

mittelalterlichen Vorderen Orient. Es hob hervor, daß es neben den militärischen Auseinandersetzungen auch längere Phasen friedlicher Koexistenz gab, die dem kulturellen Austausch förderlich waren. Die Neuankömmlinge aus dem Westen vermischten sich bald mit Ortsansässigen aus verschiedenen Ethnien und Religionen zu einer neuartigen Gesellschaft. Diese war gekennzeichnet durch Sensibilisierung für Zusammengehörigkeit, ein eigenes Normengefüge, eine gewisse Toleranz

gegenüber anderen Religionen und Kulturen sowie einen Pragmatismus, der die Bedeutung der Diplomatie und die Notwendigkeit, voneinander kulturell zu lernen, erkennen ließ. Als wichtigste Erkenntnis darf dabei gelten, daß gerade dieser Pragmatismus, die Einsicht, sich unter Aufgabe ideologischer Forderungen der verschiedensten Seiten mit den Gegebenheiten arrangieren zu müssen, das wohl bedeutendste Element dieser Gesellschaft darstellte und ihre Lebensfähigkeit bestimmte.

Mathias Piana

EDWARD HOPPER

London, Tate Modern, 27. Mai - 5. September 2004; Köln, Sammlung Ludwig, 9. Oktober 2004 - 9. Januar 2005. Katalog hrsg. von Sheena Wagstaff. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz 2004. ISBN 3-7757-1500-2

Edward Hopper (1882–1967) gehört zu den herausragenden Vertretern der in den USA so beharrlichen Tradition des Realismus, doch seit den Retrospektiven um 1980 und 1992 ist auch seine Modernität stärker ins Bewußtsein gerückt. Die Faszinationskraft seines Œuvres rührt von einer distanziert-poetischen Hermetik her, nicht zuletzt deshalb tendiert die Forschung zu bisweilen hilflos anmutenden Klischees. Sie sieht in ihm zumeist einen Illustrator der »amerikanischen Seele«, der Melancholie oder der urbanen Entfremdung, was bevorzugt gesellschaftlich oder „psycho-ikonographisch“ mit dem Privatleben des Malers begründet wird. Um so gespannter wurde die Ausstellung erwartet, die in London und anschließend in Köln gastierte. Zuvor waren ein paar weniger bekannte Frühwerke seiner Parisaufenthalte in Giverny zu sehen. Die Retrospektive wurde von der Ambition getragen, »die typischsten und wichtigsten Werke des Künstlers in einer Ausstellung zu zeigen, die das ganze Spektrum seines Genies für eine Neubewertung erschließen soll« (Sheena Wagstaff, Tate Modern, und Ulrich Wilmes,

Slg. Ludwig, im Katalogvorwort, S. 8). Um es vorweg zu sagen: Die Schau war höchst anregend, doch leider verhinderte konzeptionelle Einseitigkeit, daß dieses Ziel erreicht wurde.

In Köln wurden ca. 60 Werke vorgestellt, neben den Gemälden zwei Aquarelle, zwei Radierungen sowie aufschlußreiche Vorzeichnungen zu »Nighthawks« (1942) und »Morning Sun« (1952). Ein Schatz war das dritte der vier Journale, in denen Hopper mit seiner Frau Josephine Nivison Hopper (1883–1968), ebenfalls Malerin, seit 1924 minutiös die eigene Bilderproduktion dokumentierte. Hans Namuths Hopper-Fotografien von 1963 und 1964 bildeten eine anschauliche Ergänzung, obwohl oder gerade weil sie nicht mit dem Anliegen überzeugen können, sich der Malerpersönlichkeit durch eine „hoppereske“ Bildgestaltung in einem anderen Medium zu vergewissern. Die exquisite Dauerausstellung lud zusätzlich zu Spekulationen über den vieldiskutierten Einfluß von Hoppers Alltagsverrästelungen auf die Pop Art oder den Fotorealismus ein. Die Auswahl bewegte sich im Fahrwasser des dominierenden Entfremdungs-

Diskurses, der bedenkenwerterweise erst nach dem 2. Weltkrieg aufgekommen ist, und bekräftigte vornehmlich das eingeengte Verständnis Hoppers als Kritiker großstädtischer Anonymität. Im Zentrum standen die Intérieurs mit in sich gekehrten Einzelfiguren, die sich unerschließbaren Außenräumen zuwenden. Eines seiner bekanntesten Motive, die Darstellung einsamer Frauenfiguren, war in 14 Varianten vertreten, beginnend mit dem 1909 noch untypischen »Summer Interior«. Hieran wurde nachvollziehbar, wie umfassend Hopper die Vielfalt eng begrenzter Themen ausgelotet hat.

