großstadterfahrung in die Großstadtwirklichkeit zurück; in der konkreten Erfahrung der realen Stadt scheint der Choc immer wieder plötzlich auf und wird zum Katalysator der ästhetischen wie reflexiven Durcharbeitung der Chocerfahrung im Gedicht.

Wenn auch in *La pente de la rêverie* die mythische Stadt Babel und der unendliche Ozean als potentielle Metaphern für Paris figurieren, so erscheint doch die Erfahrung der Großstadt hier letztlich nur implizit als Gegenstand der Vision. Mit *Soleils couchants* (FA XXXV) findet sich in den *Feuilles d'automne* eine Serie von sechs Gedichten, in der Paris explizit zum imaginären Zentrum einer Stadtvision wird¹²⁶. Der Kern der Serie entsteht in einem relativ kurzen und zusammenhängenden Zeitraum: zunächst die zentrale Parisvision (Teil II, Juli 1828), dann die daran anschließende Reaktion des Visionärs (Teile III und IV, August 1828) und das Wiederaufgreifen der Stadtvision im Bild des Babelmythos (Teil V, September 1828). Teil I, der in semantischer Korrespondenz zu Teil V steht und zum zentralen zweiten Teil hinleitet, entsteht im November 1828, der auf den ersten Blick irritierende, sechste Teil gar erst im April 1829.

Wie in *La pente de la rêverie*, wird auch in *Soleils couchants* die Obsession der Stadt und ihrer Erfahrung zur Keimzelle einer Vision, die hier in ihrer doppelten Aktualisierung als unwillkürliche und alptraumhafte Naturmetamorphose zum einen (Teile I, V) sowie als misslingender Versuch der imaginären Evokation eines mittelalterlichen Paris zum andern (Teil II) die fundamentale Verunsicherung des romantischen Ich angesichts der Erfahrung der Moderne endgültig festschreibt. Denn im Horizont der traumatisch-obsessiven Präsenz der modernen Stadt in Bewusstsein und Imagination des Ich scheint sowohl die Möglichkeit des romantischen Korrespondenzerlebnisses einer göttlichen Natur (I, V) als auch die einer imaginären Flucht in verfügbare, weil vergangene Stadtwelten (II) radikal negiert. Solchermaßen aber enthüllt die poetische Reflexion der *Soleils couchants*-Serie die Erkenntnis einer radikalen Gefährdung romantisch-universalistischer Ideale der Weltanschauung und

¹²⁶ Rainer Warning interpretiert Hugos *Soleils couchants* (Warning: *Lektüren romanischer Lyrik*, 179ff.) mit Fokus auf die Artikulation der Schwellenerfahrung des Sonnenuntergangs. Außerdem beleuchtet er das Verhältnis von traumatisierender Stadterfahrung – die Schwellensituation des Abends kann in der Stadt aufgrund der Temposteigerung der Moderne und damit der Verwischung der Tag/Nacht-Grenze nicht mehr als Schwellenerfahrung erlebt werden – und zyklischer Naturzeitlichkeit. Anschließend stellt er anhand eines Vergleichs der *Soleils couchants*-Serie mit Baudelaires beiden *Crépuscule*-Gedichten, *Le Crépuscule du soir* und *Le Crépuscule du matin*, die These auf, dass die Insistenz der französischen Romantiker auf Schwellenerfahrungen als Anachronismus einzuordnen sei. Gerade die Preisgabe dieser Schwellenerfahrung in der französischen Lyrik seit Baudelaire markiere eine Epochenschwelle, so dass die „Kontinuitätsthese Romantik/Moderne“ (ebd., 183) in Frage gestellt werden müsse. Die folgende Interpretation setzt hingegen einen anderen Schwerpunkt. Gezeigt werden soll, dass die Erfahrung der Moderne der Imagination des Ich geradezu zur Obsession wird. So wird schließlich selbst der Naturraum zur Folie verunsichernder Visionen der Stadt, deren Omnipräsenz in Bewusstsein und Erfahrung des Ich derart nicht mehr verdrängt werden kann, sondern vielmehr zur Herausforderung der romantischen Dichtung gerät. Weitere Interpretationen der *Soleils couchants* I bieten Fritz Peter Kirsch („Victor Hugo. *Soleils couchants*“, in: Hans Hinterhäuser (Hg.): *Die französische Lyrik. Von Villon bis zur Gegenwart* I, Düsseldorf 1975, 295-305) und Karlheinz Stierle (*Mythos von Paris*, 647ff.).

Weltaneignung im Zeichen einer unabweisbaren Erfahrung der Moderne, der der Visionär zunehmend machtloser entgegentritt (Fluchttopos in den Teilen III, IV, VI). Das prekäre Verhältnis von romantischem Diskurs und moderner Erfahrung wie auch das finale Scheitern des Versuches, die verunsichernde Stadterfahrung der Moderne in der Stadtvision poetisch anzueignen, werden in *Soleils couchants* offenkundig.

Bereits in Teil I schreibt sich dem Erlebnis einer auf das göttliche Mysterium verweisenden Natur – aktualisiert im romantischen Topos des Sonnenuntergangs – eine fundamentale Ambivalenz ein, die im Zeichen der radikalen Gefährdung des romantischen Korrespondenzerlebnisses auf die Unvereinbarkeit von romantischem Universalitätsideal und moderner Erfahrung hinweist. Immer wieder ist das Ich fasziniert von dem sich ihm in freier Natur darbietenden Schauspiel des Sonnenuntergangs – im Zeichen der anaphorischen Wiederholung von „Soit que“ (V. I/2, I/4, I/5) aktualisiert es verschiedene Varianten desselben –, was es mit Emphase betont. Die beschwörende Wiederholung der Formel „J’aime les soirs“ (V. I/1) konstituiert dabei gleich am Anfang des Gedichts eine friedliche Atmosphäre, die einen harmonischen Einklang von Ich und Natur suggeriert:

J’aime les soirs sereins et beaux, j’aime les soirs,
Soit qu’ils dorent les fronts des antiques manoirs,
 Ensevelis dans les feuillages;
Soit que la brume au loin s’allonge en bancs de feu;
Soit que mille rayons brisent dans un ciel bleu
 A des archipels de nuages.
(Teil I, Strophe 1, Verse I/1ff.)

Vor allem die phantastische Metamorphose der Wolken im diffusen Abendlicht regt die Phantasie des Ich an. Begeistert fordert es in einer doppelten Exclamatio so auch ein imaginäres Gegenüber auf, den Blick zum Himmel („là-haut“, V. I/8) zu wenden und das immer neue und unbekanntere Formen („formes inconnues“, V. I/9) hervorbringende Spiel der Wolken zu betrachten:

Oh! regardez le ciel! cent nuages mouvants,
Amoncelés là-haut sous le souffle des vents,
 Groupent leurs formes inconnues;
(Teil I, Strophe 2, Verse I/7ff.)

Die Versenkung in das Wolkenenspiel verdichtet sich schließlich zur Erfahrung des göttlichen Mysteriums, das sich dem Betrachter in der „grave beauté“ (V. I/46) der Natur offenbart. Mit einer positionsäquivalenten Reminiszenz an den Imperativ der zweiten Strophe („Oh! regardez le ciel!“, V. I/7) schließt Gedicht I:

Oh! contemplez le ciel! et dès qu’a fui le jour,
En tout temps, en tout lieu, d’un ineffable amour,
 Regardez à travers ses voiles;

Un mystère est au fond de leur grave beauté,
L'hiver, quand ils sont noirs comme un linceul, l'été,
Quand la nuit les brode d'étoiles.
(Teil I, Strophe 8, Verse I/43ff.)

Warum aber dieser Übergang in einen anderen Wahrnehmungsmodus, nämlich vom *regarder* (V. I/7) zum *contempler* (V. I/43)?¹²⁷ Warum in dieser letzten Strophe die Aufforderung des Ich an sein Gegenüber, im Akt der Kontemplation gerade nicht das faszinierende Wolkenspiel in seiner materiellen Positivität zu betrachten, sondern vielmehr im Blick hinter die konkrete, phänomenale Erscheinungswirklichkeit der Wolkenschleier („à travers ses voiles“, V. I/45) das göttliche Mysterium der romantischen Korrespondenz zwischen Natur, Subjekt und Transzendenz zu erfahren? Die Erklärung findet sich im Mittelteil des Gedichts (Strophen 4 bis 7). Denn bereits ab der zweiten Strophe verunsichert der Anblick der unvorhersehbaren Metamorphosen der Wolken die Realitätswahrnehmung des lyrischen Ich durch die Freisetzung einer produktiven Imagination in hohem Maße, so dass im Zeichen der Generierung immer neuer, bedrohlicher Phantasmagorien das romantische Korrespondenzerlebnis schließlich radikal gefährdet scheint¹²⁸. In den flottierenden, sich immer wieder neu formierenden Wolkengebilden meint das Ich zunächst ein großes Krokodil zu erkennen,

Puis voilà qu'on croit voir, dans le ciel balayé,
Pendre un grand crocodile au dos large et rayé,
Aux trois rangs de dents acérées:
(Teil I, Strophe 4, Verse I/19ff.)

danach einen Palast, der sich jedoch mit der Wiederholung des Adverbs „puis“ (V. I/25) sogleich wieder auflöst, in einer unheimlichen Mutation in das erschreckende („édifice effrayant“, V. I/26) Bild seiner eigenen, verkehrt herum über den Köpfen der Betrachter am Himmel hängenden Ruine verwandelt und so gleichsam die „soirs sereins et beaux“ (V. I/1) der ersten Strophe zu dementieren scheint:

Puis se dresse un palais; puis l'air tremble, et tout fuit.
L'édifice effrayant des nuages détruit
S'écroule en ruines pressées:
Il jonche au loin le ciel, et ses cônes vermeils
Pendent, la pointe en bas, sur nos têtes, pareils
A des montagnes renversées.
(Teil I, Strophe 5, Verse I/25ff.)

Auch dem Vergleich der am Abendhimmel metallisch glänzenden Wolken, in denen sich die zerstörerischen Naturgewalten „l'ouragan, la trombe, et la foudre“ (V. I/32) verbergen („dorment avec de sourds murmures“, V. I/33), mit den an den Deckenbalken

¹²⁷ Zur Definition der Kontemplation bei Hugo vgl. das Gedicht *Magnitudo parvi* (Cont III/XXX): „Car, des effets allant aux causes, / L'œil perce et franchit le miroir, / Enfant; et contempler les choses, / C'est finir par ne plus les voir“ (Teil III, Strophe 79).

¹²⁸ Zur stilistischen Charakterisierung der „vision hallucinatoire“ bei Hugo vgl. Riffaterre: „La vision hallucinatoire chez Victor Hugo“.

aufgehängten, riesigen Waffen eines Kriegers (vgl. V. I/34ff.) schreibt sich der Tenor der Gewalt und des Schreckens ein, der die phantastische Vision des ersten Teils der *Soleils couchants* leitmotivartig durchzieht¹²⁹; ebenso dem brutalen Bild der vom Himmel fallenden und mit einem immensen „choc“ (V. I/40) auf dem Wolkenmeer aufschlagenden Sonne, die an eine im Hochofen verglühende Metallkugel („globe d’airain“, V. I/38) erinnert:

Ces nuages de plomb, d’or, de cuivre, de fer,
Où l’ouragan, la trombe, et la foudre, et l’enfer
Dorment avec de sourds murmures,
C’est Dieu qui les suspend en foule aux cieux profonds,
Comme un guerrier qui pend aux poutres des plafonds
Ses retentissantes armures!

Tout s’en va! Le soleil, d’en haut précipité,
Comme un globe d’airain qui, rouge, est rejeté
Dans les fournaies remuées,
En tombant sur leurs flots que son choc désunit,
Fait en flocons de feu jaillir jusqu’au zénith
L’ardente écume des nuées!

(Teil I, Strophen 6 und 7, Verse I/31ff.)

Wenn aber die Wahrnehmung der sich unablässig deformierenden Wolkengebilde immer neue Gewaltphantasmen in der Phantasie des Betrachters hervorruft, so liegt die Vermutung nahe, dass im Bewusstsein des Ich eine Erfahrung präsent sein muss, die im Spiel der Wolken eine unwillkürliche Projektionsfläche findet. Es wird offensichtlich, warum das Ich der Kontemplation (*contempler*) vor der Betrachtung (*regarder*) den Vorzug gibt. Denn nur ein Blick, der hinter der materiellen Welt das körperlose, göttliche „mystère“ (V. I/46) zu schauen vermag, kann sich vor der Überwältigung durch das die Wahrnehmung verunsichernde Wolkenspiel schützen, welches in der Imagination des Ich zum Katalysator immer neuer und schrecklicher Gewaltvisionen wird und derart das romantische Korrespondenzerlebnis unmöglich macht. Indes wird erst im zweiten Teil der *Soleils couchants* die Keimzelle der fundamentalen Verunsicherung des lyrischen Ich genannt, die in den Gewaltphantasmen des ersten Teils ein Ventil findet – die Großstadt Paris.

Der (vor dem ersten Teil entstandene) zentrale, zweite Teil schließt durch die Aufnahme der Motive des fliehenden Tages (V. I/43 bzw. V. II/1), der Wolkenschleier (V. I/45 bzw. V. II/1) und des Sternenhimmels (V. I/48 bzw. V. II/2) sowie die

¹²⁹ Vgl. auch den Vergleich eines fahlen Sonnenstrahls mit einem von „quelque géant de l’air“ (V. I/11) gezogenen Schwert, die Gewaltisotopie („dispute“, V. I/16; „découpe“, V. I/17; „effrayant“, V. I/26) sowie die Stilisierung des Sonnenuntergangs zu einem dramatischen Kampf zwischen Tag und Nacht (V. I/13ff.). Zudem konnotiert das Bild des umgestürzten Palastes (V. I/25ff.) die Erfahrung des gewaltsamen Umsturzes der Revolution.

Fortführung und Radikalisierung der Kampfmetapher (V. II/4ff.¹³⁰) direkt an den ersten Teil an. Die Ausgangssituation ist dieselbe wie in Teil I: das Ich ist Zeuge eines Sonnenuntergangs. Doch anstatt nach oben, zum Wolkenspiel am Himmel, wendet sich sein Blick vertikal nach unten in die Tiefe eines „là-bas“ (V. II/7), wo es eine Stadt erblickt, die unschwer als das im dritten Teil explizit genannte „Paris“ (V. III/5) identifiziert werden kann. Indes deutet der Hinweis auf die 1789 zerstörte Bastille (V. II/10) darauf hin, dass das deiktische „là-bas“ (V. II/7) sich nicht auf das zeitgenössische Paris von 1828 bezieht, sondern vielmehr eine Deixis an der imaginären Phantasmagorie eines mittelalterlichen Paris etabliert, welche die unmittelbare Wahrnehmung des realen, gegenwärtigen Paris verschleiert¹³¹:

Et là-bas, allumant ses vitres étoilées,
 Avec sa cathédrale aux flèches dentelées,
 Les tours de son palais, les tours de sa prison,
 Avec ses hauts clochers, sa bastille obscurcie,
 Posée au bord du ciel comme une longue scie,
 La ville aux mille toits découpe l'horizon.

(Teil II, Strophe 2, Verse II/7ff.)

Jedoch gelingt es dem Ich nicht, aus dem die überwältigende Pluralität der modernen Großstadt vermeintlich überzeichnenden, imaginären Bild des mittelalterlichen Paris, das sich als harmonisches Ganzes radikal von der fragmentarischen Physiognomie der modernen Stadt unterscheidet¹³², die verunsichernde Großstadtrealität vollständig auszublenden¹³³. Solchermaßen aber findet die Ambivalenz des Naturerlebnisses in Teil I, in deren Horizont die Betrachtung des Abendhimmels zum Katalysator von in Gewaltphantasmen gipfelnden, imaginären Metamorphosen wird und die friedliche Gestimmtheit der „soirs sereins et beaux“ (V. I/1) in eine Atmosphäre der Bedrohung umschlägt, in der fundamentalen Ambivalenz der Stadtvision in Teil II eine Fortsetzung. Denn auch der Vision des mittelalterlichen Paris schreibt sich eine doppelte Lesbarkeit ein, die auf eine immer wieder an der Textoberfläche aufbrechende Erfahrung der Moderne zurückzuführen ist. So sind die unermüdliche Aktivität der

¹³⁰ „Un coin du ciel est brun, l'autre lutte avec l'ombre, / Et déjà, succédant au couchant rouge et sombre, / Le crépuscule gris meurt sur les coteaux noirs“ (V. II/4ff.)

¹³¹ Vgl. auch Warning: *Lektüren romanischer Lyrik*, 185f. Warning weist hier die lexikalische Affinität der Stadtbeschreibung in der zweiten Strophe von *Soleils couchants* II mit von Hugo anderweitig (in seinem Roman *Notre-Dame de Paris*, in der *Préface de Cromwell* und im Vorwort der *Orientales*) beschriebenen mittelalterlichen Städten im Detail nach.

¹³² Vgl. dazu die Rekonstruktion des mittelalterlichen Paris in Hugos Roman *Notre-Dame de Paris*. Während das „Paris du quinzième siècle“ (Victor Hugo: *Notre-Dame de Paris*, Paris: Gallimard, 1966, 155), das in dem Kapitel „Paris à vol d'oiseau“ (III/2, ebd., 155ff.) als „masse d'harmonie“ (ebd., 166) bezeichnet wird, ein einheitliches Stadtbild aufweist, zeichnet sich die moderne Stadt durch eine verunsichernde Pluralität an Formen und Stilen ohne jegliche „physionomie générale“ (ebd., 178) aus.

¹³³ Damit kann die Parisvision in *Soleils couchants* als paradigmatische Aktualisierung der metapoetischen Reflexion über das Scheitern des romantischen Visionsakts im Zeichen der Erfahrung der Moderne in *Rêverie* gelten.

Menschen („la ville où nous rampons“, V. II/15), der niemals abebbende Lärm der dem Schrei einer Witwe gleichenden „vaste voix“ (V. II/16) der Stadt sowie die sich in den engen Straßen drängenden Menschenmassen und Wagen (V. II/20f.) vor allem als poetisch-imaginäre Transformationen einer genuin modernen und traumatisierenden Stadterfahrung aufzufassen, die hier auf ein mittelalterliches Stadtbild projiziert werden¹³⁴. Der Visionär kann der ihn umgebenden Realität nicht entkommen. Auch der in einem viermaligen Konjunktiv¹³⁵ bekräftigte Wunsch nach dem erhabenen Standort einer „tour sublime“ (V. II/13), von dem aus das Ich das ersehnte Zur-Ruhe-Kommen der als gigantische Riesin anthropomorphisierten (V. II/30) und einem höllenhaften „abîme“ (V. II/14) gleichenden Stadt Paris beobachten könnte, bleibt unerfüllt¹³⁶:

Oh! qui m'emportera sur quelque tour sublime
 D'où la cité sous moi s'ouvre comme un abîme!
 Que j'entende, écoutant la ville où nous rampons,
 Mourir sa vaste voix, qui semble un cri de veuve,
 Et qui, le jour, gémit plus haut que le grand fleuve,
 Le grand fleuve irrité, luttant contre les ponts!

Que je voie, à mes yeux en fuyant apparues,
 Les étoiles des chars se croiser dans les rues,
 Et serpenter le peuple en l'étroit carrefour,
 Et tarir la fumée au bout des cheminées,
 Et, glissant sur le front des maisons blasonnées,
 Cent clartés naître, luire et passer tour à tour!

Que la vieille cité, devant moi, sur sa couche,
 S'étende, qu'un soupir s'échappe de sa bouche,
 Comme si de fatigue on l'entendait gémir!

(Teil II, Strophen 3 bis 5, Verse II/13ff.)

Nur um den Preis eines erneuten „Gewaltphantasmas“¹³⁷ des die Stirn der anthropomorphisierten Stadtriesin brutal niederhaltenden Ich kann das Verstummen der Stadt und ihrer mit der Naturgewalt des Ozeans assoziierten Menschenmengen¹³⁸ überhaupt denkbar werden:

¹³⁴ Warning weist außerdem darauf hin, dass die „Cent clartés“ (V. II/24) mit der im 19. Jahrhundert eingeführten Straßenbeleuchtung assoziiert werden können. So habe es bereits 1824 ca. 11000 Straßenlaternen in Paris gegeben (vgl. Warning: *Lektüren romanischer Lyrik*, 187). Eine andere mögliche Deutung der Stelle knüpft ebenfalls an die zentrale Isotopie des Lichts an (V. II/20, II/24) und assoziiert diese mit der romantischen Sehnsucht nach dem sternenumfüllten, nächtlichen Firmament, dessen Anschauung in der auch nachts hell erleuchteten Großstadt unmöglich geworden ist.

¹³⁵ V. II/15, II/19, II/25f., II/28ff.

¹³⁶ In dem Kapitel „Paris à vol d'oiseau“ (*Notre-Dame de Paris*, III/2) hingegen ist die Erfahrung des Zur-Ruhe-Kommens der riesigen Stadt und damit auch die Bewältigung ihres Anblicks aus der Panoramaperspektive deshalb unproblematisch, weil hier das mittelalterliche Paris des 15. Jahrhunderts in seiner harmonischen Physiognomie evoziert wird. Solchermaßen aber ist auch das Verhältnis des lyrischen Ich bzw. des Erzählers zur Stadt ein anderes: während das Ich in *Soleils couchants* verunsichert und überfordert ist, zeichnet sich der Erzähler im Roman durch Übersicht und Souveränität aus.

¹³⁷ Warning: *Lektüren romanischer Lyrik*, 188.

¹³⁸ Die Auffassung Warnings, dass die Ozeanmetapher in Vers 29 die Großstadtmenge „zu naturalisieren und damit zu entschärfen sucht“ (Warning: *Lektüren romanischer Lyrik*, 188), scheint fraglich. Vielmehr weist der Gebrauch der Ozeanmetapher für die *foule* im lyrischen Werk Hugos darauf hin, dass es sich

Que, veillant seul, debout sur son front que je foule,
Avec mille bruits sourds d'océan et de foule,
Je regarde à mes pieds la géante dormir.
(Teil II, Strophe 5, Verse II/28ff.)

Wie die bedrohliche Formen annehmende Wolkenmetamorphose in Teil I, verweist so auch die scheiternde Wunschphantasie des mittelalterlichen Paris in Teil II auf eine latente Entmächtigungserfahrung des Ich angesichts der Großstadt. In Teil III steigert sich diese zu einem in verzweifelten Ausrufen dramatisch aufbrechenden Bedürfnis nach Flucht in einen unberührten Naturraum, wie er beispielsweise in dem vorangehenden Gedicht *Bièvre* (FA XXXIV) evoziert wird. So weit möchte das lyrische Ich fliehen, dass selbst das Summen einer Mücke die „grande voix“ (V. III/12) von Paris übertönt und ein kleiner Busch ihm den Anblick der riesigen und in Qualm gehüllten Stadt verbirgt, deren verunsichernde Nähe in der wiederholten, anaphorischen Verwendung des Demonstrativpronomens „ce“ („Ce Paris“, V. 5; „Ce brouillard“, V. 8; „Ce nuage“, V. 9) sinnfällig wird:

Plus loin! allons plus loin! – Aux feux du couchant sombre,
J'aime à voir dans les champs croître et marcher mon ombre.
Et puis, la ville est là! je l'entends, je la voi.
Pour que j'écoute en paix ce que dit ma pensée,
Ce Paris, à la voix cassée,
Bourdonne encor trop près de moi.

Je veux fuir assez loin pour qu'un buisson me cache
Ce brouillard, que son front porte comme un panache,
Ce nuage éternel sur ses tours arrêté;
Pour que du moucheron, qui bruit et qui passe,
L'humble et grêle murmure efface
La grande voix de la cité!
(Teil III, Strophen 1 und 2, Verse III/1ff.)

Im vierten Teil potenziert sich der Fluchtwunsch des Ich in der verzweifelt wiederholten Exclamatio „Laissez-moi fuir“ (V. IV/2, IV/5) bzw. dem drängenden Imperativ „Allons!“ (V. IV/11, IV/12):

OH! sur les ailes dans les nues
Laissez-moi fuir! Laissez-moi fuir!
Loin des régions inconnues
C'est assez rêver et languir!
Laissez-moi fuir vers d'autres mondes.
[...]

Allons! des ailes ou des voiles!
Allons! un vaisseau tout armé!
Je veux voir les autres étoiles
Et la croix du sud enflammé.
[...]

(Teil IV, Strophen 1 und 2, Verse IV/1ff.)

um eine Figur handelt, die die (oft revolutionäre) Gewalt des Volkes mit der Naturgewalt des Ozeans assoziiert. Vgl. dazu z. B. die Gedichte *La foule* (Oc.), *Rêverie d'un passant à propos d'un roi* (FA III), *Conseil* (CC XV).

Immer wieder und immer eindringlicher verleiht das Ich in den *Soleils couchants*-Gedichten somit dem Wunsch nach Flucht vor der obsessiven Präsenz der Stadt in Lebenswelt, Imagination und Bewusstsein Ausdruck. Wenn nun auf einer vordergründigen Ebene dieser Fluchtopos im vierten Teil aufgegriffen und darüber hinaus noch zur Flucht in ferne Welten („d’autres mondes“, V. IV/5) gesteigert wird, so liegt die zentrale Bedeutung dieser beiden Strophen indes in ihrer metapoetischen Lesbarkeit. Denn diese offeriert eine Bestimmung der Kondition der romantischen Dichtung unter den Bedingungen der lebensweltlichen Moderne. Die Vogelschwingen („ailes“, V. IV/1, IV/11) und die Schiffsisotopie („voiles“, V. IV/11; „vaisseau tout armé“, V. IV/12) weisen als Metaphern der Poesie ebenso auf die metapoetischen Implikationen dieser Verse hin wie die erstmals figurierende Identifikationsmöglichkeit des lyrischen Ich als Dichter („fils de la lyre“, V. IV/18). Dass es sich dabei um einen romantischen Dichter handeln muss, wird deutlich, wenn man die von diesem Dichter-Ich artikulierten Sehnsüchte näher betrachtet. Offenbar bereitet es dem zweifelnden Ich große Schwierigkeiten, unter den gegebenen Bedingungen – der obsessiven Präsenz der Großstadt – die richtigen Worte für seine Dichtung zu finden:

C’est assez, dans les nuits profondes,
 Suivre un phare, chercher un mot.
 C’est assez de songe et de doute.

(Teil IV, Strophe 1, Verse IV/6ff.)

Denn die Stimme des göttlichen Mysteriums, das – „Caché sous l’ordre universel“ (V. IV/17) – sich dem romantischen Dichter im Erlebnis der Natur offenbart und so zum paradigmatischen Sujet seiner Dichtung avanciert, ist im lärmenden Trubel des modernen Lebens nicht mehr zu vernehmen. Drei Mal spricht das Ich nun, unter dem Vorzeichen eines unsicheren Vielleicht (V. IV/10, IV/15, IV/18), die hoffnungsvolle Vermutung aus, durch die Flucht in ferne Sternenwelten gerade jenem Mysterium begegnen zu können, das auf der Erde – insbesondere in der großen Stadt – nicht mehr erfahrbar ist, und dort eine andere Welt zu entdecken, die sich ihm unmittelbar erschließt. Denn die das Göttliche offenbarende Kontemplation ist dem romantischen Subjekt in der modernen Lebenswelt unmöglich, die sich unablässig verändernde Welt unlesbar geworden:

Cette voix que d’en bas j’écoute,
 Peut-être on l’entend mieux là-haut.

(Teil IV, Strophe 1, Verse IV/9f.)

Peut-être dans cette autre terre
 Trouve-t-on la clef du mystère
 Caché sous l’ordre universel;

(Teil IV, Strophe 2, Verse IV/15ff.)

Et peut-être aux fils de la lyre
Est-il plus facile de lire
Dans cette autre page du ciel!

(Teil IV, Strophe 2, Verse IV/18ff.)

In diesen Versen artikuliert sich ein äußerst luzides Bewusstsein Hugos für den Zwiespalt, in den die romantisch-universalistische Ästhetik durch die Konfrontation mit der Lebenswelt der Moderne gerät. Wenn auch in *Soleils couchants* der Fluchtreflex die Bereitschaft zur poetischen Auseinandersetzung mit der Realität der Moderne noch überlagert, so wird doch offensichtlich, dass die Omnipräsenz der Großstadt in Bewusstsein und Erfahrung nicht mehr abgewiesen werden kann oder gar geleugnet werden soll.

Der fünfte, das Motiv des Wolkenspiels aus Teil I aufgreifende Teil der *Soleils couchants* bekräftigt noch einmal diese Obsession der Stadt. Wenn bereits im ersten Teil des Gedichts die Wolken als Projektionsfläche der zum Phantasma sich verdichtenden Ängste des Ich figurieren, so erscheint nun in dem sich vor dem „œil épouvanté“ (V. V/7) des Betrachters auftürmenden, trügerischen Wolkengebilde („nuages trompeurs“, V. V/1) das architektonische Monstrum der mythischen Urstadt Babel („Quelque Babel démesurée“, V. V/12). Erstmals in der Dichtung Hugos, einen Monat vor der Darstellung der Ruine Babels in *Le feu du ciel* (LesO I, Oktober 1828), erscheint der Babelturm hier als unendliche und infernalische Potenzierung der realen Stadt Paris, deren verunsichernde Erfahrung die Keimzelle dieser Babelvision bildet. Erst an dieser Stelle des Gedichts wird deutlich, wie tief die Obsession der Stadt im Bewusstsein des Ich verankert ist. Zwar gelingt es dem lyrischen Ich, ähnlich wie in *Rêverie* (LesO XXXVI), bereits im zweiten Teil der Serie nicht, die ersehnte Vision des mittelalterlichen Paris zu etablieren und derart die Erfahrung des gegenwärtigen Paris im Gewand historischer Distanz anzueignen. Doch droht erst, als selbst das vermeintlich transzendental rückversicherte Naturerlebnis des Wolkenspiels in der traumatisierten Wahrnehmung des Ich seinen Korrespondenzcharakter unwiederbringlich verliert und zum Angstphantasma der absoluten Stadt Babel mutiert, die Vision das lyrische Ich endgültig zu überwältigen¹³⁹. Der am Ende des ersten Teils aufgezeigte Ausweg der Kontemplation, der bereits am Beginn der Serie angesichts der zuvor evozierten Obsession von Gewaltphantasmen nicht zu überzeugen vermag, muss mit der

¹³⁹ Ein Vergleich von Hugos *Soleils couchants* mit Baudelaires Sonett *Obsession* offenbart den Paradigmenwechsel von der Naturdichtung der Romantik zur Lyrik der Moderne: während in Hugos Gedicht die Obsession der Stadt ein Weiterdichten im Sinne der Romantik letztlich unmöglich macht und den Wunsch nach fernen Welten aufbrechen lässt, ist es bei Baudelaire umgekehrt die obsessive Präsenz einer Korrespondenz zwischen Subjekt und Natur, die die Suche des Ich nach „le vide, et le noir, et le nu“ (V. 11) begründet. Vgl. dazu auch Jauß: „Kunst als Anti-Natur“.

Babelvision in Teil V endgültig scheitern. Dem überforderten Ich ist es unmöglich geworden, jenseits der Oberflächenwirklichkeit der Wolken („à travers ses voiles“, V. I/45) das „mystère“ (V. V/16) des von Gott verbürgten „ordre universel“ (V. V/17) zu schauen. Vielmehr drängt sich ihm das Bild der absoluten Stadt Babel als mythisches Spiegelbild der modernen Großstadt Paris auf, so dass – im Horizont der in die Vision eindringenden, modernen Stadterfahrung – die Erfahrung des göttlichen Mysteriums prekär werden und schließlich misslingen muss:

Quelquefois, sous les plis des nuages trompeurs,
Loin dans l'air, à travers les brèches des vapeurs
Par le vent du soir remuées,
Derrière les derniers brouillards, plus loin encor,
Apparaissent soudain les mille étages d'or
D'un édifice des nuées!

Et l'œil épouvanté, par delà tous nos cieux,
Sur une île de l'air au vol audacieux,
Dans l'éther libre aventurée,
L'œil croit voir jusqu'au ciel monter, monter toujours,
Avec ses escaliers, ses ponts, ses grandes tours,
Quelque Babel démesurée!

(Teil V, Strophen 1 und 2, Verse V/1ff.)

Vor dem Hintergrund dieser Lektüre der *Soleils couchants* gerät das auf der semantischen Ebene als Wolkenschleier („voiles“, V. I/45) aktualisierte Bild des Schleiers zu einer poetologischen Metapher für den Text des Gedichts selbst. Denn dieser erscheint hier wesentlich im Zeichen der spezifischen Anschauungsform des Schleiers, „der das, was er heraufruft, einerseits erkennen lässt und andererseits entzieht“¹⁴⁰. So suggeriert die emphatische Eröffnung des ersten Gedichts mit der Evokation des romantischen Topos des Sonnenuntergangs als paradigmatischer Anschauungsform des göttlichen Mysteriums in der Natur zunächst eine Durchsichtigkeit des Textes auf das romantische Korrespondenzerlebnis. Jedoch wird diese im weiteren Verlauf der Serie im Horizont der zunehmenden Dominanz einer Isotopie der Gewalt sowie der Entmächtigung des Ich wieder zurückgenommen, ja gleichsam wieder verschleiert. Die romantische Kontemplation, das imaginäre Erahnen des Transzendenten ist vor der Folie der modernen Stadterfahrung unmöglich geworden. Diese fundamentale Ambivalenz des Textes aber, der im Zeichen des abrupten Wechsels von anfänglicher Affirmation zu radikaler Negation der

¹⁴⁰ Patricia Oster: *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München 2002, 19. Zu der dem Bild des Schleiers immanenten Dialektik von Verbergen und Preisgeben sowie dem daraus entstehenden Raum des Imaginären vgl. Oster: *Der Schleier im Text*, besonders 9f. Die Autorin zeichnet in ihrer Studie die Funktion der Schleiermetapher als Metapher für die Textur des Textes in der Literatur von Dante bis Claude Simon nach und entwirft so eine „große intertextuelle Achse des Selbstverständnisses von Literatur“ (ebd., 21) von der frühen Neuzeit bis ins 20. Jahrhundert.

romantischen Korrespondenzerfahrung die spezifische Problematik des modernen Erfahrungspotentials der Großstadt für die romantische Dichtung und Weltanschauung aktualisiert, macht ihn zu einem der Schlüsseltexte des lyrischen Stadtdiskurses Hugos.

Der abschließende, sechste Teil erscheint im Kontext der Serie zunächst irritierend. Im Horizont der Evokation der unabänderlichen, zyklischen Naturzeit scheint die verunsichernde Erfahrung der vorangehenden Abschnitte eingeholt. Zwar greift der erste Vers die für *Soleils couchants* zentrale Schwellensituation des Sonnenuntergangs noch einmal auf. Jedoch erinnert nichts mehr an die bedrohlichen Visionen, die das Ich überwältigt hatten:

Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées;
Demain viendra l'orage, et le soir, et la nuit;
Puis l'aube, et ses clartés de vapeurs obstruées;
Puis les nuits, puis les jours, pas du temps qui s'enfuit!
(Teil VI, Strophe 1, Verse 1ff.)

Vielmehr weicht das auf das Wolkenspiel projizierte Angstphantasma der unvorhersehbaren und diskontinuierlichen Umgestaltung der Wirklichkeit, das seinen Ursprung in der genuin modernen und besonders in der Großstadt virulenten Erfahrung der Beschleunigung und Diskontinuität der Zeit hat, der fundamentalen Sicherheit der zyklischen und damit vorhersehbaren Zeitlichkeit der Natur. Selbst der in der letzten Strophe hypothetisch antizipierte Tod des Ich vermag die Kontinuität der Schöpfung nicht zu erschüttern, die Geburt wie Tod, Leben wie Sterben gleichermaßen in einem ewig wiederkehrenden Zyklus in sich vereint:

Je m'en irai bientôt, au milieu de la fête,
Sans que rien manque au monde, immense et radieux!
(Teil VI, Strophe 4, Verse 15f.)

Der die Serie der *Soleils couchants* abschließende, sechste Teil ist über sechs Monate später entstanden als die übrigen fünf Teile. Durch den unvermittelten Rückgriff auf den romantischen Topos der Naturzyklik scheint Hugo auf den ersten Blick die Abwehr der verunsichernden Erfahrung der Moderne durch ihre Integration in ein kosmisches Zeitschema zu intendieren. Jedoch kann die Erfahrung der Moderne, die in den phantastischen Visionen und Fluchtphantasien der vorangehenden Teile zur Anschauung gelangt war, nicht mehr einfach ausgeblendet werden. So bleibt der sechste Teil merkwürdig isoliert und fügt sich nur widerwillig in das Gesamtbild der *Soleils couchants* ein. Warnings These, Hugo könne die Erfahrung der Temposteigerung der Moderne nicht in eine neue lyrische Sprache übersetzen¹⁴¹, knüpft vor allem an diesen

¹⁴¹ Warning: *Lektüren romanischer Lyrik*, 190. Auch Pierre Citron ist der Ansicht, dass die visionäre Aneignung der Großstadterfahrung in *Soleils couchants* das reale Paris nicht angemessen zur Darstellung

allzu versöhnlichen Abschluss an. Jedoch ist es Hugo in der Gesamtsequenz der *Soleils couchants* durchaus gelungen, der Erfahrung der Moderne in phantastischen und mythischen Bildern eine poetische Stimme zu verleihen. Mehr noch: gerade in dem verzweifelten Fluchtrefflex des lyrischen Ich und seinem finalen Scheitern im Zeichen der Babelvision gewinnt die Darstellung der Problematik des Aufeinandertreffens von romantischem Ideal und moderner Erfahrung eine besondere Prägnanz. Indem Hugo in *Soleils couchants* Paradigmen der Romantik (Topos des Sonnenuntergangs, göttliches Mysterium, Korrespondenzgedanke, Naturzyklik) und der Moderne (Topos der Großstadt/Babelmotiv, Diskontinuität, Unlesbarkeit der Welt) in eine ambivalente Relation der Opposition auf der einen, aber auch der Überlagerung in erschreckenden Bildern der Natur- und Kulturmetamorphose auf der anderen Seite setzt, gelingt es ihm, die Widerständigkeit des neuen Sujets aufzuzeigen, das aus Erfahrung und Bewusstsein zunehmend auch in die Dichtung drängt – die moderne Großstadt.

In den Stadtvisionen Hugos wird die Stadt erstmals zum eigenständigen Sujet seiner Dichtung. In mythischen und metaphorischen Bildern verleiht Hugo der Erfahrung der Moderne eine weithin hörbare, poetische Stimme. Dabei gerät, wie in dem Fragment *„Faut-il que je m'écrie“* und den mythischen Stadtvisionen *„Babel est tout au fond“* und *Le feu du ciel*, auch in *La pente de la rêverie* und *Soleils couchants* der Babelmythos zum poetischen Zentrum der imaginär vermittelten Darstellung der modernen Stadterfahrung in der Stadtvision. Jedoch wird in diesen beiden Gedichten, im Zeichen des obsessiv-traumatischen Charakters der Vision, der wiederholten Überwältigung des Visionärs und der Dominanz des Schrecklichen über das Erhabene, das finale Scheitern der Aneignung modernen Erfahrungspotentials in der Stadtvision offenkundig. Die direkte Konfrontation der Dichtung mit der großstädtischen Realität scheint unausweichlich.

In dem unmittelbar auf *Soleils couchants* folgenden Gedicht, *„Un jour vient“* (FA XXXVI, November 1831), wird erstmals die in *Novembre* (LesO XLI) noch als potentielle Sujet der Dichtung radikal negierte Großstadtwirklichkeit als mögliche

bringe, verfehlt damit aber die Spezifik der Hugoschen Vision als poetische Transformation und nicht Mimesis einer realen Erfahrung. Wenn Citron schreibt: „Quoi qu'il en soit, il est évident qu'ici Hugo, sous couleur de montrer Paris, ne fait en réalité que le masquer“ (Citron: *Poésie de Paris* I, 206), übersieht er, dass gerade die imaginäre Transformation der Stadt der verunsichernden Erfahrung der Moderne Ausdruck verleiht. Citron geht sogar einen Schritt weiter und leitet aus dem Gebrauch des visionären Modus eine angstvolle Weigerung Hugos ab, sich dem Sujet der Großstadt zu stellen: „Le refus qui vient d'être analysé est dû non seulement à l'horreur du prosaïsme moderne, mais aussi à une autre raison plus profonde. Hugo la révèle, semble-t-il, en évoquant „la ville où nous rampons“: le sentiment d'être rapetissé, humilié dans Paris, provoque chez lui comme la peur de s'y noyer, de ne pas se montrer, en tant qu'artiste, à la mesure de cette ville énorme“ (ebd., 208). Diese These wird im folgenden Kapitel widerlegt.

Quelle dichterischer Inspiration explizit genannt. Im Kontext einer Reflexion über die in Vergangenheit und Erinnerung gefangene Inspiration des alternden Künstlers scheint so zum ersten Mal in der Lyrik Hugos das Bild des Dichters als eines in die Großstadtrealität eintauchenden Flaneurs auf¹⁴² und wird neben der Natur (V. 26ff.) auch der Großstadt (V. 29ff.) eine genuine Poetizität zuerkannt. Wie selbstverständlich dehnt Hugo den im Horizont einer zweifachen, anaphorischen Wendung („Soit dans...“, V. 26f.) aktualisierten Inspirationsraum der Natur auf die Stadt aus, wenn er die Evokation der Großstadtrealität als mögliche Inspirationsquelle des Dichters mit denselben Worten („Soit dans...“, V. 29) einleitet:

Quand il sort pour rêver, et qu'il erre incertain,
 Soit dans les prés lustrés, au gazon de satin,
 Soit dans un bois qu'emplit cette chanson sonore
 Que le petit oiseau chante à la jeune aurore,
 Soit dans le carrefour bruyant et fréquenté,
 – Car Paris et la foule ont aussi leur beauté,
 Et les passants ne sont, le soir, sur les quais sombres,
 Qu'un flux et reflux de lumières et d'ombres; –
 [...]

(Verse 25ff.)

Gleichsam in Parenthese – ist es Hugos Stimme selbst, die spricht? – wird hier die Möglichkeit einer Dichtung formuliert, die den Fokus auf die konkret erfahrene Lebenswirklichkeit des zeitgenössischen Paris richtet. Zwar schwimmt in ‚*Un jour vient*‘ die anonyme Menge der Passanten auf den Quais der Seine im dämmerigen Zwielflicht des Abends sofort wieder zu einem konturlosen „flux et reflux de lumières et d'ombres“ (V. 32), zu einem Licht- und Schattenspiel ohne eigene Physiognomie, dessen fluktuierende Gestalt auf der Ebene der Sprache in der Wiederholung des Phonems /flux/ unmittelbar reflektiert wird. Im Horizont dieser Auflösung der realen Gestalt der Passanten im Zeichen ihrer poetischen Integration in eine kosmisch-universale Licht-Dunkel-Metaphorik aber scheint eine die prosaische Realität der Stadt thematisierende Dichtung sogleich wieder in Frage gestellt. Die eigentliche Aussage aber, die gleichsam als Wegweiser die Richtung des lyrischen Stadtdiskurses bei Hugo anzeigt, kann nicht mehr zurückgenommen werden: auch Paris und die *foule* haben eine ihnen eigentümliche Schönheit (V. 30), die durchaus poesiefähig ist. Neben die Poesie der Natur tritt in ‚*Un jour vient*‘ (FA XXXVI), zumindest hypothetisch, eine genuine Poesie der Stadt.

¹⁴² Bereits im Kontext der Entstehung der Gattung des *tableau de Paris* im pragmatischen Parisdiskurs der französischen Spätaufklärung taucht die Figur des Flaneurs auf, die im Horizont der lyrischen Transposition des *tableau de Paris* im 19. Jahrhundert und der Entstehung einer Ästhetik des Augenblicks – hier ist vor allem Baudelaire zu nennen – an poetologischer Relevanz gewinnt.

In dem auf die *Feuilles d'automne* folgenden Gedichtband *Les Chants du crépuscule* (1835) findet Hugo schließlich zu einer solchen Lyrik, die die gesellschaftliche, politische und topographische Realität des zeitgenössischen Paris unvermittelt aneignet. Das letzte Gedicht der *Feuilles d'automne*, „*Amis, un dernier mot!*“ (FA XL), bereitet diesen Paradigmenwechsel vor. In der Metapher der auf die Lyra des Dichters aufgezogenen Stahlsaite (V. 54) wird die Abwendung von der überwiegend intim-subjektiven Thematik der *Feuilles d'automne* sowie die Öffnung hin zu einer Lyrik, die die spezifische, politisch-soziale Physiognomie der sich in einem „étrange état crépusculaire de l'âme et de la société“¹⁴³ befindenden Epoche der Julimonarchie sowie ihrer Kapitale Paris anzueignen sucht, unmittelbar sinnfällig¹⁴⁴:

Oh! la muse se doit aux peuples sans défense.
J'oublie alors l'amour, la famille, l'enfance,
Et les molles chansons, et le loisir serein,
Et j'ajoute à ma lyre une corde d'airain!
(FA XL, Verse 51ff.)

Dieser neue Zugang zum Sujet der Großstadt in der Lyrik Hugos nach der Julirevolution ist Gegenstand des folgenden Kapitels.

¹⁴³ Hugo: *Les Chants du crépuscule*, 18.

¹⁴⁴ Die Wortwahl Hugos im Vorwort der *Feuilles d'automne* macht die fundamentale Differenz der beiden Gedichtbände deutlich: den „vers sereins et paisibles“, „vers de la famille, du foyer domestique, de la vie privée“ bzw. „vers de l'intérieur de l'âme“ der *Feuilles d'automne* stehen die „poésies véhémentes et passionnées“ der *Chants du crépuscule* gegenüber (Hugo: *Les Feuilles d'automne*, 715).

III „Ce Paris qui querelle et qui pleure“: *Das zeitgenössische Paris*

III.1 Voraussetzungen

Für Pierre Citron liegt der Ursprung des literarischen Parismythos wesentlich in der auf die Ereignisse der Julirevolution 1830 Bezug nehmenden Literatur¹. In der Tat entsteht in der Folge der *Trois Glorieuses*² in Frankreich eine neue Tradition der Parisliteratur und vor allem auch der Parislyrik, die unmittelbar auf die neuen politischen und gesellschaftlichen Tendenzen reagiert und eng mit dem Erfahrungsraum Paris verknüpft ist³. Victor Hugo ist zu den Protagonisten dieser neuen Parislyrik zu zählen, die sich durch die poetische Aneignung der Julirevolution sowie der politischen und sozialen Entwicklungen des ersten Jahrzehnts der Julimonarchie charakterisiert. Im Folgenden sollen die historischen und literarhistorischen Voraussetzungen der neuen Parislyrik nach 1830 aufgezeigt werden.

Wenn auch die Julirevolution hauptsächlich von republiknahen Aufständischen aus der Arbeiter- und Studentenschaft getragen wird, so muss doch das Bürgertum als eigentlicher Gewinner der Revolution gelten. Denn den bürgerlichen Liberalen gelingt es unter Führung des Historikers und Journalisten Adolphe Thiers, den Herzog von Orléans zum König der Franzosen zu erklären: am 7. August 1830 erfolgt die Ausrufung Louis-Philippe I zum König Frankreichs⁴. Die folgenden Jahre der sog. Juli- oder Bürgermonarchie sind geprägt durch eine Zuspitzung des Konflikts zwischen Adel und Bürgertum auf der einen sowie Großbürgertum und dem – im Zuge der fortschreitenden Industrialisierung stetig anwachsenden – Proletariat auf der anderen Seite. Karlheinz Biermann fasst die Ergebnisse der Julirevolution mit folgenden Worten zusammen:

„Die Institution der Bürgermonarchie, basierend zwar auf der Erneuerung der Charta, schloss das Volk durch Fortschreibung des Zensuswahlrechts von politischer Mitverantwortung aus und geriet fortschreitend zu einem reinen Herrschaftsinstrument des

¹ Vgl. dazu Citron: *Poésie de Paris* I, 243-269. Zum literarischen Parismythos im 19. Jahrhundert vgl. außerdem Roger Bellet (Hg.): *Paris au XIX^e siècle. Aspects d'un mythe littéraire*, Lyon 1984.

² Das Ereignis der Julirevolution 1830 kann im Rahmen dieser Studie nicht umfassend dargestellt werden. Es sei auf einschlägige historische Darstellungen verwiesen, z. B. in Peter Schunck: *Geschichte Frankreichs. Von Heinrich IV bis zur Gegenwart*, München 1994 oder Matthias Middell/Thomas Höpel: *Einführung in die französische Geschichte 1500-1945*, Leipzig 1999. Einen Überblick über die literarischen und politischen Ereignisse des Jahres 1830 gibt Jacques Seebacher in seinem Aufsatz „Hugo. Note sur la révolution de 1830 comme moment d'écriture“, in: *Romantisme* 39 (1983), 169. Eine detaillierte Darstellung der Aktivitäten Hugos zu dieser Zeit findet sich in Jacques Seebacher: „Juillet du sacre au crépuscule ou Hugo et 1830 l'un dans l'autre“, in: *Romantisme* 28-29 (1980), 119-138.

³ Citron schätzt die Anzahl der Gedichte, die im unmittelbaren Umfeld der Julirevolution entstehen, auf mindestens 120; vgl. Citron: *Poésie de Paris* I, 219.

⁴ Vgl. Schunck: *Geschichte Frankreichs*, 236.

Finanz- und Besitzbürgertums. Als zur politischen Restauration noch ökonomische Krisen hinzukamen, sah sich das Regime in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre zunehmend mit Volksaufständen in Paris und in der Provinz (Lyon) konfrontiert, die zwar die ungebrochene revolutionäre Kraft des Volkes, vor allem der „faubourgs“ erwiesen, jedoch vom Bürgertum nicht mehr wie im Juli 1830 begrüßt und gefördert, sondern als gegen seine Herrschaft gerichtet erkannt niedergeschlagen wurden.“⁵

Der auf die ökonomischen Krisen am Beginn der 1830er Jahre folgende, wirtschaftliche Aufschwung, von dem insbesondere Adel und Besitzbürgertum profitieren, verschärft noch die Problematik der politischen und ökonomischen Ungleichheit.

Am unmittelbarsten auf die politischen und sozialen Veränderungen unter Louis-Philippe reagieren weder das romantische Drama noch der Roman, sondern die um 1830 bereits etablierte romantische Lyrik. Es entsteht eine neue Art engagierter Dichtung, die die politische und gesellschaftliche Realität der Julimonarchie thematisiert und deren literarhistorische Bedeutung in der Antizipation der vor allem in den 1840er Jahren bedeutsamen, unter dem Eindruck der frühsozialistischen Theorien Leroux', Saint-Simons, Fouriers, Lamennais' u. a. an Kontur gewinnenden literarischen Strömung des *romantisme social* liegt⁶. Zwar sind im Horizont der aus der Aufklärung stammenden und meist mit fortschrittsorientierten Gesellschaftstheorien (von Condorcet bis zu den Frühsozialisten) korrespondierenden Wirkungsästhetik in der Tradition Diderots, Merciers und Mme de Staëls der Konnex von *beauté* und *utilité* in der Kunst zum einen sowie die Vorstellung von Kunst als Ausdruck der Gesellschaft zum andern im literarischen Frankreich um 1830 bereits zum Allgemeinplatz avanciert. Doch erlebt der *art utile* mit der Betonung der sozialen Verantwortung des Künstlers und der

⁵ Karlheinz Biermann: „Baudelaires *Le Cygne* und die Tradition der Paris-Lyrik seit 1830“, in: *Lendemains* 6 (1977), 91-110, 95. Einer der genannten Volksaufstände ist auch zentrales Thema des Sozialromans *Les Misérables*. Zu Gesellschaft und Politik des *juste-milieu* sowie den geistigen und literarischen Strömungen während der Julimonarchie vgl. auch Hans Felten: *Französische Literatur unter der Julimonarchie (1830-1848). Eine Einführung*, Frankfurt a. M. 1979, besonders 10ff. Eine umfassende Darstellung der Entwicklung der französischen Literatur während Julimonarchie und Zweitem Kaiserreich unter literatursoziologischen (Institutionalisierung von Kunst, literarisch-politische Öffentlichkeit), gattungs- und motivgeschichtlichen (Motiv des *peuple*) Aspekten findet sich in Biermann: *Literarisch-politische Avantgarde*.

⁶ Vgl. dazu Karlheinz Biermanns Analyse einiger der bedeutendsten Gedichte am Beginn dieser literarhistorischen Tradition – Hugo: *Dicté après juillet 1830* (1830); Barthélémy/Méry: *L'Insurrection* (1830); Barbier: *La Curée* (1830) und *La Cuve* (1831); Vigny: *Paris-Élévation* (1831) – in Biermann: „Baudelaires *Le Cygne*“, 93ff. Eine ausführliche Darstellung der Parislyrik Barbiers findet sich in Schmidt: *Notwehrdichtung*, 210ff. Als Gegenbewegung zu dem hier im Zentrum der Betrachtung stehenden *art utile* etabliert sich das von Gautier im Vorwort zu *Mademoiselle de Maupin* (1835) entworfene Konzept des *L'art pour l'art*, das im Rahmen dieser Studie jedoch nicht näher besprochen werden kann. Biermann versteht die Ästhetik des *L'art pour l'art* zunächst als spezifisch bürgerliche Form der Institutionalisierung von Kunst, im Sinne einer Loslösung der Kunst von der sozialen Lebenspraxis sowie einer strikten Trennung von Ethik und Ästhetik (Biermann: *Literarisch-politische Avantgarde*, 20), aus der sich im Zweiten Kaiserreich im Zuge der Entpolitisierung der Öffentlichkeit eine künstlerische Defensivposition entwickle (ebd., 140). Felten hingegen sieht in der antiutilitaristischen Haltung des *L'art pour l'art* eine Form des antibürgerlichen Protests, der sich vor allem gegen das entstehende Feuilleton richte (Felten: *Französische Literatur unter der Julimonarchie*, 36ff.).

pragmatisch-gesellschaftsbildenden Funktion von Kunst im Frankreich der Julimonarchie einen erneuten Aufschwung⁷.

Auch in die Lyrik Hugos finden nach der Julirevolution aktuelle politische und gesellschaftliche Themen verstärkt Eingang. Die Erfahrung der Revolution und der darauf folgenden Phase der politischen und sozialen Neuordnung Frankreichs wird zur Keimzelle einer Parislyrik, die sich vom Exotismus der *Orientales* (1829) wie der visionären Stadtlyrik der *Feuilles d'automne* (1831) gleichermaßen abwendet und die lebensweltliche Realität der Stadt Paris unvermittelt aneignet⁸. Wenn noch in den großen Stadtvisionen der *Feuilles d'automne*, *La pente de la rêverie* und *Soleils couchants*, die Verunsicherung des Visionärs angesichts der überwältigenden Erfahrung der modernen Großstadt im Zentrum der Reflexion steht, so führen in der Stadtlyrik Hugos das Scheitern der poetischen Aneignung dieser Erfahrung in der Stadtvision, vor allem aber die insbesondere in der Hauptstadt Paris virulent werdende Erfahrung des politischen und gesellschaftlichen Umbruchs nach der Julirevolution zu einer Fokussierung der aktuellen politischen und sozialen Lage in Paris. Voraussetzung hierfür ist die seit den 1830er Jahren zunehmend an Profil gewinnende Reflexion Hugos über Funktion und Selbstverständnis des Dichters bzw. Künstlers.

⁷ Vgl. dazu Burkhard Steinwachs: „Ende vom Anfang oder Anfang vom Ende der Kunst? Hegels Diktum im Verhältnis zur französischen Tradition der Wirkungsästhetik“, in: Zoran Konstantinović/Manfred Naumann/Hans Robert Jauß (Hgg.): *Literarische Kommunikation und Rezeption*, Innsbruck 1980 [Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 46; Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association, 2], 405-412. Steinwachs stellt den gemeinsamen Ursprung der Autonomieästhetik des deutschen Idealismus sowie der französischen Wirkungsästhetik in der – unterschiedlich rezipierten – Erfahrung der Französischen Revolution heraus. Zu den französischen Konzepten einer nicht-autonomen Ästhetik (*art utile*, *art social* und *art industriel*) vgl. außerdem Georg Maag: *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchronische Analyse einer Epochenschwelle*, München 1986 [Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 74; N. F. Reihe C: Ästhetik, Kunst und Literatur in der Geschichte der Neuzeit, 2]. Anne-Marie Amiot verortet die Ursprünge des sozialen Dichterverständnisses im illuministischen Messianismus des 18. Jahrhunderts („L’homme de parole’ martiniste, préfiguration du poète romantique, ou, du messianisme illuministe au messianisme poétique“, in: Paul Viallaneix (Hg.): *Le Prérromantisme: hypothèse ou hypothèse? Colloque organisé à Clermont-Ferrand les 29 et 30 juin 1972 par le Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques de l’Université*, Paris: Klincksieck, 1975 [Actes et Colloques, 18], 380-392).

⁸ Neben aktueller, politisch und/oder sozial motivierter Lyrik verfasst Hugo während der Julimonarchie selbstverständlich auch Gedichte anderer Prägung. Biermann fasst in seiner Hugo-Biographie drei große Themenbereiche der vier während der Julimonarchie erscheinenden Gedichtbände Hugos (*Les Feuilles d'automne*, 1831; *Les Chants du crépuscule*, 1835; *Les Voix intérieures*, 1837; *Les Rayons et les ombres*, 1840) zusammen: „eine geschichtsphilosophische, auf die Auseinandersetzung mit der politischen und gesellschaftlichen Realität der Zeit ausgerichtete Problematik; eine religiös-metaphysische Fragestellung [...]; und schließlich eine intim-familiäre Perspektive [...]“ (Karlheinz Biermann: *Victor Hugo*, Reinbek bei Hamburg 1998, 53). Im Vorwort zu den *Voix intérieures* nennt Hugo selbst diese drei Themenbereiche seiner Dichtung: „Si l’homme a sa voix, si la nature a la sienne, les événements ont aussi la leur. L’auteur a toujours pensé que la mission du poète était de fondre dans un même groupe de chants cette triple parole qui renferme un triple enseignement, car la première s’adresse plus particulièrement au cœur, la seconde à l’âme, la troisième à l’esprit. *Tres radios*“ (Hugo: *Les Voix intérieures*, 131).

Unmittelbar nach der Julirevolution, in den frühen 1830er Jahren, bleiben die Aussagen Hugos zur Funktion von Kunst und Künstler in der Gesellschaft zunächst unbestimmt und lassen eine konkrete Stellungnahme zu den epochalen Ereignissen missen. Noch im Vorwort der 1831 publizierten Sammlung *Les Feuilles d'automne* verwirft Hugo den Gedanken einer aktuellen, auf die politisch-soziale Realität Bezug nehmenden oder gar ‚nützlichen‘ Kunst und nennt seinen Gedichtband ein „volume de pauvres vers désintéressés“⁹, gar ein „livre inutile au flot populaire“¹⁰. Tatsächlich überwiegen in den *Feuilles d'automne* metaphysische und intim-familiäre Sujets, was wohl auch darauf zurückzuführen ist, dass Hugo seine Dichtung nicht von der offiziellen Ideologie des beginnenden Bürgerkönigtums vereinnahmen lassen und mit der plakativen Ankündigung der Ausklammerung politisch-aktueller Thematik die Unabhängigkeit der Kunst von den politischen Interessen des Großbürgertums verteidigen möchte¹¹. Auch in späteren Vorreden zu seinen Gedichtbänden, als Hugo Notwendigkeit und Legitimität eines aktualistischen *art utile* längst ausdrücklich affirmiert, betont er immer wieder die Unabhängigkeit des Dichters von der jeweiligen, offiziellen Ideologie. So heißt es im Vorwort der *Voix intérieures* (1837) zur Person des Dichters: „Il faut qu’il soit attentif à tout, sincère en tout, désintéressé sur tout, et que, nous l’avons déjà dit ailleurs, il ne dépende de rien [...]“¹²; eine Position, die Hugo im Vorwort der *Rayons et ombres* (1840) noch einmal bekräftigt: „Nul engagement, nulle chaîne.“¹³ Hugos Absicht ist es, den Dichter als eine politisch unabhängige, moralische Instanz zu etablieren, dessen Selbstverständnis als „artiste civilisateur“¹⁴ ihm gebietet, das aufklärerisch-zivilisatorische und gesellschaftsbildende Potential der Dichtung für den Prozess des zivilisatorischen Fortschritts nutzbar zu machen: „Le résultat de l’art ainsi compris, c’est l’adoucissement des esprits et des mœurs, c’est la civilisation même.“¹⁵ Durch die „transformation de la foule en peuple“¹⁶ im Medium eines *art utile* soll so die Heraufkunft einer gleichsam idealen, indes noch utopischen Staatsform ermöglicht werden, die Hugo bereits in seinem *Journal d’un révolutionnaire de 1830* als demokratische Republik aufruft, jedoch im gegenwärtigen Moment aufgrund der

⁹ Hugo: *Les Feuilles d'automne*, 712.

¹⁰ Ebd., 714.

¹¹ Vgl. auch Biermann: *Literarisch-politische Avantgarde*, 45f.

¹² Hugo: *Les Voix intérieures*, 132. Oder: „La puissance du poète est fait d’indépendance“ (ebd., 133).

¹³ Hugo: *Les Rayons et les ombres*, 237.

¹⁴ Ebd., 239.

¹⁵ Hugo: *Les Voix intérieures*, 133. Auch die Etablierung des romantischen Theaters in den 1830er Jahren unter der Federführung Hugos steht im Zeichen der zivilisatorischen Funktion von Kunst. Im Vorwort zu *Lucrèce Borgia* (1832) spricht Hugo von der nationalen, sozialen und humanen Funktion des Dramas (vgl. Biermann: *Victor Hugo*, 49). Ähnliche Positionen vertritt Hugo in den Vorreden zu *Marie Tudor* (1833) und *Angelo* (1835).

¹⁶ Hugo: „William Shakespeare“, 390.

mangelnden Bildung der Volksmassen – der Großteil der Arbeiterschaft um 1830 sind Analphabeten – noch nicht für realisierbar hält¹⁷.

In den in der ersten Hälfte der 1860er Jahre entstandenen, kritischen Schriften *William Shakespeare* und *Proses philosophiques* setzt Hugo die Reflexion über die zivilisatorische Funktion von Kunst fort und fasst seine in verschiedenen Vorreden verstreuten Gedanken in einer umfassenden, geschichtsphilosophisch begründeten Synthese zusammen¹⁸. Hugo distanziert sich ausdrücklich vom Konzept einer autonomen Kunst und fordert eine soziale und engagierte „poésie pour le peuple“¹⁹, deren primäre Funktion die Unterstützung des Fortschrittsprozesses sei:

„L’art pour l’art peut être beau, mais l’art pour le progrès est plus beau encore. Rêver la rêverie est bien, rêver l’utopie est meilleur.“²⁰

Weder Nützlichkeit noch Schönheit allein, sondern nur die Kombination von beiden erhebe die Kunst zu ihrer wahren Größe: „Être utile, ce n’est qu’être utile; être beau, ce n’est qu’être beau; être utile et beau, c’est être sublime.“²¹ Als solche aber gerate die

¹⁷ Victor Hugo: „Journal d’un révolutionnaire de 1830“, in: ders.: „Littérature et philosophie mêlées“, in: ders.: *Ceuvres complètes X, Critique*, Paris: Robert Laffont, 1985, 45-236, besonders 119 und 123. Wenn Hugo hier einerseits als politisches Ideal der Zukunft eine demokratische Republik aufruft, so weist seine Annahme der gegenwärtigen, politischen Unmündigkeit des Volkes andererseits auch auf Einflüsse bürgerlich-liberalen Denkens hin. Gleichwohl stilisiert sich Hugo in seiner kritischen Schrift *William Shakespeare* zum Sozialisten der ersten Stunde (vgl. Hugo: „William Shakespeare“, 391). Diese ideologischen Brüche und politischen Kehrtwenden, die sich auch der Lyrik Hugos einzeichnen, sind oft und ausführlich diskutiert worden. Anne Ubersfeld („People et histoire dans le théâtre de Victor Hugo“, in: Jacques Carré u. a. (Hgg.): *Affrontements de classes et création littéraire*, 2 Bde, Paris: Les Belles lettres, 1971/1973 [Centre de recherches d’histoire et littérature au XVIII^e et au XIX^e siècles, 2/3; Annales littéraires de l’Université de Besançon, 129/141], Bd 2, 29-59) versteht die Lyrik Hugos während der Julimonarchie als Ausdruck der offiziellen, bürgerlich-liberalen Ideologie, während Pierre Albouy („Victor Hugo et la Commune“, in: ders.: *Mythographies*, Paris: Corti, 1976, 222-228) in der Haltung Hugos zur Pariser Kommune zwar seinen politischen Gesinnungswandel vom Ultraroyalisten zum Sozialisten und Republikaner erkennt, ihm aber dennoch eine seit der Julirevolution ungebrochen bürgerliche Grundhaltung unterstellt. In der vorliegenden Studie soll die Sprechinstanz der Gedichte Hugos nicht mit seiner biographischen Person gleichgesetzt werden. Die Entwicklung der politischen Überzeugung Hugos aufzudecken, was zudem durch die beispiellose Selbstinszenierung des Dichters erschwert wird, ist nicht Ziel dieses Kapitels. Die ideologischen Brüche in der Lyrik Hugos der 1830er Jahre sind vielmehr damit zu erklären, dass das lyrische Ich als fiktive Gestalt zum textimmanenten „Repräsentant[en] eines sozialen Rollenträgers“ (Biermann: *Literarisch-politische Avantgarde*, 37) wird und daher verschiedene, politische Blickwinkel – bürgerlich-liberal, antiliberal-sozialistisch – einnehmen kann.

¹⁸ Von Bedeutung für den behandelten Themenkomplex sind vor allem das fünfte und sechste Buch von *William Shakespeare* („Les esprits et les masses“; „Le beau serviteur du vrai“) sowie das fünfte und sechste Kapitel der *Proses philosophiques* („L’utilité du beau“; „Les génies appartenant au peuple“).

¹⁹ Hugo: „William Shakespeare“, 401. Zur Distanzierung vom *L’art pour l’art* vgl. folgende Aussage Hugos: „Expliquons-nous à ce propos une fois pour toutes. A en croire une affirmation très-générale et très-souvent répétée, de bonne foi, nous le pensons, ce mot, *l’Art pour l’Art*, aurait été écrit par l’auteur même de ce livre. Écrit, jamais. [...] C’est le contraire de ce mot qui est écrit dans toute notre œuvre, et, insistons-y, dans notre vie entière“ (ebd., 403).

²⁰ Ebd., 399. Auch im programmatischen Eingangsgedicht der *Rayons et ombres, Fonction du poète* (RO I), wird der Dichter als „homme des utopies“ (V. 83) bezeichnet. Für eine Interpretation von *Fonction du poète* (RO I) mit Fokus auf das soziale Rollenverständnis des Dichters vgl. Biermann: *Literarisch-politische Avantgarde*, 54ff.

²¹ Hugo: „William Shakespeare“, 403.

Kunst zur Trägerin von zivilisatorischem Fortschritt²², der Künstler zum „fonctionnaire de civilisation“²³ und Propheten einer idealen Gesellschaft:

„En ce qui concerne la civilisation, entre la conception religieuse, telle qu'elle est à cette heure, et la conception philosophique, la différence radicale, nous croyons l'avoir dit ailleurs, c'est le déplacement de l'éden. Il était en arrière, il est en avant. La poésie est plus que jamais prophétie; mais elle n'est plus la prophétie qui menace, elle est la prophétie qui promet.“²⁴

Zwar implizieren nun das Postulat der *utilité* der Kunst sowie die Eröffnung einer prophetischen Zukunftsperspektive eine verstärkte Artikulation des geschichtsphilosophischen Fortschrittskonzepts Hugos in seiner Lyrik nach 1830. Doch kommt auch die verunsichernde Erfahrung der Orientierungslosigkeit der beginnenden Epoche der Julimonarchie immer wieder zum Ausdruck. Damit steht die poetische Aneignung der politischen und sozialen Realität des Paris der Julimonarchie bei Hugo stets in einem doppelten Horizont: wird auf der einen Seite die Gegenwart im Licht des Fortschrittspostulats immer wieder auf eine utopisch-ideale Zukunft hin transzendiert, so verleihen die Gedichte Hugos auf der anderen Seite auch der Erfahrung von politischer Stagnation und sozialer Ungleichheit, von moralischer Dekadenz und Traditionsverlust eine poetische Stimme und geraten so zum Spiegel einer „époque sans nom“²⁵, die ihre Identität noch nicht gefunden hat.

Hugos Forderung eines *art utile* und das daraus abgeleitete (Selbst-)Verständnis des Dichters als Anwalt und Prophet des Fortschritts stehen am Ursprung der Abwendung von den imaginären Stadtlandschaften der Stadtvision am Beginn der 1830er Jahre sowie der Fokussierung der politischen und sozialen Realität der Großstadt Paris: die Stadt erscheint in diesen Gedichten damit wesentlich als politisch und sozial

²² „L'amélioration humaine et terrestre est une résultante de l'art, inconscient parfois, plus souvent conscient“ (Hugo: „Proses philosophiques“, 580).

²³ Ebd., 592.

²⁴ Ebd., 606. Wie Georg Maag feststellt, führt Hugo seine Position des *art utile* nicht immer in letzter Konsequenz aus und widerspricht er sich bisweilen selbst, z. B. in der Feststellung, dass die Kunst als Inkarnation des Schönen bereits durch die ihr innewohnende Macht zivilisatorisch wirke, auch ohne oder sogar gegen ihre Intention (vgl. Maag: *Kunst und Industrie*, 67f.). Allerdings scheint es fragwürdig, aus der gelegentlich inkonsistenten, argumentativen Verbindung der Konzepte des Nützlichen und des Schönen in der kritischen Prosa Hugos eine Zurücknahme des Konzepts des *art utile* oder gar die Annahme einer „Indifferenz gegenüber der moralischen Verantwortung des Künstlers“ (ebd., 68) abzuleiten. Vielmehr steht die von Hugo anerkannte „ästhetische Potenz“ (ebd., 67) des Kunstwerks, die laut Maag an sich bereits die moralische Erziehung des Rezipienten begünstigt, zumindest in der Lyrik Hugos in konstitutivem Konnex mit dem Idealbild des im Dienste des zivilisatorischen Fortschritts stehenden Dichter-Propheten.

²⁵ Auguste Bazins gleichnamiges Werk *L'époque sans nom. Esquisse de Paris 1830-1833* (2 Bde, Paris 1833) fasst den Geist der anbrechenden Epoche, die ihre politisch-soziale Identität und ihr historisches Ziel noch nicht gefunden hat, paradigmatisch zusammen. Für eine kurze Darstellung dieses Werks vgl. Stierle: *Mythos von Paris*, 220ff. Im Vorwort zu den *Feuilles d'automne* charakterisiert Hugo die Zeit unmittelbar nach der Julirevolution als eine politisch instabile und allgemein ungewisse: „Au dedans, toutes les solutions sociales remises en question; toutes les membres du corps politique tordues, refondues où reforgées dans la fournaise d'une révolution; [...] l'émeute qui fait la morte“ (Hugo: *Les Feuilles d'automne*, 711).

signifikanter Raum. Unter den genannten Voraussetzungen (*art utile*, Dichterbild Hugos) überrascht es kaum, dass in den meisten Stadtgedichten der beginnenden Julimonarchie nicht so sehr die Erfahrung der Stadt selbst, sondern vielmehr die Menschen der Stadt, ihr sozialer Hintergrund und ihre politischen Aktivitäten, im Zentrum der Reflexion stehen. Zudem tritt das lyrische Ich im Horizont des dichterischen Selbstverständnisses Hugos meist als politische Rednerfigur auf, mit der Folge eines Überwiegens einer politisch und/oder sozial funktionalisierten Rhetorik, die einer lyrischen Aneignung der Stadt entgegenzustehen scheint. Indes kristallisieren sich aus der großen, rhetorischen Bewegung dieser Gedichte immer wieder lyrisch verdichtete Wahrnehmungen der Stadt als Erfahrungs- und Beobachtungsraum heraus, die zwar stets politisch und sozial motiviert bleiben, jedoch als genuin lyrische Aneignungen einer realen Stadterfahrung gelten müssen. Im Rahmen einer chronologischen Darstellung der zu analysierenden Gedichte soll zum einen diese Spannung zwischen rhetorischer Bewegung und Momenten lyrischer Verdichtung, hier insbesondere die Entwicklung der für einige Gedichte der Julimonarchie konstitutiven Stadtmetaphorik, herausgestellt sowie zum andern die fundamentale Ambivalenz der Epoche zwischen revolutionärer Euphorie und nachrevolutionärer Ernüchterung, Fortschrittsoptimismus und Dekadenzbewusstsein aufgezeigt werden.

III.2 *Das Paris der Julimonarchie – Rhetorik und Lyrik*

Am Beginn der Julimonarchie, im unmittelbaren Umfeld der *Trois glorieuses*, steht in der Stadtlyrik Hugos die wesentlich mit Stadtraum und Stadtvolk von Paris verknüpfte, politische Thematik des revolutionären Umsturzes im Zentrum. Bereits einige Wochen vor der Revolution entsteht mit *Rêverie d'un passant à propos d'un roi* (FA III) ein Gedicht, das die sich abzeichnende Revolution und damit das kommende, gewaltsame Ende der Bourbonenmonarchie thematisiert²⁶. Geschrieben am 18. Mai 1830, verbindet sich in diesem Gedicht die Erfahrung der Großstadt als öffentlicher, politisch signifikanter Raum mit einer subjektiven, politisch-geschichtsphilosophischen *rêverie* des lyrischen Ich. Das Gedicht eröffnet mit der Evokation der pragmatischen Sprechsituation des Ich, die zum Ausgangspunkt der im Titel angekündigten *rêverie* wird. Als Zuschauer an der Place du Carrousel wohnt das lyrische Ich einem öffentlichen Umzug des Königs von Neapel, François I, bei, der wenige Wochen vor

²⁶ Eine Interpretation des Gedichts findet sich in Biermann: *Literarisch-politische Avantgarde*, 38ff.

der Julirevolution – am 15. Mai 1830 – anlässlich von dessen Besuch der Kapitale wirklich stattgefunden hat:

Voitures et chevaux à grand bruit, l'autre jour,
Menaient le roi de Naple au gala de la cour.
(Verse 1f.)

Auf der Place du Carrousel, einem Zentrum öffentlich-politischer Repräsentation in Paris (vgl. V. 5f.), hat sich eine große Menschenmenge versammelt, um dem König und seinem Gefolge zuzujubeln. Auch das lyrische Ich ist Teil der unablässig durch die drei Eingänge der Place du Carrousel strömenden Menschenmenge. Das auf „foule“ (V. 3) reimende und eine Isotopie des Wassers eröffnende Lexem „s'écoule“ (V. 4) konnotiert dabei die Similarität der Erfahrung der sich auf den Platz ergießenden, großstädtischen *foule* mit dem Bild träge („lentement“, V. 7) dahin fließender Wassermassen. Dieser Eindruck wird durch die Imitation einer ruhigen Wellenbewegung auf der Ebene der klanglichen Gestalt der Verse im Zeichen einer regelmäßig periodisierenden Wiederholung des dunklen o-Nasals des Wellenlexems „onde“ im identischen Binnenreim „onde – onde“ (V. 7), im Endreim „onde – monde“ (V. 7f.) und in „songeant“ (V. 8) sowie eines allgemeinen Vorherrschens dunkler (Nasal-)vokale²⁷ noch verstärkt. Indes weist die signifikante Ersetzung des Begriffs der „foule“ (V. 3) durch den des „peuple“ (V. 8) bereits darauf hin, dass nicht die hier evozierte Vorstellung einer schaulustigen Menschenmenge, sondern vielmehr jene eines politisch mündigen Volkes im Zentrum der *rêverie* im zweiten Teil des Gedichts (ab V. 31ff.) stehen wird. Auch der plötzliche Einbruch einer der ruhigen Trägheit des Wellenvergleichs („comme l'onde suit l'onde“, V. 7) diametral entgegengesetzten Isotopie der revolutionären Gewalt (V. 11) antizipiert das Konzept eines souveränen *peuple*. Bereits im Vorfeld der eigentlichen *rêverie* verwandelt sich so in der Reflexion des lyrischen Ich die anonyme „foule“ (V. 3) in das revolutionäre Volk von Paris, das einst als stolzer Erbe des römischen Volkes das Symbol monarchischer Repression schlechthin, die Bastille, zerstört hat:

J'étais au Carrousel, passant, avec la foule
Qui par ses trois guichets incessamment s'écoule
Et traverse ce lieu quatre cents fois par an
Pour regarder un prince ou voir l'heure au cadran.
Je suivais lentement, comme l'onde suit l'onde,
Tout ce peuple, songeant qu'il était dans le monde,
Certes, le fils aîné du vieux peuple romain,
Et qu'il avait un jour, d'un revers de sa main,
Déraciné du sol les tours de la Bastille.
(Verse 3ff.)

²⁷ „lentement“ (V. 7); „comme“ (V. 7); „peuple“ (V. 8); „dans“ (V. 8)

Indes wird das Ich durch den Tumult der begeistert akklamierenden Menge noch einmal aus seinen Gedanken gerissen. Erst der abschätzige, trockene Kommentar einer in Lumpen gekleideten Alten – „– Un roi! sous l’empereur, j’en ai tant vu, des rois!“ (V. 22) –, der in krasser Opposition zu der Begeisterung der Menge steht, wird schließlich zum Katalysator der zentralen *rêverie* des Gedichts. Der Blick des lyrischen Ich gleitet gleichsam an den prächtigen Karossen des Königs und der erwartungsvoll gegen die Absperrungsgitter drängenden Menschenmenge ab und richtet sich ganz nach innen, auf eine politisch-geschichtsphilosophische Träumerei über die Beziehung von Volk und König, über politische Emanzipation und revolutionäres Potential des *peuple*, welche zu einem warnenden Appell an die Klasse der Herrschenden gerät²⁸:

Alors je ne vis plus de voitures dorées
 La haute impériale et les rouges livrées,
 Et, tandis que passait et repassait cent fois
 Tout ce peuple inquiet, plein de confuses voix,
 Je rêvai. [...]

(Verse 23ff.)

Wenn die nun folgende *rêverie* als unmittelbare Reaktion auf die ironisch-luzide Bemerkung der synekdochisch für das „peuple“ (V. 32) einstehenden Alten mit einem theoretischen Exkurs über gegenwärtigen Status und politische Funktion des Volkes einsetzt, so muss dieser als paradigmatische Aktualisierung jener politisch-republikanischen Rhetorik Hugos gelten, die typisch ist für zahlreiche Gedichte der Julimonarchie. Die den ersten Teil der *rêverie* dominierende und auf die Evokation des vorüber ziehenden Hofstaats folgende Charakterisierung des *peuple*, das von der unpolitischen *foule* der Zuschauermenge zu unterscheiden ist, steht dabei ganz im Zeichen einer oppositiven Attribution von Eigenschaften. Während der königliche Hof durch materiellen Reichtum und Glanz („voitures dorées“, V. 23; „rouges livrées“, V. 24) besticht, spricht das Ich, selbst die Position eines sinnenden Philosophen einnehmend („la main sur mon front étendue“, V. 31), dem *peuple* die abstrakt-geistigen, aber überlegenen Merkmale der „philosophie“ (V. 32), der Urteilskraft („d’austères jugements“, V. 37) und der „sagesse“ (V. 40) zu:

Oh! disais-je, la main sur mon front étendue,
 Philosophie, au bas du peuple descendue!
 Des petits sur les grands grave et hautain regard!
 Où ce peuple est venu, le peuple arrive tard;

²⁸ Das Motto des Gedichts nimmt den Appellcharakter und damit den kommunikativen Rahmen der *rêverie* gleichsam vorweg, wenn in einem Zitat aus dem biblischen Buch der Weisheit die Aufforderung an die Mächtigen, nach Gerechtigkeit zu streben, mit der prophetischen Voraussage des kommenden Gerichts über die Herrschenden verknüpft wird: „Praebete aures, vos qui continetis multitudines et placetis vobis in turbis nationum, quoniam non custodistis legem justitiae, neque secundum voluntatem Dei ambulastis“ (Buch der Weisheit, Kapitel VI, Vers 3 und Ende von Vers 5).

Mais il est arrivé. Le voilà qui dédaigne!
 Il n'est rien qu'il admire, ou qu'il aime, ou qu'il craigne.
 Il sait tirer de tout d'austères jugements,
 Tant le marteau de fer des grands événements
 A, dans ces durs cerveaux qu'il façonnait sans cesse,
 Comme un coin dans le chêne enfoncé la sagesse!
 (Verse 31ff.)

Diese Charakterisierung des Volkes wiederum ermöglicht die theoretische Antizipation der Umkehrung der Machtverhältnisse, welche – gleichsam als Prophezeiung der nahenden Revolution – von der politischen Weitsicht des Autors zeugt. Denn indem das Ich am Beginn der *rêverie* die Gegenwart als jenen Moment aufruft, in dem das Volk seine Unmündigkeit überwindet und so vom Objekt zum Subjekt der Geschichte wird (vgl. V. 33ff.), kann es dem Volk die Rolle des „juge suprême“ (V. 43) über die Könige und damit des wahren Souveräns des Staates zusprechen:

Qu'il [le peuple] médite aujourd'hui, comme un juge suprême,
 Sachant la fin de tout, se croyant en soi-même
 Assez fort pour tout voir et pour tout épargner,
 Lui qu'on n'exile pas et qui laisse régner!
 (Verse 43ff.)

Zwar lässt dieser Exkurs über das *peuple* keinen Zweifel an der Intention des lyrischen Ich, die akute Bedrohung der royalistischen Machtstruktur Frankreichs zu kommunizieren. Doch bleibt seine imaginäre Rede über die politische Funktion des Volkes und den drohenden Umsturz – trotz ihrer geradezu exemplarischen, rhetorischen Ausarbeitung: Opposition zwischen „petits“ und „grands“ (V. 33), Parallel- und Wiederholungsstrukturen (V. 34f.), Klimax mit Polysyndeton (V. 36), Metaphern und Vergleiche (V. 38ff.), rhetorische Fragen (V. 41f.) – vergleichsweise abstrakt. Erst in dem nun folgenden Vergleich des Volkes von Paris mit einem unergründlichen Ozean, auf dessen Wellen das monarchisch-höfische Staatsschiff gleichsam wie ein Spielzeugschiff tanzt, erlangt die poetische Darstellung der auf der Opposition von sorglosem Reichtum der Herrschenden („La cour est en gala!“, V. 47) und nagender Unzufriedenheit des Volkes basierenden Labilität des gegenwärtigen Machtgebäudes eine eindrückliche, gar bedrohliche Prägnanz:

La cour est en gala! pendant qu'au-dessous d'elle,
 Comme sous le vaisseau l'océan qui chancelle,
 Sans cesse remué, gronde un peuple profond
 Dont nul regard de roi ne peut sonder le fond²⁹.
 (Verse 47ff.)

Der überbordende, aber abstrakt bleibende rhetorische Fluss der Rede des Ich verdichtet sich hier in einem Bild höchster, lyrischer Konzentration, das in der Entlehnung einer

²⁹ Das hier entfaltete Motiv der unterirdischen und unsichtbaren Aktivität des Volkes spielt auch in *Souvenir d'enfance* (FA XXX) und *Les Misérables* eine zentrale Rolle.

realen Anschauungsform der Naturgewalt – dem Ozean – eine metaphorische Anschauungsform sowohl für die Stadt Paris als politischen Handlungsraum als auch für das Volk von Paris als politische Macht generiert. Nun aktualisiert die imaginäre Metamorphose der in blinder Begeisterung dem König zujubelnden, mühelos von der Schweizergarde („*le suisse*“, V. 12) und den Gittern der Absperrung („*la grille*“, V.12) zurückgehaltenen *foule* in den gewaltigen Ozean des *peuple* in der *rêverie* des lyrischen Ich die nach der Julirevolution wohl häufigste Metapher für das revolutionäre Paris³⁰. Auch die genuin lyrische Aneignung des revolutionären Potentials der Stadt und ihres Volkes in der Metapher des Ozeans bleibt somit wesentlich politisch motiviert. Doch gewinnt der politische Diskurs durch seine Lyrisierung in hohem Maße an Intensität. Denn erst die lyrische Verdichtung des politischen Inhalts der Rede des Ich, also die Anwendung einer lyrischen Sprache und Bildlichkeit auf den politisch-rhetorischen Diskurs bringt, in dem Bild des hilflos auf den Wellen des *peuple Océan* tanzenden Staatsschiffes, die prekäre Lage der Monarchie im Mai 1830 zu vollem Bewusstsein.

Dies wird auch im letzten Abschnitt des Gedichts (V. 63ff.) deutlich. Nach einem in direkter Apostrophe an die „*rois*“ (V. 57) gerichteten, warnenden Appell, der unausweichlichen politischen Emanzipation des Volkes Raum zu geben (V. 57ff.), greift das lyrische Ich in der Schlussstrophe (V. 63ff.) das Ozeanbild noch einmal auf und steigert es zu der bedrohlichen Vision der nahenden Ankunft der flutartigen Volksmassen, welche als eine politische Kraft jenseits der monarchischen Ordnung die Zukunft des Jahrhunderts prägen werden. Der bereits im Horizont der Deskription der politisch harmlosen, schaulustigen *foule* aktualisierte, sprachliche Duktus des Gedichts als Welle (vgl. V. 7f.) erfasst dabei in einer vierfachen, klimatisch gesteigerten und die Metapher des Volkes als Meer bzw. Flutwelle variierenden und intensivierenden Bewegung den ganzen Schlussabschnitt (V. 63ff.). Damit aber verdichtet sich die Vorstellung einer das Land überflutenden, politischen Welle zu poetischer Prägnanz. Schon die Gliederung dieses letzten, 20 Verse umfassenden Abschnitts kann als sprachliche Aktualisierung einer heranrollenden Welle charakterisiert werden: auf zwei je sechs Verse umfassende Teilabschnitte folgen zwei weitere mit jeweils vier Versen.

Im ersten Teilabschnitt ist die metaphorische Flutwelle des *peuple* noch weit entfernt; ihr Rauschen ist lediglich als gedämpft murmelndes, an- und abschwellendes, jedoch stetig lauter werdendes Geräusch am Horizont zu vernehmen. Mit dem eindringlich

³⁰ Dies wird offensichtlich, wenn man Citrons Index der Parismetaphern betrachtet: die Stichworte *mer* und *océan* weisen zusammen die meisten Eintragungen auf (Citron: *Poésie de Paris* II, 428 bzw. 431f.). Zur Meermetapher in der Parislyrik bzw. zur Naturgewaltmetaphorik im Allgemeinen vgl. Citron: *Poésie de Paris* I, 218ff.

wiederholten, beschwörenden Imperativ „Écoutez, écoutez“ (V. 63) weist das lyrische Ich die „rois“ (V. 57) als Adressaten seiner Rede auf die durch mehrfache, teilweise anaphorische Wiederholung des Demonstrativpronomens „ce“ (bzw. „c’est“) hervorgehobene, unablässig näher kommende (V. 68) Flutwelle der Volksmassen hin:

Écoutez, écoutez, à l’horizon immense,
Ce bruit qui parfois tombe et soudain recommence,
Ce murmure confus, ce sourd frémissement
Qui roule, et qui s’accroît de moment en moment.
C’est le peuple qui vient, c’est la haute marée
Qui monte incessamment, par son astre attiré.
(Verse 63ff.)

Wenn nun in dem zweiten Teilabschnitt das lyrische Ich das Zeitalter der Monarchie mit einem in den Ozean hinein ragenden Kap vergleicht, das von den Wassermassen überflutet und schließlich vollständig zerstört wird, so wird damit die Revolutionsmetapher zugleich radikalisiert und um eine geschichtsphilosophisch-historische Dimension erweitert. Denn war bei seinem ersten Auftreten (V. 47ff.) das Naturbild des Ozeans noch wesentlich auf Volk und Stadtraum von Paris bezogen, so erfasst in dem apokalyptischen Schlussbild des Gedichts die Flutwelle *peuple* die gesamte, monarchische Vergangenheit, die unter der heranrollenden, revolutionären Menschenmenge unwiederbringlich begraben wird. Indem also die Metapher des Ozeans vom Raum der Stadt Paris auf den Raum der Geschichte überhaupt übertragen wird, kann die Flutmetapher als Revolutionsmetapher zugleich zur Metapher des unaufhaltsamen Fortschritts werden („ce flot qui n’a pas de reflux“, V. 74). Nicht nur die Bourbonenmonarchie, sondern die royalistische Ideologie als solche fällt einer gleichsam historischen Flutwelle zum Opfer, die in rhythmisch fließenden, das unaufhaltsame Ansteigen des Wassers auf der lautlichen Ebene suggerierenden Versen (V. 70, 74) die Gesetze, Sitten und Monumente der Monarchie, deren Labilität sich umgekehrt der rhythmischen Kleingliedrigkeit des Asyndetons einzeichnet (V. 71f.), einfach hinwegspült:

Chaque siècle, à son tour, qu’il soit d’or ou de fer,
Dévoré comme un cap sur qui monte la mer,
Avec ses lois, ses mœurs, les monuments qu’il fonde,
Vains obstacles, qui font à peine écumer l’onde,
Avec tout ce qu’on vit et qu’on ne verra plus,
Disparaît sous ce flot qui n’a pas de reflux.
(Verse 69ff.)

In dem folgenden, in strenger Regelmäßigkeit parallel und antithetisch strukturierten Vers fasst das lyrische Ich die zentrale Aussage der Volk und Natur assoziierenden Flutmetapher noch einmal zusammen und verleiht damit der im Bild der Welle aktualisierten Idee des Fortschritts den Status einer historischen Gesetzmäßigkeit:

Le sol toujours s'en va, le flot toujours s'élève.
(Vers 75)

Wer aber den im dritten Abschnitt des letzten Teils bereits bedrohlich nahe gekommenen, von einem „murmure confus“ und „sourd frémissement“ (V. 65) zu einem „grand bruit“ (V. 78) angeschwollenen Lärm der aufgebracht Menschenmenge nicht als den lauter werdenden Ruf nach Gerechtigkeit erkennt, dem droht Unglück:

Malheur à qui le soir s'attarde sur la grève,
Et ne demande pas au pêcheur qui s'enfuit
D'où vient qu'à l'horizon l'on entend ce grand bruit!
(Verse 76ff.)

Im letzten Teilabschnitt wendet sich das lyrische Ich ein letztes Mal mit einem eindringlichen Appell direkt an die Könige und transformiert derart die implizite Warnung des dritten Abschnitts in eine explizite. In durch zahlreiche Zäsuren zergliederten und dadurch atemlos-hektisch wirkenden Alexandrinern³¹, deren kleingliedrige rhythmische Struktur das schnelle Nahen der revolutionären Flutwelle auf der Ebene der Sprache abbildet, fordert das Ich die Könige auf, das dem Untergang geweihte Land des royalistischen „siècle passé“ (V. 82) zu verlassen und die revolutionäre Bewegung des „siècle où nous sommes“ (V. 79) anzuerkennen:

Rois, hâtez-vous! rentrez dans le siècle où nous sommes,
Quittez l'ancien rivage! – A cette mer des hommes
Faites place, ou voyez si vous voulez périr
Sur le siècle passé que son flot doit couvrir!
(Verse 79ff.)

Wenn auch das lyrische Ich in *Rêverie d'un passant à propos d'un roi* von der Notwendigkeit des politischen Umbruchs überzeugt scheint und dies in Bildern des unaufhaltsamen Fortschritts zum Ausdruck bringt³², so blickt es dem sich abzeichnenden, revolutionären Umsturz doch nicht ohne Angst entgegen. Die Sorge um die ungewisse Richtung der politisch-sozialen Entwicklung löst so zunächst einen Rückzug des Ich aus der politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit in die eigene Innerlichkeit, in die Sicherheit von Natur und Familie aus. Dies wird im folgenden Gedicht im Rahmen einer Reflexion über den Topos der Vergänglichkeit deutlich, wenn sich das Ich in Zwiesprache mit seinem Herzen explizit von politischen Sujets abwendet: „Que t'importe, mon cœur, ces naissances des rois“ (FA IV, V. 1). In der Tat finden sich in den *Feuilles d'automne* keine weiteren Gedichte, die die Julirevolution oder die politisch-soziale Realität der beginnenden Julimonarchie thematisieren³³. Erst

³¹ Z. B. „Rois, / hâtez-vous! / rentrez / dans le siècle où nous sommes“ (V. 79)

³² Z. B. „c'est la haute marée / Qui monte incessamment“ (V. 67f.); „ce flot qui n'a pas de reflux“ (V. 74)

³³ Bezeichnenderweise erlebt aber der sich bereits in den 1820er Jahren ausbildende Napoleonmythos in der politisch ungewissen Situation der beginnenden Julimonarchie eine neue Blüte. In *Souvenir d'enfance*

mit der im Schlussgedicht der *Feuilles d'automne* (1831) angekündigten Öffnung der Dichtung für die politische und gesellschaftliche Gegenwart ist in dem folgenden Gedichtband, *Les Chants du crépuscule* (1835), dessen Eröffnungssode *Dicté après juillet 1830* (CC I) unmittelbar auf die Ereignisse der Julirevolution Bezug nimmt, die Voraussetzung für die poetische Aneignung der Erfahrungen von Julirevolution und Bürgerkönigtum geschaffen.

Obwohl Hugo seine euphorische Ode auf die *Trois Glorieuses, Dicté après juillet 1830*, unter unmittelbarem Eindruck der Revolution bereits am 10. August 1830 verfasst und am 19. August 1830 in der demokratisch-republikanischen Zeitschrift *Le Globe* unter dem Titel *A la jeune France* publiziert, findet sie ihren endgültigen Platz im Werk Hugos schließlich am Beginn des 1835 erscheinenden Gedichtbandes *Les Chants du crépuscule*. Dort eröffnet sie mit der direkten Bezugnahme auf den Untergang der restaurativen Monarchie in der Julirevolution eine Reihe von Gedichten, die die politisch-soziale Wirklichkeit unter der Herrschaft Louis-Philippes unvermittelt aneignen³⁴. Auch für diese Ode sind die Spannung zwischen rhetorischer Bewegung und Momenten lyrischer Verdichtung sowie die poetische Aneignung des revolutionären Geschehens in Metaphern aus dem Anschauungsraum der Natur konstitutiv.

Die emphatische Apostrophe der akademischen Jugend³⁵ („Frères!“, V. 1), mit der die siebenteilige Ode einsetzt, markiert den Beginn eines überbordenden, politisch-rhetorischen Diskurses des als politischer Redner zu charakterisierenden, lyrischen Ich. Dieses zieht zunächst eine historische Parallele zwischen der Revolution von 1789, dem imperialistischen Frankreich sowie der aktuellen Julirevolution und feiert mit euphorischen Worten die durch die Erneuerung der revolutionären Tradition Frankreichs während der *Trois Glorieuses* realisierte Fortsetzung des mit der

(FA XXX) evoziert Hugo eine nostalgische Kindheitserinnerung an Napoleon und aktualisiert so rückblickend die Epoche des Kaiserreichs. Eine zentrale Rolle spielt der Napoleonmythos außerdem in der Eröffnungssode der *Chants du crépuscule, Dicté après juillet 1830* (CC I), und in *A la colonne* (CC II). Biermann nimmt an, dass Hugo angesichts der ungewissen Lage und der mangelnden politischen Reife des Volkes „zeitweilig auf die Wiederkehr des Kaiserreichs“ setzt (Biermann: *Victor Hugo*, 54) – eine Hoffnung, die sich mit dem Tod des einzigen Sohnes Napoleons zerschlagen müsste (vgl. dazu das Gedicht *Napoléon II*, CC V).

³⁴ Die erste Hälfte der *Chants du crépuscule* bis *Conseil* (CC XV) wird dominiert von Gedichten, die auf die politisch-soziale Realität Bezug nehmen; die zweite Hälfte des Bandes aktualisiert mit Sujets aus Natur, Liebe und Familie verstärkt eine intimere Thematik.

³⁵ Bei der ersten Veröffentlichung im *Globe* erscheint nach dem Titel der Ode folgende Bemerkung: „Cette ode est adressée à toute la jeunesse. Mais elle approuvera sans doute que l'école polytechnique, l'école de droit et l'école de médecine la représentent ici comme elles l'ont représentée dans les grandes journées de juillet. La gloire de ces trois admirables écoles est commune à toute la nouvelle génération“ (Hugo: *Les Chants du crépuscule*, Anmerkung 1 zu Seite 25, 365).

Revolution von 1789 einsetzenden Prozesses des zivilisatorischen Fortschritts im Zeichen der Freiheit:

Frères! et vous aussi, vous avez vos journées!
Vos victoires, de chêne et de fleurs couronnées,
Vos civiques lauriers, vos morts ensevelis,
Vos triomphes, si beaux à l'aube de la vie,
Vos jeunes étendards, troués à faire envie
A de vieux drapeaux d'Austerlitz!

Soyez fiers; vous avez fait autant que vos pères.
Les droits d'un peuple entier conquis par tant de guerres
Vous les avez tirés tout vivants du linceul.
Juillet vous a donné, pour sauver vos familles,
Trois de ces beaux soleils qui brûlent les bastilles;
Vos pères n'en ont eu qu'un seul!

(Teil I, Strophen 1 und 2, Verse 1ff.)

Auch der zweite Teil der Ode, der im Tonfall republikanischer Empörung den unmittelbaren Auslöser der Revolution, nämlich die Veröffentlichung der vier sog. Juliordonnanzen („réseau d'iniques lois“, V. 46) in der Zeitschrift *Le Moniteur* am 26. Juli 1830 (V. 43ff.) evoziert, deren repressiver Charakter schließlich den gewaltsamen Widerstand der Journalisten – vorgesehen ist u. a. eine Beschneidung der Pressefreiheit –, der akademischen Jugend, aber auch der sich anschließenden Arbeiterschaft auf den Plan ruft, ist im Stil einer flammenden Rede eines überzeugten Anhängers der republikanischen Idee gehalten. Wie in *Réverie d'un passant à propos d'un roi* (FA III), spielt auch hier das Motiv der Sorglosigkeit der Herrschenden, die auf der einen Seite mit repressiver Gesetzgebung das seit der großen Revolution fest im kollektiven Bewusstsein des französischen Volkes verankerte Freiheitsideal (V. 71f.) missachten, denen andererseits aber die revolutionäre Unruhe im Volk zu entgehen scheint, eine zentrale Rolle. In Metaphern der Apokalypse – ein schwarzer, sturmschwangerer Horizont (V. 86); ein bis zum Rand gefüllter Kelch (V. 88); schließlich die Metapher eines wütenden Löwen für das Volk („lion populaire“, V. 91) –, deren poetische Aktualisierung in einer Reihe von rhetorischen Fragen die Unausweichlichkeit der Katastrophe deutlich macht, wird die Aneignung des eigentlichen, revolutionären Geschehens in dem zentralen, dritten Teil der Ode vorbereitet:

„Quoi! ce que le temps nous amène,
Quoi! ce que nos pères ont fait,
Ce travail de la race humaine,
Ils nous prendraient tout en effet!
Quoi! les lois, les chartes, chimère!
Comme un édifice éphémère
Nous verrions, en un jour d'été,
Crouler sous leurs mains acharnées
Ton œuvre de quarante années,
Laborieuse Liberté!“
[...]

„Les insensés qui font ce rêve
 N’ont-ils donc pas des yeux pour voir,
 Depuis que leur pouvoir s’élève,
 Comme notre horizon est noir?
 N’ont-ils pas vu dans leur folie
 Que déjà la coupe est remplie,
 Qu’on les suit des yeux en rêvant,
 Qu’un foudre lointain nous éclaire,
 Et que le lion populaire
 Regarde ses ongles souvent?“

(Teil II, Strophen 3 und 5, Verse 63ff.)

