

Georgia O'Keeffe

Georgia O'Keeffe

Herausgegeben von Tanya Barson

Mit Beiträgen von Tanya Barson, Heike Eipeldauer,
Sarah Greenough, Cody Hartley, Griselda Pollock,
Florian Steininger und Georgiana Uhlyarik

 Kunstforum Wien

PRESTEL

München · London · New York

Vorwort und Dank	6
-	
O'Keeffes Jahrhundert	8
Tanya Barson	
Esoterische Kunst in der Galerie »291«, 1917 – Henry Tyrrell	48
-	
Das Zentrum berühren	50
Sarah Greenough	
An MSS. und seine 33 Abonnenten ..., 1922 – Georgia O'Keeffe	98
-	
O'Keeffes Sehen sehen	102
Griselda Pollock	
Die Gemälde von Georgia O'Keeffe, 1922 – Paul Rosenfeld	138
-	
Verortung und Ortswechsel im Leben und Schaffen von Georgia O'Keeffe	144
Cody Hartley	
Weißer Farbe und rechte Ordnung, 1926 – Waldo Frank	180
-	
O'Keeffes »late blooms« – abstrakte Landschaften	184
Heike Eipeldauer und Florian Steininger	
Besprechung einer Ausstellung von Georgia O'Keeffe, 1946 – Clement Greenberg	216
-	
»Das helle Bild« – eine Fallstudie	218
Georgiana Uhlyarik	
O'Keeffe, wie ich sie sehe, 1993 – Susan Hiller	226
-	
Chronologie	232
Hannah Johnston	
Anmerkungen	244
Verzeichnis der Werke	252
Ausgewählte Literatur	261
Bildnachweis	263
Register	266
Autorinnen und Autoren	271

Vorwort und Dank

Ein Jahrhundert nach dem Debüt von Georgia O'Keeffe in Alfred Stieglitz' New Yorker Galerie »291« scheint es an der Zeit, das Werk dieser Künstlerin aus neuen Blickwinkeln zu betrachten und dessen großen Reichtum und Komplexität tiefer zu ergründen. Die letzte große Einzelausstellung, 1993 in der Hayward Gallery in London, liegt bereits beinahe eine Generation zurück und in Europa und Kanada sind ihre Arbeiten nur selten zu sehen. Somit bietet diese Ausstellung – mit den Stationen London, Wien und Toronto – die seltene Gelegenheit, einen umfassenden Einblick in O'Keeffes Schaffen zu erhalten.

Georgia O'Keeffe gilt als eine Pionierin der Kunst, nicht nur, weil sie als eine der ersten Frauen aktiv Anteil an der frühen Moderne hatte, weil sie von Beginn ihrer künstlerischen Karriere an erfolgreich war und dieser Erfolg ein Leben lang anhielt, oder weil sie kommenden Künstlergenerationen einen Weg bahnte, sondern auch aufgrund ihrer Stellung als Ikone ihres Heimatlandes. Angesichts dieses Status geriet ihr Schaffen durch eine oft einseitige Interpretation sowie durch die große Verbreitung und Berühmtheit eines lediglich kleinen Ausschnitts ihres Gesamtwerkes in den Hintergrund. Mit dieser ambitionierten Schau wollen wir daher auch den Fokus wieder auf ihr künstlerisches Schaffen lenken und eine reflektiertere, detailliertere und nuanciertere Lesart des so umfangreichen Œuvres liefern, als dies bisher zumeist der Fall war. Sie umfasst denn auch die sechs wichtigsten Jahrzehnte ihrer Karriere, von den frühen Kohlezeichnungen bis hin zu den späten Himmelslandschaften.

Eine Ausstellung zum Werk Georgia O'Keeffe ist eine große Herausforderung, nicht zuletzt, weil sich die angefragten Einrichtungen und Privatsammler in vielen Fällen von bedeutenden und wertvollen Stücken ihrer Sammlung – wenn auch nur vorübergehend – trennen müssen. Wir möchten daher allen hier genannten und nicht genannten Leihgebern unseren aufrichtigen Dank dafür aussprechen, dass sie dieses Projekt ermöglicht haben. Die größte Werkgruppe stellte das Georgia O'Keeffe Museum in Santa Fe, New Mexico, zur Verfügung. Ganz besonders danken wir an dieser Stelle den Trustees des Museums, dessen Direktor Rob Kret sowie Cody Hartley, Director of Curatorial Affairs, und der Kuratorin Carolyn Kastner, für die großzügige Bereitstellung wichtiger Exponate. Deren unverzichtbare Expertise und kollegiale Unterstützung war für viele Aspekte des Projekts während der gesamten Vorbereitungszeit von entscheidender Bedeutung. Unser Dank gilt weiterhin dem Team des Museums, insbesondere Dale Kronkright, Head of Conservation, der sein Wissen zu O'Keeffes Werken mit uns geteilt hat, sowie Judith Chiba Smith, Registrar / Collections Manager. Unter den Leihgebern danken wir ebenfalls der National Gallery of Art in Washington für die freundliche Bera-

tung und Unterstützung, vor allem durch Sarah Greenough, Senior Curator and Head of the Department of Photographs, und Harry Cooper, Curator and Head of Modern Art, die wichtige Arbeiten O'Keeffes sowie eine große Zahl an Fotografien von Alfred Stieglitz zur Verfügung gestellt haben. Am Crystal Bridges Museum of American Art in Bentonville, Arkansas, gilt unser besonderer Dank dem Direktor Rod Bigelow, Margaret C. Conrads, Director of Curatorial Affairs, und der Kuratorin Manuela Well-Off-Man.

Maßgebliche Unterstützung hat das Projekt von Juan Hamilton erhalten, ebenso wie von Agapita Lopez, Direktorin der Abiquiú Historic Properties, die eine Besichtigung von O'Keeffes Haus ermöglichte und ihre Erinnerungen an die Künstlerin mit uns teilte. Suzanne O'Leary von JLH Media hat in New Mexico unschätzbare Verbindungen aufgetan. Zahlreiche Einzelpersonen hatten großen Anteil an der Realisierung dieser Schau und der Bereitstellung wichtiger Leihgaben. Ihnen allen wollen wir an dieser Stelle ganz herzlich danken: Christophe Cherix, The Robert Lehman Foundation Chief Curator of Drawings and Prints, Ann Temkin, The Marie-Josée and Henry Kravis Chief Curator of Painting and Sculpture, Leah Dickerman, Marlene Hess Curator of Painting and Sculpture, und Cora Rosevear, Associate Curator – alle am Museum of Modern Art, New York; Timothy Rub, The George D. Widener Director, und Carlos Basualdo, The Keith L. and Katherine Sachs Senior Curator of Contemporary Art am Philadelphia Museum of Art; Sheena Wagstaff, Leonard A. Lauder Chairman for Modern and Contemporary Art, Metropolitan Museum of Art; Adam Weinberg, Alice Pratt Brown Director, The Whitney Museum of American Art; Josef Helfenstein, früherer Direktor der Menil Collection; Garry Tinterow, Direktor des Museum of Fine Arts, Houston; Sarah Kelly Oehler, Associate Curator of American Art, The Art Institute of Chicago; Gavin Delahunty, Hoffman Family Senior Curator of Contemporary Art, Dallas Museum of Art; Stephen Lockwood, Collections Manager, University of New Mexico Museum of Art; Barney A. Ebsworth, Jan und Marcia Vilcek, Nicholas Maclean – Galerie Eykyn Maclean, London; Nathaniel Owings, The Owings Gallery, Santa Fe; David Henry, Henry Art, San Francisco; Andrew L. Schoelkopf, Menconi + Schoelkopf, New York; Eric Widing, Deputy Chairman, American Art, Christie's, New York; Rebecca Senf, Chief Curator, Center for Creative Photography, University of Arizona; Ellen Roberts, Harold and Anne Berkley Smith Curator of American Art, Norton Museum of Art; Howard Greenberg, Howard Greenberg Gallery, New York; Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University; Polly Fleury, The Wilson Centre for Photography. Wertvolle Unterstützung erhielten wir zudem von Simon

Vorwort und Dank

Baker, Senior Curator, International Art (Photography), und Shoair Mavlian, Assistant Curator an der Tate Modern.

Tanya Barson, Curator for International Art an der Tate Modern, hat diese Ausstellung mit einer intelligenten und visuell bemerkenswerten Auswahl von Werken konzipiert und deren Realisierung mit unermüdlicher Energie vorangetrieben. Hannah Johnston, Assistant Curator, Nathan Ladd, Curatorial Assistant, und Samantha Manton, Exhibitions Administrator, haben sie dabei mit viel Engagement und Sachverstand unterstützt; Caroline McCarthy, Exhibition Registrar, sowie Lucy Fisher, Assistant Registrar, und Claire Allerton, Assistant Registrar, hatten stets ein wachsames Auge auf die Werke. Unser Dank geht zudem an den früheren Direktor der Tate, Nicholas Serota; Chris Dercon, früherer Direktor der Tate Modern; Achim Borchardt-Hume, Director of Exhibitions der Tate Modern; Helen Sainsbury, Head of Programme Realisation; Rachel Kent, Programme Manager, Phil Monk, Art Installation Manager; Rhona O'Brien, Art Installation Assistant; Jenny Hunter, Senior Art Handling Technician, und dem Technischen Dienst der Tate Modern; Patricia Smithen, Head of Conservation, und ihren Kolleginnen und Kollegen; Simon Grant von der Tate sowie den Teams von Tate Learning, Press and Marketing, Tate Media und Visitor Experience.

Wir freuen uns über die Zusammenarbeit mit den beiden weiteren Partnern dieser Wanderausstellung, dem Bank Austria Kunstforum Wien und der Art Gallery of Ontario in Toronto. Am Bank Austria Kunstforum geht unser Dank an die Direktorin Ingrid Brugger sowie die Kuratoren Heike Eipeldauer und Florian Steininger; bei der Art Gallery of Ontario an den bisherigen Michael and Sonja Koerner Director und CEO, Matthew Teitelbaum (bis zu seinem Wechsel an das Museum of Fine Arts, Boston), Stephanie Smith, Chief Curator, Jessica Bright, Director, Exhibitions, Georgiana Uhlyarik, Associate Curator, Canadian Art, sowie Curtis Strilchuk, Exhibition Registrar.

