Thomas Bremer / Günter Oesterle

Arabeske und Schrift. Victor Hugos "Kritzeleien" als Vorschule des Surrealismus

1. Ein Vorläufer der Surrealisten ?

"Die Unordnung, gegen die ich ankämpfe, erneuert sich um mich herum Stück für Stück und auf heimtückische Art und Weise", beginnt Jean Cocteaus kurze Prosaskizze "Über das Palais Royal", in der er die Inneneinrichtung seiner Wohnung schildert: die Möbel, Erinnerungsstücke, Fotos und Bilder. Neben einer Lithographie von Delacroix, einer Radierung von Manet, mehreren Zeichnungen Picassos und vielen anderen Stücken finden sich in ihr auch zwei Federzeichnungen von Victor Hugo. Eine von ihnen repräsentiert Gavroche, die Figur aus Hugos Roman *Les Misérables*, "die andere ist eine manische Erforschung seines Monogramms".[1]

Die Bewunderer des Zeichners Victor Hugo sind stets nicht sehr zahlreich, dafür aber pronociert gewesen. Im Kreis der Surrealisten besaß außer Cocteau auch Picasso eines seiner Werke, das ihm von Valentine Hugo, einer der surrealistischen Musen, geschenkt worden war; Breton nannte einer Anekdote zufolge sogar seine Tochter "Aube" (Morgenröte) nach dem Titel einer von mehreren ihm gehörenden Hugo'schen Tuschzeichnungen.

Die Blätter Hugos - landläufig nur wenig als bildender Künstler bekannt - gehören zum festen Bestand der selbstgezogenen Traditionslinien des orthodoxen Surrealismus. In der Ausstellung der surrealistischen Malerei in New York wurden seine Werke unter der Rubrik "Ahnen Vorläufer des surrealistischen Wunderbaren" ausgestellt,[2] und 1936 heißt es in einem Aufsatz Bretons, der die Kindlichkeit von Hugos bildnerischer Phanta-

1 Jean Cocteau: Du Palais-Royal. In: Ders., La difficulté d'être. Paris 1972 (10/18, No.164). S.101 ("Une recherche maniaque de son monogramme").

2 Marcel Jean: Histoire de la peinture surréaliste. Paris 1959. S. 252 f.

sie und die ihnen innewohnende "Illusion gewisser tierischer oder pflanzlicher Momente" hervorhebt:

> "einige Zeichnungen Victor Hugos scheinen systematische Forschungen in dem uns interessierenden Sinne zu belegen: den ganz willensunabhängigen mechanischen Gegebenheiten, die ihr vorausgehen, ist sichtbar *eine Suggestionskraft ohnegleichen* beigeordnet." [3]

Hugo als Zeichner, als Vorläufer des Surrealismus, als Künstler einer "suggestion sans égale" - woher kommt das, welche Diskursformen sind hier wirksam ?

2. "Cela m'amuse entre deux strophes" (Hugo an Baudelaire)

Die Einschätzung des zeichnerischen Werks Hugos als frühes avantgardistisches Zeugnis im 19. Jahrhundert ist jedenfalls nicht so neu, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte. Am Anfang steht vielmehr, wie so häufig, Baudelaire.

Mehrfach hatte sich Baudelaire in den fünfziger Jahren wegen literarischer Projekte an Victor Hugo gewandt, der zu dieser Zeit bekanntlich - seit 1852 - aus Protest gegen die Politik Napoleons III. im selbstgewählten Exil auf den englischen Kanalinseln lebte;[4] im Brief vom 13. Dezember 1859 geht es ihm allerdings zum ersten Mal nicht ums Schreiben, sondern um Bildende Kunst. In diesem Brief übersendet er Hugo die Abschrift einiger Absätze aus der letzten Lieferung seines *Salon de 1859*, in denen er - für diesen sicher überraschend - Hugos Zeichnungen lobt, und zwar in jenem Zusammenhang, in dem er im Rahmen der Gesamtanalyse des Salon die Prinzipien einer zeitgenössischen

---

3 André Breton: Le surréalisme et la peinture 1928-1965. Paris 1965. S. 128 f. ("certains lavis de Victor Hugo paraissent témoigner de recherches systématiques dans le sens qui nous intéresse: des données mécaniques tout involontaires qui y président est manifestement attendue une puissance de suggestion sans égale"); der Satz steht in einem Artikel über Oscar Dominguez.- Ein ähnliches Lob findet sich auch in L'art magique (Paris 1957. S. 193), wo Breton u.a. von Hugos "abandon pur et simple à l'inspriation" spricht.

4 Baudelaires erster Kontakt mit Hugo datiert aus dem Jahr 1840, als er noch Student an der Ecole de droit war; noch nicht einmal eine Woche vor dem hier näher interpretierten Brief hatte er Hugo das große (und nicht zuletzt auch als politisches Signal) ausdrücklich ihm gewidmete Gedicht Le cygne übersandt. Dazwischen liegt 1857 die Übersendung eines Exemplars der Fleurs du mal und im Herbst 1859 die (zweimalige) dringende Bitte nach einem publikumswirksamen (und vor allem verkaufsfördernden) Vorwort für seine Gautier-Aufsätze, die in einer Broschüre zusammengestellt erscheinen sollten. Vgl. Charles Baudelaire: Correspondance (éd. Claude Pichois). Paris 1973. Bd. 1. S. 81 f. (1840); 423 (aus Hugos Antwort erschlossen; 1857); 596 ff.; 608 (erschlossen); 622f. (alle drei 1859). Nach 1859 ist aus der Korrespondenz mit Hugo ein weiterer Brief vom Mai 1860 erschlossen (ebd., Bd. 2. S. 45) und ein achter vom Dezember 1863 überliefert (S. 338 ff.).

Landschaftsdarstellung diskutiert. [5]

Die entscheidende Möglichkeit, unter den Bedingungen der Moderne aus der - ihm zufolge offensichtlichen - Obsoletheit der Darstellung traditioneller Naturlandschaft herauszukommen, scheint Baudelaire darin zu liegen, sie durch die Darstellung von *Stadt*landschaften zu ersetzen. Dabei denkt er vor allem an Meryon und dessen Technik, Stadt-Perspektiven aus jenen Bestandteilen ("éléments complexes") zu schaffen, "aus denen sich *die schmerzhafte und glorreiche Landschaft der Zivilisation*" zusammensetzt. An die Stelle eines Naturpathos träten dann die der Moderne inhärenten "Erhabenheiten des zusammengeballten Steines" ("les majestés de la pierre accumulée").[6]

Eine andere Möglichkeit, aus den abgelebten Formen traditioneller Landschaftsdarstellung herauszukommen, formuliert Baudelaire nur ex negativo in der Diskussion dreier Landschaftsmaler, die - auf verschiedene Weise - mit der Tradition innovativ umgehen. In der Landschaftsmalerei der Zeit, so schließt nämlich Baudelaires Kritik der Mehrzahl der "paysagistes", fehle ihm der "natürliche Charme" Catlins, die "übernatürliche Schönheit" Delacroix' und schließlich

> "die wunderbare Einbildungskraft, die in den Zeichnungen Victor Hugos pulsiert wie das Geheimnis im Himmel. Ich spreche von seinen Zeichnungen mit chinesischer Tinte, denn es ist zu offensichtlich, daß in der Lyrik unser Dichter der König der Landschaftsmaler ist." [7]

Mit Baudelaires Komplimenten muß man vorsichtig umgehen; allzu häufig sind sie vergiftet und fast stets sind sie funktional eingesetzt, um ein bestimmtes anderes Ziel - ein Vorwort, eine lobende Rezension, die Herstellung eines Kontaktes - zu erreichen. Gau-

---

5 Der Text, den er seinem Brief beilegt, ist zu diesem Zeitpunkt nicht mehr völlig neu; vielmehr war der Auszug des mit "Lepaysage" überschriebenen sechsten Teils seiner Kritik bereits fünf Monate zuvor, Ende Juli, in der Revue Française erschienen. Der Salon de 1859 ist einer der wichtigsten ästhetischen Texte Baudelaires, von ihm selbst als unverzichtbarer Bestandteil einer künftigen Sammlung seiner kritischen Aufsätze angesehen (vgl. die Zusammenstellung für eine mögliche Ausgabe; Brief an Julien Lemer, 3.2.1865; Corr., Bd. 2. S. 444) und erschien in vier Lieferungen zwischen dem 10. Juni und dem 20. Juli 1859. Textabdruck in OEuvres complètes (éd. Claude Pichois). Paris 1976. Bd. 2. S. 608-682; der Abschnitt zur Landschaftsmalerei ebd. S. 660-668.

6 Correspondance. Bd. 1. S. 627 ff., Zitate S. 628; angeblich (aber bezweifelbar) ist es sogar die Nachricht, Meryon und sein Verleger bereiteten eine Sendung von dessen Radierungen als Geschenk an den exilierten Hugo vor, der Baudelaires Brief auslöst.

7 Ebd., S. 629 ("la magnifique imagination qui coule dans les dessins de Victor Hugo, comme le mystère dans le ciel. Je parle de ses dessins à l'encre de Chine; car il est trop évident qu'en poésie notre Poète est le roi des paysagistes").

tier wie Hugo haben das am eigenen Leib erfahren. [8]

Im Kontext der möglichen Strategien, aus der als ungenügend empfundenen Tradition der Naturdarstellung herauszukommen, bedeutet die Tatsache, Hugo eine "wunderbare *Einbildungskraft*" ("magnifique imagination") zuzusprechen (von der "Suggestionskraft ohnegleichen" war bei Breton die Rede), höchstes Lob. "Imagination" ist einer der zentralen und positiv besetzten Begriffe Baudelaires; auf der letzten Seite seines Salon ist ausdrücklich - und in Majuskeln geschrieben - davon die Rede, sie habe er in der ganzen Ausstellung zu finden versucht. [9] Erläutert wird der Begriff bei Baudelaire als eine spezifische Sensibilität für das Auffinden verborgener Beziehungen im Blick auf Poe; angewandt - neben ihm - auf E.T.A. Hoffmann. [10]

Daß der Stachel dabei in der Formulierung versteckt war, Hugo ("notre Poète"; mit Majuskel) sei "in der Lyrik" ("en poésie") "der König der Landschaftsmaler" (nachdem Baudelaire doch gerade diese wegen ihrer Phantasielosigkeit attackiert hatte), kurz, daß Baudelaire in seinem Kompliment - bayrisch ausgedrückt: höchst hinterfotzig, bei genauerem Lesen aber unübersehbar - den *Zeichner* Hugo gegen den *Dichter* ausspielt, kann Hugo nicht entgangen sein. Wenn man seine Briefe an Baudelaire im Zusammen-

---

8 So distanziert sich Baudelaire im gleichen Atemzug, mit dem er Hugo um das bereits erwähnte Vorwort für die Buchedition seiner Gautier-Elogen bittet (im klaren Bewußtsein, daß Hugo den Gedichten Gautiers sehr reserviert gegenübersteht), von diesem mit dem ausdrücklich "confidentiellement" geäußerten Satz, die Schwächen von Gautiers Dichtung seien ihm durchaus bewußt; und während er dem "Dichter ohne Fehl" ("au poète impeccable") Gautier seine Fleurs du mal widmet, nutzt er wenig später dessen Abwesenheit von Paris, um in dessen eigener Zeitung einen Gegentext zu dem programmatischen Gedicht Dans la Sierra zu plazieren (vgl. Thomas Bremer: Théophile Gautier, Dans la Sierra. In: Hartmut Stenzel / Heinz Thomas (Hrsg.): Die französische Lyrik des 19. Jahrhunderts. Modellanalysen. München 1987. S. 93-109, v.a. S. 108 f.). Ähnliches ist auch Hugo passiert: während bald nach dem hier diskutierten Briefwechsel Baudelaire in einer Rezension die Misérables aufs höchste lobt, schreibt er zugleich an seine Mutter "Ce livre est immonde et inepte. J'ai montré, à ce sujet, que je possédais l'art de mentir. Il [= Hugo] m'a écrit, pour me remercier, une lettre absolument ridicule. Cela prouve qu'un grand homme peut etre un sot" (an Mme Aupick, 10.8.1862; Correspondance. Bd. 2. S. 253 ff., Zitat S. 254, Hervorhebung zugefügt). Die Besprechung von Hugos Roman, erstgedruckt in Le Boulevard, 20.4.1862, findet sich in OEuvres complètes. Bd. 2. S. 217-224.

9 "Je m'étais imposé de chercher l'Imagination à travers le Salon, et, l'ayant rarement trouvée, je n'ai dû parler d'un petit nombre d'hommes"; OEuvres complètes. Bd. 2. S. 681.

10 "L'Imagination [wiederum mit Majuskel] n'est pas la fantaisie; elle n'est pas non plus la sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imaginatif qui ne serait pas sensible. L'Imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies" ("Etudes sur Poe". In: OEuvres complètes. Bd. 2. S. 329).

hang liest,[11] so erkennt man im übrigen, wie hoch mißtrauisch er jeder einzelnen von Baudelaires Aussagen begegnete.[12]

Hugos Antwort ist infolgedessen nicht ohne Ambivalenz. Liest man seinen Brief kritisch, so läßt sich eine offenbar wohlüberlegte Strategie erkennen; eine, die das unverhoffte Lob des *Zeichners* akzeptiert, aber in den Untertönen doch darauf verweist, daß er in erster Linie als *Lyriker* und *Romancier* gewürdigt werden möchte. Erst nachdem er über vier Monate hat verstreichen lassen, am 29. April 1860, schreibt Hugo zurück:

> "Sie haben mir, lieber Dichter, eine recht schöne Seite gesandt; ich bin ganz glücklich und sehr stolz auf das, was Sie freundlicherweise von den Dingen denken, die ich meine Federzeichnungen nenne."

