

Victor Hugo: *Bug-Jargal* (1826).
Abgesang auf den 'bon sauvage' oder Inszenierung von
Ambivalenzen?

GUDRUN WOGATZKE

1 *Bug-Jargal* im Werk Victor Hugos

Bug-Jargal gehört zu den drei Romanen Victor Hugos, die vor 1830 publiziert wurden. Im Vergleich zu den umfangreichen Studien, die sich mit Hugos Gesamtwerk beschäftigen, ist diesen drei Texten relativ wenig Bedeutung beigemessen worden. Sie gelten als Debütantenwerke, in denen sich der zukünftige sprachgewaltige Romancier Hugo wohl bereits ankündigt, die aber ästhetisch als durchaus perfektionierungsbedürftig betrachtet werden. Außerdem entstanden sie in der monarchistischen Phase Hugos, für den Freiheit noch nicht den politischen Liberalismus implizierte, da er sich mit dem Selbstverständnis des Legitimisten dazu berufen fühlte, Religion und Monarchie vehement zu verteidigen. Hugos diagnostizierte konterrevolutionäre, rassistische Position in *Bug-Jargal*, die Verstöße gegen die Ästhetik sowie die Thematik dieses historischen Romans, der sich mit der ersten Phase der Haitianischen Revolution beschäftigt, mögen dazu beigetragen haben, daß ihm nur eine geringe Aufmerksamkeit zuteil wurde. In vielen Geschichten zur französischen Literatur figuriert *Bug-Jargal* lediglich als Titel. Manchmal werden kurz die Modulationen indiziert, die aus der Novelle von 1820 den Roman von 1826 hervorbrachten, und bisweilen findet sich auch eine motivgeschichtliche Einordnung des Textes, der als Abgesang auf die Figur des 'bon sauvage' und/oder als Paradigma für die in der *Préface de Cromwell* geforderte Heterogenität der Stillage präsentiert wird. Die etwas umfangreicheren Studien beschäftigen sich ausführlich mit der Entstehungsgeschichte des Romans, den historischen Quellentexten, die Hugo zur Recherche herangezogen hat, dem ideologischen Hintergrund, der literarhistorischen und motivischen Situierung sowie mit seinen ästhetischen Stärken und Schwächen.¹ Der Festlegung und der konstatierten Eindeutigkeit des Textes soll eine andere Lesart des Romans entgegengesetzt werden, die sich mit den im Text angelegten Ambivalenzen beschäftigt. In der

¹ Vgl. u.a. Antoine 1978, Bremer 1978, Debien 1952, Servais 1923, Grossman 1986, Middelanis 1996, Mouralis 1973, Piroué 1967, Simaïka 1962, Toumson 1979.

Folge wird er deshalb als ein Konglomerat von Ambivalenzen betrachtet, die sich auf ideologisch-thematischer, narrativer, stilistischer, gattungstypologischer und ontologischer Ebene manifestieren.

2 Ideologisch-thematische Ambivalenzen oder für und wider die rassistische Ausgrenzung

Hugos rassistische Inszenierung des schwarzen und des farbigen Bevölkerungsteils Saint-Domingues kollidiert mit der positiven Zeichnung seines schwarzen Titelhelden sowie den z.T. antirassistischen Äußerungen des Erzählers und führt zu einer irritierenden Ambivalenz, die sich nicht durch den Verweis auf das Motiv des 'bon sauvage' auflösen läßt. In *Bug-Jargal* findet sich zum einen die Ausgestaltung des Autostereotyps der ehemaligen Pflanzer, die weiterhin auf Indemnisierung bzw. Wiedereroberung ihrer verlorenen Güter pochten und Hugo mit subjektiven Informationen zu den historischen Ereignissen in Saint-Domingue versorgten, wodurch der Text wiederum zum Modell der späteren 'Béké-Autoren' Guadeloupes und Martiniques avancierte, die bis 1848 antiabolitionistische Texte produzierten und sich danach auf die Vergangenheitsbewältigung in Form der Verherrlichung der paternalistischen Sklaverei verlegten. Zu den Stereotypen, die in *Bug-Jargal* vertreten und von diesen Autoren, Glorifizierung der Monarchisten und die Desavouierung der Revolutionäre, Philantropen und Abolitionisten des Mutterlandes,² sondern auch die Zeichnung der haitianischen Revolutionäre als eine Horde fanatischer, stupider, barbarischer Schlächter, die ohne Plan und Ziel ihren niederen Instinkten gefolgt seien und zur Befriedigung ihrer blutrünstigen Gelüste unschuldige Menschen, Greise, Frauen und Kinder gemeuchelt und deren sterbliche Überreste als Trophäen mißbraucht hätten.³ Einige wenige hätten die Gunst der Stunde erkannt und die Sklavenrevolte zu ihrem persönlichen Profit benutzt. Insbesondere die Farbigen werden als Rädelsführer, als machthungrige, egozentrische, demagogisch versierte Manipulatoren einer ignoranten, schwarzen Masse gezeichnet, die Freiheit als ihre Freiheit zur Willkür interpretierten.⁴ Die vormaligen Herren seien in ihrer Gesamtheit doch eher gute, gestrenge aber liebevolle Väter gewesen.⁵ Wenn der Herr sich in Ausnahmefällen tatsächlich als ein Despot mit steinernem Herzen erweist, dann ist er entweder ein Revolutionär, ein Ausländer, mit Präferenz selbstredend ein böser Engländer oder ein böser Spanier,⁶ oder er ist, wie der

² Hugo 1970:84, 87, 91, 150, 249.
³ Hugo 1970:80, 90, 112, 165, 170.
⁴ Hugo 1970:75, 119, 208, 223.
⁵ Hugo 1970:189, 223.

⁶ Bug und seine gesamte Familie sind nicht von französischen Sklavenhändlern nach Saint-Domingue verschleppt worden, sondern von einem spanischen Händler, der die Freundschaft und das Vertrauen der Familie ausnutzte, um sie auf sein Schiff zu locken und auf den Antillen als Sklaven zu verkaufen. Die meisten bösen (Ex-)Sklaven sprechen Spanisch bzw. ein kreolisiertes Spanisch, wodurch sie unter Beweis stellen, daß sie durch die schlechte spanische Sklaverei sozialisiert wurden. Die Verwendung des Spanischen ist hier nicht nur, wie bei den in den Text eingefügten spanischen Romanzen, als ein Tribut an die Romantik, sondern durchaus als Kritik zu verstehen. Der ehemalige Sklave Habribah hatte eine Spanisch sprechende Mutter und wurde durch die Sklaverei bei seinem ersten Herrn, dem ehemaligen Sklave Habribah, korrumpiert. Spanier und Engländer waren nicht nur in Europa Kriegsgegner Frankreichs, sondern während der Haitianischen Revolution auch in Saint-Domingue. Der Verlauf der Haitianischen Revolution ist äußerst komplex, da sie in verschiedene Etappen mit jeweils unterschiedlichen Bündnispartnern zerfällt. Der Engländer wird darüber hinaus sowohl auf den französischen als auch auf den spanischen Antillen vordergründig als Häretiker und hintergründig als Abolitionist verteufelt, der nichts anderes im Sinne habe, als die Kolonien seiner Gegner zu ruinieren. Zum Verlauf der Haitianischen Revolution und den Konsequenzen der Französischen Revolution für diese vgl. u.a. Buch (1976), Fick (1990), Fleischmann (1989), Lüsebrink (1994), Nicholls (1979), Schüller (1992 und 1994).

Herr Pierrots alias Bug-Jargal, eine im Ausland sozialisierte Person, die überdies von ihrem perfiden, farbigen Hofnarren dazu ermuntert wird, die Sklaven härter zu züchtigen.⁷ Die Schuldzuweisung enthebt den guten französischen Kreolen der Verantwortung für die Greuelthaten der Sklaverei, die nicht er, der gute weiße Herr, sondern stets der andere verübte, und legitimiert gleichzeitig seine Empörung angesichts der sich revoltierenden Sklaven. Darüber hinaus kann das Verhalten des bösen Herrn seinen Sklaven gegenüber durch die liebevolle Fürsorge seiner Kinder, Verwandten oder Freunde kompensiert werden,⁸ wodurch abermals der gute Weiße als prototypisch und der böse Weiße als atypisch charakterisiert wird. Auch der brave Sklave, der seinen Herrn unter Einsatz des eigenen Lebens vor dem Zorn des schwarzen Mobs rettet, ist durchaus nicht nur eine Variante des 'bon sauvage', sondern eine weitere Facette der Purifikationsstrategie der (ehemaligen) Sklavenhalter, setzt doch in den meisten Fällen die heroische Tat durch den edlen Wilden einen ebenso edlen Herrn voraus, der diese Rettung auch verdient.⁹ Der Schwarze und der Farbige werden in Ausnahmefällen wohl manchmal als loyale und großmütige Diener konzipiert, die Gutes mit Gutem vergelten. Sie hingegen als wirtschaftliche, politische oder sexuelle Rivalen zu denken, verbietet sich aufgrund einer impermeablen Rassen- und Klassenhierarchie.¹⁰ Mit diesen Klischees bedient Hugo die Monarchisten, die ehemaligen weißen Pflanzer Saint-Domingues sowie die Martiniques und Guadeloupes, die eben dieses Weltbild in ihren Romanen reproduzieren.¹¹ Das Bild der Haitianischen Revolution, das hier projiziert wird, entspricht dem Typus einer negativ konnotierten, 'analen' Revolution, die in Opposition zu der positiv konnotierten, 'ödipalen' Revolution steht.¹²