Die Autoren dieses Katalogs ermöglichen mit ihren Beiträgen eine umfassendere und neue Sicht auf das Werk von Georgia O'Keeffe: Tanya Barson gibt in ihrem Essay einen Überblick über die Zielsetzungen der Ausstellung und positioniert die Künstlerin O'Keeffe, beginnend mit ihrem Debüt im Jahr 1916, in der Geschichte und den ihr Leben umspannenden Jahrhunderten; Sarah Greenough beleuchtet das komplizierte Verhältnis zwischen O'Keeffe und Alfred Stieglitz sowie den gegenseitigen Einfluss auf deren jeweiliges künstlerisches Schaffen, indem sie bestimmbare

Elemente eines ästhetischen Dialogs verortet; Griselda Pollock behandelt die umfangreiche O'Keeffe-Rezeption des vergangenen Jahrhunderts und hinterfragt dabei vor allem eine feministische beziehungsweise in der Gender-Debatte vertretene Lesart; Cody Hartley widmet sich der Verbundenheit und der einfühlsamen Interaktion O'Keeffes mit ihren unterschiedlichen Lebensorten; Heike Eipeldauer und Florian Steininger beschreiben in einer Gegenüberstellung von Früh- und Spätwerken O'Keeffes Auseinandersetzung mit der Abstraktion und einer spirituellen Empfindsamkeit; Georgiana Uhlyarik vertieft sich auf besondere Weise in eine einzelne Werkgruppe, O'Keeffes »Patio«-Serie, und verweist auf die formale Entwicklung der Künstlerin sowie auf Aspekte von Serialität und Differenz in der Behandlung dieses wichtigen Motivs des Spätwerks; Hannah Johnston ist für die detaillierte und faszinierende Chronologie von O'Keeffes Leben verantwortlich. Bei Tate Publishing danken wir Anjali Bulley, die an der erfolgreichen und rechtzeitigen Entstehung dieses Katalogs großen Anteil hatte. Des Weiteren danken wir Caroline Waight für die Übersetzung ins Englische, Faye Robson für das Lektorat und Emma Woodiwiss für die Bildrecherche und Klärung der Bildrechte. Das wundervolle Layout dieses Buches ist Chris Curran und dem Team vom Studio of Williamson Curran zu verdanken.

Die vorliegende deutsche Ausgabe des Buches ist im Prestel Verlag erschienen. Dort gilt unser Dank der Projektleiterin Anja Besserer sowie ihren Kolleginnen Katharina Haderer, Cilly Klotz und Juliane Eisele; Clemens von Lucius für das Lektorat sowie Bernd Weiß und Nikolaus G. Schneider für die Übersetzung der Texte aus dem Englischen. Das Bank Austria Kunstforum Wien bedankt sich bei seinen Partnern UniCredit Bank Austria, SIGNA, UniCredit Leasing, ERGO, Schoellerbank, Pioneer Investments, card complete sowie seinen Medienpartnern Die Presse, Falter und Ö1.

Frances Morris, Direktorin, Tate Modern

Ingrid Brugger, Direktorin, Bank Austria Kunstforum Wien

Stephan Jost, Michael and Sonja Koerner Director und CEO, Art Gallery of Ontario

O'Keeffes Jahrhundert

Tanya Barson



Abb. 1
Series I - From the Plains 1919
(Serie I - Aus der Prarie)
Öl auf Leinwand
68,6 x 58,4 cm
Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe

Ich weiß nicht, was Kunst ist. Niemand konnte mir je eine zufriedenstellende Definition geben.

Ich war nicht in Europa.

Ich lebe gerne in einem möglichst kahlen Raum.

Ich wurde oft fotografiert.

Ich male, weil Farbe für mich eine wichtige Ausdrucksform darstellt, wengleich ich Bilder wie auch Ausstellungen von Bildern nicht mag. Dennoch interessiere ich mich für diese.

Georgia O'Keeffe, 1922¹

Es läßt sich leicht nachweisen, daß die abstrakte Kunst ebenso wie jedes andere Kulturphnomen, die gesellschaftlichen und sonstigen Umstände der Zeit widerspiegelt, in der ihre Erschaffer leben, und daß kein von der Geschichte unabhängiges Wesensmerkmal die Kunst dazu zwingt, diese oder jene Richtung einzuschlagen.

Clement Greenberg, 1940²

Ein Jahrhundert nach ihrem Debüt in der renommierten New Yorker Galerie »291« des Fotografen Alfred Stieglitz (1864-1946) unterzieht diese Ausstellung sechs Dekaden von Georgia O'Keeffes Werk einer neuerlichen Betrachtung. Es gibt kaum Künstler, die klarer und entschiedener mit den Vereinigten Staaten und mit der Benennung und Verkörperung dessen assoziiert werden, was es bedeutet, »amerikanisch« und »modern« zu sein, als O'Keeffe.³ Geboren wurde sie 1887 in Sun Prairie, Wisconsin, während der ersten Präsidentschaft Grover Cleverlands. Sie starb, nachdem sie den groten Teil des Jahrhunderts erlebt hatte, während derjenigen Roland Reagans im Jahr 1986.⁴ Dazwischen durchlitten

die USA die »Great Depression« (Weltwirtschaftskrise), zwei Weltkriege, einen Kalten Krieg und hatten nicht weniger als siebzehn Präsidenten. O'Keeffes Karriere entwickelte sich, bevor die USA eine moderne Supermacht und New York das Zentrum der Kunstwelt wurde, doch sie durchquerte diese komplexe und an Wandlungen reiche Ära der nationalen Geschichte. Daher muss man ihre Arbeiten im jeweiligen historischen Kontext ihrer Entstehung betrachten, im Zusammenhang mit den ästhetischen Veränderungen, die mit dem Vorhaben, eine nationale Kunst zu schaffen, verbunden waren, sowie mit den Jahren ihres anhaltenden Einflusses.

Wie ihre Zeitgenossen – eine Gruppe brillanter junger Männer, denen es darum ging, die »amerikanische« Kunst fest in der Moderne und auf einer anderen kulturellen Ebene als bisher zu verankern, erlangte O'Keeffe während der »Progressive Era« (des fortschrittlichen Zeitalters), die von den 1890er- bis in die 1920er-Jahre dauerte, ihre künstlerische Reife. Einer ihrer Zeitgenossen, der Schriftsteller Paul Rosenfeld (1890-1946), kommentierte diese Zeit folgendermaßen: »Unter diesen modernen Männern und Frauen befand ich mich erstmals in einem Amerika, in dem zu sein sich gut anfühlte ... [Ihre Werke] vermittelten das beglückende Gefühl, dass im amerikanischen Leben ein neues Bewusstsein dämmerte, und sie weckten ein Gefühl von Wohlstand, Vertrauen und Macht, das vorher nicht vorhanden gewesen war.«⁵ In den Künsten blickte diese Generation vor allem auf eine Figur als ihren Anführer: den Fotografen, Herausgeber und Galeristen Alfred Stieglitz.⁶ Die Kunsthistorikerin Wanda Corn hat darauf hingewiesen, dass dies ein Zeitalter war, in dem die neuen städtischen Eliten zu Befürwortern einer Art von kulturellem Nationalismus



Abb. 2
Red and Orange Streak 1919
(Roter und orangefarbener Streifen)
Öl auf Leinwand
68,6 x 58,4 cm
Philadelphia Museum of Art

wurden. Zu diesen Eliten zählten Stieglitz und andere Mitglieder seines Kreises, die sowohl in der Galerie 291 als auch im Sommerwohnsitz der Familie Stieglitz am Lake George, New York, verkehrten: »Weiß, gebildet und streitsüchtig wuchsen diese Männer während der Progressive Era auf, und als junge Erwachsene hatten sie sich ideologisch der Politik des Modernismus und einer Renaissance der nationalen Kunst und Literatur verschrieben.«⁷ Auch O'Keeffe sollte Teil dieses Zirkels werden – eine Generation mit Wurzeln in der romantischen, symbolistischen und transzendentalen Ästhetik des späten 19. Jahrhunderts, die sich aber nichtsdestoweniger die Moderne zu eigen machte. O'Keeffe erklärte später, dass sie diese Begeisterung für das Potenzial einer neuen nationalen Kultur geteilt habe, zugleich aber gegenüber dieser Gruppe (sie bezeichnete sie als »city men« und vergeschlechtlicht den städtischen Kontext damit auf bezeichnende Weise) auch Distanz und ein Gefühl des Andersseins sowie Zweifel an deren Hingabe an ein mit Europa wett-eiferndes Amerika empfunden habe. Dabei hob sie die Kluft zwischen den Äußerungen dieser Männer und ihrem tatsächlichen Engagement hervor:

Während ich arbeitete, dachte ich an die »city men«, die ich im Osten gesehen hatte. Sie sprachen so häufig davon, den Großen Amerikanischen Roman, das Große Amerikanische Theaterstück, die Große Amerikanische Lyrik zu schreiben ... Ich fand unser Land aufregend und wusste, dass damals beinahe jeder dieser großartigen Köpfe gerne in Europa gelebt hätte, wenn es ihnen möglich gewesen wäre. Sie wollten nicht einmal in New York leben – wie sollte das Große Amerikanische Ding da jemals zustande kommen?⁸

O'Keeffe debütierte 1916 mit der Präsentation einer kleinen Zahl abstrakter Kohlezeichnungen, die sie ihrer Freundin Anita Pollitzer in New York City geschickt hatte (O'Keeffe und Pollitzer hatten zwei Jahre zuvor gemeinsam am Teachers College der Columbia University studiert). Pollitzer hatte die

Bilder Stieglitz gezeigt, der sie sofort ausstellte.⁹ Im darauffolgenden Jahr ermöglichte Stieglitz O'Keeffe eine Einzelausstellung in seiner Galerie, die sowohl Kohlezeichnungen als auch in Texas entstandene Aquarelle umfasste. Dies sollte die letzte Schau in der Galerie 291 sein, da diese alsbald infolge finanzieller, durch den Ersten Weltkrieg verursachter Schwierigkeiten schließen musste. O'Keeffes Kohlezeichnungen sind ihre ersten reifen Werke und die Grundlage ihrer lebenslangen Hingabe an die Abstraktion.¹⁰ Hervorgegangen größtenteils aus der von Musik oder Landschaft inspirierten emotionalen Erfahrung, erkundeten sie die theosophische Vorstellung der Gedankenform, Ideen, die Wassily Kandinsky in *Über das Geistige in der Kunst* (1911, 1914 ins Englische übersetzt) entwickelt hatte, sowie die Kompositionsprinzipien von Arthur Wesley Dow, O'Keeffes Lehrer an der Columbia University.¹¹ Die Interpretation dieser Werke, erst durch Stieglitz und dann durch O'Keeffes Kollegen des Stieglitz-Kreises, bestimmten weitgehend den Tenor zukünftiger kritischer Reaktionen auf ihr Werk. Stieglitz schrieb, dass »Miss O'Keeffes Zeichnungen neben ihren übrigen Vorzügen aus einer psychoanalytischen Perspektive von erheblichem Interesse sind. Nie zuvor hat [die Galerie] »291« eine Frau gesehen, die sich so offen auf Papier ausdrückt.«¹² Henry Tyrrell, der 1917 ihre erste Einzelausstellung besprach, schrieb, dass »man ... die essenzielle Tatsache nicht übersehen [kann], dass Miss O'Keeffe, ganz ungeachtet ihrer außergewöhnlichen technischen Fähigkeiten, in einem feinsinnig verschleierte Symbolismus einen Ausdruck dafür gefunden hat, »was jede Frau weiß, aber was Frauen bisher für sich behalten haben.«¹³ Der Maler Marsden Hartley sollte (1877–1943) »die Bilder von O'Keeffe« ein wenig später mit den Worten kommentieren, sie seien »wahrscheinlich die lebendigsten und schamlosesten privaten Dokumente, die es gibt, mit Sicherheit in der Malerei, und wahrscheinlich auch in jeder anderen Kunst.«¹⁴

