

PRESSEMAPPE

S. 2	Buchinformation
S. 3	Autor*innenportrait
S. 4-20	Leseprobe

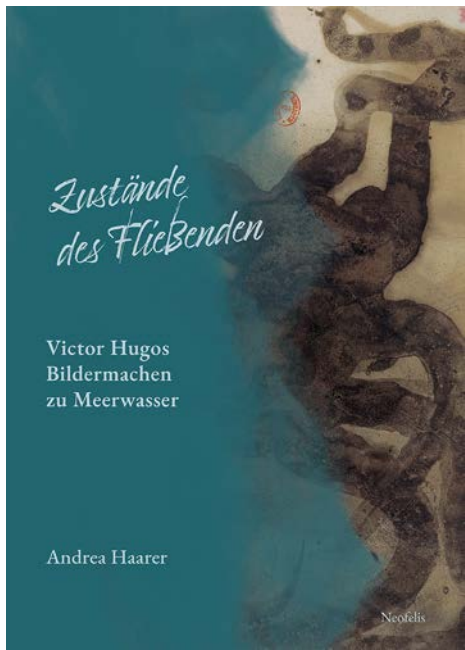
Neofelis Verlag

Kuglerstr. 59 | 10439 Berlin
www.neofelis-verlag.de

Rezensionsexemplare

Claudine Oppel
presse@neofelis-verlag.de





Andrea Haarer

Zustände des Fließenden

Victor Hugos Bildermachen zu Meerwasser

244 Seiten | mit 21 Farb- u. 21 S/W-Abbildungen
Softcover | 15 x 21 cm | 27 €

ERSCHEINT AM 22. NOVEMBER 2022

ISBN 978-3-95808-411-7
Auch als E-Book erhältlich.

Zwischen den 1830er und 1870er Jahren zeichnete, kritzelte und kleckste der französische Schriftsteller Victor Hugo auf tausenden kleinformatischen Papieren. So entstand eine Fülle von Bildern, die in die Bildkultur dieser Zeit passen – bis auf eine Handvoll Ausnahmen: Vier Bilder fallen heraus. Sie lassen sich wegen ihrer rudimentären oder sogar unmöglichen Identifizierbarkeit von Motiven, wegen ihrer komplexen Gemachtheit und wegen ihrer ausschließlich fluiden Faktur weder durch Hugos eigene noch durch andere gängige Bilder des 19. Jahrhunderts kontextualisieren und interpretieren.

Ganz anders als die bisherige Forschung nimmt dieses Buch die Bilder nicht schon wie ‚Abstraktionen‘ des 20. Jahrhunderts wahr. Vielmehr werden die Bilder als historisch und kulturell spezifische Artefakte untersucht: Folgt man Hugos Machen der fluiden Formationen – seinen mal wässrigen, mal viskosen Tintmischungen und seinen Handgriffen des Fließenlassens – werden seine

künstlerischen Inspirationsquellen sichtbar: Als Hugo diese Bilder machte, lebte er am Meer, las zum Meer und schrieb zum Meer. Seine Lektüren und Überlegungen zu den Entstehungsprozessen im Meer inspirierten ihn, diese Bilder zu machen – vom Zustandekommen von Wesen, Gestein und Lumineszenz aus Meerwasser bis zum Zustandekommen von Bildern aus Tinte. Dabei lassen sich die Bilder nie als Illustrationen von Texten lesen. Sie bewahren immer einen nur ihnen eigenen Sinn.

Hugos Bildermachen erscheint somit als eine vom Schreiben eigenständige Praxis, der Andrea Haarer auf den Grund geht: Wozu fertigte Hugo diese Bilder an? Zu welchen Erkenntnissen konnte er nicht im Schreiben kommen, sondern nur im Machen dieser Bilder? Was für ein Zusammenhang von Bild und Meer oder ‚Kunst‘ und ‚Natur‘ wird in künstlerischen Prozessen erprobt und in Bildern manifest, die nichts darstellend aufnehmen? Was sagt das über Kunst im 19. Jahrhundert aus?

Neofelis Verlag

Kuglerstr. 59 | 10439 Berlin
www.neofelis-verlag.de

Rezensionsexemplare

Claudine Oppel
presse@neofelis-verlag.de



Andrea Haarer ist Kunsthistorikerin. Sie war Mitglied der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe „Form und Emotion“ (Johannes Gutenberg-Universität Mainz) und der Forschungsstelle „Naturbilder“ (Universität Hamburg). Ihre Dissertation schrieb sie über Victor Hugos Tuscharbeiten zu Kraken, Algen und Phosphoreszenz sowie über sein tastendes Suchen nach gemeinsamen Momenten von Kunst, Meer und allgemein ‚Natur‘. Sie interessiert sich weiterhin für künstlerische Arbeitsweisen auf Papier, zuletzt auch für solche des 20. Jahrhunderts.



Andrea Haarer

Zustände des Fließenden

Victor Hugos Bildermachen zu Meerwasser

Neofelis

Inhalt

Dank	7
1 Einleitung	
1.1 Meerwasser	9
1.2 Forschungsstand	21
1.3 Über Bildermachen schreiben	33
2 Algen	
2.1 <i>Empreinte de dentelle</i> (1855–1856)	47
2.2 Erste Organismen	53
2.3 Ausdifferenzieren	62
3 Krake	
3.1 <i>Piewre</i> (1866–1869)	73
3.2 Schleim	81
3.3 Verdichten	95
4 Gestein	
4.1 <i>Taches</i> (1858? 1866–1868?)	133
4.2 Sediment	142
4.3 Aushärten	154
5 Phosphoreszenz	
5.1 <i>Taches</i> (1870–1875)	167
5.2 Leuchten	177
5.3 Aufwühlen	190

6 Zustände des Fließenden	199
7 Ausblick	
Gustave Courbets Wellenmalerei	209
Literaturverzeichnis	222
Abbildungsverzeichnis	237

