

Horst Dieter Rauh

Edward Hopper - Das Gras der Vanitas

Aus dem Projekt „Vögel des Himmels. Transformationen biblischer Denkbilder“

Edward Hoppers Räume haben die Schönheit des Traums. Stillstand und Leere entführen den Betrachter in eine Welt, die er zu kennen glaubt, aber noch nie gesehen hat. Anders als das landläufige Urteil meint, ist Hopper kein „Realist“, nur weil er Menschen in Hotels, Cafés und Kinos gemalt hat. Vielmehr öffnet er Seelenräume, die nach Kontemplation verlangen; wenn er Menschen hineinstellt, geschieht es, um diesen Räumen Resonanz zu geben. Im Spätwerk verwendet er gern Seitenlicht und geometrische Formen wie Rechteck, Trapez, schräge Flächen, die alles Persönliche ausschalten. Möbel und Gegenstände erscheinen als reine Versatzstücke, doch ihre Profanität verweist auf Anderes, Unausgesprochenes. Von Edgar Degas, der selbst fotografierte, hat Hopper gelernt, mit angeschnittenen Räumen zu arbeiten und Überflüssiges rigoros zu entfernen. Seine Beleuchtungseffekte nach 1940 sind offensichtlich vom amerikanischen *Film noir* beeinflusst, der das Wechselspiel von Licht und Schatten intensiv als Ausdrucksträger nutzte.

Hoppers Atmosphäre summt von einer Stille der Erwartung. Diese Stille, malerisch inszeniert, umgibt Menschen und Dinge mit einer besonderen Aura. Wie Wallace Stevens ist Hopper im Grunde „Symbolist“ - unter den Bedingungen der skeptischen Moderne. Wenn Stevens in seinen *Adagia* sagt: „Dichtung sucht die Beziehung des Menschen zu den Gegenständen zu ergründen“, so gilt dies - ersetzt man Dichtung durch Malerei - auch für Hopper. Er war offen für philosophische Fragen, wie Platon, Goethe und Emerson sie aufgeworfen hatten. Hoppers Ideal der Sachlichkeit ist grundiert vom ständigem Zweifel an der Wirklichkeit. Als Künstler wußte er, daß er solche Empfindungen nur in Bilder übersetzen konnte. „Könnte man es in Worten sagen, gäbe es keinen Grund, zu malen“. So eine programmatische Aussage aus dem Jahre 1956 (Katalog E. Hopper, Ludwig Forum Köln 2004, 238). Seine Bilder sind auf ihre Weise Gleichnisse; aufgewachsen in einer Baptistengemeinde, kannte er die Bibel und ihre Methode, in Bildern zu sprechen.

Hoppers Ästhetik bevorzugt Alltagselemente und folgt dem Prinzip der Vereinfachung. Das entspricht, legt man Rhetorik zugrunde, dem Stil des *genus humile*, in dem die Evangelien verfaßt sind. Auch die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts kultivierten einen gleichnishaften Stil. Rembrandt, Vermeer und Ruisdael - die Hopper im Louvre studieren konnte - sahen die Welt, die den Menschen umgibt, als „zweite Bibel“ (Albert Blankert) an, als Offenbarung im Medium alltäglicher Dinge. Vieles an der Landschaftsmalerei der Holländer deutet auf eine zweite Sinn-schicht, gemäß der *philosophia moralis*: das Irdische wird wahrgenommen als eine Ordnung, die zum Menschen spricht. Gleichnishafte in den Naturphänomenen ergibt sich vor allem aus dem Spiel des Lichts. Es bewirkt nicht nur malerische, son-

dem auch spirituelle Effekte, wird zum Erleuchtungsmoment - bei Ruisdael wie bei Hopper. Mit Fug und Recht konnte ihm Brian O'Doherty eine „Poetik des Sonnenlichts“ zusprechen (B. O'Doherty, ebd. 93). Hoppers Kunst läßt einen Sinn aufschimmern, der auf diskrete Weise „transzendent“ ist.

