

Peter J. Schneemann

Erklärungen der Schönheit

Popularität

»Die Blautöne, die jetzt modern sind, zeichnen sich vom Geist her durch eine kühle, ruhige Klarheit aus.« Bereits 1926 setzte die amerikanische Firma Cheney die Formensprache Georgia O'Keeffes in einer Serie von Werbepostern für ihre Seidenstoffkollektionen ein. Die Sprache der Werbung verband in der Geste der Beschreibung die sinnlichen Qualitäten ihres Produktes mit der Visualität der Bilder. Die großen, geglätteten Formen, die ornamentale Einfachheit, die farbige Monumentalität – in keinem Posterladen fehlen heute die Blumenbilder der amerikanischen Malerin. Sie sind populär. Der Schriftzug der Künstlerin prangt in Großbuchstaben unter den Bildern. Aufwendige Reproduktionen ihrer Gemälde wurden zum beliebten Thema der Gattung Coffeetable Book. Unzählige Prachtbände im Folioformat versammeln ihre bekanntesten Bildsujets – die großen Blüten, die amorphen Landschaften in gesättigten Farben, stilisiert zu ikonischer Frontalität.¹

Über neun verschiedene fotografische Porträts der Künstlerin, unter anderem von Maria Chabot, Christopher Springmann und Ansel Adams, werden ebenfalls als Poster vertrieben. Neben der Rezeption des Werkes als dekoratives Plakat steht die Rezeption ihrer Biografie als Heldenmythos.² Die zahlreichen Beschreibungen, die ihr Leben in voluminösen Bänden erzählen, haben sie zum Inbegriff der Identitätssuche und Selbstdefinition einer Künstlerin werden lassen. Laurie Lises literarisches »Porträt« entwickelte sich bereits zu Lebzeiten der Künstlerin zu einem Bestseller.³ Ihr Leben konnte als Legende vermarktet werden, die zwischen Romanze und Heroentum alle Erwartungen erfüllte:

»Dies ist die Geschichte einer großen Liebe – zwischen der außergewöhnlichen Malerin und ihrem sehr viel älteren Mentor, Geliebten und Ehemann, Alfred Stieglitz. Georgia O'Keeffe, die für ihre radikale Unabhängigkeit, ihren eisernen Willen und ihre einzigartige künstlerische Vision berühmt wurde, ist eine Legende des zwanzigsten Jahrhunderts.«⁴

Die Schriftstellerin Roxana Robinson legte 1989 eine 639 Seiten starke Publikation mit dem schlichten Titel »Georgia O'Keeffe. A Life« vor.⁵ Jedes Kapitel beginnt mit einem autobiografischen Zitat der Künstlerin. 1992 folgte, ebenfalls erfolgreich, die Lebensbeschreibung des Kolumnisten Jeffrey Hogrefe, »O'Keeffe. The Life of an American Legend«.⁶ Die Grenze zwischen historischer Figur und literarischer Fiktion wurde bereits 1990 durch den Roman »The Light Possessed« von Alan Cheuse überschritten.⁷

Die angedeutete populäre Rezeption der Künstlerin ist symptomatisch für die Schwierigkeiten, die einer wissenschaftlichen Bearbeitung des Werkes dieser Vertreterin des frühen amerikanischen Modernismus lange entgegenstanden. O'Keeffe nimmt in der Geschichtsschreibung der modernen Kunst eine Sonderstellung ein. Sie wird aus ihrem historischen Kontext herausgelöst, und ihre Rezeption folgte immer wieder eigenen stilisierenden Leitbildern. Erst 1999 wurde durch ein kritisches Werkverzeichnis die Grundlage geschaffen für einen differenzierten Überblick über die einzelnen Werkgruppen.⁸

¹ Vgl. etwa Nicholas Callaway, *Georgia O'Keeffe – Blumen*, München (Droemer Knauer) 1993.

² Vgl. den Sammelband von Christopher Merrill und Ellen Bradbury (Hrsg.), *From the Faraway Nearby. Georgia O'Keeffe as Icon*, Reading, Mass. (Addison-Wesley), 1992.

³ Laurie Lisle, *Portrait of an artist. A Biography of Georgia O'Keeffe*, New York 1980, 1981 u. a. Dt. Ausgabe: *Georgia O'Keeffe. Das Leben der großen amerikanischen Malerin*, München 1989, 1992 (Droemer Knauer); auch als Hörbuch erhältlich.

⁴ Zit. des Buchumschlags von Lisle (wie Anm. 3). Vgl. auch Benita Eisler, *O'Keeffe and Stieglitz. An American Romance*, New York (Doubleday) 1991 / Harmondsworth 1992.

⁵ Roxana Robinson, *Georgia O'Keeffe. A Life*, New York 1989 u. a.

⁶ Jeffrey Hogrefe, *O'Keeffe. The Life of an American Legend*, New York u. a. (Bantam Books) 1992, 1994.

⁷ Alan Cheuse, *The Light Possessed*, Salt Lake City (Peregrine Smith Books) 1990 u. a.

⁸ Verfasst von Barbara Buhler Lynes, *Georgia O'Keeffe. Catalogue Raisonné*, 2 Bde., New Haven, London (Yale University Press) 1999.

Lesarten

Die Wahrnehmung des Werkes und der Künstlerin sind eng verknüpft mit Rezeptionsmodellen, die wie Betrachteranweisungen unseren Blick lenken. Sie erhalten ihre Wirkung durch die Verschränkung von gemaltem Bild und Entwurf der Person O'Keeffes. Es ist zu verfolgen, wie das Umfeld der Malerin und auch sie selbst diese Lesarten reflektierten und zu steuern versuchten. Ein Teil ihres Erfolges beruhte auf dem Bild, das von ihr verbreitet wurde. Gleichzeitig wurde die Künstlerin dadurch immer wieder auf enge Rollen verpflichtet. O'Keeffe hatte ein zwiespältiges Verhältnis zu diesen Projektionen. Sie misstraute der Sprache und dem kritischen Diskurs. Anlässlich ihres ersten Europa-Aufenthaltes 1956, der sie auch zum Mont Sainte-Victoire führte, machte sie skeptische Bemerkungen zum analytischen Begriffssystem: »Wie konnten sie all diese analytischen Bemerkungen mit irgend etwas in Verbindung bringen, was [Cézanne] mit diesem kleinen Berg getan hat? All diese Worte, mit denen dieser kleine Berg überhäuft wurde, wirkten völlig übertrieben.«⁹

Auf der Höhe ihrer Popularität, nach Beendigung ihrer aktiven malerischen Tätigkeit, verfolgte sie den Plan eines eigenen Kommentars zu ihrer Kunst. In einer 1976 erschienenen Publikation, die sie kontrollierte und mitgestaltete, stellte sie eine generelle Relativierung ihrer Rezeptionsgeschichte an den Anfang:

»Nach meiner Ansicht ist die Bedeutung eines Wortes nicht so genau umrissen wie die Bedeutung einer Farbe. Die Aussage von Farben und Formen ist klarer als die von Wörtern. Ich schreibe das hier, weil Wörter häufig dazu benutzt wurden, mir merkwürdige Absichten zu unterstellen. Mir ist oft gesagt worden, was ich malen soll. Ich staune häufig über die gesprochenen und geschriebenen Worte, mit denen mir gesagt wird, was ich gemalt habe. Ich mache mir diese Mühe, weil niemand anderes wissen kann, wie meine Bilder zustande kommen.«¹⁰

Der Text, den sie in diesen Bildband mit 108 ganzseitigen Farb reproduktionen integrierte, gliedert sich autobiografisch. Ihre einfache und klare Sprache ohne Metaphern verschränkt sie mit der Wirkung der Farbtafeln. Die Parallelität von Sprachstil, anekdotischer Erzählung und ihren konkreten Kompositionen spielt mit einer großen Suggestionskraft.¹¹ O'Keeffe verknüpft die Wahl der Sujets mit ihrem jeweiligen Lebensumfeld, verweist auf ihre Faszination für die jeweiligen Landschaften oder ihre Erinnerungen an bestimmte Orte.

Sie erzählt eine Geschichte, die als eine Lesart neben anderen steht. So fällt etwa auf, dass sie die für ihre Entwicklung und auch ihre Rezeption entscheidende Figur Alfred Stieglitz nicht als ihren Ehemann benennt. O'Keeffe hat an ihrem Bild, ihrer Person in der Öffentlichkeit immer mitgearbeitet. Ihr wechselndes Image lässt sich in verschiedene Phasen einteilen, die häufig korrespondieren mit einem Wechsel ihrer Hauptmotive, die verschiedene Werkgruppen bilden: die Blüten, die Stadtbilder New Yorks, die Landschaften New Mexicos und die Knochen-Stilleben.

Blumenbilder

Ihre ersten Jahre des Erfolgs in New York waren geprägt von einem öffentlichen Bild, an dem ihr späterer Mann Alfred Stieglitz entscheidend mitgearbeitet hatte und das durch die jüngere Forschungsliteratur intensiv aufgearbeitet wird: Georgia O'Keeffe als Malerin von geheimnisvollen Blütenkelchen.¹² Ihr För-

⁹ Vgl. Barbara Rose, »O'Keeffe's Trail«, in: *The New York Review of Books*, 24/5, 1977, S. 29–33.

¹⁰ Georgia O'Keeffe, *Georgia O'Keeffe*, New York (Viking Press) 1976, 1977, 1983 u. a., o. P. [i.]. Diese Publikation erwies sich als ein Bestseller.

¹¹ Rose 1977 (wie Anm. 9), S. 30.

¹² Anna C. Chave, »O'Keeffe and the Masculine Gaze«. In: *Art in America*, 78/1, 1990, S. 114–125; wieder abgedr. in: *Reading American Art*, hrsg. von Marianne Doezema and Elisabeth Milroy, New Haven, London (Yale University Press) 1998, S. 350–370, sowie Christopher Merrill und Ellen Bradbury (Hrsg.), *From the Faraway Nearby. Georgia O'Keeffe as Icon*, Reading, Mass., 1992 / Albuquerque 1998. – Barbara Buhler Lynes, »Georgia O'Keeffe and Feminism«. In: *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, hrsg. von Norma Broude und Mary D. Garrard, New York (Harper Collins) 1992, S. 437–449.