Als Kontrastentwurf zum oben genannten Stereotyp wird das Modell einer berechtigten Revolution bei Hugo zum einen durch die mit dem Autostereotyp der Pflanzer konfligierende Inszenierung des bösen 'grand blanc', zum anderen durch den reumütigen Rassisten und insbesondere durch den Titelhelden exemplifiziert. Freilich hat dieser edle Rebell keine Revolution in Gestalt des edlen Rebellen figuriert. Freilich hat dieser edle Rebell keine psychologisierte 'schwarze' Seele, sondern ist in Umkehrung des Buchtitels Frantz Fanons eine "peau blanche, masque noire".¹³ Um Hugos Idee zu transportieren, darf Bug kein durch die Sklaverei korrumpierter, häßlicher Sklave sein, und er darf ebensowenig an den pathologischen Folgen der Stigmatisierung der Schwarzen leiden, deren Vorurteile internalisieren und sich

⁷ "Mon oncle était du nombre, heureusement assez restreint, de ces planteurs dont une longue habitude de despotisme absolu avait endurci le cœur. [...] ayant longtemps résidé au Brésil, y avait contracté les habitudes du faste portugais [...]" (Hugo 1970:37ff.)

⁸ [vgl. auch Hugo 1970:40, 223].

⁹ Hugo 1970:37, 60.

¹⁰ Bug rettet nicht nur beständig das Leben Léopolds, sondern auch das Mariés und ihres Bruders. Das Kind hat die Rettung wegen seiner Unschuld verdient, die beiden anderen wegen ihrer moralischen Integrität (Hugo 1970:91f., 198).

¹¹ Als Léopold der Verdacht kommt, Pierrot könne sein Rivale sein, verwirft er diesen Gedanken sofort wieder. Einen Sklaven zum Rivalen zu haben, ist empörend und demütigend, da er nicht als Mensch betrachtet wird, sondern als ein Zwischending zwischen Tier und Sache, das nicht konkurrenzfähig ist (S. 47f.).

¹² Vgl. u.a. die Romane von Brard, Eyma, Maynard de Queilhe oder Rosemond de Beauvallon.

¹³ Vgl. dazu Paulson 1983:8. Der Typus der analen Revolution ist regressiv, infantil und narzißtisch. Er zeitigt eine Willkürherrschaft. Der Typus der ödipalen Revolution dagegen beinhaltet das legitime Aufbegehren gegen die Herrschaft des Vaters. Die daraus resultierende Freiheit findet ihre Grenzen gemäß dem moralischen Imperativ Kants in der Freiheit des anderen.

Bug hat eine weiße Psyche. Er beurteilt nicht nur die Handlungen der Schwarzen aus der Perspektive der Weißen und hat viel Verständnis für die zuletzt genannten (Hugo 1970:189f.), sondern trachtet auch danach, die in der Folge der Haitianischen Revolution entstandene Negrophobie zu beschwichtigen. Wenn er sagt, er beanspruche keinen Platz in der weißen Gesellschaft, sondern wolle bei seinesgleichen bleiben, dann ist das nicht emanzipatorisch gemeint, sondern als Beruhigungsformel für die Weißen, die die Invasion der Schwarzen fürchten (Hugo 1970:235f.).

über den weißen Rassismus definieren. Er ist stolz und selbstbewußt und zerbricht aus Altruismus, nicht aus Egoismus symbolisch die Peitsche, das Zepter der Macht der weißen Pflanzer.¹⁴ Bug will Freiheit und Macht zum Wohle der anderen Sklaven. Er will das Naturrecht, das die Weißen mit der Sklaverei außer Kraft setzten, restituieren und versteht sich dabei wie Camus' Kalajew als "justicier" und nicht als Henker. Wie dieser will er, daß Recht gesprochen und nicht vergangenes Unrecht mit neuem Unrecht vergolten wird. Bug ist wie Sartres Hugo Idealist und Individualist, der von einer erhabenen Revolution träumt und nicht bereit ist, sich die Hände schmutzig zu machen, obgleich er bis an die Grenze seiner Leidenschaft getrieben wurde.¹⁵ Er hatte keine abstrakte politische Motivation, als er sich entschloß, die Aufständischen gegen die grausamen Herren zu führen. Im Grunde ist er ein apolitischer Mensch,¹⁶ der persönlich gedemütigt und verletzt wurde, weshalb er einen privaten Rachefeldzug zu führen gedachte, der sich in der Folge zur politischen Revolte ausweitete. Seine Familie wurde auseinandergerissen, sein Vater bei lebendigem Leib gerädert, seine Frau prostituiert, seine Kinder eines nach dem anderen von einem "maitre féroce"¹⁷ ermordet. Bug wollte eigentlich den Tod seiner Kinder rächen, doch nach und nach verselbständigte sich sein Projekt und wurde zum Aufstand der Sklaven Saint-Domingues. Neben dem Leid des guten Sklaven Bug wird auch das Leid des bösen Sklaven inszeniert, der wie Vieh verkauft und mit Brandzeichen versehen wird.¹⁸ Auch sein Leid redet einem christlich motivierten Abolitionismus das Wort, obschon der Schmerz des Titelhelden einen ungleich stärkeren abolitionistischen Effekt zeitigt als die Folter des Bösewichts.

Neben dem Hugo, der die reaktionäre Partei und das Autostereotyp der Pflanzer bedient, läßt sich folglich durchaus ein idealistischer Hugo ausmachen, der sich diesem Autostereotyp verweigert und sich hauptsächlich durch sein Sprachrohr Bug-Jargal artikuliert.¹⁹ Der Hugo dieser Phase wäre demnach nicht nur einfach ein phantasieloser, politischer Reaktionär, sondern gleichzeitig auch ein visionärer Idealist, der seine latent diffusen Ideale zu dieser Zeit noch durch die katholische Monarchie verwirklicht sah, aber wenig später feststellen mußte, daß er sie mit dieser Monarchie nicht mehr in Einklang bringen konnte. Er machte eine Wandlung durch, blieb aber seinem Individualsystem, in dem sein visionärer Idealismus bereits angelegt ist, im Prinzip treu,²⁰ paßte schließlich das politische System seinem Ideal an und opferte

¹⁴ Vgl. Hugo 1970:61f. Dem Neffen seines Herrn erklärt er: "Je ne suis pourtant pas d'un rang inférieur au tien!" (Hugo 1970:69). Er zerbricht seine Ketten, weil er sie als seiner unwürdig erachtet (Hugo 1970:66). In seiner Romanze nimmt er die potentielle Vereinigung von Schwarz und Weiß vorweg. Als besonders skandalös muß die hypothetische Vereinigung einer weißen Frau mit einem schwarzen Mann empfunden worden sein. Wenn auch die Herren durch die Vergewaltigung ihrer Sklavinnen die farbige Bevölkerung der Antillen generierten, so war eine Beziehung zwischen einer weißen Frau und einem schwarzen Mann, der obendrein ein Sklave ist, ganz und gar undenkbar. Die Verse Bugs enthalten mehr Zündstoff, als die poetische Formulierung vermuten läßt: "Tu es blanche, et je suis noir; mais le jour a besoin de s'unir à la nuit pour enfanter l'aurore et le couchant, qui sont plus beaux que lui!" (Hugo 1970:52). Er hält dem grausamen Biassou vor: "[...] ce sont ces cruautés qui perdront notre juste cause" (Hugo 1970:188) und fragt ihn provozierend: "Notre cause sera-t-elle plus sainte et plus juste quand nous aurons exterminé des femmes, égorgé des enfants, torturé des vieillards, brûlés des colons dans leurs maisons?" (Hugo 1970:190).

¹⁵ Bug ist genauso apolitisch wie Léopold. Beide sterben nur scheinbar für die Revolution. In Wahrheit suchen sie den Tod aus persönlichen Gründen. Bug ist des Lebens überdrüssig wegen seiner unerfüllten und unerfüllbaren Liebe zu Marie und Léopold wegen der persönlichen Schicksalsschläge, die ihm im Verlauf der haitianischen Revolution ereilen. Léopold bezeichnet Bugs Lebenskekel als "dégout de la vie" (Hugo 1970:59), an dem er selbst auch leidet.