Das ist ein recht konventioneller Dank, in der die Bedeutung der Zeichnungen als "des choses" deutlich heruntergespielt wird; um "Sachen" handelt es sich hier, sagt Hugo, die ihm die Pausen im eigentlich wichtigen Schaffensprozeß füllen: "Cela [= das Zeichnen] m'amuse entre deux strophes." Und auch im darauf folgenden Bekenntnis, auf welche Weise er dabei experimentiert, ist der Versuch nicht zu verkennen, seine Zeichnungen als eine Art 'Spielerei' darzustellen: eine Stelle, die in Paris übrigens schnell die Runde machte und - nicht zuletzt, weil Baudelaire den Brief zirkulieren ließ - zu weiten Spekulationen über Hugos Zeichentechnik Anlaß gab. Hier heißt es nämlich:

> "Ich habe schließlich Kreide, Zeichenkohle, Sepia, Heizungskohle, Ruß und alle möglichen bizarren Mischungen darunter-gemengt, die dazu beitragen, ungefähr das zu erreichen, was ich im Auge und vor allen Dingen im Sinn habe".[13]

---

11 Vgl. die Ausgabe Lettres à Baudelaire (éd. Claude Pichois). Neuchâtel 1973 (= Etudes Baudelairiennes IV/V). S. 185-197. (In der Werkausgabe Hugo - der sogenannten "édition chronologique" von Jean Massin - sind sie hingegen im Gegensatz zu Pichois' Editionsprinzip unter dem jeweiligen Datum in die Gesamtkorrespondenz integriert; vgl. die jeweiligen Angaben weiter unten).

12 Übrigens schrieb er in diesem Sinne noch nach Baudelaires Tod an dessen ersten Biografen Asselineau, "Il [= Baudelaire] m'a souvent choqué et j'ai du le heurter souvent [...] Je pense tous vos éloges avec quelques reserves" (zit. nach ebd., S. 185).

13 Ebd., S. 191 ("Vous m'avez envoyé, cher poëte, une bien belle page; je suis tout heureux et très fier de ce que vous voulez bien penser des choses que j'appelle mes dessins à la plume"; beziehungsweise: "J'ai fini par y mêler du crayon, du fusain, de la seppia, du charbon, de la suie et toutes sortes de mixtures bizarres qui arrivent à rendre à peu près ce que j'ai dans l'oeil et surtout dans l'esprit").

Aber vielleicht hatte Baudelaire mit seiner Einschätzung gar nicht so unrecht? Vielleicht liegt das ästhetisch Avanciertere in der Tat in den 'Spielereien', in dem, "womit ich mich zwischen zwei Strophen vergnüge" eher, als im heroischen Brustton der Strophen selbst?

Mit dem Lob der Zeichnungen seitens der Surrealisten korrespondiert Baudelaires Einschätzung jedenfalls ebenso wie mit dem - auf Hugos *literarisches* Schaffen zielenden - Breton'schen Diktum aus dem Ersten Surrealistischen Manifest, Hugo sei Surrealist, "quand il n'est pas bête": "wenn er nicht dumm ist".

3. Bestandsaufnahme

Allerdings: die landläufige Meinung hat stets, ungeachtet der Referenzen von Baudelaire bis Breton, auf dem Vorrang des *Autors* Hugo vor dem *Zeichner* bestanden; höchstens in den letzten etwa zehn Jahren kann von einer vorsichtigen Umwertung die Rede sein.

Es ist hier nicht der Ort, die Rezeptionsgeschichte der Hugo'schen Tätigkeit als Bildender Künstler nachzuzeichnen, wenngleich es symptomatisch scheint, daß sich die Unterschätzung dieses Teils des Werks wissenschaftshistorisch bis in die Anzahl der vermuteten Blätter hinein fortgesetzt hat,[14] und vielleicht hat Jean Massin, der Herausgeber der Hugo-Werkausgabe von 1967 ff. ja recht mit seiner halblaut geäußerten Überlegung, daß die Hugo-Philologie im 20. Jahrhundert möglicherweise zwei große Überraschungen erfahre: nämlich erstens diejenige des *quantitativen* Umfangs der Hugo-Zeichnungen, und zweitens die von deren *qualitativer* Bedeutung.[15] Von Überraschungen im Bereich des literarischen Werks ist bei Massin nicht mehr die Rede ...

Trotz dieses konstatierbaren langsam ansteigenden Interesses ist die Sekundärliteratur zu Hugos zeichnerischem Werk nicht umfangreich und im wesentlichen unbefriedigend.[16]

---

14 Noch 1955 hat Jean Sergent ihren Umfang auf "ungefähr 450 Stücke" geschätzt (Jean Sergent: Les dessins de Victor Hugo. Paris 1955. S. 9), während man heute - nach mehreren Ausstellungen, der Überlassung zusätzlicher Nachlaßteile durch direkte Familienerben vor allem an die Bibliothèque Nationale, sowie durch die Entdeckung bisher nur unzureichend dokumentierter Werkkomplexe in verstreutem Besitz - von einem Corpus von knapp 3000 Stücke ausgeht.

15 Jean Massin: Présentation. In: Victor Hugo. OEuvre graphique. Bd. 1 (= OEuvres complètes [éd. Jean Massin, "Edition chronologique"], Bd. 17). Paris 1969. S. I. Die Sammlung präsentiert ca. 2000 Blätter und ist die derzeit umfangreichs, enthält allerdings nur Schwarz-Weiß-Abbildungen, die in wechselnden Maßstäben auf das Seitenformat verkleinert sind.- Hans Holländer, der sich als einer der wenigen Autoren deutschsprachiger Sekundärliteratur auf Hugos Zeichnungen bezieht (Fragmente anläßlich des Schlegelschen Igels. In: Daidalos No. 31, 1989. S.88-101; Zitat S. 93), geht sogar soweit, von Hugos Zeichnungen als "einer der originellsten und freiesten Erfindungen des 19. Jahrhunderts" zu sprechen und sieht sie - zurecht - keineswegs als "Nebenprodukte eines erfolgreichen Schriftstellers, sondern [als] eine Kunstform sui generis".

16 Außer den in unserem Kontext an anderer Stelle genannten Arbeiten ist v.a. auf einige neuere Ausstellungskataloge (insbesondere in Zusammenhang mit dem 100. Todestag Hugos 1985) zu verweisen; so v.a. Victor Hugo: Dessins [Textbeiträge von Gaeton Picon, Henri Focillon; Appareil critique von Geneviève Picon und Réjane Bargiel]. Paris 1985 [dort auch eine komplette nach Rezeptionsphasen

Es kann uns im folgenden nicht um eine erneute kritische Präsentation, etwa eine Bestandsaufnahme der Blätter, Datierungsfragen, Aufzeigen von Quellen bzw. Parallelen zu eigenen und fremden Werken oder ähnlichem gehen. Unser Interesse ist es vielmehr, die (angeblich marginalen) Zeichnungen Hugos zu verknüpfen mit einer ästhetischen Argumentationsfigur, die vor allem im deutschsprachigen Bereich - weniger in Frankreich - explizit als einem ästhetischen Ausweg aus der Krisensituation eines nicht mehr durchhaltbaren *einzigen* und *kohärenten* sozialen wie ästhetischen Weltentwurfs Folgen zeitigte, nämlich der Arabeske. Dabei geht es auch darum zu zeigen, wie die Spannung zwischen Pathos und Erhabenheit, zwischen "Grenzerfahrung und Größenwahn" [17] auf der einen Seite und 'nebensächlichem' ästhetischem Experiment auf der anderen eine spezifische Art von Weltbewältigung der Moderne zu erreichen vermag, die in ihren besten Momenten eben beispielsweise auf den Surrealismus verweist.

Fragt man unter diesem Gesichtspunkt nicht so sehr nach den Themen und der chronologischen Abfolge der Hugo'schen Blätter, sondern situativ nach dem Anlaß ihrer Entstehung, so lassen sich drei große Muster gewissermaßen 'äußerer' Anlässe der künstlerischen Produktion unterscheiden.

---

geordnete Bibliographie und eine Liste der Ausstellungen]; Soleils d'encre. Manuscrits et dessins de Victor Hugo. Exposition organisée par la Bibliothèque Nationale et la Ville de Paris. Paris 1985 [dort mit einem Schwerpunkt eher auf Konservierungs- und Bibliotheksproblemen]. Die Ausgabe Jacqueline Lafargue: Victor Hugo. Dessins et lavis. Paris 1985 ist enttäuschend, weil sie lediglich in Albumform ohne wissenschaftlichen Apparat Abbildungen und Textstellen gegenüberstellt; Pierre Georgel: Les dessins de Victor Hugo pour Les travailleurs de la mer de la Bibliothèque Nationale. Paris 1985 präsentiert Hugos insgesamt 36 Blätter zu seinem Text, geht aber darüber nicht hinaus.- An neueren Einzelarbeiten sind zu nennen: Pierre Georgel: Dessins de Victor Hugo dans les collections publiques françaises. In: La Revue du Louvre et des Musées de France 21 (1971), No. 4/5. S. 251-268 [über den Titel weit hinausgehend; ebd. in Anm. 1 übrigens auch einen Catalogue raisonné aller Hugo-Blätter ankündigend]; Pierre Georgel: Les 'sources' de quelques dessins de Victor Hugo. In: Bulletin de la Société de l'histoire de l'art française 1971. S. 281-295 [zeigt für einzelne Blätter Quellen wie die Abbildungen von Bildgegenständen in anderen Publikationen oder ihre Beziehung zu Natur- und Alltagsgegenständen auf, übergeht im wesentlichen aber gerade deren spezifische künstlerische Umsetzung].- Vom Ausgangspunkt der Editionsprobleme Hugo'scher Manuskripte nähern sich dem Thema auch die Beiträge des Bandes Béatrice Didier / Jacques Neefs (Hg.): Hugo. De l'écrit au livre. Saint-Denis 1987. (Manuscripts Modernes); dort v.a. der Beitrag von Pierre Marc de Biasi: Le manuscript spectaculaire. Réflexions sur l'esthétique hugolienne de la mise en page autographe. S. 199-216; in diesem Band auch die bisher erste vollständige Liste aller Hugo-Manuskripte und -zeichnungen im Besitz der Bibliothèque Nationale.

17 So der hochsignifikative Untertitel des von Christine Pries herausgegebenen, wesentlich an Lyotard anknüpfenden Sammelbands Das Erhabene, Weinheim 1989.

- Zahlreiche von Hugos Blättern sind *Gelegenheitsarbeiten*, bei denen Alltagssituationen im weiteren Sinne den Anlaß abgeben; hier handelt es sich um Widmungsblätter bei unterschiedlichen Gelegenheiten; "Visitenkarten" (ein Begriff, auf den wir noch zurückkommen werden) und Blätter, die Reiseerinnerungen festhalten und denen als gewissermaßen 'innerer' Anlaß typischerweise Anblick und/oder Vorstellung spätromantischer Erhabenheitsbereiche von Landschaft (Burg, Ruine, Äquadukt, Meer, Brücke, Portal, gotische und bizarre Architekturelemente und -phantasien) entsprechen.

- In einer zweiten Gruppe lassen sich als 'Auslöser' der künstlerischen Produktion Situationen der Geselligkeit unterscheiden; sei es, daß - wie es die Anekdote will - sich die Freunde Paul Meurice und Auguste Vacquerie beim Dominospiel, das Hugo offenbar meist verlor, ihren Sieg in Zeichnungen 'auszahlen' ließen, sei es, daß hier bei den - in mehrfacher Hinsicht höchst interessanten - spiritistischen Sitzungen, die Hugo und seine Familie vom September 1853 bis zu deren Abbruch im Sommer 1855 regelmäßig abhielten, 'der Tisch' Zeichungen vornahm - Bilder also, bei denen das kreative Subjekt ausdrücklich zum Verschwinden gebracht wurde (wir kommen darauf zurück).[18]

- In einer dritten Gruppe lassen sich solche Blätter identifizieren, die einen mehr oder weniger unmittelbaren Zusmmenhang zur literarischen Produktion Hugos aufweisen; Umschlagbilder für Manuskripte, vereinzelte (seltene) Randzeichungen, die Darstellungen einzelner Handlungsfiguren aus Romanen (wie dies u.a. im ersten der von Cocteau beschriebenen Bilder der Fall ist).

Auch bei unterschiedlichem Entstehensanlaß ist diesen Blättern aber stets die Art gemeinsam, wie sie eine rein realistische Landschaftsdarstellung transzendieren bzw. traditonelle mimetische Grundsätze außer acht lassen.

