



Hoppers Werk im Rahmen der psychologischen Frage nach 'fremden Wirklichkeiten' zu erkunden, bedarf keiner Rechtfertigung. Schon beim Durchblättern eines Buches mit Reproduktionen seiner Bilder spürt man, daß etwas anderes vorliegt, als lediglich eine kunstvolle Wiedergabe der amerikanischen Landschaften, Städte und Menschen. Natur und Zivilisation, gewiß. Und mitten darin die Menschen – als Zwitterwesen, die aus beidem bestehen. Das könnte in Richtung sozialer Kritik aufgefaßt werden: 'Seht die Unwirtlichkeit der amerikanischen Städte!'; oder in Richtung Nationalstolz: 'Schaut her, welch prächtige Landschaften!' Aber das ist nicht der Kern. Den Betrachter bewegt etwas anderes. Es beeindruckt ihn etwas Befremdliches, das quer durch die Gegenständlichkeit des Abgebildeten hindurchgeht. Worin es besteht, und was darin am Werk ist, läßt sich nicht so schnell fassen.

#### **Aktueller Anlaß**

Die Gemälde des amerikanischen Malers Edward Hopper (1882-1967) sind auch außerhalb der USA schon lange kein Geheimtipp mehr. Nach der großen Düsseldorfer Ausstellung (1981) und der Aufnahme des Werkes im Taschen Verlag (1994) steigt seine Popularität ständig. In Europa, anders als in Amerika, hat der Maler geradezu den Status einer Kultfigur erhalten. In diesem Jahr (2004) präsentiert die "Tate Modern" in London, vom 27. Mai bis zum 5. September, eine umfangreiche Ausstellungen von Photos, Zeichnungen, Aquarellen, Radierungen und Ölgemälden – die im Herbst auch in Köln, Museum Ludwig, zu betrachten ist.

#### **Zur Biographie Edward Hoppers**

Ich möchte kurz berichten, was man über Hopper so nachlesen kann. Edward Hopper

Lena Verkade

## **Das Fremde als stumpfe Ekstase**

Zur Bild-Vision Edward Hoppers

wurde am 22. Juli 1882 in Nyack, New York, geboren; ein Jahr nach Pablo PICASSO und Henry MILLER. Er hat ein fast unauffälliges Leben geführt. Ganz anders als etwa Salvador DALÍ, hatte er keine Neigung zum Spektakel öffentlicher Selbstinszenierung. Man könnte sagen, verweilendes Betrachten und die Malerei haben Hopper ganz und gar in Beschlag gelegt.

Wie die meisten Menschen hat auch Edward Hopper schon als Kind gern gemalt. Stolz beginnt der Zehnjährige seine Zeichnungen zu signieren. Den Wunsch Maler zu werden, hat sein Vater, ein Kurzwarenhändler, akzeptiert und mit dem Ratschlag verbunden, er solle Gebrauchsgraphik studieren, um sicher zu gehen, daß er seinen Lebensunterhalt verdienen kann.

Nach der Ausbildung zum Graphiker in New York an der Correspondance School of Illustration, wechselt er in die Klasse für Malerei und setzt sein Studium fort an der New York School of Art in New York. Die Auffassungen seines Lehrers Robert HENRI haben Hoppers eigene Sehweise mitgeformt. Wie HENRI begeistert sich Hopper besonders für die amerikanischen Dichter Ralph Waldo EMERSON und Walt WHITMAN, aber auch für Leo TOLSTOI. HENRI meint: "Walt Whitman war so, wie [...] der wahre Künstler sein sollte. Sein Werk ist eine Autobiographie, die nicht von Glücks- und Unglücksfällen, sondern von seinen tiefsten Gedanken, von seinem Wirklichen Leben handelt" (LEVIN 1998, 70).