¹⁶ Zur Identifikation von Hugo mit Bug vgl. Antoine 1978:188.
¹⁷ Den Begriff des Individualsystems prägte Jean Améry. Er versteht darunter einen inneren Wertekatalog, der sich in der Zeit der Pubertät und des frühen Erwachsenseins ausbildet und das gesamte Leben des Menschen prägt. Ein Mensch, der, aus welchen Gründen auch immer, seinem Individualsystem nicht treu bleiben kann, erfährt einen Bruch in seiner Persönlichkeit. Améry hat seine Vorstellung u.a. an Sartres Biographie exemplifiziert. Vgl. Améry 1979 (insbes.: 87-110).

dieses nicht unreflektiert dem einmal gewählten System.²¹ Die irritierende Ambivalenz des Romans wird dadurch nicht neutralisiert, aber im phänomenologischen Sinn aufgehoben. In ihm kündigt sich der Wandel an, obschon er noch dem Legitimus verpflichtet ist.

3 Narrative Ambivalenzen oder ist der Titelheld wirklich der Hauptprotagonist?

Bug-Jargal besteht aus einer Basiserzählung,²² in der ein heterodiegetischer Erzähler die Geschichte des jungen Offiziers Léopold d'Auverney erzählt, der zusammen mit einigen Soldaten die Nacht vor einer Schlacht am nächsten Morgen durchwacht. Die Soldaten erzählen einander Geschichten, um sich die Zeit zu vertreiben, wobei der Roman 'in medias res' mit der Aufforderung an Léopold beginnt, er möge nun seinerseits eine Geschichte aus seinem wechsellvollen Leben zum Besten geben. In der Basiserzählung (Kap. I-III) wird motiviert, weshalb Léopold in einer Erzählung zweiter Stufe die Geschichte Bug-Jargals erzählt. Sein Sergeant Thadée hatte sein Leben riskiert, um die Dogge Rask, die Léopold treu ergeben ist, aus dem Lager der Engländer zurückzuholen. Der hohe Einsatz Thadées wird dadurch erklärt, daß es sich bei Rask um den Hund des toten Bug-Jargal handelt, den beide kannten und von dem Thadée einerseits stets mit Respekt und Bewunderung spricht, sich aber andererseits auch für dessen gewaltsamen Tod verantwortlich macht. Neugierig geworden, bedrängen die Soldaten Léopold, die Geschichte Bug-Jargals zu erzählen.²³ Aus den intradiegetischen Figuren der Basiserzählung werden somit die intradiegetischen Adressaten der Erzählung zweiter Stufe, die für sie eine rein obstruktive bzw. distraktive Funktion hat,²⁴ während sie als autobiographische Erzählung für den Erzähler selbst in einem engen thematischen und kausalen Beziehungsverhältnis zur Aktualität der Basisgeschichte steht. In den folgenden Kapiteln (IV-LVIII) erzählt Léopold als homodiegetischer Erzähler die metadiegetische Erzählung Bug-Jargals, in der er selbst beständig als metadiegetische Figur auftritt. Details zu geologischen und geographischen Merkmalen Haitis, zu Flora und Fauna als 'effet de réel' sowie die Einführung zahlreicher historischer Personen als 'effet superlatif de réel'

²¹ Vgl. dazu auch Grossman 1986:102, die auf anderem Weg zu einer ähnlichen Überlegung gelangt: "The reading thus far of *Bug-Jargal* counters the view of Hugo as a rather unimaginative political conservative during his years of literary apprenticeship before the *Préface de Cromwell* (1827) and the Revolution of 1830. For the question of what changes and what remains constant throughout the writer's career is not an easy one: if Hugo's youthful critique of violence and disorder still penetrates *Les Misérables* and *Quatrevingt-treize*, so is the same radically utopian vision that informs these later novels to be found in *Bug-Jargal*. From one perspective, then, *Bug-Jargal* explores the socio-political universe of all revolution in both its reality and its ideality. Yet the ethos of Hugo's novel contains an aesthetic dimension too, as the composite nature of its eponymous hero suggests."

²² In der Folge wird die ins Deutsche übertragene Nomenklatur Genettes (1994) verwendet werden.
²³ Zu diesem Zeitpunkt wissen der Hörer und der Leser nicht nur, daß Thadée für die Hinrichtung Bugs verantwortlich ist, mit der die metadiegetische Erzählung ab- und an die Diegese der Erzählung erster Stufe wieder anschließt. Er weiß auch, daß Pierrot und Bug ein und dieselbe Person ist, weshalb das Spiel mit der Identität des Titelhelden in der metadiegetischen Erzählung, das als Spannungsmittel intendiert ist, nicht nur keinerlei Spannungseffekte zeitigt, sondern sich im Gegenteil als kontraproduktiv erweist. Die verschiedenen Vorhalte erzeugen keine Spannung, sondern den Eindruck, als habe der Erzähler vergessen, daß die Identität des Titelhelden bereits sowohl in der Erzählung erster Stufe (Hugo 1970:27) als auch in der metadiegetischen Erzählung (Hugo 1970:104) offenbart wurde. Die Selbstoffenbarung Bugs (Hugo 1970:205) kann daher weder Erstaunen noch Überraschung erzeugen.

²⁴ Den Soldaten geht es ausschließlich darum, die Zeit totzuschlagen. Im Gegensatz zum extradiegetischen Adressaten sind sie ein unwürdiges Publikum, das die Tragik der autobiographischen Geschichte d'Auverneys nicht nachvollziehen kann. Während einer von ihnen auf die jeder Geschichte inhärente Katastrophe und auf ein Happy-End wartet, sind die anderen enttäuscht, da der einzige Effekt, den sie erhofften, will sagen, unterhalten zu werden, sich für sie nicht eingestellt hat. Vgl. Hugo 1970:237: "[...] je n'ai pas écouté fort attentivement, mais je vous avoue que j'aurais espéré quelque chose de plus intéressant [...]. En somme, l'histoire de Bug-Jargal m'ennuie; c'est trop long. - Vous avez raison, dit l'aide de camp Paschal; c'est trop long. Si je n'avais pas eu ma pipe et mon flacon, j'aurais passé une méchante nuit." Geschickt spielt Hugo den intradiegetischen Adressaten gegen den sich diesem weit überlegen fühlenden extradiegetischen Adressaten aus.

erzeugen eine 'illusion référentielle' und weisen den Erzähler als Connaisseur aus.²⁵ Abgesehen von einigen kleinen Unterbrechungen in Form von Wendungen an den bzw. von Kommentaren seitens des intradiegetischen Adressaten, die in die Basiserzählung zurückführen, sowie einer abschließenden "Note", in der nach Manier des Feuilletonromans über das Schicksal Leopolds, Thadées und Rasks informiert wird,²⁶ besteht der Roman aus der Geschichte Bug-Jargals, der aufgrund seiner charakterlichen Qualitäten zum Titelhelden avanciert, obgleich quantitativ Leopold die Figur mit den meisten und längsten Auftritten ist,²⁷ da er als Erzähler fast ausschließlich erzählt, was er als metadiegetische Figur erlebte. Als Erzähler ist er nur dann nicht präsent, wenn er vorübergehend die Erzählerrolle an Thadée abgibt, der Leopold als Erzähler deutlich unterlegen ist.²⁸ Leopold tritt meist dann als homodiegetischer Erzähler in den Hintergrund, wenn er die Diskrepanz zwischen der Ignoranz der metadiegetischen Figuren und dem Kenntnisstand der intradiegetischen Figur Leopold nicht mehr ertragen kann bzw. dann, wenn er auch als metadiegetische Figur bei Ereignissen nicht präsent war. In den wenigen Auftritten, die dem Titelhelden konzidiert werden, erweist dieser sich stets als würdiger Held, während die metadiegetische Figur Leopold in einer Reihe unrühmlicher Auftritte, von denen der Erzähler Leopold freimütig berichtet, sich durch ihre Taten beständig diskreditiert. Als metadiegetische Figur reagiert er oft infantil, unreflektiert, starrköpfig, arrogant, impulsiv, fast hysterisch, schätzt Situationen und Personen falsch ein, woraus schließlich die Katastrophe resultiert. Die intradiegetische Figur der Basiserzählung hingegen tritt der homodiegetische Erzähler Leopold als vermittelnde Instanz, der aus der Retrospektive die z.T. unverständlichen Reaktionen der metadiegetischen Figur zu erklären und zu diskulpiieren versucht.²⁹ Bug-Jargal ist nämlich nicht nur die Geschichte eines edlen Wilden, will sagen, die des afrikanischen Prinzen Bug-Jargal bzw. die des französischen Sklaven Pierreot, der zu Beginn der Haitianischen Revolution als Kriegsgefangener 'irrtümlich' hingerichtet wird, sondern kann ebenso als die 'Confessio' eines Melancholikers gelesen

²⁵ Hugo hat ein eifriges Quellenstudium betrieben, um einen Roman im Stile Scotts zu verfassen, vgl. dazu Debien (1952:301ff.) sowie Servais (1923).