1

Einleitung

1.1 Meerwasser

Die alltägliche Lebenswirklichkeit kann anregen, wofür eine Künstlerin oder ein Künstler aufmerksam ist und auf welche Weise.¹ Als der französische Schriftsteller Victor Hugo (1802–1885) zwischen 1855 und 1875 im Exil direkt am Ärmelkanal lebte, machte er die vier Bilder *Empreinte de dentelle* [Abdruck von Spitze] (1855–1856), *Pieuvre* [Krake] (1866–1869), *Taches* [Flecken] (1856? 1866–1868?) und *Taches* [Flecken] (1870–1875).² (Abb. 2–5) So wie das Meer sind auch diese vier Bilder von wässriger und fließender Qualität. Wegen seiner organisierten Proteste gegen Napoleon Bonaparte und der Publikation seines Pamphlets *Napoléon le Petit* (*Napoleon der Kleine*) 1852 wurde Hugo in Paris polizeilich gesucht und im selben Jahr erst aus Frankreich, dann aus Belgien und nach den ersten Exiljahren 1852–1855 auch aus Jersey ausgewiesen. Von 1855–1870 lebte Hugo auf der kleineren Kanalinsel Guernsey. Er reiste noch im Anschluss an seine Rückkehr nach Paris 1870 wiederholt auf die Insel und wohnte 1872–1873 sogar für ein weiteres Jahr in seinem Haus am Meer, verbrachte 1875 dort eine Woche und 1878 noch

1 Vgl. Klaus Kastberger / Stefan Maurer: Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Berlin: de Gruyter 2017, S. 7–12, hier S. 7–8; Georges Piroué: Victor Hugo et la mer. In: Victor Hugo: *Œuvres complètes. Édition chronologique*, Bd. 9.1, hrsg. v. Jean Massin. Paris: Le Club français du livre 1971, S. I–XXVII, hier S. VI.

2 Ich wähle hier bewusst den unspezifischen Begriff ‚machen‘. Damit beschreibe ich eine bildkünstlerische Tätigkeit, die völlig ergebnisoffen ist und nicht schon die Absicht enthält, am Ende ein Kunstwerk zu schaffen. Zur Begrifflichkeit und zum methodischen Vorgehen dieser Arbeit vgl. Kap. 1.3. Über Bildermachen schreiben.

einmal mehrere Monate zur Erholung von einem leichten Schlaganfall.³ 1856 kaufte er in der Hafen- und Hauptstadt St. Peter Port in der Rue Hauteville ein schon sehr lange leerstehendes Spukhaus. Hier wohne – so der lokale Aberglaube – der Geist einer Frau, die sich darin das Leben genommen hatte.⁴ Schon der Straßename Rue Hauteville weist darauf hin, dass Hugos Hauteville House oben an der Steilküste gelegen ist. Von dort aus überblickt man die Bucht mit dem Hafen und sieht auf das offene Meer hinaus. Bei klarem Wetter erkennt man am Horizont sogar die französische Küste. Wie die meisten küstennahen Häuser der Kanalinsel hat auch dieses im Dachgeschoss ein *look-out*, einen Ausguck, das heißt ein Zimmer mit großem Fenster, von dem aus man den weitesten Blick über das Meer hat. Genau dieses Zimmer richtete sich Hugo als Arbeitszimmer ein. Er stattete es mit Stoffbehängen von üppigem Pflanzenornament aus und möblierte es mit einem Schreibtisch mit gedrechselten Beinen, mit Bücherschränken, in der diejenige Literatur stand, die für Hugo gerade aktuell war,⁵ und mit einer Kommode, in der Arbeitsmaterialien wie Papiere und Tintenfässer verstaut waren.⁶ 1861–1862 ließ er dieses Zimmer zum Meer hin um ein Glaszimmer erweitern. (Abb. 1) In aufwendigen Umbaumaßnahmen wurden die meerseitige Außenwand und ein Teil des Daches abgetragen und ein Zimmer angebaut, das fast vollständig metallverstrebt und verglast ist. Diese Architektur war neu und für Wohnhäuser nicht üblich.⁷ Das Zimmer ähnelt dem kleinen Wintergarten im ersten Stock, der auch ein Gewächshaus für Weinranken war. Es ist aber spezieller. Schon Hugos Bezeichnung für das Zimmer, *crystal palace*, deutet auf die Durchlässigkeit für das naheliegende Meer hin. Wegen des völlig offenen Meerblicks kann der *crystal palace* mit der Glas- und Eisenbauweise der

3 Vgl. Laura Hugo: Chronologie. In: Dies. / Marie Hugo / Jean Baptiste Hugo (Hrsg.): *Hauteville House. Victor Hugo décorateur*. Paris: Paris-Musées 2016, S. 113–125, hier S. 115, 123–124.

4 Vgl. Hauteville House. In: *Wikipedia*, 16.04.2022. https://de.wikipedia.org/wiki/Hauteville_House#cite_note-1 (Zugriff am 27.07.2022).

5 Vgl. Danielle Molinari: Die Museen in Häusern Victor Hugos. In: Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.): *Victor Hugo. Visionen eines Schriftstellers*. Ausstellungskatalog Klassik Stiftung Weimar. Ostfildern: Hatje Cantz 2008, S. 43–54, hier S. 54; Gérard Pouchain: Victor Hugo et les îles anglo-normand. In: Danielle Molinari (Hrsg.): *Hauteville House. Guide*. Paris: Paris-Musées 2010, S. 12–20, hier S. 20.

6 Vgl. *Chez Victor Hugo par un passant. Avec 12 eaux-fortes par M. Maxime Lalanne*. Paris: Cadart & Luquet 1864, S. 64. Der Verfasser ist vermutlich Charles Hugo.

7 Vgl. Molinari: Die Museen in Häusern Victor Hugos, S. 47.

Schauaquarien der 1850er und 1860er Jahre assoziiert werden.⁸ Hugo hat solche Aquarien bei seinen Reisen, etwa nach Brüssel, wo 1868 ein großes Aquarium eröffnete, nicht nachweislich besucht. Er hat aber von ihnen gelesen: Er schnitt einen Zeitungsbericht aus der *Gazette de Guernsey* über das Aquarium des Collège de France aus und bewahrte diesen in seinem Dossier *Science* auf.⁹ Bestimmt kannte er auch den Artikel seines Freundes Théophile Gautier über das neue Aquarium des Jardin zoologique d'acclimatation von 1861, in dem steht, wie ein Glas von guter Qualität einen direkt in das Meer eintauchen lasse.¹⁰ Indem Hugo an die Rückwand seines *crystal palace* zusätzlich drei große Spiegel montieren ließ, die das Wasser reflektieren, verband er das Zimmer noch intensiver mit dem Meer. Die tragenden Außenwandstücke ließ er mit weißen, ausgesuchten Kacheln verkleiden, auf denen in verschiedenen Blautönen unter anderem Meeresmotive wie Schiffe auf See, Fischerei und Seeungeheuer abgebildet sind. Hugo möblierte dieses aufwendig gebaute Zimmer nur sparsam. Er richtete es an der linken und rechten Außenwand mit einklappbaren Stehpulten ein, gemäß seiner langjährigen Arbeitspraxis, im Stehen zu schreiben. Seitlich sind gestufte, mit Teppich gepolsterte Sitzflächen eingebaut, auf denen Hugo gerade geschriebene Manuskriptseiten und vielleicht gerade gemachte Bilder ablegte, trocknen ließ und sortierte. Von dem nun fensterlosen Arbeitszimmer, das durch einen Stoffbehang zusätzlich abgedunkelt und mit noch mehr Pflanzenornament überwuchert war, trat man wie aus einer Grotte in den tageslichthellen, verglasten Raum, der einen überall mit Meer, blau oder grau, je nach Wetterlage, und mit Meeresmotiven umgab. In diesen Zimmern schrieb Hugo unter anderem Lyrik, Romane und Essays zum Meer und fertigte dort vielleicht auch die vier Bilder *Empreinte de*

