

KUNST-, MUSIK- UND THEATER-
WISSENSCHAFT

Komplizenschaften

Zur Beziehung zwischen Musik und Kunst
in der amerikanischen Moderne

Hans Emons

T Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Hans Emons Komplizenschaften – Zur Beziehung
zwischen Musik und Kunst in der amerikanischen Moderne

Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft, Band 2

Hans Emons

Komplizenschaften

Zur Beziehung zwischen Musik und Kunst
in der amerikanischen Moderne

FFrank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

ISBN 978-3-86596-106-8

ISBN 3-86596-106-1

ISSN 1862-6114

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2006. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch das atelier eilenberger, Leipzig.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhalt

	Vorwort	7
1	Versuch über Charles Ives und Edward Hopper	
1.1	Gerade Lebensbahnen – kurvenreiche Rezeptionsgeschichte	9
1.2	<i>Self-Reliance</i> und transzendentalistische Ich-AG	16
1.3	New York – New England	23
1.4	Idealismus – Transzendentalismus – Realismus	32
2	New York School und „New York School“	
2.1	Abschied von Europa	53
2.2	Duchamp – Cage – Rauschenberg	
2.2.1	Musik der Natur und des Zufalls: John Cage und Marcel Duchamp	58
2.2.2	Alchimie der Genres und Gattungen: Robert Rauschenberg und John Cage	67
2.3	Feldman – Rothko – Newman	
2.3.1	Kunst der Freiheit und der Schutzlosigkeit	77
2.3.2	Mark Rothkos <i>Houston Chapel</i> – Morton Feldmans <i>Rothko Chapel</i>	94
2.4	Pollock – Brown – Calder	
2.4.1	Spontaneität im Malakt und als kreative Kollaboration	103
2.4.2	Komponierte Bewegung und mobile Komposition	108
3	<i>Minimal Art</i>	
3.1	Zum Begriff und zur Rezeption der <i>minimal art</i> in den 60er Jahren	127
3.2	Europäische Vorbilder, uneuropäische Lösungen	131
3.3	Frank Stella, Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt	133
und <i>Minimal Music</i>	
3.4	<i>minimal art</i> und <i>minimal music</i>	155
3.5	La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass	158
3.6	<i>Minimal Music</i> als Komposition und Innovation: Steve Reich	166
3.6.1	Die Reduktion der Materialien...	167
3.6.2	... und der Organisationsformen: Modularität und Serialität – Wiederholung, Reihung, Schichtung – Monochromie als Klangideal	171
3.6.3	Musik ohne Subjekt und Geschichte: <i>impersonality</i> und gradueller Prozeß	179
3.6.4	<i>Against Illusion</i> : die Suspension von Ausdruck und Bedeutung	182
4	Bildnachweise	191

Vorwort

Der Begriff des Komplizen, seit langem ausschließlich negativ besetzt, ist zum Synonym für den Mittäter, den Helfershelfer, den Mitschuldigen geworden; seine Solidarität gegenüber den Mitgliedern einer die öffentliche Ruhe und Ordnung störenden Gruppe gilt als Kehr Bild der sozial erwünschten. Eben dieser subversiven Qualitäten wegen hat John Cage Robert Rauschenberg und sich selbst als die geborenen Komplizen bezeichnet, deren künstlerische Gemeinsamkeiten – 1952 beim ersten *happening* der Kulturgeschichte am Black Mountain College entdeckt – sich bald in Arbeiten niederschlugen, deren aufrührerischer Gestus an den Eklat erinnerte, den Cage selbst vier Jahre zuvor am gleichen Ort mit seinem Plädoyer für Erik Satie (und gegen Beethoven) ausgelöst hatte.

Komplizenschaften setzen ein – gelegentlich stillschweigendes – Einverständnis unter den Akteuren voraus, das auch dann Bestand hat, wenn Ziele und Motive der Einzelnen nicht stets kongruieren. Die Freundschaft zwischen Marcel Duchamp und John Cage scheint ein Bündnis dieser Art gewesen zu sein, das beiden die Freiheit ließ, differierende künstlerische Ziele zu verfolgen und dabei dem Prinzip des kontrollierten Zufalls einen unterschiedlichen Stellenwert zuzumessen.

Als Komplizen im ursprünglichen und wertneutralen Wortsinne des ‚Verbündeten‘ verstanden sich viele Maler des Abstrakten Expressionismus und die Musiker der „New York School“ in ihrer gemeinsamen Arbeit an einem von der europäischen Tradition unabhängigen Kunstkonzept. Unter den Komponisten war es wiederum Earle Brown, der eine Komplizenschaft besonderer Art initiierte, indem er nicht allein die Ausführung, sondern das Werk selbst aus einem Prozeß der Kollaboration zwischen Autor und Interpreten entstehen ließ.

Eine besonders intensive Form des Bündnisses bestand schließlich zwischen den Vertretern der *minimal art* und denen der *minimal music*: sie äußert sich in den vergleichbaren programmatischen Äußerungen ihrer Statements, in der engen Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Musikern an zahlreichen Projekten, besonders aber in der grundlegenden Ähnlichkeit der bildnerischen und musikalischen Konzeptionen.

Gänzlich ungeeignet ist der Begriff der Komplizenschaft indessen zur Charakterisierung der Konstellation Ives – Hopper. Von einer Verbindung der einander Unbekannten, geschweige denn von einem ästhetischen Bündnis der beiden großen Einzelgänger kann keine Rede sein.