Das betrifft zunächst eine auffällige Verfremdung der Bildinhalte. Zwar gibt es weiterhin 'abbildende' Blätter, insbesondere dann, wenn der gezeichnete Gegenstand selbst bereits hinreichend 'fremd', geheimnisvoll und unmimetisch im Sinne einer grotesken Landschaftsformation ist, doch sind sie so angelegt, daß man ihren Abbildungscharakter kaum oder garnicht erkennen kann. Die Zeichnung von hochaufragenden, vom Betrachter nicht identifizierbaren vertikalen Strukturen auf einem Blatt wie "Le dicq" [19] lassen sich erst im Vergleich zu jenen Photos, die zeitgleich Victor Hugos Sohn Charles aufnahm, als die ungeformten, von der Zeit ungleichmäßig abgenutzten Holz-Wellenbrecher

---

18 In einem weiteren Sinne lassen sich hier auch die (vorwiegend aus der Phase vor dem Exil stammenden) physiognomischen Späße zuordnen, deren - häufig personenunabhängige - Umsetzung man nur unzureichend als 'Karikaturen' beschreiben kann; vielmehr handelt es sich um physiognomische Phantasien, die dann beispielsweise - so bei der Erschaffung eines über mehrere Monate durchgehaltenen "Monsieur Pista" und seinen in Einzelblättern, nicht als bewegtes 'Comic Strip' festgehaltenen Abenteuern - didaktische Zwecke der Kindererziehung übernehmen konnten.
Vgl. unten, S.204f. mit Anm.48.

von Jersey identifizieren. Als Zeichnung ohne Kenntnis der Vorlage bleiben sie hingegen eine enigmatische Darstellung amorpher Naturstrukturen.

In diesem Kontext müssen aber auch unterschiedliche Formen zeichnerischer Darstellungsweise von Natur in Hugos Blättern differenziert werden, die sich durchaus auch als eine Hierarchie bildnerischer Mischformen verstehen lassen.

In ihrer allgemeinsten und einfachsten Form handelt es sich hier um die relative Abwesenheit klarer Konturen bei einer ansonsten 'einheitlichen' Darstellungsweise.

Es ist ein Charakteristikum der Hugo'schen Zeichnungen, daß große Blatteile (im allgemeinen etwa zwei Drittel) von nebeneinander gesetzten Farbflächen ohne klar konturierte Übergänge ('Wolken', 'Meer', 'Licht') beherrscht werden, denen im Rest des Blattes (perspektivisch meist an einen Rand gedrängt) ein in seinen Umrissen wesentlich konkreter begrenztes und ausgearbeitetes Bildelement (etwa 'Burg') entgegengesetzt wird.[20]

Ohne diesen Gegensatz bereits unbedingt als eine Gegeneinandersetzung von Fläche und Ornament interpretieren zu wollen, fällt doch auf - über die Tatsache hinaus, wie hier in der Darstellung der Verlorenheit relativ großer Gegenstände (Burg) innerhalb eines überwältigenden Kontextes von phantasierter Natur die Erhabenheitsvorstellungen der Romantik weitergetrieben werden -, wie stark in dieser Art der Blattgestaltung der Konflikt zwischen den ästhetischen Prämissen klassizistischer versus romantischer Zeichenlehre weitergetragen wird.

Das Verfahren, das Hugo dabei anwendet, ist als "Fleckentechnik" häufig beschrieben worden und hat - nachdem Hugo selbst im eingangs zitierten Brief an Baudelaire erstmals davon sprach - die Gemüter der Zeitgenossen bis in fiktionale Umsetzungen hinein beschäftigt. [21] Bei Hugo wird das Volumen, auch der farbige Grundton des Blattes gleichsam herausgetrieben aus dem als Ausgangspunkt genommenen Flecken aus Tinte und/ oder anderen Flüssigkeiten, wobei weitere Materialien (etwa ornamental eingesetzte Stoffabreibungen) hinzutreten können.

---

19 Maison Victor Hugo, Inv.-Nr. 201; abgebildet z.B. in Roger Corneille / Georges Herscher: Der Zeichner Victor Hugo. Wiesbaden 1964. No. 84; dort (S. 83) zum Vergleich auch das Photo abgedruckt, auf dem man sehr klein Hugo selbst im Vordergrund erkennen kann.- Die Bemerkung Georgels (Les sources de quelques dessins. S. 283), der als einziger auf das Verhältnis von Photographie und Zeichnung zu sprechen kommt und hier "un simple souci de réalisme" sieht, geht völlig an den Gegebenheiten vorbei, wobei auch unwichtig ist, ob sich Hugo an einem Photo-Abzug oder aber (so Georgel) am Glasnegativ orientiert: das Entscheidende liegt hier an der Auswahl des Motivs, der schon in der Natur 'bizarren' Landschaftsformation, die im Blatt ohne Kenntnis der Vorlage gar nicht als 'Naturabbildung' zu erkennen ist.

20 Vgl. etwa die Stelle in Daudets Erzählung Le voyage de Shakespeare (1869), wo die Erfindung dieser Technik in durchsichtiger Maskierung Shakespeare (!) zugeschrieben wird: "Il possédait une méthode de travail unique, invraisemblable [...] Il projetait, sur une feuille de papier, du vin, de l'encre, du jus de pruneau [...] Ensuite, [...] il découvrait des châteaux forts et des fontaines, des lions combattants, des hydres" (Léon Daudet: Le voyage de Shakespeare. Paris 1929. S. 167.

Es sind gerade jene experimentellen Techniken des Ausschneidens, Faltens, Drückens, des Flecks und der Suche nach Materialien unter Einschluß von Kreide, Ruß, Asche, Kohle, Kaffee und bis hin zu Papierverbrennungen und Zahneindrücken, die uns heute anziehen und die erstaunliche Antizipationsmomente auf die Kunsttechniken des 20. Jahrhunderts enthalten. Gaeton Picon hat diesen Experimenten als einer "Art rebellischer und plebejischer Sympathie für die am wenigsten edlen Materialien" sogar eine politische Dimension zugewiesen;[22] einer Auffassung Hugos als eines Kunstrebellen, die ihr Gegenstück in Baudelaires Stellungnahme zwischen Klassizismus und Romantik fände. Baudelaire, der an Hugos Landschaften die "magnifique imagination" rühmt, verwirft zugleich in seiner Analyse des Konfliktes zwischen Ingres und Delacroix Ingres' Technik der "eisernen Linie" (Baudelaire) zugunsten dessen, was er sowohl an Delacroix als auch an Hugo rühmt, nämlich der gegeneinandergesetzten Farbflächen, die damit die harte Kontur des Klassizismus obsolet werden lassen. Nicht zuletzt spielt bei diesem Konflikt wiederum die 'imagination' als Kriterium eine entscheidende Rolle.[23]

Auf einer zweiten Ebene - hier kommen wir auf die Differenzierung der unterschiedlichen (und dabei jeweils nicht abbildenden, sondern verfremdenden) Gestaltungsweisen von Natur in Hugos Blättern zurück - läßt sich das Gegeneinander eines so gestalteten Landschaftsmotivs im Zusammenhang mit ornamentalen Elementen, seien sie einbezogen oder als eine Art 'Fensterbrüstung ins Bild' gestaltet, verfolgen; das heißt, ein Nebeneinander von Abbildung und Ornament. Sie lassen den tastenden Versuch erkennen, zwei unterschiedliche Bildlogiken auf einem Blatt in eins zu setzen.[24]

---

22 Vgl. Picon, S. XIII (une "sorte de sympathie, rebelle et plébéienne, pour les matières les moins nobles").

23 Neben den Texten zu Delacroix, in denen immer auch auf den Kontrast zu Ingres und seinen Schülern eingegangen wird, finden sich die wichtigsten Äußerungen Baudelaires zur Kritik Ingres' vor allem in dem Aufsatz "Exposition universelle 1855. Beaux-Arts" (OEuvres compl., Bd. 2. S. 575 ff), dessen zweites Kapitel (S. 583 ff.) ausschließlich diesem gewidmet ist. Baudelaires Hauptvorwurf läßt sich dahingehend zusammenfassen, daß Ingres mit einem Übermaß an Wollen die Natur im Sinne eines klssizistischen Ideals zu korrigieren wünsche ("il croit que la nature doit être corrigée", S. 587; Ingres' Charakteristikum sieht er dabei im "abus de volonté", S. 589) und hält ihm vor, bei allem Respekt vor seiner Leistung habe er keine "imagination, cette reine des facultés" (S. 585).- Übrigens hatte Baudelaire schon im Salon de 1846 Hugo (den Schriftsteller) und Delacroix miteinander in Beziehung gesetzt - nämlich als "peintre en poesie" (Hugo), und umgekehrt als "poète en peinture" (Delacroix); vgl. ebd., S. 430ff.

24 Das gilt auch für die auffälligen ubnd mehrfach durchgeführten Versuche Hugos, den Bildrahmen mit in die Komposition einzubeziehen; das 'eigentliche' Bild in die ornamentale Gestaltung seiner Umrahmung gleichsam 'auslaufen' zu lassen. Auch hier wird man nicht immer von geglückten Lösungen sprechen können; die rein dekorativ gestalteten Rahmen neigen vielmehr häufig dazu, den innovativen Charakter des Bildes wieder zurückzunehmen. Ungeachtet dessen ist aber auch hier der Versuch der Integration unterschiedlicher Bildlogiken, auf die es uns ankommt, unverkennbar.

Ihren Höhepunkt findet diese Bemühung in einer als dritte Komplexitätsstufe der Blattgestaltung analysierbaren Ausdrucksform, nämlich in der zusätzlichen Einbeziehung der Schrift.

Einbezogen in die Darstellung einer Landschaft erscheint hier vor allem der - nicht etwa als Signatur und/oder als flach geschriebene, sondern vielmehr als plastischer 'Landschaftsbestandteil' ausgearbeitete - Namenszug Victor Hugo; dies gelegentlich auch in monogrammatisch abgekürzter Form. Bekannt geworden sind diese Blätter, die eine traditionelle Bildlogik vollständig unterlaufen, unter der Bezeichnung 'Visitenkarten', weil sie Hugo - einzelnen bekannten Briefstellen und Selbstaussagen zufolge - von seinem Exilort aus an Freunde und Bekannte in Frankreich zu versenden pflegte, beispielsweise als eine 'Erinnerungsgabe' zu Beginn eines neuen Jahres.

Man kann dieses Vorgehen nicht hinreichend als eine einfache Text-Bild-Verschränkung beschreiben, wie sie in einer langen Tradition üblich ist und bekanntlich gerade in unterschiedlichen Formen in den Historischen Avantgarden verstärkt ins Blickfeld trat. [25] Die Schrift, der einzelne (häufig auch in einer Perspektive, d.h. nicht flächig, sondern dreidimensional gezeichnete) Buchstabe ist vielmehr nur als Denkmal innerhalb der Landschaft verstehbar, während flache Schriftzüge als Gegenstück fungieren; hier handelt es sich um eine Landschaft *mit Inschrift*. Die pathetische Selbstinszenierung via Monogramm bzw. Namenszug als Denkmal in der Landschaft verweist natürlich auch auf Hugos Selbsteinschätzung als ein 'das Volk führender' Dichter, wie es (in teilweise höchst paternalistischen Formen) sich gerade bei Hugo bereits um 1830 ausbildet. [26] Der Dichter als Gigant, sein Werk als Berg, die kulturelle Produktion als Garant des sozialen Fortschritts sind Momente des schriftstellerischen Rollenverständnisses, von dem Hugo stets ebenso sehr mit religiöser Konnotation als "mission" spricht, wie vom Schriftsteller als einem "sacerdote", einem Hohepriester des - politisch unbestechlichen - klassenübergreifenden Gemeinwohls.

Landschaft, Fleck, Ornament und Inschrift sind jene vier Bestandteile, die in Hugos zeichnerischem Werk jenseits der bisherigen Tradition sowohl kalligraphischer als auch bildend-künstlerischer Darstellung liegen.

---

25 Vgl. etwa die beiden Ausstellungskataloge von 1987 und 1990; Jeremy Adler und Ulrich Ernst: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Weinheim 3/1990 (Ausstellung der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel 1987) und Judi Freeman: Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus. 1990 (Ausstellung Los Angeles und Kunsthalle Schirn Frankfurt); kennzeichnende Bespiele in den Historischen Avantgarden finden sich u.a. bei Apollinaire (die sog. "Calligrammes") oder den futuristischen "Parole in libertà" Marinettis.

26 Vgl. hierzu etwa Karlheinrich Biermanns Aufsatz Zwischen Bürger und 'Volk': Zum gesellschaftlichen Rollenverständnis des Schriftstellers nach der Julirevolution von 1830 (Victor Hugo). In: Peter Bürger (Hrsg.), Zum Funktionswandel der Literartur. Frankfurt 1983. S. 127-146.

Doch bleibt die Frage: Wie kommen diese Anti-Thesen zustande ? Sind das wirklich alles nur Spielereien?

Zumindest scheint es, daß die Surrealisten die Spannung, die in diesen Blättern zwischen der Wirklichkeit und ihrer künstlerischen Umsetzung besteht, spontan als eine ihrer Vorgehensweise vergleichbare oder ihnen jedenfalls nicht völlig fremde erkannt haben.

Die Lösung dieses Problems könnte in der *ästhetischen Form der Arabeske* zu finden sein, die Victor Hugo auf seine eigenwillige Art fortentwickelt hat.

