



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Georgia O'Keeffe
Die formativen Jahre - im Hinblick auf europäische
Einflüsse

Verfasserin

Carmen Zanetti

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, September 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 315
Kunstgeschichte
O. Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

Inhaltsangabe:

Vorwort

1. Einleitung	1
2. Einflüsse abseits der Moderne	9
2.1 Jugendstil	10
2.2 Symbolismus	14
2.2.1 William Blake	15
2.2.2 Odilon Redon	16
2.2.3 Pamela Colman Smith	18
2.3 Arthur Wesley Dow	19
3. Auguste Rodin	24
4. Kubismus	31
4.1 Direkter Einfluss des europäischen Kubismus	32
4.1.1 Picasso, Braque und Gris	33
4.1.2 Constantin Brancusi	35
4.2 Indirekter Einfluss durch amerikanische Künstler	37
4.2.1 Arthur G. Dove	37
4.2.2 Max Weber	43
4.2.3 Marsden Hartley	45
5. Orphismus, Synchronismus, Simultanismus	48
6. Futurismus	51
6.1 Gino Severini	57
6.2 Giacomo Balla	59
6.3 Der Futurismus der Amerikaner	61
7. Deutscher Expressionismus	64
7.1 Wassily Kandinsky	67
7.2 Alexej Jawlensky	69
7.3 Franz Marc	70
7.4 Paul Klee	72
7.5 Ernst Ludwig Kirchner	73
8. Schlusswort	77

Anhang:

Bildteil

Literaturverzeichnis

Abbildungsnachweis

Biografie

Abstrakt

Vorwort

Kann Georgia O'Keeffe tatsächlich als „genuine American“ betrachtet werden? Alfred Stieglitz, der O'Keeffe ab 1916 zu promoten begann, initiierte die Legende, dass die junge Künstlerin gänzlich unabhängig von europäischen Einflüssen arbeitete, dass sie ganz und gar „genuine American“ sei. Die meisten zeitgenössischen Kritiker, die vorwiegend zum Kreis um Stieglitz gehörten, unterstützten diese Behauptung. Diese Strategie wurde von O'Keeffe auch nach dem Ableben von Stieglitz erfolgreich weitergeführt. Zu Lebzeiten der Künstlerin wurde dem kaum widersprochen. Nach O'Keeffes Tod und der Wiederentdeckung ihres Frühwerks begann die Forschung, wenn auch verhalten, diesen Mythos langsam in Frage zu stellen. Trotzdem überwiegt die Meinung, dass die Wirkung der europäischen Avantgarde auf O'Keeffes Werk eher gering einzuschätzen ist. Eine Ausnahme dazu bildet Sarah Whitaker Peters.¹ Sie wagt es weit mehr als andere HistorikerInnen O'Keeffes Werk in direkten Zusammenhang mit einzelnen europäischen Künstlern zu bringen. Doch auch sie bleibt im Rahmen dessen was offensichtlich ist: O'Keeffe hat Kandinsky gelesen und Cézanne, Rodin, Picasso, Braque sowie Matisse in Stieglitz' Galerie gesehen. Whitakers Hauptaugenmerk ist darauf gerichtet, Verbindungen zum Jugendstil, dem Symbolismus und der Fotografie aufzuzeigen. Andere Vorbilder, wie zum Beispiel der Futurismus oder der Deutsche Expressionismus bleiben auch bei ihr unerwähnt. Daher soll die Aufgabe dieser Diplomarbeit auch darin bestehen, O'Keeffes Frühwerk auf Einflüsse dieser Kunstströmungen hin zu durchleuchten.

Die vorliegende Arbeit bezieht sich auf die formativen Jahre von Georgia O'Keeffe - auf die Werke aus den Jahren zwischen 1915 und 1920, die Periode ihrer künstlerischen Orientierung.² Es soll festgestellt werden, ob abseits der mittlerweile anerkannten Einflüsse noch andere Quellen in europäischen Kunstströmungen auszumachen sind und wie O'Keeffe diese, falls gegeben, übernommen hat. Weiterhin soll aufgezeigt werden, dass in ihrem Werk eine besondere Form von Eklektizismus vorhanden ist.

¹ Sarah Whitaker Peters, *Becoming O'Keeffe. The Early Years*, Abbeville Press Publishers, New York, 2001.

² Manchmal werden Werke von O'Keeffe angeführt, die außerhalb dieser Periode liegen, um zu verdeutlichen, dass bestimmte europäische Einflüsse auch in ihrem reifen Werk deutlich sichtbar sind.

Die Diplomarbeit ist in drei Abschnitte unterteilt. Der erste Teil - Kapitel zwei und drei - setzt sich mit den Einflüssen auseinander, die in der neueren Forschung bereits thematisiert wurden. Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit dem Jugendstil und dem Symbolismus - beides Stilrichtungen, die in Europa entstanden sind - sowie mit den Auswirkungen der Lehre von Arthur Wesley Dow, bei dem die junge O'Keeffe studiert hat. Diese Zusammenhänge sollen zum besseren Verständnis auch in dieser Diplomarbeit Platz finden. Einerseits weil sie die Grundlage für O'Keeffes Formensprache bilden, andererseits weil auch in diesen Bereichen schon Beispiele für O'Keeffes Eklektizismus vorhanden sind, die bislang noch nicht aufgezeigt wurden. Kapitel drei widmet sich der Verbindung zwischen Rodins Aktzeichnungen und einer Aquarellserie von O'Keeffe. Auch dieses Thema haben manche KunsthistorikerInnen bereits aufgegriffen. Da ich aber zu einem anderen Schluss gelange, soll es hier erneut aufgeführt werden.

Im zweiten Teil der Abhandlung - Kapitel vier und fünf - wird auf den europäischen Kubismus, dessen Nachfolger, den Orphismus beziehungsweise Simultanismus, sowie den amerikanischen Synchronismus eingegangen. Diese Kunstströmungen werden in der Auseinandersetzung mit ihrem Frühwerk hin und wieder erwähnt. Da allgemein bekannt ist, dass O'Keeffe die Ausstellungen von Picasso und Braque besucht hat, Werke dieser und anderer Kubisten in Stieglitz' Magazinen *Camera Work* und *291* gesehen und in der Korrespondenz mit ihrer Kommilitonin Anita Pollitzer besprochen hat, kommt auch die neuere Forschung nicht umhin auf den Kubismus zu verweisen. Direkte Vergleiche sind trotzdem äußerst selten. Generell wird ein Eingang des Kubismus in O'Keeffes Werk nur selten anerkannt.³ Daher soll dieser Zusammenhang in Kapitel vier untersucht werden. Zum einen werden Einflüsse direkter Art, also durch französische Kubisten, aufgezeigt, zum anderen wird einer indirekten Wirkung der europäischen Kunstströmung auf O'Keeffe nachgegangen, die sich über die Aneignung kubistischer Stilelemente von amerikanischen Kollegen zeigt.

In wenigen Beiträgen zu O'Keeffes Frühwerk wird ein gewisser Zusammenhang manch ihrer Arbeiten mit dem amerikanischen Synchronismus erwähnt.⁴ In Kapitel fünf wird O'Keeffes Zugang dazu analysiert, auch im Hinblick auf den europäischen Orphismus bzw. Simultanismus.

³ Bram Dijkstra. *Georgia O'Keeffe and the Eros of Place*, Princeton University Press, 1998, S. 102.

⁴ Katherine Hoffman, *Georgia O'Keeffe. A Celebration of Music and Dance*. George Braziller, New York, 1997, S. 43f.

Der dritte und letzte Teil der Diplomarbeit – Kapitel sechs und sieben - beschäftigt sich mit dem Futurismus und dem Deutschen Expressionismus. Faktoren, die in der bisherigen Forschung fast völlig ignoriert wurden. Es handelt sich hier um ein breites Feld, auf dem es meines Erachtens in Zukunft noch viel zu entdecken gibt. Im Rahmen dieser Arbeit kann daher nur ein erster Überblick gegeben werden. Unter Berücksichtigung aller drei Teile soll der Frage nachgegangen werden, ob O’Keeffe, eine Ikone der amerikanischen Kunst, überhaupt als „genuin amerikanisch“ bezeichnet werden kann, oder ob diese Ansicht veraltet - in neuem Licht betrachtet - als überholt anzusehen ist.

Die Literatur über O’Keeffe war schon zu ihren Lebzeiten beträchtlich und wuchs nach ihrem Tod massiv an. Darüber hinaus gibt es zahlreiche, nicht veröffentlichte Dokumente über die Künstlerin, die in den Stieglitz-O’Keeffe-Archiven der Beinecke Rare Book and Manuscript Library an der Yale University in New Haven aufbewahrt werden. Aus diesem Grund kann hier kein Anspruch auf Vollständigkeit der Quellen erhoben werden. Weil in O’Keeffes Frühwerk keine offenkundige Stringenz nachvollziehbar ist, ist auch die Struktur dieser Diplomarbeit eher kaleidoskopisch als linear angelegt. Mein Zugang ist visueller Art, da ich der Überzeugung bin, dass sich auch O’Keeffe hauptsächlich auf diesem Weg mit der Kunst anderer auseinandersetzte. Daher enthält diese Arbeit einen umfassenden Bildteil. Die verschiedenen Vergleiche werden durch gesicherte und mögliche Quellen untermauert. Nur in seltenen Fällen, wie bei der Beschäftigung mit Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* und Dows Lehre, ist bei O’Keeffe ein theoretischer Zugang nachzuweisen. Titel und Datierungen zu O’Keeffes Werken folgen meist jenen von Barbara Buhler Lyns Werkverzeichnis. In den Zitaten aus O’Keeffes Briefen werden der eigenwillige Schreibstil sowie Rechtschreib- und Grammatikfehler von O’Keeffe übernommen, sofern diese nicht von den AutorInnen korrigiert wurden.⁵

Wenn in der bestehenden Literatur Einflüsse auf die Künstlerin untersucht werden, so geschieht das überwiegend im Zusammenhang mit Alfred Stieglitz’ Fotografien, der Fotografie im Allgemeinen, dem Tonalismus, dem Transzendentalismus, der als typisch amerikanische Kunstströmung gilt, und der Philosophie amerikanischer

⁵ Auf O’Keeffes Schreibstil wird im Zusammenhang mit den Futuristen in Kapitel 6 genauer eingegangen.

Literaten wie Ralph Waldo Emerson und Walt Whitman.⁶ Diese Vergleiche stellen O'Keeffes Arbeiten hauptsächlich in einen amerikanischen Kontext. Außerdem wurde die Person O'Keeffe sowie deren Werk in der Genderforschung viel diskutiert.⁷ Auch der Einfluss der Musik auf O'Keeffes Arbeiten wurde ausführlich dargelegt.⁸ Diesen Bezügen soll in der vorliegenden Diplomarbeit keine Beachtung geschenkt werden. Auch auf eine ausführliche biografische Ausarbeitung wird verzichtet. Diese ist in zahllosen Büchern zu finden.⁹ In den Fällen, in denen in dieser Arbeit von Amerika gesprochen wird, sind immer die Vereinigten Staaten von Amerika gemeint. Buchtitel, Namen von Zeitschriften und Magazinen, Ausstellungstitel, Künstlergruppen sowie die Kurzform von Stieglitz' Galerie The Little Galleries of the Photo-Secession, 291, nicht zu verwechseln mit dessen Magazin 291, werden in der Regel kursiv geschrieben. Werkstitel werden in Anführungszeichen gesetzt.

Wie der Titel *Georgia O'Keeffe. Die formativen Jahre im Hinblick auf europäische Einflüsse* verrät, handelt es sich hier um ein weitläufiges Unterfangen. Daher ist es im Rahmen dieser Abschlussarbeit nicht möglich, dem Verhältnis von O'Keeffes frühem Werk und den verschiedenen europäischen Kunstströmungen in allen Einzelheiten nachzuspüren. Vielmehr soll ein Überblick geschaffen werden, welche europäischen Kräfte auf die junge Künstlerin eingewirkt haben.

⁶ Zu Transzendentalismus und Tonalismus siehe: Bram Dijkstra, *The Eros of Place*. Eine ausführliche Abhandlung zu O'Keeffes Werk in Bezug auf die Fotografie ist in Peters, *Becoming O'Keeffe*, zu finden. Siehe auch Christopher Merrill, *From the Faraway Nearby, Georgia O'Keeffe as Icon*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1998, S. 55ff.

⁷ Siehe zum Beispiel Kathleen Pyne, *Modernism and the Feminine Voice. O'Keeffe and the Women of the Stieglitz Circle*, University of California Press, Los Angeles, 2007; oder Marcia Brennan, *Painting Gender, Constructing Theory. The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics*, Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge, 2001. Eine umfangreiche Auflistung verschiedener Bücher und Artikel zu diesem Thema ist zu finden in: Barbara Buhler Lyns, *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics, 1916-1929*, University of Chicago Press, Chicago, 1989, S. 322f, FN 27.

⁸ Zu den Werken O'Keeffes im Zusammenhang mit Musik siehe u. a.: Katherine Hoffman, *A Celebration*.

⁹ Beispiele zu umfassenden Biografien über O'Keeffe sind: Laurie Lisle, *Portrait of an Artist: A Biography of Georgia O'Keeffe*, Seaview Books, New York, 1999; Hunter Drohojowski Philp, *Full Bloom. The Art and Life of Georgia O'Keeffe*, W. W. Norton & Company, New York, 2004; oder Benita Eisler, *O'Keeffe and Stieglitz. An American Romance*, Penguin Books, New York, 1991.

1. Einleitung

Georgia O'Keeffe (1887-1986) gilt als die Grand Dame der frühen amerikanischen Avantgarde. Zahlreiche Bücher und Artikel wurden über die Künstlerin verfasst. Zahllose Reproduktionen ihrer Werke wurden in Poster-, Kalender- und Postkartenformat gedruckt. Die farbenfrohen, auf wenige klare Formen reduzierten Blumen und Landschaften ihres reifen Werks eignen sich besonders für Druckwerk dieser Art. So sehr O'Keeffe in den USA als Ikone behandelt wurde, so sehr wurde sie von Europa ignoriert oder vorwiegend mit diesen dekorativen Postern assoziiert. Erst Ende 2003 fand im Kunsthaus Zürich eine Retrospektive statt, die auch das frühe Werk von O'Keeffe in größerem Umfang zeigte.¹ Trotz des umfassenden Oeuvres der Künstlerin, die über sechs Jahrzehnte tätig war und an die 1.300 Arbeiten schuf - Keramiken und Skizzen nicht eingerechnet -, sind in den bedeutenden europäischen Museen kaum Bilder von ihr zu finden.²

Zeit ihres Lebens rankte ein Mythos um O'Keeffe, der ab 1916 von Alfred Stieglitz (1864-1946), ihrem Kunsthändler und späteren Ehemann, initiiert und von O'Keeffe weitergeführt wurde. Sie nahm zu ihren Arbeiten kaum Stellung und leugnete jegliche Quellen zu ihrem Werk.³ Es gibt nur eine Hand voll kurzer Einführungen zu ihren Ausstellungskatalogen, wenige Artikel und Interviews sowie zwei, hauptsächlich aus Illustrationen bestehende Bücher, in denen sich die Künstlerin persönlich äußert.⁴ In den wenigen Fällen, in denen O'Keeffe Entstehungsgeschichten zu einzelnen Arbeiten darlegt, ist Vorsicht geboten. Meines Erachtens versuchte sie damit die Quellen zu ihren Werken zu verschleiern.⁵ Sie wies jegliche Einflüsse, mit Ausnahme

¹ Zu dieser Ausstellung, die von 24. Oktober 2003 bis 1. Februar 2004 stattfand, wurde ein Katalog herausgegeben: Bice Curiger, Georgia O'Keeffe, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2003.

² Diese sechs Jahrzehnte rechnen sich von 1915, als sie begann moderne Zeichnungen zu schaffen, bis in die Mitte der 70er Jahre, als sie zu erblinden begann. Es gibt auch Werke von O'Keeffe, die vor 1915 datieren, und zahlreiche Keramiken, die sich nach Mitte der 70er Jahre produzierte. Sie sind in diese Periode nicht mit eingerechnet.

³ Peters, *Becoming O'Keeffe*, S. 94.

⁴ Georgia O'Keeffe, *Georgia O'Keeffe*, Viking Press, New York, 1976; sowie Georgia O'Keeffe, Doris Bry, *Some Memories of Drawings*, Atlantis Editions, New York, 1974. Beide Bücher sind unpaginiert, daher wird diesbezüglich in den folgenden Fußnoten "ohne Seitenangabe" vermerkt.

⁵ Ich bin der Überzeugung, dass O'Keeffe, wenn sie sich der Nähe ihrer Arbeiten zu anderen Kunstwerken bewußt war, versuchte, durch Anekdoten davon abzulenken. Um nur einige Beispiele ihrer Verschleierungstaktik zu nennen: O'Keeffe wiederholte mehrmals, dass sie von Bement angewiesen wurde sich nur auf die Illustrationen in Eddys *Cubists and Post-Impressionism*, in dem alle wichtigen europäischen Kunstströmungen erklärt werden, zu konzentrieren. Das Buch wurde ihr von Alon Bement 1914 empfohlen. Siehe O'Keeffe, O'Keeffe, ohne Seitenangabe. Es befand sich in ihrer Bibliothek in Abiquiu. Siehe dazu Ruth Fine, *The Book Room*. Für mehr Informationen dazu siehe S. 34. Eine Kohlezeichnung, die in Kapitel 2.3 aufgeführt wird, weist einen hohen Grad an kompositioneller Übereinstimmung mit einem Beispiel aus einem ihrer Lehrbücher auf. O'Keeffe gab wiederholt an, die Arbeit sei in Zusammenhang mit starken Kopfschmerzen entstanden. Siehe

der ihres Lehrers Arthur W. Dow, von sich und wehrte sie sich teils vehement gegen die Analyse ihrer Arbeit durch HistorikerInnen.⁶ Das Geheimnis, das O’Keeffe um ihre Kunst und Person spann, sowie ihr permanentes Schweigen erschwert die Forschung zu ihrem Werk.

Alfred Stieglitz (1864-1946), „Antipode zum eingewurzelten ästhetischen Provinzialismus in den USA“,⁷ war Fotograf, Galerist, Herausgeber verschiedener Magazine und eine der wichtigsten Persönlichkeiten der New Yorker Kunstszene zu Beginn des 20. Jahrhunderts.⁸ Neben der Fotografie begann er sich ab 1908 auch für die europäische Moderne einzusetzen, die er in seiner Galerie The Little Galleries of the Photo-Secession, besser bekannt unter dem Namen 291, in Ausstellungen zeigte.⁹ Zwischen 1908 und 1917 stellte er Werke von Rodin, Matisse, Picasso und Braque, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Manet, Renoir, Rousseau, Picabia, Brancusi und Severini aus.¹⁰ Nach der Armory Show 1913 wandte er sich jedoch verstärkt der Förderung junger amerikanischer Künstler zu. Zum Stieglitz-Kreis gehörten unter anderem die von ihm protegierten Maler Arthur G. Dove, John Marin, Marsden Hartley, Oscar Bluemner, Max Weber sowie der Fotograf Paul Strand und einige Kunstkritiker.¹¹ Im Stieglitz-Kreis wurde zusehends „The Great American Thing“ diskutiert, eine von anderen Nationen unabhängiger Ausdruck in den verschiedenen

dazu Kapitel 2.3. Auch von Rodins Aktzeichnungen behauptete sie, diese hätten ihr vor 1946 nichts bedeutet. O’Keeffe, O’Keeffe, ohne Seitenangabe. Siehe dazu Kapitel 3. Offensichtlich war ihr Hang zur Geheimhaltung so stark, dass sie auch Vorlagen, die nicht auf andere Künstler zurückzuführen sind, zu verschleiern suchte. Zu „From the River – Pale“ aus dem Jahr 1959 behauptete sie, das Motiv sei ein Fluss vom Flugzeug aus gesehen. O’Keeffe, O’Keeffe, ohne Seitenangabe. Auf einer Fotografie von Todd Webb aus dem Jahr 1963 ist das Werk von O’Keeffe auf einer Staffelei platziert, daneben ein verdorrter Ast, der exakt dieselbe Form aufweist wie der ‚Fluss‘ in ihrem Gemälde. Siehe Abbildung in Curiger, O’Keeffe, S. 26.

⁶ Peters machte diese Erfahrung, als sie mit O’Keeffe Kontakt aufnahm, um sie für ihre Dissertation zu befragen. Peters, *Becoming O’Keeffe*, S. 7ff.

⁷ Peter Selz, *Amerikaner im Ausland*, S. 201, in: Christos M. Joachimides, *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert, Malerei und Plastik 1913-1993*, Prestel Verlag, München, 1993.

⁸ In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts gab Stieglitz die Magazine *Society of Amateur Photographers* und *Camera Notes* auf. Von 1903 bis 1917 publizierte er *Camera Work* und von März 1915 bis Februar 1916 wurde von ihm in 12 Ausgaben das Magazin *291* herausgegeben. Die ersten beiden Zeitschriften waren gänzlich der Fotografie gewidmet. *Camera Work* verschrieb sich ab 1908 neben der Fotografie auch der modernen Kunst. *291* war ein reines Avantgarde-Magazin. Siehe dazu: http://www.davidson.edu/academic/english/Little_Magazines/291/gallery.html. 13. Mai 2008.

⁹ Der Name *291* für die Galerie resultierte aus deren Adresse in der 291 Fifth Avenue und wurde auch beibehalten, als die Galerie in ein Nebengebäude umzog.

¹⁰ Aufgrund der geringen Größe der Galerie handelte es sich bei den meisten dieser Werke um Arbeiten auf Papier und Druckgrafiken, aber auch einige Ölgemälde wurden gezeigt. Für eine chronologische Auflistung der Ausstellungen in der 291 siehe: William Innes Homer, *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*, Secker & Warburg, London, 1977, S. 295 bis 298.

¹¹ Weitere von Stieglitz ausgestellte und geförderte Künstler waren Charles Demuth, Abraham Walkowitz, Marius deZayas, Alfred Maurer, Arthur B. Carles, Conrad Cramer u. a. Die Kritiker waren Paul Rosenfeld, William Carlos Williams sowie Waldo Frank. Ab 1918 zählte auch O’Keeffe als vollwertiges Mitglied dieses Kreises.

Künsten, der die Basis für eine authentisch amerikanische Identität darstellt.¹² Anfang 1916, als O’Keeffe mit ihren Kohlezeichnungen die Aufmerksamkeit von Stieglitz erlangte, war er bereits darauf bedacht, eine von Europa weitgehend unabhängige amerikanische Kunst zu propagieren.¹³ Da O’Keeffe im Gegensatz zu all den anderen Künstlern im Stieglitz-Kreis nicht in Europa studiert hatte, begann er sie als genuin amerikanische Künstlerin aufzubauen.¹⁴ Dieses Programm widerspiegelt sich auch in Ausstellungstiteln wie „Georgia O’Keeffe, American“.¹⁵ Eine Kritikerin schrieb in der *New York Times* „Just why Alfred Stieglitz [...] should insist upon Miss O’Keeffe’s Americanism, it is difficult to see, but the pictures are not.“¹⁶ Stieglitz sprach O’Keeffes Werken jeglichen Zusammenhang mit der europäischen Kunst ab und man verlieh ihr das Prädikat „entirely and locally American“.¹⁷ Ihre künstlerische Unabhängigkeit wurde derart forciert, dass bis in die 20er Jahre in der Literatur über O’Keeffe nicht einmal ihr Studium in Chicago und New York erwähnt wurde.¹⁸

Stieglitz, der durch das intellektuelle Klima des späten 19. Jahrhunderts und die Schriften Sigmund Freuds geprägt war, beschrieb O’Keeffe als „the great child“ und erklärte ihr Werk als Ausdruck ihres Unterbewusstseins und ihrer Sexualität.¹⁹ Ab 1918 begann er mit einer Serie erotischer Fotografien der jungen Künstlerin,²⁰ die 1921 in einer Ausstellung zu sehen waren und großes mediales Aufsehen erregten.²¹

¹² Für weitere Informationen zu diesem Thema siehe: Wanda Corn, *The Great American Thing. Modern Art and National Identity 1915-1935*, University of California Press, Berkeley, 1999.

¹³ „From the beginning Stieglitz promoted O’Keeffe [...] as a specifically American artist whose imagery was free of the influence of her European contemporaries.“ Barbara Buhler Lyns, *Inventions of Different Orders*, S. 43 in: Ruth Fine, *O’Keeffe on Paper*, National Gallery of Art, 2000.

¹⁴ Greenough ist der Meinung, dass Marius deZayas, der von 1915 bis 1918 die Modern Gallery führte, und Francis Picabia Stieglitz dahingehend kritisiert hätten, dass die amerikanischen Künstler, die er ausstellte nur „unterwürfige Imitatoren“ der europäischen Kunst seien. Um diese Kritik zu umgehen, sagt Greenough, habe Stieglitz Künstler wie O’Keeffe und Paul Strand zu promoten begonnen. Sarah Greenough, *Modern Art and America. Alfred Stieglitz and his New York Galleries*, Bluefinch Press, 2000, S. 249.

¹⁵ Die Ausstellung *Alfred Stieglitz Presents One Hundred Pictures: Oils, Watercolors, Pastels, Drawings, by Georgia O’Keeffe, American* fand von Jänner bis Februar 1923 in den New Yorker Anderson Galleries statt.

¹⁶ Elizabeth Luther Cary, *Art – Competitions, Sales, and Exhibitions of the Mid-Season: Georgia O’Keeffe, American*, *New York Times*, 4. Februar 1923, Sektion 7, S. 7. Zitiert in Lyns. *Critics*, S. 186.

¹⁷ Paul Strand in *The World*, 11. Februar 1923, Metropolitan Section, S. 11. Zitiert in Jack Cowart, *Arts and Letters*, Graphic Society Books, 1987, S. 136.

¹⁸ Ebenda.

¹⁹ Greenough, *Modern Art*, S. 446. O’Keeffe selbst war mit der sexuellen Auslegung ihrer Arbeiten nicht einverstanden. Daher begann sie in den frühen 20er Jahren vermehrt gegenständlich zu arbeiten, um dem entgegenzuwirken. In einem Brief vom 11. Februar 1924 an den Galeristen Sherwood Anderson schrieb O’Keeffe: „I suppose the reason I got down to an effort to be objective is that I didn’t like the interpretations of my other things.“ Zitiert in: Cowart, *Art and Letters*, S. 175-176.

²⁰ Zu den Fotografien, die Stieglitz über die Jahre von O’Keeffe machte, siehe: Alfred Stieglitz, *Georgia O’Keeffe: A Portrait by Alfred Stieglitz*, Viking Press, New York, 1978.

²¹ Die Ausstellung fand im Februar 1921 in den Anderson Galleries in New York statt. Sie war nur sieben Tage geöffnet. Trotzdem sollen mehr als 8.000 Besucher gezählt worden sein. Greenough, *Modern Art*, S. 450.

Dieser Umstand trug beträchtlich zum öffentlichen Bild von O’Keeffe bei, da sie, wie der Kritiker Henry McBride es beschrieb, zu einer „newspaper personality“ wurde, bevor ihr Werk in der breiten Öffentlichkeit bekannt wurde.²² Stieglitz’ Aufbauarbeit von O’Keeffes Karriere beinhaltete auch beabsichtigte Falschmeldungen, um die Aufmerksamkeit auf die Künstlerin zu lenken. So verkündeten mehrere New Yorker Zeitungen im April 1928 aufgrund einer Pressemitteilung von Stieglitz, dass sechs kleine Gemälde von O’Keeffe für 25.000 Dollar an einen anonymen Sammler verkauft worden seien.²³ Doch es gab weder einen Käufer noch einen Verkauf.²⁴ Stieglitz’ Strategie war erfolgreich. O’Keeffe wurde bekannt, ihre Arbeiten verkauften sich zu hohen Preisen und die Öffentlichkeit nahm sie als typisch amerikanische Künstlerin wahr.

Nach Stieglitz’ Tod übersiedelte O’Keeffe in die Wüste von New Mexico, abseits des Trubels um ihre Person.²⁵ Sie zog es vor, sich von KritikerInnen, BiografInnen und KunsthistorikerInnen, die versuchten, ihr Leben und ihre Kunst genauer zu durchleuchten, zu distanzieren.²⁶ So blieb das von Stieglitz kreierte Image der Künstlerin bewahrt.

Das kreative Potential der jungen O’Keeffe wurde von ihrer Familie und den Lehrern früh erkannt und gefördert. Von 1905 bis 1906 studierte sie am Art Institute of Chicago und von 1907 bis 1908 an der Art Students League in New York.²⁷ Aufgrund einer finanziellen Krise der Familie musste O’Keeffe ihr Studium abbrechen und zog zurück nach Chicago, um für zwei Jahre als freischaffende Illustratorin zu arbeiten. Eine Beschäftigung mit der Kunst ist erst 1912 wieder nachweisbar, als sie einen Sommerkurs an der University of Virginia bei Alon Bement belegte.²⁸ In den Jahren von 1912 bis 1918, als sie endgültig zu Stieglitz nach New York übersiedelte, ist ihre Vita etwas kompliziert. Aufgrund ihrer beruflichen Tätigkeit als Kunsterzieherin an

²² Ebenda.

²³ Am 16. April 1928 wurde die Sensationsnachricht von der *New York Times* verkündet, eine Woche später nahm *Art News* das Thema auf und der *Brooklyn Eagle* schrieb: “the largest sum ever paid for so small group of modern paintings by a present day American.”. Eisler, O’Keeffe, S. 370.

²⁴ Norman Rosenthal, Amerikanische Kunst: Eine Sicht aus Europa, in: Christos M. Joachimides, Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993, Prestel Verlag, München, 1993, S. 13f; sowie Eisler; O’Keeffe, S. 371.

²⁵ Janet Souter meint, dass je mehr sich O’Keeffe zurückzog, sie umso mehr die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich zog. Janet Souter, *Georgia O’Keeffe*, Parkstone Press, New York, 2005, S. 7.

²⁶ Jack Cowart, *Art and Letters*, S. 2.

²⁷ In Chicago studierte sie bei John Vanderpoel. In der Art Students League studierte sie u. a. bei William Merritt Chase, F. Luis Mora und Kenyon Cox, hier erhielt sie ein Stipendium für ein Stillleben bei Chase.

²⁸ Alon Bement machte O’Keeffe mit den Methoden von Arthur Wesley Dow bekannt.

verschiedenen Schulen sowie des partiell wieder aufgenommenen Studiums hielt sie sich in den folgenden Jahren immer nur für einige Monate am selben Ort auf. Zum besseren Verständnis soll ein kurzer Überblick geschaffen werden. Von August 1912 bis zum Frühjahr 1914 unterrichtete sie in Amarillo, Texas. Von Herbst 1914 bis Juni 1915 studierte sie am Teachers College der Columbia University in New York. Im Herbst 1915 begann sie in Columbia, South Carolina, zu unterrichten. Das Frühjahr 1916 verbrachte sie erneut in New York, um einen Kurs bei Arthur W. Dow am Teachers College zu belegen. Dazwischen arbeitete sie in den Sommermonaten von 1913 bis 1916 als Bements Assistentin in Virginia. Im Herbst 1916 trat sie eine Stelle als Lehrerin in Canyon, Texas, an und blieb dort, mit der Unterbrechung durch eine Reise nach New York im Mai 1917, bis Anfang 1918. Danach wohnte sie für wenige Monate bei Leah Harris im Süden von Texas.²⁹ Im Mai schickte Stieglitz Paul Strand, um O'Keeffe nach New York zu holen, wo die beiden im Juni 1918 ankamen. Die bedeutendsten Zeiten waren jene, die sie in New York verbrachte. In diesen Perioden hatte sie direkten Zugang zu sämtlichen Ausstellungen und der Kunstszene New Yorks.

In New York gab es im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts eine kleine, der Moderne verschriebene Kunstszene, die sich hauptsächlich an den innovativen Impulsen aus Europa orientierte. Der bedeutendste Protagonist war Alfred Stieglitz.³⁰ Seine Galerie und sein Magazin *Camera Work* galten im ersten Jahrzehnt als führende Organe der New Yorker Moderne. Er machte erstmals innovative Kunst der Öffentlichkeit zugänglich und bereitete den Weg für zukünftige Ereignisse, wie die Armory Show von 1913. Sie markierte hinsichtlich der Beachtung moderner Kunst durch die breite Öffentlichkeit in den USA einen Wendepunkt. Deren Organisatoren

²⁹ Leah Harris war eine Freundin von O'Keeffe, die in Kapitel 3 im Zusammenhang mit O'Keeffes Aquarellakten wieder erwähnt wird.

³⁰ Robert Henri (1865-1929) war neben Alfred Stieglitz einer der wenigen, die vor 1910 mit ihrer Rebellion gegen die Vorherrschaft des Akademismus auffiel und Erfolge verbuchen konnte, wenngleich sein Widerstand gegen die akademische Tradition weniger in seinem Stil zum Ausdruck kam, als vielmehr in seinen Angriffen gegen die 1825 gegründete, mächtige National Academy of Design, deren Jahresausstellungen für die materielle Existenz der meisten Künstler entscheidend waren. Nach vergeblichen Bemühungen, die Akademie von innen zu reformieren, veranstalteten Henri und andere Mitglieder der *Ashcan School* 1908 die Ausstellung *The Eight* in der New Yorker Macbeth Gallery. Diese Ausstellung zeigte erstmals, dass antiakademische Künstlergruppen von der Öffentlichkeit wahrgenommen wurden. Die *Ashcan School* und *Die Acht* wehrten sich gegen den vorherrschenden Akademismus, gelten aber nicht als Avantgarde. 1910 organisierte Henri mit John Sloan (1871-1951) die *Exhibition Of Independent Artists* in New York, eine Ausstellung nach dem Modell des französischen Salon des Indépendants. Die Künstler um Stieglitz wurden nicht zur Teilnahme eingeladen. Laut Homer wurden sie von der Henri-Gruppe als zu radikal und als zu sehr von der europäischen Moderne beeinflusst angesehen. Homer, Alfred Stieglitz, S. 84.

hatten dem Publikum zahlreiche Gemälde der europäischen und amerikanischen Avantgarde vorgeführt und etablierten die moderne Kunst in weiteren Kreisen. Das Großereignis dieser Ausstellung motivierte bis dahin eher konservative Galerien, radikalere europäische Kunst zu zeigen. Es entstanden aber auch neue Galerien und Magazine, die sich der Moderne verschrieben.³¹ Zudem waren die Salonabende von Walter C. Arensberg,³² in dem sich die intellektuelle Avantgarde um Marcel Duchamp versammelte, und von Mable Dodge,³³ einer späteren Freundin von Georgia O’Keeffe, wichtige Brennpunkte der New Yorker Szene. Neben den neuen Galerien und Salons formierten sich auch fortschrittliche Kunstvereine und –gesellschaften und es wurden zusehends mehr Ausstellungen organisiert, die progressive Tendenzen im Fokus hatten. Nach Judith Zilczer waren in der Zeit zwischen 1913 und 1918 in New York weit mehr Ausstellungen moderner Kunst zu sehen als es heute dargestellt wird. Laut ihren Recherchen sponserten in dieser Zeitspanne 34 Galerien, Organisationen und private Clubs ca. 250 Ausstellungen amerikanischer und europäischer Kunst, die von der Öffentlichkeit als modern oder progressiv angesehen wurden.³⁴ Durch Stieglitz’ Vorreiterrolle und die Armory Show war nun in den USA, hauptsächlich in New York, eine stetig wachsende Kunstszene

³¹ 1913 eröffnete die Daniel Gallery, 1914 die Washington Square Gallery und die Carroll Gallery, 1915 The Modern Gallery und 1916 wurde die Bourgeois Gallery eröffnet. An neuen, meist kurzlebigen Kunstzeitschriften gab es u.a. *The Seven Arts*, *The Soil* und *The Blind Man*. Aber auch in Zeitschriften wie *Century*, *International Studio*, *Forum*, *Arts and Decoration* sowie *Vanity Fair*, die in großen Auflagen gedruckt wurden, waren Beiträge über moderne Kunst zu finden.

³² Walter Conrad Arensberg (1878-1954) war ein amerikanischer Kunstsammler, -kritiker und Dichter. Er und seine Frau Luise (1879-1953) öffneten ab 1914 ihre New Yorker Wohnung für die bald berühmt berüchtigten Abendveranstaltungen, an denen europäische Künstler wie Marcel Duchamp, Francis Picabia, Albert Gleizes, Jean Crotti sowie Amerikaner wie Charles Sheeler, Charles Demuth, Joseph Stella, der Dichter William Carlos Williams und Max Eastman, Herausgeber des linksradikalen Magazins „The Masses“, das O’Keeffe abonniert hatte, und Isidora Duncan teilnahmen. Auch Alfred Stieglitz war sporadisch zu Gast. Das Wesen des Arensberg-Salons tendierte Richtung Dada, auch wenn dieser Name erst 1916 in Zürich etabliert werden sollte. Laut Homer war das Erscheinen dieser Kunstströmung in den USA mit dem Aufenthalt der Arensbergs in New York von 1914 bis in die frühen 20er Jahre, als sie nach Californien umzogen, verknüpft. Homer, Alfred Stieglitz, S. 179ff. Arensberg sammelte Werke von Marcel Duchamp, Picasso, Duchamp, Gleizes, Charles Sheeler u. a. sowie präkolumbianische Kunst. Die Sammlung der Arensbergs ist heute im Philadelphia Museum of Art untergebracht.

³³ Mable Dodge (1879-1962) hielt ihre Abende in ihrer Wohnung in Greenage Village ab 1912/1913. Sie war regelmäßige Besucherin der 291. Zu ihren Gästen zählte Francis Picabia aber auch Künstler aus dem Stieglitz-Kreis wie Marsden Hartley und John Marin. Dodge unterstützte die Armory Show mit finanziellen Mitteln und schrieb einen Artikel über Gertrude Stein, der in einer Spezialausgabe von *Arts and Decoration* erschien, die in Zusammenarbeit mit der Armory Show herausgegeben wurde. Ihr New Yorker Salon fand sein Ende als Dodge 1917 nach Taos, New Mexico, zog. Georgia O’Keeffe sollte später häufiger Gast auf dem Anwesen in Taos sein sowie eine enge Bekannte von Mable Dodge werden.

³⁴ Der Begriff *modern* wurde damals etwas weiter ausgelegt als es heute üblich ist. Die Künstler dieser Ausstellungen rangieren von Arthur B. Davies bis Arthur Dove und von Odilon Redon bis Marcel Duchamp. Judith Zilczer, *The World’s New Art Center: Modern Art Exhibitions in New York City, 1913-1918*, in *Archives of American Art Journal*, Vol. 14, No. 3, 1974, S. 2-7.

entstanden. Diese bot O’Keeffe, die sich ab Ende 1915 mit der modernen Kunst bildlich auseinander setzte, ein breites Experimentierfeld als Grundlage.

In der Zeit, in der O’Keeffe nicht in New York war, sondern ihren Lehrtätigkeiten in South Carolina, Virginia und Texas nachging, wurde sie von Anita Pollitzer und ab Anfang 1916 von Alfred Stieglitz über die wichtigsten kulturellen Ereignisse in Kenntnis gesetzt und mit Informationsmaterial versorgt.³⁵ Pollitzer und O’Keeffe lernten einander 1914 am Teachers College kennen. Es entwickelte sich ein reger Briefverkehr zwischen den beiden Frauen, der heute als eine der Hauptquellen zu O’Keeffes frühem Werk gilt. O’Keeffe schickte Pollitzer auch neu geschaffene Arbeiten nach New York. Pollitzer ging mit diesen am 1. Jänner 1916 zu Stieglitz in die Galerie, um sie ihm zu zeigen. Aus einem Brief Pollitzers geht hervor, dass er begeistert war.³⁶ Im darauf folgenden Mai präsentierte Stieglitz einige dieser Arbeiten in einer Gruppenausstellung in der 291.³⁷ Das war der Beginn von O’Keeffes großer Karriere. Kurz nachdem Stieglitz die Zeichnungen erhalten hatte, setzte eine Korrespondenz zwischen Stieglitz und O’Keeffe ein, die über 30 Jahre anhielt.³⁸

O’Keeffe verfügte über ein umfangreiches Wissen über die modernen Kunstströmungen in Europa und den USA. Während ihrer Aufenthalte in New York besuchte sie 1908 die Ausstellung von Rodin in der 291. Es wird angenommen, dass sie in diesem Jahr dort auch Pamela Colman Smith und die Matisse-Ausstellung gesehen hat.³⁹ Zwischen Herbst 1914 und Juni 1915 sah sie die Ausstellungen von Picasso und Braque, John Marin, Francis Picabia und Kunst von Kindern in der 291

³⁵ Dass Pollitzer an O’Keeffe Zeitschriften und Bücher sandte geht aus deren Korrespondenz hervor. Ebenso dass sie O’Keeffe über das kulturelle Leben in New York informierte. Mehr zum Austausch der beiden Frauen siehe: Giboire, Lovingly.

³⁶ Aus dem Brief vom 1. Jänner 1916 von Pollitzer an O’Keeffe geht der viel zitierte Satz „Finally a woman on paper“ hervor, der Stieglitz’ erste Reaktion auf O’Keeffes Kohlezeichnungen gewesen sein soll. Giboire, Lovingly, S. 115. Greenough führt jedoch an, dass dieser Satz in dem besagten Brief jedoch in Bleistift ausgeführt ist, während der Rest des Briefes, der sich nicht im Nachlass von Pollitzer befand, mit Tinte geschrieben war. Sie führt das nicht weiter aus, stellt den Wahrheitsgehalt der Aussage von Stieglitz dadurch aber in Frage. Greenough, Modern Art, S. 512, Anm. 5. Zu den Kohlezeichnungen, die Pollitzer zu Stieglitz trug, gehören die „Specials“ Nr. 1 bis 5 und 7 bis 9. Cowart, Art And Letters, S 147.

³⁷ Die letzte Ausstellung in der 291 im Jahr 1917 war zugleich die erste Einzelausstellung von Georgia O’Keeffe. Nach der Schließung eröffnete Stieglitz 1925 die *Intimate Gallery*, die bis 1929 bestand. Von 1929 bis 1946 führte er die Galerie *An American Place*. In diesen Galerien organisierte er jährliche Einzelausstellungen von O’Keeffe.

