

## Victor Hugos Rheinskizzen

7.6.2020, Zoom-Online-Meeting

**#1** Dass der Jahrhundertschriftsteller Victor Hugo neben seinen epochalen Romanen, Dramen und Gedichten auch ein umfangreiches zeichnerisches Werk hinterlassen hat, ist heute immer noch relativ wenig bekannt. In französischen Sammlungen, vor allem in der Maison de Victor Hugo und der Nationalbibliothek in Paris, liegen heute etwa 3500 Zeichnungen. Dazu zählt neben vielen relativ ausführlich ausgearbeiteten Blättern – wie diesem Entwurf für ein Titelblatt seiner *Rheinreise* – auch vieles, was man als eher Randkritzeleien bezeichnen kann. Hugo, ein Autodidakt, beschäftigte sich immer wieder, jahrzehntelang, mit Tuschezeichnungen und kam dabei recht schnell zu einer ganz eigenen Herangehensweise an Motive, Werkzeug und experimentelle Materialeffekte. Die Ungezwungenheit, mit der er ans Zeichnen heranging, ist erstaunlich, da sie sich in weiten Teilen fernab von Konventionen hielt. Und obwohl er mit Künstlern und Kunsttheoretikern sowie Kritikern im engen Kontakt stand, behielt er die allermeisten seiner Werke zeitlebens für sich.

Im Folgenden möchte ich Ihnen einen winzigen Bruchteil des zeichnerischen Werks von Victor Hugo vorstellen, um über die verschiedenen Funktionen seiner Bilder und verschiedene technische Herangehensweisen zu sprechen. Seine Zeichnungen mit Bezug zur Rheinreise sind dabei ein guter Ausgangspunkt, um sich von dort aus weitere Aspekte seines zeichnerischen Werks zu erschließen.

Bevor wir aber ein paar Bilder anschauen, möchte ich noch ganz kurz ein paar Worte zum Kontext der Rheinreise verlieren. Hugo reiste mehrmals an den Rhein, begleitet von seiner Geliebten Juliette Drouet, nämlich einmal 1839, wo er von Paris kommend den Rhein bei Kehl erreichte und von dort aus südwärts Richtung Schweiz reiste. Gleich im nächsten Jahr, 1840, folgte eine weitere, längere Rheinreise, auf der er – was für uns besonders interessant ist – unter auch eine längere Strecke am Mittelrhein mit dem Dampfschiff zurücklegte. Auf Basis seiner Erlebnisse und Reisenotizen entstand im Nachgang zu diesen Reisen *Le Rhin (dt. Rheinreise)*, dessen drei Bände nur kurze Zeit später, nämlich zwischen 1842 und 1845, in Frankreich erstmals erscheinen. Darin sind in Briefform an einen fiktiven Adressaten (Untertitel: *Lettres à un ami*) seine Reiseberichte versammelt, die mit teils weitschweifigen Reflexionen und aus allerlei Quellen zusammengetragenen historischen Anekdoten und rheinischen Sagen angereichert sind. Man muss betonen, dass die *Rheinreise* natürlich erst nach einer eingehenden Bearbeitung durch Hugo veröffentlicht wurde und dass das Ergebnis eine Mischung von eher dokumentarischen und fiktionalen Passagen ist, auch wenn sich der wirkliche Reiseverlauf Hugos nachträglich gut nachvollziehen lässt.

Der Zeitpunkt seiner Reisen ist vor allem anderen auch nicht unbedeutend: 1840 flammt die sogenannte Rheinkrise auf. Um es ganz kurz zu machen, erhob die französische Seite den Anspruch, das eigene Staatsgebiet im Osten wieder bis ans Ufer des Rheins auszudehnen, so wie es vor dem Wiener Kongress gewesen war. Hintergrund waren einige diplomatische Niederlagen Frankreichs in der sogenannten Orientkrise, die den Einfluss Frankreichs im Zusammenspiel der europäischen Mächte empfindlich geschwächt hatte. Die Forderung nach der Reannexion der linksrheinischen Gebiete war ein Versuch, diese Verluste zu kompensieren. Es folgte ein heftiger Streit zwischen Frankreich und dem deutschen Bund, in dem militärisch, aber auch rhetorisch aufgerüstet wurde. Zum Kriegsausbruch kam es zwar dank eines Austauschs des frz. Kabinetts glücklicherweise nicht, was aber blieb, waren erbitterte Ressentiments und ein erstarkter Nationalismus auf beiden Seiten, der auch in den Künsten seinen Widerhall fand.