Hopper, der jeden Anschein vermied, ein *sophisticated painter* zu sein, war sehr belesen, wie seine Freunde berichten. Er bewunderte Ralph Waldo Emerson, den Philosophen des Transzendentalismus, der im Gesicht der Natur den Ausdruck der Andacht erkannte, und las mit Eifer das *Leben Jesu* von Ernest Renan, der den Wanderprediger aus Galiläa im historischen Kontext undogmatisch deutete. Diskretion und Wirksamkeit dieses Verfahrens verwiesen den Künstler auf eigene Möglichkeiten. Pointiert gesagt: wie der Prediger Jesus in seinen Gleichnissen zeigt der Maler Hopper „Interesse an vernachlässigten (das heißt benutzten) Sujets“ (ebd.). Seine Ästhetik zielt auf Reduktion der Formen, sie verwendet die Farbe reserviert. Die Botschaft, die uns erreichen soll, wird gleichsam umgangssprachlich formuliert: sie arbeitet mit weltlichen Metaphern, aber sie zielt auf Ethisches.



Edward Hopper, Gas (1940)

Ein schönes Beispiel für solche Kontemplation ist das Gemälde *Gas* (1940). Trotz des alltäglichen Themas - eine einsame Tankstelle in der Dämmerung - ist es kein Genrebild. Vielmehr erzeugt der Maler eine meditative Stimmung, hervorgerufen durch den dunklen Wald im Hintergrund, durch die verlassene Straße, die in ein Nirgendwo führt, und durch den Mann an der Tanksäule, der die fließende Zeit zum

Stillstand bringt. Kein Detail wirkt gesucht, jedes kommt in der Wirklichkeit vor: die Abendstimmung, der Wald und das rötlich fahle Gras am Straßenrand, die Einsamkeit des Tankwarts, der seine Tätigkeit mit Ernst, beinahe Andacht verrichtet. Das Ganze erscheint auf schwebende Art „allegorisch“. Der Eindruck entsteht durch winzige Abweichungen von der erwartbaren Realität: durch die Kleidung des Mannes, der keinen Overall, sondern Weste und Krawatte trägt, durch die beleuchteten Zapfsäulen und das strahlende Haus, das trotz seiner Kleinheit sogar ein Türmchen trägt. Die Szene in ihrem Schwebezustand von Erhellung und Rätselhaftigkeit erinnert an das berühmte Gedicht *Stopping by woods* (1923) von Robert Frost, den Hopper sehr geschätzt hat.

*The woods are lovely, dark and deep.
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.*

*Schön sind die Wälder, dunkel, tief.
Doch muß ich Versprochenes halten,
Noch Meilen ziehn, bevor ich ruh
Noch Meilen ziehn, bevor ich ruh.*

Man bemerkt bei dem Dichter dieselbe Einfachheit, die auch Hoppers Ästhetik ausmacht - mit sanfter Intensität an ein Geheimnis rührend. Im Gemälde steht dafür das rote Flügelpferd (das Pferd kommt auch bei Robert Frost vor), im realistischen Sinn zunächst Reklameschild, im allegorischen Sinn Zeichen für einen Seelenzustand zwischen Aufbruch und Erfüllung.

Eine merkwürdige Rolle unter Hoppers „Symbolen“ spielt in seinen Gemälden das Gras, das zunächst so unauffällig wirkt. Zu häufig sein Auftreten auch dort, wo es sich nicht um Landschaftsbilder handelt - als ob der Künstler uns erinnern wollte, daß Gras im Alten Testament das Inbild aller Vergänglichkeit ist. So heißt es in Psalm 40 (5-6) im Anruf an den Schöpfer: *Von Jahr zu Jahr säst du die Menschen aus; / sie gleichen dem sprossenden Gras./ Am Morgen grünt es und blüht, / am Abend wird es geschnitten und welkt.* Besondere Bewandnis hat es mit dem Gras in Hoppers Gemälde *Hills, South Truro* (1930). Auf den ersten Blick scheinbar ein Seestück - aber vom Meer ist nur ein Streifen sichtbar. In der Bucht von Cape Cod, jener Halbinsel von Massachusetts, wo im November 1620 die Pilgerväter an Land gegangen waren, hatte Hopper 1930 zum ersten Mal - während der Großen Depression - den Sommer verbracht und sich später ein Grundstück gekauft. Quer durch das Bild eine Linie, die eine Straße oder Gleise suggeriert, daneben ein isoliert stehendes Haus - alles scheint anzuspieren auf das Transitorische menschlichen Daseins. Aber was meint das alles beherrschende Gras auf den Hügeln? Mit Landschaftsmalerei hat es wenig zu tun: so wie es Hopper verwendet, ist es Metapher - doch nicht für Vitalismus wie bei Whitman, sondern eher für Vanitas. Über der Szene liegt eine verwirrende, erwartungsvolle Ruhe. Himmel und Erde, am Horizont das Meer - die Szenerie wie erstarrt, vollkommen menschenleer, das Haus im Vordergrund, verlassen wirkend, bietet dem Betrachter keinen mentalen Anhalt. Das sinkende Licht schafft eine Atmosphäre, die abendlich, um nicht zu sagen endzeitlich ist; das in den Schattenpartien dunkelnde Dünengras schafft eine ernste