Briefmarkenblock: Georgia O'Keeffe, 1996, US Postal Service



13 Stieglitz an O'Keeffe, 31. März 1918. Zit. nach Anita Pollitzer, *A Woman on Paper. Georgia O'Keeffe*, New York, London u. a. (Simon & Schuster) 1988, S. 159, sowie Buhler Lynes, in: Boude und Garrard 1992 (wie Anm. 12), S. 9.

14 Barbara Buhler Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics, 1916-1929*, Chicago, London (University of Chicago Press) 1989.

15 In: Gladys Oaks, »Radical Writer and Woman Artist Clash of Propaganda and Its Uses«. In: *The [New York] World*, 16. März 1930, Women's section, S. 1, 3.

16 *Georgia O'Keeffe. Exhibition of Oils And Pastels*, Ausst.-Kat. An American Place, New York, 22. Januar - 17. März 1939.

17 Statement Georgia O'Keeffes, in: Ausstellungsbrochure *Exhibition of Oils and Pastels*, An American Place, New York, 22. Januar - 17. März 1939. Wieder abgedr. in: *Catalogue Raisonné* (wie Anm. 8), S. 1099.

18 Ausst. »Thirty-One Women«, organisiert von Peggy Guggenheim, New York, Art of This Century. Unter den teilnehmenden Künstlerinnen war u. a. Frida Kahlo. Vgl. auch O'Keeffes Haltung anlässlich der Ausstellung »Women Artists 1550-1950«, die Ann Sutherland Harris und Linda Nochlin 1977 organisierten.

derer und Galerist sah in ihrer Kunst die Idee einer geschlechtsspezifischen Qualität im künstlerischen Ausdruck verwirklicht. Kompositionen und Farbwahl wurden auf ihren weiblichen Körper, ihre Sexualität, zurückbezogen. Künstler und Künstlerin unterschieden sich für Stieglitz grundsätzlich in ihrer Psyche. Aus diesem Umstand würden maßgebliche Abweichungen in ihrer kreativen Potenz resultieren.

Stieglitz stilisierte O'Keeffe zur ersten amerikanischen Künstlerin. Zur Rationalität der männlichen Kollegen bildete sie nach seiner Meinung ein emotionales Gegengewicht. So charakterisierte sie der Fotograf 1918 in einem Brief über ihre Kunst als »das große Kind, das wieder etwas von seinem weiblichen Ich aufs Papier fließen lässt - rein - wahrhaftig - unverdorben«. ¹³ Diese Festschreibung wurde von Freunden und Kritikern, wie Paul Rosenfeld, Paul Strand, Edmund Wilson oder Lewis Mumford, in expliziten Kommentaren aufgegriffen und beherrscht bis heute das Bild von ihr. ¹⁴

Dass O'Keeffe diese Rollenzuweisung sehr bewusst erlebte, bezeugen ihre zahlreichen Aussagen, mit denen sie das Bild ebenso bestätigte wie später auch versuchte, es zu negieren: »Ich versuche mit all meinem Können, Bilder zu malen, die ganz und gar die einer Frau sind und zugleich ganz die meinen.« ¹⁵ Die Blüten ihrer Blumenbilder bieten sich in dieser Weise als Symbolwelt des Unterbewussten an. Die sinnliche Erkundung der Formen der Iris, der Calla oder der Lilie wurde und wird immer wieder als erotische Evokation von Geschlechtsmerkmalen beschrieben.

Im Vorwort des Katalogs zu einer Ausstellung von 1939 ¹⁶ betonte sie jedoch: »Sie schreiben über meine Blume, als würde ich denken und sehen, was Sie von der Blume denken und sehen - und dem ist nicht so.« ¹⁷ Es gibt explizite Hinweise, dass sich die Künstlerin zunehmend gegen die Rolle der Vertreterin einer »weiblichen« Kunst zur Wehr setzte. 1942 schlug sie die Beteiligung an einer von Peggy Guggenheim organisierten Ausstellung mit dem Verweis aus, dass sie keine »woman artist« sei. ¹⁸ In den siebziger

Jahren wurde sie noch deutlicher: »Es hat mich immer sehr geärgert, als *woman artist* bezeichnet zu werden statt als *artist*.«¹⁹

Gerade dieses Problem einer Projektion von vermeintlich »weiblicher Kunst« macht O'Keeffe zu einem interessanten Fall für die feministische Kunstgeschichte. Hier wird die Lesart ihrer Kunst als diejenige einer Frau zusammen mit ihrem Selbstverständnis als Künstlerin problematisiert²⁰, und es werden zum Beispiel Parallelen zwischen der Identitätssuche O'Keeffes und ihrer Künstlerkollegin Frida Kahlo gezogen.²¹ Die jüngere, 1907 in Mexiko geborene Malerin, die O'Keeffe in den dreißiger Jahren mehrmals traf, war ebenfalls mit einem Künstler verheiratet und musste sich in einer von Männern dominierten Kunstwelt behaupten. Während O'Keeffes Beziehung auf gegenseitiger Anerkennung beruhte, hatte Kahlo größere Schwierigkeiten, neben dem ruhmreichen Diego Rivera als eigenständige Persönlichkeit wahrgenommen zu werden. Gemeinsam ist dem Werk von beiden die intensive Auseinandersetzung mit der Natur und die darin gefundene Ausformulierung von mythischen, individuellen Symbolen. Beide Künstlerinnen erprobten die Natur als Möglichkeit, die Auseinandersetzung mit der eigenen Identität nach außen zu tragen.

Die Analogisierung der Kompositionen O'Keeffes mit ihrer Person wurde unterstützt durch die unzähligen Porträts und Aktaufnahmen, insgesamt etwa 330, die Stieglitz von ihr vor allem in den Jahren 1917 bis 1937 anfertigte.²² In einer Reihe von inszenierten Fotografien operierte der Künstler mit einer Überblendung von O'Keeffes Physis und ihren Werken. In ausdrucksstarken Haltungen scheinen die Formen ihres Körpers, die Expressivität ihrer Gestik und ihrer Hände mit den Formen ihrer Malerei zu verschmelzen. In anderen Porträts fragmentierte er ihren Körper. Er richtete die Kamera auf ihre großen formenden Hände, ihre Brüste oder ihren Halsansatz. So entstand eine Formensprache, die den Kompositionen der Künstlerin eindrucksvoll entspricht.²³

Stieglitz stellte diese Fotografien ab 1921 öffentlich aus. 1924 konnten Besucher 61 seiner Fotografien anlässlich einer gleichzeitig eröffneten Ausstellung mit O'Keeffes Bildern in den Anderson Galleries sehen.

Stadtbilder

Georgia O'Keeffe war sich bewusst, dass die Lesart ihrer Blumenbilder ihrem »Image« entsprach. So kann mit dem Bildsujet der Großstadt mit ihren Hochhäusern, dem sie sich in den Jahren ab 1925 bis etwa 1930 zuwandte, ein Neuentwurf ihrer Persönlichkeit verbunden werden. Sie wechselte, gegen den Rat von Stieglitz, in die Domäne der »Männersujets«. In einem Rückblick erinnert sich die Künstlerin an eine Auseinandersetzung um das »männliche Motiv« des Hochhauses: »Die Männer kamen zu dem Schluss, sie wollten nicht, dass ich New York malte [...], dass ich New York den Männern überlassen sollte. Ich kochte vor Wut.«²⁴ Ihr erstes Hochhausbild *New York Street with Moon*²⁵ wurde aus der Gruppenausstellung in den Anderson Galleries »Seven Americans« im Herbst 1926 abgeschlossen.²⁶

Die Werke dieser Jahre gliedert die Kunstgeschichte gerne in die Werkgruppe der »Precisionists« ein. Ihre bereinigten, stilisierten Ansichten der modernen Großstadt werden hier neben die klaren, linearen Kompositionen eines Charles Sheeler, Charles Demuth, Joseph Stella und Louis Lozowick gestellt. Aus der Gruppe von etwa 16 Werken kommen die querformatigen Ansichten des East River mit rauchenden Schloten den Arbeiten von Charles Sheeler recht nahe, der in seinen Arbeiten Fotografie und Malerei ver-

19 Mary Lynn Kotz, »Georgia O'Keeffe at 90«. In: *Art News*, 76, Dezember 1977, S. 43.

20 *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*, Ausst.-Kat. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 24. Oktober 1995 – 12. Februar 1996, Paris (Gallimard/Electa) 1995; Kirsten Swinth, *Painting Professionals. Women Artists & the Development of Modern American Art, 1870–1930*, Chapel Hill u. a. (University of Carolina Press) 2001; Anne Middleton Wagner, *Three Artists (Three Women). Modernism and the Art of Hesse, Krasner and O'Keeffe*, Berkeley (University of California Press) 1996.

21 Sharyn Rohlfens Udall, *Carr, O'Keeffe, Kahlo. Places of their own*, New Haven, London (Yale University Press) 2000.

22 O'Keeffe traf 1978 eine Auswahl dieser Fotos für die Publikation *Georgia O'Keeffe. A Portrait by Alfred Stieglitz*, New York (The Metropolitan Museum of Art, New York/Viking Press) 1978. Vgl. auch Jonathan Weinberg, »The Hands of the Artist. Alfred Stieglitz's Photographs of Georgia O'Keeffe«. In: *Ambition & Love in Modern American Art*, New Haven, London 1991, S. 73–103; Peter-Cornell Richter, *Georgia O'Keeffe und Alfred Stieglitz*, München u. a. (Prestel) 2001.