Die Deutungen von O'Keeffes Werk wurden jedoch vor allem von drei »Momenten« bestimmt: den prägenden, weiter oben skizzierten, von Stieglitz beeinflussten Jahren des nordamerikanischen Modernismus, der Neubewertung und Verwerfung ihres Werks in den Hochzeiten der Moderne durch den Kritiker Clement Greenberg (welche die positivere Rezeption ihres Werks durch andere verdeckte und dessen Einfluss, insbesondere von den 1940er- bis zu den 1960er-Jahren), und drittens ihre »Wiederentdeckung« durch feministische Künstlerinnen der 1970er-Jahre.¹⁵

nach New York, wo die Erinnerung an Landschaftseindrücke, Lichteffekte und Töne sie zu Gemälden wie *Series I - From the Plains* und *Red and Orange Streak* (beide 1919) (Abb. 1 und 2) inspirierte.¹⁸ Abstraktion und Eintauchen in die Landschaft gehen in diesen Werken Hand in Hand und begründen ein Leitmotiv, das O'Keeffes ganzes Œuvre durchzieht. Diese Werke, so könnte man sagen, sind sowohl Wassily Kandinskys radikaler Verschmelzung von Landschaft und Abstraktion verpflichtet (siehe *Cossacks* 1910/11) als auch dem nordamerikani-



Abb. 3
Frederic Church
Twilight in the Wilderness 1860
(Zwielicht in der Wildnis)
Öl auf Leinwand
101,6 x 162,6 cm
The Cleveland Museum of Art

Synästhesie: Abstraktion und die Sinne

In den 1910er-Jahren hielt sich O'Keeffe zeitweilig im Westen von Texas auf, wo sie erst in Amarillo und dann in Canyon unterrichtete. Sie war sehr beeindruckt von der Landschaft, die derjenigen ihrer frühen Jugend auf der Farm, wo sie geboren worden war, wesentlich stärker ähnelte als alle anderen Gegenden, in denen sie seither gewohnt hatte. Sie mochte die weiten, offenen Räume und die massive Präsenz des Himmels, die Erfahrung des Eintauchens in die Natur während ihrer Streifzüge sowie die dort erfahrenen Wetterschwünge. Ihr ganzes Leben lang wanderte O'Keeffe gerne, war in der Natur in ihrem Element. Ihre frühen Briefe an Stieglitz, Pollitzer und andere zeigen, dass sie häufig zu unterschiedlichen Zeiten – tagsüber oder nachts und unter allen denkbaren Bedingungen – loszog und umherstreifte. Die Korrespondenz enthält viele Schilderungen von Landschaftseindrücken, -farben und des Wetters.¹⁶

Das Phänomen der Synästhesie, die Stimulation eines Sinnes durch einen anderen, und seine Verwendung als eine Möglichkeit, Bilder zu machen, untermauert einen großen Teil von O'Keeffes Frühwerk. Sie benutzte das Konzept, um auf ihre Umgebung zu reagieren, sei es in der Wirbelbewegung des Pastells *Special No. 32* (1915), zu dem sie durch das Gefühl inspiriert wurde, ihre Füße in einem Fluss baumeln zu lassen,¹⁷ oder die Aquarelle des endlosen, in einer Vielzahl von Farben leuchtenden Himmels – *Sunrise* (Abb. 23), *Sunrise and Little Clouds No. II* (beide 1916) und die zwei Serien *Light Coming on the Plains I-III* und *Evening Star I-VII* (beide 1917). Diese Verwurzelung in ihrer Umwelt nahm sie mit

schen, beispielhaft von Frederic Church (1826–1900) vertretenen Luminismus des 19. Jahrhunderts¹⁹ und seiner Konzentration auf Lichteffekte in der weiten amerikanischen Landschaft. Church benutzte diese Effekte als Mittel, um ein emotionales Gewicht zu vermitteln – etwa in seinem Gemälde *Twilight in the Wilderness* (1860) (Abb. 3), das als spirituelle Meditation am Vorabend des Bürgerkriegs entstand. Auch O'Keeffes Aquarelle finden ein Echo im Kontext des Ersten Weltkriegs. Obwohl sie sowohl von der Ostküste als auch von Europa weit entfernt war, beunruhigten sie die Ereignisse trotzdem außerordentlich.²⁰ Doch als ihre Aquarelle in den späten 1950er-Jahren erneut gezeigt wurden, fanden sie auch im Kontext der Abstraktion Anklang, die damals die amerikanische Kunst dominierte.²¹ Diese Werke bilden den Anfang von O'Keeffes Kunst: Sie zeugen von einem grundlegenden Interesse an der Abstraktion, sie führen die ländliche und ausgedehnte Landschaft des amerikanischen Westens, die in ihrem Leben und in ihrer Kunst solch eine entscheidende Bedeutung gewinnen sollte, als eine Inspirationsquelle der Moderne ein, und sie veranschaulichen, inwiefern sich ihr Werk als Vorläufer späterer Ausdrucksformen der amerikanischen Abstraktion präsentieren lässt.

»Die Frau als Exponentin des Abstrakten ... Frei ohne die Hilfe Freuds«²²

Nachdem sie sich in New York niedergelassen hatte, wandte sich O'Keeffe mit größerer Selbstsicherheit der Abstraktion zu und ging unterschiedener zum Medium der Ölmalerei über. Auch wenn sie weiterhin

Pastellfarben benutze, sollte sie Kohle oder Wasserfarben nur noch selten in dem Umfang einsetzen, in dem sie dies in Virginia und Texas getan hatte. Ihre abstrakten Kompositionen blieben weiterhin in der Landschaft verwurzelt und fühlten Erinnerungen an die texanischen Ebenen nach, sie ließ sich aber auch genauso von Musik inspirieren, einer Kunstform, die O'Keeffe beinahe ebenso interessierte wie die bildende Kunst, sowie – wie hinlänglich bekannt – von Blumen. Nach der Schließung der Galerie 291 veranstaltete Stieglitz Ausstellungen in den Anderson Galleries, darunter 1923 und 1924 Einzelpräsentationen von neuen Werken O'Keeffes, sodass ihr wesentlich mehr Aufmerksamkeit zuteilwurde als anderen Frauen jener Zeit. O'Keeffes Erklärungen ihrer Werke betonten deren abstrakte formale Qualitäten: »Ich fand, dass ich mit Farbe und Formen Dinge sagen konnte, die ich auf keine andere Weise sagen konnte, Dinge, für die ich keine Worte hatte.«²³ Dennoch ging die kritische Reaktion auf diese Ausstellungen weitgehend auf Stieglitz und seine Mitstreiter zurück. Sie sahen in O'Keeffes Werk das Wesen von Weiblichkeit, das durch eine modernistische Abstraktion artikuliert wurde, die bedeutsamerweise zudem amerikanisch war. In Anlehnung an Stieglitz warteten Kritiker mit freudianischen Deutungen ihrer abstrakten und floralen Bilder auf und verbanden diese explizit mit ihrem Körper und vergeschlechtlichten ihre Kunst auf eine Art, die O'Keeffe als zunehmend frustrierend empfand. Bereits 1922 meinte sie dazu: »Sie lassen mich als irgendein seltsames überirdisches Geschöpf erscheinen, das durch die Luft gleitet und sich ernährt, indem es Wolken einatmet, während ich in Wahrheit Rindersteaks mag – und diese auch noch blutig.«²⁴ Am deutlichsten wird Stieglitz' Position in seinen Bemerkungen »Woman in Art«. Dieser 1960 erstmals veröffentlichte Text war allerdings schon 1919 entstanden und fand Widerhall in zeitgenössischen Rezensionen. Stieglitz schrieb: »Die Frau *fühlt* die Welt *anders*, als der Mann sie fühlt. Und eine der wichtigsten schöpferischen Kräfte, die sich zur Kunst verdichten, ist zweifelsohne das elementare Gefühl – Frau & Mann unterscheiden sich durch ihre unterschiedliche geschlechtliche Aufmachung. ... Die Frau empfängt die Welt durch ihre Gebärmutter. Das ist ihr tiefstes Gefühl. Der Geist folgt erst an zweiter Stelle.«²⁵

O'Keeffes Debüt als professionelle Malerin kam daher vor allem durch die Vermittlung von Stieglitz zustande. Die Kunsthistorikerin Barbara Buhler Lynes benennt den zweiseitigen Charakter dieses Debüts in Anbetracht von Stieglitz' widersprüchlicher Position: »Dadurch, dass er nahelegte, dass es in der Kunst eine Gleichheit zwischen den Geschlechtern geben könnte, nahm Stieglitz einen revolutionären Standpunkt ein, doch dadurch, dass er zugleich die Aufmerksamkeit auf die biologischen Unterschiede zwischen Männern und Frauen lenkte, kategorisierte er sie implizit als verschieden und ungleich und neutralisierte damit die Stärke dieses Standpunkts.«²⁶ Stieglitz' Einfluss geht aus einem Großteil der frühen Schriften über O'Keeffes Kunst klar hervor, etwa in Hartleys oder Rosenfelds zwischen 1921 und 1924 veröffentlichten Texten, die Stieglitz' entscheidende Rolle bei der Entwicklung ihrer Künstlerlaufbahn betonten. Wenn der Kritiker Henry McBride 1923 in seiner Besprechung der zweiten, von Stieglitz organisierten Einzelausstellung von O'Keeffes Werk schrieb, dass »[Alfred Stieglitz] für die O'Keeffe-Ausstellung in den Anderson Galleries verantwortlich ist. Miss O'Keeffe sagt das selbst, und es ist ziemlich sicher, dass er für Miss O'Keeffe, die Künstlerin, verantwortlich ist«, dann betonte er damit, dass Stieglitz als Impresario, Agent, Kritiker und führender Befürworter der Moderne die Karrieren der von ihm unterstützten Künstler so sehr fördern konnte, dass man sie völlig zu Recht größtenteils als seine Geschöpfe betrachten konnte.²⁷ McBride war selbst ein, wenn auch nicht immer unkritisches, Mitglied von Stieglitz' innerem Zirkel. Rosenfeld, der in noch viel stärkerem Maße ein Anhänger von Stieglitz

war als McBride, dachte unterdessen 1921 in der modernistischen Zeitschrift *Dial* auf eine Weise über das Vermächtnis der Galerie 291 (gemeint war Stieglitz) nach, die dieses Modell zu widerlegen scheint:

*Hier sind [Arthur] Dove und [John] Marin und O'Keeffe, die aus einem ähnlichen Antrieb handelten wie auch 291, und etwas von derselben menschlichen Reife widerspiegeln. Zweifelsohne wurden alle diese Menschen beeinflusst von dem, was in der Galerie vor sich ging. Doch keiner von ihnen wurde von diesem Ort erschaffen. Es muss in ihnen etwas von 291 gegeben haben, bevor sie jemals davon hörten. Wie sonst hätten sie damit in Berührung kommen können?*²⁸

Nichtsdestoweniger hatte Stieglitz O'Keeffe auch auf eine andere Weise erschaffen, worauf schon Lynes hingewiesen hat: Er hatte solch eine effektive Interpretation ihrer Werke vorgelegt, dass sie ihre Kunst auf Jahre hinaus verschleiern sollte: »die O'Keeffe, die die meisten Kritiker in den ersten Jahren ihrer Karriere wahrnahmen, war im Wesentlichen die Erfindung von Alfred Stieglitz, und seine Vorstellungen von Kreativität allgemein und von O'Keeffes kreativem Antrieb im Besonderen sind ein Schlüssel zum Verständnis dessen, warum sie sich selbst als Künstlerin so definierte, wie sie dies tat.«²⁹ Die Art, wie sie sich selbst definierte, stand im Widerspruch zu ihrer Kategorisierung als weibliche Künstlerin (und ihrer späteren Vereinnahmung durch feministische Künstlerinnen). Stattdessen bekräftigte sie nachdrücklich ihre Unabhängigkeit und widerlegte die Vorstellung, dass ihre Kunst im Wesentlichen weiblich sei, wengleich sie für Gleichberechtigung von Frauen kämpfte – sie war ihr Leben lang Mitglied der National Woman's Party (NWP).³⁰ Wie Lynes erläutert hat,³¹ war O'Keeffe Anfang der 1920er-Jahre frustriert von den Lesarten ihres Werks und begann, ihren Ansatz zu ändern, indem sie sich von der Abstraktion ab- und einem Stil zuwandte, der dem Präzisionismus näher war, und zudem – vielleicht in ironischer Absicht, bedenkt man, dass Stieglitz dieses Medium gewählt hatte – der Fotografie. Dabei konzentrierte sie sich auf deren spezifisch optischen Charakter (Klarheit, Nahaufnahmen, Beschneiden, Vergrößern und Verzerrern der Bilder) und wählte eine breite Palette von Sujets. Diese umfasste Blumen und Stillleben, aber auch solche, die man nicht traditionell mit Frauen verband, etwa Stadtansichten von New York. Und auf diese Weise versuchte sie, die Zwänge loszuwerden, die mit dem Etikett »Künstlerin« einhergingen.³² 1922 schrieb O'Keeffe: »[Fotografie] war Teil meiner Suche und dadurch bin ich jetzt vielleicht gegenüber der Fotografie positiv voreingenommen.«³³ Tatsächlich sollte die Fotografie ein wichtiger Bezugspunkt für O'Keeffes Werk bleiben, und ihre enge Freundschaft mit Fotografen, von Stieglitz bis Paul Strand (1890–1976), von Ansel Adams (1902–1984) bis Eliot Porter (1901–1990) und anderen, ist wohlbekannt.

Von New York nach New Mexico

Die frühe Rezeption von O'Keeffe veranlasste die Künstlerin dann, mehrere weitere Veränderungen an ihrem Werk vorzunehmen. So wendete sie sich 1925 Motiven des städtischen Lebens, besonders Wolkenkratzen, und nach 1929 dann dem Südwesten zu.³⁴ 1915 wurde New York bereits als soziales und kulturelles Zentrum bejubelt, sowohl infolge des Krieges als auch aufgrund seiner Modernität und Größe.³⁵ O'Keeffes Ankunft in New York fiel mit einem Bauboom zusammen, der die Stadt und die Art, in ihr zu leben, veränderte.³⁶ 1925 zogen O'Keeffe und Stieglitz, frisch verheiratet, in das gerade fertiggestellte und hochmoderne Shelton Hotel. Im selben Jahr schuf O'Keeffe mit *New York Street with Moon* (Abb. 71) ihr erstes Gemälde der Stadt. Stieglitz hatte New York seit den 1890er-Jahren fotografiert, und *New York Street with Moon* erweist – neben anderen New Yorker Szenen O'Keeffes – Stieglitz seine Reverenz, indem es einen Himmel mit sich kräuselnden Wolkenformationen einbezieht, die an diejenigen in seiner Serie mit Himmelsaufnahmen,



Abb. 4
The Shelton with Sunspots, N. Y. 1926
 (Das Shelton [Towers Hotel]
 mit Sonnenflecken, N. Y.)
 Öl auf Leinwand
 123,2 x 76,8 cm
 The Art Institute of Chicago

Equivalents um 1922–1935, denken lassen. Durch diese bewegten Himmel halten die natürliche Welt und ein Gefühl des Raums Einzug in die New Yorker Gemälde, das mit der Festigkeit und Masse der Gebäude kontrastiert. Ganz ähnlich nimmt *The Shelton with Sunspots, N. Y.* (1926) (Abb. 4) einen fotografischen Blendenfleck und eine Reihe von Sonnenflecken – die beim Blick in die Sonne entstehen, wenn verschwommenes Blendlicht die Geometrie des Gebäudes stört – in die Komposition auf. In einigen Arbeiten verwenden beide dieselben Motive: *New York, Night* von 1928/29 (Abb. 73) greift einen Blick auf, den Stieglitz im Jahr zuvor fotografiert hatte, allerdings bei Nacht. Und O'Keeffe hatte die Sicht auf den East River mehrmals gemalt, bevor Stieglitz sich demselben Sujet zuwandte. In *Radiator Building - Night, New York* (1927) (Abb. 134) erscheint Stieglitz' Name sogar als Schriftzug einer Neonreklame.

Obwohl O'Keeffe die New-York-Bilder von John Marin (1870–1953) und insbesondere seine Aquarelle des Woolworth Building bewundert hatte, erklärte sie: »[Als] ich anfang, darüber zu sprechen, dass ich versuchen wolle, New York zu malen, sagte man mir natürlich, dass dies eine unmögliche Idee sei – selbst den Männern sei das nicht besonders gut gelungen.«³⁷ An anderer Stelle sagte sie über deren Reaktion: »Als ich New York malen wollte, dachten die Männer, ich hätte den Verstand verloren. Aber ich hab' es trotzdem gemacht.«³⁸ Stieglitz gehörte zu den Zweiflern und weigerte sich, *New York Street with Moon* in die Ausstellung *Seven Americans* aufzunehmen, die 1925 in den Anderson Galleries gezeigt wurde. Nachdem er O'Keeffes Werk vor allem wegen seiner

organischen Qualität und Weiblichkeit gepriesen hatte, erschienen ihm die New Yorker Bilder wohl zu sehr im Widerspruch zu seiner Vorstellung davon, was eine Künstlerin sein sollte. O'Keeffe nahm diese Reaktion auf und äußerte 1927 die Absicht, dass ihre nächste Ausstellung »so umwerfend vulgär« werden würde, »dass alle Menschen, denen gefallen hat, was ich bisher gemacht habe, nicht mehr mit mir sprechen werden.«³⁹ Nichtsdestoweniger verkaufte sich *New York Street with Moon*, das 1926 erstmals ausgestellt wurde, sofort.

O'Keeffe malte New York von 1925 bis 1929. Wie Anna C. Chave hervorhebt, endete die Begeisterung der Künstlerin für das Thema erst mit dem Zusammenbruch der Wall Street 1929 und dem Ausbruch der Weltwirtschaftskrise, mit der die Zwischenkriegszeit des Überflusses, des Utopismus und der Modernität endete, die durch die expandierenden Skylines nordamerikanischer Städte wie New York und Chicago versinnbildlicht wurde.⁴⁰ Der finanzielle Zusammenbruch dämpfte den Optimismus der Großstädter der »Progressive Era«, und O'Keeffe wandte sich dem Südwesten zu. Ihr Umzug ermöglichte es ihr, sich intensiver mit der Verwirklichung ihres persönlichen Projektes zu befassen, das »Große Amerikanische Ding« zu machen, das heißt, die Nation in kultureller und künstlerischer Hinsicht auf einzigartige Weise zu verkörpern. Die Landschaft stand im Zentrum von O'Keeffes Einbeziehung einer europäisch angehauchten modernistischen Abstraktion in eine neue und amerikanische Form der Moderne. Wanda Corn bemerkte hierzu: »Der Kreis um Stieglitz verwendete den Begriff amerikanisch häufiger als irgendeinen



Abb. 5
 John Gast
American Progress 1872
 (Amerikanischer Fortschritt)
 Öl auf Leinwand
 29,4 x 40 cm
 Autry National Center, Los Angeles

anderen, um die Werke seiner Mitglieder zu beschreiben, und ›amerikanisch‹ in ihrem Sprachgebrauch bedeutete unter anderem ein Gespür für den Ort.«⁴¹ Die Vereinigung der Abstraktion mit der amerikanischen Landschaft, sei es die städtische oder die ländliche, bot Amerikanern eine Möglichkeit, auf einzigartige Weise zur Moderne beizutragen und die Moderne für Amerikaner, für die die Landschaft schon immer ein wesentlicher Maßstab der eigenen Identität war, bedeutungsvoll zu machen. In der Geschichte der Herausbildung einer eigenen amerikanischen Nation spielte die Landschaft – beginnend mit dem »Manifest Destiny« (dem offenkundigen Schicksal) und dann insbesondere aufgrund des Bürgerkriegs – eine entscheidende Rolle für die Konstruktion des US-amerikanischen Nationalgefühls.⁴² Corn schrieb hierzu: »Als O'Keeffe die architektonischen Canyons von Manhattan zugunsten der gottgegebenen Wüsten New Mexicos verließ und statt Wolkenkratzern Knochen malte, war dies sowohl eine Privatangelegenheit als auch eine öffentliche Ankündigung, dass sich das moderne Amerika auch weit westlich des Hudsons finden ließ, nicht nur in der Wall Street, am Lake George oder an der Küste Neuenglands.«⁴³

Die Gemälde ausgebleichener Stierschädel, die O'Keeffe während der 1930er-Jahre schuf, bieten ein Motiv, das verschiedene Bedeutungen in sich vereint, und zeigen, wie O'Keeffe komplexe, vielschichtige Allegorien von nationaler Einheit und Identität konstruierte, die zugleich ihre persönlichen Ziele als Künstlerin und die missliche Lage in jener Zeit widerspiegeln. Die Schädel, die sie im Anschluss an eine außergewöhnliche Dürrezeit 1930 sammelte, waren eine Möglichkeit, die »Great Depression« und das »Dust-Bowl«-Phänomen (eine Zeit massiver Trockenheit und heftiger Staubstürme in den 1930er-Jahren) zum Thema zu machen, ohne sie unmittelbar zu illustrieren (wie dies zum Beispiel in John Steinbecks realistischem Roman *Früchte des Zorns* von 1939 und in John Fords Filmfassung desselben von 1940 der Fall war). Die so entstandenen Werke bedienen sich eines Motivs, das früher für den Westen und die Folgen der Ausweitung der USA in westlicher Richtung stand und sowohl in Gemälden als auch in Sammlungen mit verwandten Memorbildern vorkam, die selbst eine bestimmte Art darstellten, ein Bild der

amerikanischen Identität, ein mythisches Bild des ehemaligen »Wilden Westens« zu konstruieren.⁴⁴ Selbst in John Gasts bekanntem und vielfach reproduziertem Bild *American Progress* von 1872 (Abb. 5), das die Ausbreitung nach Westen schildert, findet sich in der Mitte des Gemäldes ein Knochenhaufen, der den Verlust des Indigenen nahelegt. Doch anders als Gasts Allegorie des »Manifest Destiny«, bei der der personifizierte Fortschritt über einer Ansicht des Mittleren Westens fliegt, schweben die ausgebleichenen Schädel in Bildern O'Keeffes wie etwa *From the Faraway, Nearby* (1937) (Abb. 126) auf eine Weise über der Wüste des amerikanischen Südwestens, die in ästhetischer Hinsicht an den Surrealismus erinnert, ohne dass sich O'Keeffe bei der Darstellung der »Dust Bowl«, die selbst eine weitere Migration gen Westen verursachte, tatsächlich an die Prinzipien dieser künstlerischen Bewegung hält. Das Motiv der Knochen versinnbildlicht auf schlüssige Weise die Widerstandskraft und den Individualismus der Pioniere, und deutet zugleich die Gegenwart (und das Verschwinden) der amerikanischen Ureinwohner an.