Wohl aber gibt es bislang kaum verfolgte Verbindungslinien, die – ausgehend von den philosophischen Prämissen des Transzendentalismus, von einer Ästhe-

tik des Realismus und einem kritisch sublimierten Regionalismus – hier nachgezeichnet werden und eine Topographie des beiden Gemeinsamen skizzieren sollen; ob diese Verbindungslinien konstruiert oder plausibel erscheinen, muß der Leser entscheiden.

Die Präposition im Untertitel der Arbeit weist auf Schwerpunktbildungen hin. So umfaßt der zeitliche Rahmen zwar die Spanne von der Jahrhundertwende bis zum Beginn der 70er Jahre, konzentriert sich aber auf Untersuchungsfelder, innerhalb derer Musik und Kunst als eigenständige und voneinander prinzipiell unabhängige Phänomene wahrgenommen werden konnten: eine notwendige Voraussetzung, um Beziehungen und Einflüssen überhaupt nachgehen zu können. Die Fusion der Künste, wie sie etwa in der Aktionskunst und in der Fluxus-Bewegung propagiert und praktiziert wurde, bleibt deshalb ausgespart.

Wenn Christian Wolff als namhafter Komponist der „New York School“ nicht erwähnt wird, dann nur, weil die Affinität seines Werks zur Malerei und Skulptur seiner Zeitgenossen weniger ausgeprägt ist. Reduziert bleiben auch die Ausführungen zur *minimal music*: sie versuchen, die Beziehungen zwischen der *minimal art* und der Musik am Beispiel ihres vielleicht konsequentesten Komponisten – Steve Reichs – weitgehend exemplarisch aufzuzeigen.

Trotz dieser Schwerpunktbildungen sollen die drei Untersuchungsfelder nicht als willkürlich isolierte Gebiete betrachtet werden, sondern als Teile eines zusammenhängenden Terrains, auf dem sich mit einer gewissen Kontinuität so etwas wie eine genuin amerikanische Ästhetik entwickelt hat.

Der im Untertitel verwendete ‚Kunst‘-Begriff vertritt lediglich den ehrwürdigen Ausdruck ‚Bildende Kunst‘ und bezieht so neben der Malerei auch die Objektwelt Rauschenbergs und die mobilen Skulpturen Alexander Calders ein. Die Frage, ab wann von einer amerikanischen Moderne gesprochen werden kann, stellt sich, strenggenommen, nicht: offensichtlich ist, daß die *New York School* und die *minimal art* ebenso zu ihr zählen wie die Antizipation der musikalischen Moderne durch Charles Ives. Weniger eindeutig stellt sich die Situation bei Edward Hopper dar, den Herbert Read in seiner *Geschichte der modernen Malerei* aus den späten 50er Jahren von der Moderne noch kategorisch ausgeschlossen hatte. Inzwischen haben differenzierte Untersuchungen zur Integration von fotografischer Einstellung und von Techniken des *film noir* in seine Bildwelt, zur Transformation der Wirklichkeit in elliptische bzw. doppelt codierte Bildaussagen oder zur abstrahierenden Lichtkomposition in seinem Spätwerk neue Aspekte zutage gefördert, die das vertraute Bild vom konservativen Realisten zumindest relativieren.

1 Versuch über Charles Edward Ives (1874–1954) und Edward Hopper (1882–1967)

1.1 Gerade Lebensbahnen – kurvenreiche Rezeptionsgeschichte

*Jedermann sollte die Gelegenheit haben,
der Übermacht von Einflüssen aus dem
Wege zu gehen.*

Charles Ives, „Memos“

Der Zeitrahmen, den die Lebensdaten der beiden Großen der amerikanischen Kultur umreißen, suggeriert Gemeinsamkeiten, die von ihren realen Biographien nicht eingelöst werden.

Obwohl Charles Ives' Leben in die Zeit des *Gilded Age* fällt, in die 60 Jahre zwischen 1870 und 1930, in denen sich die USA dank einer beispiellosen Industrialisierung und ihrer kontinentalen wie transkontinentalen Expansion endgültig als Weltmacht etablierten, haben die politischen und gesellschaftlichen Ereignisse dieser Zeit sein Werk nur marginal beeinflusst.

Als Sproß einer neuenglischen Familie von Juristen, Bankiers und Predigern erhält er seine erste Ausbildung bei seinem musikalisch experimentierenden Vater George, der während des Bürgerkriegs die Kapelle der „First Connecticut Heavy Artillery Brigade“ geleitet hatte, wird mit 13 bzw. 14 Jahren Organist an der West Street Congregational Church bzw. der First Baptist Church in Danbury, wobei die ersten Kompositionen entstehen, und absolviert nach dem High School-Abschluß ein Kompositionsstudium bei Horatio Parker an der Yale University in New Haven, Connecticut.

Nach Tätigkeiten im Versicherungswesen, Orgeldiensten an verschiedenen Kirchen New Yorks und einer Fülle von der Freizeit abgerungenen Kompositionen gründet er 1907 die alsbald prosperierende Generalagentur „Ives & Myrick“ für die Washington Life Insurance Company, von der er sich – wie auch vom Komponieren – in den 20er Jahren aus gesundheitlichen Gründen allmählich zurückzieht. Bis zu seinem Tode im Jahr 1954 lebt er zurückgezogen in seinem New Yorker Stadthaus, in den Sommermonaten in seinem schon 1912 erworbenen Landhaus in West Redding, Connecticut, nahe seiner Heimatstadt Danbury.