Die ersten Schaffensjahrzehnte von ca. 1890 bis 1920 fanden leider kaum Beachtung, obwohl gerade diese wandlungsfreudigste Phase den Weg zu Hoppers relativ konstantem reifen Stil vor Augen führen könnte. Man erfuhr fast nichts über die Porträts und Akte seiner Studienzeit oder den stilistischen Bruch unter impressionistischem Einfluß in Paris, mit dem die thematische Umorientierung auf menschenleere Stadtansichten zusammenfiel. Am meisten vermißte man eine stärkere Würdigung der Radierungen sowie Beispiele des ihm verhaßten Broterwerbs als Werbegraphiker. Damit blieb das spannungsgeladene Experimentierfeld ausgespart, aus dem sich zwischen 1915 und 1925 der »typische« Hopper erst herauskristallisieren konnte. Sein Hang zur verrätselnden Dialektik von Zurschaustellen und Verbergen kann nämlich als »allergische« Reaktion auf die marktschreierische und formelhaft-anekdotische Eindeutigkeit seiner kommerziellen Illustrationen verstanden werden, deren Mittel er als Künstler vermutlich gezielt invertiert hat. Denkbaren praktischen Einwänden gegen die obige Kritik widersprechen die Programmklärung der Kuratoren und der Umstand, daß Exponate der Giverny-Schau zu sehen waren, die sämtlich vor dem »impressionistischen Bruch« in Paris entstanden sind. Fast alle Frühwerke Hoppers befinden sich im New Yorker Whitney Museum of American Art, und man darf

annehmen, daß keine unüberwindlichen Ausleihhindernisse existierten; viele Lücken der Ausstellung müssen folglich auf bewußte Auswahl zurückgeführt werden. Hopper wurde somit im Gefolge gängiger Rezeptionsmuster zu sehr zum Genie aus dem Nichts stilisiert. Das galt auch für die Station London, trotz ihrer etwas größeren Ausgewogenheit.

Das vorrangig chronologische Hängungskonzept gewährte Hoppers ausschnitthaften Kompositionen die nötige großzügige, auf Vereinzelung abzielende Platzierung. Schon die Gegenüberstellung von »Hotel Room« (1931) und »Lighthouse Hill« (1927) beim Eingang wirkte programmatisch. Neben einer charakteristischen Frauendarstellung wurden die meist menschenleeren Landschaftsbilder als weiterer bedeutsamer, aber deutlich unterrepräsentierter Werkkomplex eingeführt, dem viele seiner spontaneren Aquarelle gewidmet waren. Nach einem der wenigen markanten Seestücke suchte man (auch im Katalog) vergebens. Gerade die oft als Anhängsel der Stadtdarstellungen taxierten Landschaften und Seestücke hätten vielleicht einen »typischen« und »unbekannten« Hopper vorführen können.

Der »subtile Dialog« isoliert gehängter Gemälde war eine Grundbedingung für den Vergleich der berühmtesten Großstadtbilder, »Early Sunday Morning« (1930) und »Nighthawks« (1942). Die ausgestellten Entwürfe zu letzterem gestatteten Einblicke in Hoppers exakte Konstruktionsarbeit, hinter der man weniger den großen Verknapper als den detailverliebten Perfektionismus eines Andrew Wyeth (geb. 1917) vermuten würde, der 1948 mit »Christina's World« ein in den USA vergleichbar bekanntes »Kultbild« geschaffen hat. Angesichts von Hoppers bisweilen unbeholfen wirkendem Reduktionismus überrascht seine Aufmerksamkeit für Salzstreuer und Serviettenspender: Mittels unerwarteter Blickführung gibt er die Frage nach der Bedeutsamkeit des Unwichtigen, Übersehenen und Abwesenden an den Betrachter weiter. Dabei

nimmt er Unkorrektheiten – etwa der Perspektive – aus ästhetischen Erwägungen bewußt in Kauf, sie sind sogar maßgeblich an der eigentümlichen Wirkung seiner Bilder beteiligt. An die Stelle von Handlung tritt die bedeutungsschwere Situierung der Figuren an Schauplätzen, deren paradoxe dauerhaft-schnappschußartige Erscheinung »Geschehen« jenseits des Sichtbaren evoziert und sich anekdotischen wie allegorischen »Leseweisen« verweigert. Das gilt speziell für die Häuserfront in »Early Sunday Morning«, das Paradebeispiel für Hoppers Ästhetik des Vor-enthaltens. Die undeutlichen Schaufensterbeschriftungen sind, verglichen mit den Details in »Nighthawks«, ambivalent; es bleibt unklar, ob Hopper sie so undeutlich darstellen wollte, oder ob es sich – wie vermutet wurde – um eine Ansicht realer Läden handelt, die im Zuge der Depression schließen mußten.