²⁶ Leopold fällt im Kampf gegen die Engländer und soll dafür mit militärischen Ehren der republikanischen Armee post mortem bedacht werden, während ein Konventskommissar seinen Kopf fordert, weil er eine konterrevolutionäre Geschichte (die Geschichte Bug-Jargals) erzählt habe. Im Vorwort zu *Hernani* spricht sich Hugo für die Gedankenfreiheit und für die Abschaffung von politischer und literarischer Zensur aus, die er als moderne Formen der Inquisition apostrophiert. Neben Leopolds Leiche findet man im übrigen auch die Thadées und Rasks.

²⁷ Leopold ist aber auch nicht in jedem Kapitel gleichzeitig Erzähler und aktiver Held. Während der Gefangenschaft bei Biassou (Kap. XXV-XLIII) beispielsweise ist er z.T. nur ein stummer Zeuge der Ereignisse im Lager, von denen er berichtet (XXV-XXXVII). Bug hingegen tritt als aktive Figur nur ca. in einem Drittel der Kapitel auf und charakterisiert sich darüber hinaus durch Blitzauftritte in denen er als Retter in der Not plötzlich erscheint, um ebenso schnell wieder zu verschwinden.

²⁸ Thadée springt immer dann ein, wenn Leopold zu ergriffen ist, um weiterzuerzählen, bzw. berichtet von den Episoden, die Leopold wohl kennt, aber nicht selbst miterlebt hat. Er konstatiert seinen Regelverstoß, vergewissert sich bei dem versierten Erzähler Leopold, daß er einen Fehler gemacht hat, und korrigiert ihn wie folgt: "[...] je nageais là, et je reconnus Pierreot, autrement dit Bug... Mais cela ne doit se découvrir qu'après, n'est-ce pas mon capitaine? Je reconnus Pierreot. [...] s'il ne s'était pas rendu... Mais cela se saura plus tard. [...] si je n'y avais pas perdu un doigt et mouillé dix cartouches, et si... pauvre homme!" (Hugo 1970:104; vgl. auch 241). Léo hingegen bedient sich häufig der Paralipse und simuliert dadurch einen Kenntnisstand, der dem der metadiegetischen Figur entspricht. Er arrangiert die Episoden seiner Erzählung meistens so, daß nicht die Spannungsmomente durch eine Prolepse zu nichte gemacht werden.

²⁹ Der Erzähler distanziiert sich von den Taten und den Ansichten der Figur und versucht dennoch, sie dem intradiegetischen Adressaten aus dem Kontext begreiflich zu machen. So relativiert er z.T. die rassistischen Positionen der Figur (vgl. Hugo 1970:43, 59, 62f., 183) oder erklärt ihre Handlungen dadurch, daß sie damals dem Schein aufgesessen war, der ihr den Blick für das wahre Sein verstellte (Hugo 1970:184).

werden, der aufgrund seiner Handlungen zu dieser Hinrichtung beigetragen hat, was ihm im Rememorierungsprozeß immer deutlicher wird, ihm die Tränen der Trauer und der Verzweiflung in die Augen treibt³⁰ und ihn fast um den Verstand bringt. In der Rückschau erkennt er, daß der Moment, in der die metadiegetische Figur glaubte, zur höchsten Einsicht gelangt zu sein, der Moment höchster Ignoranz war, und er verzweifelt daran, daß die Vergangenheit sich nicht nachträglich korrigieren läßt.³¹ Die metadiegetische Figur hielt fatalerweise den Feind für den Freund und den Freund für den Feind.³² Die intradiegetische Figur gesteht sich ihre Unfähigkeit schonungslos ein, bedauert das Fehlurteil und wünscht, daß der Tod die metadiegetische Figur schon damals hätte ereilen sollen, weil sie sich selbst viel Leid erspart und außerdem auch nicht am sinnlosen Tod Bug-Jargals mitschuldig hätte werden können, der für die Lebensmüdigkeit und den Lebenskel der intradiegetischen Figur verantwortlich ist.³³ Depression und Todessehnsucht als Folge der Ereignisse in Saint-Domingue – Leopold verliert nicht nur den Freund Bug-Jargal, sondern auch seine Frau Marie und seine Heimat – akzentuieren sich beständig. Leopold hat sein Universum verloren und kann sich in der neuen Welt, die nicht die seine ist, nicht beheimaten. Er fühlt sich als einziger Überlebender seiner Welt fremd in der neuen und betrachtet sich quasi von außen:

Alors tout ce qui est nous paraît impossible et absurde; nous croyons à peine à notre propre existence, parce que, ne retrouvons rien autour de nous de ce qui composait notre être, nous ne comprenons pas comment tout cela aurait disparu sans nous entraîner, et pourquoi de notre vie il ne serait resté que nous. Si cette position violente de l'âme se prolonge, elle dérange l'équilibre de la pensée et devient folie, état peut-être heureux, dans lequel la vie n'est plus pour l'infortuné qu'une vision, dont il est lui-même le fantôme.³⁴

Obgleich er eigentlich bereits genug gestraft ist, gesellt sich als zusätzliche Marter die Macht der Erinnerung hinzu. Weder Verdrängung noch Erinnerung können Abhilfe schaffen. Die Erlösung von ihren Seelenqualen findet die intradiegetische Figur weder im Schweigen noch in dem für sie so schmerzhaften Rememorierungsprozeß.³⁵ Sie kann sie nicht finden, weil sie der metadiegetischen Figur nicht wirklich die Absolution erteilen kann, derer die intradiegetische Figur dringend bedarf.³⁶ Eine Katharsis will sich nicht einstellen, obgleich der homodiegetische Erzähler, von Schuldgefühlen geplagt, die metadiegetische Figur beständig zu entlasten sucht, indem er auf die politischen Umstände,³⁷ auf ihre Jugend und Unerfahrenheit,³⁸ auf ihre Reue³⁹

³⁰ Hugo 1970:97, 236.

³¹ Vgl. dazu Grossman 1986:77f.

³² Vgl. Hugo (1970:94): "Je me reprochai amèrement ces préventions qui m'avaient fait porter de si faux jugements sur Habibrah et sur Pierreot; [...]" Die metadiegetische Figur glaubt hier, daß Habibrah der Freund und Bug der Feind ist, während der Erzähler weiß, daß es sich umgekehrt verhält, dieses aber als Spannungselement verwendet und deshalb noch nicht preisgibt (vgl. auch Hugo 1970:142, 179).

³³ Hugo 1970:142, 179.

³⁴ Vgl. Hugo 1970:95: "Que ne suis-je mort alors!" Hugo 1970:177. Diese Überlegung stellt die metadiegetische Figur zwar in der Gefangenschaft Biassous an. Sie läßt sich aber verallgemeinern ohne weiteres auf das Lebensgefühl der intradiegetischen Figur übertragen, die sich in einer Welt ohne Bug und Marie auch nicht beheimaten kann.

³⁵ "La voix de d'Auverney s'éteignit. Un sombre désespoir se manifesta sur tous ses traits; il put à peine articuler ces mots: Poursuis, et Marie auch nicht beheimaten kann." (Hugo 1970:240).

³⁶ Thadée, car je n'ai pas plus de force qu'une vieille femme" (Hugo 1970:241).

³⁷ Thadée verzeiht sich die Erschießung Bugs ebensowenig, lebt aber damit, weil Léo sie ihm verzieh (Hugo 1970:68).

³⁸ Vgl. Hugo (1970:93): "L'affreuse lumière qui venait d'éclater dans la colonie, et de montrer à tous les blancs des ennemis dans leurs esclaves, me fit voir dans ce Pierreot, si bon, [...] un ingrat, un monstre, un rival."