Erst im dritten Teil der Ode gelangt das eigentliche, revolutionäre Geschehen zur Darstellung und gewinnt so erstmals in dem Gedicht die Stadt Paris als Schauplatz der Revolution eine zentrale Bedeutung. Eingeleitet von der auf die implizite Drohung des zweiten Teils („lion populaire“, V. 91) Bezug nehmenden Feststellung „Alors tout se leva“ (V. 93), entwirft das lyrische Ich ein Szenario, das an lyrischer Intensität seinesgleichen sucht. Es ist nun bezeichnend, dass gerade in dem Moment, als nicht mehr das Lob auf die Revolutionäre (Teil I) bzw. die reflexiv fassbaren, historischen Voraussetzungen der Revolution (Teil II), sondern das überwältigende Ereignis selbst zum Thema des Gedichts wird, das lyrische Ich den politisch-rhetorischen Duktus seiner Rede zugunsten eines lyrisch-deskriptiven Modus der Darstellung aufgibt: es scheint, als ob die Erfahrung der in revolutionärem Aufstand befindlichen Stadt³⁶ nur mehr indirekt und in lyrischer Überformung angemessen zur Anschauung gebracht werden kann. Zwar scheint das Ich am Beginn des dritten Teils noch ganz einem realistischen Modus der Beschreibung verhaftet, wenn es in einem zwei Verse umfassenden, in rhythmischer Kurzgliedrigkeit die abrupte Plötzlichkeit des revolutionären Ausbruchs imitierenden und zudem klimatisch vom Besonderen eines Typs („L’homme, l’enfant, la femme“, V. 93) zu der im Pronomen „tout“ verkörperten Menge des revolutionären Volkes („Tout vint, tout accourut“, V. 95) gesteigerten Asyndeton zunächst die herbeiströmenden, aufständischen Volksmassen evoziert:

Alors tout se leva. – L’homme, l’enfant, la femme,
 Quiconque avait un bras, quiconque avait une âme,
 Tout vint, tout accourut. [...]

(Teil III, Verse 93ff.)

Wenn aber im Folgenden nicht mehr die Bewohner der Stadt, sondern die personifizierte Stadt selbst unermüdlich („jour et nuit“, V. 96) zum Angriff gegen die Bataillone des Königs stürmt, so ist damit der Übergang in einen lyrisch überformten Berichtsmodus vollzogen und darüber hinaus jene metaphorische Verschmelzung des

³⁶ Zwar nimmt Hugo selbst nicht aktiv an der Revolution teil, doch hält er sich im Juli 1830 in Paris auf und wird beobachtender Zeuge der revolutionären Unruhen und Barrikadenkämpfe (vgl. Biermann: *Victor Hugo*, 44).

Volkes von Paris mit seiner Stadt zu einer mythischen Einheit aktualisiert, die zu einem zentralen Element des Hugoschen Mythos von Paris avancieren wird:

[...] Et la ville à grand bruit
Sur les lourds bataillons se rua jour et nuit.
(Teil III, Verse 95ff.)

Solchermaßen aber fallen nicht nur die aufständischen Bewohner von Paris (V. 100), sondern auch die Stadt selbst, die im Horizont der Metapher der zerfetzten Eingeweide der „vieille cité“ (V. 98) sowie der ein aktives Handlungsbewusstsein suggerierenden Wendung „sous mille efforts“ (V. 99) zu einem denkenden und leidenschaftlich kämpfenden Wesen anthropomorphisiert wird, den königlichen Kanonenkugeln und Granaten zum Opfer:

En vain boulets, obus, la balle et les mitrailles,
De la vieille cité déchiraient les entrailles;
Pavés et pans de murs croulant sous mille efforts
Aux portes des maisons amoncelaient les morts;
(Teil III, Verse 97ff.)

Indes kann selbst die in der Aufzählung „boulets, obus, la balle et les mitrailles“ (V. 97) bedrohlich exponierte Waffengewalt des Königs das aufgebrachte Volk nicht bändigen. Unaufhaltsam wie eine heranrollende Welle (V. 102) strömt die Menge, alarmiert von den wie die Stadt selbst ebenfalls anthropomorphisierten, mit schrecklichem Röcheln („rôle affreux“, V. 103) atemlos („haletant“, V. 104) läutenden Sturmglocken, aus den Faubourgs herbei, um die Lücken in den Reihen der Aufständischen zu schließen:

Les bouches des canons trouaient au loin la foule;
Elle se refermait comme une mer qui roule,
Et de son rôle affreux ameutant les faubourgs,
Le tocsin haletant bondissait dans les tours!
(Teil III, Verse 101ff.)

Die große Lebendigkeit dieser Schilderung des revolutionären Geschehens ist vor allem auf die metaphorische Assimilation belebter und unbelebter bzw. menschlicher und natürlicher Elemente zurückzuführen: die Stadt Paris nimmt die metaphorische Gestalt eines entschlossenen Kriegers an, und die aufgebrachte Menschenmenge strömt den feindlichen Kanonen mit der Naturgewalt des Ozeans entgegen. Zugleich macht diese Passage der lyrisch-metaphorischen Verdichtung des realen Geschehens deutlich, dass Stadt und Volk den königlichen Truppen überlegen sind und der Gedanke der Freiheit – vorerst – siegen wird; wird doch der Kampf der Armee des Königs gegen die Revolutionäre als aussichtslos („En vain“, V. 97) charakterisiert und umgibt eine Aura der Unbesiegbarkeit die zum Krieger anthropomorphisierte Stadt sowie die sich immer wieder regenerierende Naturgewalt des Volkes (V. 102f.). So gewinnt auch in diesem dritten Teil der Ode der politische Diskurs durch seine lyrische Verdichtung an

Intensität, ohne seine Intention, nämlich die bedingungslose Affirmation der Revolution und ihrer Ziele, preisgeben zu müssen. Der politische Diskurs als genuin lyrischer Diskurs – an Stellen wie der eben besprochenen zeigt sich in aller Deutlichkeit, dass Hugo seinem Ideal einer Dichtung, die den Ansprüchen der *beauté* wie der *utilité* gleichermaßen genügt, nicht so sehr als politischer Rhetoriker, sondern vielmehr als ‚politischer Lyriker‘ gerecht wird.

Obgleich das lyrische Ich im vierten Teil des Gedichts im Wesentlichen wieder in den auch die ersten beiden Abschnitte der Ode prägenden Duktus des politischen Rhetorikers zurückfällt, trägt seine Sprache doch anfänglich weiterhin den Stempel des lyrischen Impulses, der den vorangehenden, dritten Teil charakterisiert. Neben die Revolutionsmetapher des Ozeans tritt das Bild des lodernen Feuers („fournaise“, V. 105; „foyer“, V. 111; „brasier“, V. 114), das die revolutionäre Naturmetaphorik um ein weiteres Motiv erweitert. Im Zeichen der Revolution verwandeln sich das für die Idee der Freiheit entbrannte Volk („ce peuple en feu“, V. 106) und seine Stadt drei Tage und drei Nächte lang in ein flammendes Inferno, das die zur Verstärkung angerückten „dix légions nouvelles“ (V. 109) des Königs unbarmherzig auslöscht:

Trois jours, trois nuits, dans la fournaise
Tout ce peuple en feu bouillonna,
Crevant l'écharpe béarnaise
Du fer de lance d'Iéna.
En vain dix légions nouvelles
Vinrent s'abattre à grand bruit d'ailes
Dans le formidable foyer;
Chevaux, fantassins et cohortes
Fondaient comme des branches mortes
Qui se tordent dans le brasier!

(Teil IV, Strophe 1, Verse 105ff.)

Auch noch in der folgenden Strophe bestimmen metaphorische Anschauungsformen aus der Natur das Sprechen des lyrischen Ich über die erschütternde Erfahrung revolutionärer Gewalt. So wird das Volk, in Anschluss an seine metaphorische Überblendung mit dem Ozean und der Feuersbrunst, als ein über die Ufer getretener „fleuve populaire“ (V. 117) aufgerufen; das Ereignis selbst erscheint nacheinander als Erdbeben und Unwetter (V. 119) auf der Textoberfläche:

Comment donc as-tu fait pour calmer ta colère,
Souveraine cité qui vainquis en trois jours?
Comment donc as-tu fait, ô fleuve populaire,
Pour rentrer dans ton lit et reprendre ton cours?
O terre qui tremblais, ô tempête, ô tourmente
[...]

(Teil IV, Strophe 2, Verse 115ff.)

Erst, als das Ich sich in der dritten Strophe von Teil IV endgültig von der unmittelbaren Evokation des Revolutionsgeschehens löst und daraufhin die Reflexion über die

politische und geschichtsphilosophische Dimension des Ereignisses erneut einsetzt, findet die Sprache aus der lyrischen Bilderwelt weitgehend in die geregelten Bahnen des politisch-rhetorischen Diskurses zurück. Das lyrische Ich lässt keinen Zweifel daran, dass nur durch die Verbrüderung des einfachen Stadtvolks („fils de la cité“, V. 124) mit der intellektuellen „jeunesse héroïque“ (V. 125) letztlich jene Emanzipation der *foule* zum *peuple*, die in *Réverie d'un passant à propos d'un roi* (FA III) prophetisch antizipiert wird, politische Realität werden konnte. Dies wird in dem doppelt antithetischen Chiasmus des zentralen Verspaares der Ode – temporal (*hier/aujourd'hui*) bzw. politisch (*foule/peuple*) – unmittelbar sinnfällig:

Hier vous n'étiez qu'une foule:
Vous êtes un peuple aujourd'hui.

(Teil IV, Strophe 3, Verse 131f.)

Befreit vom Joch der restaurativen Monarchie, könne so das Volk von Paris seine neu gewonnene politische Mündigkeit als *peuple*, die Stadt Paris in Einheit mit ihrem Volk aber ihre abermals in einer Revolution affirmierte Identität als Zentrum der republikanisch-demokratischen Idee („Souveraine cité“, V. 116) in den Dienst des Fortschrittsprozesses stellen, welcher im sechsten Teil der Ode explizit mit dem republikanischen Ideal der Freiheit aller Völker (V. 184) assoziiert wird. Der Begriff des politisch emanzipierten Volkes wird synonym mit dem der französischen Nation, Frankreich mit seiner Hauptstadt Paris aber zum leuchtenden Zentrum des Fortschritts – topisch ist hier die ausgeprägte Lichtmetaphorik –, der das gesamte „genre humain“ (V. 204) erfassen wird. So appelliert das Dichter-Ich an die „Jeunes Français“ (V. 176), ihrer Rolle als Wegbereiter des republikanischen Gedankens gerecht zu werden:

OH! l'avenir est magnifique!
Jeunes Français, jeunes amis,
Un siècle pur et pacifique
S'ouvre à vos pas mieux affermis.
Chaque jour aura sa conquête.
Depuis la base jusqu'au faite,
Nous verrons avec majesté,
Comme une mer sur ses rivages,
Monter d'étages en étages
L'irrésistible liberté!
[...]
Vous n'avez pas l'âme embrasée
D'une moins haute ambition!
Faites libre toute pensée
Et reine toute nation;
Montrez la liberté dans l'ombre
A ceux qui sont dans la nuit sombre;
Allez, éclairez le chemin,
Guidez notre marche unanime,
Et faites, vers le but sublime,
Doubler le pas au genre humain!

(Teil VI, Strophen 1 und 3, Verse 175ff.)

Die Ode schließt mit der Entfaltung der *métaphore continuée* des Vesuvausbruchs (Teil VII), deren Bedeutung – der revolutionäre Aufstand des Volkes – auch ohne die explizite Nennung des eigentlichen Gegenstands der Rede leicht aus dem Kontext des Gedichts abgeleitet werden kann. Noch einmal greift Hugo also auf eine Naturmetapher zurück, um das revolutionäre Potential des Volkes und die fundamentale Ambivalenz jedes revolutionären Prozesses, die in der scheinbar widersprüchlichen Formel „Chaos prodigieux“ (V. 249) zum Ausdruck kommt, zur Anschauung zu bringen³⁷. Denn während auf der einen Seite jeder Vulkanausbruch, wie auch jede Revolution, Zerstörung und Leid mit sich bringt (V. 237ff.), betont das lyrische Ich mit dem Hinweis auf die Fruchtbarkeit der Vulkanerde („féconde les champs“, V. 244) andererseits auch die regenerierende Kraft von Naturkatastrophen bzw. Revolutionen (V. 243f.):

Soudain un éclair luit! Hors du cratère immense
 La sombre éruption bondit comme en démente.
 Adieu le fronton grec et le temple toscan!
 La flamme des vaisseaux empourpre la voileure.
 La lave se répand comme une chevelure
 Sur les épaules du volcan.

Elle vient, elle vient, cette lave profonde
 Qui féconde les champs et fait des ports dans l'onde;
 (Teil VII, Strophen 3 und 4, Verse 237ff.)

In diesem letzten Teil der Ode überlagert das Naturbild des Vulkanausbruchs als fortgesetzte Metapher das Bild des revolutionären Paris vollständig, so dass die Identifikation des derart verschleierte Sprechgegenstands nur noch aus dem Kontext des Gedichts heraus möglich ist. Solchermaßen aber verschmelzen lyrische Naturmetaphorik (Vulkanmetapher) und politische Intentionalität (Affirmation der Revolution) der Sprache am Ende der Ode zu einer unauflösbaren, gleichsam allegorischen Einheit. Die Menschenmenge ist nicht mehr *wie* ein Meer („comme une mer qui roule“, Teil III, V. 102), sondern Stadt und Volk selbst *sind* der ausbrechende Vulkan, der die Monarchie auslöscht und einen fruchtbaren Boden für die republikanische Idee bereitet. In der Allegorie des Vesuvausbruchs und der Zerstörung Neapels findet die Suche Hugos nach einem sprachlichen Modus der Aneignung der Revolutionserfahrung, die sich der Ode *Dicté après juillet 1830* im Zeichen der wechselnden Juxtaposition bzw. Überlagerung von rhetorischer und lyrischer Sprache einschreibt, in der maximalen Steigerung der lyrisch-metaphorischen Durchdringung des politisch-rhetorischen Diskurses ihren Höhe- und Zielpunkt.

³⁷ Vgl. auch Biermann: *Literarisch-politische Avantgarde*, 43.

Allerdings zerbricht der euphorische Gestus dieser Ode schon bald an der politischen Realität. Mit der Einsetzung Louis-Philippes als König und dem zunehmenden Machtgewinn des Finanzbürgertums scheitern die republikanischen Hoffnungen der Revolutionäre; politische Restauration und ökonomische Krisen führen in der ersten Hälfte der 1830er Jahre zu Volksaufständen, die das Gefühl einer drohenden politisch-gesellschaftlichen Apokalypse aufkommen lassen³⁸; die in *Dicté après juillet 1830* aufgerufene „âme commune“ (V. 128) der Revolutionäre sowie die politische Emanzipation des Volkes erweisen sich als „ideologische Mystifizierung im Kontext der politisch-rechtlichen Verhältnisse der Julimonarchie“³⁹. Vor allem die in immer wieder aufflammenden Unruhen sich entladende, politische und ökonomische Ungleichheit zwischen Adel und Großbürgertum auf der einen sowie Kleinbürgertum und Proletariat auf der anderen Seite wird zu einem ungelösten sozialen Problem, das maßgeblich zu der überwiegend unsicher-pessimistischen Endzeitstimmung der *Chants du crépuscule* beiträgt. Die revolutionäre Euphorie der Eröffnungsode weicht so zunehmend einem Bewusstsein Hugos für die soziale Problematik, die ab ca. 1832 verstärkt in seine Lyrik eindringt⁴⁰. Standen in den Monaten unmittelbar nach der Julirevolution noch politische Aspekte im Vordergrund seiner auf die Stadtrealität Bezug nehmenden Dichtung, so fällt sein beobachtender Blick nun auf die unter Armut und Hunger leidenden Volksmassen, deren ungebrochenes aufständisches Potential auch lange nach der Revolution noch als unmittelbare Bedrohung der herrschenden Klasse gelten muss. Dieser konstitutive Konnex von sozialer Ungleichheit und politischer Labilität, der den Alltag im Paris der beginnenden Julimonarchie prägt, wird zu einem zentralen Topos in der Lyrik Hugos der 1830er Jahre.

In dem Gedicht *Sur le bal de l'Hôtel-de-Ville* (CC VI), entstanden im Mai 1833, wird das lyrische Ich zum Zeugen der Vorbereitungen für einen der Bälle im Pariser Hôtel-de-Ville, die während der 1830er Jahre regelmäßig stattfinden und in der Parislyrik der Julimonarchie – neben dem Festbankett⁴¹ – zum Sinnbild für den die Gesellschaft

³⁸ Zu Paris als Erfahrungsraum von (politischer) Gewalt vgl. Jacques Seebacher: „Capitale de la violence. Le Paris de Hugo“, in: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 42 (1990), 31-46.

³⁹ Biermann: *Literarisch-politische Avantgarde*, 42.

⁴⁰ Das Vorwort zur zweiten Auflage des Romans *Dernier jour d'un condamné* (15. März 1832) und die 1834 vollendete Erzählung *Claude Gueux* bringen die intensive Beschäftigung Hugos mit sozialen Fragen in diesen Jahren zum Ausdruck.

⁴¹ Das Festbankett ist zentrales Motiv des 1832 entstandenen Gedichts *Noces et festins* (CC IV), das eine apokalyptische, symbolisch für die Pariser Gesellschaft der beginnenden Julimonarchie einstehende Endzeitszene evoziert.

prägenden „contraste entre pauvreté et richesse, angoisse et joie provocante“⁴² avancieren. Die Ausarbeitung dieser beiden im ersten Teil des Gedichts (V. 1-8) exponierten, kontrastiven Isotopien – Reichtum, Freude und Licht auf der einen, Armut, Elend und Dunkel auf der anderen Seite – bildet die Grundstruktur dieses Gedichts.

Bereits der erste Vers des Gedichts lässt vermuten, dass das lyrische Ich eine Position innehat, von der aus es das Hôtel-de-Ville und die Ankunft der Ballgäste direkt beobachten kann. Denn die Rede des lyrischen Ich setzt ein mit dem Hinweis auf die Erleuchtung des Gebäudes für den bevorstehenden Ballabend (V. 1), welcher eine ausgeprägte und im weiteren Verlauf des Gedichts der reichen Oberschicht zugeordnete Isotopie des Lichts und des Glanzes („illumine“, V. 1; „les flambeaux“, V. 2; „brille“, V. 2; „resplendir“, V. 3; „éclairé“, V. 3) eröffnet:

Ainsi, l'Hôtel-de-Ville illumine son faîte.
Le prince et les flambeaux, tout y brille, et la fête
Ce soir va resplendir sur ce comble éclairé,
Comme l'idée au front du poète sacré!
(Vers 1ff.)

An dieser Beobachtung des lyrischen Ich entspinnt sich nun sogleich eine Reflexion, die den Reichtum der feiernden Oberschicht auf seine soziale Gerechtigkeit hinterfragt. Eingeleitet mit einem oppositiven „Mais“ (V. 5), evoziert das Ich so in der zweiten Hälfte des ersten Abschnitts im Duktus eines geübten Redners das tägliche Leid der in Armut lebenden Unterschicht. In der originellen Metapher des „tas de douleurs“ (V. 8) für die Stadt Paris („cité“, V. 8) macht das Ich unmissverständlich deutlich, dass die *misère* der Armen und damit die soziale Ungleichheit als fundamentales Problem der Pariser Gesellschaft gelten müssen, welches weder ein Festbankett noch ein Ball – der Ton des Redners schlägt hier ins Ironische um – lösen können. Diese Erkenntnis teilt das Ich in einer eindringlichen Apostrophe zunächst einer nicht näher spezifizierten Gruppe von „amis“ (V. 5) mit,

Mais cette fête, amis, n'est pas une pensée.
Ce n'est pas d'un banquet que la France est pressée,
Et ce n'est pas un bal qu'il faut, en vérité,
A ce tas de douleurs qu'on nomme la cité!
(Verse 5ff.)

bevor es sich im zweiten Abschnitt des Gedichts (V. 9-16) mit einem mahnenden, rhetorisch ausgefeilten und auf der Opposition von Arm und Reich basierenden Appell direkt an die Mächtigen („Puissants!“, V. 9) wendet und diese mit konkreten

⁴² Vgl. Citron: *Poésie de Paris* I, 350. Citron stellt in der Parilyrik der Julimonarchie eine Potenzierung des Ball- und Bankettmotivs fest. Nach dem Verbot der politischen Satire durch die Pressegesetze von 1835 finden diese Motive vor allem auch Eingang in die aufblühende Sittensatire.

Vorschlägen für soziale Reformen („agrandir l’atelier“, „amoindrir l’échafaud“, V. 12) von der Notwendigkeit des Handelns zu überzeugen sucht. Dass auch das lyrische Ich sich mit dieser Klasse der Privilegierten identifiziert („Puissants! nous⁴³ [...]“, V. 9), seine Autorität aber in den Dienst der sozial Schwachen stellt, als deren Fürsprecher es auftritt, legt nahe, dass das Ich hier eine Dichterfigur („poète sacré“, V. 4; „sage rêveur“, V. 10) verkörpert, die Hugos Selbstverständnis als sozial engagiertem Dichter zu jenem Zeitpunkt entspricht. Mit ironischer Schärfe – die zügellos feiernde Oberschicht wird respektlos als „Quelques fous éveillés autour d’un peu de bruit“ (V. 16) charakterisiert – verurteilt das Ich die falsche Moral der Reichen:

Puissants! nous ferions mieux de panser quelque plaie
 Dont le sage rêveur à cette heure s’effraie,
 D’étayer l’escalier qui d’en bas monte en haut,
 D’agrandir l’atelier, d’amoindrir l’échafaud,
 De songer aux enfants qui sont sans pain dans l’ombre,
 De rendre un paradis au pauvre impie et sombre,
 Que d’allumer un lustre et de tenir la nuit
 Quelques fous éveillés autour d’un peu de bruit!
 (Verse 9ff.)

Auch im dritten Abschnitt des Gedichts (V. 17-32), in dem das Dichter-Ich eine spezifische Gruppe der Oberschicht – die Damen – herausgreift und direkt anspricht, verliert seine Rede nicht an Eloquenz und Ironie. Im Zeichen einer Akkumulation von Lexemen, die Reinheit und Unschuld, Zufriedenheit und Tugend, Lebensfreude und Taktgefühl der metaphorisch mit zart duftenden Blumen überblendeten Damen mehr auf satirische Weise ins Lächerliche ziehen denn als positive Charaktereigenschaften betonen, stellt das lyrische Ich die privilegierte Position der reichen Damen der gehobenen Gesellschaft, die den Ball im Hôtel-de-Ville besuchen, heraus. Wenn aber nun das Dichter-Ich im Kontext dieser ironisierenden Evokation der Damen der Pariser Oberschicht die *misère* der Unterschicht und speziell der Gruppe der Prostituierten – wenn auch nur indirekt, im Modus der Negation – aufruft (V. 20ff.), so ist damit jener Gegensatz antizipiert, der im folgenden Abschnitt zum Höhe- und Zielpunkt des Gedichts wird: die soziale Opposition zwischen den feinen Damen und den Prostituierten, die jeweils synekdochisch die Ober- bzw. Unterschicht der Pariser Gesellschaft repräsentieren. Zwar wird die in den Versen 20ff. angerissene Thematik der Prostitution zunächst noch einmal vom ironischen Diskurs des Ich verdrängt – „Vous dont le cœur de joie et d’innocence est plein“, heißt es in Vers 23 –, doch nur, um anschließend in einer doppelten Antithese (*rire – souffrir, belle âme – douleurs*; V. 27f.) umso prägnanter hervorzubrechen. Der dritte Teil des Gedichts kulminiert in einer

⁴³ Hervorhebung vom Vf.

in dreifacher, durch ein Asyndeton verstärkter Apostrophe (V. 30) direkt an die durch Zufall in die „sphère suprême“ (V. 29) der Gesellschaft geborenen Damen gerichteten, expliziten Kritik an deren ignoranter Haltung – nehmen doch die durch ihren eigenen Glanz geblendeten („éblouis“, V. 31) Damen das Leid der Unterschicht weder wahr („vous ne voyez pas même“, V. 30) noch reflektieren sie es:

O reines de nos toits, femmes chastes et saintes,
Fleurs qui de nos maisons parfumez les enceintes,
Vous à qui le bonheur conseille la vertu,
Vous qui contre le mal n'avez pas combattu,
A qui jamais la faim, empoisonneuse infâme,
N'a dit: Vends-moi ton corps, – c'est-à-dire votre âme!
Vous dont le cœur de joie et d'innocence est plein,
Dont la pudeur a plus d'enveloppes de lin
Que n'en avait Isis, la déesse voilée,
Cette fête est pour vous comme une aube étoilée!
Vous riez d'y courir tandis qu'on souffre ailleurs!
C'est que votre belle âme ignore les douleurs;
Le hasard vous posa dans la sphère suprême;
Vous vivez, vous brillez, vous ne voyez pas même,
Tant vos yeux éblouis de rayons sont noyés,
Ce qu'au-dessous de vous dans l'ombre on foule aux pieds!
(Verse 17ff.)

Erst im vierten und letzten Abschnitt des Gedichts (V. 33-48) weicht der reflektierend-rhetorische Modus der Darstellung noch einmal dem beschreibenden und wenden sich Wahrnehmung und Aufmerksamkeit des Ich wieder seiner unmittelbaren Umgebung, nämlich dem Platz vor dem hell erleuchteten Hôtel-de-Ville, zu. Inzwischen ist es Abend geworden; die Ballgesellschaft trifft in prunkvollen Wagen vor dem Rathaus ein. Wie das Objektiv einer Kamera richtet sich der observierende Blick des Ich zunächst auf die (immer noch apostrophierten) Damen der Oberschicht, die erwartungsvoll und – weiteres, ironisches Bild – wie flatternde Schmetterlinge (V. 37)⁴⁴ dem erleuchteten Portal zustreben, um anschließend – der Vergleich mit einem Kameraschwenk liegt nahe – die an der Straße versammelte Menschenmenge zu fokussieren, die gekommen ist, um das Schauspiel der Ankunft der Ballgäste zu beobachten. Schließlich bleibt der Blick des Ich an einer Gruppe von Prostituierten hängen, die diesen Triumphzug des Luxus mit Blicken voller Neid und Hass verfolgen:

Et, comme à la lumière un papillon de soie,
Vous volez à la porte ouverte qui flamboie!
Vous allez à ce bal, et vous ne songez pas
Que parmi ces passants amassés sur vos pas,
En foule émerveillés des chars et des livrées,

⁴⁴ Auch hier verwendet Hugo ein Bild aus dem Anschauungsraum der Natur – den Schmetterling –, das auf die Damen der Oberschicht projiziert wird. Es ist bezeichnend, dass Hugo mit dem Schmetterling ein Bild wählt, das an Harmlosigkeit nicht zu übertreffen ist, während das unter der *misère* leidende Volk in der Lyrik der 1830er Jahre bei Hugo stets in Metaphern der bedrohlichen Naturgewalt (Ozean, Feuer, Sturm) figuriert. Die Gefährdung der bestehenden Gesellschaftsordnung kommt in dieser antithetischen Metaphorisierung von Ober- und Unterschicht unmittelbar zum Ausdruck.

D'autres femmes sont là, non moins que vous parées,
 Qu'on farde et qu'on expose à vendre au carrefour;
 Spectres où saigne encor la place de l'amour;
 Comme vous pour le bal, belles et demi-nues;
 Pour vous voir au passage, hélas! exprès venues,
 Voilant leur deuil affreux d'un sourire moqueur,
 Les fleurs au front, la boue aux pieds, la haine au cœur!
 (Verse 37ff.)

Auch dieser letzte Abschnitt von *Sur le bal de l'Hôtel-de-Ville* ist ein Beispiel dafür, wie aus der auf dem sozialen Dichterverständnis Hugos basierenden, rhetorisch eloquenten sozialen Satire, die weite Strecken des Textes dominiert, eine neue Wahrnehmung der gesellschaftlichen Problematik der Prostitution hervorgeht, deren poetische Aktualisierung als lyrische Verdichtung einer realen Observation charakterisiert werden kann. Vielleicht erstmals in der französischen Dichtung überhaupt wird hier das Thema der Prostitution, das auch in Baudelaires Lyrik der Moderne eine zentrale Rolle spielen wird, als Thema der Poesie – wenn auch aus der Baudelaires Dichtung fremden Perspektive des sozialen Engagements – ernst genommen. In einer Momentaufnahme großstädtischen Lebens zeichnet das lyrische Ich ein genaues Bild jenes Augenblicks, in dem die reichen Damen an den in der Menschenmenge verborgenen Prostituierten vorbeiflanieren. Die Zweiteilung der Gesellschaft findet dabei in der antithetischen, sprachlichen Struktur des lyrischen Momentbildes eine poetische Entsprechung: eine Isotopie der Freude und Schönheit, des Überflusses und Lichts⁴⁵ steht einer Isotopie der Armut und Trauer, des Schmerzes und Hasses⁴⁶ entgegen⁴⁷. Der beide soziale Schichten gleichermaßen aufnehmende, öffentliche Raum des Rathausplatzes gerät so zu einem symbolischen Raum der Begegnung, in dem Prostituierte und Damen, Unter- und Oberschicht unvermittelt aufeinander treffen, die beobachtete Szene aber zu einer *mise en abyme* der gegenwärtigen Situation der extremen Ungleichheit der Pariser Gesellschaft der beginnenden Julimonarchie. Nun ist jedoch die Antithese zwischen „unten/arm“ und „oben/reich“ keineswegs stabil. Vielmehr ist eine semantische Affinität zwischen den beiden zentralen Isotopien ‚arm‘ und ‚reich‘ zu konstatieren, wenn das Ich überraschend die äußere Erscheinung der Prostituierten mit der der Ballbesucherinnen vergleicht. So sind die Prostituierten genauso reich geschmückt („non moins que vous parées“, V. 42) und genauso schön wie die Damen der Oberschicht: „Comme vous pour le bal, belles et demi-nues“ (V. 45). Während jedoch die Schönheit der Damen nur dem (Selbst-)Zweck

⁴⁵ „réjouir“ (V. 34); „abonde“ (V. 34); „beauté“ (V. 35); „ornement“ (V. 35); „la lumière“ (V. 37)

⁴⁶ „spectres“ (V. 44); „saigne“ (V. 44); „la place“ (V. 44); „deuil affreux“ (V. 47); „la boue“ (V. 48); „la haine“ (V. 48)

⁴⁷ Insbesondere die Hell-Dunkel-Metaphorik macht den Vergleich mit einem Gemälde, das eine helle Fläche (Damen) einer dunklen (Prostituierte) kontrastiv entgegen setzt, sinnfällig.

der Demonstration ihres Reichtums dient, ist die Schönheit der Prostituierten eine funktionalisierte, werden ihre auf ihre reine Materialität reduzierten Körper doch an den Kreuzungen der Stadt wie Ware ausgestellt und verkauft (V. 42f.). Mit dem Hinweis auf den kapitalistischen Warencharakter der Körper der Prostituierten aber tritt der durch die oberflächliche Assimilation des äußeren Erscheinungsbilds der Damen und der Prostituierten nur scheinbar relativierte Gegensatz zwischen Arm und Reich, der sich auch der antithetischen Metaphorisierung der Damen als seidig-liebliche Schmetterlinge (V. 37) bzw. der Prostituierten als blutende Gespenster (V. 44) einzeichnet, umso stärker hervor.

Neben der impliziten Kritik am aufkommenden Kapitalismus ist es vor allem die psychologische Feinheit der Darstellung der beobachteten Szene auf dem Rathausplatz, die diesem lyrischen *tableau* die Prägnanz einer kritisch-luziden Gesellschaftsstudie verleiht und das Gedicht so in der Tradition einer Lyrik des sozialen Engagements verortet. Denn während die äußere Schönheit der Damen ihrer inneren Sorglosigkeit entspricht, ist sie für die Prostituierten lediglich eine Maske, hinter der sich das Gespenst einer verletzten Seele (V. 44) verbirgt. In dem spöttisch-boshaften Lächeln („sourire moqueur“, V. 47) aber, das die Maske aufgemalter Schönheit durchdringt und Trauer und Verzweiflung („deuil affreux“, V. 47) der Prostituierten mehr enthüllt als verschleiert, kommt die auf den Ausgleich der sozialen Differenzen und damit die wirkliche und nicht nur oberflächlich-äußere Gleichheit zwischen Arm und Reich gerichtete, soziale Sprengkraft der *misère* unmittelbar zum Ausdruck. Indes ist dieser Augenblick der sozialen Gerechtigkeit noch nicht gekommen. Das Gedicht endet mit einem Vers, der in Form eines in den kurzgliedrigen Rhythmus des romantischen Trimeters gefassten Asyndetons die verzweifelte Lage der Prostituierten und damit der ganzen sozialen Unterschicht in prägnanten Parolen festschreibt: „Les fleurs au front, la boue aux pieds, la haine aux cœurs!“ (V. 48)

Auch in *Sur le bal de l'Hôtel-de-Ville* bleibt somit die lyrisch pointierte Aneignung einer realen Beobachtung sozial motiviert und führt die poetische Aneignung der sozialen Realität – hier der paradigmatisch für die Struktur der Gesellschaft einstehenden Straßenszene vor dem Hôtel-de-Ville – in Form einer lyrisch verdichteten Momentaufnahme städtischen Lebens zu einer Intensivierung des sozial-rhetorischen Diskurses. Dies ist hier nun nicht, wie in den ‚Revolutionsgedichten‘ *Rêverie d'un passant à propos d'un roi* und *Dicté après juillet 1830*, primär auf die Metaphorizität der Sprache, sondern vor allem auf die Etablierung der konkreten Beobachtung der großstädtischen Realität als neuer Wahrnehmungsmodus des lyrischen Ich und den

damit verbundenen Wechsel von der rhetorischen Kommunikation eines theoretisch-allgemein Gewussten zur lyrisch verdichteten Evokation eines subjektiv Erfahrenen zurückzuführen. Gerade dieser – in *Sur le bal de l'Hôtel-de-Ville* quantitativ noch von der sozialen Rhetorik des Dichters dominierte – Aspekt des Perspektivwechsels und damit des Eintauchens des lyrischen Ich als *observateur* in die großstädtische Realität aber wird zum zentralen Charakteristikum einer Reihe von innovativen Stadtgedichten des späteren Hugo, die Gegenstand des folgenden Kapitels sind.

In *Conseil* (CC XV, 28. Dezember 1834) erreicht die Darstellung der in *Sur le bal de l'Hôtel-de-Ville* (CC VI) im Motiv des Hasses der Prostituierten aktualisierten, sozialen und politischen Sprengkraft der *misère* einen neuen Höhepunkt; damit einher geht eine Wiederaufnahme der politischen Umsturz konnotierenden Flutmetaphorik. Beinahe viereinhalb Jahre nach der Julirevolution sieht sich das Dichter-Ich in dieselbe Rolle versetzt, die es bereits unmittelbar vor dem Ausbruch der Revolution eingenommen hatte und die in dem programmatischen Titel des Gedichts, *Conseil*, zum Ausdruck kommt: wie in *Rêverie d'un passant à propos d'un roi* (FA III) vom Mai 1830 verkörpert das Ich auch in *Conseil* eine moralische Instanz, die angesichts eines drohenden Aufstandes der unzufriedenen Volksmassen und in Form einer langen Rede einen warnenden Appell an die herrschende Klasse richtet. Während aber im unmittelbaren Umfeld der Julirevolution, in den Gedichten *Rêverie d'un passant à propos d'un roi* und *Dicté après juillet 1830*, das Volk als ein politisch mündiges auftritt, das mit der gewaltsamen Absetzung der restaurativen Monarchie den Prozess des Fortschritts weiterführt, scheint diese Affirmation der politischen Souveränität des Volkes im Jahr 1834 radikal zurückgenommen. Vier Jahre nach der Hymne Hugos auf die politische Emanzipation der *foule* zum *peuple* in der Julirevolution (*Dicté après juillet 1830*) ist dieses wieder zu einer *masse souffrante* geworden:

Le peuple a froid l'hiver, le peuple a faim toujours.
(Vers 20)

Solchermaßen aber steht nicht mehr das republikanische Freiheitsideal der Julirevolutionäre, sondern vielmehr die *misère* der Unterschicht am Ursprung der immer wieder aufflammenden Unruhen im Volk, die die bürgerlich-liberale Ordnung der Julimonarchie radikal gefährden. Im Horizont seines verzweiferten und täglichen Überlebenskampfes wird das leidende Volk zu einer „foule farouche“ (V. 156), zu einer wütenden „populace à l'œil stupide“ (V. 162), deren existentielle Not in blinden Hass auf die Herrschenden umschlägt. Die zentrale Frage, die das lyrische Ich in seiner Rede stellvertretend für die „rois“ (V. 19) stellt und die unmittelbar aus der Erfahrung der

sozialen Realität der Julimonarchie hervorgeht, ist somit die Frage nach dem Umgang mit den scheinbar unbezähmbaren, aufständischen Volksmassen:

Comment se défendra ce roi qu'un peuple assiège?
Plus léger sur ce flot que sur l'onde un vain liège,
(Verse 107ff.)

Wenn Hugo in diesen Versen das Volk im Zeichen der Flutmetapher („ce flot“, V. 108) aufruft und den König mit einem auf den Wellen tanzenden Korke („un vain liège“, V. 108) vergleicht, so greift er damit auf die seit der Julirevolution fest im metaphorischen Inventar der französischen Dichtung verankerte Natur- und Wassermetaphorik zurück, die den naturgewaltartigen Impetus aufständischer Volksmassen lyrisch aktualisiert. Gleichwohl ist eine in der veränderten, politisch-sozialen Situation im Jahr 1834 – also der nicht mehr primär politischen, sondern wesentlich sozialen Motivation der Aufstände – begründete, originelle Modifikation der Ozeanmetapher festzustellen, wenn der Redner einige Verse später seine (durchaus nicht rhetorisch gemeinte) Frage „Comment se défendra ce roi qu'un peuple assiège?“ (V. 107) in insistierender Variation wiederholt:

Que faire de ce peuple à l'immense roulis,
Mer qui traîne du moins une idée en ses plis,
Vaste inondation d'hommes, d'enfants, de femmes,
Flots qui tous ont des yeux, vagues qui sont des âmes?
(Verse 125ff.)

Zwar ist mit dem Hinweis auf die im brodelnden Meer („immense roulis“, V. 125) des Volkes treibende – republikanische – „idée“ (V. 126) die Affirmation einer latenten, politischen Motivation des aufständischen Potentials des Volkes nicht ausgeschlossen, impliziert doch jede soziale Problematik zugleich eine politische Dimension. Doch richtet das Ich im Folgenden den Fokus auf die soziale *misère* der Aufständischen, wenn es hinter der indistinkten Flut („vaste inondation“, V. 127) der Volksmassen den Menschen als Basiselement des metaphorischen Volksmeeres, zunächst in Form verschiedener Typen, sichtbar macht: „d'hommes, d'enfants, de femmes“ (V. 127). Erst die im Zeichen eines syntaktischen Parallelismus aktualisierte, doppelte Reanthropomorphisierung der Meermetapher in Vers 128 aber lenkt den Blick auf die *misère* jedes einzelnen Menschen, die hinter der Wut der Massen steht: so löst sich der nivellierende Plural „flots“ (V. 128) durch die überraschende Attribution von „yeux“ (V. 128) – jede Welle hat Augen – in ein Meer von individuellen, leid- oder hasserfüllten Blicken auf; und in der Identifikation jeder einzelnen Welle des Meeres mit einer verzweifelten Seele im zweiten Halbvers – „vagues qui sont des âmes“ (V. 128) – gelangt die Unfassbarkeit der unendlichen Zahl individueller Schicksale zur

Anschauung. Auch in diesen Versen konzentriert sich damit die soziale Motivation der Dichtung Hugos in einem Bild höchster, lyrischer Intensität, dem sich die soziale Problematik der Epoche in metaphorischer Verdichtung einschreibt.

Dass die soziale Ungleichheit zwischen Proletariat und Bürgertum vor allem in den industriellen Großstädten des 19. Jahrhunderts zum politischen Problem wird, machen die folgenden Verse deutlich, in denen das Ich die Meermetapher explizit auf den Stadtraum von Paris bzw. London anwendet:

Malheur alors! O Dieu! faut-il que nous voyions
Le côté monstrueux des révolutions!
Qui peut dompter la mer? Seigneur! qui peut répondre
Des ondes de Paris et des vagues de Londres,
Surtout lorsque la ville, ameutée aux tambours,
Sent ramper dans ses flots l'hydre de ses faubourgs!
(Verse 129ff.)

Im Bild der von Wassermassen überfluteten Großstädte Paris und London („ondes de Paris“; „vagues de Londres“, V. 132), in denen das Volk aus den proletarischen Vororten in der metaphorischen Gestalt der Hydra, eines neunköpfigen Seeungeheuers („l'hydre de ses faubourgs“, V. 134), sein Unwesen treibt, aktualisiert das Ich eine weitere, originelle Variante der Meermetapher. Diese stellt als lyrische Anschauungsform des „côté monstrueux des révolutions“ (V. 130) die unmittelbar drohende Gefahr eines gewaltsamen Volksaufstands heraus und steht am Ursprung der nochmaligen, insistierenden Wiederholung der zentralen Frage des Gedichts: „Qui peut dompter la mer?“ (V. 131) Freilich muss nun die Antwort auf diese Frage in *Conseil* anders ausfallen als in *Rêverie d'un passant à propos d'un roi*. Während das lyrische Ich in dem früheren Gedicht noch den Rücktritt des Königs zugunsten einer auf Volkssouveränität basierenden Republik favorisiert, zeichnet es in *Conseil* das Bild eines entfesselten Pöbels, der nur durch eine autoritäre Herrschaftsform im Zaum gehalten werden kann. Der demokratische Gedanke weicht dem konservativen Ideal eines von Gott auserwählten „homme de votre choix“ (V. 10), der Frankreich regieren soll:

Nous attendons toujours! Seigneur, prenez pitié
Des peuples qui, toujours satisfaits à moitié,
Vont d'espérance en espérance;
Et montrez-nous enfin l'homme de votre choix
Parmi tous ces tribuns et parmi tous ces rois
Que vous essayez à la France!
(Verse 7ff.)

Die Autorität dieses idealen Herrschers beruht nun in den Augen des Ich nicht auf Repression, sondern auf moralischer Vorbildlichkeit: „Par la bonté des rois rendez les

peuples bons“ (V. 25)⁴⁸. Solchermaßen erscheint in *Conseil* nur mehr die „bonté des rois“ (V. 25) als einzige Möglichkeit, den Ansturm der „foules furieuses“ (V. 44) zu bändigen und dem „Océan qui n’a pas d’heure pour son reflux“ (V. 165) Einhalt zu gebieten. Das Gedicht schließt mit einer weiteren Evokation der Meermetapher, deren Radikalität indes durch den versöhnlichen Ausblick auf eine Entspannung der Situation im Zeichen der Güte der Herrschenden entschärft ist – um den Preis der politischen Emanzipation des Volkes:

Au moment où l’on voit que rien n’arrête plus
Ce flot toujours grossi, que chaque instant apporte,
Qui veut monter, qui hurle et qui mouille la porte;
C’est un spectacle auguste et que j’ai vu déjà
Souvent, quand mon regard dans l’histoire plonge,
Qu’une bonne action, cachée en un coin sombre,
Qui sort subitement toute blanche de l’ombre,
Et comme autrefois Dieu qu’elle prend à témoin,
Dit au peuple écumant: Tu n’iras pas plus loin⁴⁹!
(Verse 166ff.)

Das Gedicht *Conseil* zeigt, dass die Aufbruchstimmung in Richtung einer demokratischen Republik, die die politische Öffentlichkeit während und unmittelbar nach der Revolution prägt und sich auch dem euphorischen Gestus der Ode *Dicté en juillet 1830* (CC I) einschreibt, zunehmend an den Widersprüchen einer Gesellschaft zerbricht, die sich – weder auf der Seite des Bürgertums noch auf der Seite des Volkes – als republikfähig erweist. Vielleicht ist es diese bittere Erkenntnis des Dichters in *Conseil* (CC XV), die ihn dazu veranlasst, im zweiten Teil der *Chants du crépuscule* die Thematisierung der politisch-sozialen Realität der Julimonarchie zu meiden und sich verstärkt Sujets aus Natur und Privatleben zuzuwenden.

Hugo zeichnet in den besprochenen Gedichten ein luzides Bild der von Widersprüchen geprägten, politisch-sozialen Öffentlichkeit der ersten Jahre der Julimonarchie. In der schwierigen Phase der Neuorientierung nach dem Verlust alter Gewissheiten stehen Politik und Gesellschaft vor der Aufgabe der Etablierung einer stabilen Ordnung, deren Lösung indes schon bald nach der Julirevolution in weite Ferne zu rücken scheint. Keine politische Ordnung scheint sich in dem seit der Revolution von 1789 in einer Phase ständigen Umbruchs befindlichen Land behaupten zu können – weder Republik noch Konsulat, weder Kaiserreich noch restaurative Monarchie:

⁴⁸ Wie in *Conseil* rät das lyrische Ich den Herrschenden auch in *Pour les pauvres* (FA XXXII) zu Güte und Gerechtigkeit, um soziale Unruhen zu vermeiden.

⁴⁹ Vgl. Hiob 38, 2. Hier spricht Gott diese Worte zum Meer, das bei Hugo metaphorisch einsteht für das revolutionäre Potential des Volkes.

Dans ce siècle de bruit, de gloire et de revers,
Où les roseaux penchés au bord des étangs verts
Durent plus que les monarchies!
(*Conseil*, CC XV, V. 16ff.)

In einer Abwandlung der La Fontaineschen Fabel von der Eiche und dem Schilfrohr (*Le chêne et le roseau*) evoziert Hugo die einander in raschem Tempo ablösenden Machtstrukturen im Frankreich des 19. Jahrhunderts („les monarchies“, V. 18) als metaphorisches Äquivalent der Eiche La Fontaines, deren mächtiger, aber unflexibler Stamm dem Sturm (der Revolutionen) standzuhalten nicht imstande ist⁵⁰. Es ist nun bezeichnend, dass – während die „monarchies“ Hugos problemlos mit der Eiche La Fontaines identifiziert werden können – die Stelle des „roseau“ auf der Ebene der politisch-metaphorischen Bedeutung unbesetzt bleibt. Denn die „roseaux penchés au bord des étangs verts“ (V. 17) meinen das natürliche Schilfrohr und nicht eine gleichsam ideale Staatsform, der dessen Flexibilität und Dauerhaftigkeit eignet und die derart den raschen, politisch-sozialen Veränderungen des 19. Jahrhunderts gewachsen wäre. Noch befindet sich Frankreich also in jenem merkwürdigen, politisch-sozialen Dämmerzustand („étrange état crépusculaire de l'âme et de la société“⁵¹), von dem Hugo im Vorwort der *Chants du crépuscule* spricht und dessen Natur – handelt es sich um eine die Nacht ankündigende Abenddämmerung oder um den Anbruch eines neuen Tages? – noch ungewiss ist:

„Tout aujourd'hui, dans les idées comme dans les choses, dans la société comme dans l'individu, est à l'état de crépuscule. De quelle nature est ce crépuscule? de quoi sera-t-il suivi? Question immense, la plus haute de toutes celles qui s'agitent confusément dans ce siècle où un point d'interrogation se dresse à la fin de tout.“⁵²

Hugo begreift hier die Gegenwart wesentlich als eine Epoche, die an einer allgemeinen Orientierungslosigkeit krankt. Als deren Ursache wiederum vermutet das lyrische Ich in dem Gedicht ‚*Il n'avait pas vingt ans*‘ (CC XIII, April 1831/September 1835), dessen Sujet die Evokation eines jugendlichen Selbstmörders ist, die nicht verarbeitete, moderne Erfahrung der Beschleunigung der Zeit:

Hélas! L'humanité va peut-être trop vite.
Où tend ce siècle? où court le troupeau des esprits?
Rien n'est encore trouvé, rien n'est encor compris;
(*Il n'avait pas vingt ans*‘, CC XIII, Verse 104ff.)

⁵⁰ Die Französische Revolution markiert somit den Beginn einer Epoche, die sich in hohem Maße durch die verunsichernde Erfahrung der politischen Diskontinuität auszeichnet. Vgl. auch Steinwachs: *Epochenbewusstsein und Kunsterfahrung*, 9-26.

⁵¹ Hugo: *Les Chants du crépuscule*, 18.

⁵² Ebd., 17.

Diese verunsichernde Erfahrung von Beschleunigung und Diskontinuität, von politisch-sozialer Instabilität und Stagnation⁵³, von Traditionsverlust und raschem Wertewandel in der jungen Julimonarchie treibt nun besonders in den Städten immer neue Blüten einer Carpe-Diem-Mentalität, deren exzessiv dekadenten Charakter Hugo in seinem 1834 entstandenen Gedicht *Dans l'église de **** (CC XXXIII) thematisiert. Der Erfahrung der Dekadenz der großstädtischen Gesellschaft setzt das Ich dabei den Wunsch nach Fluchträumen in der Stadt entgegen, in denen sich das Subjekt dem lärmenden Trubel des städtischen Lebens entziehen kann⁵⁴. Mit der Evokation eines solchen Schonraums innerhalb der Stadt setzt das Gedicht ein. Im ersten Teil beschreibt das lyrische Ich den stillen, in fahles Dämmerlicht getauchten Innenraum einer alten, bescheidenen Kirche („humble église“, V. 1), die es eines Abends („à la chute du jour“, V. 5) in Begleitung einer an den Fährnissen des Lebens und der „incertitude au dedans“⁵⁵ verzweifelnden, jungen Frau betritt:

C'était une humble église, au cintre surbaissé,
L'église où nous entrâmes,
Où depuis trois cents ans avaient déjà passé
Et pleuré bien des âmes.

Elle était triste et calme à la chute du jour,
L'église où nous entrâmes;
L'autel sans serviteur, comme un cœur sans amour,
Avait éteint ses flammes.

(Teil I, Strophen 1 und 2, Verse 1ff.)

Mit der beschwörenden Wiederholung der zweiten Strophe gegen Ende des ersten Teils (Strophe 12 entspricht Strophe 2) unterstreicht das lyrische Ich noch einmal die stille Atmosphäre der Kirche, in der die Frau Zuflucht und Frieden sucht. Die tiefe Selbstversunkenheit der Frau, für die das Ich die zwiespältige, zwischen ewiger Geborgenheit und Todesgefahr oszillierende Metapher eines in den bergenden Fluten des Meeres versinkenden Schiffes findet, steht dabei in krassem Gegensatz zu dem undurchdringlichen Stimmengewirr („voix sans nombre“, V. 52), das von einem den Kirchenraum umgebenden, städtischen Außen („la ville au dehors“, V. 51) in die Stille

⁵³ Eventuell kann das eine eigentümlich leblose Stadt evozierende und posthum in der Sammlung *Toute la lyre* erschienene Gedicht ‚*Dans cette ville*‘ (TL XXXVIII) mit diesem Gefühl der gesellschaftlichen Stagnation in Verbindung gebracht werden – datiert ist es auf die Jahre zwischen 1838 und 1840. Das ironisch-satirische Gedicht ‚*Adieu, Paris, cité pincesse*‘ (Oc., 9. August 1836) steht ebenfalls im Kontext der ambivalenten Erfahrungen der 1830er Jahre: „Adieu, Paris, cité princesse, / Palais d'ennui, / Où demain est masqué sans cesse / Par aujourd'hui! / Adieu Paris, où tout est plâtre, / Tout, peuple et roi, / Plâtre l'église et le théâtre, / Plâtre la loi!“ (V. 1ff)

⁵⁴ Auch in Hugos Sozialroman *Les Misérables* spielen städtische Schonräume eine zentrale Rolle; so das Benediktinerinnenkloster in der Petite Rue Picpus, der Garten des Hauses in der rue Plumet, Jean Valjeans Wohnung in der rue de l'Homme oder der Jardin du Luxembourg. Vgl. dazu Stierle: *Mythos von Paris*, 600ff.

⁵⁵ Hugo: *Les Chants du crépuscule*, 18.

der Kirche eindringt und Gegenstand des zweiten Teils des Gedichts ist. Bereits die letzte Strophe von Teil I aktualisiert die zentrale Opposition zwischen dem Kirchenraum als Evasionsraum und dem öffentlichen Raum der Stadt als Ort des pulsierenden Lebens und leitet so zum zweiten Teil des Gedichts über, der das Bild einer apokalyptischen, städtischen Endzeitgesellschaft zeichnet:

Votre front se pencha, morne et tremblant alors,
Comme une nef qui sombre,
Tandis qu'on entendait dans la ville au dehors
Passer des voix sans nombre.
(Teil I, Strophe 13, Verse 49ff.)

Das imaginäre Protokoll der zahllosen Stimmen der Stadt in Teil II, die in einer überschäumenden Rede die Freuden eines den Augenblick auskostenden, diesseitigen Lebens preisen, bringt die Carpe-Diem-Mentalität einer ganz in der Jetztzeit lebenden Stadtgesellschaft unmittelbar zum Ausdruck. Die zahlreichen, immer wieder den Fluss der Verse unterbrechenden Ausrufe imitieren dabei auf der Ebene des Rhythmus die atemlose Hektik der städtischen Gesellschaft, die in der stetigen und egoistischen Jagd nach Vergnügen nicht mehr zur Ruhe kommen kann:

Et ces voix qui passaient disaient joyeusement:
„Bonheur! gaîté! délices!
A nous les coupes d'or pleines d'un vin charmant!
A d'autres les calices!

Jouissons! l'heure est courte, et tout fuit promptement;
L'urne est vite remplie!
Le nœud de l'âme au corps, hélas! à tout moment
Dans l'ombre se délie!

[...]

Vivons donc! et buvons, du soir jusqu'au matin,
Pour l'oubli de nous-même!
Et déployons gaîment la nappe du festin,
Linceul du chagrin blême!

(Teil II, Strophen 1, 2 und 13, Verse 53ff.)

Das in den Kirchenraum eindringende Stimmengewirr reflektiert das Bild einer modernen Stadtgesellschaft, die geprägt ist von moralischer Dekadenz, Sinnverlust und der Erfahrung einer beschleunigten Gegenwart („Ce n'est jamais demain, c'est toujours aujourd'hui!“, V. 121). Diese sucht im oberflächlichen Amusement Kompensation für den Verlust eines inneren Halts, welcher auch am Ursprung des modernen Phänomens des *ennui* steht⁵⁶ und an dem die verzweifelte Frau zu zerbrechen droht⁵⁷. Doch anstatt

⁵⁶ „N'imitons pas ce fou que l'ennui tient aux fers, / Qui pleure et qui s'admire“ (V. 89f.). Im Werk Baudelaires spielt der *ennui* als Artikulation des fundamentalen Zwiespalts des modernen Menschen zwischen *Spleen* und *Ideál* sowie eines apokalyptischen Endzeitempfindens eine zentrale Rolle. Zum *ennui* in der französischen Literatur vgl. die überblicksartige Darstellung in Reinhard Kuhn: „Ennui in der französischen Literatur“, in: *Die Neueren Sprachen* 66 (1967), 17-30.

⁵⁷ Dieselben Charakteristika der modernen Stadtgesellschaft evoziert Hugo auch in „*OH! vivons!*“ (VI VI). Man vergleiche das von Hugo entworfene Gesellschaftsbild mit jenem, das Baudelaire in seinem Sonett

sich im Taumel des Feierns dem Vergessen anheim zu geben, sucht sie Zuflucht im Gebet. Der aus einer einzigen Strophe bestehende, dritte Teil des Gedichts, der die den zweiten Teil dominierende Isotopie des Vergnügens in einem Asyndeton (V. 131) prägnant resümiert, leitet – analog zur letzten Strophe des ersten Teils – mit der umgekehrten Wiederholung der zentralen Opposition von Vergnügen und innerer Einkehr, Hochmut und Demut zum vierten Teil über, der in direkter Rede das Gebet der verzweifelten Frau wiedergibt:

Et tandis que ces voix, que tout semblait grossir,
Voix d'une ville entière,
Disaient: Santé, bonheur, joie, orgueil et plaisir!
Votre œil disait: Prière!
(Teil III, Verse 129ff.)

Zwar endet mit der Wiedergabe des Gebets der Frau (Teil IV) und der Erinnerung an die christliche Zusage eines glücklichen Lebens im Jenseits (Teile V und VI) das Gedicht mit einem traditionellen, romantischen Topos. Doch meldet sich in aller Deutlichkeit auch die Stimme der Moderne zu Wort, die zunehmend die Lebenswelt des Menschen – insbesondere in der Großstadt – prägt und die Frage nach der Bewältigung ihrer verunsichernden Erfahrung aufwirft. Hugo gibt auf diese Frage in den Gedichtsammlungen der 1830er Jahre immer wieder dieselbe Antwort: Glaube und Natur, Liebe und Familie gelten ihm als feste Bezugspunkte in einer zunehmend wurzellosen Gesellschaft.

Auch die Rede des Dichters, der in *A Canaris* (CC XII, 18. September 1835) in einer Apostrophe an den Helden des griechischen Unabhängigkeitskrieges dessen in Vergessenheit geratene Welt heraufbeschwört und vor der Folie einer Parallele zwischen der Rolle des Eroberers bzw. Dichters in der vergangenen bzw. gegenwärtigen Gesellschaft zu einer radikalen Ablehnung der letzteren gelangt, ist im Kontext der Erfahrung der Dekadenz der Pariser Gesellschaft in den 1830er Jahren zu lesen.

Recueillement (und auch in *Le Crépuscule du soir*) zeichnet. Wenn auch für Baudelaire in *Recueillement* nicht der Glaube, sondern vielmehr der Tod letztlich den Frieden der Seele bringen soll, so ist die Similarität der bei Hugo und Baudelaire evozierten, apokalyptisch-endzeitlichen Gesellschaft doch bezeichnend und legt die Vermutung einer vergleichbaren Erfahrung der Moderne nahe: dem Aufruf „Jouissons à loisir!“ (V. 85) bei Hugo entspricht bei Baudelaire das Bild der unablässig nach Vergnügen strebenden Großstadtmenge: „Pendant que des mortels la multitude vile / Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci, / Va cueillir des remords dans la fête servile“ (*Recueillement*, V. 5ff.). Zwar figuriert in dem Gedicht Hugos ‚*C’était la première soirée*‘ (posthum, DG LXX; August 1844) die Stadt Paris lediglich als Kulisse für den nächtlichen Spaziergang zweier Verliebter und gewinnt derart keine eigene Physiognomie, doch wird auch hier im Motiv des nächtlichen Vergessens („oubli“, V. 46) die große Stadt („la ville immense“, V. 5) als paradigmatischer Ort des Sittenverfalls aktualisiert: „Que m’importe que Paris dorme, / Ivre d’oubli“ (V. 45f.). In dem Gedicht *A un voyageur* (FA VI) bringt Hugo in einem ganz anderen Kontext, nämlich im Rahmen einer Reflexion über die Vergänglichkeit, die Erfahrung der zunehmenden Temposteigerung der Moderne zum Ausdruck, welche insbesondere im „vivant tourbillon“ (V. 69) der Großstadt Paris virulent ist: „Voyageur! voyageur! Quelle est notre folie! / Qui sait combien de morts à chaque heure on oublie?“ (V. 79f.)

Während Canaris als Inbegriff eines Helden sich allgemeiner Bewunderung erfreut, sieht sich das als Dichter zu identifizierende, lyrische Ich als „voix solitaire“⁵⁸ einem täglichen und aussichtslosen Kampf gegen die tumultuösen und vielzähligen Stimmen der „presse furieuse“ (V. 40), der „machine publique“ (V. 44) und der „cent rhéteurs furieux“ (V. 5) ausgesetzt, die die rast- und ziellose Öffentlichkeit der Stadt Paris prägen und zur Gefahr für die nicht näher benannten „mœurs du passé“ (V. 37) werden. In einer langen, ironisch-sarkastischen Tirade – die aufgrund der Pressegesetze von 1835 eingeschränkte Presselandschaft wird beispielsweise als ein im schlammigen Boden festgefahrener Pflug aktualisiert (V. 44ff.) –, die in dem Vergleich von Paris mit einem neuen Babylon gipfelt („Babel où de nouveau se confondent les langues“, V. 52), kritisiert das lyrische Ich die Schnelllebigkeit und Inhaltslosigkeit des modernen Kulturlebens und Informationswesens:

Rouler sur cet amas de têtes sans idées
 Pleines chaque matin et chaque soir vidées;
 Croître, fruit ignoré, dans ces rameaux touffus;
 Être admiré deux jours par tous ces yeux confus;
 [...]
 Voir de près, haletants sous la main qui les pique,
 Les ministres traîner la machine publique,
 Charrue embarrassée en des sillons bourbeux
 Dont nous sommes le soc et dont ils sont les bœufs;
 Tirer sur le théâtre, en de funèbres drames,
 Du choc des passions l'étincelle des âmes,
 Et comme avec la main tordre et presser les cœurs
 Pour en faire sortir goutte à goutte les pleurs;
 Emplir de son fracas la tribune aux harangues,
 Babel où de nouveau se confondent les langues;
 (Verse 31ff.)

Wenn aber der Dichter in diesem babylonesken Gewirr ständig wechselnder Publikumsvorlieben sich behaupten möchte, so muss er selbst zu einem „inutile rameur“ (V. 42) werden, der der öffentlichen Propaganda dient (V. 43ff.), sich dem Publikumsgeschmack unterwirft und sentimentale Dramen produziert (V. 47ff.) oder aber durch gewaltige Reden (V. 51) auf sich aufmerksam macht. Wahre Poesie indes hat in dieser modernen und schnelllebigen Welt keinen Platz⁵⁹. Zu laut ist die in einem dreifachen, das pausenlose Lärmen der Stadt unterstreichenden Polysyndeton (V. 28f.) evozierte Stimme des als leidenschaftliche Kurtisane anthropomorphisierten und

⁵⁸ Albouy: „Hugo ou le *Je éclaté*“, 69.

⁵⁹ In einem kurzen, posthum veröffentlichten Liebesgedicht Hugos, versehen mit der Angabe „14 mai 1834. Butte Montmartre, 5 heures après-midi“, figuriert ebenfalls das Motiv des ‚Paris qui pleure‘: „N’écoutez pas, mon ange, en votre rêverie, / Paris aux mille voix qui là-bas pleure et crie. / Entends plutôt mon cœur qui parle à ton côté. / Ecoute-le chanter pendant que tu reposes. / Va, les soupirs d’un cœur disent bien plus de choses / Que les rumeurs d’une cité!“ (DG LX)

unablässig klagenden, weinenden und singenden Paris, als dass die zarte Stimme der Poesie Gehör finden könnte:

[...] ce Paris qui querelle et qui pleure
Et qui chante ébloui par mille visions
Comme une courtisane aux folles passions
(Verse 28ff.)

Solchermaßen aber bleibt der „bonheur de flotter sur cette mer féconde“ (V. 60) dem „Grec illustre“ (V. 2) und Seemann Canaris vorbehalten, auch wenn das Ich die hektische und laute, von gesellschaftlichen Zwängen geprägte Welt des modernen Paris sofort gegen die Freiheit eines metaphorisch für das Eintauchen in das Meer der Poesie einstehenden Lebens auf dem unendlichen Ozean eintauschen würde:

Tout cela ne vaut pas, ô noble enfant de l'onde,
Le bonheur de flotter sur cette mer féconde
Qui vit partir Argo, qui vit naître Colomb,
(Verse 59ff.)

Hugo zeichnet in *A Canaris* das ‚romantische‘ Bild eines außerhalb der Gesellschaft stehenden Dichters, der sein poetisches Ideal in einer Welt des ständigen Umbruchs und der fortschreitenden Profanisierung⁶⁰ nicht mehr einlösen kann und das zudem dem in der Lyrik Hugos der 1830er Jahre dominanten Verständnis des Dichters als souveräner, moralischer Instanz diametral entgegensteht. Wenn damit der bereits in dem Gedicht *Dans l'église de **** (CC XXXIII) in Gestalt der betenden Frau aktualisierte Fluchtreflex vor der verunsichernden Erfahrung der Moderne, insbesondere der dekadenten städtischen Gesellschaft, auch auf die Figur des Dichters überzugreifen scheint, so bedeutet dies jedoch nicht, dass Hugo sich im weiteren Verlauf seines lyrischen Stadtdiskurses der poetischen Aneignung der realen Stadterfahrung verweigert. Zwar nimmt absolut gesehen die Zahl der die politisch-soziale Realität von Stadt und Gesellschaft thematisierenden Texte in den *Voix intérieures* (1837) und den *Rayons et ombres* (1840) – den beiden letzten Gedichtbänden Hugos vor der langen Pause, die zwischen dem Erscheinen der *Rayons et ombres* (1840) und der *Châtiments* (1853) liegt –, im Vergleich zu den *Chants du crépuscule* (1835) drastisch ab. Dass Hugo sich in dieser Zeit jedoch weiterhin mit aktuellen, politischen und sozialen Themen beschäftigt, belegt seine Arbeit an einem Romanprojekt, *Les Misères*, das er bereits in den 1840er Jahren beginnt und später zu seinem großen Sozialroman *Les Misérables* ausarbeiten wird. Die Arbeit an *Les Misères* wird zudem zu einem wichtigen Anknüpfungspunkt des lyrischen Stadtdiskurses Hugos; denn in den 1840er Jahren entsteht

⁶⁰ „[...] l'Europe, où tout roule, / L'homme et l'événement, sous les pieds de la foule“ (V. 87f.)

ein neuer Typ von Stadtgedicht, der zentrale Elemente des Romans, aber auch der Stadtgedichte der 1830er Jahre aufgreift und lyrisch konzentriert.

Die Erfahrung der Julirevolution sowie der darauf folgenden Phase des politischen und gesellschaftlichen Umbruchs haben die Wahrnehmung und damit auch das Schaffen Hugos geöffnet für die politisch-soziale Realität der Stadt Paris, die so erstmals in der Lyrik der Julimonarchie, besonders in den *Chants du crépuscule*, zum Sujet seiner Dichtung wird. Dabei gewinnt vor allem die Darstellung von Paris als konkreter Raum von Erfahrung und Beobachtung eine neue Qualität. Neben die mythische und die visionäre Stadt tritt in der Lyrik der Julimonarchie die reale Stadt. Insbesondere in dem Gedicht *Sur le bal de l'Hôtel-de-Ville* (CC VI) wird deutlich, dass subjektive Erfahrung und Beobachtung als neue und zentrale Wahrnehmungsmodi des Ich neben Vision und *rêverie* treten und zum Ausgangspunkt der poetischen Aneignung des realen, ganz im Zeichen der Moderne stehenden Erfahrungspotentials der Stadt werden⁶¹. Jedoch verhindert in den meisten Stadtgedichten der Julimonarchie die starke Dominanz einer politisch und/oder sozial motivierten Rhetorik, die auf das Selbstverständnis Hugos als Dichter zurückgeht, eine vollständige, lyrische Ästhetisierung dieser realen Erfahrungen und Beobachtungen der großen Stadt. So kristallisieren sich zwar aus der großen, rhetorischen Bewegung immer wieder einzelne, lyrisch verdichtete Stadtbilder und -szenen heraus, die jedoch das Gedicht in seiner Gesamtheit nicht durchdringen. Erst im späteren Werk Hugos finden sich einige zentrale Stadtgedichte, in denen sich das Verhältnis von lyrischer Verdichtung und politisch-sozialer Rhetorik gleichsam umkehrt und die solchermassen zu einer Entfaltung des ästhetischen Potentials der Darstellung einzelner, konkret beobachteter Szenen der Großstadtwirklichkeit gelangen.

Wie aber wird diese Ästhetisierung des Erfahrungspotentials der modernen Großstadt poetisch umgesetzt? In welcher Relation stehen diese Ansätze einer Ästhetik der Moderne zu Hugos sozialem Selbstverständnis als Dichter, seinem Konzept eines *art utile* und seinem universalistischen Welt- bzw. progressiven Geschichtsbild? Welchen Platz nehmen diese Gedichte in der literarhistorischen Tradition der Parisdarstellung ein? Das folgende Kapitel versucht, Antworten auf diese Fragen zu geben.

⁶¹ Backes greift also zu kurz, wenn er aus seiner Analyse der Lyrik Hugos folgendes Fazit zieht: „Für Hugos Dichten ist es bezeichnend, dass es die Abhängigkeit des Sprechens von einem verzeitlichten Kontext als historisch-gesellschaftliche Problematik abwehrt [...]“ und ihr weiterhin bescheinigt, jeglichen „Bezug zu einer historisch konkreten gesellschaftlichen Wirklichkeit“ zu negieren (Backes: *Figuren der romantischen Vision*, 246f.). Vielmehr wird in Kapitel III der vorliegenden Studie deutlich, dass Hugos Selbstverständnis als Dichter eine Auseinandersetzung mit der „historisch konkreten gesellschaftlichen Wirklichkeit“ geradezu fordert.

III.3 *Das tableau de Paris in der Lyrik Victor Hugos*

„Man wird sich sowohl in den *Fleurs du mal* wie im *Spleen de Paris* umsonst nach einem Gegenstück zu den Gemälden der Stadt umsehen, in denen Victor Hugo Meister war.“⁶²

Wenn Walter Benjamin in seinem Essay *Über einige Motive bei Baudelaire* fortfährt, Baudelaire habe weder die Einwohner von Paris noch die Stadt selbst geschildert, sondern vielmehr die Großstadtmenge in einem Maße verinnerlicht, dass „die heimliche Gegenwart einer Masse“⁶³ überall in seinem Werk spürbar sei, so ist es wahrscheinlich, dass er die Stadtbeschreibungen und Massenszenen in den beiden großen Parisromanen Hugos, *Notre-Dame de Paris* und *Les Misérables*, im Sinn hat, wenn er von den meisterhaften „Gemälden der Stadt“ bei Hugo spricht⁶⁴. In der Tat findet sich in Baudelaires konzentriertem lyrischen Werk kein Gegenstück zu diesen monumentalen Stadtbildern: weder die in der zweiten Auflage der *Fleurs du mal* (1861) unter dem Titel *Tableaux parisiens* versammelten 18 Parisgedichte noch die kurzen Prosastücke des unvollendeten *Spleen de Paris* sind diesen vergleichbar⁶⁵. Vielmehr gelten die *Tableaux parisiens* als eine durch Baudelaires Theorie der ästhetischen Modernität⁶⁶ vermittelte „poetische[n] Transposition“⁶⁷ der feuilletonistischen Gattung des *tableau de Paris* in der Forschung gemeinhin als Auftakt der modernen Stadtlyrik. Baudelaires Ansatz, die konstanten Themen des *tableau de Paris* – Spezifik des modernen Lebens, Flüchtigkeit der Zeiterfahrung, Beobachtungsperspektive des *flâneur* – aufzugreifen und durch den Wechsel der Gattung vom Prosastück zur lyrischen Dichtung neue Möglichkeiten der poetischen Aneignung der Stadterfahrung zu erschließen, scheint

⁶² Walter Benjamin: „Über einige Motive bei Baudelaire“, in: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M. 1977 [suhrkamp taschenbuch, 345], 185-229, 198.

⁶³ Ebd., 199.

⁶⁴ Z. B. die Beschreibung von Paris aus der Vogelperspektive in „Paris à vol d’oiseau“ (*Notre-Dame de Paris*, III/2) oder in „Paris à vol de hibou“ (*Les Misérables*, IV/XIII/2), die Fantasmagorie der nächtlichen Stadt in „Fièvre“ (*Notre-Dame de Paris*, IX/1) oder die Beschreibung der schaulustigen Menschenmenge auf dem Platz vor der Kathedrale Notre-Dame, die gekommen ist, um Esmeraldas Hinrichtung zu sehen (*Notre-Dame de Paris*, VIII/6).

⁶⁵ Eine ausführliche Darstellung der der Poetik der *Tableaux parisiens* zugrunde liegenden, ästhetischen Reflexion Baudelaires, gefolgt von Interpretationen der *Tableaux parisiens* und einem Ausblick auf die Prosagedichte des *Spleen de Paris*, findet sich in Stierle: *Mythos von Paris*, Teil III: „Ein Leser in der Stadt: Der Lyriker Charles Baudelaire“, 697-905. In seinem Aufsatz „Baudelaires *Tableaux parisiens*“ ordnet Stierle Baudelaires *Tableaux parisiens* in die literarhistorische Tradition des *tableau de Paris* von Mercier bis zu den *Tableaux* der Julimonarchie ein.

⁶⁶ Baudelaire entwickelt seine Ästhetik der Modernität vor allem in seinen kunstkritischen Schriften; so im *Salon de 1845* (Baudelaire: *Œuvres complètes*, 603-633) und im *Salon de 1846* (ebd., 639-689), in seinen Essays über die Karikatur: *De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (ebd., 690-701), *Quelques caricaturistes français* (ebd., 702-714), *Quelques caricaturistes étrangers* (ebd., 715-721); außerdem in seinem Aufsatz über den Künstler Constantin Guys: *Le peintre de la vie moderne* (ebd., 790-815).

⁶⁷ Stierle: „Baudelaires *Tableaux parisiens*“, 299.

dabei im literarischen Parisdiskurs im Frankreich des 19. Jahrhunderts beispiellos zu sein. Dass sich auch in der Parislyrik Hugos veritable *tableaux* der Stadt Paris finden, die, freilich ausgehend von gänzlich verschiedenen ästhetischen Voraussetzungen, eine ganz eigene Form des lyrischen *tableau de Paris* aktualisieren und darüber hinaus aufschlussreiche Einblicke in das die Stadtlyrik Hugos prägende Verhältnis von moderner Erfahrung und Verwurzelung im romantischen Diskurs eröffnen, ist in der Forschung bislang nicht gesehen worden.

Mit seinem *Tableau de Paris* (1782 bis 1788) begründet Louis-Sébastien Mercier – in Fortführung der im Kontext der Literaturtheorie der Spätaufklärung stehenden Stadtdarstellungen bei Diderot und Rousseau – eine neue Gattung der literarischen Stadtdarstellung: das *tableau de Paris*⁶⁸. In 1049 Kapiteln zeichnet das beobachtende und reflektierende Subjekt das Bild der Großstadt Paris, die als Ort der Widersprüche in ihrer geschichtlichen Dynamik vergegenwärtigt wird. Im Zeichen des ästhetischen Prinzips der Konfiguration von Kontrasten auf engstem Raum gelangt Mercier zu immer tieferen Einsichten in den komplexen Lebens- und Funktionszusammenhang der Kapitale, deren moralische Physiognomie er in der Einmaligkeit des historischen Augenblicks zu erfassen sucht. Dieser Aktualitätsanspruch des Mercierschen *Tableau de Paris* geht wesentlich auf die Erfahrung der Großstadt als Zentrum einer beschleunigten Zeit und damit der unablässigen Generierung von „Jetzt-Zeit“⁶⁹ zurück⁷⁰. Die Flüchtigkeit einer auf den Augenblick bezogenen Zeiterfahrung aber, wie

⁶⁸ Die folgende, kursorische Darstellung der literarhistorischen Tradition der Gattung des *tableau de Paris* erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr soll ein Überblick gegeben werden über die Entwicklung der zentralen Motive des *tableau de Paris*, Beobachtungsperspektive und flüchtige Wahrnehmung. Dieser soll als Orientierungsrahmen für die Interpretation der lyrischen *tableaux de Paris* Hugos sowie deren Einordnung in den literarhistorischen Kontext des *tableau de Paris* von Mercier bis Baudelaire dienen. Für eine umfassende Darstellung der Entwicklung der Gattung *tableau de Paris* sei auf Karlheinz Stierles Arbeiten zu diesem Thema verwiesen. In seinem Aufsatz „Baudelaires *Tableaux parisiens*“ gibt Stierle einen kurzen Aufriss der Entwicklung der pragmatischen Gattung des *tableau de Paris* und charakterisiert er Baudelaires *Tableaux parisiens* als poetische Transformation derselben. Eine eigene Untersuchung widmet Stierle der in diesem Aufsatz angedeuteten Filiation, die von Diderots Theorie des *drame* zu Balzacs monumentalem Romanwerk der *Comédie humaine* führt. In diesem setze Balzac „als Romancier die *Tableaux* des *tableau de Paris* in Bewegung“ und gelange so zu einer Darstellung der Dynamik des modernen Lebens (Karlheinz Stierle: „Epische Naivität und bürgerliche Welt. Zur narrativen Struktur im Erzählwerk Balzacs“, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hgg.): *Honoré de Balzac*, München 1980, 175-217, 182). Für eine ergänzende Darstellung des pragmatischen Parisdiskurses von 1780 bis 1830 vgl. Corbinea: *Brennpunkt der Welt*. Der folgende Überblick knüpft an die Erkenntnisse der genannten Studien an.

⁶⁹ Stierle: *Mythos von Paris*, 115. Stierle übernimmt den Begriff der „Jetzt-Zeit“ von Walter Benjamin, der diesen im Kontext seiner Theorie des historischen Materialismus und des dialektischen Bildes im *Passagen-Werk* prägt.

⁷⁰ Die Verwendung des *tableau* als Darstellungsform der moralischen Physiognomie eines historischen Augenblicks (*moral relatif*) basiert auf Merciers Konzeption des *drame*, die wiederum Diderots Dramenkonzept aufgreift und fortführt. Für Mercier vermag gerade das Drama das *moral relatif* auszudrücken. Dass er schließlich auf die deskriptive Großform des *tableau* ausweicht, ist auf die „formale Instabilität des *drame*“ (Stierle: „Baudelaires *Tableaux parisiens*“, 287) sowie auf Merciers

auch die topographische Dezentriertheit der immer weiter ausufernden Stadt, setzen die uneingeschränkte Mobilität des die Stadt zu Fuß durchwandernden Beobachters voraus, der in fragmentarischen Blicken auf die Stadt ein Gesamtbild der Kapitale zu entwerfen sucht. Wenn nun bei Mercier auf der einen Seite die Perspektive des Flaneurs sich durch Orientierung und Übersicht auszeichnet, so macht dieser andererseits doch auch immer wieder die verunsichernde Erfahrung der Fremdheit und Anonymität der großen Stadt. Die Erfahrung der Stadt – gerade auch in ihrer Fremdheit – gibt dem Flaneur immer neue Denkanstöße für eine Reflexion, die stets das Ganze der Stadt im Blick behält und deren Auseinanderfallen in fragmentarische Einzelbilder vor allem durch die Einführung der zentralen Wahrnehmungsinstanz des reflektierenden Stadtphilosophen verhindert wird. So gelingt es Mercier, die bruchstückhaft-flüchtigen, auch befremdenden Wahrnehmungen der Stadt in einer umfassenden Synthese zu einem Bild des komplexen Ganzen der Großstadt zusammenzufügen.

Die weitere Geschichte des *tableau de Paris* ist bestimmt durch die kritische Rezeption und Weiterentwicklung des Mercierschen *Tableau de Paris*, das als monumentaler Auftakt der Gattung auch am Beginn eines sich zunehmend stabilisierenden, verschiedene Formen der Stadtdarstellung entfaltenden literarischen Parisdiskurses steht⁷¹.

Stand schon in Merciers *Tableau de Paris* der gegenwärtige, historische Augenblick im Zentrum der Darstellung, so gerät besonders im Horizont der ein neues, wesentlich geschichtliches Zeitbewusstsein generierenden Erfahrung der Französischen Revolution das *tableau de Paris* zu einer Gattung, die sich durch die unbedingte Aktualität ihres Gegenstands auszeichnet und derart versucht, eine Orientierungshilfe in der nach der Revolution immer unübersichtlicher werdenden Großstadt zu schaffen. Dabei wird die Wahrnehmungsinstanz des kritisch reflektierenden Beobachters, die das *Tableau* Merciers gleichsam als Zentralperspektive dominiert, im Lauf der folgenden Jahrzehnte zunehmend ersetzt durch den Typus des zerstreuten Flaneurs, der ganz im Augenblick lebt und keine Absicht erkennen lässt, die fragmentarischen Stadtbilder in ein Bewusstsein vom Ganzen der Stadt zu überführen. Eine paradigmatische Darstellung

Konzept des *tableau* innerhalb seiner Dramentheorie, das selbst bereits mehr deskriptiven als dramatischen Charakter hat, zurückzuführen. Zur Relation der Dramentheorien Diderots und Merciers vgl. Stierle: „Baudelaires *Tableaux parisiens*“, 286f., Stierle: *Mythos von Paris*: 117ff. und Corbineau: *Brennpunkt der Welt*, 114f.

⁷¹ Dazu gehören neben dem *tableau de Paris* u. a. auch der Parisjournalismus mit seinem wichtigsten Vertreter Etienne Jouy, die im Kontext des Parisjournalismus sich herausbildende, moralistische Gattung der *Hermites*, der nach der Französischen Revolution einsetzende Wissensdiskurs sowie neue Formen der deskriptiven Parisliteratur wie z. B. der Reiseführer. Vgl. dazu Corbineau: *Brennpunkt der Welt*, 130ff. Zum Wissensdiskurs im frühen 19. Jahrhundert am Beispiel der Städte Paris und Berlin vgl. auch Stierle: „Zwei Hauptstädte des Wissens“.

eines solchen, in der Flüchtigkeit des Augenblicks gefangenen Flaneurs findet sich in den 1828 – als Fortsetzung von Etienne Jouys *Hermite de la Chaussée d'Antin* – erscheinenden *Nouveaux tableaux de Paris*⁷². Das eine *Tableau* Merciers wird so zu einer „offenen Vielfalt von Tableaux pluralisiert“⁷³, die Stadtbeschreibung zunehmend episodisch, das Wahrnehmungsfragment schließlich zum ästhetischen Selbstwert.

Erst in den *tableaux* der Julimonarchie weicht diese aus der Perspektive des zerstreuten Flaneurs gewonnene Ansammlung fragmentarischer Stadtskizzen einem neuen Bewusstsein für die Stadt als komplexen Gesamtzusammenhang, was symptomatisch in der Konjunktur des auf den Topos vom ‚Buch der Natur‘ zurückgehenden Topos vom ‚Buch der Stadt‘ zum Ausdruck kommt. Der Flaneur, derart zum Leser (in) der Stadt geworden, lernt, den flüchtigen Augenblick in seiner semiotischen Bestimmtheit zu entziffern und ihm eine Bedeutung abzugewinnen⁷⁴. Baudelaire wird in den *Tableaux parisiens* diesen Typus des Flaneurs aufgreifen und weiterentwickeln zur Figur des grüblerisch-exzentrischen Flaneurs, für dessen melancholisches Gemüt die Zeichen der Stadt zu unlesbaren Allegorien im Zeichen seines entfremdeten Selbst werden.

Bevor Baudelaire dem *tableau de Paris* in seiner Lyrik eine neue und konzentrierte Form gibt, erlebt der Parisdiskurs mit der neu gewonnenen Pressefreiheit unter Bürgerkönig Louis-Philippe – welche freilich mit den Septembargesetzen von 1835 wieder eingeschränkt wird – eine Potenzierung seiner zuvor bereits vielfältigen Erscheinungsformen. Eine große Anzahl neuer, oft satirischer und auch der politischen oder gesellschaftlichen Karikatur breiten Raum gebender Journale beherrscht zunehmend den literarischen Markt; die Physiologien und Typenporträts, denen sich auch bedeutende Schriftsteller wie Balzac widmen, erfreuen sich wachsender Beliebtheit; das moderne Feuilleton entsteht; und die Geschichte des *tableau de Paris* nimmt eine neue Wendung mit dem Erscheinen des ersten kollektiven Werks, *Paris ou le Livre des Cent-et-Un* (1831 bis 1834, 15 Bände). Der Blick des Mercierschen *observateur* weicht hier einer Vielfalt an Wahrnehmungsperspektiven, welche als literarische Antwort auf die zunehmend komplexer werdende Lebenswelt der Großstadt gelten muss. Gleichwohl erfasst auch dieses Kollektivtableau nicht die ganze Wirklichkeit der Stadt, wenn die Autoren Elend, Armut oder Kriminalität aus ihrem Blickfeld gleichsam ausklammern. So muss das *Livre des Cent-et-Un* mehr als

⁷² Vgl. Stierle: *Mythos von Paris*, 214ff.

⁷³ Ebd., 202.

⁷⁴ Vgl. ebd., 216.

literarischer Ausdruck des bourgeois Selbstverständnisses des *juste milieu* denn als Darstellung des komplexen und widersprüchlichen Ganzen der Stadt gelten. Erst das 1834/1835 als republikanisch-sozialistische Antwort auf das *Livre des Cent-et-Un* erscheinende, siebenbändige und ebenfalls arbeitsteilig verfasste *Nouveau Tableau de Paris* zeichnet ein Bild von Paris, das auch die dunkle Seite der großstädtischen Gesellschaft, die Welt der Arbeiter, Kleinbürger und Kriminellen, einbezieht.

Zwischen 1839 und 1841 erscheint das Sammelwerk *Les Français peints par eux-mêmes*, das dem *tableau de Paris* in der Synthese von literarischem Beitrag und Illustration eine neue Dimension der Darstellung erschließt. Wenn auch das Werk mit der Beschreibung verschiedener Typen, Stände, Berufsbilder und Klassen den Anspruch erhebt, ganz Frankreich zu repräsentieren, so bleibt es im Kern doch auf die Lebenswelt der Kapitale bezogen. Neben die Perspektive des Spezialisten, durch dessen Vermittlung die einzelnen Aspekte des Großstadtlebens erst verständlich werden, tritt hier erstmals in der Geschichte des *tableau de Paris* die Perspektive eines Flaneurs, der sich wesentlich als Literat versteht und in der täglichen Begegnung mit der großen Stadt die Erfahrungsgrundlage für sein literarisches Werk schafft. Mit dem 1845/1846 erscheinenden, ebenfalls illustrierten Kollektivtableau *Le Diable à Paris*, in dem erstmals ein Porträt des anonymen Passanten figuriert⁷⁵, endet schließlich die Geschichte des *tableau de Paris*. Zwar erscheinen nach der Februarrevolution 1848 und noch während des Zweiten Kaiserreichs weiterhin gelegentlich *tableaux* der Stadt Paris⁷⁶, doch bringen diese keine grundlegende Erneuerung des Genres mehr hervor.

Die in *Les Français peints par eux-mêmes* aktualisierte Gleichsetzung des Flaneurs mit dem Literaten kann als Indiz einer Entwicklung gelten, die ab ca. 1830 zunehmend den Parisdiskurs prägt: neben die pragmatische tritt eine fiktional-reflexive Parisliteratur und eröffnet durch den „Übergang zum Imaginären der Stadt eine neue Dimension ihres Bewusstseins“⁷⁷. Balzacs Werk verkörpert diesen Übergang wie kein anderes. Wenn der Autor – besonders in den Jahren zwischen 1830 und 1833 und im Rahmen seiner journalistischen Arbeit für zahlreiche Zeitschriften und Kollektivtableaux – in einer beinahe unüberschaubaren Anzahl an *tableaux*, Feuilletons und Skizzen dem

⁷⁵ Der Verleger Jules Hetzel ist der Verfasser des unter dem Pseudonym J. P. Stahl erscheinenden Artikels „Les passants à Paris“. Zur Beziehung zwischen Flaneur und anonymen Menschenmenge in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts vgl. außerdem Karlheinz Biermann: „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/Cahiers d'histoire des littératures romanes* 2 (1978), 298-315.

⁷⁶ Für Beispiele vgl. Stierle: *Mythos von Paris*, 278ff.

⁷⁷ Ebd., 339.

komplexen Erfahrungsraum der Großstadt sich annähert, so ist sein monumentales Romanwerk, die *Comédie humaine*, ohne diese journalistischen Erfahrungen nicht denkbar. Durch die Transposition des deskriptiven *tableau de Paris* in die narrative Großform des Parisromans gelangt Balzac zu einer ungleich komplexeren Sichtweise auf die Realität der Großstadt⁷⁸.

Victor Hugo scheint sich mit den visionären Stadtgedichten der *Orientales* (1829) und der *Feuilles d'automne* (1831) sowie seinem ersten, großen Parisroman *Notre-Dame de Paris* (1831), der im mittelalterlichen Paris des Jahres 1482 spielt, zunächst nicht an dem sowohl in der pragmatischen als auch in der fiktionalen Literatur zunehmend an Präsenz und Komplexität gewinnenden, aktualitätsbezogenen Parisdiskurs zu beteiligen. Jedoch ist, wie gezeigt, in den *Chants du crépuscule* (1835) ein verstärktes Eindringen der lebensweltlichen Realität der Stadt Paris in die Lyrik Hugos, mit Fokus auf die politisch-soziale Situation, festzustellen: Gedichte wie das auf der Beobachtung einer konkreten Straßenszene basierende *Sur le bal de l'Hôtel-de-Ville* (CC VI) deuten darauf hin, dass auch Hugo in der kritischen *observation* des Pariser Stadtlebens Inspiration für sein literarisches Werk findet. Die konstitutiven Gattungsmerkmale des literarischen *tableau de Paris*, nämlich die beobachtende Wahrnehmung der städtischen Realität aus der Perspektive eines *observateur* – die freilich bei Hugo vor der Folie seines sozialen Selbstverständnisses als Dichter zu deuten sein wird – sowie die Konfrontation des Beobachters mit dem modernen Erfahrungssubstrat der Großstadt, bilden nun auch im Werk Hugos die Grundlage einiger weniger, lyrischer Transformationen der Gattung des *tableau de Paris*. Zwar mögen diese in der Fülle seines dichterischen Werkes wenig ins Gewicht fallen, doch sind sie dafür umso aufschlussreicher für die Charakterisierung der poetischen Auseinandersetzung des Romantikers Hugo mit dem Sujet der großen Stadt.

Baudelaire eröffnet den 1861 verfassten und in den *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* erschienenen Artikel über den seit mehr als einem Jahrzehnt im Exil lebenden Victor Hugo mit folgenden Worten⁷⁹:

⁷⁸ Baudelaires *Tableaux parisiens* wiederum sind im zweifachen Horizont des pragmatischen *tableau de Paris* und seiner narrativen Transformation im Romanwerk Balzacs zu verorten.

⁷⁹ Baudelaire: *Œuvres complètes*, 508-515. Auf das komplizierte Verhältnis der beiden Dichter, das sich in diesem Text vor allem in Baudelaires bisweilen unverhüllt ironischem Ton äußert, kann im Rahmen dieser Studie nicht eingegangen werden. Einschlägige Untersuchungen und Materialsammlungen behandeln dieses Thema ausführlich: Claude Gély: „Baudelaire et Hugo: influences réciproques“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 62 (1962), 592-595; Jean Pommier: „Baudelaire et Hugo. Nouvelles glanes“, in: *Revue des sciences humaines* 32 (1967), 337-349; Bertil Sundborg: „Une dédicace de Baudelaire à Hugo“, in: *La Nouvelle revue française* 283 (juillet 1976), 120-128; Micheline Rosenfeld: „Baudelaire lecteur de Victor Hugo“, in: *Études baudelairiennes* IX (1981), 75-178; Pierre Laforgue:

„Depuis bien des années déjà Victor Hugo n'est plus parmi nous. Je me souviens d'un temps où sa figure était une des plus rencontrées parmi la foule; [...] Sans cesse, en tous lieux, sous la lumière du soleil, dans les flots de la foule, dans les sanctuaires de l'art, le long des bibliothèques poudreuses exposées au vent, Victor Hugo, pensif et calme, avait l'air de dire à la nature extérieure: „Entre bien dans mes yeux pour que je me souviene de toi.““⁸⁰

Wenn Baudelaire hier auf die starke Präsenz Hugos in der Pariser Öffentlichkeit während der Jahre vor dem Exil anspielt, so deutet dies ebenso wie die zahlreichen tagebuchartigen Notizen Hugos, die dieser seit 1846 unter dem Titel *Choses vues*⁸¹ festhält und später auch veröffentlicht, auf eine gewisse Gewohnheit der Beobachtung des in den Straßen von Paris sich abspielenden, täglichen Lebens hin. Dies ist nun vor allem auf das während der Julimonarchie sich zunehmend konkretisierende soziale Selbstverständnis Hugos als Dichter zurückzuführen. Als Prophet des Fortschritts und Anwalt der Armen ist es für den Dichter unerlässlich, seine Arbeitsstube zu verlassen und die direkte Begegnung mit dem täglichen Leben in der Großstadt Paris zu suchen, das sich dem beobachtenden Flaneur in immer neuen Szenen und Konstellationen in seiner ganzen Fülle darbietet: so finden sich in den *Choses vues* „reportageähnlich notierte Eindrücke eines flanierenden Beobachters, der die Phänomene der Stadt aufnimmt und festhält“⁸². In dem 1846 begonnenen, aber erst 1854 im Exil vollendeten und schließlich in den *Contemplations* (1856) erschienenen Gedicht *Melancholia* (Cont III/2) verbinden sich die Perspektive des *observateur* sowie der dichterische Anspruch Hugos, die Physiognomie der gegenwärtigen Gesellschaft zu Bewusstsein zu bringen und kritisch zu reflektieren, erstmals in seiner Dichtung zu einem Werk, das die literarhistorische Tradition des *tableau de Paris* zwar aufgreift, gleichwohl aber den Stempel einer ganz persönlichen, poetischen Transposition der Gattung des *tableau de Paris* trägt.

„Baudelaire, Hugo et la royauté du poète: Le romantisme en 1860“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 96, 2 (mars – avril 1996), 966-982.

⁸⁰ Baudelaire: *Œuvres complètes*, 508.

⁸¹ Victor Hugo: „Choses vues“, in: ders.: *Œuvres complètes XII, Histoire*, Paris: Robert Laffont, 1987, 591-1337.

⁸² Biermann: *Victor Hugo*, 66. Beispielhaft hierfür ist der erste Eintrag des Jahres 1846, der in modifizierter Form auch in das etwa zur gleichen Zeit begonnene Romanprojekt *Les Misères* eingeht (Hugo: „Choses vues“, 881f.). Ein armer Mann wird verhaftet, weil er ein Brot gestohlen hat. Bewacht von einem Soldaten, steht er vor dem Polizeigebäude. Dabei fällt sein Blick auf eine prächtige Kutsche, in deren Innern eine reiche Dame fröhlich mit einem kleinen Kind spielt. Während der Gefangene die Dame fixiert, bemerkt diese seinen Blick nicht. Bereits in der 1834 publizierte Erzählung *Claude Gueux* erzählt Hugo die Geschichte eines Gefangenen, der Brot für seine Familie gestohlen hat, zu einer langen Gefängnisstrafe verurteilt wird und schließlich einen Wärter erschlägt, der ihn gedemütigt hat. In Kapitel I/II/6 der *Misérables*, „Jean Valjean“, taucht der Protagonist in der Rolle des Brotdiebs wieder auf. Auch in dem Gedicht *Melancholia* (Cont III/2) figuriert das Motiv des Brotdiebs (V. 49ff.).

Das Gedicht *Melancholia* (Cont III/2) – auf die offensichtliche Anspielung auf Dürers Kupferstich *Melencolia I* (1514) im Titel des Gedichts wird einzugehen sein – lässt sich in zwei Teile gliedern. Der erste Teil (V. 1-253) umfasst die Darstellung und Kommentierung einer Reihe von Szenen des täglichen Lebens in der Großstadt Paris. Im zweiten Teil (V. 254-336) versucht das lyrische Ich, die Totalität der städtischen Gesellschaft poetisch anzueignen. Zwar wird der Name Paris an keiner Stelle in dem Gedicht explizit genannt, doch ist es mehr als wahrscheinlich, dass das städtische Erfahrungs- und Wahrnehmungssubstrat, das die semantische Ebene von *Melancholia* dominiert, auf die zeitgenössische Großstadt Paris zu beziehen ist. Im Horizont der fortschreitenden Industrialisierung, der Entstehung des Kapitalismus und der damit einhergehenden Verschlechterung der Lebensbedingungen für Kleinbürgertum und Proletariat⁸³ entwickelt sich Paris zu einem komplexen Lebensraum, dessen widersprüchliche Physiognomie das Ich im ersten Teil zunächst ganz in der Tradition des *tableau de Paris* in der Darstellung einzelner, flüchtiger Straßenszenen zu fassen sucht. So fällt sein Blick auf eine klagende Frau (V. 1ff.),

Écoutez. Une femme au profil décharné,
Maigre, blême, portant un enfant étonné,
Est là qui se lamente au milieu de la rue.
(Verse 1ff.)

auf eine junge, von spottenden Kindern verfolgte Prostituierte (V. 13ff.),

[...] Les enfants, ces innocents cruels,
La suivent dans la rue avec des cris de joie.
Malheureuse! Elle traîne une robe de soie,
Elle chante, elle rit... ah! pauvre âme aux abois!
(Verse 42ff.)

auf einen Zug magerer Kinder auf dem Weg zur Fabrik (V. 112ff.),

Où vont tous ces enfants dont pas un seul ne rit?
Ces doux êtres pensifs que la fièvre maigrit?
Ces filles de huit ans qu'on voit cheminer seules?
(Verse 112ff.)

auf einen betrunkenen Kutscher, der sein geschwächtes Pferd zu Tode prügelt (V. 147ff.),

Et le roulier n'est plus qu'un orage de coups
Tombant sur ce forçat qui traîne les licous,
(Verse 161f.)

⁸³ In den 1840er Jahren werden erste statistische Untersuchungen zur Lage des Proletariats durchgeführt; soziale Fragen dringen vermehrt in das Bewusstsein der bürgerlichen Öffentlichkeit ein. Auch die Zunahme frühsozialistischer Publikationen ab 1840 (Cabet, Proudhon u. a.) weist auf ein gesteigertes Bewusstsein für die soziale Problematik hin. Zu Literatur und Publizistik im Kontext der gesellschaftlichen und politischen Lage der 1840er Jahre bis zur Revolution 1848 vgl. auch Biermann: *Literarisch-politische Avantgarde*, 59ff.

und schließlich auf einen alten, schwer arbeitenden Kriegsveteranen, der kaum genug zum Leben verdient (V. 206ff.):

Tu casses des cailloux, vieillard, sur le chemin;
Ton feutre humble et troué s'ouvre à l'air qui le mouille;
(Verse 206f.)

Der aus dem Ganzen des Stadtzusammenhangs hervorgehobene, beobachtete Augenblick wird zur Basis der poetischen Aneignung der Stadt, die das lyrische Ich im ersten Abschnitt von *Melancholia* durch die Aneinanderreihung einzelner Wahrnehmungsfragmente in ihrer Totalität zu fassen sucht⁸⁴.

Bereits dieser kurze Überblick über den Inhalt des ersten Teils von *Melancholia* macht deutlich, dass der Blick des lyrischen Ich auf die Stadt ein fokussierter ist. Nicht die öffentlichen Manifestationen des Lebens der reichen Oberschicht, des Großbürgertums und Adels ziehen das Interesse des Beobachters auf sich. Vielmehr steht die *misère* der am Rand der Gesellschaft stehenden Existenzen im Zentrum seiner Wahrnehmung und Reflexion. Baudelaires Formel vom *héroïsme de la vie moderne*, die erstmals im *Salon de 1845* figuriert, im *Salon de 1846* in einem eigenen Kapitel (XVIII: „De l'héroïsme de la vie moderne“) genauere Konturen erhält, schließlich zu einem poetischen Zentrum der *Tableaux parisiens* avanciert und in Balzacs *Comédie humaine* zu epischer Ausformung gelangt⁸⁵, scheint sich so vor Baudelaire bereits der Lyrik Hugos einzuschreiben. Denn wenn Baudelaire in seinem *Résumé* am Ende des *Salon de 1845* die konservative Traditionalität der ausstellenden Künstler kritisiert und zugleich das Idealbild des „vrai peintre“⁸⁶ zeichnet, dem es gelinge, dem aktuellen Leben seine

⁸⁴ Ergänzt werden diese Stadtbilder durch kleine Szenen und Reflexionen, die zwar nicht direkt auf der Straße zu beobachten sind und somit streng genommen aus dem Rahmen der Tradition des *tableau de Paris* fallen, die aber dennoch Einblick gewähren in die spezifische Physiognomie der gegenwärtigen, städtischen Gesellschaft. So dringt der Blick des Ich ein in einen Gerichtssaal, in dem ein durch Betrug reich gewordener Richter einen Mann, der aus Verzweiflung ein Brot gestohlen hat, zum Bagno verurteilt (V. 49ff.); ein „homme de génie“ (V. 60), dessen Visionen des Fortschritts ihn zu Lebzeiten zum „ennemi public“ (V. 88) machen und der nach seinem Tod heuchlerisch als „grand homme“ (V. 111) betrauert wird (V. 60ff.), die Korruption im Rechtswesen, die Macht der öffentlichen Meinung sowie die „âme noire“ (V. 204) der Mächtigen (V. 181ff.) werden nacheinander zum Gegenstand der Reflexionen des Ich.