23 Alfred Stieglitz, *Georgia O'Keeffe*, 1918, Palladiumdruck, The Art Institute of Chicago, The Alfred Stieglitz Collection (1949.760). Abgebildet in: *Georgia O'Keeffe. A Portrait by Alfred Stieglitz* (wie Anm. 22), Tafel 23.

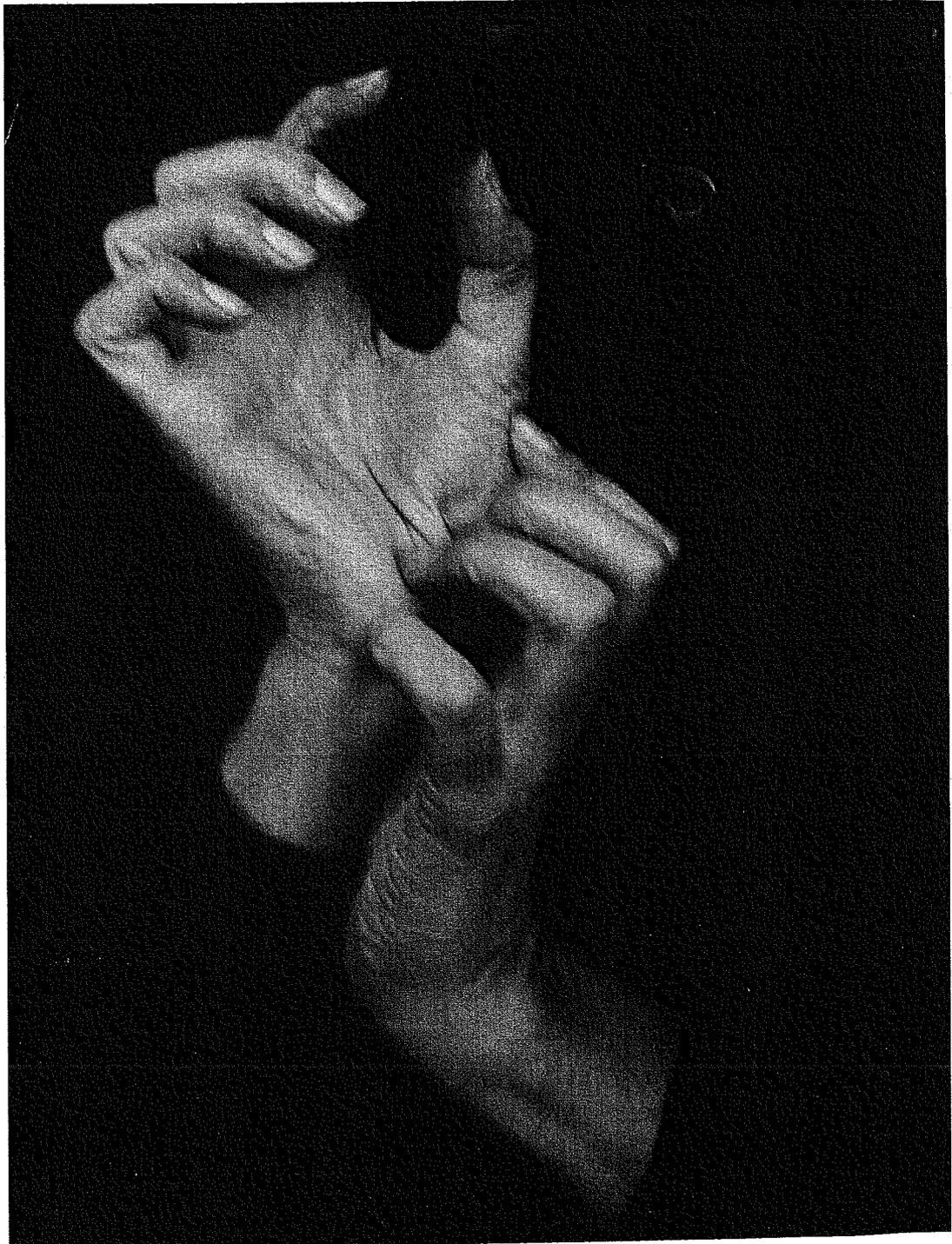
Alfred Stieglitz, *Georgia O'Keeffe*, 1919, Palladiumdruck, The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Mrs. Alma Wertheim, 1928 (28.130.1).

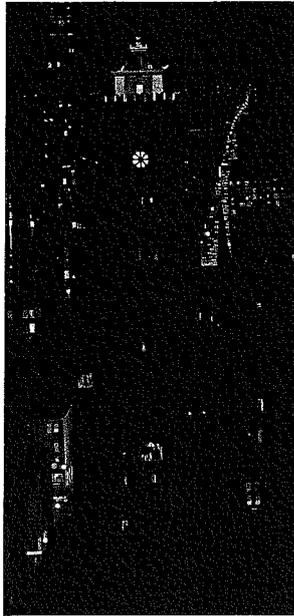
24 Ralph Looney, »Georgia O'Keeffe«. In: *Atlantic*, 215, April 1956, S. 108.

25 Georgia O'Keeffe, *New York Street with Moon*, 1925 (Kat. 19, Abb. S. 81). Vgl. *Catalogue Raisonné* (wie Anm. 8), Nr. 483.

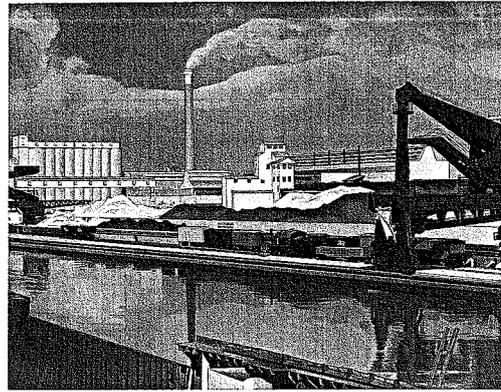
26 O'Keeffe 1976 (wie Anm. 10), o. P. [52], Text zu Tafel 18: »zu meiner großen Enttäuschung«.

Alfred Stieglitz Georgia O'Keeffe, 1918
Palladiumdruck, The Metropolitan Museum of Art, New York,
Gift of Georgia O'Keeffe through the generosity of The Georgia O'Keeffe
Foundation and Jennifer and Joseph Duke, 1997 (1997.61.18)





Charles Sheeler *American Landscape / Amerikanische Landschaft, 1930*
Öl auf Leinwand, 61 x 78.8 cm, The Museum of Modern Art, New York,
Gift of Abby Aldrich Rockefeller



Georgia O'Keeffe *New York, Night / New York, Nacht, 1928/29*
Öl auf Leinwand, 101.6 x 48.3 cm, Sheldon Memorial Art Gallery,
University of Nebraska – Lincoln, Nebraska Art Association Collection,
Thomas C. Woods Memorial (1958-N-107)

band.²⁷ Ihre Studien der Straßenschluchten und der nächtlichen Schattenvolumen setzen an die Stelle der distanzierten, strengen Klarheit der Precisionists eine Dramatik, die sie in die Abstraktion überführt. Eine späte Wertschätzung dieser Bilder erfolgte anlässlich des amerikanischen Beitrags für die Biennale di Venezia XXVIII, 1956. Katharine Kuh vom Art Institute of Chicago organisierte die thematische Ausstellung »American Artists Paint the City«.²⁸ Von O'Keeffe wurde eine ihrer Lichtstudien des nächtlichen New Yorks aus dem Jahre 1929 ausgewählt.²⁹

Landschaftsbilder

Mit der ersten Fahrt der Künstlerin nach Santa Fe im Sommer 1929 begann sich ein drittes Rollenbild herauszubilden, verbunden mit der dritten »Signature«-Werkgruppe. Mit ihrer Hinwendung zur Landschaft New Mexicos schrieb die Malerin sich in den Diskurs um das Projekt einer amerikanischen Avantgarde ein. Sie positionierte sich in einer Auseinandersetzung, die nach der kulturellen Identität Amerikas suchte und sich gegenüber der Ausrichtung auf Europa, wie sie in New York gepflegt wurde, kritisch verhielt.

Innerhalb dieser Diskussion erhielt die Frage nach der Landschaft als Schlüssel zur amerikanischen Selbstdefinition eine besondere Bedeutung. Das Vokabular um ihr Werk, gefördert durch ihre eigenen Kommentare, konzentrierte sich um die zentrale Idee vom »spirit of the place«. »Es war sowohl eine persönliche Angelegenheit als auch eine öffentliche Erklärung, dass das moderne Amerika nicht nur in der Wall Street, am Lake George oder an der Küste Neuenglands zu finden war, sondern auch weit westlich des Hudson.«³⁰ Sie gewann Bedeutung für den Diskurs um eine amerikanische Moderne, die nicht länger auf europäische Wurzeln zurückgreifen musste. Galt doch die Ausbildung in Europa und die Orientierung am Kubismus immer noch als verbindliche Referenz.

»Ich fand unser Land sehr aufregend, und ich wusste, dass damals fast alle diese großen Geister in Europa gelebt hätten, wenn sie gekonnt hätten. Sie wollten noch nicht einmal in New York leben – wie sollte da »The Great American Thing«, die große amerikanische Kunst, entstehen?«³¹

Alfred Stieglitz, der frühe Vermittler der europäischen Avantgarde in Amerika, gab seiner Galerie in 509 Madison Avenue 1929 einen neuen programmatischen Namen: An American Place. Im Dezember

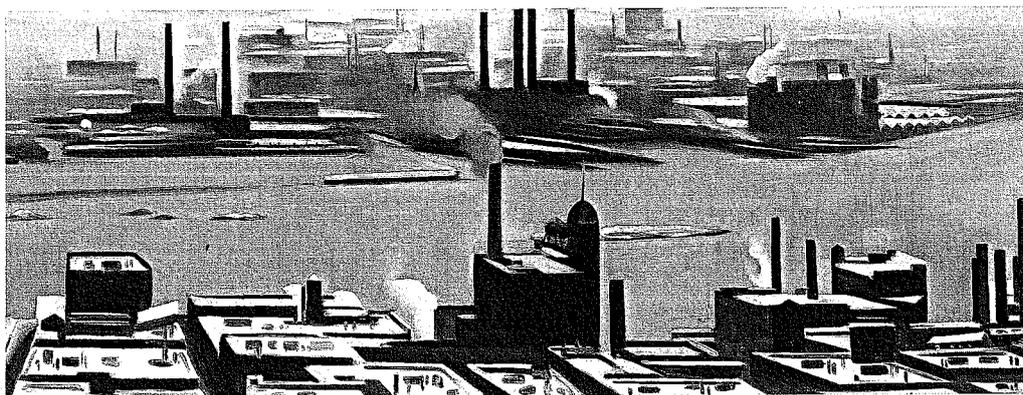
²⁷ Vgl. etwa Charles Sheeler, *American Landscape*, 1930 (Abb. S. 50), mit Georgia O'Keeffe, *River, New York*, 1928 (Abb. S. 51). Vgl. auch *Catalogue Raisonné* (wie Anm. 8), Nr. 619.