Eine weniger bekannte Werkgruppe O'Keeffes ist Ausdruck ihres intensiven Interesses für die kulturelle Komplexität des amerikanischen Südwestens. Seitdem sie 1929 in New Mexico eingetroffen war, begann sie ein zunehmendes Bewusstsein und Interesse für die vielschichtigen indigenen Kulturen zu entwickeln. Während sich die Kreuze, Lehmziegelkirchen und »moradas« – Versammlungshäuser der Sekte der »Penitentes«, einer Gemeinschaft, die aus der spanischen Kolonialzeit stammt – sich in ihre Landschaftsdarstellungen integrieren ließen, wurden die Lehmziegelbauten der amerikanischen Ureinwohner zum Fokus ihrer architektonischen Deutung des *Taos Pueblo* (1929/1934) (Abb. 141), wengleich dieses frühe Werk etwas von einem, für ihre anfängliche Annäherung an diese Region typischen, touristischen Panorama hat. Neben diesen Sujets malte sie eine Reihe von Kachina-Puppen, Repräsentationen von Geistwesen und heilige Objekte für die altamerikanischen Volksstämme in diesem Gebiet. Offenkundig war O'Keeffe von diesen Figurinen fasziniert, da sie sie über einen Zeitraum von zehn Jahren immer wieder malte.⁴⁵ Corn bemerkt hierzu: »In New Mexico ... arbeitete O'Keeffe ganz bewusst daran, das Paradigma [mit dem sie beschrieben wurde] von ›weibliche Malerin‹



Abb. 6
Grey Hill Forms 1936
(Graue Hügelformen)
Öl auf Leinwand
50,5 x 75,7 cm

University of New Mexico Art Museum, Albuquerque

zu »regionale Malerin« zu ändern. ... Die Objekte, die sie beim Malen inspirierten – Tierknochen, Kreuze, Masken, indianische Decken –, und die Art, wie sie sie zu Gruppen anordnete, waren intensiv mit einer reichen Regionalkultur oder, genauer gesagt, mit den vielfältigen Kulturen des Südwestens verknüpft.«⁴⁶ Durch ihre Werke verarbeitete und überwand O'Keeffe die bedeutenden, aufeinanderfolgenden Traditionen der amerikanischen Landschaftsmalerei und die mit ihnen einhergehende Konstruktion des Westens. Sie lehnte das Urbane als Fokus der Moderne ab und reagierte stattdessen auf ein umfassenderes zeitgenössisches Bedürfnis, Identität in der Landschaft und im Ort zu verwurzeln. Corn betont in diesem Zusammenhang: »Indem sie sich selbst mit ihrer Kunst nach New Mexico begab, beteiligte sich O'Keeffe am Aufstand der Regionalisten gegen Manhattan. ... Sie reagierte ganz entschieden auf die verschärfte Rhetorik von »Ort« und »Amerika«. Sie führte die Moderne weiter weg von Manhattan als irgendein anderes Mitglied des zweiten [Stieglitz-]Kreises und nahm in künstlerischer Hinsicht eine Region in Anspruch, in der die Vergangenheit stärker war als die Gegenwart.«⁴⁷

O'Keeffes Werk im Südwesten durchlief verschiedene Stadien: zunächst das des ersten Kontakts, während dessen sie sich darauf konzentrierte, die neue Region, ihre vielschichtigen kulturellen Bezüge und unbekanntes Landschaftsformen kennenzulernen. Dann, nach einer Phase, in der sie gesundheitlich angeschlagen war und in der sie ihre Besuche in den Jahren 1932 und 1933 unterbrach, kehrte sie in die Gegend zurück und setzte sich erneut mit ihr auseinander, diesmal jedoch mit einem deutlicheren Gespür für jene Aspekte, die sie wirklich daran interessierten. Ihre ganz eigene Sprache entwickelte sie jedoch erst dann, als sie 1934 Ghost Ranch entdeckte und dort 1940 ein Haus erworben hatte. In einer späteren Phase, von den frühen 1940er-Jahren bis zu ihren letzten Darstellungen der Landschaft von New Mexico 1953,⁴⁸ konzentrierte sie sich größtenteils auf serielle Darstellungen spezifischer Motive – amerikanische Pappeln, Beckenknochen vor einer Landschaft und, natürlich, ihre Patio-Tür.⁴⁹ Doch von Anfang an scheint ein Aspekt konsequent vorhanden zu sein: ihr Auge für exzentrische oder ungewöhnliche Landschaftskonfigurationen, Charakteristika der Region, die sie leichter in

abstrakte Bilder verwandeln konnte; nirgendwo in ihrem Werk wird dies deutlicher als in ihren wiederholten und sich entwickelnden Schilderungen jenes Gebiets, das sie als den »Black Place« bezeichnete.

Die »Black-Place«-Bilder

Zum ersten Mal besuchte O'Keeffe das Gebiet von Bisti Badlands, 240 Kilometer westlich von Ghost Ranch, im Jahr 1935. Nachdem sie im Folgejahr dorthin zurückgekehrt war, beschäftigte sie sich bis 1949 damit und schuf insgesamt vierzehn Gemälde und eine große Pastellzeichnung dieser Gegend.⁵⁰ Aufgrund ihrer relativen Entlegenheit schlug sie zu verschiedenen Jahreszeiten und unter häufig schwierigen Wetterbedingungen vor Ort ihr Lager auf.⁵¹ O'Keeffe nannte diese Gegend mit den dunklen grauen Hügeln den »Black Place« und schrieb, er sehe »wie eine Meile Elefanten« aus.⁵² Hier fand sie eine Landschaft, die sich durch außergewöhnliche Merkmale auszeichnete, die selbst im Kontext der außerordentlichen geologischen Formationen der südwestlichen Staaten Amerikas nicht typisch waren. Bei der Konzentration auf diese eine Ausnahme ging es ihr eindeutig um etwas anderes als um eine möglichst unmittelbare Schilderung des Wesens einer Region, wie dies möglicherweise bei vielen anderen Künstlern aus dem Südwesten oder Westen der Fall gewesen war, und der auch sie bei ihren eigenen frühen Versuchen einer Darstellung New Mexicos nähergekommen war. Stattdessen fand sie eine Gegend, die sie ästhetisch interessierte und die es ihr als gleichsam natürliche Abstraktion erlaubte, ihr Werk noch weiter in Richtung Abstraktion zu treiben. O'Keeffes »Black-Place«-Gemälde enthüllen den Kern dieser Auseinandersetzung mit Landschaft und Abstraktion. Sie zeugen zudem von ihrer Beschäftigung mit Aspekten des Ästhetischen, die auch für eine neue, in New York tätige Generation von Künstlern von Interesse war, und verweisen schließlich auf grundsätzlichere Anliegen, die im Zusammenhang mit O'Keeffes Werk nur selten zur Sprache kommen.

O'Keeffe beschäftigte sich in den Jahren, die den Anfängen der »Black-Place«-Serie vorausgingen, vor allem mit Darstellungen von Tierköpfen vor weiten Landschaften. Dies gipfelt in dem emblematischen Bild *From the Faraway, Nearby*, wo sie ihr Konzept des »Faraway« (des



Abb. 7
The Black Place III 1945
 (Der »Black Place« III)
 Pastell auf Papier
 70,5 x 111,1 cm

Privatsammlung, courtesy The Owings Gallery, Santa Fe

Entlegenen) und das Wesen des Raums in der Landschaft des Südwestens erkundet. Die Serie der Schädelbilder hatte mit einer Allegorie der USA begonnen – *Cow's Skull: Red, White, and Blue* von 1931 (Abb. 135) –, und sie endete mit dieser Ikone des riesigen und unwirtlichen Gebiets und jenem Motiv, das den Kontext für die Entstehung der amerikanischen Identität bildet.⁵³ Im Gegensatz hierzu beginnen ihre Gemälde des »Black Place« relativ naturalistisch. Obwohl O'Keeffe die Landschaften, die sie malte, immer bearbeitete, vereinfachte, akzentuierte und verwandelte,⁵⁴ lassen sich die einzelnen Orte, die sie innerhalb der tatsächlichen Landschaft schilderte, doch identifizieren. Eines ihrer ersten Bilder dieser Gegend ist *Grey Hill Forms* von 1936 (Abb. 6), das sich auf die eigentümliche Weichheit und charakteristische Gestalt der Landschaft bezieht, die unten von einem sandigen »arroyo« (ausgetrockneter Bach) und Salbeibüschen und oben von dem hohen Horizont begrenzt wird, der noch Raum für einen schmalen Streifen blauen Himmels lässt. Diese naturalistischen Merkmale kennzeichnen auch *Black Hills with Cedar* von 1941/42 (Abb. 159), auf dem in der zentralen Schlucht ein Zedernbusch steht, dessen flankierende Felsformationen ein Pinkton akzentuiert. O'Keeffe ging häufig so vor, dass sie sich zunächst bis in die kleinsten Details mit der Landschaft vertraut machte, und erst später entschied, welche Elemente sie daraus bildnerisch verwenden und welche sie als überflüssig beiseitelassen würde. Diese frühen Darstellungen kennzeichnen ein wahrheitsgetreuer Naturalismus, der nichtsdestoweniger von einer Sorge um die Form bestimmt wird, die daran erinnert, wie die modernistischen Fotografen auf das Schauen und Abstrahieren zielten, um die Fremdartigkeit in der von ihnen beobachteten Welt einzufangen. Später, 1943, schrieb sie an Stieglitz und schilderte:

die langen schwarzen Hügelformationen, teils mit langen Linien mit einem dunklen Violett darin; diese Farbe ist so unglaublich ... die Hitze der Sonne darauf – der Regen und das Mondlicht ... seltsam – Wenn ich das Land in seiner silberfarbenen Schönheit und abweisenden Schwärze in meiner Erinnerung sehe ... Dann haben diese schwarzen Berge ... etwas von einer Fotografie.⁵⁵