⁸⁵ Baudelaires emphatische Lobrede auf Balzac erlaubt diese Sicht der *Comédie humaine* als Epos des modernen Heroismus. Am Ende von Kapitel XVIII („De l'héroïsme de la vie moderne“) des *Salon de 1846* schreibt Baudelaire zur modernen Kunst: „[...] mais il y a un élément nouveau, qui est la beauté moderne. / Car les héros de l'*Iliade* ne vont qu'à votre cheville, ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birotteau, – et vous, ô Fontanarès, qui n'avez pas osé raconter au public vos douleurs sous le frac funèbre et convulsionné que nous endossons tous; – et vous, ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein!“ (Baudelaire: *Œuvres complètes*, 689)

⁸⁶ Ebd., 633.

epische Seite zu entreißen und das Poetische der Gegenwart selbst darzustellen⁸⁷, so fordert er damit die ästhetische Legitimation der Darstellung des Neuen und Aktuellen in der zeitgenössischen Kunst. Nun scheint dieses Plädoyer für einen unbedingten Aktualismus in der Kunst Baudelaires Ästhetik der Modernität direkt mit Stendhals aktualistischem Begriff des Romantischen zu verbinden⁸⁸. Doch entsteht mit dem *romantisme social* nach der Julirevolution 1830 eine weitere, breite Tradition aktualistischer Literatur, die sich von einem antiken Kunstideal wie der nostalgischen Rückwendung in das gotische Mittelalter oder der Sehnsucht nach exotisch-fernen Welten gleichermaßen abwendet und stattdessen gerade die bei Baudelaire als Inbegriff des modernen Heroismus geltenden Existenzen am Rand und außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft⁸⁹ ins Zentrum der Darstellung rückt. Hugo selbst gehört zu den namhaftesten Vertretern des *romantisme social*. Nun deutet die Bezeichnung dieser literarischen Strömung bereits auf den wesentlichen Unterschied hin, der Hugos poetische Aneignung des *héroïsme* der Moderne von der Baudelaires unterscheidet. In den *tableaux* Hugos nimmt der Flaneur die Perspektive eines sozial engagierten Dichters an, so dass die poetische Aktualisierung des Wahrgenommenen stets in einem doppelten Horizont des ästhetischen Anspruchs (*beauté*) auf der einen sowie des humanitären Auftrags (*utilité*) auf der anderen Seite erscheint. In Baudelaires Reflexion zur künstlerischen Darstellung des *héroïsme de la vie moderne* hingegen figuriert der Flaneur meist als exzentrisches Künstler-Ich, das aus der transitorischen Erfahrung des Aktuellen einen gleichsam ahistorisch-ewigen Gehalt zu extrahieren sucht, anstatt sie, wie bei Hugo, auf ihren sozialen und historischen Kontext zu befragen. In seinem Essay *Le peintre de la vie moderne* benennt Baudelaire diese Aufgabe des modernen Künstlers explizit:

⁸⁷ „Celui-là sera le *peintre*, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre [...] combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies“ (ebd.).

⁸⁸ Vgl. Stendhals aktualistische Wendung des Begriffs des Romantischen in seinem Essay *Racine et Shakespeare* (1823-1825): „Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grand-pères“ (zitiert nach Hans Robert Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970, 52); außerdem Baudelaires berühmte Definition des *romantisme*: „Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau“ (Baudelaire: *Œuvres complètes*, 642). Zu Bestimmung und historischer Entwicklung der Begriffe ‚romantisch‘ und ‚modern‘ vgl. das Kapitel „Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität“ in Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*, 11-66.

⁸⁹ „Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, – criminels et filles entretenues, – la *Gazette des tribunaux* et le *Moniteur* nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme“ (Baudelaire: *Œuvres complètes*, 688).

„Il s’agit pour lui de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire.“⁹⁰

Die Position des Ewigen („éternel“) ist bei Baudelaire zweifach besetzt: die anthropologische Invarianz der menschlichen Natur in ihrer Dualität zwischen unendlich groß und unendlich klein – Baudelaire kann hierin als Erbe des jansenistischen Menschenbilds Pascals gelten – zum einen sowie das Ewige der ästhetischen Formung im künstlerischen Medium zum andern bilden die beiden Pole der Transformation der transitorischen Wahrnehmung der Großstadt in ein Kunstwerk. Dieses Verfahren, das Baudelaire am Werk des Malers Constantin Guys expliziert, wird schließlich auch zum ästhetischen Imperativ seiner dem modernen Ästhetizismus verpflichteten *Tableaux parisiens* werden⁹¹.

Bereits die exemplarische Lektüre eines der Momentbilder der Stadt des ersten Teils von *Melancholia* gibt Aufschluss über die Spezifik der lyrischen Transformation der Gattung des *tableau de Paris* bei Hugo vor der Folie seines sozialen Selbstverständnisses als Dichter. Das erste *tableau* evoziert das Bild einer inmitten einer Menschenmenge stehenden, klagenden Frau:

Écoutez. Une femme au profil décharné,
Maigre, blême, portant un enfant étonné,
Est là qui se lamente au milieu de la rue.
La foule, pour l’entendre, autour d’elle se rue.
Elle accuse quelqu’un, une autre femme, ou bien
Son mari. Ses enfants ont faim. Elle n’a rien;
Pas d’argent; pas de pain; à peine un lit de paille.
L’homme est au cabaret pendant qu’elle travaille.
Elle pleure, et s’en va. Quand ce spectre a passé,
O penseurs, au milieu de ce groupe amassé,
Qui vient de voir le fond d’un cœur qui se déchire,
Qu’entendez-vous toujours? Un long éclat de rire.
(Verse 1ff.)

Indem das Ich seine Rede mit einem Imperativ beginnt – „Écoutez“ (V. 1) – und damit ein zunächst nicht näher bestimmtes Publikum zum Zuhören auffordert, weist es sich selbst eine besondere Autorität im Prozess der poetischen Vermittlung und Deutung der beobachteten Straßenszene zu. Auch der pragmatische Status des lyrischen Subjekts unterstreicht dessen besondere Rolle. Denn wenn die flüchtige Szene sich einerseits direkt vor den Augen des Ich abzuspielen scheint – der deiktische Bezug auf die Straße suggeriert eine unmittelbare Präsenz des Ich zum Geschehen (V. 3) –, so identifiziert es

⁹⁰ Ebd., 797.

⁹¹ Im Rahmen dieser Studie kann es nicht geleistet werden, Baudelaires Poetik der *modernité*, die der Dichter paradigmatisch in seinen *Tableaux parisiens* aktualisiert, ausführlich darzustellen; stellt diese in der vorliegenden Studie – neben der literarischen Tradition des *tableau de Paris* – doch lediglich einen Vergleichshorizont dar, in dem die literarhistorische Position der lyrischen Stadtbilder Hugos angemessen diskutiert werden kann. Daher wird die Ästhetik der *Tableaux parisiens* Baudelaires nur insoweit aufgerufen, als sie in eine distinktive Beziehung zu den Momentbildern der Stadt bei Hugo tritt.

sich doch nicht mit der „foule“ (V. 4), die sich neugierig um die Klagende schart, um das Spektakel eines „cœur qui se déchire“ (V. 11) schadenfroh zu beobachten und mit einem „long éclat de rire“ (V. 12) zu quittieren. Vielmehr kennzeichnet dieses *tableau* eine doppelte Perspektive, die sich durch die zweifache Besetzung der Beobachterposition charakterisiert: zum einen beobachtet eine auf der Straße versammelte Menschenmenge die klagende Frau; zum andern beobachtet das Ich die Menschenmenge, die die Frau beobachtet. Es liegt nun nahe, das lyrische Ich innerhalb der Gruppe der „penseurs“ (V. 10) zu verorten, die durch erhöhtes Reflexionsvermögen und besonderen Einblick in die Mechanismen der großstädtischen Gesellschaft erst zum Adressaten der nachdenklichen und das *tableau* abschließenden Apostrophe („O penseurs [...]“, V. 10ff.) werden können. In der pragmatischen Situation des Gedichtes, in der die in der Apostrophe fiktiv aufgerufenen „penseurs“ (V. 10) real abwesend sind, nimmt allein das lyrische Ich eine übergeordnete, gleichsam romantisch-panoramatische Position ein. Dies ermöglicht es ihm nun, in der doppelten Fokussierung seines Blicks – auf die klagende Frau einerseits, auf das Verhalten der Menge andererseits – und aus einer gewissen Distanz zum Geschehen heraus die flüchtige Erscheinung der weinenden Frau in den Kontext der Großstadt zu integrieren und sie derart als Figur einer modernen Großstadterfahrung lesbar zu machen. Der Anspruch des *tableau* bei Hugo, nämlich den der Konstellation eines einzigen Augenblicks sich einschreibenden und das Wesen des modernen Stadtlebens enthüllenden *héroïsme de la vie moderne* zu Bewusstsein zu bringen und kritisch im Horizont seiner sozialen Problematik zu reflektieren, korreliert unmittelbar mit dem sozialen Dichterbild Hugos und artikuliert sich somit in der Spezifik der poetischen Aneignung dieser Straßenszene durch das als romantische Dichterfigur zu identifizierende Aussagesubjekt. Dies soll im Folgenden aufgezeigt werden.

In den ersten sechs Versen zeichnet das lyrische Ich zunächst ganz eigentlich ein *tableau* einer Straßenszene, die sich wohl Dutzende Male täglich in Paris ereignen mag – darauf deutet auch das iterative Adverb „toujours“ (V. 12) hin – und die seine Aufmerksamkeit erregt: inmitten einer gaffenden, großstädtischen Menschenmenge steht eine Frau auf der Straße, mit ausgezehrtem Profil („profil décharné“, V. 1), in den Armen ein „enfant étonné“ (V. 2) haltend, klagend über die Untreue ihres Ehemannes. Dabei bindet der identische Reim „au milieu de la rue – La foule, pour l’entendre, autour d’elle se rue“ (V. 3f.) die Konzepte ‚Straße‘ und ‚Zuschauermenge‘ auf der phonischen Ebene aneinander, so dass der öffentliche Raum der Straße mit der Vorstellung einer Bühne sowie die anonyme Menschenmenge mit der eines Publikums assoziativ

verknüpft werden. Dieser Effekt wird noch verstärkt durch die Betonung der rezeptiven Haltung der „foule“ (V. 4): „pour l’entendre“ (V. 4). Das *tableau* weist also einen szenisch-theatralischen Kern auf⁹²: die klagende Frau wird zur unfreiwilligen Akteurin auf der Bühne der Stadt, die Menschenmenge zum Publikum eines Schauspiels, das in einem einzigen Augenblick in sich den Kern menschlicher Verzweiflung beschließt und einen fragmentarisch-flüchtigen Blick freigibt auf den „fond d’un cœur qui se déchire“ (V. 11). Denn kaum begonnen, nimmt die Szene auch schon ein abruptes Ende: „Elle pleure, et s’en va“ (V. 9). In der unvermittelten Juxtaposition zweier Hauptsätze findet die Momenthaftigkeit der Erfahrung auf syntaktischer Ebene ein Äquivalent. Die klagende Frau wird zum „spectre“ (V. 9), zu einer flüchtigen Erscheinung, ja ganz eigentlich zur Passantin im täglichen Schauspiel der Großstadt: „Quand ce spectre a passé“ (V. 9). In der Figur der weinenden Frau werden so die Diskontinuität der Zeiterfahrung in der Großstadt wie die Tragik des modernen Lebens gleichermaßen unmittelbar sinnfällig.

Bis zu diesem Punkt vereint die das Gedicht *Melancholia* eröffnende Szene alle wesentlichen Elemente eines lyrischen *tableau de Paris*, wie es auch in Baudelaires *Tableaux parisiens* figurieren könnte: ein Flaneur wird zum Zeugen einer Szene, die sich im öffentlichen Stadtraum abspielt, transitorischen Charakter hat und den Blick freigibt auf die entfremdete Kondition des Menschen in der modernen Großstadt. Wenn damit in Hugos *Melancholia*, wie auch in Baudelaires *Tableaux parisiens*, die Bedeutung der Gegenwart für die Dichtung affirmiert, die moderne Erfahrung zeitlicher Diskontinuität thematisiert und dem transitorischen Augenblick ein ästhetischer Eigenwert zugeschrieben wird, so ist doch der Anspruch des lyrischen *tableau* in Bezug auf die poetische Aneignung der flüchtigen Erfahrung bei Hugo ein grundsätzlich anderer als bei Baudelaire. In Baudelaires *Tableaux parisiens* steht der Choc einer fragmentarisierten Zeiterfahrung im Zentrum einer Poetik, deren zentrale Figur es ist, die transitorische Zeitlichkeit der Moderne auf einen sowohl ästhetisch als auch anthropologisch begründeten Status der Zeitlosigkeit zu transzendieren (*tirer l’éternel du transitoire*). Hinter dieser Loslösung des Ästhetischen vom Historischen verbirgt sich das Konzept einer Ästhetik, die im Medium der Kunst eine Durcharbeitung dieser Chocerfahrung anstrebt. Denn bei Baudelaire ist das lyrische Ich unmittelbar und

⁹² Stierle weist darauf hin, dass der oftmals szenische Kern des literarischen *tableau* auf den Ursprung des *tableau* im *drame* zurückgeht. Dies sei besonders in den illustrierten *tableaux* der Julimonarchie evident (Stierle: „Baudelaires *Tableaux parisiens*“, 293f.). Auch Baudelaires lyrische Reduktionen des *tableau de Paris* weisen beinahe durchgängig einen szenischen Kern auf, der vor dem Hintergrund der Nutzbarmachung seiner Theorie der Karikatur für die Poetik der *Tableaux parisiens* oftmals eine karikaturale Ausprägung annimmt.

existentiell betroffen von der verunsichernden Erfahrung der Moderne, der es nur mehr im Kunstwerk antworten kann. Indem das Ich aus der modernen Erfahrung des immer Neuen das zeitlos Schöne und anthropologisch Wahre extrahiert und als Kunstwerk aktualisiert, kann es seine subjektive Verunsicherung angesichts der Diskontinuität der großstädtischen Erfahrungswelt gleichsam durch die Transzendierung des Chocs im Ästhetischen parieren. Der Blick des Hugoschen Ich auf die Moderne hingegen ist, vor der Folie des Dichterbildes Hugos, fundamental von dem des Baudelaireschen Subjekts verschieden. Während bei Baudelaire die entfremdete Beziehung des vereinzelt Subjekts zu seiner großstädtischen Umgebung im Vordergrund steht, begreift das Ich in Hugos *Melancholia* die Erfahrung der Entfremdung als eine genuin soziale Problematik, die ganze Kollektive – die Kinderarbeiter, die Prostituierten, die Kriegsveteranen etc. – betrifft⁹³. Hugo geht es in seinen lyrischen *tableaux de Paris* also wesentlich darum, die gesamtgesellschaftliche Dimension und gegenwärtige Aktualität der Problematik der Entfremdung zu Bewusstsein zu bringen⁹⁴. Vor diesem Hintergrund ist nun auch die Ausweitung der Perspektive in der zweiten Hälfte des ersten *tableau* in *Melancholia* zu deuten:

[...] Ses enfants ont faim. Elle n'a rien;
 Pas d'argent; pas de pain; à peine un lit de paille.
 L'homme est au cabaret pendant qu'elle travaille.
 (Verse 6ff.)

⁹³ Adorno warnt indes davor, aus der absoluten Individualität des lyrischen Subjekts bei Baudelaire eine Negation der gesellschaftlichen Bedingtheit seiner Lyrik abzuleiten. Er schreibt in seinem Essay „Rede über Lyrik und Gesellschaft“ (in: Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur*, 4 Bde, Bd 1, Frankfurt a. M. 1958, 73-104), in dem er seine These, dass die Beziehung lyrischer Gedichte auf Gesellschaftliches im Wesen der lyrischen Sprache selbst liege, expliziert: „Ein kollektiver Unterstrom gründet alle individuelle Lyrik. Meint diese in der Tat das Ganze, [...] dann gehört die Teilhabe an diesem Unterstrom wesentlich zur Substantialität auch der individuellen Lyrik: er wohl macht überhaupt erst die Sprache zu dem Medium, in dem das Subjekt mehr wird als nur Subjekt. [...] Oftmals haben [...] Dichter, die jegliche Anleihe bei der Kollektivsprache verschmähten, kraft ihrer geschichtlichen Erfahrung an jenem kollektiven Unterstrom teil. Ich nenne Baudelaire, dessen Lyrik nicht bloß dem juste milieu, sondern auch jedem bürgerlichen sozialen Mitgefühl ins Gesicht schlägt und der doch, in Gedichten wie den *Petites vieilles* oder dem von der Dienerin mit dem großen Herzen aus den *Tableaux Parisiens*, den Massen, denen er seine tragisch-hochmütige Maske entgegenkehrte, treuer war als alle Armeleutepoesie“ (ebd., 89f.).

⁹⁴ Wenn also Baudelaire in seinen *tableaux* der Stadt Paris den historischen Augenblick zwar zum Ausgangspunkt der poetischen Transformation macht, jedoch in dem anschließenden Prozess des *tirer l'éternel du transitoire* die spezifische Historizität des Augenblicks auf eine zeitlose, ästhetisch oder anthropologisch-metaphysisch begründete Ebene transponiert, so erscheint die soziale Dynamik der Pariser Gesellschaft des 19. Jahrhunderts in den Chocbildern Baudelaires gleichsam arretiert. Den *tableaux de Paris* bei Hugo und Baudelaire liegt somit zwar dasselbe, aktuelle Erfahrungssubstrat zugrunde. Doch zeichnen sie sich durch eine radikale Differenz in der Perspektive aus: der literarhistorisch relevante Umschlag des romantischen Historismus in einen modernen Ästhetizismus wird am Beispiel der differenten, lyrischen Transformation der Gattung des *tableau de Paris* bei Hugo bzw. Baudelaire unmittelbar sinnfällig. Zum Umschlag des romantischen Historismus in einen modernen Ästhetizismus vgl. außerdem Jauß: „Literarischer Prozess des Modernismus“, 258ff.

In diesen Versen wendet sich der Blick des Dichters von der konkret beobachteten Straßenszene ab. Das Ich thematisiert nun vielmehr die gleichsam unsichtbare Geschichte hinter der Szene, deren Kenntnis es ihm erlaubt, die flüchtige Erscheinung der Klagenden in den umfassenden, sozialen Kontext der Zeit zu integrieren und ihr damit ihren Fragmentstatus zu nehmen. Nicht die Transzendierung der Erfahrung der Moderne in ein abstraktes, ästhetisch und anthropologisch begründetes *éternel* bildet so den Zielpunkt des *tableau* bei Hugo, sondern vielmehr die Reintegration der Momenterfahrung in den sozialen und historischen Kontext der Großstadt. Durch die poetische Rekontextualisierung der flüchtigen Erscheinung der weinenden Frau im Zeichen des Hinweises auf den Hunger der Kinder, die Armut der Frau und das Verhalten des Ehemannes aber verdichtet sich die Figur der Frau zu einer lesbaren Figur der modernen Stadtgesellschaft, die sich in ihrer Komplexität und Diskontinuität dem Betrachter nicht mehr unmittelbar erschließt. So muss für das Gros der Menge, die das Schauspiel der klagenden Frau als eine von ihrem Kontext losgelöste Erscheinung rezipiert, der karikaturale und komische Effekt dieser Szene im Zentrum der Erfahrung stehen, wie sich auch die Reaktion der Menschenmenge, ein lang anhaltendes Lachen („long éclat der rire“, V. 12), vor allem aus der Kontextlosigkeit der Szene erklärt. Denn ohne die Kenntnis der persönlichen Geschichte der Frau muss die Szene befremdend wirken, muss der heldenhafte, ja sublime Charakter der Erscheinung ins Lächerliche umschlagen⁹⁵. Allein das lyrische Subjekt, das als romantische, sozial engagierte Dichterfigur von der Masse der *foule* sich abhebt, vermag die ephemeren und befremdenden Erscheinungen der Großstadt in einen sinngebenden, historisch und sozial begründeten Kontext zu integrieren und sich derart der Erfahrung der Moderne zu

⁹⁵ In Baudelaires Poetik der *modernité* spielt die Karikatur eine zentrale Rolle. In seinem Essay *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (Baudelaire: *Œuvres complètes*, 690-701) entwickelt Baudelaire seine Theorie des anthropologischen Ursprungs des Lachens: der Choc der Pascalschen Dualität des Menschen zwischen *grandeur infinie* und *misère infinie* entlade sich bei der Betrachtung des Komischen bzw. der Karikatur im Lachen. Doch ist die Karikatur prinzipiell nach zwei Seiten hin auflösbar: nach dem Komischen und nach dem Sublimen. Indem nun der Dichter die Welt des Komischen hinter sich lasse, könne er jenseits davon neue Möglichkeiten der Poesie entdecken. Dies ist einer der Kernpunkte der Poetik der *Tableaux parisiens*. Anders als für Baudelaire existieren nur wenige systematische Untersuchungen zum Lachen im Werk Hugos. Joë Friedemann weist in seinem Aufsatz „Cet inquiétant rire de l'art: William Shakespeare et l'œuvre critique de Victor Hugo“ (in: *Les lettres romanes* 49, 3-4 (août – novembre 1995), 263-278) darauf hin, dass das Lachen im Werk Hugos zunehmend seine komische und ästhetische Qualität verliere und ethische bzw. philosophische Implikationen gewinne (ebd., 273). Victor Brombert untersucht in seinem Aufsatz „Revolution or the Hour of Laughter“ (in: Joseph P. Strelka (Hg.): *Literary Theory and Criticism. Festschrift presented to René Wellek in Honor of his Eightieth Birthday*, 2 Bde, Bd 2: *Criticism*, Bern u. a. 1984, 719-728) den Konnex zwischen Lachen und Revolution sowie die im Werk Hugos zentrale Differenz zwischen ‚rire d'en haut‘ und ‚rire d'en bas‘.

bemächtigen⁹⁶. Das romantisch-universalistische Bedürfnis der Überwindung des Fragments zeichnet sich dem *tableau* Hugos unmittelbar ein.

Die übrigen *tableaux* in *Melancholia* folgen dem gleichen Schema. Immer wieder nimmt das lyrische Ich eine konkrete Beobachtung in der Stadt zum Ausgangspunkt, um daran anknüpfend den sozialen Kontext der beobachteten Szene zu rekonstruieren und solchermaßen das Wahrnehmungsfragment in das umfassende Phänomen der modernen, großstädtischen Gesellschaft zu integrieren. Im Horizont dieser Rekontextualisierung erfährt der Leser, dass die junge Prostituierte im zweiten *tableau* ein Waisenmädchen ist, das seinen Lebensunterhalt zunächst als Näherin verdient, aus finanzieller Not das Ehrenkreuz seines Vaters versetzen und sich schließlich prostituieren muss, um zu überleben⁹⁷; das Wahrnehmungsfragment des Zuges der Kinder auf dem Weg zur Fabrik wird zum Katalysator eines sozialkritischen Exkurses über die Auswüchse der kapitalistisch-industriellen Produktionsgesellschaft am Beispiel der Kinderarbeit. Im Kontext von Hugos Auffassung der *fonction du poète* – so der Titel der Eröffnungssode der *Rayons et ombres* – ist es dabei unvermeidlich, dass die poetische Aneignung der lebensweltlichen Realität der industriellen Großstadt mit einer vehementen Sozialkritik geradezu einhergehen muss. Genau dies wirft aber Baudelaire Hugo in seinen *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* indirekt vor. Neben seiner Vorliebe für episch-narrative Ausführlichkeit sei es vor allem seine Affinität zu moralisch-didaktischer Aufbereitung der Inhalte, die einen poetischen Mangel darstelle. Wenn also Baudelaire in Bezug auf Hugo schreibt: „Le poète est moraliste sans le vouloir, par abondance et plénitude de nature“⁹⁸, so verbirgt sich hinter dieser gezwungen wohlwollend wirkenden Formulierung eine Kritik am Werk Hugos, die auf ein wesentliches Charakteristikum der Dichtung Hugos seit der Julirevolution abzielt und seine Lyrik im Innersten trifft⁹⁹. Jedoch wird in *Melancholia* deutlich, dass in den lyrischen *tableaux de Paris* Hugos gerade das moralische Moment in hohem Maße dazu beiträgt, die moderne Erfahrung der Entfremdung im Kontext der prekären, sozialen Situation in der Großstadt zu Bewusstsein zu bringen. In diesem Zusammenhang ist nun auch der Titel des Gedichts zu deuten. Nicht mehr das auf Chateaubriand zurückgehende, vage Weltschmerz- und Sehnsuchtsgefühl, das die romantische

⁹⁶ In der Haltung des lyrischen Ich zur beobachteten Straßenszene zeigt sich auch der Übergang von der Stadtsatire zur Stadtyrik im lyrischen Stadtdiskurs Hugos.

⁹⁷ Dasselbe Motiv des Waisenmädchens, allerdings in idyllischer Verklärung, figuriert auch in dem Gedicht *Regard jeté dans une mansarde* (RO IV).

⁹⁸ Baudelaire: *Œuvres complètes*, 512.

⁹⁹ 1859 schreibt Baudelaire an Hugo, er selbst habe „dépassé la théorie généralement exposée par [lui] sur l’alliance de la morale avec la poésie“ (Charles Baudelaire: *Correspondance*, I, Paris: Gallimard, 1973, 597).

Literatur bis in die 1830er Jahre hinein prägt, ist hier mit ‚Melancholie‘ gemeint. Im Zentrum von *Melancholia* steht vielmehr eine moderne Art der Melancholie, die sich in den 1840er Jahren im Zuge der fortschreitenden Industrialisierung zunehmend auch in der Literatur als neues Prinzip der Realitätsdarstellung durchsetzt und auf die seit Rousseau thematisierte Erfahrung der Entfremdung des Menschen von der Natur zurückgeht¹⁰⁰ – eine Problematik, die insbesondere in der modernen Großstadt virulent ist.

Dass das Gefühl der Melancholie vor der Folie der Erfahrung der lebensweltlichen Moderne für die Dichter der französischen Spätromantik eine neue Aktualität gewinnt, zeigt sich auch in der Konjunktur von Dürers Kupferstich *Melencolia I* (1514) als „Kultobjekt der spätromantischen Dichter in Frankreich“¹⁰¹. Wenn Hugo sein großes, poetisches Gemälde der modernen Pariser Stadtgesellschaft mit *Melancholia* betitelt, so bezieht er sich damit ganz offensichtlich auf Dürers Gravur¹⁰² und suggeriert eine konstitutive Beziehung zwischen der künstlerischen Darstellung der Melancholie bei Dürer sowie der die moderne Melancholie der 1840er Jahre prägenden Erfahrung der Entfremdung in der Großstadt. Diese ist nun vor allem auf der Ebene der Wahrnehmung und Repräsentation der erlebten Welt zu verorten. Für Dürers Engel der Melancholie

¹⁰⁰ Pierre Laforgue untersucht in seinem Aufsatz „Machinisme et industrialisme, ou romantisme, modernité et mélancolie. Quelques jalons (1840-1870)“ (in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 103 (2003), 63-92) einige Texte, darunter auch die Verse 112ff. aus Hugos *Melancholia*, unter dem Aspekt der Darstellung von Maschine und Industrialismus. Er stellt die These auf, Industrialismus und Maschine hätten die Imagination der Romantiker maßgeblich beeinflusst und eine neue Repräsentation der Welt provoziert, die unter dem Signum eines gewandelten Gefühls der Melancholie stehe. Auch Edward J. Ahearn, der in seinem Aufsatz „The Search for Community: The City in Hölderlin, Wordsworth, and Baudelaire“ (in: *Texas Studies in Literature and Language* 13, 1 (spring 1971), 71-89) Hugos *Melancholia* in einem Atemzug mit Blakes *London* und Baudelaires *Tableaux parisiens* nennt, erkennt in *Melancholia* das moderne Potential einer auf die aktuellen Lebensbedingungen in der Stadt Bezug nehmenden Dichtung, die als Erweiterung visionärer, mythischer oder apokalyptischer Modi der poetischen Aneignung der Stadt einen entscheidenden Schritt in Richtung der modernen Stadtlyrik bei Baudelaire gehe. Zum nostalgischen Melancholiebegriff der Romantik vgl. Michael Löwy/Robert Sayre: *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris: Payot, 1992.

¹⁰¹ Stierle: *Mythos von Paris*, 864. Vgl. dazu auch William Hauptman: „An unusual binding design after Dürer's *Melencolia I*“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 (1975), 341-342.

¹⁰² Die folgende Deutung von *Melencolia I* im Horizont der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts bezieht sich auf Stierles Interpretation des Kupferstichs im Rahmen seiner Lektüre von Baudelaires *Le Cygne* (Stierle: *Mythos von Paris*, 860ff.; eine Abbildung der *Melencolia I* findet sich auf Seite 863). Die Problematik der Deutung der Gravur schlägt sich in der großen Menge an Untersuchungen zum geistesgeschichtlichen und ikonographischen Hintergrund des Blattes sowie zu seiner Wirkungsgeschichte nieder. Eine Auswahl an Literatur zu Dürers *Melencolia I* verdeutlicht die Vielfalt der Forschungsansätze: Hartmut Böhme: *Albrecht Dürer – Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt a. M. 1989; Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt a. M. 1990; Friedrich Wolfram Heubach: *Ein Bild und sein Schatten. Zwei randständige Betrachtungen zum Bild der Melancholie und zur Erscheinung der Depression*, Bonn 1997 [Schriften zur Psychologischen Morphologie, 6]; Michael Brötje: *Bildsprache und intuitives Verstehen. Exemplarisch: Dürer, Das Schweißbuch von zwei Engeln gehalten; Melencolia I; Magritte, Die Suche nach dem Absoluten*, Hildesheim u. a. 2001.

zerfällt der „Sinnzusammenhang der Welt“¹⁰³, wird die Welt ihm fremd, was in der Darstellung von ihrem ursprünglichen Zweck entfremdeten, gleichsam im Zeichen der radikalen Negation ihrer Bestimmung um die zentrale Figur des Engels verstreuten Gegenständen – Hammer, Hobel, Glocke, Uhr etc. – unmittelbar sinnfällig wird. Diese bei Dürer bildlich aktualisierte Figur des Sinnverlusts und der Entfremdung lässt sich nun in zweifacher Perspektive auf Hugos *Melancholia* übertragen. Zum einen betrifft die Erfahrung der Entfremdung gerade jene Menschen in besonderem Maße, deren prekäre *condition* in der gegenwärtigen Gesellschaft das Ich in *Melancholia* primär poetisch evoziert: die sozial Benachteiligten. Im *tableau* der Kinderarbeiter beispielsweise figuriert die Erfahrung der Entfremdung des Menschen in der zeitgenössischen Gesellschaft in metaphorischer Verdichtung, wenn das Ich die moderne, auf Fließbandproduktion ausgerichtete Fabrik mit einem ewigen Gefängnis (V. 117) oder aber oxymoronisch mit dem Bagno der Unschuldigen und der Hölle der Engel (V. 120) vergleicht sowie die industrielle Maschine im Bild eines schrecklichen, eisernen Monsters (V. 118ff.) aktualisiert:

Ils [les enfants] s'en vont travailler quinze heures sous des meules;
 Ils vont, de l'aube au soir, faire éternellement
 Dans la même prison le même mouvement.
 Accroupis sous les dents d'une machine sombre,
 Monstre hideux qui mâche on ne sait quoi dans l'ombre,
 Innocents dans un baigne, anges dans un enfer,
 Ils travaillent. Tout est d'airain, tout est de fer.
 (Verse 112ff.)

Zum andern macht in *Melancholia* aber auch das lyrische Ich selbst die Erfahrung des diskontinuierlichen Zerfalls seiner Erfahrungswelt, wenn in immer neuen Wahrnehmungsfragmenten die ungeheure Pluralität des städtischen Lebens auf es hereinbricht. Jedoch gelingt es dem souveränen Dichter-Ich Hugos, den flüchtigen Wahrnehmungen der Großstadt durch ihre Rekontextualisierung den Fragmentcharakter zu nehmen. Das lyrische Ich hingegen in Baudelaires *Tableau parisien Le Cygne*, welches ebenfalls im Horizont von Dürers *Melencolia I* gelesen werden kann¹⁰⁴, droht an dem Versuch der Überwindung der radikalen, immer neuen Fremdheit der sich diskontinuierlich verändernden Stadt zu scheitern. Als melancholisch-exzentrisches Ich kann es den subjektiven Zerfall der Stadtwelt in allegorisch-unlesbare Formen nicht aufhalten: „Tout pour moi devient allégorie“ (V. 31). Die unterschiedliche Konzeption

¹⁰³ Stierle: *Mythos von Paris*, 862.

¹⁰⁴ Zur Bedeutung von Dürers *Melencolia I* für Baudelaire vgl. William Hauptmann: „Baudelaire, Michelet and Dürer's *Melencolia I*: a problem in meaning“, in: *Studi francesi* 22 (1978), 106-110 und James S. Patty: „Baudelaire and Dürer: avatars of melancholia“, in: *Symposium* 38, 3 (fall 1984), 244-257.

des lyrischen *tableau de Paris* bei Hugo und Baudelaire offenbart sich somit in der jeweiligen Spezifik der Bezugnahme auf Dürers Gravur in aller Deutlichkeit. Aktualisiert Hugo das Dürersche Thema der Entfremdung im Horizont einer vehementen Sozialkritik an der modernen Gesellschaft, so steht bei Baudelaire die Erfahrung einer metaphysisch bzw. anthropologisch begründeten Entfremdung des Menschen im Zentrum, welche sich in der radikalen Fremdheit der zur Allegorie seiner eigenen, inneren Fremdheit gewordenen, modernen Stadt spiegelt¹⁰⁵.

In der Aneinanderreihung zahlreicher *tableaux*, in denen die fragmentarische Wahrnehmung der Großstadt aus der bemächtigenden Perspektive eines gleichsam auktorialen und sozialkritisch-aufklärerischen Dichter-Ich rekontextualisiert und angeeignet wird, entsteht im ersten Teil von *Melancholia* ein Bild der zeitgenössischen Stadt in ihren wesentlichen Momenten: Fragmentarisierung der Lebenswelt, Erfahrung der Entfremdung und Virulenz der sozialen Problematik. Wie Mercier als Begründer der Gattung des *tableau de Paris* strebt Hugo hier an, durch das Prinzip der Reihung von Momentbildern einen möglichst großen Ausschnitt der städtischen Realität darzustellen¹⁰⁶. Jedoch haftet dieser Abfolge einzelner Szenen ein merkwürdig statischer Charakter an. Die *tableaux* werfen zwar einzelne Schlaglichter auf das widersprüchliche Wesen der großstädtischen Gesellschaft. Doch stehen sie unverbunden nebeneinander und treten nicht in einer Synthese zusammen, welche indes erst die politisch-soziale Dynamik und das linearzeitliche Entwicklungspotential der auf sozialer Ungleichheit beruhenden Stadtgesellschaft aufweisen könnte. Es ist nun bezeichnend, dass der folgende, zweite Abschnitt von *Melancholia* (V. 254ff.) im Zeichen des Versuches steht, von den einzelnen, thematisch eng umgrenzten und in sich statischen *tableaux* des ersten Teils zu abstrahieren und stattdessen das Ganze der

¹⁰⁵ Allein in der subjektiven Erinnerung, nicht aber in Bezug auf die Realität der Stadt ist es dem Baudelaireschen Ich möglich, den Zerfall der Welt in unlesbare, allegorische Formen aufzuhalten. Indem das flüchtige Aufscheinen des Erinnerungsbildes des Schwans zum Auslöser einer im zweiten Teil von *Le Cygne* aufgerufenen Erinnerungsbewegung der *mémoire fertile* des Ich wird, kann in der Freilegung zahlreicher Erinnerungsbilder des Exils – wie der mythischen Figur Andromaque (V. 1, 37), der fern von ihrer Heimat lebenden „négresse“ (V. 41) und der auf einer Insel gestrandeten Seeleute (V. 51) – die Erfahrung der absoluten Fremdheit der Stadt in einen subjektiven Horizont der Lesbarkeit überführt werden. Die unendliche Potenzierung der Erinnerungsbewegung und das dadurch ausgelöste, unvermittelte Abbrechen der Rede des Ich, das die Pluralität der Erinnerungsbilder nicht mehr bewältigen kann („... à bien d'autres encor!“, V. 52), ist ein Indiz dafür, dass die anfängliche, allegorische Unlesbarkeit der immer wieder neu und fremd erfahrenen Stadt gleichsam in eine anthropologisch begründete ‚Hyperlesbarkeit‘ übergetreten ist.

¹⁰⁶ H. Temple Patterson versucht in seiner Studie „Poetic Genesis: Sébastien Mercier into Victor Hugo“ (in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* XI (1960), 15-291) nachzuweisen, dass Hugo wesentlich von Merciers *Tableau de Paris* beeinflusst sei. Indes kommt Temple Pattersons Studie nicht über den Status einer zwar umfangreichen, jedoch keineswegs die behauptete Dependenz beweisenden Materialsammlung gemeinsamer Topoi philosophischer, ästhetischer oder linguistischer Natur hinaus.

großstädtischen Gesellschaft in ihrer komplexen, widersprüchlichen und dynamischen Totalität anzueignen. Die poetische Aktualisierung dieses Universalitätsanspruchs Hugos stellt erst den gleichsam ‚romantischen‘ Vergleichshorizont, vor dem die spezifische Modernität der Hugoschen *tableaux de Paris* im ersten Teil von *Melancholia* an Profil gewinnt.

Fiel der Blick des lyrischen Ich im letzten *tableau* des ersten Teils auf die Gestalt eines alten Kriegsveteranen (V. 206ff.), so zeichnet sich dem Beginn des zweiten Abschnitts eine maßgebliche Erweiterung der Perspektive ein. Das Ich scheint die moderne Perspektive des beobachtenden Flaneurs wieder aufzugeben und stattdessen einen erhabenen Standort als topischen *point de vue* der romantischen Dichtung einzunehmen¹⁰⁷. Von diesem imaginären, nicht mehr innerhalb der realen Stadt zu verortenden Standort aus vermag es nun einen größeren Ausschnitt der Stadt wahrzunehmen. Der Blick auf einzelne Stadtbewohner und Straßenszenen weicht der Wahrnehmung der durch die Straßen strömenden Menschenmassen:

Les carrefours sont pleins de chocs et de combats.
Les multitudes vont et viennent dans les rues.
Foules! sillons creusés par ces mornes charrues:
Nuit, douleur, deuil! champ triste où souvent a germé
Un épi qui fait peur à ceux qui l'ont semé!
Vie et mort! onde où l'hydre à l'infini s'enlace!
Peuple océan jetant l'écume populace!
(Verse 254ff.)

Bereits der Übergang von dem synekdochischen Exemplum des singulären *tableau* zu einem pluralischen Sprechen (V. 254f.) deutet darauf hin, dass nun die Totalität der städtischen Gesellschaft ins Zentrum der poetischen Darstellung rückt. Gleichwohl muss das lyrische Ich für diese Erweiterung der Perspektive in die Totale den Preis der Wörtlichkeit zahlen. Während im ersten Teil die enge Eingrenzung des Sprechgegenstands auf einzelne Figuren und Szenen des städtischen Lebens die Wörtlichkeit der Rede erlaubte und damit deren potentielle Referentialität auf die Realität nicht in Frage stand, ist das Ich nun nicht mehr in der Lage, die unkontrollierbare Dynamik der Menschenmengen, die sich in ihrem unendlichen Kommen und Gehen („vont et viennent“, V. 255) seiner Wahrnehmung entziehen, referentiell zu repräsentieren. Bereits im dritten Vers dieses zweiten Teils verweist die hilflos wirkende Exclamatio „Foules!“ (V. 256), auf die in atemlosem Staccato weitere Ausrufe folgen (V. 257, 258, 259, 260), auf diese fundamentale Überforderung der

¹⁰⁷ Zur Bedeutung von Perspektive und Perspektivwechsel in der romantischen und modernen Stadtlyrik vgl. Weich: *Paris en vers*, besonders 123ff. Weich geht in seiner Studie nicht auf die Ausbildung einer modernen, vom romantischen Ruhepunktpanorama wesentlich unterschiedenen Perspektive in der Stadtlyrik Hugos ein.

Wahrnehmungs- und Repräsentationskraft des lyrischen Ich angesichts der komplexen Totalität der Großstadt. Solchermaßen aber ist das Ich gezwungen – hierin sind die sprachlichen Strategien des Ich im zweiten Abschnitt von *Melancholia* denen des Ich in *La pente de la rêverie* angesichts der Totalitätsvision durchaus vergleichbar –, zunächst auf ein metaphorisches Sprechen auszuweichen: die die Stadt durchwandernden „Foules“ (V. 256) werden als „mornes charrues“ (V. 256) metaphorisiert und pflügen gleichsam tiefe Furchen in die Oberfläche der Stadt, die als „champ triste“ (V. 257) eine Angst erregende Frucht („Un épi qui fait peur“, V. 258) hervorbringt. Die hier eröffnete Isotopie der Bedrohung verstärkt und konkretisiert sich in der anschließenden Wassermetaphorik. Denn die Ozeanmetapher für das Volk der Stadt, hier aktualisiert als *metaphora maxima* „Peuple océan“ (V. 260), die Evokation des in der Lyrik Hugos mit dem revolutionären Potential des Volkes assoziierten Fabeltieres Hydra (V. 259)¹⁰⁸ sowie die Vorstellung einer als schäumende Gischt sich vom „Peuple océan“ abspaltenden „écume populace“ (V. 260) etablieren eine Isotopie der politisch-revolutionären Gewalt, die in konstitutivem Konnex mit der bereits im ersten Teil des Gedichts in den einzelnen *tableaux* aufgewiesenen sozialen Problematik steht¹⁰⁹.

Die bei Hugo topische Wassermetaphorik wie auch die zusätzliche Eröffnung einer Isotopie der Dunkelheit und des Schmerzes („Nuit, douleur, deuil!“, V. 257) machen deutlich, dass bereits innerhalb des metaphorischen Sprechens eine thematische Reduktion stattfindet: der Sprechgegenstand wird von der in dem Lexem „multitudes“ (V. 255) suggerierten Totalität der Stadt und ihrer Bewohner auf einen Teil davon, nämlich die „couches formidables“ der „misère“ (V. 268) und die „malheureux“ (V. 269), eingegrenzt. Auf diese tiefen, populären Schichten der Großstadt bezieht sich auch das anaphorisch verdoppelte, deiktische „Là“ (V. 261f.), das indes keinen konkreten, topographisch zu identifizierenden Ort in der Stadt mehr zu bezeichnen vermag, sondern vielmehr den abstrakten Raum der omnipräsenten *misère* aufruft:

Là, sont tous les chaos et tous les grandeurs;
 Là, fauve, avec ses maux, ses horreurs, ses laideurs,
 Ses larves, désespoirs, haines, désirs, souffrances,
 Qu'on distingue à travers de vagues transparences,
 Ses rudes appétits, redoutables aimants,

¹⁰⁸ Vgl. z. B. die Metapher „l'hydre de ses faubourgs“ (*Conseil*, CC XV, V. 134).

¹⁰⁹ In diesem Zusammenhang ist es von Bedeutung, dass der Beginn der Arbeit an *Melancholia* zeitlich ungefähr mit den ersten Skizzen zu Hugos großem Sozialroman *Les Misérables* zusammenfällt, was sich auch in der Übereinstimmung zahlreicher Motive äußert; darunter z. B. das Motiv der unverschuldeten Prostituierten (vgl. *Les Misérables*, I/V/12), des Brotdiebs (vgl. *Les Misérables*, I/II/6) und des zu Tode geprügelten Pferdes (vgl. *Les Misérables*, I/III/8).

Ses prostitutions, ses avilissements,
 Et la fatalité de ses mœurs imperdables,
 La misère épaisit ses couches formidables.
 Les malheureux sont là, dans le malheur reclus.
 (Verse 261ff.)

Nicht nur das deiktische „Là“, sondern auch die folgende Evokation des sozialen Phänomens „misère“ (V. 268) bleibt der Abstraktion verhaftet. Denn die semantisch nicht konkretisierte Opposition „tous les chaos – tous les grandeurs“ (V. 261) eröffnet den Versuch, in der asyndotisch aufzählenden Benennung allgemein-abstrakter Topoi des Leids („maux“, „horreurs“, „laideurs“, V. 262; „larves, désespoirs, haines, désirs, souffrances“, V. 263) sich der Pluralität des Phänomens ‚*misère*‘ sprachlich zu bemächtigen, was schließlich mit dem Begriff der „fatalité“ (V. 267) in einem Maximum an Abstraktion gipfelt. Solchermaßen aber kann das Wesen der *misère* keine klaren Konturen gewinnen. Es bleibt zwar „à travers de vagues transparences“ (V. 264) erahnbar, doch dringen weder der Blick des lyrischen Ich noch seine abstrakte Sprache in die tiefen und opaken Schichten des Leids ein („La misère épaisit ses couches formidables“, V. 268), in dem die „malheureux“ gleichsam hermetisch eingeschlossen sind (V. 269).

Gleichwohl steht diese Erkenntnis der undurchdringlichen Opazität der *misère* sowie der daraus resultierenden Unmöglichkeit ihrer konkreten Benennung nicht am Ende des Versuchs der Aneignung dieses gesellschaftlichen Phänomens. Das Bild eines gefängnisartig abgeschlossenen Raums des Unglücks (V. 269) wird vielmehr zum Katalysator einer Wiederaufnahme des metaphorischen Sprechens, die mit einer Ausweitung des Blicks ins Imaginäre korreliert. So gewinnt der Raum der „misère“ (V. 268) schließlich eine greifbare, wenn auch imaginäre und metaphorische Gestalt als unterirdischer, dunkler, von einem kalten Wind durchwehter und mit Trümmern übersäter Ort, der von der Flut der Not und Unwissenheit überschwemmt zu werden droht und in dem die Höhle des Verbrechens als Abgrund der permanenten und aus der Not geborenen Versuchung sich öffnet:

L'indigence, flux noir, l'ignorance, reflux,
 Montent, marée affreuse, et, parmi les décombres,
 Roulent l'obscur filet des pénalités sombres.
 Le besoin fuit le mal qui le tente et le suit,
 Et l'homme cherche l'homme à tâtons; il fait nuit;
 Les petits enfants nus tendent leurs mains funèbres;
 Le crime, antre béant, s'ouvre dans ces ténèbres;
 Le vent secoue et pousse, en ses froids tourbillons,
 Les âmes en lambeaux dans les corps en haillons;
 Pas de cœur où ne croisse une aveugle chimère.
 (Verse 270ff.)

Erst diese Metaphorisierung der *misère* als Raum und damit die nachträgliche, semantische Konkretisation des zuvor paradox ortlos bleibenden Deiktikums „Là“ (V. 261f.) ermöglicht es nun dem Ich, den abstrakten Begriff der *misère* als opakes, sich durch Unglück, Schrecken, Hässlichkeit, Verzweiflung, Hass, Begehren, Leiden, Verlangen und Fatalität charakterisierendes, soziales Phänomen durch einen konkreteren zu ersetzen auf die betroffenen Menschen selbst zurück zu wenden. In der in Form eines rhetorischen Frage- und Antwortspiels aktualisierten Übertragung der abstrakten Merkmale der *misère* auf typische Figuren der „malheureux“ (V. 269), die synekdochisch eintreten für die Masse der Individuen, gewinnt die Darstellung des Phänomens der sozialen *misère* eine neue Prägnanz. Hass und Verlangen finden konkreten Ausdruck in der Figur des zähneknirschenden Mannes; Leid, Verzweiflung und Unglück zeichnen sich den Figuren der weinenden Mutter sowie der schluchzenden Jungfrau unmittelbar ein; die Kälte setzt dem Typus der Alten zu und der Hunger ist omnipräsent:

Qui grince des dents? L'homme. Et qui pleure? La mère.
 Qui sanglote? La vièrge aux yeux hagards et doux.
 Qui dit: J'ai froid? L'aïeule. Et qui dit: J'ai faim? Tous.
 (Verse 280ff.)

Im Zeichen der Evokation dieses die Typen der Unterschicht beherbergenden, metaphorisch-imaginären Raumes der *misère* aber kann die fragmentarische Aneinanderreihung isoliert bleibender Momentaufnahmen des ersten Teils in eine totalisierende Synthese integriert werden: alle *tableaux* des ersten Abschnitts, die auf der topographischen Oberfläche der Stadt realiter in Erscheinung treten und gleichsam eine Spur legen in die unergründlichen Tiefen der *misère*, werden aus dem nur mehr metaphorisch zu benennenden Raum des Unglücks geboren, in dem alle *misérables* der Stadt zu Hause sind¹¹⁰. Die konkreten Erscheinungen der *misère* in der Stadt, die flüchtig wahrgenommenen Straßenszenen geraten somit als auf ein Allgemeines verweisende Zeichen zum Generator eines metaphorischen Raumes, der als imaginäre

¹¹⁰ Der Begriff „Spur“ wird hier im Sinne Walter Benjamins verwendet: „Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser“ (Benjamin: *Passagen-Werk*, 560). Zu den Begriffen Spur und Aura vgl. außerdem Hans Robert Jauß: „Spur und Aura (Bemerkungen zu Walter Benjamins *Passagen-Werk*)“, in: Helmut Pfeiffer/Hans Robert Jauß/Françoise Gaillard (Hgg.): *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, München 1987 [Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 77; N. F., Reihe C: Ästhetik, Kunst und Literatur in der Geschichte der Neuzeit, 3], 19-38 und Karlheinz Stierles Aufsatz „Aura, Spur und Benjamins Vergegenwärtigung des 19. Jahrhunderts“, der in demselben Sammelband auf den Seiten 39 bis 47 zu finden ist.

Ergänzung der fragmentarisierten Realwahrnehmung die Totalität des Phänomens der sozialen *misère* vorstellbar und sagbar macht.

Nun wurde bereits in den Momentbildern des ersten Teils von *Melancholia* deutlich, dass die *misère* nur das eine Extrem der städtischen Gesellschaft darstellt. Wenn auch in den evozierten *tableaux* der Fokus aus der sozialkritischen Perspektive des Dichters heraus primär auf das Leid einzelner Individuen gerichtet ist, so ist dieses doch stets in einer Sozialstruktur zu verorten, die Armut wie Reichtum gleichermaßen kennt. So stehen beispielsweise die Fabrikkinder machtlos einer kapitalorientierten Produktionsmaschinerie gegenüber; und das junge Waisenmädchen muss sich prostituieren, weil es als Näherin weniger Geld verdient als mit dem Verkauf seines Körpers an die Männer der Oberschicht. Bereits in den exemplarischen *tableaux* des ersten Teils wird also auf der semantischen Ebene die antithetische Struktur der Gesellschaft aktualisiert, welche im zweiten Teil mit der räumlich-vertikalen Akzentuierung der Opposition von Arm und Reich eine zusätzliche, metaphorische Dimension gewinnt. Denn in Relation zur Oberschicht gerät der metaphorisch-imaginäre Raum der *misère* zu einem Unten und damit zum labilen Fundament einer Gesellschaft, die sich durch den Widerspruch von Mangel und Überfluss charakterisiert:

Et le fond est horrible, et la surface est joie.
Au-dessus de la faim, le festin qui flamboie,
Et, sur le pâle amas des cris et des douleurs,
Les chansons et le rire et les chapeaux de fleurs!
Ceux-là sont les heureux. [...]

(Verse 283ff.)

Nun ist die Auflösung eines komplexen Phänomens wie der modernen, städtischen Gesellschaft in strukturierende Antithesen bei Hugo durchaus nicht außergewöhnlich. Vielmehr begreift er das Leben, das Universum und auch die Kunst essentiell als eine „harmonie des contraires“¹¹¹ und leitet daraus die künstlerische Legitimation seines

¹¹¹ Hugo: „Préface de Cromwell“, 425. Eine ausführliche Darstellung der als romantisches Manifest geltenden *Préface de Cromwell* ist im Rahmen dieser Studie weder nötig noch möglich. Hierzu sei auf zahlreiche Untersuchungen anderer Wissenschaftler, die verschiedene Aspekte des *Cromwell*-Vorworts beleuchten und seine epochale Bedeutung für die französische Romantik herausstellen, verwiesen: Michael Hofmann: „Zur Aktualität einer Poetik des Erhabenen. Schiller, Hugo, Johnson, Tabori“, in: *Weimarer Beiträge* 49 (2003), 202-218; W. Wolfgang Holdheim: „Die doppelte Ästhetik Victor Hugos“, in: Beda Allemann/Erwin Koppen (Hgg.): *Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger*, Berlin/New York 1975, 360-380; Hans Robert Jauß: „Das Ende der Kunstperiode – Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal“, in: ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970, 107-143; Andreas Kablitz: „Literaturwissenschaft als Provokation der Literaturgeschichte. Überlegungen zum Konzept des ‚Historischen‘ in der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts (am Beispiel von Victor Hugos *Préface de Cromwell* und Francesco de Sanctis’ *Storia della letteratura italiana*)“, in: *Poetica* 35 (2003), 91-122; Dominique Peyrache-Leborgne: „Victor Hugo et le sublime: entre tragique et utopie“, in: *Romantisme* 23 (1993), 17-27; Jochen Schlobach: „Motive und Folgen einer ästhetischen Revolution: Victor Hugos *Préface de Cromwell*“, in: *Lendemains* 21 (1981),

dominant antithetischen Stils ab¹¹². So scheint auch in *Melancholia* die Totalität der Stadtgesellschaft in der Opposition der Isotopien unten und oben, Dunkel und Licht, Kälte und Wärme, Verzweiflung und Freude, Mangel und Überfluss vollständig aufgehoben. Über der unterirdischen Höhle der *misère* erhebt sich gleichsam ein weiterer Raum, in dem die reiche Oberschicht zu verorten ist und der in dem von fröhlicher Musik erfüllten Ballsaal (V. 300ff.) sowie in der Spielhöhle (V. 322ff.) lokale Entsprechungen findet. Jedoch ist nun diese zentrale, scheinbar fixe Antithese zwischen „unten/arm“ und „oben/reich“ keineswegs stabil. Vielmehr ist eine semantische Übergängigkeit zwischen den beiden dominanten Isotopien festzustellen, wodurch die strenge Antithetik verwischt und so auf der Ebene der Sprache eine Dynamisierung der aufgerufenen Gesellschaftsordnung suggeriert wird, welche schließlich zusammenzubrechen droht. Dieser finale Kollaps steht nun in kausalem Konnex mit der vom lyrischen Ich vehement kritisierten, moralischen Dekadenz der Oberschicht, die sich vor allem dem Versuch, der Sinnlosigkeit des Lebens durch endloses, selbst- und weltvergessenes Feiern zu entkommen, einschreibt. Die dunkle Welt des Leids aber, auf der gleichwohl das Gebäude des Reichtums seine Fundamente gründet, findet keinen Eingang in Wahrnehmung, Bewusstsein und Reflexion der Oberschicht, die im Taumel („*délire*“, V. 319) der verfliegenden Zeit alles um sich herum vergisst:

Ceux-là sont les heureux. Ils n'ont qu'une pensée:
 A quel néant jeter la journée insensée?
 Chiens, voitures, chevaux! cendre au reflet vermeil!
 Poussière dont les grains semblent d'or au soleil!
 Leur vie est au plaisir sans fin, sans but, sans trêve,
 Et se passe à tâcher d'oublier dans un rêve
 L'enfer au-dessous d'eux et le ciel au-dessus.
 [...]
 Ils ne regardent pas dans les ombres moroses.
 Ils n'admettent que l'air tout parfumé de roses,
 La volupté, l'orgueil, l'ivresse, et le laquais,
 Ce spectre galonné du pauvre, à leurs banquets.
 (Verse 287ff.)

Derart mit sich selbst beschäftigt, muss den Angehörigen der Oberschicht indes entgehen, dass ihre strahlende Welt des Vergnügens Risse bekommen hat, dass die dunkle Unterwelt mit Macht an die Oberfläche drängt. Die soziale und politische Sprengkraft der *misère*, die Hugo bereits in den Stadtgedichten der 1830er Jahre immer wieder im Motiv des drohenden Volksaufstands aktualisiert, wird in *Melancholia* im

57-70; Steinwachs: „Rückschritte oder Fortschritte der Poesie“; Anne Ubersfeld: „Le Carnaval de *Cromwell*“, in: *Romantisme* 1-2 (1971), 80-93.

¹¹² In der folgenden Äußerung Hugos in *William Shakespeare* wird die zentrale Bedeutung der Antithese für die Dichtung Hugos deutlich: „Un des caractères qui distinguent les génies des esprits ordinaires, c'est que les génies ont la réflexion double [...]. Ce phénomène de la réflexion double élève à la plus haute puissance chez les génies ce que les rhétoriques appellent l'antithèse, c'est-à-dire la faculté souveraine de voir les deux côtés des choses“ (Hugo: „William Shakespeare“, 345).

Zeichen einer sukzessiven Subvertierung der in dem Vers „Et le fond est horreur, et la surface est joie“ (V. 283) proklamierten, antithetischen Struktur der Gesellschaft unmittelbar sinnfällig. Denn indem der im zweiten Teil des Gedichts sprachlich evozierte metaphorische Raum, dessen antithetisch-vertikale Struktur zunächst die poetische Aneignung der Totalität der zeitgenössischen Stadtgesellschaft ermöglicht hatte, im Zeichen einer Übergängigkeit bestimmter semantischer Merkmale zunehmend seine scharfen Konturen verliert, wird die gegenwärtige Stadtgesellschaft als eine wesentlich zeitliche und dynamische charakterisiert. Diese Dynamisierung der Gesellschaft in Hinblick auf eine unbestimmte Zukunft – und damit die Eröffnung einer geschichtsphilosophischen Perspektive – konkretisiert sich vor allem im Auftreten oxymoronischer Konstruktionen, in denen semantische Merkmale beider metaphorischer Gesellschaftsräume – der unterirdischen Höhle der „malheureux“ (V. 269) und des Ballsaals – zusammentreten. So dringt in der Metapher „Éden étrange fait de lumière et de nuit“ (V. 302) die Dunkelheit des „immense cachot“ (V. 306) in den hell erleuchteten Ballsaal ein, der dadurch zu einem paradoxen „Noir paradis“ (V. 306) wird, in dem das blendende Schauspiel des wogenden Tanzes merkwürdig gedämpft erscheint („éblouissement sombre“, V. 307):

Le bal, tout frissonnant de souffles et d'extases,
 Rayonne, étourdissant ce qui s'évanouit;
 Éden étrange fait de lumière et de nuit.
 [...]
 Noir paradis dansant sur l'immense cachot!
 Ils savourent, ravis, l'éblouissement sombre
 Des beautés, des splendeurs, des quadrilles sans nombre,
 (Verse 300ff.)

Zudem greifen die auf den Spielkarten der Reichen abgebildeten „spectres riants ou sanglants“ (V. 324) die am Beginn des zweiten Abschnitts mit der Ozeanmetapher eröffnete Isotopie der revolutionären Bedrohung durch die „populace“ (V. 260) auf¹¹³. Diese wird durch das Hinzutreten einer Isotopie des Todes in der Metaphorisierung der im Festtaumel verfliegenden Tage und Nächte der Reichen als vom Himmel fallende, tote Blätter (V. 321) noch radikalisiert:

L'heure emporte en riant les rapides soirées,
 Et les nuits et les jours, feuilles mortes des cieux.
 D'autres, toute la nuit, roulent les dés joyeux,
 Ou bien, âpre, et mêlant les cartes qu'ils caressent,
 Où des spectres riants ou sanglants apparaissent
 [...]
 (Verse 320ff.)

¹¹³ Zum Konnex von Lachen und Revolution vgl. Brombert: „Revolution or the Hour of Laughter“.

Der Tod ist es auch, der am Zielpunkt des Gedichts, der prophetischen Voraussage des Untergangs der Reichen im Zeichen der revolutionären Emanzipation des „people“ (V. 260), im Zentrum steht. Noch einmal ruft das Ich in einer letzten Antithese die prekäre soziale Situation der Gegenwart auf, deren poetische Vergegenwärtigung zum Katalysator der finalen Vision eines sich über den Köpfen der Reichen erhebenden und als totalisierendes Symbol sowohl die Zeitlichkeit als auch die moribunde Dekadenz der gegenwärtigen Stadtgesellschaft in sich begreifenden Schafotts wird. Im Horizont dieser Vision des langsam aus dem „noir pavé des villes“ (V. 335) emporsteigenden Schafotts aber, das spätestens seit der Französischen Revolution als paradigmatisches Symbol des abrupten Umbruchs schlechthin gelten muss, wird die geschichtsphilosophische Reflexion Hugos in *Melancholia* als Aussage des Gedichts greifbar: die gegenwärtige Gesellschaft bewegt sich auf einen Abgrund zu, über dessen Rand auch das Dichter-Ich noch nicht hinauszublicken vermag und der als diskontinuierlicher Bruch mit der Ordnung der Gegenwart aufzufassen ist. Die Prophezeiung des Zusammenbruchs der auf sozialer Ungleichheit basierenden, gegenwärtigen Gesellschaft im Bild des Schafotts wird zum Höhepunkt des Gedichts:

Et, pendant qu'on gémit et qu'on frémit dans l'ombre,
 [...]
 Tous ces hommes contents de vivre, boivent, rient,
 Chantent; et, par moments, on voit au-dessus d'eux,
 Deux poteaux soutenant un triangle hideux,
 Qui sortent lentement du noir pavé des villes... –
 (Verse 328ff.)

Die Absolutheit dieses historischen Bruchs – der mit der Februarrevolution von 1848 Realität wird – verdichtet sich in der radikalen Umkehrung der im zweiten Teil von *Melancholia* die gegenwärtige Gesellschaftsstruktur poetisch aktualisierenden, metaphorisch-vertikalen Raumordnung zu poetischer Prägnanz. Denn durch das Erscheinen des Schafotts über den Köpfen der Reichen („au-dessus d'eux“, V. 333) werden diese selbst zu einem Unten; eine Umkehrung, die in dem Vergleich der Kronleuchter des Ballsaals mit dem Wurzelwerk eines „arbre céleste épanoui plus haut“ (V. 305) und der damit einhergehenden Metaphorisierung auch des Ballsaals als unterirdischer Raum bereits antizipiert ist. Solchermaßen aber affirmiert Hugo in *Melancholia* ausdrücklich den diskontinuierlichen Bruch als historisches Gesetz der Moderne. Eine radikale Modifikation des linearen Fortschrittspostulats der Romantik scheint im Horizont der in *Melancholia* im Symbol des Schafotts poetisch aktualisierten Diskontinuitätserfahrung, die das Geschichtserleben und -verständnis im Frankreich des 19. Jahrhunderts seit der Französischen Revolution wesentlich prägt, unausweichlich.

Jedoch endet das Gedicht nicht mit einer reflexiven Aneignung des derart aufgeworfenen, geschichtsphilosophischen Problems historischer Diskontinuität. Vielmehr dominiert eine fundamentale Verunsicherung des lyrischen Ich angesichts der modernen Erfahrung der Diskontinuität den Schluss von *Melancholia*. Denn wenn auch das lyrische Ich in *Melancholia* als romantische Dichterfigur identifiziert werden kann, so setzt es doch dem prophezeiten Zusammenbruch der gegenwärtigen Gesellschaft keine Utopie einer neuen Gesellschaft entgegen, wie Hugo in seiner programmatischen Ode *Fonction du poète* (RO I) fordert. Das Bild des aus dem Boden emporsteigenden und über den Köpfen der Reichen schwebenden Schafotts gibt als Symbol des radikalen Bruchs den Blick auf die in ihm enthaltene Zukunft noch nicht frei. Zu überwältigend ist diese Vision eines erneuten, revolutionären Umbruchs, als dass die politisch-soziale Utopie einer demokratischen Republik, für die Hugo auch als politisch engagierter Bürger vehement eintritt, als gleichsam krönender Abschluss von *Melancholia* sich etablieren könnte. So wird sie in den Auslassungszeichen lediglich vorsichtig angedeutet:

Deux poteaux soutenant un triangle hideux,
Qui sortent lentement du noir pavé des villes... –
(Verse 334ff.)

Im letzten Vers des Gedichts, der auf die Auslassungszeichen folgt und typographisch vom übrigen Text abgesetzt ist, scheint diese Verunsicherung des Dichterpropheten zunächst noch überboten: „O forêts! bois profonds! solitudes! asiles!“ (V. 336) In einer vierfachen Exclamatio ruft das Ich sehnsuchtsvoll den romantischen Topos der Natur als Ort der Geborgenheit auf, dessen zyklische Zeitlichkeit ihm im Horizont der verunsichernden Diskontinuitätserfahrung der Moderne zudem als versichernde, ontologische Gewissheit erscheinen muss. Dasselbe Muster – Affirmation der modernen Diskontinuität, gefolgt von der Sehnsucht des Ich nach der Natur – ist uns bereits in *Soleils couchants* (FA XXXV) begegnet: das lyrische Ich versucht hier, der obsessiven Präsenz der Großstadt in Imagination und Bewusstsein mit der Beschwörung einer göttlichen Natur (Gedicht VI) zu begegnen. In *Melancholia* hingegen wird dieser Akt romantischer Rückversicherung nicht mehr poetisch ausgeführt. Der Schlussvers „O forêts! bois profonds! solitudes! asiles!“ (V. 336) bleibt isoliert und konsequenzenlos stehen und verhallt gleichsam als Echo einer unwiederbringlich verlorenen Zeit, das nur mehr die romantische Herkunft der Sprechinstanz verrät. In einem Gedicht wie *Melancholia*, das in hohem Maße die verunsichernde Erfahrung der lebensweltlichen Moderne aneignet, kann sich die nostalgische Reminiszenz an das romantische Ideal der

Zeitgeborgenheit in der Natur nicht mehr durchsetzen¹¹⁴. Die Moderne wird hier, gleichwohl aus romantischer Perspektive, bedingungslos affirmiert¹¹⁵.

Im ersten Teil von *Melancholia* findet Hugo aus der Perspektive des *romantisme social* und im Zeichen der konkreten Beobachtung der flüchtigen Großstadtrealität zu einer ganz eigenen, poetischen Transformation der Gattung des *tableau de Paris*. Jedoch findet dieser genuin moderne Ansatz einer Ästhetik des Augenblicks bzw. Poetik der Großstadt im Werk Hugos keine direkte Fortsetzung. Dies ist zum einen darauf zurückzuführen, dass zu Beginn der 1840er Jahre im literarischen Schaffen Hugos ein gewisser Stillstand eintritt. Zwar arbeitet Hugo zwischen November 1845 und Februar 1848 an seinem Romanprojekt *Les Misères*, in dem die in *Melancholia* erstmals lyrisch konkretisierte Ästhetik des *tableau de Paris* zu narrativer Entfaltung gelangt. Doch publiziert Hugo nach der Veröffentlichung des Gedichtbandes *Les Rayons et les ombres* (1840) und dem Scheitern des romantischen Dramas *Les burgraves* (1843) während eines ganzen Jahrzehnts keine großen, literarischen Werke¹¹⁶; Entwürfe von Gedichten oder Erzählwerken aus diesen Jahren werden erst in der Zeit des Exils vollendet. Diese drastische Reduktion der literarischen Produktion Hugos in den 1840er Jahren geht einher mit einer Forcierung seiner gesellschaftlichen und politischen Karriere¹¹⁷. Im Januar 1841 wird Hugo, nach vier erfolglosen Versuchen, in die *Académie Française* aufgenommen, 1845 von König Louis-Philippe in den Adelsstand erhoben und zum Mitglied des Oberhauses ernannt. Auch während der Februarrevolution 1848 ist Hugo keineswegs zu den radikalen Republikanern zu rechnen. Vielmehr steht sein Idealbild einer demokratischen Republik den Ideen der gemäßigten, parlamentarischen Rechten nahe, die in den Wahlen zur verfassungsgebenden Nationalversammlung im April 1848

¹¹⁴ Mit dem Scheitern des romantischen Ideals deutet sich bereits in Hugos *Melancholia* jene Paradoxie an, die Adorno für die „Lyrik im heraufkommenden Industriezeitalter“ (Adorno: „Rede über Lyrik und Gesellschaft“, 97) und damit auch für die moderne Lyrik Baudelaires postuliert: „In der industriellen Gesellschaft wird die lyrische Idee der sich wiederherstellenden Unmittelbarkeit, wofern sie nicht ohnmächtig romantisch Vergangenes beschwört, immer mehr zu einem jäh Aufblitzenden, in dem das Mögliche die eigene Unmöglichkeit überfliegt“ (ebd.).

¹¹⁵ Suzanne Nash interpretiert in ihrer Untersuchung zu den *Contemplations* („*Les Contemplations*“ of *Victor Hugo. An Allegory of the Creative Process*, Princeton 1976) das Gedicht *Melancholia* als Teil eines Erlösungsschemas, das den *Contemplations* zugrunde liege (ebd., 124ff.). Indem sie das Gedicht zur Allegorie für die zeitlose Verderbnis des Menschen überhaupt stilisiert, negiert sie aber den spezifisch historischen Moment des Gedichts und gelangt so zu einer einseitigen Betonung einer metaphysisch-transzendentalen Bedeutungsebene, was dem Aktualitätsbezug des Gedichts nicht gerecht wird.

¹¹⁶ Während die Literatur der französischen Romantik um 1840 in eine Krise gerät, gewinnen der *L'art pour l'art* in der Lyrik sowie neue Tendenzen in der Erzählliteratur (z. B. die Sozialromane George Sands oder die Feuilletonromane Eugène Sues) an Bedeutung. Hugo selbst veröffentlicht 1842 unter dem Titel *Le Rhin* den Bericht über seine drei Rheinreisen (1838, 1839, 1840) und verfasst während der 1840er Jahre außerdem die tagebuchartigen Skizzen der *Choses vues*; eine Angewohnheit, die er bis an sein Lebensende beibehalten wird.

¹¹⁷ Der folgende Überblick über die politische Biographie Hugos bis zum Exil lehnt sich an die Hugo-Biographie Biermanns an (Biermann: *Victor Hugo*, 64ff.).

eine Zweidrittelmehrheit erringt. Bei den Parlamentswahlen im Juni 1848 wird Hugo als Vertreter der konservativen Republikaner ins Parlament gewählt und ist in dieser Position maßgeblich an der gewaltsamen Niederschlagung des Arbeiteraufstands im Juni 1848 beteiligt. Im November 1848 wird die Verfassung der Zweiten Republik verabschiedet. Louis-Napoléon Bonaparte, Neffe Napoléons I und ebenfalls Abgeordneter der Nationalversammlung, gewinnt überraschend die erste Präsidentschaftswahl der Zweiten Republik und beginnt sukzessive mit der Etablierung eines Regimes, das die Wiederherstellung des Kaiserreichs zum Ziel hat. In der Folge gerät Hugo zunehmend auf Konfrontationskurs mit dem Lager der Monarchisten und der parlamentarischen Rechten, das repressive Maßnahmen gegen die republikanische Linke und die Sozialisten umzusetzen sucht. Mit Hugos vehementer Ablehnung des von der Rechten eingebrachten Gesetzesentwurfes zur Einschränkung des allgemeinen Wahlrechts im Mai 1850 ist der Bruch vollkommen. In der Endphase der Zweiten Republik ist Hugo zum linken Republikaner geworden. Als der Antrag Louis-Napoléons auf eine Verfassungsänderung, die ihm eine zweite Kandidatur für das Amt des Präsidenten nach Ablauf der vierjährigen Amtszeit 1852 ermöglicht hätte, in der Nationalversammlung abgelehnt wird, kommt es am 2. Dezember 1850 zum Staatsstreich: mit der Unterstützung großer Teile der Armee löst Louis-Napoléon das Parlament auf und erklärt alle, die sich dem Putsch widersetzen, für vogelfrei. Unter großer Gefahr versuchen die der Festnahme durch Untertauchen entgangenen Republikaner, darunter Hugo, den Widerstand gegen Louis-Napoléon zu organisieren und die Volksmassen zum Aufstand zu bewegen, allerdings ohne Erfolg. Der Wunsch nach politischer Ruhe und Erhaltung der bürgerlichen Ordnung auf der konservativen Seite sowie die traumatischen Erfahrungen der Arbeiterschaft vom Juni 1848 ersticken jeden Widerstand im Keim, so dass Hugo und mit ihm eine große Anzahl an Republikanern schließlich kapitulieren und ins Exil gehen müssen. Am 12. Dezember 1851 beginnt mit der Ankunft in Brüssel Hugos Exil, das fast zwei Jahrzehnte, bis zum 5. September 1870, andauern wird. Bereits wenige Tage nach seinem Aufbruch nach Jersey, wo Hugo sich zunächst niederlässt, erscheint sein Pamphlet *Napoléon-le-Petit* (1852), das als „politische Satire, moralische Abrechnung und geschichtsphilosophisches Credo“¹¹⁸ den Staatsstreich Louis-Napoléons verurteilt, ihn jedoch in die umfassende Perspektive eines Fortschrittsprozesses rückt, an dessen Ende

¹¹⁸ Ebd., 87.

die Etablierung der demokratischen Republik steht¹¹⁹. Am 2. Dezember 1852, genau zwei Jahre nach seinem Staatsstreich, lässt Louis-Napoléon sich nach einem Plebiszit zum Kaiser Napoléon III proklamieren; 1853 publiziert Hugo den Gedichtband *Les Châtiments*, der als lyrisches Pendant zu *Napoléon-le-Petit* gelten kann.

Wenn Hugo zu Beginn seines Exils das Regime Louis-Napoléons in seinen Werken radikal verurteilt, so ist mit den Jahren doch ein Zunehmen der Distanz Hugos zum aktuellen politischen, gesellschaftlichen und literarischen Geschehen in Paris unausweichlich. Zwar informiert er sich gewissenhaft über die politischen und sozialen Entwicklungen im Zweiten Kaiserreich und bleibt er auch im Exil ein unbequemer Zeitgenosse für den französischen Kaiser. Doch ist in seinem literarischen Schaffen eine deutliche Entfernung von der politisch-sozialen Realität des Empire und eine damit einhergehende Zuwendung zu religiösen, metaphysischen und (geschichts)philosophischen Sujets nicht von der Hand zu weisen. Das aktuelle Frankreich, insbesondere auch das aktuelle Paris verschwinden fast vollständig aus seinem Schaffen – mit Ausnahme der Wiederaufnahme der Arbeit an *Les Misérables* im Jahr 1860. Die lyrischen Werke, an denen Hugo im Exil arbeitet, verkörpern diesen Wandel auf paradigmatische Weise. In den *Contemplations* (1856) deutet sich in der Dominanz religiös-metaphysischer und philosophischer Sujets ein thematischer Umschwung an, der in den unvollendet gebliebenen, metaphysischen Epen *Dieu* und *La fin de Satan* (beide begonnen 1854/55)¹²⁰ sowie dem Menschheitsepos *La Légende des siècles* (publiziert 1859/1877/1883 in drei Serien), in dem die Geschichte der Menschheit letztlich in eine kosmische Perspektive eingerückt wird, eine vollendete Gestalt findet.

Angesichts der räumlichen und zunehmend auch geistigen Entfernung Hugos zu Frankreich und Paris ist es nur natürlich, dass sich in seinem lyrischen Werk der Exilsjahre, mit Ausnahme der *tableaux* in dem bereits in den 1840er Jahren konzipierten und begonnenen *Melancholia*, kein einziges, lyrisches *tableau de Paris*¹²¹ findet, beruht

¹¹⁹ Ebenfalls 1852 kündigt Hugo die Publikation eines Werkes mit dem Titel *Histoire d'un crime* an, das Ursachen und Umstände des Staatsstreichs beleuchtet. Allerdings unterbricht er die Arbeit an diesem Text und nimmt sie erst 25 Jahre später aus aktuellem Anlass, der geplanten Auflösung der Nationalversammlung durch den Präsidenten Mac-Mahon 1877, wieder auf. Im selben Jahr wird *Histoire d'un crime* publiziert.

¹²⁰ Zur metaphysischen Dichtung Hugos vgl. Michael Riffaterre: „La poésie métaphysique de Victor Hugo. Style, symboles et thèmes de *Dieu*“, in: *The Romanic Review* 51, 4 (december 1960), 268-276.

¹²¹ Das im April 1855 verfasste *Lueur au couchant* (Cont V/XVI) zeichnet zwar das Bild eines Dichters inmitten einer anlässlich eines Festes versammelten, großstädtischen Menschenmenge. Doch handelt es sich mehr um eine nostalgische Erinnerung des exilierten Dichters an eine Gedenkfeier der Revolution von 1830 als um ein *tableau de Paris*. Das im Horizont seiner revolutionären Tradition aufgerufene Volk trägt hier bereits den Keim einer zukünftigen, friedlichen und demokratischen Nation in sich. So birgt die das Gedicht abschließende Exclamatio „O patrie! ô concorde entre les citoyens!“ (V. 52) in sich eine

dieses doch wesentlich auf der pragmatischen Konzeption eines Beobachters in der Großstadt. Erst, als nach der Kapitulation der französischen Armee in Sedan die Absetzung des in preußische Gefangenschaft geratenen Kaisers Napoléon III beschlossen und die Republik ausgerufen wird, kehrt Hugo am 5. September 1870 nach Paris zurück. Mit der Heimkehr des Dichters in die vom Krieg gebeutelte und später durch die Ereignisse der Pariser Kommune erschütterte Kapitale aber ist die Voraussetzung dafür geschaffen, in der konkreten Beobachtung von Großstadtszenen zu neuen, lyrischen Aktualisierungen der Gattung des *tableau de Paris* zu gelangen. Indes führt die desolote politische Situation in Frankreich und Europa zunächst zu einer Wiederaufnahme der politischen Dichtung im Stil der *Châtiments*: in der Sammlung *L'Année terrible* (1872) dokumentiert Hugo in Form eines Versepos¹²² die Situation der im französisch-preußischen Krieg (1870/71) belagerten und im Bürgerkrieg zwischen Versailles und Kommune zerstörten Hauptstadt Paris. Dabei wendet er die prekäre politische Lage mit der Autorität des Dichter-Propheten im Sinne seiner Fortschrittstheorie ins Positive, wenn er die evozierten Gräuel als lediglich episodische Momente des Rückschritts begreift und derart in den umfassenden Prozess des Fortschritts integriert. Vor der Folie dieser in *L'Année terrible* dominanten, geschichtsphilosophischen Perspektive einer *humanité en marche* aber muss das auf den Augenblick fixierte, lyrische *tableau* in den Hintergrund treten. Zwar werden auch in *L'Année terrible* immer wieder Szenen aus dem Pariser Leben evoziert, wie z. B. das Begräbnis eines Soldaten in *L'enterrement* (AT, mars 1871, IV), der Zug junger Mädchen auf dem Weg zu ihrer Exekution in *Les fusillés* (AT, juin 1871, XII) oder der sich seiner Hinrichtung stellende, zwölfjährige Junge in ‚*Sur une barricade*‘ (AT, juin 1871, XI). Doch nehmen diese im Verhältnis zu einer in diesen Gedichten dominanten, politisch-geschichtsphilosophischen Reflexion des lyrischen Ich einen zu geringen Raum ein, um ein eigenständiges, ästhetisches Gewicht zu erhalten. Streng genommen kann nur ein Gedicht in *L'Année terrible* als lyrisches *tableau de Paris* bezeichnet werden: ‚*La prisonnière passe*‘ (AT, juin 1871, IX). Dabei steht auch in diesem Pariser

doppelte zeitliche Perspektive: nostalgischer Rückblick in eine idealisierte Vergangenheit auf der einen, Vorgriff auf eine noch utopische Republik der Zukunft auf der anderen Seite. Die idealisierte Darstellung eines politisch mündigen Volkes impliziert dabei eine scharfe Kritik an der gegenwärtigen Situation der politischen Entmündigung unter Napoléon III, die es plausibel macht, *Lueur au couchant* thematisch in den Kontext der *Châtiments* zu stellen. Jedoch wählt Hugo hier keinen aggressiv-satirischen Ton, sondern hüllt seine Kritik an der Gegenwart in das Gewand einer verklärten Erinnerung an eine idealisierte Vergangenheit.

¹²² Karlheinz Biermann vertritt in seinem Aufsatz „Patriotisme idéaliste, socialisme humanitaire et l'épopée noire de l'histoire: *L'Année terrible* (1872)“ (in: Mireille Calle-Gruber/Arnold Rothe (Hgg.): *Lectures de Victor Hugo. Colloque de Heidelberg*, Paris: Nizet, 1986, 33-41) die These, dass *L'Année terrible* trotz der Kontamination mit anderen Gattungen (*chronique*, *journal intime*) und der dominanten Rolle des Erzählers zur Gattung der *épopée humanitaire* zu rechnen sei.

Momentbild, wie in den *tableaux* in *Melancholia*, die Rekontextualisierung des beobachteten Augenblicks durch das lyrische Ich im Zentrum der Darstellung.

Unvermittelt setzt das Gedicht ein mit der Evokation einer Szene, die sich direkt vor den Augen des Beobachters („La voilà!“, V. 2) abzuspielen scheint. Eine Gefangene wird durch die Straßen der Stadt geführt und sieht sich den Beleidigungen der das Spektakel beobachtenden „foules sans pitié“ (V. 21) ausgesetzt. Das Ich modelliert nun die beobachtete Szene im Zeichen einer radikalen Opposition von Gefangener und Menschenmenge, die in dem Vergleich der Gefangenen mit einem an die Kette gelegten Tier (V. 3) sowie der metaphorischen Materialisierung des Hasses der Menschenmenge als eine die Gefangene umhüllende Wolke (V. 4) lyrische Prägnanz gewinnt:

La prisonnière passe, elle est blessée. Elle a
On ne sait quel aveu sur le front. La voilà!
On l’insulte! Elle a l’air des bêtes à la chaîne.
On la voit à travers un nuage de haine.
(Verse 1ff.)

Auch das Lachen der Menschenmenge und das höhrende Kreischen der Kinder stehen in krassem Gegensatz zu dem stolzen und stoischen Schweigen der Gefangenen („amer silence“, V. 26), deren wilder, angsterfüllter Blick sie in der Wahrnehmung der Menge zur karikaturalen Pantomime eines „noir monstre inclément“ (V. 37) macht:

Le passant rit, l’essaim des enfants la poursuit
De tous les cris que peut jeter l’aube à la nuit.
L’amer silence écume aux deux coins de sa bouche;
Rien ne fait tressaillir sa surdité farouche;
Elle a l’air de trouver le soleil ennuyeux;
Une sorte d’effroi féroce est dans ses yeux:
(Verse 24ff.)

Insbesondere die Damen der wohlhabenden Oberschicht eilen herbei, um sich an dem Bild der gedemütigten Gefangenen zu ergötzen und daraus eine Bestätigung ihrer eigenen Überlegenheit abzuleiten. In oxymoronischen Wendungen stellt das Dichter-Ich dabei die Doppelmoral der synekdochisch für die privilegierte Gesellschaftsschicht einstehenden Damen heraus, deren vermeintliche Überlegenheit über die Gefangene durch das ironische Aufzeigen eines in hohem Maße unreflektierten und unzivilisierten Verhaltens subvertiert wird. So werden die feingliedrigen Damen als brutale, gleichwohl fröhliche Henker („Frais et rians bourreaux“, V. 37) metaphorisiert, die wütend in den Wunden der „prisonnière“ (V. 1) stochern und sogar Freude dabei empfinden („avec rage et gaîment“, V. 38). Das individuelle Drama der Gefangenen hinter der Oberfläche der Erscheinung wahrzunehmen oder gar zu reflektieren, sind sie in ihrer Naivität weder im Stande noch gewillt, was sich in ihrer geradezu paradoxen, in

einer vierfachen Exclamatio hervorgehobenen, freudigen Reaktion auf die Erscheinung der „miserable“ (V. 39) äußert (V. 35):

Des femmes cependant, hors des vertes allées,
Douce têtes, des fleurs du printemps étoilées,
Charmantes, laissant pendre au bras de quelque amant
Leur main exquise et blanche où brille un diamant,
Accourent. Oh! l'infâme! on la tient! quelle joie!
Et du manche sculpté d'une ombrelle de soie,
Frais et riants bourreaux du noir monstre inclément,
Elles fouillent sa plaie avec rage et gaïment.
(Verse 31ff.)

Allein das lyrische Ich, das wie in *Melancholia* aus einer übergeordneten Position heraus sowohl die verletzte Gefangene als auch die Reaktion der Menschenmenge fokussiert, stellt die entscheidende Frage, deren Beantwortung die flüchtige Erscheinung der Gefangenen im Kontext der Bürgerkriegssituation¹²³ erst lesbar machen kann: „Qu'a-t-elle fait?“ (V. 5) In dem als Antwort auf diese Frage folgenden, langen Exkurs über die Ursachen der Kriminalität (V. 5-20) zeichnet das Ich das Bild einer Stadt, die im Horizont des Bürgerkriegs für die *miserables* zu einem undurchdringlichen Urwald geworden ist (V. 15f.), in dem das bloße Überleben zur täglichen Herausforderung gerät. Eine ausgeprägte Isotopie des Dunkels¹²⁴ und des Leids¹²⁵ unterstreicht dabei den vorzivilisatorischen Charakter dieses metaphorischen Stadtwalds, in dem im Zeichen der „guerre civile“ (V. 15) die gesellschaftlichen Regeln des Zusammenlebens aufgehoben scheinen. Zwei Mal etabliert das lyrische Ich nun aus den Elementen Hunger, Armut und Bewusstsein der eigenen *misère* eine Kausalkette (V. 9-11; V. 17-19) mit dem Ziel, das soziale Phänomen der wuchernden Kriminalität und damit auch die Erscheinung der *prisonnière* zu rekontextualisieren:

La faim, quelque conseil ténébreux, un bandit
Si monstrueux qu'on l'aime et qu'on fait ce qu'il dit,
C'est assez pour qu'un être obscur se dénature.
[...]
Cette sombre forêt que la guerre civile
Toujours révèle au fond de toute grande ville,
Dire: D'autres ont tout, et moi qu'est-ce que j'ai?
Songer, être en haillons, et n'avoir pas mangé,
Tout le mal sort de là. Pas de pain sur la table;
Il ne faut rien de plus pour être épouvantable.
(Verse 9ff.)

Indem das lyrische Ich derart den Teufelskreis aus Armut und Kriminalität sichtbar macht, wendet es sich vehement gegen eine voreilige Verurteilung der „prisonnière“ (V. 1) im Zeichen eines vermeintlich stabilen Moralbegriffs. Denn was für den Bürger

¹²³ Der Vers „Tout Versailles est en fête. Elle se tait sanglante“ (V. 24) spielt auf den Konflikt zwischen der offiziellen Regierung unter Adolphe Thiers mit Sitz in Versailles und der Pariser Kommune an.

¹²⁴ „ténébreux“ (V. 9); „obscur“ (V. 11); „noir“ (V. 12); „sombre“ (V. 15)

¹²⁵ „faim“ (V. 9); „malheur“, (V. 14)

eindeutig die Form eines Verbrechens annimmt, wird für den reflektierenden Geist („esprit“, V. 8), wie er sich beispielhaft im lyrischen Subjekt verkörpert, zum fundamentalen, gesellschaftlichen Problem:

Qu'a-t-elle fait? Cherchez dans l'ombre et dans les cris,
Cherchez dans la fumée affreuse de Paris.
Personne ne le sait. Le sait-elle elle-même?
Ce qui pour l'homme est crime est pour l'esprit problème.
(Verse 5ff.)

Zwar bietet das lyrische Ich in ‚*La prisonnière passe*‘ keine Lösung für die Problematik der materiellen und sozialen Ungleichheit der Gesellschaft als Keimzelle der Kriminalität an, die es indes in aller Deutlichkeit zum Ausdruck bringt. Jedoch bezieht das Dichter-Ich am Ende des Gedichts Position als Fürsprecher für die Gefangene und damit für alle *misérables*, wenn es sein Mitleid für die mit einer kämpfenden Wölfin verglichenen „prisonnière“ (V. 1) und seine Verachtung für die als harmlose „chiennes“ (V. 40) metaphorisierten Damen der Oberschicht ausspricht:

Je plains la misérable; elles, je les réprouve.
Les chiennes font horreur venant mordre la louve.
(Verse 39f.)

Wie die Figuren der Momentbilder in *Melancholia*, muss auch die „prisonnière“ (V. 1) als Heldin der Stadt gelten, deren individuelles und sich in einem einzigen Augenblick enthüllendes Drama das Signum des durch die Bürgerkriegssituation noch radikalisierten, modernen Lebens trägt. Und auch in diesem Gedicht ist das lyrische Subjekt als eine romantische Dichterfigur zu identifizieren, die durch die Rekontextualisierung der flüchtigen Erscheinung sowie in ihrer Funktion als moralische Instanz zu einer vehementen Kritik an der gegenwärtigen Situation gelangt. Indes kann es das Ich in diesem in sich statischen *tableau* nicht leisten, eine fortschrittsorientierte Zukunftsperspektive zu etablieren – ein Problem, dem das Ich in *Melancholia* mit der Erweiterung der Perspektive auf die dynamische Totalität der Stadtgesellschaft begegnet war. Dies bedeutet nun jedoch keineswegs, dass Hugo in *L'Année terrible* im Kontext von Krieg und Kommune in der pessimistischen Feststellung einer negativ zu bewertenden Gegenwart gleichsam stecken bleibt. Vielmehr affirmiert er in Texten wie *Loi de formation du progrès* (AT, février 1871, V) immer wieder sein geschichtsphilosophisches Credo des Fortschritts. Freilich muss sich dieses Unterfangen im historischen Kontext der Niederlage Frankreichs im Krieg gegen Preußen sowie der innenpolitischen Problematik des Bürgerkriegs zwischen Versailles und Kommune als diffizil herausstellen. Hugo begegnet dieser Herausforderung in *L'Année terrible* mit

strukturellen und semantischen Strategien, deren Analyse Gegenstand eines eigenen Kapitels der vorliegenden Studie ist.

Die Analyse von *Melancholia* und ‚*La prisonnière passe*‘ hat gezeigt, dass das seit Beginn der 1830er Jahre sich konkretisierende, soziale Dichterverständnis Hugos sowie seine Forderung eines *art utile* am Ursprung der spezifischen, lyrischen Transformation der Gattung des *tableau de Paris* bei Hugo stehen. Das Selbstverständnis des als romantische Dichterfigur auftretenden Ich als moralisch-aufklärerische Instanz führt hier zu einer ganz eigenen, poetischen Aktualisierung des Erfahrungspotentials der modernen Großstadt, dem der Dichter als Flaneur in den Straßen von Paris begegnet. In dem großen, metaphorischen Gemälde der zeitgenössischen Stadtgesellschaft in *Melancholia* scheint die Möglichkeit einer fruchtbaren Verbindung von *utilité* und *beauté*, von gesellschaftlichem Engagement und Lyrik im Zeichen eines *art utile*¹²⁶ auf paradigmatische Weise eingelöst. Gleichwohl birgt die sozialkritisch-engagierte Perspektive des Hugoschen Ich aber auch die Gefahr einer Dominanz des moralisierenden Moments über das lyrische Moment. Wenn Baudelaire in seinem Artikel über Hugo die moralisierende Tendenz der Lyrik Hugos als poetischen Mangel charakterisiert¹²⁷, so zielt er damit auf diese Problematik einer moralisch-didaktischen Überdeutlichkeit der Dichtung, die zur Gefährdung der Lyrik geraten kann. An einem weiteren lyrischen *tableau de Paris* Hugos, *Question sociale* (LS LVII), lässt sich dies exemplarisch aufzeigen. Wenn hier die Schilderung einer Pariser Straßenszene mitunter einen dominant moralisierenden und identifikatorischen Ton annimmt, so dass ein genuin lyrischer Gestus der Sprache sich nicht etablieren kann, so enthüllt dies die prekäre Verbindung von Engagement und Lyrik: in diesem Text stößt Hugo an die Grenzen des engagierten Dichtens.

Question sociale (LS LVII) ist auf den 13. November 1875 datiert und steht in der *Légende des siècles* in einem mit *Les petits* überschriebenen Abschnitt, dessen vier Gedichte sich mit dem Schicksal der Kinder in der zeitgenössischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts befassen und solchermaßen von dem ungebrochenen Interesse des aus dem Exil zurückgekehrten Hugo an sozialen Fragen zeugen¹²⁸. Bereits der Titel *Question sociale*, der auf die Verortung des Gedichts in der Tradition des *romantisme*

¹²⁶ Die Verbindung von Engagement und Lyrik steht auch im Zentrum der Analysen in Kapitel III.2 der vorliegenden Studie: das hier aufgewiesene Verfahren der lyrischen Intensivierung des politisch-sozialen Diskurses steht ebenfalls im Zeichen einer Gleichzeitigkeit von *utilité* und *beauté*.

¹²⁷ Vgl. Baudelaire: *Œuvres complètes*, 512.

¹²⁸ Die anderen drei Gedichte dieser Abteilung, *Guerre civile*, *Petit Paul* und *Fonction de l'enfant*, datieren aus dem Jahr 1876. Seit der Mitte der 1870er Jahre ist Hugo zudem ins aktive politische Leben zurückgekehrt.

social verweist und eher ein die drängenden, sozialen Fragen der Zeit thematisierendes Essay als ein Gedicht erwarten lässt, deutet auf eine mögliche Dominanz moralisierender Sozialkritik über lyrisches Dichten hin. Bei einer ersten Lektüre entpuppt sich auch *Question sociale* als regelrechtes *tableau de Paris*. Ein sich selbst als „penseur“ (V. 9, 67) und „rêveur“ (V. 50) bezeichnendes und damit als Dichterfigur zu identifizierendes, lyrisches Ich berichtet aus einer zeitlichen Distanz rückblickend von einer Begegnung mit einem Mädchen, das während eines Spaziergangs durch die Straßen von Paris seine Aufmerksamkeit erregt:

Ô détresse du faible! ô naufrage insondable!
 Un jour j'ai vu passer un enfant formidable,
 Une fille; elle avait cinq ans; elle marchait
 Au hasard, elle était dans l'âge du hochet,
 Du bonbon, des baisers, et n'avait pas de joie;
 Elle avait l'air stupide et profond de la proie
 Sous la griffe et d'Atlas que le monde étouffait,
 Et semblait dire à Dieu: Qu'est-ce que je t'ai fait?
 Dieu. Non. Elle ignorait ce mot. Le penseur creuse,
 L'enfant souffre. Elle était en haillons, pâle, affreuse,
 Jolie, et destinée aux sinistres attraits;
 Elle allait au milieu de nous, passants distraits,
 Toute petite avec un grand regard farouche.
 Le pli d'angoisse était aux deux coins de sa bouche;
 Tout son être exprimait Rien, l'absence d'appui,
 La faim, la soif, l'horreur, l'ombre, et l'immense ennui.
 Quoi! l'éternel malheur pèse sur l'éphémère!
 (Verse 1ff.)

Auch in diesem *tableau* zeichnet sich das Ich durch ein erhöhtes Reflexionsvermögen aus („Le penseur creuse“, V. 9), welches sich vor allem in wertenden Kommentaren und erklärenden Ergänzungen zu der das Gedicht eröffnenden Deskription der flüchtigen Erscheinung des ziellos durch die Stadt streunenden Mädchens äußert. So nimmt bereits der erste Vers in einer doppelten Exclamatio die Konklusion dieses ersten Abschnitts des Gedichts vorweg, die in der Affirmation der *misère* der sozial Schwachen (V. 17) das Interesse des lyrischen Ich an sozialen Fragen unterstreicht. Nach der expositorischen Evokation des Mädchens als zentraler Figur des Gedichts unternimmt es das lyrische Ich sodann in einem zweiten Abschnitt (V. 18-37), die isolierte, gleichsam kontextlose Erscheinung des die Straßen der Stadt durchwandernden Mädchens durch die Beleuchtung seines persönlichen Hintergrunds in den sozialen Kontext der Großstadt zu integrieren. Wie in den anderen *tableaux* der Stadt Paris blickt das Dichter-Ich auch hier hinter die unmittelbar wahrnehmbare Erscheinung des Mädchens und entdeckt in einer jungen Frau „au fond d'un cabaret“ (V. 19) seine Mutter. Diese verdient als „Margoton changée en Paméla“ (V. 28) ihren

Lebensunterhalt („Elle offrait aux passants des faveurs mal venues“, V. 29) und hat ihr Kind im Stich gelassen:

On entendait quelqu'un rire, c'était sa mère;
Cette femme, une fille au fond d'un cabaret,
N'avait pas même l'air de savoir qu'on errait
Dehors, là, dans la rue, en grelottant, sans gîte,
Sous le givre et la pluie, et qu'on était petite,
Et que ce pauvre enfant tragique était le sien.
(Verse 21ff.)

In seiner *misère* gefangen, kann aber das Kind kein Kind sein, verliert es seine Kindheit an die unerbittliche Welt der Armut. Die krasse Diskrepanz zwischen dem Bild eines unschuldigen, hübschen (V. 11), fünfjährigen Kindes („enfant formidable“, V. 2) „dans l'âge du hochet, / Du bonbon, des baisers“ (V. 4f.) und dem freudlosen Leben („et n'avait pas de joie“, V. 5), das das einsame Mädchen („seul sous le firmament“, V. 43) mit dem wilden Blick („grand regard farouche“, V. 13), den Angstfalten („pli d'angoisse [...] aux deux coins de sa bouche“, V. 14) und dem bitteren Schweigen („L'enfant se taisait, grave, amère“, V. 37)¹²⁹ gleichsam als stumme Pantomime in der Stadt umherstreifend fristet, ist bezeichnend für Hugos lyrische Aneignung der Großstadt im Zeichen einer vehementen Kritik der *misère*. Eine immer wiederkehrende Isotopie des ziellosen, gleichsam automatisierten Laufens¹³⁰ unterstreicht zusätzlich die Fremdheit des Kindes in der großen Stadt, die in ihrer monumentalen Pracht („Panthéon, Étoile, Notre-Dame“, V. 61) überhaupt nicht in Wahrnehmung und Bewusstsein des Mädchens einzudringen vermag:

La ville avec ses tours, ses temples et ses bouges,
Devant son front hagard et ses prunelles rouges
S'étalait, vision inutile, et jamais
Elle n'avait daigné remarquer ces sommets
Qu'on nomme Panthéon, Étoile, Notre-Dame;
(Verse 57ff.)

Die Art und Weise der Evokation der Figur des Mädchens in den zitierten Versen macht deutlich, dass hier eine starke Betonung der didaktisch-kommunikativen Intention des Dichters – nämlich die vehemente Verurteilung der sozialen Strukturen der Großstadt – die Entfaltung eines spezifisch lyrischen Modus der Aneignung der Szene zu subvertieren scheint. Denn in dem sozialkritisch-rhetorischen Schwung seiner Rede gerät die poetische Aktualisierung der beobachteten Szene dem lyrischen Ich mehr zu

¹²⁹ Man beachte die Entsprechung im Gesichtsausdruck des kleinen Mädchens und der „prisonnière“ aus ‚*La prisonnière passe*‘ (AT, juin 1871, IX); ebenso das bittere Schweigen, das beiden gemeinsam ist („L'amer silence“, ‚*La prisonnière passe*‘, V. 27; „L'enfant se taisait, grave, amère“, *Question sociale*, V. 37).

