



Edward Hopper

Einsame Menschen in New York

Analyse zweier Werke unter dem Aspekt der Melancholie

Von

Linda Miesen

Die Arbeit wurde für das Hauptseminar „Melancholie, Vanitas und Wahnsinn – Künstler im seelischen Ausnahmezustand“ an der Universität Passau im Sommersemester 2012 erstellt.

Inhalt

- I. Vorwort und Themensetzung
- II. Einleitung
- III. Exkurs: Die Melancholie im Wandel der Epochen
- IV. Edward Hopper. Künstlerischer Werdegang und mögliche Einflüsse
- V. Charakteristika des Werks von Edward Hopper
- VI. Hoppers „melancholischer Blick“
- VII. Genauere Analyse zweier Werke
- VIII. Fazit
- IX. Bibliographie
- X. Abbildungsverzeichnis

I. Vorwort und Themensetzung

Diese Arbeit versucht, das Werk Edward Hoppers unter dem Aspekt der Melancholie zu analysieren. Grundfrage dieser Arbeit soll sein, ob Hopper in eine Reihe von Künstlern, Philosophen, Dichtern und Literaten gestellt werden kann, welche das Thema der Melancholie seit Beginn der Antike in all seinen Facetten aufgreifen. Sie erhebt dagegen nicht den Anspruch, eine Gesamtschau auf Edward Hoppers Werk darzustellen, sie will keine Analyse der amerikanischen Gesellschaft seiner Zeit leisten und liefert keine Einordnung seiner Kunst innerhalb der Entwicklung der amerikanischen Malerei.

In der gesichteten Literatur wird viel über die Verbindung von Melancholie, Trauer und Sehnsucht philosophiert.¹ Andere Stimmen haben der Melancholie ein positives Bild gegeben. So schreibt Johann Wolfgang von Goethe über die „*Wonne der Wehmut*“² und Victor Hugo nennt die Melancholie „[...] *das Glück, traurig zu sein*.“³

Vor diesem Hintergrund scheint der Begriff der Melancholie „ein weites Feld“ zu sein. Daher liefert diese Arbeit nach einer einleitenden Vorstellung des Künstlers exkursorisch Ansätze zum Verständnis von Melancholie in Kunst, Dichtung, Philosophie und Wissenschaft, bevor versucht wird, die Frage zu beantworten, ob Hoppers Bilder tatsächlich auf diese Art verstanden werden können.

¹ Anm.: Zum Beispiel F. W. J. Schelling: *Das Dunkelste und darum das Tiefste der menschlichen Natur ist die Sehnsucht, gleichsam die innere Schwere, Hierdurch besonders ist die Sympathie der Menschen mit der Natur vermittelt. (...) Auch das Tiefste der Natur ist Schwermuth; auch sie trauert um ein verlorenes Gut, und auch allem Leben hängt eine unzerstörliche Melancholie an (...)*. Siehe Schelling, Friedrich Wilhelm J.: *Stuttgarter Privatvorlesungen*. Hrsg. v. Miklos Veto. Torino 1973.

² Anm. J. W. v. Goethe: *Wonne der Wehmut*: „*Trocknet nicht, trocknet nicht, Tränen der ewigen Liebe. / Ach, nur dem halbgetrocknetem Auge / wie öde, wie tot die Welt ihm erscheint!*“ Zitiert nach: Ludwig Volker (Hrsg.): *Komm, heilige Melancholie. Eine Anthologie deutscher Melancholie-Geschichte*. Stuttgart 1983, S. 78.

³ Zitiert nach: Raymond Klibansky / Erwin Panofsky / Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt a.M. 1990, S. 13.

II. Einleitung

Im Hauptseminar „Melancholie, Vanitas und Wahnsinn – Künstler im seelischen Ausnahmezustand“ an der Universität Passau beschäftigten wir uns eingehend mit der Melancholie in der Kunst und besprachen dazu verschiedene europäische Künstler, darunter Albrecht Dürer, Nicolas Poussin und Francisco de Goya.

Die Basis für die Bildauswahl des Seminars lieferte der Katalog zur deutsch-französischen Ausstellung „Mélancolie. Génie et Folie en Occident“ im Pariser Grand Palais 2006.⁴ In dieser Ausstellung wurde erstmals die Geschichte der Melancholie beleuchtet. Unter anderem finden sich in dem Katalog auch zwei Bilder des Malers Edward Hopper.

Dies mag zunächst erstaunen. Zum einen, weil Hopper in dem Bildband als einziger außereuropäischer Maler präsentiert wird, zum anderen, weil er eher als ein „Chronist“ des amerikanischen Lebens bekannt ist. Edward Hopper, der berühmte und hochgelobte Maler der einsamen Menschen in New York⁵, der Landschaftsbilder und der Aufnahmen kleinstädtischer Milieus, spiegelte in seinen Werken das Amerika seiner Zeit und betrachtete mit kritischem, traurigem, aber auch liebevollem Blick den isolierten Menschen.

Hopper war – unter künstlerischen Gesichtspunkten - selbst ein „Einsamer“. Er entzog sich Zuordnungen seiner Kunst, etwa zum American Scene Painting oder den Regionalisten rund um seinen Lehrer Robert Henri, welche das spezifisch Amerikanische in den Sujets ihrer Malerei suchten. Auch eine Vereinnahmung durch viele zeitgleiche Bewegungen, wie etwa durch die sogenannten „abstrakten Expressionisten“ mit Jackson Pollock und Barnett Newman als führende Vertreter, die der amerikanischen Malerei in den 1950er Jahren zu Weltruhm verhelfen und Hopper zu ihrem Vorbild erklärt hatten⁶, lehnte er ab.

⁴Anm.: Weitere Künstler der Ausstellung waren u.a. Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Lucas Cranach, Eugène Delacroix, Otto Dix, Albrecht Dürer, Caspar David Friedrich, Johann Heinrich Füssli, Francisco de Goya, Nicholas Hilliard, Anselm Kiefer, Franz Xaver Messerschmidt, Ron Mueck, Edvard Munch, Pablo Picasso, Nicolas Poussin, Auguste Rodin und Jean-Antoine Watteau. [Mélancolie. Génie et Folie en Occident. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 10.10.2005-16.1.2006 ; Neue Nationalgalerie, Berlin 17.2.-7.5.2006].

⁵ Vgl. Michael Thimann: Liste zur Referatsvergabe des Hauptseminars.

⁶ Anm.: Den Expressionisten, die auf die Eigenkraft der Farbe und einfacher Formverhalte setzten, war Hoppers strenge formale Konsequenz seiner Bilder richtungsweisend. Vgl. Carl Baldwin: *Realism: The American Mainstream*, in *Réalités*, April 1973, S. 117.

Hopper lebte und arbeitete zur Zeit der schweren Wirtschaftskrise in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts, welche in der amerikanischen Kultur bis heute als Zeit allgemeiner Orientierungslosigkeit gilt. Seine Themen waren der durchreisende Gast, das Hotelzimmer oder der immer gleiche Wohnraum in den Suburbs und die Einsamkeit ihrer Bewohner (z.B. in *Hotelhalle* (1943), *Hotel am Bahndamm* (1952), *Motel im Westen* (1957)).⁷ Die Formen der Architektur und Technik wurden ihm dabei genauso zum Ausdruck von Vereinsamung wie die menschliche Gestalt. Seine Kunst stellte damit die Einsamkeit des Einzelnen der Leere der Außenwelt gegenüber⁸.