³⁸ Diese Korrespondenz war, laut testamentarischem Beschluss von O’Keeffe, bis 2006 für die Öffentlichkeit unzugänglich. Verwahrt werden diese Dokumente in der Beinecke Rare Book und Manuscript Library der Yale University in New Haven. Die Briefe sind nun seit zwei Jahren zugänglich. Neue Forschungsergebnisse, die sich auf deren Inhalt beziehen, gibt es nicht.

³⁹ Peters, Becoming O’Keeffe, S. 40.

sowie die *Forum Exhibition of Modern American Painters* in den Anderson Galleries.⁴⁰ Außerdem ist anzunehmen, dass O’Keeffe, als sie Stieglitz im Mai 1917 in der Galerie besuchte, Werke der vorangegangenen Ausstellungen von Gino Severini und Stanton MacDonald-Wright gesehen hat.⁴¹ Den Arbeiten von Marsden Hartley, Abraham Walkowitz und Paul Strand begegnete sie im Frühjahr 1916 in Stieglitz’ Galerie.⁴² Sie las Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst*⁴³ und besaß *Cubists and Post-Impressionism* von Arthur Jerome Eddy, in dem alle wichtigen Avantgarde-Bewegungen beschrieben und abgebildet waren.⁴⁴ Dieses Buch ist eine der Hauptquellen, auf die in dieser Arbeit zurückgegriffen wird. Beide Bücher wurden O’Keeffe 1914 von Alon Bement empfohlen. Außerdem hatte sie Stieglitz’ *Camera Work* und das Avantgarde-Magazin *291* abonniert.⁴⁵ Neben wichtigen Reproduktionen moderner Werke waren darin auch Artikel zur europäischen Kunst zu finden. 1916 las O’Keeffe Clive Bells *Art* und Willard Huntington Wrights *The Creative Will*.⁴⁶ Anfang 1917 hielt O’Keeffe einen Vortrag über moderne Kunst für die Mitglieder der Fakultät der Schule, an der sie unterrichtete. In der Vorbereitungsphase verarbeitete sie alles, was sie zu dem Thema finden konnte.⁴⁷ Darüber hinaus bin ich der Ansicht, dass O’Keeffe über Stieglitz auch europäische Kunstzeitschriften wie *Der Sturm* und Ausstellungskataloge sowie den *Blauen Reiter Almanach* kannte.⁴⁸

Wie der Korrespondenz mit Pollitzer zu entnehmen ist, wollte O’Keeffe im Oktober 1915 alles bisher Gelernte hinter sich lassen und einen künstlerischen Neuanfang

⁴⁰ Suzanne M. Mullett, Arthur G. Dove (1880-1946): A Study in Contemporary Art, Master’s Thesis, The American University, 1944, S. 27.

⁴¹ Aus dem Briefverkehr mit Pollitzer geht eindeutig hervor, dass sie, als sie Stieglitz besuchte, Bilder von MacDonald-Wright gesehen hat. Brief vom 20. Juni 1917, Giboire, Lovingly, S. 255f. Daher ist es höchst wahrscheinlich, dass Stieglitz ihr auch die Arbeiten von Severini gezeigt hat.

⁴² Peters, *Becoming O’Keeffe*, S. 184.

⁴³ O’Keeffe besaß folgende Ausgabe: Wassily Kandinsky, *The Art of Spiritual Harmony*, übersetzt von M. T. Sadler, Houghton Mifflin Company, Boston, New York, 1914. Fine, *The Book Room*, S. 41. In einem Brief vom September 1915 an Pollitzer schreibt O’Keeffe: “Kandinsky is reading much better this time than last time too.“ Giboire, Lovingly, S. 24.

⁴⁴ Arthur Jerome Eddy, *Cubists and Post-Impressionism*, A. C. McClurg & Co., Chicago, 1914. Das Buch enthält 69 Abbildungen, davon 22 farbige Reproduktionen, vorwiegend von Werken moderner europäischer Künstler; die meisten aus seiner eigenen Sammlung. Eddy, Anwalt in Chicago, war einer der frühesten Verfechter der Avantgarde in den USA. Weitere Kunstbücher von Eddy: „*Delight, the Sould of Art*“ und „*Recollections and Impressions of James McNeill Whisler*“.

⁴⁵ Brief von O’Keeffe an Pollitzer vom 25. August 1915 in: Giboire, Lovingly, S. 15.

⁴⁶ O’Keeffe an Pollitzer, Dezember 1916, Giboire, Lovingly, S. 226f.

⁴⁷ Siehe dazu Kapitel 6.1.1, S. 34.

⁴⁸ Siehe dazu Kapitel 7.

wagen.⁴⁹ Es handelt sich hier um eine abrupte Hinwendung zur Abstraktion, der keine logische Entwicklung vorausgeht. Die Arbeiten aus den Jahren 1915 bis 1920 zeigen ebenso keine stilistische Stringenz. Vielmehr scheint die Künstlerin mit den verschiedensten Form- und Stilelementen, die aus den oben angegebenen Quellen auf sie zukamen, experimentiert zu haben. In dieser Phase findet man parallel organisch-geschwungene und geometrische, abstrakte und gegenständliche, monochrome und stark farbige Werke. Großteils arbeitet sie in Serien, es gibt aber auch einzelne Arbeiten, die ganz aus dem Zusammenhang zu fallen scheinen und isoliert stehen bleiben. Ihr Frühwerk ist beherrscht von einer extremen Vielfalt. Einzig in der Anwendung der Materialien ist ein kontinuierlicher Verlauf auszumachen. Sie beginnt mit Kohle auf Papier, ab 1916 wird das Aquarell zu ihrem bevorzugten Medium, das sie mit wenigen Ausnahmen bis 1918 vorwiegend verwendet. Ab 1918 arbeitet sie vermehrt in Öl, dem sie in ihrer gesamten Schaffensperiode treu bleibt.⁵⁰ Was O'Keeffes persönlichen Charakter in ihren Werken schon ab 1915 kennzeichnet, ist die Reduktion auf wenige einfache Formen, sowie die Monumentalisierung ihrer Bildgegenstände. Es ist außerdem eine direkte Übernahme formaler Details aus Werken anderer Künstler zu erkennen. Hin und wieder sind ihre Kompositionen beinahe ident mit schon bestehenden Werken.⁵¹ Um 1920 verringert sich bei O'Keeffe die Diversität in ihren Arbeiten und es kann langsam von einem eigenständigen Stil gesprochen werden, der sich auch in der für sie typischen Motivwahl widerspiegelt.

Im Folgenden soll nun auf die verschiedenen europäischen Kunstströmungen und Künstler eingegangen werden, um anhand bildlicher Vergleiche einen Zusammenhang mit O'Keeffes Werk zu eruieren.

2. Europäische Einflüsse abseits der Moderne

Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit richtet sich auf die Einflüsse europäischer Avantgarde sowie deren durch amerikanische Künstler gefilterte Auswirkung auf O'Keeffes Werk und wie sich diese in ihrer eigenen Kunst widerspiegeln. Es darf dabei aber nicht außer Acht gelassen werden, dass auch europäische Kunstströmungen vorangegangener Jahrzehnte, wie der Jugendstil oder der

⁴⁹ „I am starting all over new“ - O'Keeffe an Pollitzer im Oktober 1915. Giboire, Lovingly, S. 46.

⁵⁰ Am Ende ihrer Karriere, in den 70er Jahren, beginnt sie wieder vermehrt mit Aquarellfarbe zu malen.

⁵¹ Siehe Kapitel 2.3, 4.1.2, 7.1, 7.3.

Symbolismus, das Fundament für O'Keeffes stilistische und inhaltliche Entwicklung bilden - Strömungen, die um 1915, als das frühe Werk der Künstlerin entstand, zwar nicht mehr als *modern* galten, sich trotzdem in ihren teils abstrakten Werken reflektieren. Auch die Theorien ihres einflussreichen Lehrers Prof. Arthur Wesley Dow und dessen Betonung der asiatischen Kunst sind zum Verständnis ihrer frühen Arbeiten von Bedeutung und sollen daher hier aufgeführt werden.

2.1 Jugendstil

In der Literatur, die sich mit den frühen Arbeiten von Georgia O'Keeffe beschäftigt, herrscht Einstimmigkeit darüber, dass Elemente des Jugendstils in diesen Werken ihren Niederschlag finden; auch wenn nur selten ein Autor sich die Mühe macht, das anhand von Beispielen zu verdeutlichen. Eine der wenigen, die sich damit intensiver auseinandersetzt ist Sarah Whitaker Peters, die O'Keeffes Kohlezeichnungen mit Arbeiten von Hans Schmithals, Hermann Obrist und französischer Jugendstilgoldschmiedekunst vergleicht. Peters kommt zu dem Schluss, dass Georgia O'Keeffe bestens über den internationalen Jugendstil Bescheid wusste und dessen Einfluss auf ihr Werk in direkter Verbindung mit europäischen Vorbildern stand.⁵²

Trotz O'Keeffes Abkehr vom akademischen Stil und Hinwendung zur Abstraktion in der Mitte der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts findet man teils deutliche, teils eher fragmentarische Spuren dieser Kunstrichtung in ihren Werken. Nicht unwesentlich ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass die junge Künstlerin von 1908 bis 1910 als Werbegrafikerin in Chicago arbeitete. Um die Jahrhundertwende war die Art Nouveau auch in den USA der vorherrschende Stil. O'Keeffes Milieu in Chicago war stark vom Jugendstil geprägt. Darüber hinaus beschäftigte sie sich in dieser Zeit fast täglich mit den Stilelementen dieser Kunstrichtung. Diese Auseinandersetzung beeinflusste die Künstlerin so stark, dass sie noch in ihren Werken um 1915, als O'Keeffe sich entschieden der Abstraktion näherte, zu finden sind, sich sporadisch durch ihr gesamtes Werk ziehen und am Ende ihrer Karriere erneut manifestieren. Charles C. Eldredge meint, dies wäre das

⁵² Über die frühen Werke der Künstlerin meint Peters: „It is not so difficult to see that their formal vigor comes straight from Art Nouveau“. Peters, *Becoming O'Keeffe*, S. 44.

ästhetische Geburtsrecht von Kindern, die wie O’Keeffe um die Jahrhundertwende geboren wurden.⁵³

Man weiß fast nichts über O’Keeffes berufliche Kontakte und Aktivitäten in diesen Jahren in Chicago, außer dass sie bei Verwandten mütterlicherseits lebte. Chicago war zu jener Zeit eines der wichtigsten Zentren der Arts and Crafts Bewegung in den USA. Die Industrial Arts League wurde 1899 in Chicago gegründet und fungierte als Herausgeber, Ausstellungsmacher und wichtiger Informant für die Produzenten angewandter Kunst. Im Jahr 1897 wurde die Chicago Arts and Crafts Society gegründet, die direkt von der English Aesthetic Bewegung beeinflusst war. Walter Crane und Charles Robert Ashbee kamen von England nach Chicago, um am Art Institute zu unterrichten.⁵⁴ Das Art Institute of Chicago, an dem O’Keeffe von 1905 bis 1906 studierte, war maßgebend an der Verbreitung neuer Ideen angewandter Kunst beteiligt. Außerdem erschienen in Chicago einflussreiche Zeitschriften zum Thema angewandte Kunst.⁵⁵ Im Katalog zur O’Keeffe-Ausstellung in Zürich vor wenigen Jahren bemerkte Bice Curiger, die Kuratorin, folgendes: „Jugendstileinflüsse sind [...] bei Georgia O’Keeffe insofern präsent, als sie unpathetisch ihr Augenmerk auf ein harmonisches, luminöses Oberflächengeschehen im Bild richten, das nach einfachen, elementaren Grundsätzen der Bild- und Gestaltungsmöglichkeiten strukturiert ist. [...] Wie bei vielen Künstlern ihrer Zeit bilden Jugendstil, die Gebrauchsgrafik, deren Ornamentik und ein Hang zur visuellen Direktheit und Ökonomie den Hintergrund zu Georgia O’Keeffes innovativen und unbändig gesetzten Bildfindung.“⁵⁶

„After the ball is over, the New York débutante retires to her maidenly couch“ (Abb. 1) ist eine noch dem Jugendstil verhaftete Illustration, die veröffentlicht wurde.⁵⁷ Sie zeigt die manieristisch verlängerte, karikaturhafte Figur einer jungen Frau, die sich bäuchlings auf ein Sofa schmiegt. Das übersteigerte Volumen des Kleides, aus dem

⁵³ Charles Eldredge, Georgia O’Keeffe. American and Modern, Yale University Press, 1993, S. 162. „Among the drawings unveiled at 291 were others of a very different character, featuring organic patterns that provided the morphological counterpoint to the geometric designs. These swelling, undulant forms related to the flowing patterns of Art Nouveau, which was the aesthetic birthright of turn-of-the-century children such as O’Keeffe.“

⁵⁴ Walter Crane (1845-1915), war englischer Maler und Illustrator sowie Präsident der englischen Arts and Crafts Bewegung. C. R. Ashbee (1863-1942) war englischer Architekt, Kunsthandwerker und Kunsttheoretiker. 1888 gründete er in London die School of Handicraft.

⁵⁵ Peters, *Becoming O’Keeffe*, S. 41f.

⁵⁶ Curiger, *O’Keeffe*, S. 16.

⁵⁷ *Vanity Fair* vom 8. November 1916, S. 41.

winzige Beinchen hervorschauen, fügt sich perfekt in die voluminösen, aufgebauchten Formen der Couch, des Kissens und des links angebrachten Vorhangs. Alles scheint anzuschwellen und ineinander überzufließen, sodass die Gestalt des Mädchens beinahe nicht mehr fassbar ist. In der Tat sind die Umrisslinien, die die Frauengestalt definieren, speziell an der rechten Schulter und der linken Hand aufgebrochen und teils ausgelassen. Das Körperliche spielt im Gegensatz zum ornamentalen Dekorativen eine untergeordnete Rolle. Doch trotz der reduzierten Darstellung der Figur scheint die Gefühlslage der jungen Dame spürbar zu sein. Die Gesamtkomposition wird stabilisiert durch zwei geometrische Komponenten im Bild: eine scheinbar im linken Vordergrund angebrachte Draperie mit Kreisen - sofern bei einer solch flächigen Darstellung überhaupt von Vorder- und Hintergrund die Rede sein kann -, sowie der dunkle, linierte Hintergrund im rechten Bildteil.

Aubrey Beardsley (1872-1898), einer der Hauptvertreter der Jugendstil-Grafik, galt für viele als einflussreiches Vorbild. Vergleicht man O'Keeffes „After the ball“ mit der Abbildung einer lesenden jungen Frau mit Hut auf einer Couch von Beardsley (Abb. 2), stechen sowohl die Parallelen als auch die Unterschiede ins Auge. Gemeinsam sind den beiden Illustrationen die Großflächigkeit der weißen, also freigelassenen Bildfelder, das Nebeneinandersetzen von verspielten Elementen und geometrischer Strenge sowie der Einsatz von Ornament. Ganz klar kommt die Zeichnung von O'Keeffe aus der Tradition des Jugendstils, scheint diesen jedoch durch angedeutete Abstraktion und Überbewertung der reinen Form schon fast wieder zu verlassen. Addiert man zu Beardsleys lesender Frau „The Woman in the Moon“⁵⁸ (Abb. 3), indem die Steigerung zum flächenhaft-dekorativen, bewegten Gebilde weiter geführt ist, so erkennt man die Verwandtschaft zum einflussreichen Europäer Beardsley. O'Keeffes Grafik stammt aus dem Jahr 1916, aus einer Zeit in der die Art Nouveau am abklingen war, O'Keeffe bereits ihre ersten abstrakten Kohlezeichnungen geschaffen und sich künstlerisch auf neues Terrain gewagt hatte, was in dieser Grafik deutlich spürbar ist.

Anders verhält es sich bei einer Illustration von O'Keeffe aus dem Jahr 1904/05 (Abb. 4).⁵⁹ Diese Arbeit ist dem klassischen Jugendstil mit seiner Eleganz und Betonung der Schönheit noch viel mehr verpflichtet. Man sieht ein junges, körperloses Gesicht,

⁵⁸ „The Woman in the Moon“ ist eine Zeichnung Beardsleys zu Oscar Wildes Stück „Salome“ von 1891.

⁵⁹ O'Keeffe schuf für das Jahrbuch 1904/05 des Chatham Episcopal Institutes, an dem sie von 1903 bis 1905 Schülerin war, eine Reihe von Illustrationen, die darin abgedruckt waren.

das von Haaren und Schmuck umrahmt wird. Das lange Haar fließt in harmonisch gewundenen Linien in Richtung des unteren Bildrandes, wo es in einer sich kräuselnden Form seinen Abschluss findet. Schmale, lange Trauben von kleinen Kreisformen runden das flüssig anmutende Gebilde in typischer Jugendstilmanier ab. Diese entzückende Zeichnung der Schülerin O'Keeffe spiegelt den Stil der Jahrhundertwende in perfekter Weise wider und zeigt, dass sie bereits im Alter von 18 Jahren die Formen des Jugendstils restlos beherrschte. Wie sehr diese relativ früh angeeignete Formensprache auch in O'Keeffes Bildfindung ab 1915 noch zum Tragen kommt, zeigt die Kohlezeichnung „No. 12 Special“ (Abb. 5).⁶⁰ Vom unteren Bildrand aus entstehen drei separate Elemente, die in der Bildmitte konvergieren, um dann, wieder auseinanderlaufend, in energiegeladenen Spiralen erneut zusammen zu treffen. Die obere Kreisform scheint sich zu verdoppeln, zu trippeln, in sich selbst zu spiegeln und dadurch dynamisch die Kraft von unten nach oben aufzuwickeln. So entsteht im oberen Bildteil ein Kraftfeld, eine Art Sog, der die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. Diese Wirkung wird unterstützt durch die unterschiedliche Schattierung der Elemente und die einzelnen, in mal kurzen, mal längeren, scharfen Strichen definierte Kreisform. Diese Figuration hat einen starken organischen Charakter, der noch deutlich in Richtung Jugendstil verweist. Die Zeichnung erinnert an einen jungen Pflanzentrieb, der gerade im Begriff ist, sich zu entfalten. Dadurch hat O'Keeffe in diesem Bild viel an rhythmischer Bewegung eingefangen. Dieselbe rollende Bewegung und Spiralenform finden wir im vorherigen Beispiel (Abb. 4). Auch wenn „No. 12 Special“ den Anspruch einer modernen, abstrakten Darstellung erhebt, so ist sie dem unteren Abschluss der Zeichnung aus dem Jahrbuch doch verwandt. Zu sehr, als dass man diesen Umstand übersehen könnte. Es erweckt den Eindruck, als ob die junge Künstlerin auf ihrer Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten auf die Gestaltungsmittel, die sie bereits Jahre zuvor anwandte, zurückgegriffen hätte. Sie entlehnt aber nur ein Detail daraus, um es dann bildfüllend darzustellen und ihm dadurch die Berechtigung zur Existenz außerhalb einer gegenständlichen Darstellung zu verleihen. Diese Eigentümlichkeit ist in O'Keeffes Frühwerk öfter zu finden.

⁶⁰ Diese Arbeit aus der Serie „Specials“ wurde unter anderem in ihrer ersten Einzelausstellung in Stieglitz' Galerie 291 vom 3. April bis 14. Mai 1917 gezeigt. Cowart, Art And Letters, S 147

Georgia O’Keeffe übernahm in Teilen ihrer frühen Arbeiten Elemente der Formensprache des Jugendstils, die auch später, als sie zur Gegenständlichkeit zurückkehrte, noch spürbar sind. Dieses Vokabular an Gestaltungsmöglichkeiten schien der Künstlerin auch persönlich entgegen zu kommen, ihrem inneren Wesen zu entsprechen. Fast alle Kohle-Abstraktionen O’Keeffes aus dem Jahr 1915 basieren unmissverständlich auf der Ikonografie der Art Nouveau; sich aufrollende, anschwellende, gebogene Pflanzenformen und rhythmische Muster von Wasser und Wellen. Einige dieser Zeichnungen sind abstrakter als andere, aber keine ist ohne konkrete Referenz. Es kristallisiert sich heraus, dass O’Keeffe nicht nur Formen des Jugendstils annahm, sondern sich in den frühen Jahren mehrmals auf Ausschnitte und Details konzentrierte, die sie anschließend als Einzelbild in gegenstandsloser Darstellung präsentierte. Dieser *Kunstgriff* wird sich durch ihr gesamtes Schaffen ziehen und besonders in den späteren, bestens bekannten Blumenbildern seinen Höhepunkt erreichen.

Vergleichsbeispiele aus dem Jugendstil-Fundus ließen sich an dieser Stelle endlos fortsetzen. Die Formensprache dieser Epoche hat O’Keeffe stark geprägt und ist in modifizierter Form in ihrem gesamten Oeuvre zu finden ist. Die dem Jugendstil noch am meisten verhafteten Kohlezeichnungen sind im Jahr 1915 entstanden, also bevor O’Keeffe unter den direkten Einfluss von Alfred Stieglitz kam. Ab 1916 lassen sich vermehrt Experimente mit anderen Kunstrichtungen ausmachen.

2.2 Symbolismus

Erkundungen innerer Realitäten, wie die der Symbolisten, waren, gemeinsam mit der Psychologie, wesentliche Elemente der Entwicklung des Modernismus des frühen 20. Jahrhunderts im Allgemeinen und der abstrakten Kunst im Speziellen.⁶¹ Es stellt sich nun die Frage, was die in den frühen Jahren mehr oder weniger abstrakt arbeitende Künstlerin O’Keeffe mit dem Symbolismus verbindet.⁶²

Um 1915, als O’Keeffe noch bestrebt war, die Aufmerksamkeit des bekannten Förderers Stieglitz auf sich zu ziehen, war ihr die Bedeutung, den der Symbolismus

⁶¹ “There can be no doubt that the aesthetics of Symbolist painting tended strongly towards abstraction, in theory if not in practice.” Dee Reynolds, *Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art. Sites of Imaginary Space*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, S. 33.

⁶² Katherine Hoffmann wirft zum Beispiel die Frage auf: „Was O’Keeffe a symbolist?“ und beantwortet diese mit „Certainly her expressive early abstractions reflect elements of symbolism in style and content, although she was not involved deeply in theories.“ Hoffmann, *A Celebration*, S. 18.

im Stieglitz-Kreis hatte, wohl bewusst.⁶³ Betrachtet man das von Stieglitz herausgegebene Magazin *Camera Work*, wird der Stellenwert dieser Strömung für die Künstler, deren Werke dort reproduziert wurden, klar.⁶⁴ Das Wissen um diese Bedeutung führte O’Keeffe eventuell dazu, 1915 mit Symbolisten wie jenen in „Drawing No. 12“ (Abb. 6) zu experimentieren.⁶⁵ Diese Kohlezeichnung ist die der Gegenständlichkeit am meisten verpflichtete Arbeit O’Keeffes von 1915. In der an Formen reichen und dicht angelegten Zeichnung ist im Zentrum ein stilisierter Vogel, der einem krähenden Hahn ähnelt, auszumachen. Innerhalb der Umrisse des Hahns ist eine Frucht, möglicherweise eine Apfel, erkennbar. Die Lesbarkeit der Abbildung wird durch sich wiederholende Formen erschwert. Der Kopf des Vogels sowie die Form des Apfels werden rechtsseitig vielfach wiederholt. Die schwellende Brust des krähenden Hahnes findet sich im oberen Teil der Arbeit wieder und auch die beiden vertikalen Rechtecke sowie die Dreiecksform im unteren rechten Bildteil werden repetiert. Die oft mehrdeutige Symbolik einzelner Gegenstände lässt verschiedene Auslegungen zu. Der Hahn zum Beispiel verkörpert in der westlichen Kunst Lust und Männlichkeit. Er symbolisiert jedoch auch Wachsamkeit, Stolz und Ehrlichkeit und gilt in der christlichen Symbolik als Verkünder. Als uraltes Symbol der Erde und der Offenbarung des weiblichen Prinzips wird der Apfel der Liebe, Sexualität und Fruchtbarkeit zugeordnet und gilt seit jeher als Symbol sinnlicher Reize und Begierden im Zusammenhang mit der Verführung von Adam und Eva. Somit kann diese Zeichnung von O’Keeffe hinsichtlich des männlichen und weiblichen Lustprinzips und der daraus resultierenden Fruchtbarkeit ausgelegt werden. Eine derartige Deutung könnte wesentlich zur sexuell-symbolischen Auslegung von O’Keeffes frühen Werken durch Stieglitz und seine Kritiker beigetragen haben.

2.2.1 William Blake

Es scheint, als habe sich O’Keeffe in ihrer Experimentierphase auch mit den Werken europäischer Symbolisten vertraut gemacht. Das mystische Lichtphänomen in ihrem

⁶³ Im Oktober 1915, also bevor Stieglitz ihre Arbeiten kannte, schrieb O’Keeffe an Pollitzer: „Anita – do you know – I believe I would rather have Stieglitz like something – anything I had done – than anyone else I know of – I have always thought that – If I ever make any thing that satisfies me even ever so little – I am going to show it to him to find out if it’s any good.“ Giboire, Lovingly, S. 40.

⁶⁴ Für die gesammelten Abbildungen der Ausgaben von *Camera Work* siehe Simone Philippi, Alfred Stieglitz. *Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917*, Taschen Verlag, Köln, 1997.

⁶⁵ Im *Catalogue Raisonné* ist die Arbeit mit „No. 12 – Special“ betitelt. „Drawing No. 12“ ist eigentlich ein Untertitel. Um Verwechslungen mit „No. 12 Special“ von 1916 (Abb. 5) zu vermeiden, wird „Drawing No. 12“ verwendet. Dieser Titel wird auch von anderen AutorInnen angeführt. Peters verwendet beide, was etwas verwirrend erscheint. Peters, *Becoming O’Keeffe*, S. 56 und 96.

Gemälde „Red Landscape“ (Abb. 7) zeigt einige Verwandtschaft mit William Blakes aquarellierter Radierung „Ancient Days – God as an Architect“ (Abb. 8). In Blakes Werk umgibt eine Aura göttlichen Lichts den Weltenschöpfer während der Vermessung der Erde. Es ist denkbar, dass O’Keeffe mit ihrer ungewöhnlichen Lichtdarstellung die Göttlichkeit der Natur und ihre Wirkung auf den Menschen symbolisieren wollte; als Verherrlichung der Schöpfung an sich.

Weitere Arbeiten von William Blake geben Anlass zum Vergleich, auch wenn Ähnlichkeiten durch O’Keeffes Drang zur Vereinfachung und Abstraktion nicht sofort ins Auge fallen. Blakes Aquarell „The Third Temptation“ (Abb. 9) kann als Inspirationsquelle für O’Keeffes „No. 16 Special“ (Abb. 10) von 1918 gedient haben. Obgleich „No. 16 Special“ auf Grund der Ungegenständlichkeit das narrative Moment völlig fehlt, ist die formale Gestaltung der von Blake verwandt. Es scheint, als ob O’Keeffe sämtliche Formen aus Blakes Arbeit in einem abstrakten Gebilde zusammenfasst. Blakes Engel, Jesus, der Felsen sowie die Wolkensäule am Himmel bilden bei ihr ein grafisches Konglomerat. Es soll hier freilich nicht darauf bestanden werden, dass O’Keeffe tatsächlich nach Vorlage Blakes ihre Zeichnung schuf. Vielmehr soll es veranschaulichen, dass sich die junge Künstlerin bei der Bildfindung ihrer frühen Jahre auch an den europäischen Meistern des 19. Jahrhunderts orientiert haben könnte.

2.2.2 Odilon Redon

Dass O’Keeffe sich der Arbeiten Odilon Redons bewußt war, ist stark anzunehmen. Sollte sie nicht spätestens ab der Armory Show auf Redon aufmerksam geworden sein, so wurde er zumindest um 1915 ein Begriff für sie.⁶⁶ In *Cubists and Post-Impressionism* beschreibt Eddy Redon als „poetic personality quite apart“.⁶⁷ Es ist nicht undenkbar, dass O’Keeffe Redons Illustrationen zu den verschiedensten literarischen Werken kannte.

Eines der merkwürdigeren Werke von O’Keeffe aus ihren frühen Jahren ist „No. 17 - Special“ (Abb. 11) von 1919. Drei Versionen dieser Komposition sind überliefert. Zwei in Kohle auf Papier, eine in Öl auf Leinwand. Schon anhand dieser Miniserie

⁶⁶ Odilon Redon war auf der Armoy Show mit fast 40 Werken die umfangreichste Einzelpräsentation gewidmet, was seine hohe Wertschätzung widerspiegelte. Außerdem wurden bereits im 19. Jahrhundert einige Bücher über ihn veröffentlicht, wie zum Beispiel „Dieu dans la nature“ (1867) und „Voyags aériens“ (1870) von Camille Flammarion; „A Rebours“ (1884), „Croquis Parisiens“ (1886) und „Certains“ (1889) von Karl Joris Huysmans; „Odilon Redon“ (1891) von Jules Destrée; „Odilon Redon“ (1913) von André Mellerio.

⁶⁷ Eddy, *Cubists*, S. 47.

kann ein Prozess Richtung Vereinfachung, wie in O'Keeffes Serien üblich, nachvollzogen werden. Geht man davon aus, dass vor „No. 17 - Special“ andere Zeichnungen dieser Serie existierten, welchen Ursprungs könnten diese sein? Um bei Odilon Redon und seinen Illustrationen zu literarischen Schriften zu bleiben, wäre an dieser Stelle seine Zeichnung „Le coeur revelateur“ (Abb. 12) von 1883 zu Edgar Allan Poes Kurzgeschichte „The Tell-Tale Heart“ zu erwähnen. Edgar Allan Poe galt wie Mallarmé, Verlaine und Swedenborg als Prophet des Symbolismus.⁶⁸ Die Geschichte erzählt von einem Mann, der seinen Nachbarn tötet, da ihn sein sonderbares Auge irritiert. Er versteckt die Leiche unter dem Holzboden seiner Wohnung. Doch als die Polizei ihn zum Verschwinden des Alten befragt, beginnt dessen Herz laut unter den Holzdielen zu schlagen und verrät den Mörder. Redon setzt diese Geschichte um, indem er die Holzdielen des Bodens darstellt, zwischen denen, durch einen Spalt, das Auge des Getöteten aus der Dunkelheit blickt. Stellt man nun den Vergleich mit O'Keeffes „No. 17 - Special“ an, erscheint ihre Arbeit wie eine Abstrahierung von Redons Werk. Zwei Vertikale Linien sowie zwei kreisrunde Gebilde dominieren das Blatt. Bei Redon findet man ebenso zwei Vertikale, die Kanten der Holzdielen, sowie zwei runde Formen, das Auge des Opfers sowie das darüberliebende Auge im Holz. Edgar Allen Poe war zu dieser Zeit schon ein viel gelesener Autor. Zudem wurden im selben Jahr als O'Keeffes Serie entstand, Werke von Redon in einer Gruppenausstellung in New York gezeigt.⁶⁹ Es ist nicht gesichert, ob sich „Le coeur revelateur“ in dieser Ausstellung befand. Das Werk ist jedoch heute Bestandteil eines amerikanischen Museums. Dies könnte darauf hindeuten, dass sich dieses Blatt schon früh in den USA befand und vielleicht Teil der New Yorker Ausstellung war.⁷⁰ Die direkte Ableitung von O'Keeffes Arbeit von Redons Illustration ist daher nicht ausgeschlossen.

⁶⁸ Philippe Jullian, Der Symbolismus, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1974, S. 18

⁶⁹ Im selben Jahr fanden Ausstellungen von Redon in Northampton, Massachusetts, und in Dallas, Texas, statt.

⁷⁰ „Le coeur revelateur“ von Odilon Redon wurde vom Santa Monica Museum of Art angekauft. Walter Pach (1883-1958), Künstler, Kunstkritiker und Autor, organisierte Ausstellungen für New Yorker Galerien und war Mitorganisator der Armory Show. Aus der Korrespondenz zwischen Pach und Odilon Redon von 1913 und 1914 geht hervor, dass Redon glaubte, dass durch einen erschienen Artikel von Pach seine Stellung als Künstler in den USA gestärkt werde. Außerdem wollte er an der nächsten von Pach organisierten Ausstellung teilnehmen. Die Korrespondenz zwischen Redons Frau Camille und Pach von 1916 enthüllt, dass sie, nachdem Redon schwer erkrankte, um die Retournierung seiner Arbeiten ansuchte. In einem Brief von 1917, nach Redons Tod, schlug sie Pach jedoch vor, er solle die Werke, falls sie nicht verkauft werden, bis nach dem Krieg behalten. 1918 bedankt sich Camille Redon in einem weiteren Brief für seine Arbeit um Odilon Redon und bietet ihm weitere Werke zum Verkauf an. Diese Briefe werden in den Smithsonian Archives of American Art aufbewahrt. Unter <http://www.aaa.si.edu/collections/findingaids/pachwalt.htm> (6. Jänner 2008) sind die Inhalte der Korrespondenz sehr verkürzt wiedergegeben.

2.2.3 Pamela Colman Smith

Die erste nicht-fotografische Ausstellung in Stieglitz' Galerie 291 war der 28jährigen britischen Künstlerin Pamela Colman Smith gewidmet.⁷¹ Smith (1878-1951), heute fast nur noch als Schöpferin des weit verbreiteten Rider Waite Deck, einem Tarotkartenset, bekannt, stellte dort insgesamt drei Mal aus.⁷² Trotz ihrer Arbeiten, die zu der Zeit in New York als progressiv wahrgenommen wurden, war Smith keine bahnbrechende Künstlerin, vielmehr stand sie in der Tradition der europäischen Symbolisten.⁷³ Somit konnte sie sich auf Dauer nicht in Stieglitz' neuem, der Avantgarde zugewandten Programm behaupten und verschwand nach 1909 aus dem Galerieprogramm.

Der Stellenwert der Galerie 291 war jedem an bildender Kunst Interessierten bewusst und es ist naheliegend, dass O'Keeffe die Smith-Ausstellung 1908 gesehen hat.⁷⁴ In *Camera Work* erschien ein Artikel zur Ausstellung und das Magazin *The Craftsman* veröffentlichte 1907 und 1912 jeweils einen Artikel mit Abbildungen von Smith' Werk. Anhand des Vergleichs mit Smith soll ein weiteres Mal gezeigt werden, dass O'Keeffe Details anderer Arbeiten übernahm und zum Hauptelement ihrer eigenen Werke machte. O'Keeffes „No. 5 Special“ (Abb. 13) ist fast gänzlich vom Gegenstand gelöst. Die zäh fließenden Formen evozieren ein Gefühl von Enge, erinnern an eine Höhle. Auch von Pamela Colman Smith gibt es ein Aquarell mit Gebilden, die ähnliche Assoziationen hervorrufen. In „Beethoven“ (Abb. 14) gibt es ebenfalls Formationen, die nach unten und oben zerfließen. Es fehlt bei O'Keeffe zwar die menschliche Gestalt, jedoch existiert auch in ihrer Zeichnung eine Art Durchlass nach hinten. Beide Werke transportieren ein beklemmendes Gefühl, hervorgerufen durch die bedrohliche Anordnung vergleichbarer Formen. Ähnliche Formgebungen

⁷¹ Pamela Colman Smith war für ihre Zeitgenossen von mystischer Erscheinung und pflegte ihr Image als geheimnisvolle Exotin. Tatsächlich wurde sie in London geboren. Ihr Vater war Angestellter der West India Improvement Company und pendelte mit seiner Familie zwischen London, New York und Jamaica. Pamela Colman Smith war mit dem Dichter William Butler Yeats befreundet, der sie in die Geheimgesellschaft „Golden Dawn“ einführte, zu deren Mitgliedern auch Aleister Crowley gehörte. Ihr bedeutendster Beitrag für die okkulte Gesellschaft war wohl ihre Arbeit am Rider Waite Tarotkarten Deck, an dem sie von 1907 bis 1909 arbeitete. Unter anderem war Smith auch als Bühnen- und Kostümdesignerin fürs Theater tätig und illustrierte verschiedene Bücher, darunter auch eines von Bram Stoker und Ellen Terrys „The Russian Ballet“ von 1913. Von 1897 bis 1902 wurde sie von der New Yorker Galerie William Macbeth vertreten, wo sie schon als 19jährige 1897 mit Robert Henry ausstellte.

⁷² Bei dieser ersten Ausstellung wurden 33 Arbeiten von Smith verkauft. Zu den Käufern gehörten so angesehene Familien wie zum Beispiel die Vanderbilts. Smith stellte nochmals 1908 in einer Gemeinschaftsschau mit Willi Geiger und Donald Shaw MacLaughlan, und 1909 in einer weiteren Einzelausstellung in der 291 aus. Philippi, *Camera Work*, S. 51 und S. 295-298.

⁷³ Zu mehr Information über Smith – jedoch nicht im Zusammenhang mit O'Keeffe – siehe: Pyne, *Modernism*, S.47ff.

⁷⁴ Peters, *Becoming O'Keeffe*, S. 40.

finden sich auch in O'Keeffes späterem Werk in der Mitte der 20er Jahre, in den Entwürfen für ein Werbeplakat für Cheney Silks (Abb. 15).

O'Keeffe und Smith waren zwei junge Künstlerinnen der selben Generation mit vergleichbarer Ausbildung und ähnlicher Ausdrucksweise.⁷⁵ Beide wurden von Stieglitz unterstützt, aber nur eine schaffte den Weg ganz nach oben. Vielleicht waren die zehn Jahre Altersunterschied in diesem Fall entscheidend, da die jüngere O'Keeffe den Sprung in die Moderne und somit zu einer dauerhaften Anerkennung schaffte.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass der Jugendstil und der Symbolismus Eingang in O'Keeffes Werk gefunden haben. Von größerer Bedeutung war der Jugendstil. Seine Formen kamen dem inneren Empfinden der Künstlerin wohl am meisten entgegen. Die für den Jugendstil typische Spirale wurde von O'Keeffe aufgenommen und zu einem ihrer Hauptelemente gemacht. Rudimente davon sind noch in ihrem Spätwerk der 70er Jahre zu finden. Wie später noch zu sehen ist, hat sie sich jedoch nicht auf den Art Nouveau-Charakter der Spirale beschränkt, sondern diese in Auseinandersetzung mit dem Futurismus dynamisiert.

Mit dem Symbolismus hat sich O'Keeffe auch beschäftigt. Teils durch die Aufnahme symbolischer Zeichen in ihre Arbeiten, aber auch hinsichtlich formaler Vorlagen, bei denen der symbolische Gehalt aber wegfällt.

2.3. Arthur Wesley Dow

In einem 1960 veröffentlichten Interview mit Katharine Kuh antwortete O'Keeffe auf die Frage: „What do you feel has been the strongest influence on your work?“ mit „I think it was Arthur Dow who affected my start, who helped me to find something of my own. [...] This man had one dominating idea: to fill a space in a beautiful way – and that interested me.“⁷⁶

Mehr noch als der Einfluss des Jugendstils wird die direkte Wirkung von Arthur Wesley Dow und seiner Theorie auf O'Keeffes Bildfindung anerkannt.⁷⁷

⁷⁵ Smith besuchte das Pratt Institute in New York von 1893 bis 1897 und nahm dort an diversen Kurse bei Arthur Wesley Dow teil. Weiterführende Literatur zum Einfluss von Dow auf Smith siehe: Melinda Boyd Parsons, *To all Believers - The Art of Pamela Colman Smith*, Delaware Art Museum, Wilmington, 1975, ohne Seitenangabe.

⁷⁶ Katharine Kuh, *The Artist's Voice. Talks with seventeen Artists*, Harper & Row, New York, 1960, S. 189.

⁷⁷ Peters, *Becoming O'Keeffe*, S. 39.

Hauptsächlich geschieht dies aufgrund der gesicherten Fakten, dass O’Keeffe mit Dow studierte, nach seiner Methode als Kunstlehrerin unterrichtete und selbst auf dessen Bedeutung verwies, obwohl sie sich üblicherweise zu keinen Vorbildern bekannte.

Arthur Wesley Dow (1857-1922) galt um 1900 in den USA als einer der einflussreichsten Professoren und entwickelt eine eigene, auf den Prinzipien des Designs und asiatischer Kunst basierende Methode zur Kunsterziehung, die in seinem Buch *Composition* zusammengefasst ist.⁷⁸ Er war der Meinung, dass die bildende Kunst den Prinzipien des Designs folgen sollte, dass abstraktes Design die Basis aller großen Kunst sei und hob die Signifikanz der so genannten „minor arts“ hervor. Dies schien O’Keeffe aufgrund ihrer beruflichen Erfahrung im Bereich der Werbegrafik entgegen zu kommen. Dow zerlegte die Komposition in seine Einzelteile, wie die Linie, die Schattierung und die Farbe und analysierte diese. Seine Lehre basiert auf der Annahme, dass „filling a space“ aus drei formalen Elementen bestünde, namentlich Linie, *Notan* und Farbe.⁷⁹ Darüber hinaus führt er fünf weitere, grundlegende, kompositorische Prinzipien an:

1. *Opposition*: das einfache Zusammentreffen zweier gerader Linien in verschiedenen Versionen.
2. *Transition*: eine zusätzliche Linie, gerade oder gebogen, die auch durch ein Muster ersetzt werden kann, soll einen Übergang zwischen den beiden geraden Linien von Punkt eins, *Opposition*, bilden und somit der Komposition ein milderes Erscheinungsbild verleihen.

⁷⁸ Eigentlich war die erste Ausgabe mit *Composition: A Series of Exercises Selected from a New System of Art Education by Arthur W. Dow* betitelt und umfasste 83 Seiten. 1912 erweiterte Dow diese Version auf 128 Seiten und nannte sie *Composition. A Series of Exercises in Art Structure for the Use of Students and Teachers*; sie erschienen 1913. Diese zweite Fassung ist allgemein verbreitet. Eine neue Ausgabe dieser Version, mit einer Einführung von Joseph Mashek wurde von der University of California Press, Berkeley, 1997 herausgegeben. Dies ist die von mir aufgeführte Ausgabe von *Composition*.