4. Die "Imagination magnifique" der Arabeske - eine Ästhetik des Beiwerks.

Aus der bislang vorgestellten Selbst- und Fremdbeurteilung von Victor Hugos Zeichnungen ergeben sich eine Reihe Charakteristika, die allesamt in der Geschichte und Theorie der Arabeske eine wichtige Rolle gespielt haben. Die Einstufung der "armseligen Zeichnungen" zu bloßen Kleinigkeiten, wie Victor Hugo am 18./19. April 1864 an Philippe Burty schreibt[27], findet sich zum Beispiel häufig bei der Bewertung von Arabesken. Théophile Gautiers Hinweis auf die gänzlich unakademische Weise, wie sich unter den Händen Victor Hugos "aus einem Tinten- oder Kaffeefleck auf einem Briefumschlag oder beliebigem Stück Papier eine Landschaft, ein Schloß oder ein Seestück von seltsamem Reiz entwickelte", läßt sich noch am ehesten mit der Regelfreiheit in Verbindung bringen, die lange Zeit der als "ornamento" bezeichneten Ausschmückung an den Bildrändern zukam. Auch der Zusatz Gautiers von diesen "beinahe gleichgültig" gesetzten "Schraffuren" gehe "eine unerwartete, ergreifende, geheimnisvolle Wirkung" aus[28], ist in dem Definitionsarsenal der Arabeske und Arabeskentheorie zu finden. Ein Philosoph hat die treffende Formulierung gebraucht, "in der Arabeske geh(e) der Zufall in eine System ein" - und hinzugefügt, "die Arabeskenkunst leiste dadurch "die Verwandlung der inneren Welt in eine fiktive".[29] Aus Zufälligem und Nebensächlichem Kunst zu kreieren, ist allerdings nur die eine Seite der von Baudelaire an Hugo gelobten "magnifique

---

27 "mes pauvres dessins, si dessins il y a", heißt es dort im Kontext einer Klage über den Radierer, der sie für die Druckausgabe vorbereitet hat, und weiter: "Vous et quelques connaisseurs, vous voulez bien ne pas jeter mes barbouillages au panier, cela me suffit" ("Sie und einige Kenner werden freundlicherweise meine Kritzeleien nicht den Papierkorb werfen, das genügt mir"); Pierre Georgel: Le romantisme des années 1860. Correspondance Victor Hugo - Philippe Burty. In: Revue de l'Art (CNRS), No. 20. 1973. S. 9-64. Zitat S. 41.

28 So im Vorwort zur Ausgabe der Hugo-Zeichnungen von 1862, dem sogenannten "Album Chenay", jetzt bequem in Victor Hugo: Oeuvres complètes. Bd. 18. S. 1-11. Zitate S. 2 ("[...] où, du choc des rayons & des ombres, naissait un effet inattendu, saisissant, mystérieux (...). Tout en laissant courir les hachures négligentes, le grand poète causait comme il écrit, tantot sublime, tantot familier, toujours admirable").

29 Vgl. den Diskussionsbeitrag von Dieter Henrich in: Hans Robert Jauß (Hg.): Nachahmung und Illusion. München 1969. S. 218.

imagination". Spürt doch Baudelaire an Hugo die gleichsam kosmische Orientierung heraus, wenn er von seinen Zeichnungen spricht, in ihnen "pulsiere die wunderbare Einbildungskraft (...) wie das Geheimnis im Himmel".[30] Ob Baudelaire hierbei an den Doppelsinn des griechischen Wortes Kosmos gedacht hat, Zierrat und Weltordnung zugleich zu bedeuten, (wie es fast gleichzeitig der Architekt und Stiltheoretiker Gottfried Semper versuchte[31]) sei dahingestellt. Wichtig ist nur, daß Baudelaire mit der Einführung dieses zentralen Begriffes "magnifique imagination" Hugos zeichnerisches Schaffen in das Umfeld der von ihm an Poes 'Arabesken und Grotesken' aufgezeigten Korrespondenzen unterschiedlichster Welten rückt. Damit tritt die Grundstruktur dieser von Hugo selbst als bizarre Mixturen bezeichneten Arabesken in den Blick. In den "Kritzeleien" Victor Hugos läßt sich die Verbindung zweier unterschiedlicher Bildlogiken, des Ornaments und der phantastischen Naturdarstellung sowie die Überlagerung von Dekorativem und Chimärischem entdecken. Schließlich fordert Victor Hugos eigene, in dem schon zitierten Brief an Baudelaire geäußerte Bewertung seiner zeichnerischen Gebilde - "cela m'amuse entre deux strophes" - geradezu heraus, nach der Korrespondenz von Dichtung und Malerei zu fragen. Die mit verschiedensten Materialien arbeitenden Zeichnungen sind ja nicht nur erholsame Spielereien im Verhältnis zur harten Arbeit des Schreibens. In die sogenannten Kritzeleien geht nämlich als mitkonstituierendes Element die Schrift ein, sei es in der Form der Unterschrift oder der Inschrift, sei es als Kommentar oder als Struktur. Schon Cocteau hatte bei Hugo eine Monomanie des Monogrammschreibens[32] bemerkt. Das Monogramm tritt als ästhetisches Objekt in den Blick; es vereint als Kalligraphie "die Qualitäten der Poesie und der Malerei".[33]

Unser Ansatz, die gelegentlichen Äußerungen zur Ästhetik von Hugos Bildern und Bildexperimenten in historische und theoriekonsistentere ästhetische Diskursformationen zu überführen, endete zunächst mit einer Überraschung. Im Unterschied zu Deutschland nämlich existiert in Frankreich keine Theorie der Arabeske (s. Exkurs). Daraus ergibt sich das komparatistische Folgeproblem wechselseitiger Defizite: eine ausgebildete Theorie der Arabeske hier und eine unvergleichbar kühne Arabeskenproduktion in Victor Hugos Oeuvre dort, die richtungsweisend für die Avantgarde des 20. Jahrhunderts wurde. Ein-

---

30 Vgl. Anm. 7.

31 Gottfried Semper: Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol. 1856. Berlin 1987. S. 5.

32 Vgl. Anm. 1.

33 Florian Coulmas: Über Schrift. Frankfurt 1982. S. 127. Unsere Studie ist Coulmas Versuch "der Lokalisierung der Kalligraphie im semiotischen Raum" verpflichtet. Sein methodischer Ansatz, Malen und Schreiben zunächst als "elementarfremde Klassen" zu unterscheiden, um danach die paradoxe Überkreuzung von "autographischem und allographischem Zeichen" in der Kalligraphie zu thematisieren, scheint uns sehr viel überzeugender, als etwa die Vorgehensweise Svetlana Alpers, die von einem "Gleichgewicht zwischen Wort und Bild" (ja sogar einer "Angleichung") spricht. (Svetlana Alpers: Der Blick auf Wörter: Die Darstellung von Texten in der holländischen Kunst. In: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln 1985. S. 304. S. 289.)

flußforschung wäre hier u. E. falsch am Platz. Wohl aber könnte interssieren, wie weit sich ein antiklassizistisches ästhetisches Problemfeld europaweit in nationalen Varianten ausdifferenziert. Von Poe bis Andersen und von Gogol bis Hugo reicht das antiklassizistische Spektrum europäischer Arabeskenkunst, - wobei die Spezialität der Deutschen offenbar die Theorie zu sein scheint (das sagen wir trotz Kenntnis der arabesken Meisterwerke von Tieck und Arnim, von E. T. A. Hoffmann und Immermann). Es dürfte erhellend sein, diese Theoreme zu bemühen, nicht zum Zweck ihrer umstandslosen Anwendung, sondern umgekehrt, um an dem Passenden und Unpassenden, die Universalität ästhetischer Probleme auf der einen Seite und die nationale Spezifik der Lösungen auf der anderen Seite zu profilieren.

Hugos untertreibende Beurteilungen seiner Zeichnungen, die er doch zugleich nicht unterschätzt wissen will, führt auf einen wichtigen Befund der Geschichte und Theorie der Arabeske. Sie befreit sich aus dem im Klassizismus errichteten Ghetto des Peripheren. Das Kleine, Randständige und Zufällige gewinnt in der Romantik wachsende Aufmerksamkeit. Just als sich eine Ästhetik des Werks abzeichnet, entsteht die romantische Arabeskentheorie als eine Ästhetik des Beiwerks. Friedrich Schlegel spricht im "Brief über den Roman" von den "witzigen Spielgemälde(n) (...), die man Arabesken nennt." Freilich seien diese "Kunstwerke", er nennt u. a. Diderots "Jaques le Fataliste", "keine hohe Dichtung, sondern nur - eine Arabeske." "Aber", so fügt er hinzu, "eben darum hat es in meinen Augen keine geringen Ansprüche; denn ich halte die Arabeske für eine ganz bestimmte und wesentliche Form oder Äußerungsart der Poesie".[34] Philipp Otto Runge und Clemens Brentano schließen mit ihren ästhetischen Überlegungen genau an der bisherigen Unterschätzung der Arabeske an. Runge betont nachdrücklich, daß die "liebliche(n) Bilder in mir (...) nur durch Arabeske können ausgeführt werden".[35] Er ergänzt die produktionsästhetische Notwendigkeit der Arabeske mit einem rezeptionsästhetischen Argument: "solche Kleinigkeien ziehen am allermeisten an", denn, so fügt er programmatisch und zugleich polemisch gegen die bislang favorisierten Historienbilder hinzu: "Die großen Bilder und Sachen sind es also nicht (...) worauf sich zu verlassen ist, sondern das, was man so ohne viele Umstände aus dem Ärmel schütteln kann (...) - daß ich aber (...) durch Zimmerverzierungen viel leisten könnte (...) scheint mir das allersicherste zu sein".[36] Clemens Brentano sekundiert dieser Ansicht. Der Anblick von Runges "vier Tageszeiten" vermittelt ihm den Eindruck einer einzigartigen Verbindung von Außeror-

---

34 Friedrich Schlegel: Brief über den Roman. In: ders., Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hg. v. Hans Eichner. München 1967. S. 331.

35 Philipp Otto Runge an Perthes, den 19.12.1802. In: ders.: Hinterlassene Schriften. Teil 2, Göttingen 1965. S. 187.

36 Ebd., S. 186.

dentlichem und Ludistischem: "mich rührte die tief verfolgte Bedeutsamkeit, die ich darin bis zur Blüte der anspruchslosesten Zierlichkeit gediehen fand".[37]

Auf dem Hintergrund der hier verkürzt vorgestellten deutsch-romantischen Arabeskenreflexion sind Hugos Untertreibungen als raffinierter Verschnitt von rhetorischer Bescheidenheit und ästhetischer Programmatik zu verstehen. Das Herunterspielen wäre dann gewissermaßen eine ironische, romantische Außenpolitik. Hugos Bitte, Gautier möge doch ja nicht "das Lob, das dem Graveur gespendet wird, übertreiben",[38] stützt diese Interpretation.

Die Voraussetzungen aber für dieses mehr oder weniger strategische Verhalten dürften in der vorgängigen Abwertung der Arabeske liegen. Sie tritt - cum grano salis - in zwei Varianten auf. Seit der Kritik des spätantiken Architekturtheoretikers Vitruv gilt generell die Arabeske als Symptom der Dekadenz, als Zeichen für "Neuerungs- und Modesucht".[39] Die Wirkmächtigkeit dieser Denunziation läßt sich noch in den Schülerheften des 17-jährigen Georg Büchner nachweisen. Unter dem Stichwort "Verfall der Kunst in Griechenland und Rom" findet sich die Eintragung: "Karikatur / Arabesken / Grotesken".[40] Zu dieser verfallsgeschichtlichen Herabsetzung der Arabeskenkunst gesellt sich als zweite Variante seit der Schwellenzeit um 1750 eine moderatere Kritik innerhalb des zivilen Klassizismus. Die anthropologisch grundierte, zu einer Theorie der Spiels tendierende Einsicht, daß Arabesken unabdingbar verbunden sind mit "Fröhlichkeit, Leichtsinn (und) Lust zum Schmuck", erzwingt ihre begrenzte Lizenz im Feld der Kunst. Das Spiel der Arabeske wird, beispielsweise von Goethe, akzeptiert, solange sie "subordinirte Kunst" bleibt und sich dienend zur hohen Kunst verhält.[41]

Diese Auflage zur Unterordnung und Randständigkeit greifen die Romantiker ironisch-polemisch auf, um den Dekandenz-vorwurf und die klassizistische Zähmungsästhetik gleichermaßen zu entkräften. Zu Hilfe kommt ihnen eine archäologische Entdeckung, daß Arabesken nicht - wie man immer dachte - Produkt der römischen Spätzeit seien, sondern Produkte frühester Herkunft, d. h. schon in der Entstehungszeit der Kunst in Griechenland zu finden seien. In einem Aufsatz über die "Vasenarabeske" schreibt Carl August Böttiger entsprechend: "Die Grotesken", "diese Art von Phantasieverzierungen"

---

37 Clemens Brentano an Philipp Otto Runge, den 27.1.1810. In: Runge: Hinterlassene Schriften. S. 395.

38 Brief vom 3.12.1863 ("L'éloge si mérité du graveur ne saurait etre trop multiplié (...) A la fin, ne pensezvous pas que je dois rester seul?). Victor Hugo: OEuvres complètes. Bd. 12. S. 1207.