Hugos Buch, die *Rheinreise*, wurde nun unmittelbar nach dieser Krise veröffentlicht und erhebt eine starke politische Stimme inmitten der Spannungen, eine Stimme für Völkerverständigung und europäische Kultur. Direkt im Vorwort plädiert er für eine Annäherung der sich so feindselig gegenüberstehenden Nachbarn, und Ort für eine mögliche Übereinkunft der verfeindeten Geister ist ausgerechnet der Rhein:

**#2** „Der Rhein ist der Fluss, von dem alle Welt spricht und den niemand erforscht, den jeder besucht und den keiner kennt, den man im Vorübergehen wahrnimmt und den man schnell vergisst, den jeder Blick streift und der von niemandem geistig durchdrungen wird. [...] und dieser bewundernswerte Fluss lässt gleichermaßen das Auge des Poeten wie auch des Publizisten, durch seine transparenten Wellenströme, die Vergangenheit und die Zukunft Europas erkennen.“

**#3** Dieses erste Bildbeispiel zeigt die oberhalb von Bacharach gelegene Ruine der Wernerkapelle. Die Überreste des bereits im 17. Jahrhundert verfallenen gotischen Kirchenschiffs waren zu Hugos Zeit bereits ein bekanntes und oft abgebildetes Reiseziel. Hugo erfasst hier die Anlage der Ruine mit schnellen und präzisen Bleistiftstrichen, arbeitet die Details an den Maßwerkfenstern aus und modelliert Schatten und Vegetation im Vordergrund mit Kreuz- und zickzackförmigen Schraffuren. Darüber legt er eine Schicht brauner Tusche, mit der er einige Konturlinien in unterschiedlicher Linienstärke nachzeichnet. So verstärkt er die Kontraste und erzeugt eine dramatischere Hell-Dunkel-Wirkung. Möglicherweise hat Hugo diese Ausarbeitung mit Tusche erst zu einem späteren Zeitpunkt, z.B. abends in seiner Herberge, vorgenommen und sich in situ nur auf die Vorzeichnung in Bleistift beschränkt. Die Abende waren laut eigener Aussage auf Reisen für gewöhnlich die Zeit, in der er in Ruhe die Eindrücke des Tages zu Papier brachte und somit ohnehin Feder und Tusche vor sich hatte.

Es ist natürlich interessant, solche Zeichnungen parallel zu den entsprechenden Stellen der *Rheinreise* zu betrachten. Im Kapitel über Bacharach beschreibt Hugo den Charakter des Städtchens wie folgt:

**#4** „Bacharach liegt in einer wilden Gegend. Wolken, fast immer über seinen Ruinen hängend, jähle Felsen und ein wilder Felsbach umgeben würdig die alte ernste Stadt, die einst römisch, dann romanisch gewesen, endlich gotisch geworden, aber nicht modern werden will.“ Das liege, so Hugo, auch daran, dass die Bacharacher den modernen Dampfschiffen keine Anlegemöglichkeit in ihrer Stadt geben und sich so die Zivilisation lieber vom Leibe halten.

**#5** Den Eindruck einer solchen aus der Zeit gefallenen Stadt greift auch diese Bleistiftskizze mit dem Titel „Bacharach“ auf. Sie zeigt das „Alte Haus“ am Marktplatz aus dem 16. Jhd, das sich bis heute erhalten hat. In der linken unteren Ecke ist es mit „Bacharach /2 7bre 4h“ beschriftet (also 2. September, 4 Uhr). Mit wachem Auge schildert Hugo hier die vielfältigen Details der dekorativen Fachwerkelemente, deutet mit Licht und Schatten den Stand der Nachmittagssonne an und vermeidet dabei eine allzu gerade Linienführung. Die Volumen wirken organisch, leicht verdreht und windschief, die zwei Giebel und der Eckturm scheinen aus einem gemeinsamen Stamm zu entwachsen. Obwohl Hugo seine Zeichnung von dem eigentümlichen Charakter des alten Fachwerks bestimmen lässt, kann man auch diese Zeichnung recht problemlos unter „Reisedokumentation“ einordnen.