⁷⁹ Der Ausdruck *Notan*, den Dow von Ernest Fenollosa übernommen hat, ist ein Wort aus dem japanischen und bedeutet vereinfacht gesprochen soviel wie dunkel und hell. Das Wort an sich birgt aber mehr als das. Das Prinzip des *Notan*, bezogen auf das Design, wird als Interaktion zwischen positiver (heller) und negativer (dunkler) Fläche definiert. Die beiden bilden keine Gegensätze, sondern stehen in harmonischer Balance. *Notan* ist zu unterscheiden vom westlichen *Chiaroscuro*, wo Licht und Schatten einen Kontrast bilden. In der westlichen Kultur, meinte Dow, werde dem Dargestellten mehr Bedeutung beigemessen als dem Hintergrund. Die Funktion des *Notan* ist, beide Elemente so zu integrieren, dass sie ein künstlerisches Ganzes formen. Die Prinzipien des *Notan* sind: die negative Fläche (Hintergrund) soll die positive Form (Subjekt) unterstützen. Hintergrund und Subjekt sind gleichwertig. Der Hintergrund kann also genauso dramatisch gestaltet werden wie das Subjekt. Somit befähigt *Notan* den Künstler, ein Werk zu schaffen, in dem alle Teile gemeinsam eine visuelle Einheit bilden. Dow, *Composition*, S. 6.

3. *Subordination*: sämtliche Formen einer Komposition werden einer einzelnen, das Gesamtwerk dominierenden Form untergeordnet, wie zum Beispiel das Geäst an einem Baum oder Blumenblätter an einem Stiel.
4. *Repetition*: Schönheit wird durch die Wiederholung von Linien und Formen in einer rhythmischen Ordnung in gleichen oder ungleichen Mustern produziert.
5. *Symmetry*: Das Platzieren zweier gleicher Linien oder Formen in symmetrischer Anordnung. Dreier- und Vierergruppen dürfen auch verwendet werden. Der dadurch erzielte Effekt ist ruhig und komplett.

O'Keeffes „Drawing No. 12“ (Abb. 6) und speziell das zur selben Zeit entstandene „No. 20 – From Music Special“ (Abb. 16) von 1915 zeigen, wie sehr die junge Künstlerin die Methode von Arthur Wesley Dow verinnerlichte und dienen als gute Beispiele, anhand derer alle fünf Prinzipien Dows veranschaulicht werden können. Zu aller erst definiert O'Keeffe die zu bearbeitende Fläche ihres Bildes selbst, indem sie einen Rahmen innerhalb des Blattes setzt, eine Methode, die in vielen ihrer frühen Kohlezeichnungen zu finden ist. Da dieser Rahmen bildimmanent ist, funktioniert er zugleich als Punkt eins von Dows Hauptprinzipien, *Opposition*: zwei gerade, auf einander treffende Linien (zum Beispiel in der oberen linken Bildecke). Punkt zwei, *Transition*, wird durch die Verbindung der beiden Linien durch die große Kreisform im oberen linken Bildteil erreicht. Prinzip drei, *Subordination*, ist dadurch gegeben, dass sich sämtliche Formen der Komposition dieser einen, großen, runden Form unterordnen. Dem vierten Prinzip, *Repetition*, wird insofern Folge geleistet, als sich die Kreisform, aber auch die vertikalen Linien im Bild, mehrfach wiederholen. Punkt fünf, *Symmetry*, ist in der symmetrischen Anordnung der Wellenlinien im oberen rechten Bereich zu finden. Die Dominanz der Linie sowie die Anwendung von *Notan* komplettieren O'Keeffes Verständnis von Dows Methode. Einzig die Farbe ist nicht gegeben. Aber der Gebrauch von Farbe wird von Dow erst nach dem Beherrschen aller anderen Prinzipien der Komposition erwartet.⁸⁰ „No. 20 – From Music Special“ zeigt somit klar den direkten Einsatz von Dows Prinzipien.

⁸⁰ Auch O'Keeffe experimentierte ein Jahr lang ausschließlich mit Kohle, bevor sie 1916 wieder begann, Farbe zu verwenden. Anfangs setzte sie nur Blau ein. Erst um 1918 erscheint in ihrem Werk wieder die gesamte Farbpalette. Der anfängliche Gebrauch der einzelnen Farbe Blau kann ebenso auf Dow zurückgeführt werden. Er schlägt, im Kapitel *Color* vor, mit Blau zu beginnen. Dow, *Composition*, S. 164. Laut Eldredge könnte auch Kandinskys einflussreiche Theorie Grund für diesen Umstand sein. Eldredge, *American and Modern*, S. 165. Da sich Dows und Kandinskys Theorien in einzelnen Punkten, wie zum Beispiel die Integration von Musik in die bildende Kunst, übereinstimmen, ist es schwer festzustellen, an welchen Ideen sich O'Keeffe hinsichtlich des

Es gibt aber auch Arbeiten von O’Keeffe aus ihren frühen Jahren, die eine augenfällige Ähnlichkeit mit Bildbeispielen in Dows Lehrbuch *Composition* sowie in Fenollosas *Epochs of Chinese and Japanese Art*, das auf der Literaturliste in Dows Kursen stand, aufweisen.⁸¹ Von der Serie „Tent Door at Night“ (Abb. 17) aus dem Jahr 1916 sind zwei Aquarelle, eine Bleistiftskizze und ein Ölgemälde erhalten. Die einfache Komposition zeigt eine, das Bild dominierende Dreiecksform, die von einer schlanken, vertikalen Linie durchbrochen wird und wirkt auf den ersten Blick eher ungegenständlich. Der Titel jedoch verweist darauf, dass es sich um den Ausblick aus dem Zelt eines nächtlichen Lagers handelt. In *Composition* zeigt die Abbildung „No. 27“ (Abb. 18) die sehr vereinfachte Darstellung eines Segelbootes auf dem Wasser.⁸² Der Aufbau der beiden Bilder ist fast ident. Zum besseren Vergleich wurde ein Detail von Dows Abbildung der Skizze von „Tent Door at Night“ gegenübergestellt (Abb. 19). Obwohl es sich um zwei verschiedene Sujets handelt, sind die beiden Motive beinahe übereinstimmend ins Bild gesetzt. Die Relation von Objekt und Bildrand sind fast gleich. Bei O’Keeffe ist die untere Linie des Dreikants ein wenig schräg abfallend, das nach oben hin offene Dreieck ist jedoch entsprechend. Auch die Vertikale ist in der selben Art und Weise ein wenig aus der Mitte gerückt, so dass eine verblüffende Ähnlichkeit entsteht.

Für O’Keeffe war Dows Einbeziehung asiatischer Kunst nichts Neues, da diese zur selben Zeit in die verschiedensten Kunstströmungen einfluss und in Kunstzeitschriften sowie Ausstellungen zu sehen war.⁸³ Die Ästhetik dieser Kultur entsprach auch O’Keeffes persönlichem Geschmack, deren äußeres Erscheinungsbild als sehr asketisch beschrieben wird.⁸⁴ Das spiegelt sich in ihrer spartanischen Lebensweise in den frühen Jahren in Texas und später in New Mexico wider.⁸⁵ In einem Interview mit O’Keeffe fragte Katharine Kuh: “People say you have

Gebrauchs von Blau orientierte. Peters glaubt, dass Kandinsky O’Keeffe befähigt, Dows Methode zu erweitern und sich von dessen eher konservativen Sicht der Farbe abzuwenden. Peters, *Becoming O’Keeffe*, S. 95.

⁸¹ Ernest Fenollosa, *Epochs of Chinese & Japanese Art. An outline History of East Asiatic Design*, 2 Bände, Frederick A. Stokes Company, New York, 1912.

⁸² “No. 27 Units for wood-block printing, stencilling and hard-coloring“, Dow, *Composition*, S. 94.

⁸³ Philp meint, dass O’Keeffe die Ausstellung *Hiroshige: Color Prints from the Collection of Frank Lloyd Wright* 1906 am Art Institute in Chigaco, wo sie von 1905 bis 1907 studierte, gesehen haben könnte. Philp, *Full Bloom*, S. 41.

⁸⁴ 1959 und 1960 tätigte O’Keeffe Reisen nach Japan.

⁸⁵ Kathleen Pyne schrieb: „O’Keeffe’s aesthetic practices would demonstrate precisely that relation, as her principles were derived from the Japanese aesthetics of Arthur Wesley Dow and her constant study of Asian cultures. Her later solitary routines at Abiquiu were partly based on Asian practices of dress, diet, and immersion

been influenced by Oriental art. Is this true?" O'Keeffe erwiderte: "I enjoy Oriental art very much and prefer travelling in the East than in Europe. But tell me, can you find anything in my work that shows an Oriental influence?"⁸⁶

Sharyn Udall erwähnt, ohne weiter darauf einzugehen, dass O'Keeffes Kohlezeichnung "No. 9 Special" (Abb. 20) von 1915 einer Abbildung aus Fenollosas *Epochs of Chinese and Japanese Art* gleiche.⁸⁷ Zu dieser Arbeit notierte O'Keeffe 1974 selbst: „*Drawing No. 9* is the drawing of a headache. It was a very bad headache. Well, I had the headache, why not do something with it?“⁸⁸ In der Tat vermag es "No. 9 Special" die Qualität von Schmerz zu vermitteln. Im Grunde genommen ist es aber ein weiteres Beispiel für O'Keeffes direkte Verarbeitung bestehender Werke. Die scharfen und intensiv dunklen Wellenlinien, die wie ein reißennder Strom anmuten, und deren flammenähnliche Ausläufer zur linken Seite transportieren etwas Düsteres. Die linke Hälfte der diagonal geteilten Abbildung erscheint wie eine qualmende, lodernde Feuersbrunst und verleiht der Darstellung eine Art katastrophale Endzeitstimmung. Die von Udall erwähnte Abbildung in Fenollosas *Epochs* zeigt einen Teil der „Scroll of Hells“ (Abb. 21) von Jigoku Zoshi.⁸⁹ „Scroll of Hells“ stellt mehrere gequälte Figuren dar, die, nachdem sie einen glühenden Fluss durchqueren mussten, am Ufer jämmerlich verbrennen. Züngelnde Flammen umgeben die brennenden Leiber sowie die als Aschehaufen wiedergegebenen sterblichen Überreste der bereits Verbrannten. Die Arbeit von O'Keeffe vermag nicht nur in abstrahierter Weise den selben Ausdruck zu vermitteln, auch der kompositorische Aufbau ist im Prinzip derselbe. Die dominierende Diagonale, der Strom in der rechten Bildhälfte und die noch brennenden Aschehaufen im linken Bildteil sind übernommen. Vermutlich war sich O'Keeffe bewusst, dass sich ihre Zeichnung zu nahe an der Vorlage aus Fenollosas Buch befindet und versuchte, mit ihrer immer wieder erwähnten Migräne-Anekdote davon

in nature." Pyne, *Modernism*, S. 181. Auch Udall bestätigt: "The sparseness of O'Keeffe's apartments and houses had a distinct Asian feel [...] Such similarities to Asian aesthetics might be noted silently during a visit to the Abiquiu house, but comments were usually not welcome; O'Keeffe was as prickly about acknowledging sources in her home as in her paintings." Sharyn Rohlfen Udall, Carr, O'Keeffe and Kahlo. *Places of Their Own*, Yale University Press, New Haven, 2000, S. 222.

⁸⁶ Katharine Kuh, *The Artists Voice*, S. 189.

⁸⁷ Sharyn Rohlfen Udall, *O'Keeffe and Texas*, Harry N. Abrams Inc., 1998, S. 25.

⁸⁸ O'Keeffe, *Some Memories*, keine Seitenangabe. Diese Arbeit ist, wie viele andere, in Buhler-Lyns *Catalogue Raisonné* mit mehreren Titeln versehen. „No. 9 Special“ ist der Haupttitel. Es sind aber noch „Special #9“ und „Special No. 9“ angegeben. O'Keeffe selbst benutzte 1974 offensichtlich den Titel „Drawing No. 9“.

⁸⁹ Die Abbildung ist in den ins Deutsche und Französische übersetzten Bänden nicht zu finden. Evtl. lag Udall eine Originalausgabe vor, die diese Abbildung aufwies.

abzulenken. Offensichtlich erachtete O’Keeffe diese Arbeit aber für zu gelungen, um sie - wie so viele ihrer Werke - zu vernichten. Der von O’Keeffe vorgegebene Zusammenhang von erlebtem Schmerz und der Fertigung von „No. 9 Special“ wird von allen AutorInnen aufgegriffen und unkritisch reflektiert. Sogar Udall, die die Vorlage zu O’Keeffes Blatt in ihrem Text erwähnt, ist geneigt, der Theorie mit dem Kopfschmerz Glauben zu schenken.⁹⁰

Unbestreitbar lieferte die Methode von Arthur W. Dow O’Keeffe eine strukturelle Basis, die sie erneut zu einer eigenen kreativen Tätigkeit anregte und bis ans Ende ihres Schaffens begleitete. Sie beschränkte sich aber nicht auf die Anwendung dieser Gestaltungsprinzipien, sondern übernahm auch die Kompositionen einiger Beispiele aus den Lehrbüchern. In seinen Schriften rät Dow wiederholt dazu, Anregungen in der Natur zu finden. Speziell Blumen, Bäume und Berge seien besonders geeignete Motive. Betrachtet man O’Keeffes Oeuvre, fällt auf, dass besonders diese drei Motive am häufigsten zu finden sind. Ferner empfiehlt er, überflüssige Details weg zu lassen und statt dessen den Charakter der Blume so einfach wie möglich wieder zu geben.⁹¹ Dieses Konzept findet sich in O’Keeffes berühmten, nahsichtigen Blumenbildern, die heute zu Tausenden reproduziert werden.

3. Auguste Rodin

Im Catalogue Raisonné von Barbara Buhler-Lyns findet man eine Serie von 16 aquarellierten Akten. Davon wurden, laut Buhler-Lyns, 13 im Jahr 1917 geschaffen.⁹² Acht dieser Aquarelle befinden sich heute im Besitz der Georgia O’Keeffe Foundation.

Ogleich diese Serie schon vor Buhler Lyns’ Werkverzeichnis allgemein ins Jahr 1917 datiert wurde, ist Sarah Whitaker-Peters der Meinung, dass diese Arbeiten im Frühjahr 1918 entstanden sind.⁹³ Sie bezieht sich auf die Angaben von Roxana

⁹⁰ Udall, O’Keeffe and Texas, S. 25.

⁹¹ Dow, Composition, S. 122.

⁹² Lyns datiert die Arbeiten aufgrund der O’Keeffe-Stieglitz-Korrespondenz ins Jahr 1917. Lyns, Catalogue Raisonné, S. 107.

⁹³ Peters, Becoming O’Keeffe, S. 109. Es ist hier zu erwähnen, dass Peters, deren Buch acht Jahre vor Lyns’ Werkverzeichnis erschien, im Gegensatz zu Lyns keinen Zugang zu der bis 2006 unter Verschluss gestandenen Korrespondenz zwischen O’Keeffe und Stieglitz hatte.

Robinson, dass die Serie im Frühling 1918 an Stieglitz gesandt wurde.⁹⁴ Sarah Whitaker Peters beschreibt die Serie als Selbstporträts vor einem Spiegel.⁹⁵ Auch Barbara Rose stimmt mit dieser Annahme überein.⁹⁶ Buhler-Lynes notiert im Werkverzeichnis zu einem der Akte, dass diese Vermutung im Briefwechsel zwischen O’Keeffe und Stieglitz bestätigt wird.⁹⁷ Man kann daher davon ausgehen, dass es sich bei diesen dreizehn Aquarellen tatsächlich um Selbstbildnisse handelt. Zusätzlich zu diesen Werken kennt man noch drei weitere weibliche Akte in Aquarell, die etwas später, im Jahr 1918, entstanden sein sollen⁹⁸ - zu einer Zeit, als O’Keeffe sich bei Leah Harris im Süden von Texas aufhielt.⁹⁹ Da sich diese drei Papierarbeiten formal sehr ähneln, geht man in der Forschung davon aus, dass sie alle 1918 entstanden sind und Harris dafür Modell stand.

Da die menschliche Gestalt in O’Keeffes Oeuvre kaum eine Rolle spielt, stellt sich die Frage nach dem Ursprung dieser Akte. Unweigerlich stößt man auf die Tatsache, dass im Jänner 1908, als die Künstlerin in New York studierte, Stieglitz eine Ausstellung mit 58 Aktzeichnungen von Auguste Rodin in seiner Galerie 291 zeigte.¹⁰⁰ Stieglitz stand in engem Kontakt mit dem zu dieser Zeit in Europa lebenden Edward Steichen (1897-1973). Steichen hatte gute Beziehungen zu der europäischen, im speziellen zur Pariser Avantgarde. Er informierte Stieglitz über Cézanne, Picasso, Rodin, Matisse und die neuesten Entwicklungen in der

⁹⁴ Ebenda, S. 327, Anm. 97. Roxana Robinson, *Georgia O’Keeffe: A Life*, Harper Collins, 1989, S. 199.

Hoffman ist sogar der Meinung, dass die Aquarelle 1916 begonnen wurden; Hoffman, *A Celebration*, S. 25.

⁹⁵ Im Text auf S. 109 schreibt Peters: “In Texas, probably in the spring of 1918, O’Keeffe began a series of nude self-portrait watercolors done before a mirror...” In der dazugehörenden Fußnote, S. 329, meint sie jedoch: “Leah Harris, with whom O’Keeffe was then [early in 1918] staying in Waring, Texas, may have been the model for some, if not all, of these works. There is also the interesting possibility that a few are self-portraits.”

⁹⁶ Barbara Rose, *O’Keeffe’s Originality*, in Peter Hassrick, *The Georgia O’Keeffe Museum*, Harry N. Abrams, New York, 1997, S. 102.

⁹⁷ Lynes, *Catalogue Raisonné*, S. 106.

⁹⁸ Ein Akt ist mit einer Werksverzeichnisnummer versehen. Zwei weitere, die stilistisch an den zuletzt erwähnten anschließen, finden sich im *Catalogue Raisonné* im Apendix II, in dem alle Werke aufgelistet sind, die entweder verloren, zerstört oder nicht in den Aufzeichnungen von O’Keeffe erwähnt werden. Das ergibt insgesamt 16 Aquarell-Akte. Lyns, *Catalogue Raisonné*, S. 1101.

⁹⁹ O’Keeffe und Leah Harris lernten sich 1917 in Amarillo, Texas, kennen. Im Winter 1917/1918 erkrankte O’Keeffe an einer Grippe und ließ sich deshalb Ende Februar 1918 von ihrer Lehrposition beurlauben. Sie sollte nicht wieder zurückkehren. Am 21. Februar ging sie nach San Antonio. Im folgenden März zog sie zu der Harris’s nach Waring, Texas, um sich von der Krankheit zu erholen. Bald darauf, im Mai desselben Jahres, sandte Stieglitz Paul Strand nach Waring, um O’Keeffe nach New York zu holen, wo sie am 10. Juni 1918 ankamen.

¹⁰⁰ Stieglitz zeigte schon 1908 Rodins gewagte Akte in New York, die, in einer Ausstellung zwei Jahre zuvor, in Weimar zu einem Skandal führten und letztlich Harry Graf Keßler die Leitung des Großherzoglichen Museums kostete. Anne-Marie Bonnet, *Auguste Rodin. Bilder des Begehrens. Die erotischen Aquarelle und Scherenschnitte*, Schirmer / Mosel Verlag, München, 1995, S. 20.

Kunstszene. Steichen war neben Stieglitz hauptverantwortlich dafür, dass solche Größen der europäischen Kunst auch in New York, in der 291, zu sehen waren.¹⁰¹

Es ist belegt, dass O'Keeffe diese Ausstellung besucht hat.¹⁰² An die Arbeiten Rodins erinnerte sie sich 1976: „The drawings were curved lines and scratches with a few watercolor washes and didn't look like anything I had been taught about drawing. The teachers at the League thought that Stieglitz might just be fooling the public with the name Rodin, or that Rodin might be fooling both Stieglitz and the public with such drawings. I think that some of them were supposed to have been done with his eyes shut. At that time they were of no interest to me - but many years later, when I was settling Stieglitz's estate, they were the drawings I most enjoyed.“¹⁰³

O'Keeffes Aussage, dass sie diese Arbeiten von Rodin erst 1946, als sie Stieglitz' Nachlass bearbeitete, bewunderte und diese ihr vorher nichts bedeuteten, darf misstraut werden. Es kann davon ausgegangen werden, dass O'Keeffe zur Entstehungszeit ihrer Akt-Serie die Technik und Arbeitsweise von Rodin kannte und wusste, dass sein Blick beim Zeichnen am Modell haften blieb und er daher kaum auf das Papier schaute. Es erscheint daher töricht von ihr, zu behaupten er hätte mit geschlossenen Augen gearbeitet. Vermutlich war sich O'Keeffe der Nähe ihrer Aquarellakte zu Rodins Werken bewusst und versuchte, vom Verdacht eines Einflusses abzulenken. Es mag auch sein, dass sie Rodins Akte 1908 noch nicht verstand. Die Lehre Dows ab 1912 und die folgende Auseinandersetzung mit der europäischen Avantgarde hatte sicher O'Keeffes Verständnis für die extreme Vereinfachung der Linie, des Inhalts und der Perspektive, wie sie von den aufkeimenden modernen Bewegungen vertreten wurde, positiv beeinflusst. Es sind dies Elemente, die sie sich noch nicht angeeignet hatte, als sie Rodins Arbeiten zum ersten Mal sah. Im Zuge ihrer Hinwendung zur Moderne um 1915 war sie sich der revolutionären künstlerischen Qualität dieser Akte jedoch sicher bewusst.

¹⁰¹ Bei Stieglitz' letzter Reise nach Europa im Jahr 1911 führte ihn Steichen in Rodins Atelier in Meudon. Rodin war nicht anwesend, hatte aber angewiesen, dass Stieglitz alles sehen könne, was er wolle. Ein spezielles Blatt, das ihm besonders gut gefiel, ließ ihm Rodin später als Geschenk zukommen. Stieglitz beschrieb es rückseitig mit „Woman Supreme“. Laut Eisler kommentierte Stieglitz dies folgendermaßen: “I saw hundreds of amazing drawings amongst other things and this one I fell in love with - Never thinking it could become 'mine.’” Eisler, O'Keeffe, S. 191.

¹⁰² In ihren Erinnerungen von 1976 beschreibt O'Keeffe, wie sie bei ihrem Studienkollegen Eugen Speicher Modell saß, als andere Kommilitonen ins Zimmer kamen, um anzukündigen, dass sie die Rodin-Ausstellung bei Stieglitz in der 291 besuchen wollten. Speicher und O'Keeffe schlossen sich an. Dies war der erste Besuch O'Keeffes in der Galerie und ihr erster Kontakt mit Stieglitz. O'Keeffe, O'Keeffe, ohne Seitenangabe.

¹⁰³ O'Keeffe, O'Keeffe, ohne Seitenangabe.

Von März bis April 1910 organisierte Stieglitz eine weitere Ausstellung mit 41 Aktzeichnungen und -aquarellen von Rodin in der 291 und widmete seinen Arbeiten 1911 eine Sondernummer von *Camera Work*.¹⁰⁴ Neben neun Reproduktionen von Rodins Aquarellen aus beiden vorangegangenen Ausstellungen¹⁰⁵ und Fotografien von Steichen, die Rodin selbst oder seine Skulpturen zeigten, wurden auch die *Essays Rodin's Balzac* von Sadakichi Hartmann sowie *Arthur Symons on Rodin's Drawings* in dieser Ausgabe veröffentlicht.¹⁰⁶

Aus einem Brief von Anita Pollitzer geht hervor, dass sie bei Stieglitz die Rodin-Doppelnummer erstand. Im Juni 1915 schrieb sie an O'Keeffe: "I went to the Photo Secession and asked Mr. S. [Alfred Stieglitz] to show me some old numbers of Camera Work – [...] He said - 'Let me pick out the most wonderful one we have' - and it was an old Rodin number - the most exquisite thing you can possibly imagine - Oh I wish you might see it. It has four fine Steichen photographs in the front. & then marvelous color reproductions of about 8 or 9 of Rodins colored drawings - Magnificent nudes with color touched in - So I bought it - [...] I hope I can show it to you next year. I love it."¹⁰⁷ Im darauf folgenden Brief an Pollitzer schrieb O'Keeffe: "I'm sure the Camera Work was great - why don't you lend me yours for a few days. I'll be very good to it."¹⁰⁸ Diese Korrespondenz impliziert, dass O'Keeffe auch diese Rodin-Ausgabe von *Camera Work* zu sehen bekam. Pollitzer sandte sie ihr zu, worauf O'Keeffe auch ältere Ausgaben kaufte.¹⁰⁹ O'Keeffe hat also nicht nur die Ausstellung der Rodin Zeichnungen 1908 persönlich gesehen, sondern sieben Jahre später die Reproduktionen in *Camera Work* studieren können. Es ist daher nicht erstaunlich, dass sie sich in ihrer Experimentierphase von 1915 bis 1918 auch dem Akt zuwandte. Im Mai 1917 hatte Stieglitz bei einem ihrer Besuche in New York erste fotografische Aufnahmen von O'Keeffe gemacht.¹¹⁰ Dies könnte sie außerdem zu Selbstbildnissen inspiriert haben.

¹⁰⁴ Die „Rodin-Ausgabe“ von *Camera Work* war eine Doppelnummer, No. 34-35, April-Juli 1911, und zeigt Reproduktionen aus dieser Ausstellung. Philippi, *Camera Work*, S. 561 bis 581.

¹⁰⁵ In Steiglitz' kurzer Erklärung zu den Abbildungen, die meist unter dem Titel "Our Illustrations" in "Camera Work" abgedruckt waren, meint er: „The nine other plates in the number are reproductions of Rodin drawings, the originals of which were exhibited in the two Rodin exhibitions held at the Photo-Secession Galleries.“. Philippi, *Camera Work*, S. 581.

¹⁰⁶ Carl Sadakichi Hartmann (1867-1944) war Kritiker und Dichter deutsch-japanischer Herkunft. Er war über 20 Jahre einer der wichtigsten Kritiker, die für Stieglitz' *Camera Notes* und *Camera Work* schrieben.

¹⁰⁷ Giboire, *Lovingly*, S. 3f.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 5.

¹⁰⁹ Ebenda, S. XVII.

¹¹⁰ Nach Ende ihrer ersten Einzelausstellung in der 291 reiste O'Keeffe im Mai 1917 von Texas für zehn Tage nach New York. Stieglitz hing die Arbeiten noch einmal für sie. Zu dieser Zeit entstanden die ersten Bilder einer

Es existieren ca. 8.000 Zeichnungen von Rodin, wovon drei Viertel Frauen darstellen.¹¹¹ 99 davon wurden in den zwei Ausstellungen in Stieglitz' Galerie gezeigt. Davon kommen nur die neun in *Camera Work* und ein paar wenige aus dem Stieglitz-Nachlass gesichert auf uns zu.¹¹² Es sind Bleistiftzeichnungen von höchster Spontanität, die Gebärden und Bewegungen seiner Modelle in großer Unmittelbarkeit festhalten. Die Aquarellfarbe wird in dünner Lavur im Nachhinein, oft auch erst Jahre später, beigefügt und verleiht der Figur Körperlichkeit - manchmal ohne die Zeichnung zu respektieren.¹¹³ Dann werden die Grenzen der Figur unter- oder überschritten. Rodin ging es vornehmlich um die Zeichnung und das Festhalten natürlicher Bewegungsabläufe. Daher beschäftigte er oftmals mehrere Modelle zugleich, damit sie sich weniger beobachtet fühlten und dadurch ungekünstelter wirkten.¹¹⁴ Ihren Gesichtern schenkt er weniger Beachtung, nur wenn der Blick aus dem Bild heraus eine Rolle spielte, wurden sie realistischer ausgeführt und gewinnen an Ausdruck (Abb. 22). „Dem Körper gilt Rodins ganzes Interesse, dessen schier unerschöpflicher Beweglichkeit und Sinnlichkeit. [...] Rodins freier, unkontrollierter Zeichenstil, eine wahre *écriture automatique*, der den Profilen, Umrissen, Silhouetten folgte und weder vor Verzeichnungen noch Ungenauigkeiten zurückschreckte, sofern sie dem Bewegungseindruck oder der Wiedergabe spontaner Lebensäußerungen dienlich waren.“¹¹⁵

Der Zusammenhang zwischen Rodins Aquarellen und den Akten von O'Keeffe wird von einigen AutorInnen aufgegriffen, obwohl dies dem Mythos der Künstlerin, abseits europäischer Vorbilder zu stehen, entgegenwirkt.¹¹⁶ Der Vergleich drängt sich jedoch so stark auf, dass auch die amerikanische Forschung schlecht umhin kommt, diesen aufzuzeigen.

umfangreichen Fotoserie, die Stieglitz von O'Keeffe im Laufe der Jahre machen würde. Außerdem bekam sie Gemälde von MacDonald-Wright und – wie ich glaube – Severini zu sehen. Siehe Anm. 41.

¹¹¹ Claudie Judrin, *Auguste Rodin. 100 Zeichnungen und Aquarelle*, Lingen Verlag, Köln, 1988, S. 5.

¹¹² Die Werke von Rodin sind in *Camera Work* alle mit 1911 datiert. Dies bezieht sich aber auf die Entstehung der Reproduktionen, da in *Camera Work* die fotografische Reproduktion einen wichtigen Stellenwert einnimmt, wie Stieglitz' Anmerkungen zu den Reproduktionen in den Ausgaben verdeutlichen.

¹¹³ Ernst-Gerhard Güse, *Auguste Rodin. Zeichnungen und Aquarelle*, Gerd Hatje Verlag, 1984, S. 250.

¹¹⁴ „Tut nicht so als ob ihr euch frisiert. Frisiert euch wirklich“, soll er seine Modelle angewiesen haben. Judith Cladel, *Auguste Rodin. L'oeuvre et L'homme*, Brüssel, 1908, S. 25.

¹¹⁵ Bonnet, *Auguste Rodin*, S. 16f.

¹¹⁶ Dijkstra, *The Eros of Place*, S. 175.

Im Allgemeinen begnügt man sich in der Literatur damit, darauf hinzuweisen, dass O’Keeffe von Rodins Aquarellen inspiriert wurde, ohne weiter darauf einzugehen.¹¹⁷ Werden direkte Vergleiche angestellt, so kommen die HistorikerInnen zu dem einstimmigen Ergebnis, dass sich O’Keeffes Arbeiten massiv dadurch unterscheiden, dass hier die Bleistiftzeichnung fehlt. Disjkstra zum Beispiel gibt an: „The most striking difference between Rodin’s nude studies and O’Keeffes explorations of the subject in 1917 is, in fact, that where Rodin’s are sketchy line drawings, rapidly overlaid with flesh-toned watercolor paint, that remain, to a large extent, two-dimensional studies of line, O’Keeffe’s watercolors are not based on line drawings at all.“¹¹⁸ Auch Peters ist der Überzeugung: “However much O’Keeffe have learned about ‘liberty’ from Rodin, her drawings differ considerably from his. Her forms are never outlined first.“¹¹⁹ Und Judith C. Walsh schreibt: “Her work shows no lines”.¹²⁰ Dies mag für 15 der 16 Arbeiten von O’Keeffe zutreffen. Sie zeigen in der Tat keinerlei Grafitspuren, sind reine Aquarelle ohne Unterzeichnung. „Nude Series IX“ wurde aber eindeutig mit Bleistift vorgezeichnet (Abb. 23). Dieser Akt ist das am meisten realistisch und genau ausgearbeitete Blatt und stellt meiner Meinung nach den Anfang der Serie dar, ungeachtet der Reihung von Buhler-Lyns und der Titel-immanenten Nummer IX.¹²¹ O’Keeffe hat sehr oft in Serien gearbeitet und es ist immer ein zunehmender Abstraktionsgrad auszumachen. „Nude Series IX“ birgt nicht nur eine - von amerikanischen AutorInnen ignorierte - Unterzeichnung, es weist auch mehr Details auf als der Rest der Serie. Auch das Licht- und Schattenspiel am Körper ist naturalistischer.

Der Titel des Blattes stammt aus den sogenannten *Abiquiu Notebooks*, Aufzeichnungen, die O’Keeffe selbst ab den frühen 50er Jahren über ihrer Arbeiten anlegte. Dieser Titel mit der Nummer IX wurde dem Aquarell nach 1977 verliehen.¹²² Eventuell ein erneuter Versuch O’Keeffes, die Rückverfolgung ihrer Quellen zu erschweren? Möglich ist es jedenfalls, wenn man in Betracht zieht, wie sehr die Künstlerin sich gegen jegliche Untersuchungen und Auslegungen ihres Werkes

¹¹⁷ Genau genommen wird immer “informed by” nicht “inspired by” geschrieben.

¹¹⁸ Bram Dijkstra, *The Eros of Place*, S. 180.

¹¹⁹ Peters, *Becoming O’Keeffe*, S. 110.

¹²⁰ Judith C. Walsh, *The Language of O’Keeffe’s Materials: Charcoal, Watercolor, Pastel*, in: Ruth E. Fine, *O’Keeffe on Paper*, Washington, 2000, S. 63. Dieses Kapitel bietet ausführliche Informationen zu den Materialien, die O’Keeffe verwendete. Ebenda, S. 57 bis 79.

¹²¹ Meiner Meinung nach wäre eine Reihung der Serie, in der „Nude Series IX“ am Anfang steht, sinnvoller.

¹²² Lyns, *Catalogue Raisonné*, S. 107.

wehrte. Auch ist die Serie, wie die meisten anderen, nicht komplett. Dies erschwert oft die Erforschung ihres Werks.

In „Nude Series IX“ ist jedenfalls eine Vorzeichnung gegeben, was darauf hinweist, dass O’Keeffe möglicherweise anfänglich, wie Rodin, mit einer Bleistiftzeichnung begann und das Blatt dann nachträglich aquarellierte. In der Weiterführung der Serie verlieren sich dann die Spuren der Zeichnung gänzlich, die menschlichen Formen der Figur werden zusehends reduziert, bis mit „Nude Series XII“ (Abb. 24) nur noch ein abstrakter, von ineinander laufenden pink- und gelbfarbenen Pigmenten suggerierter Akt übrig bleibt.

Wie bei Rodins Frauen spielt auch bei O’Keeffes weiblichen Akten die Physiognomie des Gesichts eine untergeordnete Rolle. Bei Rodin ist diese, oft auf Punkt und Strich reduziert, ohne individuelle Züge. Auch bei O’Keeffe sind die Gestalten meist gesichtslos, nur hin und wieder sind Augen, Nase oder Mund angedeutet (Abb. 25). Der mehr oder weniger kontrollierte Verlauf der ineinander fließenden Aquarellfarben wie bei „Nude Series XII“ (Abb. 24) ist auch bei Rodin ab und an gegeben (Abb. 26). Die Konturen, meist aus der Textur und der Schattierung des getrockneten Farbpigments geformt, und die rhythmisch fließenden Lavuren ersetzen bei O’Keeffe zusehends die Zeichnung, die bei Rodin das zentrale Thema bleibt.

Was bei O’Keeffe der Blick in den Spiegel ist, ist bei Rodin der männliche Blick auf die Frau. Das erotische Moment, das in fast allen von Rodins Blättern gegeben ist, fehlt bei O’Keeffe gänzlich. Sind es bei Rodin sinnliche, zeichnerische Momentaufnahmen, so sind O’Keeffes Aquarelle grossteils klassische Aktstudien in einem modernen Kleid.

Ein weiterer markanter Unterschied zu den Arbeiten von Rodin ist die Bewegungslosigkeit der abgebildeten Figur in O’Keeffes Werken aus dem Jahr 1917. Meist ist ihre Gestalt blockhaft und in ruhender Sitzposition in die Bildmitte gesetzt. In der 291 wurden aber auch Werke von Rodin gezeigt, die Frauen in entspannter Pose wiedergeben (Abb. 27).¹²³ Im Gegensatz zu der Serie von 1917 zeigen zwei der Blätter von 1918 eine Frau in Bewegung (Abb. 28). Stellt man diese einer Zeichnung von Rodin (Abb. 29) gegenüber, die in der Sonderausgabe von *Camera Work* illustriert war, erhärtet sich der Verdacht, dass Rodins Einfluss auf O’Keeffes Akte

¹²³ Diese Zeichnung war nicht in *Camera Work* abgebildet, befand sich aber in Stieglitz’ Sammlung. Es ist daher anzunehmen, dass sie in einer der beiden Ausstellungen gezeigt wurde. Homer, Alfres Stieglitz, S. 59.

direkter war, als bisher angenommen. Obwohl bei der Amerikanerin die Bleistiftzeichnung fehlt, sind sich die beiden Aquarelle sehr ähnlich. Beide zeigen die nach vorne gebeugte, schlanke Gestalt einer jungen Frau, deren Haar im Nacken zusammengebunden ist und die sich kopfüber am Boden zu schaffen macht. Der Hintergrund bleibt leer, nur ein farbiges Halbrund bildet den unteren Bildabschluss. O'Keeffes Darstellung ist nicht nur vereinfacht wie jene von Rodin, sie ist ein Stück weiter reduziert - nahe an einer abstrakten Form. Was nicht weiter verwunderlich ist, da die Arbeiten fast 20 Jahre auseinander liegen. Eine lange Zeit, angesichts der rasanten Entwicklungen in der Malerei Anfang des 20. Jahrhunderts.

Auch wenn es sich hier nicht um die Übernahme einer neuen europäischen Kunstströmung handelt, so ist es doch evident, dass sich O'Keeffe bei der Herstellung ihrer Nude-Serie an einem europäischen Meister orientiert hat; die Bleistiftzeichnung von „Nude Seies IX“ betreffend anfänglich intensiver, um im weiteren Verlauf daraus etwas Eigentümliches zu machen. O'Keeffe arbeitet kontrollierter als Rodin, die Zeichnung verliert bei ihr an Gewicht. Allgemein scheint die Künstlerin zusehends mehr am experimentellen Farbverlauf der Aquarellfarben interessiert zu sein. Ihre Akte bekommen eine lesbare Kontur durch die Art und Weise, wie es der Farbe erlaubt ist zu rinnen, eine Mischung aus Zufall und Kontrolle.¹²⁴ Dieses Interesse am Experiment mit Aquarellfarbe ist in ihrem frühen Werk öfter zu finden. So auch in einer abstrakten Porträtserie von 1917 (Abb. 31), die direkt aus der Akt-Serie (Abb. 30) zu erwachsen scheint.

4. Kubismus

Die Kohlezeichnungen aus dem Jahr 1915 sind noch vorwiegend vom Jugendstil, dem Symbolismus und den Prinzipien von Arthur Dow geprägt. Anfang des Jahres 1916 verdichteten sich neue Kräfte, die seit ca. 1914 auf O'Keeffe einwirkten und ihr ein neues Vokabular zuführten. Nachdem Pollitzer am 1. Jänner 1916 O'Keeffes Zeichnungen vom Vorjahr zu Stieglitz brachte, setzte ein intensiver Briefwechsel zwischen O'Keeffe und Stieglitz ein. Stieglitz, das ist vorauszusetzen, versorgte O'Keeffe über diesen Weg mit Informationen zu den neuesten Entwicklungen, vermutlich auch mit Anschauungsmaterial. Zwischen 1908 und dem Frühjahr 1916

¹²⁴ Judith C. Walsh, Papierconservatorin an der Buffalo State University of New York, beschreibt, dass O'Keeffe die Blätter der Nude-Serie vorab in der Form, die sie zu bemalen gedachte, mit klarem Wasser oder einer blassen Lavur vorbefeuchtet hätte. Walsh, *The Language of O'Keeffe's Materials*, in: *Fine, O'Keeffe on Paper*, S. 63.

sah sie Ausstellungen von Auguste Rodin, Henri Matisse, Afrikanischen Skulpturen, Picasso und Braque, Francis Picabia, John Marin, Abraham Walkowitz, Paul Strand, Marsden Hartley und vermutlich die Ausstellung von Kinderkunst in der 291.

Zusätzlich besuchte sie im März 1916 die *Forum Exhibiton of Modern American Painters* in den Anderson Galleries, New York, wo Arbeiten von Künstlern wie Morgan Russell, Stanton MacDonald-Wright, Oscar Bluemner, Andrew Dasburg, Man Ray, Arthur Dove, Abraham Walkowitz, Marsden Hartley, John Marin, Alfred Maurer und von William und Marguerite Zorach ausgestellt wurden. Dies waren junge amerikanische Künstler, die stark von der europäischen Moderne geprägt waren. O'Keeffe hatte die wichtigsten Periodikas und neuesten Bücher über moderne Kunst abonniert beziehungsweise gelesen, darunter *Über das Geistige in der Kunst* von Wasily Kandinsky und Arthur J. Eddys *Cubists and Post-Impressionism*.¹²⁵ Da mit 1916 eine erneute Wende in ihrem Werk auftritt, diesmal beeinflusst von den europäischen Avantgarde-Strömungen, kann davon ausgegangen werden, dass sich hier der direkte Einfluss von Alfred Stieglitz bemerkbar macht.

Obwohl O'Keeffes Werk nicht als kubistisch bezeichnet werden kann, gibt es einige Hinweise darauf, dass sie in ihren frühen Jahren mit den Gestaltungsprinzipien experimentiert hat. Einerseits geben ein bis zwei Werke über den unmittelbaren Einfluss europäischer Kubisten Auskunft, andererseits, und dies im größeren Umfang, finden kubistische Elemente Eingang über eine indirekte Einwirkung, nämlich das Filtrat zeitgenössischer amerikanischer Künstler, die in Europa und durch das Klima im Stieglitz-Kreis durch den Kubismus beeinflusst wurden.

4.1 Direkter Einfluss des europäischen Kubismus

Es gibt drei Arbeiten von O'Keeffe, die offensichtlich in direktem Bezug zum europäischen Kubismus stehen; „Untitled (Still-Life)“, „Abstraction“ und „Series I No. 8“. Das erste Beispiel verdeutlicht, dass O'Keeffe, zumindest kurzfristig, unter dem Einfluss von Picasso, Braque und Gris stand und deren Formgestaltung übernahm. Die beiden anderen Exempel zeigen erneut O'Keeffes Hang zur Übernahme einzelner Formen, die sie direkt von anderen Künstlern, wie hier von Brancusi, entlehnt. Obwohl man Brancusi nicht zu den Kubisten zählt, sind manche seiner

¹²⁵ Peters, *Becoming O'Keeffe*, S. 41.

frühen Werke vom Kubismus inspiriert. Daher werden seine Vergleichsbeispiele unter diesem Punkt eingereiht.

