

Das dunkle Licht der Phantasie
- Zur lyrischen Modernität Victor Hugos um 1830 -
(*Les Djinns*)

I

Als Victor Hugo am 1. Juni 1885 in der Krypta des Pantheons beigesetzt wurde, war für viele Zeitgenossen das 19. Jahrhundert zu Ende. Seine Zeitzeugenschaft bestand darin, dass er dessen Bestrebungen jeweils akut erspürte und ihnen eine weithin ansprechende literarische Gestalt zu verleihen wußte. Dies vor allem machte ihn zum Wortführer und Ideographen dieses *Zeitalters der Tendenzen* (Fr. Schlegel).¹ Rückblickend bildet sein Œuvre deshalb einen großen, durchlaufenden Kommentar zu Pathos und Pathologie des 19. Jahrhunderts.

Dass er heute nicht als ‚moderner‘ Autor wie Baudelaire, Flaubert oder Rimbaud gilt, darf allerdings nicht täuschen. Auch er war für viele im Sinne seiner Zeit modern, insofern er seit den zwanziger Jahren den hohen Idealen der französischen Revolution beitrug und ihre reale Korruption in den historischen Lebensverhältnissen dramatisch entblößte. In ihrem Gefolge verdankt sich ihm ein ästhetischer Schritt über die Schwelle, ohne die die Kunstauffassung Frankreichs im 19. Jahrhundert ihre radikalen Konsequenzen nicht hätte ziehen können: er vor allem hat die Ablösung vom klassizistischen Ancien Régime betrieben und in den Jahren vor und nach der Juli-Revolution von 1830 zugleich den inneren Übergang der romantischen Revolution Frankreichs maßgeblich vollzogen. Denn was als ihr äußerer Triumph erscheint, die *Bataille d’Hernani*, fiel bereits mit der Desillusion ihrer poetischen Menschheitsentwürfe zusammen. Zustande kam ein ästhetischer Aufbruch, der von Kunstsinnigen und Sensiblen so nicht gewollt, sondern als erlitten, als Pathogenese von Modernität erfahren wurde. Ihr historisches Dilemma lief darauf hinaus, dass sie sich zur Romantik bekannten, aber Romantiker nicht (mehr) sein konnten. Die neu errungene Freiheit der Künste wurde ihrerseits bereits wieder in die ästhetisch-moralische Krise der Nachrevolutionsära hineingezogen. Sie sahen sich gezwungen, ihre Ideale nurmehr negierend, gewissermaßen als deren Renegaten in der Kunst zu verfechten. Das ‚schlecht Bestehende‘ (Adorno) wurde daher zur Grundvoraussetzung, aus der sie einen ästhetischen Funken schlagen sollten. Damit geriet sie in eine Entwicklung, die sie zwang, sich einer bislang unerhörten Aufgabe zu stellen: sich für etwas einsetzen zu müssen, das sich wesentlich nur noch in Gesten der Negation fassen ließ. Diese ‚Absence‘² und ihre negative Ästhetik sollte sich allerdings als eines der großen Bildungsgesetze von Modernität erweisen.

Um dieser ungeheueren künstlerischen Herausforderung gerecht zu werden, war das ganze Gebäude des bisherigen Kunstverständnisses neu aufzubauen. Daran hat Hugo,

¹ F.S., *Schriften zur Literatur*, hg. W. Rasch, München 1970 (dtv 2148), S. 336.

² Zum Konzept vgl. den begriffsgeschichtlichen Artikel von W. Ernst, „Absenz“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Hgg. K. Borek et al., Bd. I, Stuttgart/Weimar 2000, S. 1-16.

zumindest um 1830, maßgeblichen Anteil. Große Anregung gab dabei seine glänzend pointierende und prophetisch beseelte Kulturtheorie, die er in der *Préface de Cromwell* (1827) verkündet hat. Diese hochromantische Gründungsschrift mußte, um der Parole vom *libéralisme en l'art* gerecht zu werden,³ einer kommenden Kunst einen angemessenen Anfangsgrund geben: d.h. nach einem Ursprung für das nachrevolutionäre und insofern moderne Bewusstsein zu suchen. Wie vor und neben ihm Herder, Kant, Schiller, Hegel oder Leopardi hat Hugo umfassend menscheitsgeschichtlich angesetzt und auf diesem Wege eine Diskursanthropologie des modernen Menschen entworfen. Sie hat sich zwar in vielen Punkten als irrig erwiesen, aber einen Reflexionsweg gewiesen, der maßgeblich ‚Modernität‘ erschließen half. Eine der Kernaussagen lautet:

Du jour où le christianisme a dit à l'homme: „Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élané vers le ciel, sa patrie“; de ce jour le drame a été créé. Est-ce autre chose en effet que ce contraste de tous les jours, que cette lutte de tous les instants entre deux principes opposés qui sont toujours en présence dans la vie, et que se disputent l'homme depuis le berceau jusqu'à la tombe?‘⁴

Romantisch ist diese Argumentation, weil sie den modernen Charakter des Menschen an einer anderen Referenzkultur festmacht: nicht mehr das überzeitlich konstante Menschenbild, das klassische Kunst der Antike entnommen hatte, gibt das Maß an, sondern das des Christentums. Mit seiner Hilfe erklärt Hugo das problematische Individuum, das dieses im Grunde erst hervorgebracht hat. Antike Vorbildlichkeit und Nachahmungslehre haben damit ihre Kompetenz verloren. Im Lichte seiner christlichen Herkunft hat sich ‚der Mensch‘ also in seiner Doppelnatur einzurichten. Nicht diese Auffassung selbst war jedoch das Herausfordernde. Schon dem aristotelisierenden Thomas von Aquin galt er als ein spannungsreiches „animal rationale“.⁵ Provozierend, ja umstürzend wurde Hugos neue Deklaration des Menschenbildes, weil sie mit der

³ *Préface* zum Skandalstück „Hernani“ (1830). Dort heißt es: *Le romantisme, tant de fois mal défini n'est, à tout prendre, est c'est là sa définition réelle (...) que le libéralisme en littérature.* Cf. V.H., *Théâtre complet* Bd. I, hg. J.-J. Thierry/J. Méléze, Paris 1963 u.ö. (Pléiade 166), S. 1147.

