

Verdichtungen der Wirklichkeit

Gerd Blum

Zum Verhältnis von Bild und Realität bei Evans und Hopper

Fotografien von Walker Evans sind Dokumente einer bestimmten historischen Situation; zu Sinnbildern einer spezifisch amerikanischen Lebenswirklichkeit sind sie erst durch ihre besondere Bildlichkeit geworden. Sie gelten als Ikonen Amerikas wie die Gemälde Edward Hoppers und in jüngerer Zeit einzelne Hervorbringungen der Pop Art. Evans hat in den dreißiger Jahren im Auftrag der Farm Security Administration, einer staatlichen Behörde zur Verbesserung der Lebensverhältnisse für die unter der Depression leidende Landbevölkerung, ländliche Gebiete Amerikas bereist und dort Bilder aufgenommen; der Intention des Auftraggebers nach Dokumentaraufnahmen mit appellativem Charakter.¹ Walker Evans selbst hat dagegen seine Fotografien als Kunstwerke – allerdings eines besonderen ›documentary style‹² – verstanden.

Ein einfaches Holzhaus mit einem hochaufragenden, auf dünnen Stützen ruhenden Vorbau steht an einer Stelle, an der zwei staubige, unbefestigte Straßen zusammenlaufen (S. 138). Dem Ankommenden gibt es sich durch die Aufschrift auf einem an der Stirnseite angebrachten Coca-Cola-Werbeschild als das U.S. Post Office der Ortschaft Sprott im Staate Alabama zu erkennen. Die Post-Station, die auch als Tankstelle dient, ist geschlossen, und mit ziemlich ramponierten Fensterläden sind auch die beiden Fenster der Stirnseite verschlossen. Das Holzhaus mit seiner schlichten, aber in klarer Symmetrie gegliederten Fassade kann bereits zu einer Zeit an diesem Ort gestanden haben, als es Coca-Cola und Zapfsäulen noch nicht gab. Sein Vorbau auf den geradezu fragilen Stützen scheint erstaunlich schmal³ und nicht sehr stabil zu sein. Das Gebäude ist von einem Standpunkt aufgenommen, von dem aus die von hellem Licht getroffene Stirnseite in beinahe frontaler Sicht zu sehen, andererseits aber auch die verschattete Flanke des viel niedrigeren hinteren Teils des Hauses in den Blick gerückt ist.

Diesem einzelnen Gebäude rechts ist links die nach hinten in den Raum hineinfluchtende Straße kontrastiert, welche die Ferne allerdings nur bis auf eine mittlere Distanz erschließt. In der gewöhnlichen und sich durch nichts auszeichnenden ländlichen Umgebung ist kein Mensch zu sehen. Das Haus wird nirgendwo vom Bildrand überschritten und ist so zur Gänze vorstellbar. Vom Umraum des Hauses dagegen ist nur ein Ausschnitt zu sehen – ein Ausschnitt, durch den man keinen näheren Aufschluß über die Umgebung des Hauses erhält. Woher kommen die beiden sich treffenden Straßen? Wohin laufen die Kabel? Wie ist die Ortschaft Sprott beschaffen, schließt sie sich links an das Post Office an? Der bildlichen

Vereinzelung, in der das mehr als die Hälfte der Bildbreite einnehmende Haus zu sehen ist, muß keine faktische Vereinzelung entsprechen.

Der gegebene Ausschnitt ist insofern willkürlich und zufällig, als er die Gestaltganzheit von Dargestelltem – vor allem der Bäume – an seinen Rändern nicht achtet. Es ist aber nicht zu übersehen, daß innerhalb dieses Ausschnitts sich die Bildelemente in harmonischen Entsprechungsverhältnissen aufeinander beziehen. So schließt die rechts sichtbare Baumgruppe etwa auf Höhe der Giebelspitze des Vorbaus ab, die links sichtbaren Bäume etwa auf der Höhe der vermutlichen Giebelspitze des Anbaus.

Die links auf die Straße fallenden Schatten sind geradezu linear und beziehen sich auf Anschauungswerte der durch geometrische Linearität gekennzeichneten Fassade. Der von unten gesehen dritte Schatten zielt mit seinem Hauptrichtungswert auf den am weitesten links befindlichen Fundamentblock des Hauses. Eine weitere Schattenlinie trifft auf den oberen Abschluß eines schmalen Weges, der von der Straße nach rechts zum Haus hinführt. Dieser Richtungswert wird von der Unterkante der waagerechten Wandlatte, die sich etwas über dem Boden der Terrasse befindet, aufgenommen. Die angesprochenen Schattenlinien korrespondieren darüber hinaus mit den Linienwerten der Kabel. Das unterste Kabel wird als Richtungswert in dem nach rechts hinten fluchtenden Dachgebälk des Anbaus fortgesetzt. Insgesamt wird die den Bildeindruck dominierende Fassade in einem Netz von Bezügen, die von den Bildrändern – man beachte auch die untere Abschlußlinie des fragmentierten Hausschattens rechts – ausgehen, in ihrer Umgebung anschaulich gehalten.