39 Karl Philipp Moritz: Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Mit einer Einführung von Hanno Walter Kruft (Faksimilie-Neudruck der Ausgabe Berlin 1793). Nördlingen 1986. S. 27.

40 E. Bockelmann: Büchners Schülerschriften. S. 627. Der transkribierte Text der Schülerschriften befindet sich in der Georg-Büchner-Forschungsstelle Marburg.

41 Johann Wolfgang Goethe: Von Arabesken. In: Goethes Werke. 1. Abt., Bd. 47. Weimar 1836. S. 238.

seien "weit älter und schon in frühern Zeiten von griechischen Künstlern gekannt und gebraucht worden."[42]

Die Klärungen der Archäologie ermöglichen den Neuansatz der Romantik: Die Arabeske wird unter dem Druck der veränderten kunsthistorischen Lage als "die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie" interpretiert.[43] Sie ist "ursprüngliche" Form der Phantasie in mehrfacher Hinsicht: erstens im Blick auf die Entstehungsgeschichte der Kunst, zweitens in bezug auf die Herstellungsbedingungen zeitgenössischer Kunst und drittens hinsichtlich des ästhetischen Produktionsvorgangs selbst.

Spätzeitlich also ist nicht die Arabeske, so läßt sich die romantische Argumentation zusammenfassen, sondern die eigene, bloß noch verstandesbestimmte Gegenwart. Konsequenterweise kann die Arabeske als kostbares Relikt aus archaischen Zeiten gelten. Zu Unrecht wurde sie als Form des Fantastischen denunziert oder ins Randständige abgedrängt.

Ihre Herkunft als älteste und ursprüngliche Form der Fantasie empfiehlt sie in einer vom Verstand dominierten Zeit für eine anstehende Reform der Kunst. Aus der Kleinkunst Arabeske wird auf diese Weise ein Hoffnungsträger zukünftiger Kunst. Der Gedanke impliziert freilich, daß die "älteste und ursprüngliche Form der Fantasie" mit ihrer kosmologischen und magischen Naturanschauung regressionslos in die moderne Welt versetzt werden kann.

Mit dem neuen Wissen um die Geschichte der Arabeske wächst um 1800 die Einsicht, daß Arabesken und Grotesken in der Antike eine wichtige Rolle in Mysterien und dionysischen Kulten spielten, daß - wie es später Gottfried Semper detailliert nachwies[44] - in den Arabesken rituale Figurationen "ältester Tapetenwirkerei und Stickerei" nachwirken.[45]

Beide Gesichtspunkte, der magisch-rituale und der handwerkliche, sind für die Bilder und ihre Kontexte im Leben Victor Hugos aufschlußreich. Die vorliegenden Arabesken Hugos sind nämlich in ein gesamtkunstwerkartiges Ambiente einzufügen, wie es die arabeske Innendekoration und -architektur seiner "Burg" (dem "Hauteville House") von der Tapete bis zum Kamin und von den Möbeln bis zu den Bilderrahmen, Vasen und Kerzenleuchtern, dem heutigen Besucher noch darbietet.[46] Als Zugang zu Hugos roman-

---

42 Carl August Boettiger: Griechische Vasengemälde. Bd. 1. Weimar 1797-1800. S. 94. Der Untertitel der Abhandlung, der von der Arabeske spricht und der im Zitat vorkommende Begriff der Groteske verweist auf die bis 1800 noch häufig anzutreffende begriffliche Undifferenziertheit in der Verwendung der Begriffe Arabeske/Groteske.

43 Friedrich Schlegel: Rede über Mythologie. In: Charakteristiken und Kritiken I. S. 319.

44 Gottfried Semper. Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes. S. 9.

45 Johann Dominikus Fiorillo: Ueber die Groteske. Einladungsblätter zu Vorlesungen über die Geschichte und Theorie der bildenden Künste. Göttingen 1791. S. 12 f.

46 Einige Entwürfe Hugos zur Ausstattung seines Hauses finden sich bei Roger Corneille/Georges Herscher. Der Zeichner Victor Hugo. Wiesbaden 1964 (Paris 1963), Abb. 207 bis 218 mit zwei Fotografien von Hugos Sohn Charles, S. 94/95. - Über die Pariser Wohnung Hugos, deren gesamter Inhalt nach seinem

tischer Produktionsweise sind zudem seine spiritistischen Seancen zu werten. Sollten sie ihm in der Moderne verschüttete Imaginationsfelder, eben die älteste und ursprüngliche Form der Fantasie eröffnen? Ein ausführlicher Bericht über eine dieser Seancen, bei der ein "mit einem kleinen Stift" versehener Tisch "Zeichnungen in ein Album schrieb, vermischt mit lateinischen oder französischen Sentenzen", führt anschaulich Nähe und Ferne der spiritistisch erstellten grotesken Monster zu Hugos artistischen Arabesken vor. In dieser "écriture automatique" wird zugleich das Verhältnis von Bild und Schrift, von Malen und Schreiben deutlich. Die verrätselten Bilder werden nämlich durch die kommentierende Schrift enträtselt und vereindeutigt.

> "Charles und meine Frau hielten den kleinen Tisch mit dem Stift, meine Frau hat gefragt: Zweifelt die Person, an die ich denke? - Der Tisch hat 'ja' geklopft. - darauf meine Frau: zeichne mir ihr Porträt.
> Der Tisch hat ein Gesicht en face gezeichnet, riesiger Kopf, hohe Stirn, in der Mitte hinter der Nase ein Herz; die Ohren waren als Blattwerk ausgebildet, und auf dem rechten Ohr befand sich eine Frau des Pariser Typs und auf dem linken Ohr eine Frau vom römischen Typus; weiter unter jedem Ohr eine hängende Maske, die eine tragisch, die andere komisch. Unter dem Kinn eine Art von Zwerg.
> Der Körper war nur angedeutet; eine Löwenpranke an einem Fuß, an dem anderen ein Stiefel; der eine der beiden Arme war ausgestreckt, der andere, zum Kopf geführt, steckte eine lange Feder in die Stirn. Unter dieser Feder öffnete sich in der Stirn eine Art viereckiger Klappe, durch die man eine Menge sich bewegender Körper sehen konnte.
> Schließlich hat der Tisch die Zeichnung vollendet und die Gestalt auf einen Truthahn gesetzt. Meine Frau hat gesagt: Ich habe an meinen Mann gedacht.
> Ich habe den Tisch gefragt: Ist das mein Portrait, das du da gemacht hast? - Der Tisch hat 'ja' geklopft.
> Ich fuhr fort: Erkläre es uns.

Gang ins Exil im Auftrag Napoleons III. zwangsversteigert wurde, sind wir durch einen Artikel Gautiers relativ genau unterrichtet (Théophile Gautier: Vente du mobilier de Victor Hugo en 1852. In: ders., Histoire du romantisme. Paris 21874. S. 126-133 (ursprünglich ein Zeitungsartikel in La Presse vom 7. Juni 1852). Die Ausstattung des Exilhauses ist heute noch in Guernsey zu besichtigen; Teile der Ausstattung der Pariser Wohnung Hugos nach seiner Rückkehr aus dem Exil (1870) sind heute in der Maison Victor Hugo an der Place des Vosges ausgestellt.

Der Tisch hat geschrieben: omnia sunt in hoc monstro. Man hat gefragt: Was verstehst du unter monstrum? - der Tisch hat in sehr großen Lettern, die die ganze Zeichnung bedecken, geschrieben: Wunder.
Man hat gefragt: - warum erscheint das Herz an der Stelle der Nase? - der Tisch hat geschrieben: zwischen den Augen. Man fragte: warum zwischen den Augen? - der Tisch hat geschrieben: ridet alter oculus, flet alter.
Mein Sohn hat gefragt: - warum hast du diesen kleinen Menschen unter das Kinn meines Vaters gezeichnet? der Tisch hat geschrieben: sein Barbier - und wir haben gelacht, denn mein Barbier hatte seinen Platz in unseren Gesprächen in Marine Terrace. Ich hab gefragt: warum hast du mich auf einen Truthahn gesetzt? - der Tisch hat geschrieben: super hominem.
Ich habe weiter gefragt: - du, der du dieses Portrait gezeichnet hast, wie nennst du dich? - der Tisch hat geschrieben: Aristophanes."[47]

Die "Erfahrungen in den spiritistischen Sitzungen" gaben - so nimmt die Forschung an - Anstöße für Hugos künstlerische Arbeit. Insbesondere seine "Flecken-Malerei", von der Gautier berichtete und über die unter den Pariser Intellektuellen mystifizierende Versionen kursierten[48], scheint davon inspiriert zu sein. Immerhin hat einer der bekanntesten deutschen Spiritisten jener Zeit, Justinus Kerner, seinerseits "Klecksographien", das sind "Bilder aus Dintenklecksen" publiziert und dabei betont, daß diese "Arabesken, Tier- und Menschenbilder", diese "sogenannten Hadesbilder nicht durch meinen Willen und

---

47 Hier zitiert nach Corneille/Herrscher, S. 84, die sich auf ein unveröffentlichtes Manuskript Hugos beziehen. Die Protokolle der spiritistischen Séancen Hugos und seiner Familie, eingeführt nach einem Besuch der Lyrikerin Delphine Gay auf Jersey im Herbst 1853 und fortgeführt bis Oktober 1855, stellen besondere philologische Probleme, da die Protokollbücher gelegentlich von mehreren der Teilnehmer, gelegentlich auch abwechselnd, geführt wurden und so unterschiedliche Texte existieren. Hinzu kommt, daß die Texte zum großen Teil als Aneinanderreihung von Buchstaben - so, wie der Tisch sie klopft - geführt wurden, so daß an zahlreichen Stellen mehrere Lesarten je nach Wortzusammensetzung der Einzelbuchstaben möglich sind. - Die frühe Ausgabe (Gustave Simon: Chez Victor Hugo: Les tables tournantes de Jersey. Procès-verbaux des séances. Paris 1923), die eine sehr spektakuläre Zusammenstellung ohne philologische Ansprüche darstellt, enthält für den 4./5. April 1854 kein Protokoll. Die Oeuvres complètes, Bd. 9, S. 1349 enthalten einen anderen Text, in dem auf ein anderes Zeichenexperiment ("zeichne auf, an was ich denke")verwiesen wird. - Einige der (selten abgebildeten) spiritistischen Zeichnungen "des Tisches" finden sich bei Corneille/Herscher, Abb. 88 bis 99.

48 Eine Auswahl solcher Zeugnisse, die teilweise groteske Züge annehmen (etwa im Streit, ob Hugo mit "Kaffee", mit "Gezuckertem Kaffee" oder mit "Milchkaffee" - oder aber gar nicht, sondern eindeutig mit "Tee" experimentiere), gibt Georgel: Histoire d'un peintre malgré lui. S. 59/60.

durch meine Kraft", sondern allein duch das "Spiel mit den dicken Klecksen" zu-standegekommen seien. Kerner vergißt dabei nicht, die uns schon bekannte romantische Version der Herkunft der Arabesken zu erwähnen. An diesen, ihm von "jugendlichen Spiel(en)" her bekannten Arbeiten mit "Dintenkleckse(n), sei "bemerkenswert (...), daß solche sehr oft den Typus längst vergangener Zeiten aus der Kindheit alter Völker tragen, wie zum Beispiel Götzenbilder, Urnen, Mumien usw."[49]

5. Wunderbare Figuren auf altem Gemäuer

Keineswegs in Widerspruch zu diesem spiritistischen Einfluß auf die "Fleckenmalerei" dürfte eine ältere Künstlerpraxis stehen, durch Meditationsübungen Erfindungen zu kreieren. Die Unterschrift eines von Hugo überlieferten Blattes weist in diese Richtung: Vier Masken und ein Fuchskopf ohne Licht gezeichnet: alles was ich auf einer Mauer fünf Uhr abends gesehen habe, 7. Januar 1865."[50] Wer dächte hier nicht an die künstlerische Inspirationsanweisung eines Leonardo da Vinci? Dieser hatte - wir zitieren bewußt den Bericht von Hemsterhuis aus dem 18. Jahrhundert - die Maler aufgefordert, daß sie "auf Mauern und Wände, die zufällig Flecken haben, aufmerksam sein sollen. Diese unregelmäßigen Flecken, meint er, erzeugten oft Ideen zu ganz vortrefflich angeordneten Landschaften".[51] Die inventio-Lehre Leonardo da Vincis war für die Romantiker von grundlegender Bedeutung. In ihrem kunstprogrammatischen Traktat weisen Wackenroder und Tieck nachdrücklich auf die Inspirationsquelle hin:

> "Auch betrachte er [Leonardo da Vinci], wasmanchem lächerlich vorkommen mag, oft lange und ganz in sich verloren, altes Gemäuer, worauf die Zeit mit allerlei wunderbaren Figuren und Farben gespielt hatte, oder vielfarbige Steine mit irgend seltsamen Zeichnungen. Daraus sprang ihm dann während des unverrückten Anschauens, manche schöne Idee von Landschaften oder Schlachtgewimmel, oder fremden Stellungen und Gesichtern hervor. Darum gibt er auch in seinem Buche selbst die Regel, dergleichen zur Ergetzung fleißig zu betrachten, weil der Geist durch dergleichen verwirrte Dinge zu Erfindungen aufgemuntert werde. - Man sieht, wie der ungemeine und von keinem nach ihm erreichte Geist des Leonardo, aus allen Dingen, auch den geringgeachtetsten und kleinsten, Gold zu ziehen wußte."[52]

---

49 Justinus Kerner: Ausgewählte Werke. Hg. v. Gunter Grimm. Stuttgart 1981. S. 369-370.

50 Dessins de Victor Hugo. Maison de Victor Hugo. Paris 1985. Nr. 170: "Quatres masques et tete de renard dessiné sans lumière ce que je vois sur le mur 5 heures du soir, 7. janvier 1865.