²⁸ Kat. Biennale di Venezia, XXVIII, 1956, *American Artists Paint the City*, hrsg. vom Art Institute of Chicago, Illinois.

²⁹ Vgl. *Catalogue Raisonné* (wie Anm. 8), Nr. 646.

³⁰ Wanda M. Corn, *The Great American Thing. Modern Art and National Identity, 1915–1935*, Berkeley (University of California Press) 1999, S. 254.

³¹ O'Keeffe 1976 (wie Anm. 10), S. [117].



Georgia O'Keeffe River, New York (East River from the Shelton Hotel) / Fluss, New York (East River vom Shelton Hotel), 1928
 Öl auf Leinwand, 30,5 x 81,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Alfred Stieglitz Collection,
 Bequest of Georgia O'Keeffe, 1986 (1987.377.3)

32 Ausst. »Georgia O'Keeffe. 33 New Paintings (New Mexico)«, An American Place, 27. Dezember 1931 – 11. Februar 1932.
 33 Nachdem das Gemälde bei Stieglitz nicht verkauft worden war, übergab es O'Keeffe 1952 dem Metropolitan Museum of Art.

1931 führte O'Keeffe mit mehreren Knochen-Stilleben den Südwesten als neues Thema in ihre Kunst ein.³² Anlässlich dieser Ausstellung wurde auch die Ikone *Cow's Skull – Red, White, and Blue / Kuhschädel – Rot, Weiß und Blau* (Abb. S. 52) ausgestellt.³³ Die Frontalität und Symmetrie ihrer Kompositionen steigert O'Keeffe hier zu einem heraldischen Zeichen. Der Tierschädel wird aufgeladen mit weiteren regionalen Referenzen, wie dem blauen Himmel, dem tiefen Horizont und der Tradition von Ritualen. Der Schädel kann als Maske gelesen werden und erhält durch die Unterlegung mit dem Balken die Stärke eines Kreuzifixes.

O'Keeffes Serie der Skelettkompositionen mit gereinigten, klaren Oberflächenmodulationen gehört neben den Blumenbildern zu ihren bekanntesten Werken. Bereits 1938 erschien im »Life Magazine« ein illustrierter Bericht, der die Künstlerin in ihrer Sammlung von Tier-Skeletten und Schädeln porträtierte.

Besonders im Rückblick schrieb sich die Künstlerin eine besondere Stellung in der damaligen Suche nach »The Great American Thing«³⁴ zu: »Während ich also an meinem Kuhschädel auf blauem Grund malte, sagte ich mir: ›Ich werde ein amerikanisches Bild malen. Sie werden es nicht für ein Meisterwerk halten mit den roten Streifen an den Seiten – rot, weiß und blau –, doch sie werden es wahrnehmen.«³⁵

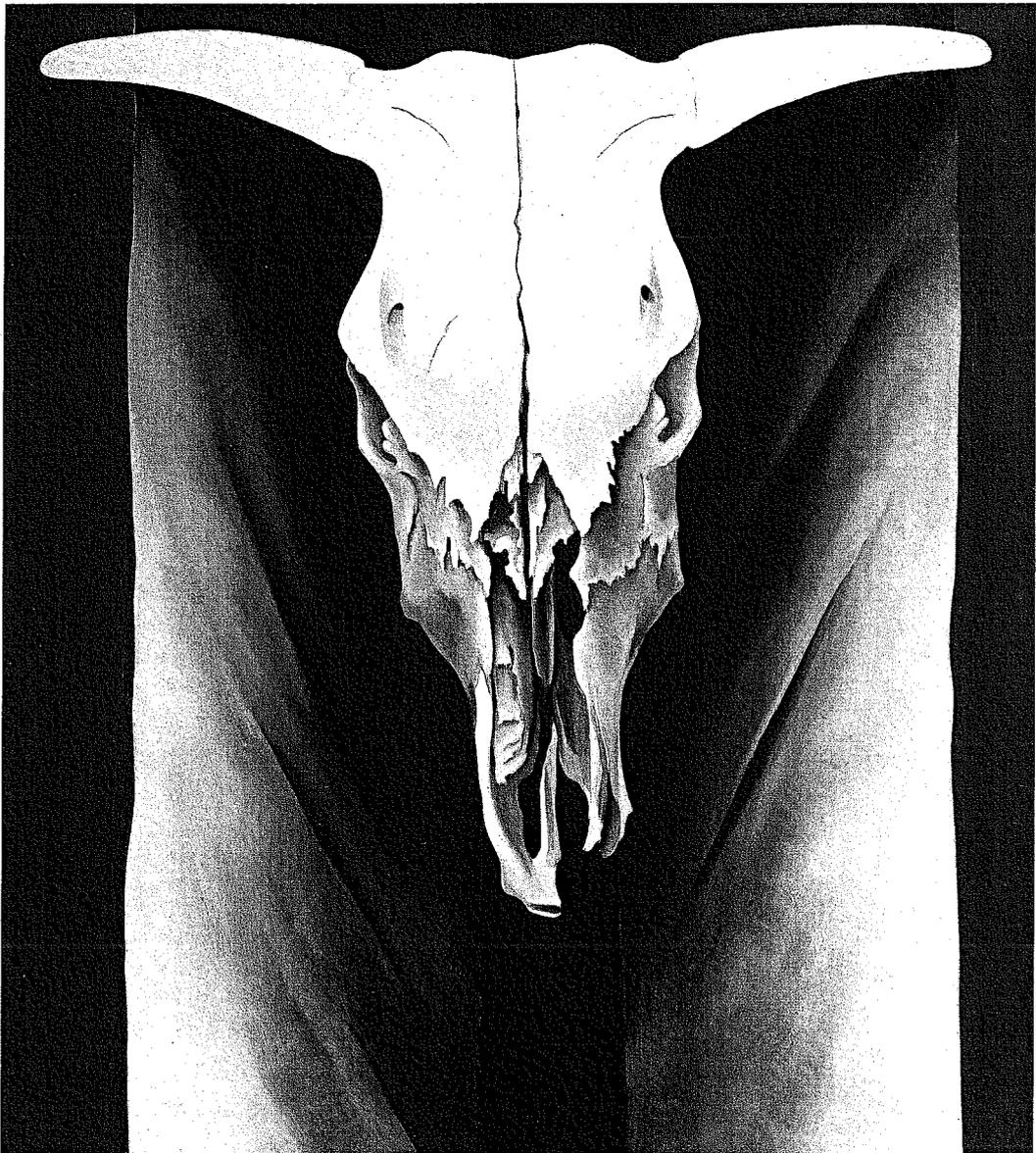
Der Südwesten wurde für weite Kreise von Künstlern und Literaten als Möglichkeit erkannt, nach den eigenen Wurzeln zu suchen. Santa Fe und Taos entwickelten sich mehr und mehr zu Reiseorten für Künstler und Dichter, die das Sensuelle ins Mystische überhöhten. Thornton Wilder, Marsden Hartley, Paul und Rebecca Strand, Jean Toomer, Ansel Adams oder D. H. Lawrence gehörten zu den Entdeckern dieser Gegend. Die heterogene Kultur aus »Native Americans« und spanischen Einwanderern bildete den Nährboden für ein Bild, das exotische, primitivistische und antimodernistische Züge miteinander verband.

Aus der Künstlerin aus Manhattan wurde eine Heilige. Ihre fotografischen Porträts begannen sich zu ändern. Nun ließ sie sich in schlichter strenger Kleidung abbilden, oft mit einem großen schwarzen Hut, häufig im Profil. Obwohl Stieglitz nie den Südwesten besuchte, erkannte er die Bedeutung dieser neuen Rolle seiner Frau. 1931 fotografierte er sie in New York mit einem indianischen Umhang (Abb. S. 53) – eine klare Referenz zu den Aufnahmen, die von Tony Luhan, dem Ehemann der Taos-Pionierin Mabel Dodge Luhan, verbreitet wurden. Das Erscheinungsbild als strenge Priesterin und Mystikerin³⁶ behielt O'Keeffe bis zu ihrem Tode bei.