Hills, South Truro (1930)

Stimmung. Wir sehen das Kleid der Erde ausgebreitet über einem Körper, der reglos daliegt, während der Himmel darüber ein fahles Licht vergießt. Hopper hat immer wieder das Gras als Stimmungselement, ja als Gleichnis verwendet. Doch dieses Mittel setzt er fast beiläufig, mit großer Diskretion ein. Sein Blick auf die Wirklichkeit entspricht kaum dem entschiedenen Optimismus, der Amerikanern so gern attestiert wird - er zeigt vielmehr Züge der Melancholie. Diese grasigen Hügel sind keine Landschaft, sondern ein Denkbild. Das Seelische ist transformiert in eine Kulisse von Einsamkeit und Anonymität, in der das Subjekt ganz auf sich selbst zurückverwiesen.

Diese Gegend am Meer hat Hopper noch öfter zu melancholischen Etüden inspiriert. In dem Gemälde *Cape Cod Evening* (1939) betrachtet ein älteres Ehepaar - vor dem Hintergrund eines düsteren Waldes, der an ihr Haus drängt - einen Hund, der im hohen ausgebleichten Gras steht und ins Unbekannte blickt, als hätte etwas außerhalb unserer Sicht seine Aufmerksamkeit geweckt. Die Szene ist flüchtig, der Hund wirkt präsenter als die beiden Alten; die Frau steht isoliert im Winkel, den Erker und Hauswand bilden, der Mann sitzt auf der Schwelle und lockt den Hund herbei. Der Abend, der aus den Bäumen sickert, ist mehr als Tageszeit, vielmehr fast metaphysisch Abend aller Dinge. Das Cottage bietet davor keinen Schutz. Wie Mark Strand einfühlsam schreibt: „Das Haus weicht dem Wald, und die häusliche Eintracht steht und fällt mit der launischen Aufmerksamkeit eines Hundes“ (M. Strand, *Über Gemälde von Edward Hopper*, München 2004, 42). Das symbolische Moment ist unübersehbar, es drückt Besorgnis aus, die das Ehepaar nur überspielt.

Das dürre Gras, fahl wie das rötliche Fell des Hundes, scheint auf die Flamme zu warten, die es verzehren wird. Das Motiv des Hauses im Dünengras hat Hopper so oft verwendet, daß es nahelegt, dahinter eine Absicht zu vermuten. Offensichtlich vermitteln Häuser bei ihm nur noch Scheinsicherheit. Er kannte das Gleichnis des Matthäus aus der Sonntagsschule, doch ihn erinnert das Gras primär an die Vergänglichkeit; ausgeblendet wird der Hinweis des Evangelisten auf höhere Bestimmung des Menschen. Der Maler bezeugt den Mentalitätswechsel, mit dem die Bibelstelle im Kollektivgedächtnis der Moderne transformiert wird: nicht länger Ausdruck von Hoffnung, sondern von weltimmanenter Sorge um sich selbst.