Seine politischen Überzeugungen und demokratischen Ideale erscheinen in seinen musikalischen Werken fast ausnahmslos in rückdatierter Form, angebunden an die für die amerikanische Identität zentralen Ereignisse im New England des 19. Jahrhunderts. Nur selten und eher indirekt hat ein aktuelles politisches Ereignis Eingang in eine seiner Kompositionen gefunden: *From Hanover Square*

North, at the End of a Tragic Day, the Voice of the People Again Arose ist Ives' instrumentale Antwort auf jenen Augenblick des Jahres 1915, als New York von der Versenkung des britischen Passagierschiffs „Lusitania“ durch ein deutsches U-Boot erfuhr, bei der auch 120 Amerikaner ums Leben kamen – ein Moment, der bereits den späteren Kriegseintritt der Vereinigten Staaten signalisierte. Fünf Jahre später reagiert einer der *114 Songs* auf das Ergebnis der Präsidentschaftswahlen vom 2. November 1920, das dem Gesinnungsdemokraten Ives wie eine Zeitenwende erschien.

Auffällig ist die – teils erzwungene, teils freiwillige – ästhetische Isolation, in der sein Werk entsteht. Der frühe Tod des Vaters – zugleich musikalischer Mentor nicht nur in Fragen von Harmonielehre und Kontrapunkt, sondern auch treuer Komplize im Kampf gegen die Regeln und Zwänge des Musikstudiums – hinterließ eine Lücke, die Ives mit den dezidiert „maskulinen“ Vaterfiguren der Vergangenheit füllt: mit Bach und Beethoven, mit den Transzendentalisten Concorde. Die musikalische Gegenwart, vor allem die europäische Avantgarde, bleibt demgegenüber ausgeblendet. Das – freimütige oder auch nur kokettierende – Bekenntnis, „bis etwa 1919 oder 1920 kein einziges Werk von Strawinsky gehört“ und 1931 „noch keine einzige Note von Schönbergs Musik gehört oder gesehen“¹ zu haben (vom „feinen deutschen Burschen Hindemith“ ganz zu schweigen), wird in den „Memos“ einerseits mit dem ständigen Zeitmangel eines begründet, der sich Konzertbesuche „schon vor zwanzig Jahren“ abgewöhnt hatte, andererseits mit einer Berührungsscheu gegenüber jeder Musik, die als ästhetisch möglicherweise konkurrierendes Modell die Konzentration auf das eigene Werk hätte stören können.

Edward Hoppers Laufbahn erstreckt sich über die „wohl ereignisreichsten 60 Jahre in der Geschichte der amerikanischen Kunst“², erweist sich aber als erstaunlich resistent gegenüber allen künstlerischen Strömungen, die seit der „Armory Show“ von 1913 – einer nach dem Vorbild der Kölner Sonderbund-Ausstellung von 1912 organisierten „International Exhibition of Modern Art“ – als europäische Avantgarde die USA erreichten. Allenfalls der verstärkte Blick auf die von Schiene und Straße zunehmend geprägte amerikanische Landschaft berührt sich mit Tendenzen des künstlerischen ‚Amerikanismus‘ der 20er Jahre oder der im „Federal Arts Project“ des New Deal beschworenen gesellschaftlichen Verpflichtung der Kunst; ein Maler der Depressionszeit ist er gleichwohl so wenig wie ein Visionär des technischen Zeitalters. Nach dem Abschluß der High School studiert Edward Hopper Illustration, dann Malerei an der New Yorker School of Arts, vor allem bei Robert Henri, dem Haupt der – von ihren Gegnern als *Ash Can School* bezeichneten – Gruppe „The Eight“.

Bei seinen drei Europareisen zwischen 1906 und 1910 blendete er das, was die künstlerische Welt derzeit bewegte, bewußt oder unbewußt aus: von den Futuristen und Kubisten der Pariser Szene nahm er so wenig Notiz wie von den Bildern El Grecos bei seinem Besuch in Toledo. 1913 bezieht Hopper eine Wohnung am Washington Square in Manhattan, die er bis zu seinem Tode beibehält; seinen Lebensunterhalt bestreitet er vorwiegend mit Illustrationen und Werbezeichnungen. Nach einer Einzelausstellung im Whitney Studio Club, vor allem aber nach der Ausstellung seiner Aquarelle in der Frank K. Rehn Gallery (1924) wird Hopper einer breiteren Öffentlichkeit bekannt, aber erst 1929 mit der Teilnahme an der Ausstellung „Paintings by 19 Living Americans“ im Museum of Modern Art bzw. 1933 mit seiner ersten Retrospektive am gleichen Ort – einer der ersten Einzelausstellungen des MoMA – gelingt ihm, mit 51 Jahren, der endgültige Durchbruch. 1930 mietet er ein Haus auf Cape Cod in Truro, Massachusetts, als Sommerresidenz; 1933 baut er dort ein Atelierhaus, in dem er bis zu seinem Lebensende die Sommermonate verbringt. Abgesehen von seinen Reisen nach Kanada und Mexiko hat Hopper Amerika seit seinen Pariser Studienreisen nicht mehr verlassen „und sich für mehr als 50 Jahre größtenteils in eine Umgebung zurückgezogen, nach Neuengland, die für Veränderungen so wenig anfällig war wie er selbst“³.