51 Francois Hemsterhuis: Über die Bildhauerei. In: ders., Philosophische Schriften. Hg. v. Julius Hilß. Bd. 1. Karlsruhe 1912. S. 13.

52 Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck: Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Stuttgart 1964. S. 34.

Kaum ein Romantiker verzichtet darauf, diese Möglichkeit als Inzitament seiner Produktionen zu nutzen.[53] In der Romantik zeichnet sich etwas Neuartiges ab, als das auf Leonardo da Vinci zurückgehende Inspirationstheorem in die traditionellen Arabeskenformen eindringt. Trotz aller "muthwilligen Spiele der Phantasie"[54] halten die traditionellen Arabesken nämlich an einem seit der Renaissance vorgegebenen Symmetrierahmen fest (die selbst Runges "Tageszeiten" noch nicht ganz abgelegt haben). Nun aber tritt die eigentümliche Doppellogik der Arabeske[55], ihr Changieren zwischen Ornament und Bild, zwischen Malerischem und Plastischem, zwischen Fläche und Raumtiefe, zwischen Symmetrie und Asymmetrie, zwischen Grund und Muster, zwischen Zentrum und Rahmen in ein neues, romantisches Spannungsverhältnis. An die Stelle einer (wir zitieren eine der traditionellen Arabeskendefinitionen): "sinnreichen" Kombinatorik von "einzelne(n) Schönheiten aus den drei Reichen der Natur, die übrigens keinen Bezug aufeinander haben, und die auch sonst in keinem Kunstwerke, jedes für sich geltend, zusammengebracht werden können,"[56] tritt eine neuartige Spannungsbeziehung von Unbestimmtem und Bestimmtem, von Zufall und Konsistenz[57] - eben von Klecks und Bild. Die Arabesken wandeln und verwandeln sich nicht mehr im Rahmen der Nachahmungskunst. Mit dem Eintreten von Kontingenz in die romantische Arabeskenproduktion werden Formgenese und Formzerfall zum Thema.

Schon in der Aufklärungspoetik wurde der Gedanke geläufig, die Chimären hätten ihrer Herkunft nach mit den phantasieerregenden Mauerflecken zu tun.[58] Die Arabeske schien die Möglichkeit zu gewähren, archaische Vergangenheit und moderne zivilisatorische Vernunft miteinander zu verzahnen, also eine Chance zu bieten, rousseauistische Regression zu vermeiden und gleichwohl Rousseaus Impuls festzuhalten. Die Romantiker nahmen diese Möglichkeit wahr. In der "Rede über die Mythologie" schlägt Friedrich Schlegel vor, zum Zwecke der Erneuerung der Kunst, die ursprüngliche Fantasie in der gegenwärtigen Vernunft "durchschimmern" zu lassen. Er nennt zwei Varianten dieses diaphanen Fantasiespiels: das Naiv-Kindliche und das Widersinnig-Sonderbare. In einer konstruktiven Operation sollen entweder der "Gang und die Gesetze der vernünftig den-

---

53 Als prominente Beispiele für die romantische Anwendung der von Leonardo da Vinci vorgeschlagenen Inspirationsquellen, nenne ich eine Stelle in E. T. A. Hoffmanns "Prinzessin Brambilla", als Giglio Fava, der Held der Geschichte, "in tiefe Träume versunken (...) vor dem Palast Pistoja (...) die Mauern" anstarrte. E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke. Bd. 3. Hg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt 1985. S. 785 und eine Stelle aus dem Entwurf von Josef von Eichendorffs: Marmorbild: "In einer großen Einsamkeit lag da altes verfallenes Gemäuer umher (...). Je länger er (...) unbeweglich auf diesen Platz hinstarrte, je mehr schien sich dort (...) alles anders zu gestalten. Josef v. Eichendorff: Werke. Hg. v. Wolfgang Frühwald. Bd. 1. Frankfurt 1985. S. 752.

54 Vgl. Anm. 39.

55 Vgl. Friedrich Piel: Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung. Berlin 1962.

56 Frisch: Über Arabesken und ihre Anwendung. In: Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks. Berlin 1795. S. 560.

57 Vgl. Anm. 29.

kenden Vernunft" aufgehoben und naiv wieder "in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur" versetzt werden oder aber es soll "die alte Natur und Kraft" der ersten Ursprünglichkeiten in ihrer Sonderbarkeit und "geistreichen Einfalt" durchschimmern.[59] Hier verläuft eine Scheidelinie, die den Klassizismus von der Romantik trennt.

Die klassizistische Ansicht, das einstige Chaos der Entstehung, die Zufälligkeit des Anlasses etwa, werde getilgt und vergessen durch die im Werk gelingende, vollendete, harmonische Schönheit[60], wird von der Romantik verworfen und revidiert. Der Entstehungsprozeß wird nun nicht mehr vom Werk getrennt. Im Ergebnis schimmert die Genese, das Chaos, der Zufall, das Naive, der Streit, die Disharmonie, das Verrückte und Sonderbare noch durch, ja wird bewußt wach gehalten. An den Blättern Victor Hugos, diesen sogenannten Kleinigkeiten, kann studiert werden, was Klee einmal in sein Tagebuch notierte: "Die Schöpfung als Genesis unter der sichtbaren Oberfläche des Werkes".[61] Konsequenterweise ist damit auch die Trennschärfe zwischen künstlerischem Prozeß, Schlacken, Fehlern, Normverstößen, Häßlichkeiten und experimentellen Zufällen und schönem, vollendeten Produkt nicht mehr herzustellen. In der romantischen Arabeskenkunst ist präsent, daß "jede Form geprägt ist durch den blinden Fleck ihrer Formlosigkeit, jede Schönheit durch den Einspruch des Erhabenen, der sie nur einen Augenblick schön sein läßt".[62]

---

58 (Franz Christoph von Scheyb): Koremons. Natur und Kunst in Gemälden, Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferstichen. Leipzig und Wien 1770. S. 466 f.: "Schmutz und Flecken im Kalk oder Gyps locken oft ungefähr das Auge an sich; sie reizen und halten es auf; es fällt manchmal auf Dinge, die ganz neue widernatürliche Formen darstellen, die Einbildung erwecken, und dem Verstand Anlaß geben, etwas wahrzunehmen, das bloß in der Einbildung besteht, (...). Der Verstand wird gleichsam zum Urheber eines Dinges, welches er durch das Auge auf einen leeren Raum zu erblicken gedenkt. Einige Zeichen und Punkte leiten ihn zur Ausführung einer ganzen Figur, welche ihm zur Unterhaltung und Betrachtung dient. Solche bloß in der Einbildung bestehenden Gegenstände scheinen der Ursprung jener Chimären zu sein, die man hernach durch Farben, Gyps und Gold ausdruckt, bereichert und zu einer wirklichen, ansehnlichen und schönen Augenlust gemacht, nach und nach in den herrlichsten Palästen des Altertums angewendet...".

59 Friedrich Schlegel: Rede über Mythologie. S. 319. Anm. 4.

60 Georg Forster: Werke. Hg. v. Gerhard Steiner. Frankfurt 1967.

61 Paul Klee: Tagebücher. 1898-1918. Hg. v. Felix Klee. Köln 1957. S. 318 (Nr. 932).

62 Walter Benjamin: Goethes Wahlverwandtschaften. In: ders., Gesammelte Schriften. Bd. 1. 1. Frankfurt 1974. S. 181.

Wie die meisten Romantiker und nach ihnen Klee[63], Dubuffet[64] und Max Ernst[65] hat auch Victor Hugo die Anregung Leonardo da Vincis aufgegriffen, "verworrene und unbestimmte Dinge" zum Ausgangspunkt seiner Erfindungskunst zu nehmen. In seinen frottierten und von Klecksens ausgehenden Malereien verarbeitet er variantenreich Leonardos Vorschlag, aus einem "Fleck" auf einer Mauer, "eine schöne Landschaft" zu erblicken.[66] In seinem literarischen Schaffen findet sich dieses Inzitament ebenfalls an prominenter Stelle, freilich in einer die Eigenheit der Literatur besonders heraushebenden Weise. Der Roman "Notre-Dame von Paris" verdankt seine Entstehung einer Entdeckung, so suggeriert es wenigstens die Vorrede von 1831. "In einem dunklen Winkel des einen Turmes" fand der "Verfasser" "das in die Mauer eingegrabene Wort:Anatkh (...). Aus diesem Wort aber ist dieses Buch entstanden."[67] Die Entfaltung einer umfassenden fiktiven Romanwelt aus einem scheinbar aus der wirklichen Welt stammenden Wort ist arabeskenverdächtig. Es ist nämlich in der Romantik üblich und beliebt, die Arabeske aus einem Quellpunkt entstehen zu lassen. Arabesk mutet nicht nur die geheimnisvolle, auf der Fläche der Mauer "eingegrabene" reliefartig wirkende Schrift (zumal sie inzwischen verschwunden zu sein scheint), sondern insbesondere der Schriftzug. Die "großen griechischen Buchstaben" treten in einer gänzlich unantiken, nämlich "an gotische Schreibart" erinnernden Manier auf. Schließlich ist die der Arabeske gemeinhin zugesprochene Evozierung von ursprünglicher Fantasietätigkeit hier auf eigene Weise gewährleistet. Denn der Anlaß für einen poetischen Assoziationsraum ist nicht ein beliebig reproduzierbares geschriebenes Wort, sondern, schon der Form und Materialität nach ein in Stein gemeißeltes "Denkmal". Nicht eine serielle, sich von Raum und Zeit entbindende, moderne

---

63 Paul Klee: Tagebücher. S. 19: "Im Restaurant meines Onkels (...) standen Tische mit geschliffenen Marmorplatten, auf deren Oberfläche ein Gewirr von Versteinerungsquerschnitten zu sehn war. Aus diesem Labyrinth von Linien konnte man menschliche Grotesken herausfinden und mit Bleistift festhalten. Darauf war ich versessen, mein "Hang zum Bizarren" dokumentiert sich.

64 Vgl.: Katalog. Guggenheim: 60 Meisterwerke aus der Salomon R. Guggenheim Foundation in New York u. Venedig. Nationalgalerie Berlin. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 20. Jan. - 19. März 1989. S. 136. Jean Dubuffet schreibt: "Ich fand Gefallen daran, daß ein einziges Medium zwei (doppelsinnige) Möglichkeiten in sich birgt: den tatsächlichen, vertrauten Charakter bestimmter Elemente (vor allem bei Boden- und Erdreichformationen) zu unterstreichen, andere Elemente hingegen in eine Welt phantasmagorischer Irrealität zu versetzen."

65 Max Ernst geht ausdrücklich von Leonardo da Vincis "Traktat der Malerei" aus und entwickelt daraus eine eigene Imaginationstheorie. Beyond painting. New York 1948. Vgl. Max Ernst: Württembergischer Kunstverein. 24. Jan. bis 15. März 1970. S. 41-42.

66 Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus 1270. Hg. v. Heinrich Ludwig, Bd. 1. Wien 1882.

67 Victor Hugo: Notre-Dame de Paris. "[...] l'auteur de ce livre trouva, dans un recoin obscur de l'une des tours ce mot gravé à la main sur le mur: 'ANATKH. [...] C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre" (Vorwort vom März 1831). OEuvres completes, Bd. 4, S. 19 f.

Schrift, sondern eine einmalige "Inschrift" bindet die Imagination an einen bedeutsamen Ort, die Stirnseite "der alten Kirche" Notre Dame zu Paris und erinnert damit an den Ursprung der Schriftkultur. Der Roman scheint so angelegt zu sein, als ob er nur die Ursituation des Schreibens dieses Schriftworts plastisch und pittoresk nachstellen wollte. Hugo von Hofmannsthal hat dieses eigentümliche Verhältnis von Schrift und architekturaler Fantasie gespürt. Die "Signatur dieses Dichters" zeigt sich ihm darin, daß er "einen wichtigen Teil seiner Phantasie in architekturalen Erschaffungen" ausgelebt habe.[68]

An dem auf diese Weise durch Schrift entstandenen Fiktionsraum wird die Differenz der Inspirationsquellen für Dichtung einerseits und Malerei andererseits, von Fleck und Schrift deutlich. So wie der Fleck oder Klecks als Anfang des Malens und der Malerei angesehen werden kann, so bedeutet er für das Schreiben zumeist ein jähes Ende.[69] Der Farb-, Tusch- oder Tintenklecks ist gewissermaßen die Drehscheibe, der Ort des Transfers vom Anfang der Malerei und dem Ende der Schrift. Die Differenz zwischen den beiden Inspirationsquellen der Dichtung und Malerei, diesen beiden Formen ursprünglicher Fantasie, konnte allerdings künstlerisch genutzt und zur spannungsvollen modernen Arabeske gestaltet werden. Victor Hugo gelingt dies, wenn er in seinen Malereien einen komplexen Gegensatzzusammenhang von Fleck und Schrift, von optischer Wahrnehmung eines Unbestimmten und der Lesbarkeit eines bestimmten, weil immer auf ein Signifikat verweisenden Schriftzeichens inszeniert.