Hopper, das konnte man in Köln studieren, erweist sich also meistens dort als besonders spannend, wo man es am wenigsten erwartet. So kann sich eine vermeintlich monochrome Wand aufgrund ihrer changierenden Farbtöne als vitalstes Bildelement entpuppen, vor allem, wenn sich darauf Sonnenlicht wie eine abziehbare Hülle materialisiert. Der Vereinfachung seines Spätwerks entspricht eine wachsende Meisterschaft in der raffinierten Behandlung solcher Licht- und Farbflächen, die er nach eigenem Bekunden interessanter fand als Menschen.

Mit dem Motiv des Fensterdurchblicks und der Spannung von Innen und Außen reflektieren die Gemälde häufig den gestaltenden und wahrnehmenden Blick des Künstlers sowie jenen des Betrachters. Am aufschlußreichsten knüpft hieran das Nebeneinander von »First Row Orchestra« (1951) und »Hotel Window« (1955) an, deren kompositorische Übereinstimmungen eine grundlegende Verwandtschaft von Bild, Theaterbühne und Fenster nahelegen. Sie kam in der Ausstellung in verschiedenen Variationen zur Geltung und kulminierte in Hoppers letztem Gemälde »Two

Comedians« (1966), das die Blickachse der Räume mit den Werken ab ca. 1940 beherrschte. Erstmals ist die Bühne unverstellt, und zwei Schauspieler, die als *alter ego* der Hoppers gedeutet wurden, verbeugen sich vor ihrem Publikum. Aus diesem exponierten Motivkomplex läßt sich einerseits eine selbstbewußte, aber nicht weiter konkretisierte Zurschaustellung des Inszenierungs- und Täuschungscharakters seiner Bilder erschließen, andererseits wird die Frage nach der Bildlichkeit und Ambivalenz realer Fensterblicke im Alltag aufgeworfen. Realität, Imagination und Täuschung vermengen sich, so daß Hoppers Bilder selbst dort, wo sie den Realismus am weitesten treiben, eine skeptische Vergewisserungshaltung vermitteln, die nie zum Postulat – etwa von Entfremdung – gerinnt, sondern das Ungewöhnliche und Bedeutsame im Banalen sucht, dessen Elemente vielfältig aufeinander beziehbar erscheinen.

In der Ausstellung erhielt die Hinwendung der Figuren zu einem undefinierten Außen, von dem man nicht weiß, ob es eine Art »Erlösung« verheißen oder eine innere Leere repräsentieren soll, durch die Nähe weiterer Bilder eine vom Künstler ungewollte Bestimmung: Das machte die Selbstbezüglichkeit dieses Bilderkosmos transparent, im Widerspruch zu dem Wesen der Gemälde, deren Abschottung gewissermaßen ihre Offenheit bedingt. Diese Verschränkung des Bestätigens und Verfehlens von Hoppers Œuvre machte dessen Vieldeutigkeit offensichtlich.

Der Katalog bietet eine exzellente Bibliographie und fünf Beiträge, die aus neuen Blickwinkeln den Ursachen für das »Schweigen« dieser Bilder auf den Grund zu gehen suchen. Brian O'Doherty liefert im letzten Beitrag eine ausgezeichnete Einführung. Er nähert sich über die Dialektik von Innen und Außen und führt sie, m. E. nur teilweise überzeugend, auf die »Persönlichkeit« des Künstlers zurück, dessen distanzierter Blick auf die Welt eine Form der »Selbsterforschung« sei (vgl. S. 86). Dieser etwas konservative biographistische Ansatz verdankt sich wohl O'Dohertys per-

sönlicher Bekanntschaft mit den Hoppers. Er beweist aber mehr Weitsicht als Jüngere mit einem differenzierten und nicht-reduktionistischen Verständnis des Malers.