Charles Ives hätte den aufgehenden Stern des um 8 Jahre Jüngeren durchaus zur Kenntnis nehmen können, hätte er nicht buchstäblich jede freie Minute mit dem Komponieren oder Revidieren seiner Werke verbracht und auf alles, was nach gesellschaftlicher Verpflichtung aussah, mit Ablehnung und Sarkasmus reagiert; immerhin stellte Hopper 1928 seine Aquarelle im Morgan Memorial in Hartford (Connecticut) aus – dem Heimatort von Ives' Schwiegervater – und wurde nach 1935 mit Preisen und Auszeichnungen geradezu überhäuft.

In die andere Richtung führt kein Weg: nicht nur hat Ives nach 1920 kaum noch komponiert, während Hopper seitdem über eine Generation lang seinen eigenen Stil ausprägte; Charles Ives komponierte auch quasi unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Erst 1919 veröffentlichte er auf eigene Kosten seine *Concord Sonata* und die *114 Songs* und war bis etwa 1930 derart unbekannt, daß ihn Henry Cowell 1928 in seinem Artikel „Four little known Modern Composers: Chavez, Ives, Slonimsky, Weiss“ der musikalisch interessierten Welt regelrecht vorstellen mußte. Das änderte sich, wenn auch nur zögernd, mit der ersten öffentlichen Aufführung der Zweiten Klaviersonate (*Concord, Mass., 1840-60*) durch John Kirkpatrick, 1938, und 1947 mit der Verleihung des Pulitzer-Preises für die Dritte Sinfonie (*The Camp Meeting*), zu einer Zeit also, in der Hopper bereits zu den ‚Giganten‘ der amerikanischen Malerei zählte und zudem in seiner konser-

vativen Grundeinstellung mit der Radikalität der Ives'schen Tonschöpfungen wohl auch kaum etwas anzufangen gewußt hätte.

Ist aus der Skizzierung der beiden Biographien vorerst wenig an interpretatorischem Kapital zu schlagen, so zeigt sie doch einige Gemeinsamkeiten zwischen Charles Ives und Edward Hopper auf, die wiederum für die windungsreiche und zum Teil widersprüchliche Rezeption ihres Oeuvres mitverantwortlich sind.

Daß Charles Ives, salopp formuliert, zunächst für die Schublade komponierte, führte einerseits dazu, daß zwischen 1901 und 1907 begonnene (wenn auch stets wieder überarbeitete) Werke wie die Dritte Sinfonie, „Central Park in the Dark“ oder das Zweite Streichquartett erst 1946 uraufgeführt wurden. Andererseits bewahrte ihn seine finanzielle Unabhängigkeit davor, sich den Zwängen des Musikmarktes anpassen zu müssen, und ermöglichte ihm jene *splendid isolation*, in der sich die Vielfalt der väterlichen Anregungen und das eigene Neugierverhalten derart ungehemmt entfalten konnten, daß Ives die meisten kompositorischen Funde der nächsten zwei Dezennien ebenso furios wie unsystematisch vorwegnahm und Igor Strawinsky zu der Bemerkung veranlaßte, dieser „zweifelloso demnächst überschätzte Komponist“ habe sich wohl angeschiedt, den zeitgenössischen Kuchen zu verzehren, bevor überhaupt sonst jemand am Tisch Platz gefunden hätte⁴.

Die, wie es schien, anarchisch-unbekümmerte Melange des Tradierten und melodisch Vertrauten mit dem klanglich und satztechnisch Unerhörten wurde denn auch in Europa früher akzeptiert als in den USA. Die europäische Erstaufführung einer Werkauswahl in den frühen 30er Jahren fand vor allem in Paris eine positive Resonanz, während die amerikanische Kritik – Virgil Thomson, aber auch Aaron Copland und Elliott Carter –, zum Teil auch unter dem Bann der demokratischen New Deal-Maximen von Verständlichkeit und Faßbarkeit, auf die vermeintlichen kompositionstechnischen Mängel der Partituren aufmerksam machte⁵.

Die eigentliche Wahrnehmung der Ives'schen Musik entwickelte sich in Europa erst parallel zur Mahler-Renaissance der 60er Jahre. Was an Mahler beunruhigte, schien sich in potenziierter Form mit Ives' Musik zu wiederholen, obschon sie nahezu zeitgleich zu Mahlers Sinfonien konzipiert worden war: die unerwarteten Kontraste und syntaktischen Brüche, die an den Konventionen der ästhetischen Integration und des homogenen Werkes nagten; die prinzipielle Gleichwertigkeit unterschiedlichster Stileme, in deren Namen auch eine ‚niedere‘ Musik – vor allem die erinnerten Musikwelten der Kindheit – geradezu „jakobinisch“⁶ in die bis dahin gegen dergleichen sorgsam abgeschottete Welt des Sinfonischen eindrang.