Hopper formuliert seinerseits: "Das Schöpferische ist weder eine Frage der Erfindungsgabe noch der Arbeitsweise – insbesondere einer gerade modischen Arbeitsweise. Es reicht viel tiefer, es ist die Substanz der Persönlichkeit." Oder: "Ich glaube, die großen Maler haben versucht, dieses störrische Me-

dium Farbe und Leinwand zur Aufzeichnung ihrer Gefühle zu zwingen, Ich stelle fest, daß jede Abweichung von diesem großen Ziel für mich in Langeweile endet." Oder befragt, weshalb er bestimmte Themen male: "Ich weiß es nicht genau, nur vielleicht, daß ich glaube, sie seien die besten Ausdrucksmittel für eine Synthese meiner inneren Erfahrung" (LEVIN a.a.O., 13). Das heißt, der als "Realist" apostrophierte Künstler Edward Hopper hat Seelenlandschaften und Seelenstädte und Seeleninterieurs gemalt.

Nach Abschluß des Studiums verdient Hopper sein Geld als Illustrator und Werbezeichner bei C.C. Phillips & Company. 1906, am Vorabend des Kubismus, geht er für ein Jahr nach Paris, besucht Museen und Galerien und malt. Edgar DEGAS und Edouard MANET interessieren ihn stärker als die Werke der Avantgarde. Gefragt nach dieser Zeit, sagt Hopper später, er habe vor allem "in Cafés gesessen und alles beobachtet" (BECK 1992, 13). Er spricht ausgezeichnet Französisch, liebt die Lyrik des französischen Symbolismus und lernt einige Gedichte von VERLAINE auswendig. Von der amerikanischen Schriftstellerin Gertrude STEIN habe er gehört, aber er habe sie nicht aufgesucht. Für andere amerikanische Intellektuelle und Künstler, die in dieser Zeit nach Paris kamen, war die Sammlung der Geschwister Gertrude und Leo STEIN ein 'Muß'. Dort konnten sie die zeitgenössische Moderne und ihre Künstler, allen voran Henri MATISSE und Pablo PICASSO, kennenlernen.

Hopper schließt sich keiner Schule an. Als eigensinniger Einzelgänger setzt er auf seine eigene Vision. Hopper als hausbackenen amerikanischen Realisten einschätzen, betont auch der Kunsthistoriker BECK, wäre ganz falsch. Noch zweimal reist Hopper in den nächsten vier Jahren nach Europa:



Frankreich, England, Deutschland, Belgien, Spanien – um die großen Werke der Kunstgeschichte in den Museen zu studieren. 1913 wird er im Greenwich Village, Washington Square North 3, im Süden Manhattans seßhaft. Erste größere Erfolge hat er mit seinen Radierungen. 1913 ist er mit dem Gemälde "Sailing" in der von Marcel DUCHAMP besorgten "Armory Show" (International Exhibition of Modern Art) in New York vertreten. 1920 hat der Achtunddreißigjährige seine erste Einzelausstellung im New Yorker Whitney Studio Club.

1924 heiratet er die Malerin Josephine Verstillie NIVISON, die ihr ganzes Leben an seiner Seite verbringt. In endlosen Tagebuchaufzeichnungen hält sie Höhepunkte und Verdruß des gemeinsamen Lebens fest. Edward Hopper hatte offenbar eine Begabung für das wortlose Sinnieren und Grübeln. Er liebte es nicht, darin durch Geselligkeit gestört zu werden. Die Malerei seiner Frau scheint ihn nicht sehr interessiert zu haben. Sie wird später das Malen aufgeben, um sich dem Verkauf und der Verbreitung seiner Werke zu widmen. Gelegentlich muß sie mit heftiger Empörung an ihre Existenz erinnert haben. Hoppers Biographin meint, Josephine habe auf diese Weise zur Belebung des in sich gekehrten Grüblers beigetragen. Außerdem steht sie ihm Modell, wenn er Akte in einem Gemälde platziert.

Als er 1924 alle Exponate einer Aquarell-Ausstellung verkaufen kann, wagt der Künstler seine kommerzielle Arbeit aufzugeben, um sich ganz der freien Malerei zu widmen. Nach der Teilnahme mit einzelnen Werken an verschiedenen Gruppenausstellungen, gerät er 1933 mit einer Einzelausstellung am Museum of Modern Art in New York in den Blick der großen Öffentlichkeit. Auf der Halbinsel Cape Cod im Bundesstaat

Maine baut er für sich und seine Frau ein selbst entworfenes Atelierhaus und pendelt fortan zwischen der Großstadt und dem ländlichen Ambiente.