Cape Cod Evening (1939)

Mit solchen Allegorien stellt sich Hopper als Einzelgänger gegen den herrschenden Pragmatismus der amerikanischen Gesellschaft. Was er 1927 über den Autor Ernest Hemingway schrieb - im Hinblick auf dessen Erzählung *Die Killer* - gilt auch für ihn als Maler: „Es gibt keinerlei Konzessionen an den Massengeschmack, kein Abweichen von der Wahrheit und keine Scheinlösungen am Ende“ (Hopper an die Herausgeber von Scribner's Magazine Jg. 82, Juni 1927, 706). Seine Bildsprache irritiert den Betrachter mit ihrer Ambivalenz: das Gras wirkt so sorglos wie trostlos; der Wind, der es bewegt, gibt nur die Illusion von Leben. Die Allegorie als bildschaffende Methode wird zum Zeugnis melancholischer Moralität - ähnlich wie in der Dichtung Baudelaires, die Hopper bei seinen Aufenthalten in Paris (1906 und 1909) kennenlernte. Die gewaltsame Umgestaltung der Metropole unter Napoleon III. hat-

te Baudelaire zu schwermütigen Versen über die Nichtigkeit der Dinge inspiriert, darunter die berühmten Zeilen, in denen rapide Verwandlung der Außenwelt und Stillstand der Innenwelt das Subjekt in die Entfremdung führen: *Paris change! Mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé! Palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie* (Paris verwandelt sich! Aber in meiner Melancholie / Bewegt sich nichts! Neue Paläste, Gerüste, Blocks, / Alte Vorstädte - alles gerät mir zur Allegorie). Die allegorische Methode als eine moderne konnte der Maler bei dem Poeten studieren; wie Baudelaire verknüpft er sie zunächst mit Phänomenen der Großstadt, erst später inszeniert er sie an deren Rändern und überträgt sie in die Natur. Folgt man der Lesart von Walter Benjamin, so ist die Allegorie im Rahmen der Modernität - geschichtsphilosophisch betrachtet - das Produkt eines zerfallenden Weltbildes: sie markiert den schmerzlichen Widerspruch zwischen Totalität und Bruchstück, zwischen Sollen und Sein.

Einsicht in die Vergänglichkeit der Dinge und Wille, sie zu retten - für Benjamin sind sie die Hauptmotive des Allegorikers. Er hat das in seiner ästhetischen Phase nicht ohne Pathos beschrieben: "Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert" (W. Benjamin, Der Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Gesammelte Schriften I,12, Frankfurt/M. 1974, 359). Ähnliches könnte für Hopper gelten, wenngleich der als Künstler behutsamer vorgeht. Auch bei ihm sickert latente Schwermut in die Darstellung einer vom Bedeutungsverlust bedrohten Welt. Seine Allegorien, affektarm eingesetzt, verraten melancholische Gestimmtheit. Auch ihn zieht immer wieder das Thema der Vanitas an. Das mag ein Erbe religiöser Weltanschauung sein, war er doch aufgewachsen im baptistischen Milieu, wo die Bibel maßgebendes Kriterium für das Leben war. Der Gleichnischarakter biblischer Denkfiguren muß ihn beeindruckt haben: seine Bilder erinnern zuweilen an eine weltliche Predigt. Vielleicht ist Predigt zu viel gesagt; doch das Moment verschwiegener *moralisatio* ist spürbar, auch wenn der Zeigegestus eher kühl ist und oft mit Ironie versetzt. Alles Pathetische scheuend, faßt er die Vanitas in Situationen des profanen Alltags - doch so, daß die Bedeutung schwankend und irritierend bleibt.

Ein Bild wie *South Carolina Morning* (1955) geht klar in diese Richtung. Es ergänzt die ominöse Konstellation Haus / Gras fast provokant um das Lockbild des Weiblichen. In trotziger Selbstbehauptung, in rotem Kleid und rotem Sonnenhut, mit verschränkten Armen tritt eine (wie es aussieht farbige) Frau aus der Tür. Vor ihr eine Betonterrasse, ohne Geländer, durchaus ungefällig - ringsum wehendes hohes Gras, wie es auf Dünen oder auf Marschland wächst; das vollkommen flache Land läßt die Nähe des Meeres ahnen. Der Auftritt der Frau, der eine Brise das Kleid zwischen die Beine weht, dazu das Dekolleté und die High heels signalisieren Sinnliches - ein klarer Kontrast zum trostlosen Wehen des vergilbten Grasses. Kein Zweifel: ein Vanitasbild, im Mittelalter hätte man es als Allegorie der Frau Welt gedeutet. Die Frau, ein eher vulgärer Typ, möchte zweifellos Augenmerk auf sich ziehen;

doch dem steht der Eindruck der grasigen Öde entgegen. Das dürre Gras bleibt das markante Denkbild in Hoppers Melancholiekonzept. Die biblische Vergänglichkeits-