An Mahler – der seinerseits die Absicht hatte, Ives' Dritte Sinfonie aufzuführen – erinnern in der Tat Gestus und Tonfall vor allem am Ende des ersten Satzes (*Washington's Birthday*) der sogenannten *Holiday's Symphony (Recollection of a boy's holidays in a Connecticut country town)*, an ihn erinnert der verstörende Gebrauch sinfonisch unzulässiger Klangerzeuger wie der Mundorgel in eben diesem Satz oder der Zither im Kopfsatz des zweiten *Orchestral Set*. Aber bereits drei Jahre später (1912) komponierte Ives den zweiten Satz – als *Decoration Day* dem Gedächtnis der Bürgerkriegstoten am 30. Mai gewidmet – vereint erfundene, erinnerte und vorgefundene Klänge zu einer stilistisch heterogenen Assemblage, wie sie in Mahlers Musik ohne Beispiel ist: Die auskomponierte Stille des Anfangs kreist lange Zeit um ein in den Streichern und im Holz mehrfach intoniertes und variiertes Motiv, das – als Dur- und Mollvariante – mit dem Beginn der „*Dies irae*“-Sequenz identisch ist, ohne diese jemals genau zu zitieren, verknüpft sich zu wild herausfahrenden Partien, um dann zurückzusinken, innezuhalten und einem Streicherchoral Platz zu machen, der wiederum kein Zitat (von „*Adeste fideles*“) darstellt, wohl aber dessen Umriß, melodisch per Quintfall variiert und harmonisch vermollt, nachzeichnet und später an das Quartmotiv des Beginns erinnert.

Ihm folgt, als erstes authentisches Zitat, das Trompetensignal des letzten Zapfenstreichs als Totenehrung über einem Streichertremolo, bevor nach mehreren Anläufen David Willis Reeves' *Second Regiment Connecticut National Guard March* roh und lärmend und mit martialischem Schlagwerk die Szene bestimmt. Sein Schluß im trivialen C-Dur scheint in seiner hemdsärmeligen Unbekümmertheit für eine begrenzte Zeit eine Welt beiseite geschoben zu haben, die bald darauf wieder in ihr Recht gesetzt wird. Mit dem lang ausgehaltenen Fis der Violinen und der Wiederaufnahme des Anfangsmotivs in einem eher hypothetischen D-Dur tastet sich Ives' Komposition zur Nachdenklichkeit des Anfangs zurück.

Diese Differenz zum vermeintlich Vergleichbaren ist auch für die Ives-Rezeption seitens der europäischen Avantgarde von Belang. Wie die Nähe zur Musik Mahlers nur eine scheinbare ist, da die puritanische Befreiung von den Fesseln einer tradierten Ästhetik historisch kaum mit einer Klangsprache zu vergleichen ist, die – nach Luciano Berios Wort – das ganze Gewicht der langen Geschichte der Musik zu tragen scheint, so können auch Ives' materiale und klangorganisatorische Funde nicht ohne weiteres mit denen verglichen werden, die sich die europäische Moderne in einem langen, der wissenschaftlichen Problemgeschichte vergleichbaren Prozeß erarbeitet hatte. Um aus dem reichen Katalog der Neuerungen nur drei herauszugreifen: Ives' Experimente mit der Vierteltönigkeit

(*Three Quarter-tone Pieces for Two Pianos*) – die Datierung des frühesten Stücks fällt in den Zeitraum von 1903-1914, also weit vor den entsprechenden Arbeiten von Hába und Wyschnegradsky – sind weniger Ausdruck einer generellen Unzufriedenheit mit den Begrenztheiten des wohltemperierten Systems, sondern Klangfarbphänomene, die ein weitgehend diatonisches Material – etwa die amerikanische und die französische Nationalhymne im *Chorale* – lediglich kolorieren.

Die lange vor Henry Cowell verwendeten Cluster sind kein Ergebnis einer ins Extrem getriebenen harmonischen Differenzierung, sondern verdanken ihre Entstehung, wie etwa im frühen Lied *The Circus Band*, der Technik des „piano drumming“ als Simulation des Schlagwerkklangs⁷. Und wenn schließlich in *The Unanswered Question*, über 50 Jahre vor Stockhausens Begriff der Rahmennotation, auf das Largo molto der Streicher und der Trompete sechs verschiedene Tempi der Holzbläser – vom Adagio bis zum Presto – geschichtet werden, dann sicher nicht, um Zeitmaße wie Parameter zu behandeln, sondern um das Problem der völligen Unabhängigkeit der beiden Klangsysteme zu lösen wie den sprichwörtlichen gordischen Knoten. Um die Realisierbarkeit dieses kompositorischen Coups mochten sich, 1906, andere den Kopf zerschlagen.

Die „Mißverständnisse“⁸ oder auch nur der perspektivisch verzeichnende Blick, denen Ives' Werke in der frühen amerikanischen und in der europäischen Wahrnehmung begegneten, haben ihr – wenn auch seitenverkehrtes – Pendant in der Rezeption der Malerei Edward Hoppers. Die *modernité*, die seinen Bildern zu fehlen schien, verhinderte lange die eigentlich überfällige europäische, begünstigte aber – mitunter aus zweifelhaften Motiven – seine amerikanische Anerkennung.

In seinem Diskurs mit dem Freund und Malerkollegen Charles Burchfield hat Hopper nicht wenig dazu beigetragen, den Beifall von der falschen Seite zu provozieren. Seine Besprechung der Arbeiten Burchfields aus dem Jahre 1928⁹ hebt hervor, was mit gewissen Einschränkungen auch für seine eigenen frühen Werke gelten könnte: den malerischen Blick auf das Alltägliche, auf Abstellgleise und Sommerregen, kurzgeschorenen Kleinstadtrassen und Industrieanlagen, auf Provinzstadtidyllen und die Trostlosigkeit der Vorstadtlandschaft, also auf jenes ebenso typische wie inzwischen archetypische Ineinander von Natur und Zivilisation, das noch die Maler der Hudson River School mit ihren europäisch inspirierten Landschaftspanoramen aus ihren Bildern sorgfältig ausgeblendet hatten.