**#6** Etwas anders verhält es schon bei diesem nächsten Beispiel, das den Mäuseturm bei Bingen zeigt. Dieser war eine besonders wichtige und lange erwartete Etappe für Hugo. Er kannte die grauenerregende Sage um den Erzbischof Hatto – der lebendig von Mäusen gefressen in diesem Turm endete – bereits als Kind von einer deutschen Hausangestellten. Der Mäuseturm war ab da ein ständiges Schreckensbild seiner Kindheit und Jugend, oder, wie er schreibt: „eine der

gewohntesten Visionen meines Geistes“. Dementsprechend gespannt war er auf diese Etappe in seinem Reiseplan. In seinem Kapitel „Von Lorch nach Bingen“ berichtet Hugo von seiner n›chtlichen 'berfahrt zum M›useturm, einem Schl›sselereignis seiner Reise, das ihn ganz nah mit den schaurigen Sagen in Kontakt bringt, die am Rhein an jeder Ecke warten. Diese Stimmung ist auch in dieser Tuschezeichnung greifbar. Hugo gibt hier einen Blick auf die verschlungene Rheinlandschaft mit ihren links und rechts steil aufragenden H›ngen wieder. In der Mitte bilden der M›useturm, das geb›hte Segel eines kleinen Bootes sowie die Silhouette einer Ruine im Gegenlicht am rechten Uferhang eine Dreieckskomposition. Gr›ßenverh›ltnisse und Entfernungen lassen sich in den dichten Tuschestrichen nur schwer einsch›tzen; der Turm selbst etwa erscheint geradezu winzig. Ein Waldstrich auf dem Kamm besteht aus ausfasernder Farbe, die Wolken am Himmel gleich dar›ber werden durch hinabfallende Tuscheschlieren umrissen, die sich aber teilweise ihren Weg bis fast zur Wasseroberfl›che bahnen. Dieses Blatt ist auf den 27. September 1840 datiert und ist wahrscheinlich wie die eben gezeigten Beispiele zeitlich unmittelbar nach seinem Besuch dort entstanden. Dennoch l›st sich Hugo bereits von einer dokumentarisch-schildernden Zeichenweise und erlaubt es der Tusche, als Material in den Vordergrund zu treten und die D›sternis der rheinischen Stimmung einzufangen, und die lange mit sich getragene „Vision seines Geistes“ zu Papier zu bringen.

**#7** Dieses Blatt mit dem Titel „Stadt am Rhein“, mag auf den ersten Blick recht ähnlich wirken, ist aber zehn Jahre sp›ter entstanden, als Hugo schon l›ngst wieder nach Frankreich zur›ckgekehrt war. Fast wie bei einem aufgefalteten Tintenklecksbild ist hier die Silhouette einer Stadt am Rheinufer dargestellt, und nur durch wenige aufragende Turmspitzen ist sie ›berhaupt erkennbar. In der Wasseroberfl›che in der unteren H›lfte zeichnen sich au›erdem ein Boot mit Segel, flache Felsen und fliegendes Nachtgetier (V›gel und eine Fledermaus) ab. Ganz besonders bemerkenswert ist aber hier die dramatische Strukturierung des Himmels, der wie ›berwachsen oder rostzerfressen aussieht. Auf der Wasseroberfl›che setzt sich dieser Effekt etwas abgeschw›cht fort. Diesen Eindruck hat Hugo m›glicherweise mit Hilfe eines Schabemessers erreicht, mit dem er die oberste Schicht mitsamt der Farbe vom feuchten Papier abkratzte. Ein Blatt wie dieses hat schon nicht mehr sehr viel mit der Dokumentation einer Reiseetappe zu tun. Die Stadt ist anonym, das Motiv erscheint beliebig, stattdessen steht ganz klar das experimentelle Spiel des Malmaterials im Vordergrund. Wie durch einen Schleier aus sepiafarbener Tusche scheint hier die Erinnerung an eine Erfahrung, an eine Stimmung in einer vergangenen Zeit durch, durch den Radiereffekt dr›ckt das Blatt Verg›nglichkeit aus, wie ein ›berwucherter Stein.