⁴ An dem Tag, als das Christentum dem Menschen sagte: „Du bist eine Doppelnatur, du bist aus zwei Wesen zusammengesetzt, das eine sterblich, das andere unsterblich, das eine fleischlich, das andere äthergleich, das eine an Begierden, Bedürfnisse und Leidenschaften gefesselt, das andere von den Flügeln der Begeisterung und der Träumerei fortgetragen, dieses schließlich immer zur Erde, seiner Mutter, geneigt, jenes stets zum Himmel, seinem Vaterland, gewandt“; an diesem Tag wurde das Drama geschaffen. Denn was ist es anderes als dieser alltägliche Kontrast, als dieser immer währende Kampf zwischen zwei gegensätzlichen Prinzipien, die im Leben stets anwesend sind, und die um den Menschen von der Wiege bis zum Grabe streiten? V.H., *Théâtre complet*, Bd. I, op. cit., S. 409ff., hier S. 425.

⁵ Vgl. *Summa theologica*, vollst. lat.-dt. Ausg. u.d.L. v. H. Christmann, München/Heidelberg 1941 (Bd. 6 u. 7 der dt. Thomas-Ausg.), Bd. 6, „Wesen und Ausstattung des Menschen“, bes. I, 75ff.

Vorstellung des Individuums brach, wie sie sich aufklärerisches Denken zurechtgelegt hatte. Auch ihm galt das menschliche Wesen als geteilt, aber dennoch zugleich unteilbar, ‚In-dividuum‘. Diese Paradoxie schien dem vorhergehenden Jahrhundert dadurch auflösbar, dass die widerstreitenden Interessen des Menschen, die jeweils von seinem Denken, Fühlen und Wollen ausgehen, sich von einem Umfassenden umgriffen wußten, das gleichsam seine Einheit prästabilisierte: das *entendement*, die Auszeichnung des Menschen als Geistnatur. Die „Encyclopédie“ hatte den Baum der Erkenntnis so systematisiert:⁶

ENTENDEMENT

Mémoire Histoire	Raison philosophie	Imagination poésie
[Empfindungs- vermögen]	[Denkvermögen]	[Begehrungs- vermögen]

Das Licht, das von von dieser ‚Aufklärung‘ ausging, sollte dem Fortgang der Kultur der Menschheit ein gutes, ja perfektes Ende weisen können. Es wurde jedoch - so haben es viele denkende Zeitgenossen empfunden - in der französischen Revolution und ihren Folgen brutal verdunkelt.⁷ Tausendfach demonstrierte die Guillotine das neue Gesetz der Differenzierung, als sie Kopf und Leib, Denken und Empfinden scharf voneinander schied und der Einheit des Wissens (und des Volkes) ein drastisches Ende setzte. Sofern sich aber die Revolution gedanklich auf die Aufklärung beziehen ließ, erbrachte bereits ihre schlimmste Phase, die Terreur, den Nachweis, dass die ‚raison‘ allein nicht in der Lage war, diese Selbstermächtigung des Menschen unter Kontrolle zu halten. Die französische Frühromantik, etwa bei Senancourt und Chateaubriand, hat mit tiefem Weltschmerz registriert, was dies bedeutete. Leer und ursprungslos, so lautete das Urteil ihrer sensiblen literarischen Helden, war jetzt ihre Welt. Im „Oberman“ heißt es bereits 1804:

Est-il un système universel, des convenances ordonnées; des droits selon nos besoins? L'intelligence conduit-elle les résultats que mon intelligence voudrait attendre? Toute cause est invisible, toute fin trompeuse; toute forme change, toute durée s'épuise: et le tournant du cœur insatiable est le mouvement aveugle d'un m' téore errant dans le vide où il doit se perdre. Rien n'est possédé

⁶ Zusammengefaßt nach dem *Système figuré des connaissances humaines*; in: Diderot, Denis: *Œuvres complètes*, hgg. v. John Lough/Jacques Proust, Paris (Hermann) 1976, Bd. 5, S. 121.

⁷ Cf. Vf., „Kunst und Subjekt: Von der Geburt ästhetischer Anthropologie aus dem Leiden an Modernität - Nodier, Chateaubriand“; in: R. Fetz et al., (Hgg.), *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität* (2 vol.), Berlin 1998; Bd. 2, S. 908-941.

*comme il est conçu: rien n'est comme il existe. Nous voyons les rapports, et non les essences: nous n'usons pas des choses, mais de leurs images.*⁸

Woran sollte sich die Zukunft also noch halten? Was bot Gewissheit, festen Grund, wo gab es etwas Letztbegründendes (*essences*) jenseits aller erschöpften Wertbegriffe? Die Revolution hat, so Senancourts weitsichtige Analyse, die Ära des Relativen hervorgebracht (*nous voyons les rapports, non les essences*). Die kühnste Antwort wurde jedoch jenseits des Rheins formuliert, wo sich die gedanklichen Perspektiven der Revolution zunächst nicht am eigenen Leibe auswirkten und Theorie und Praxis deshalb schärfer zu trennen waren. Hier kam zuerst ein Nachfolgeprinzip zur Geltung, dem man zutraute, an die Stelle der korrumpierten Vernunft treten zu können: das von allen rationalen Radikalismen (scheinbar) unbeschädigte Vorstellungsvermögen, die Imagination. Eines der innigsten Manifeste hat Novalis in der ersten seiner „Hymnen an die Nacht“ ins Bild gesetzt:

*Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht. Fernab liegt die Welt - in eine tiefe Gruft versenkt - wüst und einsam ist ihre Stelle. In den Saiten der Brust weht tiefe Wehmut. In Tautropfen will ich hinuntersinken und mit der Asche mich vermischen. - Fernen der Erinnerung, Wünsche der Jugend, der Kindheit Träume, des ganzen langen Lebens kurze Freuden und vergebliche Hoffnungen kommen in grauen Kleidern, wie Abendnebel nach der Sonne Untergang. [...] Was quillt auf einmal so ahnungsvoll unterm Herzen, und verschluckt der Wehmut weiche Luft? Hast auch du ein Gefallen an uns, dunkle Nacht? Was hältst du unter deinem Mantel, das mir unsichtbar kräftig an die Seele geht? Köstlicher Balsam träuft aus deiner Hand, aus dem Bündel Mohn. Die schweren Flügel des Gemüts hebst du empor. [...] Wie arm und kindisch dünkt mir das Licht nun - wie erfreulich und gesegnet des Tages Abschied. [...] Himmlischer, als jene blitzenden Sterne, dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet. Weiter sehn sie, als die blässesten jener zahllosen Heere - unbedürftig des Lichts durchschaun sie die Tiefen eines liebenden Gemüts - was einen höhern Raum mit unsäglicher Wollust füllt.*⁹

Von der - nächtlichen - Einbildungskraft also würde die Hoffnung auf das Andere der Vernunft ausgehen. Nicht was dem Licht des Tages, der Klarheit des Verstandes gefällt, soll den Menschen wahrhaft betreffen. Wahrhaft authentisch gibt sich das zu erkennen, was sich gerade im bislang - trügerischen - Schein der Phantasie meldete. Programmatisch sieht sie alles in der Ablendung des Irrationalen. Entsprechend gehen ihre Einsichten erst im dunklen Licht der Nacht auf. Ihre Welt liegt, wie bei Novalis, in der *Tiefe* eines

⁸ „Gibt es ein universelles System, eine harmonische Ordnung; Rechte, die unseren Bedürfnissen entsprechen? Führt das Verstehensvermögen zu den Ergebnissen, die mein Verstand sich wünscht? Jede Ursache ist unsichtbar, jeder Zweck täuscht; jede Form verändert sich, jede Dauer endet: und die Regungen des unstillbaren Herzens gleichen der blinden Bewegung eines Meteoriten, der im leeren Raum irrt und sich dort verliert. Nichts lässt sich so besitzen, wie es gedacht ist: nichts ist so wie es ist. Wir sehen die Relationen und nicht das Wesen der Dinge: wir bedienen uns nicht der Dinge sondern ihrer Bilder.“ Etienne Pivert de Senancourt, *Oberman* (Texte original de 1804), préf. A. Monglod, Paris 1979, Bd. II, S. 84/85.

⁹ In: Novalis, *Schriften*, Erster Band: Das dichterische Werk, hg. P. Kluckholm/R. Samuel, Darmstadt ²1960, S. 131

liebenden Gemüts. Ihre neue geistige Geographie verzeichnet sie im Norden, nicht im Süden, wie sie namentlich Mme de Staël kartographiert hat.¹⁰ Und - dies ist wohl die bedeutendste Konsequenz dieser Umwertung: die Führung in Menschendingen sollten nicht mehr die Organe der ‚Lumieres‘, Philosophie und Wissenschaft innehaben, sondern die Poesie. Das Zerstörerische einer absoluten Vernunft brachte das Vermögen der Imagination und ihr kulturelles Medium, die Dichtung an die Macht. Ihr sollte in der Moderne die Diskursführerschaft zustehen.¹¹

Ein Auszug aus einem epochemachenden Gedicht von Hugo, „Le Poète“ (1823) mag die erhabenen Konsequenzen dieses epistemologischen Umschlags beleuchten:

- [...]
- 44 *Savez-vous que ses yeux [i.e. du poète] ont des regards de flamme?
Savez-vous que le voile, étendu sur son âme,
Ne se lève jamais en vain?
De lumière dorée et de flammes rougie,
Son aile, en un instant, de l'infernale orgie
Peut monter au banquet divin.*
- [...]
- 73 *Un formidable esprit descend dans sa pensée.
Il paraît; et soudain, en éclairs élançée,
Sa parole luit comme un feu.
Les peuples prosternés en foule l'entourent;
Sina mystérieux, les foudres le couronnent,
Et son front porte tout un Dieu!¹²*

Doch woraus sollte dieses moderne Pfingstwunder seine tiefe, ja göttliche Gewissheit schöpfen, welche die sensiblen Geister der menschlichen Imagination zusprachen? Es ist unvorgreifliche Gabe eines Genies. Ist es der Weltgeist (*un formidable esprit*, 73), der in ihm zur Welt kommt? Gewiß ist ihm nur das Feuer *seines* Enthusiasmus, und er gründet in der Leidenschaftsnatur, dem Begehrungsvermögen des Menschen und damit in der - vergötterten - Tiefe seiner selbst. Dieses Absolute, von dem er emphatisch kündigt - ist es

¹⁰ Germaine de Staël, *De la littérature considérée avec les institutions sociales* (1800), Kap. XI: „De la littérature du Nord“, S. 176ff.