III. Exkurs: Die Melancholie im Wandel der Epochen

Mit der Melancholie setzen sich Gelehrte und Künstler schon seit der Antike auseinander. Bereits Aristoteles hat die Melancholie als ein unglückliches Bewusstsein interpretiert, unter dem besonders der kreative Mensch leide.⁹ Es war eben dieser Aristoteles, der als Erster die Melancholie mit dem Genie in Verbindung brachte - eine Theorie, auf die sich im Laufe der Jahrhunderte Cicero und zahlreiche weitere Dichter und Denker berufen sollten.¹⁰ Hypokrates (400 v. Chr.) fasste die Melancholie als eine seelische **Erkrankung** auf, die durch körperliche Faktoren ausgelöst werde. Die hippokratische „Humoralpathologie“ ging von vier im Körper wirkenden „Kardinalsäften“ aus (den „*quattuor humores*“): die schwarze Galle, die gelbe Galle, das Blut und der Schleim beherrschten zusammen das ganze Sein und Verhalten des Menschen und bestimmten durch die Art ihrer Mischung den Charakter des Individuums. Es lag nahe, dass man die Melancholie mit ihrer niederdrückenden, die Lebenskräfte lähmenden Symptomatik mit dem Dunkel des Herbstes, der Nacht und den Säften der dunkelroten Milz, also der schwarzen Galle, in Beziehung setzte¹¹. Die Künstler nutzten sie in ihren Werken als Symbole.

Bis in die Renaissance hinein glaubte man dann, dass durch **astrologische Konstellationen und Vorherbestimmung** der Mensch zum Melancholiker geboren werde. In den neuplatonischen Lehren der Renaissance waren die sieben freien Künste dem Reich der sieben Planeten unterstellt. Saturn, als Gott der auctor temporum, also

⁷ Vgl. Jean Clair: *Edward Hopper*, Abb. 271, in: Clair, John (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Kat.Ausst. Berlin/ Paris 2006, S. 482.

⁸ Vgl. Heinz Liesbrock: *Die Wahrheit des Lichts. Zum Werk Edward Hoppers*, in: *Edward Hopper: Vierzig Meisterwerke*, München 1988, S. 10.

⁹ Klibansky / Panofsky / Saxl (wie Anm.2), S.59, zitieren den bekannten Abschnitt aus den *Problemata physica* des Aristoteles (III.1.): „*Warum sind alle hervorragenden Männer, ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler offenbar Melancholiker gewesen?*“.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. Klibansky / Panofsky / Saxl (wie Anm. 2)

Lenker der Zeiten, fiel dabei die Geometrie zu und im Weiteren alles, was das Maß der Zeit, das Ausmaß des Raumes und deren Anwendung betraf. Alle Unternehmungen des geometrischen Verstandes standen demnach im Zeichen der Melancholie.

Es war Albrecht Dürer, der das zeitgenössische Wissen über die Melancholie in seinem komplexen Stich *Melancholia I* (1514) zusammenfasste und symbolhaft darstellte.

Hier wird eine sitzende Hauptfigur mit aufgestütztem Kopf gezeigt, deren nachdenklicher Ausdruck von Schwermut gekennzeichnet ist. Laut Erwin Panofsky stellt diese Figur nicht nur Melancholie dar, sondern ist gleichzeitig die allegorische Verkörperung einer schöpferischen Geisteskraft, der sogenannten geometrischen Denkungsart. Die mit der Geometrie verbundenden Tätigkeiten wie Malerei und Architektur (als an Zahl und Maß geknüpfte Künste) brächten in dem, der sie ausübe, eine melancholische Einbildungskraft hervor.¹² Dies sei die wahre Bedeutung von Dürers Stich. Dessen Deutung hat nicht nur alle Generationen von Kunsthistorikern herausgefordert, sondern auch den nachfolgenden Künstlern Orientierung für eigene Melancholie-Darstellungen gegeben. Auch Hopper darf hier erwähnt werden, meint der Kurator Jean Clair im Katalog zur eingangs erwähnten Pariser Ausstellung „Génie et Folie en Occident“. Er sieht Hoppers geometrische Kompositionselemente in direkter Linie zu Dürers *ars geometrica*.¹³

Einen weiteren Versuch, das Wesen der Melancholie zu erfassen, hat der englische Gelehrte und Schriftsteller Robert Burton in seiner Abhandlung *The Anatomy of Melancholie* (1621) unternommen. Er war damit der erste Vertreter der Neuzeit. Burton beschreibt die Melancholie als Einheit in der Vielzahl der Symptome als „*similitudo dissimilis*“.¹⁴ Er war selbst „bekennender Melancholiker“, die unterschiedlichen Ausprägungen seiner allgegenwärtigen eigenen Schwermut nahm Burton als „*süß und sauer, traurig und verflucht*“ wahr.¹⁵ Das heißt, dass in dieser Zeit die Melancholie als **Gefühls- oder Stimmungslage** aufgefasst wurde.

¹²Vgl. dazu: Klibansky / Panofsky / Saxl: : Saturn und Melancholie: *Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt a.M. 1990, S. 448 ff.

¹³ Vgl. Jean Clair: *Edward Hopper*, Abb. 270, in: Clair, John (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Berlin/ Paris 2006, S. 481.

¹⁴ Burton: „[S]carce two oft wo thousand, that concur in the same symptomes; the tower of Babel never yeelded such confusion of tongues, as this Chaos of melancholy doth variety of Symptomes“, Siehe Robert Burton: *The Anatomy of Melancholie. Vol I*. Oxford 1989 [zuerst 1621], S. 397.

¹⁵ Robert Burton: *Anatomie der Melancholie*. Zürich München 1988, S. 23.

In der Romantik schrieb Friedrich Schelling im Jahre 1810 in seinen Stuttgarter Privatvorlesungen: „*Das Dunkelste und darum das Tiefste der menschlichen Natur ist die Sehnsucht, gleichsam die innere Schwerkraft (...).*“¹⁶

Die Melancholie ist demnach für diese Epoche die Erkenntnis eines ursprünglichen Verlustes, die Sehnsucht nach der verlorenen natürlichen Einheit und Harmonie.

Auch August Wilhelm Schlegel beschreibt im selben Jahr die Melancholie als Zustand der Unruhe und Heimatlosigkeit. Für ihn ist die Melancholie die „condition moderne“, die schwierige Beziehung zwischen dem „Entwurzelten“ und der Heimat, wenn er schreibt: „(...) *Die Poesie der Alten war die des Besitzes, die unsrige ist die der Sehnsucht; jene steht fest auf dem Boden der Gegenwart, diese schmiegt sich zwischen Erinnerung und Ahnung.*“¹⁷

Für die Romantiker Schelling und Schlegel ist Melancholie demnach ein **Element des menschlichen Daseins**.

Im 19. Jahrhundert, mehr noch im Fin de Siècle, kam diese Illusion der Kunst an ein Ende, die Welt wurde als trompe l’œil entlarvt und die Welt als substanzlos beklagt. Im 20. Jahrhundert war es das *Ich* selbst, das sich als arm und leer entpuppte¹⁸: Melancholie wurde wieder mehr als ein **Problem des einzelnen Individuums** aufgefasst.

Künstler wie Gustave Courbet und Edouard Manet, Edvard Munch und Henri de Toulouse-Lautrec haben diese Erkenntnis, ihre Angst und Einsamkeit in ihren Bildern verarbeitet und selbst Picasso, der wohl erfolgreichste Künstler des 20. Jahrhunderts, hat, wie kein anderer, die Macht der Schwermut immer wieder, besonders in seinen Frauenbildnissen, zum Ausdruck gebracht.¹⁹ Charakteristikum des melancholischen Temperaments sei seine Langsamkeit, das Verharren; der grübelnde Melancholiker verharre in der Betrachtung, den starren Blick in die Ferne gerichtet.