¹³⁰ „elle marchait / Au hasard“ (V. 3f.); „Elle allait au milieu de nous, passants distraits“ (V. 12); „on errait / Dehors, là, dans la rue“ (V. 20f.); „Marchait terrible avec un air d'étonnement“ (V. 44); „marchant dans ce bruit“ (V. 64); „s'en allait“ (V. 71)

einer moralisierenden Deskription des Mädchens und seiner prekären Lage als zu einer lyrischen Transformation seiner flüchtigen Erscheinung in der Stadt. Im Zeichen einer didaktisch überzeichneten Rhetorik wird so die Situation des Mädchens in antithetischen Formulierungen¹³¹ mehr plakativ herausgestellt als in lyrischer Verdichtung evoziert. Der Abstand des moralisierend-didaktischen Gestus des Dichter-Ich in *Question sociale* zu einer spezifisch lyrischen Aneignung der Großstadterfahrung schreibt sich nun der das Mädchen charakterisierenden Wendung „ce pauvre enfant tragique“ (V. 23) unmittelbar ein. Anstatt unter Vermeidung des Wortes „tragique“ eben diesen Eindruck des Tragischen im Medium einer lyrischen Sprache zu erzeugen und derart die soziale Intention des Gedichts zu höchster Eindringlichkeit zu steigern, beraubt sich das lyrische Ich im Zeichen einer moralisierenden Rhetorik gleichsam selbst der Möglichkeit einer lyrischen Intensivierung seines sozialkritischen Diskurses. Das Gedicht droht seine spezifisch lyrische Struktur zu verlieren, die Verbindung von Lyrik und sozialem Engagement im Zeichen einer Dominanz des moralisierend-didaktischen Diskurses über den lyrischen Diskurs zu scheitern¹³². Die spezifische

¹³¹ Z. B. die Antithese zwischen dem zarten Alter des Mädchens und seiner Freudlosigkeit (V. 4f.); oder der Vers „Jolie, et destinée aux sinistres attraits“ (V. 11), der auf das künftige Schicksal der Prostitution hinweist.

¹³² Jean-Paul Sartre reflektiert in *Qu'est-ce que la littérature?* (Paris: Gallimard, 1970 [Collection idées, 58]) das Verhältnis von Literatur und Engagement. Dabei unterscheidet er zwischen Prosa und Poesie. Während in der Prosa Wörter als Instrumente verwendet würden – das Zeichen steht hier also im Dienst der Bedeutung – und daher engagierbar seien, figurierten Wörter in der Poesie als Dinge – die Bedeutung steht im Dienst des Zeichens – und seien somit prinzipiell nicht engagierbar. Sartre räumt jedoch ein, dass die hier betrachteten Fälle der reinen Poesie und reinen Prosa Extremfälle seien, dass also in jeder Poesie eine Form von Prosa gegenwärtig sei und umgekehrt. Für Sartre verliert nun jede Poesie ihre spezifische Poetizität, sobald sie erzählende, erklärende oder lehrende Züge annimmt, das heißt die kommunikative Funktion der Sprache dominant wird. Genau dies passiert aber an der beschriebenen Stelle in *Question sociale*: die kommunikative Intention der Rede verhindert die Entfaltung einer genuin lyrischen Sprache, so dass dieser Abschnitt im Sinne Sartres streng genommen als Prosa betrachtet werden muss und daher auch die Feststellung des sozialen Engagements dieser Verse nicht in Widerspruch zu der Sartreschen These der Unmöglichkeit des kommunikativen Engagements von Poesie tritt. Jedoch muss die scheinbar paradoxe Charakterisierung der Hugoschen Dichtung als ‚Prosa‘ im Sinne Sartres aufmerken lassen, offenbart sich darin doch eine prinzipielle Differenz des Poesiebegriffes bei Hugo bzw. Sartre. Sartre bezieht sich in seinen Überlegungen zur engagierten Literatur ausdrücklich auf den Poesiebegriff der sog. modernen Lyrik, die dem Utilitarismus des Bürgertums das Scheitern der instrumentellen, kommunikativen Sprache entgegensetzt und sich so dem utilitaristischen Zugriff des Bürgertums entzieht. Solchermaßen aber muss unterschieden werden zwischen der prinzipiellen Nicht-Engagierbarkeit der poetischen Verwendung der Wörter als ‚Dinge‘ sowie der grundsätzlichen Engagiertheit der Anfechtung der kommunikativen Instrumentalität bürgerlicher Prosa durch eben diese poetische Verwendung; also zwischen kommunikativem (in der Poesie unmöglichem) und antiutilitaristischem (in der Poesie möglichem) Engagement. Auf Hugos Dichtung hingegen, die zumindest in der sozialkritischen Variante des *art utile* und als *poésie pour le peuple* die Aufrechterhaltung und Optimierung der kommunikativen Funktion der Sprache geradezu fordert, kann dieser Poesiebegriff Sartres nicht übertragen werden. Poetische und kommunikative Sprache sind in der Dichtung Hugos noch nicht zum Widerspruch geworden. Daher kann aber der Dichtung Hugos die Fähigkeit zu Engagement nicht abgesprochen werden; vielmehr gehört sie zu ihrem innersten Wesen. Auch Adorno geht in seinen Überlegungen zu Lyrik und Gesellschaft (Adorno: „Rede über Lyrik und Gesellschaft“) von einem modernen Lyrikbegriff aus. Lyrik zeichne sich durch einen subjektiv-individuellen „Charakter des Unmittelbaren, Entstofflichten“ (ebd., 80) aus; ihr Medium sei die Sprache: „Die höchsten lyrischen Gebilde sind darum die, in denen das Subjekt, ohne Rest von bloßem Stoff, in der Sprache tönt, bis die Sprache selber laut

Konfiguration des Aussagesubjekts in der sozialkritischen Dichtung Hugos wird zur Gefahr für die Lyrik.

Erst am Ende des Gedichts findet das Dichter-Ich zu einem lyrischen Modus der Aneignung der beobachteten Straßenszene zurück, wenn es in einer Reihe von Metaphern und Vergleichen die Gestalt des Mädchens in lyrischer Verdichtung als Figur einer modernen Stadterfahrung lesbar macht. Denn Paris ist für das Mädchen, das als imaginäres Phantom seiner selbst („Elle ne paraissait ni vivante ni morte“, V. 45; „ce petit fantôme“, V. 65) zum Emblem der entfremdeten Existenz in der Großstadt überhaupt wird, zum Ort der radikalen Vereinzelung und des absolut Fremden geworden. In der Vorstellung des Verlusts der Seele (V. 62) sowie in dem beunruhigenden Vergleich des Mädchens mit „de la nuit / Ayant la forme humaine“ (V. 63f.), der die Entfremdung von der Welt und sich selbst zum Ausdruck bringt, steigert sich die Erfahrung der Fremdheit in der Stadt zu einem Bild höchster, lyrischer Konzentration:

On eût dit que sur terre elle n'avait plus d'âme,
Qu'elle ignorait nos voix, qu'elle était de la nuit
Ayant la forme humaine et marchant dans ce bruit;
Et rien n'était plus noir que ce petit fantôme.
(Verse 62ff.)

Auch die letzte Strophe des Gedichts steht im Zeichen einer lyrischen Überhöhung der kommunikativen Absicht des Dichters. Wie gezeigt, intendiert Hugo in seinen *tableaux* der Stadt Paris, durch die Verortung des modernen Erfahrungspotentials der Stadt in einem bestimmten, historischen Augenblick die Entfremdung des Menschen als eine historisch – und nicht anthropologisch oder metaphysisch – bedingte zu Bewusstsein zu bringen. Denn bei Hugo ist die gegenwärtige Erfahrung der Entfremdung niemals (anthropologisch) absolut und damit unhintergebar. Vor der Folie des

wird“ (ebd., 85). Allein die doppelte Konfiguration der Sprache als Instrument subjektiven Ausdrucks auf der einen sowie Ausdruck eines Allgemeinen durch ihre Begrifflichkeit auf der anderen Seite stelle nun die Beziehung zwischen Lyrik und Gesellschaft her: „so vermittelt die Sprache Lyrik und Gesellschaft im Innersten“ (ebd.). Die „Beziehung auf Gesellschaftliches“ (ebd., 74) sei also an den Gedichten aufgrund ihrer bloßen, begrifflichen Sprachlichkeit „selber etwas Wesentliches“ (ebd.). In der lyrischen Geformtheit der Sprache des Gedichts selber scheine also, gleichsam immanent, die Möglichkeit einer gesellschaftlichen Deutung auf. So wird z. B. für Adorno, ähnlich wie bei Sartre, gerade die Negation der kommunikativen Funktion der Sprache (und damit einer egal wie gearteten Nützlichkeit) in der modernen Lyrik, also die Unabhängigkeit der Lyrik der Dingwelt gegenüber, zum Ausdruck des Protests gegen die zunehmende Verdinglichung der Welt im fortschreitenden Industriezeitalter (vgl. ebd., 78). Lyrik ist also für Adorno dann am gesellschaftlichsten, „wo sie nicht der Gesellschaft nach dem Mund 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“ (ebd., 85). Auch Adornos Reflexion ist aufgrund ihrer Verankerung in einem modernen Lyrikbegriff nicht auf Hugos sozialkritische Dichtung übertragbar. Während Adorno die in der kommunikativen Rede unvermeidliche Dinglichkeit der Sprache für die Poesie ablehnt (vgl. ebd., 86), versteht Hugo die explizite Thematisierung der Gesellschaft in seiner Dichtung und damit die Betonung der kommunikativen Funktion seiner *poésie pour le peuple* durchaus nicht als Widerspruch.

geschichtsphilosophischen Fortschrittskonzepts Hugos sowie seines Dichterideals überrascht es daher kaum, dass *Question sociale*, in Anschluss an die Evokation des Mädchens, das in seiner Bewusstlosigkeit („Le penseur creuse, / L'enfant souffre“, V. 9f.) in der Welt der *misère* gefangen bleibt und nicht optimistisch in eine bessere Zukunft zu blicken vermag, mit der Eröffnung einer optimistischen Zukunftsperspektive durch das Dichter-Ich schließt. Diese erscheint zwar in *Question sociale* stark gedämpft, wenn das Ich dem Mädchen die Laufbahn seiner Mutter prophezeit (V. 36f.). Doch finden sich auch in diesem Gedicht Hinweise darauf, dass auch und gerade aus der *misère* des Volkes heraus Veränderung und Fortschritt möglich sind. Es ist nun bezeichnend, dass die Affirmation des Fortschritts als Höhe- und Zielpunkt des Gedichts ganz im Zeichen einer lyrischen Durchdringung des politisch-sozialen Diskurses steht. So wird das revolutionäre, zukunftsbildende Potential der *misère* in *Question sociale* nicht wörtlich-explizit aufgerufen. Vielmehr öffnet sich mit der prophetisch-imaginären Erweiterung des Blicks des Ich auf das Mädchen sowie der Evokation der unsichtbaren Blitze, die das Mädchen als Repräsentantin der unteren Schichten aus der Tiefe der Armut nach oben, also zur besitzenden und herrschenden Klasse, schleudert – wie in *Melancholia* erscheint auch hier die Gesellschaft als eine vertikal strukturierte –, ein imaginärer, gleichsam poetisch antizipierter Raum einer Zukunft, in der die Überwindung der gegenwärtigen Situation sozialer Ungleichheit möglich scheint:

Pour moi, rêveur, sa main tenait une poignée
 D'invisibles éclairs montant de bas en haut;
 (Verse 50f.)

Auch die abschließende Reflexion des lyrischen Ich aktualisiert in dem Vergleich des Mädchens mit den mythologischen Figuren der Nemesis und Medusa noch einmal in mythisch-metaphorischer Verdichtung die Prophezeiung der ausgleichenden Gerechtigkeit im Zeichen der revolutionären Emanzipation der Unterschicht. Die antizipierende Form des mythischen Vergleichs betont dabei zusätzlich die kausale Relation zwischen der gegenwärtigen, prekären Situation des die Unterschicht repräsentierenden Mädchens und der zukünftigen Emanzipation der unteren Klassen. Denn noch ist das Mädchen als „Méduse du berceau“ (V. 72) nicht zu dem Furcht erregenden, geflügelten und statt Haaren Schlangen auf dem Kopf tragenden Ungeheuer der Medusa mit den glühenden Augen und den riesigen Hauern im Gesicht geworden, deren schrecklicher Anblick jeden sofort zu Stein erstarren lässt; und noch tritt es als kindliche „Némésis de cinq ans“ (V. 72) nicht als strafende Rachegöttin auf. Gleichwohl ist diese Entwicklung in dem Übermaß an Leid, das das als winziges Atom

(V. 66), gar als noch unentwickelte Larve (V. 68) metaphorisierte Mädchen erfüllt, bereits angelegt. Denn die aktuelle *misère* des Mädchens steht am Ursprung der metaphorischen Metamorphose des Kindes sowohl in das zornige Ungeheuer der Medusa, das hier – analog zu dem mythischen Fabeltier der Hydra in *Conseil* (CC XV) – als symbolische Verkörperung des revolutionären Potentials des Volkes gelten muss, als auch in die das Leid der sozial Schwachen und die Hybris der Herrschenden rächende Schicksalsgöttin Nemesis:

La quantité d'enfer qui tient dans un atome
Étonne le penseur, et je considérais
Cette larve, pareille aux lueurs des forêts,
Blême, désespérée avant même de vivre,
Qui, sans pleurs et sans cris, d'ombre et de terreur ivre,
Rêvait, et s'en allait, les pieds dans le ruisseau,
Némésis de cinq ans, Méduse du berceau.
(Verse 66ff.)

Diese abschließenden Verse machen deutlich, dass auch und gerade in einer lyrisch überformten Sprache die Kommunikation politisch-sozialer Inhalte möglich ist. In der Metaphorisierung des Mädchens als Blitze schleudernde Furie (V. 50f.), als „Némésis de cinq ans“ und „Méduse du berceau“ (V. 72) erlangt das sozialkritische Engagement des Dichters eine gleichsam lyrische Evidenz. Und erst im Horizont der poetischen Prägnanz dieser mythischen Bilder wird sein geschichtsphilosophisches Credo des zivilisatorischen Fortschritts als zentrale Aussage des Gedichts greifbar. So gewinnt schließlich auch in diesem Gedicht der politisch-soziale Diskurs Hugos durch seine lyrische Verdichtung an Intensität, ohne den Anspruch der *utilité* preisgeben zu müssen.

Die Lektüre von *Question sociale* hat gezeigt, dass die Verbindung von Engagement und Lyrik in der Dichtung Hugos eine prekäre ist, die die Möglichkeit ihres Scheiterns – durch Überbetonung des moralisierend-didaktischen Moments – stets einschließt. Daraus lässt sich jedoch nicht ein prinzipielles Scheitern der sozialkritischen Lyrik Hugos oder gar eine Unmöglichkeit der Verbindung von Engagement und Lyrik ableiten. Die Analysen des dritten Kapitels haben gezeigt, dass Hugo in seinen das zeitgenössische Paris thematisierenden Stadtgedichten immer wieder zu fruchtbaren Aktualisierungen der von ihm auch theoretisch geforderten Verbindung von *utilité* und *beauté* in der Kunst gelangt. So findet Hugo in seinen Darstellungen des zeitgenössischen Paris, insbesondere in seinen lyrischen *tableaux*, vor der Folie des *romantisme social* einen ganz eigenen Zugang zu dem Phänomen der modernen Großstadt, der in der Betonung der sozialkritischen Perspektive einen gleichsam romantischen Blick auf deren modernes Erfahrungspotential freigibt.

Als das in *Melancholia* in der Lyrik Hugos erstmals aktualisierte, zwischen moderner Erfahrung und romantischer Auflösung oszillierende Konzept des poetischen *tableau de Paris* mit ‚*La prisonnière passe*‘ (1871) und *Question sociale* (1875) eine Fortsetzung findet, sind bereits einige Jahre seit der Publikation der zweiten Auflage von Baudelaires *Fleurs du mal* (1861) vergangen. Erst in dieser zweiten Auflage erscheinen in dem mit *Tableaux parisiens* überschriebenen Abschnitt 18 Gedichte, in denen sich Baudelaires Erfahrung der modernen Stadt im Horizont seiner Ästhetik der *modernité* zu *tableaux* von höchster, lyrischer Intensität verdichtet. Dass Hugo diese Gedichte, die gemeinhin als Auftakt einer modernen Stadtdyrik gelten, gekannt hat, steht außer Frage. Drei dieser *Tableaux parisiens* – *Les petites vieilles*, *Les sept vieillards* und *Le Cygne* – sind sogar Victor Hugo gewidmet. Es drängt sich nun geradezu die Frage auf, ob Baudelaires ganz eigener Entwurf einer Ästhetik der *modernité* sowie deren spezifische Artikulation in den *Tableaux parisiens* von Hugo wiederum produktiv aufgegriffen werden, und wenn ja, in welcher Weise sich diese intertextuelle Bezugnahme in der Lyrik Hugos äußert.

Im lyrischem Werk Hugos findet sich mit ‚*Elle passa*‘ (QV, livre satirique, XXII) ein Gedicht, das die Kenntnis von Baudelaires *Tableaux parisiens*, insbesondere *A une passante*, vorauszusetzen scheint¹³³. Dieses Gedicht ist insofern von den besprochenen *tableaux de Paris* Hugos zu unterscheiden, als hier die Sprechinstanz different besetzt

¹³³ In *Der Mythos von Paris* hat Stierle die Bedeutung der Lyrik Hugos für Baudelaires Dichtung herausgestellt (vgl. Stierle: *Mythos von Paris*, 822ff.). Wenn er aber auf die intertextuelle Bezugnahme von Baudelaires *Fantômes parisiens* (unter diesem Titel erscheinen die Gedichte *Les petites vieilles* und *Les sept vieillards* zuerst in der *Revue contemporaine* vom 15. September 1859) auf Hugos Gedicht *Fantômes* (LesO XXXIII) hinweist und Baudelaires Geste der „exemplarische[n] Überbietung“ (Stierle: *Mythos von Paris*, 823) des romantischen Dichters betont, so ist damit nur die eine Seite der intertextuellen Relation beleuchtet. Die folgende Analyse eines späten Gedichts Hugos soll deutlich machen, dass umgekehrt auch Baudelaires *Tableaux parisiens* auf die Lyrik Hugos rückwirken. Zudem muss hier Stierles Ansicht widersprochen werden, dass erst Baudelaire in seiner Lyrik den Weg in die „konkrete, umgrenzte, historisch situierte Welt der modernen Stadt“ (ebd., 824) finde; dass auch Hugo in seiner Lyrik ein Bewusstsein für die moderne Stadt und deren Erfahrung entwickelt und diesem poetisch Ausdruck verleiht, steht spätestens seit den *Chants du crépuscule* und vor allem *Melancholia* – das vor Baudelaires *Tableaux parisiens* konzipiert wurde – außer Frage. Deshalb muss die folgende Aussage Stierles, die in der Hervorhebung des „poetischen Rasonierens und epischen Rhapsodierens“ für einen großen Teil des lyrischen Werks Hugos zutrifft, in Hinblick auf Hugos ganz eigene Konzeption des lyrischen *tableau* der Stadt Paris zurückgenommen werden: „Indem Baudelaire sein Gedicht „Les petites vieilles“ Hugos „Fantômes“ entgegenstellt, tritt er aus einer offenen Welt der unendlichen Reflexion und eines poetischen Rasonierens und epischen Rhapsodierens, die im Tiefsten formlos bleiben muss, weil ein Innehalten in ihr immer nur Unterbrechung sein kann, in die konkrete, umgrenzte, historisch situierte Welt der modernen Stadt und sucht ihre Erfahrung in thematischen Konstellationen zu verdichten, deren Gedrungenheit eine Kopräsenz vielfältiger Bezüge, Kontexte und Horizonte aufscheinen lässt. Der Boden dieser Welt ist in „Les petites vieilles“ wie in den anderen Baudelaireschen „Tableaux parisiens“ das real-imaginäre, nachrevolutionäre Paris des Balzac’schen Romans. Während Hugo schließlich jede Kontur in ein bewegtes Kontinuum des Raumes, der Zeit und der Welten in Raum und Zeit auflöst, nimmt Baudelaires Dichtung ihren Ausgang in jener Erfahrung der prosaischen und dennoch heroischen Welt, die Balzacs großes Thema ist“ (ebd.).

ist. In *Melancholia*, ‚*La prisonnière passe*‘ und *Question sociale* steht die transitorische Wahrnehmung eines Flaneurs in der Stadt am Ursprung einer Reflexion, die sich auf die realen Bedingungen der jeweiligen Beobachtung hin öffnet und derart die Verortung der flüchtigen Wahrnehmung im gegenwärtigen, politisch-sozialen Kontext der Stadt ermöglicht. Diesen Vermittlungsprozess leistet in diesen Gedichten die zentrale Figur eines souveränen, romantischen Dichter-Ich, das von der verunsichernden Erfahrung der Moderne nicht unmittelbar betroffen scheint. Seine Aufgabe ist es vielmehr, in seiner Funktion als moralische Instanz die gegenwärtige Situation kritisch zu hinterfragen sowie als *homme d’utopies* Zukunftsperspektiven zu eröffnen. Solchermaßen aber gerät die in der Literaturkonzeption des *romantisme social* verankerte Forderung Hugos der *utilité de l’art* zur poetologischen Grundlage der lyrischen Aneignung der Stadterfahrung in seinen *tableaux* des Pariser Großstadtlebens¹³⁴.

Vor dem Hintergrund dieser spezifischen, lyrischen Transformation der Gattung des *tableau de Paris* bei Hugo mag es nun überraschen, in einem weiteren *tableau* ein lyrisches Ich anzutreffen, das in keiner Weise dem Hugoschen Ideal des souveränen Dichter-Ich entspricht. In ‚*Elle passa*‘ (QV, livre satirique, XXII), das 1881 in der Sammlung *Les quatre vents de l’esprit* erscheint, begegnet uns zum ersten und auch letzten Mal in einem *tableau* Hugos ein lyrisches Ich, das selbst von der verunsichernden Erfahrung der diskontinuierlichen Großstadtzeitlichkeit unmittelbar betroffen scheint. Allerdings deutet die Zuordnung dieses für Hugo mit einer Länge von 24 Versen ungewöhnlich kurzen und konzentrierten Gedichts zum *Livre satirique*¹³⁵ darauf hin, dass es sich hier um eine satirische, zumindest ironisierende Aneignung der Diskontinuitätserfahrung der Moderne handelt¹³⁶. Nun legt bereits das Inzipit „*Elle passa*“ (V. 1) des titellosen Gedichts die Vermutung nahe, dass sich diesem Text eine intertextuelle Bezugnahme auf ein *Tableau parisien* Baudelaires, nämlich das bereits im

¹³⁴ Walter Benjamin bringt diese entscheidende Differenz zwischen den Dichtungskonzeptionen Hugos und Baudelaires, die insbesondere auch die jeweilige Poetik des *tableau de Paris* maßgeblich charakterisiert, auf den Punkt, wenn er in *Zentralpark* schreibt: „Baudelaire hatte nicht den humanitären Idealismus eines Victor Hugo oder Lamartine“ (Walter Benjamin: „Zentralpark“, in: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M. 1977 [suhrkamp taschenbuch, 345], 230-250, 232). In diesem Kontext sei nun auch Baudelaires Verurteilung des Fortschrittsglaubens zu lesen: „Es ist sehr wichtig, dass das ‚Neue‘ bei Baudelaire keinerlei Beitrag zum Fortschritt leistet. Im Übrigen findet man bei Baudelaire kaum je einen Versuch, sich mit der Vorstellung vom Fortschritt ernstlich auseinanderzusetzen. Es ist vor allem der ‚Fortschrittsglaube‘, den er mit seinem Hass verfolgt, wie eine Ketzerei, eine Irrlehre, nicht wie einen gewöhnlichen Irrtum“ (ebd., 247).

¹³⁵ Die *Quatre vents de l’esprit* bestehen aus vier Büchern: *Livre épique*, *Livre lyrique*, *Livre dramatique* und *Livre satirique*.

¹³⁶ ‚*Elle passa*‘ ist ein Beispiel dafür, dass die prekäre Verbindung von Engagement und Dichtung in der Gattung der (Gesellschafts-)Satire am wenigsten problematisch ist.

Oktober 1860 publizierte Sonett *À une passante*¹³⁷, einzeichnet – eine Vermutung, die sich bei einer ersten Lektüre des Gedichts zu bestätigen scheint:

Elle passa. Je crois qu'elle m'avait souri.
C'était une grisette ou bien une houri.
Je ne sais si l'effet fut moral ou physique,
Mais son pas en marchant faisait une musique.
Quoi! ton pavé bruyant et fangeux, ô Paris,
A de ces visions ineffables! Je pris
Ses yeux fixés sur moi pour deux étoiles bleues.
Fraîche et joyeuse enfant! Moineaux et hochequeues
Ont moins de gaieté folle et de vivacité.
Elle avait une robe en taffetas d'été,
De petits brodequins couleur de scarabée,
L'air d'une ombre qui passe avant la nuit tombée,
Je ne sais quoi de fier qui permettait l'espoir.

Pendant que je songeais, croyant encor la voir
Même après qu'elle était enfuie et disparue,
Et que debout, pensif au milieu de la rue,
Contemplant, ébloui, cet être gracieux,
J'avais l'œil dans l'espace et l'âme dans les cieux,
Une vieille, moitié chatte et moitié harpie,
Au menton hérissé d'une barbe en charpie,
Vêtue affreusement d'un sinistre haillon,
Effroyable, et parlant comme avec un bâillon,
Me dit tout bas: – Monsieur veut-il de cette fille?

O pauvre colibri que vend une chenille!

Die Ausgangssituation ist in beiden Gedichten dieselbe: ein als Flaneur zu identifizierendes, lyrisches Subjekt befindet sich inmitten der Großstadt Paris in einer anonymen Menschenmenge. Baudelaires Eröffnungsvers „La rue assourdissante autour

¹³⁷ Im lyrischen Werk Hugos findet sich mit der Ballade *À un passant* (OB, Ballades, X, Oktober 1825) ein frühes Gedicht, das den Passanten im Titel evoziert. Indes liegt hier keine poetische Aneignung der modernen Großstadterfahrung der anonymen Menschenmenge vor. Vielmehr handelt es sich um eine Apostrophe eines nächtlichen Passanten, die in Form einer Warnung die Motive der nächtlichen Kriminalität und der dämonischen Magie aufruft. Im Folgenden soll Baudelaires Sonett weder erschöpfend analysiert noch in Hinblick auf Baudelaires Ästhetik der *modernité* interpretiert werden. Vielmehr wird es lediglich in Hinblick auf die intertextuellen Bezüge zu Hugos ‚*Elle passa*‘ als gleichsam ‚moderne‘ Vergleichsfolie herangezogen. Der Text des Baudelaireschen Sonetts lautet:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, à grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, livide, où germe l'ouragan,
La douleur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

de moi hurlait“ (V. 1), der den öffentlichen Raum der Großstadt als Ort des evozierten Erlebnisses definiert, findet ein unmittelbares Echo in der ähnlichen Ortsbestimmung bei Hugo: „au milieu de la rue“ (V. 16), wobei hier die Stadt Paris als Schauplatz des Geschehens zudem explizit genannt wird (V. 5). Im Zentrum der Darstellung steht nun in beiden Gedichten der aus einer zeitlichen Distanz artikulierte Bericht des lyrischen Ich über eine unvordenkliche Begegnung mit einer Passantin, deren faszinierende Erscheinung aus der anonymen Menschenmenge gleichsam herausragt und die Aufmerksamkeit des Flaneurs erregt. Darüber hinaus weisen beide Gedichte eine ähnliche Gliederung auf: auf die Schilderung der Begegnung mit der Unbekannten (V. 1-5 bei Baudelaire, V. 1-13 bei Hugo) folgt die Beschreibung der Reaktion des lyrischen Ich nach dem Verschwinden der Passantin in der Menge (V. 6-8 bzw. V. 14-18), welche in einen dritten Abschnitt, der im Folgenden Auflösung genannt werden soll, übergeht (V. 9-14 bzw. V. 19-24). Doch trotz der Übereinstimmung in Sujet und Gliederung weisen *A une passante* und ‚*Elle passa*‘ bezeichnende Differenzen auf der Ebene der poetischen Gestaltung – vor allem im dritten Abschnitt, der Auflösung – sowie der Aussage auf, welche Aufschluss geben über die jeweilige Spezifik der ‚romantischen‘ (Hugo) bzw. ‚modernen‘ (Baudelaire) Aneignung einer modernen Diskontinuitätserfahrung in der Großstadt.

„Baudelaire hat also die Chockerfahrung ins Herz seiner artistischen Arbeit hineingestellt.“¹³⁸ Die Erkenntnis, die Walter Benjamin in diesem Satz so lapidar zu formulieren scheint, beruht auf einer eingehenden Analyse des Baudelaire'schen Œuvres in seiner ästhetischen, philosophischen und psychologischen Spezifik. Besonders in dem Sonett *A une passante* gerät der Choc zur zentralen Figur des Gedichts. Denn wenn die große und magere („Longue, mince“, V. 2) Passantin, die in der widersprüchlichen und zum Karikaturalen neigenden Verbindung von Trauer und betont modischer Kleidung¹³⁹ Baudelaire's Schönheitsideal der interessanten Schönheit entspricht, für das lyrische Ich zur Inkarnation eines Phantasmas erotischer Faszination¹⁴⁰ wird, so muss die zufällige und flüchtige Erscheinung der „passante“ in der Menge für das lyrische Ich geradezu eine metaphysische Erschütterung darstellen. Denn in dem absolut Fremden

¹³⁸ Benjamin: „Über einige Motive bei Baudelaire“, 193. Benjamin stellt außerdem den Zusammenhang zwischen der Figur des Chocs und der Berührung mit den großstädtischen Massen heraus (ebd., 195).

¹³⁹ „douloureux majestueux“ (V. 2) vs. „en grand deuil“ (V. 2), „Soulevant, balançant le feston et l'ourlet“ (V. 4)

¹⁴⁰ In seinen privaten Notizen mit dem Titel *Fusées* gibt Baudelaire einige Hinweise zu seiner Vorstellung von Schönheit, die Stierle in seiner Lektüre von *A une passante* referiert und in den Kontext des Begriffs der ‚interessanten Schönheit‘ stellt, den zuerst Diderot in seinen *Salons* prägt (vgl. Stierle: *Mythos von Paris*, 791ff.). Zu Diderots Konzept des Interessanten vgl. außerdem Karlheinz Stierles Artikel „Diderots Begriff des ‚Interessanten‘“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* XXIII (1979), 55-76.

der anonymen Passantin scheint für einen kurzen Augenblick das absolut Vertraute einer großen Liebe auf: „Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!“ (V. 14), deren reale Erfüllung jedoch im Kontext der diskontinuierlichen Zeitlichkeit der Großstadt, in der jeder Augenblick bereits im Zeichen seines Verfalls steht, unmöglich ist. Der erste Blick ist stets zugleich der letzte („Un éclair... puis la nuit!“, V. 9), so dass die Hoffnung des Ich auf eine Wiedergeburt in der Liebe („Fugitive beauté / Dont le regard m’a fait soudainement renaître“, V. 9f.) im Zeichen ihrer realen Unerfüllbarkeit stehen muss: „trop tard!“ (V. 12) Angesichts des unhintergebar transitorischen Charakters der Erfahrung des Ich aber muss die Auflösung des Baudelaireschen Gedichts eine imaginäre sein. Denn die in der Diskontinuität eines Augenblicks aufscheinende Möglichkeit der erfüllten Liebe kann in der Realität nicht in Dauer überführt werden: so plötzlich, wie die Passantin aus der anonymen Menschenmenge aufgetaucht war, verschwindet sie auch wieder. Eine zweite Begegnung in der immer neue und zufällige Konstellationen hervorbringenden Großstadt aber ist nahezu unmöglich. Gerade dieses Moment des Uneinholbaren der Erfahrung in der Realität wird nun zum Katalysator einer doppelten, imaginären Auflösung des Chocs, die im Zeichen einer subjektiven und ästhetischen Durcharbeitung des Erlebnisses Baudelaires Ästhetik der *modernité* (*tirer l’éternel du transitoire*) aktualisiert. Denn in *A une passante* nimmt das *éternel* die zweifache Gestalt der Erinnerung auf der einen sowie der künstlerischen Aneignung im Gedicht auf der anderen Seite an. Dabei überträgt sich die Dialektik von Flüchtigkeit und Dauer, die sich dem unauslöschlichen, gleichsam statuarischen Erinnerungsbild („avec sa jambe de statue“, V. 5) der Erscheinung der Passantin einschreibt, als ästhetische Spannung auf das poetische Werk selbst. Erst in der ästhetischen Formung der Erinnerung im Gedicht erreicht die flüchtige Momenterfahrung ihre endgültige, zeitenthobene Form und damit ihre imaginäre Auflösung.

Wie das lyrische Ich Baudelaires, ist nun auch das Subjekt in ‚*Elle passa*‘ als Flaneur in den Straßen von Paris zu identifizieren. Die lärmende und schmutzige Großstadt („ton pavé bruyant et fangeux, ô Paris“, V. 5) bildet gleichsam die Kulisse für eine Momenterfahrung, die auch bei Hugo die Form einer plötzlichen und flüchtigen Begegnung mit einer attraktiven Passantin annimmt. In der temporalen Abgeschlossenheit des *passé simple* wird die Singularität dieser Begegnung unmittelbar sinnfällig: „Elle passa“ (V. 1). Die in Opposition zu der interessanten Trauer der Baudelaireschen Passantin stehende Fröhlichkeit des jungen Mädchens (V. 8f.) schlägt den Flaneur sofort in ihren Bann. Doch auch diese Begegnung steht ganz im Zeichen der diskontinuierlichen Zeitlichkeit der modernen Großstadt, in der jeder Moment

bereits seine eigene Erfüllung bedeutet. So nimmt die reale Gestalt der faszinierenden Fremden schon im Moment des Vorübergehens die auratische Ferne einer prinzipiell ungreifbaren Erscheinung („vision[s] ineffable[s]“, V. 6) an, was auch in dem Vergleich des „Fraîche et joyeuse enfant“ (V. 8) mit einem rasch vorüberhuschenden Schatten („L’air d’une ombre qui passe avant la nuit tombée“, V. 12) deutlich wird. Gleichwohl bleibt das Bild der Passantin im Gedächtnis des Ich haften: wie der Flaneur Baudelaires erinnert es sich genau an die modische, doch im Gegensatz zu der teuren Eleganz der Baudelaireschen Passantin billig-flatterhaft wirkende Kleidung („taffetas d’été“, V. 10; „petits brodequins“, V. 11) der Unbekannten und ihre stolze Haltung¹⁴¹. Das flüchtige Momentbild der Erscheinung geht so auch hier in ein dauerhaft arretiertes Erinnerungsbild über, das selbst nach dem Verschwinden der Passantin in der Menge dem versonnenen Flaneur lebendig vor Augen steht (V. 14):

Elle avait une robe en taffetas d’été,
De petits brodequins couleur de scarabée,
L’air d’une ombre qui passe avant la nuit tombée,
Je ne sais quoi de fier qui permettait l’espoir.

Pendant que je songeais, croyant encor la voir
Même après qu’elle était enfuie et disparue,
Et que debout, pensif au milieu de la rue,
Contemplant, ébloui, cet être gracieux,
J’avais l’œil dans l’espace et l’âme dans les cieux,
(Verse 10ff.)

Wie in einer Zeitlupeneinstellung scheint das von der Erscheinung des Mädchens gleichsam geblendete, lyrische Ich in diesen Versen aus dem hektischen Umfeld der Großstadt herauszutreten, wenn es nachdenklich, den Blick in eine unbestimmte Ferne richtend und die Seele gen Himmel schweifend, das nur mehr als subjektives, erotisches Phantasma interiorisierte Bild der Passantin betrachtet („Contemplant, ébloui, cet être gracieux“, V. 17). In einer sofort einsetzenden Reflexion („je songeais“, V. 14) ist das Ich dabei bemüht, sein Erlebnis zu verarbeiten, was ihm auch gelingt: der Schock der flüchtigen Begegnung wandelt sich in ein angenehmes Nachsinnen über das Erlebte. Dies ist jedoch nur möglich, weil die Begegnung bei Hugo ganz anderer Art ist als bei

¹⁴¹ Dass auch Hugo einen Blick für die aktuelle Mode entwickelt, die ja in Baudelaires Ästhetik der *modernité* eine zentrale Position einnimmt und zum Symbol des transitorischen Charakters der Moderne avanciert, wird in den folgenden Versen aus dem Gedicht *EN GRÈCE!* (LS XXXIX) deutlich. In einer Apostrophe an eine Pariserin heißt es: „Toi, la Vénus nouvelle, à la Vénus ancienne / Viens te comparer! toi, cette parisienne / Céleste, qui s’habille avec un goût profond, / Qui livre et cache, donne et reprend, sait à fond / L’art de la transparence enivrante, et câline / Mes yeux ardents avec la blanche mousseline, / Belle, viens compléter Athène avec Paris“ (V. 63ff.). Im Vergleich der zeitgenössischen Pariserin mit der mythologischen Figur der Athene affirmiert Hugo das Konzept einer aktuellen Schönheit, die hier gleichberechtigt neben das klassische Schönheitsideal der Antike tritt. Jedoch muss erwähnt werden, dass dieses Bild einer erotisch-verführerischen, modernen Frau im Kontext des romantischen Topos der Sehnsucht nach der exotischen Ferne (hier dem antiken Griechenland) sowie der Lobrede auf die Reinheit und Tugend der Angebeteten steht.

Baudelaire. Denn im Gegensatz zu dem Sonett Baudelaires steht die Begegnung bei Hugo wesentlich im Zeichen einer reziproken Kommunikation, die eine reale Fortsetzung des Augenblicks in den Horizont des Möglichen einrückt. So erwidert die Passantin den Blick des Flaneurs,

[...] Je pris
Ses yeux fixés sur moi pour deux étoiles bleues.
(Verse 6f.)

ja, sie scheint ihn sogar angelächelt zu haben: „Je crois qu’elle m’avait souri“ (V. 1). Aus dem radikalen „trop tard“ (V. 12) bei Baudelaire wird so bei Hugo ein hoffnungsvolles Vielleicht, aus dem unerfüllbaren Verlangen aber ein potentiell erfüllbares Versprechen. Dieses freilich erfüllt sich nun schneller, als das Ich zu hoffen wagte. Noch während das Ich, „pensif au milieu de la rue“ (V. 16), über die Begegnung nachsinnt, wird es von einer zerlumpten Alten, die in ihrer zugleich komisch-karikaturalen und schrecklich-widerwärtigen Physiognomie an Baudelaires *petites vieilles* erinnert (V. 19ff.), angesprochen: „– Monsieur veut-il de cette fille?“ (V. 23) Im Licht dieser einen Frage tritt nun die ganze, vorherige Szene in einen neuen Horizont der Lesbarkeit und findet das Gedicht seine ironisch-satirische Auflösung. Die kokette Passantin, die das Ich für eine „grisette“ oder „hourï“ (V. 2) gehalten hatte, ist in Wahrheit eine Prostituierte, die Alte ihre Zuhälterin. Erst im Kontext dieser Information stellt sich die Kommunikation zwischen Passantin und Flaneur, die zunächst die Negation der verunsichernden Anonymitätserfahrung der modernen Großstadt zu suggerieren schien, als eine funktionalisierte heraus: das Lächeln der Passantin war rein ‚geschäftlicher‘ Natur. Damit aber gewinnt auch die stolze Haltung des Mädchens eine neue Bedeutung. Was für den Flaneur zunächst den Anschein des natürlichen Stolzes einer selbstbewussten Pariser „grisette“ (V. 2) hatte, muss nach der Bemerkung der Alten als Moment des Baudelaireschen *héroïsme de la vie moderne* verstanden werden, der in Gestalt der in ihrem Leid noch stolzen Prostituierten eine paradigmatische Aktualisierung findet. So öffnet sich das Gedicht in diesen letzten Versen auf die hinter der Oberfläche der Erscheinungen verborgene Wirklichkeit der sozialen *misère*. Als weitere, die soziale Problematik der Großstadt paradigmatisch verkörpernde Figur des modernen Lebens tritt die Prostituierte neben die klagende Ehefrau, die Kinderarbeiter, den Kriegsveteranen (*Melancholia*), die Gefangene (*La prisonnière passe*) und das verlassene Mädchen (*Question sociale*).

Wenn nun in der abschließenden, typographisch vom Textkorpus abgesetzten und das Mitleid des überraschten Flaneurs mit der Prostituierten zum Ausdruck bringenden Exclamatio die ironisierende Diskrepanz zwischen der romantischen Verliebtheit des

Flaneurs („l'âme dans les cieux“, V. 18) und der trockenen Bemerkung der Alten in bitteren Ernst umschlägt, so schreibt sich schließlich auch diesem *tableau* jene sozialkritische Perspektive ein, die typisch ist für die lyrischen *tableaux de Paris* Hugos: „O pauvre colibri que vend une chenille!“ (V. 24) Mit dieser finalen Erkenntnis des Flaneurs aber ist der verunsichernde Fragmentcharakter der Erfahrung aufgehoben. Während für Baudelaires Flaneur die flüchtige Begegnung mit der Passantin im anonymen Menschenstrom der Großstadt kontextlos bleiben muss und der Choc des Transitorischen derart nur auf einer subjektiv-imaginären bzw. ästhetischen Ebene angeeignet werden kann, eröffnet die überraschende Rückwendung in die Großstadtwirklichkeit im Gedicht Hugos die Möglichkeit, den diskontinuierlichen Augenblick in Hinblick auf die gegenwärtige, soziale Struktur der Großstadt zu rekontextualisieren und damit als Figur der modernen Stadterfahrung lesbar zu machen. So wird die Diskontinuität der modernen Zeiterfahrung bei Hugo zwar affirmiert, nicht jedoch in dem Maße problematisiert wie bei Baudelaire, für dessen Flaneur die Begegnung nur mehr im Modus der Imagination bzw. der ästhetischen Durcharbeitung, nicht mehr aber in Bezug auf die großstädtische Wirklichkeit einen Sinn erhalten kann. Das Gedicht Hugos gibt somit nur scheinbar eine fragmentarische Sicht auf die Wirklichkeit frei, bleibt diese doch im Zeichen der abschließenden Evokation der die Erscheinung der Passantin integrierenden, sozialen Ordnung prinzipiell einholbar. Das Fortbestehen eines romantisch-universalistischen Weltbilds macht die historische Rekontextualisierung des diskontinuierlichen Erfahrungspotentials der modernen Großstadt im lyrischen *tableau de Paris* Hugos möglich und fordert sie zugleich ein.

Mit der Rekontextualisierung eines städtischen Wahrnehmungsfragments sowie der sozialkritischen Akzentuierung des bereits seit Mercier im literarischen Parisdiskurs verankerten Motivs des anonymen Passanten¹⁴² weist auch ‚*Elle passa*‘ die in diesem Kapitel aufgezeigten Merkmale des lyrischen *tableau de Paris* bei Hugo auf. Indes liegt in der Besetzung der Sprechinstanz ein wesentlicher Unterschied zu den anderen *tableaux*. Während in *Melancholia*, ‚*La prisonnière passe*‘ und *Question sociale* das lyrische Ich als romantisch-souveräne Dichterfigur auftritt, die von der verunsichernden Erfahrung der Diskontinuität ausgenommen scheint, figuriert in ‚*Elle passa*‘ erstmals ein dem Erfahrungspotential der Großstadt schutzlos ausgelieferter Flaneur als lyrisches Ich. Solchermaßen aber kann das Ich nicht selbst die Aufgabe der Rekontextualisierung

¹⁴² Stierle weist darauf hin, dass bereits in dem Kapitel „Aveuglement“ in Merciers *Tableau de Paris* das Motiv der füreinander bestimmten, jedoch in der Großstadtmenge aneinander vorübergehenden Menschen figuriert (Stierle: *Mythos von Paris*, 790).

des Wahrnehmungsfragments übernehmen; dies fällt hier der Alten zu, die erst mit ihrer Frage die Identität der Passantin als Prostituierte enthüllt. Ist nun diese für die *tableaux* Hugos untypische Besetzung der Sprechinstanz allein auf den ironisch-satirischen Gestus des Gedichts zurückzuführen? Oder gelangt Hugo hier in einem seiner letzten literarischen Werke¹⁴³ in Ansätzen zu einer „Absage [...] an das selbstgewisse lyrische Subjekt“¹⁴⁴, in der Jauß einen entscheidenden Unterschied zwischen Romantik und Moderne sieht? Die besondere und bei Hugo einmalige Gestaltung der Figur des Flaneurs in ‚*Elle passa*‘ scheint darauf hinzudeuten. Gleichwohl verhindert die Aufgabe einer romantisch-souveränen Sprechinstanz in ‚*Elle passa*‘ nicht die Etablierung jener kritisch-reflexiven Perspektive, die die Dichtung Hugos seit den 1830er Jahren wesentlich prägt. So artikulieren sich noch in diesem letzten *tableau* der Parislyrik Hugos, fünfunddreißig Jahre nach den ersten Entwürfen von *Melancholia* und fast zwanzig nach Erscheinen der *Misérables*, ein luzides Bewusstsein des Dichters für die soziale Problematik der modernen Großstadt sowie der ungebrochene Wille des alten Hugo, seine Dichtung in den Dienst des Fortschritts zu stellen. Das Dichtungskonzept der *utilité de l'art* hält er so auch noch in einer Zeit aufrecht, in der der Dekadenzgedanke des *Fin de siècle* sich in der Literatur zunehmend durchzusetzen beginnt. In seinen *Lektüren romanischer Lyrik* fasst Warning dies als Ausdruck von Anachronie auf:

„Wann immer Hugo das zeitgenössische Paris zur Darstellung bringt, sucht er dessen spezifische Modernität zu verdrängen, sucht er ihm entweder zu entfliehen in glücklichere persönliche oder geschichtliche Vergangenheiten oder aber die sozialgeschichtliche Realität aus christlichem Geist harmonisch zu interpretieren.“¹⁴⁵

Warning erkennt hier, dass Hugo in seinen lyrischen *tableaux de Paris* eine ganz eigene Perspektive auf das zeitgenössische Paris findet, in der die Modernität der Großstadt weder verdrängt noch harmonisierend ausgelegt wird, sondern vielmehr in aller Deutlichkeit – wenn auch unter romantischen Prämissen der Aneignung – zum Ausdruck kommt.

Die *tableaux de Paris* Hugos und Baudelaires entstehen unter dichtungstheoretischen und geschichtsphilosophischen Voraussetzungen, die unterschiedlicher nicht sein können und die Epochenschwelle zwischen Romantik und Moderne, Historismus und Ästhetizismus markieren. Dabei gelangen beide Autoren in ihren lyrischen *tableaux de Paris*, jeder auf seine Weise, zu einer wirklichen Auseinandersetzung mit dem

¹⁴³ 1883 wird die dritte Serie der *Légende des siècles* veröffentlicht, 1885 stirbt Hugo.

¹⁴⁴ Jauß: „Der literarische Prozess des Modernismus“, 259.

¹⁴⁵ Warning: *Lektüren romanischer Lyrik*, 32f.

Erfahrungspotential der Moderne¹⁴⁶. Weder die Affirmation der verunsichernden Erfahrung der Moderne noch der Wille zu deren poetischer Konfrontation können in der Stadtlyrik Hugos also ernsthaft in Frage gestellt werden. Solchermaßen aber muss die Stadtlyrik Hugos, insbesondere seine *tableaux* der Stadt Paris, literarhistorisch in dem übergeordneten Prozess des literarischen Modernismus verortet werden, den Jauß in der Mitte des 18. Jahrhunderts mit Rousseau beginnen lässt und als „immer wieder anders versuchte Antwort auf die fortschreitende Selbstentfremdung der bürgerlichen Gesellschaft und die universale Verdinglichung des modernen Lebens“¹⁴⁷ definiert. Vielleicht muss sogar dem heutigen, modernen Leser die gleichsam romantische Antwort auf die Erfahrung der Moderne, die Hugo in seinen *tableaux de Paris* formuliert und implizit zu einem gesellschaftlichen Handlungsappell erweitert – trotz der heute nur mehr schwer nachvollziehbaren Selbststilisierung des Dichters zum Gesellschaftspropheten – aktueller vorkommen als die bisweilen befremdlich, gar weltfremd wirkenden Reaktionen des exzentrischen Flaneurs Baudelaires auf die Erfahrung der modernen Großstadt. Auch in diesem Horizont gewinnt die Stadtlyrik Hugos eine ganz eigene Modernität.

¹⁴⁶ Die spezifische, sozialkritische Perspektive der *tableaux* Hugos ist auf die Verortung der Gedichte in einem Spannungsfeld von moderner Erfahrung auf der einen sowie romantischem Dichtungsideal (*art utile*) bzw. Dichterverständnis auf der anderen Seite zurückzuführen, in dessen Horizont die lyrische Aneignung des Erfahrungspotentials der Großstadt bei Hugo ihre charakteristische Ausprägung gewinnt.

¹⁴⁷ Jauß: „Der literarische Prozess des Modernismus“, 247.

IV *Das Monument in der Lyrik Victor Hugos*

Mit den *tableaux* der Stadt Paris ist der Höhepunkt einer Entwicklung im lyrischen Stadtdiskurs Hugos erreicht, in deren Verlauf die poetische Aneignung der Großstadt sich von der um 1830 vorherrschenden Form der Stadtvision löst und zunehmend auf eine realitätsbezogene Darstellung der Großstadt im Zeichen der Observation verlagert. Dieser Prozess hat seinen Ursprung in den Erfahrungen der Julirevolution und beginnenden Julimonarchie sowie in dem sich in dieser Zeit konkretisierenden Selbstverständnis Hugos als Dichter und bleibt bis zum Ende seiner dichterischen Laufbahn von ungebrochener Aktualität. Indes ist mit der Herausstellung dieses im Kern durchaus chronologisch zu verstehenden Übergangs von der Stadtvision zur Fokussierung der politischen und sozialen Realität der Großstadt Paris der lyrische Stadtdiskurs Hugos in seiner Pluralität noch nicht erfasst: das Thema des Monuments bildet einen weiteren Schwerpunkt der Stadtdyrik Hugos.

Das Monument ist in der Lyrik Hugos wesentlich im öffentlichen Raum von Paris zu verorten. Es findet sich kein einziges Monumentgedicht bei Hugo, das nicht diese räumliche Grundbestimmung erfüllen würde: der monumentale Raum ist hier ein essentiell städtischer. Damit aber wird der öffentliche Raum der Stadt Paris in diesen Gedichten zu einem zeichenhaften Raum, ja ganz eigentlich zu einem lesbaren Text¹: ist er doch bestimmt durch die – imaginäre oder reale – Präsenz von Monumenten, Statuen und Denkmälern, die als Zeichen einer historisch gewordenen Vergangenheit in immer neu sich konstituierende Gegenwart hineinragen. Dadurch schreibt sich nun dem Stadttext von Paris eine Kopräsenz verschiedener Zeitebenen ein. Denn in der Materialität der Monumente wird das zeitlich und räumlich Entfernte gleichsam eingefangen und als Spur im Benjaminschen Sinne in einer großstädtischen Gegenwart aktualisiert, in der die Monumente als Konzentrationspunkte der Stadterinnerung in einen neuen Horizont der Lesbarkeit treten und durch ihre Präsenz im Stadttext ihre Lektüre zugleich einfordern. Diese Konzentration der kollektiven Erinnerung aber an

¹ Walter Benjamin ist der erste, der Paris als zeichenhaft-semiotischen und damit lesbaren Raum begreift. Roland Barthes, der das Konzept der Lesbarkeit der Stadt in seinem Essay „Sémiologie et urbanisme“ (in: ders.: *L'aventure sémiologique*, Paris: Seuil, 1985, 261-271) in Anschluss an die fundamentale Stadt-Studie des Urbanisten Kevin Lynch einführt (*Image of the City*, Cambridge (Mass.) 1960), kann Benjamins *Passagen-Werk* nicht kennen, kommt dessen Begriff der Lesbarkeit der Stadt aber nahe. Auch Lino Gabellone ist in „La ville comme texte“ (in: *Lingua e stile* 11 (1976), 269-292) einem semiotischen Ansatz verpflichtet. Weitere theoretische Konzepte der Stadtsemiotik sind versammelt in dem von Mark Gottdiener und Alexandros Ph. Lagopoulos herausgegebenen Band *The City and the Sign* (New York 1986) sowie zwei weiteren Sammelbänden: Alessandro Carlini/Bernhard Schneider (Hgg.): *Die Stadt als Text*, Tübingen 1976 [Konzepte, 3] und Manfred Smuda (Hg.): *Die Großstadt als ‚Text‘*, München 1992.

verschiedenen *lieux de mémoire* – „les lieux où se cristallise et se réfugie la mémoire“² –, darunter die öffentlichen Monumente, wird zur Notwendigkeit in einer Zeit, in der durch die verunsichernde Erfahrung der Beschleunigung und Diskontinuität des Geschichtsprozesses eine gleichsam natürliche Kontinuität der historischen Erinnerung nicht mehr gegeben ist: die Erinnerungsorte sind Symptome des historischen Bruchs, der sich am Übergang zur Moderne vollzogen hat³. Pierre Nora weist den konstitutiven Konnex der im 19. Jahrhundert virulenten, modernen „conscience de la rupture“ mit dem Versuch der Wiedergewinnung eines kollektiven Bewusstseins für historische Kontinuität in der Schaffung von *lieux de mémoire* auf:

„La curiosité pour les lieux de mémoire où se cristallise et se réfugie la mémoire est liée à ce moment particulier de notre histoire. Moment charnière, où la conscience de la rupture avec le passé se confond avec le sentiment d’une mémoire déchirée; mais où le déchirement réveille encore assez de mémoire pour que puisse se poser le problème de son incarnation. Le sentiment de la continuité devient résiduel à des lieux. Il y a des lieux de mémoire parce qu’il n’y a plus de milieux de mémoire.“⁴

Ein Bewusstsein für historische Kontinuität aber ist Voraussetzung für die Stiftung von Identität: „Allererst die Erinnerung an Vergangenes gewährleistet die Kontinuität von Erfahrung sowie die Stiftung von Identität. Dies gilt auch für Kulturen.“⁵ Die Praxis einer gemeinsamen Vergangenheitsauslegung⁶ macht so die Gegenwart erst eigentlich lesbar als Teil eines kontinuierlichen, historischen Prozesses und wird damit zum Ausgangspunkt der Konstitution eines kollektiven, Identitätsmuster und Selbstverständnis prägenden Gedächtnisses. Dieser in Hinblick auf die Kompensierung

² Pierre Nora: „Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux“, in: ders. (Hg.): *Les lieux de mémoire* I. *La République*, Paris: Gallimard, 1984, XVII-XLII, XVII. In diesem Text, der als Einleitung der mehrbändigen Untersuchung über Ursprünge und Entwicklung der „lieux de mémoire“ Frankreichs voran steht, gibt der Autor eine ausführliche Erläuterung des Begriffs des „lieu de mémoire“ im Unterschied zu „milieu de mémoire“ bzw. der Differenz zwischen Erinnerung und Geschichte.

³ Nora stellt die unvermittelte, in lebendiger Verbindung zur Gegenwart stehende, natürliche Erinnerung der in „milieux de mémoire“ (ebd., XVII) lebenden „sociétés-mémoires“ (ebd., XVIII) der in der heutigen Gesellschaft vorherrschenden, vermittelten Repräsentation von Vergangenen in der Geschichte gegenüber. Dabei versteht er Geschichte und damit auch die Entstehung der „lieux de mémoire“ ausdrücklich als ein Phänomen, das auf die Beschleunigung des historischen Wandels in der Moderne zurückzuführen ist: „Accélération: ce que le phénomène achève de nous révéler brutalement, c’est toute la distance entre la mémoire vraie, sociale et intouchée, celle dont les sociétés dites primitives, ou archaïques, ont représenté le modèle et emporté le secret – et l’histoire, qui est ce que font du passé nos sociétés condamnées à l’oubli, parce qu’emportées dans le changement“ (ebd.).

⁴ Ebd., XVII.

⁵ Birgit Neumann: „Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten“, in: Astrid Erll/Marion Gymnich/Ansgar Nünning (Hgg.): *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier 2003 [ELCH: Studies in English literary and cultural history, 11], 49-77, 49. Bereits John Locke hat in *An Essay Concerning Human Understanding* (1690) auf den Zusammenhang von Erinnerung und Identität auf der Ebene des Individuums hingewiesen (vgl. Astrid Erll/Marion Gymnich/Ansgar Nünning: „Einleitung: Literatur als Medium der Repräsentation und Konstruktion von Erinnerung und Identität“, in: dies. (Hgg.): *Literatur – Erinnerung – Identität*, iii-ix, iii).

⁶ Neumann nennt als Möglichkeiten der gemeinsamen Bezugnahme auf Vergangenes neben dem Monument Texte, Gedenkfeiern, Riten, Rituale oder Archive (Neumann: „Literatur als Medium kollektiver Erinnerungen und Identitäten“, 49).

der modernen Diskontinuitätserfahrung sowie die Konstitution von Identität funktionalisierte, semiotische Prozess ist nun selbst als ein wesentlich dialektischer und unabschließbarer zu begreifen. Denn in dem Maße, wie die jeweilige Gegenwart – in ideologischer, politischer, sozialer, moralischer, philosophischer, anthropologischer, materieller Hinsicht – einem steten Wandel unterworfen ist, stehen auch die Monumente als scheinbar fixe Zeichen einer historisch gewordenen Vergangenheit stets im Horizont ihres potentiellen Bedeutungswandels. Nora erkennt dies, wenn er schreibt:

„Car s’il est vrai que la raison d’être fondamentale d’un lieu de mémoire est d’arrêter le temps, de bloquer le travail de l’oubli, de fixer un état des choses, d’immortaliser la mort, de matérialiser l’immatériel pour [...] enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes, il est clair [...] que les lieux de mémoire ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose, dans l’incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications.“⁷

Solchermaßen einer Dialektik von Vergangenheit und Gegenwart, von ursprünglicher und neu generierter Bedeutung unterworfen, muss aber das öffentliche Monument zu einem paradigmatischen Zeichen des Stadttexes werden, dessen immer neue Lektüre als Indikator des historischen Bewusstseins der Jetztzeit gelten kann. Denn mit dem Einsetzen eines diskontinuierlichen Geschichtsprozesses seit der Französischen Revolution und im Horizont der Instabilität der politisch-ideologischen Landschaft im Frankreich des 19. Jahrhunderts verlieren die Monumente die intendierte Kontinuität ihrer Signifikanz. Vielmehr ist jede Gegenwart neu aufgerufen, den Monumenten eine Bedeutung einzuschreiben – sei es, die ursprüngliche im Horizont der Erfahrungen der Gegenwart zu aktualisieren, sei es, eine neue zu konstruieren – und damit sich selbst eine Identität zu schaffen. An diesem Prozess der kontinuierlichen Reinskription von monumentaler Bedeutung im Spannungsfeld von Historizität und Aktualität, Kontinuität und Diskontinuität, Erinnerung und Identität hat nun auch die Literatur in hohem Maße Anteil⁸:

⁷ Nora: „Entre mémoire et histoire“, XXXV.

⁸ In den letzten beiden Jahrzehnten hat das literaturwissenschaftliche Interesse an der Relation von Literatur, Erinnerung und Identität stark zugenommen. Im Folgenden seien einige zentrale Sammelbände zu diesem Thema genannt: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hgg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München 1993 [Poetik und Hermeneutik, XV]; Harald Weinrich: *„Lethe“. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997; Aleida Assmann/Heidrun Friese (Hgg.): *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität*, Frankfurt a. M. 1998; Aleida Assmann/Manfred Weinberg/Martin Windisch (Hgg.): *Medien des Gedächtnisses*, Stuttgart/Weimar 1998 [Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 72. Jahrgang, Sonderheft 1998]; Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999; Heike Brohm/Claudia Eberle/Brigitte Schwarz (Hgg.): *Erinnern – Gedächtnis – Vergessen. Beiträge zum 15. Nachwuchskolloquium der Romanistik, Düsseldorf 9.-12. Juni 1999*, Bonn 2000 [Forum junge Romanistik, 6]; Erll/Gymnich/Nünning (Hgg.): *Literatur – Erinnerung – Identität*. Eine Auswahlbibliographie zum Thema findet sich in letztgenanntem Band auf den Seiten 323 bis 328.

„Literarische Werke stellen neben nicht-fiktionalen Texten wie philosophischen oder religiösen Schriften, neben Riten und Denkmälern ein zentrales Medium der kulturellen Erinnerungsbildung sowie Identitätsstiftung dar.“⁹

Die Stadtgedichte Hugos mit Monumentthematik sind in diesem Kontext zu lesen. Das Monument trägt das Vergangene als immer neu zu lesendes Zeichen in die jeweilige Gegenwart der Stadt hinein. Die lyrische Aneignung des monumentalen Raums der Stadt Paris gerät damit in diesen Gedichten zum Katalysator einer Reflexion, die historische bzw. geschichtsphilosophische wie politisch-aktuelle Themen gleichermaßen aufgreift, bisweilen auch miteinander verknüpft¹⁰.

Dass Hugo die Stadt Paris wesentlich als Text – und damit als semiotischen Raum – begreift, wird besonders an einer signifikanten Stelle seines Vorworts zu dem anlässlich der Weltausstellung 1867 erscheinenden, kollektiven Parisführer *Paris-Guide* deutlich. Dort heißt es:

„Sous le Paris actuel, l’ancien Paris est distinct, comme le vieux texte dans les interlignes du nouveau.“¹¹

In der Metapher eines immer wieder neu zu beschreibenden Blattes, auf dem das Überschreiben des alten Textes in den Zwischenräumen der Zeilen des neuen Textes sichtbar bleibt, gelangt die Vorstellung einer Überlagerung verschiedener, historischer Schichten und deren simultaner Präsenz in der aktuellen Topographie der Stadt Paris zu höchster Konzentration¹². Die Stadt Paris erscheint somit als geschichts- und bedeutungsgeladener Ort:

⁹ Neumann: „Literatur als Medium kollektiver Erinnerungen und Identitäten“, 50.

¹⁰ Die Integration der Literatur in den Prozess der Konstitution kollektiver Erinnerung und Identität setzt voraus, Texte nicht als selbstreferentielle, sondern vielmehr als historisch und kulturell bedingte Phänomene zu betrachten. Erll/Gymnich/Nünning schlagen in der Einleitung zu *Literatur – Erinnerung – Identität* vor, der Betrachtung von Literatur als Medium von Erinnerung und Identität ein dreidimensionales Modell zugrunde zu legen, das auf Paul Ricœurs Konzept des ‚Kreises der Mimesis‘ zurückgeht: Präfiguration (Präformation der Literatur durch außerliterarische Wirklichkeit) – Konfiguration (literarische, fiktionale Inszenierung von Erinnerungen/Identitäten) – Refiguration (Rückwirkung auf die außerliterarische Wirklichkeit im Rezeptionsakt) (ivf.). Neumann übernimmt dieses Konzept in ihrer Darstellung der Literatur als Medium kollektiver Erinnerungen und Identitäten (Neumann: „Literatur als Medium kollektiver Erinnerungen und Identitäten“, 66ff.). Ein Desideratum bleibt in ihrer Studie jedoch die unbegründete Einschränkung des Korpus auf narrative Texte: „Wie können nun fiktionale Erzähltexte in dem beschriebenen Prozess der kollektiven Erinnerungs- und Identitätsstiftung wirksam werden [...]?“ (ebd., 66) Im folgenden Kapitel soll anhand der Analyse der Monumentgedichte Hugos aufgewiesen werden, dass auch die Struktur lyrischer Texte eine Partizipation am Prozess der Ausbildung eines Bewusstseins für historische Kontinuität und damit der Stiftung von Identität ermöglicht.

¹¹ Hugo: „Paris“, 11.

¹² Das Bild Hugos für die historische Schichtung der Stadt ist also anders akzentuiert als die Metapher des Palimpsests. Während in einem Palimpsest ein alter Text gelöscht wird, um ihn mit einem neuen zu überschreiben, jener also nur mühsam rekonstruiert werden kann, wird in der Metapher der „interlignes“ die Sichtbarkeit des Vorgangs des Überschreibens thematisiert. Zum Palimpsest als Metapher der Erinnerung vgl. Assmann: *Erinnerungsräume*, 151ff. Zur Bedeutung des Palimpsestbegriffs für Baudelaires Ästhetik der *modernité* vgl. Stierle: *Mythos von Paris*, 729ff.

„Tout dans cette ville [...] a un sens. [...] Le sous-sol de Paris est un recéleur; il cache l'histoire.“¹³

Die materielle Oberfläche von Paris wird zum lesbaren Stadttex, dessen aktuelles Erscheinungsbild gleichsam Spuren in die historische Tiefe der Stadt legt, aus der er selbst hervorgegangen ist. Hugo belegt dies mit zahlreichen Beispielen. Direkt in Anschluss an das obige Zitat heißt es:

„Otez de la pointe de la Cité la statue de Henri IV, et vous apercevrez le bûcher de Jacques Molay.“¹⁴

An anderer Stelle verwendet Hugo die Metapher eines unendlich tief in die Geschichte reichenden Brunnens, um dasselbe Phänomen der Zeitentiefe des aktuellen Stadtbilds zum Ausdruck zu bringen: „Paris est une sorte de puits perdu“¹⁵; und gegen Ende des Textes aktualisiert Hugo noch einmal den Topos der Stadt als Buch, wenn er Städte im Allgemeinen als „des bibles de pierre“, Paris aber als „ce prodigieux alphabet de monuments, de tombeaux et de trophées“¹⁶ bezeichnet.

Wie wichtig für Hugo die Erhaltung des Palimpsestcharakters der Stadt Paris und damit des Vergangenen im Gegenwärtigen ist, wird in zwei mit „Guerre aux démolisseurs!“ betitelten Artikeln deutlich, in denen der Autor sich vehement und mit polemischer Schärfe gegen die während Restauration und Julimonarchie praktizierte Zerstörung des *patrimoine national* wendet¹⁷. Der entschiedene Einsatz Hugos für die

¹³ Hugo: „Paris“, 11.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., 7.

¹⁶ Ebd., 37. Diese Äußerungen stehen im Kontext der Affirmation der zentralen Rolle, die Paris im Prozess des Fortschritts spielt. Die vollständige Textstelle lautet: „Les villes sont des bibles de pierre. Celle-ci [Paris] n'a pas un dôme, pas un toit, pas un pavé, qui n'ait quelque-chose à dire dans le sens de l'alliance et de l'union, et qui ne donne une leçon, un exemple ou un conseil. Que les peuples viennent dans ce prodigieux alphabet de monuments, de tombeaux et de trophées épeler la paix et désapprendre la haine. Qu'ils aient confiance. Paris a fait ses preuves. De Lutèce devenir Paris, quel plus magnifique symbole! Avoir été la boue et devenir l'esprit!“

¹⁷ Die Artikel von 1825 bzw. 1832 stehen in Hugo: „Littérature et philosophie mêlées“, 177-189. Auch in Hugos *Journal des idées et des opinions d'un révolutionnaire de 1830* (ebd., 119-138) findet sich manch sarkastischer Seitenhieb auf die herrschende Zerstörungsmentalität: „On veut démolir Saint-Germain-l'Auxerrois pour un alignement de place ou de rue; quelque jour on détruira Notre-Dame pour agrandir le parvis; quelque jour on rasera Paris pour agrandir la plaine des Sablons“ (ebd., 131). Auch die städtebauliche Neustrukturierung von Paris im Second Empire durch Baron Haussmann wird zur Zielscheibe der Kritik Hugos. Vgl. dazu die ironische (republikanische) Evokation des neuen Paris in dem Gedicht ‚Quant à Paris‘ (posthum veröffentlicht in den *Nouveaux Châtiments, Les Années funestes*, LI); in einer Apostrophe an Haussmann heißt es: „Aujourd'hui ce Paris énorme est un éden / Charmant, plein de gourdins et tout constellé d'N; / La vieille hydre Lutèce est morte; plus de rues / Anarchiques, courant en liberté, bourrués, / Où la façade au choc du pignon se cabrant, / Le soir, dans un coin noir faisait rêver Rembrandt; / Plus de caprice, plus de carrefour méandre / Où Molière mêlait Géronte avec Léandre; / Alignement! tel est le mot d'ordre actuel. / Paris, percé par toi de part en part en duel, / Reçoit tout au travers du corps quinze ou vingt rues / Neuves, d'une caserne utilement accrues; / Boulevard, place, ayant pour cocarde ton nom, / Tout ce qu'on fait prévoit le boulet de canon; / Socrate moustachu, tu fais marcher Xantippe / Ferme et droit; l'idéal a maintenant pour type / Un beau sergent de ville étendu de son long. / Phidias n'est qu'un sot auprès du fil à plomb. / Que c'est beau! de Pantin on voit jusqu'à Grenelle! / Ce vieux Paris n'est plus qu'une rue éternelle / Qui s'étire, élégante et belle comme l'I, / En disant: Rivoli! Rivoli! Rivoli! // L'empire est un damier enfermé dans sa boîte. / Tout, hors la conscience, y suit

Erhaltung alter Bausubstanz und Monumente, der in der Wiedererweckung des mittelalterlichen Paris in seinem ersten Parisroman *Notre-Dame de Paris* (1831) eine literarische Entsprechung findet, ist im Kontext der Monumentgedichte Hugos vor allem in Hinblick auf die Affirmation seines geschichtsphilosophischen Konzepts des Fortschritts von Bedeutung. Denn wenn ein Bewusstsein für historische Kontinuität zum einen in konstitutivem Konnex mit der Konstitution von Identität steht, so ist es zum andern auch notwendige Bedingung für einen progressiven Geschichtsbegriff: erst eine Gegenwart, die ihre Geschichte kennt, wird ihren Ort im kontinuierlichen Prozess des Fortschritts definieren können.

Die Monumentgedichte Hugos als Lektüren des monumentalen Stadtextes von Paris stehen in diesem doppelten Horizont zum einen des geschichtsphilosophisch begründeten Anspruchs des Romantikers, im Zeichen seines Fortschrittspostulats eine historische Kontinuität zu etablieren, zum andern der Notwendigkeit des postrevolutionären Zeitalters, dem politisch-ideologischen Wandel einen Identität bildenden Faktor entgegenzusetzen, welcher nun freilich vor der Folie des diskontinuierlichen Verlaufs der französischen und europäischen Geschichte im 19. Jahrhundert selbst wesentlich zeitlich und aktualitätsbezogen bleiben. Immer wieder während seiner dichterischen Laufbahn gelangt Hugo in seinen Monumentgedichten zu poetischen Aktualisierungen dieser prekären Dialektik von Dauer und Wandel, Lektüre von Altem und Inskription von Neuem, romantischem Streben nach Kontinuität und moderner Erfahrung von Diskontinuität, die sich der Monumentthematik einzeichnet. Als Anschauungsraum der modernen Erfahrung historischer Diskontinuität wird der im Lauf des 19. Jahrhunderts stetig umgestaltete, monumentale Raum von Paris in diesen Gedichten so immer wieder zum Ausgangspunkt geschichtsphilosophischer und/oder politisch-aktueller Reflexionen, die als romantische Auseinandersetzung mit der modernen Erfahrung historischer Diskontinuität gelten müssen. In den folgenden Analysen soll zum einen dieses spezifische Reflexionspotential des Monumentgedichts Hugos jeweils in seinem historischen Kontext aufgewiesen, zum andern ausgehend davon Antwort auf die Frage nach Möglichkeiten und Grenzen der (geschichtsphilosophischen) Aneignung der Erfahrung der Moderne im Monumentgedicht Hugos gegeben werden.

la ligne droite“ (V. 11ff.). Zu den städtebaulichen Veränderungen im Paris des Second Empire vgl. David Jordan: *Die Neuerschaffung von Paris. Baron Haussmann und seine Stadt*, aus dem Amerikanischen von Hans Günter Holl, Frankfurt a. M. 1996, und Anthony Sutcliffe: *The Autumn of Central Paris. The Defeat of Town Planning 1850-1970*, London 1970.

IV.1 „Non, le temps n’ôte rien aux choses“: *Ruine und geschichtsphilosophische Reflexion*

Wie das Monument selbst, aktualisiert auch die Ruine des Monuments ein Vergangenes in der Gegenwart. Jedoch offenbart die monumentale Ruine in besonderem Maße die zeitliche Dialektik, die sich jedem Monument einzeichnet: Verfall und Dauer, Vergänglichkeit und Ewigkeit – sowohl auf materieller Ebene als auch auf der Ebene der Signifikanz – bilden die beiden Pole, zwischen denen die genuine Zeitlichkeit des Monuments oszilliert. Solchermaßen aber wird das Motiv der Ruine bzw. der imaginären *ruine anticipée* in der Lyrik Hugos immer wieder zum Katalysator von Meditationen über Zeit und Ewigkeit¹⁸, die im Kontext des im 19. Jahrhundert neue Aktualität gewinnenden, geschichtsphilosophischen Antagonismus von linearem und zyklischem Geschichtsbild zu verorten und aufschlussreich für das jeweilige Geschichtsbild des Dichters sind.

Dass das Motiv der Ruine den Dichter seit frühester Jugend beschäftigt, belegt die im April 1817 verfasste und posthum veröffentlichte Ode *Le Temps et les cités*¹⁹. Bereits in diesem vierzehn Strophen à zehn *octosyllabes* umfassenden Jugendgedicht findet sich eine Reflexion über den Topos der Vergänglichkeit am Beispiel der Ruine. Zwar spielt das Monument im Sinne des einzelnen, signifikanten Zeichens im Stadtraum hier keine explizite Rolle. Vielmehr werden ganze Städte aus Mythos und Geschichte im Horizont ihres Untergangs aufgerufen²⁰ und avancieren derart zum zentralen Motiv einer Reflexion, die das Geschichtsbild des jungen Hugo als ein wesentlich zyklisches enthüllt. Das geschichtsphilosophische Fortschrittskonzept des Dichters scheint hier noch nicht ausgeprägt.

Die Ode ist thematisch klar gegliedert. Zunächst stellt das lyrische Ich in den ersten drei Strophen die beiden zentralen Isotopien der Vergänglichkeit sowie des menschlichen Strebens nach Dauer einander gegenüber, bevor es in einem langen, zweiten Abschnitt (Strophen 4 bis 12) das Thema der Vergänglichkeit am Beispiel untergegangener Städte durchführt. In einem abschließenden Ausblick auf den romantischen Topos des Genies eröffnet das lyrische Ich schließlich einen neuen

¹⁸ Vgl. Mortier: *Poétique des ruines*, 222.

¹⁹ Der vollständige Text der Ode findet sich in der Abteilung „Poèmes d’enfance et de jeunesse“, in: Hugo: *Posthumes*, 56f.

²⁰ Auch in dem großen, metaphysischen Gedicht *Pleurs dans la nuit* (Cont VI/6) spielt der Topos der Vergänglichkeit eine zentrale Rolle. Im achten Teil des Gedichts figuriert das apokalyptische Motiv der untergegangenen Städte: „Où donc est Babylone? Hélas, elle est tombée! / Elle est tombée, hélas! / [...] // [...] / Où donc est Thèbes? dit Babylone pensive. / Thèbes demande: Où donc est Ninive? et Ninive / S’écrite: Où donc est Thyr?“ (V. 473ff.)

Möglichkeitshorizont menschlicher „Immortalité“ (V. 140), wenn es dem materiellen Verfall der Städte die Unsterblichkeit der Literatur am Beispiel Homers entgegenstellt.

Sowohl das Motto – *In se magna ruunt* – als auch die erste Strophe der Ode aktualisieren die erste der beiden zentralen Isotopien: die Vergänglichkeit alles Irdischen im Zeichen der unaufhaltsam voranschreitenden, als „ce sombre géant“ (V. 14) und „ce dieu suprême“ (V. 18) allegorisierten Zeit, „le Temps“ (V. 2). Bereits der erste Vers exponiert in einem dreifachen, klimatisch gesteigerten und anaphorisch bekräftigten Asyndeton das zentrale Motiv der Vergänglichkeit, dessen semantische Entfaltung im Folgenden durch die phonische Similarität der personifizierten Zeit („Temps“) mit dem homophonen Reim ‚tombe‘ – im Sinne von ‚tomber‘ (V. 1) bzw. ‚la tombe‘ (V. 3) – sowie den die Strophe abschließenden Rückgriff auf die anaphorische Klimax des Anfangs („tout est détruit“, V. 10) unterstützt wird:

Tout change, tout périt, tout tombe:
Le Temps fait crouler les États;
Le Temps entraîne vers la tombe
Les héros et les potentats;
Soumis au destin qui l'enchaîne,
L'homme n'est rien, sa grandeur vaine
Comme l'éclair brille et s'enfuit;
En vain aux fastes de mémoire
Croit-il éterniser sa gloire;
Le Temps accourt... tout est détruit.

(Strophe 1, Verse 1ff.)

Gleichwohl mag sich der Mensch in dieses „destin qui l'enchaîne“ (V. 5), das Schicksal seiner eigenen Nichtigkeit, das in der Apostrophe des Menschen als „insecte rampant“ (V. 16) zum Ausdruck kommt, nicht widerstandslos fügen. In seinem Hochmut glaubt er, die Zeit herausfordern, ihren unaufhaltsamen Gang aufhalten und so dem Flüchtigen Dauer abgewinnen zu können:

Mais déjà ton courroux s'enflamme,
Insecte rampant! dans ton âme
Qui donc a versé tant d'orgueil?
Quoi! tu braves ce dieu suprême,
Lorsque ta puissance elle-même
Est tributaire du cercueil!

(Strophe 2, Verse 15ff.)

Mit der Thematisierung der Hybris („tant d'orgueil“, V. 17) des nach Unsterblichkeit strebenden Menschen findet der romantische Topos der Vergänglichkeit eine durchaus traditionelle Fortsetzung. Solchermaßen in seinem Hochmut gefangen, muss aber für den Menschen sein eigenes Werk zum Beweis seiner Unsterblichkeit werden. Insbesondere seine wagemutigste Schöpfung, die große Stadt, soll seinen Ruhm bis weit in die Zukunft, ja bis in die Ewigkeit hinein tragen; ein Wunsch, dessen Eindringlichkeit durch den die Konzepte von Ruhm und Unsterblichkeit auch auf der phonischen Ebene

aneinander bindenden Reim „gloire – mémoire“ (V. 25f.) noch verstärkt wird. So spricht der Mensch in der dritten Strophe:

Cités, monuments de ma gloire,
Levez-vous: portez ma mémoire
Jusques à la postérité;
Échappez aux coups de la Parque,
Levez-vous: le mortel vous marque
Du sceau de l'immortalité.

(Strophe 3, Verse 25ff.)

Mit dieser Gegenüberstellung des Topos der Vergänglichkeit auf der einen sowie der schulmäßig mit dem Signalwort „Mais“ (V. 15) eingeleiteten Isotopie des menschlichen Strebens nach Unsterblichkeit auf der anderen Seite ist mit dem Ende der dritten Strophe die thematische Exposition der Ode abgeschlossen. In der Folge geraten nun die als Emblem menschlicher Hybris evozierten „cités, monuments de ma gloire“ (V. 25) als gleichsam synekdochischer Platzhalter des Menschenwerks überhaupt zum Katalysator eines langen Exkurses über die Zeitlichkeit des Menschen und seiner Werke am Beispiel des Untergangs bedeutender Städte. In den folgenden, den Verfall verschiedener Städte evozierenden Strophen greift Hugo eine lange Tradition einer Poetik der Ruinen auf. Diese geht bis zu Petrarca zurück, erreicht in Frankreich mit Du Bellays *Antiquitez de Rome* ihren ersten Höhepunkt und erlebt schließlich in der Spätaufklärung mit Diderots Schriften eine Renaissance, bevor sie in der Frühromantik bei Chateaubriand und Mme de Staël unter dem Eindruck der Revolution um die Dimensionen der geschichtsphilosophischen Skepsis und Melancholie erweitert wird²¹ und derart zum Topos der romantischen Literatur avanciert²². Damit aber negiert Hugo

²¹ Vgl. Stierle: „Tod der großen Stadt“, 107f. In seiner Studie über das Motiv des Untergangs der großen Stadt in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts bietet Stierle einen Überblick über die Entfaltung des Ruinenmotivs in dem ambivalenten geschichtsphilosophischen Kontext des 19. Jahrhunderts zwischen Fortschrittsoptimismus und Dekadenzbewusstsein. Die Ausbildung eines poetischen Diskurses des geschichtlichen Niedergangs nach der Revolution erklärt er dabei mit dem Fortwirken der spätaufklärerischen Ästhetik des Interessanten. Stierle beleuchtet den Ursprung des Motivs in der Spätaufklärung, zeichnet seine Übertragung auf die Stadt Paris bei Mercier nach und verfolgt seine Entfaltung im 19. Jahrhundert, beginnend bei Chateaubriand und Mme de Staël, über Hugo, Balzac und Flaubert bis zu Maxime du Camp, dessen Aktualisierung der Stadt Paris gegen Ende des Second Empire bereits im Zeichen der das Jahrhundertende prägenden *décadence* steht.

²² Zur Ästhetisierung der Ruine im Allgemeinen vgl. die materialreiche Studie von Reinhard Zimmermann: *Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form*, Diss., Marburg (Lahn) 1984. Einen Überblick über die Literaturgeschichte der Ruine von Petrarca bis ins 20. Jahrhundert mit Fokus auf die Relation von Ruine, Erinnerung und Schrift gibt Hartmut Böhme in seinem Aufsatz „Die Ästhetik der Ruinen“, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hgg.): *Der Schein des Schönen*, Göttingen 1989, 287-304. Für eine ausführliche Darstellung der Poetik der Ruinen in Frankreich vgl. Mortier: *Poétique des ruines*. Mortier untersucht das Ruinenmotiv in der Literatur von seinen Ursprüngen über Petrarca, Du Bellay, Diderot, Chateaubriand, Mme de Staël, Benjamin Constant, Stendhal und Lamartine bis zu Hugo. Vor allem in der Lyrik Hugos und in seinem Prosastück *Le Rhin* spielt das Motiv der Ruine eine zentrale Rolle. Vgl. dazu auch Françoise Chenet: „*Le Rhin, célébration de la ruine*“, in: Jean Peyras (Hg.): *Les Monuments et la Mémoire*, Paris: Éditions L'Harmattan, 1993 [Cahiers C.R.L.H. – C.I.R.A.O.I., 8], 169-176 und das Kapitel XV in Mortier: *Poétique des ruines* („Victor Hugo, ou les fantasmagories de la ruine“, 211-222).

den hochmütigen Anspruch des *genre humain*, sich in riesigen Stadtlandschaften unsterbliche Denkmäler des eigenen Ruhmes zu errichten. Denn in der Ode Hugos fallen auch die bedeutendsten Städte aus Mythos und Antike, darunter Palmyra, die „Reine des cités“ (V. 35), das vermessene Projekt der „pompeuse Babylone“ (V. 51), die „superbe Troie“ (V. 63), aber auch Karthago (V. 75), Tyr, Numance und Persépolis (V. 82) dem römischen Gott der Zeit, Saturn, zum Opfer. Mit seinen unbarmherzigen Schlägen besiegelt dieser das Schicksal der Städte und reduziert die riesigen Stadtlandschaften als vermeintliche „monuments de ma gloire“ (V. 25) zu ruinösen Mahnmälern menschlicher Schwäche („Monuments de notre faiblesse“, V. 81):

D'un air farouche et taciturne,
Sourd à ton impuissant courroux,
Sans s'arrêter, le vieux Saturne
Ne te répond que par ses coups.

(Strophe 4, Verse 31ff.)

Ist aber das Werk der Zeit vollendet, so versinken selbst die mächtigsten Städte der Menschheit im undurchdringlichen Dunkel der Zeit („nuit profonde“, V. 56) und bleibt nichts, was noch auf deren einstige Existenz verwiese. So sucht der gegenwärtige Betrachter vergeblich nach Überresten der unermesslichen Stadtlandschaft Babylons, die von der Erdoberfläche restlos verschwunden ist und damit zur mythischen Legende menschlicher Hybris schlechthin werden konnte:

Et toi, pompeuse Babylone,
[...]
Tu n'es plus, merveille du monde:
Le Temps, dans une nuit profonde,
T'a plongée, hélas! pour toujours;
En vain, j'interroge ta trace:
Mon œil ne peut trouver la place
Où s'élevaient tes vastes tours.

(Strophe 6, Verse 51ff.)

Im Kontext dieser fünfeinhalb Strophen umfassenden Durchführung des Themas des Verfalls bedeutender Städte mag die nun folgende Wendung des Gedichts zunächst überraschen. Denn mit der Evokation der Stadt Rom, die als einzige unter den mächtigen Städten der Vergangenheit überlebt hat – wenn auch um den Preis des Verlusts ihres einstigen Ruhmes, was in der anthropomorphisierenden Metapher „veuve de sa gloire“ (V. 88) unmittelbar sinnfällig wird –, scheint die Affirmation des bis zu diesem Punkt die Ode prägenden, zyklischen Zeitbegriffs plötzlich relativiert, wenn nicht gar aufgehoben:

Seule, une cité semble encore
Défier le Temps qui dévore
Les plus florissantes cités;

Et Rome, veuve de sa gloire,
Survit, pour dernière victoire,
Aux royaumes qu'elle a domptés.

(Strophe 9, Verse 85ff.)

Jedoch gelangt der junge Hugo über das Paradigma der ewigen Stadt Rom nicht zu einer frühen Affirmation jenes linearen Zeitbegriffs, der in seinem späteren Werk eine zentrale Position einnehmen wird. Zu sehr bleibt die Ode dem insbesondere von Hugos frühem Vorbild, Chateaubriand²³, immer wieder aktualisierten, romantischen Topos der Vergänglichkeit verhaftet, als dass die Idee eines ewigen Imperiums der Stadt Rom oder gar einer *Translatio imperii* von Rom (als einstiges Machtzentrum Europas) auf Paris (als „Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“²⁴) sich etablieren könnte²⁵. Vielmehr leitet die folgende Strophe mit einem einlenkenden Aber („Mais“, V. 91) die Retablierung des zyklischen Zeitbegriffs ein, welcher in der imaginären Evokation der zukünftigen Ruinen Roms eine poetische Entsprechung findet²⁶:

Mais peut-être bientôt le Tibre,
Lui-même, dans ses flots surpris
De cette cité jadis libre
Réfléchira-t-il les débris.
Peut-être un jour le lierre et l'herbe
De ce capitole superbe
Ombrageront-ils les remparts;

²³ Vgl. die in Biographien Hugos oft zitierte, jedoch nicht verbürgte Aussage des jungen Hugo, die dieser als Vierzehnjähriger in sein Schulheft geschrieben haben soll: „Je veux être Chateaubriand ou rien“ (zitiert nach Biermann: *Victor Hugo*, 19).

²⁴ Walter Benjamin: „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, 170.

²⁵ Zum Verhältnis von Paris und Rom in Erfahrung und Literatur deutscher Schriftsteller von Schiller bis Heine vgl. Oesterle: „Paris – das moderne Rom?“

²⁶ Im Manuskript der Ode findet sich eine Bemerkung Hugos, er habe die Idee der *ruines anticipées* einem Gedicht aus einem Band des jährlich erscheinenden *Almanach des Muses* entnommen: „Cette idée neuve (la seule qui soit dans l'ode) ne m'appartient pas. Je l'ai puisée dans de mauvais vers d'un *Almanach des Muses*. Il faut rendre à César...“. Pierre Citron ist dieser Spur nachgegangen und hat im *Almanach des Muses* von 1816 ein Gedicht von F. Brunie d'Uzerche mit dem Titel *Le Poëte errant sur les ruines de Rome* gefunden, das den jungen Hugo inspiriert haben könnte: „Un poème de F. Brunie (d'Uzerche) n'a que l'intérêt d'avoir peut-être inspiré le jeune Hugo: dans une ode, *Le Temps et les cités*, écrite en Avril 1817, et dont un passage lui a été suggéré, – une note sur le manuscrit en fait foi – par „de mauvais vers d'un *Almanach des Muses*“ [...]“ (Citron: *Poésie de Paris I*, 175f.). An dieser Stelle muss eine Anmerkung Stierles in „Der Tod der großen Stadt“ (ebd., 109) korrigiert werden. Dort bringt dieser die frühe Ode Hugos, *Le temps et les cités*, mit der *Ode sur les vicissitudes des Empires* von Pellet d'Epinal in Verbindung und bezieht sich dabei ebenfalls auf Citron: *Poésie de Paris I*, 176. Indes wird diese Ode Pellet d'Epinals von Citron nicht als mögliche Inspirationsquelle Hugos für seine Ode von 1817 angeführt, zumal jene erst im *Almanach des Muses* von 1823 erscheint, sondern als Nachweis einer Kontinuität des Themas der *ruines anticipées* von Hugo bis zu Alcide de Beauchesnes Gedicht *Paris* (Mai 1827). Die Forschungsliteratur zum Motiv der *ruines anticipées* ist nicht sehr umfangreich. Zwei Aufsätze befassen sich überblicksartig mit dem Thema: Philippe Junod: „Ruines anticipées ou l'histoire au futur antérieur“, in: *L'homme face à son histoire: cours général public 1982-1983*, Lausanne 1983, 23-47, und der Artikel „Les Ruines anticipées“ von Günter Metken in einem Ausstellungskatalog (in: Anne Poirier/Patrick Poirier (Hgg.): *Domus Aurea. Fascination des Ruines*, Paris: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1978, 17-24).

Et peut-être un berger champêtre
Verra-t-il ses fiers taureaux paître
Sur les vieux tombeaux des Césars.
(Strophe 10, Verse 91ff.)

Wenn aber dieser imaginäre Vorgriff, in dessen Horizont die lebendige Gegenwart Roms zur zukünftigen Vergangenheit und umgekehrt das zukünftige Ruinenfeld der Stadt zur imaginären Gegenwart des Betrachters wird, im Zeichen eines zögerlichen, drei Mal wiederholten Vielleicht („peut-être“, V. 91, 95, 98) figuriert, so erscheint damit die geschichtsphilosophische Aussage unentschieden zwischen der vorsichtigen Affirmation eines linearen Geschichtsbilds auf der einen sowie der geschichtsphilosophischen Skepsis eines zyklischen Geschichtsbilds auf der anderen Seite. Erst, als in der folgenden Strophe die personifizierte Zeit in der allegorischen Gestalt des triumphierenden Todes auftritt, der nach eigenem Gutdünken die mächtigsten Weltreiche zerstört und aus deren Untergang immer neue Imperien gebiert, ist die oszillierende, geschichtsphilosophische Unentschiedenheit zugunsten einer bedingungslosen Affirmation des zyklischen Geschichtsbilds aufgehoben:

Armé de sa faux triomphante,
Sans cesse, il détruit, il enfante
Les empires les plus fameux;
Et sur les siècles qu’il dévore,
Élève des siècles encore
Qui bientôt passeront comme eux.
(Strophe 11, Verse 105ff.)

Im Horizont dieser geschichtsphilosophischen Reflexion aber wird nicht nur der zukünftige Untergang Roms, sondern auch der von Paris, welchen das lyrische Ich nun ohne den Zweifel eines Vielleicht und im Modus der prophetischen Voraussage aufruft, zur Gewissheit:

Tu tomberas, vaste Lutèce;
Tes champs où règne la mollesse
Seront un jour des champs déserts;
Tous ces monuments qu’on renomme,
Qu’a créés et qu’admire l’homme,
Disparaîtront de l’univers.
(Strophe 12, Verse 115ff.)

In diesem frühen Gedicht Hugos gerät so die „Anschauungsform der zyklischen Zeit zur mythischen Anschauungsform des Schicksals der großen Städte“²⁷, die in der Ode aufgebotene Parade versunkener Weltstädte wie Palmyra, Babylon, Karthago oder Tyr

²⁷ Stierle: „Tod der großen Stadt“, 109.

aber zur mythischen Spiegelung der Stadt Paris, die derart in einem imaginär antizipierten und mythisch vermittelten Horizont ihres zukünftigen Verfalls erscheint²⁸.

Im Wesentlichen muss *Le Temps et les cités* als traditionelle Abhandlung des in der Literatur der Romantik prominenten Topos der Vergänglichkeit gelten. Nun sind bereits in dieser frühen Ode mit dem Motiv der *ruine anticipée* sowie der Dominanz einer geschichtsphilosophischen Reflexion zentrale Elemente der großen Untergangsvision von Paris in der 20 Jahre später entstandenen Ode *A l'Arc de triomphe* (VI IV, Februar 1837)²⁹ vorweggenommen. Jedoch gelangt Hugo hier, im Gegensatz zu der ein dominant zyklisches Geschichtsverständnis aktualisierenden Ode *Le Temps et les cités*, im Rahmen einer Reflexion über die Funktion des Monuments im Stadttext zu einer sein geschichtsphilosophisches Konzept historischer Kontinuität letztlich affirmierenden Definition der genuinen Zeitlichkeit des Monuments zwischen Dauer und Verfall.

Neben der nach dem Vorbild der römischen Trajanssäule gestalteten Vendôme-Säule muss vor allem der bereits 1806 zu Ehren der Grande Armée Napoleons begonnene, aber erst 1836 unter Louis-Philippe fertig gestellte³⁰ Triumphbogen als Identitätszeichen des postrevolutionären Paris gelten, das in diesen Monumenten der Idee der *Translatio imperii* und damit seinem eigenen, imperialen Anspruch als modernes Rom eine materielle Gestalt gibt³¹. Dass das unter Napoleon etablierte, imperiale

²⁸ In diesem Kontext von Bedeutung ist außerdem die in Kapitel II.1 der vorliegenden Studie besprochene Eröffnungsole der *Orientales, Le feu du ciel* (LesO I), in der die mythischen Städte Sodom, Gomorrha und Babel im Zeichen ihres Untergangs figurieren.

²⁹ Die vorliegende Analyse des Gedichts *A l'Arc de triomphe* (VI IV) ist den beiden Lektüren Karlheinz Stierles in vielem verpflichtet. In „Tod der großen Stadt“ (110-114) fokussiert Stierle die geschichtsphilosophische Reflexion in *A l'Arc de triomphe*, während er in *Mythos von Paris* (656-662), wo er das Gedicht versehentlich dem Gedichtband *Les Rayons et les ombres* zuordnet (656), den Schwerpunkt auf den Topos des Erhabenen der Ruine legt. Barbara Vinken untersucht in ihrem Aufsatz „Zeichenspur, Wortlaut: Paris als Gedächtnisraum. Hugos *A l'Arc de Triomphe*, Baudelaires *Le Cygne*“ (in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hgg.): *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a. M. 1991, 231-262) die unterschiedliche Konzeption der Stadt als Erinnerungsraum bei Hugo und Baudelaire, verfällt dabei aber allzu oft in einen simplifizierenden Schematismus; so z. B. bei der befremdlich wirkenden Charakterisierung der Lyrik Hugos als „nachreformatorisch“ und der Baudelaires als „postkatholisch“ im Nachtrag des Aufsatzes. Yves Gohin findet in „L'achèvement de l'Arc. Psycholecture du poème IV des *Voix intérieures*“ (in: *Revue des sciences humaines* 156 (1974), 547-559) einen biographisch-psychoanalytisch geprägten Zugang zu dem Gedicht. Darüber hinaus findet das Gedicht in einigen anderen, thematisch umfassenderen Studien Erwähnung, darunter in Fritz Peter Kirsch: „Die Welt im Umriss. Wandlungen eines Strukturelements in der Dichtung Victor Hugos“ (in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 1 (1970), 241-255), in Citron: *Poésie de Paris* I, 311f. und II, 33f., 62, 91, 109 sowie in Mortier: *Poétique des ruines*, 216ff.

³⁰ Stierle nennt in seinen beiden Interpretationen fälschlicherweise das Jahr 1834 als Vollendungsdatum des Arc de triomphe. Der Triumphbogen wurde jedoch erst 1836 fertig gestellt und am 29. Juli 1836 eingeweiht. In diesem Kontext ist eventuell auch die falsche Datierung des Gedichts auf das Jahr 1834 bei Stierle zu erklären (Stierle: *Mythos von Paris*, 656); das Gedicht entstand 1837 in geringem zeitlichen Abstand zur Fertigstellung des Triumphbogens und wohl als Reaktion auf dieselbe.

³¹ Der Gedanke der *Translatio imperii* wird auch in der Bezeichnung des napoleonischen Paris als „la Rome française“ in dem Gedicht *A la colonne* (CC II, V. 34) deutlich.

Selbstverständnis der Kapitale Paris und damit ganz Frankreichs in gewandelter Form auch nach dem Untergang des Empire und dem Wiener Kongress, nach der Restauration der Bourbonenmonarchie und deren Ende in der Julirevolution von ungebrochener Aktualität ist, wird im zweiten Teil des Gedichts deutlich. Wenn Hugo hier in einer Akkumulation zahlreicher, origineller Metaphern die zivilisatorische Hegemonie der Kapitale Frankreichs aufruft – Paris figuriert nacheinander als Mutter aller Städte (V. 67), als Zentrum eines Wirbelsturms (V. 68ff.), als Feuer bzw. strahlender Stern (V. 71), als Herrscher- und Muttergottheit Isis (V. 72), als Spinne im riesigen Netz des Schicksals (V. 73f.), als Brunnen (V. 75), als Mutterbrust der nach der „idée“ (V. 77) dürstenden Generationen (V. 76f.), als Schmiede der Zukunft³² (V. 79ff.) –, so aktualisiert er das gegenwärtige Paris als moderne Verkörperung und zugleich höchste Steigerung jenes Mythos der großen Stadt, der bereits in den mächtigen Städten Memphis, Rom und Babel paradigmatische Ausprägungen gefunden hat. In deren Kontinuitätslinie ist nun auch das moderne Paris zu verorten (V. 99):

Oh! Paris est la cité mère!
 Paris est le lieu solennel
 Où le tourbillon éphémère
 Tourne sur un centre éternel!
 Paris! feu sombre ou pure étoile!
 Morne Isis couverte d'un voile!
 Araignée à l'immense toile
 Où se prennent les nations!
 Fontaine d'urnes obsédée!
 Mamelle sans cesse inondée
 Où pour se nourrir de l'idée
 Viennent les générations!

Quand Paris se met à l'ouvrage
 Dans sa forge aux mille clameurs,
 A tout peuple, heureux, brave ou sage,
 Il prend ses lois, ses dieux, ses mœurs.
 Dans sa fournaise pêle-mêle,
 Il fond, transforme et renouvelle
 Cette science universelle
 Qu'il emprunte à tous les humains;
 [...]
 Frère des Memphis et des Romes,
 Il bâtit au siècle où nous sommes
 Une Babel pour tous les hommes,
 Un Panthéon pour tous les dieux!

(Teil II, Strophen 1ff., Verse 67ff.)

³² Michael Riffaterre führt in seinem Aufsatz „Sémiosis hugolienne“ das in *A l'Arc de triomphe* ausgeführte Bild von Paris als Schmiede der Zukunft als Beispiel für seine Theorie der auf textuellen Matrizen beruhenden Text- und Bildgeneration und damit der Aferentialität von Texten an. Demnach leite sich die Metapher des Schmieds nicht aus einer bildlich-referentiellen Vorstellung ab, sondern sei vielmehr als hypogrammmatische Derivation eines Intertextes von Vergil, der Geschichte über den schmiedenden Zyklopen, zu lesen. Dabei stünden Hypogramm und neu generierter Text bei diesem Verfahren der Derivation in einem Verhältnis der Äquivalenz: der zugrunde liegende Intertext bzw. dessen Struktur blieben somit erhalten und würden lediglich in einem anderen Kontext neu aktualisiert.