Seine Berufung zum Mitglied des National Institute of Arts and Letters im Jahr 1945 bestätigt dem Dreiundsechzigjährigen, daß sein Werk in Nordamerika Geltung erlangt hat. In den folgenden Jahren wird der Künstler mit bedeutenden Auszeichnungen und Preisen geehrt. Erst nach dem Tod des Malers, am 15. Mai 1967 in seinem Atelier am Washington Square North 3, entfaltet das Werk seine Wirkung auch in Europa – dann allerdings mit Überschwang.

Inzwischen ist viel über den Künstler geschrieben worden. Zeitgenössische Kritiker schätzten Hopper als Realisten ein – was wohl sagen will, daß man im Abgebildeten etwas wiedererkennen kann. In Amerika sieht man ihn gern in den Fußstapfen der amerikanischen Tradition des neunzehnten Jahrhunderts (Winslow HOMER und Thomas EAKIN).

In den dreißiger Jahren rücken die Kritiker ihn in die Riege der American Scene-Maler. Interpretationen des Werkes gehen in die Richtung, daß Hopper die Vereinsamung des modernen Menschen in der anonymen Welt der amerikanischen Städte gemalt habe. Lange Zeit steht sein Werk im Schatten der amerikanischen Moderne. Die Abstrakten, die Surrealisten, das Action-Painting Jackson POLLOCKS, Pop Art und Photorealismus ziehen die Aufmerksamkeit auf sich.

Hopper selbst vermeidet weitgehend eine Interpretation seiner Gemälde. Daß er einer eigenen Vision folgt, ist ihm selbstverständlich. Wenn er überhaupt Aussagen über seine Malerei macht, spricht er bescheiden, etwa so: Ihn habe besonders das Licht auf einer Mauer interessiert.

### **Eigentümlichkeiten der Bilder**

Das Charakteristische seiner Malerei zeigt sich weniger in der Gegenständlichkeit der nachgebildeten Realität. Seestücke, Landschaften, Szenen des städtischen Lebens haben viele gemalt. Hoppers Werke gewinnen ihre Eigenart in der gestalteten Atmosphäre. Es sind gewiß keine Stilleben im klassischen Sinn, aber die Gemälde haben etwas von der befremdlichen Wirkung von Stilleben ("Nature Morte"). Sie rücken Szenen aus dem Kontext erzählbarer Geschichten heraus und präsentieren dem Betrachter einen angehaltenen Augenblick, einen "Augenblick Stillstand" (W. SALBER 1992)

Selbst wenn der Maler die Geometrie eines Gebäudes in Kontrast bringt mit dem organischen Gebilde einer Landschaft, öffnet sich eine Atmosphäre des Hingehaltenseins. Auch Landschaften können offenbar Absenzen haben. Wenn er Menschen malt, gestaltet er einen ganz bestimmten seelischen Augenblick. Sie wirken abwesend, als wären sie in der Unbestimmtheit des Übergangs stecken geblieben. Oftmals sind es Momente, die der Verfassung in einem Wartezimmer gleichen.

Dem Betrachter drängt sich eine Erfahrung der angehaltenen Zeit auf – vergleichbar den Gemälden des Salvador DALÍ aus den dreißiger Jahren und doch ganz anders. Hopper arbeitet nicht mit den trickreichen Kunstgriffen, die DALÍ einsetzt: perspektivische Vergegenwärtigung des unendlichen Raumes; Bizarrerie obskurer Objekte; Zündung zwischen disparaten Elementen; Präzision des Weichen und Amorphen; Labyrinthisches und Monumentales surrealistischer Neubildungen; Groß-Klein-Verschiebung und vieles mehr (vgl. L. SALBER 2004). Hopper scheint sich ganz an die Faktizität des Alltäglichen zu halten. Hoppers Bild-Vi-

sion hat mit der Doppelbödigkeit banaler Alltags-Szenen zu tun.