³⁹ Er bezeichnet sie z.B. als "fort jeune", ausgestattet mit einer "jeune imagination" (Hugo 1970:65), oder als "un enfant" (Hugo 1970:68). Bereits als metadiegetische Figur bittet Leopold Bug in einer unerträglich pathetischen Szene auf Knien um Vergebung für die Fehleinschätzung seiner Person (Hugo 1970:201).

sowie auf die Tatsache rekurriert, daß sie Bug nicht nur dreimal das Leben gerettet, sondern sich sogar als lebendes Schutzschild vor ihn gestellt habe.⁴⁰ Die Beichte kann deshalb auch keinen positiven therapeutischen Effekt erzielen, sondern intensiviert den Schmerz und die Schwermut der intradiegetischen Figur, die, wie die Figur Bug in der metadiegetischen Erzählung, nur noch den Tod als die Erlösung von den irdischen Qualen ersehnt. Der Schuldkomplex in Verbindung mit dem Verlusterlebnis lassen sie nicht zur Ruhe kommen. Eine gemartete Seele fürchtet den Tod nicht. Sie sucht ihn: "[...] l'extrême désespoir est une espèce de mort qui fait désirer la véritable. [...] La mort est peu de chose pour une âme flétrie et déjà glacée par l'adversité; [...]"⁴¹ Erst im Paratext wird ihr Wunsch zu sterben eingelöst. Bug-Jargal läßt sich durchaus als die Beichte eines Melancholikers lesen, der sich im Prozeß des Rememorierens gleichzeitig konsitiert und destruiert.⁴²

4 Stilistische und gattungstypologische Ambivalenzen oder der "libéralisme en littérature"

Hugos später formulierte ästhetischen und poetologischen Vorstellungen finden sich z.T. auch schon in *Bug-Jargal* realisiert. Die Ansicht, daß das Leben ein 'drame bizarre' sei, weil es Gegensätze in sich vereine, die auch die Kunst nicht trennen dürfe, zeitigt die in den *Odes* und in der *Préface* formulierte Überzeugung von der Antiquiertheit der Konservierung der im Klassizismus geforderten Homogenität des Stils. Er spricht sich, an Shakespeare geschult, der idealtypisch verstanden habe, Groteskes und Sublimes zu verbinden, für die Mischung des Stils aus und, daraus abgeleitet, auch für die Gattungsmischung. Die Stilmischung erlaubt die Verbindung einer Ästhetik des Schönen mit einer Ästhetik des Häßlichen und bewirkt durch die Synthetisierung der Polarität zwischen der 'partie idéal' und der 'partie terrestre' die Inszenierung des Charakteristischen. "Le romantisme [...] tant de fois mal défini n'est [...] que le libéralisme en littérature".⁴³ Und die Freiheit bei der Erstellung eines literarischen Produktes besteht in der Freiheit des Autors, Gegensätzliches zusammen zeigen zu dürfen. Die durch die Vereinigung von Oppositionen entstehende antithetische Struktur erzeugt eine Spannung im Text, in dem die Kontraste dialektisch synthetisiert werden. In *Bug-Jargal* vereint Hugo ideologische, moralische, anthropologische, gattungstypologische und stilistische Gegensätze. Er kontrastiert Komödie und Tragödie, Utopie und Satire, Altruismus und Egoismus und, 'au pied de la lettre', Schwarz und Weiß. Obgleich Hugo die Moderne als die Epoche des Dramas apostrophierte – hoffte er doch eine Zeit lang, wie Cervantes oder Voltaire, sich durch seine Dramen verewigen zu können –, sprach er sich doch ebenso zu Gunsten des Romans, allerdings zu Gunsten eines dramatisch strukturierten Romans aus. Sein literarisches Programm verwirklichte er dann eher in seinen Romanen als in seinen Dramen, was u.a. darauf zurückzuführen ist, daß der Roman aufgrund seiner "synthetische[n] Entgrenzungsleistung [...] alle diskursiven und poetischen Formen integrieren kann".⁴⁴ In die fiktive Autobiographie

⁴⁰ Vgl. ebd. sowie Hugo 1970:242.
⁴¹ Hugo 1970:211. Léo macht diese Bemerkung als metadiegetische Figur, die sich durch die Liebe zu Marie von diesem Zustand wieder erholt. Das Verhältnis zum Tod der intradiegetischen Figur ist identisch mit dem der metadiegetischen. Doch während

⁴² die metadiegetische Figur sich von diesem Zustand erholt, wird er bei der intradiegetischen pathologisch.
⁴³ Vgl. dazu Wogatzke 1996.
⁴⁴ Hugo 1971:30.
 Kremer 1996:27.

Léopolds eingebettet finden sich Erzählungen,⁴⁵ Briefe,⁴⁶ Romanzen,⁴⁷ szenische Einlagen⁴⁸ in Form dialogischer Sequenzen zur dramatischen Vergegenwärtigung der Ereignisse,⁴⁹ erzähltheoretische Einwürfe⁵⁰ und moralphilosophische Exkurse⁵¹ sowie intertextuelle Fragmente,⁵² die alle dazu beitragen, die Geschichte zu kommentieren, zu komplettieren, zu veranschaulichen oder in Form der 'mise en abyme' zu spiegeln. Schon in *Bug-Jargal* findet sich folglich eine Vermischung der Gattungen, aber auch der Tonlage und der Stilebene. Groteskes, alternierend zwischen einem burlesken und einem dämonischen Grotesken, steht neben dem Erhabenen, das sich in der Gestalt Bug-Jargals manifestiert. Die Erhabenheit Bugs basiert auf seiner 'générosité' und auf seiner christlich fundierten Stoizismus, die der Erzähler stets aufs Neue in Szene setzt. Mit stoischer Gelassenheit akzeptiert Bug, daß man ihn immer wieder mit dem Tod bedroht. Er fürchtet ihn nicht und sieht ihm daher mit Fassung ins Auge. Seine 'générosité' wird v.a. sichtbar in seinen großherzigen, mutigen, tapferen und edelmütigen Taten.⁵³ Er ist schön,⁵⁴ stolz und eine charismatische Figur, die von einer Aura natürlicher Superiorität umgeben ist.⁵⁴ Sein Seelenadel befähigt ihn dazu, über sich selbst hinauszuwachsen und seine persönlichen Interessen denen anderer Menschen und höheren Zielen zu subordinieren. Das Groteske repräsentieren am sinnfälligsten durch Aussehen, Handeln und Sprechen der Mulatte Biassou und der teuflische Habibrah, der wie Klein Zaches ein abscheuliches Wechselbalg mit zwei Gesichtern ist, aber am Ende nicht gerettet wird, sondern wegen der Abgründe seiner Seele und als Ausdruck der poetischen Gerechtigkeit in einen Abgrund stürzt. Auf die Inszenierung des Grotesken, eingebettet in eine umfangreiche szenische Einlage, soll sich die Aufmerksamkeit im letzten Teil der Untersuchung konzentrieren.

⁴⁵ Vgl. z.B. die Erzählungen *Maries* und *Bugs* (Hugo 1970:72f. u. 202ff.).

⁴⁶ Vgl. z.B. die Palmenblattbriefe, die Bug erhält und versendet (Hugo 1970:70, 74) sowie das historische Schreiben Biassous und der anderen Aufständischen an Blanchelande und die 'Assemblée coloniale' (Hugo 1970:173f.).

⁴⁷ Vgl. z.B. die spanischen Romanzen *Bugs* (Hugo 1970:50ff., 70, 176, 180).

⁴⁸ Vgl. z.B. die Versammlung bei Blanchelande (Hugo 1970:78-88) sowie den großen Auftritt Biassous (Hugo 1970:124-176).

⁴⁹ Vgl. Hugo 1970:104, 236, 241.

⁵⁰ Vgl. Hugo 1970:104, 236, 241.

⁵¹ Vgl. z.B. Léopolds Diskurs über das Gefühl des Absurden (Hugo 1970:176f.).

⁵² Mit Sganarelle, der mit einer Küchenlatz sprechenden Figur verglichen wird (Hugo 1970:164), reflektiert Hugo auf eine Gestalt Jodelets, die auch in vielen Komödien des von ihm verehrten Molière auftritt. Auch scheinen einige der durch Molière vermittelten Figuren der *commedia dell'arte* wie der Heuchler, der Scharlatan oder der 'Pedante' Pate gestanden zu haben bei der Ausgestaltung verschiedener Protagonisten. – Voltaires *Zadig* läßt in der Szene grüßen, in der ein Wahrsager prophezeit: "Si l'on trouve sur la ligne de vie un point entouré d'un petit cercle, on sera borgne, parce que cette figure annonce la perte d'un œil." (Hugo 1970:134). – Die höfische Literatur findet in pervertierter Form ihren Niederschlag in der Passion des alten d'Auverney für die "anciens chevaliers" (Hugo 1970:73). Wie ein feudalistischer Herr hält er sich einen Hofstaat, bei dem auch der deformierte Hofnarr nicht fehlen darf. Seine Sensibilität entspricht nicht der Romantik des 19. Jahrhunderts, sondern der eines derben mittelalterlichen Ritters. Er findet Gefallen am Deformen, weil er selbst moralisch deformiert ist. – Das Ehrendrama ist präsent im antiquierten Ehrbegriff Léopolds, der nicht nur wie der comeilianische Held die Ehre der Liebe vorzieht (Hugo 1970:207ff.), sondern sein Ehrenwort an eine gänzlich unwürdige Person verschwendet (Hugo 1970:193). Léopold merkt nicht, daß sowohl für Biassou als auch für Habibrah (Hugo 1970:230) der Begriff der Ehre keinerlei Bedeutung hat, ein bloßes Register ist, dessen sie sich bedienen, um diejenigen zu manipulieren, die sich ihm verpflichtet fühlen. Habibrah ist in dieser Beziehung ein wahrer Diskurs-Jongleur (Hugo 1970:230). Das obstinate, pathetische Beharren auf seiner Ehre (er verabschiedet sich von seiner just wiedergefundenen Gattin mit folgenden Worten: "[...] je vais te quitter en effet; il le faut; mais nous nous reverrons ailleurs. [...] Dans le ciel." (Hugo 1970:230f.)), der sich, einem falschen Heroismus folgend, über den Biassou und Habibrah lachen, bereit erklärt zu sterben. Stets ist auch Bug involviert, der wie ein *Deus ex machina* herbeieilt, um dem chevaleresken Jüngling mal wieder das Leben zu retten (Hugo 1970:225ff., 233f.). Indirekt kostet ihn die letzte Rettungsaktion selbst das Leben (Hugo 1970:242). – Die Romantik gewinnt Gestalt in den spanischen Liebes- und Räuberromanzen. Bug ist ein Mann der Tat. Der Begriff der 'générosité' wird stets im Zusammenhang mit heroischen Taten verwendet (vgl. u.a. Hugo 1970:47, 61, 96, 194, 209).