Nicht nur durch Bezüge der Bildelemente untereinander, sondern auch durch unmittelbar evidente harmonische Verhältnisse der Elemente zum Ganzen wird der gewählte Bildausschnitt anschaulich bestätigt. Der Bildabschnitt, den das Haus einnimmt, und jener, welcher den Ausblick zeigt, verhalten sich auf der Fläche annähernd genau im Verhältnis des Goldenen Schnitts zueinander. Der von links gesehen zweite Pfeiler des Vorbaus markiert die Bildmitte.

Durch ihre Positionierung, ihre Vereinzelung, ihr Aufragen und ihr Herausgehobensein durch Beleuchtung und Detailschärfe dominiert die Stirnwand des Hauses das Bild, ist sie beinahe heroisiert – und dennoch ist sie in Übereinstimmung mit ihrer Umgebung gebracht. Sie wird in ihrer Existenz von der Umgebung gewissermaßen bestätigt.

Obwohl das Haus aus einfachstem Material erbaut ist und in seiner Instabilität der Umgebung beinahe ausgesetzt erscheint, kann man auf der motivischen Ebene von einem Beharren der einfachen, aber doch nach klaren geometrischen Prinzipien in einer Art Holzlatte-Klassizismus gezimmerten Hausfront gegenüber den Zeichen einer neuen Zeit sprechen. Coca-Cola-Schild und Zapfsäule sind in das klare System der Architektur eingefügt. Ebenso ist durch die notwendige Position der Hausfront im Bild ein Bestehen und Beharren des Hauses, dessen einfache geometrische Struktur eine solche Bildordnung erst ermöglicht hat, auch anschaulich zur Evidenz gebracht.

Allerdings erscheint dieses Bestehen nicht in völliger Selbstverständlichkeit und Fraglosigkeit, weil die leichte räumliche Schrägstellung des Hauses – und damit ein anschaulicher Impuls nach vorn im

Kontrast zum gegenläufigen Raumimpuls der Straße – der geschilderten festen Verortung der Fassade auf der Fläche widerspricht. Hierin liegt, wie im Aufragen, ein Moment von Expressivität.

Das fotografische Abbild des Post Office ist gleichzeitig komponiertes Bild durch den Bezug seiner Teile untereinander und seiner Teile zum Ganzen.⁵ In seiner komponierten Bildhaftigkeit steht dieses Bild Evans' in der Tradition der europäischen, relationalen Malerei.⁶

Im Unterschied zur Sichtbarkeitsordnung eines Gemäldes verdankt sich die auf dem Abzug zu sehende Ordnung des Sichtbaren jedoch zwangsläufig einer wirklichen⁷ Ordnung des Sichtbaren in der Welt. Die Schatten sind – und zwar nur zu genau dem Zeitpunkt dieser Aufnahme im Jahre 1936⁸ – in der Wirklichkeit so gefallen. Das auf dem Bild Sichtbare ist nicht erfunden, es ist gefunden. Sicherlich verdankt sich das Bild einer – bewußten oder unbewußten – Wahl des Zeitpunktes der Aufnahme und des Ausschnitts⁹ – aber das auf dem Bild Sichtbare zeigt eine tatsächliche Konstellation von Sichtbarkeitswerten, die sich auf dem Negativ abgebildet hat.

Das Bild verzichtet auf spezifisch *fotografische* Gestaltungsmittel, wie sie etwa in der Avantgardefotografie der zwanziger Jahre entwickelt worden sind und wie sie frühe Arbeiten von Evans zeigen: spektakuläre Ausschnitte und Perspektiven oder etwa durch dargestellte Bewegung zugespitzte Momentaneität.¹⁰ Vielmehr hat die Verdichtung von Sichtbarem, wie sie diese Fotografie zeigt, von Evans nur gesehen werden können, weil er komponierte *Gemälde* der Vergangenheit kannte.

In der Auffassung der traditionellen Ästhetik der europäischen Malerei zeigt sich das komponierte Bild dem unmittelbaren Natureindruck dadurch überlegen, daß es eine ideale, harmonische Verhältnismäßigkeit von Elementen zueinander schafft, die Ausdruck einer Ordnungshaftigkeit ist, die in den Zufälligkeiten und Bedingtheiten der empirischen Sichtbarkeitswelt nie in völliger Klarheit zur Erscheinung kommt, ihr aber doch zugrunde liegt.¹¹

Die eben analysierte Fotografie von Evans verdankt sich zwar einer Sichtweise, die letztlich auf diese idealisierende Tradition komponierender Malerei zurückzuführen ist, aber die relationale, wie komponierte Sichtbarkeitsverdichtung dieses fotografischen Bildes resultiert nicht aus der künstlerischen Überbietung eines Natureindrucks. Die ›Komposition‹ des Bildes zeigt sich als Aktualisierung eines in besonderen Augenblicken¹² einer besonderen Sensibilität sich offenbarenden Sichtbarkeitspotentials der Wirklichkeit. Es ist die Wirklichkeit selbst, die *sich* ›komponiert‹ hat.¹³