¹¹ Benjamin Constant, aus der Gedankenschule und dem Freundeskreis von Mme de Staël: „Tout l'univers s'adresse à l'homme dans un langage ineffable qui se fait entendre dans l'intérieur de son âme, dans une partie de son être, inconnue à lui-même, et qui tient à la fois des sens et de la pensée. Quoi de plus simple que d'imaginer que cet effort de la nature pour pénétrer en nous n'est pas sans une mystérieuse signification? Pourquoi cet ébranlement intime qui paraît nous révéler ce que nous cache la vie commune? La raison, sans doute, ne peut l'expliquer, lorsqu'elle analyse, il disparaît, mais il est par là essentiellement du domaine de la poésie. Consacré par elle, il trouve dans tous les coeurs des cordes qui lui répondent.“ In: *Mélanges de littérature et de politique*, Paris (Pinchon et Didier) 1829, S. 900.

¹² In: V.H., *Odes*, Livre IV, N° 1, in: *Œuvres poétique* Bd. I (éd. Albouy), Paris 1964 (Pléiade 171), S. 404.

zuletzt nicht doch dem Weltschmerz, dem Ennui, geschuldet, der angesichts einer ideell entleerten Lebenswelt kompensatorisch eine Evasion in ein ideales Anderssein erzwingt: *son aile, en un instant, de l'inférieure Orgie/peut monter au banquet divin* (48/9). Konnte eine solche Negation der Negation aber auf Dauer ausreichen, um der *expression de la société* zu genügen, auf die die Einbildungskraft (und ihr Organ, die Dichtung) sich verpflichtet hatten? Die vielen Toten der romantischen Literatur geben eine unmißverständliche Antwort. Der Idealismus ihrer Helden, der in einem reinen und heiligen Empfinden aufbewahrt schien, zerschlug sich Mal um Mal an der eigensüchtigen Wirklichkeit und enthüllte sich als lebensferne Illusion. Nur sie ist gewiß und verweist damit auf das, was sich dadurch gerade als das eigentlich abhanden Gekommene bewusst macht: das aufklärerische *entendement*, die Garantie eines letzten, umschließenden Weltverstandes. Die Wissenschaftstheorie der Zeit war dem weit voraus. Wie Georges Cuvier bereits 1807 in seinem Bericht an Napoleon festhielt, sei Fortschritt gerade in der Abwendung von Metaphysik und in der Hinwendung zur ‚Physik‘, dem Gegenstandskonzept des Positivismus zu erreichen.¹³

II

Wie hat sich diese transzendente Entzauberung auf Poeten und die Poesie ausgewirkt? Weder der Verstand, so ihre bittere Konsequenz, noch die Einbildungskraft enthalten offenbar ein aus sich heraus haltbares Weltordnungsgesetz. Woher sollte nun, nach dem Zusammenbruch ihrer Dialektik, ein verbürgter Sinn des Lebens kommen? Es war zugleich die Überlebensfrage einer romantischen Literatur.

Eine eindrucksvolle Dramatisierung dieses Dilemmas führt Victor Hugo in seinem Gedicht „Les Djinns“ auf,¹⁴ enthalten in der Sammlung *Les Orientales* aus dem Jahre 1828. **XXX** In der Substanz trägt der Bildersturm seiner Sprache im Grunde das Gleiche vor wie etwa „Der Klöckner von Notre Dame“ oder das Skandalstück „Hernani“ aus der selben Zeit (vgl. den Text im Anhang).¹⁵ Die Mitte dieses lyrischen Dramas nimmt ein Ich ein. Als Subjekt der Wahrnehmung ist es gleichwohl Objekt des Geschehens, Epizentrum

¹³ Vgl. dazu Vf. „Schweigen gebietend. Von ästhetischer Widerrede gegen rationale Behauptungen - Chateaubriand, Baudelaire“; in: A. Betz (Hg.), *Französisches Pathos*, Würzburg 2002; S. 163-188 (mit Literatur).

¹⁴ Der Text ist, aus verschiedenen Perspektiven, berühmt geworden, in der Tendenz allerdings einer vereinfachend-einseitigen L'Art-pour-l'Art-Tendenz zugeschlagen worden, die sich insbesondere an seinen Formalismus und die ‚Vokalisierung‘ hält, kaum auf die intensiven Bildkorrespondenzen eingeht, in die der Text eingelassen ist. Tenor: *De beaux vers, voilà tout* (G. Planche), *un divertissement* (H. Meschonnic). Vgl. V.H., *Œuvres complètes*, éd. J. Massin, Paris 1967, Bd. III, „Les Orientales“, prés. p. H. Meschonnic, S. 485ff. Ähnlich P. Leroux (Hg.), V.H., *Œuvres* Bd. I (1825-1850), Genève 1978, „Du style symbolique“: *matérialisme poétique* (S. 338). - Eine der wenigen Stimmen, die für eine ‚ernsthafte‘ Lektüre zumindest plädieren und auf die Imagination als Anliegen in zweiter Hinsicht hinweisen, ist G. Malandain in den Anm. zu „Les Orientales“; cf. V.H., *Œuvres complètes*, „Poésie I“, Paris (Laffont) 1985, S. 1065ff.