Ihre Akzentuierung erhalten die Szenen durch das Licht, oder besser: durch eine irrisierende Art künstlicher Beleuchtung. Selbst der hellichte Tag scheint im künstlichen Licht der Nacht zu stehen. Stumpfer Glanz und Geheimnis – manchmal ähnlich den Bildern Giorgio DE CHIRICOS oder René MAGRITES (ohne die surrealistischen Tricks). Oft wandert er durch Städte oder Landschaft, um den Augenblick des 'richtigen' Lichts einzufangen. Hinzu kommt das Spiel der Bilder mit den Übergängen zwischen Drinnen und Draußen.

Dem Blick des Betrachters werden Innenräume mit Eingeschlossenen oder Gebannten oder Harrenden präsentiert. Auch wenn sie sich draußen aufhalten, im Freien vor Häusern sitzen, im Garten oder am Rand einer Straße, findet sich diese Qualität. Die ganze Welt scheint ein Wartezimmer zu sein, in dem Puppen, die nicht atmen, abgestellt zu sein scheinen; als wären sie Menschen-Figurenpuppen aus der Werkstatt von Duane HANSON.

Bei einem ersten Gang durch die Londoner Ausstellung beeindruckten mich zunächst die winkeligen Struktur-Bauten, besonders in den Zeichnungen; dann dieses Übergangs-Licht, das man aus Vampirfilmen kennt. Das Einzel-Gestelltsein der Menschen fällt mir auf, selbst wenn mehrere auf einem Bild figurieren; auch die unpretentiöse, an technische Zeichnungen erinnernden Skizzen; die angeschnittenen Figuren, Häuser, Möbel, Bilder in den Bildern. Häuser, die nicht zum Drin-Leben, -Spielen oder -Lieben geeignet scheinen. Manchmal ins Tal versenkt, werden sie übermächtig von wiesengrünen Bergrücken; oder: auf so einen Grün-Rücken gestellt, hochragend auf einem Deich, erhalten sie etwas Befremdli-

ches unter den hohen Himmeln. Nur eine Konstruktion, aber wie ein Geisterhaus im stumm gewellten Ur-Land oder Ewig-Land, wirken sie wie etwas künstlich Aufgestelltes im immer Gegebenen der weichen und ruhig-unheimlichen Natur.

In den Häusern hinter Fenstern stehen, sitzen, liegen Menschen wie längst vergessener Stoff, abgestellt und hingehalten. Puppenstuben-Existenz, gar nichts Erhabenes im Sinne von 'der Mensch als Krone der Schöpfung'.

### **Moment-Aufnahmen**

Meine Gedanken beginnen zu wandern und ich gehe ihnen nach. Das sind Moment-Aufnahmen. Aber sind nicht alle Gemälde Momentaufnahmen? Mit dieser Frage gehe ich durch die anderen Räume des Museums. Gewiß, immer liegt ein Ausschnitt der Wirklichkeit vor mit ihren jeweiligen Farben, Formen und Verhältnissen.

Das Miteinander eines Blumenarrangements. Menschen in einer bestimmten Situation. Abgerückt vom Photographierbaren die Geometrie abstrakter Konstruktionen. Mythologische Szenen. Aber anders als bei Hopper teilen diese Gemälde deutlicher ihr Kunst-Werk-Sein mit, ich meine: den eigenwilligen Eingriff, das Arrangement des Malers.