Es läßt sich darüber hinaus als ein Spezifikum vieler Evansscher Fotografien beschreiben, daß diese in der fotografischen ›Dokumentation‹ besonderer Sichtbarkeitsmomente gleichzeitig einen nicht sachlich sichtbaren, sondern metaphorisch und emotional geladenen Gehalt zeigen. Evans selbst hat in diesem Zusammenhang von einer ›Transzendierung‹ des Dargestellten und des Momentes gesprochen.¹⁴

Die tatsächlich vorgefundene Logik des Sichtbaren und der in ihr vermittelte sinnbildliche Gehalt lassen sich bei Evans nicht voneinander trennen. Der sinnbildliche Gehalt besitzt dadurch die Authentizität des Wirklichen.¹⁵ Vielleicht sind die Bilder Evans' darum Ikonen Amerikas geworden, weil sie ihre Gehalte nicht durch eine Inszenierung der Gegenstände gewissermaßen zu fingieren suchen, sondern im



Walker Evans, Young Woman in Fulton Street, New York City (Junge Frau auf der Fulton Street), 1929

Sichtbaren selbst aufsuchen. Dies sei an einigen Bildern, die in der Ausstellung zu sehen sind, noch weiter ausgeführt.

›Young Woman in Fulton Street‹ ist einer von mehreren Schnappschüssen¹⁶, die Walker Evans von dieser vor einem Schaufenster Wartenden gemacht hat. Er erfaßt sowohl die Individualität dieser Frau mit ihrem eindrucksvollen Gesichtsausdruck als auch ihre Anonymität: Für die anonyme Masse der Großstadt stehen die Sequenz der drei ›gesichtslosen‹ Männer mit ihren erstaunlich uniformen Hüten und eine weitere junge Frau, die links von der Schulter des mittleren Mannes auftaucht. Ebenso wie die drei Männer die gleichen Hüte tragen, sind auch die beiden Frauen offenkundig mit der gleichen Kopfbedeckung und dem gleichen Pelzkragen bekleidet. Dadurch offenbart die hintere Frau die im Vordergrund stehende Frau trotz ihrer einzigartigen Physiognomie als Exponentin eines Typus. Hier löscht Anonymität Individualität nicht aus, sondern sowohl Individualität als auch Anonymität erscheinen in diesem ›anonymous portrait‹ als wechselnde Aspekte modernen Lebens. Und dies wiederum nicht im Modus inszenierender Fiktion, sondern in der Kontingenz des Augenblicks, der sich als besonderer nicht nur in der prägnanten und im Getriebe der Straße unwiederholbaren Konstellation der Figuren zeigt, sondern sich ebenso durch eine Sichtbar-

keitsverdichtung im Bereich des Gesichts der Frau ausweist. Die Angespanntheit des Gesichtsausdrucks und vor allem die Intensität des Blickens der Frau wird erstens bildlich gesteigert, indem das breite, schwarze Hutband des mittleren Mannes genau auf das rechte Auge der engagiert blickenden Frau trifft. Zweitens wirkt der flache Keil, als welcher der helle Bereich der Hutkrempe unter diesem Hutband erscheint, als ein optischer Impuls nach vorn. Er nimmt – formal gesprochen – den Richtungsimpuls der Nasenspitze auf und korrespondiert sowohl mit ähnlichen spitzwinkligen Formen der anderen Hüte als auch mit der Oberlippe der Frau.

Eine weitere Fotografie, aus dem Jahre 1935, zeigt den offensichtlich nicht mehr benutzten Frühstückssalon des im neoklassizistischen Stil erbauten Herrenhauses einer Plantage (S. 140). Von ihm aus blickt man in einen Eingangsraum, dessen verschlossene Tür nach außen führt. Nicht nur durch den teilweise defekten Putz zeigt sich die Kulissenhaftigkeit dieser zu ihrer Hauptachse exzentrisch aufgenommenen Architektur, sondern auch durch ihre optische Verflächigung. Diese ist durch den gewählten Standpunkt der Aufnahme bedingt, durch den man einerseits die Seitenwände des Eingangsraums nicht sehen kann und durch den andererseits auf der Bildfläche die obere Abschlußleiste des Gesimses oberhalb der Tür in die Schafringe der weiter vorn stehenden Säulen übergeführt ist. Gleichzeitig ist die Tür durch die Helligkeit des vor ihr befindlichen Bodens optisch entrückt.

Gegenüber dieser aufrißartig zu einer Art Folie verflächigten Architektur erscheint das von außen durch schmale Ritzen der Tür einfallende Licht in seiner geballten Intensität als eine bedrohliche Naturgewalt, die aber nicht in voller Aktualität auftritt. Der Ort des Verfalls ist gleichzeitig ein Ort der

Lichtkontemplation. Über die Dokumentation des Niedergangs ehemals mächtiger feudaler Strukturen hinaus gewinnt das Bild eine zusätzliche Sinn- dimension.

