

---

ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS

Das Aufsatzwerk

Institut für Romanistik | Karl-Franzens-Universität Graz

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-06A-287>

**Victor Hugo**

*Demain, dès l'aube*

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,  
Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends.  
J'irai par la forêt, j'irai par la montagne.  
Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.

Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées,  
Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit,  
Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,  
Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit.

Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe,  
Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur,  
Et, quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe  
Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur.

3 septembre 1847.

Morgen, gleich in der Frühe, zur Stunde, da das Land sich schwach erhellt, / will ich aufbrechen. Siehst du, ich weiß, dass du mich erwartest. / Ich werde durch den Wald, werde über den Berg gehen. / Ich kann nicht mehr länger fern von dir bleiben.

Ich werde laufen mit den Augen auf meine Gedanken gerichtet, / ohne etwas draußen zu sehen, ohne irgendein Geräusch zu hören, / allein, unbekannt, den Rücken gebeugt, die Hände verschränkt, / traurig, und der Tag wird für mich sein wie die Nacht.

Ich werde weder auf das Gold des hereinbrechenden Abends schauen / noch auf die Segel, die in der Ferne auf Harfleur zusteuern, / und wenn ich dann angekommen bin, will ich auf dein Grab / einen Strauß grüne Stechhülsen mit blühendem Heidekraut stellen.

3. September 1847.

[Übers. Von Hartmut Köhler]

In Frankreich gilt Victor Hugo als ein Dichter, der wie kein anderer das 19. Jahrhundert verkörpert. Er füllt es nicht nur aus, was die Jahre seines Lebens (1802–85) betrifft, sondern repräsentiert es durch die Vielfalt der Positionen und die Fülle der Formen, welche er ergriffen oder geschaffen hat. Dazu kommt das Siegel des Erfolgs, der Hugo am Lebensende mit der bürgerlich-republikanischen Geschichte Frankreichs gleichsam eins werden ließ. Nach einem Staatsbegräbnis gelangten die sterblichen Überreste des anerkannten „poète-prophète“ geradenwegs in das Pantheon der Nation, um dort symbolisch als ein „nouvel excitant de l'énergie française“ zu wirken: jedenfalls in den Augen von Maurice Barrès, der – Hugo an sich keineswegs wohlgesonnen – das nationale Ereignis von Hugos Tod und Begräbnis kommentiert und mit tieferer Bedeutung in zwei entscheidende Kapitel seines Romans *Les Déracinés*, „Les perplexités de François Sturel“ und „La vertu sociale d'un cadavre“, integriert hat.

Offenkundig ist, dass die Monumentalität, die das Bild Hugos in seiner Epoche besaß, von späteren Zeiten in mancher Hinsicht reduziert wurde. Bezeichnend für solche Minderungen, welche mit der Poetik des Symbolismus einsetzten, mag das berühmte Bonmot sein, das André Gide 1905 bei seiner Antwort auf eine Umfrage nach Frankreichs größtem Dichter kreierte: „Hugo, hélas!“ Besonders in der deutschen Romanistik hat Hugos Werk dann viel von seiner kanonischen Geltung eingebüßt, möglicherweise nicht zuletzt wegen der überschwänglichen nationalen Kanonisierung, die ihm in Frankreich zuteil geworden war. Symptomatisch erscheint hier u. a. die vielbeachtete Untersuchung, welche Hans Robert Jauß am Beispiel des Motivs der „douleur du foyer“ zur „ästhetischen Vermittlung sozialer Normen“ in der Lyrik des Dix-Neuvième durchgeführt hat. Bei ihr wird in der Rolle des subversiven ideologiekritischen Neuerers, wie es auch sonst üblich geworden ist, nun Baudelaire illustriert, während Hugo demgegenüber die etablierten Normen darstellt, die er – so Jauß – mit der Insistenz eines erbaulichen „Laien Katechismus“ vertreten haben soll.<sup>1</sup>

Das literaturkritische Urteil, das der Schroffheit dieser Opposition zugrunde liegt, mag ungerecht sein; ganz unberechtigt ist es sicherlich nicht. Zumal im Hinblick auf die Lyrik erweist sich seine wenigstens partielle Berechtigung selbst bei einer relecture der *Contemplations* (1856), die man im Allgemeinen für einen Höhepunkt von Hugos dichterischem Schaffen hält. In der Tat hat Hugo die „marée verbale“<sup>2</sup>, welche sein lyrisches Genie ausmacht, selten gewaltiger entfesselt als in dem umfangreichen und zugleich streng durchkomponierten Zyklus, dessen Hauptthema und -anlaß der Tod von Hugos Tochter Léopoldine am 4. September 1843 bildet. Andererseits konzentrieren sich aber gerade hier auch die Züge, die seine lyrische Kunst für spätere Generationen über weite Strecken

---

1 Vgl. Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 21984, S. 753–786. Der Begriff „Laien Katechismus“ (auch „laizistischer Katechismus“) fungiert in Jauß' Hugo-Betrachtung als eine Art Leitmotiv.