4.1.1 Picasso, Braque und Gris

Von März bis April 1911 wurden 83 Zeichnungen und Aquarelle von Picasso in der 291 gezeigt. Von Dezember 1914 bis Jänner 1915 veranstaltete die Galerie erneut eine Schau, diesmal mit Zeichnungen und Gemälden von Picasso und Braque. Letztere Ausstellung hat O’Keeffe nachweislich besucht.¹²⁶ Es ist außerdem möglich, dass sie kurz zuvor, im Dezember 1914, *The First Exhibition* in den Carroll Galleries besuchte, in der kubistische Aquarelle ausgestellt waren. In einer Sondernummer von *Camera Work* 1912 sind neben sechs Werken von Matisse auch fünf Gemälde und Zeichnungen sowie zwei Skulpturen von Picasso illustriert und die Essays von Gertrude Stein über Matisse und Picasso abgedruckt.¹²⁷ In einem weiteren Sonderheft von 1913 sind Bilder und Zeichnungen von Cézanne, Van Gogh, Picabia sowie zwei Zeichnungen von Picasso abgebildet.¹²⁸ O’Keeffe, die ältere Ausgaben von *Camera Work* erworben hatte, schrieb im Jänner 1916: „I cant begin to tell you how much I have enjoyed that Camera Work – It surprised me so much – and you know how much I love what is inside of it – that Picasso Drawing is wonderful music isn’t it – Anita. I like it so much that I am almost jealous of other people even looking at it – and I love the Gertrude Stein portrait – the stuff simply fascinates me – I like it all.“¹²⁹ Vermutlich spricht O’Keeffe über Picassos Zeichnung „Stehender weiblicher Akt“ von 1910 (Abb. 32), die in beiden Ausgaben von *Camera Work* und auch in Eddys Buch zu finden ist. Hier ist neben den Abbildungen kubistischer Werke von Picasso, Gleizes, Duchamp, Picabia und Leger auch ein Stilleben von Juan Gris illustriert (Abb. 33). Auch im Magazin 291, das O’Keeffe abonniert hatte, ist in der ersten Ausgabe eine Picasso-Zeichnung zu sehen.¹³⁰ An Pollitzer vermerkte sie:

¹²⁶ O’Keeffe and Pollitzer im Oktober 1915 in: Giboire, *Lovingly*, S. 66.

¹²⁷ Philippi, *Camera Work*, S. 662 bis S. 667.

¹²⁸ Francis Picabia war ein weiterer europäischer Künstler, der eine Zeit lang unter dem Einfluss des Kubismus Werke schuf. Er reiste zur Armory Show, in der er auch vertreten war, nach New York und ergriff die Gelegenheit, sich als Sprecher extremistischer Kunst zu präsentieren. Er freundete sich mit dem Kreis um Stieglitz an und kehrte 1915 und 1917 zurück in die USA. Er wurde rund um die Galerie 291 sowie das Magazin 291 aktiv und gab zahlreiche Kommentare zur modernen Kunst in den New Yorker Medien ab. Seine Arbeiten wurden 1913 und 1915 in der 291 ausgestellt und in *Camera Work* sowie in Eddys *Cubists and Post-Impressionism* abgebildet. Seine Werke hatten zum Teil direkten Einfluss auf die amerikanischen Künstler, wie Arthur Dove. Mehr zum Einfluss Picabias siehe Jan Thompson, *Picabia and His Influence on American Art*, 1913-1917, in: *Art Journal*, Vol. 39, Herbst 1979, S. 14-21.

¹²⁹ O’Keeffe an Pollitzer im Jänner 1916 in: Giboire, *Lovingly*, S. 118.

¹³⁰ Auch in der Doppelnummer 10-11, Dezember 1915 – Jänner 1916, des Magazins „291“ war eine Arbeit von Picasso am Cover. Siehe dazu: http://www.davidson.edu/academic/english/Little_Magazines/291/

„Then 291 came and I was so crazy about it that I sent for Number 2 and 3 – and I think they are great – They just take my breath away – It is almost as good as going to 291. I subscribed to it – it was too good to let it go by.“¹³¹

Wie schon erwähnt, arbeitete O’Keeffe Ende 1916 intensiv an einem Vortrag, den sie Anfang 1917 in Canyon, Texas, vor den Fakultätsmitgliedern hielt. „I had to give a talk at the Faculty Circle last Monday night – a week ago yesterday – So I had been laboring on Aesthetics – Wright – Bell – De Zayas – Eddy – All I could find – every where – have been slaving on it since in November – [...] Having to get my material into shape – Modern Art – to give it in an interesting 3/4 of an hour to folks who know nothing about any kind of Art.“¹³² Diese Aussage impliziert, dass O’Keeffe alles zur Verfügung stehende Material über moderne Kunst recherchierte. Eddys *Cubists and Post-Impressionism* lieferte ihr zudem eine umfassende, 13-seitige Bibliografie zu sämtlichen Kunstströmungen und Künstlern der letzten Jahrzehnte.

Bei all dem verfügbaren Anschauungsmaterial verwundert es wenig, dass O’Keeffe sich in ihrer Zeit des Suchens nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten auch am europäischen Kubismus erprobte. Ein Blatt im Werksverzeichnis weist unmittelbar darauf hin. Buhler Lyns datiert die Arbeit, die zu Lebzeiten O’Keeffes nie öffentlich gezeigt wurde, um 1916/1917, also in die Zeit, in der sich O’Keeffe auf das Referat vorbereitete.

„Untitled (Stil-Life)“ (Abb. 34) zeigt ein kubistisch komponiertes Stillleben ganz im Sinne der europäischen Kunstströmung. Aus dieser Arbeit spricht nicht so sehr O’Keeffes Charakter und persönliche künstlerische Auffassung, als vielmehr der Versuch, die Eindrücke, die durch Arbeiten von Picasso, Braque und Gris auf sie zukamen, direkt zu verarbeiten. Daher bildet dieses Werk in O’Keeffes Oeuvre eher eine Ausnahme.

Alon Bement hatte O’Keeffe neben Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* auch Eddys *Cubists and Post-Impressionism* empfohlen. “He told me to look at the pictures in Eddy’s book - that I needn’t bother to read it.“¹³³ Selbstverständlich hat sie das Buch, das sie besaß, auch gelesen. Eddy erklärt hier sämtliche moderne Strömungen in gut verständlicher Sprache unter Zuhilfenahme von Zitaten anderer

contributors.html. 2. Juli 2008.

¹³¹ O’Keeffe an Pollitzer am 25. August 1915, in: Giboire, Lovingly, S. 15.

¹³² O’Keeffe an Pollitzer im Jänner 1917, in: Giboire, Lovinly, S. 238.

¹³³ O’Keeffe, O’Keeffe, ohne Seitenangabe.

zeitgenössischer Autoren. In diesem Buch konnte O'Keeffe nicht nur die teils in Farbe reproduzierten Abbildungen moderner europäischer Kunst studieren, sondern auch viel über deren Denken und Arbeitsweise erfahren. Über den Kubismus schreibt Eddy: „Cubism is interesting because it accentuates the value of planes and shows what can be done with elemental propositions in drawing.“¹³⁴ Zum Einfluss europäischer Kunst auf amerikanische Künstler meint er: „The net result is that American art has received another impulse forward; [...] It will not copy the eccentricities, the exaggerations, the morbid enthusiasms of the recent exhibition [Armory Show], [...]. America is essentially sane and healthful - say quite practical - in its outlook, hence it will absorb all that is good in the extreme modern movement and reject what is bad. [...] They will not be Cubists, Orphists, or Futurists, but they will absorb all there is of good in Cubism, Orphism, Futurism - and other 'isms'.“¹³⁵ Diese Worte Eddys spiegeln O'Keeffes Einstellung gegenüber der europäischen Kunst wider: daraus entnehmen, sich aneignen, was brauchbar scheint, um zu einem eigenen Ausdruck zu finden.

4.1.2 Constantin Brancusi

In ihrer Anfangsphase neigt die Künstlerin immer wieder dazu, sich Formelemente anderer Künstler einzuverleiben. So auch in ihrer Kohlezeichnung „Abstraction“ von 1916 (Abb. 35). Wie bereits erwähnt, ist besondere Aufmerksamkeit geboten, wenn O'Keeffe eine Entstehungsgeschichte zu einem ihrer Werke erzählt. Meist findet man dann nämlich frappante Ähnlichkeiten zu Werken anderer Künstler. Zu „Abstraction“ vermerkte O'Keeffe: „I had been walking for a couple of weeks with a girl in the big woods somewhere in the North Carolina mountains. One morning before daylight, as I was combing my hair, I turned and saw her lying there.“¹³⁶ Es soll nicht bezweifelt werden, dass dieser Ausflug den Tatsachen entspricht und der Blick auf die genannte junge Frau den Anlass zu der Kohlezeichnung gab, das Resultat erinnert jedoch zu sehr an einige von Brancusis Skulpturen, als dass dieser Zusammenhang unerwähnt bleiben soll.

¹³⁴ Eddy, *Cubists*, S. 90.

¹³⁵ Eddy, *Cubists*, S. 3.

¹³⁶ O'Keeffe, O'Keeffe, ohne Seitenangabe.

Nach der Präsentation in der Armory Show 1913 wurden von 12. März bis 4. April 1914 acht Skulpturen von Constantin Brancusi in Stieglitz' Galerie gezeigt.¹³⁷ Es ist sehr wahrscheinlich, dass O'Keeffe diese Ausstellung besuchte, da sie sich zu dieser Zeit erneut in New York aufhielt. In *Camera Work* Nr. 48 von 1916 war überdies ein Foto der Ausstellung abgebildet (Abb. 36). Auf dem Podest im Vordergrund ist rechts die Skulptur „Muse endormie“ platziert. Gleich dahinter findet sich Brancusis Skulptur „M'lle Pogany“. Diese ist auch in der Schrift von Eddy abgebildet. Dort beschreibt er Brancusis Arbeit und meint: „He uses his subjects as motives rather than models. In this respect he is not unlike – though more extreme than – the great Japanese and Chinese artists, who use life and nature arbitrarily to secure the results they desire. I have a golden bronze head – a ‘Sleeping Muse,’ by Brancusi – so simple, so severe in its beauty, it might have come from the Orient.“¹³⁸ O'Keeffe reduziert den Kopf des schlafenden Mädchens zu einem schräg liegenden Oval. Die Augenhöhle ist wie bei Brancusi durch eine leichte Einbuchtung angedeutet. Die zart modellierte Nase der Schlafenden ist bei O'Keeffe nicht mehr zu finden, dafür legt sie mehr Betonung auf den Mund. Addiert man hierzu eine Zeichnung von Brancusi (Abb. 37), die sich in Stieglitz' Sammlung befand, und daher sehr wahrscheinlich Teil der Ausstellung war, wird auch diesbezüglich der Einfluss Brancusis sichtbar.

Brancusi entzieht den Kopf seiner Muse dem körperlichen Kontext. Bei O'Keeffe ist eine Schulter angedeutet, von dessen Ansatz sich eine schraffierte Linie in einem Bogen an die linke Wange schmiegt. Vergleichbar mit „M'lle Pogany“.

O'Keeffes abstrahierten Kopf umgeben weich fließende Wellen, wie sie typisch sind für die meisten ihrer Arbeiten. Hier schwingt das Vokabular des Jugendstils mit, das diese Zeichnung mit ihren Arbeiten aus dem Vorjahr 1915 in Verbindung setzt.

In einem ihrer Gemälde von 1919, „Series I No. 8“ (Abb. 38), klingt ein weiteres Werk von Brancusi an. Es ist nicht nachgewiesen, dass „Le baiser“ (Abb. 39) in der Ausstellung in der 291 zu sehen war. Eine Version dieser Skulptur wurde aber in der Armory Show gezeigt und gelangte danach in die Sammlung von Louise und Walter

¹³⁷ Das war die erste Einzelausstellung Brancusis weltweit. George Heard Hamilton, *The Alfred Stieglitz Collection*, in: *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 3, 1970, S. 371.

¹³⁸ Eddy, *Cubists*, S. 183.

Arensberg.¹³⁹ Ferner ist es möglich, dass Stieglitz im Besitz von Fotografien einer dieser Werke war, die O’Keeffe, als sie 1918 zu ihm nach New York zog, zu sehen bekam.

Stellt man die beiden Arbeiten einander gegenüber, erscheint es, als ob O’Keeffe die kubischen Formen von Brancusis „Kuss“ in ihre typischen, fließenden, runden Linien übersetzt hätte. Es gibt auch frühere Versionen von Brancusis Skulptur, die den Rundungen von O’Keeffes Arbeit etwas mehr entsprechen. Trotz des weiteren Grades an Abstraktion sind bei O’Keeffe die sich berührenden Münder noch auszumachen. Gesichtsflächen und Haarfelder sind angedeutet und die zu beiden Seiten nach außen schwingenden Formen erinnern an die Arme von Brancusis Liebenden. O’Keeffes „Series I No. 8“ verweist aber auch bereits deutlich in Richtung ihrer großansichtigen Blumen, die in ihrem Werk bald darauf in Erscheinung treten.

4.2 Amerikanische Rezeption des Kubismus

Wie eingangs erwähnt, gab es neben dem unmittelbaren Einfluss durch Ausstellungen, Abbildungen und Schriften auch die auf Umwegen in O’Keeffes Werk gelangten Elemente des Kubismus. Sämtliche Künstler im Stieglitz-Kreis absolvierten Lehrjahre in Europa, wo sie mit der Avantgarde in Berührung kamen. Zurück in den USA versuchten sie diese Eindrücke zu verarbeiten, in dem sie meist die Prinzipien der neuen Kunst auf typisch amerikanische Sujets, wie New York oder die amerikanische Landschaft applizierten.

4.2.1 Arthur G. Dove

Arthur Garfield Dove (1880-1946) gilt als Pionier der abstrakten Malerei in den USA. Er malte ähnlich wie einige Europäer bereits um 1911/1912 seine ersten, von Landschafts- und Naturformen ausgehenden, abstrahierten Bilder.¹⁴⁰ O’Keeffes Naturthematik mit wechselndem Abstraktionsgrad ist der von Dove verwandt. Wie O’Keeffe arbeitete auch Dove zeitweilig als kommerzieller Illustrator. Er war der Meinung, dass seine Tätigkeit in der Werbung ihn für die Begegnung mit „der neuen

¹³⁹ Provenienz zu dieser Skulptur: Marcel Duchamp, John Quinn und Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection. Homepage über die Armory Show: <http://xroads.virginia.edu/~Museum/Armory/galleryH/brancusi.616.html>. 5. Juli 2008.

¹⁴⁰ Amerikanische AutorInnen tendieren zur Betonung, dass Doves erste abstrakte Werke früher als jene von Kandinsky entstanden sein könnten. Balken zum Beispiel schreibt: „[...] works that seem to parallel if not predate by maybe a year the production of Kandinsky’s Improvisations [...]“. Debra Bricker Balken, Arthur Dove: A Retrospective, The MIT Press, Cambridge, 1997, S. 22.

Malerei“ vorbereitete.¹⁴¹ Vermutlich erleichterte die graphische Arbeit als Illustratorin auch O’Keeffe, sich der Abstraktion unbefangener zu nähern. Im Gegensatz zu ihr reiste Dove jedoch in seinen jungen Jahren nach Europa. 1908 ging er nach Paris, wo er mit den neuen Entwicklungen in der Malerei vertraut wurde.¹⁴² Die Fauves und im Speziellen die Arbeiten von Matisse fanden anfänglich sein besonderes Interesse. 1908 und 1909 stellte er im Pariser Herbst Salon aus.¹⁴³ Doch trotz der klar ersichtlichen Einflüsse der fauvistischen Ideen, kann sein Werk aus dieser Zeit kaum als radikal bezeichnet werden. Es ist anzunehmen, dass er sich in Paris auch mit den Werken von Picasso auseinandersetzte. Dieser Einfluss machte sich zu jener Zeit aber noch nicht allzu sehr bemerkbar, was sich später jedoch ändern sollte. Zurück in Amerika wurde er vermutlich durch Empfehlung Alfred Maurers, mit dem er sich in Frankreich befreundet hatte, mit Alfred Stieglitz bekannt gemacht. Im März 1910 wurden ein paar seiner Arbeiten in der Gruppenausstellung *Younger American Painters* in der 291 gezeigt. Dove arbeitete zu jener Zeit hauptsächlich in Öl und Pastell und da er in ländlicher Gegend wohnte, sind die meisten seiner Motive aus dieser Umgebung abzuleiten. O’Keeffe sagte später über Doves Arbeit: „He would get the feel of a particular place so completely that you’d know you’d been there.“¹⁴⁴ In den Jahren zwischen 1910 bis 1912 schuf er eine Serie von auffallend stark abstrahierten Werken, von denen manche so fortschrittlich sind, dass es schwer ist, deren genaue Entwicklung zu klären und sie zeitlich exakt festzulegen.¹⁴⁵ Diese Arbeiten sind in ihrer Form und Wesensart bemerkenswert nahe am europäischen Fauvismus und Kubismus - allgemein an der europäischen Tendenz zur Abstraktion. Diese europäischen Einflüsse scheinen ihm als Katalysator gedient zu haben, sodass es ihm möglich war, Bilder zu schaffen, die heute als Meilensteine in der

¹⁴¹ Elisabeth Hutton Turner, In the American Grain. Arthur Dove, Marsden Hartley, John Marin, Georgia O’Keeffe, and Alfred Stieglitz. The Stieglitz Circle at The Philips Collection, Counterpoint, Washington, D.C., 1995, S. 25f.

¹⁴² Über das genaue Datum von Doves Europareise herrscht unter den HistorikerInnen Uneinigkeit. Während William Innes Homer der Meinung ist, dass Dove 1907 für eineinhalb Jahre, bis 1909, in Europa lebte, schreibt Fine: „Dove left the United States for a year in Europe in 1908.“ Fine, Thoughts without Words: O’Keeffe in Context, in: Fine, O’Keeffe on Paper. S. 16. Auch Turner gibt an, dass Dove 1908 nach Europa reiste. Turner, In the American Grain, S. 26. Balken schreibt, dass Dove ab Mai 1908 15 Monate in Europa verbrachte. Balken, Arthur Dove, S. 176.

¹⁴³ „The Lobster“, ein Stillleben in lebhaften Farben mit kräftigen schwarzen Konturen, zeugt vom Einfluss Matisse’. Dieses Werk war sowohl im *Pariser Herbstsalon* von 1909 als auch in Stieglitz’ Galerie 291 im Jahr darauf zu sehen. Dieter Rehm, Die Variabilität der Abstraktionsformen im Oeuvre von Arthur G. Dove, Dissertation, Universität Wien, 2000, S. 10.

¹⁴⁴ Calvin Tomkins, The Rose in the Eye Looked Pretty Fine, in: New Yorker 50, 4. März 1974, S. 62.

¹⁴⁵ Mehr zu Arthur Dove und diesen frühen, stark abstrahierten Werken sowie der Problematik ihrer Datierung siehe: Rehm, Die Variabilität

Geschichte der amerikanischen Kunst gelten.¹⁴⁶ Einige KunsthistorikerInnen vertreten die Meinung, dass Dove diese sechs Ölgemälde mit den Titeln „Abstraction No. 1“ bis „Abstraction No. 6“ (Abb. 40) ohne Kenntnis der Europäischen Moderne und daher parallel zu den Bemühungen in Richtung Abstraktion wie sie Matisse, die Kubisten und Kandinsky in den Jahren 1910/1911 unternahmen, schuf.¹⁴⁷ Ähnlich wie bei der Auslegung von O’Keeffes Arbeiten als nicht von der europäischen Avantgarde beeinflusst, steht auch hier der Wunsch nach einer eigenen, unabhängigen, revolutionären amerikanischen Kunst im Vordergrund. Er verstellt jedoch die Sicht auf die Tatsache, dass Doves zweijähriger Aufenthalt in Europa Spuren hinterlassen haben muss. William Innes Homer erachtet die Datierung von Doves „Abstractions“ ins Jahr 1910 als nicht haltbar und bezweifelt, dass sie vor der Picasso-Ausstellung in der 291 von 1911 entstanden sind. Das Klima in der 291 sowie die Artikel in *Camera Work* lieferte Dove überdies genug Wissen über die weiteren europäischen Innovationen. Die stilistische Sprache der sechs Gemälde ist viel zu ausgereift, als dass sie in einem kulturellen Vakuum geschaffen hätten werden können.¹⁴⁸

Es gab noch eine zweite Ausstellung von Dove in der 291, beide hatte Georgia O’Keeffe vermutlich nicht gesehen. In dem ihr von Alon Bement empfohlenen Buch *Cubists and Post-Impressionism* war jedoch eine Farbtafel von Doves „Based on Leave Forms and Spaces“ von 1911/12 zu finden.¹⁴⁹ Eddy schreibt über Dove: „Almost the only man in this country who has persistently painted in Cubist fashion for any length of time is Arthur Dove.“¹⁵⁰

O’Keeffe bewunderte die Arbeit Doves in Eddys Buch und meinte: „I trekked the streets looking for others“.¹⁵¹ „I discovered Dove and picked him out before I was picked out and discovered. Where did I see him? A reproduction in a book. The Eddy book I guess, a picture of fall leaves. In the *Forum Exhibition* there were two or three

¹⁴⁶ Homer, Alfred Stieglitz, S. 111

¹⁴⁷ Turner zum Beispiel schreibt: „Dove may have been converted to radicalism in Paris, but his move to abstraction in 1910 owed no obvious debt to Europe.“ Turner scheint auch die Datierung von 1910 nicht in Frage zu stellen. Turner, In the American Grain, S. 26.

¹⁴⁸ Homer, Alfred Stieglitz, S. 111 und 113.

¹⁴⁹ „Based on Leaf Forms and Spaces“ ist die einzige Abbildung eines amerikanischen Künstlers in Eddys einflussreichen Buch *Cubists and Post-Impressionism*. Eddy, *Cubists*, S. 48.

¹⁵⁰ Eddy, *Cubists*, S. 48.

¹⁵¹ Mullett, Arthur G. Dove, S. 27. Doves „Golden Sunlight“ von 1937 hing in O’Keeffes Haus in Abiquiu. Sie schrieb an Donald Gallup im Jahr 1952: „Dove I can leave on the wall day after day – month after month – Marin I can keep on the wall longer than Hartley – but not as long as Dove – Dove stays.“ Siehe Sarah Whitaker Peters, *Becoming O’Keeffe*, S. 325.

– then later there were more.”¹⁵² O’Keeffe hatte also bereits 1914 Reproduktionen von Dove gesehen. Zwei Jahre später sah sie die ersten Originale in der *Forum Exhibition of Modern American Painters* in den Anderson Galleries in New York.

Neben “Untitled (Stil-Life)” gibt es eine weitere Zeichnung von O’Keeffe, die stark kubistische Züge trägt. „Untitled (Figure)“ (Abb. 41) ist zur selben Zeit entstanden, scheint jedoch nicht mehr so unmittelbar von den Werken der Europäer herzurühren. Setzt man es aber in Beziehung zu „Abstraction Nr. 6“ (Abb. 40, rechts unten) kommt die Bewunderung Doves durch O’Keeffe auch bildlich zum Ausdruck. Ihre Kohlezeichnung scheint viel mehr durch Doves Gemälde inspiriert, als durch die Werke der Kubisten, wie dies noch in „Untitled (Stil-Life)“ der Fall war. Der Bildaufbau der Dreieckskomposition ist sehr ähnlich. Die Unterteilung in geometrische Flächen steht im Vordergrund, auch wenn diese bereits die klar abgegrenzten Formen des Kubismus eingebüßt haben. Diese Übernahme des durch amerikanische Künstler gefilterten Kubismus führt O’Keeffe unter anderem auch zu Lösungen wie „No. 24 – Special / No. 24“ (Abb. 42). Noch ist die Bildfläche in geometrische Formen unterteilt, der Gesamteindruck ist allerdings weit organischer, landschaftlicher.

Ein weiteres Beispiel für ein Destillat Doves aus kubistischen Grundzügen ist “Leaf Forms and Spaces“ von 1912/1913 (Abb. 43). Es war das Werk in Eddys Buch, das O’Keeffes Aufmerksamkeit auf sich zog. Eddy zitiert den Künstler, der über seine Arbeit reflektiert: “After having come to the conclusion that there were a few principles existent in all good art [...] I set about it to analyze these principles as they are found in works of art and in nature. One of these principles which seemed most evident was the choice of the simple motif. This same law held in nature, a few forms and a few colors sufficed for the creation of an object. Consequently [...] I gave up trying to express an idea by stating innumerable little facts, the statement of facts having no more to do with the art of painting than statistics with literature.”¹⁵³ Based on “Leaf Forms and Spaces” erklärt er wie folgt: “It is a choice of three colors [...] and three forms selected from trees and the spaces between them that to me were expressive of the movement of the thing which I felt.”¹⁵⁴ Diese Angaben könnten aus Arthur Wesley Dows Lehrbuch “Composition” stammen. O’Keeffe, mittlerweile mit

¹⁵² Mullett, Arthur G. Dove, S. 27.

¹⁵³ Eddy, *Cubists*, S. 48f.

¹⁵⁴ Ebenda.

den Prinzipien von Dow vertraut, muss diese Arbeit wie eine Offenbarung vorgekommen sein. Erstmals sah sie Dows Grundzüge verwirklicht in dem modernen Werk von Dove.

Weitere Werke, darunter eventuell „Leaf Forms“, hat O’Keeffe danach in der *Forum Exhibition* 1916 im Original gesehen. Aus demselben Jahr stammt O’Keeffes Aquarell „Blue No. I“ (Abb. 44). Aus dem Briefwechsel von O’Keeffe und Stieglitz geht hervor, dass diese Arbeit in Virginia fertig wurde.¹⁵⁵ Bevor sie den Sommer in Virginia als Bements Assistentin verbrachte, war sie von März bis Juni in New York, um ihre Ausbildung bei Dow am Teachers College fortzusetzen. Es ist möglich, dass sie dieses Blatt bereits in New York, unmittelbar nachdem sie die Ausstellung besucht hatte, begann oder zumindest vorbereitete. Jedenfalls weist es einen ersten erkennbaren Zusammenhang mit dem Werk von Arthur Dove, speziell mit „Based on Leave Forms and Spaces“, auf. Die stark vereinfacht dargestellten Blätter von Dove finden ihr Äquivalent in den stilisierten Bäumen von O’Keeffes Aquarell. Rhythmus und Bildaufbau der beiden Bilder sind ähnlich. Die aus der Natur entlehnten Formen sind trotz Schattierung und Übereinanderschichtung in die Fläche gebunden. Wie bei Doves Beschreibung zu seinem Werk, hat O’Keeffe sich auf wenige Farben konzentriert und die Fläche zwischen den Formen spielt auch bei ihr eine große Rolle. Beide Kompositionen werden von rhythmischen, weichen Figurationen dominiert und vermitteln eine wogende Bewegung. Da Doves Werke von Beginn an großen Eindruck auf O’Keeffe machten, ist anzunehmen, dass die Originale Doves in der *Forum Exhibition* die Künstlerin dazu veranlassten, mit ähnlichen Gestaltungsprinzipien zu experimentieren.

O’Keeffes „Blue No. I“ ist das erste Blatt einer Serie. Obwohl dieses noch deutliche Reminiszenzen an Doves Arbeit zeigt, kann sie sich im Verlauf der Serie von dem Vorbild lösen. Die Formen werden zusehends abstrahiert und auf wenige geometrische Elemente reduziert, so dass im Fortschreiten der Serie nur noch zwei der stilisierten Bäume und die Diagonalen im unteren Bildteil verbleiben (Abb. 45). Dies führt zu einer radikaleren Abstraktion, als es „Based on Leaf Forms and Spaces“ vermag.

¹⁵⁵ Lyns, *Catalogue Raisonné*, S. 69.

O’Keeffe and Dove hegten eine gegenseitige Bewunderung für ihre Arbeit und teilten gewisse fundamentale Ansichten zur Bildschöpfung. Zwischen O’Keeffe und Dove sind zahlreiche Parallelen erkennbar. Wie bei O’Keeffe zeigt sich auch bei Dove ein Changieren zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit während seiner gesamten künstlerischen Laufbahn. Beide hatten in ihren frühen Jahren als Werbegrafiker gearbeitet und es verband sie eine große Liebe zur Natur, die sich in ihrer Arbeit niederschlug. Fine und Glassman heben hervor, dass die amerikanischen Künstler jener Zeit die Formen der Natur abstrahierten, um deren inneren Zustand zu ergründen, im Gegensatz zur europäischen Abstraktion, die hauptsächlich auf theoretischen Ansätzen basierte.¹⁵⁶ Egal wie sehr das Werk der Amerikaner abstrakt erscheinen mag, es bleibt emotional in der sichtbaren Welt verwurzelt. Die Arbeiten von Dove und O’Keeffe zeigen diese Grundhaltung im Besonderen.

„That girl is doing without effort what all we moderns have been trying to do“,¹⁵⁷ soll Dove zu Stieglitz gesagt haben. Nachdem O’Keeffe mehr und mehr unter den Einfluss von Stieglitz und seinem Kreis kam und mit dessen Mitgliedern besser bekannt wurde, entwickelte sich auch eine Bewunderung von O’Keeffes Arbeit durch Arthur Dove. Es kann manchmal sogar von einer Beeinflussung Doves durch O’Keeffe Bilder gesprochen werden.

Es gibt eine bedeutende Serie von Sonnenuntergängen, die O’Keeffe im Jahr 1917 geschaffen hat, sowie eine „Sunrise“-Serie von 1916 (Abb. 46). Gerade der Sonnenuntergang löst die Formen der visuellen Welt auf und ersetzt diese durch intensive Farben und Licht, die Natur scheint weniger strukturiert. Licht, dessen Phänomene, flüchtige Momente und hauptsächlich dessen emotionale Wirkung auf den Menschen waren für O’Keeffe von besonderer Bedeutung. Auch Arthur Dove war die Darstellung natürlichen Lichts ein Anliegen: „to capture the sensation of light from within and without“. ¹⁵⁸ Von August 1936 bis Jänner 1937 arbeitete auch Dove an einer „Sunrise“-Serie (Abb. 47), die sehr an O’Keeffes Arbeiten erinnert. Beide Sonnenaufgänge sind auf die Waagrechte des Horizonts sowie auf das Rund der Sonnenscheibe und deren radial angelegte Licht-/Farbwirkung reduziert. Die Sonne selbst bildet den leuchtend grellen Mittelpunkt beider Lichtvisionen. Trotz

¹⁵⁶ Fine; Glassman, Thoughts without Words, in: Fine, O’Keeffe on Paper, S. 29f.

¹⁵⁷ Laurie Lisle, Portrait, S. 157.

¹⁵⁸ Arthur G. Dove, „Explanatory Note“, in: The Forum Exhibition of Modern American Painters, New York, Anderson Galleries, New York, 1916. Zitiert in Balken, Arthur G. Dove, S. 22.

unterschiedlicher Medien - O'Keeffe verwendete Aquarell auf Papier, Dove arbeitete mit Öl und Wachsemulsion auf Leinwand – erreichen beide Künstler ein fasriges Verschwimmen der Farbgrenzen, das diesen Energieradiationsbildern der Sonne mit ihrer aufgefächerten Farbigkeit eine vibrierende Wirkung verleiht.

Trotz der im Vordergrund stehenden Darstellung eines Naturereignisses zeigen beide Arbeiten noch das Grundprinzip der kubistischen Aufteilung in geometrische Flächen. Kreis, Halbkreis und Horizontale sind die dominierenden Elemente. Der Weg zur Abstraktion erfolgt auch hier über das Vorbild des Kubismus.

Es ist ganz klar eine Verwandtschaft in den Werken von O'Keeffe und Dove erkennbar. Großteils ist diese auf deren ähnliche Kunstauffassung und späteren regelmäßigen Kontakt zurückzuführen. Während bei Dove eine eher konstante Entwicklung nachvollziehbar ist, gibt es in O'Keeffes Frühwerk keine Stringenz. Beiden ist aber eigen, dass in ihren Abstraktionsversuchen meist der pflanzliche und landschaftliche Ursprung durchaus noch erkennbar ist. Obgleich eine gegenseitige Beeinflussung auszumachen ist, kann davon ausgegangen werden, dass O'Keeffe sich zuerst an Doves Arbeiten orientierte. Er schuf bereits um 1911/1912 für O'Keeffe interessante Werke, während sie sich erst ab 1915 mit der Abstraktion, basierend auf den Grundsätzen von Dow, beschäftigte.

4.2.2 Max Weber

Max Weber, ein anderer früher amerikanischer Avantgardist, studierte ebenfalls bei Arthur Wesley Dow.¹⁵⁹ Mit ihm fand der Kubismus seinen Weg schon 1909 in die Kunst der Amerikaner.¹⁶⁰ Das resultierte aus einer kurzen Freundschaft mit Picasso, den Weber im Salon von Gertrude und Leo Stein traf.¹⁶¹ Nach einem dreijährigen Aufenthalt in Paris, wo er unter anderem an Matisse' Akademie studierte, kehrte er

¹⁵⁹ Weber studierte zwischen 1898 und 1900 bei Dow am Pratt Institute in New York.

¹⁶⁰ Nach seiner Rückkehr in die USA organisierte Weber eine Ausstellung seiner Werke, die in Europa entstanden waren, bei einem Rahmenmacher in New York. Dies waren die ersten kubistischen Gemälde, die in den USA öffentlich zu sehen waren. Die Presse reagierte wenig erfreut, die Ausstellung erregte jedoch die Aufmerksamkeit des Künstlers Arthur B. Davies, einem der Hauptorganisatoren der Armory Show. Weber lehnte ab, an der Armory Show teilzunehmen, da er fand, dass man, seiner Stellung entsprechend, zu wenig Werke zeigen wollte. Percy North, Max Weber. The Cubist Decade 1910-1920, University of Washington Press, Seattle, 1991.

¹⁶¹ Weber war außerdem sehr gut mit Henri Rousseau befreundet und besaß einige Werke von ihm. Nach Rousseaus Tod im September 1910 regte er Stieglitz dazu an, diese Arbeiten in einer Ausstellung im November/Dezember 1910/1911 zu zeigen. Darüber hinaus stellte er diese Werke auch für die Armory Show zur Verfügung. Percy North, Bringing Cubism to America: Max Weber and Pablo Picasso, in: American Art, Vol. 14, Nr. 3, Herbst 2000, S. 72.

1909 in die USA zurück, wo er 1910 als erster Künstler protokubistische Gemälde in Stieglitz Schau *Younger American Painters* ausstellte.¹⁶² Er war der erste, dessen neues experimentelles Werk in der amerikanischen Presse publiziert wurde.

Beeinflusst von den innovativen formalen Prinzipien von Picasso, Matisse und Cézanne, wandte er diese zuerst in den traditionellen französisch-kubistischen Themen an, wie den Akt, das Stillleben und der Landschaft. Später inkludierte er Sujets wie das Varieté und Stadtansichten von New York. Weber nahm in der frühen amerikanischen Avantgarde eine wichtige Stellung ein und half dabei, die stilistischen und thematischen Grenzen der amerikanischen Kunst neu zu definieren.¹⁶³ Sein kubistisches Werk dieser Jahre übte starken Einfluss auf andere amerikanische Künstler aus.¹⁶⁴

Im Jänner 1911 hatte Weber eine Einzelausstellung in der 291, die Stieglitz wie folgt kommentierte: „This show was a preparation and an introduction to the work of Paul Cézanne and of Pablo Picasso, which followed respectively in March and April.“¹⁶⁵ Da Weber sich mit Mitgliedern des Stieglitz-Kreises und schlussendlich mit Stieglitz selbst überwarf, sind keine weiteren Ausstellungen in der 291 dokumentiert.¹⁶⁶ Als O’Keeffe vom Herbst 1914 bis zum Frühjahr 1915 in New York weilte, war jedoch im Februar eine Ausstellung mit seinen Arbeiten in der Ehrich Gallery zu sehen. Es ist auch eine Ausstellung in der Montross Gallery von 1915 dokumentiert, die jedoch vermutlich erst Ende des Jahres stattfand.¹⁶⁷

O’Keeffes Rezeption des Kubismus durch amerikanische Kollegen geht manchmal über die sehr frühen Jahre hinaus, in eine Zeit, in der ihre Arbeiten einen bereits gefestigten Charakter haben. Vergleicht man Webers „New York 1913“ (Abb. 48) mit

¹⁶² Ein Kritiker schrieb über die Ausstellung in der 291: “Many of the most promising of the young Americans have followed one or the other [Cézanne or Matisse] directly, and also have followed Picasso, to whom nature is a series of geometrical designs that are to be insitend upon in reproduction at the expense of the anatomical construction, as one may see in the drawings of Max Weber.” Artikel ohne Titel und Verfasser in: *New York American*, 19. März 1910, zitiert in North, *Bringing Cubism to America*, S. 72.

¹⁶³ North, *Bringing Cubism to America*, S. 59.

¹⁶⁴ William Zorach beschreibt in seiner Autobiografie, dass er explizit nach Werken von Weber gesucht und diese in den Ausstellungen in der Ehrich Gallery und der Montross Gallery 1915 gefunden hatte. William Zorach, *Art is my Life*, World Publishing Company, Cleveland, 1967, S. 22.

¹⁶⁵ Anonymous (Alfred Stieglitz), *The Exhibitions at ,291’*, in: *Camer Work* 36, Oktober 1911, S. 31. Zitiert in North, *Bringing Cubism to America*, S. 73.

¹⁶⁶ Zum Zerwürfnis mit Stieglitz siehe Percy North, *Turmoil at 291*, in *Archives of American Art Journal*, Vol. 24, Nr. 1, 1984, S. 12 bis 20.

¹⁶⁷ Eine Ausstellungsbesprechung in der *New York Times* vom 19. Dezember 1915 indiziert, dass die Ausstellung in der Montross Gallery zu jener Zeit zu sehen war. North, *Bringing Cubism to America*, S. 64.

O'Keefes Gemälde „Manhattan“ (Abb. 49) aus dem Jahr 1932 wird dies ersichtlich. Die Hauptelemente beider Stadtansichten sind weiße, nach rechts kippende Rechtecke, die Hochhäuser repräsentieren. Bei O'Keeffe sind diese homogen, während sie bei Weber lebhaft über das Bild verteilt sind. Weitere Wolkenkratzer in Blau und Rot sind auch bei O'Keeffe zu finden. Allgemein greifen beide Künstler auch auf dieselben Farben zurück: Weiß, helles Blau, vereinzelt Rot und Braun, sowie wenig Grün. Der dreieckige Giebel eines Hauses bei Weber am rechten unteren Bildrand findet sich auch bei O'Keeffe am linken unteren Abschluss. Quadratische Bildpunkte, die Fenster der Häuser, sind über die Stadtlandschaft verstreut. O'Keeffe beschränkt sich jedoch auf vertikale, horizontale und diagonale Linien. Webers sich organisch durch das Bild schlingende, transparente Schläuche sind bei ihr nicht zu finden. Morphologische Elemente verdichten sich in ihrem „Manhattan“ in drei Blumenblüten, inzwischen signifikante Merkmale ihrer Malerei. Die Blüten wiederholen zusätzlich die in beiden Bildern dominierende Farbkombination Weiß-Blau-Rot, die Farben der US-amerikanischen Nationalflagge.

4.2.3 Marsden Hartley

Ein weiterer Künstler aus dem Stieglitz-Kreis, der nach Europa ging, ist Marsden Hartley, „einer der wenigen Amerikaner, der unverwandt durch die Pariser Avantgarde navigierte, Respekt der deutschen Modernisten erlangte und einen besonderen Platz in der frühen amerikanischen Avantgarde einnimmt.“¹⁶⁸

1912 ging er nach Paris, wo er die Salonabende von Gertrude und Leo Stein besuchte, bevor er 1913 nach Deutschland kam und mit Unterbrechungen erst Ende 1915 wieder in die USA zurückkehrte. Schon vor seiner Europa-Reise begann Hartley in einer Manier zu malen, die sehr an Cézanne, Matisse und Picasso erinnert. Erst in Europa fand er zu seinem eigentümlichen Ausdruck, der auf den Errungenschaften dieser angesprochenen Künstler aufbaut, nun aber auch Züge des Deutschen Expressionismus und der Symbolik der amerikanischen Ureinwohner zeigt.

Seine Werke wurden in der 291 in den Jahren 1909, 1912, 1914, 1916, 1917 in Einzelausstellungen und 1910 in der Gruppenausstellung *Younger American Painters* gezeigt. Die Soloschau von April bis Mai 1914 hat O'Keeffe sehr wahrscheinlich gesehen, da sie sich zu der Zeit in New York befand. Auch seine

¹⁶⁸ James Timothy Voorhies, *My Dear Stieglitz: Letters of Marsden Hartley and Alfred Stieglitz, 1912-1915*, University of South Carolina Press, 2002, S. 1.

Einzelausstellung in der Daniel Gallery fällt in diese Zeit. Hartley nahm außerdem an der von O'Keeffe besuchten *Forum Exhibition* im März 1916 teil, sowie an der *First Annual Exhibition of the Society of Independent Artists* im Grand Central Palace, New York, die von April bis Mai 1917 stattfand. Auch zu dieser Zeit war O'Keeffe in New York.

Die abstrahierten und in den frühen Jahren stark geometrisierten Werke von Hartley hinterließen sicher ihren Eindruck bei der junge Künstlerin. Er war erfolgreich im In- und Ausland und wurde von Stieglitz nach Kräften unterstützt. Bisweilen erinnern Arbeiten von O'Keeffe an Hartleys Werke. Wie zum Beispiel ein Aquarell aus dem Jahr 1919, einer Zeit als sie bereits in New York bei Stieglitz lebte und die Arbeiten der jungen New Yorker Avantgarde zur Gänze kannte.