**#8** Eine solche nachtr›gliche Meditation ›ber Gesehenes findet sich zum Beispiel auch hier, einer Zeichnung aus 1863, also ganze 23 Jahre nach seiner Reise. In dieser Zeichnung, „Alte H›user am Rhein“, montiert Hugo verschiedene Versatzst›cke von mittelalterlicher Architektur. Es f›hlt schwer, hier einen logisch erkl›rbaren r›umlichen Zusammenhang zu sehen. Vereinzelt blitzen helle Lichtflecken aus dem allgemeinen Dunkel hervor, w›ssrige Tuschelinien umschreiben steinerne Bl›cke und scharfkantige Mauerruinen oder definieren ein Fensterkreuz. Hier haben wahrscheinlich keine spezifischen Geb›ude Modell gestanden, es geht vielmehr um das Wiederaufrufen einer bestimmten Stimmung, die sich in der langsam verfallenden Architektur festschreibt. Nachtr›glich zu seiner Reise angefertigte Rheinskizzen wie diese sind Meditationen über vergangene Zeiten. Dazu passt diese kurze Bemerkung, die Hugo im Vorwort der zweiten Auflage der Rheinreise ›u›fert:

**#9** „Man muss nur sein Fenster auf den Rhein ›ffnen, dann sieht man die Vergangenheit.“

**#10** Gleichzeitig ist die Tuschezeichnung aber f›r Victor Hugo auch ein intimes Reflexionsmedium. Sie versetzt ihn

quasi in meditative Versenkung, sie erlaubt ihm, dem zufälligen Spiel des Tuschefflusses zu folgen. Hugos Enkel George erinnert sich, als Kind seinem Großvater beim Zeichnen zugesehen zu haben. Anhand von einem Beispiel wie diesem lassen sich seine folgenden Schilderungen gut nachvollziehen:

„Ich sah ihn manchmal zeichnen; [...] Er ließ die Tinte ziellos über das Blatt laufen und zerquetschte dabei die Gänsefeder, die knarrte und wilde Spritzer umherspuckte. Dann knetete er gewissermaßen den schwarzen Fleck durch, bis dieser eine Burg, ein Wald, ein tiefer See oder ein Gewitterhimmel wurde. Er befeuchtete dann vorsichtig mit seinen Lippen den Federbart und entleerte damit eine Wolke, aus der der Regen auf das nasse Papier fiel; oder er zeichnete eine präzise Horizontlinie ein. Schließlich zeichnete er mit einem abgebrannten Streichholz zierliche architektonische Details, Blumen auf gotische Spitzbögen, verlieh einem Wasserspeier eine Grimasse, setzte Trümmer auf einen Turm und das Streichholz zwischen seinen Fingern wurde zum Grabstichel.“

Victor Hugo zeichnete gewissermaßen mit vollem Körperinsatz und mit allen Sinnen: Er nimmt die Federfahne zum Befeuchten in den Mund, föhrt große Armgesten aus, die Feder kratzt kreischend über das Papier, mit viel Kraftaufwand werden diverse Materialien in das Blatt eingerieben und eingearbeitet. Dabei scheint Hugo zunächst keinem vorgefertigten Bildkonzept zu folgen, sondern er reagiert nur auf das, was der Zufall auf sein Blatt wirft, lässt seine Imagination frei umherschweifen. Er beginnt mit einem unformigen Tintenleck und lässt dann nach und nach figurative Elemente daraus hervorgehen.