¹⁵ In: V.H., *Œuvres poétique* Bd. I, op. cit., S. 653-656; Einführung S. 1297ff.

eines Wirbels und Taumels. Alle Notationen gehen von ihm aus und auf es hin. Diese hoch entfaltete Subjektivität steht jedoch unter der charakteristisch romantischen Entzweiung eines *Dividuums* (Novalis). Hugo hat sie in zwei bedeutungsschwere Gegenbildlichkeiten eingetragen. Einerseits unterliegt es dem Kontrast von Innen und Außen, andererseits von Hell und Dunkel. Der Beginn lokalisiert das Ich in einer geradezu topischen romantischen Situation, auch wenn sie auf ein äußerstes Minimum reduziert ist. Es hat sich an einen exponierten Ort des Drinnen zurückgezogen, die Türen nach Draußen verschlossen (50, 55), abgesetzt gegen Mauern, Stadt, Meer (1/2) und weites Land (9), aber doch so dass es all dessen inne werden kann - ein erhabener Standpunkt. Es ist allein, einsam: wo alles Weltliche ruht, hält es Nachtwache, aufs Höchste angespannt. Dort die vielen, dem Gang der Normalität unterworfen; hier der eine, das elitäre Ausnahmemenschentum des Genies - bewusst eingenommene Differenz. Es zeichnet sich überdies aus, dass es im (Kerzen-)Licht ist, während ringsum die - romantische - Nacht alle Sichtbarkeit und deren objektivistisches Prestige getilgt hat - ein Ort also, der die Stimme (17) einer alternativen Erkenntnis weckt: wo das - intellektualistische - Sehen endet, kann ein Wahrnehmungswechsel stattfinden und etwas ‚realisieren‘, was sonst von pragmatischen Diskursen des Realen überdeckt wird.¹⁶ Zahlreich sind die Signale, die den Vorgang des Gedichts als Hörereignis eigens thematisieren (und es zur szenischen Aufführung empfehlen). Alle Indizien legen es schließlich nahe, in diesem lyrischen Ich den *Poète* zu identifizieren.

Was aber bewegt ihn? Was gibt ihm die Dunkelheit der Nacht zu verstehen? Aus seiner Sicht scheint sein ganzes Interesse nicht, wie es wenige Jahre zuvor etwa Lamartine zur romantischen Erwartung gemacht hatte, der ‚poetischen Meditation‘ über sein ‚niedergeschlagenes Gemüt‘ (*mon sein abattu*, „Le Soir“, V. 19) zu gelten. Den Vordergrund beherrscht vielmehr eine gespannt nach Draußen gerichtete Aufmerksamkeit. Dort öffnet sich ihm, mehr geahnt als gesehen, die Weite des Landes als Gegenbild der Stadt. Es ist eine Korrespondenzlandschaft mit einer langen, literarischen Tradition: sie konfrontierte in dieser Naturbildlichkeit Gefühl und Verstand, naives und reflektiertes Selbstverhältnis. Allerdings hat das Nachtlicht die amöne Heiterkeit des idyllischen

¹⁶ Eine der großen ‚orphischen‘ Grundüberzeugungen romantischer Diskursivität. Vgl. etwa A. de Lamartine, „Poésie ou paysage dans le golfe de Gênes“, aus der Slg. „Harmonies poétiques et religieuses“ (1830); in: A.L. *Œuvres poétiques*, ed. M.-F. Guyard, Paris 1977 (Pléiade 165), S. 324ff.

„O Dieu! Tu m’as donné d’entendre
 Ce verbe, ou plutôt cet accord,
 Tantôt majestueux et tendre,
 Tantôt triste comme la mort!
 Depuis ce jour, Seigneur, mon âme
 Converse avec l’onde et la flamme,
 Avec la tempête et la nuit!
 Là chaque mot est une image,
 Et je rougis de ce langage,
 Dont la parole n’est qu’un bruit!“ -

oder Hugo selbst: *Le vent parle aux chênes/L’eau parle aux fontaines,/Toutes les haleines/Deviennent des voix* („Chants du crépuscule“ XX; in: V.H. *Œuvres poétiques*, Bd. I, op. cit., S. 869).

Naturprospekts abgelöst. Aus ihrer Dunkelheit spricht die entschiedene Ferne des Tages und seines aufklärerischen Bildwertes, des Verstandes. Von daher gesehen befindet sich das Ich am Nullpunkt einer gedanklich verfaßten Welt, und alle vernunftgeleiteten Ordnungen ruhen (8). Erleuchtung in diese Kehrseite des Tages bringt einzig die Lampe im Raum des Ich (37), die jedoch bald erlischt, ohne dass ein (romantischer) Mondschein dem Ich entgegenkäme. Umgekehrt bricht mit dieser totalen Nacht, wird sie von Novalis, Chateaubriand¹⁷ oder Lamartine aus beurteilt, die beste Zeit und Bedingung an, um die abgewandte Seite des Gemüts, die Imagination, ins rechte Licht zu heben.

Wer aber herrscht in ihrem dunklen Reich der Tiefe? Hugo läßt keinen Zweifel, auch wenn er die Zeichen diskret setzt. Der Hafen (2): er ist dem Tod benachbart (3/4); das Meer (5): es ist grau, verliert sich im Ununterscheidbaren. Auf der anderen Seite: eine unabsehbare, gestaltlose Ebene (9). Das Ich dazwischen, inmitten zweier leerer Horizonte. Weder das Wasser, Sinnbild lebendigen Lebens, noch das Land und die Sicherheit dessen, was auf festem (Gedanken-)Grund steht, bieten seinem Blick eine Bleibe. Das Draußen des Ich steht damit in einem massiven Gegensatz zu seinem Aufenthalt und verkörpert insofern, unter beiden Gestalten, das Uferlose, Abgründige, Todbringende - romantische Tiefendimensionalität.