South Carolina Morning (1955)

symbolik wird übersetzt in eine Gefühlslage ironisch gebrochener Schwermut, die seit Hamlet sensible Geister ergriff. Die Versuchung durch die Frau, die Erwartung und Bereitschaft zeigt, scheint in Hoppers Augen nicht so groß, daß man darüber die triste Umgebung vergißt. Zweideutig auch die geschlossenen Läden sowie der strahlend leere Himmel; ungewiß, ob er mahnt oder gleichgültig bleibt. Das Rot des Kleides und das Blau des Himmels stehen sichtlich in Konkurrenz. Die Betonung der geometrischen Elemente, besonders die Keilform der Terrasse, aber auch der querliegende Riegel des Feldes bringen Befremdung und Hemmung ins Bild; andererseits ist die Frau das einzig Lebendige inmitten all dieser Geometrie. Hopper inszeniert hier mit einfachsten Mitteln den Widerstreit von Ethik und Ästhetik - eine Entscheidungssituation, die auch das matthäische Denkbild bestimmt: Kleinmut, Sorge, Ängstlichkeit zu überwinden, der eigenen Bestimmung sich zu stellen. Aber Attraktion und Widerstand kämpfen hier miteinander, das Spiel ist unentschieden. Erstaunlich, daß Hopper keine Hemmung hatte, sich auf solchen Moralismus einzulassen. Freilich hat die puritanische Tradition Amerikas hier mancherlei Fakten geschaffen, mit denen auch der Künstler konfrontiert war. Sein Thema ist Fatalität, als Herausforderung an individuelles Entscheiden durchaus epochenspezifisch, weil

psychologisch vertiefter Ausdruck konträrer Strebungen. Melancholie hat viel mit Reflexion, das heißt mit Handlungshemmung zu tun - Hamlets Problem.

Hopper hat sich mit solchen ethisch-ästhetischen Fragen innerlich stärker beschäftigt, als die Bewunderer seines Kultbildes *Night Hawks* vermuten. Der Moralist in ihm ließ sich beim Malen nicht völlig verleugnen. Schockierend im Spätwerk ist das Gemälde *Excursion into Philosophy* (1959). Auf einer Liege eine Frau, zur Wand gedreht, die ihr entblößtes Gesäß dem Betrachter zuwendet; ein sitzender Mann, der ihren Rücken verdeckt, man sieht auf dem Kissen nur ihr braunes Haar. Der Mann blickt brütend vor sich hin auf einen Sonnenfleck, der die Form eines Rechtecks hat; neben sich ein aufgeschlagenes Buch - ein philosophisches, wenn man dem Titel glaubt. Eine derbe und deutliche Allegorie. Im offenen Fenster ein Viereck blauen Himmels und ein Stück Düne mit schimmerndem Seegras. Das Gras ist notorisches Vanitaszeichen, aber zugleich Zeichen vitaler Natur, die sich um Philosophie nicht kümmert. Man könnte lange raten, ob der Ausdruck des Hageren mit der gefurchten Stirne ironisch gemeint ist - als pedantische, komisch-verklemmte Sorge um ein Versagen in der Welt des Fleisches. Die Frau zeigt sich drastisch als irdisches Wesen, offensichtlich von diesem Sorger enttäuscht, der sich vergeblich dem Geistigen zuwendet; nach Auskunft von Mrs. Hopper soll es sich bei dem Buch um Platon handeln. Geist und Fleisch - ihr Widerstreit war für den Künstler beunruhi-