Impulse für die extensive Einbeziehung der Schrift in seine Zeichnungen dürfte Victor Hugo aus dem Studium des Orients und der islamischen Ornamentik erhalten haben. Paris war im Vormärz ein Zentrum der Orientforschung. In Paris wurden grundlegende Arbeiten zur arabischen Kunst, insbesondere zu der in Spanien entstandenen publiziert[70], also zu einem Land, das auf den jungen Victor Hugo bekanntlich auch biographisch großen Einfluß ausübte.[71] In Atlanten wurde die Vielfalt und Variationsbreite der Inschriften vorgeführt und in Essays die Gesetzmäßigkeit der Arabeske kunsttheoretisch erörtert.[72] Dabei muß offen bleiben, wie weit diese Interpretationen arabischer Arabesken durch den romantischen westeuropäischen Blick bestimmt waren. Jedenfalls kamen

---

68 Hugo von Hofmannsthal: Versuch über Victor Hugo. S. 371.

69 Vgl. Günter Oesterle: Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen "Der goldene Topf". In: Athenäm. Jb. für Romantik (1991). S. 106.

70 Alex. de Laborde: Voyage pittoresque et historique de l'Espagne. Paris 1812.

71 Hugo von Hofmannsthal: Versuch über Victor Hugo. S. 373: "Die Form des spanischen Erlebnisses war für den Knaben Hugo eine phantastische."

72 S. Girault de Prangey: Essai sur l'architectures des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbaria. Paris 1841. ders. Monuments Arabes et Moresques de Cordova, Seville et Granade. Paris 1836-1839.

die Thesen von der "unendlichen Fortsetzbarkeit der Arabesken", ihrer Unabgeschlossenheit oder ihres "präzise(n) Wechsel- und Rätselspiel(s)"[73] - ihrer produktiven Anverwandlung nur entgegen.

Überblickt man nun das Gesamtwerk Victor Hugos, dieses großen Virtuosen des Historismus, könnte man versucht sein, die Wandlungen und Transformationen des Arabeskgrotesken in seinem Werk auf ein immer ausgreifenderes und intensiveres Studium und Aufgreifen von Exotismen zurückzuführen. Es begänne mit der Freude an grotesken, effektvollen, melodramatischen shakespearischen Kombinationen in den 20er Jahren, würde sich nach der Julirevolution ausweiten auf neugotische Schauerinszenierungen, dann im Studium des Orients gipfeln[74], um schließlich im Nachmärz in der Anverwandlung ostasiatischer Kunst und Kalligraphie zu enden. Vielleicht ist die Hypothese nicht zu gewagt, daß Victor Hugo sich durch die verschiedenen europäischen Traditionen des Grotesken, Erhabenen und Arabesken hindurcharbeitet, um schließlich auf die ursprüngliche Form der orientalischen Arabeske mit ihren 'klassischen' Schrift- und Ornamentkombinationen zu stoßen. Der Geltungsbereich von Schlegels These, die westeuropäische Arabeske hätte wenig mit dem Arabischen gemein, ist somit einzuschränken. Vielleicht ist dadurch sogar eine Erklärung möglich, warum üblicherweise die Fortsetzung der romantischen Arabeskenproduktion im 19. Jahrhundert in die Ornamentästhetik des fin de siècle einmündet, wohingegen die von Victor Hugo praktizierten Arabesken auf surrealistische Konzepte des 20. Jahrhunderts vorausweisen.

6. Die Manie der Monogramme.

Rodin hat einmal gesagt: Hugo besitze dekoratives Genie und spricht in diesem Zusammenhang von "arabesques trop faciles".[75] Darüber ist ein Stück hinauszugehen: Hugos Zeichnungen, besonders die im Exil entstandenen, weisen eine extreme Spannung auf zwischen einer sich zum Monumentalen steigernden Erhabenheit einerseits und spielerischer Dekoration andererseits, zwischen erhaben romantischen Landschaftsdarstellungen oder bizarren Architekturphantasien hier und abstrakten Formspielen dort, zwischen an Heroismus grenzendem Pathos auf der Inhalts- und Bedeutungsebene und einer zur Trivialität, Alltäglichkeit, Flüchtigkeit und Zufälligkeit neigenden Materialität. Durch alle diese Spannungen hindurch erhält sich ein Zug mit großer Beständigkeit, sei es in Form des Namenszuges, eines Textes, eines Wortes oder von Buchstaben: die Schrift. Sie beansprucht ästhetische Qualität auf Hugos Bildern, ohne ihre Mitteilungsfunktion aufzugeben. Im Gegenteil. Die schriftliche Botschaft wird durch den ästhetischen Charakter der Schriftzeichen und ihre konstellative Ordnung sogar hervorgehoben. So entsteht in

---

73 Carl Schnaase: Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Bd. 1. Düsseldorf 1844. S. 426 f.

74 Vgl. Dessins de Victor Hugo (Anm. 50). Nr. 133, Nr. 135.

75 "J'y vois un sentiment aigu de la décoration. Hugo a le génie décoratif"; Auguste Rodins [in] Quelques opinions sur Victor Hugo, Revue hebdomadaire, 22.2. 1902. S. 464-466, hier zitiert nach Pierre Georgel: Histoire d'un 'peintre malgré lui'. S. 57.

Hugos Bildern eine der doppelten Bildlogik der Arabeske zwischen Fläche und Tiefe strukturell analoge Doppelwertigkeit zwischen optisch-sinnlicher und kognitiv-spiritueller Rezeption, zwischen Wahrnehmen und Lesen. Victor Hugo nutzt die Vielfalt verschiedenster Schrifttypen zum arabesken Wechselspiel zwischen ornamentaler Linie und reliefartiger Dimensionierung, zwischen malerischen Zeichen und körperlicher Plastizität einzelner Buchstaben, Worte, Satzfetzen und Sätze. Die Schrift präsentiert sich in Hugos Zeichnungen in großem Formenreichtum. Mal erscheint sie wie von unbeholfener Hand und höchster Zartheit, mal als Monumental-Antique (Nr. 131).[76] Einmal legt sich ein flüssiger Schriftduktus wie ein Ornament um eine Architekturlandschaft, ein anderes Mal erhalten Versalien (einzelne Großbuchstaben) selbst architektonische Gestalt (Nr. 936), einmal erscheint sie wie ein Graffiti an die Wand gekritzelt (Nr. 866), das andere Mal scheint sie wie ein Menetekel an Wand oder Boden (Nr. 966) auf.

Auch die Kunst der Ligatur, "der Zusammenschreibung von mehreren Buchstaben"[77] wird ästhetisch fortentwickelt (Nr. 936). Sie wird gleichsam eingeflochten in die ornamentalen Flächen und gleichwohl plastisch davon abgehoben (Nr. 867). Schrift vollendet die ästhetische Komposition. Manchmal antworten zarte Schriftzüge auf Blockschrift wie ein Echo, oder sie werden auf Sockeln, Kapitälen oder Tafeln plaziert. Dann wieder korrespondiert eine pamphletartige Schrift unter dem Bild einem fast unleserlichen Text im Zentrum des Bildes (Nr. 821). Hugo schreibt nicht nur in kaum erdenklichen Varianten Buchstaben und Worte, er präsentiert sie nicht nur im Wechsel von hell und dunkel, von stehengelassener Vorzeichnung und teilweiser Ausmalung durch japanoisen Pinselstrich oder spitzen Federzug, er geht weiter; er fragmentiert die Schrift, versteckt sie partiell (Nr. 171), überblendet sie, zerstört sie und führt sie als verfallende, zerbröckelnde Ruine vor (Nr. 802). Einer der kühnsten Würfe dürfte eine Text-Bildkomposition sein, in der eine mit schwarzen Klecksen und Frottierung arbeitende Zeichnung den Untergang von Paris 1871 symbolisch durch ein im Meeressturm untergehendes Schiff vorstellt (s. Bild). Die beiden darunter gesetzten Satzfragmente, einerseits eine durch den 70er Krieg ausgelöste apokalyptische Untergangsvision von Paris, andererseits eine persönliche Hoffnung in aller Verzweiflung, werden durch Faltung klecksographisch verdoppelt und dadurch unleserlich: die kognitive wechselt in die optische Wahrnehmung der Schrift als Bild (wie bei einem Löschpapier) (Nr. 933). Diese Unterschriften zeigen exemplarisch die Rolle der Pathosformeln bei Hugo. Sie sind Ausdruck der Krise: einer übersteigerten Ich-Identität, die den Gestus des "gottgesandte(n) Sprechers, des Anwalt(s), des Vermittler(s), de(s) geborenen Wortführer(s), de(s) Prophet(en), dessen Platz neben oder etwa über dem König ist",[78] einnehmen möchte und doch zugleich gebrochen ist

76 Vgl. Dessins de Victor Hugo (Anm. 50). Alle im folgenden Text angegebenen Nummern beziehen sich auf Reproduktionen in diesem Katalog.

77 Martin Andersch: Spuren. Zeichen. Buchstaben. Ravensburg 1988. S. 239.

78 Hugo von Hofmannsthal: Versuch über Victor Hugo. S. 383.

durch Einsamkeit und Exil. Dabei lassen sich Distinktionen zwischen der Verwendung der Pathosformeln in lateinischer oder französischer Sprache feststellen. Die lateinische Sprache wird für menschheitliche und politische Weisheiten und Sentenzen bevorzugt. (Nr. 821, 178, 922, 169, 181, 178, 886). Französische Pathosformeln finden sich meist dann, wenn es um das eigene Schicksal (Nr. 927, 138, 854) oder das Schicksal des eigenen Volkes geht (Nr. 821). Dabei übernimmt die Schrift eine ihrer "ursprünglichsten Funktionen: die Identifizierbarkeit".[79] Victor Hugo traktiert sie in der Manie seiner Monogramme. Anders als die wechselnden Bilder (sei es Landschaften, Burgen, Häuser oder Städte) bleibt der darauf plazierte Namenszug als Signifikat sich immer gleich. Dies alles spricht von dem, was Schrift im Unterschied zum gemalten Zeichen ist: "Wiederholung. Wiederholung der immer gleichen Formen und Wiederholung einer Form mittels einer anderen".[80]

Geradezu zwanghaft unterzeichnet, überzeichnet, umzeichnet Hugo mit seinem Namen. Von der Unterschrift bis zur Dedikation, vom Psychogramm bis zur Rätselschrift, von der plakativen Form bis zur magischen Formel reicht das Spektrum. Hugos Monogramm ist ornamental und monumental, dekorativ und arabesk zugleich.[81] Die Wiederholung seines Namens oder seiner Initialen ist doppeldeterminiert: sie hat deiktischen und beschwörenden Charakter[82], sie ist rhetorisch und mythisch; sie hypostasiert den Namen und bringt ihn zugleich im Farbmaterial oder der ornamentalen Form zum Verschwinden. Sie ist privatestes Lebenszeichen, öffentliches Denkmal und geschichtliches Mahnmal. Sie ist Souvenir, Erinnerung an das Exil des Dichters und an das Unglück des Volkes. Das Monogramm Hugos ist Signet eines Autors, Zeichen eines Sängers, der zum Volk sprechen will und müßte, aber daran gehindert wird; es ist grapho-latrisches Signum eines Propheten, der die demokratisch revolutionäre Vergangenheit im kollektiven Gedächtnis hält und zugleich einen Appell an die Gegenwart und Nachwelt richtet.[83] Die

---

79 Aleida und Jan Assmann: Schrift und Gedächtnis. In: Aleida u. Jan Assmann. Christof Hardmeier (Hg.): Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München 19832. S. 217.

80 Florian Coulmas: Über Schrift. S. 133.

81 Gerhart von Graevenitz hat am Beispiel von "Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians" erörtert, wie "die Stelle des Monogramm-Ich" definiert ist "durch die Beziehungslinien verschiedener Bildkontexte, die an dieser und keiner anderen Stelle sich treffen". Gerhart von Graevenitz: Das Ich am Rande. Zur Topik der Selbstdarstellung bei Dürer, Montaigne und Goethe. Konstanz 1989. S. 11.