Dieses Sehnsuchtsvolle umgreift auch die Vorstellung vom Tod, die zur Todessehnsucht, ja zum Todestrieb (im Freudschen Sinne) werden kann.

¹⁶ Siehe Anm. 1.

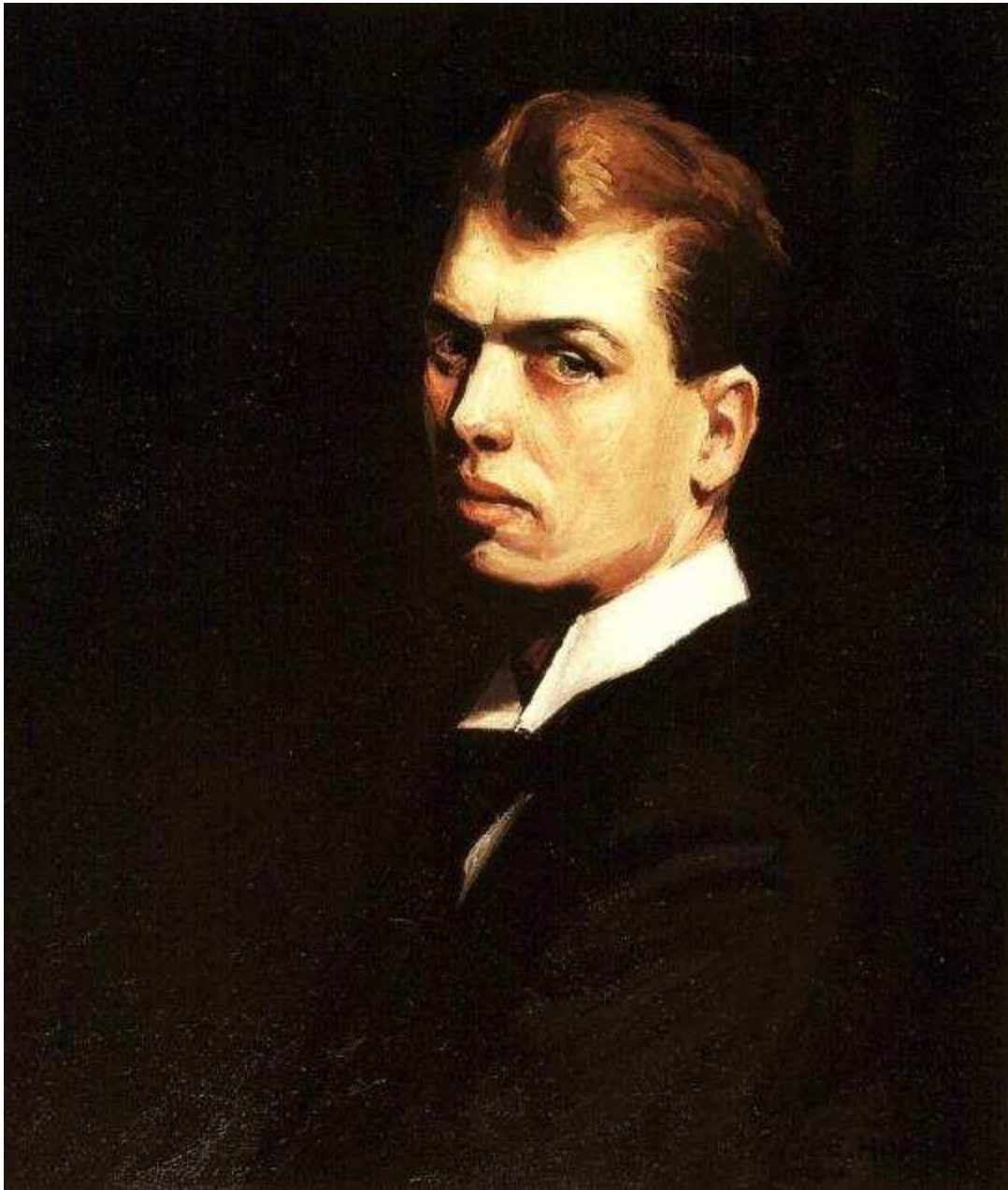
¹⁷ August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über die dramatische Kunst und Literatur*, in: Lohner, Edgar (Hrsg.): *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. V., 7Bde. Stuttgart 1962 [1810].

¹⁸ Freuds Text „Trauer und Melancholie“ (1917) definiert die Melancholie als einer komplexen Beziehung zwischen dem Selbst und dem verlorenen Objekt. Freud, Sigmund: *Trauer und Melancholie. Sigmund Freuds Studienausgabe. Bd. III*. Frankfurt am Main 1972 [1917].

¹⁹ Vgl. dazu Walter Erben: *Picasso und die Schwermut. Versuch einer Deutung*. Heidelberg 1947.

IV. Edward Hopper.

Künstlerischer Werdegang und mögliche Einflüsse



Selbstportrait, um 1903 - 1906

1882 geboren und aufgewachsen im kleinstädtischem Mittelschichts-Milieu der Stadt Nyack, ging Hopper 1901 an die New York School of Arts, wo er auf Wunsch der Eltern zunächst die Fächer Illustration und Graphik belegte. Später einmal sollte ihm diese solide Grundausbildung zu Gute kommen: Bis Hopper von seiner Kunst leben konnte, vergingen zehn Jahre, eine Zeit, in der er sich mit Werbeaufträgen über Wasser hielt.

Nach dem Wechsel von der Illustration zur Malerei studierte Hopper bei Robert Henri, der seit seiner Rückkehr aus Europa Wortführer einer Gruppe von Malern war, die in einer Art konservativem Impressionismus den Alltag der Millionenstadt in allen seinen Aspekten wiedergaben: Henri war der Überzeugung, dass die einzige Möglichkeit einer Entwicklung der Künste in Amerika in der Besinnung auf das eigene Land, die eigene Zeit und das eigene Leben bestünde. Der journalistische aber auch romantische Blick der amerikanischen Künstler sollte vor allem die Großstadt als genuin amerikanischen Ort ins Bildzentrum rücken. Seinen Schülern empfahl Henri, Orte des urbanen Lebens, vorzugsweise die schmutzigen Ecken zu skizzieren. So entstand eine sozialkritische Malerei. Konservative Kritiker nannten Henri und seine Schüler, darunter Sloan, Du Bois, Bellow, Kent, spöttisch eine „Ashcan-School“. Der Einfluss Henris auf Hopper gilt als unbestritten.²⁰

Die Forschung ist sich dagegen uneinig darüber, ob Hoppers Europa-Reisen, vor allem die nach Paris, gegen Ende seiner Studienzeit, Inspiration und Einfluss auf ihn hatten. Im Verlauf dieser Arbeit soll gezeigt werden, dass Hoppers Bildthematiken in einer Reihe mit Entwicklungen der europäischen Malerei seiner Zeit stehen. Vielleicht hat nicht *eine* bestimmte Malrichtung, *eine* europäische Schule oder eine Gruppe den Amerikaner Hopper beeinflusst, doch seine Bildmotive gehören in bestimmte Motivketten, welche in der Antike ihren Anfang nahmen und bis heute von allen Künstlern, die mit kritischem Blick ihre Umwelt betrachten, aufgegriffen werden und welche auch schon die europäischen Romantiker und später die Surrealisten ins Bildzentrum rückten.

Festgehalten werden kann, dass Hoppers Jugend- und Studienjahre mit den kulturellen und politischen Reformbewegungen vor dem ersten Weltkrieg und der Herausbildung einer amerikanischen Massenproduktion- und Konsumgesellschaft zusammenfielen. Stand er anfangs noch stark unter dem Eindruck Henris, löste sich Hopper im Laufe des Weltkriegs von der Vorstellung einer möglichen Versöhnung von Individuum und Stadt, wie es sein Lehrer noch beschwor.