2 So – nach Gaëtan Picon – Léon Cellier im Vorwort seiner Ausgabe der *Contemplations*, Paris 1969, S. XXX.

unangenehm, ja peinlich „rhetorisch“ erscheinen lassen. Der Eindruck des Rhetorischen im negativen Sinn des Begriffs entsteht vor allem aus der Faszination durch die großen Worte („Dieu“, „amour“, „infini“ usw.), welche diesen Zyklus in obsessiver Dichte prägen und den Leser mitunter an Musils Diktum erinnern, nach dem es nichts gibt, „was dem Geist so gefährlich wäre wie seine Verbindung mit großen Dingen“<sup>3</sup>. Gewiss kann man Hugos *Contemplations* nicht ohne weiteres als Beleg für das ironische *Aperçu* nehmen, dass eben „die uns teuersten Aufgaben, die [...] des Friedens, der Menschheit, der Tugend und ähnlich teure [...] auf ihrem Rücken die billigste Geistesflora [...] tragen“<sup>4</sup>; doch dürfte die einzigartige Massierung sublimer Begriffe, bei der Gedichte gerne mit schallenden Apostrophen wie „Pure Innocence! Vertu sainte!“ (IV,1) oder „Amour! ,Loi,‘ dit Jésus. ,Mystère,‘ dit Platon“ (III,10) beginnen, zumindest unter gegenwärtigen Lesern zwiespältige Reaktionen hervorrufen. Solche Massierung des Sublimen erzeugt gelegentlich eine Emphase, der nichts anderes übrig bleibt, als sich am eigenen Überschwang immer wieder neu zu entzünden, bevor sie am Schluss der Gedichte – dem kritischsten Punkt vieler Hugoscher Texte – dann zu jener letzten, oft sentenziösen Versicherung guter Gefühle abzustürzen pflegt, welche unweigerlich die Evidenz – und das Stigma des Gemeinplatzes offenbart: Man denke an Gedichtschlüsse nach Art der Verse „La chanson la plus charmante / Est la Chanson des amours“ (11,13) oder der Strophe „Il resterait peu de choses / À l’homme, qui vit un jour, / Si Dieu nous ôtait les roses, / Si Dieu nous ôtait l’amour“ (11,18).

Die starken Seiten von Hugos Lyrik kommen meines Erachtens dagegen in zwei anderen und untereinander durchaus widersprüchlichen Aspekten zur Geltung. Ich meine einerseits Gedichte, bei denen eher poetologische als moralische Themen erlauben, die Phantasie einer fast konzeptistischen Metaphern- und Allegorienbildung zu Manifestationen reiner sprachlicher Virtuosität zu steigern: Texte wie *Réponse à un acte d’accusation* (1,7), durch die Hugo rückblickend seine Rolle als romantischer Literaturrevolutionär feiert (und verklärt), wären für diesen Typus exemplarisch. Zum anderen gibt es in den *Contemplations* kleine Gedichte, die wegen ihres intim persönlichen Charakters und wegen der scheinbaren Schlichtheit ihrer Fügung auffallen. Zu ihnen gehört auch der titellose Text, dem wir uns im Folgenden zuwenden wollen. Er gilt seit langem als ein ausgesprochenes Anthologiestück, und das – wie mir scheint – aus guten Gründen, welche angesichts der sprachlichen und kompositorischen Anspruchslosigkeit, die dem Gedicht wenigstens auf den ersten Blick zu Eigen ist, freilich nach näherer Erläuterung verlangen.