„Blue Shapes“ (Abb. 51) ist die reduzierte Darstellung eines Schiffes mit gesetzten Segeln. Stellt man diesem Bild zwei Werke von Hartley gegenüber, wird dieselbe Grundhaltung deutlich - die geometrische Reduktion auf einfache Formen. Marsdens „Trixie“ (Abb. 50) und „Provincetown Abstraction“ (Abb. 52), beide aus dem Jahr 1916, haben dasselbe Sujet zum Inhalt. „Provincetown Abstraction“ ist die weiter in die kubistische Vereinfachung geführte Darstellung von „Trixie“. O'Keeffes Blatt rangiert in ihrem Abstraktionsgrad zwischen den beiden Werken von Hartley.

Sie wendet, im Gegensatz zu Hartleys Ölgemälden, ein anderes Medium an. Das Aquarell nimmt in ihrem Frühwerk einen besonderen Stellenwert ein. Von 1916 bis 1918 experimentierte sie umfassend damit. Mit ihrer Ankunft in New York verschwindet es fast gänzlich aus ihrem Gebrauch und kehrt erst in der letzten Dekade ihres Lebens zurück. „Blue Shapes“ ist eines ihrer letzten Aquarelle dieser Jahre und markiert somit eine Bruchlinie zwischen frühem und reiferem Werk.

Wie bei Hartley ist O'Keeffes Darstellung auf die geometrischen Formen von Segel und Masten reduziert. Durch das Medium Aquarell sind immer noch Ansätze des Spiels mit dem Verlauf der Wasserfarbe zu erkennen, welche an die konzentrischen Kreise und den diagonal über das Segel verlaufenden Balken aus Harleys „Trixie“ erinnern. Die beiden horizontalen Linien zu beiden Seiten des oberen Abschlusses des Mastens der „Trixie“ hat O'Keeffe untereinander in das Segel platziert. Das sphärische Ambiente, das Hartleys Schiff umschließt, ist durch die subtile Lavur außerhalb der Dreieckskomposition auch bei O'Keeffe gegeben. Einzig der Rumpf

des Schiffes fehlt bei ihr, was aber auf den engeren Bildausschnitt zurückzuführen ist.

Hinsichtlich des Kubismus gab es nur eine kurze Phase, in der O'Keeffe sich direkt an den europäischen Vorbildern versuchte. Der Fundus, aus dem sie schöpfen konnte, war nicht gering. Neben den Ausstellungen europäischer Künstler wie Picasso, Braque, Brancusi und Picabia in der 291, kannte sie genügend Schriften über die Kunstströmung sowie Abbildungsmaterial dieser und anderer Kubisten aus Büchern und Periodikas. Im Prinzip kommt aber trotzdem nur eine einzige Arbeit von ihr auf uns zu, die von einer direkten Auseinandersetzung mit den Kubisten zeugt (Abb. 34). Alfred Stieglitz hatte sich nach der Armory Show zusehends der Förderung einer eigenen amerikanischen Avantgarde, dem „Great American Thing“, verschrieben, die einen landestypischen Charakter haben sollte. Da O'Keeffe ab Anfang 1916 unter seinem Einfluss stand, ist anzunehmen, dass er sie dahingehend instruierte, nicht zu sehr dem Leitbild der Europäer zu folgen. Dies muss ihm ein besonderes Anliegen gewesen sein, da er O'Keeffe als authentisch amerikanische Künstlerin, die nicht in Europa studiert hatte, aufzubauen begann.¹⁶⁹

Der Kubismus hatte im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts seinen Platz in der amerikanischen Moderne jedoch bereits eingenommen. Künstler im Umkreis von Stieglitz, wie Marius de Zayas, John Marin, Abraham Walkowitz, Alfred Maurer, Oscar Bluemner, Arthur B. Carles und andere, nicht dieser Gemeinschaft angehörende Künstler, verarbeiteten die Eindrücke, die sie in Europa gesammelt hatten, in ihren Werken. Daher konnte O'Keeffe auf ein reichhaltiges Angebot kubistischer Variationen, die von anderen amerikanischen Künstlern erarbeitet wurden, zurückgreifen. Die indirekte Rezeption des Kubismus durch das Destillat ihrer Landsleute ist nicht von der Hand zu weisen, sie ist jedoch nur vereinzelt zu finden. Manchmal applizierte sie die in Werken anderer vorgefundenen, kubistischen Strukturen auf ihre Sujets, um eine Vereinfachung der Form zu erreichen. So fanden Elemente des europäischen Kubismus Eingang in O'Keeffes, überwiegend von organischer Formensprache geprägtes Oeuvre. Allgemein kann gesagt werden, dass O'Keeffes Auseinandersetzung mit dem Kubismus nur an der Oberfläche stattfand und keinen so großen Einfluß auf ihr Werk hatte. Die Zerlegung in geometrische

¹⁶⁹ Peters, *Becoming O'Keeffe*, S. 37.

Formen, wie sie auch bei O'Keeffe zu finden ist, resultiert zwar aus dem Kubismus, kann aber nicht mehr als Kubismus bezeichnet werden.

5. Orphismus, Synchronismus, Simultanismus

Im ersten Jahr nach ihrer Zuwendung zur Abstraktion und den modernen Strömungen der Kunst 1915 führte O'Keeffe ihre neuen Arbeiten ausschließlich in Kohle auf Papier aus. „I began with charcoal and paper and decided not to use any color until it was impossible to do what I wanted to do in black and white. I believe it was June before I needed blue“.¹⁷⁰ Erst ab 1916 kam Farbe zurück in ihr Werk - anfänglich nur Blau, wie in *Composition* von Dow beschrieben. Bald schon aber gebrauchte sie die Grundfarben Blau, Rot, Gelb sowie Grün und Violett. Dies geschah hauptsächlich durch die Verwendung von Aquarellfarbe.

O'Keeffes „Evening Star“-Serie (Abb. 53) von 1917 zeigt überraschende Verwandtschaft mit Sonia Delaunays „Contrastes simultanés“ (Abb. 54) aus dem Jahr 1912. Es stellt sich nun die Frage wie sich so eine Affinität entwickeln konnte. Abgesehen von der Teilnahme Robert Delaunays an der Armory Show, hatten die Delaunays bis dato in New York noch nicht ausgestellt. Auch in *Camera Work* oder Eddys Buch waren keine ihrer Werke abgebildet. Es besteht jedoch die Möglichkeit, dass O'Keeffe über die Verbindung mit Stieglitz Zugang zu europäischen Publikationen, wie französische Ausstellungskataloge, die Zeitschrift *Der Sturm* oder den *Blaue Reiter Almanach* hatte, die Abbildungen der Delaunays zeigten. Da dies jedoch nicht nachweisbar ist, soll an dieser Stelle eine andere mögliche Entwicklung skizziert werden.

Drei frühe O'Keeffe-Aquarelle von 1916 verweisen auf ihr Experimentieren mit der reinen Farbe, fast gänzlich befreit von der Form (Abb. 55). Auf der Suche nach einer Anregung zu solchen Versuchen, stößt man wieder auf Eddys *Cubists and Post-Impressionism*, wo er zum Orphismus notiert: „The movement is based on the purely practical proposition that color in itself, and color alone without drawing, may be beautiful. So they just place lines and masses of color on a canvas and frame the canvas. It sounds absurd, yet the theory is the very foundation of wall decoration, of interior furnishing, of dressmaking – the mere juxtaposition of masses of color, with or

¹⁷⁰ O'Keeffe, O'Keeffe, ohne Seitenangabe.

without pattern. The Orphist 'picture' may not be much of a picture in the accepted sense of the term, but it may afford pleasure as a color combination."¹⁷¹ Diese Zeilen waren O'Keeffe bekannt, jedoch unterließ es Eddy, dazugehörige Bilder zu illustrieren. Es wäre möglich, dass O'Keeffe ohne Anschauungsmaterial versuchte, die Beschreibungen Eddys mit ihren Mitteln umzusetzen. Sie platzierte verdünnte Aquarellfarben in Blau, Rot und Gelb auf ihrem Papier, um deren Verlauf ineinander und Wirkung gegeneinander zu studieren. Das Resultat, das in gewisser Weise die Aquarelle Emil Noldes aus den 30er und 40er Jahren vorwegnimmt, erinnert ein wenig an die Abbildungen eines Lehrbuches der sonst weitgehend unbekanntes Blumenmalerin Mary Gartside aus dem Jahr 1805 (Abb. 56).¹⁷² Gartsides Beitrag zur Farbenlehre, in dem sie anhand von ungegenständlichen Aquarellen die Kunst der Farbkombination erläutert, könnte eventuell Bestandteil der Bibliothek einer der Schulen, an der O'Keeffe unterrichtete, gewesen sein. Darüber hinaus scheinen O'Keeffes Aquarelle auf die Schrift Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst*, das sie um 1915 bereits zwei Mal gelesen hatte, zurückzugehen.¹⁷³ Hier beschreibt Kandinsky die emotionale Wirkung von Gelb, Blau, Rot, sowie deren Mischung zu Grün, Orange und Violett.¹⁷⁴ Auch O'Keeffes abstraktes Aquarell weist diese Farbkombination auf.

Die Weiterführung dieser Versuche an der reinen Farbe führte O'Keeffe bald zur erst stark abstrahierten (Abb. 57), später zusehends erkennbareren Aquarell-Landschaft (Abb. 58) zurück - ganz im Sinne Kandinskys. Er prognostizierte die reine Abstraktion in seiner Abhandlung, hielt aber trotzdem dazu an, nicht ganz vom Naturvorbild abzurücken. Über die Landschaft gelangte O'Keeffe 1917 zum Akt (Abb. 59) und in weiterer Folge zum abstrakten Porträt (Abb. 60), das wiederum stark landschaftliche Züge trägt.¹⁷⁵

Wenn die Simultankontrast-Bilder der Delaunays für O'Keeffe zu dieser Zeit vielleicht auch unzugänglich waren, so gab es doch ein amerikanisches Äquivalent zum Orphismus, namentlich den Synchronismus. Die beiden Hauptprotagonisten des

¹⁷¹ Eddy, *Cubists*, S. 90.

¹⁷² Diese Publikation, „An Essay on Light and Shade on Colours and on Composition in General“ von Mary Gartside, J. Davison White Fears, London, 1805, ist auf folgender Seite zu finden: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gartside1805/0001>. 18. April 2008.

¹⁷³ Siehe Anm. 43.

¹⁷⁴ Wassily Kandinsky, Kapitel VI. Formen- und Farbensprache, in: Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli Verlag, Bern, 4. Auflage 1952, S. 66-111.

¹⁷⁵ Mehr zum Zusammenhang von Körper und Landschaft siehe Udall, Carr, O'Keeffe, Kahlo, S. 115 bis 118.

Synchromismus, Stanton MacDonald-Wright (1890-1973) und Morgan Russell (1886-1953) kamen 1907, respektive 1908, nach Paris, um an den dortigen Akademien zu studieren.¹⁷⁶ Russell lernte für kurze Zeit bei Matisse. Beide besuchten die Salonabende der Steins. 1911 lernten sich die beiden Amerikaner kennen und begannen Theorien über die Farbe und deren Relation zu Mustern zu entwickeln. Um 1913 begründeten sie den Synchromismus, dessen Begriff von Russell geprägt wurde und aus den Worten *syn* (gemeinsam) und *chrom* (Farbe) in Analogie zum Wort Symphony zusammengesetzt ist. Das erste synchromistische Bild, „Synchromy in Green“ von MacDonald-Wright, wurde 1913 im Pariser Salon des Indépendants ausgestellt. Der Synchromismus basiert auf der Idee, dass Klänge und Farben Phänomene sind, die in der Art wie der Mensch sie erlebt und wahrnimmt, einander gleichen. Musik und Farbe entsprächen sich in Rhythmus und Arrangement. Die beiden Künstler waren der Meinung, dass Farbe ähnlich wie Noten einer Symphonie arrangiert, orchestriert werden können. Der theoretische Ansatz der Synchromisten ist eng verwandt mit den Farbtheorien des Orphismus. Obwohl die beiden Künstler Zeit ihres Lebens darauf bestanden, dass der Synchromismus eine unabhängige Kunstform sei, lässt sich eine Verwandtschaft nicht bestreiten. Unter dem Titel *Ausstellung der Synchromisten Morgan Russell, S. MacDonald-Wright* wurden synchromistische Arbeiten im Neuen Kunstsalon in München und im selben Jahr in Paris gezeigt. Im März 1914 folgte eine Zwei-Mann-Ausstellung in den Carroll Galleries in New York. Genau zwei Jahre später nahmen sie an der *Forum Exhibition* in den Anderson Galleries in New York teil und ein weiteres Jahr später wurden MacDonald-Wrights Arbeiten in einer Einzelausstellung in der 291 gezeigt. Die letzten beiden Ausstellungen hat O’Keeffe nachweislich gesehen. 1917 schrieb O’Keeffe an Pollitzer: „He [Stieglitz] has a new [Stanton MacDonald] Wright and I saw another one. – both Synchromist things that are wonderful – Theory plus feeling – They are really great.“¹⁷⁷

Die Synchromisten, deren Arbeiten meist ein rundes, kreisendes Zentrum aufweisen, lieferten O’Keeffe die Formen zu ihren Farbversuchen (Abb. 61).¹⁷⁸ Ihre Kenntnis von diesem „amerikanischen Orphismus“ und ihre an die Natur gebundene Abstraktion

¹⁷⁶ MacDonald-Wright ging 1915 in die Staaten zurück, Russell blieb bis 1946 in Paris.

¹⁷⁷ O’Keeffe an Pollitzer vom 20. Juni 1917, in: Giboire, Lovingly, S. 255f.

¹⁷⁸ Zilczer kommt auch zu dem Schluss, dass „the color disks in such works as Macdonald-Wright’s Conception Synchromy [...] provided a precedent for O’Keeffe’s solar abstractions. Judith Zilczer, Light Coming on the Plains: Georgia O’Keeffe’s Sunrise Series, in *Artibus et Historiae*, Vol. 20, Nr. 40, 1999, S. 196.

der „Evening Star“-Serie (Abb. 53) führten vermutlich zu einem Ergebnis, das eine Verwandtschaft mit Delaunays „Contrastes simultanés“ (Abb. 54) hervorbrachte. O’Keeffes Abendstern ist mit Delaunays Sonnenscheibe gleichzusetzen, deren beider Mittelpunkt durch ein sehr helles, fast weißes Zentrum akzentuiert ist. Der kompositorische Aufbau ist derselbe. Die konzentrischen Farbkreise in der oberen Ecke bilden einen Kontrast zu den horizontalen Linien, die am unteren Bildrand verlaufen. Die Farbkomposition ist vergleichbar. Es dominieren die kontrastreich nebeneinander gesetzten Farben Gelb, Rot, Blau und Grün. Delaunays prismatische Gliederung der Farben ersetzt die Amerikanerin durch den mehr oder weniger kontrollierten Verlauf der Aquarellfarben ineinander, der teilweise eine Binnenstruktur bildet. Hier klingen noch immer die Farbexperimente von „Untitled (Red, Blue and Green)“ nach.

Ob nun angeregt von der Engländerin Mary Gartside, Kandinsky oder den von den Synchronisten übernommenen Grundprinzipien der französischen Orphisten - es bleiben Rudimente europäischer Ideen auch in diesen Arbeiten von O’Keeffe hängen. Gleichwohl sie die Anregungen nicht unverändert übernimmt und die Impulse in eine eigene Sprache übersetzt. Eine oft simpel anmutende Malweise, charakterisiert durch ein Minimum an stark reduzierten Formen und klaren Farben. Sie befreit sich von der Last der Theorien und schafft dadurch meist sehr eindringlich wirkende, in ihrer Schlichtheit ansprechende Hommagen an die Natur.

6. Futurismus

Die neuen Kunstströmungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts führten zu einer gewissen Dynamisierung der Bildwelt, die ihren Höhepunkt im Futurismus fand.¹⁷⁹ Wie schon einige hier aufgezeigte Beispiele von O’Keeffes Werken, weisen auch ihre „Evening Star“-Serie oder das Aquarell „Sunrise“ (Abb. 46) Merkmale der futuristischen Ideen auf. So sind diese eben erwähnten Werke durchaus mit Arbeiten wie Severinis „Expansion sphérique de la lumière-centrifuge“ von 1913/1914, in dem er sich mit der sphärischen Ausdehnung des Lichts im Raum beschäftigt, oder mit Leonardo Dudrevilles „Espansione della poesia“ (Abb. 62) von 1913 zu vergleichen.

¹⁷⁹ Schon früher verstanden es Künstler wie William Blake, Hans Schmithals und Odilon Redon, dynamische Elemente in ihren Werken zum Ausdruck zu bringen. Eine neue Dynamik kam dann ab 1910 mit Picasso, Picabia und anderen Künstlern der Moderne nach New York.

Es ist bereits Bewegung in O'Keeffes ersten Kohlezeichnungen von 1915 zu erkennen, die teils aus den Gestaltungsprinzipien des Jugendstils und dem Grundsatz der sich wiederholenden Formen von Arthur W. Dow abzuleiten ist. In manchen dieser frühen Arbeiten findet man aber eine derart starke Dynamisierung des Bildgegenstandes, die sich allein durch den Jugendstil nicht erklären lässt. „Early No. 2“ (Abb. 63) von 1915 ist vermutlich auf die Vorlage eines an einem Ende verknoteten Tuches zurückzuführen. Seine sich aufrollende, in starke Bewegung versetzte Darstellung geht über den vom Jugendstil herrührenden, organischen Schwung von „Second, out of my Head“ (Abb. 64) hinaus. Auch O'Keeffes Experimente mit der reinen Aquarellfarbe (Abb. 55) zeugen von Bewegung aus der Farbe heraus. Die darauf folgenden Aquarell-Landschaften, wie „Blue, Green and Red“ (Abb. 58) sind bereits deutlich in eine übernatürliche Bewegung versetzt.

Um den Ursprung dieser Dynamisierung in einigen von O'Keeffes Werken zu lokalisieren, ist es von Bedeutung, den Eingang des Futurismus in die amerikanische Kunst darzustellen.

Neben der Verarbeitung futuristischer Ideen durch in Europa geschulte amerikanische Künstler wie John Marin, Arthur Dove und andere, sickerten auch direkte Eindrücke des Futurismus in das Bewusstsein von O'Keeffe. Obwohl Werke der Futuristen erst im Mai 1915 bei der *Panama-Pacific Exposition* in San Francisco zum ersten Mal in den USA gezeigt wurden, berichtete die amerikanische Presse schon ab 1909, in Reaktionen auf deren Manifeste, über den Futurismus.¹⁸⁰ Deren Inhalt konzentrierte sich meist auf die literarischen, poetischen und theatralen Aspekte des Futurismus.¹⁸¹ Die große Ausstellung der Futuristen, die 1912 durch Europa tourte, wurde in der amerikanischen Presse überraschend häufig kommentiert.¹⁸² Dazu wurden Auszüge aus dem Begleittext des Kataloges von Boccioni und anderen, sowie erstmals Abbildungen futuristischer Arbeiten abgedruckt.¹⁸³ 1914 widmete Arthur J. Eddy ein ganzes, mit einigen Abbildungen

¹⁸⁰ In der Panama-Pacific Exposition wurden 47 Gemälde von Balla, Boccioni, Carra, Russolo und Severini sowie zwei Skulpturen von Boccioni gezeigt. John Oliver Hand, Futurism in America: 1909-14, in: Art Journal, Vol. 41, Nr. 4, Futurism, Winter 1981, S. 337.

¹⁸¹ Mehr zu den einzelnen Artikeln siehe Hand, Futurism in America, S. 337-342.

¹⁸² Die umfassende Dokumentation der Ausstellungstour in Europa stand vermutlich im Zusammenhang mit dem im Englischen erschienen Ausstellungskatalog, der für die Ausstellung in der Londoner Sackville Gallery publiziert wurde. Hand, Futurism in America, S. 340.

¹⁸³ Die Abbildungen zum Artikel „The Futurists, Latest Comers in the World of Art“ vom 25. Februar 1912 in der New Yorker Zeitung *The Sun* waren zum Beispiel allesamt aus dem Katalog der Londoner Ausstellung. Hand, Futurism in America, S. 339.

versehenes Kapitel seines Buches *Cubists and Post-Impressionism* den Futuristen. An der Armory Show beteiligten sich die Künstler um Marinetti nicht, jedoch waren einige Werke zu sehen, die sich bereits mit deren Grundprinzip der Bewegung auseinandersetzten, wie zum Beispiel Duchamps „Nude Descending the Stairs“. Die amerikanische Künstlerin Frances Simpson Smith, die unter direktem künstlerischen Einfluss der Futuristen stand, stellte im März 1916 in der New Yorker Braun Gallery, sowie 1917 in drei weiteren Gruppenausstellungen aus.¹⁸⁴ Es ist nicht undenkbar, dass Simpson, die nach ihrer Rückkehr in die USA 1914 einen engen Kontakt zu Stieglitz pflegte, ihm Ausstellungskataloge, Fotomaterial und dergleichen aus Italien mitbrachte. 1917 realisierte er eine Einzelausstellung von Gino Severini in der 291 in New York. Demnach waren für O’Keeffe bereits in ihrer Orientierungsphase Texte sowie zunehmend auch Anschauungsmaterial verfügbar.

In *Cubists and Post-Impressionism* sind je ein Gemälde von Balla, Russolo und Severini sowie zwei Skulpturen von Boccioni abgebildet. Der umfangreiche Text enthält viele Zitate der Futuristen aus ihren Manifesten sowie aus dem Katalog zur Ausstellung in London von 1912. Eddy ist kritisch aber nicht abwertend eingestellt und behandelt die Züge dieser neuen Strömung in Literatur, Theater, Malerei und Skulptur. Er hebt die Stärken und Schwächen hervor, ohne jemals spöttisch oder enthusiastisch zu wirken. „The unprejudiced reader will find a great deal that is suggestive in some of these Futurist declarations mixed with much that is philosophically and ethically unsound.“¹⁸⁵ Was er auslässt, sind die Zitate zur Verherrlichung des Krieges, was der Darstellung des Futurismus in seiner Schrift einiges an Schärfe nimmt, eine junge Leserin wie O’Keeffe vermutlich aber weniger zurückschrecken ließ.

In der Darstellung des Futurismus in der Literatur beschreibt Eddy die Anwendung der Interpunktion als zukunftsweisend und dass die konventionelle Interpunktion für

¹⁸⁴ Frances Simpson Smith (1894-1974) traf Marinetti im Frühjahr 1913 und reiste für ein Jahr nach Florenz. Bis Herbst 1914 übersetzte sie Teile der futuristischen Manifeste ins Englische. 1914 stellte sie in der „Exposizione Libera Futurista Internazionale“ in der Galleria Futurista in Rom gemeinsam mit den Futuristen aus. Nach ihrer Rückkehr nach New York schloss sie sich für eine Weile dem Kreis um Stieglitz und die 291 an und schrieb einen Beitrag für *Camera Work*. In der Einzelausstellung in der Braun Gallery 1916 wurden 21 Arbeiten von ihr gezeigt. 1917 waren weitere ihrer Werke in den Ausstellungen der Peoples Art Guild, der Society of Independent Artists und im Penguin Club zu sehen. Zu mehr Information über Smith siehe: Francis M. Naumann, A Lost American Futurist. Artist Frances Simpson Stevens, in: *Art in America*, 1. April, 1994; Carolyn Burke, Naomi Sawelson Gorse, In Search of Frances Simpson Stevens. American Artist associated with the Italian Futurist Movement, in: *Art in America*, 1. April 1994.

¹⁸⁵ Eddy, *Cubists*, S. 166f.

moderne Ansprüche des Schreibens zu langsam wäre. „In even the matter of punctuation the painstaking use of the comma and the semicolon has yielded to the free use of the dash.”¹⁸⁶ Ab 1915 vermindert sich auch in O’Keeffes Briefen der Gebrauch der gängigen Interpunktion und wird durch den Gedankenstrich ersetzt. Greenough bringt diese plötzliche Veränderung in O’Keeffes Schreibstil in Zusammenhang mit Gertrude Steins Beiträgen über Picasso und Matisse in *Camera Work*.¹⁸⁷ Richtiger ist vermutlich Udalls Annahme, dass dieser Wandel auf die Schrift von Eddy zurückzuführen ist, obgleich sie dabei außer Acht lässt, dass es sich nicht um Eddys Vorschläge, sondern um jene der Futuristen handelt.¹⁸⁸

Einige der zitierten Aussagen der Futuristen könnten auf die nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten suchende O’Keeffe inspirierend gewirkt haben. „We declare [...] that the painter carries in his own imagination the landscape he wishes to place upon the canvas.”¹⁸⁹ Oder: “We have declared in our manifesto that what must be rendered in the dynamic sensation, that is to say, the particular rhythm of each object, its inclination, its movement, or, to put it more exactly, its interior force.”¹⁹⁰ O’Keeffe, die oft mehrere Monate in Kleinstädten, umgeben von der charakteristischen Landschaft des amerikanischen Südwestens wohnte, konnte mit den von den Futuristen bevorzugten Sujets, wie Autos, Stadtlärm, Maschinen und dergleichen wenig anfangen. Sie applizierte die Parameter der Futuristen auf die sich ihr bietenden Inhalte. Wenn die Futuristen vom besonderen Rhythmus, der inneren Kraft der Objekte sprachen, so waren dies bei O’Keeffe Rhythmus und Kraft der Landschaft, deren Hügel, Bäume, Blumen und Lichtphänomene. Und wenn die Futuristen erklären: “We thus create a sort of emotive ambience, seeking by intuition the sympathies and the links which exist between the exterior (concrete) scene and the interior (abstract) emotion”,¹⁹¹ übersetzt O’Keeffes dies in ihre aus der Natur abstrahierten Darstellungen. Auch die Idee der Futuristen, den Betrachter mitten ins Bild setzten zu wollen, kann faszinierend auf die junge Künstlerin gewirkt haben.

¹⁸⁶ Ebenda, S. 168.

¹⁸⁷ Greenough, *From the Faraway*, in: Cowart, *Art and Letters*, S. 135, Anm. 6.

¹⁸⁸ Udall, Carr, O’Keeffe, Kahlo, S. 284.

¹⁸⁹ Eddy, *Cubists*, S. 173.

¹⁹⁰ Ebenda, S. 177.

¹⁹¹ Ebenda, S. 178f.

„No. 8 – Special“ (Abb. 65) hat die Spirale, ein beliebtes Motiv von O’Keeffe, zum zentralen Thema. Dieses oft auch im Jugendstil verwendete Formelement ist hier monumentalisiert, von massiver Substanz und bildfüllend aufs Blatt gesetzt. O’Keeffe berichtete dazu: „I have made this drawing several times – never remembering that I had made it before – and not knowing where the idea came from“. ¹⁹² Die extreme Dynamisierung, die diese Zeichnung aufweist, lässt Rückschlüsse auf O’Keeffes Auseinandersetzung mit den futuristischen Ideen und Werken zu. Hier klingen Aussagen der Futuristen, wie „The universal force must be shown in painting as a *sensation dynamic*“, an. ¹⁹³ Ansatz sowie linker und rechter Abschluss der Spirale befinden sich außerhalb des Bildes. Das kriert eine magisch absorbierende Wirkung auf den Betrachter. Die kreisrunden, sich wiederholenden und nach innen hin öffnenden kraftvollen Linien erzielen eine Art Sog, der den Blick ins Bild zieht. „Der Wunsch, den ästhetischen Eindruck zu verstärken, der gleichsam das Bild mit der Seele des Betrachters in eins zusammenschweißt, hat uns bewogen zu erklären, dass der Beschauer von nun an in der Mitte des Bildes stehen solle.“ ¹⁹⁴ „No. 8 – Special“ erscheint wie der Versuch O’Keeffes, diese Worte bildnerisch umzusetzen.

Das Motiv der dynamisierten Spirale zieht sich durch O’Keeffes gesamtes Oeuvre. Eine landschaftliche Abstraktion aus dem Jahr 1922 zeigt die Darstellung eines Teichs in den Wäldern um Lake George (Abb. 66). ¹⁹⁵ Das dunkle Gewässer ist im Zentrum platziert. Wälder und Bergketten sind erkennbar. In zwei darauffolgenden Pastellen nimmt O’Keeffe diese Landschaft erneut auf, um nach futuristischen Maßstäben deren innere Kraft hervorzuheben. In „Pond in the Woods“ (Abb. 67) sind das Grün der Wälder, das erdige Braun und die blauen Berge des Landstrichs in eine zirkulierende Bewegung versetzt. Alles ist in Rotation geraten, wie wir es von „No. 8 – Special“ her kennen. Wieder wird man unweigerlich an die Futuristen erinnert, die von der universellen Kraft sprechen, die im Bild als dynamische Sensation wiedergegeben werden soll. ¹⁹⁶ Diese Arbeiten dienen als anschauliches Beispiel dafür, wie O’Keeffe existierende, landschaftliche Voraussetzungen in eine

¹⁹² O’Keeffe, *Some Memories of Drawings*, ohne Seitenangabe.

¹⁹³ Eddy, *Cubists*, S. 174.

¹⁹⁴ Boccioni, Carra, Russolo, Balla und Severini, „Die Aussteller an das Publikum“ im Begleittext des Katalogs zur Ausstellung in Berlin, in: Herwarth Walden, *Der Sturm, Zweite Ausstellung*, Berlin, S. 17.

¹⁹⁵ Auf der Rückseite des Blattes findet sich eine handschriftliche Notiz von O’Keeffe. „Walk in Lake George / Pond in Center“, *Lyns, Catalogue Raisonné*, S. 213. Als O’Keeffe ab 1918 mit Stieglitz in New York lebte, besuchten sie oft das Anwesen der Familie Stieglitz am Lake George.

¹⁹⁶ Eddy, *Cubists*, S. 174.

futuristische Sprache übersetzt, ohne dabei den Dynamismus der italienischen Vorbilder einzubüßen.

Dieselbe Ausführung der in farbige Segmente unterteilten Spirale findet man auch 1929 in „At the Rodeo, New Mexico“ (Abb. 68). In diesem Werk ist das Wesen von O’Keeffes reiferem Werk deutlich spürbar. Im Zentrum der kraftvollen Windung befindet sich eine blumenartige Abbildung, die allerdings auch auf die Volkskunst der in New Mexico ansässigen Indianerstämme zurückgeführt werden kann. Gleichwohl handelt es sich um eine den nahsichtigen Blumenblüten verwandte Figuration, die zu dieser Zeit bereits Eingang in O’Keeffes Werk gefunden haben. Sie beginnt im Laufe ihrer Karriere die von den Futuristen abgeleitete Dynamisierung auf für sie typische Sujets anzuwenden, was sich aber nicht nur auf die Blumendarstellung beschränkt. Ab Mitte der 30er Jahre beginnt O’Keeffe in der Wüste New Mexicos ausgebleichte Tierschädel, -knochen und -hörner zu sammeln, um sie in ihre Malerei zu integrieren. Diese Fundstücke sind, wie die Blumen, Hauptmerkmale in der Bildwelt der amerikanischen Künstlerin, die von der Öffentlichkeit im Allgemeinen wahrgenommen werden. „Goat’s Horn with Blue“ (Abb. 69) trägt noch gewisse Spuren der futuristischen Spirale O’Keeffes, hat im Vergleich mit den oben erwähnten Arbeiten aber etwas an Kraft und Dynamik eingebüßt.

Im Oeuvre der Künstlerin gibt es nur zwei Skulpturen. Eine davon stammt aus dem Jahr 1946.¹⁹⁷ Der Bronze „Abstraction“ (Abb. 70) liegt noch immer die futuristische Idee zugrunde. Die Skulptur scheint sich über die frühe Anwendung der Spirale aus dem Gemälde „Goat’s Horns“ heraus entwickelt zu haben. Die Verwandtschaft mit letzterem ist in der zusätzlichen, im rechten Bereich der Skulptur platzierten Kreisform zu erkennen.

In ihrer medienübergreifenden Anwendung der Spirale erinnert O’Keeffe erneut an eine Aufforderung der Futuristen: „Do not be afraid to go outside one art and receive assistance from others. There is no such thing as painting *alone*, sculpture *alone*, music *alone*, poetry *alone*; there is simply *creation*.“¹⁹⁸

Eddy kritisiert in *Cubists and Post-Impressionism* die futuristische Skulptur. Er meint, der Widerspruch im Versuch des futuristischen Bildhauers, in seiner Komposition ein Objekt und dessen Milieu zu integrieren, liege in dessen eigener Behauptung, dass

¹⁹⁷ Diese Skulptur wurde aus weiß lackierter Bronze und einer Größe von 25,4 x 25,4 x 3,8 cm in einer Auflage von zehn Stück, sowie aus weiß lackierter Bronze bzw. Epoxidharz und einer Größe von 91,4 x 91,4 x 11,4 cm in einer Auflage von sieben Stück sowie in Aluminium und einer Größe von 299,7 x 299,7 x 146,7 cm in einer Auflage von drei Stück hergestellt. Lyns, *Catalogue Raisonné*, S. 710ff.

¹⁹⁸ Eddy, *Cubists*, S. 186.

das Universum die Atmosphäre und das Milieu eines jeden Objektes ist. Daher sei die futuristische Figur, die zusätzlich ein paar Häuser, Teile eines Geländers und den flüchtigen Blick auf einen entfernten Marktplatz zeigt, nur unbedeutend umfassender als die konventionelle Büste. Nur kaum nennenswerte Bruchteile des umschließenden Universums seien gegeben. Der Effekt sei fragmentarisch und verwirrend.¹⁹⁹ Auch wenn O'Keeffes Arbeiten sich ohnedies niemals in kleinteiligen Details verlieren, so erweckt es doch den Anschein, dass sie mit der Skulptur „Abstraction“ diese von Eddy beschriebene Schwäche der Futuristen umging, indem sie in ihr das Universum als Milieu des Menschen an sich darzustellen versuchte. In Form der Spirale als Symbol der Unendlichkeit.

6.1 Gino Severini

In New York wurden futuristische Gemälde im größeren Umfang erstmals mit der Einzelausstellung von Gino Severini in Stieglitz' 291 gezeigt. Die Ausstellung war im März 1917 zu sehen und die letzte eines europäischen Künstlers in der Galerie.²⁰⁰ Sie wurde von Marius de Zayas über Walter Pach organisiert, da Stieglitz selbst seit Ausbruch des Krieges Europa nicht mehr bereiste. Severini wandte sich ca. Mitte 1916 mit der Anfrage an Pach, den er wenige Jahre zuvor in Paris kennen gelernt hatte, ob er ihm eine Ausstellung in den USA vermitteln könne. Pach fragte bei de Zayas an, der mittlerweile The Modern Gallery führte.²⁰¹ De Zayas wollte die von ihm geplanten Ausstellungen nicht mit den Werken des Futuristen kombinieren und schlug Stieglitz vor, Severini auszustellen. Stieglitz stimmte zu, obwohl er in *Camera Work* bereits verkündet hatte, dass er keine moderne europäische Kunst mehr zeigen würde.²⁰² Stieglitz erhielt schon im August 1916 vorab einige Fotografien von Severinis Arbeiten von de Zayas zugesandt. Anfang Oktober desselben Jahres standen die Werke kurz vor ihrer Verschiffung in die USA.²⁰³

Der meistens in Paris lebende Severini wurde von Marinetti dazu angehalten, sich für den Krieg und seinen Wiederhall in Paris einzusetzen und schrieb an ihn: „Versuche, den Krieg bildnerisch zu leben, ihn in all seinen wundervollen mechanischen Formen

¹⁹⁹ Ebenda, S. 187.

²⁰⁰ Die Ausstellung dauerte vom 6. bis zum 17. März. Es wurden 25 Gemälde, Zeichnungen und Pastelle von Severini gezeigt. Homer, Alfred Stieglitz, S. 298.

²⁰¹ The Modern Gallery war ein Ableger der 291.

²⁰² Homer, Alfred Stieglitz, S. 199.

²⁰³ Für mehr Informationen zur Organisation der Severini-Ausstellung in der 291 siehe: Joan M. Lukach, Severini's 1917 Exhibition at Stieglitz's '291', in: The Burlington Magazine, Vol. 113, Nr. 817, April 1971, S. 196-207.

zu studieren (Militärzüge, Befestigungen [...] etc.).²⁰⁴ Unter den 25 Arbeiten von Severini, die nach New York kamen, befanden sich mindestens drei futuristische Darstellungen eines fahrenden Zuges, darunter das kubo-futuristische Gemälde „Train de banlieue arrivant à Paris“ (Abb. 71).²⁰⁵ Das Gemälde zeigt einen Vorstadtzug, der in die französische Hauptstadt einfährt. Hier verschmelzen Materie und Raum. Wiesen, Bäume und Häuser lösen sich in geometrisch-kubische Fragmente auf und durchdringen sich gegenseitig. Rasenelemente durchschneiden die Wagons des Zuges und Häuserfassaden bilden einen Teil der Dampf Wolke, die die Lokomotive ausstößt. Sämtliche Architekturteile sind ins Wanken geraten ob der dynamischen Kraft, die der Zug in die Stadt trägt. Obwohl der Körper des Zuges auf den ersten Blick nicht leicht erkennbar ist, demonstriert er Gewalt und Geschwindigkeit, unterstützt von der wirbelnden Dampf Wolke und der aus den Fugen geratenen Stadt.

Ob O’Keeffe eines dieser Zug-Bilder Severinis schon vor der Ausstellung gesehen hatte ist nicht erwiesen. Es besteht jedoch die Möglichkeit, dass eines oder mehrere davon sich unter den Fotografien befunden haben, die Stieglitz bekam. O’Keeffes Beschäftigung mit dem gleichen Sujets fällt in denselben Zeitraum. Diese Auffälligkeit wird in der Literatur generell außer Acht gelassen.²⁰⁶ Die Serie „Train at Night in the Desert“ (Abb. 72) entstand nach O’Keeffes Rückkehr nach Texas Ende Oktober 1916, also wenige Monate nachdem Stieglitz die Fotografien erhalten hatte.²⁰⁷ Sie besteht aus einer Kohlezeichnung und zwei Aquarellen.²⁰⁸ Im Vergleich mit Severinis Gemälde sticht ins Auge, dass O’Keeffe, ganz typisch für ihre Arbeitsweise, sich jeglicher Details entledigt. Der chaotische Bildaufbau Severinis ist nicht gegeben. Nur der Schienenstrang, der eine gewisse Perspektive andeutet, die Front der Lokomotive sowie die Dampf Wolke des Zuges sind übrig geblieben. Letztere ist das signifikanteste Merkmal der Komposition. O’Keeffe widmet sich hauptsächlich der Darstellung der Wolke, die im Morgenlicht ein wenig Farbe annimmt.

²⁰⁴ Brief von Marinetti an Severini vom 20. November 1914, zitiert in: Sylvia Martin, Uta Grosenick, Futurismus, Taschen Verlag, Köln, S. 80.

²⁰⁵ Das geht aus den Abbildungen in Lukach, Severini’s 1917 Exhibition, hervor. Lukach, Severini’s 1917 Exhibition, S. 198, 201 und 203.

²⁰⁶ In der Forschung wird allgemein auf eine Inspiration durch Stieglitz’ Fotografie „The Hand of Man (Long Island City, New York) von 1902 auf O’Keeffes „Train at Night in the Desert“ verwiesen. Cowart, Art and Letters, S. 276-277, Anm. 17 und 18.

²⁰⁷ Lyns’ Information zu den drei Arbeiten sagt aus, dass die Arbeiten nach ihrem Umzug nach Texas im August 1916 gemacht wurden. Lyns, Catalogue Raisonné, S. 86.

²⁰⁸ Die Ausführung in Kohle war die erste Arbeit, die O’Keeffe verkaufte. „The first picture I ever sold was sold from that show [1917 in der 291]. It was a black shape with smoke above it, a picture of the early morning train roaring in“ in: O’Keeffe, O’Keeffe, keine Seitenangabe.

Die vorhergehenden Beispiele zeigten, wie die Künstlerin sich die futuristische Idee der Dynamisierung im Bild aneignete, diese dann aber auf ihre Sujets aus der Natur umlegte. Hier wird ersichtlich, wie sie mit einem typisch futuristischen Sujet umging. Auch wenn die sich wiederholenden, schattierten Rundungen der Dampf Wolke bei O'Keeffe eine Art quellende Bewegung suggerieren, so fehlt doch die für den Futurismus typische Dynamik. Ihre Darstellung hat etwas Ornamentales, Beruhigendes und die Dampfschwaden, die bei Severini noch ein drängendes Vorwärtskommen suggerieren, werden bei O'Keeffe zum ästhetisches Gebilde, vergleichbar mit ihren späteren Blumenbildern.

6.2 Giacomo Balla

Die Propagandabilder der Futuristen waren so verschieden wie deren Künstler. Neben kubo-futuristischen Bildern wie „Train de banlieu arrivant à Paris“ von Severini, die in ihrer mimetischen Darstellung Bruchstücke der bildlichen Welt wiedergeben, findet man ebenso abstrakte Gemälde, die den kriegsverherrlichenden Inhalt gleichermaßen transportieren. Giacomo Ballas „Viva l'Italia“ (Abb. 73) von 1915 demonstriert ebenso plakativ wie kraftvoll die nationalistische Gesinnung der Futuristen. Innerhalb der futuristischen Bewegung entstanden einige ungegenständliche Kompositionen. Neben Ballas und Dudrevilles rein geometrischen Farbsystemen schuf auch Severini sphärische Abstraktionen. „Viva l'Italia“ ist eine verschlungene Komposition ohne jeglichen gegenständlichen Verweis. Es handelt sich jedoch um ein *Sbandieramenti*, ein Fahenschwenkbild, das durch die Wiedergabe der Farben der italienischen Nationalflagge angedeutet wird.²⁰⁹ Massige Volumen verschränken sich in ausladenden Bogenformen zu einem ins Zentrum gerichteten Kräftestrom. Dessen Dynamik erzeugt eine Analogie zum Schwenken der Fahne im Bild, die im Hinblick auf das kriegsverherrlichende Gedankengut der Futuristen als idealisierte Kampfkraft zu lesen ist.

1918, als O'Keeffe bereits nach New York übersiedelt war, begann sie vermehrt in Öl zu arbeiten. Zu jener Zeit lebte sie mit Stieglitz und hatte sicher uneingeschränkten Zugang zu seinen Katalogen und Periodikas, die er vermutlich auch aus dem Ausland erwarb.²¹⁰ „Series I – No. 3“ (Abb. 74) ist wie Ballas Werk eine kraftvolle, abstrakte Komposition in leuchtenden Farben. Die Kompartimente in unterschiedlichen Farben laufen in einer sich aufrollenden, dynamischen Bewegung

²⁰⁹ Martin, Futurismus, S. 62.