Burchfield seinerseits revanchierte sich 1933 im Katalog der Hopper-Retrospektive des Museum of Modern Art: „Manche Kritiker haben eine ironische

Ausrichtung in seine Bilder hineingelesen; aber ich glaube, daß diese Lesart nur dadurch provoziert wird, daß Hopper zufällig zu einer Zeit malt, in der unsere Literatur unsere Kleinstädte und Städte auf eine so boshafte Weise beleuchtet, daß jede nüchterne und ehrlich gemeinte Darstellung der amerikanischen Szenerie notwendigerweise zur Satire wurde. Aber Hopper will nicht festlegen, was der Betrachter fühlt. Es ist sein unvoreingenommener und leidenschaftsloser Ausblick, völlig frei von sentimentalischen Absichten oder zeitgenössischen Zugeständnissen, der seinem Werk über unsere Zeit hinweg Beachtung verschaffen wird¹⁰.

Damit entlastet er Hopper einerseits vom Vorwurf, mit dem Mülltonnen-Realismus der *Ash Can School* zu paktieren, eine Verbindung, die gelegentlich noch heute konstruiert wird. Andererseits impliziert seine Hommage auch Hoppers scheinbar genrehafte Fixierung auf eine von Europa unabhängige, genuin amerikanische und „demokratische“ Kunst, wie sie eben „The Eight“ seit ihrer ersten Ausstellung 1908 verfolgten. Hopper selbst hat dieser national-chauvinistischen Perspektive im gleichen Katalog („Notes on Painting“) noch zusätzliche Nahrung gegeben, als er behauptete, daß die Kunst einer Nation immer dann am größten sei, wenn sie den Charakter ihres Volkes am deutlichsten reflektiert. Gut 20 Jahre später hat er allerdings in einer seiner wenigen öffentlichen Äußerungen diese Vorstellung einer auf ethnischer Exklusivität beruhenden Identität der amerikanischen Kultur deutlich relativiert¹¹ und sich 1962 von jedem Regionalismus der *American Scene* mit Nachdruck distanziert¹².

Wie wenig Hoppers Arbeiten mit dem sozialkritisch scharf- oder aber verklärend weichzeichnenden Blick der Regionalisten auf ihr Sujet letztlich gemein haben, kann ein Vergleich zwischen Charles Burchfields *Six O'Clock* von 1936 und jenem Bild Hoppers verdeutlichen, das vom Museum of Modern Art 1930 angekauft wurde: *House by the Railroad* aus dem Jahre 1925.

Einzelhaus bzw. Häuserzeile bilden die gemeinsamen Bildinhalte: bei Burchfield die schwindende Perspektive einer kleinstädtischen Holzhäuserzeile vor einem sich abendlich verdunkelnden Himmel nebst Mondsichel. Die puritanische Strenge der Giebelflucht wird weichmodelliert durch Eiszöpfe und Schneehauben auf Sims, Pfosten, Stufen und Dachvorsprüngen. Exakt im Zentrum des Bildes geben die erleuchteten Fenster den Blick frei auf eine um den Tisch versammelte Familie – eine der Kälte trotzen Idylle des heimelig Geborgenen, für welche die Architektur lediglich die winterliche Kulisse liefert.

Hoppers Architekturbilder dagegen verwandeln häufig Zivilisationsobjekte in Bildsubjekte¹³ und lassen das „Haus am Bahndamm“ eher einer Fata Morgana als einem Gebäude gleichen. Was Hopper an manchen Bildern Burchfields wahrnahm – „our native architecture with its hideous beauty, its fantastic roofs,

pseudo-Gothic, French, Mansard, Colonial, mongrel or what not”¹⁴ – konzentriert sich auf ein einzelnes, von jedem urbanen Kontext isoliertes Gebäude im hypertroph viktorianischen Stil mit überdimensionierten Mansard-Gauben, dessen rot züngelnde Schornsteine und teils geschlossene, teils halbgeöffnete, aber jeden Einblick verwehrende Fenster dem Wirklichen magisch-animistische Züge verleihen. Der Sockel des Hauses ist durch Bahndamm und Schienenstrang gleichsam amputiert: eine extreme Untersicht, die aber jeder realistischen Perspektive entbehrt. Hoppers Bild – das Hitchcock verständlicherweise für sein „Psycho“-Haus inspirierte – montiert unterschiedliche Bezugssysteme zu einer Chimäre der Wirklichkeiten, welche die suggestive Kraft des Wahrgenommenen ins Bild zwingt, ohne das Reale an die bloße Imagination zu verraten. Damit betreibt Hoppers „Realismus“ keine Reproduktion der Wirklichkeit, sondern deren malerische Rekonstruktion.

Gleichwohl hat Hoppers Komplizität mit der „Wahrheit des Sichtbaren“ zwar viele Künstler und Strömungen in den USA beeinflusst oder bestätigt – darunter Mark Rothko, Ronald B. Kitaj und Jim Dine, den Fotorealismus und die Urban Photography – , seine europäische Rezeption aber lange auf inhaltliche Faktoren eingeschränkt. Eigentlich angekommen ist sein Werk in Europa erst dank der vom Whitney Museum of American Art besorgten Retrospektive, die 1981 in Amsterdam, Düsseldorf und London gezeigt wurde. Indessen zeitigte die historische Diskreditierung realistischer Malerei durch zwei Diktaturen so etwas wie eine Berührungsscheu gegenüber den ästhetischen Qualitäten des Hopperschen Oeuvres, die durch die Interpretationen vieler seiner Bilder als Chiffren für die Isolation, Anonymität, Beziehungslosigkeit und Entfremdung der *Lonely Crowd* (David Riesman) in den Biotopen der Großstadt gewissermaßen überkompensiert wurde.