8 Vgl. Ursula Harter: *Aquaria in Kunst, Literatur und Wissenschaft*. Heidelberg: Kehrer 2014, S. 23–24, 58–59.

9 Vgl. Pierre Albouy: *La Création mythologique chez Victor Hugo*. Paris: José Corti 1963, S. 322; Harter: *Aquaria in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, S. 157; dies.: Victor Hugos Unterwelten. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* XII,2 (2018), S. 101–114, hier S. 111–112. Der Zeitungsausschnitt befindet sich in Hugos Dossier „Science“, das als „Océan prose. Tas de Pierres“ in der Bibliothèque nationale de France (im Folgenden BnF), Département des Manuscrits, Paris inventarisiert ist, Inv.-Nr. NAF 13418, fol. 104r.

10 „La côté qui fait face au spectateur est fermé par une glace de Saint-Gobin d'une transparence extrême. [...] on peut croire qu'il n'y a rien entre l'œil et la paroi opaque de la caisse.“ (Théophile Gautier: L'Aquarium du Jardin zoologique d'acclimatation. In: *Le Moniteur universel*, 09.12.1861, S. 1, col. 1–6, hier col. 2–3.) / „Die dem Betrachter zugewandte Seite ist durch ein äußerst transparentes Spiegelglas von Saint-Gobin abgeschlossen. [...] man könnte meinen, dass es nichts zwischen dem Auge und der lichtundurchlässigen Wand des Gehäuses gibt.“ (Alle Übersetzungen aus dem Französischen, sofern nicht anders angegeben, A. H.)

dentelle (1855–1856), *Pieuvre* (1866–1869), *Taches* (1856? 1866–1868?) und *Taches* (1870–1875), die ganz ähnlich wie das Meer selbst durch etwas Fließendes definiert sind.¹¹

In diesem Buch beschreibe ich Hugos Machen dieser vier Bilder und nehme es als eine eigenständige, nicht-begriffliche und spezifisch bildnerische Praxis ernst, mit der Hugo zu künstlerischen Erkenntnissen kam. Ich untersuche die vier Herstellungsprozesse, das heißt alles, was in ein Bild jeweils an ästhetischen Überlegungen und Entscheidungen, Materialien, Instrumenten und Handgriffen involviert war und folglich im Bild präsent ist. Bei der Suche und Auswertung historischer Text- und Bildquellen für diese Befunde stieß ich auf das Meer und seine flüssigen Substanzen, das heißt auf ein mikroorganismenhaltiges Meerwasser, auf verschiedene Schlamme und Gallert und auf all deren Prozesse der Verdichtung, Ausdifferenzierung, der Aushärtung und des Phosphoreszierens. Diese wässrigen und stets im Fließen begriffenen Substanzen des Meeres werden in den 1850er, 1860er und 1870er Jahren – als Hugo am Meer lebte und diese vier Bilder machte – verstreut in seinen Romanen und Essays erwähnt. Sie werden zudem in (populär-)wissenschaftlichen Ozeanografien angesprochen oder angedeutet, von denen einige in Hugos Besitz waren.¹² Auffällig ist, dass es in dieser Literatur zu den verwässerten, dickflüssigen oder schleimigen Fluida des Meeres und zu deren vielfältigen Zuständen des Fließens und Strömens keine kategorischen, ausführlichen und exakten Beschreibungen und überhaupt keine Bilder gibt. Im Verlauf der Einzelstudien stellte sich heraus, dass es jedes Mal mit zu Hugos Bildermachen gehörte, dies alles zwischen den Zeilen aufzuspüren und erstmals als künstlerische Motive herzustellen. Gerade ein solches Ausfindigmachen und

11 Vgl. Molinari: Die Museen in Häusern Victor Hugos, S. 47; Sophie Grossiord: *Hauteville House. General Guide*. Paris: Paris-Musées 1994, S. 4–10, 61–66; Leïla Jarbouai: *Hauteville House*. In: Molinari (Hrsg.): *Hauteville House*, S. 25–78, hier S. 65–70.

12 Vgl. Jacques Cassier: Inventaire „méthodique“. Établi par Julie Chenay (1870). Transcription du document déposé Musée Victor Hugo à Paris sous la cote α 8839. In: *Groupe Hugo*, o. D. http://groupugo.div.jussieu.fr/Biblioth%20que_Hugo/Les_livres_de_Hauteville-House/8-Annexe%202.htm (Zugriff am 18.03.2021). Auf der Internetseite *Groupe Hugo* gibt es eine alphabetische Übersicht: http://groupugo.div.jussieu.fr/Biblioth%20que_Hugo/Les_livres_de_Hauteville-House/00-Sommaire.htm (Zugriff am 18.03.2021); Jean Delalande: *Victor Hugo à Hauteville House*. Paris: Albin Michel 1947, S. 102–133, 140–145; Jean-Bertrand Barrère: Les livres de Hauteville-House. In: *Revue de l'histoire littéraire de la France* 51,4 (1951), S. 441–455; ders.: Les livres de Hauteville-House (Fin). In: *Revue de l'histoire littéraire de la France* 52,1 (1952), S. 48–72, hier S. 53–55.