Zeigt die eingangs analysierte Aufnahme des Post Office eine sehr verhal- tene Sinnbildlichkeit, so gibt es auch einige Bilder von Evans, die auf den ersten Blick bedeutungsvolle Darstellungsgegenstände in metaphorischen Bezug setzen: Das nebenstehende Foto zeigt eine suggestive Ineinander- blendung von Friedhofsgrabmälern, Wohnhäusern und einem Stahlwerk, die auf der Fläche unter dem mächtigen Vorzeichen des großen, weißen, sich von der dunkelsten Schattenzone des Bildes abhebenden Grabkreuzes¹⁷ unauflöslich ineinander verzahnt ist.

Edward Hoppers Werk ist der Fotografie in einer Zeit am nächsten, da Evans als Fotograf noch gar nicht in Erscheinung getreten ist. Aquarelle, die – im Unterschied zu seinen späteren Werken – vor dem Motiv entstanden sind und mit denen der Künstler in den Jahren nach 1923 erstmals einen eigenen, nicht mehr unmittelbar von den Vorbildern der französischen Malerei geprägten Blick auf seine amerikanische Lebenswelt entwickelt hat, bezeugen eine durch Fotografien erst ermöglichte Sichtweise. Diese ist durch kühne Ausschnitthaftigkeit, teilweise außergewöhnliche Blickpunkte und öfter dadurch gekennzeichnet, daß im alltäglichen Sehen »bedeutungs- lose« Gegenstände – wie etwa Strommasten – sehr wichtige Bildelemente sind.¹⁸ Während Evans' Fotografien das Werk Hoppers wohl nicht beein- flußt haben, könnten die frühen Evansschen Architekturdarstellungen durchaus unter dem Eindruck von Hoppers suggestiven Architekturporträts entstanden sein.¹⁹ Zu nennen wären hier zum einen Darstellungen einzelner viktorianischer Häuser in menschenleerer Umgebung, zum anderen bildpa- rallele Aufnahmen von Straßenfronten wie etwa die in der Ausstellung gezeigte Fotografie »Main Street Architecture, Selma, Alabama« (S. 126), die von Hoppers berühmtem Bild »Early Sunday Morning« aus dem Jahre 1930 inspiriert sein könnte. Danach sind m. E. keine unter der Kategorie von »Einflüssen« faßbare Gemeinsamkeiten in den Werken beider Künstler mehr zu erkennen.

Als ein Beispiel der suggestiven Häuser-Porträts Hoppers, die Walker Evans wohl gesehen hat, gehe ich kurz auf das Aquarell »Talbot's House« aus dem Jahr 1926 ein (vgl. S. 134). Das dargestellte Gebäude zeigt eine von späteren Werken Evans' sehr verschiedene innere Dramatik, die bereits



Walker Evans, Graveyard, Houses and Steel Mill, Bethlehem, Penn. (Friedhof, Häuser und Stahlwerk), 1935



Edward Hopper, Bow of Beam Trawler (Deck eines Fischkutters), 1923



Walker Evans, Victorian Architecture (Viktorianische Architektur), 1930/31



Edward Hopper, Talbot's House, 1926

dadurch entsteht, daß das Haus über Eck gezeigt ist. Weiterhin wird es dadurch dynamisiert, daß an ihm keine einzige Horizontale zu finden ist. Obwohl es fast zur Gänze zu sehen ist, treten dennoch die leichten Schrägen des nur eben angeschnittenen Gebälks der Loggia oder etwa die Senkrechte des Kamins als anschaulich weit über die Bildgrenzen hinausweisende Richtungswerte in Erscheinung. In ihrem offenen und dazu auseinanderstrebenden Richtungspotential dramatisieren die angeschnittenen Werte die Sichtbarkeit des Hauses, dem die Weite seines faktisch nicht gezeigten Umraums gewissermaßen inkorporiert erscheint.

Die späteren Ikonen der amerikanischen Lebenswelt, die Hopper gemalt hat, sind nicht mehr unmittelbare Realisationen einer direkten Begegnung von Auge und Welt. Sie sind aus der Erinnerung im Atelier gemalt und dramatisieren ihre in Vorzeichnungen oft sehr sachlich erfaßten Motive in suggestiven Inszenierungen. Die Personen, die dargestellt sind, sind nachträglich typisiert, sie sind keine wirklich gesehenen Individuen, oft mit maskenartig verschlossenen Gesichtern – wie etwa die Gesichter der Menschen in der Bar auf dem Gemälde ›Nighthawks‹ (S. 63). Hopper nutzt die spezifisch malerischen Mittel einer geklärten Vereinfachung²⁰ der Gegenstände – im Unterschied zur Detailschärfe Evansscher Fotografien – und einer koloristisch sehr reichen Steigerung ihrer farbigen Erscheinung. Ebenfalls der Fotografie nicht mögliche Abweichungen von der Perspektive – wie sie für ›Gas‹²¹ (S. 47) oder ›Solitude‹ festgestellt worden sind – sind ein weiteres Mittel für Hopper, um die selbst nicht sichtbaren Emotionen darzustellen, welche die Erfahrung seiner amerikanischen Umwelt in ihm auslöste: »(I) try to project upon canvas my most intimate reaction to the subject as it appears when I like it most.«²²