Daß sich diese ebenso richtige wie reduzierende Lesart der Malerei Hoppers inzwischen verflüchtigt, ist nicht zuletzt das Verdienst thematischer Ausstellungen („Edward Hopper und die Fotografie“, Essen 1992) und der erneuten Retrospektive seines Werks 2004 in London (Tate Modern) und Köln (Museum Ludwig).

1.2 „Self Reliance“ und transzendentalistische Ich-AG

Für Edward Hopper wie für Charles Ives gilt, daß die windungsreiche und bis heute kaum abgeschlossene Rezeption ihrer Werke und der Versuch ihrer Einordnung in Traditionen, Trends und Techniken nur um den Preis von Reduktionen und Mißverständnissen gelingen wollten. Ein Grund für ihre Unvereinbarkeit liegt sicher auch darin, daß beide in einem selbst in der Geschichte

der Kunst seltenen Sinn radikale Einzelgänger waren, unbeeinflusst von Moden und Meinungen und ausgestattet mit einem unbeirrbareren Vertrauen in die Richtigkeit des von ihnen eingeschlagenen Weges.

Die gedankliche Basis dieses gleichsam archimedischen Punktes, von dem aus beide an ihr Werk gingen, liegt zu einem beträchtlichen Teil in Emersons Begriff der *Self Reliance*, einer philosophischen Prämisse der Transzendentalisten, von deren Ideenwelt sowohl Hopper wie Ives nachhaltig geprägt waren: jeder hat auf seine Weise – Hopper wortkarg und zurückhaltend, gleichwohl deutlich¹⁵, Ives implizit in seinen wortreichen, aber auch widersprüchlichen *Memos*, explizit in der *Concord Sonata* und in den *Essays before a Sonata* – darauf aufmerksam gemacht.

Der Begriff des Selbstvertrauens verwandelt die religiöse Überzeugung des Puritanismus, daß jedes Individuum unabhängig von sekundären Instanzen und Traditionen der göttlichen Wahrheit teilhaftig werden könne („internal truth“) in die Vorstellung eines autonomen Subjekts, das prinzipiell „den Zugang zu aller Erkenntnis in sich trägt“¹⁶. In dieser fast monadologischen Konstruktion wird noch der scheinbar subjektive Blick auf die Wirklichkeit zum authentischen und allgemeingültigen. In seinem bereits erwähnten Artikel¹⁷ über Charles Burchfield aus dem Jahre 1928 verknüpft Hopper dessen malerischen Blick auf die Lebenswelt („Indem er sich eingehend dem Besonderen gewidmet hat, hat er es episch und universal werden lassen“) mit einem Zitat aus Emersons Aufsatz „Self Reliance“ von 1841: „Deinem eigenen Gedanken Glauben zu schenken, zu glauben, dass das, was für dein persönliches Herz wahr ist, für alle Menschen wahr ist, das ist Genius. Sprich deine verborgene Überzeugung aus, und sie wird universell sein“¹⁸.

Burchfield wiederum würdigte in seinem Aufsatz über Hopper¹⁹ den „kühnen Individualismus“ und die „robuste amerikanische Selbständigkeit“ des Freundes. „Genauer gesagt wiederholt er Ralph Waldo Emersons Doktrin des Individualismus und seinen nachdrücklichen Hinweis auf die Bedeutung der intuitiv enthielten Wahrheit“²⁰.

Über die zentrale Instanz des Ichs und über die quasi apriorische Konstanz des künstlerischen Subjekts hat Hopper selbst einmal Auskunft gegeben: „In der Entwicklung eines jeden Künstlers findet sich die Anlage des späten Werks immer schon im Frühwerk. Der Kern, um den der Künstler sein Werk errichtet, ist er selbst; es ist das zentrale Ich, die Persönlichkeit oder wie man es auch nennen will, und dieses verändert sich nur wenig von der Geburt bis zum Tod. Was der Künstler einmal war, ist er immer, mit leichten Veränderungen. Wechselnde Moden bezüglich der Methode oder der Themen verändern ihn wenig oder gar nicht“²¹.

Mit der Voraussetzungslosigkeit des Autodidakten hat diese Überzeugung nichts zu tun. Auch haben Hoppers Studien bei Robert Henri und seine Beschäftigung mit den Impressionisten und mit Vuillard, Manet und Degas während seiner Europaaufenthalte deutliche Spuren in seinem Werk hinterlassen: der atmosphärische Dunst, in dem die *Queensborough Bridge* (1913) sich verliert, erinnert daran, aber auch *Soir bleu* von 1914. Vor allem die Bildausschnitte und die radikalen, unter- oder aufsichtigen Perspektiven Degas' scheinen ihn im besonderen Maße angeregt zu haben. Andererseits befindet sich Hopper bereits um 1920 in der Situation eines, der sein künstlerisches Erbteil restlos aufgezehrt bzw. es dem Eigenen derart anverwandelt hat, daß jeder Schein von Fremdbestimmtheit getilgt ist. Hoppers lebenslanges Faible für das Oeuvre Degas' kann auch dahingehend interpretiert werden, daß Degas' Bilder nur die Richtigkeit des eigenen Blicks auf die Vielfalt des Lebendigen bestätigten. Und dieser Blick ist – wie übrigens auch schon bei Degas²² und unbeschadet seiner malerischen Qualitäten – ein genuin fotografischer²³.