⁵³ Vgl. dazu das aus der Perspektive einer weißen Ästhetik erstellte Porträt Bugs (Hugo 1970:58f.).

⁵⁴ Vgl. dazu das aus der Perspektive einer weißen Ästhetik erstellte Porträt Bugs (Hugo 1970:58f.).

⁵⁴ Léopold bescheinigt ihm ein 'je ne sais quoi', das in seiner Haltung und in seiner faszinierenden Stimme begründet liegt (vgl. Hugo 1970:64, 183, 185). Am Ende avanciert er für Léo sogar zu einer "himmlischen" Erscheinung (Hugo 1970:227).

5 Ontologische Ambivalenzen oder wo ist die Grenze zwischen Theater und Wirklichkeit

In einer dramatischen Sequenz, in der der metadiegetische Léopold als Gefangener vorwiegend die Rolle des Zuschauers in einem meta-metadiegetischen, grandios grotesk inszenierten Schauspiel übernimmt, das z.T. vom Erzähler vermittelt wird, zu einem größeren Teil aber aus dialogischen Szenen besteht, sind Biassou und Habibrah die wichtigsten Schauspieler. Figur und Erzähler sind sich in der Bewertung dieses wahnwitzigen Spektakels immer einig, so daß sich in diesem Fall keine Distanz zwischen Perspektive und Retrospektive schiebt. Das große (verkehrte) Welttheater öffnet seinen Vorhang, unmittelbar nachdem Léopold im Zuschauerplatz genommen hat. Die Bühne ist das Lager Biassous und der Aufständischen. Léopolds Logenplatz ein Baum, an den man ihn gefesselt hat. Er wohnt einer Totalinszenierung barocker Fülle des 'mundus inversus' bei, in der alle für ihn gültigen Werte anarchisch aufgelöst sind und in der eine karnevaleske Gegenwelt kreiert wird, in der Phantastik und Chaos regieren. In dieser paradoxen Welt, in der die alltäglichen Bezüge phantastisch verkehrt sind, wird aus schwarz weiß und aus weiß schwarz, werden Herren zu Sklaven und Sklaven zu Herren.⁵⁵ Die Inversion aller Werte impliziert, daß es ein Frevel ist, das Leben von (weißen) Menschen zu retten,⁵⁶ und eine Tugend, sie in großer Zahl zu massakrieren.⁵⁷ Seine Angehörigen durch Folter und Mord zu verlieren, ist keine Tragödie mehr, sondern ein Verdienst, dessen man sich rühmt.⁵⁸ Freilich handelt es sich hierbei nicht um einen im Sinne Bachtins polyphonen, karnevalisierten Text, der eine gleichsam subversive und befreiende Wirkung hat.⁵⁹ Der aberwitzigen Gegenwelt der aufständischen Schwarzen liegt eine deformierte Kopie der Welt der Weißen zu Grunde, und diese schwarze Gegenwelt wird vom weißen Betrachter abermals parodistisch verzerrt dargestellt. Es handelt sich folglich um eine absichtliche Parodie einer unbeabsichtigten Parodie, eine Parodie zweiter Stufe, die der ersten Parodie den Narrenspiegel vorhält und die mitnichten die vorübergehende Auflösung der Werte des Originals intendiert, sondern die Lächerlichkeit oder die Perfidität der Kopie bewußt machen will.⁶⁰ Immer wieder ist Haiti Gegenstand europäischer Parodien gewesen. So ist z.B. die Imitation des Hofstaates von Versailles durch den haitianischen König Henri Christophe eine Sache, eine andere wiederum die karikatureske Widerspiegelung Henri Christopes in den europäischen Medien. Darstellungen dieser Art verfolgen, wie es am Beispiel der Satiren über den als Operettenkaiser apostrophierten Faustin Soulouque ersichtlich wird,⁶¹ die Diffamierung der Schwarzen als dumme oder grausame Kinder, die mit den Requisiten ihrer ehemaligen Herren, die sie nicht richtig zu benutzen wissen, zur Belustigung der Weißen große weit/ße Welt spielen. Die Schauspieler, allen voran Jean Biassou, der talentierteste unter ihnen, fürchten das Lachen der weißen Zuschauer, weil es ein Lachen des Spottes und der Überlegenheit ist, für das sie sich an jenen Weißen rächen, derer sie habhaft werden können.⁶² Sie wollen die Weißen das Fürchten und nicht das Lachen lehren, wollen ernst genommen und nichts als Clowns verlacht werden. Das heitere Lachen

⁵⁵ Hugo 1970:118.

⁵⁶ Hugo 1970:129f.

⁵⁷ Hugo 1970:161.

⁵⁸ Hugo 1970:161.

⁵⁹ Vgl. dazu Bachtin 1990 (insbes.: 47-60).

⁶⁰ Vgl. dazu Kayser 1957:61. Vgl. ferner Lamping 1991:290-296.

⁶¹ Vgl. dazu die Dissertation von Middelanis (1996).

⁶² Der historische Biassou, einer der schwarzen Führer, die später zu den Spaniern überliefen, heißt Georges. Der literarische Jean Biassou fordert Léopold dazu auf, den von den Aufständischen verfaßten Brief an Blanchelande zu korrigieren, damit sie sich nicht zum Gespött der Weißen machen (Hugo 1970:175).

bleibt dem intradiegetischen Adressaten ob der Skurrilität der Parodie und den extradiegetischen Adressaten ob der Parodie der Parodie dann auch bald im Halse stecken.

Léopold greift zum Vergleich der Ereignisse dieser absonderlichen Welt immer wieder zu einem Vokabular, das dem Traumgeschehen bzw. dem Theater entnommen ist, weil er das Gefühl hat, in eine fiktive, gespenstische Welt versetzt worden zu sein. Die gesamte 'Vorführung' besteht aus einer Folge von zehn Szenen, in denen, wie bei einem bunten Theaternachmittag, die verschiedensten Formen der Darstellung ihren Platz finden, bis sich der Vorhang senkt bzw. bis die Nacht einbricht und dem Spuk ein Ende bereitet.⁶³ Als Auftakt formiert sich in der ersten "scène singulièrement sombre et effrayante"⁶⁴ das Corps de ballet und präsentiert das "ballet du drame"⁶⁵ in Gestalt einiger nackter Negerinnen, die groteske Posen vollführen, burleske Grimassen schneiden, barbarische Lieder singen und einen dämonischen, lasziven Tanz aufführen, der den Betrachter wie "une parodie grotesque des bayadères de l'hindoustan et des almées égyptiennes"⁶⁶ anmutet. Wider Willen ergreift ihn angesichts dieser für ihn absurden Bewegungen "le fou rire"⁶⁷, wofür sich die Tänzerinnen, die dabei sind, ihre Folterinstrumente zu erhitzen, rächen wollen. Doch gerade als Léopold in den Genuß kommen soll, selbst als Hauptakteur mitspielen zu dürfen, beginnt mit dem Auftritt des maskierten Priesters und Hexenmeisters die Vorbereitung für die nächste Vorführung. Der Chor in Gestalt einer lächerlichen, bizarr gewandeten Operettenarmee wird positioniert und auch der spätere Hauptakteur, der erste Instruktionen erteilt, ist eine absonderlich kostümierte Figur, die faszinierend und abstoßend zugleich wirkt.⁶⁸ Die zweite Einlage besteht aus einer "parodie du divin mystère"⁶⁹, einer religiösen Schmierkomödie, in der ein Gnom, es handelt sich dabei um den verschleierte Habibrah, als Priester die Hauptrolle spielt. Man zwingt Léopold, der vergeblich dagegen aufbegehrt, in dieser Komödie mitzuspielen und "de rendre un simulacre de respect à ce simulacre de culte".⁷¹ Nach Beendigung der blasphemischen "cérémonie"⁷² räumt der Priester die Bühne für den Hauptdarsteller, für Jean Biassou, den Meister der Verstellung, der zwar das Pathos und die Pose eines zweitrangigen Schauspielers hat, aber außerordentlich wandlungsfähig ist. Im Verlauf des Nachmittags spielt er in überzeugender Weise die Rolle der Bestie, die des Ignoranten,⁷³ des Beleidigten,⁷⁴ des Empörten⁷⁵ und des servilen Flatteurs.⁷⁶ Sogar der unfreiwillige Zuschauer bescheinigt diesem grandiosen Lügner und Betrüger, der die Massen begeistert und von dem die Faszination des Bösen ausgeht, eine ungewöhnliche Geschicklichkeit im Umgang mit dem Publikum (gemeint ist das Publikum der verkehrten Welt, nicht der distanzierte weiße Zuschauer) bzw. mit dem Chor, der seine agitativen Einlagen akklamiert und kommentiert.⁷⁷ Wie Marionetten

⁶³ Hugo 1970:170.