Im weiteren Verlauf der Arbeit an den »Black-Place«-Landschaften ließ O'Keeffe diese immer abstrakter werden. Von den späten 1930er-Jahren bis ins Jahr 1940 hatte die Künstlerin keine Gelegenheit, an den »Black Place« zurückzukehren, doch ab 1941 nahm sie die Arbeit an der Serie wieder auf. Zu Beginn der 1940er-Jahre befasste sie sich außerdem mit der »Plaza Blanca«, dem »White Place«, einer Stelle des Chama Valley, die aus vertikalen weißen, teilweise von ihrem Haus in Abiquiú aus sichtbaren Felswänden besteht. Sie kannte diese Stelle seit 1931, doch erst in den 1940er-Jahren hatte O'Keeffe begonnen, sie mehrfach zu malen. Diese Bilder ergänzen diejenigen des »Black Place« und stehen in Kontrast dazu.⁵⁶

Eine Serie von vier Werken, die sie 1944 malte, veranschaulicht, wie sich O'Keeffes Wahrnehmung des »Black Place« veränderte. Sie zeigen eine genau in der Mitte der Leinwand verlaufende Schlucht, die zu beiden Seiten von konvexen, abgerundeten Formen flankiert wird, die in den Bildraum zurückweichen, ohne sich aber in den Horizont und Himmel aufzulösen.⁵⁷ Dies waren Merkmale, die für eine bildliche Illusion nötig waren, aber von Künstlern seit Claude Monet (1840–1926) gemieden wurden. Seine späten Gemälde beeinflussten die amerikanischen abstrakten Maler, als sie im Nachkriegs-New-York ausgestellt und 1955 von Museum of Modern Art erworben worden waren. Das erste Bild der Serie, *Black Place I* (Abb. 160) ist durch denselben Naturalismus gekennzeichnet wie ihre frühesten Bilder dieser Gegend und konzentriert sich auf die sanften wellenförmigen Hügel. Auf dem zweiten Bild, *Black Place II* (Abb. 161), einem etwas kleineren Werk, imaginiert O'Keeffe die Konfiguration des Ortes radikal neu und verleiht ihnen eine kräftigere, selbstbewusstere Farbe. An die Stelle der sanft dahinrollenden Formen und Grau-Abstufungen treten vereinfachtere Formen aus abrupteren Schwarz-, Grau- und Weißbereichen, während ein angedeutetes Rosa, das sich in horizontaler Richtung über die Felsformation in der Mitte bewegt, am unteren Bildrand zu einem Burgunderrot wurde. Der bleiche Grund der Schlucht hat sich in einen Blitz verwandelt, der eine Art grob gezackten, vertikalen, die Komposition mittig durchziehenden »Reißverschluss« darstellt. Noch entschiedener und in vergrößerter Form zeigen sich diese Effekte in *Black Place III* (Abb. 162), O'Keeffes nächstem Bild.

Das Oszillieren zwischen der Flachheit der Leinwand und dem Gefühl des Zurückweichens, zwischen abstrakter All-over-Gestaltung und ihrer Verwurzelung in der Landschaft wird durch das zwischen Abstraktion und Figuration angesiedelte Werk ausbalanciert. Im letzten Bild der Serie, *Black Place No. IV* (Abb. 163), ist die Landschaft ihrer naturalistischen Töne weitgehend entkleidet und in einer feurigen Palette aus Rot, Orange und Gelb gehalten – nicht-naturalistischen Farben, die O'Keeffe später auch in anderen Gemälden benutzen sollte.⁵⁸ Allerdings findet sich auch hier wieder eine verhaltene Andeutung von Himmel und Wolke, einem Horizont gleich, und liefert einen Hinweis auf die beobachtete Landschaft. Dennoch entstand dieses Gemälde aus der Erinnerung, nachdem O'Keeffe nach Ghost Ranch zurückgekehrt war. Die Schlucht darin verwandelt sich in eine schartige Zickzacklinie, die gleich einem Blitz die Mitte des Bildes durchzuckt. Dieses schockiert mit seiner Dramatik und gewaltsamen Verwandlung der lieblichen Landschaft. Bei späteren Gemälden und einer großformatigen, 1945 angefertigten Pastellzeichnung (Abb. 7), die ebenfalls aus dem Gedächtnis entstand, setzte O'Keeffe sich wieder mit der sanften Gestalt und den Grautönen des Ortes auseinander. Das Jahr 1944 stellt also einen Bruch mit ihrer bisherigen Darstellungsweise dieser Landschaft dar. Die unterschiedliche künstlerische Behandlung scheint daher vor allem eine Interpretation der heftigen Witterungsbedingungen gewesen zu sein, denen sie bei einer Reihe von Campingausflügen zum »Black Place« ausgesetzt war, welche sie mit ihrer Begleiterin, der angehenden Schriftstellerin Maria Chabot unternahm.⁵⁹ 1945 machte sie dieselbe Tour in Begleitung einer anderen Person, und diese Erfahrung beschrieb sie als reibungslos und angenehm.⁶⁰

Black Place Green, eines von O'Keeffes letzten Gemälden des »Black Place«, und zugleich das abstrakteste von ihnen, entstand 1949 (Abb. 165). Die Komposition ist denkbar flach und die wellenförmigen Hügel sind jetzt graue Bereiche, die von unscharfen, die geologischen

Schichten repräsentierenden Rosa- und Weißstreifen durchsetzt sind. Dominiert wird das Ganze von einem zentralen schwarzen Bereich, einem chromatischen Spalt. Eine Landschaft können in diesem Bild nur diejenigen erkennen, die seinen Ursprung begreifen, während es sich für jene, die nicht mit diesem einzigartigen Ort vertraut sind, nicht ohne Weiteres als solche erschließt. Es handelt sich vielmehr um eine fantasie- und gefühlvolle Reaktion auf eine Landschaft. Solche Arbeiten enthalten und verdichten all das, was O'Keeffe in ihren frühen Werken im Hinblick auf Synästhesie erkundet hatte, indem sie eine immersive Landschaftserfahrung und die damit einhergehenden Gefühle in den Vordergrund rücken. Dabei verbinden sie Emotion, Abstraktion und Umwelt und streifen Themen wie nationale Einheit, Nationalgeist und nationale Identität, die man von den Gemälden mit den Totenschädeln und ihrer Verbindung zu besonderen, eigens ausgewählten Orten kennt. Darüber hinaus erreichen diese »Black-Place«-Gemälde eine Stufe formaler, malerischer Abstraktion, die O'Keeffe in den Jahrzehnten seit den späten 1910er- und 1920er-Jahren nur gelegentlich praktiziert hatte.

O'Keeffes Totenschädelbilder zeugen von ihrer Auseinandersetzung mit Themen nationaler und kultureller Identität in Bezug zur modernistischen Praxis. Sie zeigen, wie sie ihr Werk auf eine mitunter sehr subtile und indirekte, aber unmissverständliche Weise mit einem zeitgenössischen sozialen und historischen Kontext in Beziehung setzte. Dementsprechend thematisieren auch ihre »Black-Place«-Bilder einen größeren Kontext. Die Verwandlung ihrer Bildsprache im Hinblick auf den »Black Place« erfolgte im Anschluss an die Veröffentlichung von Clement Greenbergs Essay »Zu einem neueren Laokoon« 1940, in dem dieser sich für die abstrakte Kunst als Verwirklichung einer unvermeidlichen historischen Entwicklung einsetzte und für die Reinheit bestimmter Kunstformen plädierte, sowie im Anschluss an den Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg 1941.⁶¹ Sie trat im Kontext von Debatten auf, in denen Kunst als eine Form



Abb. 8

The Lawrence Tree 1929

(Der Lawrence-Baum)

Öl auf Leinwand

78,8 x 101,6 cm

Wadsworth Atheneum Museum of Modern Art, Hartford



Abb. 9
Emily Carr
Untitled 1929-1931
(Ohne Titel)
Kohle auf Papier
91,8 x 47,7 cm
Vancouver Art Gallery



Abb. 10
Dead Tree, Bear Lake, Taos 1929
(Toter Baum, Bear Lake, Taos)
Öl auf Leinwand
81,3 x 43,1 cm
Privatsammlung

von Fluchtverhalten vor dem Krieg oder als Nachdenken darüber angesehen wurde, und in Zusammenhang mit dem Impuls, die amerikanische Kultur in Absetzung von der vom Krieg zerrissenen Alten Welt zu begreifen. O'Keeffe fand Trost im Land. 1941 schrieb sie über ihre frühe, transformative Erfahrung des Fliegens – wie es ihre Sicht der Landschaft, die sie als Abstraktion wahrnahm, veränderte – und bezog dies auf die beunruhigenden Zeiten: »Es ist atemberaubend, wenn man über die Welt hinaufsteigt. ... Es ist ein sehr schöner Weg hinein in die ebene Ferne, fantastisch schön – wie irgendwelche wundervollen Teppichmuster von möglicherweise »Abstrakten Bildern« ... Die Welt völlig vereinfacht und schön und säuberlich zerschnitten in Muster, als ob Zeit und Geschichte diese unsere Zeiten vereinfachen und in Ordnung bringen werden.«⁶² Auch wenn O'Keeffe häufig ein Gefühl des Abstandes und der Distanziertheit von ihren Freunden und Kollegen in den Ostküstenmetropolen äußerte, war ihr die Zeit offenkundig nicht egal, und als der Krieg seinen Höhepunkt erreichte, malte sie ihre finstersten, verzweifeltsten und vermutlich gewaltsamsten Landschaftsbilder.⁶³ O'Keeffe benutzte Landschaft wiederholtermaßen als Maßstab für ihren Geisteszustand, und ihre Gemälde aus der Kriegszeit bilden in dieser Hinsicht keine Ausnahme.⁶⁴

1946, in ihrer Retrospektive im Museum of Modern Art in New York, stellte O'Keeffe zum ersten Mal zwei ihrer »Black-Place«-Bilder von 1944 aus, nämlich *Black Place I* und *Black Place III*. Greenberg veröffentlichte eine Besprechung dieser Ausstellung in der Zeitschrift *The Nation*, in der er die »Germanisierung« der frühen Vertreter der klassischen Moderne anhand von O'Keeffes Werk kritisierte (und dabei auch Marsden Hartley,