Das lyrische Drama - Drama, wie Hugo es in der *Preface de Cromwell* als Ereignisform von Modernität entwickelt hat - bricht auf, weil das Ich gleichwohl die Grenzen seines erhellten Drinnen - Innern - überschreitet und sich seiner Gedankennacht öffnet. Warum setzt es seine gesicherte Identität aufs Spiel? Die Gefahr war doch von vornherein (4) bildlich beschworen? Weist sein Blick, der ins Ungewisse und Dunkle drängt, im Umkehrschluß auf Begrenztheit, ja Beschränktheit im Innern? Dafür spricht nicht zuletzt das geringe ‚Licht‘ in seinem Zimmer: es trägt nicht sehr weit, erhellt also wenig und erlischt schnell (37). Seine Metaphorik läßt sich in seine bewegenden Motive übersetzen: es wendet sich nach draußen - geht aus sich heraus -, um in dieser Außenwelt unverstellt eine Vision seines nächtlichen Innern mit der unzensierten Wucht seines dunklen Wesens anschaulich werden zu lassen.¹⁸ Was das Ich tut, ist bildhaft anschauliche

¹⁷ Namentlich in seinem *Essai historique, politique et moral sur les Révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la révolution française* (1797). Er endet mit einer doppelt inszenierten Ansicht. Diskursiv: die Freiheit, höchstes (menschliches) Glücksgut, kann nicht (mehr) fixiert, nur noch empfunden werden. Und metaphorisch: nur der nimmt sie wahr, der den Blick - ganz kantisch - zum bestirnten Himmel über sich richtet - das künftige Leitbild aufgeklärter Romantiker, das ‚infini‘ als Umkehrprojektion des gelebten ‚fini‘ (ed. M. Regard, Paris 1976/Pléiade 272, S. 445).

¹⁸ Vgl. dazu M. Backes, der Hugos Frühwerk unter dem Aspekt diskurstheoretischer Wirklichkeitsmodellierung einer intensiven Untersuchung unterzogen hat, namentlich am Gedicht ‚Rêveries‘ (aus „Les Orientales“). In der Dekonstruktion der Opposition von Natur- und Stadtbildlichkeit eröffnet sich eine wechselseitige Virtualisierung: allemal das Element einer sich als problematisch, aber bildproduktiv erfahrenden Imagination (*Die Figuren der romantischen Vision. Victor Hugo als Paradigma*, Tübingen 1994; Romanica Monacensia 45, S. 54-88). Nicht erfaßbar aus dieser Perspektive ist allerdings, dass Hugo in der aufgebotenen Bildlichkeit einem anderen Grundzug von Modernität gehorcht, der in der Dichtung sich selbst vollziehenden Dichtungsreflexion.

Grundlagenforschung zu Macht und Wirkung der Einbildungskraft.¹⁹ Sein Blick, der einem vertrauten Innen ein befremdliches Draußen entgegenhält, stellt sich damit unverkennbar unter die Konfiguration des Doppelgängers, der durch zahlreiche romantische Texte geistert und für die differentielle Identität des modernen Subjekts zeugt. Er deutet aber zugleich auch seine Rettung an: wenn ihm von außerhalb seiner selbst keine *harmonie des contraires* (Hugo) mehr gewährt wird, dann ist sie auf den Weg der Selbstreflexion verwiesen.

Dass sich Hugos nächtliches Schauspiel in diesem selbstreflexiven Sinne auflösen läßt, dafür spricht ein traditionsschweres Motiv. Es geht aus dem hervor, was diese Außenwelt der Innenwelt umtreibt. Zu Beginn heißt es, aus dem Meer löst sich eine leichte Brise (6/7). Die folgenden Bilder nehmen sie auf und identifizieren sie (11/12) als Atem der Nacht. Die Bildtradition der Lyrik hat darin stets mehr als nur ein Requisit poetischer Landschaftsmalerei gesehen. Sie trug damit metaphorisch vor, was Dichter zu allen Zeiten auszeichnete: den ‚spiritus‘, der Inspiration, die Eingebungen der Einbildungskraft. In Frage steht also das *Pneuma* des klassischen Bildungshorizontes - der emphatische, genialische, spontan denkende Gegenspieler des berechnenden, systematischen *Logos*, der seine kulturelle Kompetenz - zumindest nach Ansicht der Dichter - in der Revolution verspielt hat. Hugo geht mithin der Bedingung seines alternativen Erkenntnisweges, der Imagination als der Grundlage von poetischer Welterfassung auf den Grund.

Wie genau - und wie desillusioniert - er dies ausführt, zeigt seine Bildersprache an: er hat seiner Phantasie die Gestalt der Djinn verliehen, der orientalisches-exotischen Spielart für die bösen Geister des christlichen Abendlandes. In ihrem symmetrischen Crescendo und Decrescendo - hat auch das Böse eine Logik? - dominieren drei beziehungsreiche Attribute. Fundierend für ihren Verweisungszusammenhang ist ihr Erscheinungsbild als geflügelte Wesen (41, 71, 74, 80, 82): sie weisen sich insofern als Gestalt gewordene Metaphern für die Schwingen der Phantasie aus. Von Flügeln des Gemüts hatte schon Novalis in diesem Sinne gesprochen. Dass sie bei Hugo nur noch schwer erkennbar sind, liegt daran, dass auch sie sich zwar an einer Welt der Tiefe (35/57) beleben, in der ein eigenes Licht ‚brennt‘ (*flamme*, 15, 48, 70, 80). Doch es enthüllt sich in der Deutung Hugos als das luziferische Irrlicht einer höllischen Macht (57). Ihre akustische Erscheinung vertieft dies. Mehrfach betont Hugo (17, 33, 57, 86), dass die Djinn wesentlich Verlautbarung sind und damit eine Sprache eigener Art besitzen: es war das alte, orphische Vorrecht der Imagination, in fremden, bezaubernden, bezwingenden Sprachen zu sprechen. Hier aber ist sie zum Geräusch, zum Lärm, zum Geschrei pervertiert - Ausdruck einer unmenschlichen Äußerung. Die Tiefenkommunikation, die ihr als (poetischer) Ursprache des Menschengeschlechts von Hugo zugeschrieben wurde, endet am Gegenpol aller