1924, im Jahr seines künstlerischen Durchbruchs, heiratet Hopper die Schauspielerin und ehemalige Henri-Schülerin Josephine Verstill Nivison, genannt Jo. Fortan verbringt das Malerehepaar die Sommermonate an der Atlantikküste, ab 1930 auf Cape Cod, während sie die übrigen Monate ein Atelier in New York am Washington Square beziehen. Der Gegensatz von Stadt und Land in seinen Werken bietet reichhaltige

²⁰ Vgl. Anm. 7, S. 12.

Interpretationsmöglichkeiten. Auf der einen Seite steht das idyllische Landleben, auf der anderen der Moloch Großstadt. Da ist die Frage nach der Pariser Zeit und dem Einfluss der Impressionisten auf Hoppers Werk naheliegend. Hopper beeindruckte das Licht ihrer Bilder, ihr Interesse an der Architektur und der Natur (besonders die Architektur mit ihren Eisenbahnkonstruktionen, aber es zog die Maler doch stets mehr in die Vorstadt, aufs Land oder ans Meer) und auch Hopper versuchte, die flüchtigen Momente der Natur oder Architektur im Licht festzuhalten.²¹ Den Pfaden der Impressionisten folgten die Surrealisten, auch diese auf der Suche nach einer Poesie in der Banalität des Alltäglichen. Kranzfelder will deshalb eine Verbindung Hoppers zu den Surrealisten erkennen, denn das Prinzip surrealistischer Tätigkeit bestehe nicht zuletzt darin, *„scheinbar vollkommen inkommensurable, nicht zusammengehörige Gegenstände auf einer wie auch immer gearteten Fläche, die damit zu einer Projektionsfläche wurde, zu einer neuen, überraschenden Wirklichkeit zusammenzuführen“*.²² Festzuhalten ist, dass Hoppers Bilder den Blick auf die versteckten und feinen Nuancen der Schönheit, auf das Alltägliche, das Unscheinbare lenken; etwas, das ihn in eine Linie mit impressionistischen wie surrealistischen Bewegungen einreicht. Fünfzig Jahre nach seiner Rückkehr aus Paris sagte Hopper: *„Ich glaube ich bin noch immer ein Impressionist.“*²³

V. Charakteristika des Werks von Edward Hopper

Hoppers Bilder zeichnen sich durch eine begrenzte Themenwahl aus. Die Grundmotive variieren relativ wenig, insbesondere zählen dazu das Fenstermotiv– mit Blicken in den Raum hinein oder auch aus dem Fenster hinaus- und die Einzelfigur oder der weiblichen Akt. Hinzu kommen eine gründliche, konzentrierte Planung des Bildaufbaus (Beck spricht von „Montagecharakter“²⁴), einer sorgfältigen Wahl des Standpunktes, perspektivische Verzerrungen und drastische Reduzierungen, was zu einer Polarisierung von leerem Raum und verdichtetem Raum führt und sehr statisch anmutet. Dem allerdings wirkt das Licht entgegen, als inhaltlich ambivalentes Element²⁵. Wesentliche Kompositionsprinzipien sind die einfache, parallel zu Bildebene verlaufende frontale

²¹ Anm. Hopper verwendet in seinen Bildern immer wieder scheinbar willkürliche Blickwinkel, die etwa Figuren und Gegenstände durch den Bildrand abschneiden – ein Stilmittel, dass der Impressionismus, unter dem Einfluss der neuaufgekommenen Photographie entwickelte. Vgl. Anm. 7, S. 29,

²² Ivo Kranzfelder: *Edward Hopper. Visionen der Wirklichkeit*, Köln 1994, S. 115.

²³ Vgl. Anm. 7, S. 14, zitiert bei Gail Levin: *Edward Hopper. The Art and the Artist*, New York 1980, S. 27.

²⁴ Hubertus Beck: *Edward Hopper*, Hamburg 1992, S.30.

²⁵ Siehe Anm.23.

Ansicht und ein Gegenstand, der auf einer schrägen, in die Bildtiefe weisenden Diagonale liegt.

Beck meint mit dem Begriff „*Montagecharakter*“ nicht eine auffallende Geometrisierung der Bildstruktur, sondern die Tatsache, dass die Bilder und sogar einzelne Bildteile von Darstellung zu Darstellung zueinander in Beziehung gesetzt werden. Damit näherte sich Hopper der Abstraktion, und doch lehnte er die Auflösung der Gegenständlichkeit im Sinne der modernen amerikanischen Abstraktion ab.²⁶

Der Entwicklung des American Scene Painting nach Ende des ersten Weltkriegs, deren ‚Präzisionisten‘ jede Form der Introspektion ablehnten und sich ausschließlich auf die Darstellung des ‚Außen‘ konzentrierten (in Abgrenzung zur europäischen Malerei), hat sich Hopper stets entzogen. Er wurde nie zu den Präzisionisten (darunter Charles Demuth oder Gerald Murphy) gerechnet, seine Blickrichtung ging stets von außen nach innen, wenn er sagte: *„Für mich sind Form, Farbe und Linie (...) nichts als Arbeitsmittel, sie interessieren mich als solche nicht sehr. Mich interessiert der immense Bereich menschlicher Erfahrungen und Gefühle.“*²⁷ Beck nennt dieses Vorgehen „subjektive Imagination“²⁸.

VI. Hoppers „melancholischer Blick“

Schon Schlegel befand, das Charakteristikum des melancholischen Temperaments sei seine Langsamkeit, das Verharren; der grübelnde Melancholiker verharre in der Betrachtung, den starren Blick in die Ferne gerichtet.²⁹

Hoppers ganzes Werk ist von dieser Langsamkeit, dem Grüblerischem, der Melancholie geprägt. Sein Interesse gilt dem Verhältnis von Individuum und dem modernen urbanen Leben; es ist eine lebenslange, von tiefer Ambivalenz geprägte Auseinandersetzung mit seiner Stadt New York, deren Anonymität er für sich selbst durchaus schätzt. Der Melancholiker Hopper zeigt sich in der Auswahl seiner Motive: Er malt die Anonymität der Stadt, den Bruch zwischen Mensch und Ort, die Heimatlosigkeit der Menschen in ihr. Darum malt er oft Reisende, ob im Zug, in Hotellobbys, oder –zimmern; oder aber einsame Cafébesucher, die schnell, ohne Hut und Mantel abzulegen, wie in *Automat*

²⁶ Gail Levin berichtet in *Synchronism and American Color Abstraction 1910- 1925*, dass Max Weber 1912 in New York ein Pastell mit herumwirbelnden braunen, blauen, grünen und gelben Formen, das er Musik nannte, malte. Levin vermutet einen Einfluss Kandinskys. Levin, G.: *Synchronism and American Color Abstraction 1910-1925*, New York 1978, S. 43.

²⁷ Brief an Charles Sawyer, 23.Oktober 1939; zit. bei: Marc Holthof: *Die Hopper-Methode*, in: Edward Hopper, Ausst.Kat. Schirn-Kunsthalle, Frankfurt am Main 1992, S. 19.

²⁸ Siehe Anm. 23.

²⁹ Siehe Anm. 6.