Damit aber wird die im zweiten Teil des Gedichts als Zentrum der Moderne evozierte Kapitale Paris zu einer mythischen Größe wie gegenwärtigen Fortschritt gleichermaßen in sich begreifenden Stadt stilisiert, an deren Horizont der soeben vollendete Arc de triomphe sich als neues, eindrucksvolles Zeichen sowohl des imperialen Machtanspruchs als auch der zivilisatorischen Funktion der Stadt erhebt. Die lebendige Stadt und das triumphale Monument verschmelzen derart zu einer visuell-symbolischen Einheit, die die zentrale Bedeutung von Paris unmittelbar vergegenwärtigt. Als heroisch-erhabenes Emblem der Weltmacht von Paris tritt der Triumphbogen denn auch dem Betrachter vor Augen, der mit einer ehrfürchtigen Apostrophe an das in der Ferne sich erhebende und in der Abendsonne golden glänzende Denkmal das Gedicht eröffnet:

Toi, dont la courbe au loin, par le couchant dorée,
 S'emplit d'azur céleste, arche démesurée;
 Toi qui lèves si haut ton front large et serein,
 Fait pour changer sous lui la campagne en abîme,
 Et pour servir de base à quelque aigle sublime
 Qui viendra s'y poser et qui sera d'airain!
 (Teil I, Strophe 1, Verse 1ff.)

Die in einer Isotopie der Maßlosigkeit sowie der unermesslichen und unerreichten Größe („arche démesurée“, V. 2; „si haut“, V. 3) aktualisierte Erhabenheit des Bogens – „Edifice inouï“ (V. 9), ruft der Betrachter aus –, der die ihn umgebende Landschaft in einen Abgrund verwandelt (V. 4), korrespondiert dabei unmittelbar mit der ruhmreichen Geschichte des französischen Imperialismus, deren Glorifizierung insbesondere in der Spätzeit der Restauration und im ersten Jahrzehnt der Julimonarchie eine Renaissance erlebt. So ist es letztlich die imperiale Geschichte Frankreichs, ihres Helden Napoleon und ihres Zentrums Paris selbst, die den Arc de triomphe als Denkmal einer heroischen Vergangenheit und Mahnmal einer ebensolchen Zukunft hervorgebracht hat:

O vaste entassement, ciselé par l'histoire!
 Monceau de pierre assis sur un monceau de gloire!
 Edifice inouï!
 Toi que l'homme par qui notre siècle commence,
 De loin, dans les rayons de l'avenir immense,
 Voyait, tout ébloui!
 (Teil I, Strophe 2, Verse 7ff.)

Mit der feierlichen Inauguration des Triumphbogens im Jahr 1836 scheint die Weltmacht Frankreichs endgültig im Stadttext von Paris festgeschrieben³³. Umso mehr überrascht es daher, dass auf die Evokation des erhabenen Horizont der Kapitale

³³ In der frühen Ode *A l'Arc de triomphe de l'Etoile* (OB, Odes II/8, November 1823), die einige Motive des Gedichts *A l'Arc de triomphe* (VI IV) wie z. B. die Verortung von Paris im Horizont mythischer Städte vorwegnimmt, beschwört Hugo die schnelle Fertigstellung des im Bau befindlichen Triumphbogens: „Arc triomphal! la foudre, en terrassant ton maître, / Semblait avoir frappé ton front encore à naître. / Par nos exploits nouveaux te voilà relevé! / Car on n'a pas voulu, dans notre illustre armée / Qu'il fut de notre renommée / Un monument inachevé!“ (V. 19ff.)

dominierenden Bauwerks mit der scheinbar paradoxen Negation seiner Vollendung die Feststellung eines gravierenden Mangels folgt, in dessen Licht der Triumphbogen im Zeichen einer gegenwärtig nicht einholbaren Vorläufigkeit erscheinen muss:

Non, tu n'es pas fini quoique tu sois superbe!
(Teil I, Strophe 3, Vers 13)

Im Folgenden benennt das lyrische Ich diesen Mangel explizit: was dem Arc de triomphe zu seiner Vollendung fehlt, ist das Gewicht der Zeit. Dieses lässt das Bauwerk in seiner Materialität zwar zur Ruine verfallen, erfüllt es aber gleichzeitig mit dem „sourd chuchotement des souvenirs confus“ (V. 30) und erhebt es so zum Ort einer idealen, in der Erinnerung garantierten Zeitenthobenheit. Denn erst in der sinn- und geschichtserfüllten Ruine findet das Monument seine wahre Vollendung. Diese Erkenntnis schreibt sich der doppelten, durch den Parallelismus noch bekräftigten Affirmation der kausalen Relation der Konzepte des Alters (*vieillesse*) bzw. Verfalls (*ruine*) auf der einen sowie der Vollendung (*couronne/achève*) auf der anderen Seite (V. 31) unmittelbar ein:

La vieillesse couronne et la ruine achève.
Il faut à l'édifice un passé dont on rêve,
Deuil, triomphe ou remords.
(Teil I, Strophe 6, Verse 31ff.)

Der erste Teil der Ode schließt mit dem Bild dieser zukünftigen, dreitausendjährigen Ruine des Triumphbogens, das die vollendete Form des nunmehr geschichtserfüllten Monuments poetisch antizipiert. Ein alter Mann führt seinen Enkel zu dem verfallenen, doch immer noch imposanten Bauwerk und evoziert die in ihm enthaltenen Erinnerungen an längst vergangene Zeiten:

„Vois cette porte énorme! elle a trois mille années.
C'est par là qu'ont passé des hommes disparus!“
(Teil I, Strophe 11, Verse 65f.)

Mit diesem imaginären Vorgriff auf eine zukünftige Gegenwart, aus deren distanzierter Perspektive der Mythos des napoleonischen und gegenwärtigen Paris durch seine imaginäre Transposition in eine idealisierte Vergangenheit erst eigentlich zu Bewusstsein kommen kann, wird das kompensatorische Potential des Gedichts als imaginärer Raum³⁴ nutzbar gemacht. Denn wenn auch der in neuem Glanz erstrahlende Arc de triomphe in seiner erhabenen Monumentalität bereits seine zukünftige Vollendung in sich trägt, so kann doch allein das Gedicht mit der im poetischen Setzungsakt vollzogenen, imaginären Antizipation einer Zukunft, in deren Licht erst die Gegenwart im Gewand einer mythisch enthobenen Vergangenheit erscheint, jene

³⁴ Vgl. Stierle: *Mythos von Paris*, 657.

sichtbar und erfahrbar machen. Die Prophezeiung des jungen Hugo, „Tu tomberas, vaste Lutèce“ (*Le Temps et les cités*, V. 115), findet so zwei Jahrzehnte später zu ihrer imaginären Erfüllung: im dritten und vierten Abschnitt der Ode steht die kühne Vision der zukünftigen Ruinenlandschaft von Paris im Zentrum der Darstellung. Am Ende des zweiten Abschnitts evoziert das lyrische Ich noch im Modus eines hypothetischen Konditionals, was in den beiden folgenden Abschnitten imaginäre Wirklichkeit wird – der Tag, an dem Paris verstummt (V. 114):

Toujours Paris s'écrie et gronde.
Nul ne sait, question profonde!
Ce que perdrait le bruit du monde
Le jour où Paris se tairait!

(Teil II, Strophe 4, Verse 111ff.)

Im dichterischen Setzungsakt wandelt sich die zu Beginn des Gedichts evozierte, räumliche Entfernung des Bogens („au loin“, V. 1) in eine unvorstellbare, zeitliche Ferne, imaginiert das lyrische Ich jenen Augenblick der Zukunft herbei, an dem das moderne Paris zu einer im Dunkel der Zeitentiefe versunkenen Antike geworden sein wird. So verwandelt sich in der Imagination des Ich das gegenwärtige Paris in ein an die Natur zurückgefallenes Ruinenfeld, in eine „römische Campagna“³⁵. Drei Bauwerke jedoch haben die Zeit überdauert: die Kathedrale Notre-Dame, die Vendôme-Säule und der Triumphbogen. In ihnen konzentriert sich die Erinnerung an die Geschichte der untergegangenen Weltstadt. Als monumentale Eckpunkte eines die Landschaft dominierenden „triangle sublime“ (V. 139) werden sie zu triumphierenden Zeichen („signes triomphants“, V. 149) einer mythisch gewordenen Vergangenheit, denen sich die heroische Größe der Stadt dauerhaft und endgültig einschreibt:

Il ne restera plus dans l'immense campagne,
Pour toute pyramide et pour tout panthéon,
Que deux tours de granit faites par Charlemagne,
Et qu'un pilier d'airain fait par Napoléon;

Toi, tu compléteras le triangle sublime!
L'airain sera la gloire et le granit la foi;
Toi, tu seras la porte ouverte sur la cime
Qui dit: il faut monter pour venir jusqu'à moi!

(Teil III, Strophen 6f., Verse 135ff.)

Erst, wenn also die Gegenwart zur fernen Antike („époque antique“, V. 197) geworden und das Monument zu einer mit Erinnerungen³⁶, Geschichte³⁷ und damit auch historischem Sinn erfüllten Ruine zerfallen ist, wird der Triumphbogen seine wahre Vollendung finden: „ARCHE! alors tu seras éternelle et complète“ (V. 155). Diese

³⁵ Vinken: „Paris als Gedächtnisraum“, 239.

³⁶ „les souvenirs qu'à ton front taciturne / Chaque siècle en passant versera de son urne“ (V. 191f.)

³⁷ „ta vieille histoire“ (V. 194)

scheinbar paradoxe, zeitliche Dialektik des Monuments, in deren Horizont der materielle Verfall des Bogens zur Bedingung seiner idealen Zeitenthobenheit wird, erklärt sich nun wesentlich aus dessen Palimpsestcharakter. Denn nur durch die kontinuierliche Erfüllung des Bogens mit Geschichte und Erinnerung kann dieser für die jeweils seine Spuren entziffernde Gegenwart lebendig bleiben und solchermaßen auch in ferner Zukunft bewundert werden als lebendiges Denkmal der längst untergegangenen Weltstadt Paris:

C'est alors que le roi, le sage, le poète,
Tous ceux dont le passé presse l'âme inquiète,
T'admireront vivante auprès de Paris mort;
(Teil IV, Strophe 2, Verse 161ff.)

Damit aber wird die zukünftige Ruine des Triumphbogens ganz eigentlich zu einem *lieu de mémoire*, der die Vergangenheit des einst mächtigen Paris für ein gegenwärtiges Kollektiv lebendig vergegenwärtigt, und tritt zudem die geschichtsphilosophische Reflexion Hugos in eine neue Dimension ein. Denn weder die Affirmation eines zyklischen Geschichtsbilds wie in der Ode *Le Temps et les cités* noch ein radikaler, erinnerungsloser Fortschritt, der das Alte zugunsten des Neuen vergisst, bilden den Zielpunkt der am imaginären Bild der zukünftigen Ruinen von Paris sich entspannenden, geschichtsphilosophischen Reflexion des Dichters. Vielmehr entwirft das Ich ein Konzept, das beide Positionen – lineare und zyklische – zu vereinen sucht. Mit Benjamin kann nun diese genuine Zeit des Monuments in *A l'Arc de triomphe* als ‚Zeit des Eingedenkens‘ definiert werden, die ihre Erfüllung in der ‚Aktualisierung entfernter Zeiten in der Erfahrung der Gegenwart‘³⁸ findet. Denn im Eingedenken

³⁸ Stéphane Moses: „Eingedenken und Jetztzeit. Geschichtliches Bewusstsein im Spätwerk Walter Benjamins“, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hgg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München 1993 [Poetik und Hermeneutik, XV], 385-405, 403. Um Missverständnissen vorzubeugen, sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass der Benjaminsche Begriff des Eingedenkens hier ausschließlich in seiner elementaren Bedeutung als ‚Aktualisierung des Vergangenen in der Gegenwart‘ verwendet wird. Die an diese historische Denkfigur anknüpfende, geschichtsphilosophische Reflexion führt nämlich bei Hugo und Benjamin in einander diametral entgegen gesetzte Richtungen. Während für Hugo der Akt des Eingedenkens stets im Zeichen der Etablierung einer historischen Kontinuität steht, die für seinen Fortschrittsbegriff von zentraler Bedeutung ist, negiert Benjamin im Rahmen seiner im *Passagen-Werk* explizierten Methode des historischen Materialismus jede Vorstellung historischen Fortschritts: „Es kann als eines der methodischen Objekte dieser Arbeit angesehen werden, einen historischen Materialismus zu demonstrieren, der die Idee des Fortschritts in sich annihiliert hat. Gerade hier hat der historische Materialismus alle Ursache, sich gegen die bürgerliche Denkgewohnheit scharf abzugrenzen. Sein Grundbegriff ist nicht Fortschritt sondern Aktualisierung“ (Benjamin: *Passagen-Werk*, 574). Der in der Gegenwart aktualisierten Vergangenheit kommt somit kein eigenes, historisches Gewicht mehr zu; vielmehr ist sie als Teil der Gegenwart zu verstehen: „Für den materialistischen Historiker ist jede Epoche, mit der er sich beschäftigt, nur Vorgeschichte derer, um die es ihm selber geht. Und eben darum gibt es für ihn in der Geschichte den Schein der Wiederholung nicht, weil eben die ihm am meisten angelegenen Momente des Geschichtsverlaufs durch ihren Index als „Vorgeschichte“ Momente dieser Gegenwart selber werden und je nach deren katastrophaler oder siegreicher Bestimmung ihren eignen Charakter ändern“ (ebd., 593). Das Eingedenken als permanente Reaktualisierung des Vergangenen in der Gegenwart findet ihren historischen Sinn für Benjamin also nicht nur in der Evokation, sondern vielmehr

entziffert die Gegenwart jene Spuren, die die Vergangenheit in ihr hinterlassen hat, und rückt diese damit in einen neuen Horizont der Lesbarkeit ein. Zyklisches und lineares Geschichtsbild, welche in den Topoi des Verfalls bzw. der sukzessiven Sinnerfüllung der Ruine noch durchscheinen, gehen so im Konzept einer historischen Kontinuität auf, die sich indes erst im Akt des Eingedenkens als Enthüllung historischen Sinns offenbart. Damit aber ist die zeitliche Dialektik des Monuments zwischen materiellem Verfall und ideeller Zeitenthobenheit in einer umfassenden, geschichtsphilosophischen Synthese aufgehoben. Denn in dem prinzipiell unabschließbaren Prozess des Eingedenkens treten Vergangenheit und Gegenwart immer wieder neu im Horizont einer das Vergangene bewahrenden, historischen Erinnerung zusammen, werden die Zeichen der Vergangenheit in dem sich kontinuierlich verändernden Erfahrungshorizont einer linear fortschreitenden Gegenwart immer wieder neu mit Bedeutung gefüllt und bleiben damit lebendig: das Monument findet immer wieder neu zu seiner Vollendung. Diese Erkenntnis bekräftigt das lyrische Ich noch einmal zu Beginn des fünften Abschnitts:

Non, le temps n'ôte rien aux choses.
 Plus d'un portique à tort vanté
 Dans ses lentes métamorphoses
 Arrive enfin à la beauté.

(Teil V, Strophe 1, Verse 203ff.)

Im letzten Teil des Gedichts erlangt diese Vorstellung einer lebendigen Kontinuität des dennoch unwiederbringlich Vergangenen im mythischen Gedächtnis der Gesellschaft in einer finalen Steigerung der Ruinenvision neue, poetische Prägnanz. Das Ich imaginiert einen unendlich fernen Zeitpunkt („jours lointains où l'on n'ose descendre“, V. 333) herbei, an dem ein einsamer Betrachter sich der Kontemplation der „lieux où fut Paris“ (V. 339) hingibt, von dessen versunkener Existenz immer noch die Ruinen Notre-Dames, der Colonne und des Triumphbogens zeugen. Doch wenn auch dieser einsame Spaziergänger schließlich gegen Mitternacht („vers minuit“, V. 378) den Hügel

in der Transformation vergangener Augenblicke: „was die Wissenschaft ‚festgestellt‘ hat, kann das Eingedenken modifizieren“ (ebd., 589). Der vergangene Augenblick wird so zu einem historischen Bild, das erst in einer bestimmten Gegenwart wieder zur Lesbarkeit gelangt und in dieser Gegenwart eine neue Aktualität erhält, die die kontinuierliche Verbindung zum vergangenen Kontext dieses dialektischen Bildes gleichsam kapt: „Was die Bilder von den „Wesenheiten“ der Phänomenologie unterscheidet, das ist ihr historischer Index. [...] Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, dass sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, dass sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen. Und zwar ist dieses „zur Lesbarkeit“ gelangen ein bestimmter kritischer Punkt der Bewegung in ihrem Innern. Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit. In ihm ist die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen. Nicht so ist es, dass das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangne wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, so ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher, sondern bildlicher Natur“ (ebd., 577f.). Auch Stierle verwendet den Benjaminschen Begriff des Eingedenkens in seiner Interpretation von *A l'Arc de triomphe* (Stierle: „Tod der großen Stadt“, 114).

verlassen haben und das Ruinenfeld der Stadt einsam in der nächtlichen Stille daliegen wird, dann kann es geschehen, dass die in Bronze gegossenen und in Stein gemeißelten Figuren der Vendôme-Säule und des Triumphbogens plötzlich lebendig werden³⁹, dass aus der mysteriösen Tiefe der Kathedrale ein vages Te Deum („vague Te Deum“, V. 427) wie ein Echo vergangener Zeiten erklingt. Im imaginären Raum der „*rêverie immense*“ (V. 428) des Dichters wird so die triumphale Geste des imperialen Bauwerks zu einer finalen Geste des Triumphs über Vergänglichkeit und Tod gesteigert und damit der Arc de triomphe in seine Funktion als Monument erst eigentlich eingesetzt:

Monument! voilà donc la *rêverie immense*
Qu'à ton ombre déjà le poète commence!
(Teil VIII, Verse 428f.)

Anhebend mit diesen Versen, wird in den letzten drei Strophen des Gedichts die Rückkehr in die Sprechgegenwart des Dichters vollzogen. Der abrupte Übergang aus der visionären *rêverie* in die Gegenwart und die damit ein letztes Mal aktualisierte Opposition zwischen neuem Arc de triomphe und imaginär gealtertem Denkmal („Arche aujourd'hui guerrière, un jour religieuse!“, V. 431) aber bringt einen weiteren, metapoetischen Aspekt der Monumentthematik zu Bewusstsein. Denn im Horizont der am Anblick des neuen Triumphbogens sich entspannenden Reflexion über die Bedingungen von Monumentalität wird der imaginäre Raum des Gedichts selbst zur Bedingung der Einlösung der Monumentalität des Triumphbogens. Erst, als das als „poète“ (V. 429) zu identifizierende, lyrische Ich im Gedicht die gegenwärtige Stadt in eine imaginäre Vergangenheit enthebt, so ihren mythischen Horizont sichtbar macht und den sich dem Denkmal einzeichnenden Mangel des fehlenden Alters überwindet, ist die Vollendung des Monuments letztlich – wenn auch nur imaginär – vollzogen. Die visionäre, Raum und Zeit überwindende „*pensée*“ (V. 440) des Dichters, die dem Triumphbogen aus der Perspektive einer imaginären Zukunft eine ideale Vergangenheit ansinnt⁴⁰, wird somit zur Voraussetzung der imaginären Vollendung eines Monuments, das seine Monumentalität selbst noch nicht einlösen kann, das Gedicht aber in seiner Materialität zum eigentlichen Ort der Inskription monumentaler Bedeutung und damit letztlich selbst zum Monument. Insbesondere in der letzten Strophe wird der Gedanke der Übertragung der Erinnerungsfunktion von Monumentalität vom steinernen Denkmal auf den Text des Gedichts selbst unmittelbar sinnfällig, wenn Hugo auf das Fehlen des Namens seines Vaters in der Inschrift des Arc de triomphe hinweist. Die Nennung des

³⁹ Vgl. auch Stierle: *Mythos von Paris*, 661.

⁴⁰ „Quand ma pensée ainsi, vieillissant ton attique, / Te fait de l'avenir un passé magnifique“ (V. 440f.)

Vaters Hugos als gleichsam imaginäre Kompensation dieses Mangels wird zum Zielpunkt des Gedichts:

Quand ma pensée ainsi, vieillissant ton attique,
Te fait de l'avenir un passé magnifique,
Alors sous ta grandeur je me courbe effrayé,
J'admire, et, fils pieux, passant que l'art anime,
Je ne regrette rien devant ton mur sublime
Que Phidias absent et mon père oublié!
(Teil VIII, Verse 440ff.)

Dem Vater Hugos ist auch der Gedichtband der *Voix intérieures* gewidmet:

A / Joseph-Léopold-Sigisbert, / comte Hugo, / lieutenant général des armées du roi. / Née en 1774. / Volontaire en 1791. / Colonel en 1803. / Général de brigade en 1809. / Gouverneur de province en 1810. / Lieutenant général en 1825. / Non inscrit sur l'Arc de l'Etoile⁴¹,

ist auf der ersten Seite der Sammlung zu lesen. Im lapidaren Stil einer Monumentinschrift eignet Hugo die *Voix intérieures* seinem Vater zu und enthüllt er im Zeichen der Fähigkeit der Sprache zur Negation – „Non inscrit sur l'Arc de l'Etoile“ – den fundamentalen Mangel des realen Monuments, dessen steinerne Inschrift in ihrer Positivität das Fehlen des Namens ‚Hugo‘ nicht zu offenbaren vermag. Gleichzeitig weist die Eröffnung des Gedichtbands mit einer ‚Inschrift‘ aber auch darauf hin, dass nicht nur ein steinernes Denkmal, sondern gerade auch die Dichtung die erinnernde Funktion eines Monuments erfüllen kann. Auf geradezu paradigmatische Weise und qua dieser Fähigkeit des Gedichts zur Monumentalität löst nun der vierte Text der Sammlung, die Ode *A l'Arc de triomphe*, diesen in der Widmung nur angedeuteten Anspruch Hugos ein, die fehlende Inskription des Namens des Vaters in der Inschrift des Arc de triomphe gleichsam in lyrischer Verdichtung nachzuholen. Indem das lapidare „Non inscrit sur Arc de l'Etoile“ der Widmung in *A l'Arc de triomphe* in der Formel „mon père oublié“ (V. 445) zum Zielpunkt der poetischen Bewegung wird, tritt die Figur des Vaters Hugos in einer scheinbar paradoxen Wendung aus der Negativität des realen Vergessens in der Inschrift des Triumphbogens in die Positivität der diese Negativität zum Ausdruck bringenden, poetischen Sprache („oublié“) ein. Wie der Triumphbogen für zahlreiche Helden der Grande Armée, wird so das Gedicht über den Triumphbogen für den Vater Hugos zum erinnernden Monument. Nicht nur das Denkmal selbst, sondern auch die Dichtung gerät solchermaßen zum Erinnerungsträger einer im Dunkel der Zeiten zu versinken drohenden Vergangenheit, die sowohl die Geschichte Frankreichs als auch die der Familie Hugo wesentlich geprägt hat. Mehr noch: wenn eines fernen Tages das steinerne Monument restlos verfallen sein wird, so kann es sein, dass im Werk des Dichters selbst die Erinnerung an die napoleonische

⁴¹ Hugo: *Les Voix intérieures*, 129.

Geschichte und den vergessenen Vater Hugos weiterlebt, dass das Wort den Stein überdauert. Wenn aber das Gedicht damit als Monument nationaler wie persönlicher Geschichte gleichermaßen gelten muss, so gerät es darüber hinaus zum Monument des Dichters, der jenes durch seine Zeit und Raum überwindende Imagination und die Virtuosität seiner Sprache erst hervorgebracht hat. Der am Ende von *Le Temps et les cités* aufgerufene und anhand Homers explizierte Topos der Unsterblichkeit des Genies findet hier somit, wenn auch nur am Rand des dichterischen Schauplatzes, eine poetische Einlösung.

IV.2 „O monument vengeur! Trophée indélébile!“: *Zwei Oden an die Colonne de la place Vendôme*

In *A l'Arc de triomphe* (VI IV) steht die Reflexion über die erinnernde Funktion des Monuments im Stadttext im Vordergrund und erscheint der in der Kontemplation der Ruine des Denkmals vollzogene Akt des Eingedenkens, der in Gestalt des in ferner Zukunft zum Leben erwachenden Ruinenfelds der einstigen Weltstadt Paris poetische Prägnanz erlangt, wesentlich als imaginär antizipierter. Jedoch finden sich im Werk Hugos bereits einige Jahre zuvor mit *A la colonne de la place Vendôme* (OB, Odes III/7) und *A la colonne* (CC II) zwei politische Oden, die als poetisch vollzogener Akt des Eingedenkens in der jeweiligen, realen Sprechgegenwart des Dichters zu verorten sind⁴². Denn die in beiden Oden jeweils im Zeichen eines konkreten, historischen Ereignisses aufgerufene Erfahrung verschiedener politisch-sozialer Gegenwarten – die Spätzeit der Restauration für *A la colonne de la place Vendôme* (Februar 1827), die ersten Monate der Julimonarchie für *A la colonne* (Oktober 1830) – wird hier zum Ausgangspunkt einer im Gedicht neu vollzogenen Lektüre des Monuments durch ein im Wesentlichen als politischer Rhetoriker auftretendes Dichter-Ich, in deren Zentrum der Konnex von historischer Kontinuität und nationaler Identität steht. Als poetisch vollzogener Akt der Aktualisierung des im Monument der Vendôme-Säule symbolisierten Vergangenen – also des Imperialismusgedankens – in der jeweiligen Gegenwart aber geraten die beiden Oden zugleich zu einer politischen Stellungnahme im Horizont der aktuellen Ereignisse. Dieser doppelte, poetische Prozess soll in den folgenden Analysen in seiner Beziehung zu der geschichtsphilosophischen Reflexion Hugos aufgewiesen werden.

⁴² Eine kurze Interpretation dieser beiden Gedichte sowie von *Ecrit en 1846* (Cont V/3) findet sich in Kevin Charles Smith: „Victor Hugo and the Vendôme Column: ‚Ce fut le début de la rupture...‘“, in: *French forum* 21 (1996), 149-164.

Die Place Vendôme ist einer der Orte in Paris, denen sich die Diskontinuität der politisch-ideologischen Landschaft Frankreichs zwischen Französischer Revolution und Dritter Republik in besonderem Maße einzeichnet. Der Platz selbst datiert aus dem 17. Jahrhundert und erhält seine Bedeutung im öffentlichen Stadtraum von Paris vor allem durch die häufig wechselnden Monumente, die in seiner Mitte aufgestellt werden und als politische Bekenntnisse die offizielle, ideologische Linie der jeweiligen Gegenwart widerspiegeln. Eine 1699 errichtete Reiterstatue von Louis XIV bestimmt lange Zeit das Erscheinungsbild des Platzes, bevor sie 1792 von Revolutionären als Emblem des Ancien Régime zerstört wird. Die berühmte, nach dem Vorbild der römischen Trajanssäule aus den eingeschmolzenen Kanonen von Austerlitz gegossene und in den beiden Hugoschen Oden an die Colonne als imaginärer Adressat figurierende Vendôme-Säule wird 1810 als Denkmal für die Heldentaten der Grande Armée Napoleons errichtet. Doch bereits nach vier Jahren, 1814, wird mit dem Zusammenbruch des Empire die die Spitze der Säule zierende Bronzestatue Napoleons entfernt⁴³, im Jahr 1817 dann als Zeichen der Restauration der Bourbonenherrschaft ein weißes Lilienbanner angebracht. Unter Louis-Philippe wird im Jahr 1833 dieses Zeichen monarchischer Herrschaft durch eine neue Napoleonstatue ersetzt, welche dreißig Jahre später, 1863, von einer Statue pseudo-römischer Prägung abgelöst wird, die die Renaissance des imperialen Frankreich im Second Empire unter Louis-Napoléon symbolisieren soll. Es überrascht daher kaum, dass während der Pariser Kommune die Säule als Emblem des Imperialismus von Kommunarden zerstört wird (1871)⁴⁴. Solchermaßen aber wird die in ihrer Gestalt immer wieder veränderte Säule zum Zeichen der historischen Transformation von Paris im Kontext der modernen Erfahrung historischer Diskontinuität, welche auch am Ursprung der beiden Oden Hugos an die Colonne steht.

Die Ode *A la colonne de la place Vendôme* (OB, Odes III/7) ist als gleichsam poetische Antwort auf einen aktuellen Anlass entstanden. Bei einem Empfang in der österreichischen Botschaft sollen einige Marschälle der napoleonischen Armee mit Namen und militärischem Rang, nicht jedoch mit ihren imperialen Adelstiteln

⁴³ Die von der Säule entfernte Bronzestatue Napoleons wird eingeschmolzen und zu einer Statue des Königs Henri IV umgearbeitet, die 1818 auf Befehl von Louis XVIII auf dem Pont-Neuf errichtet wird. Eine ältere, 1614 errichtete Statue von Henri IV war 1792 während der *journées d'août* zerstört worden.

⁴⁴ Vgl. den Text eines Dekrets vom 12. April 1871: „La Commune de Paris, considérant que la colonne impériale de la place Vendôme est un monument de barbarie, un symbole de force brute et de fausse gloire, une affirmation du militarisme, une négation du droit international, une insulte permanente des vainqueurs aux vaincus, un attentat perpétuel à l'un des trois grands principes de la République française, la Fraternité, décrète: Article unique. La colonne de la place Vendôme sera démolie“ (zitiert aus den Anmerkungen zu dem Gedicht *Les deux trophées* (AT, mai 1871, I), in: Hugo: *L'Année terrible*, 305).

angekündigt worden sein⁴⁵. Diese symbolische Herabsetzung des napoleonischen Empire aber musste auf Hugo, der zu diesem Zeitpunkt die mit einer zunehmenden Unzufriedenheit der Bevölkerung mit dem Regime des Bourbonenkönigs Charles X einhergehende, allgemeine Napoleonbegeisterung⁴⁶ teilt, nicht nur wie eine billige Form diplomatischer Rache wirken, sondern darüber hinaus von ihm als schwer wiegende Beleidigung der Grande Nation aufgefasst werden. Dieser Vorfall wird in *A la colonne de la place Vendôme* zum Katalysator einer Reflexion über ursprüngliche und gegenwärtige Signifikanz der Vendôme-Säule im monumentalen Text der Stadt Paris.

Für das lyrische Ich steht der diplomatische Vorfall wesentlich im Zeichen des Versuches, die kollektive Erinnerung an den in der Vendôme-Säule in den Stadtttext von Paris eingeschriebenen Ruhm des imperialistischen Frankreich mutwillig zu zerstören und derart die in der Folge des Wiener Kongresses neu belebte, freundschaftliche Verbindung zwischen den Königshäusern Frankreichs und Österreichs auf eine tragfähige Basis zu stellen. Den an die Adresse der Österreicher gerichteten Vorwurf der Absicht, durch ihr Verhalten die Erinnerung an den einstigen Ruhm Frankreichs auszulöschen, kleidet das lyrische Ich in die Metapher des Buches der französischen Geschichte, dessen Seiten der „Autrichien“ (V. 73) einzeln herausreißen möchte („feuillet par feuillet“, V. 62):

Je comprends: – l'étranger, qui nous croit sans mémoire,
Veut, feuillet par feuillet, déchirer notre histoire,
Ecrit avec du sang, à la pointe du fer. –
(Teil III, Strophe 1, Verse 61ff.)

Es ist nun bezeichnend, dass diese Metapher des Buches der Geschichte in der folgenden Apostrophe der Vendôme-Säule aufgegriffen und das öffentliche Monument damit als Teil des umfassenden Systems der Produktion und Lektüre desjenigen Textes aufgerufen wird, den die französische Geschichte darstellt und der im öffentlich-monumentalen Raum der Kapitale Paris zeichenhaft unmittelbar gegenwärtig ist⁴⁷. So erzählen die spiralförmig sich die Säule empor windenden Bronzefiguren der Colonne gleichsam als „pages triomphales“ (V. 83) und als Teil des Stadtttexts das Kapitel der

⁴⁵ In *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo* wird der Vorfall berichtet. Vgl. Adèle Hugo: *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, hg. von Annie Übersfeld und Guy Rosa, Paris: Plon, 1985, 415.

⁴⁶ Smith nennt als Beispiele hierfür die von einer großen Menschenmenge begleitete, öffentliche Begräbnisfeier des General Foy (1825), das Auftreten pro-napoleonischer Journale wie *La Bibliothèque historique* oder einige das Empire mystifizierende Chansons Bérangers (Smith: „Victor Hugo and the Vendôme Column“, 156).

⁴⁷ Im nächsten Gedicht, *Fin* (OB, Odes III/8), führt Hugo die Textmetapher fort, wenn er in dieser letzten Ode des dritten Teils der Sammlung die öffentlich-politische Thematik der Bücher I bis III („Ainsi d'un peuple entier je feuilletais l'histoire“, *Fin*, V. 1) mit folgendem Vers beschließt: „Fermons-le maintenant ce livre formidable“ (*Fin*, V. 7).

imperialen Vergangenheit Frankreichs. Jedoch ist für den „étranger“ (V. 61) die Lektüre des Monuments, dem er einst mit Ehrfurcht und Angst entgegentrat (vgl. V. 9), offensichtlich zum Problem geworden; scheint er doch dessen symbolische Bedeutung als Emblem des imperialen Frankreich nicht mehr entziffern zu können und scheint es ihm zum „langage obscur“ (V. 85) und damit unlesbar geworden:

Bronze! [...]
D'où vient tant de courage à cet audacieux?
Croit-il impunément toucher à nos annales?
Et comment donc lit-il ces pages triomphales
Que tu déroules dans les cieux?

Est-ce un langage obscur à ses regards timides?
(Teil III, Strophen 4 und 5, Verse 79ff.)

Der Vorfall in der österreichischen Botschaft hat also gezeigt, dass im Horizont der im Wiener Kongress neu geordneten Machtverhältnisse die imperiale Geste der Colonne nur mehr nostalgische Erinnerung des lyrischen Ich, nicht aber politische Realität im neuen Europa ist. Damit aber erscheint die monumentale Bedeutung im Horizont sich wandelnder, politischer Gegenwart als eine wesentlich instabile und diskontinuierliche. Dies wird vor allem am Beginn der Ode deutlich, wenn die Colonne als imaginärer Adressat der Rede des Ich in ihrer prekären Verfasstheit zwischen intendierter Bedeutungsstabilität und tatsächlichem Bedeutungswandel bzw. -verlust figuriert. Im Zeichen einer ambivalenten Lexik, die eine stark ausgeprägte Isotopie der Ruine und des Verfalls mit Lexemen der Präsenz und Macht kombiniert („trophée indélébile“, V. 1; „ta gloire et ton néant“, V. 3; „ruine triomphale“, V. 5), wird diese ambivalente Konfiguration monumentaler Signifikanz zwischen zeitlicher Stabilität und Instabilität unmittelbar sinnfällig:

O monument vengeur! Trophée indélébile!
Bronze, qui, tournoyant sur ta base immobile,
Sembles porter au ciel ta gloire et ton néant;
Et, de tout ce qu'a fait une main colossale,
Seul es resté debout; – ruine triomphale
De l'édifice du géant!
(Teil I, Strophe 1, Verse 1ff.)

Zwar scheint in diesen Versen die mit der Säule assoziierte Konnotation der Macht und Präsenz ungleich dominanter zu sein als die des Verfalls und der Zeitlichkeit – das als „édifice du géant“ (V. 6) metaphorisierte Empire Napoleons mag eingestürzt sein, doch die Säule zeugt als „ruine triomphale“ (V. 5) weiterhin von seinem vergangenen Glanz und erfüllt damit auf paradigmatische Weise den Zweck des Monuments, nämlich die zeichenhafte Repräsentation des Vergangenen, also des Empire, in der Gegenwart der restaurierten Bourbonenherrschaft. Doch muss gerade in Zeiten des politischen Umbruchs diese intendierte Kontinuität der Signifikanz des Monuments im kollektiven

Bewusstsein prekär werden. Hugo erkennt diese Problematik, wenn er in den Versen 2f. das unbeweglich-dauerhafte, der imperialen Vergangenheit entspringende ideologische Fundament der Säule („base immobile“, V. 2) – die Verherrlichung des Empire – einer beständigen Bewegung des Sich-Drehens der Säule („tournoyant“, V. 2) in der Gegenwart entgegensetzt und damit den unhintergehbaren Bedeutungswandel des Monuments in der politisch bewegten, postnapoleonischen Zeit thematisiert. So wird die Säule während der Restauration vom imperialen Symbol zum Emblem der in der weißen Bourbonenflagge aufgerufenen, restaurierten Monarchie in Frankreich umgedeutet:

J'aime ton piédestal d'armures, et ta tête
Dont le panache est un drapeau!
(Teil I, Strophe 3, Verse 17f.)

Während aber nun in der offiziellen, royalistischen Ideologie diese Umgestaltung der Säule mit einer vehementen Negation des napoleonischen Imperialismusgedankens einhergeht⁴⁸, erscheint dem lyrischen Ich im Licht des diplomatischen Vorfalls die Wiedererweckung der „base immobile“ (V. 2), also des symbolischen Fundaments des Denkmals, und damit die Wiedereinsetzung der Säule als Ikon französischer Macht als politische Notwendigkeit. Die tiefste Schicht der als politisches Palimpsest die historische Transformation Frankreichs zur Anschauung bringenden Säule muss, um dem aktuellen österreichischen Affront zu begegnen, wieder lesbar gemacht, die ursprüngliche und im Zeichen der Diskontinuität des Geschichtsprozesses verloren gegangene Bedeutung der Säule dieser in einem poetischen Akt des Eingedenkens neu eingeschrieben werden.

Das Gedicht selbst wird nun zum Schauplatz der textuellen Inszenierung der Reinskription der ursprünglichen Bedeutung der Säule im Horizont der veränderten, politischen Situation der Gegenwart. Denn wie in *A l'Arc de triomphe* erscheint der Akt der Reinskription monumentaler Bedeutung auch in *A la colonne de la place Vendôme* als wesentlich imaginärer und damit genuin poetischer. Wenn in *A l'Arc de triomphe* der Triumphbogen erst durch die imaginär antizipierte Vision des Lebendigwerdens seiner in Granit gehauenen Figuren seine monumentale Signifikanz erlangt, so wird auch in der Ode an die Säule die poetische Wiedererweckung der in Bronze gegossenen und sich in kriegerischem Heroismus an der Säule empor windenden Soldaten der

⁴⁸ Unter Charles X galt das napoleonische Erbe als gefährlich für die Monarchie, was u. a. in den späten 1820er Jahren zu Einschränkungen der Pressefreiheit führte, welche als Mitauslöser der Julirevolution gelten müssen. Vgl. dazu Daniel L. Rader: *The Journalists and the July Revolution in France: The Role of the Political Press in the Overthrow of the Bourbon Restoration*, Den Haag 1973.

Grande Armée zum Fluchtpunkt der Wiedereinsetzung der Säule als Symbol französischer Macht. Die im ersten Teil der Ode noch metaphorisch gemeinten Verse

J'aime à voir sur tes flancs, Colonne étincelante,
Revivre ces soldats qu'en leur onde sanglante
Ont roulés le Danube, et le Rhin, et le Pô!
(Teil I, Strophe 3, Verse 13ff.)

werden so zum poetischen Programm des zweiten Teils, in dem die imaginäre Animation („J'aime à voir [...] / Revivre“, V. 13f.) der bronzenen Figuren visionäre Wirklichkeit wird. Ein gedämpftes Murmeln, ein Summen und Säuseln umschwirrt plötzlich die Colonne. Dem seiner Überraschung in Exclamatio, Ellipse und rhetorischer Frage Ausdruck verleihenden Visionär scheint es, als ob die bronzenen Bataillone ihren Marsch gen Himmel unterbrächen, um hinab zu steigen auf die Erde und dort ihren beispiellosen Triumphzug fortzusetzen:

Mais quoi! n'entends-je point, avec de sourds murmures,
De ta base à ton front bruire les armures?
Colonne! il m'a semblé qu'éblouissant mes yeux,
Tes bataillons cuivrés cherchaient à redescendre...
Que tes demi-dieux, noirs d'une héroïque cendre,
Interrompaient soudain leur marche vers les cieux!
(Teil II, Strophe 1, Verse 45ff.)

In einem poetischen Setzungsakt erweckt der Dichter die Armeen des Empire zu neuem Leben und gibt so dem Monument seine ursprüngliche Signifikanz zurück, die in der postnapoleonischen Ära verloren gegangen war. Durch die imaginäre Reaktualisierung imperialistischer Größe in der gegenwärtigen Situation einer – im Vergleich zur Hegemonie Frankreichs während des Empire – relativen militärischen und politischen Bedeutungslosigkeit Frankreichs, die sich in dem diplomatischen Vorfall symptomatisch äußert, wird im Gedicht selbst die fundamentale Bedeutungsschicht der Vendôme-Säule als Ehrfurcht erweckendes Symbol des französischen Imperialismus, welche das Ich rückblickend evoziert, wieder freigelegt und lesbar gemacht:

Jamais, ô monument, même ivres de leur nombre,
Les étrangers sans peur n'ont passé sous ton ombre.
Leurs pas n'ébranlent point ton bronze souverain.
Quand le sort une fois les poussa vers nos rives,
Ils n'osaient étaler leurs parades oisives,
Devant tes batailles d'airain!
(Teil I, Strophe 7, Verse 37ff.)

Indes erschöpft sich die Bedeutung dieses im Gedicht selbst vollzogenen Akts des Eingedenkens nicht in dem Versuch der Wiederherstellung eines historischen Bewusstseins für die imperialistische Vergangenheit Frankreichs. Zwar mag das Gedicht von der zeitgenössischen Kritik als „shockingly Napoleonic in tone“⁴⁹

⁴⁹ Smith: „Victor Hugo and the Vendôme Column“, 151.

empfunden worden sein. Doch ungleich bedeutender als die Napoleonverherrlichung ist der Anspruch Hugos, eine historische Kontinuität zwischen Kaiserreich und Bourbonenmonarchie zu suggerieren und derart das durch den Wiener Kongress und die Besetzung angeschlagene, nationale Selbstbewusstsein Frankreichs wieder herzustellen. Solchermaßen gerät die Ode zu dem wohl einzigartigen Versuch, eine direkte Verbindung zwischen Empire und restaurierter Bourbonenherrschaft zu etablieren und damit das außen- wie innenpolitisch geschwächte Frankreich der Restaurationszeit als legitimen Erben napoleonischer Macht einzusetzen. In der Vorstellung einer ‚Adoption‘ des napoleonischen Monuments durch das siegreiche Geschlecht der Bourbonen (V. 98f.) sowie im Bild der im Schatten des Lilienbanners ausruhenden, napoleonischen Adler (V. 101f.) verdichtet sich dieser Gedanke einer historischen Kontinuität von Kaiserreich zu Königtum zu eindrücklicher Prägnanz:

Les Bourbons ont toujours adoptés des victoires.
Nos rois t'ont défendu d'un ennemi tremblant,
O trophée! à leurs pieds tes palmes se déposent;
Et si tes quatre aigles reposent,
C'est à l'ombre du drapeau blanc.
(Teil IV, Strophe 2, Verse 98ff.)

Wenn Smith also in seiner Lektüre die Ode als einseitig napoleonisch einordnet⁵⁰, so trägt er kaum der Tatsache Rechnung, dass weder die bloße Wiederbelebung des Napoleonmythos als abgeschlossenes Kapitel der Geschichte Frankreichs noch dessen Aktualisierung im Horizont der gegenwärtigen Erfahrung politischer Schwäche im Zentrum des Gedichts stehen. Vielmehr etabliert Hugo eine geschichtsphilosophische Konstruktion, die napoleonische Vergangenheit, bourbonische Gegenwart und die Zukunft des Landes linear miteinander zu verknüpfen sucht. Wenn das lyrische Ich in den zitierten Versen die doppelte Lesbarkeit der Säule im Zeichen der Simultaneität der Symbole ‚napoleonische Adler‘ und ‚Bourbonenbanner‘ in eine Relation der zeitlichen Kontinuität umdeutet und zudem an anderer Stelle (V. 19ff.) die Vendôme-Säule wie die Statue von Henri IV, der als erster Herrscher aus dem Haus der Bourbonen direkter Vorfahre des gegenwärtigen Königs Charles X ist, gleichermaßen als „honneur de la patrie“ (V. 20) und damit als Embleme einer nationalen Identität aufruft, so ist dies als selbstbewusste Affirmation eines gleichsam unsterblichen Mythos der französischen Nation zu bewerten, der alle Fährnisse der Geschichte („nos troubles passagers“, V. 21) überdauert hat und auch in Zukunft überdauern wird:

⁵⁰ Vgl. ebd., 156.

Au bronze de Henri mon orgueil te marie:
J'aime à vous voir tous deux, honneur de la patrie,
Immortels, dominant nos troubles passagers,
(Teil I, Strophe 4, Verse 19ff.)

Solchermaßen aber kann das lyrische Ich den Affront des österreichischen Diplomaten mit einer expliziten Warnung vor der zukünftigen Wiedererstehung der französischen Macht parieren:

Prenez garde! – La France, où grandit un autre âge,
N'est pas si morte encor qu'elle souffre un outrage!
(Teil IV, Strophe 5, Verse 115f.)

Noch ist dieser Zeitpunkt nicht gekommen. So ist gegenwärtig die kämpferische Stimme des Dichters die einzig mögliche Antwort auf die Beleidigung:

Nous froissons dans nos mains, hélas! inoccupées,
Des lyres, à défaut d'épées!
Nous chantons, comme on combatterait.
(Teil IV, Strophe 4, Verse 112ff.)

Damit ist bereits in diesem frühen Gedicht der ab ca. 1830 für die Dichtung Hugos konstitutive Konnex von Politik und Kunst explizit formuliert. Der ästhetische Anspruch des Dichters – die Wiederbelebung des französischen Mythos der Macht durch die im Gedicht selbst vollzogene Reinskription ihrer ursprünglichen Signifikanz in die Vendôme-Säule – und seine politische Aufgabe – das Aufrechterhalten eines kollektiven Bewusstseins für historische Kontinuität und damit die Stiftung nationaler Identität⁵¹ – fallen in dieser Ode erstmals zusammen. Der in Verben wie *évoquer* (V. 27), *ranimer* (V. 33) und *ressusciter* (V. 35) aufgerufene und hier wesentlich als Akt des Eingedenkens, also der Aktualisierung des Vergangenen im Erfahrungshorizont der Gegenwart figurierende, poetische Akt erscheint solchermaßen als Erfüllung der politisch-historischen Verantwortung des Dichters, die dieser in den abschließenden Versen der Ode formuliert⁵²:

⁵¹ Während in dieser royalistischen Ode Hugos das Bewusstsein nationaler Identität noch ganz im Zeichen einer Kontinuität der französischen Machtposition im Kräftefeld Europas steht, rückt ab 1830 der Gedanke einer Kontinuität der revolutionären Tradition des französischen Volkes ins Zentrum des Konzepts der nationalen Identität Frankreichs. Vgl. dazu das Gedicht *Dicté après juillet 1830* (CC I).

⁵² Für Smith hingegen stehen die aktive, ästhetische und die passive, politische Rolle des Dichters in einem Verhältnis der Opposition: „There is a disjunction between the poet's political role: to stand by, to watch over; and his aesthetic role: to recreate, to reshape“ (Smith: „Victor Hugo and the Vendôme Column“, 155). Indem Smith die Relation von Kunst und Politik bei Hugo als „uneasy opposition and coupling of art and politics“ (ebd.) bezeichnet, verkennt er aber einen fundamentalen Aspekt der Dichtung Hugos, der ab den frühen 1830er Jahren dominant wird und sich bereits in dieser Ode abzeichnet: die *utilité de l'art* nicht als Makel, sondern als zivilisatorischer Anspruch der Kunst. Zum Verhältnis von Literatur und Politik bei Hugo vgl. außerdem William Fortescue: „Victor Hugo: literature and politics“, in: *Modern and Contemporary France* 11, 1 (february 2003), 72-74.

Condamnés à la paix, aiglons bannis des cieux,
Sachons du moins, veillant aux gloires paternelles,
Garder de tout affront, jalouses sentinelles,
Les armures de nos aïeux!

(Teil V, Strophe 2, Verse 165ff.)

Veiller, garder: diesen Verben zeichnet sich die Intention der Ode – die Bewahrung eines kollektiven Bewusstseins für historische Kontinuität – unmittelbar ein. Die Reflexion über ursprüngliche und gegenwärtige Bedeutung der Vendôme-Säule im Text der Stadt gerät damit zum Ausgangspunkt einer poetischen Bewegung, in deren Verlauf das geschichtsphilosophische Konzept des Fortschritts mit Macht hervortritt. Denn indem das lyrische Ich das Monument der Vendôme-Säule als Symbol des französischen Imperialismus wieder in seine ureigene Funktion, nämlich die Repräsentation des Vergangenen in der Gegenwart, einsetzt, wird das vom „étranger“ (V. 61) zerrissene Buch der französischen Geschichte gleichsam wieder zusammengefügt, der Gedanke der historischen Kontinuität aber, der am Ursprung des Fortschrittsgedankens steht, somit ausdrücklich affirmiert. Die in *A l'Arc de triomphe* dem Monument angemessene, theoretisch reflektierte und imaginär eingelöste Zeit des Eingedenkens gelangt in der Ode *A la colonne de la place Vendôme* erstmals zu einer paradigmatischen, poetischen Aktualisierung⁵³.

Zwischen den beiden Colonne-Gedichten Hugos steht das Ereignis der Julirevolution im Jahr 1830. Indes hat der Machtwechsel von den Bourbonen zum Haus Orléans wenig zur Verbesserung der politisch-sozialen Lage beigetragen. Im Gegenteil steht der Beginn der Julimonarchie im Zeichen immer wieder aufflammender Volksaufstände und gibt die schwelende Unzufriedenheit des Volkes dem Napoleonmythos immer neue Nahrung. Wie die Ode *A la colonne de la place Vendôme* vom Februar 1827, muss nun auch Hugos zweite Ode an die Colonne (*A la colonne*, CC II, 9. Oktober 1830), die zuerst in *Le Globe* veröffentlicht wurde, als poetische Antwort auf ein Ereignis gelten, das der Autor in dem der Ode vorangestellten Motto kurz mitteilt:

„Plusieurs pétitionnaires demandent que la Chambre intervienne pour faire transporter les cendres de Napoléon sous la colonne de la place Vendôme. / Après une courte délibération, la Chambre passe à l'ordre du jour. / (Chambre des députés. – Séance du 7 octobre 1830)“
(*A la colonne*, CC II, Motto)

⁵³ Wenn das Ich in der Ode *A l'Arc de triomphe* (VI IV) die Zeitlichkeit des Monuments als Zeit des Eingedenkens am Beispiel des Triumphbogens primär theoretisch reflektiert bzw. in der Vision der dreitausendjährigen Ruine des Triumphbogens lediglich in imaginärer Antizipation einlöst, so muss freilich auf einer sekundären Ebene auch diese Ode als Aktualisierung imperialer Vergangenheit in der Gegenwart der Julimonarchie (1837) und damit als aktualitätsbezogener Akt des Eingedenkens gelten. Jedoch ist der Bezug auf die historische Gegenwart hier lediglich im Entstehungsdatum der Ode impliziert, nicht aber explizit Gegenstand der poetischen Reflexion, wie in den beiden Oden an die Colonne.

Der Hintergrund dieses Auszugs aus einem Sitzungsprotokoll der *Chambre des députés* ist folgender: in der Sitzung der Abgeordnetenkammer am 2. Oktober 1830⁵⁴ wird der Antrag einiger Abgeordneter, die Asche Napoleons anlässlich der baldigen Feierlichkeiten zur zehnten Jähung seines Todestages von St. Helena nach Paris überführen und unter der Vendôme-Säule beisetzen zu lassen, ohne größere Diskussion nach zwei Abstimmungen abgelehnt. Zudem steht auch dieses Gedicht, wie die frühere Ode an die Colonne, im Kontext der Erfahrung historischer Diskontinuität und einer im Horizont der politisch-sozialen Instabilität der Julimonarchie anhaltenden Napoleonverehrung: „*A la colonne*, while ostensibly a „Napoleonic“ poem, is also a poem about political change in post-Restoration France“⁵⁵.

Die fundamentale Instabilität der aus den Wirren der Revolution hervorgegangenen, politischen Landschaft der Julimonarchie, die den pragmatischen Rahmen der Ode bildet, kommt insbesondere in den folgenden Versen zum Ausdruck, die sich zum einen auf die kleingeistige Haltung der die Überführung der Asche Napoleons nach Paris ablehnenden Abgeordneten beziehen, auf der anderen Seite die Stadt Paris als signifikanten Raum evozieren und damit denselben Regeln der Lesbarkeit unterwerfen, die auch für das Monument gelten. So wird der öffentliche Raum der Stadt Paris zum symbolischen Schauplatz des Dramas der Orientierungslosigkeit, das jeden politischen Neubeginn kennzeichnet. Denn in der anthropomorphisierenden Metapher des beunruhigt die Stadt überspannenden Himmels sowie der Evokation der über das unregelmäßige, von den Barrikaden des Sommers gleichsam noch erschütterte Pflaster der Straßen von Paris stolpernden Vertreter der Legislative des neuen Regimes wird die Unsicherheit der Abgeordneten bezüglich des Umgangs mit dem historischen Erbe Frankreichs in einer Zeit der politischen Neuorientierung, welche sich der schnellen Ablehnung der Petition einzeichnet, deutlich:

D'ailleurs le ciel n'est pas tranquille;
 Les soucis ne leur manquent pas;
 L'inégal pavé de la ville
 Fait encor trébucher leurs pas.

(Teil II, Strophe 2, Verse 83ff.)

Dieses Bild der auf dem unebenen „pavé“ (V. 85) des schwierigen, politischen Terrains der noch jungen Julimonarchie sich unsicher vorantastenden Schritte („pas“, V. 86) der *députés*, welches im Auftreten des Lautes /pa/ in jedem der zitierten Verse auf phonischer Ebene eine Entsprechung findet, hat im Wesentlichen die Funktion, die

⁵⁴ Die besagte Sitzung fand am 2. Oktober 1830 und nicht am 7. Oktober 1830 statt, wie Hugo fälschlicherweise in seiner Notiz angibt.

⁵⁵ Smith: „Hugo and the Vendôme Column“, 157.

politische bzw. ideologische Autorität der Deputiertenkammer und solchermaßen auch die Legitimität der Entscheidung bezüglich des Verbleibs der Überreste Napoleons in Frage zu stellen. Damit aber ist die Voraussetzung für die Reaktivierung der imperialen Symbolik der Colonne in einem poetischen Akt der Reinskription monumentaler Bedeutung im Kontext der beginnenden Julimonarchie geschaffen. Wie die frühere Ode, muss somit auch dieses Gedicht als korrektive Antwort des Autors auf ein aktuelles Ereignis sowie als poetische Strategie der Wiedergewinnung der ursprünglichen, durch das Verhalten der Abgeordneten in ihrer Kontinuität bedrohten Signifikanz der Säule für das nationale Selbstbewusstsein Frankreichs gelesen werden.

Insbesondere im ersten Teil der Ode ist die Absicht des Ich, die Lesbarkeit der Colonne als Symbol imperialistischer Macht in der gegenwärtigen, politischen Situation neu zu etablieren, evident. So setzt das Gedicht nicht etwa mit der polemischen Verurteilung der Kleingeistigkeit der Deputierten ein, sondern vielmehr mit der in feierlichem Ton vorgetragenen Evokation des an Größe und Erhabenheit unübertroffenen Monuments der Vendôme-Säule. Der realen Gefahr der Instabilität monumentaler Bedeutung im Zeichen der Diskontinuität des historischen Prozesses der Moderne setzt das Ich damit gleich am Beginn der Ode eine gleichsam ideale Dauer und Zeitenthobenheit der imperialen Signifikanz des Monuments entgegen. Diese begründet es mit der materiellen wie immateriellen Beschaffenheit des aus „airain“ und „gloire“ (V. 6) gebildeten Denkmals („deux fois impérissable“, V. 5):

OH! quand il bâtissait, de sa main colossale,
 Pour son trône, appuyé sur l'Europe vassale,
 Ce pilier souverain,
 Ce bronze, devant qui tout n'est que poudre et sable,
 Sublime monument, deux fois impérissable,
 Fait de gloire et d'airain;
 (Teil I, Strophe 1, Verse 1ff.)

Die erhabene Größe des Monuments wird aus der seines Schöpfers, Napoleon, geboren, der nach dem „trône universel“ (V. 50) gegriffen, in kriegerischer Unbeugsamkeit ganz Europa („l'Europe vassale“, V. 2) sich untertan gemacht und den Ruhm Frankreichs als siegreicher „nation militaire“ (V. 14) begründet hat. Begeistert erinnert das lyrische Ich an die Heldentaten des Kaisers:

C'était un beau spectacle! – Il parcourait la terre
 Avec ses vétérans, nation militaire
 Dont il savait les noms;
 Les rois fuyaient; les rois n'étaient point de sa taille;
 Et, vainqueur, il allait par les champs de bataille
 Glanant tous leurs canons.
 (Teil I, Strophe 3, Verse 13ff.)

Indem das Ich in den nun folgenden Strophen den Gründungsmythos der aus dem eingeschmolzenen Metall der erbeuteten, feindlichen Kanonen gegossenen Säule aufruft, setzt es den Ruhm des Kaisers Napoleon und das Monument seines Ruhmes in eine metonymische Relation zueinander, die die Erhabenheit der Säule erst eigentlich zu begründen vermag. Denn im Material der Säule geht die „gloire“ (V. 6) des siegreichen Feldherrn auf das Monument selbst über. Gleichsam als Gefäß des imperialistischen Gedankens nimmt die Säule die Kriegsbeute als Zeichen napoleonischen Ruhmes in sich auf, sublimiert sie zu einer in der Materialität des Monuments kristallisierten Idee – der imperialistischen Ideologie – und macht diese derart im monumentalen Stadtraum sichtbar:

Et lui, poussant du pied tout ce métal sonore,
 Il courait à la cuve où bouillonnait encore
 Le monument promis.
 Le moule en était fait d'une de ses pensées.
 Dans la fournaise ardente il jetait à brassées
 Les canons ennemis!
 (Teil I, Strophe 5, 25ff.)

Gleichwohl erschöpft sich die Bedeutung der Colonne nicht in der Verherrlichung Napoleons. Einmal errichtet, taucht sie ganz Paris in ihr strahlendes Licht, wird sie zum symbolischen Zentrum der Stadt und damit der ganzen Nation, die sich – in den Augen Hugos – wesentlich aus dem imperialistischen Gedanken heraus definiert und damit explizit in die Nachfolge Roms stellt. Immer wieder figuriert in dieser Ode der Topos der *Translatio imperii*: Paris wird ausdrücklich als „Rome française“ (V. 34), das französische Volk als Erbe Alexanders und Cäsars (V. 11f.) bezeichnet; nur Napoleons „main romaine“ (V. 43) konnte die „œuvre surhumaine“ (V. 44) der Colonne hervorbringen; und die bei öffentlichen Militärparaden Napoleon und seinen Soldaten zujubelnden Kinder werden mit „les petits romains“ (V. 63) verglichen. Der Ruhm eines einzigen Mannes gerät so zum ideologischen Fundament einer ganzen Nation, der „pilier souverain“ (V. 3) aber zum Emblem des imperialistischen Gedankens und damit zugleich zum öffentlichen Kristallisationspunkt der nationalen Identität Frankreichs:

Et pour qu'il [le monument] fit pâlir sur nos places publiques
 Les frères héritiers de vos noms magnifiques,
 Alexandre et César!
 (Teil I, Strophe 2, Verse 10ff.)

Im zentralen, vierten Teil der Ode entwirft Hugo im Horizont der aktuellen Erfahrung der Julirevolution sein Ideal einer offiziellen Ideologie der noch jungen Julimonarchie. Dabei übernimmt er jedoch die in den vorangehenden Abschnitten poetisch reaktualisierte und im Monument der Colonne materialisierte, imperialistische Idee

nicht unreflektiert als ideologisches Fundament des neuen Staates. Vielmehr verknüpft er in seinem Entwurf vergangene (imperialistische) und gegenwärtige (revolutionäre) Werte im Zeichen seines linearen Fortschrittskonzepts und lädt er damit gleichsam die Colonne als symbolisches Zentrum der Nation neu mit Bedeutung auf. Die beiden Grundpfeiler dieses ideologischen Entwurfs bilden *gloire* und *liberté*, ein mächtiger Staat und ein mächtiges Volk: Vereinigung zweier sich scheinbar ausschließender Prinzipien – militärischer Imperialismus vs. Souveränität und Freiheit des Volkes –, die erst möglich wird durch die in dieser Ode vorgenommene Resemantisierung des Begriffs der „Gloire“ (V. 146). Denn diese erscheint im Horizont des in der Französischen Revolution erstmals zu Tage tretenden und auch der Julirevolution sich einschreibenden Freiheitswillens des französischen Volkes nicht mehr als „sceptre oppresseur“ (V. 145) eines absolutistischen Regimes, sondern wird vielmehr als Wirkung des ursächlich verstandenen Strebens nach „Liberté“ (V. 147) definiert. „Liberté“ als *cause* und „Gloire“ als *effet*, die Freiheit als große Schwester des Ruhmes („sa grande sœur“, V. 148): dies ist das Ideal einer nationalen Ideologie, für das Hugo hier eintritt und in dessen Kontext das Empire – freilich in einer in Hinblick auf die Konstitution einer nationalen Identität funktionalisierten Verklärung der Historie – als paradigmatische Einlösung der Disposition des französischen Volkes zu „Liberté“ und „Gloire“, insbesondere aber zu „Gloire“ durch „Liberté“, erscheint. In den Majuskeln wird in den folgenden Versen, die als politisches Bekenntnis Hugos den semantischen Zielpunkt der Ode bilden, die Sublimierung der Konzepte *gloire* und *liberté* zum Kern dieser idealen, revolutionäres Ideal wie imperialistische Größe gleichermaßen in sich vereinenden Identität Frankreichs unmittelbar sinnfällig:

La France, guerrière et paisible,
 A deux filles du même sang; –
 L'une fait l'armée invincible,
 L'autre fait le peuple puissant.
 La Gloire, qui n'est pas l'aînée,
 N'est plus armée et couronnée;
 Ni pavois, ni sceptre oppresseur;
 La Gloire n'est plus decevante,
 Et n'a rien dont s'épouvante
 La Liberté, sa grande sœur!

(Teil IV, Strophe 3, Verse 139ff.)

In der Metapher der beiden Töchter Frankreichs, *Gloire* und *Liberté*, verdichtet sich die Intention Hugos, ein ideologisches Fundament für den politisch noch instabilen, sein historisches Bewusstsein zu verlieren drohenden Staat zu konstruieren, zu poetischer Prägnanz. Smiths Lektüre greift also zu kurz, wenn er die Ode, wie auch das frühere Gedicht an die Colonne, lediglich als eine „strategy for restoring honor to France by

activating and protecting what is – for the poet – the symbolic center of Paris, indeed of the nation“⁵⁶ begreift. Denn gerade, indem die Colonne in beiden Oden als symbolisches Zentrum der Kapitale Paris und damit der ganzen Nation figuriert, steht ihre Remonumentalisierung bzw. Resemantisierung im Gedicht nicht nur im Zeichen einer Wiederherstellung der durch die besagten Vorfälle verletzten Ehre Frankreichs. Ziel der Oden ist vielmehr auch die Wiederherstellung der im Horizont der Diskontinuität der Geschichte aufgeweichten nationalen Identität durch die Schaffung eines Bewusstseins für historische Kontinuität. Denn die Ereignisse in der österreichischen Botschaft und der Kammer des Parlaments müssen wesentlich als Symptome eines Identitätsverlusts gelten, der die innere Stabilität des Landes und damit auch seine Position im Machtgefüge Europas radikal gefährdet. In den Augen des Dichters in *A la colonne* aber kann Frankreich erst dann, wenn (revolutionäre) Freiheit und (imperialistischer) Ruhm als Stützpfeiler der nationalen Identität offiziell anerkannt und monumentalisiert werden, seine einstige Bedeutung wiedererlangen. Die Gegenwart, das zeigt die Entscheidung der Kammer, kann diese Forderung noch nicht einlösen. Doch der Tag, an dem Frankreich seine – für den Hugo des Oktobers 1830 – eigentliche Identität wieder findet, wird kommen. So richtet das Ich in den letzten Strophen seinen prophetischen Blick in die Zukunft und beschwört es mit pathetischen Worten jenen Moment herauf, in dem *gloire* und *liberté*, Kaiser und Volk im Zeichen der Freiheit vereint sein werden – den Tag des offiziellen Begräbnisses Napoleons in Paris⁵⁷:

Tu seras bien chez nous! – couché sous ta colonne,
 Dans ce puissant Paris qui fermente et bouillonne,
 Sous ce ciel, tant de fois d’orages obscurci,
 Sous ces pavés vivants qui grondent et s’amassent,
 Où roulent les canons, où les légions passent: –
 Le peuple est une mer aussi.

(Teil VII, Strophe 3, Verse 229ff.)

In dieser imaginär antizipierten Szene der Harmonie tritt nun endlich zusammen, was für Hugo zusammengehört. Im symbolischen Zentrum von Paris, unter dem erhabenen Monument der Colonne Vendôme, werden die Überreste des Kaisers friedlich ruhen, bergend umfassen von den Wogen des Volksmeeres, das wie ein Lebensstrom in den Straßen der Kapitale der Freiheit („ce puissant Paris“, V. 230) pulsiert. Es scheint, als

⁵⁶ Smith: „Hugo and the Vendôme Column“, 158.

⁵⁷ Bereits zwei Monate nach der Entstehung seiner euphorischen Revolutions-Ode *Dicté après juillet 1830* (CC I) scheint Hugo das Ideal einer demokratischen Republik also aufgegeben zu haben. In *Conseil* (CC XV, Dezember 1834) schließlich wird die gegenwärtige Unmöglichkeit einer Republik zur Gewissheit.

habe die *gloire* die *liberté*, das Land seine Identität, die Colonne aber ihre monumentale Bedeutung im Stadttext von Paris wieder gefunden.

Jedoch repräsentiert dieses scheinbar ungebrochen optimistische Schlussbild der Ode *A la colonne* (CC II), das in dem die Beisetzung Napoleons im Invalidendom am 15. Dezember 1840⁵⁸ evozierenden Gedicht *Le retour de l'empereur* (LS XLVIII)⁵⁹ in leuchtenden Farben poetisch ausgemalt wird, nur die eine Seite der Medaille. Denn die latente Gefährdung des hier poetisch konstruierten, die Kontinuität sowohl von revolutionärer als auch von imperialistischer Idee postulierenden, identifikatorischen Wertesystems durch die Diskontinuität des historischen Prozesses bleibt dem lyrischen Ich immer bewusst. Dies äußert sich auf der Textoberfläche in bedrohlichen Bildern eines imaginär antizipierten, die Stadt erschütternden Krieges bzw. Bürgerkrieges. Die Place Vendôme wird zum Schauplatz einer unkontrollierten Gewalt, der der „pilier souverain“ (V. 3) schließlich zum Opfer fällt, der monumentale Raum der Kapitale Paris aber, in der die Erfahrung politischer Umbrüche besonders virulent ist, zum Spiegel historischer Diskontinuität:

Quand il [Napoléon] le [pilier] bâtissait, pour qu'un jour dans la ville
Ou la guerre étrangère ou la guerre civile
Y brisassent leur char.
(Teil I, Strophe 2, Verse 7ff.)

Der Bürgerkrieg zwischen Versailles und Pariser Kommune sowie die Zerstörung der Vendôme-Säule scheinen hier prophetisch vorweggenommen⁶⁰. Doch nicht etwa ein seherischer Blick in die Zukunft, sondern die luzide Erkenntnis der Diskontinuität als Gesetz des historischen Prozesses der Moderne steht am Ursprung dieses düsteren Ausblicks und damit im Verständnis Hugos auch am Ursprung der Aufgabe eines Dichters – zumal eines Dichters mit den geschichtsphilosophischen Voraussetzungen Hugos –, in einem poetischen Akt der Reaktualisierung monumentaler Bedeutung dazu beizutragen, dem diskontinuierlichen Prozess der Geschichte eine gleichsam ideale, Vergangenheit und Gegenwart immer wieder neu miteinander verknüpfende Kontinuität einzuschreiben. Denn die imaginäre Struktur des Monumentgedichts erlaubt es, in einem poetischen Akt des Eingedenkens die Diskontinuität der Geschichte, die sich durch die „barometer-like role played by public monuments in measuring changes in the realm of political discourse“⁶¹ den öffentlichen Monumenten und damit auch dem

⁵⁸ Hugo beschreibt dieses Ereignis ausführlich in den *Choses vues*. Vgl. Hugo: „Choses vues“, Kapitel „15 décembre 1840 – funérailles de l'empereur. Notes prises sur place“, 805-816.

⁵⁹ Die Strophen VII/1 und VII/2 der Ode *A la colonne* (CC II) stehen dem Gedicht *Le retour de l'empereur* als Motto voran und etablieren so explizit die intertextuelle Verknüpfung der beiden Texte.

⁶⁰ Vgl. dazu das Gedicht *Les deux trophées* (AT, mai 1871, I).

⁶¹ Smith: „Victor Hugo and the Vendôme Column“, 157.

Stadtraums selbst – der derart zum paradigmatischen Anschauungsraum der Diskontinuität der Moderne schlechthin gerät – einschreibt, gleichsam aufzufangen: das Gedicht wird ganz eigentlich zum *lieu de mémoire*. Solchermaßen aber zeichnet sich dem Monumentgedicht Hugos eine spezifische Ermöglichungsstruktur ein, das romantische Ideal historischer Kontinuität und damit das geschichtsphilosophische Postulat des Fortschritts gleichsam in den Erfahrungshorizont der historischen Moderne hinüber zu retten, ohne diesen zu verleugnen. Gerade hierin entfalten die beiden Oden an die Colonne, die bei oberflächlicher Lektüre als nationalistisch-verklärte Klagelieder auf den vergangenen Glanz des Empire erscheinen mögen, ihre eigentliche Bedeutung im lyrischen Stadtdiskurs Hugos. Poetisches Eingedenken als politisch-aktuelle Stellungnahme des Dichters und geschichtsphilosophisches Bekenntnis zu historischer Kontinuität als Bedingung von Fortschritt – die beiden frühen Oden an die Colonne verkörpern den Anspruch Hugos, „l’art pour le progrès“⁶² zu machen, auf paradigmatische Weise.

IV.3 „Le cavalier de bronze était debout dans l’ombre“: *Die Statue von Henri IV und die Diskontinuität der Geschichte*

In den beiden Oden Hugos an die Colonne wird die Vendôme-Säule in einer Situation politisch-ideologischer Instabilität – Spätzeit der Restauration im einen, beginnende Julimonarchie im anderen Gedicht – durch die poetische Einlösung ihrer monumentalen Lesbarkeit als „site[s] d’auto-identification nationale“⁶³ wieder eingesetzt. Wie das Monument selbst, ist dabei auch das Monumentgedicht Teil des politisch-ideologischen Diskurses, der im Frankreich des 19. Jahrhunderts wesentlich im Zeichen historischer Diskontinuität steht. Die monumentale (Um-)Gestaltung des Stadtraums durch Konstruktion, Destruktion, Rekonstruktion und Umwidmung von Monumenten wird dabei zum Spiegel historischen bzw. ideologischen Wandels, auf den der Autor wiederum mit Lektüre und „réécriture“⁶⁴ des Monuments im Monumentgedicht antworten kann. Wenn Hugo nun in seinen beiden Oden dem Monument der Vendôme-Säule seine ursprüngliche Bedeutung, freilich modifiziert im Licht der Erfahrungen der Gegenwart, neu einschreiben muss, so ist dies vor allem auf die rasche Veränderung des

⁶² Hugo: „William Shakespeare“, 399.

⁶³ Kevin Smith: „La réécriture d’un monument: Victor Hugo et la statue de Henri IV“, in: Didier Maleuvre/Catherine Nesci (Hgg.): *Essais sur le romantisme de Nodier à Baudelaire*, Montréal 1996, 147-160, 147.

⁶⁴ Smith: „Victor Hugo et la statue de Henri IV“, 147.

politisch-ideologischen Kontexts⁶⁵ zurückzuführen, in deren Horizont die intendierte Stabilität monumentaler Lesbarkeit prekär werden muss. Denn im Zeitalter der Moderne kann ein kollektives Bewusstsein für historische Kontinuität nicht mehr einfach vorausgesetzt, sondern muss vielmehr in (poetischen) Akten des Eingedenkens immer wieder neu begründet werden. Bewahrung von Kontinuität über alle historischen Brüche hinweg – dies ist also das geschichtsphilosophische Programm, das Hugo in seinen beiden Oden an die Colonne einzulösen sucht. Indes wird sich dieser Anspruch des Monumentgedichts, in einem poetischen Akt der Aktualisierung des Vergangenen in der Gegenwart die historische Kontinuität als notwendige Bedingung des Fortschritts festzuschreiben, nicht aufrechterhalten lassen. Zu radikal sind die Brüche in der politischen, ideologischen und sozialen Landschaft des Frankreich des 19. Jahrhunderts; und zu bedeutend ist der politische Gesinnungswandel, den Hugo selbst während seiner langen Laufbahn als Dichter durchläuft. An zwei Gedichten, die zeitlich mehrere Jahrzehnte auseinander liegen und in denen die Statue des ersten Bourbonenkönigs Henri IV sowie das Ereignis der Französischen Revolution eine zentrale Rolle spielen – der royalistischen Ode *Le rétablissement de la statue de Henri IV* (OB, Odes I/6, 1819) und dem epischen Gedicht *La Révolution* (QV, livre épique, 1857/1870)⁶⁶ – lässt sich dies exemplarisch aufweisen. Im Horizont der reflexiven Konfrontation des Ich mit dem epochalen Ereignis der Französischen Revolution als Paradigma historischer Diskontinuität muss die Frage nach den Möglichkeiten der geschichtsphilosophischen Aneignung der Diskontinuität der Moderne neu gestellt werden. Eine Modifikation des Kontinuitätspostulats Hugos und damit seines linearen Fortschrittskonzepts scheint unausweichlich.

Nach der Zerstörung der 1614 errichteten Statue des ersten Bourbonenkönigs Henri IV während der Augusttage 1792 wird am 13. August 1818 – nach Republik, Konsulat und Kaiserreich war es 1815 zur Restauration der Bourbonenmonarchie gekommen – auf Befehl von Louis XVIII eine neue, von François-Frédéric Lemot aus dem Material

⁶⁵ In der Abfolge der verschiedenen Staatsformen seit der Französischen Revolution wird die politische Diskontinuität im Frankreich des 19. Jahrhunderts unmittelbar sinnfällig: 1792-1799 Republik; 1799-1815 Konsulat und Kaiserreich; 1815-1830 Restauration der Bourbonenmonarchie; 1830-1848 Bürgerkönigtum; 1848-1852 Zweite Republik; 1852-1870 Zweites Kaiserreich; 1870-1914 Dritte Republik.

⁶⁶ Eine knappe Interpretation der beiden Gedichte, mit Fokus auf die poetische Aneignung der monumentalen Bedeutung der Statue von Henri IV im jeweiligen, politischen Kontext (1819 bzw. 1857), findet sich in Smith: „Victor Hugo et la statue de Henri IV“. Die folgende Analyse ist dieser Studie in einigen Punkten verpflichtet, setzt aber den Akzent mehr auf die Herausstellung der geschichtsphilosophischen Reflexion Hugos. Diese bildet den Hintergrund der Reaktualisierung monumentaler Bedeutung im Gedicht und ist aufschlussreich für den Umgang Hugos mit der modernen Diskontinuitätserfahrung, die hier im Ereignis der Französischen Revolution figuriert – ein Aspekt, der bei Smith nur am Rande zur Sprache kommt.

der 1814 von der Spitze der Vendôme-Säule entfernten und eingeschmolzenen Napoleonstatue gefertigte Statue von Henri IV auf dem Pont-Neuf errichtet. Diese Geste, die den Willen der restaurierten Bourbonen zur gleichsam monumentalen Wiedereroberung des von Revolution und Empire gezeichneten, öffentlichen Stadtraums⁶⁷ und damit zur Stabilisierung der wieder eingesetzten, royalistischen Ideologie zum Ausdruck bringt, ist Gegenstand einer im Februar 1819 verfassten Ode des jungen Hugo. Diese Ode bringt ihm mit dem ersten Preis des Wettbewerbs der *Académie des Jeux Floraux* in Toulouse einen öffentlichen Erfolg ein und markiert den Beginn seiner Karriere als Dichter. Der Veröffentlichung in der von Hugo und seinen Brüdern herausgegebenen, royalistischen Zeitschrift *Le Conservateur littéraire* im Jahr 1820 folgt die Aufnahme in den ersten Gedichtband Hugos, *Odes et poésies diverses* (1822)⁶⁸.

Das Motto des Gedichts muss im Rahmen einer royalistischen Ode, die mit der Hymne auf die Wiedererrichtung der Statue von Henri IV Legitimität und Kontinuität des durch Revolution und Empire unterbrochenen Bourbonenregimes postuliert, überraschen. Hugo zitiert aus dem zweiten Buch der *Aeneis* Vergils jene Episode, in der die Trojaner das von den Griechen als Geschenk dargebotene Trojanische Pferd unter großem Jubel in die Stadt hineinziehen (Buch II, V. 235ff.) und damit ihren eigenen Untergang besiegeln:

Accingunt omnes operi, pedibusque rotarum / Subjiciunt lapsus, et stupea vincula collo /
Intendunt... Pueri circum innuptæque puellæ / Sacra canunt, funemque manu contingere
gaudent.

Die Auslassungspunkte zeigen indes an, dass Hugo das Zitat verkürzt hat, und zwar um die zentrale Charakterisierung des Pferdes als schicksalhafte „machina“, deren waffengefüllter Bauch das Ende Trojas bedeutet: „Scandit fatalis machina muros / Feta armis“ (V. 237f.). Auch das abschließende, noch einmal die von dem Pferd ausgehende Bedrohung aufrufende Fazit der Episode – „Illa subit mediaeque minans inlabitur urbi“ (V. 240) – eliminiert Hugo, wohl mit der Absicht, das Bild eines Volksfestes zu evozieren, das der „publique ivresse“ (V. 68) des Volkes von Paris anlässlich der Wiedererrichtung der Statue von Henri IV entspricht⁶⁹. Doch wird die latente Präsenz des Schicksals Trojas – der vermeintliche Sieg über die Griechen und der unmittelbar

⁶⁷ Die Statue von Henri IV ist die erste der während der Terreur zerstörten Statuen des Ancien Régime, die wieder errichtet wird.

⁶⁸ In einer Reihe von Neuauflagen (1824, 1826, 1828) wird dieser Gedichtband modifiziert und erhält seine endgültige Gestalt in den *Odes et ballades* in der Ausgabe von 1828.

⁶⁹ Zudem mag es die Intention Hugos gewesen sein, mit dem Vergil-Zitat sich selbst unter den bedeutenden Dichtern zu platzieren.

darauf folgende Fall – als Paradigma der Instabilität historischer Konstellationen durch dieses Motto implizit auch der französischen Geschichte angemessen, die im gegenwärtigen Moment die Wiedererstehung eines Regimes feiert, das schon einmal, in der Französischen Revolution, dem diskontinuierlichen Prozess der Geschichte zum Opfer gefallen war.

Die sich dem Motto einschreibende Dialektik von Triumph und Untergang, von historischer Kontinuität und ihrer ständigen Gefährdung bestimmt in hohem Maße auch die interne Dramaturgie der vierteiligen Ode. So setzt diese nicht mit der Evokation jenes Ereignisses ein, das im Titel explizit als Gegenstand des Gedichts angekündigt wird: der Wiedererrichtung der Statue von Henri IV. Vielmehr eröffnet eine Reflexion des lyrischen Ich über die Vergänglichkeit des Monuments die Ode. Der imaginäre Blick in ferne Vergangenheiten enthüllt dem Ich unzählige Monumente, die als „espoir de cent rois glorieux“ (V. 2) errichtet wurden, um deren Andenken in die Zukunft zu tragen und lebendig zu halten. Doch sind alle diese „fragiles images“ (V. 3) zerbrochen und verfallen, so dass die Erinnerung an diese Herrscher radikal bedroht ist. Die in einem syntaktischen Parallelismus aktualisierte Antithese „Je voyais s’élever – Puis je voyais crouler“ (V. 1ff.) bringt die Gefährdung der idealen Dauer des Monuments durch die Diskontinuität der Geschichte unmittelbar zum Ausdruck:

Je voyais s’élever, dans le lointain des âges,
Ces monuments, espoir de cent rois glorieux;
Puis je voyais crouler les fragiles images
De ces fragiles demi-dieux.

(Teil I, Strophe 1, Verse 1ff.)

Jedoch wendet das Ich in der dritten und letzten Strophe des ersten Teils diesen Hymnus auf die Vergänglichkeit scheinbar in sein Gegenteil, wenn es der „image auguste et chère“ (V. 21) eines Helden, der auch nach seinem Tod und der Monumentalisierung im „marbre immobile“ (V. 28) der Statue noch in der respektvollen Erinnerung des Volkes weiterlebt, die Fähigkeit zuspricht, in Aufruhr („discordes civiles“, V. 25) begriffenen „peuples révoltés“ (V. 26) allein durch seine monumentale Präsenz im öffentlichen Raum der Stadt Einhalt zu gebieten:

Souvent, lorsqu’en l’horreur des discordes civiles
La terreur planait sur les villes,
Aux cris des peuples révoltés,
Un héros, respirant dans le marbre immobile,
Arrêtait tout à coup par son regard tranquille
Les factieux épouvantés!

(Teil I, Strophe 3, Verse 25ff.)

Gleichwohl gelangt auch in dieser Strophe die Gefährdung monumentaler Signifikanz durch die Geschichte zu Bewusstsein. Denn die Affirmation der Unvergänglichkeit

wahrer Größe im Zeichen der Evokation der ungebrochen autoritären Aura selbst der leblosen („immobile“, V. 28) Statue ist mit einer wesentlichen Einschränkung verbunden, die in dem Adverb „souvent“ (V. 25) zum Ausdruck kommt: oft, aber eben nicht immer kann die Autorität einer Statue den Zorn des Volkes dämpfen und verhindern, dass die „terreur“ (V. 26) wie eine Flutwelle die Stadt überschwemmt. Mit dieser Erkenntnis aber ist der Weg bereitet für den *récit* desjenigen historischen Ereignisses, das bereits in der noch dem Abstrakten verhafteten Reflexion in Strophe I/3 in einer Akkumulation von mit Revolte und Umsturz konnotierten Lexemen wie „discordes civiles“ (V. 25), „peuples révoltés“ (V. 27), „factieux épouvantés“ (V. 30) und insbesondere „terreur“ (V. 26) mit Macht an die Textoberfläche drängt und als eigentlicher Fluchtpunkt der poetischen Bewegung erkennbar wird: die Französische Revolution. Die Reflexion des lyrischen Ich ist am Punkt Null der jüngeren, französischen Geschichte angelangt, der an der Schwelle zur Moderne das kollektive Bewusstsein für die Diskontinuität der Geschichte aus seinem aufklärerischen Dornröschenschlaf weckt und dem 19. Jahrhundert zur Obsession werden wird: „1789. Depuis un siècle bientôt, ce nombre est la préoccupation du genre humain. Tout le phénomène moderne y est contenu“⁷⁰, wird Hugo Jahrzehnte später und um einige Erfahrungen reicher in der Vorrede zum *Paris-Guide* (1867) resümierend schreiben.

Im zweiten Teil der Ode evoziert das Ich die fatalen Augusttage des Jahres 1792, in denen mit der symbolischen Zerstörung der „statue adorée“ (V. 35) des ersten Bourbonenkönigs Henri IV durch die „horde égarée“ (V. 36) des revolutionären Volkes, die der Guillotinerung des spöttisch „Ludwig der Letzte“ genannten Königs Louis XVI um wenige Monate vorausgeht, die Diskontinuität als fundamentales Gesetz des historischen Prozesses endgültig im Stadttext festgeschrieben wird. Weder der Anblick („aspect“, V. 33) Henris noch die Erinnerung an seine Güte vermögen das aufgebrachte Volk aufzuhalten, das hier erstmals in der Lyrik Hugos in metonymischer Einheit mit der personifizierten, revolutionären Stadt Paris verschmilzt, so dass die Stadt Paris selbst als handelndes Subjekt erscheint (V. 32):

Eh quoi! sont-ils donc loin, ces jours de notre histoire
 Où Paris sur son prince osa lever son bras?
 Où l'aspect de Henri, ses vertus, sa mémoire,
 N'ont pu désarmer des ingrats?

[...] c'était trop peu de briser son image:
 Ils venaient encor, dans leur rage,
 Briser son cercueil outragé;
 (Teil II, Strophen 1 und 2, Verse 31ff.)

⁷⁰ Hugo: „Paris“, 19.

„Briser son image“ (V. 45), „briser son cercueil“⁷¹ (V. 47): die Radikalität des revolutionären *effacement* der am weitesten in die Vergangenheit reichenden Spur bourbonischer Geschichte im Stadttex von Paris steht am Ursprung eines Vergessens, das bald auch Henri IV einholen wird. Denn ohne die materielle Präsenz des Vergangenen in der Gegenwart im Monument ist die Erinnerung in hohem Maße gefährdet. So klagt das lyrische Ich, das hier stellvertretend für die postrevolutionäre Generation junger Royalisten spricht:

Nous ne verrons jamais l'image vénérée
D'un roi qu'à la France éplorée
Enleva sitôt le trépas;
(Teil II, Strophe 3, Verse 55ff.)

In Anschluss an diese düstere, den zweiten Teil beschließende Prophezeiung kann nun die Beschreibung des Volksfestes anlässlich der Wiedererrichtung der Statue auf dem Pont-Neuf im dritten Teil der Ode ihre ganze, triumphale Wirkung entfalten. Der Wechsel ins Präsens suggeriert dabei die unmittelbare Anwesenheit des Ich bei dem Ereignis, das das ganze Volk von Paris auf die Straße gelockt hat, um unter Jubelrufen („Le peuple [...] / Répète en chœur son nom chéri“, V. 66f.) die neue Statue von Henri IV im Zentrum der Stadt als öffentliches Zeichen der Legitimation des restaurierten Bourbonenregimes zu errichten. Indem die durch öffentliche Subskription finanzierte Statue⁷² als „De l'amour des Français [...] la noble preuve“ (V. 78) den revolutionären Graben zwischen Volk und König endlich zu schließen vermag, scheint die im Ereignis der Französischen Revolution paradigmatisch aktualisierte Diskontinuität der Geschichte in einem umfassenderen Schema historischer Kontinuität aufgehoben, die radikale Opposition zwischen Volkszorn und monarchischer Macht aber in der überraschenden Periphrase Henris als „Un Français de plus parmi vous“ (V. 83) überwunden. Auch die Aufforderung des Ich an die jungen Franzosen, singend um die neue Statue zu tanzen, welche in der parallelen Struktur des Verses „Mêlez vos pas joyeux, mêlez vos heureux chants“ (V. 92) noch an Eindringlichkeit gewinnt,

Jeunes amis, dansez autour de cette enceinte;
Mêlez vos pas joyeux, mêlez vos heureux chants.
(Teil IV, Strophe 1, Verse 91ff.)

stellt die zentrale Position heraus, die dem Volk von Paris bei der „re-création de l'espace monumental“⁷³, insbesondere in der postrevolutionären Ära, zukommt: erst die

⁷¹ Hugo spielt hier auf die Schändung der königlichen Gräber während der Augusttage an.

⁷² Vgl. die Verse: „Tout un peuple a voué ce bronze à ta mémoire, / O chevalier, rival en gloire / Des Bayard et des Duguesclin! / De l'amour des Français reçois la noble preuve, / Nous devons ta statue au denier de la veuve, / A l'obole de l'orphelin“ (V. 75ff.).

⁷³ Smith: „Victor Hugo et la statue de Henri IV“, 152.

Akzeptanz der Statue des „bon Roi“ (V. 90) und damit die bedingungslose Affirmation der in der Materialität der Statue in den Stadttext eingeschriebenen, monarchischen Ideologie von Seiten des Stadtvolks kann die restaurierte Monarchie auf ein – dennoch nur vermeintlich – stabiles Fundament stellen. Damit aber wird die im zweiten Teil der Ode aufgerufene, mythische Einheit von revolutionärer Stadt und revolutionärem Volk (V. 32), in deren Horizont die Stadt selbst wie auch ihr monumentaler Raum als symbolische Verdichtung des Volkswillens erscheinen, im Sinne der offiziellen, royalistischen Ideologie modifiziert und in Hinblick auf die poetische Legitimation der Restauration des Bourbonenregimes funktionalisiert. In den die Schönheit der Statue lobenden Versen

Qu'il est beau cet airain où d'un roi tutélaire
La France aime à revoir le geste populaire
Et le regard accoutumé!
(Teil IV, Strophe 1, Verse 98ff.)

wird schließlich die in der Revolution gewonnene und auf die gegenwärtige Situation applizierte Souveränität des Volkes von Paris noch einmal ausdrücklich affirmiert. Nicht allein der offizielle Akt des „rétablissement“ der Statue, sondern vor allem die Zustimmung des Volkes („La France aime à revoir“, V. 99) zu dieser Fortschreibung prärevolutionärer Geschichte im monumentalen Raum der Stadt („regard accoutumé“, V. 100) steht – in den Augen des jungen Hugo – am Ursprung der politisch-ideologischen Stabilität des aus dem Wiener Kongress hervorgegangenen, restaurierten Königreichs Frankreich.

Jedoch endet die Ode nicht mit dieser Affirmation der Reinstitutionalisierung der Bourbonenmonarchie. Vielmehr kehrt das lyrische Ich in den letzten beiden Strophen in einem Zirkelschluss zu dem Topos der Vergänglichkeit zurück und evoziert den zukünftigen Verfall der neu errichteten Statue von Henri IV:

Un jour (mais repoussons tout présage funeste!)
Si des ans ou du sort les coups encor vainqueurs
Brisaient de notre amour le monument modeste
Henri, tu vivrais dans nos cœurs;
(Teil IV, Strophe 3, Verse 111ff.)

Mit dieser düsteren Vorhersage („présage funeste“, V. 111) aber, welche auch die Zusage der Bewahrung der Erinnerung an Henri in den Herzen seiner Anhänger (V. 114) im Fall der Zerstörung seiner Statue nicht mehr ins Positive zu wenden vermag, schreibt das Ich die Episode der Reinskription royalistischer Ideologie in den Stadttext durch die Wiedererrichtung der Königsstatue endgültig als Teil eines umfassenderen Geschichtsprozesses fest, dessen genuines Gesetz die Diskontinuität ist. Dies suggeriert auch Verwendung des ‚revolutionären‘ Verbs *briser* (V. 113), das hier am Ende der Ode

noch einmal an prominenter Stelle figuriert und den unhintergehbaren Zusammenbruch der gerade restaurierten Monarchie konnotiert. Solchermaßen aber wird in dieser Ode eine „anxiété par rapport à l’histoire“⁷⁴ spürbar, die ursächlich mit der Erfahrung der Französischen Revolution zusammenhängt. Denn der absolute Bruch mit der monarchischen Vergangenheit in der Revolution hat gezeigt, dass eine Kontinuität der Geschichte im Sinne einer sukzessiven Erfüllung historischen Sinns in der Moderne nicht mehr ohne radikale Einschränkungen angenommen werden kann, so dass jeder Akt der Monumentalisierung bereits die Möglichkeit seines Scheiterns notwendig einschließt.

Die Analyse der beiden Oden an die Colonne (1827/1830) hat gezeigt, dass Hugo in der Folge das geschichtsphilosophische Problem der Diskontinuität zunächst durch die Aktualisierung des Vergangenen in der Gegenwart in einem poetischen Akt des Eingedenkens, mit dem Ziel der Etablierung historischer Kontinuität über alle Brüche hinweg, zu lösen sucht. Im Jahr 1819 indes ist diese Lösung noch nicht gefunden: das Ende der Ode erscheint als hilfloses Verstummen angesichts des sich im Horizont der Revolutionserfahrung immer wieder aufdrängenden Topos der Vergänglichkeit, so dass sich hier – wie in der Ode *Le temps et les cités* – letztlich ein zyklisches Geschichtsbild durchsetzt. Erst ein halbes Jahrhundert nach *Le rétablissement de la statue de Henri IV* und vierzig Jahre nach den Oden an die Colonne, mit der Vollendung des großen, epischen Gedichts *La Révolution* (QV, Livre épique) im Jahr 1870, wird Hugo jene Formel finden, die das Eingedenken ablöst und die begründete Aufrechterhaltung des geschichtsphilosophischen Postulats des Fortschritts auch in dem durch die Französische Revolution eingeläuteten und sich durch radikale, historische Diskontinuität charakterisierenden Zeitalter der Moderne ermöglicht⁷⁵.

Dass die Ereignisse der Revolution für den jungen Hugo als überzeugten Royalisten zum ideologischen und geschichtsphilosophischen Problem werden müssen, liegt auf der Hand und ist in der Ode *Le rétablissement de la statue de Henri IV* belegt. Indes beschäftigt die Erfahrung von Revolution und Terreur Hugo auch dann noch – und erst

⁷⁴ Ebd., 150.

⁷⁵ Zur Verknüpfung von Revolution und Stadtraum von Paris vgl. Simone Bernard-Griffiths (Hg.): *Un Lieu de mémoire romantique: la Révolution de 1789*, Neapel 1993 [Biblioteca Europea, 3] sowie die materialreiche Studie von Priscilla Parkhurst Ferguson: *Paris as Revolution. Writing the Nineteenth-Century City*, Berkeley u. a. 1994. Parkhurst Ferguson begreift in ihrer Untersuchung die Revolution als Chronotop der Parisliteratur des 19. Jahrhunderts, wobei sie den Begriff des Chronotops mit Mikhail Bakhtin als Figur der Beschreibung der Interaktion von Raum und Zeit in einem künstlerischen Werk definiert. Es ist erstaunlich, dass sie in ihrer Studie das Gedicht *La Révolution* nicht erwähnt, spielt hier doch die Relation von öffentlichem Stadtraum und der Geschichte der Revolution eine zentrale Rolle. Zur Historiographie der Revolution im 19. Jahrhundert in Frankreich vgl. Linda Orr: *Headless History. Nineteenth-Century French Historiography of the Revolution*, Ithaca (New York) 1990.

recht dann –, als er längst künstlerische Reife erlangt hat, zum überzeugten Republikaner (mit sozialistischen Neigungen) geworden und ins Exil gegangen ist. Ein Blick auf die komplexe Entstehungs- und Publikationsgeschichte des großen, 1244 Verse umfassenden epischen Gedichts *La Révolution* (QV, Livre épique) zeigt, dass die Revolution als zentrales Ereignis der Pariser Stadterfahrung sowohl für die künstlerische Aneignung als auch für das geschichtsphilosophische Denken Hugos eine Herausforderung bleibt⁷⁶. Bereits 1828/29 notiert Hugo in einem mit *Les statues* betitelten Gedichtentwurf den Kern der großen, surrealistischen Vision des nächtlichen Marsches der Königsstatuen durch Paris, die er erst beinahe 30 Jahre später, im ersten Teil von *La Révolution, Les Statues*⁷⁷, poetisch ausarbeiten wird:

Dans nos villes, la nuit, au clair de lune, sur le pavé des places publiques, à la pointe des îles où l'eau se plisse, sous le rameau de l'arbre qui se balance, voir se taire d'un éternel silence, immobiles,

Ces cavaliers de marbre au geste souverain,
Ces rois de bronze assis sur des coursiers d'airain,
Géants mystérieux pleins d'un souffle invisible,
Qui, s'ils marchaient soudain, feraient un bruit terrible.⁷⁸

In dem im Oktober 1857 begonnenen und bereits am 25. Dezember 1857 vollendeten Gedicht *La Révolution* tritt die zentrale Figur dieses Entwurfs, die Prosopopöie, in Gestalt der imaginär zum Leben erweckten Statuen der Könige Henri IV, Louis XIII und Louis XIV in Relation zu den historischen Ereignissen der Revolution und der Terreur. Im gleichen Zeitraum entstehen zwei weitere Werke, die in enger Beziehung zu *La Révolution* stehen: *Le Verso de la page* (vermutlich geschrieben vom 21. November 1857 bis zum 24. Februar 1858) und *La Pitié suprême* (datiert auf den 1. Januar 1858). Ursprünglich waren alle drei Werke für die Publikation in dem Projekt der *Petites épopées* vorgesehen, aus dem das große Menschheitsepos Hugos, *La Légende des siècles*, hervorgehen wird. Dort sollten sie in der genannten Reihenfolge in der Sektion *Dix-Neuvième Siècle* stehen. In dieser (geplanten) Trilogie erscheint die Revolution als zentrales, historisches Ereignis an der Schwelle zum 19. Jahrhundert (*La Révolution*) als Katalysator eines Fortschrittsprozesses, der von Frankreich ausgeht (*Le Verso de la page*) und teleologisch auf das friedliche Zusammenleben aller Völker sowie das mitleidige Erbarmen mit den Tyrannen (*La Pitié suprême*) ausgerichtet ist. Jedoch

⁷⁶ Eine ausführliche Darstellung der Entstehungsgeschichte von *La Révolution* findet sich in Jean Massin: „Présentation de *La Révolution*“, in: Victor Hugo: *Œuvres complètes* X, hg. von Jean Massin, Paris: Le club français du livre, 1969, 199-216, besonders 207ff., auf die sich die folgende, kurze Darstellung der Entstehungsgeschichte von *La Révolution* bezieht.

⁷⁷ Das Gedicht besteht aus drei Teilen – *Les Statues, Les Cariatides, L'Arrivée* – und einem Epilog („*Soit. Mais*“). Zum Thema des visionären Paris in der Literatur vgl. Peter Collier: „Nineteenth-century Paris: vision and nightmare“, in: Edward Timms/David Kelley (Hgg.): *Unreal City. Urban experience in modern European literature and art*, Manchester 1985, 25-44.

⁷⁸ Zitiert nach Massin: „Présentation de *La Révolution*“, 209.

nimmt Hugo von diesem Vorhaben Abstand, da *La Révolution* letztlich zu lang geworden ist, und entschließt sich 1870 zu einer Veröffentlichung von *La Révolution* in der Sammlung *Les Quatre vents de l'esprit*, die jedoch erst 1881 publiziert wird⁷⁹. Der vollständige Text von *Le Verso de la page* indes wird nie veröffentlicht. Stattdessen werden Fragmente des Textes in anderen Werken publiziert, so etwa in *L'Année terrible* (1872)⁸⁰, *L'Art d'être grand-père* (1877), *La Légende des siècles* (3. Serie, 1883), und posthum in *Toute la lyre*⁸¹. *La Pitié suprême*, der letzte Teil der geplanten Trilogie, wird separat am 28. Februar 1879 veröffentlicht. Der ursprüngliche Entwurf aber von *La Révolution* als erster Teil einer Trilogie zeigt, dass das zentrale Ereignis der Revolution nicht für sich stehen kann. Vielmehr bedarf es eines deutenden Kommentars, der die Radikalität dieses Bruchs, der sich wie ein tiefer Graben durch die französische Geschichte zieht und die Diskontinuität als historisches Gesetz des beginnenden Zeitalters der Moderne festschreibt, reflektiert und in ein umfassendes, geschichtsphilosophisches Schema integriert. Die intendierte Dreiteilung der poetischen Aneignung der Französischen Revolution in *récit* des Ereignisses (*La Révolution*) auf der einen sowie Kommentierung (*Le Verso de la page*) und Perspektivierung (*La Pitié suprême*) auf der anderen Seite erscheint schließlich in der endgültigen Fassung des Textes in reduzierter, zweiteiliger Form: der Evokation revolutionärer Geschichte in den Abschnitten *Les Statues*, *Les Cariatides*, *L'Arrivée* folgt die perspektivierende Kommentierung in einem Epilog („*Soit. Mais*“), der zum Teil *Le Verso de la page* entnommen ist, zum Teil 1870 neu geschrieben wurde⁸².