82 Ein Beispiel für den beschwörenden Charakter in Hugos Umgang mit der Schrift erwähnt Hugo von Hofmannsthal in seinem oben zitierten "Versuch über Victor Hugo": "wir vernehmen, er wäre ein anderes Mal um Mitternacht in das Vorgemach des Königs eingedrungen, und habe mit vier Versen, hastig auf einen Bogen Papier hingeworfen, und mit der Gewalt seines Namens vom Könige in der äußersten Stunde die Begnadigung eines hochsinnigen und edlen politischen Verbrechers durchgesetzt, dessen Todesurteil schon unterschrieben war." (S. 384).

manische Wiederholung der eigenen Namenszüge, die aus verschiedenen Flächen hervortreten oder in sie eintauchen, stellt nicht nur in der Instabilität des Exils die immerwährende Versicherung personaler Identität her.[84] Der Dichter vergewissert darüberhinaus immer von Neuem, daß die Welt aus dem Chaos geschaffen ist. - Durch das geschriebene Wort will er bewußt machen, daß diese Welt zerbrechlich und sterblich ist, die Schrift aber Gedanken, Eingedenken ermöglicht, Eröffnung künftigen Weiterlebens, Einmeißelung eines Schicksals und Verhängnisses, das möglicherweise erst nach Jahrhunderten wieder vergegenwärtigt werden kann, wie das ANATKH, das Schöpfungswort der fiktiven Welt des Romans "Notre Dame von Paris". Schließlich ist Hugos Monogramm nicht nur Schriftzug, sondern tendenziell Inschrift. Was die Schrift üblicherweise gegenüber der oralen Qualität verliert[85] - die Situativität, Expressivität und Gestik, holt das Monogramm als Inschrift wieder zurück, zumal wenn es sich auf die unwiederholbare, einmalige Zeichnung festlegt. In welcher Variante auch immer der Name Victor Hugo hervortritt, immer verweist er auf die Bedeutungshaftigkeit des Ortes, des Exils. Kein Wunder, daß Victor Hugo, das Angebot mit der Radiernadel zu arbeiten, ablehnt[86], um nicht auch noch die eigentliche Aura des gemalten Bildes zu stören, eines authentischen Zufluchtortes, an dem er das Schriftbild seines Namens "einmeißelt" und mit ihm seine öffentliche und private schicksalhafte Bestimmung: als Inzitament der Imagination, als Ursprung eines künftigen Romans. Nicht die Erinnerung ist für den Exilanten Hugo, wie man in Abwandlung eines Wortes von Jean Paul sagen kann, der einzige Ort, von dem man nicht vertrieben werden kann, sondern das gemalte Bild, dem er seinen Namen aufprägt, und der ist gleichsam das Schöpfungswort einer möglichen "fiktiven" Geschichte eines Romans seines Lebens.

---

83 Die hier betonte Trinität von Autor, Sänger, Prophet läßt sich anschließen an das, was Philippe Lejeune von der Identität des Namens als Autor, Erzähler und Hauptfigur behauptet. Philippe Lejeune: Le pacte autobiographique. Paris 1975. S. 26 f.

84 Vgl. Gabriele Brandstätter, Gerhard Neumann: Biedermeier und Postmoderne. Zur Melancholie des schöpferischen Augenblicks: Mörikes Novelle 'Mozart auf der Reise nach Prag' und Shaffers 'Amadeus': In: Günter Blamberger, Manfred Engel, Monika Ritzer (Hg.): Studien zur Literatur des Frührealismus. Frankfurt/M. 1991. S. 312: "Der authentische Schöpfungsakt als Begründungsakt von Subjektivität sollte (...) aus den beiden Identität beglaubigenden Zeichensystemen unserer Kultur rekonstruiert werden: aus Schrift und Bild in ihrer die "Subjektivität" allererst legitimieren den Funktion.

85 Aleida und Jan Assmann: Schrift und Gedächtnis. S. 273.

86 Georgel: Le romantimse des années 1860. S. 41 (Brief Hugos an Burty vom 18./19.4.1864): Et puis l'eau-forte m'amuserait, etre des nuits, et mon temps ne m'appartient pas. Je ne suis pas sur cette terre pour mon plaisir".

Bild 1: Vieux pont à Vianden. 17. juillet 1871. (Nr. 31)[88]

Bild 2: (Nr. 1390)

88 Die in Klammern gesetzten Nummern beziehen sich auf den Katalog: Maison de Victor Hugo. Dessins de Victor Hugo. Paris 1985.

Bild 3: 13e année d' absence (ou Anniversaire) 1864. (Nr. 802)

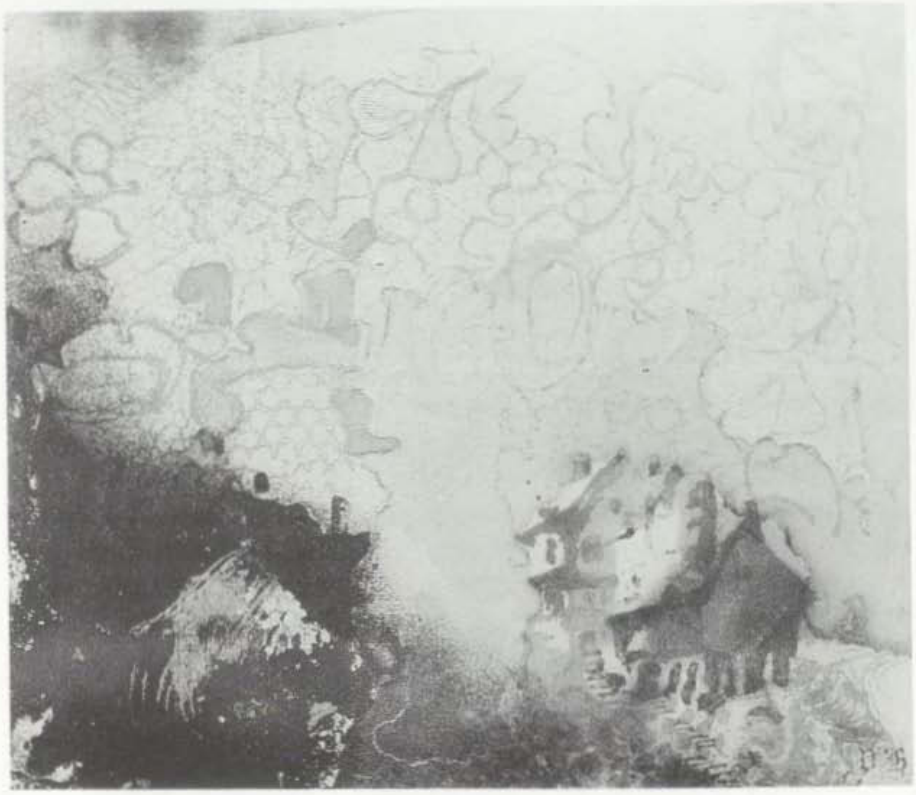

Bild 4: Vieille maison. (Nr. 867)

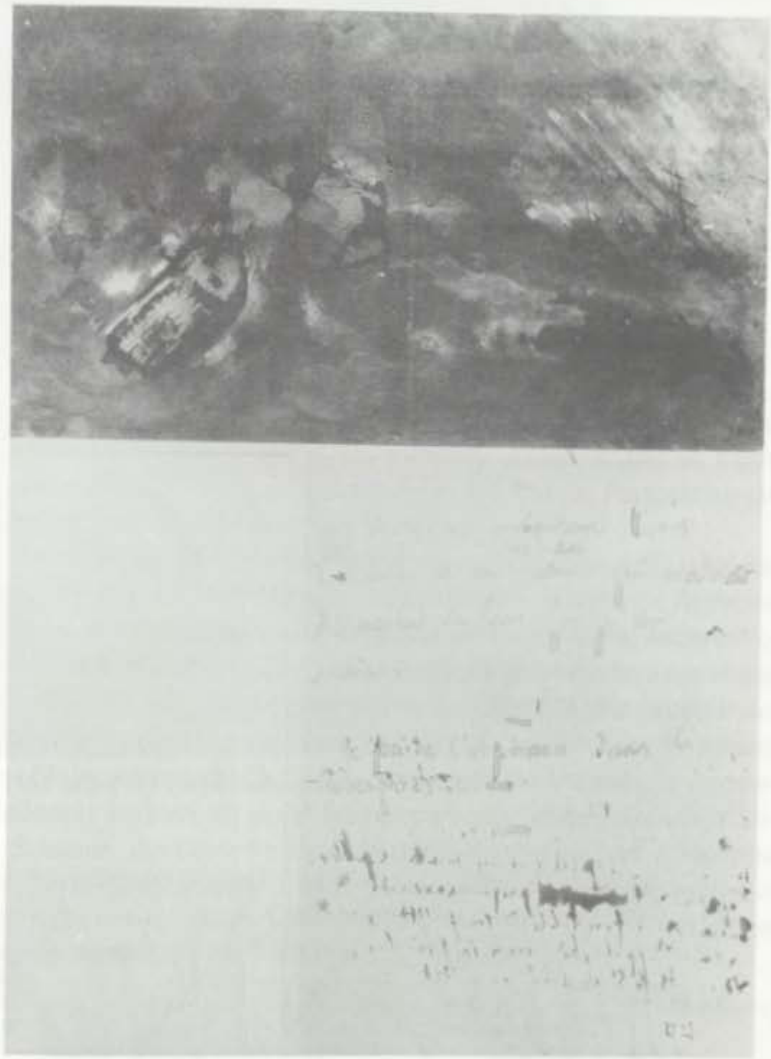

Bild 5: Marine. Darunter auf einem extra Blatt steht: Berlin bombardant Paris volcan ressemble à un cratère qui essaierait de cracher sa lave jusqu' au soleil - je puise l' espérance dans le désespoir. (Nr. 933)

Bild 6: "Exil" (ou Initiales). Jersey 1854. (Nr. 805)

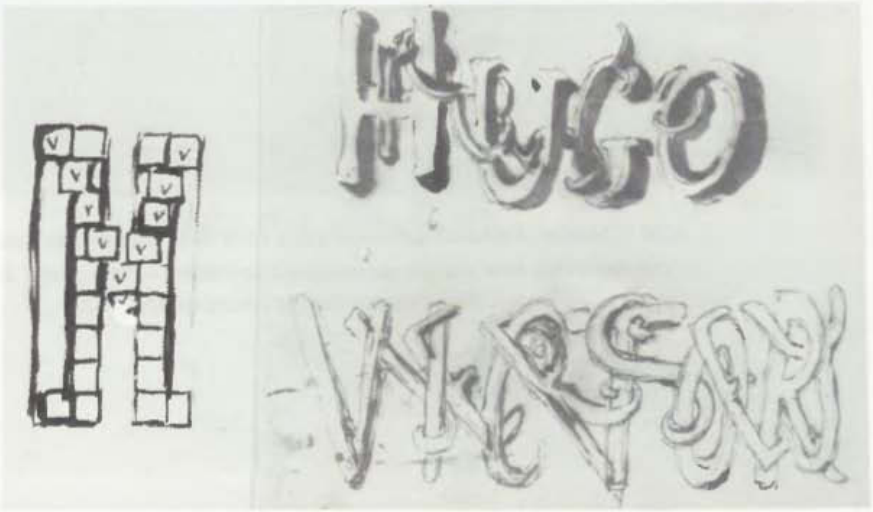

Bild 7: Etudes de lettres décoratives. (Oben: Der Nachname Hugo umschlungen von dem Datum 1855. Unten: Der Vorname Victor umschlungen von dem Namen des Wohnorts: Jersey) (Nr. 936) - Projet pour la cheminée de la salle à manger de Hauteville House (vgl. Nr. 85-87, 1391 E u. Fol. 35)

Susi Kotzinger

Arabeske - Groteske: Versuch einer Differenzierung

Neuere literaturtheoretische Untersuchungen zur Arabeske haben die romantische Konfundierung von Arabeske und Groteske mehr oder weniger akzeptiert, d.h. sie haben ihrerseits auf eine genaue Differenzierung in Anlehnung an den aus der Perspektive der Ornamentologie betrachtet (kulturell) heterogenen Ursprung verzichtet.

Nachdem Karl Polheim[1] die Konstitutiva des romantischen Arabeskebegriffs schlegelimmanent untersucht hat, geht es Günther Oesterle, der in seinen Aufsätzen die Arabeske durchweg als theoretische Strukturmetapher versteht und sie auch für die Analyse romantischer literarischer Texte fruchtbar macht[2], um die Situierung der Arabeske in einem Feld semantisch naher Begriffe wie Hieroglyphe, Karikatur, Groteske. Die Struktur der romantischen Literaturtheorie selbst legt eine derartige Vorgehensweise nahe. In seinem Aufsatz über Arnims „Majoratsherren" z.B. bestimmt Oesterle die Groteske in Opposition zur Karikatur, indem er letzterer als in der Immanenz verharrendem statisch-häßlichen Gegenbild des Schönen, die Groteske als ambivalent-abgründige, zur Allegorese neigende ornamentale Textstruktur gegenüberstellt. So aber gerät die Groteske wieder in große Nähe zur Arabeske. Oesterle spricht von "Groteskarabesken", die sich aus den in

---

1 K.K. Polheim: Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. München-Wien-Paderborn 1966.

2 G. Oesterle: 'Illegitime Kreuzungen': Zur Ikonität und Temporalität des Grotesken in Achim von Arnims 'Die Majoratsherren'. In: Etudes Germaniques 43 (1988). S. 25-51.
Ders.: Arabeske, Schrift und Poesie in E.Th.A. Hoffmanns Kunstmärchen „Der goldne Topf". Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen. Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegls 'Studium'-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' „Ästhetik des Häßlichen" als Suche nach dem Ursprung der Moderne. In: D. Bänsch (Hg.): Zur Modernität der Romantik. Stuttgart 1977. S. 217-297.
Ders.: Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske. In: H. Beck/P.C. Bol u.a. (Hg.): Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Berlin 1984. S. 119-139.
ders.: Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels „Brief über den Roman". In: D. Grathoff (Hg.): Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode. Frankfurt a.M. 1985. S. 233-292.