Dies gelingt Hopper in einem Vorgang künstlerischer Vereinfachung und Abstraktion. So verdankt sich etwa die »Parallelisierung der Gestalt der Menschen und der Dinge« auf dem Bild ›Nighthawks‹, auf die H. Liesbrock als eines der Mittel der »Visualisierung jenes sozialen Verhalts(. . .), den der Marxsche Terminus der Verdinglichung meint«²³, hingewiesen hat, einem langwierigen malerischen Abstraktionsvorgang. Erst in ihm – das zeigt der Vergleich der Gemälde mit den zugehörigen Vorzeichnungen – verdichten sich bei Hopper tatsächliche Situationen zu solchen metaphorisch geladenen Szenerien²⁴, die oft an sog. ›Stills‹ – Standbilder aus Filmen – erinnern. Dagegen sind die vielleicht besten Bilder von Walker Evans augenblicklich, in einer spontanen Betroffenheit im Angesicht eines uninszenierten, kontingenten Sichtbarkeitseindrucks – Evans selbst hat von einem »flash of the mind«²⁵ gesprochen – entstanden und zeigen erst einer nachträglichen Betrachtung, mit welchen sachlich nicht sichtbaren und teilweise metaphorischen Gehalten sie geladen sind.

1 Siehe hierzu jüngst: *Christine Heiß*, Amerika in der Depressionszeit, Dokumentarphotographie im Auftrag der Regierung, in: *Walker Evans*, Amerika, Ausst.Kat. München 1990, hg. von M. Brix und B. Mayer, S. 13 ff.

2 Siehe *Leslie Katz*, Interview with Walker Evans, in: *Art in Amerika*, März–April 1971, Vol. 59, No. 2, S. 82–89, bes. S. 87.

3 Die tatsächliche Größe der Terrasse läßt eine andere Aufnahme, die Evans von diesem Haus gemacht hat, durch den Größenvergleich mit den dort dargestellten Menschen erkennen. (*Walker Evans*, Photographs for the Farm Security Administration, 1935–1938, New York 1973, No. 215; ganzseitige, unpaginierte Abbildung am Anfang des Buches.)

4 Als Dunkelwert erscheint dieser Schatten innerhalb einer optischen Ponderation als Gegengewicht zum vordersten Schatten links.

5 Vorstehende Bildanalyse widerlegt m. E. eine These Ulrich Kellers, welche dieser in seinem Aufsatz ›Walker Evans: ‘American Photographs’. Eine transatlantische Kulturkritik‹ (in: W. E., Amerika, a. a. O., S. 59 ff., hier S. 61) geäußert hat: »Cum grano salis darf gelten, daß für Maler die grundsätzliche Werkeinheit das gerahmte Einzelbild ist, für Photographen aber die – wie immer definierte – Serie.«

6 »Man kann das komponierte Bild der klassischen Tradition grundsätzlich mit den Worten Vasaris definieren als den gestalteten Sichtbarkeitsausdruck der idea di tutte le cose della natura: als das Verhältnis, che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme.« (Vgl. *Max Imdahl*, Bildbegriff und Epochenbewußtsein?, in: Epochenwelle und Epochenbewußtsein (Poetik und Hermeneutik, Bd. 12), hg. v. R. Herzog und R. Koselleck, S. 230.) Die Teile bilden in ihrer idealen Verhältnismäßigkeit eine Bildtotalität aus, der die »Teile sowohl ihren Bildort als auch ihr bildliches Sosein ver-

danken« (ebda., S. 232). Radikal hat mit dieser Tradition der ›relational art‹ – um in Begriffsbildungen Frank Stellas zu sprechen – die amerikanische ›non-relational art‹ gebrochen; eine Entwicklung, die Evans und Hopper noch erlebt haben, an der sie aber nicht beteiligt waren. Auch die Werke der französischen Malerei zwischen Corot und Cézanne, mit denen sich nicht nur Hopper, sondern auch Evans während seiner Zeit in Paris beschäftigt hat, stehen zweifellos in der Tradition des komponierten, relationalen Bildes. (Zu den Wandlungen des Ganzheitsbegriffes innerhalb der Geschichte des relationalen Bildes vgl. *Hans Körner*, Auf der Suche nach der ›wahren Einheit‹, Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren siebzehnten bis zum mittleren neunzehnten Jahrhundert, München 1988.) – Evans selbst hat auf die Frage: »Do you think in terms of composition?« geantwortet: »I don’t think of it consciously, but I’m very aware of it unconsciously, instinctively (. . .). I prefer to compose originally, naturally rather than selfconsciously. Form and composition both are terribly important.« (Interview mit Katz, a. a. O., S. 85).

7 Hierbei ist aber zu bedenken, daß das monokulare, momentane ›Sehen‹ des Apparates und erst recht die daraus resultierende »graphic composition« (Evans) des Abzuges einerseits und andererseits der im Sehen beider Augen sich vollziehende Sehakt keineswegs deckungsgleich sind. Hierzu einführend: *Marlene Schnelle-Schneider*, Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im neunzehnten Jahrhundert, Marburg 1988, S. 22 ff.