Nutzen völlig neuer Motive war für Hugo schon lange künstlerisch bedeutsam: Nicht in einer Bildtheorie, aber in seiner poetischen Produktionsästhetik *Préface de Cromwell* [Vorwort zu Cromwell] von 1827 steht, dass er explizit an solchen vereinzelt, ganz „neuen Aussehen“ und „Gestaltungsformen“ („des aspects nouveaux“, „forme“) ¹³ aus der ‚Natur‘ ¹⁴ interessiert war, die noch nie ein literarisches Motiv waren und für die somit noch gar keine poetischen Texte, Worte und Schreibweisen vorhanden sind. ¹⁵ Für Hugo besteht die künstlerische Tätigkeit darin, unmittelbar an solchen singulären Erscheinungen und Formen aus der ‚Natur‘ erstmals einen poetischen Text zu erarbeiten. ¹⁶ Eine solche künstlerische Textproduktion bedeutet dabei keine präzise Wiedergabe von ‚Natur‘, keine poetische Veranschaulichung und keine Art „second-hand-Natur“ ¹⁷. Dichtung nähert sich nicht der ‚Natur‘ maximal an. Sie ist der ‚Natur‘ vielmehr analog: Das poetisch Geschriebene, das unmittelbar an einem partikularen Detail aus der ‚Natur‘ erarbeitet wurde, hat daneben – so Hugo – als ‚Kunst‘ selbst den Stellenwert eines singulären Stücks der ‚Natur‘. Genau diesen Stellenwert von ‚Kunst‘ als ‚Natur‘ konnte Hugo – so die These dieses Buches – letztlich erst im Machen der vier Bilder *Empreinte de dentelle* (1855–1856), *Pieuvre* (1866–1869), *Taches* (1856? 1866–1868?) und *Taches* (1870–1875) in aller Konsequenz finden. In Einzelstudien über das Machen dieser Bilder gehe ich der Frage nach, welche besonderen, spezifisch bildkünstlerischen Auseinandersetzungen mit den Wassern und Prozessen des Meeres stattgefunden haben, welche Zusammenhänge sich jeweils zwischen künstlerischem Tun und ‚Natur‘ einstellten und was so ein ‚Bild‘ dann überhaupt war. Meine These ist, dass diese vier Bilder für Hugo singuläre, künstlerische Produktionen waren, die – konsequenter als es poetisches Geschriebenes je sein könnte – selbst als partikularste Erscheinungen oder Formen in der ‚Natur‘ zugegen sind: Sie sind keine Bilder *von* den Wassern des Meeres, die im Zustand des Eindickens, Auswölbens, Versteinerns oder Aufleuchtens begriffen sind. Sie sind genauso wie diese Zustände des Fließenden.

13 Victor Hugo: *Préface de Cromwell* [1827]. In: Ders.: *Théâtre complet*, Bd. 1, hrsg. v. Jean-Jacques Thierry / Josette Mélèze. Paris: Gallimard 1963, S. 409–454, hier S. 421.

14 Ich setze ‚Natur‘ in einfache Anführungszeichen, weil es sich um einen historisch wandelbaren Begriff handelt und ich hier vor allem Hugos Begrifflichkeit nachgehe.

15 Vgl. ebd., S. 419–421.

16 Vgl. ebd., S. 425, 434; Victor Hugo: *Odes et Ballades*. Paris: Ladvocat 1826, S. XIX.

17 Karin Leonhard: *Bildfelder. Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts*. Berlin: Akademie 2013, S. 3 (Herv. i. Orig.).

Die vier Bilder *Empreinte de dentelle* (1855–1856), *Pieuvre* (1866–1869), *Taches* (1856? 1866–1868?) und *Taches* (1870–1875) sind kaum eine Handvoll aus einer vierstelligen Gesamtanzahl. Zwischen den 1830er und 1870er Jahren malte, zeichnete, kritzelte, kleckste, kratzte, rieb und druckte Hugo auf den Seiten von Manuskripten, Briefen und Notizbüchern und auf Tausenden von mittel- und kleinformatigen Blättern und Papierschnipseln. Dafür benutzte er verschiedene Tinten, Wasser, Aquarellfarben, dispergierende Pigmente, Gouache und Deckweiß, Reservagen, Fixative und Bindemittel, außerdem Federn, Pinsel, Kohle, Kreiden, Bleistift, zurechtgeschnittene Schablonen und andere, für Aussparungen und Abdrücke geeignete Dinge wie Münzen, Spitzen, Böden von Gläsern oder Flaschen, Farnwedel und die eigenen Finger. Immer wieder arbeitete sich Hugo ab an seinen Initialen, an Ornamenten, Blumenranken, Spitzen, Mobiliar, Fabelwesen, grotesken Kreaturen und Karikaturen, an effektiv voll beleuchteten Ruinen, Burgen und Schlössern, an Ansichten von mittelalterlichen Häusern, an Landschaften und Felsformationen, an Schiffen im stürmischen Meer und an variierten Tintenflüssen mit und ohne motivische Andeutungen von Segelbooten, Häusern, Himmelskörpern oder wenigstens Horizontlinien.¹⁸ Eine Arbeit über Hugos Bildermachen zu schreiben, bedeutete daher, zuerst in diesen Tausenden von Bildern einen Untersuchungsgegenstand zu finden und konkrete Fragestellungen aus dem allerersten Staunen darüber zu entwickeln, dass Hugo so viele

18 Zu Hugos Bildern sind zahlreiche Publikationen erschienen. Aus dieser Vielzahl waren einige eine Grundlage für diese Arbeit: Cynthia Burlingham / Allegra Pesenti (Hrsg.): *Stones to Staines. The Drawings of Victor Hugo*. Ausstellungskatalog Hammer Museum, Los Angeles. München / London / New York: DelMonico / Prestel 2018; Roger Corneille / Georges Herscher: *Der Zeichner Victor Hugo*. Vorwort von Gaëtan Picon, aus d. Franz. v. Hans Voß. Wiesbaden: Limes 1964; Pierre Georgel: „*Cet immense rêve de l’océan...*“. *Paysages de mer et autres sujets marins par Victor Hugo*. Ausstellungskatalog Maison de Victor Hugo Paris. Paris: Paris-Musées 2005; René Journet / Guy Robert: *Trois Albums. B. N. n. a. f. 13.351, 13.355, 24.807. Choix de lavis et inventaire*. Paris: Les belles lettres 1963; Jean-Jacques Lebel (Hrsg.): *Victor Hugo peintre*. Ausstellungskatalog Galleria d’Arte Moderna Ca’ Pesaro, Venedig. Mailand: Mazzotta 1993; Jean-Jacques Lebel / Marie-Laure Prévost (Hrsg.): *Du chaos dans le pinceau. Victor Hugo. Dessins*. Ausstellungskatalog Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid / Maison de Victor Hugo, Paris. Paris: Paris-Musées 2000; Maison de Victor Hugo (Hrsg.): *Dessins de Victor Hugo*. Paris: Paris-Musées 1985; Ann Philbin / Florian Rodari (Hrsg.): *Shadows of a Hand. The Drawings of Victor Hugo*. Ausstellungskatalog The Drawing Center, New York. London: Merrel Holberton 1998; Roger Pierrot / Judith Petit (Hrsg.): *Soleil d’encre. Dessins et manuscrits de Victor Hugo*. Ausstellungskatalog Musée du Petit Palais, Paris. Paris: Paris-Musées / Bibliothèque nationale 1985; Marie-Laure Prévost (Hrsg.): *Victor Hugo, l’homme océan*. Ausstellungskatalog Bibliothèque nationale de France, Paris. Paris: BnF 2002; Ivan Ristić: Victor Hugo zwischen Vergangenheit und Zukunft. In: Ders. / Hans-Peter Wipplinger (Hrsg.): *Victor Hugo. Der schwarze Romantiker*. Ausstellungskatalog Leopold Museum, Wien. Köln: König 2018, S. 29–43.