Arthur Dove [1880-1946] und Stieglitz erwähnte, dem er seinen angeblichen »Messianismus« vorwarf).⁶⁵ Er tat dies weniger als ein Jahr nach Kriegsende und einen knappen Monat vor Stieglitz' Tod. Der vorausgegangenen Generation von Modernisten warf er einen Hang zum Esoterischen und Mystischen vor und kritisierte am Beispiel O'Keeffes ihr verfrühtes Sich-Einlassen auf die Abstraktion. Er lehnte ihr Werk also einerseits gerade deshalb ab, weil es angeblich in einer Zeit wurzelte, in der man amerikanischen Malerinnen und Malern den Umgang mit abstrakter Kunst noch nicht zutraute, andererseits auch deswegen, weil O'Keeffe in ihrem Werk anschließend wieder zum Realismus zurückkehrte. Greenbergs Schlussfolgerung, ihr Werk laufe auf »wenig mehr denn kolorierte Fotografie« hinaus,⁶⁶ erinnert auch an seine These in »Zu einem neueren Laokoon«, dass Kunstformen eigenständig bleiben sollten, beinhaltet aber überdies eine weitere Kritik an Stieglitz selbst. Um seine eigene Vorrangstellung sowie jene der von ihm bevorzugten Künstlerinnen und Künstler als die erste »echte« und zeitgemäße Gruppe »amerikanischer« Künstler geltend zu machen, musste Greenberg erst die vorherigen und bis dahin beherrschenden Anwärtinnen und Anwärter auf diese Position schlechtmachen – ein ödipaler Akt der Ausradierung, der auch O'Keeffe betraf. Insofern handelt es sich bei dieser Rezension wohl weniger um einen Kommentar zu O'Keeffe als um eine recht unverhohlene Attacke auf Stieglitz, für die sein prominentester und erfolgreichster Schützling, seine Ehefrau, herhalten musste. Nichtsdestoweniger verfolgte Greenberg dasselbe Projekt wie Stieglitz, indem er sich bemühte, eine Generation einzigartiger amerikanischer Künstlerinnen und Künstler zu definieren und zu fördern – wenn auch eine, die O'Keeffe und ihre Kollegen ausschloss. Er tat dies sowohl für sein



Abb. 11
 Mary Beth Edelson
O'Keelson 1973
 Fotografie, Silbergelatineabzug mit Wachsstift
 76,2 x 40,6 cm
 Courtesy of the artist

heimisches Publikum als auch für das im Ausland, und es gelang ihm, Stieglitz abzulösen, indem er international als nunmehrige Verkörperung der tonangebenden amerikanischen Kunst anerkannt wurde, die von der neuen, eine Vorrangstellung einnehmenden Kunstmetropole New York ausging. In der Mitte des 20. Jahrhunderts wurde O'Keeffe also nicht nur zur Zielscheibe für das, was sie mit ihrem eigenen Werk anstrebte, sondern auch, weil es so eng mit Stieglitz verknüpft war. 1949 zog O'Keeffe endgültig nach New Mexico und ging damit auf Distanz zu den Zentren der Kunstwelt, New York inbegriffen. Erst 1970, mit ihrer Ausstellung im Whitney Museum of American Art und ihrer Wiederentdeckung durch die feministischen Künstlerinnen dieses Jahrzehnts, fand ihr Werk wieder dieselbe weite Verbreitung und Wertschätzung, die sie in den 1920er- und 1930er-Jahren gehabt hatte.

O'Keeffes Einfluss

Sowohl im Stieglitz-Kreis als auch jenseits von dessen engen Grenzen sollte O'Keeffe ihre Zeitgenossen schon früh beeinflussen. 1930 besuchte die kanadische Malerin Emily Carr (1871–1945) New York und traf O'Keeffe in Stieglitz' letzter Galerie, An American Place, wo sie eine Ausstellung ihrer Werke sah, die während O'Keeffes erstem längeren Besuch in New Mexico entstanden waren. Sie sprachen über O'Keeffes Werk, insbesondere über ihr Gemälde *The Lawrence Tree* aus dem Jahr 1929 (Abb. 8) und seine Beziehung zu D. H. Lawrence' Dichtung sowie deren Bedeutung für ihre Baumotive. O'Keeffe zog Waldo Franks Darstellung von ihr als Baum anderen frühen Texten über sie vor. Nach ihrer Begegnung mit O'Keeffe fand Carr in ihrem Werk zu einer neuen Ausdrucksfrei-

heit. Sie fertigte Zeichnungen an, die in formaler Hinsicht denen der amerikanischen Künstlerin ähnelten, und versuchte gleichermaßen, formale Entsprechungen für die natürliche Welt zu finden.⁶⁷ So stellt die Zeichnung *Untitled* von 1929–1931 (Abb. 9) sowohl ein Echo auf O'Keeffes frühe Kohlezeichnungen dar als auch auf ihr dunkel hieratisches Gemälde *Dead Tree, Bear Lake, Taos* von 1929 (Abb. 10). Wiewohl sich Carr in den 1930er-Jahren in stärkerem Maße der Darstellung indigener Kulturen widmete, ging sie nicht so weit, von ihnen zu abstrahieren, wie dies O'Keeffe in Gemälden wie dem von Hopi-Tänzen inspirierten *Grey Blue & Black - Pink Circle* (Abb. 33) und *At the Rodeo, New Mexico* (beide 1929) tat, das von einem Kopfschmuck inspiriert ist. Wie Carrs war auch O'Keeffes Einsatz indigener kultureller Sujets teilweise durch ihre Suche nach Symbolen einer authentischen kulturellen, von europäischen Vorbildern freien Nationalität motiviert. Die Forderung, zu einer einzigartig amerikanischen Form der Malerei zu finden, in der die Abstraktion eine zentrale Rolle spielte, war bei O'Keeffe stets präsent.

Während O'Keeffe aus der greenbergschen Schilderung der amerikanischen Abstraktion als »pseudo-modern« ausgeschlossen wurde, erkannten Kritiker wie Barbara Rose und John Canaday, wenn auch mit einer gewissen Verspätung, dass kunsthistorische Narrative, die sich mit dem Kontext des New York der 1940er- bis 1960er-Jahre befassten, diejenigen Künstler zu berücksichtigen hatten, die von O'Keeffe beeinflusst worden waren. In ihrem Nachruf auf diese in der *New York Times* schrieb Edith Evans Asbury über Canadays späte Anerkennung O'Keeffes als Vorläuferin der amerikanischen Kunst der Nachkriegszeit, und zwar insbesondere der Abstraktion: »Wenn man durch die Ausstellung im Whitney



Abb. 12
Elizabeth Peyton
Georgia O'Keeffe after Stieglitz 1918 2006
(Georgia O'Keeffe nach Stieglitz 1918)
Öl auf Leinwand
76,5 x 58,7 cm

Privatsammlung, courtesy the artist and Sadie Coles HQ, London

schlenderte, hätte man meinen können, Miss O'Keeffe habe in ihrer eigenen höchst raffinierten und leicht distanzierten Manier einige sehr hübsche Adaptationen der verschiedenen erfolgreichen Stile der 1950er- und 1960er-Jahre vorgenommen«, schrieb John Canaday, der Kunstkritiker der *New York Times*. Er schilderte offenkundige Parallelen zu Clyfford Still, Helen Frankenthaler, Barnett Newman, Ad Reinhardt und Andrew Wyeth. Doch die Gemälde, die diese Stile widerzuspiegeln schienen, wurden von Miss O'Keeffe bereits 1920 oder noch früher geschaffen, wie Mr. Canaday hervorhob.«⁶⁸ Auch wenn O'Keeffes Retrospektive im Jahr 1946 der Anlass von Greenbergs Verstimmung war, dürfte diese umfassende Museumsausstellung zahlreichen Künstlern die Gelegenheit geboten haben, das Werk O'Keeffes in dem gerade in Aufschwung begriffenen Zentrum der Kunstwelt kennenzulernen. Barnett Newman (1905–1970), der in New York geboren wurde und aufwuchs, hatte seit seinen Studententagen in den 1920er-Jahren reichlich Gelegenheit, O'Keeffes Einzelausstellungen zu sehen. Während der 1920er- und 1930er-Jahre fanden diese fast jährlich statt, und seine Werke aus der Mitte der 1940er-Jahre, insbesondere die Entwicklung der später zu seinem Markenzeichen gewordenen »Zip«-Motive gehen möglicherweise auf O'Keeffes symmetrisch angeordnete Bilder, einschließlich ihrer »Black-Place«-Bilder zurück. In früheren Ausstellungen waren Gemälde wie *Pink Moon and Blue Lines*, *Red Lines* (beide 1923), *Grey Line with*

Lavender and Yellow, um 1923, *Line and Curve* (Abb. 37) und *Abstraction Blue* (Abb. 30) (beide 1927) zu sehen, die ebenfalls als Quellen Newmans identifiziert werden konnten. Jedes dieser Bilder, doch besonders das letztere, weist eine große formale Nähe zu den Werken auf, die Newman Mitte der 1940er-Jahre schuf. Der zentrale eckige Spalt in *Abstraction Blue*, der zum unteren Bildrand hin schmaler wird, spiegelt sich sowohl in Newmans *Untitled (The Break)* und *The Word I* (beide 1946), während sich seine Bilder *Moment* (1946), *The Name I* (1949), *Eve* (1950) und *Adam* (1951/52) mit *Pink Moon and Blue Lines* und *Red Lines* sowie dem späteren *Cow's Skull: Red, White, and Blue* vergleichen lassen, dessen flaggenartige senkrechte Linien von den Streifen auf Decken der Navajo-Indianer inspiriert worden sind. Newman wurde ein enger Freund der kubanisch-amerikanisch abstrakten Künstlerin Carmen Herrera (geb. 1915), die selbst in den 1940er-Jahren in New York lebte und von 1943 bis 1947 an der Art Students League studierte, wo Newman seit 1922 mit Unterbrechungen gemeinsam mit vielen der Abstrakten Expressionisten studiert hatte und wo auch O'Keeffe 1907/08 eingeschrieben war. Herrera, die 1954 dauerhaft nach New York zog, berichtete später, welche große Bedeutung O'Keeffe für sie im Gegensatz zu Ad Reinhardt (1913–1967), einem anderen abstrakten Künstler aus dem greenbergschen Kanon, gehabt hatte, und machte so deutlich, wie krass die Unterschiede in der Beurteilung O'Keeffes waren: »Wie viele Künstler jener Zeit hatte

[Reinhardt] etwas gegen Georgia O'Keeffe. Aber ich bewunderte sie grenzenlos, als ich das erste Mal nach Amerika kam. Sie war eine meiner Göttinnen. Aber Reinhardt, er hasste sie.«⁶⁹ Herreras Werk wandelte sich in den 1950er-Jahren von ihrer früheren, organischeren, europäisch beeinflussten Abstraktion zu einem scharfkantigeren Color Field Painting. Möglicherweise spielte ihre Auseinandersetzung mit O'Keeffes späteren Werken, insbesondere ihrer »Patio«-Serie, bei dieser Entwicklung eine Rolle. Außerdem erkundet Herrera in ihren Gemälden der 1950er- und 1960er-Jahre, etwa in *Red with White Triangle* (1961) und in *Blanco y Verde* (1966/67), reduzierte Arrangements mit scharfen Dreieckformen, die an O'Keeffes zentralisierte, angulare Kompositionen denken lassen.⁷⁰