8 »If (Evans’) vision is timeless, what it sees is not. Indeed, it’s stability and imitation of eternity only further emphasize how unstable, how rotten with time its subjects are.« *William Stott*, Documentary Expression and Thirties America, New

York 1973, S. 288, zitiert nach: *J. A. Ward*, American Silences. The Realism of James Agee, Walker Evans, and Edward Hopper. Louisiana State University Press, Baton Rouge and London, 1985.

9 »I would cut any number of inches of my frames in order to get a better picture.« (Interview mit Katz, a. a. O., S. 86).

10 Evans hat – außer in einigen frühen Bildern – die Differenz zwischen leiblichen und fotografischen Wahrnehmungsmodalitäten durch Vermeidung solcher kühner Blickpunkte und Ausschnitte nicht betont. Vgl. *Hubertus Gäßner*, Die Reise ins Innere (. . .). Die Fotografen der ›Farm Security Administration‹, in: *America, Traum und Depression 1920/40* (Aus. Kat. Berlin 1980), S. 319 (mit Bezug auf Äußerungen A. Trachtenbergs).

11 Vgl. *Erwin Panofsky*, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 2. verb. Auflage, Berlin 1960.

12 »Only I can do it at this moment, only this moment and only me. That’s a hell of a thing to believe, but I believe it or I couldn’t act.« (Interview mit Katz, a. a. O., S. 87.).

13 Vgl. *Michael Bockemühl*, Innocence of the Eye and Innocence of the Meaning, in: *Modernität und Tradition*, Festschrift für Max Imdahl, hg. v. G. Boehm, Kh. Stierle und G. Winter, München 1985, S. 25.

14 Interview mit Katz, a. a. O., S. 85: »But after having made it instinctively, unless I feel that the product is a *transcendence* of the thing, of the moment in reality, then I haven’t done anything, and I throw it away.«

15 Obwohl es andererseits sehr die Frage ist, ob ganzheitlich aufgebaute Kunstwerke Dokumente einer Lebensrealität – etwa der amerikanischen Depressionszeit – sein können, die sich vermutlich nicht als ganzheitliche Sinnzusammenhänge erfassen lassen. Vgl. *Th. W. Adorno*, Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, hrsg. von Gretel Ador-

no und Rolf Tiedemann, Bd. 7, Frankfurt a. Main 1970), S. 9ff.

16 Vgl. *Walker Evans at Work, 745 Photographs (. . .) with an Essay by Jerry L. Thompson*, London 1983, S. 45.

17 Vgl. *Hubertus Gafner*, a. a. O., S. 324.

18 Im alltäglichen Sehen verweilt das Auge auf solchen »unwesentlichen« Gegenständen selten. Auf Schnappschüssen können gerade solche Elemente ein Bild dominieren. Eines dieser durch einen »semantischen Blick« gekennzeichneten Aquarelle Hoppers ist Abb. 217 in: *Edward Hopper 1882–1967, Gemälde und Zeichnungen*, bearbeitet von *Gail Levin*, München 1981.

19 Hoppers Aquarelle, auch die von viktorianischen Häusern, waren in den zwanziger Jahren in New York immer wieder zu sehen. Evans könnte von diesen Bildern angeregt worden sein, sich überhaupt der viktorianischen Architektur zuzuwenden. Einige seiner frühen Aufnahmen von viktorianischen Häusern aus den Jahren 1930/31 könnten in ihrer Ausschnitthaftigkeit (bspw. *Walker Evans at Work*, a. a. O., S. 52 oben) und betonten Untersicht (ebda. S. 52 oben; unsere Textabb. S. 134), auch in ihrer Menschenleere (vgl. etwa *Ausst. Kat. Walker Evans, with an introduction by J. Szarkowski*, New York 1971, Taf. 112) von Bildern Hoppers angeregt sein. Die in Saratoga Springs 1931 gemachten Fotografien Evans' zeigen schon den flächig-graphischen Aufbau,

der seine späteren Fotografien charakterisiert.

Hopper selbst ist von den Aufnahmen, die Evans von viktorianischer Architektur gemacht hat, schwerlich beeinflusst worden. Interessant ist allerdings, daß im Jahre 1930 in South Truro, dem Ort, an dem Hopper seit den frühen zwanziger Jahren den Sommer zu verbringen pflegte, eine »informelle« Ausstellung von Fotografien Evans' stattgefunden hat. (Vgl. *Walker Evans, Subway Portraits*, Ausst. Kat. Washington 1992, S. 42). Daß Hopper seit den dreißiger Jahren Häuser (vgl. »Ryder's House« von 1933, S. 42) schlichter und weniger verkürzt, in weniger spektakulären Ausschnitten usw. darstellt, ist wohl eher mitbeeinflusst durch Werke der Malerei, v. a. von Bildern Cézannes aus den achtziger Jahren. – Im Jahre 1933 waren sowohl Hopper (mit seiner ersten Retrospektive) als auch Evans (mit der Ausstellung »Photographs of Nineteenth Century Houses«) im New Yorker Museum of Modern Art zu sehen.