---

3 Robert Musil, *Gesammelte Werke. Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 398.

4 Ebd., S. 399.

Es handelt sich um ein Gedicht, dem wir ziemlich gegen Ende – als dem 14. von 17 Texten – des vierten der sechs Bücher begegnen, welches den Titel *Pauca meae* trägt. Der Titel wandelt die Vergilsche Eklogenwendung „pauca meo Gallo [...] carmina sunt dicenda“ in eine Devise ab: „pauca meae (filiae)“, womit angedeutet ist, dass dies der Sammlungsteil ist, in dem das Eingedenken von Léopoldines Tod und damit die Vergegenwärtigung der Trauer über einen unwiederbringlichen Verlust am stärksten in den Vordergrund treten. So wird unser Gedicht bezeichnenderweise von zwei Texten eingerahmt, die sich der pathetischen Klage hingeben: in *Veni, Vidi, Vixi* gilt sie – unter Anrufung der Tochter („Ô ma fille! j’aspire à l’ombre où tu reposes“) – politischen Enttäuschungen; in der berühmt gewordenen Elegie *À Villequier* bezieht sie sich auf die Tochter selbst und ist in der Haltung eines Hiob an die Instanz Gottes gerichtet. Bedeutsam erscheint auch die Datierung „3 septembre 1847“, die unserem Gedicht beigegeben wird. Sie ist gleich allen anderen Datierungen in erster Linie symbolisch zu verstehen (was zur Folge hat, daß diese Datierungen von den realen Entstehungsdaten der Gedichte beträchtlich differieren können). In diesem Fall bezeichnet sie den Vorabend der vierten Wiederkehr von Léopoldines Todestag, also des 4. September 1843. Dabei tritt im Buch *Pauca meae* auch dieses Datum selbst als Titelrubrik auf, allerdings über einer unbedruckt gebliebenen Seite, die gleichsam das leere Zentrum des gesamten Zyklus bildet.

Dass der Eindruck der Schlichtheit, den unser Gedicht erweckt, gewollt ist, verrät im Übrigen bereits seine Titellosigkeit. Das Fehlen eines speziellen Gedichttitels ergibt sich in den *Contemplations* meist dann, wenn der lyrische Text den Charakter einer gewissen Sanglichkeit besitzt und liedhaft oder jedenfalls strophenförmig gegliedert ist. So verhält es sich auch hier, obwohl man den Alexandriner, das Versmaß des Gedichts, kaum als einen idealtypisch liedhaften Vers einstufen wird. Immerhin ist aber sonst die einfache Form von drei kleinen Strophen gegeben, die jeweils aus vier Versen mit regelmäßig alternierenden Kreuzreimen bestehen. Von selbst versteht sich dabei, dass Hugo raffiniert die neu gewonnenen Freiheiten der inneren Gliederung des Alexandriners zu nutzen weiß. So gibt es zum einen Alexandriner wie „J’irai par la forêt, j’irai par la montagne“ (3) oder „Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit“ (6), die mit traditionell starker Zäsur in symmetrische Hemistiche (Halbverse) unterteilt sind. Das andere Extrem stellt der Anfangsvers des Gedichts dar, der die Zäsuren verschleift und mit einem Enjambement in die nächste Verszeile überleitet, um den Effekt eines sozusagen atemlosen *Parlando* zu suggerieren.

Ein solcher Effekt ist am Gedichtbeginn deshalb angebracht, weil hier offenbar der Eindruck eines romantischen Aufbruchs, den der Moment der Morgendämmerung unterstreicht, vermittelt werden soll. Zu seiner Akzentuierung dient der *rejet* der Verbform „Je partirai“, die durch ihre Isolierung dem Gedanken des Aufbruchs etwas Absolutes verleiht. Gleichzeitig wirkt der Akzent, der auf „Je partirai“ ruht, als ein erster und entscheidender Hinweis, welcher die Bewegung, der das Ich des Gedichts folgt, oder besser: zu folgen verspricht, kennzeichnet. Dem „Je partirai“ entspricht in der dritten Strophe

nämlich das „quand j'arriverai“ der Ankunft, und wie Aufbruch und Ankunft korrespondieren, tun das am Ende auch die Tageszeiten, wenn auf das Weiß der Morgendämmerung – wiewohl vom Ich nicht wahrgenommen – das Gold des Abends („l'or du soir qui tombe“) antwortet. Der Tag, den das als erstes Wort genannte „Demain“ umfasst, gelangt demnach zu einem besonderen Pathos, indem er auf doppelte Weise in seinen Grenzen ausgemessen wird, zeitlich zwischen Morgen und Abend, existentiell zwischen Aufbruch und Ankunft.