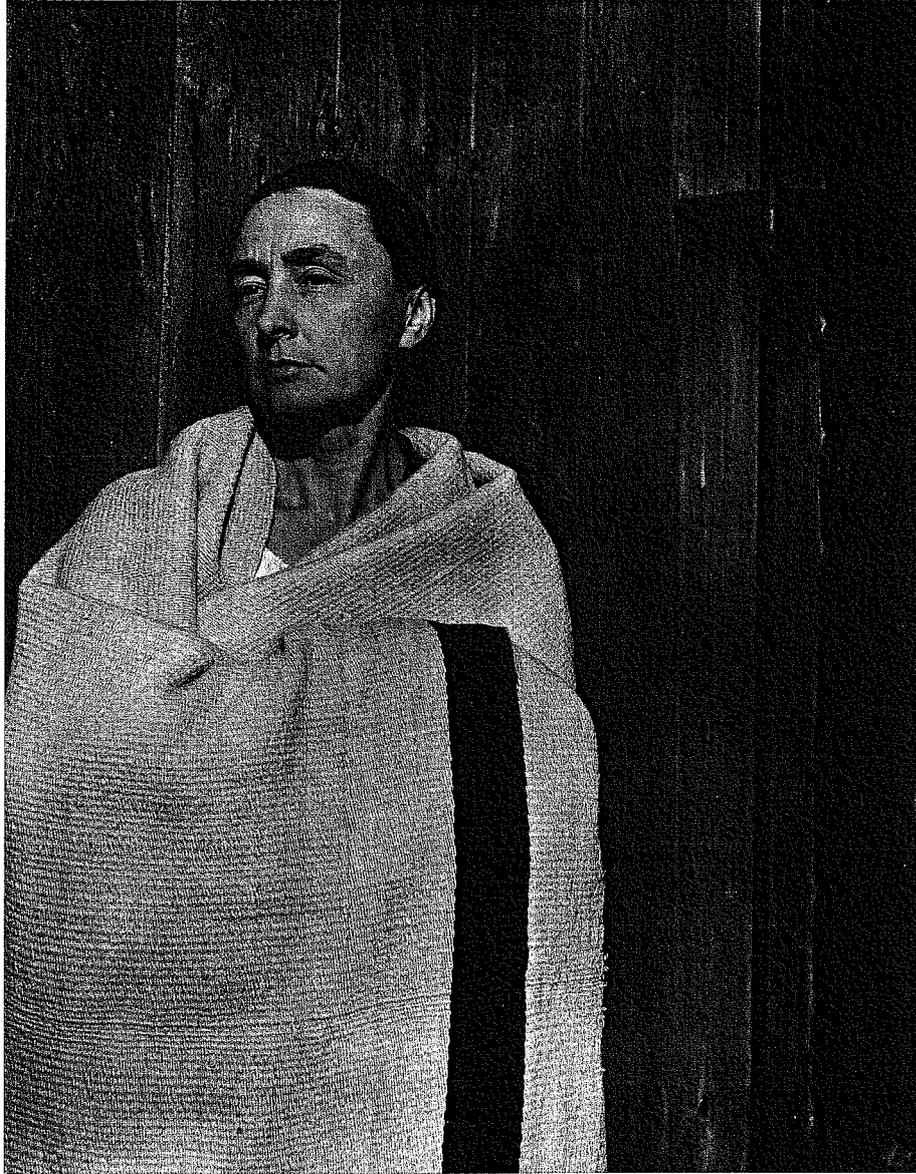
34 Corn 1999 (wie Anm. 30).

35 O'Keeffe 1976 (wie Anm. 10), S. [117].

36 Alfred Stieglitz, *Georgia O'Keeffe. Ein Porträt*, 1924, Silbergelatineabzug, National Gallery of Art, Washington, D.C. – Philippe Halsman, *Die amerikanische Malerin Georgia O'Keeffe*, 1949 (Abb. S. 155).



Georgia O'Keeffe Cow's Skull - Red, White, and Blue / Kuhschädel - Rot, Weiß und Blau, 1931
Öl auf Leinwand, 101,3 x 91,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Alfred Stieglitz Collection, 1952 (52.203)



Alfred Stieglitz Georgia O'Keeffe: Ein Porträt, 1930
Silbergelatineabzug, National Gallery, Washington, D.C., The Alfred Stieglitz Collection (1980.70.252)

Alfred Stieglitz Georgia O'Keeffe: Ein Porträt, 1930
Silbergelatineabzug,
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles (93.XM.25,58)



Während Stieglitz den Wandel von New York aus mitverfolgte und O'Keeffe mit den mitgebrachten Knochen porträtierte, entstanden in New Mexico Aufnahmen von John Candelario, George Daniell, John Loengard (Abb. S. 174), Arnold Newman (Abb. S. 166), Tony Vaccaro (Frontispiz), Todd Webb (Abb. S. 26, 28, 167, 171).³⁷ O'Keeffe wurde eingebunden in ein visuelles Vokabular New Mexicos, das sich einer zunehmenden Popularität erfreute.³⁸

1940 kaufte O'Keeffe ein Haus auf der Ghost Ranch und fügte Lebensform, Gestaltung der Umgebung und malerische Landschaftsporträts zu einem neuen, homogenen Bild. Ihre Ranch stattete sie mit lokalen kunsthandwerklichen Objekten aus. Reduktion und Einfachheit in der Gestaltung ihrer Kleidung und ihrer Umgebung korrespondierten mit dem Bild der Unabhängigkeit und der Vorstellung von äußerster Intensität der Erfahrung in der Einsamkeit.

O'Keeffe entfernte sich immer stärker vom modernistischen, an Europa orientierten Begriffssystem der New Yorker Kritiker und schrieb ihre Stillleben in ein neues Referenzfeld von Symbolen ein. In ihrem neuen Verständnis der amerikanischen Avantgarde, als unabhängig von den Entwicklungen der Ostküste, positionierte sie sich bewusst in ein Spannungsfeld der amerikanischen Kunstgeschichte, zwischen internationalem Anspruch und nationaler, häufig auch isolationistischer Identitätssuche.

Rezeptionsgeschichten

Betrachtet man die große Popularität der Kunst O'Keeffes, rezipiert jenseits eines historischen Kontextes, verfolgt man die Stilisierung der Biografie zu einer Künstlerlegende und analysiert die Entstehung dieser Künstlerbilder, so stößt man schließlich auf eine Diskrepanz zur Eingliederung ihres Werkes in den klassischen Kanon der Geschichte der Moderne. So gilt es etwa, nach Erklärungen zu suchen, warum in Europa die Verbreitung der großformatigen Reproduktionen ihrer Bilder in keiner Weise der Präsenz ihres Werkes in Museen und der wissenschaftlichen Literatur entspricht.

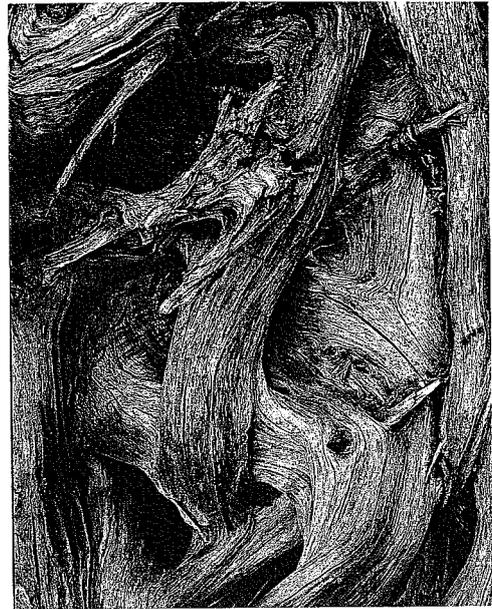
³⁷ Vgl. die Beschreibungen von Jack Cowart in: *Georgia O'Keeffe. Art and Letters*, National Gallery of Art, Washington, D. C., Washington, Boston 1987.

³⁸ John Loengard, *Georgia O'Keeffe at Ghost Ranch. A Photo Essay*, München, London (Schirmer Art Books) 1994; Myron Wood (Fotografie) und Christine Taylor Patten, *O'Keeffe at Abiquiu*, New York (H. N. Abrams) 1995; Margaret Wood und Michael O'Shaughnessy (Fotografie), *A Painter's Kitchen. Recipes from the Kitchen of Georgia O'Keeffe*, Santa Fe, New Mexico (Red Crane Books) 1997.

Georgia O'Keeffe *Shell and Old Shingle V / Muschel und alte Schindel V*, 1926
Öl auf Leinwand, 76.2 x 46 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Paul Strand *Driftwood, Maine / Treibholz, Maine*, 1928
Platindruck, Fotosammlung Kunsthaus Zürich,
The Marc Rich Collection



39 Georgia O'Keeffe, *Series 1, No. 4 / Serie 1, Nr. 4*, 1918 (Kat. 4, Abb. S. 66); *Series 1, No. 8 / Serie 1, Nr. 8*, 1919, (Kat. 6, Abb. S. 67). Vgl. *Catalogue Raisonné* (wie Anm. 8), Nr. 255 und 293.

40 Georgia O'Keeffe, *New York Street with Moon / Straße in New York mit Mond*, 1925 (Kat. 19, Abb. S. 81); *Abstraktion / Abstraktion*, 1921 (Kat. 8, Abb. S. 71); *Shell and Old Shingle V / Muschel und alte Schindel V* (Abb. S. 55); *From the Plains II / Aus der Ebene II*, 1954 (Kat. 60, Abb. S. 136/137); *White Iris No. 7 / Weiße Iris Nr. 7*, 1957 (Kat. 63, Abb. S. 141). Vgl. *Catalogue Raisonné* (wie Anm. 8), Nr. 483, 343, 544, 1274, 1316.

41 Georgia O'Keeffe, *Leaf Motif, No. 1 / Blattmotiv, Nr. 1*, 1924 (Kat. 16, Abb. S. 78); *Abstraktion – Alexius / Abstraktion – Alexius*, 1928 (Kat. 26, Abb. S. 90); vgl. *Catalogue Raisonné* (wie Anm. 8), Nr. 466, 616.

42 Phillips – Stieglitz Correspondance, 1926–1930, *The Phillips Collection Archives*, Washington, D. C., ausgewertet von Buhler Lynes 1989 (wie Anm. 14), S. 340f.

43 Für die Entwicklung des Kunstmarktes vgl. immer noch Gerald Reitlinger, *The Economics of Taste. The Rise and Fall of Picture Prices*, New York (Holt, Rinehart and Winston) 1964, S. 271.

44 Adolf Max Vogt, Maurice Besset, Christoph Wetzel (Hrsg.), *Vom Klassizismus bis zur Gegenwart*, Stuttgart u. a. (Belsler) 1993.