20 »Nighthawks zeigt, was ich mir unter einer Straße bei Nacht vorstelle (. . .). Ich habe die Szene stark vereinfacht und das Restaurant vergrößert. (. . .)« Diese Äußerung Hoppers, der öfter auf »simplifications« als ein Mittel seiner Malerei hingewiesen hat, ist zitiert nach *Gail Levin*, S. 63.

21 Vgl. *Heinz Liesbrock*, *Edward Hopper, Die Wahrheit des Lichts*, Duisburg 1985, S. 74.

22 Diese Äußerung Hoppers ist abgedruckt bei *Lloyd Goodrich*, *Edward Hopper*, New York 1971, S. 152.

23 *Edward Hopper, Vierzig Meisterwerke*, mit einem Text von *Heinz Liesbrock* (Schirmer's visuelle Bibliothek, Bd. 1), S. 26.

24 Für Szenen, wie sie »Automat« (S. 60), »Gas« (S. 47), »Nighthawks« (S. 63) oder »Western Motel« (S. 67) zeigen, scheinen weniger Anregungen aus der Fotografie, sondern einerseits aus dem zeitgenössischen Bühnenbild und Film (s. *Levin*, a. a. O., S. 58) und andererseits aus der Tradition der europäischen Malerei wichtig gewesen zu sein. – Eine bedeutsame Verbindung zur Tradition der europäischen Malerei zeigen besonders späte Gemälde Hoppers. Der Betrachter sieht auf ihnen immer wieder Menschen, die in einen inneren Vorgang vertieft sind, dessen Inhalt der Betrachter nicht kennt, oder die etwas sehen, was der Betrachter nicht sieht, indem sie etwa aus dem Fenster blicken. Die dargestellten Figuren wiederum nehmen nicht wahr, was der Betrachter wahrnimmt, die anschaulich gewissermaßen energetisch geladene Situation, in der sie sich befinden. Hierin knüpft Hopper an die Tradition der »absorbierten« Figur an, wie sie etwa in der Malerei Vermeers, Chardins und Manets erscheint.