Hoppers fotografischer Blick offenbart sich in mehreren Facetten. Natürlich ist auch das Objektiv der Kamera keine objektive Instanz, aber als unpersönliches, gewissermaßen entsubjektiviertes Medium ist die Fotografie in ungleich stärkerem Maße als die Malerei der „Errettung der äußeren Wirklichkeit“ (Siegfried Kracauer) verpflichtet und in ihrem Gestus des Zeigens auf jene Treue zur sichtbaren Welt eingeschworen, von der auch Hoppers Bilder nicht lassen wollen. Bereits um 1890 gestatteten die ersten, oft noch sucherlosen Kodak-Kameras, die bewegte Wirklichkeit ohne umständliche Vorbereitungen als Momentaufnahme, als *snapshot*, einzufrieren und die derart stillgestellte Zeit für eine unbegrenzte Dauer auszustellen. Damit wird zugleich die malerisch bislang simulierte Totalität des Wahrnehmungszusammenhangs durch die Willkürlichkeit des Bildausschnitts und durch die Wahl bis dato ungewohnter Perspektiven regelrecht fragmentiert, so daß „die von der Momentfotografie in die Malerei eingebrachten neuen Sehweisen als das *tertium comparationis* für die Verwandtschaft von Degas und Hopper“ angesehen werden können²⁴.

Hoppers Blick folgt diesen bald selbstverständlich gewordenen „Einstellungen“ in vielen seiner perspektivisch eigenwilligen Landschaftsbilder und stark aufsichtigen Stadtansichten (*The City*, 1927), am deutlichsten aber in vielen von Einzelpersonen oder Personenkonstellationen dominierten Bildern. Verwegene Einblicke in die geöffneten Fenster oberer Stockwerke, wie sie sich vielleicht dem in der Hochbahn Reisenden präsentieren (*Night Window*, 1928), in nächtliche Büros (*Office at Night*, 1940) oder auf nur dem Filmkran erreichbare Arbeitsstätten (*Office in a Small City*, 1953), von gedachten Galerien hinab in die

Hotel Lobby (1943) oder aus der dunklen Verborgenheit des Parkettplatzes weitwinklig auf Leinwandfragment, Deckenbeleuchtung, Säulen, Logenaufgang und Platanenweiserin zugleich (*New York Movie*, 1939) basieren auf einem Betrachterstandpunkt jenseits der gültigen Konventionen. „Hopper’s work depend on ellipsis, on the missing parts of a narrative, and on the presence of a viewer who is assumed within the fictive realm of the painting... In Hopper’s work the assumed viewer is analogous to a camera in a film: the unseen but essential *modus operandi* of the work of art. The camera analogy is important, for it enabled Hopper to be intimate and distant...“²⁵. Die Gleichzeitigkeit von Intimität und Distanz konstituiert den „unerlaubten“ fotografischen Blick, der den Betrachter von der Interaktion mit der bzw. mit den Bildpersonen ausschließt und ihn allenfalls als Mitwisser zulässt. Diese ‚unerlaubte‘ Perspektive trifft sich mit der von allen Bildern Hoppers vermittelten Erfahrung, daß der betrachtende Blick nie erwidert wird. „Der Betrachter wird draußen gelassen, gedrängt in die Rolle des Unbeteiligten, des Zuschauers wider Willen, des Voyeurs“²⁶.

Ivo Kranzfelders Beobachtung bestätigt sich in Hoppers zahlreichen Darstellungen des weiblichen Körpers und gerade dort, wo es sich nicht um traditionelle Aktstudien handelt.

Ob *Summertime* (1943), bei dem die mehr entblößende als verhüllende Kleidung, der dunkle Eingang hinter dem Portikus und die ins dunkle Hausinnere wehenden Vorhänge einer vom Spiel des Lichts und der Strenge der Architektur ansonsten plastisch und klar modellierten Bildanlage eine weitere Bedeutungsschicht aufprägen, „in der Wunsch und Versprechen, Herausforderung und Hingebung unmittelbar in Raumbilder transformiert sind“²⁷, oder *High Noon* von 1949, das die ‚Hingabe‘ des weiblichen Körpers ans Licht der Mittagssonne sowohl ästhetisch sublimiert wie erotisch konnotiert und die Senkrechte des geöffneten Morgenmantels mit den Senkrechten der dunklen Türöffnung und dem Spalt der Vorhänge korrespondieren läßt: beide Bilder enthalten neben der Oberflächentextur den Subtext einer puritanisch domestizierten Wunschprojektion und offenbaren „die malerische Technik einer psychologischen Doppelcodierung, einer Einschreibung der unbewußten und sexuell aufgeladenen Wünsche und Wahrnehmungen in realistisch anmutende Bilder“²⁸.

Auch in *High Noon* ignoriert der Blick der Sonnensuchenden den des Betrachters; nur ein einziges Mal scheinen sich die Blicke der Betrachteten und des Betrachtenden zu treffen, aber auch hier gilt der Blick der Bildperson in Wahrheit dem Objektiv der – imaginären – Kamera. *Western Motel* (1957) enthält nahezu alle Requisiten des Urlaubsfotos: das spärlich möblierte Ambiente des Zimmers, den noch unausgepackten Koffer, das Panoramafenster mit dem Blick auf Fahrzeug, Straße und die zur bloßen Kulisse verkommene Hügelandschaft des