Die verheißene Entdeckung eines »unbekannten« Hopper bleibt weitgehend aus, auch die thematisch enger gefaßten Texte nähern sich ihm m. E. zu global über Gemeinplätze. Margaret Iversen spürt dem Topos von Hoppers »melancholischem Blick« in der künstlerischen und literarischen Tradition nach, immerhin systematischer als ihre Vorgänger. Indem sie »Excursion into Philosophy« (1959) als »moderne Variante der Melancholie-Allegorie« (S. 55) in der Nachfolge von Dürers »Melencolia I« (1514) deutet und vermutet, daß Hopper »die Welt also aus der Perspektive eines Melancholikers zeigen wollte« (S. 60), ignoriert sie die von O'Doherty so eindringlich aufgezeigte Ambivalenz. Wie Sheena Wagstaff mit ihrer pointierten Zusammenfassung der Literatur, neigt sie zu assoziativen Ableitungen aus der Bildtradition.

David Anfam sucht in »Rothkos Hopper« nach gemeinsamen Wurzeln und Analogien dieser beiden antipodisch anmutenden Künstler. Er kann zwar den Einfluß des Realisten auf das figurative Frühwerk des Abstrakten Expressionisten belegen, doch die Nähe suggerierenden Übereinstimmungen in den Äußerungen der beiden reichen nicht aus, um essentielle Ähnlichkeiten mit Rothkos Farbfeldmalerei zu bestimmen. Die abstrahierenden Tendenzen bei Hopper bleiben eingehender zu untersuchen.

Ein roter Faden ergibt sich aus Hoppers komplexem Verhältnis zum Film, das in den letzten zehn Jahren zunehmend Beachtung gefunden hat und in der Ausstellung mit einer Filmreihe gewürdigt wurde. Jeder der fünf Aufsätze kulminiert in Überlegungen zum Kinogänger Hopper, seiner motivischen und formalen Auseinandersetzung mit dem Film und seinem Einfluß auf Filmemacher wie Wim Wenders. Ein Beitrag von Peter Wollen behandelt Hopper aus filmwissenschaftlicher Perspektive. Doch man begnügt sich mit bewährten Aussa-

gen über die kinematographische Wirkung der Bilder und ihren impliziten Voyeurismus, bereichert um Listen vergleichbarer Filme. In diesem Zusammenhang fehlt eine grundlegende Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von bewegten und statischen Bildern. Wie verträgt sich etwa der Standbildcharakter von Hoppers Werken mit ihrer »Zeitenthobenheit«? Ihre narrative Suggestivkraft wäre genauer zu erforschen, da sie nicht – wie in mehreren Kurzfilmen geschehen – in konventionelle Handlungen auflösbar ist. Inwieweit verdankt sich etwa das »Filmische« ihrer von Degas ableitbaren fotografischen Schnappschußwirkung? Gerade am Spannungsfeld von Malerei, Fotografie und Film könnte sich eine fruchtbare Debatte entzünden.

Neben der Exponatauswahl litt die Hopper-Retrospektive an einem konzeptionellen Mißverhältnis. Das veranschaulicht die Filmthematik im Katalog, der nur wenig in der Ausstellung entsprach. Orientierung an einer übergreifenden These hätte gutgetan, welche u. a. Aspekte verfolgt, wie sie in der Hängung aufscheinen. Dazu wäre freilich eine exaktere Koordination mit dem Katalog notwendig gewesen. Alternativ hätte sich eine thematische Fokussierung angeboten, um etwa im Vergleich mit anderen Künstlern eine Revision des gängigen Hopper-Verständnisses anzuregen. Ein Modell dafür lieferte die Essener Ausstellung, die sich 1992 auf die Wechselbeziehungen zwischen Hopper und der Fotografie konzentrierte, und zu der vor allem Bernd Growe ausbaufähige Ansatzpunkte für die Bestimmung seines Verhältnisses zum Film beigetragen hat. Zudem wäre es wünschenswert, dem europäischen Publikum auch das weniger bekannte Umfeld der amerikanischen Malerei vorzustellen, nicht nur den »Monolithen« Hopper. Dennoch hat sich angesichts der Originale erwiesen: Hoppers Œuvre bietet noch immer Material für Entdeckungen. Das gilt auch für seine berühmtesten Gemälde, gegen die wir inzwischen abgestumpft zu sein glaubten.

Ralf Michael Fischer