verschiedene Bilder machte. Denn er verstand sich selbst explizit als Dichter. In den wenigen, kurzen Stellungnahmen zu seinen Bildern kommentierte Hugo, sie seien bloß „choses“¹⁹, „jetés plus ou moins maladroitement sur le papier par un homme qui a autre chose à faire“²⁰, und äußerte Sätze wie „[c]ela m’amuse entre deux strophes“²¹. Das Bildermachen sei also nur eine Pause oder ein gedankenloses Abschweifen während seines eigentlichen künstlerischen Arbeitsprozesses – dem Schreiben.²² Solche Aussagen dienten sicherlich der Entlastung, sich nie für sein bildkünstlerisches Tun erklären zu müssen. Sie zeigen aber auch, dass Hugo keinerlei Anschlüsse oder Vergleiche mit den ‚professionellen‘ Bildkünsten des 19. Jahrhunderts suchte. Zur Einordnung seiner Bilder habe ich wiederholt Stapel von Ausstellungskatalogen durchgearbeitet, Bilder analysiert und sortiert, zu Fleckenbildern, Zeichnungen, Druckgrafiken, Fotografien, Kunstwerken, Buchillustrationen, Raumausstattungen und Kunsthandwerk recherchiert und Zeichenhandbücher für Amateure untersucht. Dabei zeigte sich, dass Hugos Motive, Materialien, Techniken und Effekte im Zusammenhang mit vielen verschiedenen Bildern und Artefakten stehen, die im 19. Jahrhundert nicht als professionelle Kunst

19 „[J]e suis tout heureux et très fier de ce que vous voulez bien penser des choses que j’appelle mes dessins à la plume. J’ai fini par y mêler du crayon, du fusain, de la sépia, du charbon, de la suie et toutes sortes de mixtures bizarres qui arrivent à rendre à peu près ce que j’ai dans l’œil et surtout dans l’esprit. Cela m’amuse entre deux strophes.“ (Victor Hugo an Charles Baudelaire, 20.04.1860. In: Ders.: *Ceuvres complètes. Correspondance*, Bd. 42.II, hrsg. v. La Librairie Ollendorff. Paris: Albin Michel 1950, S. 334–335, hier S. 334.) / „[I]ch bin ganz glücklich und sehr stolz über das, was sie über die Dinge denken möchten, die ich meine Federzeichnungen nenne. Am Ende mischte ich hier Bleistift, Zeichenkohle, Sepia, Holzkohle, Asche und alle möglichen bizarren Mixturen, die ungefähr das wiederzugeben schaffen, was ich im Auge und vor allem im Geiste habe. Es vertreibt mir die Zeit zwischen zwei Strophen.“

20 „[C]es traits de plume quelconques, jetés plus ou moins maladroitement sur le papier par un homme qui a autre chose à faire, ne cessent d’être des dessins du moment qu’ils auront la prétention d’en être.“ (Victor Hugo an M. Castel, 05.10.1862. In: *Dessins de Victor Hugo*. Gravés par Paul Chenay. Texte par Théophile Gautier. Paris: Castel 1863, S. 25–27, hier S. 25.) / „[D]iese beliebigen Federstriche, mehr oder weniger ungeschickt auf das Papier geworfen von einem Mann, der anderes zu tun hat, bleiben Zeichnungen des Moments, die sich anmaßen, solche zu sein.“

21 Hugo an Baudelaire, 20.04.1860, S. 334. Übersetzung vgl. Fn. 19. Zu Hugos Kommentierungen seiner Bilder vgl. Pierre Georgel: „Pour l’intimité“. In: Stéphane Michaud / Jean-Yves Mollier / Nicole Savy (Hrsg.): *Usages de l’images au XIX^e siècle*. Paris: Créaphis 1992, S. 185–202.

22 Vgl. Thomas Bremer / Günter Oesterle: Arabeske und Schrift. Victor Hugos Kritzeleien als Vorschule des Surrealismus. In: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hrsg.): *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*. Amsterdam: Rodopi 1994, S. 187–218, hier S. 191–192.

etabliert und in Ausstellungen und Malerateliers zu sehen waren, sondern die es parallel dazu gab:²³

- Material- und Technikrecherchen zu Verteilung, Fluss, Dichte und Nuance von Mal-, Zeichen- und Aquarellfarbflüssigkeiten, wie sie meist lose in Mappen und Kisten aufbewahrt wurden;
- Tinten-, Gouache- und Aquarellfarbflüsse als Techniken der gezielten Bildfindung, insbesondere für Landschaften;²⁴
- Klappdrucke, Initialen, gemalte Rahmen, Möbelzeichnungen, Karikaturen, gezeichnete und gemalte Tiere und Pflanzen, Pflanzen- und Materialdrucke, gepresste Blumen, Landschaften und gekaufte oder selbst gestaltete Ansichtskarten, die unterwegs, allein oder in Gesellschaft, in Salons oder in Arbeitszimmern gemacht, behalten oder verschenkt und an Wänden oder in Klebealben, Almanachen, Notizbüchern, Scrapbooks und gedruckten Büchern gesammelt und gezeigt wurden;²⁵

23 Vgl. Pierre Georgel: Les avatars du „peintre malgré lui“. In: Ders. (Hrsg.): *La Gloire de Victor Hugo*. Ausstellungskatalog Galeries nationales du Grand Palais, Paris. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 1985, S. 483–494, hier S. 492–494; Karl Robert [Maxime Lalanne]: *Le Fusain sans maître. Traité pratique et complet sur l'étude du paysage au fusain, suivi de leçons écrites. Avec Planches reproduites par l'héliogravure d'après Allongé*. Paris: Georges Meusnier 1874, S. 76–77, 81–82; Friedrich Weltzien: *Fleck – Das Bild der Selbsttätigkeit. Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011, S. 18.