²¹⁰ Siehe dazu Kapitel 7.

im Zentrum zusammen. Ebenso wie in „Viva l’Italia“ zeigt es ausladende, runde sowie scharfkantige und spitz zulaufende Formelemente in harmonischer Kombination. Erneut ist O’Keeffes Gemälde vom futuristischen Inhalt entleert. Es finden sich keine farblichen Verweise auf eine Nationalfahne und das aggressive Erscheinungsbild von Balla weicht einer sanfteren Bewegung. Der Bildaufbau von „Series I – No. 3“ erinnert noch stark an manche Kohlezeichnungen von 1915, in denen abstrahierte Pflanzentriebe aus dem Jugendstilvokabular sich dezent aufrollen. Auch die Spirale klingt stark an.

Das auch aus dem Jahr 1918 stammende Aquarell „The Flag“ (Abb. 75) veranschaulicht wie O’Keeffe noch während des Ersten Weltkriegs mit dem Thema Fahne umging. O’Keeffe soll in ihrer letzten Anstellung als Lehrerin in Canyon, Texas, mit der Schulleitung in Konflikt geraten sein, weil sie ihre Studenten dazu anwies, sich nicht im Krieg zu opfern.²¹¹ „The Flag“ ist Ausdruck ihrer Haltung gegenüber ihrer patriotischen und den Kriegseintritt der USA befürwortenden Umgebung, der O’Keeffe mit Unverständnis gegenüberstand. Das Bild, nicht die Flagge, ist in den Farben der Amerikanischen Fahne gehalten. Das im Wind wehende, blutrote Banner wirkt mitgenommen und zerfetzt. Kein glorreiches Schwenken wie bei Balla ist zu finden. Kein Gedanke an die „reinigende Wirkung“ des Krieges. Nur die kritische Aussage der Künstlerin gegenüber dem Wahnsinn der Schlachten in bildlicher Form. „The Flag“ ist das einzige Werk in O’Keeffes Oeuvre, das einen sozialkritischen Inhalt birgt oder einen „fehlenden“ Patriotismus erahnen lässt. In den 30er Jahren kehrt wie in „Manhattan“ oder „Cow’s Skull, Red White and Blue“ (Abb. 106) die amerikanische Fahne in ihre Bildwelt zurück, diesmal aber in einem anderen Kontext.²¹²

Wie sehr sich O’Keeffe die formale Sprache der Futuristen angeeignet hat, zeigt die Gegenüberstellung von Ballas „Velo di vedova + paesaggio (Corazzata + vedova + vento)“ (Abb. 76) von 1916 und O’Keeffes „From the Lake, No. I“ (Abb. 77) von 1924. Ballas Gemälde zeigt eine abstrahierte Landschaft mit lyrischen Zügen. Nur der Titel gibt Hinweise auf Krieg und Gewalt. Landschaftliche Versatzstücke transportieren nach wie vor eine Dynamik, scheinen aber von der aggressiven Qualität, wie noch in „Viva l’Italia“, befreit. O’Keeffes Landschaft weist einen höheren Grad an Abstraktion

²¹¹ Philp, Full Bloom, S. 143f.

²¹² Siehe Schlusswort.

auf. Im oberen Bereich ist noch ein Stein, im mittleren Bildteil eine fast nicht mehr wahrzunehmende Hügelkette auszumachen. Wie bei Balla dominieren wogende Wellen mit spitz zulaufenden Enden die Komposition. Auch hier sind sämtliche Formen in fließende Bewegung geraten. Auch die Farbigkeit ist gedämpft und suggeriert eine abendliche Stimmung wie in „Velo di vedova“.

6.3 Der Futurismus der Amerikaner

Schon vor O'Keeffe hatten amerikanische moderne Künstler den Futurismus entdeckt und in ihrer Kunst verarbeitet. Frances Simpson Stevens und Joseph Stella gelten als die einzigen Amerikaner, die direkt mit den Futuristen in Verbindung standen. Eine Rezeption futuristischer Merkmale andere Künstler, vornehmlich aus dem Stieglitz-Kreis, wird aber ebenso deutlich. So erinnert Konrad Cramers „Improvisation“ (Abb. 78) ebenso an Ballas „Viva l'Italia“ und „Velo di vedova“ wie Arthur G. Doves „Nature Symbolized No. 2“ (Abb. 79). Obwohl die Werke der Amerikaner früher entstanden als Ballas „Viva l'Italia“, kommen sie zu ähnlichen formalen Ergebnissen. Beide Künstler haben das Formenvokabular der Futuristen auf die ihnen naheliegenden Naturvorbilder übertragen - wie Georgia O'Keeffe, nur früher. Andere Stieglitz-Kreis-Mitglieder, wie John Marin oder Max Weber wiederum applizierten die dynamischen Strukturen auf das Antlitz New Yorks. In einer Ausgabe von *Camera Work* war Marins Begleittext zu seiner Ausstellung in der 291 von 1913 abgedruckt.²¹³ In dieser Stellungnahme zu seinen in futuristischer Manier bewegten Stadtbildern vermerkte er: „Are the buildings themselves dead? We have been told somewhere that a work of art is a thing alive. You cannot create a work of art unless the things you behold respond to something within you. Therefore, if these buildings move me, they too must have life. Thus the whole city is alive; buildings, people, all are alive; and the more they move me the more I feel them to be alive. It is this 'moving of me' that I try to express [...]“²¹⁴. Hier wird die Haltung der amerikanischen Künstler zum Futurismus deutlich. Ihr Anliegen ist mehr die innere Dynamik der Dinge sowie die bewegten Emotionen des Künstlers, die durch eine äußere Dynamik zum Ausdruck gebracht werden sollen. Diese künstlerische Auffassung ist nach innen gerichtet, im Gegensatz zu den Italienern, die die äußere Rasanz und

²¹³ *Camera Work*, Nr. 42-43, April/Juli 1913, S. 18. Zitiert in Sheldon Reich, John Marin: Paintings of New York, in: *American Art Journal*, Vol. 1, Frühjahr 1969, S. 43-52. Die Ausstellung *Watercolors by John Marin* fand vom 20. Jänner bis 15. Februar 1913 statt. Homer, Alfred Stieglitz, S. 297.

²¹⁴ Mehr zum Einfluss der Futuristen und den Arbeiten von Robert Delaunay auf Marins New York-Ansichten in: Reich, John Marin, S. 43-52.

Bewegung von Autos, Flugzeugen und anderem modernem Gerät verdeutlichen wollen.

Auch in dem bereits erwähnten, aus dem Kubismus abgeleiteten Werk „Based on Leaf Forms and Spaces“ (Abb. 43) von Arthur Dove ist eine gewisse Dynamik spürbar, die der amerikanischen Rezeption des Futurismus entspringt.²¹⁵ Um 1911/1912 schuf Dove „The Ten Commandments“, eine Serie von Pastellen, die von Februar bis März 1912 in Stieglitz' New Yorker Galerie 291 gezeigt wurde und danach in den W. Scott Thurber Galleries in Chicago zu sehen war.²¹⁶ Das dynamische Element in den Pastellen wurde erkannt und aus diesem Grund mit dem Futurismus in Zusammenhang gebracht. Diese unkonventionellen Arbeiten lösten eine kontroverse Diskussion aus. Zahlreiche Rezensionen wurden in New Yorker und Chicagoer Zeitungen veröffentlicht. Kritiker zeigten die unterschiedlichsten Reaktionen. Die Meinungen rangierten von „absolutely original“²¹⁷ bis „plain pictures that mean nothing at all except that a certain combination of shapes and colors pleased the artist.“²¹⁸ Ein Journalist spielte auf die Verbindung mit den Futuristen in Doves Werken an und veröffentlichte einen Artikel mit dem Titel „Mr. Dove's Italian Cousins“.²¹⁹

„Team of Horses“ (Abb. 80) ist ein in diese Serie gehörendes Pastell und nur dessen Titel unterstützt bei der Identifizierung des ursprünglichen Themas. So kann zum Beispiel in der mittleren Ebene das Gewirr an Beinen einer Pferdeherde ausgemacht werden. Die sich wiederholende gebogene Zackenform kann als stilisierte Pferdemähne gelesen werden. Diese markante Form taucht auch in einigen von Doves späteren Werken wieder auf. So zum Beispiel in verschiedenen Versionen von „Thunderstorm“, entstanden zwischen 1917 und 1921, sowie in „Chinese Music“ von 1923. In dem Ölgemälde „Series I – From the Plains“ (Abb. 81) von 1919

²¹⁵ Zum Einfluss des Futurismus auf Doves Werk siehe die unterschiedlichen Meinungen von: Dieter Rehm, Die Variabilität, und Balken, Arthur Dove.

²¹⁶ Während der beiden Ausstellungen hatten die Werke noch keinen Titel, dieser wurde erst später verwendet. Die Entstehung des Titels „The Ten Commandments“ für diese Serie ist nicht gesichert. Es scheint, dass die Arbeiten keinen direkten religiösen Inhalt haben. Eventuell wurde der Titel von Alfred Stieglitz oder Dove selbst gewählt, um der Serie eine poetische Note zu verleihen und die zehn Blätter als zusammen gehörend zu markieren. Heute trägt jedes einzelne Werk zusätzlich einen eigenen Titel. William Innes Homer, Identifying Arthur Dove's „The Ten Commandments“, in: *American Art Journal*, Vol. 12, No. 3, 1980, S. 21.

²¹⁷ John Edgar Chamberlin, „Pattern Paintings by A. G. Dove“, *Chicago Evening Mail*, 2. März 1912, S. 24. Zitiert in Balken, Arthur G. Dove, S. 34, Anm. 17.

²¹⁸ Elizabeth Luther Cary, „News and Notes of the Art World: Plain Pictures“, *New York Times*, 3. März 1912, S. 15. Zitiert in Balken, Arthur G. Dove, S. 34, Anm. 18.

²¹⁹ „Mr. Dove's Italian Cousins“, 16. März 1912, *Chicago Evening Post*, S. 21. Zitiert in Balken, Arthur G. Dove, S. 34, Anm. 16.

verwendet O'Keeffe eine auffallend gleichartige Formation. Diese Bewegung suggerierende Kreissägeblattform bringt eine ungeheure Dynamik ins Bild. Teile einer rotierenden Spirale am oberen Abschluss, die sich größtenteils außerhalb der Leinwand befindet, lancieren die kreisende Bewegung. Der Farbauftrag in der unteren Bildhälfte suggeriert eine plastisch aus dem Bild herausquellende Kraft und bildet ein Gegengewicht zur Rotation im oberen Teil des Gemäldes. Am unteren Abschluss findet man ein leicht plastisch herausgearbeitetes Wellengebilde, das einer Bergkette gleicht. Der Titel „Thunderstorm“ wäre auch auf O'Keeffes Arbeit anwendbar, denn sie könnte das donnernde Grollen eines Sturmes über eine Landschaft verdeutlichen. Wie die Spirale ist diese gezackte, rotierende Scheibe ein in O'Keeffes Oeuvre immer wiederkehrendes Motiv, das, meist in leuchtenden Farben, bis in die 50er Jahre zu verfolgen ist.

Gemeinsam mit Fortunato Depero entwickelte Balla um 1915 eine neue Definition des futuristischen Dynamismus, die im Manifest „La ricostruzione futurista dell'universo“ festgelegt ist.²²⁰ Hier proklamieren die Künstler eine „an plastischen Komplexen ausgerichtete Kunst“ unterstützt durch Schlagworte wie Abstraktion, Dynamik, äußerste Farbigkeit, starke Leuchtkraft, Autonomie, Rotation usw.²²¹ Diese Inhalte sind auch in O'Keeffes Werk zu finden.

Meines Erachtens ist es erkennbar, dass sich manche frühe Arbeiten von O'Keeffe mit Werken italienischer Futuristen vergleichen, wenn nicht sogar von diesen herleiten lassen. Freilich sind die aggressiven italienischen Avantgardisten, deren Kunstaktionen und Manifeste auf Provokation und Krawall ausgerichtet waren, nur bedingt mit der naturverbundenen, amerikanischen Künstlerin vergleichbar. Die kämpferische Einstellung und das Krieg und Maschinen verherrlichende Gedankengut der italienischen Avantgarde stimmten mit O'Keeffes Charakterbild nicht überein. Der politische Hintergrund des Futurismus war bei der Amerikanerin nicht gegeben. Daher unterscheidet sich auch das Erscheinungsbild ihrer Arbeiten, wenn sie sich inhaltlicher und formaler Elemente der Futuristen bediente. Da ist ihr einziger Versuch an einem futuristischen Sujet, dem Zug, der so gar nichts Gewaltvolles mehr hat und beinahe zur Blume mutiert. Zahlreiche andere Arbeiten von ihr beinhalten formale Prinzipien des Futurismus, die zu einer starken Dynamisierung ihrer Bilder führen, womit sie die Hauptforderung der Futuristen

²²⁰ Martin, Futurismus, S. 62.

²²¹ Ebenda.

erfüllt. Wenn die Italiener Maschinen und wehende Fahnen darstellten, schöpfte sie ihre Inhalte aus dem Fundus der Natur. Das Resultat ist ein amerikanischer, mehr relaxter und dem politischen Kampf Europas entzogener dekorativer Futurismus. Dynamisierte Bildinhalte finden sich in O'Keeffes gesamtem Oeuvre, parallel zu ihren statischen Abbildungen der Landschaften, Kreuze und Tierschädel aus New Mexico. Diese energetischen Werke entwickelten sich hauptsächlich aus der Spirale, die zeitweise aber auch zu plakativen Darstellungen von Muscheln oder mit Federn dekorierten Angelhaken verkommen konnte (Abb. 82). Das wohl charakteristischste Phänomen in O'Keeffes Rezeption des Futurismus ist jedoch, dass sie beweist, dass sich das politisch stark überhitzte, futuristische Konzept auch auf Blumen anwenden lässt, wie das Beispiel „Abstraction White Rose“ (Abb. 83) zeigt. Hier sind die Bewegung und das überschäumende Temperament der Blume in futuristischer Manier mehr betont als die Blume selbst.

7. Deutscher Expressionismus

In der Forschung wird vorwiegend angenommen, dass die frühe amerikanische Avantgarde vom Deutschen Expressionismus weitgehend unbeeinflusst blieb, obwohl sie zu einem gewissen Grad dem Expressionismus von Wassily Kandinsky ausgesetzt war.²²² Daher werden die deutschen Expressionisten, mit Ausnahme von Kandinsky, in der Literatur über O'Keeffe weitgehend ignoriert.²²³ Nur wenige amerikanische Künstler wie Marsden Hartley werden damit in Verbindung gebracht. Er lebte zwei Jahre in Deutschland und war in engem Kontakt mit den Mitgliedern des *Blauen Reiter*.²²⁴ Aber auch ihm wird eine Übernahme dieser Kunstrichtung nur

²²² Eine eher offene Haltung dazu nimmt Patricia McDonnell an. Sie ist der Meinung, dass das philosophische Erbe des 19. Jahrhunderts in Amerika und Deutschland vergleichbar sei. Der amerikanische Transzendentalismus, der als Grundlage der amerikanischen Avantgarde gilt, und der Idealismus der deutschen Romantik würden ähnliches Gedankengut beinhalten. Ralph Waldo Emerson and Walt Whitman hätten viel gemeinsam mit Johann Wolfgang Goethe, Immanuel Kant und Friedrich Nietzsche. Sie beschreibt aber auch, dass der amerikanische Transzendentalismus die Grundlage von Hartleys Gemälden sei. Patricia McDonnell, *Painting Berlin Stories. Marsden Hartley, Oscar Bluemner, and the first American Avant-Garde in Expressionist Berlin*. S. 35, S. 160 und S. 99.

²²³ Dijkstra bemerkt: „For a while she [O'Keeffe] tried to move in the direction of the still organically focused, symbolist, fauvist, Nabis- and Blaue Reiter-inflected work.“ Er lässt diese Bemerkung so stehen, ohne weiter darauf einzugehen. Dijkstra, *The Eros of Place*, S. 175.

²²⁴ Zu mehr Information über Hartley und seine Verbindung mit den Mitgliedern des *Blauen Reiter* siehe u.a.: Patricia McDonnell, *Dictated by Life: Spirituality in the Art of Marsden Hartley and Wassily Kandinsky 1910-1915*, in: *Archives of American Art Journal*, Vol. 29, Nr. 1/2, 1989, S. 27-34; MacDonnell, *Marsden Hartley's Letters to Franz Marc and Wassily Kandinsky 1913-1914*, ebenda, S. 35-44.

bedingt zugesprochen. Vielmehr wird darauf hingewiesen, dass er einen typisch amerikanischen Charakter behielt.²²⁵

Werke deutscher Expressionisten waren in den USA in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts selten zu sehen. Nur wenige Beispiele waren auf der Armory Show vertreten, darunter je eine Arbeit von Kandinsky, Kirchner und Pechstein.²²⁶ Alfred Stieglitz hatte zwar schon sechs Monate nach Erscheinen von Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* ein Exzerpt daraus in englischer Sprache in *Camera Work* abgedruckt,²²⁷ es gab aber keine Ausstellung in der 291 oder Abbildungen in *Camera Work*, die den Deutschen Expressionismus repräsentiert hätten.²²⁸ Kandinskys „Improvisation Nr. 27“ kam nach der Armory Show in Stieglitz' Besitz und auch Arthur Jerome Eddy besaß bereits 1914 mehrere Werke der deutschen Künstler, die er ein Jahr zuvor besuchte.²²⁹ Marsden Hartley sandte den *Blauen Reiter Almanach* kurz nach Erscheinen an Stieglitz mit den Worten: „[...] a fine thing [...] necessary for you to have over there.“²³⁰ Man kann auch davon ausgehen, dass Stieglitz über die Entwicklungen der Kunst in Deutschland auf dem Laufenden war. Er selbst war deutscher Herkunft, verbrachte seine Studienjahre von 1881 bis 1890 in Karlsruhe und Berlin und sprach fließend Deutsch.²³¹ Außerdem hatte er Briefkontakt mit Kandinsky und es ist anzunehmen, dass er im Besitz der wichtigsten europäischen Kunstzeitschriften und Kataloge war.²³² Ob er Herwarth Waldens *Der Sturm* oder dessen Ausstellungskataloge regelmäßig erhielt, ist bis dato nicht belegt.²³³ Hier bleibt abzuwarten was sich aus den

²²⁵ Homer, Alfred Stieglitz, S. 161.

²²⁶ Es ist nicht belegt, dass O'Keeffe die Armory Show gesehen hat. Da sie aber Verwandtschaft in Chicago hatte, ist ein Besuch nicht ausgeschlossen.

²²⁷ *Extracts from 'The Spiritual in Art'*, Camera Work, Nr. 39, Juli 1912, in Philippi, Camera Work, S. 643.

²²⁸ In einem Brief vom 30. Juni 1914 schrieb Hartley an Stieglitz, er hoffe, dass die Werke von Kandinsky, Marc und Klee in der 291 gezeigt würden. Er erwähnte aber auch, dass die Formate der Bilder für die Galerie vermutlich zu groß sind. Eine derartige Ausstellung wurde nie realisiert. Homer, Alfred Stieglitz, S. 293, Anm. 24.

²²⁹ Das geht aus Eddys Buch *Cubists and Post-Impressionism* sowie aus den Biografien von Kandinsky und Jawlensky hervor.

²³⁰ Hartley an Stieglitz im frühen Herbst 1912. Zitiert in: McDonnell, Dictated by Life, S. 29. Siehe auch: Homer, Alfred Stieglitz, S. 286, Anm. 93.

²³¹ „Russian I don't read, German is fluent and French I can read fairly well“, schrieb Stieglitz in einem Brief vom 8. Juli 1924 an Sherwood Anderson, Inhaber der Anderson Galleries in New York. Peters, *Becoming O'Keeffe*, S. 316, Anm. 3.

²³² Nach dem Kauf von „Improvisation 27“ auf der Armory Show schrieb Stieglitz an Kandinsky, dass er über die Dummheit der Besucher und Organisatoren der Ausstellung empört sei, sie die Bedeutung von Kandinskys Werk nicht erkannt hätten und er es daher selbst gekauft habe. Gail Levin, *Theme and Improvisation: Kandinsky and the American Avant-Garde, 1912-1950*, Little, Brown, and Co., Boston, 1992, S. 12. Zitiert auf der Homepage <http://xroads.virginia.edu/~Museum/Armory/galleryG/tour.g.html> (14. Juli 2008) über die Armory Show.

²³³ Herwarth Walden (1878-1941) war, wie Stieglitz in den USA, eine der bedeutendsten Figuren in der Kunstszene Deutschlands. Er betätigte sich u. a. als Galerist, Autor und Herausgeber und trat konsequent für die

Forschungsergebnissen der erst seit 2006 zugänglichen Korrespondenz zwischen O’Keeffe und Stieglitz ergibt. Diese Annahme erachte ich aber als höchst wahrscheinlich, da Stieglitz das amerikanische Äquivalent von Herwarth Walden war und beide Ausstellungsmacher über gute internationale Kontakte verfügten. Darüber hinaus gibt es ein weiteres Indiz, dass Stieglitz mit Walden in Kontakt gestanden haben könnte. Hartley schrieb aus Deutschland an Stieglitz: „I went to call on Herwarth Walden and did not find him at the number he gave me in Paris Potsdamerstr. 134 A – [...]. Will you tell me where I shall find him. I dont know the address of Der Sturm Galerie.“²³⁴ Diese Aussage setzt voraus, dass Stieglitz die Adresse von Herwarth Waldens Berliner Galerie *Der Sturm* kannte, wenn nicht sogar mit diesem in Kontakt stand. Im Nachlass von Oscar Bluemner, einem weiteren Künstler um Stieglitz, waren die Ausgaben von *Der Sturm* aus den Jahren 1911-1912 zu finden.²³⁵ Es kann daher davon ausgegangen werden, dass auch Stieglitz im Besitz dieser Zeitschriften war.²³⁶

Marsden Hartley lebte von 1912 bis Ende 1915 in Europa, die letzten zweieinhalb Jahre davon in Deutschland.²³⁷ Aus dieser Zeit gibt es eine umfangreiche Korrespondenz mit Stieglitz.²³⁸ Fünf von Hartleys Werken waren in Herwarth Waldens *Erster Deutscher Herbstsalon* in Berlin zu sehen.²³⁹ Im Mai desselben Jahres stellte er in der Galerie Goltz in München aus. Zu dieser Gelegenheit kamen Kandinsky, Münter, Marc und Bloch in die Galerie, um mit ihm seine Arbeiten zu diskutieren.²⁴⁰ 1915 hatte er eine Einzelausstellung im Münchner Graphik Verlag.²⁴¹

Erneuerung der Künste ein. Seine Zeitschrift *Der Sturm* erschien von 1910 bis 1932, 1912 eröffnete er die gleichnamige Galerie in Berlin, ab 1916 wurden *Sturm*-Abende durchgeführt und die Kunstschule *Der Sturm* gegründet. 1918 eröffnete die *Sturm*-Bühne, der jedoch nur eine einzige Aufführung beschieden war. Walden initiierte den *Ersten Deutschen Herbstsalon*, zeigte moderne Künstler aus ganz Europa und verfügte über gute internationale Kontakte, die bis nach Tokio reichten. Galerie Art Focus, *Der Sturm – Herwarth Waldens „Sturm“* in Berlin, Zürich, 2002.

²³⁴ Hartley an Stieglitz, 30. Juni 1914, zitiert in: Patricia McDonnell, Marsden Hartley’s Letters to Franz Marc and Wassily Kandinsky 1913-1914, in: *Archives of American Art Journal*, Vol. 29, Nr. 1/2, 1989, S. 39.

²³⁵ Bluemner war 1912 für sieben Monate in Deutschland. Er sah die *Sonderbund-Ausstellung* in Köln, die Ausstellung der Futuristen in Herwarth Waldens Galerie *Der Sturm* und die jährliche Ausstellung der Sezessionisten in Berlin und München. McDonnell, *Painting Berlin Stories*, S. 118 und S. 122.

²³⁶ Auch Konrad Cramer, der bei Stieglitz in der *291* ausstellte, lebte zwischen 1910 und 1911 in München. Peters, *Becoming O’Keeffe*, S. 94. Daher hätte auch er Stieglitz mit Ausstellungskatalogen und dergleichen versorgen können.

²³⁷ Hartley war von Mai 1913 bis Dezember 1915 in Deutschland, mit der Unterbrechung einer USA-Reise von November 1913 bis Mai 1914. McDonnell, *Painting Berlin Stories*, S. 93.

²³⁸ Diese Korrespondenz besteht aus 106 Briefen, Postkarten und Telegrammen und ist in der *Collection of American Literature* in der Beinecke Rare Book and Manuscript Library der Yale University verwahrt. James Voorhies, *My Dear Stieglitz*, S. 1.

²³⁹ Neben Hartley waren noch drei weitere Künstler amerikanischer Herkunft beim *Ersten Deutschen Herbstsalon* vertreten: Albert Bloch, Patrick Henry Bruce, und Lyonel Feininger. McDonnell, *Painting Berlin Stories*, S. 92.

²⁴⁰ Homer, Alfred Stieglitz, S. 163.

Es ist bekannt, dass Hartley während seines Aufenthalts in Deutschland Stieglitz über die künstlerischen Ziele des *Blauen Reiter* informierte und er mit Kandinsky Fotografien ihrer Werke austauschte.²⁴² Es besteht somit die Möglichkeit, dass Hartley auch Fotografien anderer Künstler des Deutschen Expressionismus besaß und diese an Stieglitz weiterreichte. Stieglitz hatte vermutlich einen viel größeren Einblick in die Entwicklung des Deutschen Expressionismus, als bisher angenommen. Auch die auffallende Affinität einiger von O'Keeffes Bildern zu Werken deutscher Expressionisten setzt die Kenntnis dieser Kunstströmung voraus.

7.1 Wassily Kandinsky

O'Keeffe hat Ende 1915 die Übersetzung von Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* bereits zum zweiten Mal gelesen.²⁴³ Das geht aus ihrem Briefwechsel mit Anita Pollitzer hervor.²⁴⁴ In der Forschung wird ein Einfluss dieser Schrift auf O'Keeffe anerkannt. Hauptsächlich im Hinblick auf Kandinskys Farbtheorie und die Beziehung der Malerei zur Musik. Letzterer Zusammenhang war nicht neu und fand seinen Weg über verschiedene Quellen in O'Keeffes Werk.²⁴⁵ Die AutorInnen kommen allgemein zu dem Schluss, dass sich O'Keeffes Anleihen nur auf Kandinskys Theorie beschränken und mit dessen Malerei nicht in Beziehung zu setzen sind.²⁴⁶ Dieser Meinung möchte ich mich nicht anschließen.

Wie schon zum Kubismus und Futurismus gibt es in Eddys *Cubists and Post-Impressionism* ein Kapitel über den Deutschen Expressionismus unter dem Titel „The New Art in Munich“.²⁴⁷ In einem Zitat von Otto Fischer werden die Gründung und alle Mitglieder der *Neuen Künstlervereinigung München* sowie des *Blauen Reiter* genannt.²⁴⁸ Eddy beschreibt die Arbeiten von Kandinsky, Jawlensky, Marc, Werefkin, Klee, Münter und Bloch. Er zitiert Jawlensky, Marc und Kandinsky, letzteren in langen Auszügen aus seinen Briefen an Eddy. Herwarth Waldens Zeitschrift *Der Sturm* wird erwähnt und als Anschauungsbeispiele sind 14 Werke der

²⁴¹ Gail R. Scott, Marsden Hartley, Abbeville Press Publishers, New York, 1988, S. 174.

²⁴² Ebenda, S. 161.

²⁴³ Diese Ausgabe beinhaltet folgende Abbildungen von Kandinsky: „Improvisation Nr. 4“, „Moskau“, „Improvisation Nr. 29“, „Komposition Nr. 2“ und „Kleine Freuden“. Peters, *Becoming O'Keeffe*, S. 94.

²⁴⁴ O'Keeffe an Pollitzer im September 1915, Giboire, *Lovingly*, S. 24.

²⁴⁵ Mehr zum Thema Musik in O'Keeffes Werk siehe: Hoffman, *A Celebration*.

²⁴⁶ Peters, die zwar auch der Meinung ist, dass O'Keeffe mehr an Kandinskys Theorie als an seinen Bildern interessiert war, stellt seine „Improvisation Nr. 30“ aber O'Keeffes Aquarell „House with Tree – Green“ gegenüber und erkennt eine gewisse formale Verwandtschaft. Peters, *Becoming O'Keeffe*, S. 94.

²⁴⁷ Eddy, *Cubist*, S. 110 bis 139.

²⁴⁸ Eddy zitiert aus: Otto Fischer, *Das neue Bild*, Delphin Verlag, München 1912, S. 22f. Eddy, *Cubists*, S. 112.

Expressionisten abgebildet.²⁴⁹ In der umfassenden Bibliografie sind unter anderem die ersten 16 Ausstellungen in der Sturm-Galerie gelistet. Nur auf *Die Brücke* und deren Künstler geht er nicht ein.²⁵⁰ O'Keeffe war daher schon allein durch Eddys Buch umfassend über den süddeutschen Expressionismus informiert. Peters geht ohne eingehende Erklärung davon aus, dass O'Keeffe auch den *Blauen Reiter Almanach* kannte.²⁵¹ Es ist anzunehmen, dass sie diesen über Stieglitz nach Anfang 1916 erhalten hat.

In O'Keeffes Frühwerk gibt es immer wieder Arbeiten, die plötzlich und ohne ersichtlichen Zusammenhang mit ihren anderen Werken in Erscheinung treten. Manche davon sind in kleinen Serien ausgeführt, einige gibt es nur als einzelne Blätter, wie die bereits angeführte kubistische Zeichnung „Untitled (Still-Life)“ (Abb. 34). Daran lässt sich festmachen, dass die Künstlerin mit den verschiedensten Stilrichtungen experimentierte, manches davon übernahm, anderes wieder aufgab. Ab und an geben gewisse Arbeiten von O'Keeffe Rätsel auf. Man kann nicht erkennen, woraus sie sich entwickelt haben oder durch wen sie inspiriert wurden. Wie bereits angeführt, weisen ihre groß ins Bild gesetzten Figurationen bei genauerer Untersuchung oft eine Affinität zu Ausschnitten aus Werken anderer Künstler auf.

Im Almanach des *Blauen Reiter* findet sich ein Entwurf von Kandinsky zu „Komposition Nr. 4“ (Abb. 84).²⁵² Im Vordergrund sieht man einen etwas spitz zulaufenden Berg oder Felsen, der von zwei dominanten schwarzen Linien leicht schräg überlagert wird. O'Keeffes „Black Lines“ von 1919 (Abb. 85) zeigt eine entsprechende Komposition. Das hügel- oder steinähnliche Gebilde wird ebenfalls nach oben hin dunkler und erhält dadurch eine geringe Plastizität. Die beiden schwarzen Linien sind diagonal geworden und beherrschen das Bild. Außer diesen Elementen sind nur noch ein paar wenige, kurze, dünne Striche aufs Blatt gesetzt, die im rechten Winkel zu den Diagonalen verlaufen. Sie erinnern an Bewegung simulierende Strichlierungen, wie sie in der Karikatur zu finden sind. Vergleichbare

²⁴⁹ Bei diesen Abbildungen handelt es sich um Kandinskys „Dorfstraße“ und „Improvisation Nr. 30“ in Farbe sowie „Improvisation Nr. 29“ und „Landschaft mit Pappeln“, ein „Mädchenkopf“ von Jawlensky in Farbe, „Der Stier“ von Franz Marc, eine Zeichnung von Klee, Blochs „Sommernacht“ und „Duell“, Bechtejews „Kampf der Amazonen“, „Landschaft mit weißer Mauer“ und „Kahnpartie“ von Gabriele Münter, Werkefkins „Die Landstraße“ und eine Arbeit von Adolf Erbslöh.

²⁵⁰ Max Pechstein wird in der Bibliografie erwähnt.

²⁵¹ Peters, *Becoming O'Keeffe*, S. 102.

²⁵² Wassily Kandinsky, Franz Marc, *Der Blaue Reiter*, Dokumentarische Neuausgabe, Piper Verlag, München, 2004, S. 121.

Formationen sind auch linksseitig der schwarzen Linien in Kandinskys Entwurf platziert. Subtrahiert man sämtliche nicht erwähnten Elemente in seinem Werk, verbleibt eine Komposition, die dieselben Züge trägt wie O'Keeffes Kohlezeichnung. Es gibt aber auch Landschaften in O'Keeffes Frühwerk, die Rückschlüsse auf Kandinskys Malerei um 1910 zulassen.

7.2 Alexej Jawlensky

Die Gemälde „Red Landscape“ (Abb. 7), „No. 20 – Special“ (Abb. 89) und „No. 21 – Special“ (Abb. 88), die alle 1916/1917 entstanden, sind ohne die Vorbilder von Kandinsky (Abb. 86), Jawlensky (Abb. 90 und 91) und Münter nicht denkbar. Sie stellen in stilistischer Hinsicht wiederum nur eine kurze Episode, ein Experiment in O'Keeffes Bildfindung dar und sind allein durch den indirekten Einfluss auf O'Keeffe durch Marsden Hartleys Übernahme des Expressionismus nicht zu erklären (Abb. 87). Sie sind meines Erachtens deutlich auf die Auseinandersetzung mit den Werken der Künstlergruppe des *Blauen Reiter* zurückzuführen.

„No. 20 – Special“ und „No. 21 – Special“ zeigen den Palo Duro Canyon in Texas.²⁵³

O'Keeffes Bildgegenstände waren zu allen Zeiten stark an ihre Umgebung gebunden, sie schöpfte die Ideen zu ihren Sujets aus den Orten, an denen sie sich gerade aufhielt, aus den Dingen, die sie sah, und den Gegebenheiten die sie erlebte. In diesem Fall gab O'Keeffe den für sie faszinierenden Canyon wieder, übersetzte ihn aber in die Sprache der Expressionisten, genauer gesagt dem lyrischen Expressionismus der Gruppe des *Blauen Reiter*.

O'Keeffes Landschaften sind verbunden mit jenen der deutschen Künstler und weisen wie diese einen gefühlsbetonten und mystischen Charakter auf. Wie Jawlensky in „Gebirge Obersdorf“ (Abb. 90) verwendet O'Keeffe leuchtendes Rot und Gelb. Die markanten schwarzen Konturen sind in der Regel bei O'Keeffe nicht zu finden und sind direkte Anleihen aus dem durch die Expressionisten destillierten Fauvismus. Sogar der Pinselduktus, in harten, kurzen Strichen aufgetragen, ist hier ganz in der Manier der süddeutschen Künstler gehalten. Er hat eine expressive Qualität, wie man sie von O'Keeffes reifem Werk keineswegs kennt. Der Pinselstrich ist in ihrer Malerei üblicherweise kaum sichtbar. Die großen, zusammenhängenden

²⁵³ Zu den beiden Arbeiten gibt es noch eine weitere, dem Gemälde „No.21 – Special“ sehr verwandte Kohlezeichnung. O'Keeffe bezieht sich in ihren Erinnerungen von 1976 zu dieser Zeichnung auf den Palo Duro Canyon. O'Keeffe, *Some Memories*, ohne Seitenangabe.

Farbflächen, die in der Tradition von Gauguin stehen, werden im Gegensatz dazu ein besonderes Kennzeichen in O'Keeffes Malerei.

Obwohl es sich bei den Bildern von Jawlensky und O'Keeffe um zwei völlig verschiedene Landschaftsformen handelt, sind diese auf wenige Grundformen und schwarz umrandete Farbfelder reduziert. Die aneinandergereihten Ovale der stilisierten Bäume in Jawlenskys „Gebirge und Bäume“ (Abb. 91) sind in ähnlicher Weise in beiden von O'Keeffes Arbeiten arrangiert. Nur handelt es sich hier nicht um Gewächse, sondern um Felsbrocken oder Rinderherden.²⁵⁴ Die intensiven Rot- und Gelbtöne, mit denen O'Keeffe hier arbeitet, sind nicht so autonom wie bei Jawlensky. In gewisser Weise sind die Farben noch an das Naturvorbild gebunden. Nämlich dann, wenn es sich um einen ins glühende Abendlicht getauchten Canyon handelt. Aber nicht nur Jawlenskys Landschaften geben Anlass zur Vermutung, dass O'Keeffe mit Arbeiten der Künstler des *Blauen Reiter* vertraut war. Albert Blochs „Kreuztragung“ (Abb. 92) weist eine vergleichbare Komposition auf. Die Art des Farbauftrags, die O'Keeffe in diesen Ölbildern anwendet, ist in einem Gemälde von Adolf Erbslöh's (Abb. 93) ersichtlich, das in Eddys Buch abgebildet ist.²⁵⁵

7.3 Franz Marc

Rückgriffe auf Kompositionsdetails der Künstler des *Blauen Reiter* sind bei O'Keeffe öfter zu finden als Regresse auf deren Stil. „Der Stier“ (Abb. 94) von Franz Marc, war in Eddys Buch und im *Blauen Reiter Almanach* abgebildet. Es ist eine der vielen Darstellungen von Marc, die ein zusammengekauertes Tiere zeigen. „Untitled (Abstraction)“ (Abb. 95) von O'Keeffe, in gewisser Weise mit ihrer Spirale in „No. 8 – Special“ (Abb. 65) verwandt, wurde von ihren zeitgenössischen Kritikern als die Verbildlichung eines Fötus gedeutet.²⁵⁶ Die neuere Forschung ist von dieser Deutung noch nicht abgerückt.²⁵⁷ Andererseits erinnert die abstrakte Form an ein ruhendes, in sich zusammengerolltes Tier, wie wir es von Marc kennen. In der März-Ausgabe von *Der Sturm* war der Holzschnitt „Schlafende Hirtin“ (Abb. 96) von Marc abgebildet.

²⁵⁴ „We often drove the twenty miles to the Palo Duro Canyon. It was a place where few people went unless they had cattle they hoped had found shelter there in bad weather“. O'Keeffe, *Some Memories of Drawing*, ohne Seitenangabe. Udall vermutet, dass O'Keeffe in Bezug auf einen alten Comanchen-Glauben, der besagt, dass der Palo Duro Canyon die symbolische Geburtsstätte der Büffel sei, eine Büffelherde darstellte. Udall, Carr, O'Keeffe, Kahlo, S. 114.

²⁵⁵ Arthur Jerome Eddy organisierte für Albert Bloch 1915 eine Einzelausstellung am Art Institut of Chicago, der Akademie, an der O'Keeffe wenige Jahre zuvor studiert hatte. Wie schon erwähnt hatte O'Keeffe Familie in Chicago. Es ist daher nicht gänzlich von der Hand zu weisen, dass sie diese Ausstellung besucht hat.

²⁵⁶ Lyns, *Critics*, S. 46ff.

²⁵⁷ Peters, *Becoming O'Keeffe*, S. 153.

Das im Vordergrund liegende Lamm weist eine starke formale Ähnlichkeit mit O'Keeffes abstrakter Form auf. Auch der schlafende Tiger im Hintergrund von Marcs Holzschnitt (Abb. 97), der im März-Heft 1916 in Waldens Zeitschrift gedruckt war, ist vergleichbar. In *Der Sturm* waren unter anderem zahlreiche entsprechende Werke von Marc und Campendonk reproduziert. Kompositionen aus fließenden, organischen Formen, wie O'Keeffe sie bevorzugte. Wenn Stieglitz im Besitz dieser Hefte war, kannte O'Keeffe diese höchst wahrscheinlich auch. Das könnte den Ursprung von „Untitled (Abstraction)“ erklären.

Marcs Formensprache scheint O'Keeffe besonders gelegen zu sein. Einige ihrer signifikantesten Formen lassen sich auf ihn zurückführen. Darunter auch jene ihrer Skulptur „Abstraction“ (Abb. 98). Die Figur entstand 1916 und wird in der Forschung allgemein als *Memento mori* mit dem Ableben von O'Keeffes Mutter im selben Jahr in Beziehung gebracht²⁵⁸ oder als Phallus in einen sexuellen Kontext gesetzt.²⁵⁹ Diese Art von Gebilde wurde von O'Keeffe aber schon 1915 verwendet. In „No. 2 – Special“ (Abb. 99), das noch starke Jugendstilzüge trägt, versinnbildlicht dieselbe Form in vielfacher Wiederholung eine Art sprudelnden Brunnen. Eine vergleichbare Darstellung von plätscherndem Wasser finden wir auch in Marcs Gemälde „Die verzauberte Mühle“ (Abb. 100). Auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass Marcs Bild schon um 1913/1914 in den Besitz von Eddy kam und sich somit in den USA befand.²⁶⁰ Die Figuration am unteren Abschluss des Wasserfalls weist eine hohe Affinität mit beiden Arbeiten von O'Keeffe auf. Marcs langgestrecktes Element, das am unteren Rand in einer gebeugten Rundung endet, ähnelt der in Trauer gebeugten Skulptur von O'Keeffe. Diese Formelemente finden sich auch in späteren Arbeiten der Künstlerin wieder.²⁶¹ Die Plastik war in der Ausstellung in Zürich in einer beleuchteten Vitrine platziert und erschien in dem speziellen Licht zudem wie ein Vorläufer von O'Keeffes Calla Lilien aus den 20er Jahren.

²⁵⁸ Lyns, Catalogue Raisonné, S. 62.

²⁵⁹ Ebenda.

²⁶⁰ Das Gemälde befindet sich heute in der Arthur Jerome Eddy Memorial Collection am Art Institute of Chicago. 1913 besuchte Eddy auf einer Europareise Kandinsky, Marc und Jawlensky in ihren Ateliers. Es ist anzunehmen, dass Eddy die „Verzauberte Mühle“ auf dieser Reise kaufte. Da das Gemälde aber nicht in Eddys Buch abgebildet oder erwähnt ist, besteht auch die Möglichkeit, dass er es nach 1913 erstanden hat.

²⁶¹ „Pink Moon and Blue Lines“, WV Nr. 406, und „Red Lines“, WV Nr. 407, aus dem Jahr 1923.