Auf einen anderen Aspekt möchte ich auch noch hinweisen. Hugo der Zeichner arbeitete offensichtlich hauptsächlich mit den Materialien, die Hugo der Schriftsteller ohnehin auf seinem Schreibtisch vorfand: Natürlich Federkiel und Tinte, Manuskriptpapier, Zettel und Umschläge, aber auch Getränke wie Kaffee oder Wein. Das Schreibinstrument, der Federkiel, ist dabei vielleicht die interessanteste Zutat. Hugo ist mit der Feder natürlich bestens vertraut, er benutzt sie ja tagtäglich, kann das Flussverhalten der Tinte gut einschätzen, wenn er mit ihr Linien über das Papier zieht, weiß, wie und wo sie Flecken wirft. Durch einfaches Umdrehen des Schreibzeugs wird nun aber der Schriftsteller zum Maler. Er benutzt die Federfahne, um die Farbe zu verteilen und um sie mit Wasser zu mischen und zu lavieren. Die Federfahne ist allerdings ein tückisches Instrument, da sie sich an Stellen spaltet, die vorher unmöglich vorhersehbar sind. Außerdem kann sie weit weniger Wasser aufnehmen als ein Haarpinsel und kann daher Flüssigkeit schlechter auf dem Papier verteilen. Sie schiebt die Flüssigkeit eher nur über die Oberfläche. Der Zufall spielt also beim Gebrauch der Feder auch eine große Rolle, was Hugo sicherlich entgegenkam.

Ein Pinsel erlaubt hingegen weitaus präzisere Manöver, daher ist bei dieser wie bei den meisten anderen Zeichnungen davon auszugehen, dass die Feder Hugo zwar einen unmittelbaren Einstieg ins Vermalen der Tinte erlaubt, die meisten Gesten zur Ausarbeitung von Motiven wurden dann aber mit einem professionellen Malwerkzeug, z.B. einem Haarpinsel, ausgeführt. Die Beschreibungen seines Enkels und die Beispiele, die wir schon gesehen haben, lassen keinen Zweifel an der Tatsache, dass Victor Hugo sehr weit ging, was zeichnerische Experimente angeht, und in dieser Hinsicht auch mit kaum einem Zeitgenossen verglichen werden kann.

**#11** Um nur ein beliebiges Beispiel herauszugreifen, „Dentelles et spectres“ – Spitzen und Gespenster. Bei beiden trübte Hugo Spitzgewebe in verdünnte Tinte, machte einen Abdruck davon auf Papier und schnitt dieses sodann aus, klebte sie auf ein neues Papier und ergabte wenige Akzente mit Kohle. Aus den zufällig vorgefundenen Konturen und Mustern der Spitze lässt er so Totenköpfe oder bizarre Masken entstehen.

**#12** In anderen Blättern, die nichts Gegenständliches mehr haben, konzentriert er sich ganz auf das Fließverhalten der

Lavuren, den Effekt, wenn sie sich überlagern und die kleinen Verkrustungen der trocknenden Tusche. Schaut man sich diese Herangehensweisen an, mag es wenig verwundern, dass die Surrealisten (André Breton) etwa ein Jahrhundert später großes Interesse an diesen Experimenten zeigten, die den Zufall zu einem wirkungsvollen Faktor des Zeichnens machen. Und auch für unsere Augen heute erscheinen diese Zeichnungen unglaublich modern in dem Sinne, dass sie bestimmte Abstraktionstendenzen in der Kunst schon vorwegzunehmen scheinen und die Materialität der Zeichenmittel zum eigentlichen Bildthema erheben.

Hugo selbst ging es aber, so kann man sagen, nie darum, eine Revolution oder überhaupt eine Veränderung in der Kunst seiner Zeit zu bewirken. Er verstand sich ganz klar als Schriftsteller, nicht als Künstler, und das Zeichnen war für ihn etwas Privates, das er mit übertriebener Bescheidenheit fast geheim zu halten versuchte. Nur vereinzelt verschenkte er Zeichnungen an Freunde, manche rahmte er zur Wanddekoration in seinen Häusern ein. Insgesamt legte er aber Wert darauf, seine Ansprüche so niedrig wie möglich nach außen zu tragen und als stets Amateur aufzutreten. So schrieb er an Charles Baudelaire, der einige seiner Arbeiten zuvor gesehen hatte:

**#13** „Ich bin ganz glücklich und sehr stolz über das, was Sie Freundliches von jenen Dingen sagen, die ich meine Federzeichnungen nenne. Ich bin schließlich so weit gegangen, dass ich Bleistift, Kohle, Sepia, Staub, Ruß und alle möglichen seltsamen Mixturen vermischt habe, um wenigstens in etwa das wiedergeben zu können, was ich im Auge, oder genauer: im Sinn habe. Zwischen zwei Strophen amüsiert mich das.“ Man möchte Hugo angesichts seiner offenkundigen Faszination für seine Experimente eigentlich nicht glauben, dass die Zeichnungen nur ein beliebiger Zeitvertreib neben seiner eigentlichen Beschäftigung, dem Dichten, seien. Aber Hugo gibt sich bescheiden.