24 Vgl. Christian Bernadac: *George Sand. Dessins et aquarelles. „Les Montagnes bleues“*. Paris: Belfond 1992; Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München: Beck 1993, S. 335–380; Werner Busch: Alexander Cozens' blot-Methode. Landschaftserfindung als Naturwissenschaft. In: Heinke Wunderlich (Hrsg.): *„Landschaft“ und Landschaften im 18. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter 1995, S. 209–228; Werner Busch: Skizze, Atmosphäre und Bildgesetzlichkeit. Die unklassische Landschaft 1770–1850. In: *Thorvaldsens Museum Bulletin* (1997), S. 59–72; ders.: Abbild, Erscheinung, Erfindung. Landschaftsgraphik und Ungegenständlichkeit. In: Ders. / Oliver Jehle (Hrsg.): *Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit*. Zürich: Diaphanes 2007, S. 97–116; Oliver Jehle: „Assemblage“. Texturen der Landschaft um 1800. In: Ebd., S. 187–205; Dario Gamboni: *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London: Reaktion 2002, S. 54–59; Raphael Rosenberg: *Entdeckung der Abstraktion. Turner – Hugo – Moreau*. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt. München: Hirmer 2007, S. 72–84, 102–107; Lee Hendrix: Landscape, Charcoal, and the Etching Revival. In: Ders. (Hrsg.): *Noir. The Romance of Black in 19th-Century French Drawings and Prints*. Ausstellungskatalog. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum 2016, S. 31–49.

25 Vgl. Claudia Bamberg: Schweben – Flechten – Phantasieren. Das Strukturprinzip der Arabeske bei Sophie von La Roche, Bettine von Arnim und ihren Töchtern Maximiliane, Armgart und Gisela. In: Werner Busch / Petra Maisak (Hrsg.): *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske*. Ausstellungskatalog Frankfurter Goethe-Museum / Hamburger Kunsthalle. Petersberg: Imhof 2013, S. 373–378, hier S. 376–377; Friedrich Weltzien: Die Arabeske und der Bildungstrieb. In: Ebd., S. 349–357, hier insb. S. 353–355;

- Architektur- und Ruinenfantasien, Sehenswürdigkeiten, Ansichten und Denkmäler, die in druckgrafischen Serien, Reisebroschüren und Zeitschriften abgedruckt waren;²⁶
- Fotografien, Druckgrafiken, Aquarelle und Malerei von Meer, Dampf- und Segelschiffen;²⁷
- Artefakte aus ethnografischen Sammlungen,²⁸ Antiquitäten, Artefakte der China- und Rokokomode²⁹ und selbstgemachtes, kleines Mobiliar;³⁰

Bettina Zimmermann: Oberon und Titianas Feenhuldigung. Eine Arabeske der Berliner Geselligkeits- und Festkultur um 1840. In: Ebd., S. 381–388, hier insb. S. 386; Pierre Georgel: La Vision en silhouette. In: *L'Arc* 57 (1974), S. 25–32, hier S. 28–29; ders.: Les avatars du „peintre malgré lui“, S. 492–494; ders.: „Pour l'intimité“, S. 188–189, 196–197; Quentin Bajac / Philippe Néagu: La Production de l'atelier de Jersey. Catalogue des œuvres. In: Françoise Heilbrun / Danielle Molinari (Hrsg.): „En collaboration avec le soleil.“ *Victor Hugo. Photographies de l'exil.* Ausstellungskatalog Musée d'Orsay / Maison de Victor Hugo Paris. Paris: Paris-Musées 1998, S. 90–151, hier S. 143–151; Françoise Heilbrun: La Création d'un atelier de photographie à Jersey. „En collaboration avec le soleil“ (1852–1855). In: Ebd., S. 40–88, hier S. 54–63; Prévost (Hrsg.): *Victor Hugo, l'homme océan*, S. 157; Elizabeth Siegel (Hrsg.): *Playing with Pictures. The Art of Victorian Photocollage.* Ausstellungskatalog Art Institute of Chicago / Metropolitan Museum of Art, New York / Art Gallery of Ontario, Toronto. New Haven / London: Yale UP 2009; Weltzien: *Fleck*, S. 38, 41.

26 Vgl. Pierre Georgel: Le Romantisme des années 1860. Correspondance Victor Hugo – Philippe Burty. In: *Revue de l'Art* 20 (1973), S. 9–64; ders.: *1850, Le Burg à la croix.* Paris: Paris-Musées 2007; Harter: Victor Hugos Unterwelten, S. 101–114; Paula Young Lee: The Meaning of Molluscs. Leonce Reynaud and the Cuvier-Geoffroy Debate of 1830, Paris. In: *The Journal of Architecture* 3,3 (1998), S. 211–240; Jean Nayrolles: *L'Invention de l'art roman à l'époque moderne, XVIII^e–XIX^e siècles.* Rennes: Presses universitaires de Rennes 2005; Jan Pieper: Die Architektur der Höhle. Werke der ‚Baumeisterin Natur‘ in Schilderungen der Romantik. In: Uta Hassler (Hrsg.): *Felsengärten, Gartengrotten, Kunstberge. Motive der Natur in Architektur und Garten.* München: Hirmer 2014, S. 136–153; Raphael Rosenberg: Victor Hugo als Zeichner. In: Ristić / Wipplinger (Hrsg.): *Victor Hugo*, S. 11–25; Sabine Roulleau: Edmond Bacot. In: Heilbrun / Molinari (Hrsg.): „En collaboration avec le soleil“, S. 152–178, hier S. 152–157.

27 Vgl. Hannah Baader: Gischt. Zu einer Geschichte des Meeres. In: Dies. / Gerhard Wolf (Hrsg.): *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation.* Zürich: Diaphanes 2010, S. 15–40.

28 Pierre Georgel: Les ‚Sources‘ de quelques dessins de Victor Hugo. In: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* (1971), S. 281–295.

29 Sophie Grossiord: Les Dessins préparatoires de Victor Hugo pour la décoration. In: Heilbrun / Molinari (Hrsg.): „En collaboration avec le soleil“, S. 187–208; Jarbouai: Hauteville House, S. 25–78; Maike Hohn: Stimmungsräume. Corots Wanddekorationen. In: Dorit Schäfer (Hrsg.): *Camille Corot. Natur und Traum.* Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Heidelberg: Kehrer 2012, S. 293–300.

30 Vgl. Roderick Cave: *Impressions of Nature. A History of Nature Printing.* London: British Library 2010, S. 120–121; Simon Weber-Unger / Mila Moschik / Matthias Svojtka: *Natur-selbstdrucke. Dem Originale identisch gleich.* Wien: Album 2014, S. 20.