(1927), ihren Kaffee trinken, bevor sie wieder weiterziehen. Neben der meist weiblichen Einzelfigur stellt Hopper auch Paare dar. Sie wirken erstarrt, einander fremd. Und doch sind die Szenen intim, was den Betrachter in die Rolle eines Voyeurs drängt, ihn teilhaben lässt an den offensichtlichen Auswirkungen der Umwelt auf die Figuren und auf ihre Beziehung zueinander. Das eigentlich komplementäre Verhältnis von öffentlicher und privater Sphäre ist gestört, die Stadt wird zur trennenden Macht; sie ist Ursache für den Bruch zwischen den Figuren, die Kluft zwischen den Geschlechtern.³⁰ Dennoch wollte Hopper nicht auf die Kritik an der Stadt reduziert werden und wehrte sich gegen eine Überbetonung des Themas: „Die Sache mit der Einsamkeit ist überstrapaziert.“³¹

VII. Genauere Analyse zweier Werke

Näher betrachtet und verglichen werden an dieser Stelle zwei Werke, die in ihrer Bildthematik – weibliche Einzelfigur, Fenster sowie dem scheinbar leeren Raum - ein Kontinuum in Hoppers Oeuvre darstellen und in denen der Vanitasgedanke zum Tragen kommt: *A Woman in the Sun*, 1961, eines der letzten Werke sowie *New York Movie*, 1939, mehr als zwanzig Jahre zuvor entstanden.

Warum diese beiden Bilder? Zum einen, weil sie, wie eingangs bereits erwähnt, von Jean Clair, dem Kurator der deutsch-französischen Ausstellung *Mélancolie. Génie et Folie en Occident* ausgewählt wurden, die erstmals die Geschichte der Melancholie seit der Antike beleuchtet.

Zum anderen, weil davon ausgegangen wird, derselben Figur wiederzubegegnen. Damit lassen sich Rückschlüsse auf das Gesamtwerk Hoppers ziehen und die Verbindung der in New York entstandenen Stadtbilder mit den auf Cape Cod entstandenen Landschaftsbildern bzw. Kleinstadtbildern erkennen. Der melancholische Blick des Künstlers gilt nicht länger dem einsamen Menschen in der Großstadt, sondern dem Menschen an sich. Durch die zentrale Positionierung seiner Figur stellt Hopper die „condition humaine“ in der modernen Welt, d.h. die Einsamkeit, Entfremdung und Desillusionierung des Menschen in den Vordergrund der Bildaussage.

³⁰Er steht damit ganz in der Tradition der Stadt- und Kulturkritik eines Henry Adams oder Lewis Mumford, der amerikanischen Intelligenz um die Jahrhundertwende, welche angesichts einer unaufhaltsamen Urbanisierung aller Lebensbereiche eine Rückkehr zu vor-urbanen Lebensverhältnissen zwar ausschließen, aber die Unvereinbarkeit von moderner Metropole und dem amerikanischen Ideal Community kritisieren → Vgl. Hubertus Beck, Anm. 23.

³¹Vgl. Gail Levin: *Edward Hopper 1882 – 1967*, München 1981, S. 10.

Das Kino, wie auch das Theater, das Variété sowie generell austauschbare Innenräume wie Hotelzimmer, Cafés oder Bars waren die zentralen Themen Hoppers.³² Während der Wirtschaftskrise Ende der dreißiger Jahre suchten die Arbeitslosen in diesen Räumen nach ein wenig Ablenkung und auch Hopper zog es wiederholt in die großen Filmtheater der Stadt.³³ Für das Bild *Kino* zeichnete er mehr als 50 Vorstudien von den großen Kinos wie dem „Strand“, „Palace“ oder „Globe“³⁴:



Studie für “*New York Movie*”, 1939

³² Siehe Anm. 6.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.



New York Movie, 1939

Im früheren Bild fällt der Blick des Betrachters ausgehend von seiner Position unmittelbar hinter den tief eingelassenen Kinossesseln hinein in den Saal, entlang der rechten Saalwand. Zuschauerraum, Bühne und Leinwand sind nur angeschnitten und die rötliche Deckenbeleuchtung erhellt lediglich vereinzelte Zuschauer sowie die auffällige Innenarchitektur des Kinosaals. Die Deckenbeleuchtung sind schwere, weit nach unten hängende Lampen, aus deren großen, viereckigen stofflichen Schirmen die rote Beleuchtung den Saal in warmes Licht senkt. Im Kontrast dazu erscheint das starke, helle Licht des Schwarz-Weiß-Films, dessen Szene eine weibliche Figur erahnen lässt. Die Leinwand ist eingelassen in einen Rahmen, ein Bild im Bild. Vor der Leinwand erkennt man die Bühne, ein Relikt aus alten Zeiten, denn viele Lichtspielhäuser waren (und sind) ehemalige Theater- und Tanzvorführungssäle. Die Bühne bestimmt weiterhin die Architektur des Raums, sie schafft Distanz zwischen Leinwand und Zuschauer, vielleicht wird ein Musiker die Vorstellung mit seinem Klavier auf der Bühne begleiten, die Verbindung schaffen, den Zuschauer in der Dunkelheit der Reihen schwerer, roter Stoffessel sich selbst vergessen lassen und mitnehmen in die Traumwelt des Spielfilms. Ein männlicher Zuschauer folgt denn auch gebannt dem Geschehen, er sitzt

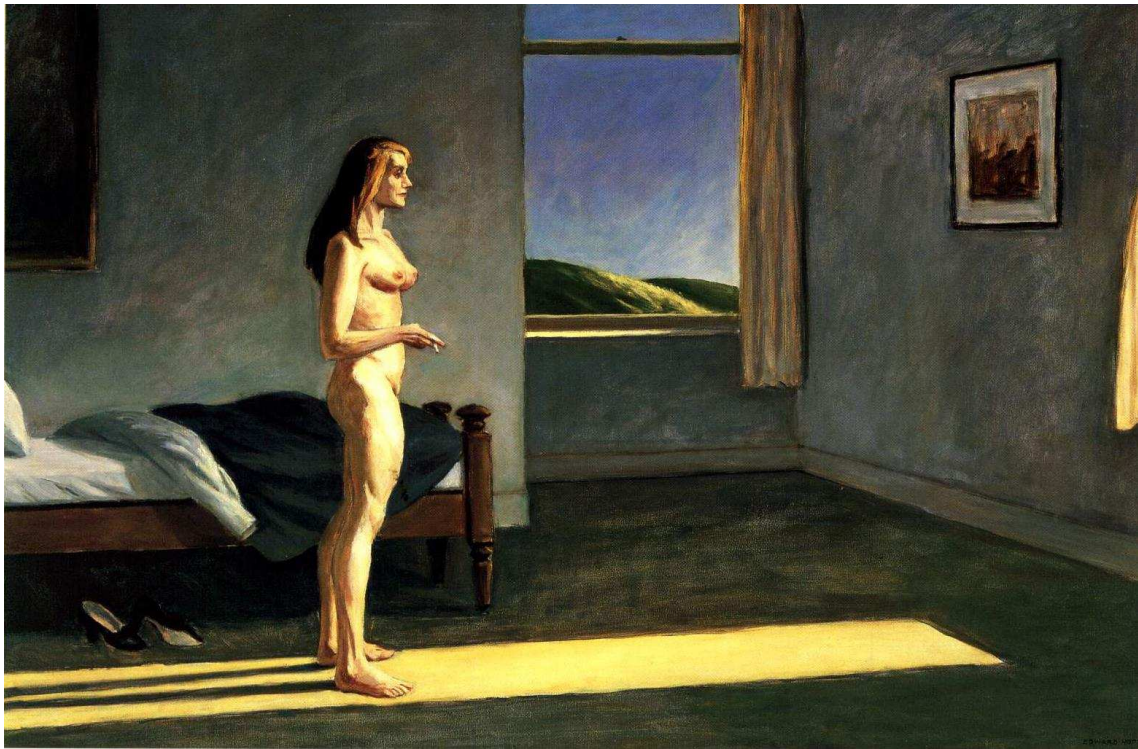
vornübergebeugt und nimmt seine unmittelbaren Sitznachbarn nicht wahr. Die letzten zwei Reihen sind leer. Im rechten Bildteil dann, erhöht, weil im Eingangsbereich direkt neben dem Ausgang, lehnt eine Frauenfigur an der Wand, an ihrer Kostümierung (ein dunkelblauer Anzug mit bis nach oben hin abschließenden groben Knöpfen des Jacketts und mit einer feinen roten Linie an den Seiten der Schlaghose) ist die Platzanweiserin des Kinosals klar erkennbar. Sie scheint sich an der Wand nach oben zu ziehen, die Fußstellung deutet daraufhin, als ob sie ihre wehen Füße entlasten wollte. Auch ihre Wangen leuchten vor Müdigkeit, den Kopf hält sie gesenkt, auf den Arm gestützt. Das blonde, frisierte Haar reflektiert das Licht der drei Lampen leicht erhöht an der Wand zu ihrer Rechten. Der Lichtstrahl der Lampen wirft eine Sanduhr an die Wand, und beleuchtet außerdem die zwei äußeren Geländer der Sitzreihen im Zuschauerraum. Diese stellen zwar eine vergleichsweise zierliche, aber eindeutige Verlängerung der schweren, breiten Wand dar und teilen somit das Bild klar auf in links und rechts. Der Lichtstrahl an der Wand bildet darüber hinaus eine Linie mit dem Blick der Platzanweiserin. Ihr Kopf ist gesenkt, der Blick geht nach unten auf den Teppichboden mit grau-schwarzem Rosenmuster. Aus der Blickrichtung des Betrachters hinter der Frau schließlich nimmt man einen Treppenaufgang wahr; auch die Treppe ist mit einem Rosenteppich überzogen. Der Ausgang wird durch einen links und rechts mit dicken Kordeln festgehaltenen und somit geöffneten Vorhang markiert, der aus schwerem rotem Brokat zu sein scheint. Die ordentliche Symmetrie der Falten im Vorhang lässt darauf schließen, dass dieser in der Regel nicht geschlossen wird, ein Umstand, der verschiedene Interpretationen zulässt:

Zum Einen lässt sich eine Dreifaltigkeit in der Gesamtkomposition des Bildes feststellen: Nicht nur haben wir die dreimalige Wiederholung der architektonischen Elemente an der Saalwand (drei Deckenleuchten, drei Wandleuchten), sondern wir haben auch drei erkennbare Welten, die einander Zugang verschaffen. Es gibt also die surreale, den Zuschauer einladende Welt des Spielfilms auf der Leinwand, es gibt die Welt im Kinosaal, eine Zwischenwelt sozusagen und doch in ihrer Typisierung eine eigenständige Welt, welche sich der Mensch geschaffen hat als Ort der Geborgenheit vor der letzten, der realen Welt, in die die Treppe hinter dem Vorhang führt. Doch, wird diese genaue Definition von Realität, Übergang und Surrealität letztlich nicht auch in Frage gestellt? Hopper überlässt die Antwort nach der Frage „Was ist real?“ dem Betrachter des Bildes, denn nur er kann von seiner erhöhten Position aus in alle diese Welten blicken. Der männliche Zuschauer im Kinosaal sieht nur noch die surreale Welt auf der Leinwand und nimmt die eigentliche Welt, in der er sich befindet, nicht mehr

wahr. Mögliche Gäste der letzten Reihe könnten von ihrer Position den Treppenaufgang nicht sehen, sie blickten lediglich auf die Platzanweiserin und blieben somit innerhalb der (Gedanken-)Welt des Kinos. Die Platzanweiserin aber steht derart in der Ecke des Raumes, als ob sie den Schutz der dicken Wand suche, nicht auf die Leinwand oder in den Saal blicken wolle. Ihr Blick sollte eigentlich hinausgehen, in die reale Welt. Sie aber bleibt, senkt den Kopf und scheint erstarrt in dieser Pose. Stoisch wartet sie darauf, dass die surreale, vergängliche Filmwelt erscheint und die Zuschauer mit ihren Eindrücken und Empfindungen im Dunkeln zurücklässt. Sie verharrt auch, weil ihre Kostümierung sie zum Bestandteil, zum Interieur der Welt im Kino macht. Die Zuschauer werden hinausgehen, an ihr vorbei und neue Zuschauer werden kommen und sie wird ihnen den Platz in ihrer Welt anweisen, um sich dann wieder zurückzuziehen. Ein Kreislauf. Und doch vergeht die Zeit, das symbolisiert der Schein der Lampen an der Wand – in Form einer Sanduhr. Die Platzanweiserin steht im Lichtschein des unteren Kegels, der dorthin zielt, wo der Sand fließt. Auch die Rosen im Teppich sind Attribute der Vergänglichkeit und das Aufstützen des Kopfes auf die linke Hand nimmt das Topos des Melancholie-Gestus auf.

Das Werk ist gekennzeichnet durch Harmonie, Weichheit in der Licht- und Schattenmodulation und sparsam pointierte Gegenstände. Die geistige Welt der Dargestellten scheint mit Einbezogen. Dabei ist die Gedankenwelt der Frau nicht auf ein ‚höheres‘ Bewusstsein gerichtet, bleibt auf eine ihr eigene Sphäre begrenzt, sie scheint gleichzeitig traurig und zufrieden. Die stimmungsvolle, alles beschönigende Beleuchtung des Kinos; der durch das Zusammenspiel von Licht und Farbe warme, rauchige Gesamtton des Bildes, verleiht der dargestellten Szene eine inhaltlich schlüssige, für das Gesamtwerk Hoppers und seinen üblichen Darstellungen von Licht aber außergewöhnliche Aussage. Es scheint eine Liebeserklärung an das Kino zu sein, ein Ort der Flucht vor der Welt, der Harmonie, aber auch die Kritik an der vereinsamenden Stadt und der Sinnlosigkeit allen Vergnügens, die sie bietet. Das Kino ist der ideale Ort der Melancholie, denn man kann sich dort ein Bild von anderen Welten machen, von dem man gleichzeitig weiß, dass es nur ein Bild ist. Dazu passen auch die Melancholie-Topi der erdigen Farben des Interieurs und der Dunkelheit während der Filmvorführungen.

Der melancholische Blick Hoppers wird hier bereits deutlich, doch erst im späteren Bild mit den für Hopper typischen glänzenden kalten Farben wird er zum bestimmenden Thema.



A Woman in the Sun, 1961

Das zwanzig Jahre später entstandene Bild *A Woman in the Sun* (1961) stellt eine Interieurszene mit einer nackten, aus einem nicht erkennbaren Fenster hinausschauenden Frau in einem karg möblierten Schlafzimmer dar. Das Bild ist streng axial, durch die hintere Wand den Raum in linke und rechte Bildhälften aufteilend. Die Frauenfigur steht mittig in der linken Bildhälfte, vor einem einfachen Holzbett. Ihr Gesicht wird im Profil gezeigt, ihr Oberkörper ist leicht gedreht dem Betrachter zugewendet, während Beine und Füße gespreizt im Profil gezeigt werden. Stand- und Spielbein werden gleichermaßen belastet, die Position ist vollkommen ruhig. Die goldbraunen Haare der Frau fallen mädchenhaft locker über die Schultern, der rechte Arm ist angewinkelt mit einer Zigarette in der locker hängenden Hand.