⁷⁹ Dies hat zur Folge, dass in der *Légende des siècles* das Ereignis der Französischen Revolution nicht figuriert; lediglich in *La Fin de Satan*, dem zweiten, unvollendeten Teil der geplanten Trilogie *La Légende des siècles – La Fin de Satan – Dieu*, wird die Französische Revolution thematisiert.

⁸⁰ Der Text *Loi de formation du progrès* (AT, février 1871, V) ist ein Fragment aus *Le Verso de la page*.

⁸¹ Pierre Albouy hat in aufwändiger Quellenarbeit den vollständigen Text von *Le Verso de la page* rekonstruiert. Der Text wurde in die von Massin herausgegebene Gesamtausgabe der Werke Hugos aufgenommen: Victor Hugo: *Œuvres complètes X*, hg. von Jean Massin, Paris: Le club français du livre, 1969, 261-287. Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte des Textes vgl. auch die Präsentation von Pierre Albouy: „Présentation de *Le Verso de la page*“ (ebd., 251-259).

⁸² In der Literaturwissenschaft wurde das Gedicht *La Révolution* bislang eher stiefmütterlich behandelt. Eine Interpretation des Gedichts findet sich in E. S. Burt: „Hallucinatory History: Hugo's *Révolution*“, in: *Modern Language Notes* 1050, 5 (december 1990), 965-991. Burt versucht in seiner Interpretation von *La Révolution*, die auf der detaillierten Analyse einiger kurzer Ausschnitte beruht, eine Verbindung einer strukturalistisch geprägten Methode der immanenten Textanalyse auf der Basis der Annahme einer „self-reflexive language [...] as the source of meaning and its undoing in the poem“ (Burt: „Hallucinatory History“, 966) mit dem Anspruch des *New Historicism*, dem Kunstwerk ein außertextliches Signifikat als Referenten zurückzugewinnen. Dies bedeute allerdings nicht einen „return to a literal referent provided by the author's biography or by a single historical event“ (ebd., 966). Vielmehr soll neben der Beleuchtung der Tatsache der „impossibility of deciding whether a given use of language is a referential use or a self-referring one“ (ebd., 968) die Aussage des Textes zu seiner eigenen Historizität als Referent herausgestellt werden: „The question to be pursued in what follows, then, is the question of what poems have to say about the pressures in language toward reference and signification, as also what they have to say about their historicity“ (ebd.). Eine knappe Interpretation bietet Kevin Smith in Smith: „Victor Hugo et la statue de Henri IV“, besonders 151-160. Smith vergleicht die beiden Gedichte Hugos, in denen die

Bereits die ersten Verse von *Les Statues* machen die ideologische Kluft deutlich, die *La Révolution* von der Ode *Le rétablissement de la statue de Henri IV* trennt. Diese ist wesentlich auf den diskontinuierlichen Verlauf der Geschichte Frankreichs bis zum aktuellen Zeitpunkt 1857 zurückzuführen, in dessen Horizont sich auch der politische Standpunkt Hugos grundlegend geändert hat: aus dem jugendlichen Royalisten ist ein überzeugter Republikaner geworden. Wenn in dem früheren Gedicht der König als „un Français de plus parmi vous“ (V. 84) bezeichnet und seine „statue adorée“ (V. 35) als Mittelpunkt eines anlässlich ihrer Wiedererrichtung veranstalteten Freudenfests evoziert wird, so ist dieses strahlende Bild des Triumphs in *La Révolution* verblasst. Das Gedicht setzt ein mit dem düsteren Bild der einsam und stumm im nächtlichen Paris aufragenden, kolossalen bronzenen Reiterstatue von Henri IV. Der erste, typographisch abgesetzte Vers ruft dabei gleichsam expositorisch die Statue und die Nacht als zentrale Elemente der Deskription im ersten Teil von *Les Statues* (V. I/2-31) auf:

Le cavalier de bronze était debout dans l'ombre.
(Vers I/1⁸³)

Kein jubelnd akklamierendes Volk, keine tanzenden Menschen – „Jeunes amis, dansez autour de cette enceinte“ (V. 91), so die Aufforderung des Ich in *Le rétablissement de la statue de Henri IV* – umgeben hier die Statue, sondern die in einer dominanten Isotopie des Dunkels aktualisierte, undurchdringliche Finsternis einer mondlosen, nebligen Nacht sowie die drückende Stille der in tiefem Schlaf liegenden Stadt, die allein das Stöhnen des Windes von Zeit zu Zeit unterbricht:

Autor de lui dormait la ville aux toits sans nombre,
[...]
Le zénith se voilait d'une telle épaisseur
Que les lueurs du gouffre avaient disparu toutes;
Râlant seul par moments sous les nocturnes voûtes,
Le vent semblait donner passage au désespoir;
Les nuages étaient les plis d'un rideau noir;
On eût dit que le jour ne devait plus renaître,
Ni le matin rouvrir sa sereine fenêtre,
Et que, charbon terrible, âtre à jamais détruit,
Dans cette immensité sur laquelle la nuit,

Statue von Henri IV eine zentrale Rolle spielt – *Le rétablissement de la statue de Henri IV* und *La Révolution* – unter dem Aspekt der poetischen *réécriture* des monumentalen Raums und zeigt, dass Hugo die Diskontinuität als fundamentales Prinzip des historischen Prozesses der Moderne anerkennt. Jedoch stellt Smith die geschichtsphilosophische Bedeutung des Epilogs von *La Révolution* nicht in ausreichendem Maße heraus, so dass in seiner Interpretation *La Révolution* sich nicht als Höhe- und Zielpunkt der geschichtsphilosophischen Reflexion, die sich allen Monumentgedichten Hugos mehr oder minder deutlich einzeichnet, und damit als Antwort des Romantikers auf die Erfahrung der Moderne profilieren kann. Angesichts der Länge und Komplexität des Gedichts kann auch die folgende Interpretation keinen Anspruch auf eine erschöpfende Behandlung der Lektürangebote von *La Révolution* erheben.

⁸³ Im Folgenden werden die Verse nach folgendem Schema angegeben: ‚I‘ steht für den ersten Teil des Gedichts *La Révolution*, *Les Statues*; ‚II‘ steht für *Les Cariatides*; ‚III‘ für *L'Arrivée*; ‚E‘ für den Epilog. Die Verszählung beginnt in jedem Abschnitt von vorne.

Monstrueuse, s'était pour toujours refermée,
Tout le soleil éteint s'en allait en fumée,
Tant sur la terre morne et dans le firmament
L'obscurité versait d'évanouissement!
(Verse I/2ff.)

Diese menschenleere und unheimliche, gar bedrohlich wirkende Szenerie wird nun zur Kulisse für die Evokation des Reiterstandbilds des ersten Bourbonenkönigs, das sich düster und unbeweglich in der Nacht erhebt und dessen dunkle Konturen mit der undurchdringlichen Schwärze des Himmels zu verschwimmen scheinen:

Calme, l'épée au flanc, et portant sur le dos
Le harnais des anciens chevaliers féodaux,
Il était là debout, en habit de bataille.
Héros par le sourire et géant par la taille,
Tenant la bride noire en son noir gantelet,
Colosse et roi, tranquille, immuable, il semblait
Pétrifier la nuit par son éternel geste;
Et, se confondant presque avec l'ombre funeste,
Mélait son airain sombre à la noirceur des cieux.
(Verse I/23ff.)

Mit diesem in dunklen Tönen und mit undeutlichen Konturen gezeichneten Bild des stumm vor der Kulisse der merkwürdig leblosen, wie in einem Todesschlaf liegenden, nächtlichen Stadt aufragenden Monuments – man fühlt sich hier an die phantastischen Tuschezeichnungen Hugos erinnert⁸⁴ –, das gleichsam als erste ‚Einstellung‘ des Gedichts von der visuellen Imaginationskraft Hugos zeugt, ist der Rahmen geschaffen für die zentrale Vision von *Les Statues*: dem Marsch der Königsstatuen durch Paris.

Indes geht dieser Vision eine lange Reflexion des lyrischen Ich über die Funktion der Statue im Stadtttext voraus (V. I/32-68). Wenn das Ich das Denkmal am Beginn dieses Exkurses mit der Sphäre des Todes wie der Ewigkeit gleichermaßen assoziiert, so ruft es damit den merkwürdig labilen Status des Monuments zwischen Verfall und Dauer, Vergessen und Erinnern auf, der bereits in der frühen Ode *Le rétablissement de la statue de Henri IV* (1819) thematisiert wurde: „sépulcre“ oder „infini“ (V. I/35), Sterben oder Leben in der Erinnerung bilden die beiden Pole, zwischen denen die Zeitlichkeit des Monuments oszilliert. Indem das lyrische Ich aber diese beiden Begriffe in ein kausales Verhältnis setzt: „Car, étant du sépulcre, elle est de l'infini“ (V. I/35), gerät der reale Tod gleichsam zur Bedingung der Ewigkeit im Monument. Die Gefährdung der Funktion der Statue als Medium der Erinnerung scheint somit zunächst gebannt:

⁸⁴ Die Zeichnungen und Graphiken Hugos, die vor allem in den Jahren unmittelbar vor dem Exil (1848 bis 1851) und während des Exils einen großen Teil seines künstlerischen Schaffens ausmachen und deren Qualität von zeitgenössischen Künstlern wie Baudelaire und Gautier anerkannt wird, sind bislang nicht Gegenstand einer eigenen Untersuchung geworden. Stefanie Heraeus analysiert in ihrer Studie *Traumvorstellung und Bildidee. Surreale Strategien in der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts* (Berlin 1998) einige der insgesamt über 3000 Zeichnungen Hugos, die dieser nach 1848 zum Teil selbst publiziert.

La statue, au regard fixe et mystérieux,
Vision du sommet et spectre de la cime,
A l'immobilité sinistre de l'abîme,
Car, étant du sépulcre, elle est de l'infini.
(Verse I/32ff.)

Während aber in der Ode Hugos von 1819, und auch noch in den beiden Oden an die Colonne, gerade diese Fähigkeit des Monuments, das unwiederbringlich Vergangene zeichenhaft in die Gegenwart hereinzuholen, als ideologisch stabilisierender und Kontinuität stiftender Faktor figuriert, gerät sie in *La Révolution* umgekehrt zum wesentlich destabilisierenden, ja bedrohlichen Moment. Dies ist zum einen auf die ideologische Umdeutung der Statue von einer „image auguste“ (*Le rétablissement de la statue de Henri IV*, V. 81) zu einem Henri IV als „le roi, le tyran, le bourreau“ (V. I/43) des Ancien Régime verkörpernden, metallenen Koloss im Horizont der veränderten, politischen Überzeugung Hugos zurückzuführen: war er im Jahr 1819 treuer Anhänger der Monarchie, so vertritt er 1857 vehement die republikanische Idee⁸⁵. Auf der anderen Seite gerät in *La Révolution* die Statue als materialisierte Form eines Vergangenen zum Zeichen eines Abwesenden und damit zur Schwelle eines Geheimnisses, das sich dem phänomenalen Blick entzieht und die Erfahrung der Stadt um die Dimension des Imaginären erweitert. Solchermaßen aber erscheint die Statue als geheimnisvolles „monstre du rêve“ (V. I/45), das in seiner stummen Erhabenheit selbst am hellen Tag, als dominanter Ruhepunkt inmitten des pulsierenden Lebens der Metropole („orage vivant“, V. I/40), mit der Aura des Rätselhaften und Bedrohlichen umgeben ist („crainte secrète“, V. I/49). In der Nacht jedoch lässt die Statue in ihrer auf ewig gebannten Geste („éternel geste“, V. I/29) den ganzen Schrecken („toute sa terreur“, V. I/52) der monarchischen Vergangenheit des Ancien Régime wieder auferstehen:

Ce socle dominant les hommes, élevant
Sa paix sombre parmi leur orage vivant,
Et sortant de la tombe avec un air de gloire,
Ce colosse qui prend de force la mémoire,
Qui semble encor le roi, le tyran, le bourreau,
Et qui ne pourrait pas chasser un passereau,
Toute cette figure est un monstre du rêve;
Même quand le soleil la précise et l'achève
Et vient la regarder en face, même au jour,
Même quand les passants fourmillent à l'entour,
D'une crainte secrète elle reste vêtue,
Elle est funèbre encor; mais le soir, la statue,
Roi pensif, dur soldat ou lugubre empereur,
Reprend toute sa nuit et toute sa terreur.
(Verse I/39ff.)

⁸⁵ Vor der Folie dieses Gesinnungswandels aber kann auch der Versuch der poetischen Affirmation einer historischen Kontinuität der Bourbonentraktion nicht zum Zielpunkt des Gedichts werden, wie noch in der Ode *Le rétablissement de la statue de Henri IV*. Es wird zu zeigen sein, welche Lösung Hugo in *La Révolution* für das geschichtsphilosophische Problem der Diskontinuität findet.

Zwar wird in diesen Versen, mit der Betonung der Präsenz der Statue im öffentlichen Raum der Stadt und in der Metapher des die Erinnerung gewaltsam überwältigenden Kolosses („Ce colosse qui prend de force la mémoire“, V. I/42), der Aspekt der intendierten Dauer monumentaler Bedeutung im Stadttext hervorgehoben. Doch macht die Brutalität dieses Bildes gleichzeitig deutlich, dass jeder Akt der Monumentalisierung bereits im Zeichen seines Scheiterns steht. Denn wenn die monumentalisierte Ewigkeit nur um den Preis des realen Todes zu erlangen ist – „Car, étant du sépulcre, elle est de l’infini“ (V. I/35) –, so schließt dies notwendig die Gefahr des Vergessens ein. Die kausale Verknüpfung von Tod und Ewigkeit im Monument wird somit um die Dimension ihrer ständigen Gefährdung erweitert; ein Gedanke, der in der Metaphorisierung des Monuments als ewiges Gefängnis des einstigen Helden („captivité tragique de l’airain“, V. I/56) poetische Prägnanz erlangt. Denn der heroische Versuch des Herrschers, noch im Tod und nach der Fixierung in der Materialität des Monuments als Held präsent zu bleiben und derart in einem Akt des Bewahrens („garder“, V. I/55; „conserver“, V. I/58) die menschliche Vergänglichkeit zu überwinden, muss im Licht der unaufhaltsam voranschreitenden Geschichte prekär bleiben:

Tout ce qu’un front royal peut garder de serein
 Dans la captivité tragique de l’airain,
 L’horreur du monument, tout ce qu’une prunelle
 Peut conserver d’éclair quand elle est éternelle,
 Toute la vie étrange et pâle de la mort,
 Ce qui reste au héros jadis illustre et fort
 Quand le trépas l’étreint de ses deux ailes noires,
 Tout l’effort qu’au tombeau le gagnant de victoires
 En cessant d’être roi fait pour devenir dieu,
 Et la grandeur de l’heure et la grandeur du lieu,
 S’ajoutaient au colosse et de son altitude
 Augmentaient la suprême et grave solitude;
 (Verse I/55ff.)

Die fundamentale Ambivalenz des Monuments zwischen Vergessen und Erinnern, zwischen rein materieller und psychologischer Präsenz im Stadttext, die sich in dem Oxymoron „Toute la vie étrange et pâle de la mort“ (V. I/59) zu höchster poetischer Prägnanz verdichtet, wird zum Zielpunkt der Reflexion des Ich und antizipiert zugleich als *mise en abyme* die Struktur der zentralen Vision des Gedichts. Denn wenn das Ich im Zeichen der poetischen Evokation der lebendig gewordenen Königsstatuen (*Les Statues*) zunächst deren monumentale Bedeutung als symbolische Verkörperungen des Ancien Régime aktualisiert, so werden diese in *L’Arrivée* mit ihrer eigenen Demonumentalisierung und damit der Instabilität monumentaler Signifikanz im Zeichen

historischer Diskontinuität überhaupt konfrontiert. Der absolute, historische Bruch wird zum Zielpunkt der Vision.

Der Raum der Vision wird eröffnet von einer unbekanntem Stimme – der Stimme des Dichters? –, die in einer direkten Apostrophe an die am Beginn von *Les Statues* evozierte Statue von Henri IV diese zum Leben erweckt und derart zum poetischen Katalysator der Prosopopöie als zentraler Figur des Gedichts wird⁸⁶:

Soudain, dans ce silence, et sans qu'on pût savoir
Qui parlait dans ce calme impénétrable et noir
[...]
Une voix qui passa comme un souffle de glace,
Dit: – Va voir si ton fils est toujours à sa place.
(Verse I/75ff.)

Mit diesen Worten, die den imaginären Gang der Statuen von Henri IV, Louis XIII und Louis XIV durch Stadt und Zeit zur place Louis XV – der heutigen Place de la Concorde – und zum Tag der Guillotiniierung von Louis XVI auslösen⁸⁷, ist der Übergang in die Aferentialität der Vision vollzogen. Die Statue erwacht zum Leben („La statue, ô terreur! venait de remuer“, V. I/96), steigt von ihrem Sockel herab und wird so erst eigentlich zu einem „monstre du rêve“ (V. I/45), der reale Raum der nächtlichen Stadt vor der Folie seiner Aktualisierung in dem irreal-imaginären Raum des Gedichts aber zum nur noch selbstbezüglichen Raum des Traumes und der Halluzination. Denn die Figur der Prosopopöie als solche ist wesentlich halluzinatorisch, wie Paul de Man in seinem Aufsatz „Hypogram and Inscription“ zeigt; dort definiert er die Prosopopöie als „visual shape of something that has no sensory existence: a hallucination“⁸⁸. Indem nun die Prosopopöie das Abwesende bzw.

⁸⁶ Michael Riffaterre weist in seinem Aufsatz „Prosopopeia“ (in: *Yale French Studies* 69 (1985), 107-123) auf diese Möglichkeit der Einführung der Prosopopöie durch die Apostrophe hin: „However, the reason that prosopopeia properly ushers in the lyric is that it is suppositive. The animation it implies in its object, overtly or not, directly or as a consequence of an initial address, is always a natural impossibility“ (ebd., 110). Burt liest in seiner Interpretation von *La Révolution* die Figur der belebten Statue als doppelte Prosopopöie: „The walking statue is a redoubled prosopopeia. A statue is a work of art that gives face to a dead or absent entity – the definition of prosopopeia – in a material very unlike that of the entity [...]. To call such a work to life and motion is a prosopopeia to the second power, the prosopopeia of a prosopopeia“ (Burt: „Hallucinatory History“, 970). Diese Beobachtung ist insofern fraglich, als Burts Definition der Prosopopöie ungenau ist: denn die Figur der Prosopopöie beinhaltet als Unterart der Personifikation bereits die Befähigung der evozierten Entität zu menschlichem Verhalten, also z. B. Sprache und Bewegung. Solchermaßen kann aber die Statue an sich nicht schon als Prosopopöie bezeichnet werden: zwar repräsentiert sie eine abwesende oder tote Entität, doch nicht im Sinne einer Personifikation zu personhaftem Verhalten befähigt.

⁸⁷ Smith weist darauf hin, dass es sich bei den durch die Stadt ziehenden Königsstatuen gerade um diejenigen handelt, die im 19. Jahrhundert restauriert wurden; die Statue von Louis XV indes, die die anderen drei Statuen vergeblich auf der place Louis XV suchen, wurde nie restauriert (Smith: „Victor Hugo et la statue de Henri IV“, 153).

⁸⁸ Vgl. Paul de Man: „Hypogram and Inscription“, in: ders.: *The Resistance to Theory*, Minneapolis 1986 [Theory and History of Literature, 33], 27-53, 49. Dieser Aufsatz, der eine Analyse des Hugoschen Gedichts *Ecrit sur la vitre d'une fenêtre flamande* (RO XVIII) beinhaltet, ist als kritische Antwort auf

Unmögliche sichtbar und erfahrbar macht und derart jede sinnlich-phänomenale Gewissheit zerstört, ist das halluzinatorische Bewusstsein nur noch ein Bewusstsein seiner selbst und kann keinen Bezug auf eine äußere Wirklichkeit mehr herstellen:

„[...] in hallucination, the difference between *I see* and *I think that I see* has been one-sidedly resolved in the direction of apperception. Consciousness has become consciousness only of itself.“⁸⁹

Mit der alpträumhaften Animation der Statue kollabiert also der imaginäre Raum des Gedichts in den halluzinatorischen Raum der nur noch auf sich selbst bezogenen, revolutionären Geschichte. Wenn dieser Übergang in den geschlossenen Raum der „hallucinatory history“⁹⁰, in dessen Horizont auch der Stadtraum von Paris zu einem imaginären wird, nun mit dem Hinweis auf die rätselhaften, nicht menschlichen „spectateurs funèbres“ (V. I/21) als Zeugen des irrealen Schauspiels der lebenden Statuen bereits am Beginn des Gedichts vorbereitet ist, so wird er mit der radikalen Negation der Möglichkeit der Erfahrbarkeit der Vision in der phänomenalen Sinneswahrnehmung des Menschen („œil humain“, V. I/109) unmittelbar vor Einsetzen der Halluzination noch einmal ausdrücklich affirmiert⁹¹:

Le ciel, pour on ne sait quels spectateurs funèbres,
Ouvrait jusqu'au fond l'antre immense des ténèbres.
(Verse I/21f.)

– Visions où jamais un œil humain ne plonge! –
Et, comme par la rampe invisible d'un songe,
La statue à pas lents du socle descendit.
(Verse I/109ff.)

Doch nicht nur die Statue überwindet im Zeichen der Figur der Prosopopöie die Grenzen ihrer Immobilität. Paul de Mans Modell der Prosopopöie impliziert einen Folgesatz, der sich auf die Umgebung des imaginär belebten Objekts bezieht und den Riffaterre in seinem Aufsatz „Prosopopeia“ mit folgenden Worten zusammenfasst:

Michael Riffaterres Analyse des Gedichts in „Le poème comme représentation“ verfasst – Riffaterre habe die zentrale Figur der Prosopopöie übersehen. Riffaterre wiederum antwortet de Man mit seinem Aufsatz „Prosopopeia“.

⁸⁹ De Man: „Hypogram and Inscription“, 49. Der Begriff der Halluzination wird im Folgenden im Sinne de Mans verwendet. Dagegen erklärt Riffaterre in seinem Aufsatz „La vision hallucinatoire chez Victor Hugo“ den Effekt der Halluzination in der Lyrik Hugos als rein stilistischen Effekt. Burt übernimmt in seiner Analyse von *La Révolution* in „Hallucinatory History“ ebenfalls den Halluzinations-Begriff de Mans (vgl. Burt: „Hallucinatory History“, 979) und stützt sich außerdem auf die Etymologie des Wortes: der lateinische Ursprung des Wortes bedeute „to wander in mind, to dream“, aber auch „to talk idly, to prate, to discourse freely“ (ebd., 969). Ausgehend von dieser zweiten etymologischen Bedeutung verortet Burt *La Révolution* in der Tradition von Montaignes *Essais* und Rousseaus *Rêveries du promeneur solitaire*, in denen wie in den halluzinatorischen Gedichten Hugos eine epistemologische Unsicherheit zum Ausdruck komme (ebd. 970).

⁹⁰ Ebd., 965.

⁹¹ Auf der lexikalischen Ebene äußert sich dieser Übergang in den areferentiellen Raum der Halluzination insbesondere auch in der immer wieder auftretenden Schwierigkeit, das Halluzinierte, für das es ja keine referentielle Entsprechung in der Realität gibt, zu benennen. So weicht das lyrische Ich oft auf Behelfskonstruktionen aus, die das absolut Neue der Vision der lebenden Statuen reflektieren: „cette chose effroyable“ (V. I/136), „le lugubre inconnu“ (V. I/143), „Ces êtres inouïs, impossibles“ (V. I/155).

„This corollary is chiasmus, the transfer or crisscrossing exchange between subject and object, a most striking example of which de Man finds in Milton’s epitaph of Shakespeare: the living, overwhelmed by the voice from the grave, [...] are literally petrified [...]. Chiasmus, the symmetrical structure of prosopopeia, entails that, by making the dead speak, the living are struck dumb – they too become the monument.“⁹²

Dieser chiastische Effekt der Prosopopeie offenbart sich in der doppelten poetischen Bewegung, die sich der nun folgenden Deskription des nächtlichen Gangs der Statue einzeichnet⁹³. Auf der einen Seite erhält nicht nur die Statue als eigentliches Objekt der Prosopopeie, sondern auch die in einer langen Aufzählung aktualisierten, unbelebten Elemente der nächtlichen Stadt – Gassen, Verkaufsbuden, Spelunken, Hotels, Häuser, Dächer, Kreuzungen, Aushängeschilder, Paläste und Lastkähne – anthropomorphe Züge, können diese die langsam vorüber schreitende Statue sehen, ihren schweren Schritt spüren und hören, sich gar über das seltsame Schauspiel wundern⁹⁴. Nicht mehr die prosaische Realität der Stadt wie in den lyrischen *tableaux de Paris* Hugos steht hier also im Zentrum der Wahrnehmung des Ich, sondern eine irreal-traumhafte Stadt, die selbst zum Akteur in der halluzinatorischen Vision wird:

Alors l’âpre ruelle au nom fauve et maudit,
L’échoppe, la maison, l’hôtel, le bouge obscène,
Les mille toits mirant leurs angles dans la Seine,
Les obscurs carrefours où, le jour, en tous sens,
Court l’hésitation confuse des passants,
Les enseignes pendant aux crocs de fer des portes,
Les palais crénelés comme des villes fortes,
Le chaland aux anneaux des berges retenu,
S’étonnèrent devant ce cimier inconnu
Dont aucun ouragan n’eût remué la plume,
Entendirent le sol tinter comme une enclume
Et, tandis qu’au fronton des tours l’heure étouffait
Sa voix, n’osant sonner au cadran stupéfait,
Virent, dans l’épaisseur des ténèbres accrues,

⁹² Riffaterre: „Prosopopeia“, 112. Vgl. dazu auch Suzanne Nash: „Sujets pétrifiés/Objets animés“, in: François Rouget (Hg.): *Poétiques de l’objet. L’objet dans la poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris: Champion, 2001 [Colloques, congrès et conférences; Époque moderne et contemporaine, 7], 261-274.

⁹³ Vgl. auch Burt: „Hallucinatory History“, 971f.

⁹⁴ Auch die hageren Skelette der Toten und die dunkle Nacht selbst erweckt die vorübergehende Statue zum Leben: „Après que cette chose effroyable a passé, / Sous les plafonds glacés où les cercueils séjournent, / Les squelettes hagards dans leur lit se retournent / Et disent à la nuit funeste qui ne sait / Que leur répondre: ô nuit, qu’est-ce donc qui passait?“ (V. I/136ff.) Bereits in dem Gedicht *Cette nuit-là* (Chât I/5; 17. Januar 1853), das die Nacht des Staatsstreichs von Napoléon III vom 2. auf den 3. Dezember 1852 thematisiert, sind zentrale Motive der Vision in *La Révolution* antizipiert. Wie in *La Révolution* wird eine fatale Nacht der französischen Geschichte aufgerufen; die Gruppe der Verschwörer erinnert an die durch die schlafende Stadt ziehenden Königsstatuen; und die Elemente der Stadt werden ebenfalls personifiziert: „Comme ils sortaient tous trois de la maison Bancal, / Morny, Maupas le grec, Saint-Arnaud le chacal, / Voyant passer ce groupe oblique et taciturne, / Les clochers de Paris, sonnait l’heure nocturne, / S’efforçaient vainement d’imiter le tocsin; / Les pavés de juillet criaient: À l’assassin! / Tous les spectres sanglants des antiques carnages, / Réveillés, se montraient du doigt ces personnages; / La Marseillaise, archange aux chants aériens, / Murmurait dans les cieux: Aux armes, citoyens! / Paris dormait, hélas! et bientôt sur les places, / Sur les quais, les soldats, dociles populaces, / [...] / Vinrent, le régiment après le régiment, / Et le long des maisons passaient lentement, / À pas sourds, comme on voit les tigres dans les jungles, / Qui rampent sur le ventre en allongeant leurs ongles; / Et la nuit était morne, et Paris sommeillait / Comme un aigle endormi pris sous un noir filet“ (V. 19ff.).

Droit, paisible et glacé, s'avancer dans les rues,
Accompagné d'un bruit funèbre et souterrain,
L'homme de bronze assis sur le cheval d'airain⁹⁵.
(Verse I/112ff.)

Auf der anderen Seite geht umgekehrt mit dieser Anthropomorphisierung lebloser Objekte ein radikales Außerkraftsetzen menschlicher Kategorien der raumzeitlichen Orientierung einher. In der Figur des personifizierten Abstraktums Zeit, das vor Schreck seine durch die Personifikation gerade erst gewonnene Stimme wieder verliert und es angesichts des Ungeheuren nicht wagt, die Uhrzeit auf dem nicht minder erstaunten Zifferblatt der Turmuhr anzuzeigen und die Glocken läuten zu lassen („l'heure étouffait / Sa voix, n'osant sonner au cadran stupéfait“, V. I/123f.), ist die Suspendierung des menschlichen Konstrukts der linearen Zeit vollzogen. Vielleicht wurde diese Passage inspiriert von einer Beobachtung, die Hugo am 14. März 1848, wenige Wochen nach der Februarrevolution, in den *Choses vues* festhält:

„Le cadran des Tuileries arrêté à trois heures. (N'a pas été remonté depuis la révolution.)
Marque l'heure de la chute de la monarchie.“⁹⁶

In *La Révolution* markiert der Stillstand der Turmuhr und damit der menschlichen Zeit den Beginn einer halluzinatorischen Reise durch das Paris des Ancien Régime, an deren Ziel auch hier der endgültige Bruch mit der Monarchie in der Revolution steht.

Indes wird das Aussetzen der menschlichen Zeit sogleich durch die Einsetzung eines neuen Zeitbegriffs kompensiert, der nicht mehr an die mechanisch-lineare Progressivität des menschlichen Zeitsystems gebunden ist. Denn indem das glockenartige Geräusch des schweren Schritts der metallenen Statue – die personifizierte Stadt hört „le sol tinter comme une enclume“ (V. I/122) – den verstummen Glockenschlag der Turmuhr als Zeichen des menschlichen Konstrukts linearer Zeit gleichsam substituiert, wird damit zugleich ein neues Zeitmaß eingesetzt: die imaginäre Zeit der revolutionären Geschichte. Bereits das dumpfe Geräusch der sich langsam von ihrem Sockel lösenden Statue⁹⁷ („de longs mouvements sourds“, V. I/99), vor allem aber der den nächtlichen Marsch der mit langsamen Schritten („à pas lents“, V. I/111) voranschreitenden Statue begleitende „bruit funèbre et souterrain“ (V. I/127) setzen den Schritt – „pas“ – der Statue als neues Zeitmaß ein, welches den Gang der Königsstatuen durch die Stadt und die Geschichte bis zur place Louis XV und zum Tag der Hinrichtung von Louis XVI

⁹⁵ Eine detaillierte und in einigen Punkten auch die vorliegende Lektüre des Gedichts anregende Analyse dieser Passage unter dem Aspekt der Figuralität findet sich in Burt: „Hallcinatory History“, 971ff.

⁹⁶ Hugo: „Choses vues“, 1027.

⁹⁷ Die Vision der von ihrem Sockel herabsteigenden Statue konnotiert den *Don-Juan*-Stoff. Hier erwacht die Statue des von Don Juan im Zweikampf getöteten Komturs zu Leben und reißt umgekehrt Don Juan in den Tod. Konstitutiv ist auch für den *Don Juan* die Aura des Düsternen und Unheilvollen, die das Standbild umgibt.

bestimmen wird. Die initiale Figur der Prosopopöie steht also am Ursprung einer radikalen Suspendierung menschlich-referentieller Bezugssysteme, welche paradigmatisch am Beispiel der Zeit durchgeführt wird, und damit der Eröffnung einer sprachlich-figural konstituierten Welt der Halluzination, die sich gegenüber der referentiellen Welt durch Autonomie auszeichnet. Dies wird in der folgenden Passage deutlich, wenn der erst durch die figurale Sprache hervorgebrachte, personifizierte Traum selbst („le rêve lui-même“, V. I/157) – und nicht etwa der mit der referentiellen Welt in Verbindung stehende Träumende, wie er beispielsweise in *La pente de la rêverie* (FA XXIX) oder *Promontorium somnii* figuriert –, angesichts der schrecklichen und unerhörten („inouïs, impossibles, affreux“, V. I/155) Vision der in dem langsamen Zeitmaß der „pas“ (V. I/163f.) unaufhaltsam voranschreitenden „fantômes“ (V. 162) der Statuen erzittert:

Ces êtres inouïs, impossibles, affreux,
 Vont, ayant la stupeur des ténèbres sur eux;
 Et l'alarme est dans l'ombre, et le rêve lui-même,
 Qui distingue à minuit dans l'immensité blême
 Tout un monde terrible à travers l'œil fermé,
 Le rêve, aux habitants de l'ombre accoutumé,
 S'épouvante de voir cette lugubre espèce
 De fantômes entrer dans sa nuée épaisse,
 Et frémit, car le pas de ces noirs arrivants
 N'est ni le pas des morts ni le pas des vivants.
 (Verse I/155ff.)

In diesem areferentiellen Raum der Halluzination aber gerät die Wahrnehmung der Sprache selbst und ihrer Signifikanten zur einzigen Möglichkeit, Sinn zu generieren. In den beiden letzten, seltsam opaken Versen der zitierten Passage wird dies deutlich: „car le pas de ces noirs arrivants / N'est ni le pas des morts ni le pas des vivants“ (V. I/163f.). Burt zeigt in einer ausführlichen Detailanalyse⁹⁸, dass diese Verse nur dann einen Sinn ergeben, wenn das Wort „pas“ (V. I/163f.) losgelöst von seiner semantischen Bestimmtheit, also als reiner Signifikant und damit als sprachlich-rhythmische, die halluzinatorische Zeit der Könige konnotierendes Strukturelement aufgefasst wird. Erst im Epilog kann – im Zeichen einer geschichtsphilosophisch begründeten Reinskription des im Modus der Halluzination evozierten Epos der Revolution in den historischen Fortschrittsprozess des *genre humain* – die radikale Beziehungslosigkeit von halluzinatorischer und menschlich-progressiver Zeit überwunden und damit die revolutionäre Geschichte als genuin menschliche lesbar gemacht werden: eine Relation, die in den folgenden Versen, in denen die Statue gleichsam als höchste Verdichtung des Menschlichen erscheint, freilich nur äußerst enigmatisch angedeutet wird:

⁹⁸ Vgl. Burt: „Hallucinatory History“, 980f.

Responsabilité de la figure humaine
Prise par le granit ou le bronze fatal!
(Verse I/150f.)

Zunächst aber bleibt der „pas“ der Statue das dominante Strukturelement des *récit* der halluzinatorischen Revolutionsgeschichte. Immer wieder figuriert der Signifikant /pas/ – in Reinform oder als *figura etymologica* – als Zeichen der phänomenalisierten und damit autoreferentiellen Sprache der Vision auf der Textoberfläche und erhält so den imaginären Raum der Halluzination aufrecht, dessen Konstitution in *La Révolution* zur Voraussetzung der poetischen Aneignung der im Zeichen radikaler Diskontinuität stehenden Ereignisse der Französischen Revolution avanciert: so etwa in den „pas lents“ (V. I/111) der zum Leben erweckten Statue, dem mehrmals wiederholten Verb *passer* („Après que cette chose effroyable a passé“, V. I/136; „qu’est-ce donc qui passait?“, V. I/140), dem Lexem *passage* („Le vent semblait donner passage au désespoir“, V. I/11) oder aber der prägnanten Formulierung „le pas mesuré du passant formidable“ (V. I/225), in der der Schritt der Statue explizit als Maßeinheit der halluzinatorischen Zeit („mesuré“) figuriert.

Ausgelöst durch die initiale Figur der Prosopopöie, ereignet sich also eine umfassende Umwälzung der normalen, nächtlichen Ordnung der Stadt:

La lourdeur de cette ombre étonne le pavé.
Elle glisse, elle va, morne, le front levé,
Avec une roideur de cadavre, et sa forme
Inflexible, résiste au vent du gouffre énorme.
L’affreux ordre nocturne en est bouleversé.
(Verse I/131ff.)

Diese Umwälzung der Ordnung äußert sich nun nicht nur im Aussetzen menschlicher Bezugssysteme oder der Belebung unbelebter Elemente der Stadt, welche auch in diesem Abschnitt mit der Personifizierung des „pavé“ (V. I/131) zu beobachten ist⁹⁹. Vielmehr wird die Auflösung des progressiven Kontinuums der menschlich-historischen Zeit zum Katalysator einer poetischen Reanimation der gesamten, durch Tyrannei und Despotismus geprägten Vergangenheit des Ancien Régime. Das verzweifelte Klagen des Volkes („le cri solennel et sauvage / De la vieille misère et du vieil esclavage“, V. I/185f.) bildet so die düstere Geleitmusik der stumm durch das „ancien Paris“ (V. I/182) schreitenden Königsstatue:

Et comme il est certain – l’œil du tombeau le voit –
Que derrière tout roi qui passe, quel qu’il soit,
Toute la royauté se dresse, noir fantôme,
L’ancien Paris, vibrant de la mesure au dôme,

⁹⁹ Eine Fortsetzung dieses Motivs findet sich in den Versen I/176ff.: „Les pavés, où, l’hiver, la pluie à flots pressés / S’abat, tombant du ciel comme des trous d’un crible, / Se mirent à trembler sous le marcheur terrible.“

Dans son plus vil repli, dans son plus dur pilier,
 Fit un bruit sombre autour du fatal cavalier.
 C'était comme le cri solennel et sauvage
 De la vieille misère et du vieil esclavage,
 Comme le hurlement de mille ans révoltés,
 Comme la voix des temps et des calamités;
 Tout le passé pleurait dans cette clameur triste,
 Tout, ce qui disparaît comme ce qui subsiste;
 (Verse I/179ff.)

Wenn Hugo in den folgenden 30 Versen in einer langen Aufzählung all jene Merkmale des Ancien Régime, die er als Republikaner vehement verurteilen muss, aufführt – Krieg und Mord, Folter und Kerker, Gefängnis und Galgen, Krankheit und *misère* –, so ist damit bereits die Thematik des zweiten großen Abschnitts von *La Révolution, Les Cariatides*, vorweggenommen, in dem die zu Leben erwachten, steinernen Masken des Pont-Neuf in einer langen Lamentatio die Unterdrückung des Volkes und die Tyrannei der Herrscher beklagen. Doch zunächst schreitet die Statue von Henri IV, hoherhobenen Hauptes und taub für die Klagen des Volkes, zielstrebig durch die Straßen das „ancien Paris“ (V. I/182)¹⁰⁰ zum Standort der Statue von Louis XIII, um den Auftrag der mysteriösen Stimme zu erfüllen („– Va voir si ton fils est toujours à sa place“, V. I/81) und anschließend mit derselben Apostrophe („– Viens donc voir si ton fils est à sa place encor“, V. I/263) den „cavalier de marbre“ (V. I/249) zum Leben zu erwecken. Beide Statuen, Louis XIII und Henri IV,

Et le blanc porte-sceptre et le noir porte-glaive,
 Le pâle roi César, le fier roi chevalier
 (Verse I/266f.)

durchqueren sodann stumm das vorrevolutionäre Paris, beobachtet von dem „spectre, la Bastille“ (V. I/270), bis sie schließlich an einem großen Platz ankommen, in dessen Mitte sich eine weitere Königsstatue erhebt:

Et les deux cavaliers arrivèrent ainsi
 Dans un des carrefours immenses de la ville.
 Au centre, se dressait un autre homme immobile.

Cet homme n'était pas un homme, mais un dieu.
 (Verse I/284ff.)

Auch diese Statue des Sonnenkönigs Louis XIV wird Objekt derselben Apostrophe:

¹⁰⁰ Citron führt die detaillierte Beschreibung des Weges der Statue durch das alte Paris (vgl. V. I/229ff.: „L'homme d'airain tourna par la place Dauphine, / [...] / Il côtoya les tours du palais de Justice / [...] / Passa le pont au Change, et, côtoyant le quai, / Gagna l'hôtel de ville et la place de grève“ etc.) auf die Liebe des exilierten Dichters zu seiner Heimatstadt und das Bedürfnis, auch im Exil die Erinnerung an Paris zu bewahren, zurück: „Cet amour que le poète porte à Paris en bloc [...] le conduit à garder en esprit la ville plus attentivement qu'il ne l'a jamais fait. Si dans les *Châtiments* interviennent tant de noms de rues et de sites parisiens, [...] ce n'est pas seulement parce que le genre de la satire autorisait ce procédé [...]; c'est aussi par ce besoin de garder en possession ses biens les plus chers et les plus précieux [...]. La même précision se manifeste dans le *Livre épique des Quatre vents de l'esprit*, où Hugo décrit l'itinéraire parisien de la statue d'Henri IV“ (Citron: *Poésie de Paris* II, 273).

[...] – Louis, quatorzième du nom,
Réveille-toi, Louis! et viens avant l'aurore
Voir si ton petit-fils est à sa place encore. –
(Verse I/312ff.)

Diesen „petit-fils“ aber, Louis XV, von den Untertanen „Bien-Aimé“ genannt („Celui que tes sujets appelaient Bien-Aimé“, V. I/320), zu suchen, brechen die drei Statuen – „Le roi soldat, le roi César et le roi dieu“ (V. I/335) – nun auf in Richtung der place Louis XV. Dort werden sie indes bei ihrer Ankunft in *L'Arrivée* nicht die Statue von Louis XV, sondern die Guillotine und das noch blutende Haupt des während der Terreur ermordeten Louis XVI vorfinden. Damit aber wird die Revolution als zentrales Ereignis der jüngeren, französischen Geschichte als Schwelle der historischen Erfahrung festgeschrieben, polarisiert sie doch die geschichtliche Zeit in eine vorrevolutionäre und eine nachrevolutionäre. Dies wird auch auf der Ebene der Zeitstruktur des Gedichts deutlich. Denn wenn auf der einen Seite in der durch den „pas mesuré“ (V. I/225) der Statuen abgemessenen, halluzinatorischen Zeit der Könige das „ancien Paris“ (V. I/182) zum Schauplatz einer teleologischen Bewegung durch Zeit und Raum, vom Beginn der Bourbonenherrschaft mit Henri IV bis zu ihrem vorläufigen Ende mit der Guillotiniierung von Louis XVI sowie vom Pont-Neuf zur place Louis XV, wird¹⁰¹, so nähert sich auf der anderen Seite die Reflexion des Ich aus der nachrevolutionären Zeit gleichsam rückwärts dem Ereignis der Revolution an. Dies belegen gelegentliche, auf die nachrevolutionäre Perspektive des lyrischen Ich verweisende Reminiszenzen an das moderne Paris in *Les Statues*; so z. B. an folgender Stelle, wo der Weg der Statue von Henri IV beschrieben wird („maintenant“, V. I/238; „aujourd'hui“, V. I/242):

Il traversa l'arcade où maintenant s'élève
Tout un palais nouveau dressant ses lourds chevets,
Laissa derrière lui le portail Saint-Gervais,
Prit à gauche, et, perçant un dédale de rues,
Cavernes du vieil âge aujourd'hui disparues,
(Verse I/238ff.)

In *L'Arrivée* indes verschwinden die Referenzen sowohl auf das alte als auch auf das neue Paris vollständig. Die vorrevolutionäre, imaginäre Zeit der Statuen und die nachrevolutionäre, reflexive Zeit des lyrischen Ich treffen genau in jenem fatalen Moment zusammen, in dem die Geschichte Frankreichs neu geschrieben und das Konzept der historischen Zeit neu erfunden werden muss.

Der Ankunft der Königsstatuen an dieser Schwelle der Geschichte in *L'Arrivée* geht nun der lange, 734 Verse umfassende, zweite Abschnitt von *La Révolution*, *Les*

¹⁰¹ Die topographischen Angaben in dem Gedicht weisen darauf hin, dass die visionäre Wanderung der Statuen in dem imaginär rekonstruierten, alten Paris zu verorten ist. Vgl. z. B. die Hinweise auf die „place de Grève“ (V. I/237) und die Bastille (V. I/270).

Cariatides, voraus, dessen zentraler Inhalt die Darstellung der Situation des Volkes im Ancien Régime ist. *Les Cariatides* kann in drei größere Abschnitte unterteilt werden: auf eine Apostrophe Germain Pilon, des mutmaßlichen Schöpfers der Steinmasken des Pont-Neuf¹⁰² (V. II/1-240), folgt ein kurzer Exkurs über den Topos des Genies (V. II/241-300) und schließlich die Rede der *mascarons* (V. II/301-734), die wie die vorüber gehenden Statuen zum Leben erwachen und den Zug der Königsstatuen durch die Nacht mit der Evokation der Missstände des Ancien Régime aus der Perspektive des Volkes kommentieren¹⁰³.

Der Pont-Neuf ist die älteste Brücke in Paris: 1578 unter Henri III begonnen, wurde sie 1607 unter Henri IV vollendet, nach dessen Tod 1614 sein Reiterstandbild auf der Brücke errichtet. 384 groteske Steinmasken stützen die Konsolen, auf denen das Gesims der Brücke ruht, und tragen damit die Statue von Henri IV, die als Symbol monarchischer Macht hoch über den *mascarons* thron¹⁰⁴. Am Beginn von *Les Cariatides* steht die bewundernde Anerkennung der epochalen Leistung des als künstlerischer „géant“ (V. II/13) apostrophierten Bildhauers Germain Pilon im Zentrum der Rede des lyrischen Ich. Dieser habe nicht wie die anderen Künstler seiner Zeit den falschen Glanz despotischen Herrschertums, sondern vielmehr das leidende Volk zum Thema seiner Kunst gemacht:

O dur géant, tandis que les autres sculpteurs,
Épris du bas-relief superbe des hauteurs,
Ciselaient le fronton de la toute-puissance,
[...]
Pendant qu'ils construisaient sur d'altiers piédestaux
De vastes empereurs traînant de lourds manteaux,
Des princes échappant dans le bronze à la fange,
Et qu'ils transfiguraient le despote en archange,
Et qu'ils faisaient le maître, et qu'ils faisaient le roi,
Et qu'ils faisaient le dieu, tu fis le peuple, toi!
(Verse II/13ff.)

Immer wieder insistiert Hugo in *Les Cariatides* auf dieser eingangs exponierten, dominant antithetischen Beziehung zwischen Herrscher und Volk, die auch in der skulpturalen Gesamtanlage der Brücke unmittelbar sinnfällig wird. Denn die anonyme Menge der das Volk repräsentierenden Masken ist unterhalb des monumentalen

¹⁰² Die Urheberschaft Germain Pilon ist für die *mascarons* von Pont-Neuf nicht gesichert.

¹⁰³ Im Rahmen der vorliegenden Studie kann keine detaillierte Analyse von *Les Cariatides* geleistet werden – die Darstellung der vielfältigen Motive und Reflexionsansätze erforderte eine eigene Untersuchung. Im Folgenden sollen daher einige für unsere Fragestellung wesentliche Hinweise genügen.

¹⁰⁴ In *Notre-Dame de Paris* vergleicht Hugo die Grimassen, die im Wettbewerb um den Titel des Narrenpapstes vorgeführt werden, mit den grotesken Steinmasken des Pont-Neuf: „Qu'on se représente tous les mascarons du Pont-Neuf, ces cauchemars pétrifiés sous la main de Germain Pilon, prenant vie et souffle, et venant tour à tour vous regarder avec des yeux ardents; tous les masques du carnaval de Venise se succédant à votre lorgnette; en un mot, un kaléidoscope humain“ (Hugo: *Notre-Dame de Paris*, 72).

Standbilds des Königs angebracht, so dass der Glanz des Hofes die Verzweiflung des „gigantesque anonyme, la foule“ (V. II/160) gleichsam überstrahlt¹⁰⁵. So ist in der vertikalen Struktur der Brücke die vertikale Struktur der Gesellschaft des Ancien Régime symbolisch eingefangen:

Au monarque, tu fis le grand soubassement,
L'homme; sous le tyran, tu mis la multitude!
(Verse II/146f.)

Sous toute la beauté dans toute la lumière,
Sous l'olympie royal, hautain, splendide à voir,
Tu sculptas le supplice inouï du bloc noir,
L'angoisse de la masse informe [...]
(Verse II/164ff.)

Solchermaßen gerät die Brücke zum materialisierten Symbol einer Staatsform, deren wachsendes, inneres Ungleichgewicht zwischen despotischem Herrschertum auf der einen sowie leidendem Volk auf der anderen Seite am Ursprung einer politischen Labilität steht, die zur existentiellen Bedrohung für die Monarchie werden wird¹⁰⁶. Damit aber erhält das den Masken eingemeißelte Leid des Volkes eine neue, wesentlich politische Qualität. Jahrhunderte lange Unterdrückung lassen den „grand esclave“ (V. II/44) des Volkes zu einer politischen Gewalt heranwachsen, deren angestauter Zorn sich in der brutalen Entmachtung der Monarchie in Revolution und Terreur entladen wird. Revolution und Terreur sind somit der Preis, den die Geschichte für die Emanzipation der einstigen Untertanen zum politisch mündigen Volk zahlen muss, die Verwandlung der Untertanen in die blutrünstige und grausame „populace horrible“ (V. II/224) der Revolution aber damit gleichsam die notwendige Bedingung für die Verwirklichung des historischen Ideals eines emanzipierten Volkes¹⁰⁷. Im Verständnis

¹⁰⁵ Bezeichnend ist die Konstanz dieser Thematik im Werk Hugos seit den 1840er Jahren. Stand in *Melancholia* (Cont III/2) die Opposition von sozialer Unterschicht (Proletariat, Kleinbürgertum) und Oberschicht (Großbürgertum, Adel) im Zentrum der Reflexion, so wird die antithetische Struktur hier auf die monarchische Gesellschaft des Ancien Régime übertragen. Wie in *Melancholia* sind auch in *Les Cariatides* zahlreiche Affinitäten zu dem Roman *Les Misérables* festzustellen, dessen ersten Entwurf Hugo zwischen 1845 und 1848 schreibt, bevor er 1848 aufgrund seines Gangs ins Exil die Arbeit unterbricht. 1860, nicht lange nach der Redaktion von *La Révolution*, nimmt Hugo die Arbeit an *Les Misérables* wieder auf.

¹⁰⁶ Pilon scheint mit geradezu prophetischem Blick die revolutionäre Auflehnung des Volkes vorauszu sehen, wenn er den grässlichen („hideux“, V. II/238) Steinmasken einen bedrohlichen („menaçant“, V. II/237) Zug verleiht und in einer Figur sogar das Gesicht Robespierres anzudeuten scheint (dies selbstverständlich ist Hugos Interpretation): „Raillleur démesuré, tu mettais la lueur / Des révolutions dans le regard des faunes; / Tu mêlais aux Pasquins de vagues Tisiphones; / C'est presque en menaçant les rois qu'au-dessous d'eux / Tu sculptais leurs fous noirs et leurs bouffons hideux, / Et ta fatale main, ô grand tailleur de pierre, / Dans Trivelin sinistre ébauchait Robespierre“ (V. II/234ff.).

¹⁰⁷ Vgl. die Aussage des Enjolras in seiner flammenden Rede auf der Barrikade in *Les Misérables*: „Amis, l'heure où nous sommes et où je vous parle est une heure sombre; mais ce sont là les achats terribles de l'avenir. Une révolution est un péage“ (Hugo: *Les Misérables*, 941).

Hugos markieren Pilonen Steinmasken in prophetischer Antizipation nun genau jenen Punkt in der Geschichte, an dem das Volk sich als wütende „populace“ offenbart¹⁰⁸:

O poète, tu fis grimacer à jamais
Sous les guerriers d'airain des lumineux sommets,
Sous les déesses d'aube et de blancheur vêtues,
Les masques, populace horrible des statues!
(Verse II/ 221ff.)

Auch die fundamentale Ambiguität des Gesichtsausdrucks der *mascarons* zwischen Leiden und Lachen muss als Ausdruck des revolutionären Potentials des Volkes gedeutet werden. Weinen die Steingesichter ob des universellen Leids der unterdrückten Völker? Oder aber lachen und spotten sie ob der Sorglosigkeit der Herrscher? Victor Brombert zeigt in seiner Studie „Revolution or the Hour of Laughter“, dass Leiden und Lachen im Werk Hugos in einer kausalen Relation stehen. Aus dem Leiden geboren, nimmt das Lachen so immer wieder eine wesentlich politische Qualität an und wird zum warnenden Vorzeichen des revolutionären Umbruchs¹⁰⁹. In dem ewigen, in Stein gebannten Grinsen der *mascarons* („éternel grincement“, V. II/300) ist das revolutionäre Lachen des Volkes zu einer bedrohlichen Grimasse erstarrt:

Est-ce que cela raille? Est-ce que cela pleure?
(Vers II/108)

[...] ce peuple sans nom, sans lumière, sans voix,
Sans espoir, qui sanglote et ricane à la fois
(Verse II/125f.)

Als aber der stumme Zug der drei königlichen Reiterstatuen auf dem Weg zu Zeit und Ort ihres eigenen Untergangs die „quais noirs“ (V. II/302) der Seine passiert, erwachen

¹⁰⁸ In dem Exkurs über den Geniebegriff (V. II/241-300), auf den hier nicht näher eingegangen werden kann, steht die Frage nach der Bewusstheit des künstlerischen Aktes im Zentrum: erkennt das Genie selbst die ganze Bedeutung seines Werkes? Auf diese zentrale, die Reflexion eröffnende Frage („Ce dur Germain Pilon que l'abîme inspirait, / Ce prophète, était-il dans son propre secret?“, V. II/241f.) kommt das lyrische Ich immer wieder zurück: „Être, sans s'en douter, le précurseur terrible; / Être, sans le savoir, Titan; est-ce possible?“ (V. II/267f.); allerdings ohne eine Antwort darauf zu finden. Als mögliche Erklärung führt das Ich eine nicht näher bestimmte, transzendente Inspiration des Genies an: „Qui sait si ton poème inouï ne vient pas / De plus loin que la terre et de plus haut que l'homme, / Des profondeurs que nul ne connaît et ne nomme, / Du précipice ouvert au delà du cerceuil?“ (V. II/290ff.) und etabliert damit den Begriff des „noir génie“ (V. II/299), das aus der Abgründigkeit des menschlichen Daseins heraus schöpferisch tätig wird: „O sculpteur, à partir de cet instant immense, / Ta pensée à jamais fut mêlée à la nuit“ (V. II/136f.).

¹⁰⁹ Brombert: „Revolution or the Hour of Laughter“, 720. Brombert interpretiert das Phänomen des revolutionären Lachens bei Hugo als Aktualisierung der karnevalischen Dialektik von *roi* und *bouffon*, die Anne Übersfeld in ihrer fundamentalen Studie zum Theater Hugos der 1830er Jahre (*Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Édition revue, Paris: Corti, 2001) herausgestellt hat: die im revolutionären Lachen angekündigte, radikale Umkehrung der geltenden Hierarchie verweise auf die fundamentale Dialektik des Karnevals, die die – zeitlich begrenzte – Suspendierung der soziokulturellen Hierarchie erlaubt. Anne Übersfeld verbindet in ihrer Studie den Hugoschen Begriff des Grotesken mit dem von Michail Bakhtin in die Literaturwissenschaft eingeführten Konzept des Karnevalischen und wendet dieses Begriffspaar als Analyseinstrument auf die Dramen Hugos an. Sie stellt die These auf, dass Hugo mit seinem Entwurf des romantischen Dramas, der geltende Gattungskonventionen außer Kraft setze, die soziokulturelle Praxis des Karnevals in eine literarische Praxis umsetze, die ihrerseits wiederum in einem dialektischen Verhältnis zur Geschichte stehe.

auch die Steinmasken des Pont-Neuf im halluzinatorischen Raum der Vision zum Leben und bricht das revolutionäre Lachen mit der ganzen Verzweiflung des Volkes aus ihren steinernen Mündern hervor:

Or, tandis que les eaux fuyaient, mouvants miroirs,
En voyant les trois rois marcher sur les quais noirs,
Les masques monstrueux éclatèrent de rire,
(Verse II/301ff.)

Wenn nun dieses Motiv des revolutionären Lachens („rire effrayant“, V. II/310) auf der einen Seite auf seinen Ursprung in Leid und Unterdrückung verweist, so ist es zum andern doch auch wesentlich als Antwort auf eine andere Art des Lachens zu verstehen: das sorglose Lachen der Könige. Dies wird deutlich in der Charakterisierung des Königs Henri IV durch einen der *mascarons*, nämlich „celui qui riait le plus haut dans le gouffre“ (V. II/311), die sich durch eine erstaunliche Akkumulation einer Isotopie des Lachens auszeichnet:

Le premier, c'est la joie. Il fit tout en riant;
Il riait à la guerre, et riait en priant;
(Verse II/333f.)

Indes baut dieser solchermäßen etablierte „trône de joie“ (V. II/360) auf ein labiles Fundament, basiert sein Glanz doch auf der *misère* des Volkes. Der Gedanke der Gefährdung der höfischen Idylle durch das Volk aber erlangt in dem Geräusch der klappernden Skelette und dem Modergeruch, die der Wind gelegentlich aus Montfaucon bis auf den königlichen Balkon herüber trägt, eindruckliche Prägnanz:

A l'instant où le roi, ravi, charmant, affable,
Jupiter fou, riait avec toute la table,
[...]
Une brise jetait du haut de la colline
Une haleine de tombe entre les deux baisers;
Et, non loin de ces jeux et de ces ris, brisés,
Nus, grelottant au vent sous les poutres muettes,
S'entrechoquant l'un l'autre et heurtés des chouettes,
Envoyant des bruits sourds jusqu'au royal balcon,
Les squelettes tordaient leur chaîne à Montfaucon!
(Verse II/375ff.)

Es ist bezeichnend, dass in diesem Kontext scheinbar ungetrübter, höfischer Fröhlichkeit das einen (historischen) Bruch evozierende Verb *briser* (V. II/382), bezogen zwar auf die zerbrochenen Skelette, auf der phonischen Ebene mit dem Lexem „brise“ (V. II/380) assoziiert wird. Denn die lautliche Similarität der Bedeutungen ‚Zerstörung‘ und ‚Wind‘ konnotiert das bei Hugo häufige Motiv des fatalen Windes der

Geschichte¹¹⁰, so dass in diesem Wortspiel der gewaltsame Umsturz der Monarchie implizit angekündigt scheint.

Wenn die sprechende Steinmaske nun im Folgenden auch die Regentschaften von Louis XIII (V. II/390ff.), Louis XIV (V. II/429ff.) und schließlich Louis XV (V. II/598ff.) auf ähnliche Weise evoziert und derart die Missstände der Monarchie an den Pranger stellt, so endet die Szene mit dem verzweifelten Zwischenruf einer anderen Steinmaske, die die Königsstatuen mit einem schrecklichen Fluch belegt und damit ihr grausames Ende in einer „terreur sans frein“ (V. II/726) prophezeit:

Tyrans, soyez maudits! Puisse, à travers les cieus,
La nuit vous emporter d'un souffle furieux,
Et, le fouet de l'éclair aux mains, pâle et vivante,
Vous poursuivre, mêlant dans l'immense épouvante
Et le cheval de marbre et le cheval d'airain,
Et, rois! faire à jamais, dans la terreur sans frein,
Au fond du gouffre, plein d'éternelles huées,
Sous votre fuite sombre écrouler les nuées!
(Verse II/721ff.)

Die Königsstatuen indes schreiten unbeirrt („toujours du même pas vertigineux et lent“, V. III/711) und taub für die Drohungen der Steinmasken¹¹¹, in denen sich die ganze Verachtung des Volks für seine Könige manifestiert – „Boue et néant, voilà ce que cet homme fut“ (V. II/610), heißt es von Louis XV –, durch das nächtliche Paris und den sich verdichtenden Nebel voran, bis sie das Ziel ihrer Reise durch Stadt und Geschichte, den Tag der Guillotinerung von Louis XVI und damit auch des vorläufigen Endes der Monarchie, erreichen. Die Überschreitung der Schwelle zur place Louis XV („ce pas sombre“, V. III/15), welche im Nebel wie ein Kap im unendlichen Meer der Geschichte auftaucht¹¹², markiert schließlich die endgültige Ankunft der Königsstatuen am fatalen Ort („cette place fatale“, V. III/70) ihres Untergangs:

Devant eux, comme un cap où les flots se déchirent,
L'angle de la terrasse apparut; ils franchirent
Ce pas sombre, et le bruit cessa sur les pavés,
Et l'ombre fit silence; ils étaient arrivés.
(Verse III/13ff.)

¹¹⁰ An anderer, prominenter Stelle figuriert das Motiv des revolutionären Windes in dem Gedicht *Conseil* (CC XV): „Il arrive parfois, dans le siècle où nous sommes, / Qu'un grand vent tout à coup soulève à flots les hommes; / Vent de malheur, formé, comme tous les autans, / De souffles quelque part comprimés trop longtemps“ (V. 47ff.). Auch in *Les Statues* spielt das Motiv des Windes, der durch die nächtlichen Straßen weht, eine zentrale Rolle (z. B. V. I/10f., I/69, I/80, I/94, I/134, I/222, I/256f., I/309), doch erst am Ende von *Les Cariatides* wird er als „le grand vent farouche“ (V. II/712), als fataler Wind der Geschichte, erkennbar.

¹¹¹ „Et les trois rois marchaient sur le quai ténébreux, / Sans entendre ces cris de l'ombre derrière eux“ (V. II/733f.)

¹¹² Bezeichnend ist die Wiederaufnahme der in *Le feu du ciel* (LesO I) die Diskontinuität der Ruine des Babelturms zur umgebenden Landschaft aktualisierenden Metapher des Kaps, die hier in analoger Weise einsteht für die Erfahrung der Diskontinuität der Geschichte.

Mit dem Verstummen der schweren Schritte der Statuen („le bruit cessa sur les pavés“, V. III/15) aber bleibt auch die halluzinatorische Zeit der Könige gleichsam stehen. Das regelmäßige Metrum des „pas“ der Statuen, das als Indikator der königlichen Zeit deren Fortschreiten angezeigt hatte, erstirbt und wandelt sich in das „pas“ der Negation, das in einem dreifachen Asyndeton jede Bewegung in der Zeit aufhebt:

A peine palpitaient les choses invisibles;
Pas un cri, pas un bruit, pas un souffle [...] (Verse III/62f.)

Dieser Stillstand der halluzinatorischen Zeit impliziert indes nicht das gleichzeitige Wiedereinsetzen der menschlich-historischen Zeit. Vielmehr ist mit dem Tag der Guillotiniierung von Louis XVI eine historische Schwelle erreicht, die sowohl zu der vor- als auch zu der nachrevolutionären Zeit in einem radikal diskontinuierlichen Verhältnis steht und damit einen Moment der französischen Geschichte bezeichnet, der aus dem linearen Zeitschema der kontinuierlichen Progresstheorie Hugos notwendig herausfallen muss. Die Reinskription des epochalen Ereignisses der Revolution aber in den linearen Fortschrittsprozess und damit die poetische Aneignung der in der Revolution erstmals paradigmatisch aktualisierten, modernen Erfahrung historischer Diskontinuität, deren Radikalität die geschichtsphilosophische Reflexionsfigur des Eingedenkens nicht mehr genügen kann, ist die geschichtsphilosophische Herausforderung, der sich Hugo in *La Révolution* stellen muss.

In *L'Arrivée* ist die Stunde des revolutionären Lachens, die der Wortführer der *mascarons* in *Les Cariatides* ankündigt, also gekommen:

Vous tous, réveillez-vous au fond de vos repaires,
Serfs qui depuis mille ans traînez l'immense croix,
Et regardez passer ces spectres qui sont rois!
Vous en avez pleuré, voici l'heure d'en rire.
(Verse II/328ff.)

So erwartet die drei Königsstatuen bei ihrer Ankunft auf der place Louis XV nicht die Statue von Louis XV, die zu suchen sie sich auf den Weg gemacht hatten, sondern das grausamste Symbol der Terreur überhaupt: das Schafott. Indem Hugo bei der Deskription der „machine affreuse“ (V. III/34) zum Teil auf dieselben Lexeme zurückgreift, mit denen er eingangs den monumentalen Charakter der Königsstatuen als signifikante Zeichen im öffentlichen Raum der Stadt aufgerufen hatte¹¹³, wird nun ihrerseits die Guillotine zum Zeichen des absoluten, historischen Bruchs monumentalisiert, was notwendig die Demonumentalisierung der Königsstatuen und

¹¹³ „debout“ (V. I/1) vs. „hideux et debout“ (V. III/21); „immobilité sinistre de l'abîme“ (V. I/34) vs. „immobile et monstrueux“ (V. III/40)

damit der gesamten, vorrevolutionären Geschichte impliziert¹¹⁴. Dieser Prozess der Demonumentalisierung der ursprünglichen Signifikanz der Königsstatuen als Monumente monarchischer Macht verdichtet sich in dem symbolischen Wolkenbild der am dunklen Himmel erscheinenden, fatalen Zahl „93“ zu poetischer Prägnanz; bezeichnet doch diese Jahreszahl die vorerst endgültige Auslöschung der monarchischen Tradition der Bourbonen in Frankreich:

O terreur! au milieu de la place déserte,
Au lieu de la statue, au point même où leurs yeux
Cherchaient le Bien-Aimé triomphal et joyeux,
Apparaissaient, hideux et debout dans le vide,
Deux poteaux noirs portant un triangle livide;
Le triangle pendait, nu, dans la profondeur;
Plus bas, on distinguait une vague rondeur,
Espèce de lucarne ouverte sur de l'ombre;
Deux nuages traçaient au fond des cieux ce nombre:
– Quatrevingt-treize – chiffre on ne sait d'où venu.

C'était on ne sait quel échafaud inconnu.
(Verse III/18ff.)

Doch erst das purpurfarbene von der Todesmaschine herabtropfende Blut, das, zwischen den schwarzen Pflastersteinen versickernd, das Wort „Justice“ (V. III/45) bildet, vollendet das grausame Monument und macht es als Mahnmal des revolutionären Zornes des Volkes erst eigentlich lesbar¹¹⁵. 1855 notiert Hugo in den *Choses vues* diesen Einfall – „Le mot justice écrit par le sang des fentes des pavés“¹¹⁶ –, den er zwei Jahre später in *La Révolution* poetisch aktualisiert:

Une pourpre, semblable à celle qui ruisselle
Et qui fume le long du mur des abattoirs,
Filtrait de telle sorte entre les pavés noirs
Qu'elle écrivait ce mot mystérieux: Justice.
(Verse III/42ff.)

Als die Königsstatuen nun dieses Wort lesen, beginnen auch sie die Bedeutung der „machine horrible“ (V. III/90), die als Monument ihres eigenen Untergangs bedrohlich

¹¹⁴ Vgl. auch Smith: „Victor Hugo et la statue de Henri IV“, 157. In zwei Gedichten der *Légende des siècles*, die zeitnah zu *La Révolution* entstehen, spielt das Motiv des Schafotts ebenfalls eine zentrale Rolle, allerdings nicht im Kontext der Monumentthematik: *L'Echafaud* (LS XXX, 30. März 1856) und *Montfaucon* (LS VI, 29. November 1858).

¹¹⁵ In dem Gedicht *En passant dans la place Louis XV un jour de fête publique* (RO XXV, 16. April 1839) wird die place Louis XV zum Gegenstand der Reflexion des lyrischen Ich, das den Platz sowohl als Ort des Glanzes der Monarchie – aktualisiert in der Szene des Einzugs der österreichischen Prinzessin Marie-Antoinette als zukünftiger Gattin des Dauphin Louis XVI in Paris – als auch als Ort ihres Untergangs mit der Guillotinerung des Monarchenpaares evoziert und anschließend die Politik des Vergessens kritisiert, die 1836 zur Aufstellung eines für die französische Geschichte bedeutungslosen Monuments, des Obelisken von Luxor, führt: „– „Oui, c'est dans cette place où notre âge inquiet / Mit une pierre afin de cacher une idée“ (V. 6f.). Hugo verwendet den alten Namen des Platzes (place Louis XV); denn der Platz wurde nach der Julirevolution 1830 zum zweiten Mal nach 1795 place de la Concorde getauft.

¹¹⁶ Hugo: „Choses vues“, 1307.

vor ihnen aufragt, zu ahnen. Sie erbleichen und verstummen angesichts des Schrecklichen, dessen Erkenntnis immer unausweichlicher wird:

Les rois lisaient le mot écrit sur le pavé.

L'œil qui dans ce moment suprême eût observé
Ces figures, de glace et de calme vêtues,
Eût vu distinctement pâlir les trois statues.

Ils se taisaient; et tout se taisait autour d'eux;
(Verse III/71ff.)

Doch nicht nur die Könige erstarren ob des ungeheuerlichen Schauspiels („horrible vision“, V. III/31), das sich ihnen nun darbietet. Mit ihnen verstummt die erschütterte Natur, deren zyklischer Kreislauf aus Leben und Tod im Moment der Hinrichtung von Louis XVI ebenso radikal unterbrochen scheint wie die Zeit der Könige. So flieht das Wasser der Seine den furchtbaren Ort; die anthropomorphisierten Bäume, die bereits bei der Ankunft der Könige in düsterer Todesahnung erschauert waren („les arbres, troublés d'un sépulcral frisson“, V. III/8), beobachten stumm die folgende Szene. Selbst der Wind hält den Atem an:

L'eau du fleuve fuyait, d'obscurité couverte.
(Vers III/17)

Les arbres regardaient l'horrible vision;
L'ouragan retenait sa respiration
(Verse III/31f.)

Es scheint, als ob die ganze Welt stehen bliebe – „Pas un cri, pas un bruit, pas un souffle“ (V. III/63) –, als das noch blutende, leichenblasse Haupt von Louis XVI auftritt und seinen erschütterten Vorfahren in einem „dialogue funèbre“ (V. III/83) endlich den fatalen Sinn der symbolischen Szene auf der place Louis XV offenbart, der für die Statuen aufgrund der radikalen Diskontinuität dieses Moments zur vorhergehenden Geschichte der Könige rätselhaft bleiben muss. In einem einzigen Wort von Louis XVI konzentriert sich die ganze Bedeutung jenes Augenblicks, in dem die königliche Geschichte ihre Erfüllung und zugleich ihr absolutes Ende findet:

– C'est la fin, dit la tête au regard sombre et doux.
(Vers III/91)

Das Ende – dies ist der historische Sinn, der sich dem „échafaud inconnu“ (V. III/28), der „chiffre on ne sait d'où venu“ (V. III/27) – „Quatrevingt-treize“ – und dem „mot mystérieux“ (V. III/45) – „Justice“ – einschreibt. „C'est la fin“ (V. III/91) – in dieser Formel ist die Erkenntnis des Kontinuitätsverlusts des mit der Revolution einsetzenden, historischen Prozesses der Moderne unwiderruflich festgeschrieben. Damit aber müssen Revolution und Terreur für Hugo, der ein dominant lineares und progressives

Geschichtsbild vertritt, zum geschichtsphilosophischen Problem werden¹¹⁷. Denn wenn Geschichte, wie in *La Révolution* am Paradigma der Französischen Revolution aufgezeigt, sich immer wieder in Momenten der Transzendierung der historisch-progressiven Zeit in gleichsam zeitlose, weil radikal diskontinuierliche Nullpunkte der Geschichte auflöst, so zerfällt sie schließlich in eine bloße Aneinanderreihung beziehungsloser Zeitabschnitte. Diese bilden zwar jeder für sich eine abgeschlossene Einheit, lassen jedoch in ihrer zeitlichen Abfolge keine historische Kontinuität und damit keinen teleologischen Geschichtssinn mehr erkennen. Solchermaßen geraten Revolution und Terreur in *La Révolution* zu Reflexionsfiguren jenes historischen Gesetzes der Differenz, das die Zeitlichkeit der Moderne prägt und das Hugo hier bedingungslos affirmiert, die Szene in *L'Arrivée* aber zum dialektischen Bild im Sinne Benjamins:

„Zum Denken gehört ebenso die Bewegung wie das Stillstehen der Gedanken. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation zum Stillstand kommt, da erscheint das dialektische Bild. Es ist die Zäsur in der Denkbewegung. Ihre Stelle ist natürlich keine beliebige. Sie ist, mit einem Wort, da zu suchen, wo die Spannung zwischen den dialektischen Gegensätzen am größten ist. [...]; es rechtfertigt seine Abspaltung aus dem Kontinuum des Geschichtsverlaufs.“¹¹⁸

Denn im Symbol des Schafotts erreicht die der Reflexion des Gedichts eingeschriebene, geschichtsphilosophische Spannung zwischen Fortschrittspostulat auf der einen sowie der Erfahrung des radikalen, historischen Bruchs auf der anderen Seite ihren Höhepunkt. Gleichwohl kapituliert Hugo nicht vor dieser Erkenntnis historischer Diskontinuität, die sein progressives Geschichtsbild radikal zu negieren scheint. Vielmehr findet er mit der Affirmation des Wirkens einer göttlichen Providenz in der Geschichte einen Weg, sein Fortschrittskonzept in die mit der Französischen Revolution beginnende Epoche der Moderne hinüber zu retten. Bereits in *L'Arrivée* verdichten sich die Hinweise darauf, dass im Denken Hugos jedes historische Ereignis Teil eines umfassenden, providenziellen Schemas ist, das die geschichtsphilosophische Reintegration des dialektischen Bildes in das „Kontinuum des Geschichtsverlaufs“ ermöglicht¹¹⁹. So findet sich am Anfang von *L'Arrivée* ein expliziter Hinweis auf die Präsenz des Unendlichen:

¹¹⁷ Auch Hugos Roman *Quatrevingt-Treize* (1874) behandelt die geschichtsphilosophische Problematik der Terreur. Vgl. dazu Victor Bromberts Analyse des Romans in Brombert: *Victor Hugo and the Visionary Novel*, 205ff.: „The Terror, because of its violence, but even more because its violence did not appear vindicated by subsequent events, continued to challenge Hugo's faith in the providential thrust of history“ (ebd., 207).

¹¹⁸ Benjamin: *Passagen-Werk*, 595.

¹¹⁹ Dieser Anspruch Hugos, die Kontinuität der Geschichte aufrechtzuerhalten, unterscheidet seine geschichtsphilosophische Position von der Benjamins, der die Idee des historischen Fortschritts negiert.

L'infini, qui, muet, aux prodiges assiste,
Épaississait la brume au fond de l'horizon;
(Verse III/6f.)

Und wenn gelegentlich die Wolken aufbrechen und die Sterne zwischen den blutigen Pfeilern des Schafotts sichtbar werden, dann spüren auch die Königsstatuen, dass Gott selbst in diesem fatalen Moment die Fäden der Geschichte in der Hand hält:

[...] Parfois,
Et ceci redoublait la terreur des trois rois,
Entre les deux sanglants et tragiques pilastres,
La brume s'écartait et l'on voyait les astres.
Car, ô nuit! on sentait que Dieu, le grand voilé,
A cette chose étrange et triste était mêlé;
L'éternité pesait dans ce lieu tout entière;
Cette place fatale en semblait la frontière.
(Verse III/63ff.)

Diese providenzielle Gewissheit ist es letztlich, die zum Rettungsanker für das Fortschrittskonzept Hugos und damit zur Voraussetzung der Affirmation moderner Diskontinuität vom Standpunkt des Romantikers aus wird. Denn wenn Gott und nicht etwa der Mensch der Autor des Textes der Geschichte ist – „Le rédacteur énorme et sinistre de ces grandes pages a un nom, Dieu“¹²⁰, heißt es in Hugos Roman *Quatrevingt-Treize* –, so rechtfertigt dies die Annahme eines kontinuierlichen Fortschritts, auch wenn sich dieser dem Menschen nicht in jedem Augenblick der Geschichte erschließt. Als Teil des göttlichen Mysteriums gewinnen somit selbst der radikale Bruch der Revolution und die unverhältnismäßige Brutalität der Terreur einen historischen Sinn. So ist das Ereignis der Revolution zunächst zwar als radikaler Bruch mit der vorrevolutionären Zeit aufzufassen. Im universalen Kontext der providenziellen Geschichte aber figuriert es lediglich als dunkle Episode in einem umfassenden Prozess des Fortschritts, der in einen „avenir triomphant“ (*Le Verso de la page*, V. 12) münden wird. Solchermaßen rückversichert, vermag das Ich nun im Epilog mit einem einzigen Wort, „Soit“ (V. E/1), die erschreckende Vision von *La Révolution* als historische Tatsache zu akzeptieren, bevor es sie im Folgenden in einer 80 Verse umfassenden Hymne auf den Fortschritt in sein providenzielles Geschichtsschema integriert. Denn der nächste Morgen, soviel ist nun gewiss (V. E/2), vertreibt auch die Schatten der dunkelsten Nacht der französischen Geschichte:

Soit. Mais quoi que ce soit qui ressemble à la haine
N'est pas le dénouement, et l'aurore est certaine;
(Verse E/1f.)

¹²⁰ Zitiert nach Brombert: *Victor Hugo and the Visionary Novel*, 208.

Damit zeichnet sich aber dem abrupten Ende der Monarchie in der Revolution zugleich eine kontinuierliche Fortschreibung der Geschichte ein, die auf einer radikalen Neuschreibung derselben basiert:

„Ce moment précis dans le temps – le 21 janvier 1793 – et dans l’espace – la place Louis XV – est le terminus du trajet des statues, mais il est aussi le point de départ d’une réécriture radicale de l’histoire.“¹²¹

Dies wird unmittelbar sinnfällig in dem Wort „Justice“, das sich aus dem von der Guillotine herabtropfenden Blut formiert und in dem der revolutionären Geschichte gleichsam eine neue Teleologie eingeschrieben wird. Denn durch die Inskription historischen Sinns („Justice“) in ein Ereignis radikaler *rupture* wird die Revolution als historische Schwelle in *La Révolution* nicht nur als Endpunkt einer alten, sondern zugleich als Beginn einer neuen Zeit im Zeichen der „Justice“ markiert, die beide gleichermaßen in der umfassenden Zeit göttlicher Providenz aufgehoben sind. Damit aber wird schließlich die Revolution selbst als Figur des Fortschritts lesbar. Der personifizierte Fortschritt dringt gleichsam in das Innere der Revolution ein, nimmt ihr den Schrecken und macht sie zum strahlenden Zeichen seiner selbst, was in der oxymoronischen, die Konzepte von Revolution und Fortschritt vereinenden Metapher „monstre divin“ (V. E/67) zum Ausdruck kommt:

A qui te cherche, ô Vrai, jamais tu n’échappas,
Une étape après l’autre. Après un pas, un pas.
Dans sa course qui met en feu son auréole,
Le Progrès n’a pas peur d’entrer, lui qui s’envole,
Chez ce monstre divin, la Révolution.
Il lui prend un éclair et lui donne un rayon;
(Verse E/63f.)

Es ist bezeichnend, dass Hugo die prägnanteste Formulierung seines Fortschrittskonzepts im Epilog gerade an jenes Wort bindet, das in *La Révolution* umgekehrt zum Zeichen der Aussetzung der kontinuierlich-progressiven, menschlichen Zeit geworden war – das Wort „pas“. In dem Vers „Une étape après l’autre. Après un pas, un pas“ (V. E/64)¹²² erlangt der in *Les Statues* zum areferentiellen Signifikanten degradierte „pas“ seine ursprüngliche Bedeutung als Schritt, ja als Fort-Schritt zurück. Solchermaßen aber mündet im Epilog die in dem „pas“ der Königsstatuen gemessene, halluzinatorische Zeit des Ancien Régime, über den historischen Bruch und damit ihren Stillstand in *L’Arrivée* hinweg, wieder in die providenzielle Zeit Gottes ein, die

¹²¹ Smith: „Victor Hugo et la statue de Henri IV“, 157.

¹²² Vgl. Burt: „Hallucinatory History“, 985f. Auch an anderer Stelle im Epilog figuriert das Lexem „pas“ in Verbindung mit dem Fortschrittskonzept: „Vivants, toutes les fois que ce globe de fer / Ébauche un peu d’édén, ruine un peu d’enfer, / [...] / Et que les nations font des pas vers la joie / En luttant, en cherchant, en priant, en aimant, / Le ciel rayonne et semble un grand consentement“ (V. E/15ff.).

unablässig nach der Verwirklichung des dreifachen „grand but“ (V. E/72) der Geschichte – *la Paix, l’Harmonie, l’Amour* – strebt:

Et son [Progrès] attention est toute désormais
Sur ce grand but, plus pur que les plus blancs sommets,
Plus lointain que la nue à l’horizon perdue:
La Paix, clarté visible à travers l’étendue,
L’Harmonie, attirant vers elle l’élément,
L’Amour, prodigieux et chaud rayonnement.
(Verse E/71ff.)

Der Rückzug in ein providenzielles Geschichtsbild sowie das scheinbar unstillbare Verlangen des Ich nach der Aussöhnung aller Kontraste in einer universellen Harmonie – „Les mains se chercheront de loin; tous les contraires, / Désarmés, attendris, calmés, deviendront frères“ (V. E/21f.) heißt es an einer Stelle, „C’est en fraternité que tout doit se dissoudre“ (V. E/38) an einer anderen – sind nun jedoch nicht als Flucht des romantischen Dichters vor der Realität der Moderne zu verstehen. Vielmehr wird in *La Révolution* deutlich, dass Hugo die moderne Erfahrung historischer Diskontinuität anhand des Paradigmas der Revolution reflektiert und das einfache Schema des linearen Fortschritts, wie es in seinen früheren Monumentgedichten figuriert, durch ein komplexeres Modell ersetzt, das der historischen Erfahrung des 19. Jahrhunderts Rechnung trägt. So gelangt Hugo im Epilog zu *La Révolution* zu einem neuen Geschichtsbegriff, der zum einen die Diskontinuität als historisches Gesetz der Moderne akzeptiert, darüber hinaus aber den Fortschrittsprozess selbst als einen wesentlich diskontinuierlichen – wenn auch providenziell abgesicherten – lesbar macht. Indem Hugo in *La Révolution* nicht mehr versucht, der realen Erfahrung der Diskontinuität eine poetisch konstruierte Kontinuität entgegenzusetzen (wie in seinen Oden an die Colonne), sondern vielmehr eine Kontinuität der Diskontinuität postuliert, gelingt es ihm, die geschichtsphilosophische Aporie der Revolution und damit auch der Moderne überhaupt aufzulösen. Der Preis dafür ist ein radikaler Wandel seines Fortschrittskonzepts von der Idee eines kontinuierlichen Vorwärts zu der eines Voran, das radikale Brüche wie Rückschritte gleichermaßen einschließt; der Lohn indes die Möglichkeit seiner Aufrechterhaltung. Solchermaßen aber muss *La Révolution* als poetisch-reflexive Lösung jenes geschichtsphilosophischen Problems, das sich allen Monumentgedichten Hugos auf je verschiedene Weise einzeichnet, gelesen werden. Mit der Auflösung der geschichtsphilosophischen Spannung zwischen romantischem Streben nach Kontinuität und moderner Erfahrung von Diskontinuität im Zeichen ihrer

Transzendierung in ein an der historischen Erfahrung gewachsenes Fortschrittskonzept scheint dieser Diskurs für Hugo obsolet geworden¹²³.

In Hugos großem, visionären Gedicht *La Révolution* erscheint der öffentliche Raum der Stadt Paris wesentlich als revolutionärer Raum. Daher überrascht es kaum, dass die Stadt Paris auch hier – wie bereits in den Gedichten der Julimonarchie und in der frühen Ode *Le rétablissement de la statue de Henri IV* – im Zeichen jener zum Kern des Hugoschen Mythos von Paris avancierenden Einheit von anthropomorphisierter Stadt und – in den Steinmasken des Pont-Neuf poetisch aktualisiertem – Volk, die in gemeinsamer Opposition zu den das Ancien Régime verkörpernden Königsstatuen stehen, figuriert. Als nun im Horizont der prekären, politischen Lage der Jahre 1870/71 das historische Fortschrittspostulat Hugos einmal mehr radikal in Frage gestellt scheint, ist es vor allem dieser revolutionäre Mythos von Paris, der in dem die Ereignisse des Kriegsjahres thematisierenden Gedichtband *L'Année terrible* (1872) zur zentralen Reflexionsfigur des Dichters avanciert und in Hinblick auf die Aufrechterhaltung des in *La Révolution* entworfenen Fortschrittskonzepts Hugos funktionalisiert wird. Dieser poetische Prozess soll im folgenden Kapitel aufgewiesen werden.

¹²³ Smiths Lektüre von *Le rétablissement de la statue de Henri IV* und *La Révolution* (Smith: „Victor Hugo et la statue de Henri IV“) greift insofern zu kurz, als er die beiden Gedichte im Wesentlichen unter dem Aspekt der „réécriture“ monumentaler Bedeutung miteinander vergleicht und dabei der fundamentalen Transformation der geschichtsphilosophischen Reflexion Hugos keine Rechnung trägt. Sein Fazit der Analyse von *La Révolution*, „Hugo ajoute un dernier trait optimiste à sa fresque visionnaire de Paris, ville-texte en voie d’une réécriture permanente“ (ebd., 160), ruft lediglich den Allgemeinplatz der Monumentthematik, nämlich das Konzept der Stadt als signifikanten Raums, auf.

V „La ville où l'Europe se mêle“: *L'Année terrible* und der Mythos von Paris

Es gibt kaum ein Werk Hugos, das von der Kritik so kontrovers aufgenommen wurde wie *L'Année terrible* (1872), jener Band politischer Dichtung, der die Ereignisse des Kriegsjahres 1870/71 von der Niederlage Frankreichs in Sedan und dem Zusammenbruch des Kaiserreichs über die Belagerung von Paris durch Preußen bis zum Bürgerkrieg zwischen Assemblée und Kommune in chronologischer Reihenfolge – je ein Monat des Jahres, beginnend mit *août 1870*, entspricht einem Abschnitt der Sammlung – thematisiert. Während Louis Aragon euphorisch urteilt: „ce livre est le témoignage capital de la poésie française du XIX^e siècle“¹, vertritt Pierre Albouy eine dieser Einschätzung diametral entgegengesetzte Position, wenn er Hugo einen „patriotisme exalté“ und eine „vision mystificatrice de la France“ vorwirft sowie ein Übermaß an ideologischem Gehalt kritisiert: „Beaucoup, pourtant, jugeront pesante la carapace idéologique qui opprime ici la poésie.“² Vielleicht steht dieser von Albouy konstatierte „patriotisme exalté“, der auf den heutigen, durch die Erfahrungen des 20. Jahrhunderts politisch sensibilisierten Leser befremdlich wirken muss, am Ursprung der bemerkenswert marginalen Rolle, die *L'Année terrible* in der literaturwissenschaftlichen Erschließung des Œuvres Hugos spielt³. Umso mehr muss es ein Anliegen der Literaturwissenschaft sein, den Band *L'Année terrible* in seinem historischen Kontext neu zu lesen und zu verstehen.

Im Kontext der vorliegenden Studie ist *L'Année terrible* von zweifachem Interesse. Zum einen findet in diesem Band die geschichtsphilosophische Reflexion Hugos, die auch im Zentrum der Gedichte mit Monumentthematik steht und in *La Révolution* (QV, livre épique) einen Zielpunkt findet, Fortsetzung; zum andern wird diese hier in einem in der Lyrik Hugos bislang nicht erreichten Maße an den Mythos der Stadt Paris – ein Begriff, der hier zunächst gesetzt wird und der freilich noch mit Bedeutung gefüllt werden muss – gebunden. Durch den in Europa herrschenden Krieg und die heftigen, sozialen Klassenkämpfe scheint das Fortschrittskonzept, das Hugo in *La Révolution* und *Le Verso de la page* in Auseinandersetzung mit der Erfahrung historischer Diskontinuität am Paradigma der Revolution entwickelt, unmittelbar in Frage gestellt.

¹ Louis Aragon: *Avez-vous lu Victor Hugo?*, Paris: Les éditeurs français réunis, 1952, 215.

² Vgl. Albouys Präsentation von *L'Année terrible* in: Victor Hugo: *Œuvres poétiques*, Bd III, hg. von Pierre Albouy, Paris: Gallimard, 1974, XXXIX.

³ Karlheinz Biermann weist in seiner Studie „*L'Année terrible*“, die der Frage nach der literarischen Gattung von *L'Année terrible* nachgeht, auf diesen Mangel hin (Biermann: „*L'Année terrible*“, 33).

Die prekäre, politische Situation wird zum Prüfstein für die geschichtsphilosophische Position Hugos:

„Toutes les conceptions philosophiques de l'époque sont mises à l'épreuve de l'histoire concrète et immédiate, ces conceptions qui ont pris pour base l'idée du progrès [...]“⁴

In *L'Année terrible* nimmt Hugo noch einmal diese Herausforderung seines geschichtsphilosophischen Denkens an und gelingt es ihm, sein Fortschrittspostulat aufrecht zu erhalten. Dabei nimmt nun der Mythos der Stadt Paris eine zentrale Position ein. Wenn aber damit der Parismythos auf der einen Seite als zentrale Denkfigur der geschichtsphilosophischen Reflexion Hugos in *L'Année terrible* figuriert, so gewinnt er im Kontext des Krieges auf der anderen Seite auch eine aktive, handlungsorientierte Komponente. Diese kann in ihrer dominanten Aktualisierung als ideologischer Appell an das Kollektiv des französischen Volkes eine politisch bedenkliche Tendenz beinhalten, nach deren historischer Begründung und Legitimation die Frage gestellt werden muss. Die Herausstellung dieser doppelten Lesbarkeit des poetischen Mythos von Paris – als geschichtsphilosophische Reflexionsfigur zum einen, als ideologisch instrumentalisierte Figur politischer Rhetorik zum andern – soll, unter Berücksichtigung des historischen Kontexts des Werkes, im Zentrum der folgenden Lektüre von *L'Année terrible* stehen.

Für die Analyse von *L'Année terrible* ist es notwendig, zunächst einen Blick auf die Voraussetzungen des Bandes im Werk Hugos zu werfen. Denn die Originalität von Form und Reflexion der Sammlung ist nicht auf die scheinbare Neuheit und Voraussetzungslosigkeit des Werkes im Horizont der spezifischen, historisch-politischen Konstellation der Jahre 1870/71 zurückzuführen, sondern beruht vielmehr auf der fruchtbaren Synthese wesentlicher Merkmale zweier anderer, im Exil verfasster Werke Hugos, die dessen Position als politischer Dichter und geschichtsphilosophischer Denker endgültig festschreiben – der *Châtiments* (1853) und des Prosatexts *Paris* (1867)⁵.

⁴ Ebd., 35.

⁵ Der folgende Überblick über die für unsere Fragestellung wesentlichen Merkmale der *Châtiments* und des Textes *Paris* erhebt keinen Anspruch auf eine erschöpfende Darstellung dieser Werke, die darüber hinaus nicht zum engeren Korpus der vorliegenden Studie gehören: spielt doch in den *Châtiments* die Stadt Paris nur eine untergeordnete Rolle und ist *Paris* ein Prosatext.

V.1 Voraussetzungen von *L'Année terrible*: *Les Châtiments* und Paris

Die *Châtiments* (1853) sind der erste Gedichtband Hugos, der ausschließlich politische, also engagierte und unmittelbar auf die politische Situation der Gegenwart Bezug nehmende Dichtung enthält⁶. In diesem Werk findet der nach dem Staatsstreich Louis-Napoléons ins Exil gegangene Hugo erst eigentlich seine Stimme als politischer Dichter⁷. Das im Folgenden darzustellende Dichtungskonzept der *Châtiments* als Paradigma der politischen Dichtung Hugos ist Grundlage auch von *L'Année terrible*.

Die Frage nach der Gattungszugehörigkeit der *Châtiments* ist nicht eindeutig zu beantworten, jedoch zentral für eine adäquate Charakterisierung der politischen Dichtung Hugos in den *Châtiments* und in *L'Année terrible*. In seiner Studie über moderne Jambik⁸ von Chénier bis Borchardt bezeichnet Schmidt die politische Dichtung Hugos als „andere gleichzeitige politische Dichtung“⁹, die weder der Formtradition der politischen Verssatire von der Antike bis zur französischen Verssatire des 18. Jahrhunderts (Piron, Voltaire, Gilbert) noch der der modernen, von Chénier im

⁶ Zur Aktualisierung französischer Geschichte in den *Châtiments* vgl. Jeanne Bem: „*Châtiments* ou l'Histoire de France comme enchaînement de parricides“, in: dies.: *Le texte traversé*, Paris: Champion, 1991 [Travaux et recherches des universités rhénanes, 6], 95-103 (auch publiziert in: *Revue des Lettres modernes* 693 (1984) [Série Victor Hugo, 1], 39-51), und Helga Borchert: *Hugos politische Dichtung* „*Les Châtiments*“: Versuch einer wirkungsstrategischen Untersuchung, Diss., Berlin 1986.

⁷ Voraussetzung hierfür ist das in Kapitel III.1 der vorliegenden Studie dargestellte Selbstverständnis Hugos als Dichter. Die äußeren Bedingungen für die Publikation dieses Bandes regimekritischer Dichtung sind im Jahr 1853 denkbar ungünstig. Denn im Horizont der Etablierung und Stabilisierung des Second Empire kommt es zu repressiven Maßnahmen, die das Ziel einer weitgehenden Entpolitisierung der Öffentlichkeit und damit auch der „Zerstörung einer autonomen Institution Kunst/Literatur“ (Biermann: *Literarisch-politische Avantgarde*, 140) verfolgen. Der freien Entfaltung einer sozialen und politischen Literatur, also eines *art utile* im engeren Sinne, ist somit während des Second Empire in Frankreich der Boden entzogen; die Literatur des Zweiten Kaiserreichs verliert weitgehend ihre politik-kritische Dimension. Biermann zeigt im dritten Teil seiner Studie *Literarisch-politische Avantgarde* („Das Second Empire oder die Widersprüche einer entpolitisierten Öffentlichkeit (1852-1870)“, ebd., 133-220) die Haupttendenzen der Literatur nach dem Staatsstreich auf. Im Zuge der Entpolitisierung der literarischen Öffentlichkeit treten zwei andere Literaturkonzepte in den Vordergrund und prägen die literarische Landschaft des Second Empire: der *l'art pour l'art* um Gautier und Banville und der vor allem von Ducamp vertretene *art utilitaire*, der indes nicht mehr als der *art social* der 1840er Jahre auftritt, sondern vielmehr als *art industriel* zum Organ der offiziellen Politik wird und den ursprünglich zivilisatorisch bestimmten Fortschrittsbegriff auf seine ökonomisch-technische Dimension reduziert. Auch Hans Robert Jauf weist darauf hin, dass im Kontext der Weltausstellungen 1851 und 1855 die Literatur zunehmend eine Allianz mit der Industrie eingeht und ihre politische Dimension in dieser Zeit einbüßt (Jauf: „Der literarische Prozess des Modernismus“, 261f.). Erst mit dem Sozialroman der 1860er Jahre (Sand, Hugo, Erckmann-Chatrion) gewinnt die Literatur ihre politische Dimension zurück (vgl. auch Biermann: *Literarisch-politische Avantgarde*, 143).

⁸ Im Folgenden ist nicht von Jambus als Versmaß, sondern von der Gattung Jambus als einer eigenen Gattung politischer Dichtung die Rede.

⁹ Schmidt: *Notwehrdichtung*, 10. Schmidt unternimmt es in seiner Studie, ausgehend von den Jamben Chéniers die moderne Jambik als „eine[r] einzelne[n] Formtradition politischen Dichtens innerhalb der Vielfalt dichterischer Impulse und Interessen zu bezeichnen und sie zumal von anderer politischer Lyrik und von Satire abzuheben“ (ebd., 9). Damit stellt er sich gegen die These Hempfers, der Chéniers Jamben in die Gattungstradition der französischen Verssatire des 18. Jahrhunderts einordnet (ebd., 10; vgl. dazu Klaus W. Hempfer: *Tendenz und Ästhetik. Studien zur französischen Verssatire des 18. Jahrhunderts*, München 1972). Zur Auseinandersetzung Schmidts mit der These Hempfers vgl. Schmidt: *Notwehrdichtung*, 54ff.

Kontext der Terreur begründeten Jambik zuzuordnen sei. Vielmehr etabliert Hugo in den *Châtiments* eine ihm eigentümliche Form politischer Dichtung, die indes ihrer Intention nach dem von Schmidt definierten, modernen Jambus als eigene Form der politischen Satire näher zu stehen scheint als der Tradition der Verssatire. Denn Hugo übernimmt in den *Châtiments*, wie auch später in *L'Année terrible*, wesentliche Elemente der Gattung des modernen Jambus, die ihm in den Jamben Chéniers und seines Zeitgenossen Auguste Barbier¹⁰ unmittelbar präsent ist, modifiziert diese noch junge Formtradition aber in dem Punkt des dichterischen Selbstverständnisses und damit des Aussagesubjekts. Dies sei im Folgenden kurz erläutert¹¹.

Im 17. und 18. Jahrhundert bildet sich das die normative Poetik bis heute prägende und auf der Gattungstrias von Epos, Lyrik und Drama basierende, moderne Gattungssystem aus¹². Wie im römisch-antiken gehört nun auch im modernen Gattungsverständnis die Verssatire nicht zur Gattung der Lyrik¹³:

„Die französische Verssatire des 18. Jh.s ist nach Theorie und Selbstverständnis nicht Lyrik, und die satirischen Autoren stellen sich nicht als zur Lyra singend dar, das war der Ode vorbehalten.“¹⁴

Schmidt zeigt nun auf, dass Chénier selbst wie auch seine Kritiker, darunter Hugo¹⁵, seine Jamben wesentlich als museninspiriertes Lyraspiel und damit als Lyrik in der Tradition der antiken Ode und im Sinne der Lyriktheorie des 18. Jahrhunderts verstehen¹⁶. Indem Chénier aber die antike Gattungstradition des Jambus (Archilochos, Horaz) mit dem modernen Lyrikbegriff des 18. Jahrhunderts verbindet, gelingt es ihm, die moderne Jambik als genuin lyrische Gattung zu begründen und sie so von der reinen Satire abzuheben. Schmidts prägnante Charakterisierung der modernen Jambik als

¹⁰ Zu den Jamben Chéniers vgl. Schmidt: *Notwehrdichtung*, 197ff., zu denen Barbiers ebd., 210ff.

¹¹ Die folgende Darstellung des modernen Jambus folgt im Wesentlichen den Ausführungen in Schmidt: *Notwehrdichtung*.

¹² Zu Entstehung und Bestimmung des modernen Lyrikbegriffs s. o. Kapitel II.1.

¹³ Zum römisch-antiken Gattungsverständnis vgl. das Kapitel „Die Eigenart der horazischen Jambik neben seinen Satiren und vor seiner Lyrik“, in: Schmidt: *Notwehrdichtung*, 162ff. Die Jambik Horazens nimmt nach Schmidt eine Zwischenstellung zwischen seiner Satire und seiner Lyrik (*carmina*), welche sich über die Konzepte der Museninspiration und des auf der Lyra begleiteten Gesangs definieren lässt, ein. Zur Lyriktheorie des 18. Jahrhunderts vgl. das Kapitel „Theorie und Praxis der Ode und Lyrik im 18. Jahrhundert“ in: Schmidt: *Notwehrdichtung*, 92ff. sowie Hempfer/Kablitz: „Französische Lyrik im 18. Jahrhundert“.

¹⁴ Schmidt: *Notwehrdichtung*, 99. Vgl. auch Hempfer: *Tendenz und Ästhetik*, 41ff.