Allerdings ist damit der metrische Befund des Strophengedichts, den wir eben getroffen haben, auf semantischer Ebene bis zu einem gewissen Grad wieder eingeschränkt; denn die Bewegung vom Morgen zum Abend und vom Aufbruch zur Ankunft verleiht der inneren Form dieses Textes ja ein höheres Maß an unmittelbar evidenter Einheitlichkeit, als man von Strophengedichten und deren Disposition zu redundanten Wiederholungs- oder Variationseffekten sonst erwarten kann, speziell im Fall von Hugos oft kaum kontrollierten Bilder- und Namenserien. Im Gegensatz zu den typischen Langgedichten (*Les Mages* oder *Ce que dit la bouche d'ombre*), bei denen der Leser an die bereits erwähnte „marée verbale“ quasi ausgeliefert wird, erreicht unser Gedicht eine Konzentration und kompositorische Dichte, welche durchaus eines Baudelaire würdig erscheint, dessen *Fleurs du Mal* nicht von ungefähr nur ein Jahr nach den *Contemplations* an die Öffentlichkeit gelangten. Ein wesentliches Moment der prägnanten Ausdruckskraft des Gedichts (wie sie der Poetik von Poes *Philosophy of Composition* entsprechen würde, die Hugo nicht kannte) stellt neben der Rundung des Tageslaufs nun aber noch ein weiterer Aspekt dar. Er ist in der Figur einer bestimmten Erwartung zu sehen, welche in der ersten Strophe geweckt wird, um sich in der dritten dann auf eine etwas andere Art zu erfüllen, als es der Gedichtbeginn zunächst annehmen lässt.

Was die erste Strophe erwarten lässt, ist die Gestalt eines Liebesgedichts, das aus der in diesem Themenbereich topischen Situation der räumlichen Trennung von der Geliebten erwächst. Als ein solches Liebesgedicht wird der Text durch die zweifache Anrede an ein Du ausgewiesen. Sie erhält durch das kolloquiale „Vois-tu“ (2) einen bewusst intimen Ton, den die Reprise des „toi“ (4) dann bestätigt. Dabei hat die Intimität der Wendungen auch damit zu tun, dass es sich hier offensichtlich nicht um eine nach älterer Überlieferung asymmetrische, sondern um eine wechselseitig erfüllte Liebesbeziehung handelt. Jedenfalls versichert das Ich, nicht länger fern vom Du bleiben zu können, und gibt sich gleichzeitig überzeugt, vom Du ebenfalls erwartet zu werden. Demnach scheint die Ferne im Raum die Nähe der Empfindungen nicht zu mindern, und auf eben dieser Harmonie der Gefühle beruht anscheinend die Dringlichkeit des Aufbruchswunsches, wie sie in den Versen 1 und 3 zum Ausdruck kommt: zuerst durch die doppelte Betonung zeitlicher Frühe und sodann durch die Beteuerung, nichts könne die Wanderung des Liebenden aufhalten.

Dass die Erwartung schließlich in anderer Gestalt, als hier suggeriert wird, in Erfüllung geht, zeigt dann die letzte Strophe. Erst in ihr tritt das Du, von dem in der zweiten Strophe nicht mehr die Rede ist, ein weiteres Mal in Erscheinung, allerdings nur noch gleichsam verblasst in Form des zu „tombe“ (11) gehörigen Possessivpronomens. Wie sich jetzt im Moment von Abend und Ankunft herausstellt, war das Ziel der Wanderung nicht die abwesende, sondern die tote Geliebte oder genauer – nach den unabweislichen Indizien von Datierung und Sammlungskontext – die tote Tochter. Folglich bleibt auch die Trennung nicht auf die Dimension des Raums beschränkt, sondern verwandelt sich in die unendliche Entfernung von Tod und Leben. So gerät die Idee der Liebesharmonie, welche die erste Strophe vermittelte, am Ende unter eine neue und trübere Beleuchtung. Sie verwirklicht sich als eine Erfüllung, die erst im Tod vollkommen wird, wenn von der zunächst imaginär Angesprochenen, deren scheinbare Präsenz zunehmend schwächer geworden ist, nur mehr das Grab („ta tombe“) existiert.