Hoppers Moment-Aufnahmen gleichen eher den fotografierten Szenen, die der Psychologe MURRAY in seinem Thematischen-Apperzeptions-Test, dem sogenannten TAT, verwandt hat. Es sind eingefrorene Szenen, aus ihrer Geschichte herausgerückt, die den Probanden nötigen, den Komplex der jeweiligen Situation im Kontext seiner privaten geschichtlichen Lage wieder flüssig zu machen, indem er ihn in einer spannenden Erzählung mit Leben versieht. Ähnlich verfahren manche Interpreten mit Hoppers

Gemälden, wenn sie diese wieder in eine Geschichte einbinden. Ein besonders schönes Beispiel dafür bietet die Beschreibung des amerikanischen Schriftstellers Leonard MICHAELS unter dem Thema "Das Nichts, das nicht da ist" (in: LYONS/WEINBERG 1995, 15ff). MICHAELS läßt sich von dem Gemälde "Kino in New York" anregen zu einer Betrachtung über die Zeit, die – anders als in Hoppers Welt – so kurzatmig geworden sei.

Deborah LYONS kommentiert Hoppers Werk, als würde sie über das europäische Volksmärchen der Brüder GRIMM sprechen: "In Hoppers Gemälden finden wir die scheinbar alltäglichen Erfahrungen unseres Lebens auf eine epische und zeitlose Ebene gehoben, und dennoch scheint sein Werk auf fast enttäuschende Weise einfach und geradeaus. Mit den amerikanischen Schriftstellern seiner Zeit verbindet Hopper die Neigung zu einfacher Sprache – zu ökonomischem Einsatz der Mittel. Kein wild genialischer Pinselstrich stört das, was er selbst seinen 'heftig interessierten Blick' nannte. [...] Diese Kargheit, zusammengesehen mit Hoppers immer stärker werdenden Neigung, Details und Vorkommnisse aus seinen Bildern zu verbannen, gibt uns die Möglichkeit, die Details unseres eigenen Lebens in seine gemalte Wirklichkeit hineinzuprojizieren und in dem auf die Leinwand projizierten Leben unser eigenes emblematisch verdichtet wiederzufinden. In ihrer beengten anonymen Umgebung existieren Hoppers Figuren in einem auf seltsame Weise fast narrativen Stillstand" (LYONS/WEINBERG a.a.O., 10f).

### **Stumpfe Ekstase**

Anders als in den Märchen und den TAT-Tafeln geht es in Hoppers Bildern stets um denselben Komplex: Es ist der ausgedehnte Augenblick einer stumpfen Ekstase.

Die jeweilige Szene ragt aus dem Eingebundensein in eine dynamische Bewegung heraus und gibt, für sich genommen, nichts her. Es spiegelt sich in den Szenen der Hopper-Gemälde etwas von der Verfassung der tiefen Langeweile, wie sie der Philosoph Martin HEIDEGGER analysiert hat. "Das Seiende im Ganzen ist gleichgültig geworden. Aber nicht nur das, ineins damit zeigt sich noch irgendetwas, geschieht das Aufdämmern der Möglichkeiten, die das Dasein haben könnte, die aber gerade in diesem 'es ist einem langweilig' brachliegen, als brachliegende uns im Stich lassen. Wir sehen jedenfalls: im Versagen liegt eine Verweisung auf anderes" (HEIDEGGER 1983, 112). Die Weite des bannenden Horizonts, entwickelt Heidegger, müsse wieder aufgebrochen werden durch die Gestaltung des Augenblicks.

Auf Hoppers Bildern wirkt das Leben wie angehalten. Und "Godot" tritt nicht auf, um wieder Schwung hineinzubringen.

So ergeht es uns manchmal – oder zuge-spitzter: So ergeht es uns, und manchmal spüren wir es wie etwas Klammes. Kinder kennen das, wenn sie fragen: "Mutter, was soll ich tun?"

In Samuel BECKETTS Drama "Warten auf Godot" (1952), fragen Wladimir und Estragon nach jeder kleinen Handlungsrunde: "Und was sollen wir jetzt tun?" Einmal läßt BECKETT seine Figuren sagen:

"Estragon: 'Laß uns jetzt zu etwas anderem übergehen, ja?'"

Wladimir: 'Ich wollte es dir gerade vorschlagen.'

Estragon: 'Aber zu was?'"

Wladimir: 'Eben!' Schweigen."