**#14** An seinen Verleger Castel schreibt er, als es um den Auftrag an einen Kupferstecher für eine illustrierte Ausgabe geht: „Der Zufall hat einige meiner Zeichenversuche unter Ihre Augen gebracht – Versuche, die ich in trübsamerischen Stunden fast unbewusst mit der restlichen Tinte in meiner Feder gemacht habe, auf den Rand oder auf die Umschläge der Manuskripte ... Ich fürchte sehr, dass diese unbedeutenden Federstriche, die mehr oder weniger ungeschickt von einem Mann aufs Papier geworfen wurden, der anderes zu tun hat, das bleiben werden, was sie sein wollten: Schöpfungen des Augenblicks.“ Auch hier schmückt er sich mit Bescheidenheit. Er behauptet gar, dass seine Zeichnungen in einem fast unbewussten Zustand entstanden seien. Hinter dieser Rhetorik kann man natürlich eine Strategie vermuten, mit der Hugo größtmögliche Freiheit für sich behalten will. Indem er behauptet, seine Zeichnungen seien nur unbewusste Klecksereien, die er eigentlich niemandem zeigen möchte, und die für ihn nur einen privaten Zeitvertreib darstellen, erhebt er gar nicht erst den Anspruch, Kunst zu fabrizieren. Und damit muss er sich eben auch nicht an geltende Konventionen halten und sich auch nicht der Kritik eines größeren Publikums aussetzen.

Dem Schreiben gibt er also uneingeschränkt den Vorzug vor dem Zeichnen, und er vermeidet auch, was vielleicht überrascht, jegliche theoretische Überlegungen über einen möglichen Wettstreit der beiden Künste – welche Kunst es etwa besser vermag, Dinge zu beschreiben, Stimmungen zu erzeugen usw. Auch die Trennung zwischen Gegenständlichem und Nichtgegenständlichem, die wir heute fast automatisch vollziehen, scheint für ihn nicht besonders wichtig zu sein. Was wichtig ist, wenn man sich einen Querschnitt seiner Zeichnungen anschaut, ist die anhaltende Faszination darüber, mit wenigen Feder- oder Pinselstrichen eine Tiefe erzeugen zu können, einen dunklen Raum, einen Sog, der eine bedrückende, unheimliche oder melancholische Stimmung erzeugen kann.

Hier sehen manche Forscher auch eine bestimmte Nähe zwischen Hugos Prosa und seinen Zeichnungen: Beide leben

von Kontrasten, vom Gegenüberstellen von Gegensätzen – hell und dunkel, neu und alt, jetzt und damals, schön und schrecklich.

**#15** Das Zeichnen und das Betrachten von Hugos Bildern ähnelt einer Reverie, dem Wandeln in einem Traum, der beliebige Motive aus der Vergangenheit oder willkürliche Muster hervorbringt und zusammenwirft. Elemente aus der Rheinreise kommen dabei immer wieder in veränderter Form zum Tragen. Oft zeichnet Hugo auch noch Jahrzehnte nach seiner Reise Burgruinen, Hügel- und Flusslandschaften, die erhaben aus dem Dunkel treten. Die tiefe, schwarzbraune Zeichentusche ist der diffuse Urgrund, aus dem sich alle Gegenstände und Ornamente formen lassen.

Im Dunklen, im Abgründigen liegt für Hugo also der Ursprung jedes künstlerischen Schaffens, völlig gleich ob als Schriftsteller oder Zeichner. So drückt es auch kurze Formel aus dem Gedicht *Ce que dit la bouche d'ombre* aus, die auch Titel meines Vortrags war: „L'abîme est un prêtre et l'ombre est un poète“ – Der Abgrund ist ein Priester und der Schatten ein Poet.