¹⁵ Zur Chénier-Rezeption im 19. Jahrhundert im Allgemeinen und bei Hugo im Besonderen vgl. Hempfer: *Tendenz und Ästhetik*, 250ff. Hempfer zeigt, dass die Wertschätzung Chéniers durch die romantische Generation besonders auf dem in seiner Dichtung entdeckten Ausdruck eines persönlichen Gefühls gründet (vgl. auch ebd., 273f.). Schmidt bestätigt diese Analyse: „Die Romantik hat Chénier geschätzt und als ihren Vorläufer betrachtet wegen des persönlichen, subjektiven Charakters seiner Dichtung, und sie hat diese von ihr ‚lyrisch‘ genannte Qualität auch in seinen Eponen gefunden“ (Schmidt: *Notwehrdichtung*, 199).

¹⁶ Ebd., 98.

„lyrische Satire“¹⁷ begreift in sich diese doppelte Verpflichtung der neuen Gattung, „die, als satirisch, sich von der übrigen Lyrik und, als lyrisch, sich von der übrigen Satire unterscheidet“¹⁸. Die Lyrizität muss somit als wesentliches Merkmal des modernen Jambus von Chénier über Barbier und Carducci bis Borchardt gelten. Doch trotz diesem Wechsel ins lyrische Genre bleibt der moderne Jambus der Intention nach eine satirische Gattung, geht er sogar in einigen Punkten noch über die satirische Tradition hinaus. Hempfer erkennt somit laut Schmidt nicht die grundlegende Charakteristik der neuen Gattung, wenn er zwar die „Lyrisierung der Satire bei Chénier“ und damit die „Verankerung des satirischen Angriffs im Erleben des lyrischen Ichs“¹⁹ einräumt, nicht jedoch auf den qualitativen Unterschied zwischen Jambus und Satire in Hinblick auf das intentionale Verhältnis des Dichters zur politischen Wirklichkeit hinweist. Denn wenn die Satire mit Hempfer als „funktionalisierte (mediatisierte) Ästhetik zum Ausdruck einer auf Wirkliches negativ und implizierend zielenden Tendenz“²⁰ definiert werden kann, so gerät der Jambus gleichsam zu einer radikalisierten Form politischer Dichtung, da er, wie Schmidt in seinen Werkanalysen zeigt, nicht wie die Satire nur eine „(auf ein Wirkliches) negativ zielende Tendenz“²¹ im Sinne Hempfers, sondern vielmehr eine „Tendenz der Vernichtung der (politischen Gesamt-)Wirklichkeit“²² aktualisiert. Solchermaßen aber bestimmen „nicht mehr (philosophisch oder christlich begründete) moralische Normen“ wie in der Satire, „sondern politisch-gesellschaftliche Ideale“²³ den Jambus. Der Jambiker ist nicht mehr das tugendhafte und moralisierende Individuum der Satire, sondern versteht sich selbst wesentlich als Bürger:

„Das politische Ideal ist bei Horaz wie den modernen Jambikern primär das Vaterland, die eigene Nation selbst.“²⁴

Moderne Jambik als „Bürgerdichtung in nationaler Krise“²⁵ – diese Signatur trägt auch die politische Dichtung Hugos in den *Châtiments* und in *L'Année terrible*. In dem kurzen, gleichsam programmatischen Gedicht *L'homme a ri* (Chât III/II) aktualisiert Hugo im Zeichen der radikalen Haltung des als empörter Bürger auftretenden Ich angesichts des Staatsstreichs Louis-Napoléons, eines unverhüllt drohenden Tonfalls

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., 100.

¹⁹ Hempfer: *Tendenz und Ästhetik*, 256.

²⁰ Ebd., 34.

²¹ Schmidt: *Notwehrdichtung*, 58.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., 174.

²⁵ Ebd., 354f.

sowie einer klaren „Tendenz der Vernichtung der politischen Gesamtwirklichkeit“²⁶ des Second Empire, für die hier metonymisch Napoléon III einsteht, wesentliche semantische Merkmale des modernen Jambus. In einer Apostrophe wendet sich das Ich direkt an Napoléon III und prophezeit dessen grausames Ende:

Ah! tu finiras bien par hurler, misérable!
Encor tout haletant de ton crime exécration,
Dans ton triomphe abject, si lugubre et si prompt,
Je t'ai saisi. J'ai mis l'écriveau sur ton front²⁷;
Et maintenant la foule accourt et te bafoue.
Toi, tandis qu'au poteau le châtement te cloue,
Que le carcan te force à lever le menton,
Tandis que, de ta veste arrachant le bouton,
L'histoire à mes côtés met à nu ton épaule,
Tu dis: je ne sens rien! et tu nous railles, drôle!
Ton rire sur mon nom gaîment vient écumer;
Mais je tiens le fer rouge et vois ta chair fumer.
(Chât III/II)

Indes wird in diesem Gedicht auch deutlich, dass das Schmidtsche Gattungskriterium der Lyrizität bei Hugo nicht erfüllt ist. Denn der lyrische Gestus im Sinn einer unmittelbaren Gefühlsausdrucksprache des lyrischen Ich impliziert in Schmidts Definition der modernen Jambik ein „Betroffensein“²⁸ des jambischen Subjekts, was einen weiteren Unterschied zur Satire bezeichnet: „Nicht mehr [...] ein beobachtendes und moralisch kritisches Subjekt, sondern ein von der angegriffenen Gesamtwirklichkeit umfasstes und von ihr existentiell betroffenes Subjekt“²⁹ kennzeichnet den modernen Jambus. Das Subjekt bei Hugo hingegen tritt als souveränes und selbstgewisses Dichter-Ich auf, das die politische Gesamtwirklichkeit zwar verurteilt, nicht jedoch existentiell von ihr betroffen oder gar bedroht scheint. Übernimmt Hugo in seiner politischen Dichtung also die intentionale Grundhaltung des modernen Jambus in seiner Qualität als totalisierte Satire³⁰, so liegt der wesentliche Unterschied zur Gattung des Jambus vor allem in der spezifischen Ausprägung des dichterischen Selbstverständnisses und damit der Sprechinstanz bei Hugo.

Bereits im letzten Gedicht der *Feuilles d'automne*, „*Amis, un dernier mot!*“ (FA XL, November 1831) kündigt sich die Transzendierung des Lyrischen an, die zum Kennzeichen der politischen Dichtung des mittleren und späten Hugo werden wird. Das lyrische Ich verwirft hier persönliche Sujets wie „l'amour, la famille, l'enfance“ (V. 52)

²⁶ Ebd., 58.

²⁷ Dieser Vers ist eine Anspielung auf das von Hugo verfasste und im August 1852 publizierte Pamphlet *Napoléon-le-Petit*.

²⁸ Schmidt: *Notwehrdichtung*, 199.

²⁹ Ebd., 58.

³⁰ Die traditionelle Form des Jambus, das Versmaß der Epode, findet sich indes in den *Châtiments* und in *L'Année terrible* selten.

als Gegenstand seiner Dichtung, zieht symbolisch eine Stahlseite (V. 54) auf seine Lyra auf und erhebt den Dichter zum Richter über die Herrschenden („ces rois“, V. 44, 49)³¹:

Je sens que le poète est leur [ces rois] juge! je sens
Que la muse indignée, avec ses poings puissants,
Peut, comme au pilori, les lier sur leur trône
Et leur faire un carcan de leur lâche couronne,
Et renvoyer ces rois, qu'on aurait pu bénir,
Marqués au front d'un vers que lira l'avenir!
Oh! la muse se doit aux peuples sans défense.
J'oublie alors l'amour, la famille, l'enfance,
Et les molles chansons, et le loisir serein,
Et j'ajoute à ma lyre une corde d'airain³²!

(FA XL, Verse 45ff.)

Es ist bezeichnend, wie präzise diese über zwei Jahrzehnte vor *L'homme a ri* (Chât III/II) entstandenen Verse das Programm der *Châtiments* – und damit auch von *L'Année terrible* – vorwegnehmen. In beiden Texten erscheint das Ich nicht als lyrisch-empfindsamer Sänger, sondern als autoritäre Dichterfigur und gerät die Dichtung zur Brandmarkung der Herrschenden (FA XL, V. 50; Chât III/II, V. 4). Wenn auch in dem früheren Gedicht das Wissen um die eigene, politische Autorität als Dichter noch mehr ein gefühltes als ein gewusstes ist („Je sens que le poète est leur juge!“, FA XL, V. 45), so ist es in den *Châtiments* schließlich zur Gewissheit geworden: „Je t'ai saisi. J'ai mis l'écriveau sur ton front“ (Chât III/II, V. 4). Die in den *Feuilles d'automne* angekündigte Wandlung der lyrischen Muse zur „muse indignée“ (FA XL, V. 46) ist in den *Châtiments* vollzogen. Im letzten Teil von *Nox*, dem großen Eröffnungsgedicht der *Châtiments*, heißt es in einer Apostrophe an eben diese Muse der Empörung:

Toi qu'aimait Juvénal, gonflé de lave ardente,
Toi dont la clarté luit dans l'œil fixe de Dante,
Muse Indignation! viens, dressons maintenant,
Dressons sur cet empire heureux et rayonnant,
Et sur cette victoire au tonnerre échappée,
Assez de piloris pour faire une épopée!

(*Nox*, Chât, Teil IV, Verse 415ff.)

Bis in lexikalische und metaphorische Details – vor allem das Bild des Prangers – hinein gleichen sich die drei zitierten Texte und zeugen so von der Jahrzehnte andauernden Reflexion Hugos über Funktion und Selbstverständnis des politischen Dichters, die zur Voraussetzung seiner politischen Dichtung in den *Châtiments* und in *L'Année terrible* wird. Mit der Apostrophe der „Muse Indignation“ (*Nox*, V. 417) stellt Hugo sich dabei explizit in die satirische Tradition des „poète condamnant“³³ Juvenal:

³¹ Zur Herausbildung des dichterischen Selbstverständnisses Hugos in den 1830er Jahren vgl. Kapitel III.1 der vorliegenden Studie.

³² Vgl. auch die Anrufung der Muse am Beginn des letzten Gedichts der *Voix intérieures* (VI XXXII): „O muse, contiens-toi! muse aux hymnes d'airain! / Muse de la loi juste et du droit souverain! (V. 1f.)

³³ Hugo: „William Shakespeare“, 272.

„Si natura negat, facit indignatio versum“ (V. 79), heißt es in dessen erster Satire³⁴, und affirmiert damit den dezidiert unlyrischen Charakter seiner politischen Dichtung³⁵.

Über den satirischen Impuls empirischer Gegenwartskritik hinausgehend, ist die politische Dichtung Hugos aber immer auch historisch interessiert. Der Anspruch Hugos, mit der Präzision des Historikers das Wesen der Zeit zu erkennen und zu formulieren, verortet ihn in der Tradition der großen Historiker der Antike, allen voran Tacitus. In „Les Génies“, dem zweiten Buch des ersten Teils von *William Shakespeare*, ist je ein eigener Abschnitt dem Dichter Juvenal und dem Historiker Tacitus gewidmet, aus deren Synthese Hugo gleichsam sein eigenes Selbstverständnis als politischer Dichter gewinnt³⁶. Dies wird deutlich, wenn man den Text aus *William Shakespeare* dem programmatischen Gedicht *L'homme a ri* (Chât III/II) gegenüberstellt:

„L'autre, Tacite, est l'historien. La liberté s'incarne en lui comme en Juvénal, et monte, morte, au tribunal, ayant pour toge son suaire, et cite à sa barre les tyrans. L'âme du peuple devenue l'âme d'un homme, c'est Juvénal; nous venons de le dire; c'est aussi Tacite. À côté du poète condamnant, se dresse l'historien puissant. Tacite, assis sur la chaise curule du génie, mande et saisit dans leur flagrant délit ces coupables, les Césars. L'empire romain est un long crime. [...] Tacite applique son style sur une épaule d'empereur, et la marque reste. Tacite fait toujours sa plaie au lieu voulu. Plaie profonde. Juvénal, tout-puissant poète, se disperse, s'éparpille, s'étale, tombe et rebondit, frappe à droite, à gauche, cent coups à la fois, sur les lois, sur les mœurs, sur les mauvais magistrats, sur les méchants vers, sur les libertins et les oisifs, sur César, sur le peuple, partout; il est prodigue comme la grêle; il est épars comme le fouet. Tacite a la concision du fer rouge.“³⁷

Während Juvenal in seinen Satiren die ungezählten Missstände des römischen Kaiserreichs aktualisiert, ist es doch erst eigentlich der Historiker, der die Herrschenden selbst – „les Césars“ – zur Zielscheibe seiner Kritik macht, deren moralische wie

³⁴ In der Satirediskussion vom Humanismus bis ins 18. Jahrhundert ist eine Differenzierung der Gattung nach dem horazischen Typ (komische, scherzende Satire) und dem juvenalischen Typ (tragisch-pathetische, strafende Satire) üblich. Vgl. dazu Jürgen Brummack: „Zu Begriff und Theorie der Satire“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971), Sonderheft, 275-377, besonders 311-323. Zur römischen Verssatire im Allgemeinen sowie insbesondere bei Horaz, Persius und Juvenal vgl. auch Kirk Freudenberg: *Satires of Rome. Threatening poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge 2001.

³⁵ Dies gilt, wie gezeigt, im Kontext der Definition von Lyrizität als unmittelbarer Gefühlsausdrucksform eines lyrischen Ich für die radikale Haltung des autoritären Dichter-Subjekts gegenüber der politischen Wirklichkeit. Dass sich Lyrik (im Sinne einer genuinen Lyrizität der Sprache) und politisches bzw. soziales Engagement in der Dichtung Hugos nicht ausschließen, wurde in Kapitel III der vorliegenden Studie aufgewiesen. Der Dialog zwischen Hugo und Juvenal ist nicht so sehr in dem Gedicht *A Juvénal* (Chât VI/XIII), in dem Hugo Juvenal das Second Empire vorstellt, zu suchen, sondern vielmehr in dem Essay *William Shakespeare*. Immer wieder kommt Hugo hier auf Juvenal zurück. So rechtfertigt er in dem Kapitel „Le beau serviteur du vrai“ den scharfen Tonfall des Dichters und damit implizit auch seine eigene Dichtung in *Les Châtiments* und *L'Année terrible*: „Ces colères, quand elles sont justes, sont bonnes. Le poète qui les a est le vrai olympien. Juvénal, Dante, Agrippa d'Aubigné et Milton avaient ces colères. Molière aussi“ (Hugo: „William Shakespeare“, 409). In Hugos großem Programmgedicht *Fonction du poète* (RO I) spielt die satirische Funktion des Dichters ebenfalls eine zentrale Rolle. Hugo zitiert hier die Jambik des Archilochos als Paradigma der satirischen Dichtung: „Autour de notre infâme époque / L'iambe boiteux d'Archiloque / Bondirait, le fouet à la main!“ (V. 298f.)

³⁶ Vgl. den Abschnitt VII über Juvenal (Hugo: „William Shakespeare“, 271) und den Abschnitt VIII über Tacitus (ebd., 272f.).

³⁷ Ebd., 272f.

politische Integrität vehement negiert und damit das historische Konstrukt des römischen Staates als fragwürdig enthüllt. Oder anders und mit Schmidt formuliert: nicht jeweils ein einzelnes Wirkliches wie in der klassischen Satire, sondern die Gesamtwirklichkeit des historischen Augenblicks bildet den Fluchtpunkt der Reflexion des Historikers, wie auch des modernen Jambikers³⁸. Wenn nun das Ich in *L'homme a ri* Louis-Napoléon mit der Brandmarkung des Historikers droht („Mais je tiens le fer rouge et vois ta chair fumer“, Chât III/II, V. 12), so ist damit die Parallele zur Charakterisierung des Tacitus in *William Shakespeare* gezogen („Tacite a la concision du fer rouge“) und die historische Verpflichtung des Dichters, die politische Situation der Gegenwart als Ganzes zu vergegenwärtigen, festgeschrieben³⁹. Das Erkenntnisinteresse des Historikers bildet gleichsam die Grundlage der politisch-satirischen Dichtung Hugos, die derart zur Brandmarkung der Herrschenden gerät: „Marqués au front d'un vers que lira l'avenir“ (FA XL, V. 50)⁴⁰.

Nun beschränkt sich die politische Dichtung Hugos in den *Châtiments* und in *L'Année terrible* nicht auf diese historisch perspektivierte und damit totalisierende, satirische Aneignung der Gegenwart durch eine autoritäre Dichterfigur. Karlheinz Stierle weist in seiner Dissertation darauf hin, dass das Ideal des romantischen Gedichts ein episches ist – das große Menschheitsgedicht, das Hugo im Vorwort der *Rayons et ombres* aufruft⁴¹:

„la grande épopée mystérieuse dont nous avons tous chacun un chant en nous-mêmes, dont Milton a écrit le prologue et Byron l'épilogue: le Poème de l'Homme.“⁴²

Diese Tendenz zum Epischen, die bei Hugo insbesondere in dem großen Menschheitsepos *La Légende des siècles* Gestalt annimmt, charakterisiert auch den poetischen Duktus der *Châtiments* und von *L'Année terrible*. Denn wenn in der politischen Dichtung Hugos das Ich nicht als ein lyrisches figuriert, wie oben gezeigt, so ist es doch mit Stierle wesentlich als ein episches – mit prophetischen Zügen – zu bestimmen:

„Der Dichter der französischen Romantik versteht sich nicht als Lyriker, sondern als Sänger. Er glaubt an die Möglichkeit, die Rolle des Barden der mythischen Vorzeit wie er

³⁸ Hugos Verortung seiner eigenen Dichtung in der Tradition der antiken Historiker ist damit freilich nur eine andere Formulierung des auch in der Gattungstradition des modernen Jambus aktualisierten Anspruchs einer totalen Perspektive auf die Gegenwart – mit dem Unterschied der fehlenden, jambischen Betroffenheit des Subjekts bei Hugo.

³⁹ Das historische Interesse Hugos am Second Empire äußert sich auch in dem Projekt eines Textes, den er bereits 1852 ankündigt, jedoch erst 1877 vollendet und publiziert: *L'Histoire d'un crime*. Aus der Perspektive des – natürlich parteiischen – Historikers wird hier die Geschichte des Staatsstreichs von Louis-Napoléon aufgearbeitet.

⁴⁰ Vgl. auch den Vers „J'ai mis l'écriteau sur ton front“ (Chât III/II, V. 4).

⁴¹ Vgl. Stierle: *Nerval*, 26f.

⁴² Hugo: *Les Rayons et les ombres*, 239.

in den ossianischen Gesängen erscheint, als Sänger des Volkes und prophetischer Verkünder einer neuen Zeit in seiner eigenen Gegenwart übernehmen zu können.⁴³

In der programmatischen Eroffnungsole der *Rayons et ombres* (1840), *Fonction du poète* (RO I), verknüpft Hugo die mit dem Anspruch des Epischen verbundene Tendenz der Ausdehnung der poetischen Perspektive in die Zukunft – der Dichter erscheint hier als „homme des utopies“ (V. 83) – ausdrücklich mit der Vorstellung des Prophetentums des Dichters („pareil aux prophètes“, V. 86):

Le poète en des jours impies
Vient préparer des jours meilleurs.
Il est l'homme des utopies!
Les pieds ici, les yeux ailleurs.
C'est lui qui sur toutes les têtes,
En tout temps, pareil aux prophètes,
Dans sa main, où tout peut tenir,
Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
Comme une torche qu'il secoue,
Faire flamboyer l'avenir!⁴⁴

(RO I, Teil II, Verse 81ff.)

Prophetentum aber beruht wesentlich auf dem Wissen der Geschichte. Solchermaen steht das providenzielle Geschichtsbild, das den Kern des Fortschrittskonzepts Hugos bildet, am Ursprung der Prophetenautoritat und des Fuhrungsanspruchs des Dichters bei Hugo⁴⁵. Der unerschütterliche Glaube an die Providenz, dem Hugo im Epilog von *La Révolution* (QV, Livre épique) ein poetisches Denkmal setzt, dominiert auch das Geschichtsbild der *Chatiments*. In *Lux*, dem letzten Gedicht der Sammlung, figuriert das göttliche Mysterium explizit als Ziel der Geschichte⁴⁶:

⁴³ Stierle: *Nerval*, 27. Dies bedeutet natürlich nicht, dass es in der französischen, romantischen Dichtung kein subjektiv-lyrisches Ich gebe. Stierle weist darauf hin, dass gerade in der französischen Romantik die Herausbildung einer subjektiven Perspektive angelegt ist, die jedoch noch von der Dominanz des Prinzips der epischen Entfaltung unterdrückt scheine und sich nur gelegentlich entfalte (vgl. ebd., 29f.). Besonders Hugo habe an dieser „Herauslösung der subjektiven Perspektive aus ihrer epischen Funktion“ und damit der „Verwandlung des Sängers in den Lyriker“ (ebd., 30) großen Anteil.

⁴⁴ Wenn Hugo in einem anderen Programmgedicht über die Funktion des Dichters, *Les mages* (Cont VI/XXIII), den biblischen Propheten Jeremias neben den römischen Satiriker Persius und den griechischen Jambiker Archilochos stellt, so ist dies ein weiterer Hinweis darauf, dass bei Hugo die politisch-satirische Gegenwartskritik mit der Eröffnung einer prophetischen Zukunftsperspektive Hand in Hand geht: „Perse, Archiloque et Jeremie / Ont le même clair dans les yeux; / Car le crime à sa suite attire / Les apres chiens de la satire / Et le grand tonnerre des cieux“ (V. 146ff.).

⁴⁵ Schmidt zeigt, dass auch der italienische Dichter Giosu Carducci (1835-1907) den Dichter wesentlich als Propheten definiert. Was Carducci aber zum Jambiker macht, ist die Unmöglichkeit der Umsetzung des prophetischen Anspruchs seiner Dichtung: „Die gegenwärtige Unmöglichkeit dieser Dichterrolle macht das poetische Subjekt zum Jambiker, und die Benennung ihrer Nichtwirklichkeit ist die jambische Wirklichkeitskritik, eine Kritik, die also gerade und nur auf dem Fundament eben dieses Dichtungsverstandnisses möglich ist“ (Schmidt: *Notwehrdichtung*, 279). Hugo hingegen stellt selbst im Exil seine Wirkungsmacht als Dichter nicht in Frage. Zu sehr ist er in Frankreich bereits zu einer einflussreichen Person der politischen Öffentlichkeit, ja gar zu einer literarischen Institution geworden; und zu groß ist sein literarisches Selbstbewusstsein.

⁴⁶ Karlheinz Biermanns Charakterisierung der *Chatiments* trifft genau diese doppelte, auf Gegenwart wie Zukunft gleichermaßen gerichtete Perspektive und erfasst darüber hinaus die Originalität der politischen Dichtung Hugos als Synthese aus totalisierender, satirischer Gegenwartskritik und eines in das Kleid der Prophetie gehüllten Fortschrittsoptimismus, wenn er schreibt: „Schon im Jahr 1853 publiziert er

Ne doutons pas! la fin, c'est le mystère.
Attendons. Des Nérons comme de la panthère,
Dieu sait briser la dent.

(*Lux*, Chât, Teil IV, Strophe 1, Verse 141ff.)

Die poetische Aktualisierung des geschichtsphilosophischen Fortschrittskonzepts Hugos gerät so, noch bevor Hugo es im Epilog von *La Révolution* (1857/1870) in die Formel des Fortschritts im Rückschritt bzw. der Kontinuität in der Diskontinuität fasst, bereits zum dominanten Strukturprinzip der *Châtiments* (1853). Denn die Idee des Fortschritts zeichnet sich der metaphorischen Struktur der *Châtiments* – vom Dunkel des Staatsstreichs (*Nox*) zum Licht (*Lux*) – unmittelbar ein. Die *Châtiments* schließen mit einer Hymne auf die zukünftige „République universelle“ (*Lux*, V. 46), deren prophetischer Charakter durch die zahlreichen Referenzen auf die Propheten des Alten Testaments sowie die Apokalypse des Johannes noch verstärkt wird⁴⁷:

Au fond des cieux un point scintille.
Regardez, il grandit, il brille,
Il approche, énorme et vermeil.
Ô République universelle,
Tu n'es encor que l'étincelle,
Demain tu seras le soleil!

(*Lux*, Teil I, Strophe 8, Verse 43ff.)

Selbst in einem Werk also, das den Verrat der republikanischen Idee und damit in den Augen Hugos einen der dunkelsten Momente der französischen Geschichte überhaupt aktualisiert, bleibt die für Hugo wesentlich mit dem Gedanken des Fortschritts assoziierte *épopée humaine* immer als „immense mouvement d'ascension vers la lumière“⁴⁸ gegenwärtig⁴⁹.

einen Gedichtband mit dem Titel *Châtiments (Bestrafungen)* [...]. Es ist wohl einzigartig in der neueren französischen oder sogar der europäischen Literaturgeschichte. Der Autor beruft sich einerseits auf die große Tradition des satirischen Gedichts seit der Antike und verknüpft sie andererseits mit dem visionären Charakter biblischer Prophetie und Apokalypse“ (Biermann: *Victor Hugo*, 92). Wenn Biermann auch an dieser Stelle *L'Année terrible* nicht erwähnt, so räumt er doch später ein, dass dieser Band „in ähnlichem Stil“ (ebd., 122) wie die *Châtiments* verfasst sei.

⁴⁷ Dieselbe metaphorische Struktur einer temporal aktualisierten Opposition zwischen dunkel/böse und hell/gut findet sich in einem weiteren politisch-satirischen Werk, den *Tragiques* des Agrippa d'Aubigné (1552-1630), das den Konflikt zwischen Protestanten und Katholiken aktualisiert. Wie die *Châtiments* ist auch dieses Werk in sieben Teile gegliedert, dessen sechster Teil den Titel *Vengeances* trägt. Hugo ordnet d'Aubigné in *William Shakespeare* in die Tradition der Satire des Juvenal ein: „Qu'est-ce que Régnier? qu'est-ce que d'Aubigné? qu'est-ce que Corneille? Des étincelles de Juvénal“ (Hugo: „William Shakespeare“, 271). Wenn Hugo als Titel für die *Châtiments* zunächst ‚*Les Vengeresses*‘ in Betracht zieht, so ist dies als Reminiszenz an d'Aubignés *Tragiques* zu verstehen.

⁴⁸ Hugo: *La Légende des siècles*, 4 (Vorwort zur ersten Serie, 1857).

⁴⁹ Nicht nur am Ende der *Châtiments* in *Lux*, sondern auch immer wieder im Verlauf der poetischen Reflexion des Bandes wird dieses „immense mouvement d'ascension vers la lumière“ im Zeichen der Evokation des noch fernen Ideals aufgerufen. Während sich die Metaphorik des Dunkels nach *Nox* insbesondere dem visionären Gedicht *Cette nuit-là* (Chât I/V) einzeichnet, wird das Fortschrittsprinzip vor allem in folgenden Gedichten thematisiert: ‚*Ô Robert, un conseil*‘ (Chât III/XII); *Luna* (Chât VI/VII); *Stella* (Chât VI/XV), *Applaudissement* (Chât VI/XVII).

Nun steht bereits in den *Châtiments* die Affirmation des Fortschritts in einigen Gedichten im Zeichen des Revolutionsmythos, in dessen Licht die Französische Revolution den Beginn der politischen Emanzipation der Völker im Zeichen der Freiheit markiert und der zum zentralen Anknüpfungspunkt des Hugoschen Mythos der Stadt Paris werden wird⁵⁰. Jedoch spielt der Revolutionsmythos, der in der Parisliteratur bereits in der Zeit unmittelbar nach der Julirevolution 1830⁵¹ Gestalt annimmt – Hugo selbst trägt mit seiner Ode *Dicté après juillet 1830* (CC I) wesentlich zu dieser Mystifizierung der revolutionären Tradition bei –, als Denkfigur des Fortschritts im Gesamtkonzept der Sammlung insgesamt eine untergeordnete Rolle. Es scheint, als ob erst die Auseinandersetzung mit dem Problem revolutionärer Gewalt sowie deren geschichtsphilosophischer Legitimation in *La Révolution* (1857/1870) bei Hugo zum einen die Entfaltung des Revolutions- und damit auch des Parismythos ermöglicht, der schließlich in dem Text *Paris* (1867) seine paradigmatische Gestalt findet, zum andern aber auch am Ursprung der Affirmation des Revolutionsmythos als Ursprungsmythos des französischen Volkes in *Paris* und damit der Möglichkeit seiner politischen Instrumentalisierung in *L'Année terrible* steht.

In *Paris* verknüpft Hugo den Mythos der Französischen Revolution in einem bisher nicht erreichten Maße mit der Stadt Paris als Zentrum der Revolution und schafft derart einen neuen Mythos, der auf dem konstitutiven Konnex von Paris, Volk von Paris, Revolution und Fortschritt basiert. Wenn Citron in seiner Studie zum literarischen Parismythos diesen als spezifische Art der metaphorischen Anthropomorphisierung der Stadt definiert und dies u. a. mit der immer wieder auftretenden, poetischen Identifikation von Stadt und revolutionärem Volk begründet – „Paris, c’est le peuple et rien d’autre; le peuple s’étant levé, Paris en bloc s’est levé“⁵² –, so ist es vor allem dieser letztere, wesentlich politische Aspekt des Parismythos, den Hugo in *Paris* ins

⁵⁰ Z. B. in ‚*Ô Robert, un conseil*‘ (Chât III/XII).

⁵¹ Vgl. Citron: *Poésie de Paris* I, 249ff. Während Citron den Ursprung des Mythos von Paris in der Julirevolution sieht, erklärt Stierle die Entstehung des Parismythos vor allem mit der spezifischen Konstellation des Parisdiskurses der beginnenden 1830er Jahre und der Ausbildung der fiktionalen Parisliteratur: „Aus dieser innigen Durchdringung der Stadt mit ihrem Diskurs geht eine Gestalt der imaginären Anschaulichkeit hervor, die [...] nicht zu Unrecht als „Mythos von Paris“ aufgefasst wurde. Der Mythos von Paris hat seinen eigentlichen Ursprung im Paris der dreißiger und vierziger Jahre, als die Stadt dem Zeitgeist eine lesbare Gestalt zu geben schien“ (Stierle: *Mythos von Paris*, 207). Zur Rezeption des literarischen Parismythos u. a. bei Aragon, Benjamin, Caillois, Citron und Barthes vgl. Stierle: *Mythos von Paris*, 12ff.

Freilich muss hier unterschieden werden zwischen der unmittelbaren Mythosbildung im direkten Umfeld der Französischen Revolution und der gleichsam sekundären Remythisierung der Revolution im literarischen und künstlerischen Parisdiskurs des 19. Jahrhunderts sowie in der Tradition der Revolutionsfeiern. Im Horizont seiner permanenten Remythisierung im 19. Jahrhundert gewinnt das Ereignis der Revolution die Qualität eines Erinnerungsortes im Sinne Noras und damit eines Zentrums kollektiver Identität.

⁵² Citron: *Poésie de Paris* I, 255.

Zentrum der Reflexion stellt⁵³. Im Zeichen dieser Verschmelzung von Paris und Volk, Revolution und Fortschritt zu einer mythischen Einheit aber gerät die große Revolution in Hugos *Paris* zu jener in der Literatur des 19. Jahrhunderts zentralen, symbolischen Figur, die Erfassung und Repräsentation des Wesens der Stadt Paris als solches sowie deren zentraler Bedeutung im Prozess des Fortschritts ermöglicht⁵⁴.

Der Text *Paris* gliedert sich in fünf Abschnitte. Auf die eröffnende Zukunftsvision einer europäischen und kosmopolitischen Friedensordnung mit Zentrum Paris (*L'avenir*, I) folgt die Evokation der Geschichte von Paris mit Fokus auf die als teleologisch aufgefasste Entwicklung bis zur Französischen Revolution (*Le passé*, II), welche im dritten Abschnitt (*Suprématie de Paris*, III) als Katalysator des zivilisatorischen Fortschrittsprozesses im 19. Jahrhundert figuriert. Auch im vierten Teil (*Fonction de Paris*, IV) steht die zivilisatorische Funktion von Paris im Zentrum, bevor der Text mit einem Appell zur Einheit aller Völker schließt (*Déclaration de paix*, V). Der zentrale Gedanke des Textes – die Deklaration von Paris zur Kapitale Europas und zum Zentrum des Fortschritts – ist dabei keineswegs neu, sondern hat seinen Ursprung in dem um 1800 entstehenden Wissensdiskurs⁵⁵. Hugo selbst spricht bereits in seinem 1824 verfassten Essay über Lord Byron (*Sur Lord Byron. À propos de sa mort*) von „Paris, cette capitale de l'Europe“⁵⁶. Indes erlangt die Vorstellung von Paris als Zentrum des Fortschritts erst im Horizont des nach der Julirevolution 1830 sich festigenden, literarischen Parismythos, vor allem aber auch der Ereignisse von 1848 bis 1852 sowie der Rückkehr des Empire eine neue geschichtsphilosophische und politische Aktualität, die Hugo in *Paris* zu einem Parismythos ganz neuer Qualität verdichtet⁵⁷: in keinem anderen Werk Hugos vor *Paris* erscheint der Mythos von Paris in einer vergleichbaren Strahlkraft und Konzentration wie in diesem Text.

Am Ursprung des Hugoschen Parismythos steht die Französische Revolution:

⁵³ Dagegen greift Stierle die Passage, den Flaneur und den Omnibus als – eher unpolitische – Elemente des Parismythos heraus (Stierle: *Mythos von Paris*, 207ff.).

⁵⁴ Zur Bedeutung des Textes *Paris* für die Konstitution des Parismythos bei Hugo vgl. auch Roger Bernard: „Paris couplés: Les Paris révolutionnaires de Hugo et de Vallès“, in: *Les Amis de Jules Vallès* (juillet 1997), 147-151, Stierle: „Tod der großen Stadt“, 121ff. und Parkhurst Ferguson: *Paris as Revolution*, 69ff. Parkhurst Ferguson ist die erste, die die Französische Revolution als Chronotop im Sinne Bakhtins begreift, dieses als grundlegende Figur des narrativen Parisdiskurses des 19. Jahrhunderts untersucht und damit einen zentralen Aspekt des sich im literarischen Parisdiskurs des 19. Jahrhunderts herausbildenden Mythos von Paris erhellt.

⁵⁵ Vgl. Corbineau: *Brennpunkt der Welt*, 161ff.

⁵⁶ Hugo: „Sur Lord Byron. À propos de sa mort“, in: ders.: „Littérature et philosophie mêlées“, 155-160, 160.

⁵⁷ Solchermaßen muss *Paris* auch als Reaktion Hugos auf das Second Empire aufgefasst werden, das indes im Licht des Hugoschen Fortschrittspostulats in *Paris* lediglich als dunkle Episode erscheint: „Un peu d'ombre flottante ne compte pas dans un immense lever d'aurore“ (Hugo: „Paris“, 32).

„Paris est la ville pivot sur laquelle, à un jour donné, l’histoire a tourné. Palerme a l’Etna, Paris a la pensée. Constantinople est plus près du soleil, Paris est plus près de la civilisation. Athènes a bâti le Parthénon, mais Paris a démoli la Bastille.“⁵⁸

In der metonymischen Ersetzung des Volkes von Paris durch die Stadt Paris in der Wendung „Paris a démoli la Bastille“ geht der Mythos der Revolution im Mythos der Stadt selbst auf: Paris ist nicht mehr bloß eine Stadt, sondern verschmilzt als Schauplatz der Revolution mit deren Schauspiel und Akteuren und damit der Geschichte selbst zu einer mythischen Einheit⁵⁹. Der absolute, historische Neubeginn der Revolution – „Il est certain que la Révolution française est un commencement“⁶⁰ – steht somit wesentlich im Zeichen einer mythischen Einheit der Stadt Paris mit ihrem Volk, das gleichsam erst in dem Ereignis der Revolution zu seiner ureigenen und bereits im 19. Jahrhundert zum Mythos gewordenen Identität als freiheits- und fortschrittsliebendes Volk findet: der Revolutionsmythos ist also nicht nur Parismythos, sondern wesentlich auch Ursprungsmythos des französischen Volkes. Im Zeichen der erstmaligen, paradigmatischen Realisierung des zivilisatorischen Potentials von Volk und Stadt im epochalen Ereignis der Französischen Revolution aber avancieren das *peuple* von Paris und damit auch die Stadt selbst zum Zentrum des universalen Fortschrittsprozesses:

„Paris est sur toute la terre le lieu où l’on entend le mieux frissonner l’immense voileure invisible du progrès. / Paris travaille pour la communauté terrestre.“⁶¹

Damit ist die zentrale Funktion von Paris im historischen Prozess des Fortschritts, dessen Ziel die Freiheit aller Völker ist („Le premier mot est Roi, le dernier mot est peuple“⁶²), festgeschrieben. In der fortgesetzten Metapher des Sämanns wird dies unmittelbar sinnfällig – die Stadt Paris erscheint hier als unermüdlicher Sämann, der die Samenkörner der Wahrheit auf der ganzen Welt ausstreut und so das lodernde Feuer des Fortschritts entfacht:

„La fonction de Paris, c’est la dispersion de l’idée. / Secouer sur le monde l’inépuisable poignée des vérités, c’est là son devoir et il le remplit. [...] / Paris est un semeur. Où sème-t-il? Dans les ténèbres. Que sème-t-il? Des étincelles. Tout ce qui, dans les intelligences

⁵⁸ Ebd., 19.

⁵⁹ Zur Metapher des Schauspiels für die Französische Revolution vgl. Gerhard Kurz: „Mythisierung und Entmythisierung der Revolution. Die Französische Revolution als Schauspiel der Geschichte“, in: Dietrich Harth/Jan Assmann (Hgg.): *Revolution und Mythos*, Frankfurt a. M. 1992, 128-145.

⁶⁰ Hugo: „Paris“, 22. Dietrich Harth weist in seiner Einleitung zu dem von ihm und Jan Assmann herausgegebenen Sammelband *Revolution und Mythos* darauf hin, dass erst im 18. Jahrhundert der Begriff Revolution eine zukunftsorientierte Perspektive erhält. In den vorangehenden Jahrhunderten hingegen wurde der Revolutionsbegriff vor allem mit dem Gedanken der Wiederholung, der seinen Ursprung in der Herkunft des Revolutionsbegriffs aus der Astronomie – er bezeichnet dort die Umlaufbahnen der Planeten – hat, assoziiert (Dietrich Harth: „Revolution und Mythos. Sieben Thesen zur Genesis und Geltung zweier Grundbegriffe historischen Denkens“, in: ders./Jan Assmann (Hgg.): *Revolution und Mythos*, Frankfurt a. M. 1992, 9-35, 13).

⁶¹ Hugo: „Paris“, 20.

⁶² Ebd., 24.

éparses sur cette terre, prend feu çà et là et pétille est le fait de Paris. Le magnifique incendie du progrès, c'est Paris qui l'attise.“⁶³

Wenn Hugo schließlich die Stadt Paris als Summe und Überbietung der drei Städte Jerusalem, Athen und Rom – als jeweilige, mythische Zentren der Freiheit, Kunst und Macht – aufruft, so erreicht der Mythos des gegenwärtigen Paris damit seinen vorläufigen Höhepunkt:

„Jérusalem, Athènes, Rome. Les trois villes rythmiques. / L'idéal se compose de trois rayons; Le Vrai, le Beau, le Grand. De chacune de ces trois villes sort un de ces trois rayons. A elles trois, elles font toute la lumière. / Jérusalem dégage le Vrai. C'est là qu'a été dite par le martyr suprême la suprême parole: *Liberté, Égalité, Fraternité*. Athènes dégage le Beau. Rome dégage le Grand. / [...] / Hors de Rome la Puissance, hors d'Athènes l'Art, hors de Jérusalem la Liberté. / [...] / Paris est la somme des ces trois cités. Il les amalgame dans son unité. / [...] Ce logarithme des trois civilisations rédigées en une formule unique, [...] cette tétatologie sublime du progrès faisant effort vers l'idéal, donne ce monstre et produit ce chef-d'œuvre: Paris. / Dans cette cité-là aussi il y a eu un crucifix. Là [...], en présence du grand crucifié, Dieu, qui pour nous est l'homme, a saigné l'autre grand crucifié, le Peuple. / Paris, lieu de la révélation révolutionnaire, est la Jérusalem humaine.“⁶⁴

Indem Hugo hier eine Analogie zwischen der revolutionären Geschichte des Volkes von Paris und der biblischen Heilsgeschichte etabliert sowie vor diesem Hintergrund Paris zum „lieu de la révélation révolutionnaire“ bzw. zur „Jérusalem humaine“ deklariert, eröffnet er damit implizit dem Mythos des gegenwärtigen Paris eine providenzielle, gleichsam historisch garantierte Zukunftsperspektive. Solchermaßen aber gerät *Paris* zu einem prophetischen Text, der Frieden und Freiheit für alle Völker als Ziel des von Paris ausstrahlenden Fortschrittsprozesses proklamiert, ja dieses ferne Ideal gar im visionären Ton des biblischen Propheten verkündet⁶⁵. Der erste und letzte Abschnitt von *Paris* stehen ganz im Zeichen dieser Prophetie. Wenn aber Hugo seinen Text antizipierend mit der politischen Utopie eines unter der Führung von Paris vereinten, friedlichen Europa eröffnet (*L'avenir*, I), so ermöglicht dieser imaginäre Vorgriff, die nachfolgenden Abschnitte von *Paris* als argumentative Begründung des damit gesetzten Parismythos zu gestalten. Dieser wird dann auch im Verlauf des Textes wesentlich als durch die bisherige Geschichte bestätigter ausgewiesen und solchermaßen zusätzlich verstärkt. Im Kontext dieser argumentativen Struktur von *Paris* – Setzung der Utopie, Begründung des durch die Utopie gesetzten Mythos – aber müssen die abermalige Ausweitung des prophetischen Blicks am Ende des Textes sowie die Ankündigung einer aus der französischen Nation hervorgehenden Weltgemeinschaft gleichsam als folgerichtig und unhintergebar erscheinen. Der Mythos von Paris geht im Ideal einer universalen Friedensordnung auf:

⁶³ Ebd., 27.

⁶⁴ Ebd., 25f.

⁶⁵ Vgl. auch Danièle Chauvin: „Les prophéties politiques de Victor Hugo“.

„O France, adieu! tu es trop grande pour n'être qu'une patrie. On se sépare de sa mère qui devient déesse. Encore un peu de temps, et tu t'évanouiras dans la transfiguration. Tu es si grande que voilà tu ne vas plus être. Tu ne seras plus France, tu seras Humanité; tu ne seras plus nation, tu seras ubiquité. [...] Résigne-toi à ton immensité! Adieu, Peuple! salut, Homme! Subis ton élargissement fatal et sublime, ô ma patrie, et, de même qu'Athènes est devenue la Grèce, de même que Rome est devenue la chrétienté, toi, France, deviens le monde.“⁶⁶

Mit diesen Worten schließt sich der Kreis. Die in *L'avenir* (I) gesetzte Utopie der „libération universelle“⁶⁷ ist in *Déclaration de paix* (V) im Zeichen des Parismythos zur prophetischen Gewissheit einer in Frieden vereinten „Humanité“⁶⁸ geworden.

Jedoch scheint im Jahr 1867, als Hugo *Paris* schreibt, dieses Ideal in weite Ferne gerückt. Die Weltausstellung in Paris wird für Hugo zum Hoffnungsträger einer möglichen Aussöhnung der Nationen Europas, die sich erst im Jahr zuvor feindlich gegenüberstanden:

„L'année 1866 a été le choc des peuples, l'année 1867 sera leur rendez-vous. / Les rendez-vous sont des révélations. Là où il y a rencontre, il y a entente, attraction, frottement, contact fécond et utile, éveil des initiatives, intersection des convergences, rappel des déviations au but, fusion des contraires dans l'unité; telle est l'excellence des rendez-vous. [...] Qu'est-ce qu'une exposition universelle? C'est le monde voisinant.“⁶⁹

Hugo spielt hier auf den preußisch-österreichischen Krieg an, den Preußen durch einen schnellen Sieg bei Königgrätz (Sadowa) am 3. Juli 1866 für sich entscheidet. Zwar kann Napoléon III durch seine Neutralität den Konflikt zwischen Frankreich und Preußen zunächst abwenden. Doch das unter der Führung Bismarcks erstarkte Preußen wird zunehmend als Bedrohung des französischen Empire empfunden. In dieser prekären Situation wendet sich Hugo mit einem eindringlichen Appell an die Deutschen, den Krieg zu vermeiden und die Einheit der Völker als politische Basis Europas anzuerkennen:

„Est-ce vous qui attaquez, Allemands? Est-ce nous? A qui en veut-on? Allemands, *All men*, vous êtes Tous-les-Hommes. Nous vous aimons. Nous sommes vos concitoyens dans la cité Philosophie, et vous êtes nos compatriotes dans la patrie Liberté. Nous sommes, nous Européens de Paris, la même famille que vous, Européens de Berlin et de Vienne.“⁷⁰

Doch der Appell Hugos verhallt ungehört. Drei Jahre später nimmt Bismarck die Frage der spanischen Erbfolge zum Anlass, um den Krieg zwischen Frankreich und Preußen zu provozieren. Der Zusammenbruch des Empire am 2. September 1870 folgt bald auf die Kriegserklärung Frankreichs an Preußen am 19. Juli 1870 und markiert zugleich den Beginn jenes tragischen Epos, das Hugo in *L'Année terrible* erzählt. Wieder einmal wird die Geschichte selbst zur größten Herausforderung des geschichtsphilosophischen

⁶⁶ Hugo: „Paris“, 42f.

⁶⁷ Ebd., 33.

⁶⁸ Ebd., 6 (*L'avenir*, I) und 43 (*Déclaration de paix*, V).

⁶⁹ Ebd., 37.

⁷⁰ Ebd., 41.

Fortschrittskonzepts Hugos, die *Châtiments* und *Paris* aber zur literarischen Voraussetzung jenes poetischen Impulses, in dessen Horizont in *L'Année terrible* der Parismythos schließlich in den Mythos des Fortschritts selbst transzendiert wird.

V.2 L'Année terrible

In den *Châtiments* spielt die Stadt Paris lediglich eine untergeordnete Rolle. In *L'Année terrible* hingegen, jenem Band politischer Dichtung, der das schwarze Epos des Jahres 1870/71, also des Kriegs zwischen Frankreich und Preußen sowie des Bürgerkriegs zwischen Assemblée und Kommune erzählt, gerät der Mythos der Stadt Paris, wie Hugo ihn in *Paris* entwirft, zur zentralen Figur⁷¹. Wenn Hugo den Gedichtband der Stadt Paris selbst widmet – *À Paris, capitale des peuples* – und darüber hinaus als Titel des Bandes ursprünglich *L'épopée de Paris* in Erwägung gezogen hatte⁷², so deutet dies auf die zentrale Rolle der Stadt Paris und vor allem auch des Parismythos in *L'Année terrible* hin. Dies ist nun primär auf die lebensweltliche Situation der akuten Bedrohung der Stadt durch die preußische Belagerung auf der einen sowie die Ereignisse der Pariser Kommune auf der anderen Seite zurückzuführen. Horst Weich zeigt in seiner Studie *Paris en vers* anhand der Analyse von vier im Kontext des Zweiten Weltkriegs entstandenen Parisgedichten⁷³, dass in diesen Texten „spezifische Paris-Bilder entworfen werden, die angesichts der Bedrohung von außen ein idealisiertes Paris modellieren“⁷⁴. Dadurch ergebe sich eine semantische Spaltung in der poetischen Repräsentation der Stadt Paris:

„Das eigentliche und eigene Paris wird von einem uneigentlichen und fremden bedrängt. Das eigentliche und das okkupierte Paris stehen sich oppositiv gegenüber.“⁷⁵

Wenn Weich im Folgenden diese semantische Opposition von okkupiertem und eigentlichem Paris als Opposition von Unordnung und Ordnung, Tod und Leben, Unterdrückung und Freiheit, Dunkel und Licht beschreibt, so nennt er mit der Lichtmetaphorik sowie dem Topos der Freiheit zentrale Elemente des Parismythos, wie Hugo ihn in *Paris* aktualisiert: die „eigentliche[n] Semantik von Paris“ erweist sich als

⁷¹ Zum Entstehungsumfeld der *Année terrible* vgl. die von Hugo in *Actes et Paroles III: Depuis l'exil (1870-1876)* publizierten Texte, die ein Gesamtbild der gesellschaftlichen und politischen Situation der Zeit aus der Sicht Hugos zeichnen (Victor Hugo: „Actes et paroles III“, in: ders.: *Œuvres complètes V, Politique*, Paris: Robert Laffont, 1985, 695-946, besonders 695-819).

⁷² Vgl. Biermann: *Victor Hugo*, 123.

⁷³ Jules Supervielle: *Paris*; Paul Eluard: *Courage*; Louis Aragon: *Paris*; Jacques Prévert: *Les clefs de la ville*.

⁷⁴ Weich: *Paris en vers*, 200.

⁷⁵ Ebd., 226.

die „Semantik des mythischen Paris“⁷⁶, wie sie sich im literarischen Parisdiskurs des 19. Jahrhunderts herausgebildet hat. In Hugos *Année terrible* kann nun derselbe poetische Effekt beobachtet werden, den Weich im Kontext des Zweiten Weltkriegs analysiert: die unmittelbare, vom Dichter-Ich radikal verurteilte Bedrohung der Stadt führt auch in *L'Année terrible* zu einer verstärkten, semantischen Aktualisierung des mythischen Paris, das dem realen, bedrohten Paris diametral entgegensteht. Damit aber gerät *L'Année terrible* gleichsam zu einer poetischen Synthese wesentlicher Merkmale der *Châtiments* und des Prosatextes *Paris*⁷⁷: wenn Hugo auf der einen Seite auch hier, wie bereits in den *Châtiments*, den jambischen Impuls der Vernichtung der politischen Gegenwart in eine epische Perspektive rückt und damit die prophetische Funktion des Dichters als Verkünder des Fortschritts betont, so steht dieses Fortschrittskonzept in *L'Année terrible* auf der anderen Seite wesentlich im Zeichen des in *Paris* paradigmatisch aktualisierten Parismythos, in dessen Licht die bedrohte Stadt als mythisches Zentrum des Fortschritts erscheint⁷⁸. Wie in *Paris* wird somit auch in *L'Année terrible* der Parismythos in Hinblick auf die Affirmation des Fortschritts und damit die Stiftung historischen Sinns funktionalisiert. Indes, und dies ist der fundamentale Unterschied zu *Paris*, steht der Parismythos in *L'Année terrible* nicht für sich, sondern tritt, wie oben angedeutet, in eine oppositive Beziehung zu dem realen und gefährdeten Paris. Diese Differenz zwischen der zivilisatorischen Funktion des mythischen Paris und der gegenwärtigen, prekären Lage der Stadt steht am Ursprung einer von Hugo lebensweltlich gefühlten und textintern aktualisierten Spannung, deren

⁷⁶ Ebd. In seinem Aufsatz „Prototypische und mythische Stadtdarstellung. Zum „image“ von Paris“ (in: Andreas Mahler (Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, Heidelberg 1999, 37-54) führt Horst Weich seine Überlegungen zur poetischen Darstellung von Paris fort und zeigt, dass vor allem zwei poetische Verfahren zur Reduktion städtischer Komplexität in der Stadtdichtung angewendet werden: während die prototypische Darstellung der Stadt sich auf die Aktualisierung signifikanter Elemente des Stadttextes wie z. B. Monumente konzentriert, verzichtet die mythische Darstellung der Stadt auf konkrete Ortsreferenzen und etabliert stattdessen den Mythos von Paris als sekundäres, konnotatives Bedeutungssystem. Weich greift hierbei auf die Mythoskonzeption von Roland Barthes zurück, der in *Mythologies* (Paris: Seuil, 1957) den Mythos als sekundäres Zeichensystem definiert (ebd., 213ff.).

⁷⁷ Wenn Biermann in seinem Aufsatz „*L'Année terrible*“ die Sammlung ausschließlich im Umfeld der *Légende des siècles* verortet, so übersieht er die deutlichen Parallelen zu dem Gedichtband *Les Châtiments*. Jacques Seebacher weist in der in Anschluss an den Aufsatz abgedruckten Diskussion darauf hin, dass gerade in der prekären Situation des Jahres 1870/71 die *Châtiments* eine neue Aktualität gewinnen. Die französische Ausgabe der *Châtiments*, die am 20. Oktober 1870 erscheint, erzielt Rekordauflagen; ebenso belegt die Veranstaltung öffentlicher Lesungen von ausgewählten Gedichten der *Châtiments* diese neue Aktualität der *Châtiments*, in deren direkter Nachfolge die Gedichte der *Année terrible* für den damaligen Leser stehen (ebd., 40). Zur Rolle der *Châtiments* im Kriegsjahr 1870/71 vgl. auch Hugo: „Actes et paroles III“, Kapitel IV: „*Les Châtiments*“, 735-746.

⁷⁸ Zum Konnex von Kriegserfahrung und Fortschrittsoptimismus in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts vgl. Karlheinz Biermann: „Fortschritts Glaube, Friedenshoffnung und Kriegserfahrung in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts – dargestellt an ausgewählten Beispielen“, in: Wolfgang Drost (Hg.): *Fortschritts Glaube und Dekadenzbewusstsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte*, Heidelberg 1986 [Reihe Siegen; Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, 59], 175-188.

Aufhebung den eigentlichen Zielpunkt der poetischen Bewegung des Gedichtbandes wie des Geschichtsprozesses überhaupt darstellt: das zukünftige Paris soll wieder für seinen eigenen Mythos eintreten können. Dies möglich zu machen, ist nun die Aufgabe des in mythisch-identifikatorischer Einheit mit seiner Stadt verschmelzenden Volkes von Paris. Solchermaßen impliziert die Evokation des mythischen Paris, vor allem aber die Herausstellung der radikalen Differenz zwischen mythischem und realem Paris in *L'Année terrible* eine kollektive Aufforderung zum Handeln, die in dieser Art in der politischen Dichtung Hugos neu ist und in *L'Année terrible* gefährlich in die Nähe der politischen Agitation rückt. Neben seiner Funktion als geschichtsphilosophische Denkfigur gewinnt der Parismythos in *L'Année terrible* Appellcharakter und damit eine wesentlich handlungsorientierte Dimension.

Im Zentrum der folgenden Lektüre von *L'Année terrible* steht zum einen die Analyse dieser doppelten Funktionalisierung des Mythos von Paris, zum andern die Frage nach der Relation beider Aspekte des Parismythos. Ein kurzer Exkurs zu Geschichtskonzept und Sprechinstanz der *Année terrible* bildet den Rahmen der Lektüre des Bandes mit Fokus auf die poetische Aktualisierung des Parismythos. Als textuelle Grundlage der Lektüre werden einzelne, signifikante Textpassagen herangezogen, da eine vollständige Interpretation isolierter Gedichte in Hinblick auf die Herausarbeitung der dominanten poetischen bzw. reflexiven Strukturen der Sammlung wenig sinnvoll erscheint.

Die in chronologischer Reihenfolge die Ereignisse des Jahres 1870/71 aneignende Gedichtsammlung *L'Année terrible* lässt sich in zwei Abschnitte unterteilen. Der erste Abschnitt thematisiert die Niederlage Frankreichs in Sedan, den Zusammenbruch des Kaiserreichs sowie die anschließende Belagerung von Paris durch Preußen im Kriegswinter 1870/71, der zweite Abschnitt die Ereignisse der Pariser Kommune sowie des Bürgerkriegs zwischen Kommune und Regierung. Wenn Hugo beiden Abschnitten mit dem Prolog bzw. dem Gedicht *Loi de formation du progrès* (AT, février 1871, V) jeweils einen Text voranstellt, der als Ausschnitt aus dem unveröffentlichten Text *Le Verso de la page* sein im Epilog von *La Révolution* entworfenes Fortschrittskonzept resümiert, in dessen Licht selbst die fatalen Ereignisse der ‚*année terrible*‘ als lediglich episodische Momente eines umfassenden und providenziell abgesicherten Fortschrittsprozesses erscheinen müssen, so schafft er damit gleichsam den geschichtsphilosophischen Rahmen für die Lektüre des Bandes. Auch in *L'Année terrible*, wie bereits in *La Révolution* und den *Châtiments*, figuriert der Fortschrittsprozess wesentlich als ein dialektischer. Denn eine „*obscur loi du progrès dans le deuil*“ (AT, février 1871, V, V. 279) zeichnet sich dem Fortschritt als

historisches Gesetz ein, so dass der Prozess der Geschichte als Erfüllung des göttlichen Mysteriums („Mystère“, V. 3) für den Menschen letztlich ein undurchschaubares Rätsel bleiben muss⁷⁹:

Quoi! le deuil triomphant, le meurtre épanoui,
Sont les conditions de nos progrès! Mystère!
Quel est donc ce travail étrange de la terre?
(AT, février 1871, V, Verse 2ff.)

Solchermaßen aber gerät das gleichermaßen ideale wie ferne Ziel der Geschichte („grand but où Dieu clément nous mène“, AT, décembre 1870, IV, V. 32) immer wieder, vor allem in Zeiten des Krieges und der Not, aus dem Blick des Menschen, mit der Folge einer fundamentalen Erschütterung des Glaubens an die göttliche Providenz: „Je sais que Dieu semble incertain / Vu par la claire-voie affreuse du destin“ (AT, juillet 1871, XII, V. 33f.). Das Jahr 1870/71 ist nun ein solcher Moment in der französischen Geschichte, in dem das den Weg des Fortschritts erleuchtende Licht endgültig erloschen scheint: „on ne voit plus le phare“ (AT, février 1871, V, V. 295). Eine Isotopie der Dunkelheit und Zerstörung sowie eine Akkumulation der rhetorischen Figur der Dubitatio bringen dies in den folgenden Versen aus *Loi de formation du progrès* zum Ausdruck:

Le jour, si c'est du jour que cette clarté sombre,
N'a l'air de se lever que pour regarder l'ombre;
On ne voit plus le phare; on ne sait que penser;
Vient-on de reculer, ou vient-on d'avancer?
Oh! dans l'ascension humaine, que la marche
Est lente, et comme on sent la pesanteur de l'arche!
[...]
Comme tout se défait et retombe à mesure!
Pas de principe acquis; pas de conquête sûre;
À l'instant où l'on croit l'édifice achevé,
Il s'écroule, écrasant celui qui l'a rêvé;
(AT, février 1871, V, Verse 293ff.)

In diesem Kontext der Verzweiflung und Verunsicherung ist es die Aufgabe des Dichters, in seiner Funktion als Prophet des Fortschritts unablässig die großen Ziele der Menschheit zu proklamieren und damit seiner Rolle als Anführer des Volkes gerecht zu werden. In dem programmatischen Gedicht ‚*N'importe, ayons foi!*‘ (AT, mars 1871, I) benennt Hugo explizit diese zivilisatorische Funktion des Dichters:

⁷⁹ Vgl. die Rede der personifizierten „sagesse“ in dem Gedicht ‚*Prêcher la guerre après avoir plaidé la paix!*‘ (AT, novembre 1870, VI), in der diese den widersprüchlichen Charakter des Fortschritts thematisiert: „ – Homme, je ne t'ai pas trompé, dit la sagesse. / Tout commence en refus et finit en largesse; / L'hiver mène au printemps et la haine à l'amour. / On croit travailler contre et l'on travaille pour. / En se superposant sans mesure et sans nombre, / Les vérités parfois font un tel amas d'ombre / Que l'homme est inquiet devant leur profondeur; / La Providence est noire à force de grandeur; / Ainsi la nuit sinistre et sainte fait ses voiles / De ténèbres avec des épaisseurs d'étoiles“ (V. 7ff.). Vgl. auch das Gedicht ‚*Je ne veux condamner personne*‘ (AT, juin 1871, XVI): „Demain qui charmera les fils, fait peur aux pères, / L'azur est sous la nuit dont nous nous effrayons, / Et cet œuf ténébreux est rempli de rayons. / [...] / L'avenir est un monstre avant d'être un archange“ (V. 106ff.).

Prophètes maigris par les jeûnes,
 Ô poètes au fier clairon,
 [...]
 Vous indiquez le but suprême
 Au genre humain, toujours le même
 (AT, mars 1871, I, Strophe 2, Verse 11ff.)

Wenn das Ich in diesen Versen die prophetische Autorität des Dichters mit dessen Kenntnis des „but suprême“ (V. 15) der Geschichte begründet, so affirmiert es damit implizit die genuine Möglichkeit der Dichtung, die fatale Geschichte der ‚*année terrible*‘ als Erfüllung göttlicher Providenz lesbar zu machen und ihr derart einen historischen Sinn einzuschreiben. Denn allein der Dichter als Prophet ist in der Lage, die gegenwärtigen Ereignisse im umfassenden, historischen Prozess des Fortschritts zu verorten, ihnen also die Signatur des Fortschritts auch im Rückschritt zu verleihen. Vor der Folie des Selbstverständnisses Hugos als Dichter sowie seiner geschichtsphilosophischen Position aber gerät die gleichsam poetisch vollzogene Integration der ‚*année terrible*‘ 1870/71 in den Fortschrittsprozess zur Bürgerpflicht. In dem kurzen, in Versform gefassten Vorwort, das Hugo zwischen den Prolog und das Eröffnungsgedicht von *L’Année terrible* (*Sedan*, AT, août 1871, I) einfügt, legt Hugo Rechenschaft ab über diese schwierige und leidvolle Pflicht des Dichters, das fatale Erlöschen des französischen Sterns während der ‚*année épouvantable*‘ (V. 1) erzählend nachzuvollziehen. Jedoch anerkennt er zugleich den historischen Imperativ, durch die poetische Aneignung der Ereignisse unter den genannten Voraussetzungen – providenzielles Geschichtsbild, Fortschrittskonzept, Funktion und Selbstverständnis des Dichters – das Jahr 1870/71 und damit die zivilisatorische Arbeit des ganzen Jahrhunderts seit der Französischen Revolution als Moment eines kontinuierlichen Fortschrittsprozesses zu affirmieren. Doch ist diese Aufgabe mit Scham und Angst verbunden. Erstmals in der politischen Dichtung Hugos scheint das souveräne Dichter-Ich zu schwanken, scheint es selbst zum bedrohten und betroffenen Subjekt zu werden⁸⁰, als es sich seiner Pflicht, die Demütigung Frankreichs offen zu legen, innewird:

J’entreprends de conter l’année épouvantable,
 Et voilà que j’hésite, accoudé sur ma table.
 Faut-il aller plus loin? dois-je continuer?
 France! ô deuil! voir un astre aux cieux diminuer!
 Je sens l’ascension lugubre de la honte.
 Morne angoisse! un fléau descend, un autre monte.
 N’importe. Poursuivons. L’histoire en a besoin.
 Ce siècle est à la barre et je suis le témoin.

⁸⁰ Also zum jambischen Subjekt im Sinne Schmidts in *Notwehrdichtung*.

Mit dem Entschluss aber, das schwarze Epos der „*année épouvantable*“ (V. 1) zu erzählen, verschwindet die Verunsicherung des Dichters gegenüber dem prekären Sujet. Die angstvolle Frage „Faut-il aller plus loin?“ (V. 3) weicht einem entschlossenen „Poursuivons“ (V. 7), dem die Erkenntnis vorangeht, dass allein die Dichtung (im Sinne Hugos) die ‚*année terrible*‘ für den Fortschrittsprozess zurückgewinnen und damit ein letztes Mal das Fortschrittsprinzip gegen die übermächtige Erfahrung der historischen Diskontinuität der Moderne verteidigen kann⁸¹. Denn hätte Hugo *L’Année terrible* nicht geschrieben, so hätte dies das vorzeitige Ende jener dominanten, geschichtsphilosophischen Strömung des Fortschrittsoptimismus bedeutet, welche dem 19. Jahrhundert ihren Stempel aufdrückt, bevor der im *Fin de siècle* sich durchsetzende Dekadenzgedanke sowie die Heraufkunft einer neuen, symbolistischen Literatur sie endgültig aus dem Zentrum der geschichtsphilosophischen Reflexion verdrängen. Solchermaßen aber gerät *L’Année terrible* gleichsam zur Apotheose eines dichterischen Werkes, das die Herausforderung der Erfahrung der Moderne weder ignoriert, noch negiert oder gar flieht, sondern in immer neuen Anläufen der poetischen wie geschichtsphilosophischen Aneignung letztlich anzunehmen vermag.

Der Mythos von Paris, wie Hugo ihn in *Paris* entwirft, muss als zentrale, geschichtsphilosophische Denkfigur des Gedichtbandes *L’Année terrible* gelten. Wie die Ode *Dicté après juillet 1830* (CC I) oder der Text *Paris*, ist somit auch *L’Année terrible* wesentlich als „Arbeit am Mythos“ – am literarischen Parismythos – im Sinne Blumenbergs aufzufassen⁸². Jedoch erhält diese im historischen Kontext von *L’Année terrible* einen neuen Akzent. Denn während der revolutionäre Mythos von Paris zur Zeit seiner Entstehung, also im unmittelbaren Umfeld der Julirevolution 1830, seine Legitimation direkt aus der historischen Wirklichkeit zu beziehen scheint, trennt im Jahr 1870/71 ein tiefer Graben die in einer prekären, lebensweltlichen Situation befindliche Stadt von ihrem Mythos: im Horizont von Krieg und Bürgerkrieg, Bedrohung und Zerstörung ist Paris in Opposition zu seinem eigenen Mythos der Zukunft getreten. Damit aber kann der Parismythos in *L’Année terrible* nicht mehr, wie noch zur Zeit

⁸¹ Gleichwohl finden sich einige Gedichte in *L’Année terrible*, in denen das Ich angesichts der Ereignisse seine Souveränität und Autorität wieder einzubüßen scheint. Es handelt sich dabei vor allem um jene Gedichte, in denen Hugo private Ereignisse wie z. B. den Tod seines Sohnes Charles thematisiert (*Le Deuil*, AT, mars 1871, III), aber auch um Gedichte mit allgemein-politischer Thematik wie *Les deux trophées* (AT, mai 1871, I) oder ‚*Est-il jour? Est-il nuit?*‘ (AT, mai 1871, IV). Die prophetisch-souveräne Autorität des Dichters wird dadurch aber nicht grundlegend in Frage gestellt. Vielmehr sind diese scheinbaren Inkonsistenzen in der Konzeption des Aussagesubjekts Teil der dialektischen Reflexion in *Année terrible*, die auf dem widersprüchlichen Fortschrittskonzept Hugos basiert und in deren Horizont letztlich der Zweifel in Gewissheit aufgeht.

⁸² Vgl. Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. Sonderausgabe 1996 (wie ⁵1990).

seiner Entstehung, als mystifizierende Aneignung eines Wirklichen gelten. Vielmehr tritt er in eine sekundäre, deutende und interpretierende Relation zur Wirklichkeit. Im Zeichen der poetischen Aktualisierung des Parismythos als Leitmotiv in *L'Année terrible* gelingt es so Hugo, das historische Sinndefizit auszugleichen, das im Krieg zwischen Frankreich und Preußen sowie in den Ereignissen der Kommune aus der Sicht Frankreichs einen Höhepunkt erreicht⁸³, ja dem Jahr 1870/71 gar einen historischen Sinn – den des Fortschritts – einzuschreiben. Denn indem Hugo in *L'Année terrible* den Mythos von Paris fortschreibt, instrumentalisiert er ihn zugleich als „Grundlage aller Deutungen“⁸⁴ und macht damit seine Fähigkeit zu historischer Sinngebung nutzbar.

Im Prolog von *L'Année terrible*, der dem langen, nie komplett veröffentlichten Text *Le Verso de la page* entnommen und von Hugo um einige Verse ergänzt worden ist⁸⁵, wird der Mythos der Revolution als Ursprungsmythos des französischen Volkes in seiner unmittelbaren Relation zum Fortschrittsgedanken aktualisiert und damit gleichsam die Voraussetzung für die Einsetzung des revolutionären Parismythos als zentrale, geschichtsphilosophische Denkfigur der Gedichtsammlung geschaffen⁸⁶. Wenn der Prolog mit der antithetischen Differenzierung der Begriffe *foule* und *peuple* anhebt: „Ah! le peuple est en haut, mais la foule est en bas“ (AT, *Prologue*, V. 2), so deutet diese bei Hugo bereits um 1830 eingeführte Terminologie⁸⁷ auf die fundamentale Ambivalenz des Geschichtsprozesses der Moderne hin, als deren Paradigma hier zunächst – wie in *La Révolution* – die Französische Revolution figuriert und auf die Hugo mit seiner Fortschrittstheorie zu antworten sucht: denn das Ziel des in der Revolution inkarnierten Fortschritts, die Emanzipation der *foule* zum politisch mündigen *peuple* und damit die Installation von Freiheit und Demokratie, scheint in krassem Widerspruch zu dem politischen Mittel der revolutionären Gewalt zu stehen. Dennoch, und dies ist der zentrale Punkt in der Fortschrittstheorie Hugos, rechtfertigt der Zweck letztlich die Mittel. Denn die Phase der revolutionären Gewalt, der „injuste

⁸³ Harth weist darauf hin, dass Mythen, auch moderne Mythen wie der in den 1830er Jahren im literarischen Parisdiskurs entstehende Mythos von Paris, in verschiedenen historischen Kontexten eingesetzt und für verschiedene Zwecke instrumentalisiert werden können (vgl. Harth: „Revolution und Mythos“, 14). So können z. B. durch politische oder soziale Veränderungen ausgelöste Sinndefizite durch den Fundus der Mythologie ausgeglichen werden (vgl. ebd., 17).

⁸⁴ Gerd Brand: *Gesellschaft und persönliche Geschichte. Die mythologische Sinngebung sozialer Prozesse*, Stuttgart u. a. 1972, 83.

⁸⁵ Im Prolog finden sich zwei Zusätze aus dem Jahr 1870: die Verse 91-106 sowie 223-237.

⁸⁶ Als Auszug aus *Le Verso de la page* fasst der Prolog also die geschichtsphilosophische Reflexion des Epilogs von *La Révolution* als Voraussetzung des Revolutionsmythos und damit auch des Parismythos noch einmal zusammen.

⁸⁷ Vgl. folgende Verse aus *Dicté après juillet 1830* (CC I): „Hier vous n'étiez qu'une foule: / Vous êtes un peuple aujourd'hui“ (V. 131f.).

appétit“ (V. 34) der wütenden *foule*, ist als Versuch, das „droit juste“ (V. 34) der Freiheit zu erlangen, legitimiert:

La vérité, voilà le grand encens austère
Qu'on doit à cette masse où palpète un mystère,
Et qui porte en son sein qu'un ventre appesantit
Le droit juste mêlé de l'injuste appétit.
(AT, *Prologue*, Verse 31ff.)

Zwar affirmiert Hugo damit gleich am Beginn des Prologs den gewaltsamen Umsturz als legitimes Mittel der Enthüllung der historischen „vérité“ (V. 31). Doch zeugt der folgende, lange Exkurs zur Differenz von *foule* und *peuple* bzw. zu Legalität und Legitimität revolutionärer Gewalt von der Schwierigkeit, diese offensichtlichen „erreurs“ (V. 165) und „retours en arrière“ (V. 166) im Fortschrittsprozess zu rechtfertigen. Die fundamentale Ambivalenz jeder Menschenmenge zwischen gewaltbereiter *foule* und mündigem *peuple* wird zum zentralen Problem des *penseur*:

La multitude peut jeter d'augustes flammes.
Mais qu'un vent souffle, on voit descendre tout à coup
Du haut de l'honneur vierge au plus bas de l'égout
La foule [...]
(AT, *Prologue*, Verse 36ff.)

Indes findet Hugo einen Ausweg aus dieser Sackgasse seiner geschichtsphilosophischen Reflexion, der die Bestätigung der eingangs postulierten Affirmation des revolutionären Prinzips als Träger historischen Fortschritts ermöglicht. Denn indem er den historischen Prozess in seiner fundamentalen Ambivalenz dem Gesetz der göttlichen Providenz („droit“, V. 107) unterstellt, tragen sowohl die Zukunft als auch der widersprüchliche Weg in dieselbe den Stempel des Fortschritts⁸⁸:

Le droit est au-dessus de Tous; nul vent contraire
Ne le renverse; et Tous ne peuvent rien distraire
Ni rien aliéner de l'avenir commun.
(AT, *Prologue*, Verse 107ff.)

Mit dieser Legitimation revolutionärer Gewalt ist nun zunächst die Voraussetzung dafür geschaffen, den Revolutionsmythos als politischen Ursprungsmythos des Volkes von

⁸⁸ Im Zeichen dieser Integration der widersprüchlichen Physiognomie der Revolution in ein providenzielles Geschichtsbild gelingt es Hugo, die fehlende Legalität der revolutionären Gewalt durch die Beschwörung ihrer Legitimität zu substituieren und derart den Vorwurf der Maßlosigkeit der revolutionären Mittel zu entkräften: „Mais quoi, reproche-t-on à la mer qui s'écroule / L'onde, et ses millions de têtes à la foule? / Que sert de chicaner ses erreurs, son chemin, / Ses retours en arrière, à ce nuage humain, / À ce grand tourbillon des vivants, incapable / Hélas! d'être innocent comme d'être coupable? / À quoi bon? Quoique vague, obscur, sans point d'appui, / Il est utile; et, tout en flottant devant lui, / Il a pour fonction, à Paris comme à Londres, / De faire le progrès [...]“ (AT, *Prologue*, V. 163ff.). Die Gefahr des ideologischen Missbrauchs einer solchen Konstruktion ist offensichtlich. Wenn ein gewaltsamer, historischer Prozess (wie eine Revolution) als elementar-natürliche (z. B. Vulkanausbruch, Erdbeben, Sturm, Flut – allesamt häufige Bilder des revolutionären Parismythos; vgl. Citron: *Poésie de Paris* I, 218ff.) oder aber providenzielle Macht mystifiziert wird und sich derart den Urteilkriterien der Vernunft entzieht, so ist eine Rechtfertigung der Gewalt bzw. der Übertretung der Ordnung nicht mehr notwendig. Vgl. auch Harth: „Revolution und Mythos“, 32.

Paris bzw. der ganzen Nation zu etablieren: die Revolution und das mit ihr assoziierte Fortschrittsprinzip avancieren in dem mythischen Bild Frankreichs, das Hugo in *L'Année terrible* zeichnet, zum Zentrum der nationalen Identität. In *A qui la victoire définitive?* (AT, décembre 1870, IX) wird dies deutlich, wenn das lyrische Ich am Beginn des Gedichts in einer Apostrophe die deutschen Feinde darauf aufmerksam macht, dass beim Überschreiten der Grenze die zivilisatorischen Ideale der französischen Nation, „progrès“ (V. 7) und „révolution“ (V. 11), gleichsam von den Eindringlingen Besitz ergreifen:

Franchir notre frontière, entrer dans nos cités,
 Voir chez nous les esprits marcher, lire nos livres,
 Respirer l'air profond dont nos penseurs sont ivres,
 C'est rendre à son insu son épée au progrès;
 C'est boire à notre coupe, accepter nos regrets,
 Nos deuils, nos maux féconds, nos vœux, nos espérances;
 C'est pleurer nos pleurs; c'est envier nos souffrances;
 C'est vouloir ce grand vent, la révolution;
 [...]

(AT, décembre 1870, IX, Verse 4ff.)

Auf der Basis dieses Revolution und Fortschritt in eine konstitutive Relation setzenden Ursprungsmythos des französischen Volkes bildet sich schließlich der umfassende Mythos von Paris heraus, in dem die Stadt, ihr revolutionäres Volk und das Prinzip des Fortschritts zu einer mythischen Einheit verschmelzen. In *Paris* legt Hugo diese Dependenz des Parismythos vom Mythos der Revolution argumentativ offen, um einige Jahre später, in *L'Année terrible*, eben diesen Parismythos in das Zentrum einer geschichtsphilosophischen Reflexion zu stellen, als deren Tenor die überzeugte Affirmation des Fortschrittsprinzips gelten muss. Gleichwohl verläuft diese Reflexion in der Gesamtstruktur von *L'Année terrible* keineswegs so geradlinig, wie ihr Ergebnis – die uneingeschränkte Affirmation des Fortschritts – vermuten ließe. Denn die fundamentale Dialektik des Geschichtsprozesses spiegelt sich in der semantisch-reflexiven Struktur des Gedichtbandes unmittelbar wider. Immer wieder erscheint so, neben dem realen Paris, auch die mythische Funktion der Stadt im universalen Fortschrittsprozess im Zeichen ihrer radikalen Gefährdung. Insbesondere in jenen Gedichten, die den Beginn der Belagerung von Paris durch die preußischen Truppen (octobre 1870) bzw. die Zerstörung von Paris während der Aufstände und Niederschlagung der Kommune (mai 1871) thematisieren, wird der Untergang von Paris zum zentralen Topos. So evoziert Hugo in dem Gedicht *„Et voilà donc les jours tragiques revenus!“* (AT, octobre 1870, II) den Krieg zwischen Frankreich und Preußen im mythischen Horizont des Bruderkrieges zwischen den beiden Söhnen des Odysseus, Polyneikes und Eteokles, sowie der Belagerung der von Eteokles verteidigten Stadt

Theben durch Polyneikes und die sechs Heerführer aus Argos⁸⁹, wenn er Paris die „sept peuples saxons“ (V. 21) entgegenstellt. Bedroht wird indes nicht nur eine Stadt, sondern das Zentrum des Fortschritts, der Freiheit und der Zukunft schlechthin – das mythische Paris, das im Zeichen einer ausgeprägten Lichtmetaphorik figuriert:

Tout tremble, et les sept chefs dans la haine s'unissent.

Ils sont là, menaçant Paris. Ils le punissent.
De quoi? D'être la France et d'être l'univers,
De briller au-dessus des gouffres entr'ouverts,
D'être un bras de géant tenant une poignée
De rayons, dont l'Europe est à jamais baignée;
Ils punissent Paris d'être la liberté;
Ils punissent Paris d'être cette cité
Où Danton gronde, où luit Molière, où rit Voltaire;
Ils punissent Paris d'être l'âme de la terre,
D'être ce grand flambeau profond que n'éteint aucun vent,
L'idée en feu perçant ce nuage, le nombre,
Le croissant du progrès clair au fond du ciel sombre;
Ils punissent Paris de dénoncer l'erreur,
D'être l'avertisseur et d'être l'éclaireur,
De montrer sous leur gloire affreuse un cimetière,
D'abolir l'échafaud, le trône, la frontière,
Le borne, le combat, l'obstacle, le fossé,
Et d'être l'avenir quand ils sont le passé.

(AT, octobre 1870, II, Verse 43ff.)

In dem unmittelbar darauf folgenden Gedicht, *„Sept. Le chiffre du mal“* (AT, octobre 1870, III) führt Hugo die Parallele zum Mythos der *Sieben gegen Theben* fort und inszeniert die Belagerung von Paris als gigantischen, metaphorisch-manichäischen Kampf des Dunkels gegen das Licht, des Bösen gegen das Gute:

La nuit donne l'assaut à la lumière. Un cri
Sort de l'astre en détresse, et le néant a ri.
La cécité combat le jour; la morne envie
Attaque le cratère auguste de la vie,
Le grand foyer central, l'astre aux astres uni.
Tous les yeux inconnus ouverts dans l'infini
S'étonnent; qu'est-ce donc? Quoi! la clarté se voile!
[...]
C'en est fait. La bataille infâme est commencée.

(AT, octobre 1870, III, Verse 11ff.)

Nach einem langen Kampf der Elemente (V. 23-54) trägt den Sieg schließlich das Dunkel davon. Paris als Zentrum des Lichts und Fortschritts („Le grand foyer central, l'astre aux astres uni“, V. 15) ist besiegt. Gott selbst scheint angesichts des Ungeheuerlichen, des Falls ins absolute Dunkel, zu verzagen:

Le chaos est-il donc vaincu? Non. La noirceur
Redouble, et le reflux du gouffre envahisseur
Revient, et l'on dirait que Dieu se décourage.

(AT, octobre 1870, III, Verse 55f.)

⁸⁹ Aischylos' Tragödie *Die Sieben gegen Theben* thematisiert diese Belagerung Thebens durch Polyneikes und die sechs Heerführer aus Argos.

Auch in dem langen, für die Konstitution des poetischen Parismythos zentralen Gedicht *Paris incendié* (AT, mai 1871, III), in dem die Erfahrung des brennenden Paris zum Ausgangspunkt der Reflexion wird, scheint jede Hoffnung auf Zukunft begraben. Zum ersten Mal im Kriegsjahr 1870/71 ist das reale Paris durch das große Feuer der *semaine sanglante* in seiner materiellen Substanz fundamental bedroht. Umso stärker tritt daher in *Paris incendié* die Semantik des mythischen Paris hervor. Das Gedicht gerät zu einem wahren Hymnus auf die Stadt Paris als Zentrum der Zivilisation. Das das Stadtwappen von Paris schmückende Emblem des Schiffes wird zum Symbol der Vorreiterfunktion, die Paris im Prozess des universalen Fortschritts erfüllt:

Un vaisseau comme un sceptre étendant son beaupré
 Est son emblème; il fait la grande traversée,
 Il part de l'ignorance et monte à la pensée.
 Il sait l'itinéraire; il voit le but; il va
 Plus loin qu'on ne voulut, plus haut qu'on ne rêva,
 Mais toujours il arrive: il cherche, il crée, il fonde,
 Et ce que Paris trouve est trouvé pour le monde.

(AT, mai 1871, III, Verse 74ff.)

Indes erscheint dieses mythische Bild von Paris als „cité héros“ und „ville prophète“ (V. 175), als „ville au centre de la sphère“ (V. 179) und „maison de la lumière“ (V. 355), gar als „centre éclatant et sonore / Où tous les avenir trouvent toute l'aurore“ (V. 139f.) unter dem düsteren Vorzeichen seiner potentiellen Negation, wenn das Ich die hypothetische Frage „Le genre humain peut-il être décapité?“ (V. 221) im Zeichen einer imaginären Antizipation des Horrorszenarios der Ruinen des völlig zerstörten Paris, für das synekdochisch seine bedeutendsten Monumente – Pantheon, Colonne Vendôme und die Kathedrale Notre-Dame – einstehen, prinzipiell bejaht:

Vous imaginez-vous cette haute cité
 Qui fut des nations la parole, l'ouïe,
 La vision, la vie et l'âme, évanouie!
 Vous représentez-vous les peuples la cherchant?
 On ne voit plus sa lampe, on n'entend plus son chant.
 C'était notre théâtre et notre sanctuaire;
 Elle était sur le globe ainsi qu'un statuaire
 Sculptant l'homme futur à grands coups de maillet;
 L'univers espérait quand elle travaillait;
 Elle était l'éternelle, elle était l'immortelle;
 Qu'est-il donc arrivé d'horrible? où donc est-elle?
 Vous les figurez-vous s'arrêtant tout à coup?
 Quel est ce pan de mur dans les ronces debout?
 Le Panthéon; ce bronze épars, c'est la Colonne;
 Ce marais où l'essaim des corbeaux tourbillonne,
 C'est la Bastille; un coin farouche où tout se tait,
 Où rien ne luit, c'est là que Notre-Dame était
 [...]

(AT, mai 1871, III, Verse 222ff.)

Im Mai 1871 scheint dieses Szenario Realität zu werden. Wenn am Beginn des Gedichts die Menschheit in der Metapher eines gigantischen Zyklopen figuriert, dessen einziges Auge die Stadt Paris ist, so gewinnt im Bild des erblindeten Zyklopen die prekäre Situation, in der sich Paris und damit das ganze „genre humain“ (V. 50) im Mai 1871 befinden, poetische Prägnanz: „Le progrès stupéfait ne sait plus son chemin“ (V. 49). Im Bild des blinden, verzweifelt, unsicher und grauenhaft schreiend durch das Dunkel stolpernden Zyklopen verdichtet sich die im Mai 1871 drohende Gefahr des Stillstands des Fortschrittsprozesses zu einem Bild höchster, lyrischer Intensität:

Le progrès stupéfait ne sait plus son chemin.
 Si vous crevez cet œil énorme au genre humain,
 Ce cyclope est aveugle, et, hors des faits possibles,
 Il marche en tâtonnant avec des cris terribles;
 Du côté de la pente il va dans l'inconnu.

(AT, mai 1871, III, Verse 49ff.)

Der apokalyptische Schluss von *Paris incendié* bestätigt die schlimmsten Befürchtungen des Dichters. Paris versinkt in einer ewigen, metaphorischen Nacht („nuit éternelle“, V. 396), aus der es kein Entkommen zu geben scheint. „Rien de divin ne luit. Rien d'humain ne surnage“ (AT, mai 1871, IV, V. 5), fasst das lyrische Ich die aktuelle Situation im folgenden Gedicht zusammen. Was der preußischen Armee nicht gelungen war, nämlich der Stadt Paris den endgültigen Todesstoß zu versetzen, scheint im Horizont des Bürgerkriegs Wirklichkeit geworden. Nichts ist mehr übrig von der strahlenden Hauptstadt des Universums, die im Dunkel der Gewalt und des Todes versinkt. Das mythische Paris ist zu einem apokalyptischen Babel geworden, das bereits den Stempel seines eigenen Untergangs trägt:

L'ombre engloutit Babel jusqu'aux plus hauts étages.
 [...]
 Le vent qui souffle a presque éteint cette veilleuse,
 La conscience. Ô nuit! brume! Heure périlleuse!
 [...]
 Ici l'armée et là le peuple; c'est la France
 Qui saigne; et l'ignorance égorge l'ignorance.
 Le droit tombe. Excepté Caïn, rien n'est debout.
 Une sorte de crime épars flotte sur tout.
 [...]
 Les ténèbres avec leurs sombres sœurs, les flammes,
 Ont pris Paris, ont pris les cœurs, ont pris les âmes.

(AT, mai 1871, IV, Verse 9ff.)

Die Gedichte der beiden Monate Oktober 1870 und Mai 1871 aktualisieren die dunkelsten Momente des Jahres 1870/71, in denen jede Hoffnung auf Zukunft begraben scheint. Die optimistische Affirmation der Zukunft als zentraler Topos des Parismythos bei Hugo scheint hier radikal negiert, die kontradiktorische Dialektik des Geschichtsprozesses einseitig im Sinne eines absoluten Geschichtspessimismus

aufgelöst. Indes bleibt die in der poetischen Bewegung des Bandes gleichsam sublimierte, geschichtsphilosophische Reflexion an diesen Tiefpunkten der Geschichte nicht stehen. Denn wenn das Ich in *L'Année terrible* die mythische Funktion von Paris als Wiege der Zukunft als immer wiederkehrendes Leitmotiv zitiert, so kommt geschichtspessimistischen Gedichten wie ‚Sept. Chiffre du mal‘ (AT, octobre 1870, III) oder *Paris incendié* (AT, mai 1871, III) in der Gesamtstruktur der Sammlung letztlich ein episodischer Charakter zu. Insbesondere in *La mère qui défend son petit* (AT, avril 1871, II) wird in der zentralen Figur des Gedichts – Paris als Mutter des Kindes Zukunft – die Affirmation von Paris als Keimzelle der Zukunft sinnfällig. Die Allegorie der Mutter Paris wird dabei vorbereitet durch die Evokation der ursprünglichen Liebe einer einfachen Frau des Waldes (V. 8) zu ihrem Neugeborenen:

Au milieu des forêts, asiles des chouettes,
 Où chuchotent tout bas les feuilles inquiètes,
 Dans les halliers, que semble emplir un noir dessin,
 Pour le doux nouveau-né qui frissonne à son sein,
 Pour le tragique enfant qu'elle emporte effarée,
 Dès qu'elle voit la nuit croître, sombre marée,
 Dès que les loups obscurs poussent leurs longs abois,
 Oh! le sauvage amour de la femme des bois!
 (AT, avril 1871, II, Verse 1ff.)

Dieses Bild einer bedingungslosen Liebe der Mutter zu ihrem Kind wird nun auf die Stadt Paris und deren Kind, die Zukunft, übertragen:

Tel est Paris. La ville où l'Europe se mêle,
 Avec le droit, la gloire et l'art, triple mamelle,
 Allaitte cet enfant céleste, l'Avenir.
 (AT, avril 1871, II, Verse 9ff.)

Wie jede Mutter, ist auch Mutter Paris stolz auf ihren „puissant petit dieu“ (V. 20), der den Namen „Demain“ (V. 24) und in sich die ganze Zukunft der Menschheit („nouveau genre humain“, V. 23) trägt:

Elle berce en chantant le puissant petit dieu.
 Quelle fête! elle montre aux hommes, fière, gaie,
 Ce rêve qui sera le monde et qui bégaie,
 Ce tremblant embryon du nouveau genre humain,
 Ce géant, nain encor, qui s'appelle Demain,
 Et pour qui le sillon des temps futurs se creuse;
 (AT, avril 1871, II, Verse 20ff.)

Wenn aber dem Kind Zukunft eine Gefahr droht, so wird aus der liebenden Mutter eine zornige und entschlossene Frau („le furieux Paris“, V. 36), die alles tut, um ihr Kind zu verteidigen – *La mère qui défend son petit*:

On sent qu'elle est la ville où l'espérance habite;
 Elle aime, elle bénit; mais si, noirceur subite,
 L'éclipse vient, et donne aux peuples le frisson,
 Si quelque vague monstre erre sur l'horizon,
 Si tout ce qui serpente, écume, rampe et louche

Vient menacer l'enfant divin, elle est farouche;
 Alors elle se dresse, alors elle a des cris
 Terribles, et devient le furieux Paris;
 Elle gronde et rugit, sinistrement vivante,
 Et celle qui charmait l'univers, l'épouvante.
 (AT, avril 1871, II, Verse 29ff.)

Indem Hugo hier das archetypische Muster der Mutterliebe metaphorisch auf die Stadt Paris als Mutter und die Zukunft als Kind überträgt, erschließt er dem Mythos von Paris eine neue Dimension, nämlich die der entschlossenen, auch gewaltsamen Verteidigung der mythischen Funktion der Stadt als Zentrum des universalen Fortschritts. Dass die Ursache hierfür in der lebensweltlichen Situation unmittelbarer Bedrohung zu suchen ist, liegt auf der Hand⁹⁰. Die reale Gefährdung der Stadt führt also zu einer Modifikation des Hugoschen Mythos von Paris dahingehend, dass er eine aktive und handlungsorientierte Komponente hinzugewinnt. Diese ist zwar in der Herkunft des Parismythos aus dem Revolutionsmythos bereits angelegt. Doch erst in Hugos *Année terrible* avancieren Kampf und Verteidigung zu zentralen Kategorien des literarischen Parismythos. In dem Gedicht *Sommation* (AT, janvier 1871, V), das als polemische Apostrophe direkt an Jules Trochu, Gouverneur von Paris und Präsident der provisorischen Regierung der *Défense nationale*, gerichtet ist, wird dies deutlich. Wenn das Ich am Beginn des Gedichts dessen gemäßigte Politik der Verteidigung gegen Preußen thematisiert und diese im Horizont der prekären Lage der Stadt Paris sowie des Volkszorns („ce peuple en courroux“, V. 7) als unangemessen kritisiert,

Pour Paris dont on voit flamboyer la couronne
 À travers le nuage impur qui l'entourne,
 Pour ce monde en péril, pour ce peuple en courroux,
 Vous êtes trop pieux, trop patient, trop doux;
 (AT, janvier 1871, V, Verse 5ff.)

so bereitet dies gleichsam die Metaphorisierung von Paris als hasserfüllte, entschlossene und kompromisslose Kriegerin im unerbittlichen Kampf („guerre implacable“, V. 25) um die Zukunft vor:

Vous ne comprenez pas cette haine sacrée.
 L'heure est sombre; il s'agit de sauver l'empyrée
 Qu'une nuée immonde et triste vient ternir,
 De dégager le bleu lointain de l'avenir,
 Et de faire une guerre implacable à l'abîme.

⁹⁰ Betrachtet man den Index von Citrons Studie, der die Metaphern des Parismythos von den Ursprüngen bis 1862 auflistet (Citron: *Poésie de Paris* II, 407ff.), so wird deutlich, dass diese aktive Komponente des Kampfes und der Verteidigung im ursprünglichen Mythos von Paris noch nicht figuriert, sondern erst durch die lebensweltliche Situation des Krieges hervorgebracht wird. Der Eintrag „guerrier“ oder „guerrière“ fehlt hier vollständig, der Eintrag „lutteur“ verweist lediglich auf ein einziges Gedicht von Banville.

Vous voyez Paris en tremblant être sublime;
Et vous craignez, esprit myope et limité,
Cette démagogie immense de clarté.
(AT, janvier 1871, V, Verse 21ff.)

Wie in ‚*Sept. Chiffre du mal*‘ (AT, octobre 1870, III), wird der Krieg Frankreichs gegen Preußen auch hier als universaler Kampf des Lichts gegen das Dunkel aktualisiert. Doch während in dem früheren Gedicht das Dunkel den Sieg davontrug, steht *Sommation* (AT, janvier 1871, V) ganz im Zeichen einer neuen, optimistischen Haltung des Ich, die in der revolutionären Tradition von Paris (V. 40) begründet ist und den Sieg der „grande nation“ (V. 39) in den Horizont des Denkbaren rückt:

Ne gênez pas, vous fait qu'on vous mène en laisse,
La grande nation qui ne veut pas de frein.
Laissez la Marseillaise ivre de son refrain
Su ruer éperdue à travers les batailles.
[...]
Laissez la France au seuil des gouffres apparaître,
Se dresser, empourprer les cimes, resplendir,
Et, dardant en tous sens, du zénith au nadir,
Son éblouissement qui sauve et qui dévore,
Terrible, délivrer le ciel à coups d'aurore!
(AT, janvier 1871, V, Verse 38ff.)

In ‚*Non, non, non*‘ (AT, janvier 1871, IV) schließlich trägt die Proklamation des siegreichen Paris das Signum der prophetischen Gewissheit: „Il ne périra pas“ (V. 27). Noch einmal ruft das Ich im ersten Teil des Gedichts (V. 1-22) den Mythos von Paris in seiner ganzen, metaphorischen Strahlkraft auf – Paris figuriert nacheinander als heilige Stadt („lieu saint“, V. 2), Ideenreservoir („habitation énorme des idées, V. 3), Hauptstadt des Wissens („ce tumulte enseignant la science aux savants“, V. 5), Sonnenaufgang („ce grand lever d'aurore au milieu des vivants“, V. 6), Schiff der Menschheit („ce navire idéal aux invisibles mâts“, V. 14) und Schmiede der Zukunft („ses révolutions, son exemple et son bruit / Du prodige qu'au fond de sa forge il construit“, V. 17f.) –, um anschließend die Gefahr der Vernichtung von Paris im preußischen Kanonenhagel („Quoi! l'avenir sous son aile sacrée, / Tout s'évanouirait dans un coup de canon!“, V. 20f.) vehement zu negieren und den gegenwärtigen Moment der Gefahr zur Episode zur reduzieren (V. 26):

Quoi! ton rêve, ô Paris, serait un rêve! non.

Paris est du progrès toute la réussite.
Qu'importe que le nord roule son noir Cocyte,
Et qu'un flot de passants le submerge aujourd'hui,
Les siècles sont pour lui si l'heure est contre lui.
Il ne périra pas.
(AT, janvier 1871, IV, 22ff.)

Derselbe uneingeschränkte Fortschrittsoptimismus prägt auch das Ende des Gedichtbandes. Im vorletzten Gedicht von *L'Année terrible*, ‚*De tout ceci*‘ (AT, juillet

1871, XI), affirmiert das prophetische Dichter-Ich in einer langen Rede an das Volk sein geschichtsphilosophisches Konzept, das die Integration des schrecklichen Jahres 1870/71 in den universalen Fortschrittsprozess ermöglicht. Der Prozess der Geschichte ist somit in seiner fundamentalen Charakteristik als Fortschrittsprozess durch die in einem langen Asyndeton resümierend evozierten Ereignisse der ‚*année terrible*‘ prinzipiell nicht gefährdet:

De tout ceci, du gouffre obscur, du fatal sort,
Des haines, des fureurs, des tombes, ce qui sort,
C'est de la clarté, peuple, et de la certitude.

(AT, juillet 1871, XI, Teil I, Verse 1ff.)

Wenn auch das souveräne, als „navigateur serein“ (V. 19) der Menschheit auftretende Dichter-Ich in *L'Année terrible* mitunter Angst und Hoffnungslosigkeit nicht abwehren konnte, so steht am Ende des Bandes, wie am Ende aller Geschichte überhaupt, das radikale *effacement* der dunklen, gleichsam vom strahlenden Licht des Fortschritts überfluteten Episoden. Der Anspruch des *effacement* jeglichen Geschichtspessimismus als Zielpunkt der geschichtsphilosophischen Reflexion wie der poetischen Gesamtstruktur des Bandes schreibt sich den folgenden Versen, die auf einer metapoetischen Ebene den Gedichtband *L'Année terrible* selbst thematisieren, unmittelbar ein:

Et moi, dans ces feuillets farouches et fidèles,
Dans ces pages de deuil, de bataille et d'effroi,
Si la clameur d'angoisse éclata malgré moi,
Si j'ai laissé tomber le mot de la souffrance,
Une négation quelconque d'espérance,
J'efface ce sanglot obscur qui se perdit;
Ce mot, je le rature et je ne l'ai pas dit.

(AT, juillet 1871, XI, Teil I, Verse 12ff.)

An die Stelle des Zweifels tritt der ungebrochene Glaube des Dichters an eine bessere Zukunft unter der Führung Frankreichs (V. 35), die er mit der Gewissheit des Propheten im Modus des Futurs verkündet:

[...] et tu resteras, ô France, la première!
Et comment pourrait-on égorger la lumière?
[...]
Quoi! blesser le soleil! tout l'enfer, s'il l'essaie,
Fera sortir des flots d'aurore de sa plaie.
Ainsi, France, du coup de lance à ton côté
Les rois tremblants verront jaillir la liberté.

(AT, juillet 1871, XI, Teil I, Verse 35ff.)

Die Metapher des Lanzenstichs in die Seite Frankreichs eröffnet eine Isotopie der Passion Christi und der Heilsgeschichte, die vor allem den dritten Teil des Gedichts dominiert (V. 73ff.) und den widersprüchlichen Geschichtsprozess im Licht eines göttlichen Providenzialismus aktualisiert. In der metaphorischen Überblendung von

Paris mit dem leidenden und angebeteten Christus erreicht der Mythos von Paris in *L'Année terrible* seinen Höhepunkt:

Ville, ton sort est beau! ta passion te met,
Ville, au milieu du genre humain, sur un sommet.
Personne ne pourra t'approcher sans entendre
Sortir de ton supplice auguste une voix tendre,
Car tu souffres pour tous et tu saignes pour tous.
Les peuples devant toi feront cercle à genoux.

(AT, juillet 1871, XI, Teil III, Verse 73ff.)

Die in der Christus-Metapher implizierte Parallele von Leiden und Sterben Christi auf der einen sowie Zerstörung von Paris auf der anderen Seite ermöglicht nun die Aneignung jener fundamentalen und paradoxen Dialektik der Geschichte, welche die Reflexion der Kriegserfahrung in *L'Année terrible* enthüllt und in deren Horizont der Rückschritt zur Bedingung des Fortschritts gerät: denn wie der Tod Christi den Menschen ein neues, von aller Schuld befreites Leben geschenkt hat, so bringt die Zerstörung von Paris ein neues Zeitalter im Zeichen des Friedens hervor. Damit aber reflektiert die Christus-Metapher in poetischer Verdichtung die reflexive Auflösung der Dialektik der Geschichte durch ihre Transzendierung in ein Fortschrittskonzept, das im Zeichen providenzieller Gewissheit die Idee des Untergangs in sich annihiliert hat: die Leidensgeschichte der realen Stadt Paris im Kriegsjahr 1870/71 wird zur Voraussetzung der Erfüllung ihres Mythos des Fortschritts. Die genaue Gestalt des aus dem Untergang von Paris hervorgehenden „univers inconnu“ (V. 132) vermag zum gegenwärtigen Zeitpunkt zwar selbst das prophetische Dichter-Ich weder zu erkennen noch zu benennen; doch dass das aus den Wirren des 19. Jahrhunderts erwachsende Zeitalter ein großes sein wird, steht für den Dichter außer Frage. Solchermaßen setzt sich der bereits im Prolog – im Horizont der reflexiven Aneignung der Revolutionserfahrung – gesetzte Zielpunkt der geschichtsphilosophischen Reflexion am Ende von *L'Année terrible* ohne Einschränkung durch. Der Parismythos als Affirmation der als „avenir vénérable“ (V. 72) ihre eigentliche Gestalt gewinnenden Geschichte wird zum Rettungsanker des geschichtsphilosophischen Credo Hugos:

Mais, Paris, rien de toi n'est mort, ville sacrée.
Ton agonie enfante et ta défaite crée.
Rien ne t'est refusé; ce que tu veux sera.
Le jour où tu naquis, l'impossible expira.
Je l'affirme et l'affirme, et ma voix sans relâche
Le redit au parjure, au fourbe, au traître, au lâche,
Grande blessée, ô reine, ô déesse, tu vis.
[...]
Il fait nuit, l'horizon semble être une clôture.
On craint pour toi, cité de l'Europe future.
[...]