Und schließlich endet das Stück mit Wladimirs fragender Aufforderung: "Also? Wir gehen?" – worauf Estragon antwortet: "Gehen wir!" und BECKETT die Regieanweisung

hinzufügt: "Sie gehen nicht von der Stelle."

Ich erinnere mich an Abende in einer holländischen Kleinstadt. Vor dem Schlafengehen haben wir 'nochmal die Runde gemacht'. Da konnte man Hopper-Bilder im wirklichen Leben sehen: leblos liegen, hängen Menschen inmitten der Möbel in einem künstlich vom Fernseher beleuchteten Raum. Oder wie auf einer Bühne vertreiben sie sich die Zeit an einem runden Tisch mit dem Kartenspiel, mit Essen, mit Trinken. Einer sitzt unter dem Schein der Stehlampe in einem dunklen Raum und blickt in ein Buch. Befremdlich wirken diese minimalen Inszenierungen auf die draußen stehenden Zuschauer.

An Sonntagen oder in den Ferien, entlassen aus den Verbindlichkeiten, sozusagen frei gestellt, kann jeder selbst in diese Verfassung geraten. Bei dem Aufenthalt in Abflughallen. Aber auch mitten in der Woche, im sogenannten Alltag. Hopper zeigt zum Beispiel Menschen beim Heraussuchen von Akten in einem Büro. Oder in der Pause in einem Café, an der Bar, im Foyer des Theaters. Oder in einem Hotelzimmer. Oder an der Zapfsäule einer Tankstelle.

Keine Situation ist so verlässlich, daß uns nicht der ganze Betrieb fremd werden kann. Dann scheint die Verankerung im Vorher und Nachher gelöst zu sein. Und wir hocken da mit der oftmals nicht einmal expliziten Frage: Was soll das eigentlich, was wollen wir hier eigentlich – im Leben? Unvermittelt, gewissermaßen ohne unser Zutun, büßen unsere Unternehmungen ihre tragende Selbstverständlichkeit ein und werden fremd. Wenn der Faden des geschichtenhaften Zusammenhangs reißt, bemerken wir, daß sich das Gefühl, in der Welt zu Hause zu sein, nicht von selbst versteht. Sogar Landschaften, Straßen, Geschäften und Häusern, einer Boje im Wasser, einer Kinderwagen schie-



## Erzähl-Stopp und Zerdehnung des Augenblicks in der Therapie

Hoppers Wirkung folgt denselben psych-ästhetischen Prinzipien wie eine tiefenpsychologisch orientierte Behandlung ('Intensivberatung'). Wer sich zum Therapeuten be- gibt, hat sein Leid meist in dergestalt dichten Geschichten verpackt, daß dessen Sinn und Ursprung für ihn selbst unkenntlich werden. Doch die Geschichten leisten nicht mehr, was sie versprechen: die Linderung des Lei- dens an den befremdlichen Wechselfällen der Biographie. In Wiederholungskreisen kehren dieselben liebgewonnenen Erzählfi- guren wieder. Es scheint gefährlich zu sein, davon einmal abzulassen. Angst kommt auf, als könnte man etwas Un-Geheuerlichem und Un-Heimlichem begegnen.

benden Nonne – kann Hopper diese Qualität des Fremden verleihen. Wir müssen uns schon etwas zurecht machen. Seelisches Le- ben bedarf der Produktion von Zusammen- hang – immer wieder.

Wenn das nicht glückt, kann jederzeit alles in den Hiatus eines toten Augenblicks stür- zen. Da gibt es nichts Pralles mehr, keinerlei Schwung.

Es ist einfach die Lust raus. Der ganze Ak- tivismus unseres strategischen Vorwärtsstrebens bleibt auf der Strecke. Nichts versteht sich von selbst. Denn 'Nichts' ist das Frem- de.

Wenn der Übergang nirgends hinführt, wenn der Augenblick allein steht, aus dem Wirkungsraum einer sinngebenden Ge- schichte herausgerückt, mutet das Leben an wie eine leere 'lange Weile'. Die Lebendig- keit unseres Verwandeln-Könnens kann sich entwenden – ein unleidlicher Zustand. Wir sind belebungsbedürftig.