¹⁹ Insofern ‚Imagination‘ das (romantische) Proprium des Poeten ist, bestätigt „Les Djinns“ damit die These A. Glausers, dass Hugo einer Poetik verpflichtet ist, die beim Schreiben das Schreiben selbst reflektiert, diskursiv und metaphorisch. Cf. *La poétique de Hugo*, Paris 1976. Im Hinblick auf Imagination vgl. auch P. Moreau, „Les Deux univers de Victor Hugo“; in: V.H. *Œuvres complètes*, ed. Massin, op. cit., Bd. III. S. I - XXV.

musikalischen Versöhntheit, in Kakophonie.²⁰ Sie vermag keine logotherapeutische Selbstaussprache des Ich mehr auszulösen, wie es in der Tradition petrarkistischen Liebesprechens oder selbst bei Lamartine noch der Fall war. Vielmehr erhebt sie die Differenz-erfahrung seiner selbst zur neuen Gewissheit eines modernen Subjekts.

Wer, wie Hugo hier, der menschlichen Einbildungskraft auf den Grund geht, um in ihr eine höhere, ewige Beheimatung aufzuspüren, entdeckt also nichts als ‚schreiende‘ Abgründigkeit (*cris de l'enfer! Voix qui hurle et qui pleure*, 57). Nicht nur der Verstand, auch die Phantasie ist also unerlöst. Ihre Wendung nach innen enthüllt keinen Ort der Innigkeit mehr; sie gleicht einer Höllenfahrt (35, 57), der Piranesi Pate steht.²¹ In der Tiefe seines Gemüts findet das Ich mithin nicht zu sich, sondern entdeckt sich als einen Ort wirren Befremdens und beängstigender Entstellung. Der heilige Enthusiasmus verbrennt sich hier als ‚wüste‘, tödliche Energie (die Djinns kommen aus der Wüste). *Ce bruit vague / Qui s'endort / (...) C'est la plainte / (...) D'une sainte / Pour un mort* (105-112). Das Andere der Vernunft, so mächtig es den Verließen der Rationalität entsteigt, vermag keinen Anspruch auf einen letzten, absoluten Sinn zu garantieren - genauso wenig also wie das Denkvermögen. Beide, geistiges und kreatürliches Prinzip - Hugos anthropologische Pole in der *Preface* - sind als Weltbildungsinstanzen unwiderruflich erledigt. Zum Vergleich: auch am Ende des „Glöckners von Notre Dame“ und im Stück „Hernani“ ist der Schauplatz voll von Toten, Zeichen seiner inhumanen Leere. Jeder ging an dem Prinzip zugrunde, nach welchem er sich verwirklichen wollte. Die Ideenhimmel sind verschlossen.

Und hier? Das Ich zieht - in der letzten Strophe - Bilanz. Was ist ihm am Ende von seinem faustischen Abstieg in die Untergründe seines Gemüts geblieben? Das dunkle Licht der Phantasie hat ihm eine finstere Gewissheit erhellt: dass, wer einen archimedischen Punkt in sich sucht, mit Bestimmtheit nur seine Unbestimmtheit finden kann: *On doute / La nuit...* (113/114). Es ist vielleicht eine der modernsten Anfechtungen auf dem Schreibweg Victor Hugos. Die Tragweite scheint er durchaus schon selbst begriffen zu haben. Seine Wahrnehmungskritik der Imagination endet in der Desillusionierung der in sie gesetzten Sinnerwartungen. In der Konsequenz ist damit eine gänzlich andere Sprachkunst gefordert. Was bliebe ihr *nach* ihrem klassischen Zeitalter und jenseits eines romantischen Idealismus zu tun? Das Ich erfaßt es modern, d.h. negativ. Auch sein Schauplatz - das Gedicht - verbreitet kunstvolle Nichtigkeit. Der ganze Aufruhr seines Gemüts fiel letztlich wieder in sich zusammen. Der Text ist sein Abbild. Die Ausschau nach neuen Göttern, Himmelsbildern und absoluten Zeichen, wie in der Ode „Le Poète“ beschworen (*Un formidable esprit descend dans sa [i.e. le poète] pensée*, V. 73), hat nichts ans Licht gebracht.

²⁰ Gleichwohl bleibt festzuhalten, dass zwischen der thematisierten und realisierten Tonlage des Gedichts ein dezidierter Gegensatz herrscht. Die ideelle Entzauberung der Imagination findet eine kompensatorische Rettung in der Sprache der Poesie. Erst vor diesem Hintergrund (vielleicht auch einer geheimen Faszination für das Satanische des 19. Jahrhunderts folgend) haben Fauré, Franck und Saint-Saëns das Gedicht vertont. Auf die musikalische Malerei als bewußtes Experiment Hugos in den „Orientales“ (und, zuvor schon, in den „Ballades“) geht die historisch fundierte Studie von M. Bardèche ein. *La Fantaisie de Victor Hugo* (3 vol.), Paris 1973; Bd. I, S. 122ff. (mit knapper Erwähnung von „Les Djinns“).

²¹ Vgl. L. Keller, *Piranèse et les romantiques français*, Paris 1966.