Dazwischen, d. h. zwischen Aufbruch und Ankunft, evoziert das Gedicht mit beschwörender Insistenz die zielgerichtete Bewegung des Ich, die es am Abend zum Grab der geliebten Tochter führt. Man beachte dabei die spezifische Verbindung, in welche die Vorstellungen Abend und Grab durch den ungewöhnlichen homophonen Reim von „tombe“ (Nomen) und „tombe“ (Verbform) gebracht werden. Die Beschwörung dieser Wander-, ja Pilgerschaft ist vielleicht der bemerkenswerteste und gewiss der ergreifendste Aspekt des Gedichts, das hier zumindest in seinem lexikalischen Material an Petrarca's berühmtes, von den Romantikern geliebtes Sonett *Solo et pensoso i più deserti campi* erinnert. Was der Evokation ihre bewegende Kraft gibt, ist paradoxerweise wohl die Suggestion völliger Vereinzelung und Leere. Damit das Nichts, das in gleichwohl langer Dauer zwischen Aufbruch und Ankunft liegt, sichtbar wird, muss ihm sozusagen als Kontrast die Energie entgegenstehen, mit der das Ich seine Pilgerschaft betreibt. Auf solche Energie verweist die emphatische Verwendung der Futurformen, zumal mittels der Zunahme an Konkretisierung, welche die Folge von „Je partirai“ (2), verdoppeltem „J'irai“ (3) und „Je marcherai“ (5) impliziert. Umso eklatanter tritt dadurch der Umstand hervor, dass die Verben entweder intransitiv bleiben oder wie in Vers 9 in ihrer Transitivität negiert werden, bevor erst der vorletzte Vers eine einzige Futurform („je mettrai“), deren Objekt dann der Schlussvers bildet, positiv transitiviert.

Die Energie der Bewegungen ist also allein auf eine Handlung gerichtet, und was dieser Handlung der Blumengabe vorausgeht, spielt sich in einem Raum ab, der für das auf sich selbst zurückgeworfene Ich lediglich Leere bedeutet. Dass das Du, dem der Aufbruch gilt, jetzt zeitweilig verschwindet, hat deshalb seine Stimmigkeit. Wie das Du abwesend bleibt, erscheint indes auch alle Außenwelt nur mehr in negativierter Form, was generell Vers 6 – ein Alexandriner mit klassischer Zäsur – versichert, während die Verse 9 und 10 es in Bezug auf die abendliche Küstenszenerie spezifizieren. Wenn die Sinne nichts Äußeres wahrzunehmen vermögen, wenden sie sich gleichsam selbstreflexiv nach innen an ihr Subjekt, das nun – trotz aller Energie – wie bei Petrarca in einem Zustand dunkelster Vereinsamung auftritt. Die

isolierend an den Anfang der Verse 7 und 8 gesetzten Adjektive „seul“, „inconnu“ und „triste“ erweisen sich hier als Schlüsselwörter, welche jenen Satz einleiten, der den Sachverhalt der Weltentleerung im Rahmen des Gedichts auf seinen lyrischen Begriff bringt. Was sich zwischen dem Morgen des Aufbruchs und dem Abend der Ankunft ereignet, wird nämlich bloß für die Außenwelt zur Zeiteinheit des Tages; für den vom Du getrennten Liebenden nimmt es subjektiv die Nacht und damit in der Symbolik der Tageszeiten, die das Gedicht prägt, den Tod vorweg.

Dennoch endet das Gedicht – was für Hugo, der eben kein Décadent ist, charakteristisch erscheint – nicht in einer desperaten oder wollüstigen Todesverfallenheit. Zwar führt die Wanderung den Liebenden statt zur Geliebten zu deren Grab; doch wird gerade das Grab – wie gesagt – zum Ort der einzigen transitiven Handlung, die das Gedicht kennt: die Übergabe eines Straußes von bescheidenen Feldblumen, und die wird derart inszeniert, dass sie nicht nur die Erinnerung an vergangenes Leben wachruft, sondern zugleich die Erwartung von künftigem Leben andeutet. Jedenfalls ergeben die letzten Worte des Gedichts, welche die „bruyère en fleur“ zeigen, ein Gegengewicht gegen das vorhergehende Versende „tombe“ und schließen dank der Zukunftssymbolik der Blüte an das „Demain“, das erste Wort des Textes, an. Eingeleitet wird die tröstende Wendung, die in dem Gedichtschluss enthalten ist, im Übrigen auf die gleiche syndetisch gleitende Weise, die in Vers. 8 bereits das noch ungetröstete Fazit von Vereinsamung und Verdüsterung eingeleitet hat. In beiden Fällen steht am Beginn des jeweils konklusiven Satzes mit einem „et“ die denkbar unscheinbarste, wenn man so will, auch die stillste Überleitung, und möglicherweise ist es eben die verbale Dämpfung solcher Unscheinbarkeit (sonst nicht gerade Hugos spezifische Eigenart), die den von ihr sowohl bezeichneten wie verschwiegenen seelischen Bewegungen eine Suggestion von unergründlicher Tiefe verleiht.

*Gedichttext nach:* Victor Hugo: Œuvres poétiques. Hrsg. Von Pierre Albouy. Bd. 2. Paris: Gallimard, 1967. (Bibliothèque de la Pléiade.) S. 657f.