45 Ernst H. Gombrich, *The Story of Art*, London (Phaidon) 1950. Selbst in der 1996 erschienenen Geschichte der Kunst von Gombrich sucht man vergeblich nach

Nicht mehr als ein Dutzend Bilder sind überhaupt in Europa nachzuweisen. Die Bilder von 1918 und 1919, welche die Städtische Galerie im Lenbachhaus in München ihr eigen nennt³⁹, sind ebenso wie das Gemälde *Red, Yellow and Black Streak / Streifen, rot, gelb und schwarz* von 1924, das im Musée National d'Art Moderne in Paris zu finden ist (Kat. 17, Abb. S. 96), Geschenke der Georgia O'Keeffe Foundation aus den neunziger Jahren. Eine interessante Ausnahme bildet eine Gruppe von fünf Bildern, die zwischen 1973 und 1981 vom Baron Heinrich Thyssen-Bornemisza in New York angekauft wurden.⁴⁰ Neueste Zugänge sind in einer Schweizer Privatsammlung 1998 zu verzeichnen.⁴¹

Es muss also festgestellt werden, dass Europa die Werke einer Künstlerin zu sammeln vernachlässigte, die in Amerika seit den zwanziger Jahren erhebliche Erfolge hatte und auf dem Kunstmarkt begehrt war. In den Briefen von Stieglitz an Duncan Phillips ist 1927 die Rede von Einzelpreisen bis zu \$ 6000 für ein Bild. Aus der Ausstellung von 1927 wurden sechs Werke für eine Gesamtsumme von \$23 000 verkauft.⁴² 1928 erzielte O'Keeffe also bereits Preise, die sowohl für den amerikanischen als auch europäischen Kunstmarkt ungewöhnlich waren. Selbst ein beehrtes Meisterwerk von Paul Cézanne wurde damals auf dem Auktionsmarkt nicht höher taxiert.⁴³

Es mag sein, dass diese Preise für die Zurückhaltung europäischer Sammler mitverantwortlich sind. Die Gründe für die Skepsis scheinen jedoch komplexer zu sein, denn sie findet sich gespiegelt in der häufigen Ausgrenzung O'Keeffes, die kunsthistorische Handbücher vornehmen. So fehlt ihr Name etwa im Index der »Belsler Stilgeschichte«⁴⁴ ebenso wie in Ernst H. Gombrichs »Geschichte der Kunst«.⁴⁵ Selbst ein neueres Werk wie Uwe M. Schneedes Überblick über die Kunst im 20. Jahrhundert übergeht die Künstlerin.⁴⁶

Werner Haftmanns »Malerei im 20. Jahrhundert« nimmt bereits in seiner ersten Auflage 1954 Jackson Pollock auf, doch erst in den erweiterten Ausgaben ab 1960 findet O'Keeffe im Zusammenhang mit Alfred Stieglitz Erwähnung.⁴⁷ Auch die populäre Übersicht, die Horst W. Janson 1962 verfasste und die auch in Europa verbreitet wurde, kennt erst in späteren Überarbeitungen die Künstlerin.⁴⁸

Die Rezeption der amerikanischen Moderne in Europa war lange beherrscht vom Interesse am Paradigmenwechsel, für den die Generation Jackson Pollocks stand. Transatlantische Kunst wurde in dem

Moment für Europa interessant, als diese eine neue Weltsprache der Abstraktion für sich in Anspruch nahm. Die großen Auftritte der amerikanischen Kunst in Europa begannen mit den Abstrakten Expressionisten.⁴⁹ Der Preis der Biennale ging schließlich mit Robert Rauschenberg 1964 erstmals an einen Künstler aus den USA. Vertreter des »Early American Modernism« fanden sich insgesamt in Europa weniger rezipiert und gesammelt.

Die Gründe für das Hadern der europäisch geprägten Kunstgeschichtsschreibung mit dem Werk O'Keeffes liegen jedoch auch in dessen Charakteristika begründet. Mit Ausnahme vielleicht ihrer frühen Arbeiten von 1901 bis 1914 besitzt ihr Oeuvre, das seit ihren ersten reifen Werken um etwa 1915 über 800 Gemälde umfasst, eine durchgehende Bildsprache. Eine Stilentwicklung im herkömmlichen Sinne ist bei ihr nur schwerlich festzuschreiben. Obwohl sie erst in den frühen siebziger Jahren ihr Schaffen gesundheitsbedingt reduzierte, ist keine direkte und sprachlich reflektierte Auseinandersetzung mit den wichtigen Avantgarde-Strömungen der amerikanischen Kunst nach 1945 festzustellen. Den selbstdefinitiven Diskussionen der Abstrakten Expressionisten und der Vertreter der Pop-Art blieb sie fern. Die Unmittelbarkeit ihrer Bildsprache korrespondierte mit einer Distanz zum zunehmend relevant werdenden theoretischen Diskurs.

Die Versuche, O'Keeffes Bildfindungen und ihre Experimente mit großen Formaten unter Verweis auf die Entwicklungen des Abstrakten Expressionismus und schließlich der Malerei der sechziger Jahre zu »aktualisieren«, wie sie in Amerika vor allem von Barbara Rose ab den siebziger Jahren unternommen wurden⁵⁰, blieben in Europa ohne größere Konsequenzen. Damit fiel sie, besonders für die Europäer, aus der Narration der Moderne heraus. In einer wichtigen Ausstellung wie »Europa / Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940« fand das Werk O'Keeffes 1986 keinen Platz.⁵¹

Erst in den neunziger Jahren taucht sie in den großen europäischen Übersichtsschauen zum 20. Jahrhundert auf⁵², historisch eingeordnet in den »Stieglitz Circle«, zu Arthur Dove, Marsden Hartley, John Marin und Max Weber. Während einzelne Werke von O'Keeffe innerhalb von Gruppenausstellungen in Europa gezeigt wurden, etwa 1938 in Paris und 1946 in London, fand erst 1993 in London eine Einzelausstellung statt.⁵³

Selbst die große Retrospektive, welche die National Gallery of Art in Washington 1987 ihr zu Ehren ausrichtete, konzentrierte sich auf ihr Werk bis 1940 und argumentierte mit der innovativen Qualität, die ihre Arbeiten in den frühen Jahren auszeichnete. Als im Jahre 2000 das Museum of Modern Art in New York im Rahmen seiner Suche nach einem neuen Hängungskonzept mit der Ausstellung »Making Choices« synchrone Bezüge in seiner Sammlung thematisierte, wurde O'Keeffe mit *Farmhouse Window and Door / Bauernhausfenster und -tür* (Abb. S. 58)⁵⁴ in das Jahr 1929 verortet, parallel zu Gemälden von Peter Blume, Charles Demuth und Edward Hopper und Fotografien von Alfred Stieglitz und Paul Strand.⁵⁵

Zwischen Abstraktion und Abbildung

O'Keeffes Kompositionen blieben der Anschauung des konkreten Objektes, der Verpflichtung gegenüber der Ausrichtung des Blickes der Künstlerin auf ihre Umgebung immer treu. Selbst in der Verselbständigung der Formen und Farben, in ihrer Reduktion und Überhöhung, haben ihre Bildformeln wenig gemeinsam mit dem Abbildungsverbot in der Ideengeschichte der reinen Abstraktion. Diese »Zwischenstellung« bestimmte immer wieder die Rezeptionsgeschichte der Kunst O'Keeffes.

einer Erwähnung O'Keeffes: E. H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Frankfurt/Main (S. Fischer), 16. Aufl. 1996.

46 Uwe M. Schneede, *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von der Avantgarde bis zur Gegenwart*, München (C. H. Beck) 2001.

47 Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München (Prestel) 1954 u. a.

48 Horst W. Janson, *A History of Art*, London (Thames and Hudson) 1962. Dt. Ausgabe: *DuMonts Kunstgeschichte unserer Welt*, Köln (DuMont) 1962. O'Keeffe findet sich erwähnt in der Ausgabe von 1991.

49 Man vergleiche solch aussagekräftige Titel um den Abstrakten Expressionismus wie Irving Sandler's *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*, New York (Frederick A. Praeger) 1970 (dt. Ausgabe: *Abstrakter Expressionismus. Der Triumph der Amerikanischen Malerei*, Herrsching [Pawlak] 1974); vgl. auch Sigrid Ruby, »Have we an American art?« *Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit*, Weimar (Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften) 1999.

50 Vgl. Barbara Rose, »Georgia O'Keeffe. The Paintings of the Sixties«. In: *Artforum*, November, 1970, S. 42–46; dies., »O'Keeffe's Originality«. In: *The Georgia O'Keeffe Museum*, hrsg. von Peter H. Hassrick, Bestandskatalog Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe, New York (Harry N. Abrams) 1997, S. 99–112. Die Problematik der Argumentation wird nicht zuletzt dadurch evident, dass Rose auf der einen Seite von der »isolation« sprechen muss, in der die Werke O'Keeffes entstanden, auf der anderen Seite jedoch die Parallelen zu den Entwicklungen der jüngeren Generation betont.

51 Köln, Museum Ludwig, 1986; auch die Ausstellung »Westkunst«, Museum Ludwig 1981, übergeht das Werk O'Keeffes.

52 Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal, *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin, Royal Academy of Arts, London, München (Prestel) 1993.

53 *Georgia O'Keeffe – American and Modern*, hrsg. von Charles C. Eldredge in Zusammenarbeit mit der Georgia O'Keeffe Foundation, Abiquiu, u. a., New Haven, London 1993.

54 Abb. S. 58. Vgl. *Catalogue Raisonné* (wie Anm. 8), Nr. 653.

55 Peter Galassi und Museum of Modern Art (Hrsg.), *Making Choices 1929–1939, 1948, 1955*, New York, The Museum of Modern Art, 2000.