- und schließlich Aufzeichnungen spiritistischer Séancen und Bildgebungen für paranormale Phänomene.³¹

Bei vier Bildern Hugos aus den 1850er bis 1870er Jahren ist ein solcher Zusammenhang allerdings nicht erkennbar: Sie haben rudimentäre oder gar nicht identifizierbare Motive und können wegen ihrer ausschließlich fließenden und in sich reichhaltigen und differenzierten Faktur inhaltlich, technisch und ästhetisch nicht mit vorhandenen Bildern und Artefakten des 19. Jahrhunderts verglichen werden – nicht einmal mit Hugos vielen eigenen. Ihnen scheint eine künstlerische Motivation zu Grunde zu liegen, die sie von all diesen Bildern insgesamt unterscheidet. Diese ausgefallenen Bilder sind *Empreinte de dentelle* (1855–1856), *Pieuvre* (1866–1869), *Taches* (1856? 1866–1868?) und *Taches* (1870–1875).

Der Einstieg in meine Arbeit war einmal das Bild *Pieuvre* (1865–1866).³² (Abb. 13) Hugo klebte es nachträglich in sein Manuskript des Romans *Les Travailleurs de la mer* (*Die Arbeiter des Meeres*) (1864–1865). Es war eines von vierunddreißig Bildern, die Hugo in das Manuskript einsortierte, nachdem er es vom Verlag A. Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie} zurückerhalten hatte und nachdem die Erstausgabe des Romans 1866 am Brüsseler Verlagsstandort erschienen war. Das Einfügen der Bilder in das Manuskript scheint wie eine zweite Arbeit am Roman. Hugo ließ das Manuskript anschließend professionell binden und fügte später noch zwei weitere Bilder hinzu. Pierre Georgel leistete eine Grundlagenforschung, indem er die Geschichte oder ‚Biografie‘ des Manuskripts in *Les Dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la mer* untersuchte. Die Literaturwissenschaftlerin Delphine Gleizes erforschte die völlig verschiedenen Text-Bild-Bezüge in ihrer unveröffentlichten Dissertation *Le texte et ses images. Histoire des Travailleurs de la mer. 1859–1918*.³³ Nach

31 Hans Körner: Die Anfänge der spiritistischen Kunst. Victor Hugo, Victor Hennequin und Victorien Sardou. In: Ders. (Hrsg.): *Botschaften aus dem Jenseits*. Düsseldorf: Droste 2002, S. 157–196; Hans Körner: Die Anfänge der spiritistischen Kunst. Victor Hugo und Victor Hennequin. In: David Ganz / Thomas Lentz / Georg Henkel (Hrsg.): *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*. Berlin: Reimer 2004, S. 346–370.

32 Vgl. Kap. 3.1.

33 Pierre Georgel: *Les Dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la mer*. Paris: Herscher 1985; Delphine Gleizes: *Le texte et ses images. Histoire des Travailleurs de la mer. 1859–1918*. Résumé. In: *theses.fr*, o. D. <http://www.theses.fr/1999PA070080> (Zugriff am

einer wechsellvollen Geschichte mit vielen Eingriffen wurden die Bilder wegen konservatorischer Schutzmaßnahmen dem Manuskript entnommen, sie werden seitdem in der Bibliothèque nationale de France gesondert aufbewahrt. Bei der Ersterfassung des Manuskripts in der Bibliothèque nationale wurden die Text- und Bildseiten durchgehend nummeriert, entsprechend kann man Hugos Anordnung noch nachvollziehen. *Pieuvre* (1865–1866) war mitten in das Kapitel „Le Monstre“ („Das Ungeheuer“) einsortiert, das Hugo eigens zum Kraken verfasste. Liest man, was Hugo darin über Kraken schrieb, fällt auf, dass dieses Bild die Beschreibungen nicht darstellend umsetzt. Es funktioniert nicht ohne Weiteres als Illustration des Kapitels:³⁴

Comparées à la pieuvre, les vieilles hydres font sourire. [...] Orphée, Homère et Hésiode n'ont pu faire que la Chimère ; Dieu a fait la Pieuvre. [...] Tous les idéals étant admis, si l'épouvante est un but, la pieuvre est un chef-d'œuvre.³⁵

Profond tourment du penseur. Ces créatures l'inquiètent presque sur le créateur. Elles sont les surprises hideuses. [...] Elles sont les formes voulues du mal. Que devenir devant ces blasphèmes de la création contre elle-même?³⁶

Diese Zitate sind Kostproben eines Kapitels, in dem Hugo den Kraken metaphysisch und sicherlich mit einem poetischen Vergnügen als *das* „Meisterwerk“

11.03.2021). Die Arbeit wurde 1999 abgeschlossen. Eine Kopie der Dissertation kann in der Bibliothek des Museums Maison de Victor Hugo, Paris eingesehen werden.

34 Vgl. Roger Pierrot: Introduction. In: Georgel: *Les Dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la mer*, S. 9–11; Georgel: *Les Dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la mer*, S. 100; Jean-Pierre Montier: Dessins et écriture dans le manuscrit des *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo. In: *French Studies. A Quarterly Review* 60,1 (2006), S. 15–31, hier S. 15–16, 29.

35 Victor Hugo: *Les Travailleurs de la mer*, Bd. 3. Brüssel / Leipzig / Livorno: A. Lacroix, Verboeckhoven 1866, S. 83–84. „Mit ihm verglichen sind die Hydren des Altertums lächerlich. [...] Orpheus, Homer und Hesiod haben nur die Chimäre erdenken können; Gott hat den Kraken geschaffen. [...] Sind der Vorstellung keine Grenzen gesetzt, wenn es um die Erschaffung von etwas Scheußlichem geht, so kann der Krake als ein Meisterwerk betrachtet werden.“ (Victor Hugo: *Die Arbeiter des Meeres*, aus d. Franz. v. Rainer G. Schmidt. Hamburg: Achilla 2003, S. 407.)