⁶⁴ Hugo 1970:110.

⁶⁵ Hugo 1970:112.

⁶⁶ Hugo 1970:110.

⁶⁷ Hugo 1970:110.

⁶⁸ Hugo 1970:115, 169, 213.

⁶⁹ Hugo 1970:118, 127.

⁷⁰ Hugo 1970:122.

⁷¹ Hugo 1970:123.

⁷² Hugo 1970:124.

⁷³ Hugo 1970:147.

⁷⁴ Hugo 1970:148.

⁷⁵ Hugo 1970:163.

⁷⁶ Hugo 1970:187.

⁷⁷ Hugo 1970:125f., 130, 137, 144, 155, 156.

läßt dieser begabte Demagoge alle nach seinem Gusto tanzen. "Einzig die Tatsache, daß es sich bei Chor und Publikum um eine verblödete Masse handelt, relativiert die Fähigkeiten des Großmeisters Biassou etwas,⁷⁹ denn selbstredend dekuvriert ihn der weiße Zuschauer sofort als einen verschlagenen, gewissenloser Heuchler, der nur seinen Profit im Auge hat und sich freut, wenn die Weißen die anderen schwarzen Führer im Kampf toten, weil dieses einen Zuwachs an Macht für ihn bedeutet."⁸⁰ Biassou ist eine menschliche Bestie, anders deform als der fratzengesichtige Zwerg, aber auch deform. Er ist eine Hyäne, ein Aasfresser, der nicht nur das niederträchtige Gesicht einer Hyäne hat und wie sie bellt, wenn er lacht,⁸¹ sondern auch das Raubtierhafte des Tigers⁸² und die Verschlagenheit des Fuchses.⁸³ Léopold bleibt keine Zeit, um seine Eindrücke dieser bizarren, unwirklichen Welt zu verarbeiten, da es im Biassouschen Theater keine Pause gibt. Nachdem der Agitator durch seine Rede und seine "pantomime extraordinaire"⁸⁴ eine Stimmung wie während eines Hexensabbats evoziert und sein Publikum in Extase versetzt hat,⁸⁵ berichtet Léopold, daß "Un autre spectacle, un autre genre de charlatanisme et de fascination excita alors mon attention".⁸⁶ Der Priester tritt abermals auf, allerdings diesmal in der Rolle des Wunderheilers, des Quacksalbers, des "jongleur",⁸⁷ der sein dummes Publikum mit billigen Taschenspielertricks hinter Licht führt. Er macht sich dessen Aberglauben zunutze und erklärt denjenigen, der durch seine Künste nicht geheilt wird, kurzerhand zum Verräter. Im Einverständnis mit seinem Auditorium erklärt der weiße Zuschauer: "Vous concevez aisément que cette médecine était aussi dérisoire que le culte dont il se faisait ministre".⁸⁸ Weiter geht es mit einer "comédie ridicule"⁸⁹, die Biassou und der Priester gemeinsam aufführen: "Une autre scène dont l'obi voilé était encore le principal acteur, succéda à celle-ci: le médecin avait remplacé le prêtre, le sorcier remplaça le médecin".⁹⁰ Der Priester schlüpft jetzt in die Rolle des Wahrsagers, der sich an seinen Opfern, denen er die blödsinnigsten Prophezeiungen liefert, schamlos bereichert. Biassou übernimmt die Rolle des Assistenten, der mit dem Betrüger gemeinsame Sache macht, indem er zur Beglaubigung seiner Machenschaften beiträgt, sich aber völlig unparteiisch gibt. Mit dieser Einlage enden die komischen Zwischenspiele. Das "nouveau drame"⁹¹ ist eine "tragédie"⁹², in der der Tod in seinen verschiedenen Spielarten die Bühne betritt. Der Autor, Regisseur und Hauptdarsteller dieses Autodafé, dieses inszenierten Todesspiels, bei dem die Kandidaten keine Chance haben, ist kein anderer als Biassou. Wie in Calderóns 'Auto sacramental' *El gran teatro del mundo* defilieren die Gestalten vor dem großen Meister Biassou und müssen Rechenschaft über ihr bisheriges Leben ablegen. In drei aufeinanderfolgenden Szenen treten nacheinander ein 'petit blanc' in Gestalt des Handwerkers Belin, ein 'grand blanc' in Gestalt

⁷⁸ Hugo 1970:128.
⁷⁹ Hugo 1970:165.

⁸⁰ Hugo 1970:132, 166.

⁸¹ Hugo 1970:119, 135, 141, 145.

⁸² Hugo 1970:145.

⁸³ Hugo 1970:146, 190. Während die anderen Schwarzen als Hunde, Affen, Kamele, Krokodile oder als Ameisenhorde bezeichnet werden, vergleicht der Erzähler König Bug und Léo (!) mit dem stolzen König der Tiere, mit dem Löwen (Hugo 1970:106, 190).

⁸⁴ Hugo 1970:127.

⁸⁵ Hugo 1970:128.

⁸⁶ Hugo 1970:128.

⁸⁷ Hugo 1970:130, 135.

⁸⁸ Hugo 1970:129.

⁸⁹ Hugo 1970:143.

⁹⁰ Hugo 1970:130.

⁹¹ Hugo 1970:143.

⁹² Hugo 1970:146.

des Zuckerbarons C*** und ein wohlhabender weißer Farbiger auf, die allerdings nicht um das ewige Leben kämpfen, sondern um das irdische. Die Rollen sind vorher festgeschrieben und reduzieren sich auf die des zum Tode verurteilten Opfers und die des Henkers. Im Gegensatz zum calderónschen 'Auto' steht das Urteil von vornherein fest, ist die Inszenierung der Verteidigung eine Farce. Belin spielt die Rolle des frechen Spötters, der schon nach wenigen Augenblicken zum Tod durch Folter verurteilt wird und abtreten muß. Seine Bestrafung findet aus bühnentechnischen und aus ästhetischen Gründen hinter der Bühne statt. Mit C***, dem Schwätzer, der immer das Falsche im falschen Moment sagt, dem 'Pedante' und 'Flatteur' molièresken Zuschnitts,⁹³ der Biassou zu umschmeicheln sucht, spielt der Meister als Spiel im Todesspiel mit sadistischem Vergnügen noch ein wenig Katz' und Maus, bevor auch er als Heuchler, als falscher 'philantrop' und 'pseudo-philosophe' zum Tode verurteilt wird.⁹⁴ Der weiße Farbige spielte bereits eine andere Rolle auf einer anderen Bühne. Bei der Versammlung der Weißen unter der Führung Blanchelandes, die im übrigen auch einen szenischen Charakter hat, spielte er mehr schlecht als recht die Rolle des diffamierten Weißen,⁹⁵ der sich mit Léopold duellierte, weil dieser ihn als 'Sang-mêlé' verhöhnt hatte.⁹⁶ Auf der Bühne Biassous hingegen muß er, Ironie des Schicksals und Ausdruck der verkehrten Welt, als Farbiger überzeugen, wenn er sein Leben retten will.⁹⁷ Mit einem "sourire infernal"⁹⁸ quittiert der Meister die Verteidigung des Opportunisten, der wegen der Leugnung seiner Zugehörigkeit zu den Farbigen abgeurteilt werden soll. Er bietet ihm eine Rolle zur Probe an, mit der er seine Rassenzugehörigkeit unter Beweis stellen kann. Es ist die Rolle des Henkers jener Weißer, die sich im Lager Biassous befinden. Vor die Wahl gestellt, Henker oder Gehenkter zu sein, entscheidet er sich für die des Henkers. Was zunächst wie ein groteskes Spiel aussieht – der Farbige soll C*** erdolchen und fordert ihn auf: "Il faut mourir, monsieur [...]. Laissez-moi faire, je ne vous ferai point de mal"⁹⁹ –, wird schnell bitterer Ernst. Nach einem absurden, aberwitzigen Todeskampf, in dem C***, weil er den Bühnenwechsel nicht internalisiert hat, fatalerweise immer wieder beschwört, der 'Sang-mêlé' sei ein Weißer, was diesen bis aufs Blut reizt, erfolgt der Umschlag vom Grotesken zum 'horrible'. Der Henker sticht seinem Opfer den Dolch in den Leib, bis das Blut spritzt und es tot umfällt. Es herrscht zum ersten Mal eine atemlose Stille im Theater. Das Publikum rührt sich nicht und blickt wie gebannt auf die Bühne.¹⁰⁰ Auch der weiße Zuschauer ist in Trance: "Cette scène, dans laquelle je m'attendais à jouer bientôt mon rôle, m'avait glacé d'horreur".¹⁰¹ Doch mit dem Tod von C*** scheint die Tragödie, die den weißen Protagonisten vorbehalten ist, beendet. Zur allgemeinen Entspannung folgt danach ein 'paso', ein vergnüglicher 'entremés'. In dieser "scène burlesque"¹⁰² schlüpft Biassou von der Rolle des

⁹³ Um Biassou zu schmeicheln, bezeichnet er ihn als "Illustre guerrier" (Hugo 1970:151), "vaillant chef des braves régénérateurs" (Hugo 1970:151), "grand homme" (Hugo 1970:152), "gracieux patron" (Hugo 1970:153), "mon généreux maître" (Hugo 1970:154) und als "vengeur de l'humanité" (Hugo 1970:159). Aber weder seine Schmeichelei noch die Tatsache, daß er nie um eine Antwort verlegen ist, helfen ihm, da Biassou weiß, daß er derjenige ist, der 50 Sklaven hatte hinrichten lassen, um mit ihren aufgespießten

⁹⁴ Köpfen die Wege seiner Plantage zu säumen (Hugo 1970:149, 154).