25 Interview mit *Katz*, a. a. O., S. 86; S. 85 ebda. ist von »prescient flashes« die Rede.



Walker Evans

Post Office, Sprott, Alabama, 1936

Bromsilbergelatine, 18,4 × 23,8 cm

The Museum of Modern Art, New York



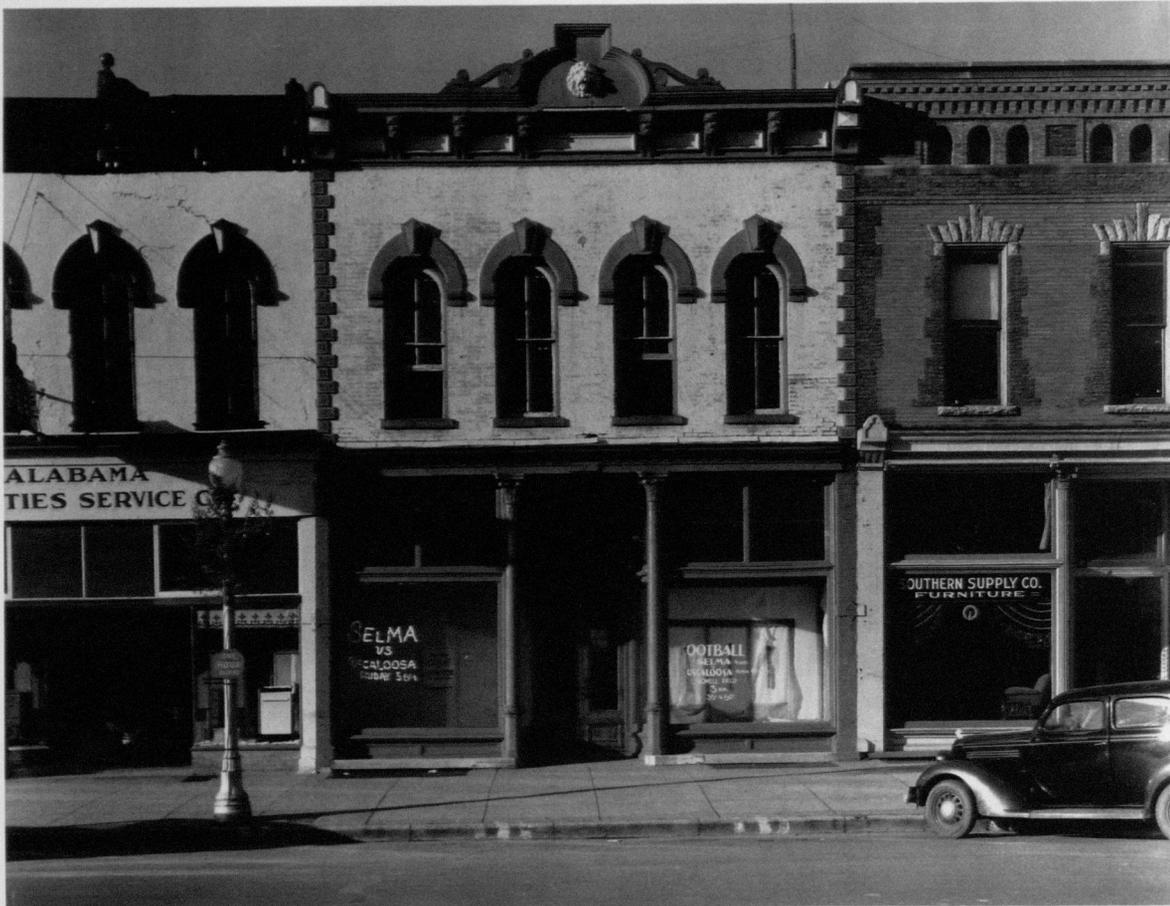
Walker Evans

Former Breakfast Hall in the Manor
of the Belle Grove Plantation, White
Chapel, Louisiana, 1935

Ehem. Frühstückssalon im Herrenhaus
der Belle Grove-Plantage

Bromsilbergelatine, 17,8 × 21,8 cm

The Museum of Modern Art, New York



Walker Evans

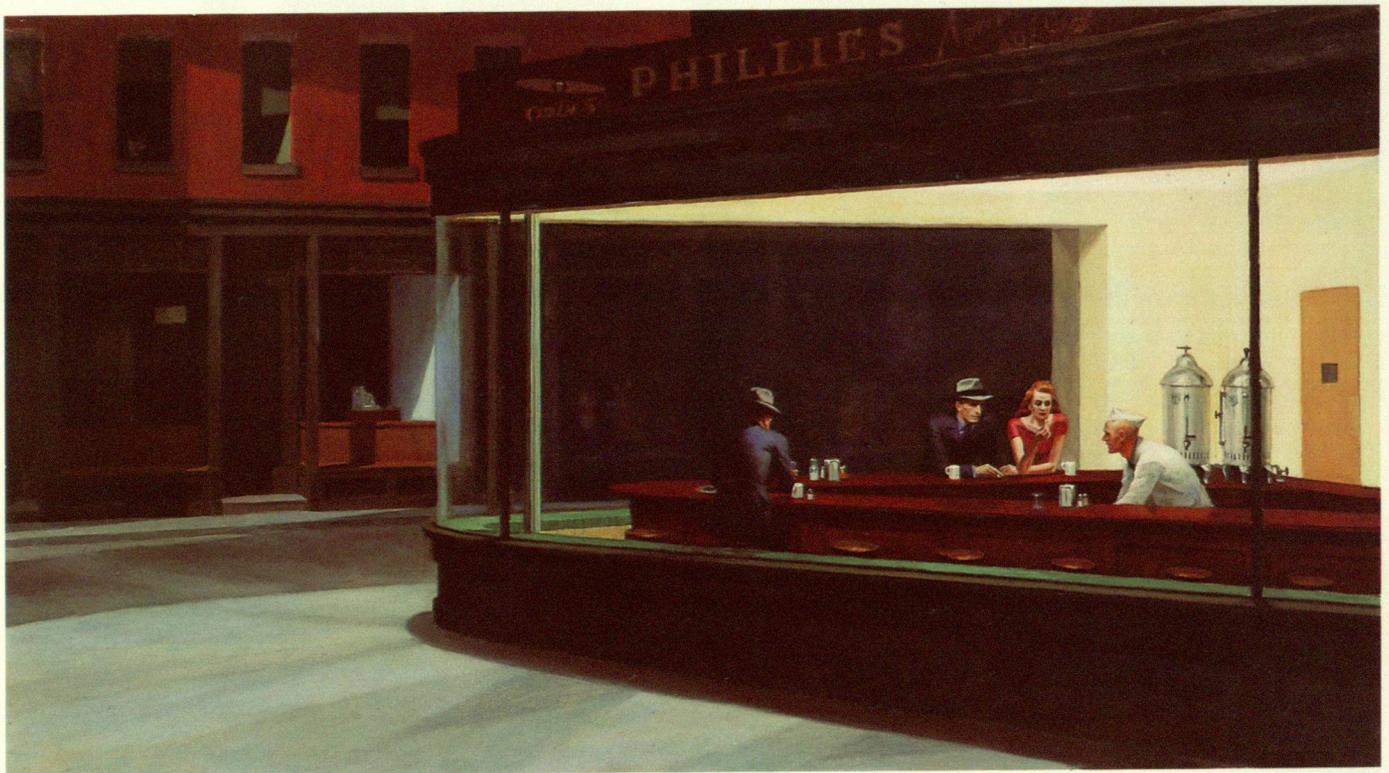
Main Street Architecture,

Selma, Alabama, 1935

Bromsilbergelatine, 21,6 x 26,6 cm

The New York Public Library

Sammlung Farm Security Administration



Nighthawks, 1942
Nachtschwärmer
Öl auf Leinwand, 76,2 × 144 cm
The Art Institute of Chicago
Friends of American Art Collection



Gas, 1940
Öl auf Leinwand, 66,7 × 102,2 cm
The Museum of Modern Art, New York
Mrs. Simon Guggenheim Fund