Excursion into Philosophy (1959)

gend. Was aber will das Bild? „Die streng gerunzelten Brauen des Mannes wirken immer mehr übertrieben und das grob gemalte Gesäß der Frau wie ein Witz“ (M. Strand, Über Gemälde von Edward Hopper, 88). Das klingt lebensnah, als sei die Sache erledigt. Näher betrachtet, steckt in dieser Darstellung jedoch eine Moral, eine *affabulatio*: das bizarre Sujet ist ein wirkliches Denkbild. Seine Bedeutung erschließt sich aus der Achse zwischen dem ungelesenen Buch und dem Gras, das triumphierend in der Sonne blinkt. Hier steht ausgerechnet die Philosophie für Vanitas, der Sorger verfehlt seine Aufgabe, das leuchtende Gras verspottet ihn.

Das Schwanken der Bedeutung bleibt Merkmal von Hoppers Kunst; denn in der sichtbaren Welt nichts ist vollkommen klar. Im hat er das Unterwegssein in einem seltsam entrückten Zwischenreich erfaßt. Eine blonde Frau mittleren Alters sitzt auf dem Bettrand, puppenhaft im ärmellosen Kleid; ihr Koffer ist unausgepackt, ein Kleid liegt über der Sessellehne. Sie schaut auf den Betrachter, als käme er eben ins Zimmer. Dieser Blick - ein Unikum bei Hopper, wie uns ein Kenner versichert (B. O'Doherty, Katalog Museum Ludwig Köln, 2004/05, 89) - ist gedankenverloren, die Person in ihrer Lage noch nicht angekommen. Im Panoramafenster sieht man den grünen Kühler ihres Wagens, die schnurgerade Straße und dahinter Dünen, ganz mit Gras bewachsen. Mit keinem Pinselstrich ein echtes Landschaftsbild. Die Komposition animiert uns, etwas aus dem Bild herauszulesen, das nicht gemalt werden kann. Die grasigen Hügel im Schatten sind denaturiert, stehen kompakt wie Wälle da: kein Arkadien, nichts Idyllisches, vielmehr eine Welt aus Versatzstücken, aus Repräsentanten der Banalität. Die Außenwelt spielt mit - als Bild im Bild. Vielleicht ein Aufenthalt am Meer, das wie eine höhere Macht unsichtbar anwesend ist.



Western Motel (1957)

Das Gras, als Niedergewächs das Banale schlechthin, ist hier Metapher der Alltäglichkeit. Als Formelement kann man es nicht bezeichnen, obwohl es auf manchen Gemälden ein Flirren erzeugt; aber Hopper war niemals Impressionist. Das Wort „banal“ hat Erhart Kästner mit Blick auf die moderne Dingwelt etymologisch verortet und vom alten Rechtsbegriff „Bann“ abgeleitet: „Der Bannkreis, das ist der Umkreis, innerhalb dessen verfügt wird...Die banale Mühle, das ist die Mühle für alle“ (E. Kästner, *Aufstand der Dinge. Byzantinische Aufzeichnungen*, Frankfurt/M. 1976, 32). Mühlen, die menschliches Leben mahlen, gibt es überall, auch in Amerika. Aus der europäischen Feudalgeschichte hat sich der „Bann“ weit entfernt und ist global geworden. Banal - das ist der „rätselhafte Befall, der die Dinge von innen her krank macht und aushöhlt und fad macht“ (ebd.). Der Maler hat nichts unternommen, um das stumpfe Grün zu einer wirklich grasigen Düne zu machen, der Himmel gibt sich wolkenleer und stumm. Die Frage, wozu wir auf der Welt sind, wäre in diesem Raum, der in diffuses Licht getaucht ist, nicht unpassend. Die Ruhe im Zimmer ist künstlich. Die Frau, innerlich abwesend, als verweile sie zwischen zwei Lebensstationen, scheint unsicher über den Sinn ihres Hierseins. Ihre Nachdenklichkeit ist banal, ihre Haltung verrät weder Glück noch Unglück. Dergleichen Unbestimmtheit, melancholisch gedämpfte Erwartung, ist zeitgemäßer Ausdruck dessen, was in der Bibel einmal Sorge hieß. Nichts an diesem Bild ist „realistisch“. Hopper hat einen Moment des Innehaltens als Moment der Erkenntnis gemalt. Der Raum hat eine Aussicht, die das Subjekt nicht mehr braucht, weil Außenwelt nur noch Kulisse ist. Sähe die Frau aus dem Fenster, könnte das Blau des Himmels sie erinnern, daß sie nur Gast hier ist.