56 Abb. S. 59. Vgl. *Catalogue Raisonné* (wie Anm. 8), Nr. 288.

57 *Nature in Abstraction. The Relation of Abstract Painting and Sculpture to Nature in Twentieth-Century American Art*, hrsg. von John I. H. Baur, Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art, New York, 1958; vgl. Thomas Hess, »Inside nature. An empirical-pastoral-tragical-pictorial-sculptural-comedy with two different endings, both happy: Nature in Abstraction at the Whitney and in nature.« In: *Art News*, 56/10, 1958, S. 40–42, 59–65.

58 Baur 1958 (wie Anm. 57), S. 68.

59 Ebd., S. 77.

60 »Then he played a very different kind of record – a sort of high soprano piece [...]. This gave me an idea that I was very interested to follow later – the idea that music could be translated into something for the eye.« O'Keeffe 1976 (wie Anm. 10).

61 Vgl. Sarah Whitaker Peters, *Becoming O'Keeffe. The Early Years*, New York, London und Paris (Abbeville Press) 1991, S. 183–222.

62 Vgl. etwa Alfred Stieglitz, *From the Window of »291« / Vom Fenster von »291« aus gesehen*, 1915 (Abb. S. 61); Georgia O'Keeffe, *New York Night / Nacht in New York*, 1928/29 (Abb. S. 50).

63 Vgl. Georgia O'Keeffe, *City Night / Nacht in der Stadt*, 1926 (Kat. 24, Abb. S. 86), vgl. auch *Catalogue Raisonné* (wie Anm. 8), Nr. 529. Der bewusste Einsatz von stürzenden Linien im fotografischen Porträt New Yorks ist vor allem durch die Aufnahmen des Architekten Erich Mendelsohn bekannt, wie er sie 1925 in Berlin publizierte.

64 Vgl. etwa Paul Strand, *Driftwood, Maine / Treibholz, Maine*, 1928 (Abb. S. 55).

65 Hier ist auf die Bedeutung ihres Lehrers Arthur Wesley Dow zu verweisen, vgl. Arthur W[esley] Dow, *Composition; a series of exercises in art structure for the use of students and teachers*, Garden City, New York (Doubleday) 1913; Nancy E. Green, *Arthur Wesley Dow and his influence*, Ithaca, New York (Herbert F. Johnson Museum of Art) 1990.

66 Ausst. »Alfred Stieglitz Presents Seven Americans: 159 Paintings, Photographs & Things, Recent & Never Before Publicly Shown, by Arthur G. Dove, Marsden Hartley, John Marin, Charles Demuth, Paul Strand, Georgia O'Keeffe, Alfred Stieglitz«, The Anderson Galleries, 9. März bis 28. März 1925.

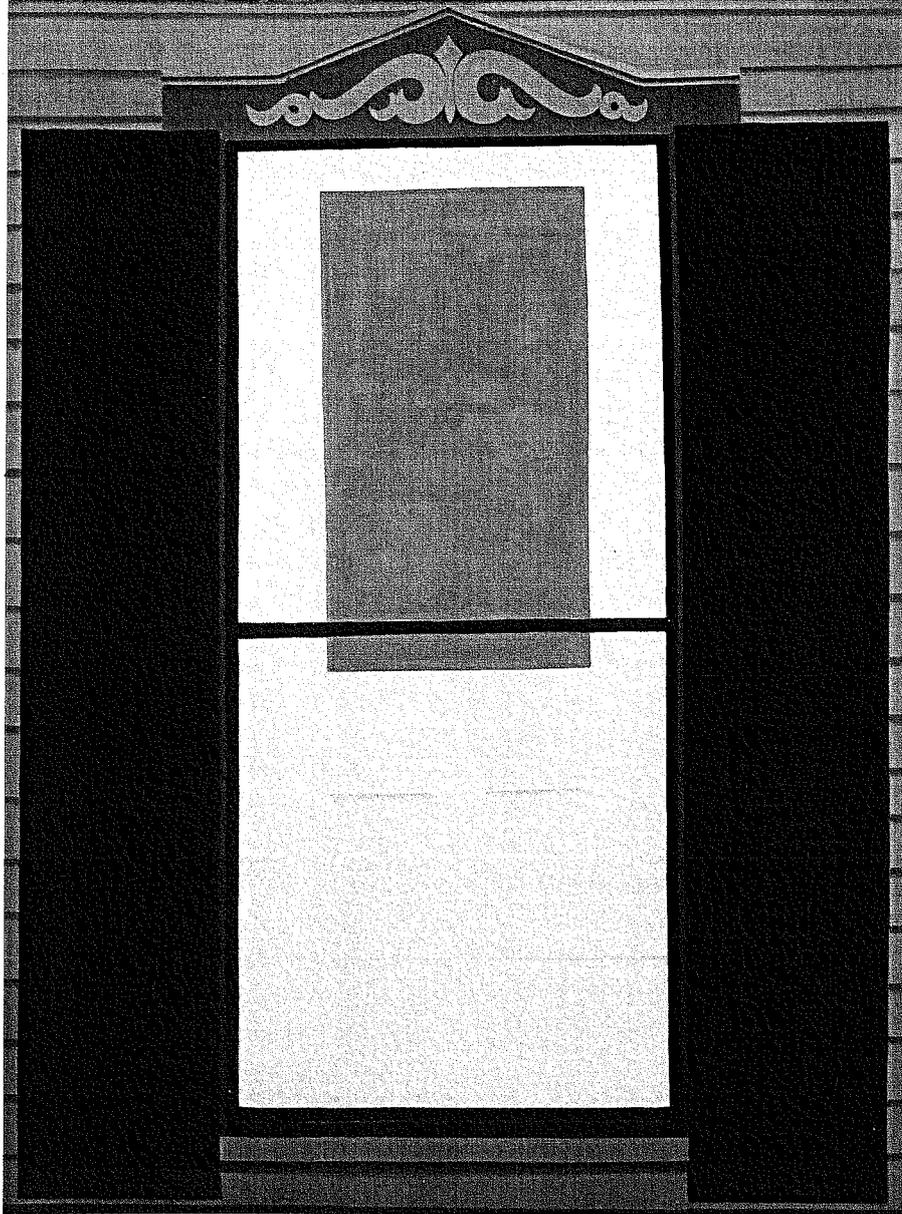
So verwundert es auch nicht, dass ihr Werk Ende der fünfziger Jahre von Kritikern der reinen Abstraktion als Argument eingesetzt wurde. Ihr wurde etwa in der revisionistischen Ausstellung »Nature in Abstraction«, die John Baur 1958 für das Whitney Museum of American Art zusammenstellte, ein Platz zugewiesen. Baur wählte ein Bild von 1919, *Series I – From the Plains / Serie I – Aus der Ebene*.⁵⁶ O'Keeffe fand damit Eingang in Baur's Argumentation, der Bezug auf die Erscheinungsweisen der Natur würde wieder eine bedeutendere Rolle spielen und stelle eine Alternative dar zur »pure abstraction« und dem Diskurs der Verweigerung jeder außerbildlichen Referenz.⁵⁷

Die Vertreter der frühen amerikanischen Moderne, Georgia O'Keeffe, Stuart Davis, Karl Knaths, John Ferren und Arthur Dove, berücksichtigte Baur in seinem breit angelegten Querschnitt ebenso wie etablierte Vertreter des »New American Painting«, William Baziot, Willem de Kooning, Helen Frankenthaler, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb oder auch Jackson Pollock. »Haben Sie das Gefühl, dass Ihre Kunst in irgendeiner ernst zu nehmenden Beziehung zur Natur steht?« lautete die Frage, die den Künstlern in einem Fragebogen vorgelegt wurde. Künstler wie Gottlieb wehrten sich vehement gegen Baur's These: »Ich nehme die Natur nie als Ausgangspunkt, ich abstrahiere nie von der Natur, ich denke beim Malen nie bewusst an die Natur. [...] Bei dem Bild *Red Sky* ging es mir einfach um eine grobe Zweiteilung der Leinwand, und so habe ich für den einen Teil rote Farbe und für den anderen schwarze genommen [...].«⁵⁸

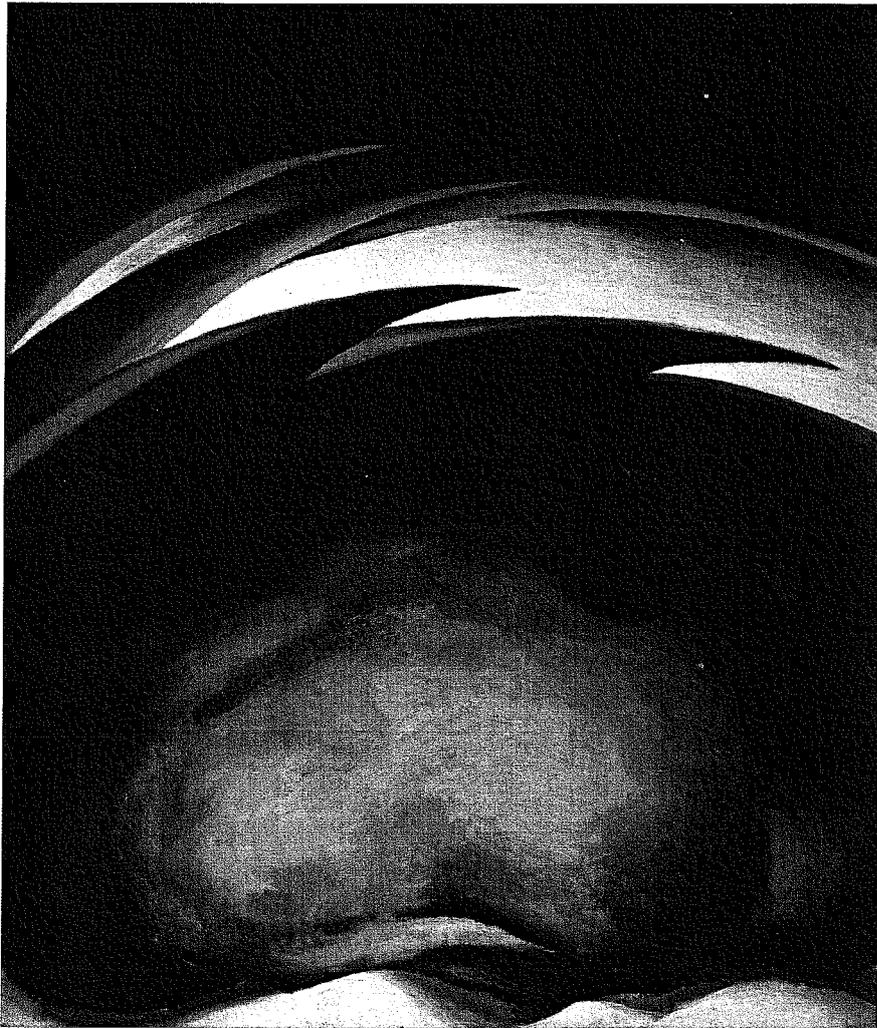
O'Keeffe schien dagegen ein besserer Beleg für die Annahme, dass die Natur Quelle der künstlerischen Inspiration bleibe. So zitierte der Katalog aus ihrer Feder eine poetische Reflexion über den eigenen Arbeitsprozess: »Erfahrungen der einen oder anderen Art lassen Formen und Farben sehr klar werden. Manchmal fange ich in einer sehr realistischen Art an, und während ich von einem Bild [zum] nächsten von demselben Gegenstand fortschreite, wird er immer mehr vereinfacht, bis es nur noch abstrakt sein kann.«⁵⁹ Die Künstlerin ließ immer wieder neu den Prozess der Bildfindung zwischen Abstraktion und Mimesis offen, verband ihn mit Verweisen auf »Rhythmus« und »Klang«. ⁶⁰ Bei ihr verändert der Abstraktionsprozess, der vor allem in den Serien zu einem Bildmotiv sichtbar wird, den Gegenstand, ohne sich zwingend von ihm befreien zu müssen.