Und doch heißt es zuletzt: *J'écoute* (115). Obwohl alle traditionellen Sinnanleitungen zu Nichts geführt haben (*Tout fuit / Tout passe*, 116/7), verharret der Dichter in atemloser Aufmerksamkeit. Er bleibt dem laut- und gestaltlosen Raum verhaftet, den seine Imagination zwar nicht bleibend erfüllt, der sich ihr aber doch, als solcher, erschlossen hat. In ihm ist eine zukunftsweisende Strategie der Selbsterfahrung angelegt: seiner selbst nicht mehr auf der Suche nach einer geschlossenen Identität inne zu werden, sondern auf dem Wege einer pulsierenden Intensität. Das wäre die Lektion, die ihm der Andrang der Djinn erteilen konnte. Der neue, moderne Dienst, den eine entidealisierte Imagination zu leisten vermag, bestünde darin, in der Kunst einen Raum offenzuhalten, der zwar, als Gedicht, als Text, als Form nach außen hin, gegen eine erniedrigende Wirklichkeit abgegrenzt ist, in seinem Innern aber gerade jene Unbegrenztheit einräumte, die solchermaßen Raum gäbe, um etwas zuzulassen, das nur im Modus des Anklangs bestehen kann. Dies zumindest bedeutet die flüchtige Hinterlassenschaft der Djinn an, die das Ich so übersetzt: *D'étranges syllabes / nous viennent encore* (89/90); *Un chant sur la grève* (93); *l'enfant qui (...) / fait des rêves d'or* (95/6). Sind es nicht Paradigmen einer künftigen Poesie - Silben; Sang; Traum - die eine Klang-Poetik des *inconnu* und *infini* ahnen lassen, wie sie Baudelaire am „Peintre de la vie moderne“, Constantin Guys illustriert hat?²² Diesen Raum zu betreten hieße, sich auf die Unvorhersehbarkeit der eigenen Möglichkeiten einzulassen; das Subjekt als einen dynamischen Prozeß der Subjektivierung zu begreifen. Soweit hat Hugo noch nicht gesehen, wohl aber die Himmelsstürmer des deutschen Idealismus. In einem ihrer unerhörten Ausgriffe auf das System der Moderne, dem sog. „Ältesten Systemprogramm“ heißt es: *die erste Idee ist natürlich die Vorstellung von mir selbst, als einem absolut freien Wesen.*²³

Immerhin hat Hugo im Vorwort zur Gedichtsammlung „Les Orientales“, aus der „Les Djinn“ stammt, bereits unverkennbar auf dieses neue, befremdlich moderne poetische Bildungsgesetz angespielt und dafür - wie so oft - eine Formel gefunden, die das 19. Jahrhundert ebenso fasziniert wie vexiert hat: der höchste Begriff dieser neuen Sprachkunst sei *un livre inutile de pure poésie.*²⁴ *Inutile*, in diesem Zusammenhang, ist ein Kampfwort.²⁵ Es verwehrt aller zweckhaften und nützlichen ‘raison’ eines fortschrittsgläubigen - bürgerlichen - Jahrhunderts den Zutritt zur Kunst. Auch ihr Gesetz ist Differenz: sie soll sich ganz auf sich selbst beziehen. Erst dadurch, in diesem ästhetisch geschützten ‚Innenraum‘, vermag sie die Zeichen der Sprache so zu setzen, dass ihre ‘Bestimmung’ sich allein aus ihrer Architektur, binnenkontextuell ergibt. Das Vorwort ist eine der Geburtsurkunden des L’Art pour l’Art. Es fordert damit nichts anderes als Selbstreferentialität, die Voraussetzung ihrer ästhetischen Autonomie.

²²Vgl. Ch.B., *Œuvres complètes*, éd. rév. p. Cl. Pichois, Paris 1961 u.ö. (Pléiade 7), S. 1159ff.

²³Cf. *Mythologie der Vernunft*. Hegels „ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus“, hg. Chr. Jamme/H. Schneider, Frankfurt/M. 1984 (stw 413), S. 11.

²⁴V.H. *Les Orientales*, „Préface“; in: *Œuvres poétiques* Bd. I, op.cit.; S. 578.

²⁵Das bereits Mme de Staël der philosophischen Ästhetik Kants entnommen und 1810 in die frühromantische Debatte Frankreichs eingeführt hat. Vgl. *De l'Allemagne* (4 vol.), hg. J. de Pange, Paris 1959; Bd. IV, S. 221ff.

Hugos Worte wurden wohl gehört. Sein Dichtungsbruder Theophile Gautier hat sie zum Programm erhoben.²⁶ Am Ende von Hugos Jahrhundert wird ein anderer die Prüfung *seiner* poetischen Aufgabe - noch immer - so resümieren und damit in die zweite Moderne überleiten: *rien n'aura eu lieu que le lieu* - nichts wird (im poetischen Fall der Worte) stattgefunden haben, als die Stätte - die Setzung des Subjekts als virtueller Raum, wie in „Les Djinns“. Es war Stéphane Mallarmé im wohl modernsten Gedicht des 19. Jahrhunderts, „Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard“.²⁷

Victor Hugo hat an einem Wendepunkt der Romantik eine Vorahnung gewonnen, welche Konsequenzen eine Tiefenhermeneutik für die Diskursoberfläche der nachromantischen Moderne hat. Nachgegangen ist er ihr jedoch nicht. Deshalb konnte er dem 19. Jahrhundert als größter Dichter des 19. Jahrhunderts erscheinen. Spätere hingegen mochten in ihm eher jenen historischen Kompromiß erkennen, der sich vor dem offenen Prozeß, der das Wahre an das Machbare bindet, auf das überschaubare Problemfeld der Moral zurückgezogen hat.

²⁶Zur provokativen Vertiefung bei Th. Gautier, vgl. das Vorwort (1834) zu seinem Roman *Mademoiselle des Maupin* (1835), ed. A. Boschot, Paris 1968 u.ö. (Classiques Garnier), S. 23: *Il n'ya de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin (...). - L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines.* Die sich formierende Ästhetik des l'Art pour l'art hat ihr Korrelat in der (A-)Moral des Dandy.

²⁷*Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris 1998 (Pléiade 65), S. 385.