36 Hugo: *Les Travailleurs de la mer*, Bd. 3, S. 93. „Höchste Qual des Denkers. Wegen dieser Geschöpfe beunruhigt er sich beinahe über den Schöpfer. Sie sind die scheußlichen Überraschungen. [...] Sie sind gewollte Gestalten des Bösen. Wie soll man sich angesichts dieser Lästerungen verhalten, welche die Schöpfung gegen sich selbst richtet?“ (Hugo: *Die Arbeiter des Meeres*, S. 413–414.)

des Schrecklichen beschrieb.³⁷ Eine schnelle, fast schlampige und wie abgebrochen anmutende Feder- und Pinselzeichnung passt nicht dazu. Das Bild ist somit als eine vom Text eigenständige künstlerische Bearbeitung des Krakenmotivs entstanden. Hierzu gehörte sicherlich eine Sensibilität für die je eigenen Möglichkeiten des Schreibens und Zeichnens. Denn offenbar lagen dem Machen dieses Krakenbildes auch andere Quellen und Interessen als beim Schreiben zu Grunde. In den 1850er und 1860er Jahren gab es über Hugos Roman hinaus zahlreiche Text- und Bildquellen zu Tintenfischen und Mollusken, man stößt auf eine ganze Kultur des Meeres: Diese umfasste kleine Heim- und große Schauaquarien, Sammelaiben für regionale See-gräser waren in Mode, es gab passende Bestimmungsbücher mit praktischen Anleitungen, Forschungsprojekte, Expeditionen, Forschungsinstitutionen, Sachliteratur, luxuriöse Bildatlanten, Glasmodelle, populärwissenschaftliche Bücher, Feuilletons, Vers- und Prosaliteratur.³⁸ In diesem Quellenmaterial finden sich Bilder, die mit *Pieuvre* (1865–1866) in direktem Zusammenhang stehen: Die Zeichnung ist eine Variation (populär-)wissenschaftlicher Illustrationen und Bildtafeln zum Kraken. (Abb. 14–16)³⁹ Viel spannender ist aber, dass es in diesen ozeanografischen Quellen vereinzelt Beschreibungen und Andeutungen gibt, die zu *Empreinte de dentelle* (1855–1856), *Pieuvre* (1866–1869), *Taches* (1856? 1866–1868?) und *Taches* (1870–1875) passen: Muteten diese vier Bilder bisher nicht zusammenhängend an, sind an genau solchen trüben und wässrigen Netzgeweben, an wabernden Oktopoden und an partikelhaltigen Flüssigkeiten wässrige Substanzen des Meeres angesprochen worden – ein mit Mikroorganismen gefülltes und leicht viskoses Meerwasser, schlammige Ansammlungen aus mikroskopischen Algen, Gallert und lose Sedimente am Meeresboden. Beim vertieften Weiterrecherchieren, Bildbeschreiben und Abgleichen wurde nach und nach offenkundig, dass diese

37 Vgl. Gerald Funk: Ästhetik des Abgrunds. Zur Erkundung maritimer Schrecken in Victor Hugos *Die Arbeiter des Meeres*. In: Bernd Blaschke / Rainer Falk / Dirck Linck / Oliver Lubrich et al. (Hrsg.): *Umwege. Ästhetik und Poetik exzentrischer Reisen*. Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 159–174, hier S. 167.

38 Vgl. Harter: *Aquaria in Kunst, Literatur und Wissenschaft*; Natascha Adamowsky: *Ozeanische Wunder. Entdeckung und Eroberung des Meeres in der Moderne*. Paderborn: Fink 2017. Das Buch erschien zuerst unter dem Titel: *The Mysterious Science of the Sea. 1775–1943*, aus d. Dt. v. Henry Eric Butler / Michelle Miles. London: Pickering & Chatto 2015. Carol Armstrong / Catherine DeZegher (Hrsg.): *Ocean Flowers. Impressions from Nature*. Ausstellungskatalog The Drawing Center, New York / Yale Center for British Art, New Haven. Princeton: Princeton UP 2004.

39 Vgl. Kap. 3.1.

Bilder motivisch noch enger miteinander verbunden sind, als bis dahin abzu-
sehen war: Sie haben nicht nur Motive des Fluiden aus dem Meer gemeinsam,
ihre Motive sind speziell das Meerwasser selbst und je verschiedene Quali-
täten und Zustände davon. Ein spannendes Ergebnis der Einzelstudien ist,
dass diese Bilder nicht nachträglich mit Hugos eigenen Texten oder mit der
reichen ozeanografischen Literatur lesbar werden. Sie illustrieren keine Text-
stellen und vergegenwärtigen keine Phänomene, für die es hier und da nur
vage Beschreibungen und erst recht keinerlei bildliche Anschauungen gab.
Sie bewahren sich einen je besonderen, ihnen als Bild zugehörigen Sinn.
Diese Ausgefallenheit gegenüber Bildern, die es im 19. Jahrhundert gab –
inklusive Hugos eigener –, ihr enger motivischer Zusammenhang untereinan-
der und ihre Sperrigkeit, mit Texten zum Meer, einschließlich Hugos Litera-
tur, lesbar zu werden, machten diese vier Bilder als Untersuchungsgegenstand
so spannend für diese Arbeit: Denn was motivierte Hugo dazu, diese vier Bil-
der zu machen? Was war bildkünstlerisch an so speziellen Meerwassermotiven
interessant? Was bedeutete es künstlerisch, Motive aufzuspüren, für die es nur
Andeutungen und vereinzelte Beschreibungen gab, aber keine Abbildungen?
Wie arbeitete er spezifisch bildkünstlerisch an diesen Motiven, das heißt mit
den besonderen, nur einem Bild zu eigenen materiellen und praktischen Mög-
lichkeiten? Was macht diese künstlerischen Bilder jeweils besonders? Zu wel-
chen künstlerischen Erkenntnissen konnte Hugo als Autor nur im Machen
jedes einzelnen dieser vier Bilder kommen? Welche künstlerischen Erkennt-
nisse ergaben sich für ihn insgesamt durch die Bilder? Was kann man aus sei-
nen bildkünstlerischen Arbeiten an den Zuständen des Meerwassers jeweils
darüber erfahren, in welche Konstellationen ‚Kunst‘ und ‚Natur‘ im 19. Jahr-
hundert gebracht werden konnten und was ein ‚Bild‘ überhaupt war?

1.2 Forschungsstand

Da von Hugos Tausenden von Bildern die fließend und zunächst motiv-
los anmutenden Blätter – genau wie *Empreinte de dentelle* (1855–1856),
Pieuvre (1866–1869), *Taches* (1856? 1866–1868?) und *Taches* (1870–1875) –
auffällig aus der Bildkultur des 19. Jahrhunderts herausfallen, wurden sie
immer wieder als Antizipationen der Bildkünste des 20. Jahrhunderts
beschrieben (z. B. Abb. 29–30). Diese Beschreibung hat eine Geschichte, die
im Zusammenhang mit Hugos Nachlassgeschichte steht. Hugo vermachte in
einem Testamentszusatz von 1881 „tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2022 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (nw / vf)

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN (Print): 978-3-95808-411-7

ISBN (PDF): 978-3-95808-463-6