Mais si, penché sur toi, du dehors on écoute,
En cette ombre murée où ne luit nul flambeau,
En cette obscurité de gouffre et de tombeau,
On entend vaguement le chant d'une âme immense.
C'est quelque chose d'âpre et de grand qui commence.
C'est le siècle nouveau qui de la brume sort.

(AT, juillet 1871, XI, Teil IV, Verse 119ff.)

Im Epilog von *L'Année terrible* wird der zentrale Gedanke des Neubeginns im scheinbaren Ende⁹¹ in Form eines imaginären Dialogs zwischen dem „vieux monde“ und den herandrängenden Fluten des Meeres („le flot“) noch einmal aufgegriffen. Zunächst ruhig und bestimmt, dann immer verzweifelter versucht die Stimme des „vieux monde“, die ihn zu überschwemmen drohende Flut zum Rückzug zu bewegen, doch ohne Erfolg. Denn was die alte Welt für die Gezeiten des Meeres hält, ist in Wahrheit die Sintflut; und was der alten Welt als zerstörerische Bedrohung erscheinen muss, entpuppt sich als absoluter Neubeginn im Zeichen der Hoffnung. In den letzten Worten des Gedichtbandes *L'Année terrible*, die der „flot“ zum „vieux monde“ spricht: „Tu me crois la marée et je suis le déluge“ (AT, *Épilogue*, V. 28), verdichtet sich das Kontinuität auch in der Diskontinuität postulierende, geschichtsphilosophische Konzept Hugos zu höchster, metaphorischer Konzentration. Die gesamte, poetische Bewegung von *L'Année terrible* ist auf diesen Punkt hin ausgerichtet. Solchermaßen aber darf die fundamentale, semantische Ambivalenz des Gedichtbandes, der auf der einen Seite die lebensweltliche Verzweiflung der Menschen wie des Dichters in Zweifel an der Geschichte selbst übersetzt, auf der anderen Seite einen unerschütterlichen Geschichtsoptimismus transportiert, nicht als Unentschlossenheit des Subjekts bezüglich des historischen Signums der gegenwärtigen Ereignisse gedeutet werden. Vielmehr muss sie als unmittelbarer Reflex des geschichtsphilosophischen Konzepts Hugos gelten, das selbst ein wesentlich dialektisches ist. Die finale Synthese aber der zwischen den beiden Polen Verzweiflung und Hoffnung oszillierenden, geschichtsphilosophischen Reflexion trägt den Namen Zukunft und steht ganz im Zeichen des Mythos von Paris. Erst die poetische Aktualisierung des Parismythos, wie Hugo ihn in *Paris* entworfen hat, als dominantes semantisches und strukturelles Element von *L'Année terrible* macht einen Satz wie „Ville, tu fonderas l'Europe“ (AT, juillet 1871, XI, Teil III, V. 94) und damit die Affirmation des Fortschrittskonzepts im historischen Kontext der *Année terrible* überhaupt möglich. Denn der Prozess der Geschichte erscheint in *L'Année terrible* wesentlich als Einlösung des Versprechens, das der Mythos der Stadt Paris der Zukunft gibt.

⁹¹ Dies ist auch ein zentrales Motiv im Prolog und in *Loi de formation du progrès* (AT, février 1871, V).

Diese reflexive Auflösung der historischen Dialektik in *L'Année terrible* im Zeichen des Parismythos hat nun ihre Voraussetzung im Epilog des epischen Gedichts *La Révolution*. Wenn hier im Horizont der – argumentativ unbegründet bleibenden – Affirmation der Providenzialität der Geschichte die Legitimation revolutionärer Gewalt obsolet wird und solchermaßen der auf dem Revolutionsmythos basierende Parismythos erst eigentlich zum Topos der geschichtsphilosophischen Reflexion Hugos avancieren kann, so dreht Hugo in *L'Année terrible* dieses kausale Verhältnis zwischen Providenz und Mythos gleichsam um. Denn indem Hugo hier die bedingungslose Affirmation des Parismythos zum wesentlichen Inhalt und Ziel der poetischen Bewegung der Sammlung macht, gelingt es ihm, den Mythos in Hinblick auf die Aufrechterhaltung des Postulats göttlicher Providenzialität zu instrumentalisieren. Hugo bedient sich dabei einer poetischen Strategie, die Roland Barthes beinahe ein Jahrhundert später in seinem Band *Mythologies* im Kontext der Beschreibung und semiotischen Theoretisierung der neuen Mythen des Alltags offen legt. Im zweiten Teil seines Buches, *Le mythe, aujourd'hui*, definiert Barthes den Mythos als sekundäres, konnotatives Zeichensystem, das sich über ein primäres, denotatives Zeichensystem legt und so der eigentlichen Bedeutung eine weitere hinzufügt: das *signe* des primären Systems, das an sich schon Bedeutung transportiert, wird zum *signifiant* des sekundären, mythischen semiotischen Systems und dadurch mit einer neuen Bedeutung aufgeladen. Dieses sekundäre, semiotische System des Mythos hat nun laut Barthes die Funktion, Geschichte in Natur, also einen genuin zeitlichen Prozess in einen zeitlosen Zustand zu verwandeln: „Nous sommes ici au principe même du mythe: il transforme l'histoire en nature.“⁹² Auf gerade dieser Eigenschaft des Mythos beruht auch die poetisch-reflexive Strategie Hugos zur Rettung seines Fortschrittskonzepts in *L'Année terrible*. Denn durch die Aufrechterhaltung des revolutionären Parismythos, entgegen allen historischen Widrigkeiten, wird in *L'Année terrible* die historische Intention der Revolution, nämlich der Fortschritt, gleichsam in ahistorische Natur transformiert. Der historische Prozess des Fortschritts erhält so im Zeichen seiner poetischen Aktualisierung in Form des Mythos von Paris die Einfachheit einer Feststellung, die keiner Begründung mehr bedarf, sondern die im Charakter des Mythos, wie Barthes ihn definiert, selbst beschlossen liegt:

⁹² Barthes: *Mythologies*, 237. Barthes erkennt im Prinzip des modernen Mythos die Strategie der konservativen Bourgeoisie, einen erreichten historisch-politischen Zustand – die Vorherrschaft des Bürgertums – als natürlich zu begründen und damit die bürgerliche Ideologie vor jeder Infragestellung zu schützen. Vgl. dazu die Abschnitte „La bourgeoisie comme société anonyme“ (ebd., 246ff.) und „Le mythe est une parole dépolitisée“ (ebd., 251ff.).

„Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat [...]“⁹³

Im Parismythos Hugos wird damit das naturalisiert und als ewiges, zeitloses Gesetz festgeschrieben, was den Kern seines geschichtsphilosophischen Denkens ausmacht: der Fortschritt selbst⁹⁴. Indem Hugo in *Paris* und *L'Année terrible* die Revolution zum Fundament seines Parismythos macht, gelingt es ihm, das Wesen der Revolution – diskontinuierlicher Bruch mit dem Alten und Hervorbringung des Neuen im Zeichen des Fortschritts – als gleichsam natürliches (providenzielles) Gesetz der Geschichte zu etablieren. Damit aber ist die im Ereignis der Revolution erstmals paradigmatisch aktualisierte Diskontinuität des Geschichtsprozesses der Moderne – die in Krieg und Bürgerkrieg ihre radikalste Gestalt annimmt – als Bedrohung des geschichtsphilosophischen Fortschrittskonzepts Hugos endgültig eliminiert. Die leitmotivartige Aktualisierung des poetischen Parismythos in *L'Année terrible* wird zur Bedingung der Inskription historischen Sinns in die Ereignisse des Jahres 1870/71, weil in dessen Licht der (diskontinuierliche) Geschichtsprozess selbst als gleichsam natürliche (im Sinne Barthes'), kontinuierliche und sukzessive Erfüllung des Parismythos als Mythos des Fortschritts erscheint. Erst, wenn der Mythos von Paris in der geschichtlichen Zeit seine Erfüllung gefunden haben und damit die Geschichte selbst im Mythos aufgegangen sein wird, kann der prozesshaft-dynamische Mythos der Revolution durch seine Transzendierung in einen statischen Mythos der Freiheit seine endgültige Gestalt erlangen. Dies ist die Apotheose der geschichtsphilosophischen Reflexion Hugos, die in *L'Année terrible* ihren Zielpunkt findet. In der wohl dunkelsten Zeit des Jahrhunderts gibt Hugo der Menschheit so das Versprechen des Friedens und der Freiheit und damit das Vertrauen in die Zukunft zurück, wovon das Gedicht *L'Avenir* (AT, juillet 1871, III) ein poetisches Zeugnis ablegt:

J'espère en toi, marcheur qui viens dans les ténèbres,
Avenir!

Nos travaux sont d'étranges algèbres;
Le labyrinthe vague et triste où nous rôdons
Est plein d'effrois subits, de pièges, d'abandons;
Mais toujours dans la main le fil obscur nous reste.
Malgré le noir duel d'Atrée et de Thyeste,
Malgré Léviathan combattant Béhémoth,
J'aime et je crois. L'énigme dira enfin son mot.

(AT, juillet 1871, III, Verse 13ff.)

⁹³ Ebd., 252.

⁹⁴ Der Hugosche Mythos von Paris ist insofern vom Mythos der Bourgeoisie bei Barthes unterschieden, als er einen historischen Prozess – den des Fortschritts – und keinen historisch erreichten Zustand zum Gegenstand hat. Nur in seiner Eigenschaft als dynamischer (und nicht statischer) Mythos kann der Hugosche Mythos von Paris in *L'Année terrible* zur zentralen Figur der geschichtsphilosophischen Aneignung der modernen Erfahrung der Diskontinuität avancieren.

Obgleich der Mythos von Paris in *L'Année terrible* seine zentrale Bedeutung vor allem als geschichtsphilosophische Denkfigur erlangt, so ist er doch nicht frei von politischen und ideologischen Implikationen. Dies wäre im Horizont der Entstehungsvoraussetzungen des Gedichtbandes sowie seiner Charakteristik als Notwehrdichtung im Sinne Schmidts bzw. „Bürgerdichtung in nationaler Krise“⁹⁵ auch schlechthin unmöglich. Denn die gegenwärtige Situation des Krieges fordert geradezu eine Stellungnahme des politischen Dichters, deren Radikalität im Horizont der historischen Konstellation unvermeidlich scheint. Solchermaßen überrascht es nicht, dass der Mythos von Paris in *L'Année terrible* neben seiner primären Funktion als geschichtsphilosophische Denkfigur zum politischen Instrument, die mythische Sprache Hugos aber zur politischen Sprache und zum Handlungsappell an das französische Volk gerät⁹⁶. Dass dies möglich ist, ist nun vor allem, wie bereits angedeutet, auf die Herkunft des Hugoschen Parismythos aus dem Mythos der Revolution zurückzuführen. Denn wenn Hugo den Parismythos in *L'Année terrible* immer wieder mit Fokus auf den revolutionären Ursprung der nationalen Identität Frankreichs als Identität des Kampfes um Freiheit aktualisiert, so appelliert er damit an die aktive, handelnde Einlösung dieser mythischen Identität in der gegenwärtigen Situation nationaler Gefährdung und aktiviert er derart die politische Kraft des Parismythos. Besonders in der ersten, die Belagerung von Paris durch Preußen und den Krieg zwischen Preußen und Frankreich thematisierenden Hälfte von *L'Année terrible* ist dieser Effekt zu beobachten. Das dichterische Selbstverständnis Hugos als Prophet des Fortschritts wird dabei zur Voraussetzung dieser politischen Instrumentalisierung des Parismythos: denn allein die Kenntnis des historischen Sinns befähigt und verpflichtet zugleich den Dichter, als Anführer jenes Volkes aufzutreten, das in der Französischen Revolution seine Rolle als Vollstrecker des Geschichtsgesetzes angenommen hat und mit dem „die Freiheit und die

⁹⁵ Schmidt: *Notwehrdichtung*, 354f.

⁹⁶ Roland Barthes zeigt in dem Kapitel „Le mythe, à gauche“ (Barthes: *Mythologies*, 254ff.), dass die Sprache der produzierenden Menschen und damit auch die Sprache der Revolution keine mythische sein kann, da sie nicht die Bewahrung der Wirklichkeit, sondern vielmehr deren Veränderung anstrebt: „Il y a donc un langage qui n'est pas mythique, c'est le langage de l'homme producteur: partout où l'homme parle pour transformer le réel et non plus pour le conserver en image, partout où il lie son langage à la fabrication des choses, [...] le mythe est impossible. Voilà pourquoi le langage proprement révolutionnaire ne peut être un langage mythique“ (ebd., 255). Wenn Barthes' Definition der mythischen Sprache auf die geschichtsphilosophische Reflexion Hugos anwendbar ist, wie oben gezeigt, so gilt dies nicht für die politische Dimension von *L'Année terrible*. Hier verwendet Hugo keine mythische Sprache im Sinne Barthes', sondern instrumentalisiert er den revolutionären Mythos von Paris als politischen Mythos für seine politische Rhetorik: er überträgt also den Inhalt dieses Mythos, Kampf und Verteidigung, auf die gegenwärtige Situation und verleiht ihm so Appellcharakter. Spätestens seit Georges Sorel und Ernst Cassirer ist die Erkenntnis der Kraft politischer Mythen bzw. der Mythisierung und Ästhetisierung der Politik zum Gemeinplatz und festen Bestandteil der Ideologiekritik geworden.

Zukunft einen Bund geschlossen haben“⁹⁷. Indes, und dies ist die Kehrseite der Medaille, nimmt die Erfüllung dieser Dichterpflcht in *L'Année terrible* eine politisch bedenkliche Tendenz an, wenn der Parismythos als Legitimationsdiskurs kollektiver Gewalt funktionalisiert wird. Wenn also auf der einen Seite die politisch-ideologische Instrumentalisierung des Parismythos in *L'Année terrible* im historischen Kontext des Krieges wenn nicht legitimiert, so doch begründet ist, so liefert sie auf der anderen Seite ein Beispiel für die Gefahren des Missbrauchs mythischer Anschauungsformen im öffentlichen, politischen Diskurs. Dies soll im Folgenden aufgezeigt werden.

Die radikale Opposition von realem und mythischem Paris dominiert als zentrale, semantische Figur die Sammlung *L'Année terrible* und steht am Ursprung des Appells Hugos zur Demonstration von Einheit und Stärke. Dass Hugo es als seine Pflicht als Bürger und Dichter ansieht, zum entschlossenen Kampf gegen den Feind Frankreichs aufzurufen, wird insbesondere in dem Gedicht *Au canon le V.H.* (AT, décembre 1870, IV) deutlich. Im Rahmen einer imaginären Apostrophe an eine Kanone, die den Namen Hugos trägt („Toi qui portes mon nom, ô monstre, sois terrible“, V. 36)⁹⁸, etabliert der Dichter eine metaphorische Analogie zwischen der realen Kanone und seiner Dichtung in Zeiten nationaler Bedrohung. Zunächst ruft das Ich die Funktion der Kanone als Verteidigungsinstrument der belagerten Stadt auf: „Je te bénis. Tu vas défendre cette ville“ (V. 7). Diese Funktion überträgt es nun im Folgenden auch auf seine Dichtung, wenn es mit dem doppelten Austausch der spezifischen Eigenschaften der Kanone bzw. seiner politischen Dichtung zum einen die Übertragung der zerstörerischen Gewalt der Kanone auf die Dichtung beschwört, wie auch umgekehrt die Worte des Dichters die fatale Kraft der Kanonenkugel gegen den Feind lenken sollen:

La lutte nous attend; viens, ô mon fils étrange,
 Doublons nous l'un par l'autre, et faisons un échange,
 Et mets, ô noir vengeur, combattant souverain,
 Ton bronze dans mon cœur, mon âme en ton airain.
 (AT, décembre 1870, IV, Verse 15ff.)

⁹⁷ Schmidt: *Notwehrdichtung*, 281. Das Zitat bezieht sich hier auf die Dichtung Carduccis.

⁹⁸ Der Titel des Gedichts, *Au canon le V.H.*, geht auf das Vorhaben der Mitglieder der *Société des gens de lettres* im Oktober 1870 zurück, eine von ihr an die *Défense nationale* gestiftete Kanone auf den Namen Victor Hugos zu taufen, dessen *Châtiments* gerade in Frankreich publiziert worden waren und sich im Kontext des Falls des Empire und der Bedrohung durch Preußen großer Popularität erfreuten. Hugo antwortet auf dieses Anliegen am 30. Oktober 1870 mit einem Brief, in dem er die Benennung der Kanone mit seinem Namen ablehnt: „Je vous félicite de votre patriotique initiative. Vous voulez bien vous servir de moi. Je vous remercie. / Prenez les *Châtiments*, et, pour la défense de Paris, vous et ces généreux artistes, vos auxiliaires, usez-en comme vous voudrez. / Ajoutons, si nous le pouvons, un canon de plus à la protection de cette ville auguste et inviolable, qui est comme une patrie dans la patrie. / Chers confrères, écoutez une prière. Ne donnez pas mon nom à ce canon. Donnez-lui le nom de l'intrépide petite ville qui, à cette heure, partage l'admiration de l'Europe avec Strasbourg, qui est vaincue, et Paris, qui vaincra. / Que ce canon se dresse sur nos murs [...]“ (Hugo: „Actes et paroles III“, 736).

Diese Notwendigkeit der doppelten Verteidigung der Stadt („défense énorme“, V. 44) begründet der Dichter nun mit dem Mythos von Paris. Paris vor dem preußischen Feind zu retten, ist die Pflicht der Nation („devoir“, V. 41), denn mit Paris ist die Zukunft ganz Europas gefährdet:

Et jamais le devoir ne fut plus évident
De faire obstacle au flot sauvage débordant,
Et de mettre Paris, l'Europe qu'il transforme,
Les peuples, sous l'abri d'une défense énorme;
Car si ce roi teuton n'était pas châtié,
Tout ce que l'homme appelle espoir, progrès, pitié,
Fraternité, fuirait de la terre sans joie;
Car César est le tigre et le peuple est la proie,
Et qui combat la France attaque l'avenir;

(AT, décembre 1870, IV, Verse 41ff.)

Wenn also im Kontext des Krieges selbst die Dichtkunst zur Waffe gerät, ja geraten muss, so erscheint in den folgenden Versen der Appell des Dichters zum Kampf gegen den „roi teuton“ (V. 45) doch in einem zwiespältigen Licht – denn er ist nicht nur Pflicht, sondern auch Bürde. So erschauert der Dichter („frémissant“, V. 58), als er seine Aufgabe benennt – nämlich die Dichtung in den Dienst des Vaterlandes zu stellen und daher mit dunklen Inhalten füllen zu müssen:

C'est pourquoi des canons que la lyre a fait naître,
Que la strophe azurée enfanta, doivent être,
Braqués, gueule béante, au-dessus du fossé;
C'est pourquoi le penseur frémissant est forcé
D'employer la lumière à des choses sinistres;

(AT, décembre 1870, IV, Verse 55ff.)

Das Verb *forcer* (V. 58) unterstreicht noch den gewaltsamen Charakter dieser Umwidmung der Dichtung zum Instrument der Verteidigung und ihrer Verwandlung in eine gewaltige, metaphorische Kanone. Doch wie im Epilog von *La Révolution* die revolutionäre Gewalt als legitimes Mittel zur Erlangung der Freiheit erscheint, so anerkennt der Dichter auch hier Kampf und Gewalt gleichsam als Bedingungen des Fortschritts, dessen Ziel ein vereintes Europa ist. Seine Aufgabe als Prophet des Fortschritts ist es daher, die imaginäre Kanone *V.H.* und damit das Volk von Paris zu jenem Kampf aufzufordern, den der Fortschritt gleichsam als Wegzoll einfordert – denn „la réalité, c'est un paiement sublime“ (AT, juillet 1871, XII, V. 102):

Puisque je suis, parmi les vivants en rumeur,
Au forum ou du haut de l'exil, le semeur
De la paix à travers l'immense guerre humaine,
Puisque vers le grand but où Dieu clément nous mène,
J'ai, triste ou souriant, toujours le doigt levé,
Puisque j'ai, moi, songeur par les deuils éprouvé,
L'amour pour évangile et l'union pour bible,
Toi qui portes mon nom, ô monstre, sois terrible!

(AT, décembre 1870, IV, Verse 29ff.)

In der antithetischen Semantik der letzten beiden Verse wird unmittelbar sinnfällig, dass die fundamentale Dialektik des Geschichtsprozesses am Ursprung der politischen Instrumentalisierung des Parismythos in *L'Année terrible* steht: „amour“ und „union“ (V. 35) sind das Ziel der Geschichte, der Weg dorthin aber ist „terrible“ (V. 36).

Das Gedicht *Au canon le V.H.* kann paradigmatisch eintreten für jene poetische Operation, die immer wieder in *L'Année terrible*, in den verschiedensten Varianten, den Diskurs der Gewalt durch Rekurs auf den Parismythos und seine geschichtsphilosophischen Implikationen legitimiert. Auch in dem Gedicht *Paris diffamé à Berlin* (AT, novembre 1870, II) begründet der Dichter den Aufruf zum Kampf mit der mythischen Funktion von Paris als leuchtendes Zentrum („cité de lumière“, V. 13) des Fortschritts („Qui fonde l'atelier, qui défend la chaumière“, V. 14):

Ô ville, dont le peuple est grand comme un sénat,
Combats, tire l'épée, ô cité de lumière
Qui fonde l'atelier, qui défend la chaumière,
Va, laisse, ô fier chef-lieu des hommes tous égaux,
Hurler autour de toi l'affreux tas des bigots,
Noirs sauveurs de l'autel et du trône, hypocrites
Par qui dans tous les temps les clartés sont proscrites,
Qui gardent tous les dieux contre tous les esprits,
Et dont nous entendons dans l'histoire les cris,
À Rome, à Thèbe, à Delphes, à Memphis, à Mycènes,
Pareil aux aboiements lointains des chiens obscènes.
(AT, novembre 1870, II, Verse 12ff.)

Noch steht hier die gewaltige Rhetorik des Dichters ganz im Dienst der politischen Satire. Doch wenn das Ich in einem der folgenden Gedichte, *„Je ne sais si je vais sembler étrange à ceux“* (AT, novembre 1870, VII), das als erstes der gegen den Präsidenten der *Défense nationale*, Jules Trochu, gerichteten Gedichte dessen gemäßigte Politik der Verteidigung unter Anspielung auf die Frömmigkeit des katholischen Generals scharf kritisiert, die Reaktivierung revolutionärer Gewalt zum Zweck der nationalen Verteidigung einfordert, gerät es gefährlich in die Nähe der politischen Agitation. Der demagogische Charakter der folgenden Verse ist unverkennbar⁹⁹:

Mais je dis qu'il est temps d'agir et de songer
À la levée en masse, à l'abîme, au danger
[...]
J'affirme que le camp monstrueux des barbares,
Que les ours de leur cage ayant brisé les barres,
Approchent, que d'horreur les peuples sont émus,
Que nous ne sommes plus au temps des oremus,

⁹⁹ Vgl. auch die ersten Verse des Gedichts *„Ah! c'est un rêve“* (AT, décembre 1870, I), die explizit auf die Revolution anspielen: „Ah! c'est un rêve! non! nous n'y consentons point. / Dresse-toi, la colère au cœur, l'épée au poing, / France! prends ton bâton, prends ta fourche, ramasse / Les pierres du chemin, debout, levée en masse!“ (V. 1ff.)

Que les hordes sont là, que Paris est leur cible,
 Et que nous devons tous pousser un cri terrible!
 Aux armes, citoyens! aux fourches, paysans!
 Jette là ton psautier pour les agonisants,
 Général, et faisons en hâte une trouée!
 La Marseillaise n'est pas encore enrouée,
 Le cheval que montait Kléber n'est pas fourbu.
 Tout le vin immense de l'audace n'est pas bu,
 Et Danton nous en laisse assez au fond du verre
 Pour donner à la Prusse une chasse sévère,
 Et pour épouvanter le vieux monde aux abois
 De la réception que nous faisons aux rois!

(AT, novembre 1870, VII, Verse 13ff.)

Dieses Gedicht macht deutlich, in welchem Maße die zivilisatorische Funktion des Dichters, wie Hugo sie für sich in Anspruch nimmt, von Missbrauch gefährdet ist. Gerade in Zeiten des Krieges gerät der *art utile* im Sinne Hugos, zumindest seiner Intention nach, zu einem gefährlichen Instrument der kollektiven Lenkung der Massen, deren politischer Tatendrang im Horizont der autoritativen Beziehung zwischen Dichter und *peuple* sowie unter dem Einfluss einer solchen Dichtung in eine willkürliche Äußerung von Gewalt umzuschlagen droht¹⁰⁰. Das Zitat der Marseillaise (V. 25) sowie die Anspielung auf Danton und die Terreur (V. 31ff.) lassen dabei keinen Zweifel an der Intention des Dichters, die mythisch-revolutionäre Identität des französischen Volkes als ideologisches Instrument der Lenkung der Massen, wenn auch in ‚bester Absicht‘, zu funktionalisieren. Die Gefahr indes einer solchen Dichtung, die in gewaltigen, rhetorischen Appellen direkt an das Volk sich wendet, reflektiert Hugo in *L'Année terrible* nicht: so droht das *peuple* im Kontext dieser Dichtung der Versuchung der Wiederholung der revolutionären Geschichte zu erliegen, wieder zur gewalthungrigen *foule* zu werden und damit seine zivilisatorische Vorbildfunktion zu verlieren¹⁰¹. Diese unreflektierte, politische Instrumentalisierung mythischer Anschauung in Form sowohl des Revolutions- als auch des Parismythos aber ist es, die *L'Année terrible* für die heutige Rezeption zu einem ausgesprochen schwierigen Werk macht.

¹⁰⁰ Die Nähe zu dem Mythoskonzept von Roger Caillois ist offensichtlich. Dieser beschreibt in seinem Essay „Paris, mythe moderne“ (in: *La nouvelle Revue française* 48 (1937), 682-699) den Mythos als „Verdichtung eines kollektiven Bewusstseins, das sich nicht im Kontemplativen beruhigt, sondern nach politischer Handlung und Entscheidung drängt“ (Stierle: *Mythos von Paris*, 28). Doch wenn auch die politische Instrumentalisierung des Parismythos in *L'Année terrible* gewisse Parallelen zum Cailloisschen Mythoskonzept aufweist, so ist doch ein klarer Trennstrich zu ziehen zwischen der faschistoiden Tendenz des Mythos bei Caillois, die Walter Benjamin luzide offen legt (vgl. ebd., 29), und der primär geschichtsphilosophischen Instrumentalisierung des Mythos bei Hugo, in deren Licht seine politische Funktion als sekundärer Effekt erscheinen muss.

¹⁰¹ Die Frage, inwieweit das Volk von Paris diese Dichtung tatsächlich rezipiert hat, ist im Kontext der Herausstellung der Strategien politischer Funktionalisierung des Parismythos in *L'Année terrible* sekundär und wird daher an dieser Stelle nicht untersucht.

Im Horizont dieser bedenklichen Tendenz der ideologischen Instrumentalisierung des Mythos in ‚*Je ne sais si je vais sembler étrange à ceux*‘ scheint nun die Begründung des Appells zur „audace“ (V. 30), nämlich die Verteidigung der Nation, als unzureichend und ist darüber hinaus wiederum nur aus dem mythischen Bild von Paris und Frankreich zu erklären, das Hugo in *L'Année terrible* entwirft. In diesem Zirkelschluss liegt die ganze, prekäre Janusköpfigkeit des Hugoschen Mythos von Paris beschlossen, der, Mythos des Fortschritts, sich im Licht seiner politischen Instrumentalisierung als Mythos der Gewalt entpuppt: die fundamentale Dialektik des historischen Prozesses der Moderne ist in den Mythos von Paris selbst eingedrungen. Wenn nun zum einen gerade diese fundamentale Ambivalenz des Parismythos zwischen Fortschritt und Rückschritt – in seiner Funktion als geschichtsphilosophische Denkfigur – die Auflösung des geschichtsphilosophischen Problems der Diskontinuität der Moderne ermöglicht, wie oben gezeigt, so gerät der Parismythos auf der anderen Seite im Horizont seiner sekundären Funktionalisierung als Figur politischer Rhetorik wieder in das Magnetfeld jener Aporie, die als Aporie der Revolution am Ursprung des Parismythos wie der Moderne selbst steht und die Hugo letztlich nur unter Zuhilfenahme der göttlichen Providenz auflösen kann: die Geburt des Friedens aus der Gewalt, des Fortschritts aus dem Rückschritt. Dies bedeutet jedoch nicht das Scheitern des Romantikers Hugo an der Erfahrung der Moderne. Vielmehr findet er im Verlauf seiner geschichtsphilosophischen Reflexion, die eng mit seinem lyrischen Stadtdiskurs verknüpft ist, die einzige für einen Romantiker mögliche Lösung des Problems. Die reflexive Aneignung des Phänomens der historischen Moderne aus der Perspektive des Romantikers Hugo und damit der Höhe- und Zielpunkt seiner geschichtsphilosophischen Parislyrik ist in *L'Année terrible* erreicht.

Dass die mythische Legitimation von Gewalt, welche in der geschichtsphilosophischen Theorie noch funktionieren mag, bei der Transposition des Mythos in die politische Realität eine ideologisch bedenkliche Tendenz annimmt, ist nur aus dem historischen Kontext der Gedichtsammlung *L'Année terrible* heraus zu erklären: erst der Krieg zwischen Frankreich und Preußen entlarvt gleichsam die Affinität des Mythos zum politischen und ideologischen Missbrauch. Eine bewusste Absicht des Missbrauchs mythischer Anschauung aber kann Hugos *Année terrible* nicht unterstellt werden. Vielmehr ergibt sich diese Tendenz notwendig aus dem Vorhaben Hugos, in *L'Année terrible* die konkrete, historische Situation des Jahres 1870/71 unter Rekurs auf den revolutionären Mythos von Paris geschichtsphilosophisch anzueignen. Im Zentrum der poetischen Bewegung von *L'Année terrible* steht also der Anspruch

einer begründeten Aufrechterhaltung des Fortschrittskonzepts Hugos in der gegenwärtigen Situation historischer Diskontinuität: die drei Achsen der Sammlung – der Prolog, das Gedicht *Loi de formation du progrès* (AT, février 1871, V) und der Epilog – lassen daran keinen Zweifel. Der ideologische Gehalt von *L'Année terrible* aber, den Albouy so heftig kritisiert, wenn er von der „carapace idéologique qui opprime ici la poésie“¹⁰² spricht, spielt im Horizont der übergeordneten, poetischen Reflexion der Sammlung lediglich eine sekundäre Rolle. In *À qui la victoire définitive?* (AT, décembre 1870, IX) wird dies deutlich: am Ende des Gedichts gibt der Dichter seinen exklusiven „patriotisme exalté“¹⁰³ zugunsten der prophetischen Vision eines unter der Führung von Frankreich und Deutschland vereinten Europa bereitwillig auf. Indem er hier den Feind der Stunde, die Deutschen, als Brüder („Frères“, V. 161) im Streben nach Fortschritt apostrophiert, opfert er gleichsam den Mythos von Paris einem politischen Ideal, das zwar aus jenem hervorgeht, seiner aber am Ende des Geschichtsprozesses nicht mehr bedarf – einem vereinten und freien Europa:

Gloire au Nord! ce sera l'aurore boréale
 Des peuples, éclairant une Europe idéale!
 Vous crierez: – Quoi! des rois! quoi donc! un empereur! –
 Quel éblouissement, l'Allemagne en fureur!
 Va, peuple! Ô vision! combustion sinistre
 De tout le noir passé, prêtre, autel, roi, ministre,
 Dans un brasier de foi, de vie et de raison,
 Faisant une lueur immense à l'horizon!
 Frères, vous nous rendrez notre flamme agrandie.
 Nous sommes le flambeau, vous serez l'incendie.
 (AT, décembre 1870, IX, Verse 153ff.)

Hugo als Prophet der Zukunft? Mit der Vision eines vereinten Europa scheint er seiner Zeit weit voraus zu greifen: „Le continent fraternel, tel est l'avenir“¹⁰⁴, schreibt Hugo in *Paris*. Gerade heute, wo ein vereintes Europa so nahe gerückt ist wie nie zuvor, vermag eine erneute Lektüre dieser Texte die erstaunliche Modernität des Dichters zu enthüllen, der in gewissem Sinn ungleich weiter blickt als die Autoren der sog. literarischen Moderne in Frankreich. Denn wo diese noch ihren Weg der poetischen Auseinandersetzung mit dem Sinn- und Wertverlust der Moderne – auf ihre Weise erfolgreich, und doch auf gänzlich andere Weise als Hugo – suchen, hat Hugo die fundamentale Verunsicherung durch die Moderne bereits überwunden und ihr ein historisches Ziel eingeschrieben, das heute noch genauso aktuell ist wie damals: Frieden

¹⁰² Vgl. Pierre Albouys Präsentation von *L'Année terrible* in: Victor Hugo: *Œuvres poétiques*, Band III, hg. von Pierre Albouy, Paris: Gallimard, 1974, XXXIX.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Hugo: „Paris“, 6.

und Freiheit im Zeichen der Humanität. Hugos politische Utopie eines vereinten Europa ist nun nicht als Flucht vor der Erfahrung der Gegenwart aufzufassen, sondern vielmehr als Aufforderung, in den historischen Prozess der Moderne, der durch immer neue Umbrüche Raum für Erneuerung lässt, gestaltend einzugreifen. Die Mitarbeit an einem freien und friedlichen Europa – dies ist der politische Auftrag, den Hugo seinen Lesern mitgibt. Und genau dies ist es, was Hugo heute noch und gerade heute, insbesondere auch im Horizont des schwierigen Prozesses der Globalisierung, so modern macht.

VI *Schluss*

„Qui regarde au fond de Paris a le vertige. Rien de plus fantasque, rien de plus tragique, rien de plus superbe.“¹

Diese Worte Victor Hugos können paradigmatisch einstecken für die Weite und Vielfalt seines lyrischen Parisdiskurses, welche aufzuweisen ein Anliegen dieser Arbeit war. Das Fantastische, das Tragische und das Großartig-Erhabene sind Facetten des ambivalenten Bildes der Stadt, das Hugo in seinen Gedichten entwirft. Er ist der erste Dichter, der das poetische Potential des Themas der Stadt für die Lyrik entdeckt und fruchtbar macht.

Indes erschöpft sich die literarhistorische Bedeutung der Stadtlyrik Hugos nicht in der Erneuerung der Stadtdichtung und der – wenngleich durchaus beispiellosen – Pluralität der Perspektiven des Dichters auf die moderne Stadt. Vielmehr muss der lyrische Stadtdiskurs Hugos, gerade in seiner Vielfalt an Formen, Motiven und Reflexionsansätzen, als einzigartige und paradigmatische Auffächerung des Spektrums der Möglichkeiten der reflexiven wie poetischen Aneignung des Erfahrungspotentials der Moderne im Horizont der philosophischen und ästhetischen Voraussetzungen der literarischen Romantik in Frankreich gelten. Denn die Darstellung der Stadt als Paradigma der Moderne profiliert sich in der Lyrik Hugos stets vor der Folie seines romantischen Weltbildes. So entfaltet sich die Stadtlyrik Hugos in einem Spannungsfeld von romantischem Denken und moderner Erfahrung, das am Ursprung der ambivalenten, literarhistorischen Position der Stadtgedichte Hugos steht: bleiben diese zum einen fest im Diskurs der Romantik verwurzelt, so eröffnet die poetische Aneignung von Stadt und Stadterfahrung zum andern neue Perspektiven innerhalb des romantisch-universalistischen Diskurses, die in Richtung einer genuinen Ästhetik der Moderne zu weisen scheinen. Vor der Folie eines romantischen Weltbildes geben die Stadtgedichte Hugos so mitunter den Blick frei auf die zukünftigen Möglichkeiten moderner Stadtlyrik. Dies wird insbesondere im zweiten und dritten Kapitel der Studie deutlich. Wenn zum einen die Stadtvision Hugos als Vorläufer der imaginären Stadtwelten der Moderne gelten muss², so zeigt vor allem der Vergleich der jeweiligen Poetik des lyrischen *tableau de Paris* bei Hugo bzw. Baudelaire, dass Hugo in seinen *tableaux* zentrale Topoi der modernen Parisdichtung Baudelaires vorwegnimmt, wenn

¹ Hugo: „Paris“, 8.

² Bereits Stierle weist darauf hin, dass beispielsweise die imaginäre Stadtlandschaft Baudelaires in *Rêve parisien* unmittelbar an Hugos orientalistisch-mythische Stadtvisionen anknüpft (vgl. Stierle: *Mythos von Paris*, 944, Anmerkung 32). Auch der surrealistische Blick auf die Stadt scheint in der Lyrik Hugos, insbesondere in dem großen epischen Gedicht *La Révolution* (QV, livre épique), angelegt.

er die Erfahrung der zeitgenössischen Großstadtwirklichkeit zur Grundlage seiner Dichtung macht und im Horizont der diskontinuierlichen Zeiterfahrung der Moderne eine gleichsam ‚romantisch‘ perspektivierte Ästhetik des Augenblicks entwickelt. Bereits in der romantischen Stadtlyrik Hugos scheint so das *Tableau parisien* Baudelaires als zentrale Form der modernen Stadtlyrik präformiert³.

Allerdings wird auch deutlich, dass der ästhetizistische und ‚konstruktivistische‘ Zugang der postromantischen Moderne zur Stadt, wie er sich in Baudelaires *Tableaux parisiens* erstmals lyrisch konkretisiert, dem *art utile* Hugos fremd bleiben muss. Dies als poetischen Mangel, Anachronismus oder gar Flucht vor der Realität zu problematisieren, wie Warning und Backes es in ihren Arbeiten tun, wird indes der Stadtlyrik Hugos in ihrer Gesamtheit kaum gerecht. Wenn auch das Sujet der Stadt in einigen Stadtgedichten Hugos vor der Folie der in der Kulturkritik der Spätaufklärung verankerten, romantischen Naturphilosophie sein poetisches Potential kaum entfalten kann (Kapitel I) und darüber hinaus das Scheitern der poetischen Aneignung des Erfahrungspotentials der Großstadt, zumal in der Stadtvision⁴, als wesentliches Moment des lyrischen Stadtdiskurses Hugos gelten muss (Kapitel II), so bleiben Schrecken und Verunsicherung doch nicht das letzte Wort des Dichters. Vielmehr finden – mit den Visionen mythisch-imaginärer Stadtwelten (Kapitel II), den Momentaufnahmen des zeitgenössischen Paris (Kapitel III), der geschichtsphilosophischen Aneignung des Phänomens historischer Diskontinuität in den Monumentgedichten (Kapitel IV) sowie der Aussöhnung mit der Moderne im Zeichen des Mythos von Paris in *L'Année terrible* (Kapitel V) – sowohl der Wille als auch die Fähigkeit des Romantikers Hugo zu einer gleichermaßen ästhetisch gültigen wie (geschichts)philosophisch begründeten Aneignung der Erfahrung der Moderne eine poetische Einlösung.

Vor der Folie der systematischen Untersuchung der verschiedenen Formen und Möglichkeiten poetischer Aneignung von Stadt und Stadterfahrung im lyrischen Parisdiskurs Hugos in vorliegender Studie muss die These von Volker Klotz: „dass eine Affinität bestehe zwischen Stadt und Roman, zwischen einem außerpoetischen Gegenstand und einer poetischen Gattung“⁵, zumindest für Hugo relativiert werden. Ein Vergleich des ersten, großen Parisromans Hugos, *Notre-Dame de Paris* (1831), mit den

³ Eine allgemeingültige These einer Kontinuität von Romantik und Moderne lässt sich daraus freilich nicht ableiten – die offensichtlichen Brüche zwischen Romantik und Moderne sind, wie in den Textanalysen gezeigt, auch in den Stadtgedichten Hugos evident.

⁴ Bezeichnenderweise stützen Warning und Backes ihr Urteil ausschließlich auf ihre Lektüren visionärer Stadtgedichte Hugos.

⁵ Volker Klotz: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, Reinbek bei Hamburg 1987, 11.

im gleichen Zeitraum entstandenen Parisgedichten bestätigt dies. Denn wenn Hugo in den Intensitätszentren der Stadtbeschreibung in *Notre-Dame de Paris* auf eine essentiell lyrische Sprache zurückgreift, so dass man gar versucht ist, bei einigen Textausschnitten von einem Vorläufer des *poème en prose* zu sprechen, so scheint bei Hugo nicht so sehr die spezifische Struktur der literarischen Gattung des Romans⁶ als vielmehr die Fähigkeit der Sprache zur Lyrizität eine privilegierte Funktion in der literarischen Repräsentation der Stadt zu erfüllen⁷. Dies sei an einem kurzen Beispiel erläutert. In Kapitel III/II des Romans *Notre-Dame de Paris*, „Paris à vol d’oiseau“, beschreibt Hugo ein imaginäres Panorama des mittelalterlichen Paris des 15. Jahrhunderts:

„Toutefois, si admirable que vous semble le Paris d’aujourd’hui, refaites le Paris du quinzième siècle, reconstruisez-le dans votre pensée, regardez le jour à travers cette haie surprenante d’aiguilles, de tours et de clochers, répandez au milieu de l’immense ville, déchirez à la pointe des îles, plissez aux arches des ponts la Seine avec ses larges flaques vertes et jaunes, plus changeante qu’une robe de serpent, détachez nettement sur un horizon d’azur le profil gothique de ce vieux Paris, faites-en flotter le contour dans une brume d’hiver qui s’accroche à ses nombreuses cheminées; noyez-le dans une nuit profonde, et regardez le jeu bizarre des ténèbres et des lumières dans ce sombre labyrinthe d’édifices; jetez-y un rayon de lune qui le dessine vaguement, et fasse sortir du brouillard les grandes têtes des tours; ou reprenez cette noire silhouette, ravivez d’ombre les mille angles aigus des flèches et des pignons, et faites-la saillir, plus dentelée qu’une mâchoire de requin, sur le ciel de cuivre du couchant.“⁸

Es ist bezeichnend, in welchem hohem Maße Metaphorik und Lexik, aber auch die visionäre Kraft dieses Textausschnitts dem lyrischen Impuls der poetischen Stadtvisionen Hugos entsprechen. Während der Erzähler zunächst den Blick auf das im hellen Tageslicht sich konturierende, mittelalterliche Paris richtet, markiert die Aufforderung „noyez-le dans une nuit profonde“ den Beginn der Evokation eines nächtlichen Paris, das mit dem phantasmatischen Bild des visionären Stadtlabyrinths in *Soleils couchants* (FA XXXV) nahezu identisch ist:

Le jour s’enfuit des cieux; sous leur transparent voile
De moments en moments se hasarde une étoile;
La nuit, pas à pas, monte au trône obscur des soirs;
Un coin du ciel est brun, l’autre lutte avec l’ombre,
Et déjà, succédant au couchant rouge et sombre,
Le crépuscule gris meurt sur les coteaux noirs.

⁶ Klotz nennt hier u. a. die Offenheit des Romans für alle Themen; den großen Umfang des Romans, der der Komplexität und Pluralität des Stadtthemas entspreche; die Möglichkeit epischer Ausbreitung im Gegensatz zu dramatischer Beschneidung bzw. lyrischer Sublimierung; die Vielfalt der Stillagen der Prosasprache und damit die Möglichkeit der Anpassung an unterschiedliche Gegebenheiten (Klotz: *Die erzählte Stadt*, 17ff.).

⁷ Vgl. auch Weich: *Paris en vers*. Weich zeigt in seiner Studie *Paris en vers* anhand der Analyse ausgewählter Parislyrik von der Romantik bis zur Postmoderne, dass „auch Lyrik dazu fähig ist, komplexe Strukturen auszubilden, die es erlauben, dem Vorwurf der modernen Großstadt gerecht zu werden“ (ebd., 15f.), und relativiert damit die These Klotz’, der Roman sei die einzige dem Sujet der Großstadt angemessene, literarische Gattung.

⁸ Victor Hugo: *Notre-Dame de Paris*, 179f.

Et là-bas, allumant ses vitres étoilées,
Avec sa cathédrale aux flèches dentelées,
Les tours de son palais, les tours de sa prison,
Avec ses hauts clochers, sa bastille obscurcie,
Posée au bord du ciel comme une longue scie,
La ville aux mille toits découpe l'horizon.

(Teil II, Strophen 1 und 2, Verse 49ff.)

Beiden Texten gemeinsam ist die erhabene Perspektive des Panoramas, die immense Größe der imaginären Stadt („ce sombre labyrinthe d'édifices“ – „La ville aux mille toits“, V. 60), das farbige Spiel von Licht und Schatten in der Abenddämmerung („le jeu bizarre des ténèbres et des lumières“; „le ciel de cuivre du couchant“ – „couchant rouge et sombre“, V. 53) und die sich scharf am Horizont abhebende Silhouette der Stadt mit ihren „clochers“ und „tours“ („cette noire silhouette [...] les mille angles aigus des flèches et des pignons [...] plus dentelée qu'une mâchoire de requin“ – „Posée au bord du ciel comme une longue scie / La ville aux mille toits découpe l'horizon“, V. 59f.). Auch in der imaginären Antizipation der ersehnten Vision einer *ville mauresque* in *Rêverie* (LesO XXXVI) figurieren dieselben Elemente der Stadtbeschreibung in lyrischer Verdichtung:

Qu'elle vienne inspirer, ranimer, ô génies!
Mes chansons, comme un ciel d'automne rembrunies,
Et jeter dans mes yeux son magique reflet,
Et longtemps, s'éteignant en rumeurs étouffées,
Avec les mille tours de ses palais de fées,
Brumeuse, denteler l'horizon violet!

(Strophe 3, Verse 13ff.)

In *Novembre* (LesO XLI) schließlich findet das in „Paris à vol d'oiseau“ evozierte Bild des im Winternebel versinkenden Paris („faites-en flotter le contour dans une brume d'hiver qui s'accroche à ses nombreuses cheminées“) eine lyrische Entsprechung. In einer Apostrophe an seine Muse klagt das lyrische Ich:

Devant le sombre hiver de Paris qui bourdonne,
Ton soleil d'orient s'éclipse et t'abandonne,
Ton beau rêve d'Asie avorte, et tu ne vois,
Sous tes yeux, que la rue au bruit accoutumé,
Brouillard à ta fenêtre, et longs flots de fumée
Qui baignent en fuyant l'angle noirci des toits.

(Strophe 2, Verse 7ff.)

Eine ähnliche Interdependenz der Parisbeschreibung in Roman und Lyrik ließe sich auch am Beispiel von Hugos Sozialroman *Les Misérables* (1862) aufzeigen. Die in dem Gedicht *Melancholia* (Cont III/II) sich bei Hugo erstmals konkretisierende Ästhetik des lyrischen *tableau de Paris* weist eine konstitutive Affinität zu einigen Stellen des Romans auf, an denen das lyrische *tableau* gleichsam zu narrativer Entfaltung gelangt und derart auf die Aneignung der Stadterfahrung in Hugos Sozialroman rückwirkt. So

finden sich verschiedene, bereits in *Melancholia* aktualisierte Momentbilder des Stadtlebens in Prosaform in *Les Misérables* wieder⁹. Nach den lyrischen *tableaux* Hugos und Baudelaires kehrt das *tableau de Paris*, gleichsam in Anschluss an Balzac, wieder in den Roman zurück.

Es kann und soll im Rahmen dieser Studie nicht geleistet werden, das Thema der Stadt im Romanwerk Hugos zu untersuchen, die enge Relation von narrativem und lyrischem Parisdiskurs bei Hugo herauszuarbeiten und diese in den Horizont der Gattungsgeschichten des *poème en prose* bzw. *tableau de Paris* zu stellen. Dies muss Gegenstand einer eigenen Studie sein. Wenn die zentrale Rolle Hugos im lyrischen Parisdiskurs der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts als erwiesen gelten kann – es war ein Anliegen dieser Studie, dies aufzuweisen –, so steht die Ergänzung der vorliegenden Arbeit in Hinblick auf die Untersuchung der narrativen Darstellung der Stadt bei Hugo noch aus. Vorarbeiten sind auch auf diesem Gebiet bereits geleistet. Erst im Horizont einer systematischen Analyse der Romane Hugos mit Fokus auf die Stadtdarstellung kann endgültig affirmiert werden, was sich im Licht dieser Studie bereits abzeichnet: die herausragende Position, die Hugo nicht nur im lyrischen, sondern vielmehr im gesamten, literarischen Parisdiskurs des 19. Jahrhunderts einnimmt.

⁹ S. o. Kapitel III.3.

VII Abkürzungen

AT	<i>L'Année terrible</i>
CC	<i>Les Chants du crépuscule</i>
Chât	<i>Les Châtiments</i>
Cont	<i>Les Contemplations</i>
CRB	<i>Les Chansons des rues et des bois</i>
DG	<i>Dernière Gerbe</i>
FA	<i>Les Feuilles d'automne</i>
LesO	<i>Les Orientales</i>
LS	<i>La Légende des siècles</i>
OB	<i>Odes et ballades</i>
Oc.	<i>Océan</i>
QV	<i>Les Quatre vents de l'esprit</i>
RO	<i>Les Rayons et les ombres</i>
TL	<i>Toute la lyre</i>
VI	<i>Les Voix intérieures</i>

VIII Bibliographie

Texte

- Batteux, Charles: *Les beaux-arts réduits à un même principe*, hg. von Jean-Rémy Mantion, Paris: Aux Amateurs de Livres, 1989 [Théorie et critique à l'âge classique, 2].
- Batteux, Charles: *Principes de la littérature*, 5 Bde, Paris 1775, Nachdruck Genf 1967.
- Baudelaire, Charles: *Correspondance I*, Paris: Gallimard, 1973.
- Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*, Paris: Robert Laffont, 1980.
- Chateaubriand, François René Vicomte de: *Génie du christianisme*, hg. von P. Reboul, 2 Bde, Paris 1966.
- Hugo, Adèle: *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, hg. von Annie Ubersfeld und Guy Rosa, Paris: Plon, 1985.
- Hugo, Victor: „Actes et paroles“, in: ders.: *Œuvres complètes V, Politique*, Paris: Robert Laffont, 1985, 61-1074.
- Hugo, Victor: *L'Album de 1869*, in: ders.: *Poésie III. Posthumes: Poèmes de jeunesse, Nouveaux Châtiments, Les Années funestes, La Fin de Satan, Dieu, Toute la Lyre, Dernière Gerbe, Océan*, Paris: Seuil, 1972, 134-137.
- Hugo, Victor: *L'Ane*, in: ders.: *Œuvres complètes XIII, Poésie*, Paris: Edition Hetzel-Quantin, o. J., 255-377.
- Hugo, Victor: *L'Année terrible*, Paris: Gallimard, 1985.
- Hugo, Victor: *L'Art d'être grand-père*, Paris: Gallimard, 1974/2002.
- Hugo, Victor: *Les Chansons des rues et des bois*, Paris: Gallimard, 1982.
- Hugo, Victor: *Les Chants du crépuscule, Les Voix intérieures, Les Rayons et les ombres*, Paris: Gallimard, 1964/1970.
- Hugo, Victor: *Les Châtiments*, Paris: Garnier-Flammarion, 1998.
- Hugo, Victor: „Choses vues“, in: ders.: *Œuvres complètes XII, Histoire*, Paris: Robert Laffont, 1987, 591-1337.
- Hugo, Victor: *Les Contemplations*, Paris: Garnier-Flammarion, 1995.
- Hugo, Victor: *Les Feuilles d'automne*, in: ders.: *Œuvres poétiques I. Avant l'exil 1802-1851*, Paris: Gallimard, 1964, 709-808.
- Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, Paris: Gallimard, 2002.
- Hugo, Victor: „Littérature et philosophie mêlées“, in: ders.: *Œuvres complètes X, Critique*, Paris: Robert Laffont, 1985, 45-236.
- Hugo, Victor: *Les Misérables, Œuvres complètes, Roman II*, Paris: Robert Laffont, 1985.
- Hugo, Victor: *Notre-Dame de Paris*, Paris: Gallimard, 1966.
- Hugo, Victor: *Œuvres poétiques*, Bd III, hg. von Pierre Albouy, Paris: Gallimard, 1974.
- Hugo, Victor: *Odes et ballades, Les Orientales*, Paris: Garnier-Flammarion, 1968.
- Hugo, Victor: „Paris“, in: ders.: *Œuvres complètes V, Politique*, Paris: Robert Laffont, 1985, 1-43.
- Hugo, Victor: *Le Pape*, in: ders.: *Œuvres complètes XIII, Poésie*, Paris: Edition Hetzel-Quantin, o. J., 1-95.
- Hugo, Victor: *La Pitié suprême*, in: ders.: *Œuvres complètes XIII, Poésie*, Paris: Edition Hetzel-Quantin, o. J., 97-169.

- Hugo, Victor: *Poésie III. Posthumes: Poèmes de jeunesse, Nouveaux Châtiments, Les Années funestes, La Fin de Satan, Dieu, Toute la Lyre, Dernière Gerbe, Océan*, Paris: Seuil, 1972.
- Hugo, Victor: *Post-Scriptum de ma vie*, hg. von Henri Guillemin, Neuchâtel o. J.
- Hugo, Victor: „Préface de *Cromwell*“, in: ders.: *Théâtre complet I*, Paris: Gallimard, 1963, 409-454.
- Hugo, Victor: „Proses philosophiques de 1860-1865“, in: ders.: *Œuvres complètes X, Critique*, Paris: Robert Laffont, 1985, 467-712.
- Hugo, Victor: *Les quatre vents de l'esprit*, in: ders.: *Œuvres complètes, Poésie*, Bände XIV (Livre satirique, Livre dramatique) und XV (Livre lyrique, Livre épique), Paris: Edition Hetzel-Quantin, o. J.
- Hugo, Victor: *Religions et religion*, in: ders.: *Œuvres complètes XIII, Poésie*, Paris: Edition Hetzel-Quantin, o. J., 171-254.
- Hugo, Victor: *Le Verso de la page*, in: ders.: *Œuvres complètes X*, hg. von Jean Massin, Paris: Le club français du livre 1969, 261-287.
- Hugo, Victor: *La Voix de Guernesey*, in: ders.: *Œuvres poétiques II*, Paris: Gallimard, 467-478.
- Hugo, Victor: „William Shakespeare“, in: ders.: *Œuvres complètes X, Critique*, Paris: Robert Laffont, 1985, 237-463.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Wilhelm Weischedel, Wiesbaden 1957 [Werke in zwölf Bänden, 9].
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Gerhard Lehmann, Stuttgart 1995.
- Mercier, Louis-Sébastien: *Tableau de Paris*, 2 Bde, Paris: Mercure de France, 1994.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris: Editions Garnier Frères, 1960.
- Staël, Madame de: *De l'Allemagne* (1810), 2 Bde, Paris: Garnier-Flammarion, 1968 [Texte intégral, 166/167].
- Staël, Madame de: *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), hg. von Axel Blaeschke, Paris: Garnier, 1998.
- Stendhal: *Racine et Shakespeare*, Reprint der Ausgabe Alençon 1928, Nendeln/Liechtenstein 1968.
- Vigny, Alfred de: *Œuvres complètes*, Paris: Seuil, 1965.

Untersuchungen

- Adorno, Theodor W.: „Rede über Lyrik und Gesellschaft“, in: ders.: *Noten zur Literatur*, 4 Bde, Bd 1, Frankfurt a. M. 1958, 73-104.
- Ahearn, Edward J.: „Confrontation with the City: Social Criticism, Apocalypse and the Reader's Responsibility in City Poems by Blake, Hugo and Baudelaire“, in: *The Hebrew University Studies in Literature X*, 1 (spring 1982), 1-22.
- Ahearn, Edward J.: „The Search for Community: The City in Hölderlin, Wordsworth, and Baudelaire“, in: *Texas Studies in Literature and Language* 13, 1 (spring 1971), 71-89.
- Albert, Mechthild: *Unausgesprochene Botschaften. Zur nonverbalen Kommunikation in den Romanen Stendhals*, Diss., Tübingen 1987 [Romanica et comparatistica, 7].
- Albouy, Pierre: „Hugo ou le *Je éclaté*“, in: ders.: *Mythographies*, Paris: Corti, 1976, 66-81 (auch in: *Romantisme* 1-2 (1971), 53-64).
- Albouy, Pierre: *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris: Armand Colin, 1998.
- Albouy, Pierre: „Présentation de *L'Année terrible*“, in: Victor Hugo: *Œuvres poétiques*, Bd III, hg. von Pierre Albouy, Paris: Gallimard, 1974.
- Albouy, Pierre: „Présentation de *Le Verso de la page*“, in: Victor Hugo: *Œuvres complètes X*, hg. von Jean Massin, Paris: Le club français du livre, 1969, 251-259.
- Albouy, Pierre: „Victor Hugo et la Commune“, in: ders.: *Mythographies*, Paris: Corti, 1976, 222-228.
- Amiot, Anne-Marie: „L'homme de parole' martiniste, préfiguration du poète romantique, ou, du messianisme illuministe au messianisme poétique“, in: Paul Viallaneix (Hg.): *Le Prérromantisme: hypothèque ou hypothèse? Colloque organisé à Clermont-Ferrand les 29 et 30 juin 1972 par le Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques de l'Université*, Paris: Klincksieck, 1975 [Actes et Colloques, 18], 380-392.
- Aragon, Louis: *Avez-vous lu Victor Hugo?*, Paris: Les éditeurs français réunis, 1952.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.
- Assmann, Aleida/Heidrun Friese (Hgg.): *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität*, Frankfurt a. M. 1998.
- Assmann, Aleida/Manfred Weinberg/Martin Windisch (Hgg.): *Medien des Gedächtnisses*, Stuttgart/Weimar 1998 [Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 72. Jahrgang, Sonderheft 1998].
- Bach, Max: „Le vieux Paris dans *Notre-Dame*: sources et ressources de Victor Hugo“, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 80 (1965), 321-324.
- Backes, Michael: *Die Figuren der romantischen Vision. Victor Hugo als Paradigma*, Diss., Tübingen 1994 [Romanica Monacensia, 45].
- Barbérís, Pierre: „Chateaubriand et le pré-romantisme (Essai sur la signification critique du pré-romantisme)“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 69, 2 (mars – avril 1969), 226-235.
- Barthes, Roland: „Changer l'objet lui-même“, in: *Esprit*, N. S. 39, 4 (avril 1971), 613-616.
- Barthes, Roland: *Mythologies*, Paris: Seuil, 1957.

- Barthes, Roland: „Sémiologie et urbanisme“, in: ders.: *L'aventure sémiologique*, Paris: Seuil, 1985, 261-271; deutsch: „Semiologie und Stadtplanung“, in: *Das semiologische Abenteuer*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1988, 199-209.
- Bazin, Auguste: *L'époque sans nom. Esquisse de Paris 1830-1833*, 2 Bde, Paris 1833.
- Bell, William: „A propos des fenêtres: rêve et créativité“, in: *Recherches et Travaux* 47 (1995), 79-96.
- Bellet, Roger (Hg.): *Paris au XIX^e siècle. Aspects d'un mythe littéraire*, Lyon 1984.
- Bem, Jeanne: „Châtiments ou l'Histoire de France comme enchaînement de parricides“, in: dies.: *Le texte traversé*, Paris: Champion, 1991 [Travaux et recherches des universités rhénanes, 6], 95-103 (auch publiziert in: *Revue des Lettres modernes* 693 (1984) [Série Victor Hugo, 1], 39-51).
- Benjamin, Walter: „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, in: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M. 1977 [suhrkamp taschenbuch, 345], 170-184.
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften*, Bde V/I und V/II, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982.
- Benjamin, Walter: „Über einige Motive bei Baudelaire“, in: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M. 1977 [suhrkamp taschenbuch, 345], 185-229.
- Benjamin, Walter: „Zentralpark“, in: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M. 1977 [suhrkamp taschenbuch, 345], 230-250.
- Berchet, Jean-Claude (Hg.): *Chateaubriand. Le tremblement du temps*, Colloque de Cerisy, Toulouse 1994.
- Bernard, Roger: „Paris couplés. Les Paris révolutionnaires de Hugo et de Vallès“, in: *Les Amis de Jules Vallès* 24 (juillet 1997), 147-151.
- Bernard-Griffiths, Simone (Hg.): *Un Lieu de mémoire romantique: la Révolution de 1789*, Neapel 1993 [Biblioteca Europea, 3].
- Biermann, Karlheinrich: „Baudelaires *Le Cygne* und die Tradition der Paris-Lyrik seit 1830“, in: *Lendemains* 6 (1977), 91-110.
- Biermann, Karlheinrich: „Befreiende Religion. Theologische Aspekte des lyrischen Spätwerks Victor Hugos“, in: Wolfgang Babilas (Hg.): *Heinrich Lausberg zum Gedenken. Akten eines wissenschaftlichen Kolloquiums, Münster, 24. und 25. Januar 1994*, Münster 1995 [Münstersche Beiträge zur Romanischen Philologie, 9], 193-200.
- Biermann, Karlheinrich: „Fortschrittsglaube, Friedenshoffnung und Kriegserfahrung in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts – dargestellt an ausgewählten Beispielen“, in: Wolfgang Drost (Hg.): *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewusstsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte*, Heidelberg 1986 [Reihe Siegen; Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, 59], 175-188.
- Biermann, Karlheinrich: *Literarisch-politische Avantgarde in Frankreich 1830-1870. Hugo, Sand, Baudelaire und andere*, Stuttgart u. a. 1982.
- Biermann, Karlheinrich: „Patriotisme idéaliste, socialisme humanitaire et l'épopée noire de l'histoire: *L'Année terrible* (1872)“, in: Mireille Calle-Gruber/Arnold Rothe (Hgg.): *Lectures de Victor Hugo. Colloque de Heidelberg*, Paris: Nizet, 1986, 33-41.
- Biermann, Karlheinrich: *Victor Hugo*, Reinbek bei Hamburg 1998.
- Biermann, Karlheinrich: „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/Cahiers d'histoire des littératures romanes* 2 (1978), 298-315.

- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M., Sonderausgabe 1996 (wie ⁵1990).
- Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. 1981.
- Blumenberg, Hans: „Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, in: *Studium generale* 10, Heft 5 (1957), 266-283.
- Blumenberg, Hans: „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“, in: Manfred Fuhrmann (Hg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München 1971 [Poetik und Hermeneutik, IV], 11-66.
- Böhme, Hartmut: *Albrecht Dürer – Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt a. M. 1989.
- Böhme, Hartmut: „Die Ästhetik der Ruinen“, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hgg.): *Der Schein des Schönen*, Göttingen 1989, 287-304.
- Borchert, Helga: *Hugos politische Dichtung ‚Les Châtiments‘: Versuch einer wirkungsstrategischen Untersuchung*, Diss., Berlin 1986.
- Bour, Isabelle/Éric Dayre/Patrick Née (Hgg.): *Modernité et romantisme*, Paris: Champion, 2001 [Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée, 7].
- Brand, Gerd: *Gesellschaft und persönliche Geschichte. Die mythologische Sinngebung sozialer Prozesse*, Stuttgart u. a. 1972.
- Brötje, Michael: *Bildsprache und intuitives Verstehen. Exemplarisch: Dürer, Das Schweiß Tuch von zwei Engeln gehalten; Melencolia I; Magritte, Die Suche nach dem Absoluten*, Hildesheim u. a. 2001.
- Brohm, Heike/Claudia Eberle/Brigitte Schwarz (Hgg.): *Erinnern – Gedächtnis – Vergessen. Beiträge zum 15. Nachwuchskolloquium der Romanistik, Düsseldorf, 9.-12. Juni 1999*, Bonn 2000 [Forum junge Romanistik, 6].
- Brombert, Victor: *The Hidden Reader. Stendhal, Balzac, Hugo, Baudelaire, Flaubert*, Cambridge (Mass.)/London 1988.
- Brombert, Victor: *La prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, Paris: Corti, 1975.
- Brombert, Victor: „Revolution or the Hour of Laughter“, in: Joseph P. Strelka (Hg.): *Literary Theory and Criticism. Festschrift presented to René Wellek in Honor of his Eightieth Birthday*, 2 Bde, Bd 2: *Criticism*, Bern u. a. 1984, 719-728.
- Brombert, Victor: „The Rhetoric of Contemplation: Hugo's *La pente de la rêverie*“, in: Christopher Prendergast (Hg.): *Nineteenth-century French Poetry. Introductions to Close Reading*, Cambridge 1990, 48-61.
- Brombert, Victor: „V.H.: l'auteur effacé ou le moi de l'infini“, in: *Poétique* 52 (novembre 1982), 417-429.
- Brombert, Victor: *Victor Hugo and the Visionary Novel*, Cambridge (Mass.)/London 1984.
- Brüggemann, Heinz: „Aber schickt keinen Poeten nach London!“ *Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Texte und Interpretationen*, Reinbek bei Hamburg 1985.
- Brüggemann, Heinz: *Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*, Frankfurt a. M. 1989.
- Brüggemann, Heinz: „Über Seelengehäuse, Liebeszauber und unregelmäßig beleuchtete Vierecke. Der literarische Blick ins Fenster“, in: Jan Papiór (Hg.): *Untersuchungen zur polnisch-deutschen Kulturkonstruktivik*, Poznan 1992, 91-103.
- Brummack, Jürgen: „Zu Begriff und Theorie der Satire“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971), Sonderheft, 275-377.

- Bubner, Rüdiger: „Rousseau, Hegel und die Dialektik der Aufklärung“, in: Jochen Schmidt (Hg.): *Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1989, 404-420.
- Burt, E. S.: „Hallucinatory History: Hugo's *Révolution*“, in: *Modern Language Notes* 1050, 5 (december 1990), 965-991.
- Butor, Michel: „Babel en creux“, in: ders.: *Répertoire II*, Paris: Editions de Minuit, [1964], 199-214.
- Caillois, Roger: „Paris, mythe moderne“, in: *La nouvelle Revue française* 48 (1937), 682-699.
- Carlini, Alessandro/Bernhard Schneider (Hgg.): *Die Stadt als Text*, Tübingen 1976 [Konzepte, 3].
- Chauvin, Danièle: „Apocalypses romantiques. William Blake et Victor Hugo“, in: *La questione Romantica. Rivista interdisciplinare di studi romantici* 2, 1 (primavera 1996), 89-100.
- Chauvin, Danièle: „Victor Hugo: Babel et le clairon. L'histoire et l'eschatologie“, in: Pierre Glaudes (Hg.): *Terreur et représentation*, Grenoble 1996, 37-45.
- Chauvin, Danièle: „Les prophéties politiques de Victor Hugo. Paris, capitale des Etats-Unis d'Europe“, in: Ryszarda Siwka (Hg.): *Paris en France et ailleurs*, Krakau 1999, 17-24.
- Chenet, Françoise: „*Le Rhin*, célébration de la ruine“, in: Jean Peyras (Hg.): *Les Monuments et la Mémoire*, Paris: Éditions L'Harmattan, 1993 [Cahiers C.R.L.H. – C.I.R.A.O.I., 8], 169-176.
- Choay, Françoise: „Semiotik und Urbanismus“, in: Alessandro Carlini/Bernhard Schneider (Hgg.): *Die Stadt als Text*, aus dem Französischen von Reinhold Hommes und Bernhard Schneider, Tübingen 1976 [Konzepte, 3], 43-60.
- Citron, Pierre: *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, 2 Bde, Paris 1961.
- Classen, Carl J.: *Die Stadt im Spiegel der descriptiones und laudes urbium in der antiken und mittelalterlichen Literatur bis zum Ende des 12. Jahrhunderts*, Hildesheim u. a. 1980.
- Cogman, Peter: *Hugo. Les Contemplations*, London 1984 [Critical Guides to French Texts, 41].
- Collier, Peter: „Nineteenth-century Paris: vision and nightmare“, in: Edward Timms/David Kelley (Hgg.): *Unreal City. Urban experience in modern European literature and art*, Manchester 1985, 25-44.
- Condé, Michel: „Représentations sociales et littéraires de Paris à l'époque romantique“, in: *Romantisme* 24 (1994), 49-58.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Brennpunkt der Welt. C'est l'abrégé de l'univers. Großstadterfahrung und Wissensdiskurs in der pragmatischen Parisliteratur 1780-1830*, Bielefeld 1991 [Studienreihe Romania, 6].
- Coulmas, Danaë: *Das Apokalyptische im lyrischen Werk Victor Hugos*, Diss., Hamburg 1966 [Hamburger romanistische Dissertationen, 1].
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern¹⁰1984.
- Dauphiné, James: „Le mythe de Babel“, in: Pierre Brunel (Hg.): *Mythes et littérature*, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1994 [Recherches actuelles en littérature comparée, VI], 51-58.
- Derrida, Jacques: *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion, 1978.

- Drost, Wolfgang: „Du Progrès à rebours. Fortschrittsglaube und Dekadenbewusstsein im 19. Jahrhundert: Das Beispiel Frankreich“, in: ders. (Hg.): *Fortschrittsglaube und Dekadenbewusstsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte*, Heidelberg 1986 [Reihe Siegen; Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, 59], 13-29.
- Engler, Winfried: *Die französische Romantik*, Tübingen 2003.
- Engler, Winfried: „Die romantische Lyrik“, in: Dieter Janik (Hg.): *Die französische Lyrik*, Darmstadt 1987, 342-380.
- Erl, Astrid/Marion Gymnich/Ansgar Nünning (Hgg.): *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier 2003 [ELCH: Studies in English literary and cultural history, 11].
- Fayolle, Roger: „Sainte-Beuve et Lamartine ou l’histoire d’un désillusionnement“, in: Paul Viallaneix (Hg.): *Lamartine*, Paris: Flammarion, 1971, 221-262.
- Felten, Hans: *Französische Literatur unter der Julimonarchie (1830-1848). Eine Einführung*, Frankfurt a. M. 1979.
- Fietkau, Wolfgang: *Schwanengesang auf 1848. Ein Rendezvous am Louvre: Baudelaire, Marx, Proudhon und Victor Hugo*, Diss., Reinbek bei Hamburg 1978.
- Fortescue, William: „Victor Hugo: literature and politics“, in: *Modern and Contemporary France* 11, 1 (february 2003), 72-74.
- Foucault, Michel: *L’archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969.
- Foucault, Michel: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966.
- Frank, Manfred: „Ein Grundelement der historischen Analyse: Die Diskontinuität. Die Epochenwende von 1775 in Foucaults *Archäologie*“, in: Reinhart Herzog/Reinhart Koselleck (Hgg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München 1987 [Poetik und Hermeneutik, XII], 97-130.
- Freudenberg, Kirk: *Satires of Rome. Threatening poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge 2001.
- Friedemann, Joë: „„Cet inquiétant rire de l’art’: William Shakespeare et l’œuvre critique de Victor Hugo“, in: *Les lettres romanes* 49, 3-4 (août – novembre 1995), 263-278.
- Friedrich, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, erweiterte Neuauflage Hamburg 1985.
- Fumaroli, Marc: *Chateaubriand. Poésie et Terreur*, Paris: Éditions de Fallois, 2003.
- Gabellone, Lino: „La ville comme texte“, in: *Lingua e stile* 11 (1976), 269-292.
- Gaudon, Jean: *Victor Hugo. Le temps de la contemplation*, Paris: Flammarion, 1969.
- Gély, Claude: „Baudelaire et Hugo: influences réciproques“, in: *Revue d’histoire littéraire de la France* 62 (1962), 592-595.
- Gély, Claude: *La Contemplation et le rêve. Victor Hugo poète de l’intimité*, Paris: Nizet, 1993.
- Gély, Claude: „Des Feuilles d’automne aux Rayons et Ombres: vertige et maîtrise du temps“, in: Mireille Calle-Gruber/Arnold Rothe (Hgg.): *Lectures de Victor Hugo. Colloque franco-allemand de Heidelberg*, Paris: Nizet, 1986, 77-91.
- Geyer, Paul: *Modernität wider Willen. Chateaubriands Frühwerk*, Frankfurt a. M u. a. 1998 [Europäische Hochschulschriften; Reihe 13: Französische Sprache und Literatur, 227].
- Glauser, Alfred: *La poétique de Hugo*, Paris: Nizet, 1978.
- Gohin, Yves: „L’Achèvement de l’Arc. Psycholecture du poème IV des *Voix intérieures*“, in: *Revue des sciences humaines* 156 (1974), 547-559.

- Gottdiener, Mark/Alexandros Ph. Lagopoulos (Hgg.): *The City and the Sign*, New York 1986.
- Graevenitz, Gerhart von (Hg.): *Die Stadt in der Europäischen Romantik*, Würzburg 2000 [Stiftung für Romantikforschung, XI].
- Greenberg, Wendy Nicolas: *The power of rhetoric: Hugo's metaphor and poetics*, New York u. a. 1985 [American university studies, Ser. 2, Romance languages and literature, 35].
- Grimm, Reinhold R.: „Romantisches Christentum. Chateaubriands nachrevolutionäre Apologie der Revolution“, in: Karl Maurer/Winfried Wehle (Hgg.): *Romantik. Aufbruch zur Moderne*, München 1991 [Romanistisches Kolloquium, 5], 13-72.
- Grimsley, Ronald: „Rousseau's Paris“, in: Paul Fritz/David Williams (Hgg.): *City & Society in the 18th Century*, Toronto 1973, 3-18.
- Harth, Dietrich/Jan Assmann (Hgg.): *Revolution und Mythos*, Frankfurt a. M. 1992.
- Hauptman, William: „Baudelaire, Michelet and Dürer's *Melencolia I*: a problem in meaning“, in: *Studi francesi* 22 (1978), 106-110.
- Hauptman, William: „An unusual binding design after Dürer's *Melencolia I*“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 (1975), 341-342.
- Haverkamp, Anselm/Renate Lachmann (Hgg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München 1993 [Poetik und Hermeneutik, XV].
- Hempfer, Klaus W./Andreas Kablitz: „Französische Lyrik im 18. Jahrhundert“, in: Dieter Janik (Hg.): *Die französische Lyrik*, Darmstadt 1987, 267-341.
- Hempfer, Klaus W.: *Tendenz und Ästhetik. Studien zur französischen Verssatire des 18. Jahrhunderts*, München 1972.
- Heraeus, Stefanie: *Traumvorstellung und Bildidee. Surreale Strategien in der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts*, Diss., Berlin 1998.
- Herzog, Reinhart/Reinhart Koselleck (Hgg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München 1987 [Poetik und Hermeneutik, XII].
- Heubach, Friedrich Wolfram: *Ein Bild und sein Schatten. Zwei randständige Betrachtungen zum Bild der Melancholie und zur Erscheinung der Depression*, Bonn 1997 [Schriften zur Psychologischen Morphologie, 6].
- Hilberer, Thomas: *Victor Hugo: 'Les Contemplations'. Struktur und Sinn*, Diss., Bonn 1987 [Abhandlungen zur Sprache und Literatur, 3].
- Hofmann, Michael: „Zur Aktualität einer Poetik des Erhabenen. Schiller, Hugo, Johnson, Tabori“, in: *Weimarer Beiträge* 49 (2003), 202-218.
- Holdheim, W. Wolfgang: „Die doppelte Ästhetik Victor Hugos“, in: Beda Allemann/Erwin Koppen (Hgg.): *Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger*, Berlin/New York 1975, 360-380.
- Holstein, Judith: *Fenster-Blicke. Zur Poetik eines Parergons*, Diss., Tübingen 2004.
- Ingenschay, Dieter: „Großstadtaneignung in der Perspektive des ‚peripheren Blicks‘“, in: Albrecht Buschmann/Dieter Ingenschay (Hgg.): *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, Würzburg 2000, 7-19.
- Isernhagen, Hartwig: „Die Bewusstseinskrise der Moderne und die Erfahrung der Stadt als Labyrinth“, in: Cord Meckseper/Elisabeth Schraut (Hgg.): *Die Stadt in der Literatur*, Göttingen 1983, 81-105.
- Jauß, Hans Robert: „Das Ende der Kunstperiode – Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal“, in: ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970, 107-143.

- Jauß, Hans Robert: „Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789“, in: ders.: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1990, 119-156.
- Jauß, Hans Robert: „Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno“, in: Reinhart Herzog/Reinhart Koselleck (Hgg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München 1987 [Poetik und Hermeneutik, XII], 243-268.
- Jauß, Hans Robert: „Spur und Aura (Bemerkungen zu Walter Benjamins *Passagen-Werk*)“, in: Helmut Pfeiffer/Hans Robert Jauß/Françoise Gaillard (Hgg.): *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, München 1987 [Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 77; N. F., Reihe C: Ästhetik, Kunst und Literatur in der Geschichte der Neuzeit, 3], 19-38.
- Jordan, David: *Die Neuerschaffung von Paris. Baron Haussmann und seine Stadt*, aus dem Amerikanischen von Hans Günter Holl, Frankfurt a. M. 1996.
- Juden, Brian: „L’Esthétique: l’harmonie immense qui dit tout“, in: *Romantisme* 5 (1973), 4-17.
- Jüttner, Siegfried: „Großstadtmythen. Paris-Bilder des 18. Jahrhunderts. Eine Skizze“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 55 (1981), 173-203.
- Junod, Philippe: „Ruines anticipées ou l’histoire au futur antérieur“, in: *L’homme face à son histoire: cours général public* 1982-1983, Lausanne 1983, 23-47.
- Kablitz, Andreas: *Alphonse de Lamartines ‚Méditations poétiques‘. Untersuchungen zur Bedeutungskonstitution im Widerstreit von Lesererwartung und Textstruktur*, Stuttgart 1985.
- Kablitz, Andreas: „Literaturwissenschaft als Provokation der Literaturgeschichte. Überlegungen zum Konzept des ‚Historischen‘ in der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts (am Beispiel von Victor Hugos *Préface de Cromwell* und Francesco de Sanctis’ *Storia della letteratura italiana*)“, in: *Poetica* 35 (2003), 91-122.
- Keller, Luzius Georg: *Piranèse et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirale*, Paris: Corti, 1966.
- Kessler, Joan C.: „Babel and Bastille: Architecture as Metaphor in Hugo’s *Notre-Dame de Paris*“, in: *French forum* 11 (1986), 183-197.
- Kessler, Joan C.: „Babelic Ruin, Babelic ‚Ebauche‘: An Introduction to a Hugolian Problematic“, in: Harold Bloom (Hg.): *French Poetry: The Renaissance through 1915*, New York/Philadelphia 1990, 143-154.
- Kessler, Joan C.: „Cette Babel du monde. Visionary Architecture in the Poetry of Victor Hugo“, in: *Nineteenth-Century French Studies* 19 (1990/1991), 417-431.
- Kirsch, Fritz Peter: „Victor Hugo. *Soleils couchants*“, in: Hans Hinterhäuser (Hg.): *Die französische Lyrik. Von Villon bis zur Gegenwart* I, Düsseldorf 1975, 295-305.
- Kirsch, Fritz Peter: „Die Welt im Umriss. Wandlungen eines Strukturelements in der Dichtung Victor Hugos“, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 1 (1970), 241-255.
- Klibansky, Raymond/Erwin Panofsky/Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt a. M. 1990.
- Klotz, Volker: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, Reinbek bei Hamburg 1987.
- Koppenfels, Werner von: „Le Coucher du soleil romantique. Die Imagination des Weltendes aus dem Geist der visionären Romantik“, in: *Poetica* 17 (1985), 255-298.

- Koselleck, Reinhart: „Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit“, in: Reinhart Herzog/Reinhart Koselleck (Hgg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München 1987 [Poetik und Hermeneutik, XII], 269-282.
- Krömer, Wolfram: *Die französische Romantik*, Darmstadt 1975 [Erträge der Forschung, 38].
- Küpper, Joachim: *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung und Evolution des Romans von der französischen Spätaufklärung bis zu Robbe-Grillet. Ausgewählte Probleme zum Verhältnis von Poetologie und literarischer Praxis*, Stuttgart 1987 [Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Beiheft, N. F., 13].
- Küpper, Joachim: „Zum romantischen Mythos der Subjektivität“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 98 (1988), 137-173.
- Kuhn, Reinhard: „Ennui in der französischen Literatur“, in: *Die Neueren Sprachen* 66 (1967), 17-30.
- Kurz, Gerhard: „Mythisierung und Entmythisierung der Revolution. Die Französische Revolution als Schauspiel der Geschichte“, in: Dietrich Harth/Jan Assmann (Hgg.): *Revolution und Mythos*, Frankfurt a. M. 1992, 128-145.
- Laforgue, Pierre: „Baudelaire, Hugo et la royauté du poète: Le romantisme en 1860“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 96 (1996), 966-982.
- Laforgue, Pierre: „Machinisme et industrialisme, ou romantisme, modernité et mélancolie. Quelques jalons (1840-1870)“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 103 (2003), 63-92.
- Laforgue, Pierre: „Mort et transfiguration, ou Balzac, Hugo et le romantisme en 1850“, in: *L'Année balzacienne*, troisième série, 1 (2000), 265-275.
- Lagarde, André/Laurent Michard: *Les grands auteurs français du programme*, Bd III: *XVII^e siècle*, Paris: Bordas, 1975; Bd IV: *XVIII^e siècle*, Paris: Bordas, 1975.
- Lindner, Hermann: „Romantische Interaktorialität. Victor Hugos *Contemplations*“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 106 (1996), 131-153.
- Löwy, Michael/Robert Sayre: *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris: Payot, 1992.
- Lombardo, Patricia: „The modern metropolis and the ancient city“, in: Suzanne Nash (Hg.): *Home and its dislocations in nineteenth-century France*, Ithaca/New York 1993, 147-167.
- Lynch, Kevin: *Das Bild der Stadt*, übersetzt von Henni Korssakoff-Schröder und Richard Michael, Gütersloh u. a. 1968 (Original: *The Image of the City*, Cambridge (Mass.) 1960).
- Maag, Georg: *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchronische Analyse einer Epochenschwelle*, München 1986 [Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 74; N. F., Reihe C: Ästhetik, Kunst und Literatur in der Geschichte der Neuzeit, 2].
- Man, Paul de: „Anthropomorphism and Trope in the Lyric“, in: ders.: *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984, 239-262.
- Man, Paul de: „Hypogram and Inscription“, in: ders.: *The Resistance to Theory*, Minneapolis 1986 [Theory and History of Literature, 33], 27-53 bzw. Paul de Man: „Hypogram and Inscription: Michael Riffaterre's Poetics of Reading“, in: *Diacritics* 11 (winter 1981), 17-35.
- Man, Paul de: „The Rhetoric of Temporality“, in: Charles S. Singleton (Hg.): *Interpretation, Theory and Practice*, Baltimore 1969, 173-209.
- Massin, Jean: „Présentation de *La Révolution*“, in: Victor Hugo: *Œuvres complètes X*, hg. von Jean Massin, Paris: Le club français du livre, 1969, 199-216.

- Matzat, Wolfgang: „Baudelaires Exotismus – Zur Differenzierung von romantischer und moderner Lyrik“, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 68, N. F., 37 (1987), 147-165.
- Matzat, Wolfgang: *Diskursgeschichte der Leidenschaft. Zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac*, Tübingen 1990 [Romanica Monacensia, 35].
- Maurer, Karl: „Ästhetische Entgrenzung und Auflösung des Gattungsgefüges in der europäischen Romantik und Vorromantik“, in: Hans Robert Jauß (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968 [Poetik und Hermeneutik, III], 319-341.
- Maurer, Karl/Winfried Wehle (Hgg.): *Romantik. Aufbruch zur Moderne*, München 1991 [Romanistisches Kolloquium, 5].
- Metken, Günter: „Les Ruines anticipées“, in: Anne Poirier/Patrick Poirier (Hgg.): *Domus Aurea. Fascination des Ruines*, Paris: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1978, 17-24.
- Middell, Matthias/Thomas Höpel: *Einführung in die französische Geschichte 1500-1945*, Leipzig 1999.
- Moog-Grünewald, Maria (Hg.): *Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne*, Heidelberg 2002 [Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, 11].
- Mortier, Roland: „Deux rêveries devant le promontoire. Hugo et Rimbaud“, in: *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises* 48, 1 (1970), 123-135.
- Mortier, Roland: *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genf 1974 [Histoire des idées et critique littéraire, 144].
- Moses, Stéphane: „Eingedenken und Jetztzeit. Geschichtliches Bewusstsein im Spätwerk Walter Benjamins“, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hgg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München 1993 [Poetik und Hermeneutik, XV], 385-405.
- Mumford, Lewis: *Die Stadt. Geschichte und Ausblick*, 2 Bde, aus dem Amerikanischen von Helmut Lindemann, München 1979.
- Nash, Suzanne: *„Les Contemplations“ of Victor Hugo. An Allegory of the Creative Process*, Princeton 1976.
- Nash, Suzanne: „Sujets pétrifiés/Objets animés“, in: François Rouget (Hg.): *Poétiques de l'objet. L'objet dans la poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris: Champion, 2001 [Colloques, congrès et conférences; Époque moderne et contemporaine, 7], 261-274.
- Neumann, Birgit: „Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten“, in: Astrid Erll/Marion Gymnich/Ansgar Nünning (Hgg.): *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier 2003 [ELCH: Studies in English literary and cultural history, 11], 49-77.
- Nicolas, Anne: „Babel et Sodome. Lecture du poème *Le Feu du ciel*“, in: *Romantisme* 1-2 (1971), 65-79.
- Nora, Pierre (Hg.): *Les lieux de mémoire I. La République*, Paris: Gallimard, 1984.
- Oesterle, Ingrid: „Paris – das moderne Rom?“, in: Conrad Wiedemann (Hg.): *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium*, Stuttgart 1988 [Germanistische Symposien, Berichtsbände, 8], 375-419.
- Orr, Linda: *Headless History. Nineteenth-Century French Historiography of the Revolution*, Ithaca (New York) 1990.

- Oster, Patricia: *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München 2002.
- Paris et le phénomène des capitales littéraires*, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), Actes du premier congrès international du C.R.L.C., 22-26 mai 1984, 2 Bde, Paris: Imprimerie de l'Université Paris-Sorbonne, 1986 [Recherches actuelles en littérature comparée, III].
- Parkhurst Ferguson, Priscilla: *Paris as Revolution. Writing the Nineteenth-Century City*, Berkeley u. a. 1994.
- Patty, James S.: „Baudelaire and Dürer: avatars of melancholia“, in: *Symposium* 38, 3 (fall 1984), 244-257.
- Penzenstadler, Franz: *Romantische Lyrik und klassizistische Tradition. Ode und Elegie in der französischen Romantik*, Stuttgart 2000 [Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Beihefte, N. F., 28].
- Peyrache-Leborgne, Dominique: „Victor Hugo et le sublime: entre tragique et utopie“, in: *Romantisme* 23 (1993), 17-27.
- Pfeil, Elisabeth: *Großstadtforschung. Entwicklung und gegenwärtiger Stand*, Hannover²1972.
- Pommier, Jean: „Baudelaire et Hugo. Nouvelles glanes“, in: *Revue des sciences humaines* 32 (1967), 337-349.
- Poulet, Georges: *Etudes sur le temps humain II. La distance intérieure*, Paris: Librairie Plon, 1952.
- Rader, Daniel L.: *The Journalists and the July Revolution in France: The Role of the Political Press in the Overthrow of the Bourbon Restoration*, Den Haag 1973.
- Rattunde, E.: „Rêverie – Traum und Stadtvision bei Victor Hugo“, in: *Neuphilologische Mitteilungen* 75 (1974), 305-315.
- Reichel, Norbert: *Der Dichter in der Stadt. Poesie und Großstadt bei französischen Dichtern des 19. Jahrhunderts*, Diss., Frankfurt a. M. 1982 [Bonner romanistische Arbeiten, 15].
- Reisewitz, Perry: „Rien à risquer. Paris unter befremdetem Blick in Jean-Jacques Rousseaus *Nouvelle Héloïse*“, in: Albrecht Buschmann/Dieter Ingenschay (Hgg.): *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, Würzburg 2000, 44-58.
- Richard, Jean-Pierre: „Hugo“, in: ders.: *Études sur le romantisme*, Paris: Seuil, 1970, 189-211.
- Riffaterre, Michael: „Descriptive Imagery“, in: *Yale French Studies* 61 (1981), 107-125.
- Riffaterre, Michael: „En relisant *Les Orientales*“, in: ders.: *Essais de stylistique structurale*, Paris: Flammarion, 1971, 242-258.
- Riffaterre, Michael: „Le poème comme représentation: une lecture de Hugo“, in: ders.: *La production du texte*, Paris: Seuil, 1979, 175-198.
- Riffaterre, Michael: „La poésie métaphysique de Victor Hugo. Style, symboles et thèmes de Dieu“, in: *The Romanic Review* 51, 4 (december 1960), 268-276.
- Riffaterre, Michael: „Prosopopeia“, in: *Yale French Studies* 69 (1985), 107-123.
- Riffaterre, Michael: „Sémiosis hugolienne“, in: Jacques Seebacher/Anne Ubersfeld (Hgg.): *Hugo le fabuleux, Actes du colloque „Hugo mêlé, Hugo dans la mêlée“*, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 30 juin – 20 juillet 1984, Paris: Edition Seghers, 1985, 38-57.
- Riffaterre, Michael: „Virgil's Romantic Muse: Rewrites of a Classic in Chateaubriand and Hugo“, in: *MLN* 110, 5 (december 1995), 1165-1187.

- Riffaterre, Michael: „La vision hallucinatoire chez Victor Hugo“, in: ders.: *Essais de stylistique structurale*, Paris: Flammarion, 1971, 222-241. Übersetzt von Daniel Delas.
- Ritter, Joachim: „Die große Stadt“, in: ders.: *Metaphysik und Politik*, Frankfurt a. M. 2003, 341-354.
- Rosenfeld, Micheline: „Baudelaire lecteur de Victor Hugo“, in: *Etudes baudelairiennes* IX (1981), 75-178.
- Sansot, Pierre: *Poétique de la ville*, Paris: Klincksieck, 1971.
- Sartre, Jean-Paul: *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard, 1970 [Collection idées, 58].
- Schabert, Ina: „Interauktorialität“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 57 (1983), 679-701.
- Schlobach, Jochen: „Motive und Folgen einer ästhetischen Revolution: Victor Hugos *Préface de Cromwell*“, in: *Lendemains* 21 (1981), 57-70.
- Schmidt, Ernst A.: *Notwehrdichtung. Moderne Jambik von Chénier bis Borchardt (mit einer Skizze zur antiken Jambik)*, München 1990.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Der Mythos von Paris und der Triumph der Interpretation“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XLII/1 (1997), 45-62.
- Schunck, Peter: *Geschichte Frankreichs. Von Heinrich IV bis zur Gegenwart*, München 1994.
- Seebacher, Jacques: „Capitale de la violence. Le Paris de Hugo“, in: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 42 (1990), 31-46.
- Seebacher, Jacques: „Juillet du sacre au crépuscule ou Hugo et 1830 l'un dans l'autre“, in: *Romantisme* 28-29 (1980), 119-138.
- Seebacher, Jacques: „Hugo. Note sur la révolution de 1830 comme moment d'écriture“, in: *Romantisme* 39 (1983), 169.
- Smith, Kevin: „La réécriture d'un monument: Victor Hugo et la statue de Henri IV“, in: Didier Maleuvre/Catherine Nesci (Hgg.): *Essais sur le romantisme de Nodier à Baudelaire* (Communications au XX^e colloque annuel Nineteenth-Century French Studies, Université de Californie, Santa Barbara, 20-23 octobre 1994), Montréal 1996, 147-160.
- Smith, Kevin Charles: „Victor Hugo and the Vendôme Column: ‚Ce fut le début de la rupture...‘“, in: *French forum* 21 (1996), 149-164.
- Smuda, Manfred (Hg.): *Die Großstadt als ‚Text‘*, München 1992.
- Steinwachs, Burkhard: „Ende vom Anfang oder Anfang vom Ende der Kunst? Hegels Diktum im Verhältnis zur französischen Tradition der Wirkungsästhetik“, in: Zoran Konstantinović/Manfred Naumann/Hans Robert Jauß (Hgg.): *Literarische Kommunikation und Rezeption*, Innsbruck 1980 [Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 46; Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association, 2], 405-412.
- Steinwachs, Burkhard: „Die Genese der Moderne aus der ästhetischen Erfahrung des Mittelalters. François René de Chateaubriand: *Génie du Christianisme* (1802)“, in: ders.: *Epochenbewusstsein und Kunsterfahrung. Studien zur geschichtsphilosophischen Ästhetik an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland*, München 1986 [Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 66; N. F., Reihe C: Ästhetik, Kunst und Literatur in der Geschichte der Neuzeit, 4], 124-147.

- Steinwachs, Burkhard: „Rückschritte oder Fortschritte der Poesie? Zur Unentschiedenheit des Romantischen in der Moderne. Carl Gustav Jochmann: *Rückschritte der Poesie* (1828). Victor Hugo: *Préface de Cromwell* (1827)“, in: ders.: *Epochenbewusstsein und Kunsterfahrung. Studien zur geschichtsphilosophischen Ästhetik an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland*, München 1986 [Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 66; N. F., Reihe C: Ästhetik, Kunst und Literatur in der Geschichte der Neuzeit, 4], 189-217.
- Stierle, Karlheinz: „Aura, Spur und Benjamins Vergegenwärtigung des 19. Jahrhunderts“, in: Helmut Pfeiffer/Hans Robert Jaub/Françoise Gaillard (Hgg.): *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, München 1987 [Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 77; N. F., Reihe C: Ästhetik, Kunst und Literatur in der Geschichte der Neuzeit, 3], 39-47.
- Stierle, Karlheinz: „Baudelaires *Tableaux Parisiens* und die Tradition des ‘Tableau de Paris’“, in: *Poetica* 6 (1974), 285-322.
- Stierle, Karlheinz: „Diderots Begriff des ‚Interessanten’“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* XXIII (1979), 55-76.
- Stierle, Karlheinz: *Dunkelheit und Form in Gérard de Nervals ‚Chimères’*, Diss., München 1967 [Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 5].
- Stierle, Karlheinz: „Die Entdeckung der Stadt. Paris und sein Diskurs“, in: Friedrich Knilli/Michael Nerlich (Hgg.): *Medium Metropole. Berlin, Paris, New York*, Heidelberg 1986 [Reihe Siegen; Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, 68], 81-93.
- Stierle, Karlheinz: „Epische Naivität und bürgerliche Welt. Zur narrativen Struktur im Erzählwerk Balzacs“, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hgg.): *Honoré de Balzac*, München 1980, 175-217.
- Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München/Wien 1993.
- Stierle, Karlheinz: „Progressive Universalpoesie und progressive Universalstadt. Friedrich Schlegel und Victor Hugo“, in: Gerhart von Graevenitz (Hg.): *Die Stadt in der Europäischen Romantik*, Würzburg 2000 [Stiftung für Romantikforschung, XI], 183-194.
- Stierle, Karlheinz: „Theorie und Erfahrung. Das Werk Jean-Jacques Rousseaus und die Dialektik der Aufklärung“, in: Jürgen von Stackelberg (Hg.): *Europäische Aufklärung* III, Wiesbaden 1980 [Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, 13], 159-208.
- Stierle, Karlheinz: „Der Tod der großen Stadt. Paris als neues Rom und neues Karthago“, in: Manfred Smuda (Hg.): *Die Großstadt als ‚Text’*, München 1992, 101-129.
- Stierle, Karlheinz: „Zwei Hauptstädte des Wissens: Paris und Berlin“, in: Otto Pöggeler/Annemarie Gethmann-Siefert (Hgg.): *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, Bonn 1983 [Hegel-Studien, Beihefte 22], 83-111.
- Sundborg, Bertil: „Une dédicace de Baudelaire à Hugo“, in: *La nouvelle revue française* 283 (juillet 1976), 120-128.
- Sutcliffe, Anthony: *The Autumn of Central Paris. The Defeat of Town Planning 1850-1970*, London 1970.
- Temple Patterson, H.: „Poetic Genesis: Sébastien Mercier into Victor Hugo“, in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* XI (1960), 15-291.
- Trousseau, Raymond: „Victor Hugo juge de Jean-Jacques Rousseau“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 86, 4 (juin – juillet 1986), 979-987.

- Ubersfeld, Anne: „Le Carnaval de *Cromwell*“, in: *Romantisme* 1-2 (1971), 80-93.
- Ubersfeld, Anne: „Peuple et histoire dans le théâtre de Victor Hugo“, in: Jacques Carré u. a. (Hgg.): *Affrontements de classes et création littéraire*, 2 Bde, Paris: Les Belles lettres, 1971/1973 [Centre de recherches d'histoire et littérature au XVIII^e et au XIX^e siècles, 2/3; *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 129/141], Bd 2, 29-59.
- Ubersfeld, Anne: *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Édition revue, Paris: Corti, 2001.
- Viallaneix, Paul (Hg.): *Le Prérromantisme: hypothèque ou hypothèse? Colloque organisé à Clermont-Ferrand les 29 et 30 juin 1972 par le Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques de l'Université*, Paris: Klincksieck, 1975 [Actes et Colloques, 18].
- Vinken, Barbara: „Zeichenspur, Wortlaut: Paris als Gedächtnisraum. Hugos *A l'Arc de Triomphe*, Baudelaires *Le Cygne*“, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hgg.): *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a. M. 1991, 231-262.
- Warning, Rainer: „Hugo. *Ruy Blas*“, in: Jürgen von Stackelberg (Hg.): *Das französische Theater II. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1968, 139-164.
- Warning, Rainer: *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*, Freiburg i. Br. 1997 [Rombach Wissenschaften Reihe Litterae, 51].
- Weich, Horst: *Paris en vers. Aspekte der Beschreibung und semantischen Fixierung von Paris in der französischen Lyrik der Moderne*, Stuttgart 1998 [Romanische Literaturen und allgemeine Literaturwissenschaft, 13].
- Weich, Horst: „Prototypische und mythische Stadtdarstellung. Zum „image“ von Paris“, in: Andreas Mahler (Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, Heidelberg 1999, 37-54.
- Weinrich, Harald: *„Lethé“. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997.
- Willms, Johannes: *Paris. Hauptstadt Europas 1789-1914*, München 1988.
- Wolfzettel, Friedrich: „Funktionswandel eines epischen Motivs: Der Blick auf Paris“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'histoire des littératures romanes* 1 (1977), 353-377.
- Zimmermann, Reinhard: *Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form*, Diss., Marburg (Lahn) 1984.
- Zumthor, Paul: *Babel ou l'inachèvement*, Paris: Seuil, 1997.

Lebenslauf

Geboren am 01.05.1978 in Waiblingen

Juni 1997

Abitur

Oktober 1998 bis Juli 2003

Studium der Romanistik und Musikwissenschaft in Tübingen und in Paris (Université Paris IV – Sorbonne)

Juli 2003

Abschluss Magister Artium an der Universität Tübingen

Oktober 2003 bis April 2007

Promotion im Fach Französische Literaturwissenschaft an den Universitäten Tübingen und des Saarlandes