⁹⁵ Hugo 1970:155.

⁹⁶ Hugo 1970:80f.

⁹⁷ Hugo 1970:44.

⁹⁸ Hugo 1970:155ff.

⁹⁹ Hugo 1970:157.

¹⁰⁰ Hugo 1970:158.

¹⁰¹ Hugo 1970:159.

¹⁰² Hugo 1970:164.

großen Meisters in die Sganarelles und belehrt nach makkaronischer Manier einen dummen, nach militärischen Ehren lechzenden Soldaten darüber, daß nur jemand, der, wie er selbst, Latein sprechen könne, es verdiene, Offizier zu werden, was der völlig eingeschuchterte Soldat ehrfürchtig zur Kenntnis nimmt. Sganarelle fordert ihn auf, die Bühne wieder freizumachen: "Sursum corda! Ne t' avise plus à l' avenir de prétendre monter au rang de tes chefs qui savent le latin, orate fratres, ou je te fais pendre! Bonus, bona, bonum!"¹⁰³ Das Theaterspektakel neigt sich dem Ende zu. Neben der Leiche von C***, die noch auf der Bühne liegt, baut man einen Tisch auf, der mit Speisen aller Art beladen wird. Ein Freßgelage, das an Rabelais erinnert und kannibalistische Züge trägt, beginnt. Hauptakteur ist wieder einmal Biassou, dessen Appetit "avait quelque chose d' effrayant".¹⁰⁴ Ein letztes Mal wird er in dem nun folgenden Auftritt als Monstrum in Szene gesetzt, das eine Variation des Todesspiels spielt. Er tritt als Großinquisitor auf und befiehlt einem scheinbar Abtrünnigen, sich selbst zu entleiben. Der als Selbstmord getarnte Mord findet zwar hinter der Bühne statt, doch der Schuß, den man hört, läßt keinen Zweifel daran, daß auch diese Marionette des Puppenspielers Biassou tat, was er wollte.¹⁰⁵ Den Abgesang schließlich bildet die "revue"¹⁰⁶ der Armee, eine "étrange procession"¹⁰⁷, die parademäßig an ihrem Führer vorbeizieht und abtritt. Der weiße Zuschauer ist erschöpft. Das Spektakel, "qui m' avait distrait d'abord, finissait par me peser".¹⁰⁸ Er ist erleichtert, als nach dem Abgang des letzten Soldaten der Vorhang in Gestalt des Sonnenuntergangs fällt.

Obgleich die ideologische Botschaft in dieser dramatischen Sequenz mehr als eindeutig erscheint, nimmt die parodistische Verzerrung und die groteske Überbelichtung der Satire doch ihre Schärfe. Die offensichtliche Überzeichnung, das aberwitzige Maskenspiel signalisiert, daß hier, im Gegensatz zu den anderen Teilen des Berichtes eines durchweg vertrauenswürdigen Erzählers, nicht alles 'au pie de la lettre' genommen werden kann, daß nicht Realität gespiegelt, sondern eine Parodie parodiert wird. Der Roman *Bug-Jargal* ist viel mehr als nur ein Abgesang auf den 'bon sauvage'. Er ist ein ambivalenter, irritierender Text, der sich einer eindeutigen Katalogisierung entzieht.

¹⁰³ Hugo 1970:164.
¹⁰⁴ Hugo 1970:166.
¹⁰⁵ Hugo 1970:168.
¹⁰⁶ Hugo 1970:169.
¹⁰⁷ Hugo 1970:169.
¹⁰⁸ Hugo 1970:170.

Bibliographie:

- Améry, Jean (1979): *Über das Altern. Revolte und Resignation*. Stuttgart, Klett-Cotta.
- Antoine, Régis (1978): *Les écrivains français et les Antilles – Des premiers Pères Blancs aux Surréalistes Noirs*. Paris, Maisonneuve & Larose.
- Bachtin, Michail M. (1990): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt, Fischer.
- Bremer, Thomas (1978): "Der edle Neger und der aufgeklärte Kolonialist. Über einige Handlungsmechanismen in Hugos Bug-Jargal". In: *Lendemain* 10, S. 5-13.
- Buch, Hans-Christoph (1976): *Die Scheidung von Santo Domingo. Wie die Negerklaven von Haiti Robespierre beim Wort nahmen*. Berlin, Wagenbach.
- Debien, Georges (1952): "Un roman colonial de Victor Hugo: *Bug Jargal*. Ses sources et ses intentions historiques". In: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 52, S. 298-313.
- Fick, Carolyn (1990): *The Making of Haiti*. Knoxville, University of Tennessee Press.
- Fleischmann, Ulrich (1989): "La Révolution entre barbarie et civilisation. Histoire et anthropologie dans l'Haiti du XIXe siècle". In: *Französisch heute* 3, S. 270-280.
- Genette, Gérard (1994): *Die Erzählung*. München, Fink.
- Grossman, Kathryn M. (1986): *The early novels of Victor Hugo*. Genève, Droz.
- Hugo, Victor (1970): *Le dernier jour d' un condamné précédé de Bug-Jargal*. Paris, Gallimard.
- Hugo, Victor (1971): *Hernani*. Paris, Larousse.
- Kayser, Wolfgang (1957): *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg/Hamburg.
- Kremer, Detlef (1997): *Prosa der Romantik*. Stuttgart, Metzler.
- Lamping, Dieter (1991): "Die Parodie". In: Knörrich, Otto (Hrsg.): *Formen der Literatur*. Stuttgart, Kröner, S. 290-296.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen (1994): "Von der Geschichte zur Fiktion – die Haitianische Revolution als gesamtamerikanisches Ereignis". In: Zoller, Rüdiger (Hrsg.): *Amerikaner wider Willen. Beiträge zur Sklaverei in Lateinamerika*. Frankfurt, Vervuert, S. 145-160.
- Middelani, Hermann (1996): *Imperiale Gegenwelten. Haiti in den französischen Text- und Bildmedien*. Frankfurt, Vervuert.
- Mouralis, Bernard (1973): "Histoire et culture dans *Bug-Jargal*". In: *Revue des Sciences Humaines* 149, S. 47-68.
- Nicholls, David (1979): *From Dessalines to Duvalier – Race, Colour and National Independence in Haiti*. Cambridge, University Press.
- Paulson, Ronald (1982): *Representation of Revolution, 1789-1820*. New Haven, Yale Univ. Press.
- Piroué, Georges (1967): "Les deux Bug-Jargal". In: Hugo, Victor: *Œuvres Complètes*, Vol. 1. Paris, Le Club Français du Livre, S. I-VIII.

- Schüller, Karin (1992): *Die deutsche Rezeption haitianischer Geschichte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zum deutschen Bild vom Schwarzen*. Köln, Bohlau.
- Schüller, Karin (1994): "Sklavenaufstand – Revolution – Unabhängigkeit Haiti, der erste unabhängige Staat Lateinamerikas". In: Zoller, Rüdiger (Hrsg.): *Amerikaner wider Willen. Beiträge zur Sklaverei in Lateinamerika*. Frankfurt, Vervuert, S. 125-143.
- Servais, Etienne (1923): *Les sources de 'Bug-Jargal'*. Brussel, Palais de academies.
- Simäika, Raouf (1962): *L'Inspiration épique dans les romans de Victor Hugo*. Geneve, Droz.
- Toumson, Roger (1979): "Préface". In: Hugo, Victor: *'Bug-Jargal' ou la Revolution haitienne*. Fort-de-France, Désormeaux, S. 9-85.
- Wogatzke, Gudrun (1996): "Das Soliloquium als Verfahren der Selbsterstörung und der Selbstverteidigung: Señora de rojo sobre fondo gris". In: *Iberoromania* 43, S. 88-102.