Der alte Körper der Frau ist sehnig, das schonungslose Licht beleuchtet die Unförmigkeit und das Hässliche, das Defekte. Die Frau steht im Profil mit Blick zu einem nicht sichtbaren Fenster, das Licht fällt frontal auf ihren Körper und betont den Oberschenkel, der in seiner Form und Farbe an den leicht wehenden Vorhang, der vor dem Fenster gerade noch sichtbar ist, erinnert. Das Licht bildet eine helle streifenförmige Fläche auf dem Fußboden und wirft lange Schatten der Beine der Frau. Der rechte Winkel, den Beine und Schatten schlagen, ist die dominante Form des Bildes. So finden wir den rechten Winkel ihres Armes und ihrer Beine mit den Schatten am Boden in der Wiederholung der Fußleisten, der Bilderrahmen und des

quadratischen, flächig verglasten Fensters im hinteren rechten Bildraum, von dem nicht sicher ist, ob es geschlossen – der schwere, unbewegliche Vorhang deutet daraufhin – oder geöffnet ist. Dieses Fenster stellt ein symbolträchtiges Tor hinaus in die hügelige weiche Graslandschaft dar; es ist groß genug, dass ein Mensch hinausklettern könnte und doch scheint ein Entkommen aus diesem Zimmer kaum möglich, da es sich höchstwahrscheinlich hoch über dem Erdboden befindet. Denn der Blick aus diesem Fenster fällt auf einen weiten, tiefblauen Himmel über weit entfernten Hügeln.

Das Bett ist mit einem kalkweißen Laken bezogen, die Decke ultramarinblau, fast schwarz. Die schwarzen, eleganten Frauenschuhe liegen achtlos auf dem Boden vor dem Bett, ein Hinweis auf eine Morgenszene. Dagegen spricht das unbenutzte, steil aufgerichtete Kopfkissen. Das große Bild an der Wand oberhalb des Kopfkissens, nur angeschnitten erkennbar mit einem dicken Goldrahmen versehen, bleibt eine dunkle Fläche und gibt seinen Inhalt nicht preis. Die Größe des Bildes veranlasst zu der Annahme, dass es als Pendant zum Fenster gesehen werden soll und es stellt sich die Frage, ob dem Fenster als Bild im Bild dieselbe Funktion zukommt wie dem „echten Bild“. Der Betrachter soll nicht näher treten, hinaus- oder hinabschauen und gedanklich eintreten in die Welt vor dem Fenster, sondern den Ausschnitt aus seiner entfernten, mittig im Raum stehenden Position betrachten und den Fensterrahmen als Bilderrahmen anerkennen. Dementsprechend bietet das Zimmer erst recht keinen Ausweg, die Gefangenensituation ist perfekt. Sie, die sehnsüchtig aus dem zweiten, am rechten Bildrand nur angedeutetem Fenster schaut, scheint gefangen im Lichtstrahl. Diese Zuwendung zum Licht ist die Chiffre eines sehnsüchtigen Strebens nach Erlösung. Und doch bleibt sie unerfüllt, das Frauengesicht ist von einer unendlichen Traurigkeit gekennzeichnet. Sie, die als einzige isoliert in der Mitte eines Raumes voller paarweise vorhandenen Gegenständen steht – zwei Fenster, zwei Vorhänge, zwei Bettpfosten, zwei Bilder – ist nackt und nur mit einer erloschenen Zigarette in der Hand – keine Glut, kein aufsteigender Rauch: Das Motiv des Erstarrten, Erlöschten erstreckt sich bis ins kleinste Detail. Ihre Einsamkeit wird noch stärker vorgeführt durch den Inhalt des zweiten, kleineren Bildes, das eine Menschenmenge mit winkenden hochoberhobenen Armen zeigt. Auch hier ein Bild im Bild, welches sich durch das weiße Passepartout eindeutig von der grauen Wand abhebt. Es könnte als Blick in andere Welten gedeutet werden. Durch den halb träumenden, halb trauernden, in die Undurchdringlichkeit von Welt und Dasein gerichteten Blick der Frau im Profil gibt sich ihr Charakter als allegorische Figur zu erkennen. Sie ist ein Sinnbild der Vanitas-Idee, eine Allegorie der Melancholie. So verstanden sind die dargestellten Dinge im Sinne einer Emblematis

deutbar. Unter dem Aspekt der Zeit erkennt man im Lichtstreifen ein abstraktes Stundenglas, es zeugt von der Vergänglichkeit der Zeit und des menschlichen Lebens. Der Glaube, dass das Leben des Menschen an ein Licht gebunden sei, hat sich in der Metapher des ‚Lebenslichtes‘, das zum Erlöschen gebracht werden kann, bis heute erhalten. Auf unzähligen Vanitas-Stilleben, deren Vorlagen häufig der Emblematik entnommen sind, kommt die verrauchende oder umgestoßene Kerze als Sinnbild des Todes seit dem 16. Jahrhundert immer wieder vor.³⁵ Es besteht kein Zweifel, dass Hopper solche Darstellungen bekannt waren und er sich über den Sinn des Gleichnisses im Klaren war. In diese Deutung fügt sich die Zigarette in der Hand der Frau, das Bett erweist sich als Sarg.

Das Bild wirkt konstruiert und rätselhaft. Die Bühnenhaftigkeit der Szenerie wird zuletzt dadurch betont, dass die perspektivische Konstruktion den Betrachter ebenfalls in das Zimmer versetzt. Doch schaut er auf die Figur, geht sein Blick durch sie hindurch, schaut er mit ihr, geht sein Blick aus dem Zimmer heraus. Eine genau konstruierte Konstellation der Verfehlung. Der Treffpunkt beider Blickrichtungen ist letztlich der leere Raum in der rechten Bildhälfte. Figur wie Betrachter werden in diesem leeren Raum allein gelassen. Durch die zentrale Positionierung seiner Figur stellt Hopper die „condition humaine“ in der modernen Welt, d.h. die Einsamkeit, Entfremdung und Desillusionierung des Menschen in den Vordergrund der Bildaussage. Das Unerotische und die hässlichen Aspekte dieser Frau in der Sonne betonen die Vergänglichkeit alles Irdischen und sind fast übertrieben wiedergegeben.

Wie also lassen sich die Erkenntnisse aus den vorgestellten Bildern zusammenführen? Die Behauptung, dass die Frau in *A Woman in the Sun* die gealterte Figur der Platzanweiserin darstellt, ist bislang von der Forschung unbewiesen. Beide stellen jedoch in ihrer dargestellten Situation den personifizierten Vanitas-Gedanken dar, beide werden sie als Wächterinnen von Türen dargestellt, die in eine andere, jenseitige Welt führen. Scheintüren erscheinen; im früheren Werk tatsächlich an der Wand, im älteren Bild symbolisch durch Fenster, Lichtstrahl und Bilder. Die Scheintür als solche ist Sinnbild des Durchgangs von Leben zum Tod und vom Tod zum jenseitigen Leben. Das Fenster steht symbolhaft für die sich ausdehnende Welt, aber gleichzeitig auch für die Grenze, die den Betrachter oder Voyeur von den Vorgängen im Inneren ausschließt.

³⁵ Vgl. Katrin Seidel: *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie*, in: Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 103, Hildesheim 1996.