7.5 Paul Klee

Es gibt eine nahezu meditative, aus drei Blättern bestehende Serie von O'Keeffe aus dem Jahr 1916.²⁶² Zu diesen Werken gibt es bei O'Keeffe weder darauf hinführende, noch daraus resultierende Arbeiten. Es sind die minimalistischsten Abstraktionen aus dieser Zeit und zeigen wie weit O'Keeffe geneigt war, sich vom Gegenstand zu lösen. In ihrer Schlichtheit und grazilen Schönheit unterscheiden sich diese Blätter sehr von den davor geschaffenen Kohlezeichnungen. Sie markieren jedoch keinen Neubeginn der Künstlerin, sondern dienen wieder einmal als Beispiel dafür, dass O'Keeffe in diesen Jahren mit den verschiedensten Stilen experimentierte. Die erste Fassung von „Black Lines“ bzw. „Blue Lines“ (Abb. 101) führte sie in Kohle aus, die beiden anderen in Aquarell. Da die Werke 1916 bei einem ihrer Aufenthalte in New York entstanden, werden sie von einigen HistorikerInnen mit der Vertikalität der Wolkenkratzer der Stadt in Verbindung gebracht.²⁶³ Andere wiederum meinen, es handle sich um die Umsetzung von Dows Anleitung zum Gebrauch des Pinsels in *Composition*²⁶⁴ oder um Anleihen aus der japanischen Kunst allgemein.²⁶⁵ Diese geraden Linien, die in Breite und Dichte variieren, sehen äußerst kontrolliert aus und haben in der Tat einen kalligrafischen Charakter. In Kombination mit der horizontalen, breiten Linie am unteren Bildrand erhält die Darstellung jedoch den Ausdruck eines stilisierten Schiffes, wobei die waagrechte Basis den Rumpf bildet und die beiden Vertikalen als Masten zu sehen sind. Da sich O'Keeffe zur Entstehungszeit der Blätter in New York aufhielt, sind diese im Umfeld von Stieglitz und der 291 entstanden. Es läßt sich daher ein verstärkter Zugang zu Informationen über europäische Kunst annehmen.

Zeichnungen von Paul Klee waren in *Cubists and Post-Impressionists*, im *Blauen Reiter Almanach* und höchst wahrscheinlich in den Ausgaben von *Der Sturm* für O'Keeffe zugänglich. Zeichnungen, die in einem Geflecht von Linien Geschehenes und Erträumtes zeigen. „Traum zu Schiff“ (Abb. 102) war im April 1916 in *Der Sturm* am Titelblatt. Zwei Schiffskörper, übereinander gestapelt und labil auf einer kleinen

²⁶² In den Abiquiu Notebooks der Georgia O'Keeffe Foundation und den Unterlagen des Metropolitan Museum of Art trägt „Blue Lines“ ebenso den Titel „Blue Lines No. 10“. Das weist darauf hin, dass es weit mehr als die drei bekannten Blätter aus dieser Serie gegeben hat. Lyns, *Catalogue Raisonné*, S. 61

²⁶³ Lyns, *Inventions of Different Orders*, S. 44, in: Fine, *O'Keeffe on Paper*.

²⁶⁴ Peters, *Becoming O'Keeffe*, S. 100.

²⁶⁵ Udall, Carr, *O'Keeffe, Kahlo*, S. 133f.

Kugel ruhend, sind begleitet von einer Zusammenballung grafischer Zeichen in gewollter Primitivität, die bei Klee Ausdruck äußerster Sparsamkeit der Mittel ist.²⁶⁶ Auf der Komposition thront ein aus wenigen Strichen gefertigtes Schiff. Es hat ein klares Erscheinungsbild und setzt sich von der darunterliegenden, wunderlich versponnenen Kleinteiligkeit ab. „Klees Sensibilität wird der chinesische Sinn für Feinheit zugesprochen.“²⁶⁷ Diesen scheint O’Keeffe in seinen Arbeiten erkannt zu haben. Ob nun nach Vorlage von „Traum zu Schiff“ oder nicht: O’Keeffes Kenntnis der asiatischen Kalligrafie und Klees hervorragendem Verständnis grafischer Möglichkeiten im Prozess der Vereinfachung durch die Linie, führte zu drei der schönsten Arbeiten im Frühwerk von O’Keeffe. Wenn sie, wie so viele Künstler dieser Zeit, den Ausdruck innerer Empfindungen in harmonischer Balance gesucht hat, dann scheint sie ihn hier gefunden zu haben.

7.6 Ernst Ludwig Kirchner

O’Keeffes Frühwerk ist durchzogen von einzelnen Werken, die nicht in stilistischem, formalem oder inhaltlichem Kontext mit ihren anderen Arbeiten stehen. Ein weiteres singuläres Dasein, hinsichtlich der Motivik, fristet ihr Aquarell „Untitled (Woman in Blue Dress)“ von 1916/1917 (Abb. 103). Es ist die einzige Darstellung einer Person in städtischer Umgebung. Wie bereits bemerkt, spielt die menschliche Figur im Werk von O’Keeffe eine unwesentliche Rolle und tritt nur in ihrem Frühwerk in Erscheinung. Mit der Ausnahme von sechs Porträts aus den 40er Jahren verschwindet der Mensch nach 1918 gänzlich aus ihrem Oeuvre.

Es wurde aufgezeigt, dass die Künstlerin schon zu Beginn ihrer Orientierungsphase 1915 und ab 1916 vermutlich verstärkt durch Stieglitz’ Unterstützung mit einigen Schriften und Werken der Mitglieder des *Blauen Reiter* vertraut war. Wie aber verhielt es sich mit den *Brücke*-Künstlern? Auf den ersten Blick scheint es, als hätte O’Keeffe diese Künstlervereinigung nicht wahrgenommen. Wäre da nicht „Woman in Blue Dress“, die so sehr an Kirchners Berliner Stadtbilder erinnert, dass es sich aufdrängt, nach bildlichen Informationen zu suchen, die auf O’Keeffe zukamen. In *Cubists and Post-Impressionism* verweisen weder Text noch Abbildungen auf die Expressionisten aus dem Norden Deutschlands. Im *Blauen Reiter Almanach* ist eine Zeichnung von Kirchner abgebildet und von Juli 1911 bis März 1912 wurden zehn Holzschnitte von

²⁶⁶ Ingo F. Walther, Kunst des 20. Jahrhunderts, Taschen Verlag, Köln, 2005, S. 112ff.

²⁶⁷ Hugh Honour, John Fleming, Weltgeschichte der Kunst, Prestel Verlag, München, 1983, S. 633.

ihm in *Der Sturm* veröffentlicht.²⁶⁸ Aber keine dieser Illustrationen zeigt eine von Kirchners typischen Berliner Straßenszenen, an die O'Keeffes Arbeit so sehr erinnert. Es existieren jedoch Holzschnitte dieser Art, wie „Fünf Kokotten“ von 1915 (Abb. 104).

O'Keeffes Frau im blauen Kleid ist ähnlich wie Kirchners mittlere Figur ins Bild gesetzt. Leicht aus der Mitte gerückt ist sie in Rückenansicht wiedergegeben und dreht sich zum Betrachter um. Eine dunklere Stelle über dem Kopf erscheint wie der im letzten Moment aufgegebene Versuch, die Frau mit einer der extravaganten Kopfbedeckungen im Holzschnitt zu schmücken. Die Vertikale einer Gebäudekante verläuft rechts der Gestalt und wird, wie bei Kirchner, von dieser beinahe überschritten. Obwohl einfacher gekleidet, ist auch die Frau in Blau von eleganter Erscheinung, verstärkt durch das vom Körper gespreizte und leicht verlängerte Bein. Dieses ist bei O'Keeffe besonders betont, da sie das helle Blau des Beines über den Schuh ragen lässt. Als hätte sie diese für Kirchner so typische Beinhaltung seiner Damen noch extra akzentuieren wollen. Im Holzschnitt ist rechts unten eine Art Rad abgebildet. O'Keeffe hat ebenso Räder in ihr Aquarell platziert. Hier handelt es sich jedoch um die Reifen eines Kinderwagens. Vorausgesetzt, dass O'Keeffe diesen Druck von Kirchner kannte, bleibt es offen, ob sie die Kokotten und das Rad fehlinterpretierte oder ihre weibliche Gestalt durch den Kinderwagen mit Absicht dem anzüglichen Charakter der Großstadtkurtisanen entzog. „Woman in Blue Dress“ zeigt auch die Wiedergabe eines stilisierten Zuges, genauer gesagt, einer Straßenbahn. Die Front der Maschine ist nicht zu vergleichen mit der Lokomotive in O'Keeffes „Train at Night in the Desert“ (Abb.72). Hier scheint die Stirnseite nämlich geöffnet zu sein, ganz wie in Kirchners Gemälde „Leipziger Straße mit elektrischer Bahn“ (Abb. 105). Auch hier sind elongierte Frauengestalten mit einer von links nahenden Straßenbahn dargestellt. Kirchners Abendhimmel, rote Dächer und die Architektur in roten Tönen finden sich auch bei O'Keeffe wieder. Die expressiven, kurzen Pinselstriche des Deutschen weichen den fließenden Aquarellfarben der Künstlerin. Ihre Darstellung ist kein Psychogramm des pulsierenden Stadtlebens, sondern wirkt intimer - wie eine persönliche Momentaufnahme. Die Anonymität der Metropole findet ihren Anklang nur noch in der Gesichtslosigkeit der Dame im blauen Kleid.

²⁶⁸ Herwarth Walden, *Der Sturm*, Der Sturm Verlag, Jahrgänge 1911/1912.

Was die Vorbilder zu O'Keeffes Aquarell angeht, bewegen wir uns mehr auf spekulativem Terrain, als in den meisten der vorhergehenden Beispiele. Noch ist nicht gesichert, dass O'Keeffe das Berliner Werk Kirchners kannte. Ein paar Anknüpfungspunkte gibt es dennoch. Hartley zog im April 1913 nach Berlin. Für ihn war die Stadt das Zentrum modernen Lebens in Europa.²⁶⁹ Hier trat er auch in Kontakt mit Herwarth Walden.²⁷⁰ Die Brücke löste sich allerdings kurz nach Hartleys Ankunft auf.²⁷¹ Und aus seinen Briefen geht hervor, dass er die Berliner Künstler, mit der Ausnahme von Hans Arp und Ernst Huber, nicht persönlich kannte.²⁷² Es ist aber anzunehmen, dass er deren Ausstellungen besuchte und Kataloge an Stieglitz sandte. Einzelausstellungen Kirchners fanden 1913 im Museum Folkwang in Hagen und in der Berliner Galerie Fritz Gurlitt statt. Eine weitere wurde 1914 im Kunstverein Jena gezeigt.²⁷³ 1913 illustrierte Kirchner Alfred Döblins Novelle *Das Stiftsfräulein und der Tod* mit einem Titelblatt und vier Holzschnitten, sowie dessen einaktiges Drama *Komtesse Mizzi*, „einer Bordellgeschichte“, wie Kirchner schrieb.²⁷⁴ Der Inhalt der zweiten Schrift deutet auf Kirchners Holzschnitte mit Kokotten hin. Eventuell kam Stieglitz in den Besitz dieses Buches.

Eine zusätzliche, sehr interessante Verbindung von New York nach Berlin entstand über Oscar Bluemner. Er reiste 1912 für sieben Monate nach Europa und hielt sich hauptsächlich in Deutschland auf. Unmittelbar nach seiner Ankunft in Berlin Ende April wurden Bluemnens Werke in einer Einzelausstellung von Mai bis Juni in der Galerie Fritz Gurlitt gezeigt.²⁷⁵ Das setzt eine Vorbereitung der Ausstellung voraus, die bereits in den USA organisiert wurde. Da Stieglitz der Galerist von Bluemner war, ist anzunehmen, dass er die Abwicklung übernahm oder zumindest daran beteiligt war. Das wiederum würde bedeuten, dass Stieglitz Kontakt zu Gurlitt hatte, dem Galeristen von Kirchner und den anderen Mitgliedern der *Brücke*. Es ist also nicht auszuschließen, dass O'Keeffe über Stieglitz Abbildungen von Kirchners Berliner Stadtbildern zu sehen bekam. Der deutlichste Hinweis auf eine Herleitung von

²⁶⁹ Brief von Hartley an Stieglitz im Februar 1913. Zitiert in: McDonnell, Letters, S. 35.

²⁷⁰ Kurz nach seiner Ankunft in Berlin schrieb Hartley an Kandinsky und Münter: „I will go to see Walden perhaps this afternoon – doubtless he waits for me to come.“ McDonnell, Letters, S. 37.

²⁷¹ „Am 27.Mai 1913 verschickte die ‚Brücke‘ eine Mitteilung an ihre passiven Mitglieder, dass sich die Gruppe aufgelöst habe.“ Dietmar Elger, Expressionismus. Eine deutsche Kunstrevolution, Taschen Verlag, Köln, 2002, S. 18.

²⁷² Hartley an Kandinsky und Münter vom April 1914. Zitiert in: McDonnell, Letters, S. 42f.

²⁷³ Elger, Expressionismus, S. 41.

²⁷⁴ Norbert Wolf, Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938. Am Abgrund der Zeit, Taschen Verlag, Köln, 2003, S. 43.

²⁷⁵ McDonnell, Painting Berlin Stories, S.124.

Kirchners Arbeiten bleibt aber immer noch die nicht zu leugnende Verwandtschaft von O'Keeffes „Woman in Blue Dress“ mit seinen Werken.

Obwohl die Forschung im Zusammenhang mit O'Keeffes Werk dem Deutschen Expressionismus kaum Beachtung schenkt, ist es meines Erachtens evident, dass sich O'Keeffe in der Phase ihrer künstlerischen Orientierung mit diesem auseinandersetzte. O'Keeffes und Stieglitz' Interesse an den Deutschen könnte aus der von McDonnell aufgezeigten Verwandtschaft des philosophischen Hintergrunds und der ästhetischen Überzeugung der amerikanischen und deutschen Künstlern resultieren.²⁷⁶

Addiert man die gesicherten Quellen, wie *Eddys Cubists and Post-Impressionism* sowie Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst*, mit den wahrscheinlichen Quellen, dem *Blauen Reiter Almanach*, der Zeitschrift *Der Sturm*, sowie allfällige Ausstellungskataloge, ergibt sich ein doch recht gründliches Bild des Deutschen Expressionismus, an dem sich O'Keeffe orientieren konnte. Sie bediente sich dabei einzelner Details genauso wie an Teilen der Motive und des Stils, wie wir es schon bei den Futuristen beobachten konnten. Die Mittel und Ergebnisse sind nicht identisch aufgrund der kulturellen und nationalen Herkunft. Wie schon bei den Futuristen fällt der politische Kontext, die „tief problematische Situation“, und die „politisch-aktive Auflehnung gegen die übermechanisierte Welt“²⁷⁷ der Deutschen bei O'Keeffe weg. Zusätzlich sind ihre Arbeitsergebnisse manchmal sehr von ihrer eigenen Handschrift geprägt und erschweren Rückschlüsse auf Vorbilder. Andere Werke lassen sich hingegen leichter zuordnen. Das Arbeiten an expressiven Landschaften im Stile der *Blaue Reiter*-Mitglieder ist nur von kurzer Dauer, die intensive Farbigekeit, die schwarzen Konturen sowie der auffallende Pinselduktus werden von O'Keeffe nicht weitergeführt. Die Reduktion der Landschaft auf wenige einfache Formen und die großflächigen Farbfelder hingegen ziehen sich durch O'Keeffes gesamtes Oeuvre. Sie versuchte sich an Klees einfacher Linienführung ebenso wie an Kirchners Stadtbildern. Das blieben jedoch singuläre Experimente ohne weiteren Einfluss auf ihr Werk.

²⁷⁶ Siehe Anm. 223.

²⁷⁷ Bernhard S. Myers, *Malerei des Expressionismus – eine Generation im Aufbruch*, DuMont Verlag, Köln, 1957, S. 11.

Hinsichtlich des Deutschen Expressionismus kann allgemein festgehalten werden, dass die lyrische Version des *Blauen Reiter* O'Keeffe mehr entsprach als der in Anlehnung an Van Gogh eher nervöse Stil der Brücke.

8. Schlusswort

Als sich O'Keeffe 1915 entschloss ihr akademisches Training hinter sich zu lassen und sich einer für sie neuen Kunst zuzuwenden, wollte sie modern sein. Modern zu sein bedeutete aber an den entscheidenden stilistischen Neuerungen, die in der Kunst Anfang des 20. Jahrhunderts ereigneten, teilzunehmen. In dieser Hinsicht führte vor dem Zweiten Weltkrieg kein Weg an Europa vorbei. Das war auch O'Keeffe bewusst. Um das Manko, nicht in Europa studiert zu haben zu kompensieren, orientierte sie sich über die ihr zur Verfügung stehenden Quellen: Bücher, Zeitschriften, Ausstellungen sowie der Austausch mit Pollitzer und Stieglitz. Wie aus den vorangegangenen Untersuchungen zu entnehmen ist, verfügte O'Keeffe über genügend Informationen zu den zeitgenössischen Entwicklungen der Kunst. Dadurch war sie diesen Kunstströmungen einerseits verbunden, konnte durch die unterlassene Europareise aber auch eine gewisse Distanz wahren, die es ihr ermöglichte, mit den neuen Impulsen freier umzugehen. Das lässt sich aus den Arbeiten ihrer formativen Jahre zwischen 1915 und 1920 herauslesen. Gleich zu Beginn ihrer Karriere erfuhr die junge Künstlerin aber auch eine Restriktion. Ihr Förderer Stieglitz kehrte die Not der fehlenden Erfahrung in Europa in eine Tugend und definierte O'Keeffe über eine daraus abgeleitete Unabhängigkeit von der europäischen Kunst. Das stellte naturgemäß ein Problem dar, denn es war nicht möglich gleichzeitig modern und künstlerisch von Europa losgelöst zu sein. Diese Problematik löste Stieglitz, indem er O'Keeffes Kunst ausschließlich mit ihrer intuitiven, nativen und sexuellen Ausdruckskraft in Zusammenhang brachte, ihre Autonomie der europäischen Kunst gegenüber immer wieder betonte und sie als genuin amerikanisch deklarierte. Dass auch die öffentliche Meinung dieses Bild annahm, lässt sich durch die Persönlichkeit Stieglitz, seine Bedeutung in der amerikanischen Kunstszene und seinen Einfluss auf Kritiker und Sammler erklären. Aus der Zwiespältigkeit, dass O'Keeffe sich einerseits an der europäischen Kunst orientieren mußte, dies aber nicht bekennen konnte, resultiert vermutlich ihre fast schon neurotische Verschwiegenheit, sowie der zu beobachtende Hang von

erkennbaren Quellen abzulenken. Im Laufe der Entwicklung ihrer Karriere wurden die Arbeiten, in denen am ehesten der Einfluss der europäischen Kunst zu erkennen ist, nämlich jene aus den Jahren 1915 bis ca. 1918/1920, der Öffentlichkeit entzogen. Ab 1923 wurden O'Keeffes frühe Abstraktionen für sechzig Jahre in keiner Ausstellung mehr gezeigt.²⁷⁸ Daher ist die Forschung zu ihrem Frühwerk verhältnismässig jung.

Wie bereits in der Einleitung beschrieben, ist O'Keeffes Werk von einer überraschenden Vielfalt geprägt. Verschiedenste Stile und Bildinhalte treten kalaidoskopisch in Erscheinung. Abstrakte und gegenständliche Arbeiten treten parallel nebeneinander auf. Der daraus entstehende Eindruck ist, dass O'Keeffe eine intensive Phase des Suchens und der Orientierung durchlebte und sich dabei an allen möglichen Ausformungen der neu entstandenen Kunstströmungen versuchte. Auch an jenen, die ihr weniger lagen. In diesen Fällen gab sie die Auseinandersetzung damit bald wieder auf. Andererseits kann man auch beobachten, dass sie früh angeeignete Erfahrungen beibehielt und in ihr reifes Werk integrierte. Fast so abrupt wie sie 1915 begann mit allem Erdenklichen zu experimentieren, beruhigt sich ihr Stil zu Beginn der 20er Jahre und sie findet zu einem eigenen Ausdruck.

Wie den einzelnen Kapiteln zu entnehmen ist, fand eine intensive Auseinandersetzung O'Keeffes mit den europäischen Kunstströmungen statt. Die Frage ist nun, was blieb davon dauerhaft in ihrer Kunst verankert? Generell kann man sagen, dass O'Keeffe so stark vom Formenvokabular des Jugendstils geprägt war, dass es Teil ihrer persönlichen Handschrift wurde. Die Hauptmerkmale dieser Kunstrichtung, die geschwungenen Linien und morphologischen Formen sind durch ihr gesamtes Oeuvre hindurch spürbar. Man findet sie in ihren Blumenbildern, Landschaften bis hin zu den Abstraktionen aus den 70er Jahren. Jedoch war der Jugendstil nie mehr so immanent wie in den Kohlezeichnungen von 1915. Den für O'Keeffes reifes Werk so markanten Bildern von frontal abgebildeten Kreuzen, ausgebleichten Tierschädeln und Knochen kann ein plakativer symbolischer Gehalt zugesprochen werden, der aus ihrer frühen Befassung mit dem Symbolismus abzuleiten ist. Er ist jedoch, wie schon in den formativen Jahren, kein bestimmendes Charaktermerkmal ihrer Arbeit. Die Auseinandersetzung mit Auguste Rodin war eine

²⁷⁸ Lyns, O'Keeffe's O'Keeffes, S. 58.

kurze Episode, die keine weiteren Spuren in ihrem zukünftigen Werk hinterließ, wie auch die Beschäftigung mit den Werken von Paul Klee und Ernst Ludwig Kirchner. Der Kubismus, an dem sich O'Keeffe ebenso versuchte wie am Synchronismus, schien ihr weniger gelegen. Die kubistische Aufsplitterung des Bildgegenstandes widersprach ihrem persönlichen Ausdruck, der, wie gesagt, eher mit den weichen Formen des Jugendstils korrespondiert. Nichtsdestotrotz gibt es vereinzelt Werke in ihrem Oeuvre, die in Ansätzen auf die frühe Auseinandersetzung mit dem Kubismus fußen. Weder ihr Gesamt- noch ihr Frühwerk kann aber als kubistisch bezeichnet werden. Die Arbeiten von O'Keeffe, die dem Synchronismus, Orphismus und Simultanismus nahe kommen, ergeben sich nicht nur aus der Beschäftigung mit diesen Kunstrichtungen, sondern sind viel mehr ein Produkt aus sämtlichen Einflüssen ihrer formativen Jahre. Die bedeutendste Auswirkung auf O'Keeffes frühes Werk und auf Teile ihrer späteren Arbeiten ist, neben dem Jugendstil, wohl dem Futurismus zuzusprechen. Obwohl die meisten, vor allem die politischen Inhalte der Futuristen in O'Keeffes Arbeiten keinen Platz fanden, löste die Begegnung damit eine starke Dynamisierung in einigen ihrer Bilder aus. Sie ist in ihren späteren Blumenbildern genauso zu finden wie in den immer wieder in Erscheinung tretenden abstrakten Werken. Der Deutsche Expressionismus bot O'Keeffe ein weiteres Feld, sich an Farbe und Form zu schulen. Kandinskys Schrift unterstützte sie dabei den Weg in die Abstraktion zu wagen und die großen, nebeneinander gesetzten Farbflächen der Expressionisten sind in ihrem Früh- wie auch in ihrem Spätwerk vorhanden. Es ist also deutlich ein Einfluss europäischer Künstler und Kunstströmungen in O'Keeffes Frühwerk auszumachen, der, wie wir gesehen haben, auch aus indirekten Anleihen über amerikansiche Avantgardisten resultiert. Stieglitz' Argument, dass O'Keeffe ohne einen Aufenthalt in Europa von der europäischen Kunst unbehelligt blieb, ist daher nicht haltbar.

Ein besonderes Merkmal von O'Keeffes Methodik ist die Entlehnung einzelner Details aus bereits existierenden Werken, die sie dann prominent ins Bild setzt. Diese Eigenschaft ist auffällig. Sie führte O'Keeffe aber auch zu der Darstellung nahsichtiger Blüten und ist somit ein wichtiger Bestandteil ihres Werks.²⁷⁹ O'Keeffe verstand es diesen Eklektizismus in ein besonderes Charakteristikum ihrer eigenen Kunst zu verwandeln.

²⁷⁹ Einen weiteren, bereits ausführlich untersuchten Zusammenhang mit O'Keeffes nahsichtigen Blumen gibt es mit den Close-ups in der Fotografie. Peters, *Becoming O'Keeffe*, S. 227.

Die eingangs gestellte Frage, ob O’Keeffe, im Hinblick auf die gezeigten europäischen Einflüsse auf ihr Werk, noch als genuin amerikanisch zu bezeichnen ist, möchte ich mit einem klaren Nein beantworten. Dieses Ergebnis bezieht sich aber vor allem auf O’Keeffes formative Jahre. In der Zeit ihres Suchens nach einem eigenen Stil treten so viele Aspekte der europäischen Kunst in Erscheinung, dass es unmöglich ist, das Bild, das Stieglitz von O’Keeffe und ihre Kunst kreierte, aufrecht zu erhalten. Dass O’Keeffe heute trotzdem noch als typisch amerikanische Künstlerin gefeiert wird, ist mehr durch das aus den 10er und 20er Jahren herrührende Image sowie aus ihrem reifen Werk zu erklären. Letzteres beruht darauf, dass sich O’Keeffe nach 1920 hauptsächlich auf die Darstellung typisch amerikanischer Sujets konzentrierte - New Yorker Stadtansichten, die weite Landschaft des amerikanischen Südwestens, die dort aufgestellten Kreuze, aber auch die Rinderschädel, die in den Wüsten des Landes zu finden sind. In Gemälden wie „Manhattan“ (Abb.) und „Cow Skull, Red, White and Blue“ (Abb. 106) in denen sie durch die verwendeten Farben auf die amerikanische Nationalfahne verweist, wird ein gewollter Amerikanismus besonders deutlich. O’Keeffe hat aber auch ihren Beitrag zur Entwicklung der amerikanischen Kunst geleistet. Sie hat die großflächigen Farbfelder, die ihren Ursprung bei Gauguin finden, in einer Art und Weise vergrößert und ihnen einen schwebenden, teils vibrierenden Charakter verliehen, dass diese Gemälde als Wegbereiter für die Colorfield Malerei der 50er Jahre anzusehen ist.²⁸⁰

In welchem Umfang sich meine Thesen hinsichtlich der Einflüsse europäischer Kunst auf O’Keeffes Frühwerk bestätigen lassen, wird sich eventuell bald herausstellen. Hier bleibt abzuwarten, was die Forschung zu der seit 2006 zugänglichen Korrespondenz zwischen Alfred Stieglitz und Georgia O’Keeffe ergibt.²⁸¹

²⁸⁰ Mehr dazu in: Peters, *Becoming O’Keeffe*, S. 297.

²⁸¹ Laurie Lisle schrieb Anfang der 90er Jahre über die damals noch versiegelte Korrespondenz zwischen Stieglitz und O’Keeffe: „I’ve been told that it will reveal important surprises about O’Keeffe’s early years.“ Laurie Lisle, *On Being Georgia O’Keeffe’s First Biographer*, S. 215, in: Christopher Merrill, *From the Faraway nearby. Georgia O’Keeffe as Icon*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1998, S. 215.

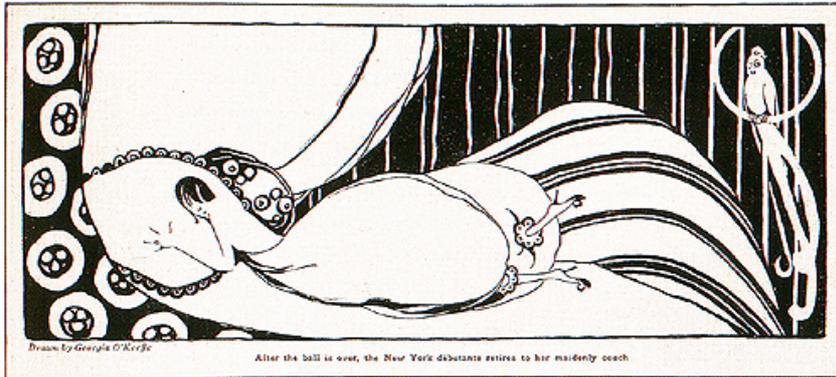


Abb. 1: „After the ball is over, the New York débutante retires to her maidenly couch“, 1916, Illustration in Vanity Fair



Abb. 2: Aubrey Beardsley, oh. D., Umschlagentwurf „Catalogue of rare Books, Nr. 7“



Abb. 3: Aubrey Beardsley, „The Woman in the Moon, for „Salome“, 1893



Abb. 4, „Untitled“, 1904/05, abgebildet im Jahrbuch des Chatham Episcopal Institute



Abb. 5: „No. 12 Special“, 1916, Kohle auf Papier



Abb. 6: „Drawing No. 12“, 1915, Kohle auf Papier

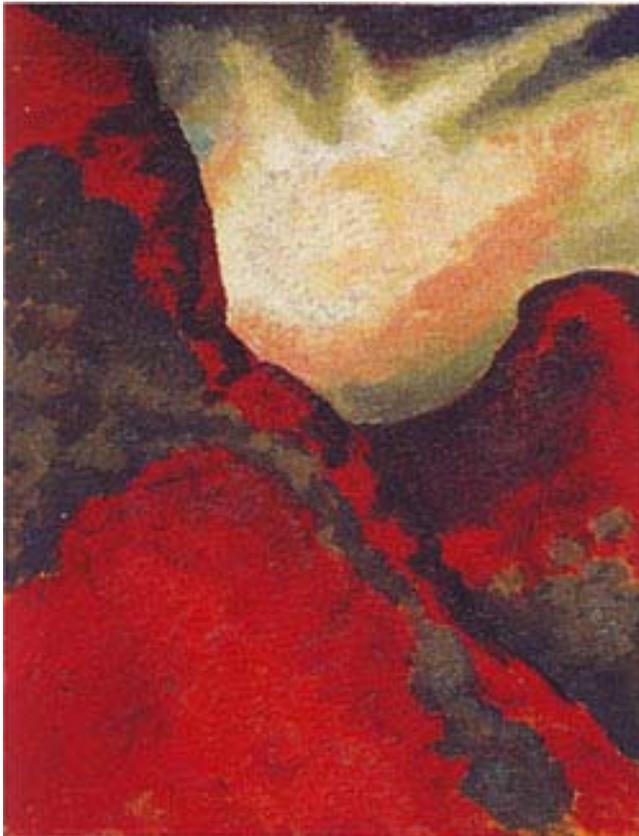


Abb. 7: „Red Landscape“, 1916/1917, Öl auf Karton



Abb. 8: William Blake, „Ancient Days – God as an Architect“, 1794, aquarellierte Radierung

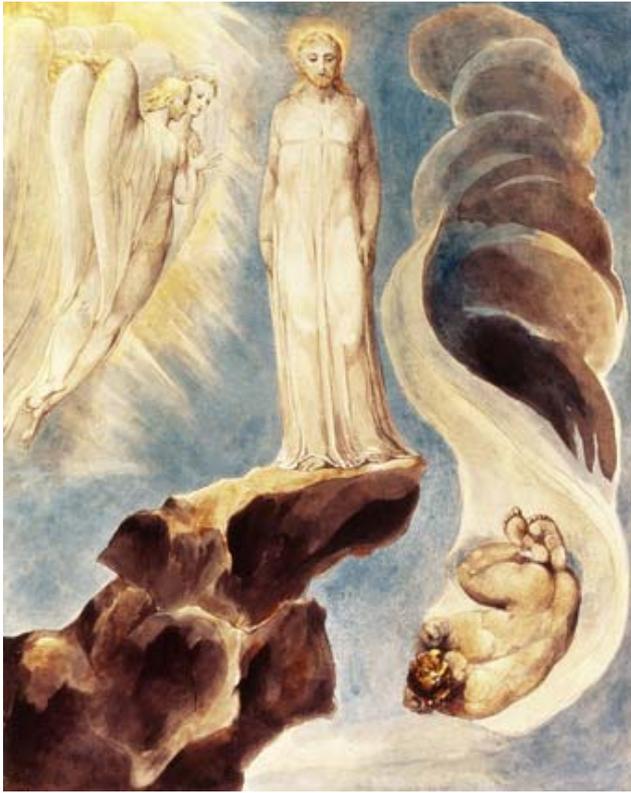


Abb. 9: William Blake, „The Third Temptation“, 1803-1805, Aquarell, Victoria and Albert Museum

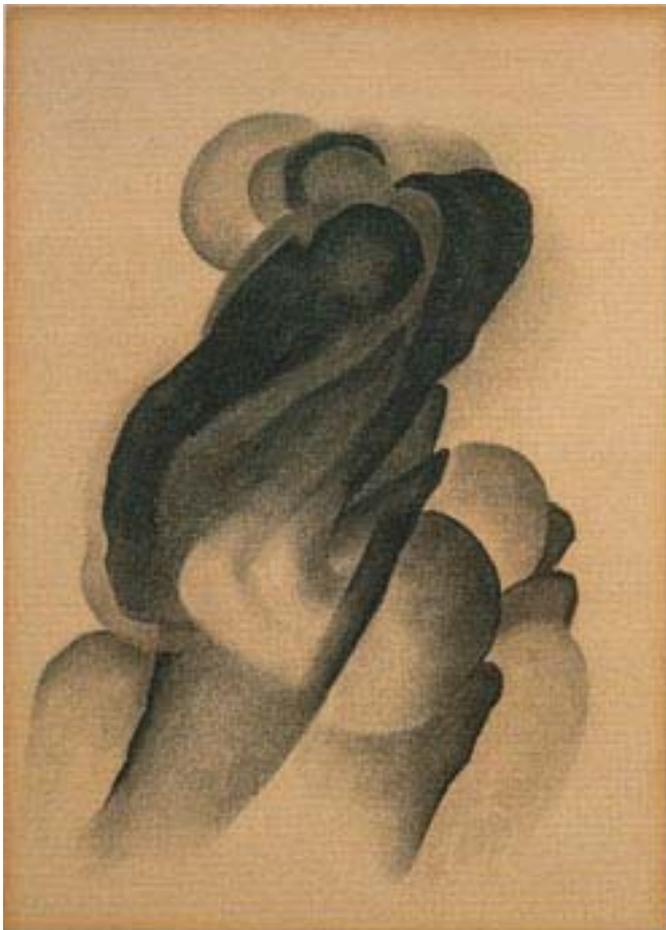


Abb. 10: „No. 16 Special“, 1918, Kohle auf Papier

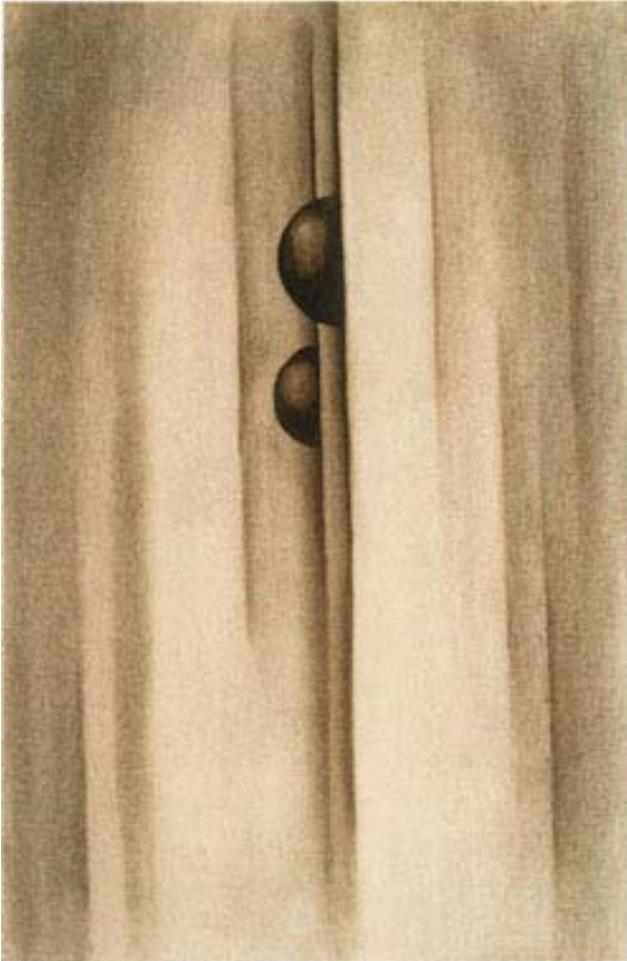


Abb. 11: „No. 17 - Special“, 1919, Kohle auf Papier

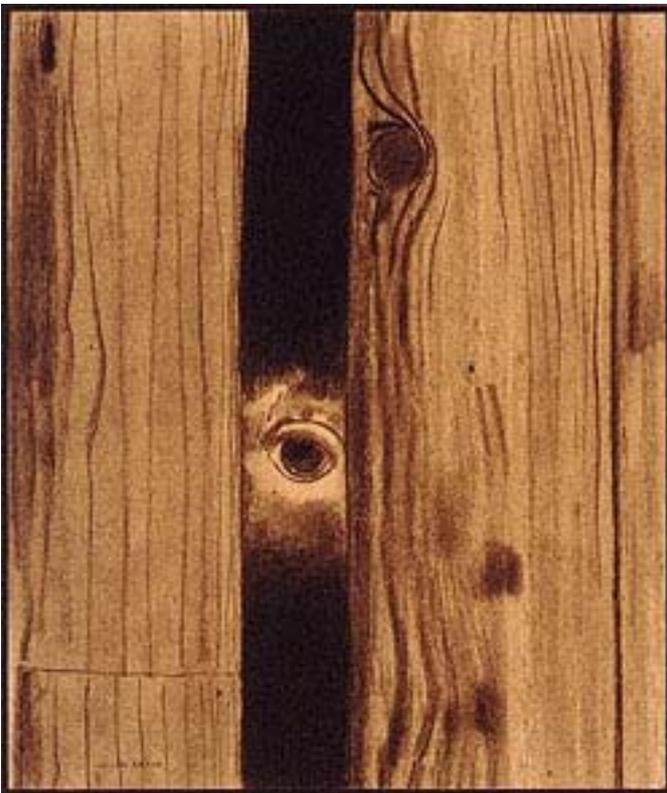


Abb. 12: Odilon Redon, „Le Coeur Revelateur“, 1883, Kohle auf braunem Papier, Santa Monica Museum of Art



Abb. 13: „Special No. 5“, 1915, Kohle auf Papier

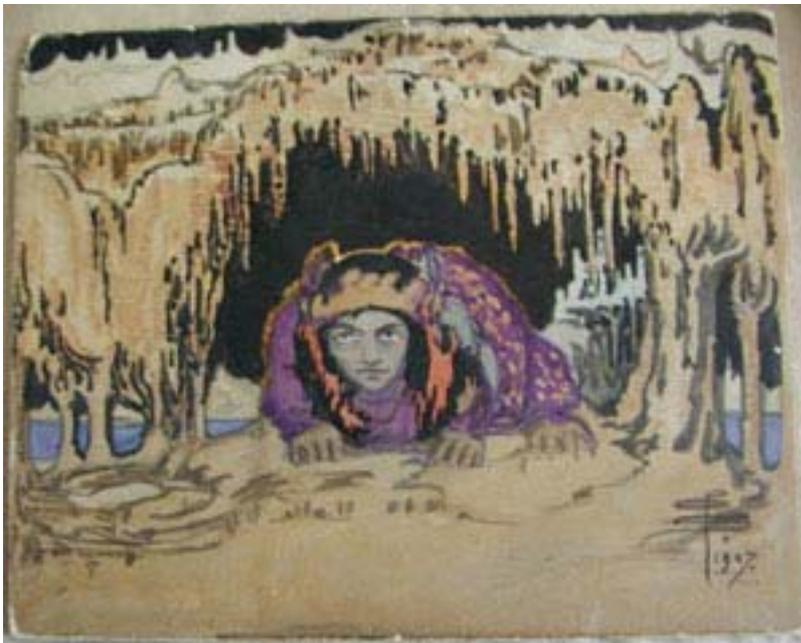


Abb. 14: Pamela Colman Smith, „Beethoven“, 1907, Aquarell auf Karton

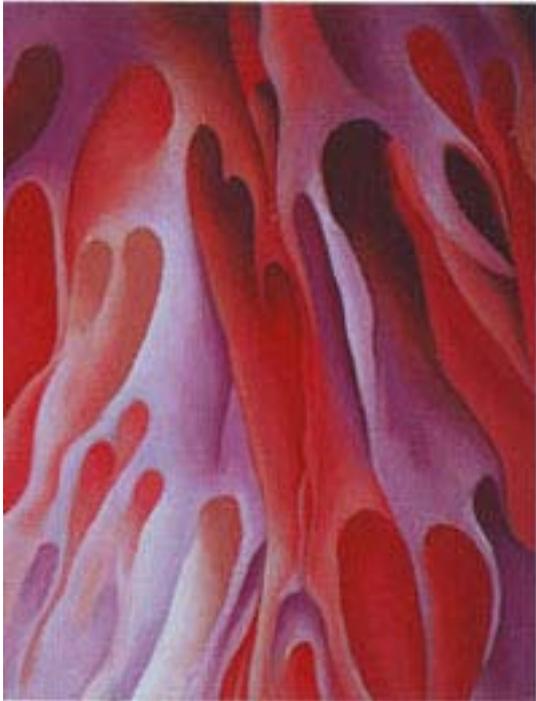


Abb. 15: „Red and Pink“, 1925, Öl auf Leinwand



Abb. 16: „No. 20 – From Music Special“, 1915, Kohle auf Papier



Abb. 17: „Tent Door at Night“, 1916, Aquarell auf Papier



Abb. 18: „No. 27“ aus Arthur Wesley Dows „Composition“, S. 94

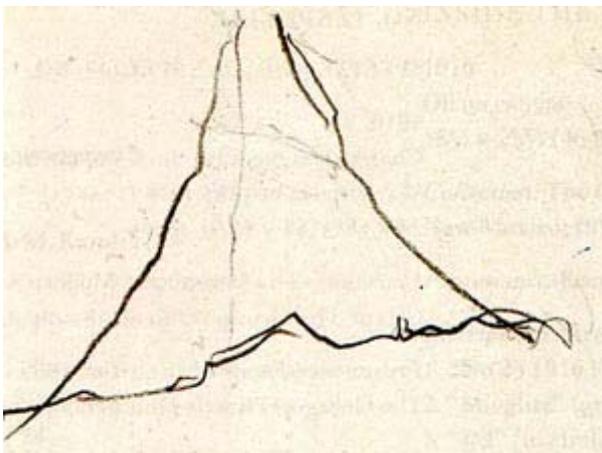


Abb. 19: O'Keeffe Skizze von "Tent Door at Night" und Detail aus Dows Composition "No. 27"