Aber seelen-logischer-weise dynamisiert sich zugleich, da es sich entzieht, die Tota- lität eines Mehr und Anders-Möglichen.

Wenn es gelingt, die Struktur der Erzäh- lungen mit ihrer zwingenden Platzanwei- sung für die einzelnen Begebenheiten der ei- genen Geschichte (sogenannte Erfahrungen) zu stoppen, kann das – nach Art von Hop- pers Gemälden – zum Verspüren der "stump- fen Ekstase" des Augenblicks führen. Diese äußerst befremdliche Verfassung, in die der Betrachter angesichts der Gemälde von Ed- ward Hopper geraten kann, kommt in der therapeutischen Situation einer kunstvoll provozierten Krise (Zuspitzung) gleich, in der eine Ahnung vom "Mehr und Anders- Möglichen" überhaupt erst aufkommen kann.

Das entspricht dem fruchtbaren Moment der tiefen Langeweile. Wenn es gelingt, aus dem Trott der fixierenden Geschichten her- auszukommen, kann das beängstigende Fremde als 'Fremd-Gemachtes' kenntlich werden. Erst dann wird es möglich, den Übergang für eine andere Entwicklung zu öffnen, die zu einer, in neuer Weise quali- fizierbaren und erzählbaren Geschichte führt.

## Abgang

Beim Verlassen der Hopper-Ausstellung in London kommt mir der Einfall, das ist ja wie beim Röntgen: "Luft anhalten!" -----  
----- (hoffentlich entdecken sie nichts Gefährliches!) ----- "Und weiteratmen!" Hab' ich gemacht. Ich bin ins Hotel zurückgegangen, habe meine sieben Sachen genommen und bin stundenlang über die schönen Märkte meiner fremd-vertrauten Lieblingsstadt gelaufen. Vielleicht etwas sehr betriebsam – auf jeden Fall aber ganz lebendig.

## Literatur

- BECK, H. (1992): Edward Hopper. Hamburg  
BECKETT, S. (1952): Warten auf Godot. Frankfurt/M  
HEIDEGGER, M. (1983): Die Grundbegriffe der Metaphysik. Frankfurt/M  
KRANZFELDER, I. (1941): Hopper. Köln 2002  
LEVIN, G. (1998): Edward Hopper. Ein intimes Portrait. München  
LYONS, D./WEINBERG, A.D. (Hg) (1995): Edward Hopper. Bilder der amerikanischen Seele. München, Paris, London  
SALBER, L. (1989): Langeweile. Alles und Nichts. In: Zwischenschritte (8)1. Bonn  
- (2004): Salvador Dalí. Reinbek  
SALBER, W. (1992): Ein Augenblick Stillstand. In: Zwischenschritte (11)2. Bonn

Anzeige

Spezialist für Unternehmens-, Vertriebs- und Personalentwicklung

## Wissen nutzen, Entwicklung steuern.

### Psychologische Morphologie in der Wirtschaft.

Wir beraten unsere Kunden in allen Bereichen der Unternehmensentwicklung, von der Strategie bis zur Umsetzung.

**EVOLOG**  
BERATUNGSGESELLSCHAFT

EVOLOG Beratungsgesellschaft  
Else-Lang-Str. 1, 50858 Köln  
Tel. 0221/921595-0, Fax 0221/921595-25  
[info@evolog.de](mailto:info@evolog.de) / [www.evolog.de](http://www.evolog.de)

Man meint, es „sei das Bekannte leichter erkennbar als das Fremde; es sei zum Beispiel geboten, von der ‚inneren Welt, von den ‚Thatsachen des Bewusstseins‘ auszugehen, weil sie die uns bekanntere Welt sei! Irrthum der Irrthümer! Das Bekannte ist das Gewohnte; und das Gewohnte ist am schwersten zu ‚erkennen‘, das heisst als Problem zu sehen, das heisst als fremd, als fern, als ‚ausser uns‘ zu sehen.

Friedrich NIETZSCHE