Bei der Auseinandersetzung mit dem verspäteten Einfluss von O'Keeffes Werken auf die amerikanische Abstraktion der Nachkriegszeit gilt es auch, auf die Wirkung ihrer frühen Aquarelle hinzuweisen, die Edith Halpert 1958 in der New Yorker Downtown Gallery ausstellte. Dabei präsentierte sie insbesondere *Evening Star III* (1917) sowie Werke auf Leinwand, darunter *Grey Line with Lavender and Yellow* und *Grey Lines with Black, Blue and Yellow* (beide um 1923), zusammen mit Morris Louis' (1912–1962) aus auf die Leinwand gegossener Farbe bestehenden »Veil«-Bildern von 1958/59 oder seine Werke *White* und *Where* (beide 1960) und spätere »Unfurled«- und »Stripe«-Bilder aus den Jahren 1960–1962.⁷¹ Noch später haben Künstlerinnen wie Lynda Benglis (geb. 1941) O'Keeffes Bedeutung als Inspirationsquelle und Vorläuferin anerkannt. Benglis' Bodengemälde *Fling, Dribble, and Drip* von 1970, das sie in der Rhode Island School of Art realisierte und das im Jahr der O'Keeffe-Retrospektive des Whitney Museums in der Zeitschrift *Life* abgebildet war, orientierte sich möglicherweise ebenfalls an der Art und Weise, wie O'Keeffe Farbe und Pigmente einsetzte. Benglis interessierte sich genauso wie O'Keeffe für die Art und Weise, wie Form Emotionen zum Ausdruck bringen kann, doch sie war wohl eher bereit, die psychologischen Folgerungen hieraus als ein Mittel der Regression in den Mutterleib zu akzeptieren als O'Keeffe, die das Triebhafte und Körperliche ablehnte. Dennoch kann man in derartigen Zuschreibungen an ihr Werk auch eine Quelle ihrer Beeinflussung feministischer Künstlerinnen wie Benglis erkennen, die neben Judy Chicago (geb. 1939) den Nexus von O'Keeffes Einfluss auf Werke bildet, die Abstraktion und feministische Kunst miteinander verbinden.

In Mary Beth Edelsons (geb. 1933) umstrittener Neufassung von Leonardo da Vincis *Das letzte Abendmahl* (1494–1497), *Some Living American Women Artists* (1972), das als Teil einer Posterserie entstand, mit der sie die relative Unsichtbarkeit von Frauen in den Künsten hervorhob, erhält O'Keeffe eine Vorrangstellung innerhalb des weiblichen künstlerischen Pantheons, da ihr Gesicht über dasjenige des in der Mitte des Tisches sitzenden Christus gelegt ist. 1970 verwandelte Edelson sich selbst in ihrem Werk *O'Kevelson* (1973) (Abb. 11) in O'Keeffe und die amerikanische Bildhauerin Louise Nevelson (1899–1988). Auf diese Weise erwies sie den beiden älteren Künstlerinnen ihre Reverenz und offenbarte ihr Verständnis von O'Keeffes komplexer Bildkonstruktion (und ihre Komplizenschaft bei dessen Präsentation in der Fotografie, angefangen bei Stieglitz' erweiterten und fortgesetzten Fotoporträts). In *The Dinner Party* von 1974–1979 sollte Chicago sich darauf beziehen, dass Edelson O'Keeffe an prominenter Stelle platziert hatte, indem sie dieser in ihrer eigenen Arbeit das letzte, an der höchsten Stelle befindliche Gedeck zuweist und damit das Ausmaß ihrer Befreiung und ihres Erfolgs zum Ausdruck bringt und ihr Primat innerhalb der feministischen Genealogie unterstreicht. Für Chicago nahm O'Keeffe eine »Schlüsselstellung innerhalb der Entwicklung einer authentisch weiblichen Ikonografie ein«.⁷² Doch indem sie O'Keeffe als eine nicht sonderlich abstrakte

Anordnung von Schamlippen repräsentiert und so die Lesart evoziert, die Chicago und Miriam Schapiro (1923–2015) O'Keeffes *Grey Lines with Black, Blue and Yellow* (Abb. 34) hatten zuteilwerden lassen, setzte Chicanos Werk erneut auf die freudianischen und körperlichen Deutungen, die O'Keeffes Werk als Inbegriff des Weiblichen auferlegt wurden, eingeschlossen die Assoziation ihrer Werke mit Darstellungen des weiblichen Schoßes.⁷³ Gerade aus diesem Grund sowie schon aufgrund der Ungleichheit, die die Etikettierung als »woman artist« implizierte, lehnte O'Keeffe den Anspruch ab, den feministische Künstlerinnen auf ihr Werk erhoben.

Als Vorbild und Pionierin, als Musterbeispiel für die Widersprüche des Frau-Seins in der Moderne sowie in der unbedingten Hingabe an ihre Arbeit ist O'Keeffe für Künstlerinnen und Künstler bis heute von Bedeutung. Schon zu Beginn seiner Laufbahn war der Land-Art-Künstler James Turrell (geb. 1943) sehr von O'Keeffe fasziniert und besuchte sie in New Mexico.⁷⁴ Obwohl die Begegnung nur kurz war, hinterließ sie einen nachhaltigen Eindruck. So kann man den Einfluss von O'Keeffes »Pelvis«-Serie, in der Knochen zu Öffnungen werden, die einen blauen Himmel rahmen, noch in Turrells Installationen wie dem 1979 begonnenen *Roden Crater* in Arizona erkennen, der ebenfalls den südwestlichen Himmel rahmt, ebenso wie eine ähnliche Besessenheit vom Cero Pedernal [einem Tafelberg in New Mexico] einer- und von dem erloschenen Vulkan andererseits. Agnes Martin (1912–2004), O'Keeffes Nachbarin in New Mexico, hängte nicht nur ein Poster von ihrer Arbeit an prominenter Stelle auf, sondern ihre zurückhaltenden minimalistischen Bänder in bleichen Tönen und horizontalen Formaten lösten Vergleiche zu O'Keeffes Totenschädelbildern sowie ihren späteren Werken wie *Sky Above the Clouds III / Above the Clouds III* (1963) aus (Abb. 204). 1993, zum Zeitpunkt der letzten O'Keeffe-Retrospektive in London, schrieb Susan Hiller (geb. 1940) über ihre persönliche Beziehung zu O'Keeffe. In letzter Zeit dürfte der Einfluss O'Keeffes kaum abgenommen haben. Neue Generationen von Künstlern sprechen weiter von der großen Wirkung, die sie auf ihr Werk und innerhalb desselben ausübt. Elizabeth Peyton (geb. 1965) *Portrait Georgia O'Keeffe after Stieglitz 1918* (2006) (Abb. 12), das auf einem der frühen Porträts von Stieglitz basiert, würdigt ihren Status als eine populäre, feministische und ästhetische Ikone ebenso wie die Rolle, die die Fotografie in ihrer Malerei spielte, und ahmt die Wechselbeziehung nach, in der diese Medien in O'Keeffes eigenem Werk stehen.

O'Keeffes Einfluss durchzieht sowohl die Hard-Edge-Malerei und die Post Painterly Abstraction als auch die feministische Kunst und diverse Formen der Figuration. Wenn ihr Einfluss sich am konsequentesten auf Künstlerinnen und Künstler aus Nordamerika ausgewirkt hat, dann ist dies möglicherweise auf ihr eigenes Bestreben zurückzuführen, eine Bildsprache zu finden, die auf angemessene Weise auszudrücken vermag, was es heißt, amerikanisch und modern zu sein – kurzum, das »Große Amerikanische Ding« zu schaffen und ein Gefühl des Verwurzeltheits sowie eine Verbindung mit der nationalen Geschichte in einem turbulenten Zeitalter zum Ausdruck zu bringen. O'Keeffe, deren Familie irische und niederländisch-ungarische Wurzeln hatte, wurde in eine bäuerliche Gemeinde im Mittleren Westen hineingeboren. Dank ihres scharfen Verstands, ihres großen künstlerischen Talents und ihrer Entschlossenheit wurde sie zu einer weltweit bekannten Künstlerin. Als Henry Tyrrell eine Rezension über O'Keeffes erste Einzelausstellung 1917 in der Galerie 291 schrieb, sprach er noch von der »interessante[n], jedoch kaum bekannte[n] Persönlichkeit dieser Künstlerin«.⁷⁵ Schon in den letzten Jahrzehnten ihrer Laufbahn wurde O'Keeffe zu einer Ikone der amerikanischen Moderne und des amerikanischen Individualismus. Heute wird allgemein anerkannt, dass O'Keeffe einen äußerst bedeutenden ästhetischen Einfluss auf nachfolgende Künstlerinnen- und Künstlergenerationen ausgeübt hat.



Heike Eipeldauer, Sarah Greenough, Cody Hartley,
Hannah Johnston, Griselda Pollock, Florian Steininger,
Georgiana Uhlyarik, Tanya Barson

Georgia O'Keeffe

Gebundenes Buch, Pappband, 272 Seiten, 23,3 x 28,5 cm
200 farbige Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-5542-9

Prestel

Erscheinungstermin: Juli 2016

Die Sinnlichkeit der Welt

Georgia O'Keeffe (1887–1986) war eine der Gründerfiguren der amerikanischen Moderne. Als zukunftsweisende Künstlerin erlebte sie ihren Aufstieg Anfang des 20. Jahrhunderts inmitten der New Yorker Avant-Garde-Szene um Alfred Stieglitz. Dieses Buch bewertet auf brillante und neue Weise O'Keeffes Platz in der Kunstgeschichte. Die Essays sind von einer neuen Generation von Kunsthistorikern geschrieben, die Themen behandeln wie O'Keeffes Rolle innerhalb der frühen modernen Avant-Garde; ihre Vorreiterposition als abstrakt modernistische Malerin für die US-Farbfeldmalerei sowie ihre Schlüsselfunktion im Kontext der Minimal Art; die Konstruktion von Identität und Künstlerpersönlichkeit; der Einfluss der Kulturen und Landschaften der Orte, an denen sie arbeitete; und die Beziehung zwischen Malerei und Fotografie, sowohl innerhalb O'Keeffes Arbeit selbst als auch zwischen ihr und ihrem weiteren Freundes- und Künstlerkollegenkreis, von Alfred Stieglitz über Paul Strand und Ansel Adams. Großzügig bebildert mit vielen selten reproduzierten Kunstwerken und einer bebilderten Chronologie, ist dies das umfassendste Buch über eine der wichtigsten Künstlerinnen der Moderne.

 [Der Titel im Katalog](#)