Die weit verbreitete Argumentation, O'Keeffe's Verfahren der Vergrößerung der Gegenstände sei mit Entwicklungen innerhalb der Fotografie in Verbindung zu bringen, ist Thema eines Disputes in der Literatur. Die deutlichen Parallelen im Interesse am Spiel zwischen Fläche und Raumbtiefe, zwischen Unendlichkeit und konkretem Volumen der Objekte und Architekturen und in der Wahl der Perspektive auf den Gegenstand sind augenscheinlich.⁶¹ So ist die Versuchung groß, ihre Bilder der Hochhausschluchten des nächtlichen New York mit den beleuchteten Fenstern mit Aufnahmen von Stieglitz⁶² oder auch Alvin Langdon Coburn zu vergleichen. Während Stieglitz jedoch seine Bilder der Architektur von perspektivischen Verzerrungen befreite, dramatisierte O'Keeffe den Blick in die Tiefe und in die Höhe durch die kompositorische Übersteigerung der stürzenden Linien.⁶³

Ihre Blumenbilder, ihre Stilleben und ihre Studien der Naturformen in Landschaft und Stein korrespondieren vor allem mit Aufnahmen von Paul Strand⁶⁴ und dem Verfahren des »Close up«. ⁶⁵ Stieglitz stellte Strands Fotografien 1925 zusammen mit den Werken von Demuth, Dove, Hartley, Marin und O'Keeffe aus.⁶⁶ Neben dem Stieglitz-Kreis sind auch Fotografen wie Ansel Adams und Edward Weston sowie die Fotografin Imogen Cunningham für den künstlerischen Kontext der Kompositionen O'Keeffe's bedeutend.



Georgia O'Keeffe Farmhouse Window and Door / Bauernhausfenster und -tür, 1929
Öl auf Leinwand, 101.6 x 76.2 cm, The Museum of Modern Art, New York,
Acquired through the Richard D. Brixey Bequest (144.45)



Georgia O'Keeffe Series I – From the Plains / Serie I – Aus der Ebene, 1919
Öl auf Leinwand, 68.6 x 58.4 cm, Promised Gift, The Burnett Foundation,
The Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe, New Mexico (L.1998.02.02)

Diese formale Korrespondenz zwischen Malerei und Fotografie muss jedoch erweitert werden durch die Beobachtung, dass in der Vertiefung des Details und seiner formalen Übersteigerung eine beinahe pantheistische Meditation liegt. Gerne wird in diesem Zusammenhang auf Texte von Emerson verwiesen: »[...] der Mensch sieht denselben Gegenstand nie zweimal; durch sein eigenes Wachstum gewinnt der Gegenstand neue Aspekte.«⁶⁷

Die Sinnlichkeit der Bilder O'Keeffes, ihre spirituellen und psychischen Allusionen, ging nie in der Abstraktion ganz auf. Der Doktrin der Reinheit des amerikanischen Formalismus, wie sie Clement Greenberg als Maßstab verkündete, folgte sie nicht. Und der einflussreiche Kritiker konnte seinerseits für ihre Kunst nur negative Worte finden: »[...] beim Großteil ihrer Werke handelt es sich letztlich um nicht viel mehr als um kolorierte Fotografie. Die steinschneiderische Geduld, die sie darauf verwendet hat, diese Stücke opakes Zellophan zu dekorieren, anzuhauchen und zu polieren, zeugt von einem Interesse, das weniger mit Kunst zu tun hat als mit einem privaten Kult und der Verzierung privater Fetische mit geheimen, willkürlichen Bedeutungen.«⁶⁸

Eine neue Auseinandersetzung mit der Schönheit

Die große Wirkkraft der Bilder Georgia O'Keeffes, ihre Auslotung des Ornamentalen mit Symmetrien und gereinigten Flächen, die in eine populäre Rezeption mündete, stand in einem latenten Spannungsverhältnis zu einer Historiografie der Avantgarde.⁶⁹ Joseph Kosuth etwa plädierte noch 1969 für die strikte Trennung von Kunst und Ästhetik, verband er doch grundsätzlich Fragestellungen der Ästhetik mit dem Problem des Dekorativen.⁷⁰

Ein Überdenken dieser Doktrin scheint im Rahmen der wieder aufgenommenen Debatte des Schönen in der Kunst der neunziger Jahre möglich zu sein.⁷¹ Auch wenn die Kunst von Georgia O'Keeffe in Ausstellungen wie »Beauty now. Schönheit in der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts« (München und Washington, D. C., 2000) oder »La Beauté« (Avignon 2000) fehlte, so bieten sich hier Ansätze eines neuen Interesses an der gesteigerten Sinnlichkeit, die in ihren Bildern zu finden ist.⁷² Dabei ist es möglich, diese weitgehend von metaphysischen Allusionen zu befreien und als Apotheose der Oberflächenmuster, »surface pattern«, zu verstehen.

Als eine der Grundlagen für die aktuelle Diskussion des Schönen in der Kunst dienen die Texte des kalifornischen Kunstkritikers Dave Hickey. In seinem Buch »The Invisible Dragon« setzt er bei einer Neubewertung des Bezuges der Kunst zur Gefälligkeit und Verführung an. Ausgehend von der weit verbreiteten These des Diskurses bis in die achtziger Jahre, dass »Schönheit« ein Wert des korrupten Kunsthandels sei, demgegenüber die ernsthafte Beschäftigung mit der Kunst die Bedeutung und nicht den Schein der Dinge zur Grundlage ihres Urteils erheben würde, enttabuisierte er die Schönheit. Er schloss eine neue Verschränkung der Kunst mit Popkultur nicht aus.

»Schöne Kunst verkauft sich. Wenn sie wirklich sich selbst verkauft, dann ist sie eine götzendienerische Ware; wenn sie etwas anderes verkauft, dann ist sie verführerische Werbung. Es heißt, Kunst sei weder Idolatrie noch Werbung, und dem würde ich zustimmen – mit der Einschränkung, dass Idolatrie und Werbung Kunst sind und dass die größten Kunstwerke unausweichlich immer auch ein bisschen von beidem sind.«⁷³

67 Ralph Waldo Emerson, »The Method of Nature« (1841). In: ders., *Selected Writings*, hrsg. von B. Atkinson, New York (Modern Library) 1950; vgl. auch die Schriften von Henri David Thoreau.

68 Clement Greenberg, »Review«. In: *The Nation*, 162, 15. 6. 1946, S. 6, wieder abgedr. in: Clement Greenberg, *The collected Essays and Criticism* (hrsg. von J. O'Brian), Chicago (University Press) 1986, Bd. 2, S. 85–87.

69 Vgl. Beat Wyss, »Die Zukunft des Schönen«. In: *Kursbuch. Die Zukunft der Moderne*, 122/Dezember, 1995, S. 1–10; vgl. auch Gerhard Mack, »Das subversive Schöne«. In: *NZZ am Sonntag*, 22. 12. 2002, Nr. 41, S. 57.

70 Joseph Kosuth, »Art After Philosophy I & II«. In: *Studia International*, Oktober / November 1969. Joseph Kosuth und Gabriele Guercio, *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990*, Cambridge, Mass., London (The MIT Press) 1991.

71 Jeremy Gilbert-Rolfe, *Das Schöne und das Erhabene von heute*, Berlin (Merve) 1996, aus dem Englischen.

72 *Beauty now. Schönheit in der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, Washington, D. C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Stuttgart (Hatje Cantz) 2000.

73 Dave Hickey, *The Invisible Dragon. Four Essays on Beauty*, Los Angeles (Art Issues Press) 1993, S. 16f. Seine Texte erschienen bereits vorher in: *Parkett*, Sommer 1991; *Artspace*, Juli / August 1990, und *Art Issues*, März / April 1993. Zu Hickey vgl. auch die Kritik von Morris Yarowsky, »The Beauty Fallacy. Dave Hickey's Aesthetic Revisionism«. In: *Art Criticism*, 16/1, 2001, S. 7–11.

Alfred Stieglitz From the Window of »291« / Vom Fenster von »291« aus gesehen, 1915
Platindruck, The Metropolitan Museum of Art, New York, The Alfred Stieglitz Collection, 1949 (49.55.35)