Seit der Romantik fester Bestandteil des Interieurs, begegnet einem diese Ambivalenz oft in der europäischen Kunst der Hopperschen Jahre. Die Surrealisten schufen in ihren Bildern die sogenannte Über-Welt, in der Innen- wie Außenwelt des Menschen heilend zusammengeführt werden sollten und offenbarten so die Spannung von Innen- und Außenwelt.³⁶ Hopper überträgt das Fenstermotiv dann auf die Projektionswand des Kinosaaes, bei ihm ist es nicht die surrealistische Über-Welt, sondern die Illusion der Kinofilme, welche Innen- und Außenwelt des Menschen miteinander verbinden und auch der Blick aus dem Fenster im späteren Bild ist nur eine Illusion.³⁷

Weiterhin werden beide Bilder durch dicke, weit in den Raum ragende Mauern in zwei Raumhälften aufgeteilt, wobei der Betrachter im Gegensatz zu den dargestellten Figuren beide Raumhälften erfasst. Die Bilder sind wie Bühnen eines Theaters, jedes Element dieser Bühne bekommt seine Aufgabe und der Betrachter wird nicht nur Teil dieser Bühne, sondern Dirigent, der alle Bereiche der Bühne im Blick hat und zusammenführt. Auch kann die dicke Mauer, das Steinmotiv, als Emblem der saturnischen Versteinierung alles Lebendigen verstanden werden.

VIII. Fazit

Bilder vom seelischen Ausnahmezustand: Hopper schafft es, den Moment des innerlichen Rückzug von der Welt festzuhalten.

Hopper war aus künstlerischen Gesichtspunkten selbst ein Einsamer, vielfach wurde er amerikanischen Kunstrichtungen zugeordnet, denen er sich selbst verweigerte. Seine Äußerungen lassen dagegen vermuten, dass Hopper vielmehr ein großer Bewunderer der europäischen Malerei gewesen ist, etwas, das ihn wiederum von den zeitgenössischen Künstlern im eigenen Land entfernte.

Die Behauptung, aus Hoppers Bildern spreche Melancholie, wird durch die sich wiederholenden traditionelle Motive gestützt. Geäußert hat er sich allerdings selbst nie dazu.

Der „Melancholiker Hopper“ hält nicht nostalgisch an etwas fest, sondern entzieht sich desillusioniert allen Bindungen. Er zeigt den freien, selbstbewussten Menschen, der die

³⁶ René Magritte verfolgt diese Doppeldeutigkeit ad absurdum mit seiner *Éloge de la dialectique* (vor 1965), wenn er den Betrachter vor ein hochgelegenes Mietshausfenster nahe einer Hausecke führt und ihn durch das nach innen geöffnete Fenster auf ein Haus mit verschlossenen Fenstern blicken lässt, als sähe man aus einem Fenster auf die Straße. Das ist die Dialektik des Fensters als Vehikel der Exterieur- und der Interieurschau. Vgl. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: *Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei*, in: Grote, L. (Hrsg.): *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 6, München 1970.

³⁷ Vgl. Georg-W. Költzsch: *Prüfstein Realität*, in Költzsch, G.-W. u. Liesbrock, H. (Hrsg.): *Die Wahrheit des Sichtbaren. Edward Hopper und die Fotografie*, Essen 1992.

Gesellschaft und die Ordnung, in der er lebt, kritisiert. Dennoch irren seine Figuren unglücklich umher, können ihr Unglück nicht auflösen, weder durch geduldiges Ausharren am Ort noch durch die Flucht, denn deren Ziellosigkeit machte alle Orte gleich unbedeutend. Ungewisse Irrfahrt und einsame Abgeschiedenheit: Dieses Schicksal ist seit der Antike dem Melancholiker bestimmt.

Bildelemente, wie Abstraktion, Fenstermotiv, Einzelfigur und die Hopperschen Kompositionsprinzipien sind Teil einer globalen Tradition, die allen Kunstrichtungen gemein ist und auch die Gegenüberstellung von typisch europäisch – typisch amerikanisch aufhebt. Der Vanitasgedanke des grübelnden Melancholikers – Edward Hopper passt in diese Tradition. Insofern erscheint mir die Aufnahme seiner Bilder für die Ausstellung „Melancholie und Wahnsinn in der Kunst“ gerechtfertigt.



Hans Namuth: *Edward and Josephine Hopper*, 1964

IX. Bibliografie

Beck, Hubertus: Edward Hopper, Hamburg 1992.

Burton, Robert: *The Anatomy of Melancholie. Vol I.* Oxford 1989 [zuerst 1621].

Burton, Robert: *Anatomie der Melancholie.* Zürich München 1988.

Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst,* Berlin / Paris 2006.

Edward Hopper, Ausstellungskatalog, Schirn-Kunsthalle, Frankfurt am Main 1992.

Erben, Walter: *Picasso und die Schwermut. Versuch einer Deutung.* Heidelberg 1947.

Grote, L. (Hrsg.): *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts,* Bd 6, München 1970.

Freud, Sigmund, *Trauer und Melancholie. Sigmund Freuds Studienausgabe. Bd. III.* Frankfurt am Main 1972 [1917].

Klibansky, Raymond / Panofsky, Erwin / Saxl, Fritz: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst.* Frankfurt a.M. 1990.

Klibansky, Raymond / Panofsky, Erwin / Saxl, Fritz: : *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst.* Frankfurt a.M. 1990.

Költzsch, G.-W./ Liesbrock, H. (Hrsg.): *Die Wahrheit des Sichtbaren. Edward Hopper und die Fotografie,* Essen 1992.

Kranzfelder, Ivo: *Edward Hopper. Visionen der Wirklichkeit,* Köln 1994.

Liesbrock, Heinz: *Die Wahrheit des Lichts. Zum Werk Edward Hoppers,* in: *Edward Hopper: Vierzig Meisterwerke,* München 1988.

Levin, Gail: *Edward Hopper. The Art and the Artist*, New York 1980.

Levin, Gail: *Synchronism and American Color Abstraction 1910-1925*, New York 1978.

Levin, Gail: *Edward Hopper 1882 – 1967*, München 1981.

Schelling, Friedrich Wilhelm J.: *Stuttgarter Privatvorlesungen*, Hrsg. v. Miklos Veto, Torino 1973 [1810].

Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 103, Hildesheim 1996.

Volker, Volker (Hrsg.): *Komm, heilige Melancholie. Eine Anthologie deutscher Melancholie-Geschichte*. Stuttgart 1983.

X. Abbildungsverzeichnis

Hopper, „*Self-Portrait*“, um 1903 – 1906, 66 x 55, 9 cm, Öl auf Leinwand, New York (NY), Collection of Whitney Museum of American Art. Josephine N. Hopper Bequest, ID-Nr. 70.1253, in: Ivo Kranzfelder: *Edward Hopper 1882 - 1967. Visionen der Wirklichkeit*, Köln 1994, S. 9

Hopper, „*Vorstudie zu New York Movie*“, 1939, 28 x 38 cm, Conté auf Papier, Whitney Museum of American Art, New York City Josephine N. Hopper Bequest, ID-Nr. 70.272, aus: <http://phillippblog.blog.de/2009/10/05/edward-hopper-34-kino-7101095/>.

Hopper, „*New York Movie*“, 1939, 81, 9 x 101, 9 cm, Öl auf Leinwand, New York (NY), The Museum of Modern Art, in: Ivo Kranzfelder: *Edward Hopper 1882 - 1967. Visionen der Wirklichkeit*, Köln 1994, S. 143

Hopper, „*A Woman in the Sun*“, 1961, 101, 6 x 152, 4 cm, Öl auf Leinwand, New York (NY), Collection of Whitney Museum of American Art. 50th Anniversary Gift of Mr. and Mrs. Albert Hackett in honor of Edith and Lloyd Goodrich 84.31, in: Ivo Kranzfelder: *Edward Hopper 1882 - 1967. Visionen der Wirklichkeit*, Köln 1994, S. 55.

Namuth, "*Edward and Josephine Hopper, 1964*", Namuth © 1990, in: Ivo Kranzfelder:
Edward Hopper 1882 - 1967. Visionen der Wirklichkeit, Köln 1994, S. 193.