Eines von Hoppers letzten Gemälden trägt den programmatischen Titel *Sun in an Empty Room* (1963). Dächte man sich rechts den Fensterausschnitt weg, wäre es auf Grund seiner geometrischen Formen abstrakt, vor allem durch die Trapeze aus Licht; aber Hopper - auch hierin Außenseiter - war kein Freund abstrakter Kunst. Der kleine Fensterausschnitt ist das Entscheidende. Man ahnt eine Erhebung, vermutlich eine Düne, bewachsen mit üppigem Gras. Und irgendwo das Meer, unsichtbar wie eine Höchste Instanz. Mehr als die Hälfte des Ausschnitts liegt im Schatten. Allein um dieses Grases willen - der Gedanke drängt dem Betrachter sich auf - hat Hopper das Bild gemalt. Ein Gleichnis, ohne Zweifel. Hopper war sich darüber im Klaren, daß es Wahrheit nur noch im Gleichnis gibt. Das hieß in der Praxis: Ethisches durch Ästhetisches retten. Die Farben Erdbraun, Sonnengelb und vegetatives Grün bringen Elemente der Schöpfung zusammen. Die Stille des Raumes, regiert von Trapezen aus Licht, scheint vollkommen - doch nur durch das Wissen, daß draußen ein Wehen im Gras ist. Die Düne ist nicht „Natur“, sondern allenfalls Erinnerung an Natur. Als Symbol ist das Gras seltsam zweideutig. Es mahnt an die Vergänglichkeit des Menschen, von der die Psalmen künden, aber es wird bewegt von einem Geist, der weht, wie er will.

Durch einen malerischen Trick entsteht ein dunkles Fensterkreuz, so beiläufig, daß man es leicht übersieht. Hopper entdeckt am Ende seiner Kunst die Schönheit leerer Räume, leer von Menschen, von Dingen, von Sorgen. Keine Gegenstände, auch keine „Zeichen“ mehr. Der Raum ohne Menschen ist ein radikales und asketisches Symbol. Nur Wände, auf denen das Widerspiel von Schatten und Licht geschieht, und rechts die Andeutung eines Durchblicks. Die Leere ist nur erfahrbar, weil sie



Sun in an Empty Room (1963)

Raum ist - irdisch geronnene Melancholie, darüber reiner Schein. In diesem Möglichkeitsraum wartet etwas darauf, daß es erscheinen kann. *Sun in an Empty Room* führt uns die Schöpferkraft des Lichts vor Augen, schafft eine vollkommene, jenseitige Stille. Die leeren Räume des Edward Hopper leben von Einsichten, die man spät gewinnt: kein Ding auf dieser Erde ist es wert, daß sich unsere Sorge daran heftet. Im Melancholiediskurs ist Edward Hoppers Gras die leuchtende Sinnformel.

Daß Zufall und Bestimmung verschwistert sind, hat sich in diesem Raum geklärt. Der Betrachter bedarf keiner Exkursion in die Philosophie mehr, das Bild selbst ist seine Wahrheit im Gleichnis. Gleichnisse transportieren das einmal Erkannte - und sei es die Lehre des Grasses - mühelos durch die Jahrhunderte. Wie der weise Kohelet (1,9) im Alten Testament nüchtern bemerkte: „Nichts Neues unter der Sonne“.

Wozu auch, Hopper hat alles für ihn Notwendige versammelt. Zwar will die Melancholie nicht von der Sorge lassen, doch der Künstler verwandelt sie in eine Meditation über das verlorene Paradies. Dessen geringstes Relikt, das Gras, das nur am Rande auftaucht, erinnert von fern an jene Wiese, die auf dem Genter Altar das Kleid der Erde bildet. Hopper, der weltliche Baptist, taucht das Irdische ins Taufbad der Melancholie. Die Sorge, eschatologisch geklärt, blickt ins Freie.