Abb. 20: „Special No. 9“, 1915, Kohle auf Papier



Abb. 21: Jigoku Zoshi, „Scroll of Hells“, Mitte 12. Jahrhundert, Kamakura Periode, Tokio National Museum



Abb. 22: Rodin, „Ohne Titel“, um 1900, Aquarell, Grafit, Tusche auf Papier



Abb. 23: „Nude Series IX“, Aquarell, Grafit auf Papier

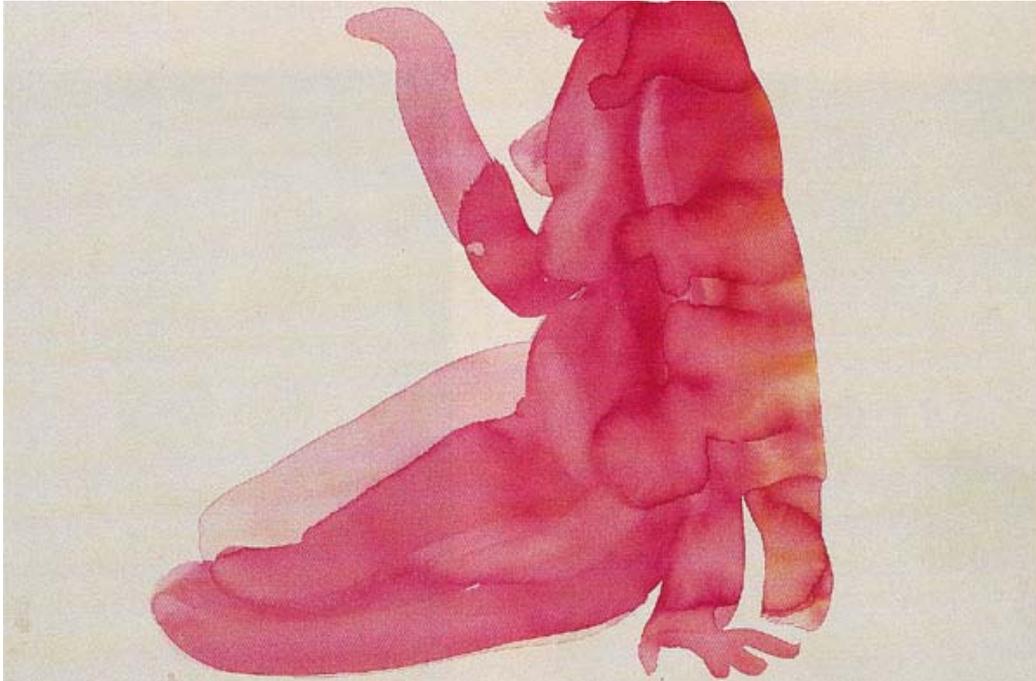


Abb. 24: „Nude Series XII“, Aquarell auf Papier



Abb. 25: „Nude Series II“, Aquarell auf Papier

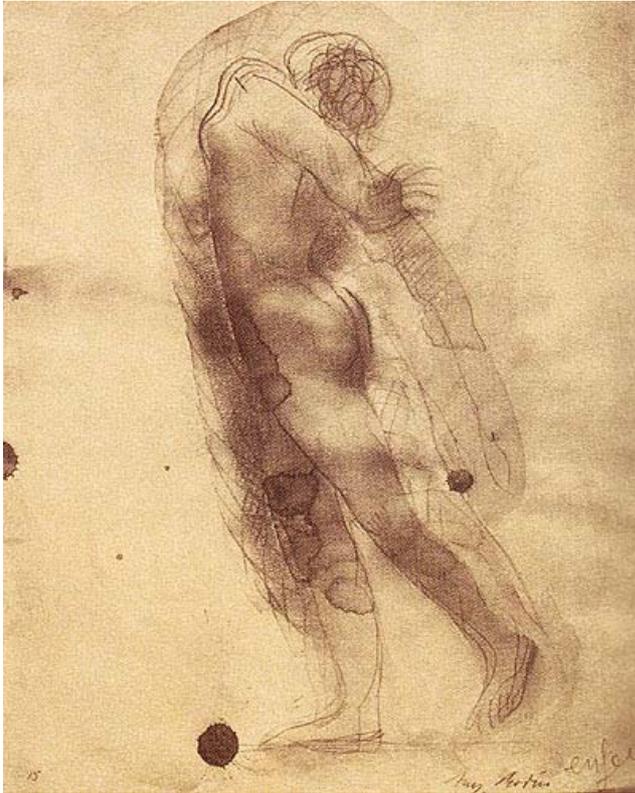


Abb. 26: Rodin, „Ohne Titel“, um 1900, Aquarell, Grafit auf

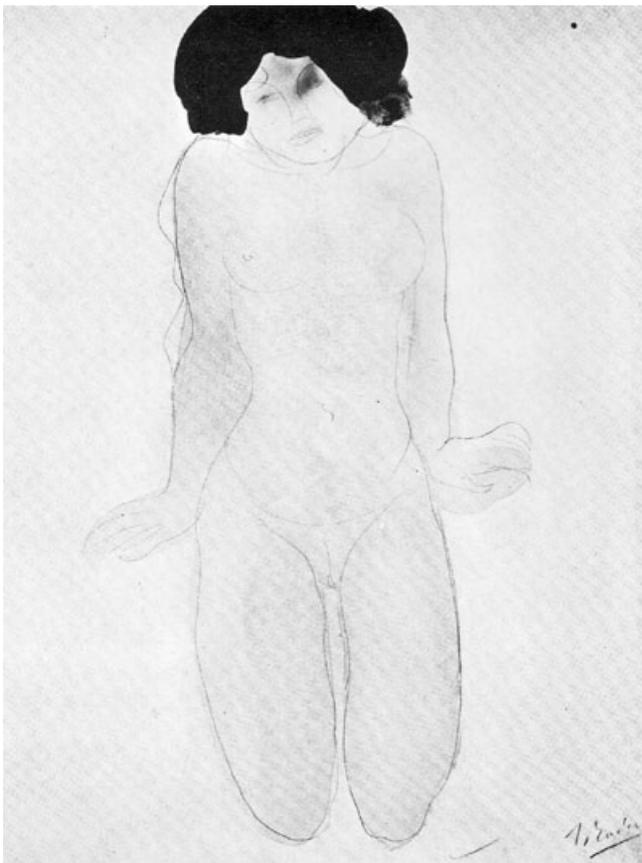


Abb. 27: Rodin, „Kneeling Girl“, um 1900, Aquarell, Grafit auf Papier

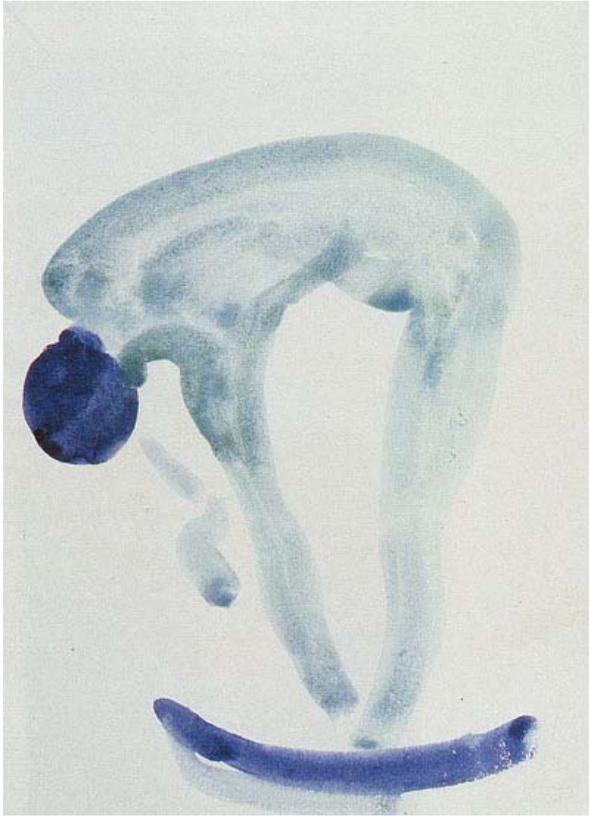


Abb. 28: „Untitled (Leah)“, 1918, Aquarell auf Papier

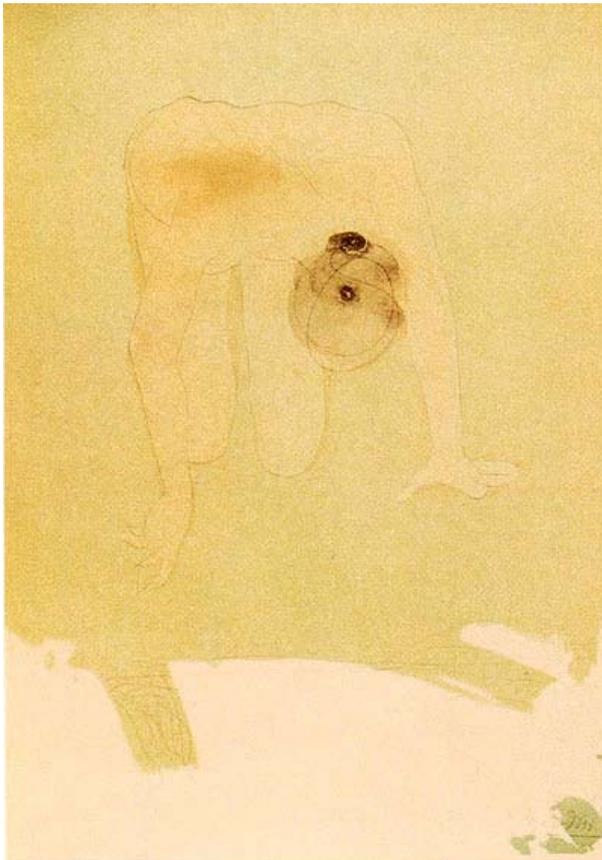


Abb. 29: „Ohne Titel“, um 1900, Aquarell, Grafit auf Papier



Abb. 30: „Nude No. IV“, 1917, Aquarell auf Papier



Abb. 31: „Untitled (Abstraction / Portrait of Paul Strand)“, 1917, Aquarell auf Papier

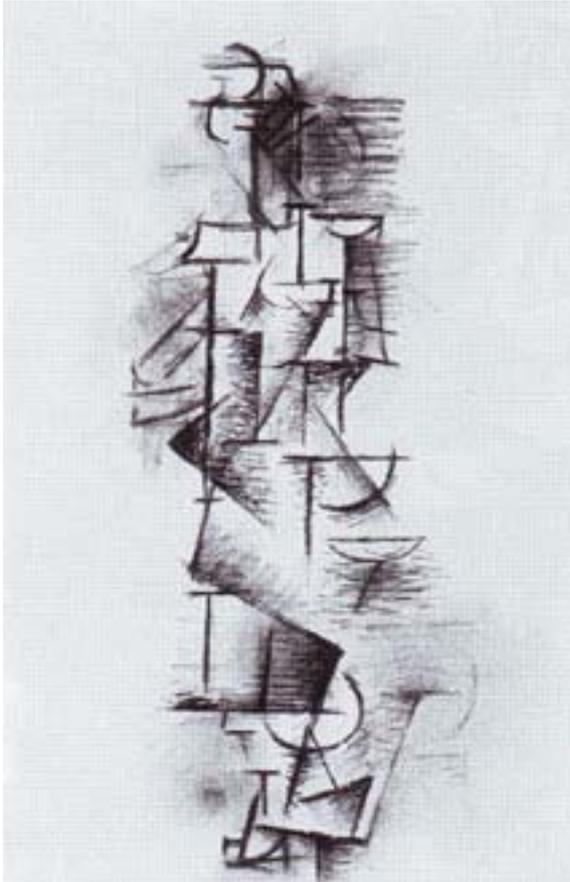


Abb 32: Pablo Picasso, „Stehender weiblicher Akt“, 1910, Kohle auf Papier

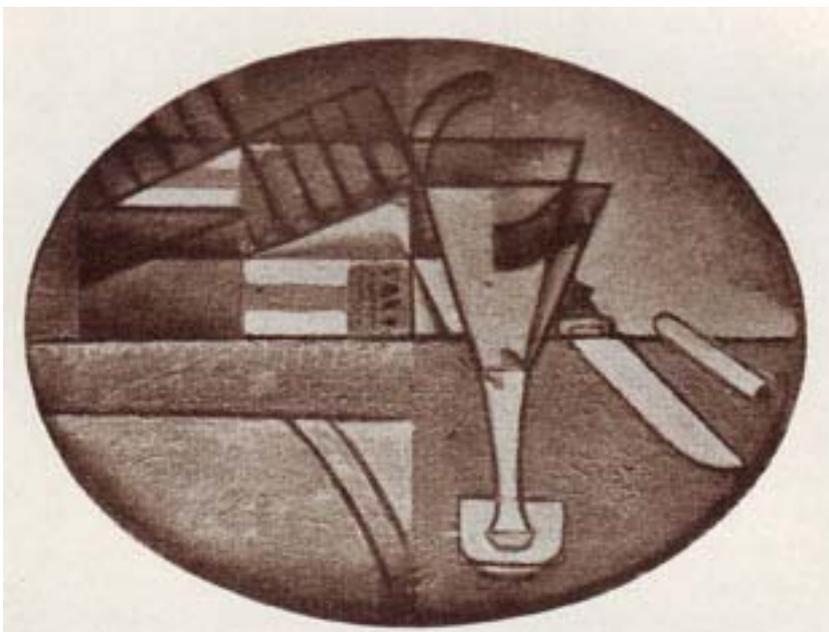


Abb. 33: Juan Gris, „Stilleben“



Abb. 34: "Untitled (Stil-Life)", um 1916/1917, Feder, Tinte auf Papier



Abb. 35: "Abstraction", 1916, Kohle auf Papier



Abb. 36: Alfred Stieglitz, Foto der Brancusi-Ausstellung vom März 1914 in der 291



Abb. 37: Constantin Brancusi, „Torso“, vor 1914, Kreide auf Papier

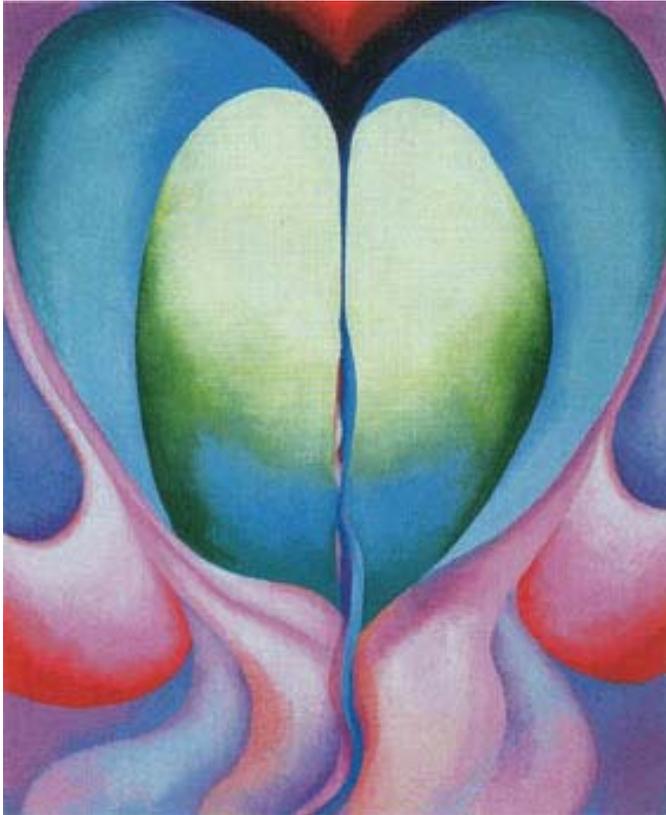


Abb. 38: „Series I No. 8“, 1919, Öl auf Leinwand



Abb. 39: „Le baiser“, um 1912, Kalkstein



Abstraction Nr. 1



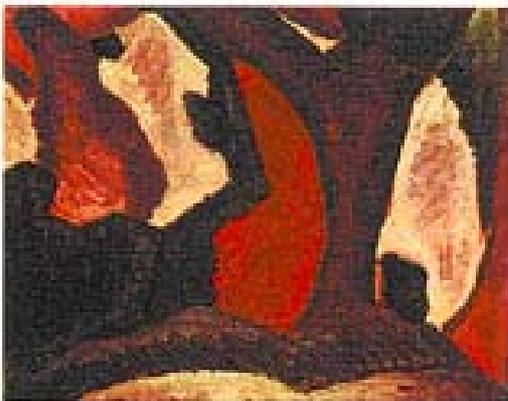
Abstraction Nr. 2



Abstraction Nr. 3



Abstraction Nr. 4



Abstraction Nr. 5



Abstraction Nr. 6

Abb. 40: Arthur G. Dove, „Abstraction No. 1” bis “Abstraction No. 6”, 1910-1912, Öl auf Holz

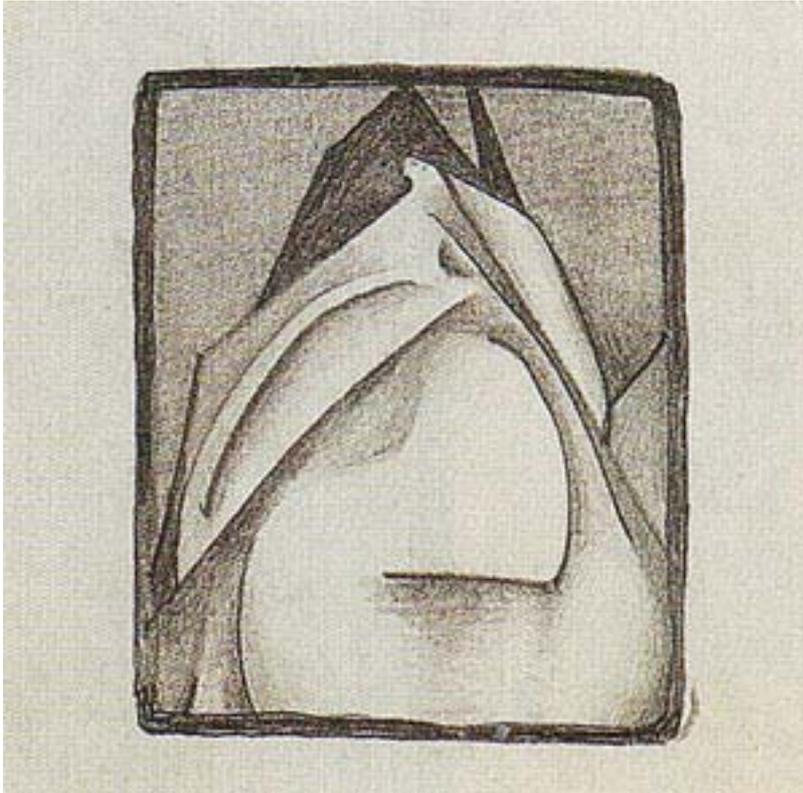


Abb. 41: "Untitled (Figure)", um 1916/1917, Grafit auf Papier



Abb. 42: „No. 24 – Special / No. 24“, 1916/1917, Öl auf Leinwand



Abb. 43: Arthur G. Dove, „Based on Leaf Forms and Spaces“, 1912/1913, Pastell auf Papier



Abb. 44: „Blue No. I“, 1916, Aquarell und Grafit auf Papier



Abb. 45: „Blue No. IV“, 1916, Aquarell und Grafit auf Papier

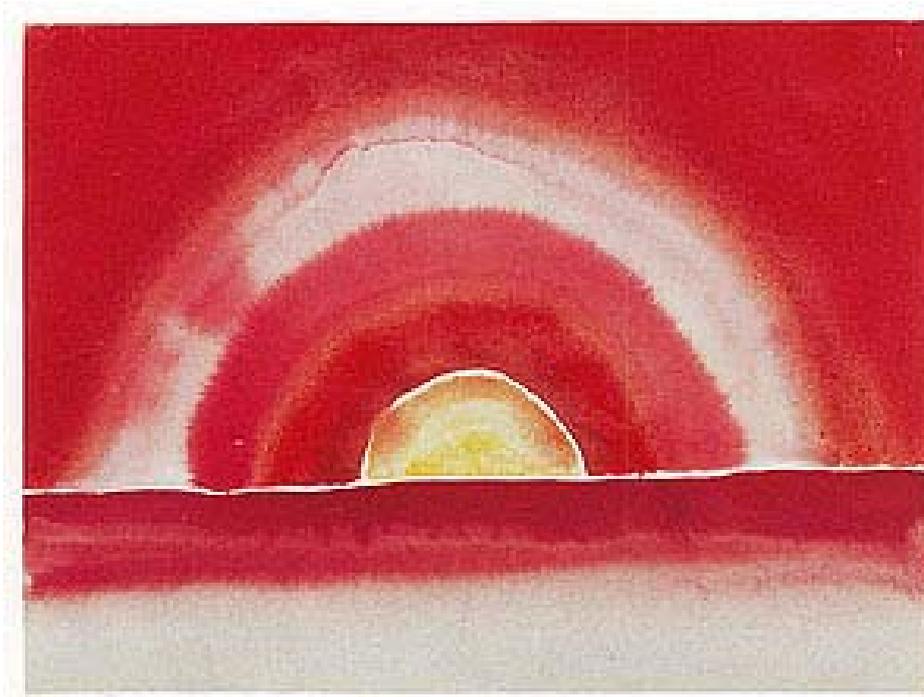


Abb. 46: "Sunrise", 1916, Aquarell auf Papier



Abb.47: Arthur Dove, "Sunrise III", 1936, Öl und Wachsemlusion auf Leinwand



Abb. 48: Max Weber, „New York 1913“, 1913, Öl auf Leinwand



Abb. 49: „Manhattan“, 1932, Öl auf Leinwand



Abb. 50: Marsden Hartley, „Trixie“, 1916, Öl auf Holz



Abb. 51: „Blue Shapes“, 1919, Aquarell auf Papier



Abb. 52: Marsden Hartley, „Provincetown Abstraction“, 1916



Abb. 53: „Evening Star No. IV“, 1917, Aquarell auf Papier

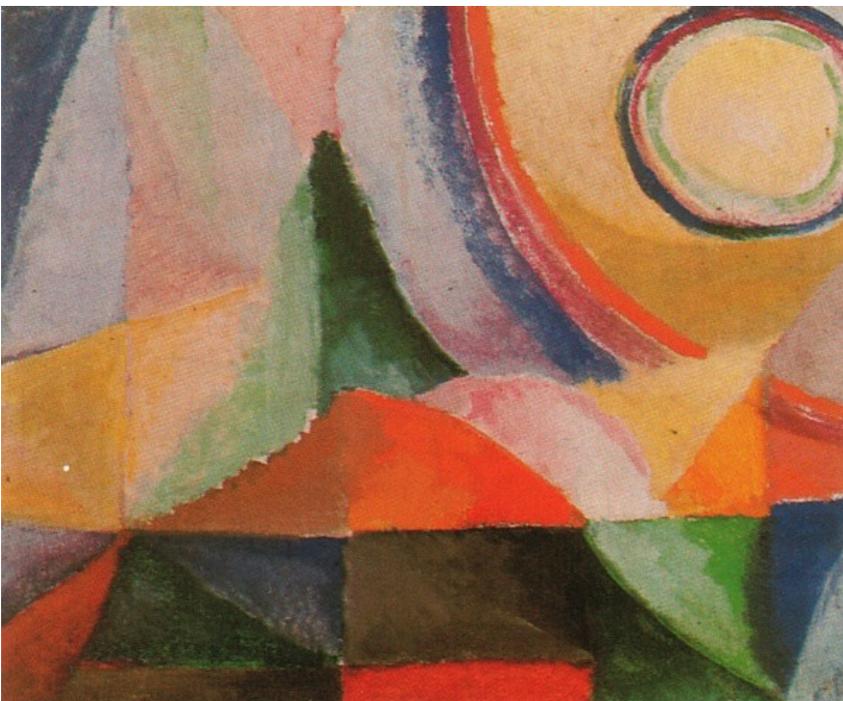


Abb. 54: Sonia Delaunay, „Contrastes simultanéés“, 1912, Öl auf Leinwand



Abb. 55: "Untitled (Red, Blue and Green)", 1916, Aquarell auf Papier

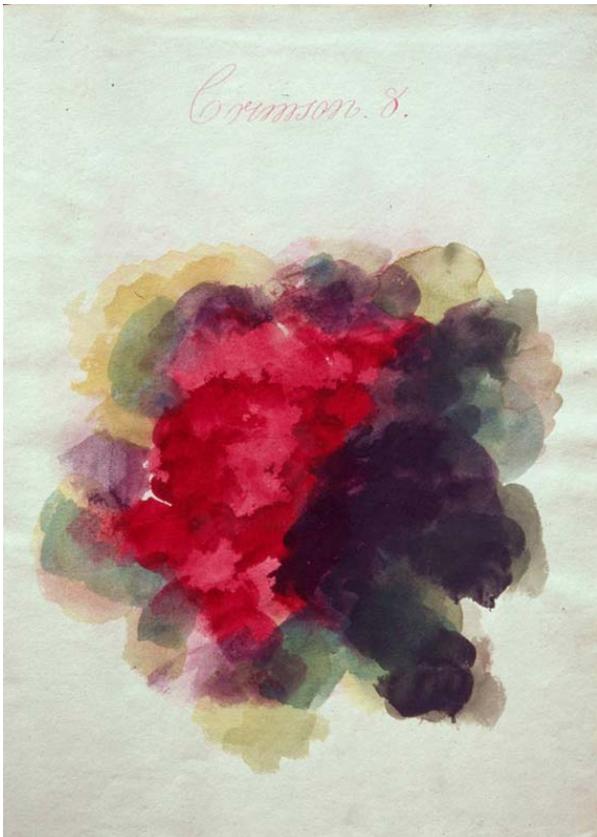


Abb. 56: Mary Gartside, 1805, Aquarell auf Papier



Abb. 57: "Red and Green No. III", 1916, Aquarell auf Papier



Abb. 58: „Blue, Green and Red“, 1916, Aquarell auf Papier



Abb. 59: „Nude No. IV“, 1917, Aquarell auf Papier



Abb. 60: „Untitled (Abstraction / Portrait of Paul Strand)“, 1917, Aquarell auf Papier

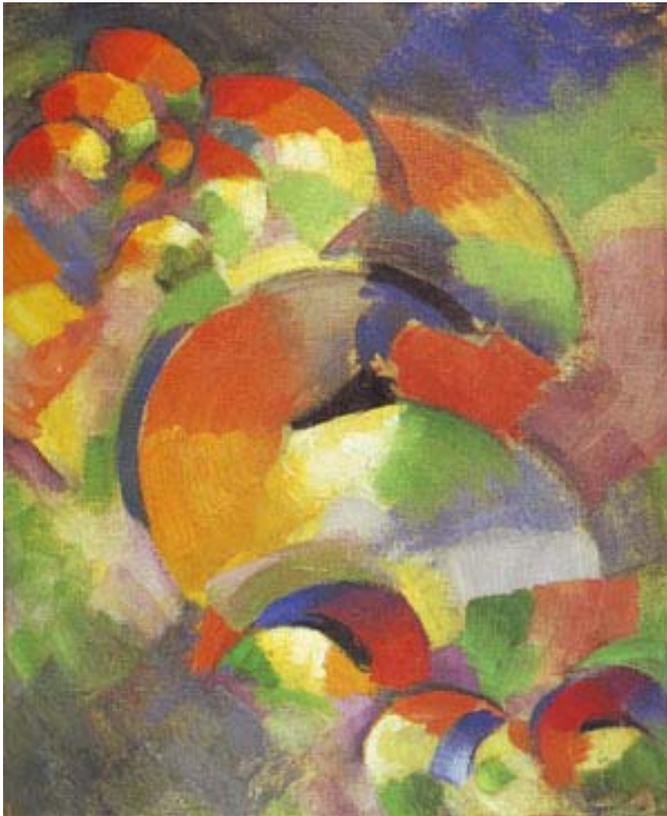


Abb. 61: Morgan Russell, "Synchrony (Synchronie Cosmique)", 1914, Öl auf Leinwand

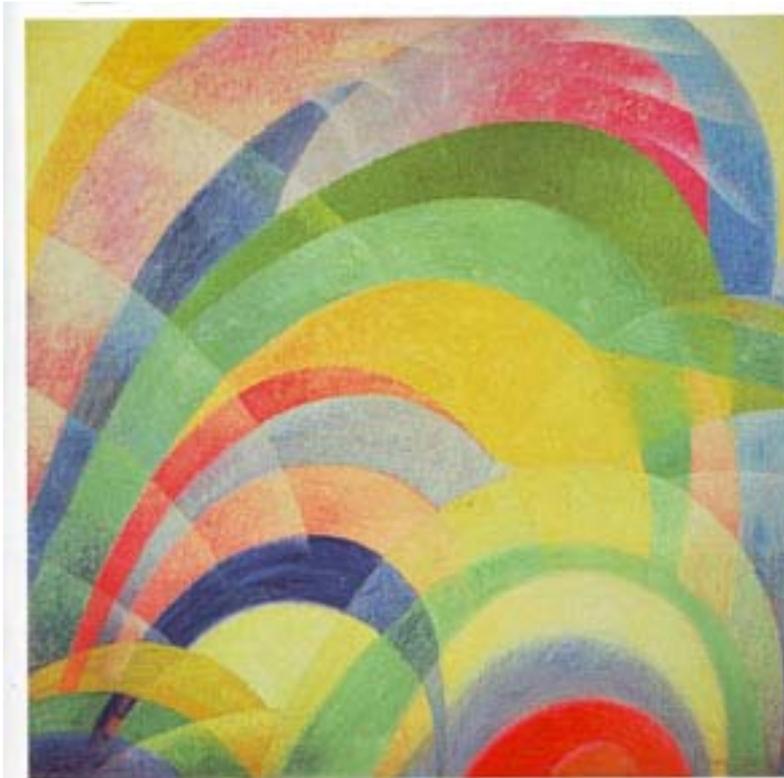


Abb. 62: Leonardo Dudreville, „Expansione della poesia“, 1913, Öl auf Leinwand



Abb. 63: „Early No. 2“, 1915, Kohle auf Papier



Abb. 64: „Second, out of my Head“, 1915, Kohle auf Papier



Abb. 65: "No. 8 – Special", 1916, Kohle auf Papier



Abb. 66: „Pool in the Woods, Lake George“, 1922, Pastell auf Papier

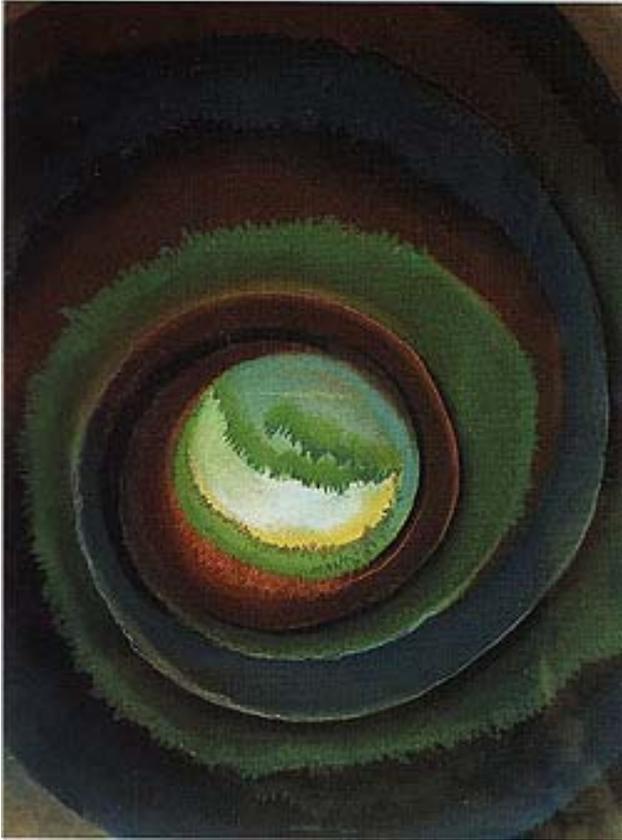


Abb. 67: "Pond in the Woods", 1922, Pastell auf Papier

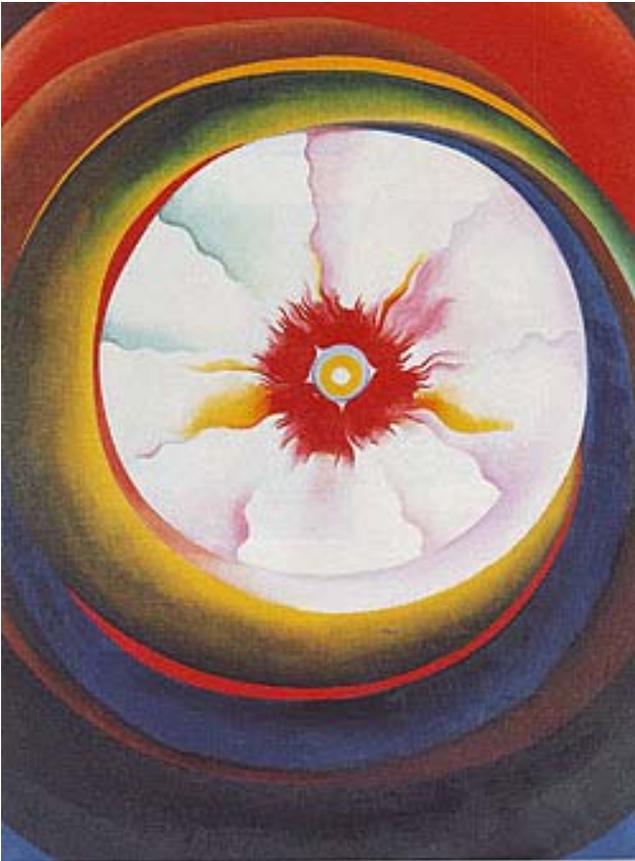


Abb. 68: "At the Rodeo, New Mexico", 1929, Öl auf Leinwand



Abb. 69: "Goat's Horn with Blue", 1945, Pastell auf Papier



Abb. 70: "Abstraction", 1946, weiß lackierte Bronze



Abb. 71: Gino Severini, „Train de banlieue arrivant à Paris“, um 1915, Öl auf Leinwand



Abb. 72: „Train at Night in the Desert“, 1916, Aquarell, Graphit auf Papier



Abb. 73: Giacomo Balla, "Viva l'Italia", 1915, Öl auf Leinwand

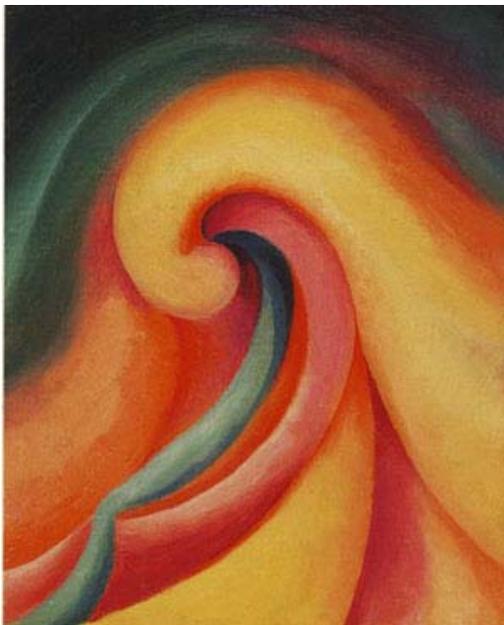


Abb. 74: "Series I – No. 3", 1918, Öl auf Holz



Abb. 75: "The Flag", 1918, Aquarell und Bleistift auf Papier



Abb. 76: Giacomo Balla, „Velo di vedova + paesaggio (Corazzata + vedova + vento), 1916, Öl auf Leinwand

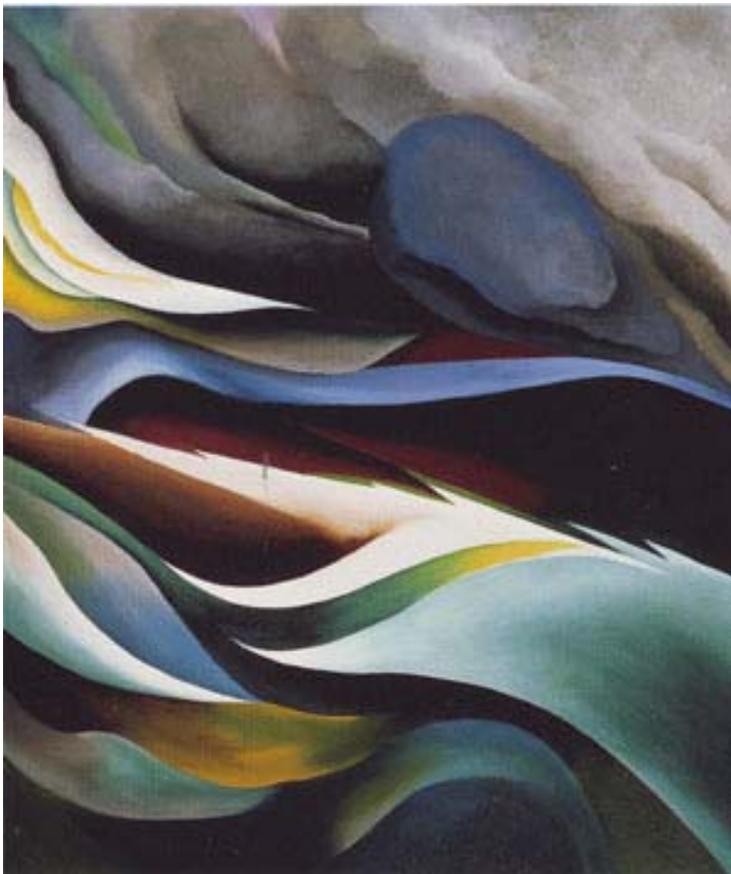


Abb. 77: „From the Lake, No. 1“, 1924, Öl auf Leinwand

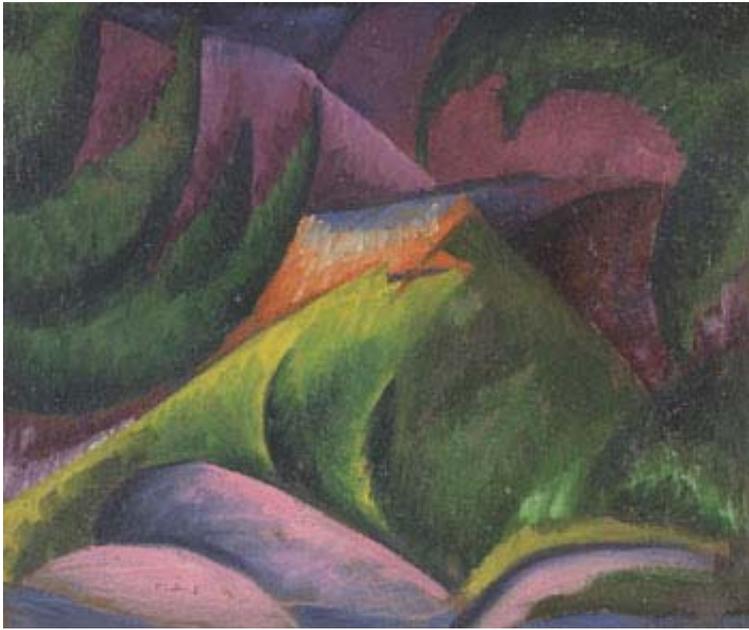


Abb. 78: Konrad Cramer, "Improvisation", ca. 1911-1913, Öl auf Karton oder Holz



Abb. 79: Arthur G. Dove, "Nature Symbolized No. 2", ca. 1911/1912, Pastell auf Papier



Abb. 80: Arthur G. Dove, "Team of Horses", ca. 1911-1912, Pastell auf Karton

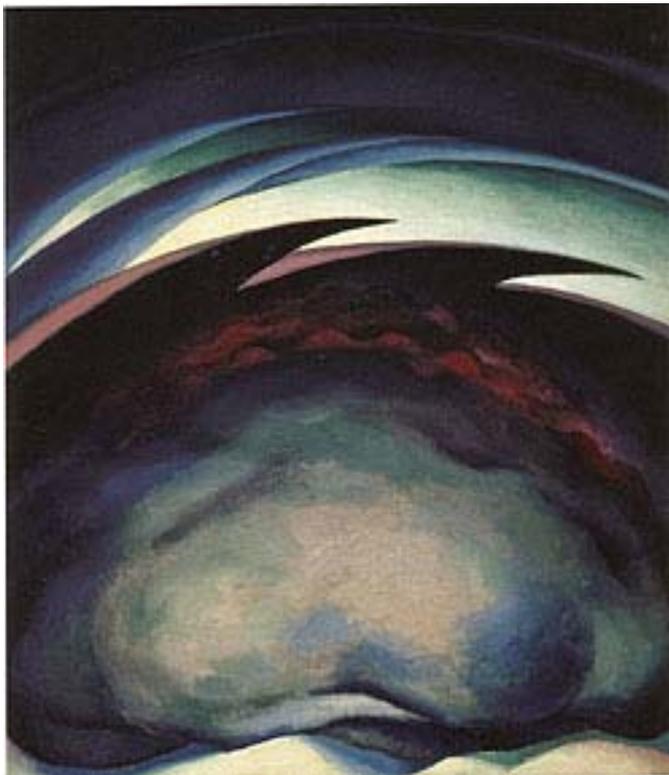


Abb. 81: „Series I – From the Plains”, 1919, Öl auf Leinwand



Abb. 82: "Fisherhook from Hawaii", 1939, Öl auf Leinwand



Abb. 83: "Abstraction White Rose", 1927, Öl auf Leinwand



Abb. 84: Wassily Kandinsky, Entwurf zu „Komposition Nr. 4“



Abb. 85: „Black Lines“, 1919, Kohle auf Papier

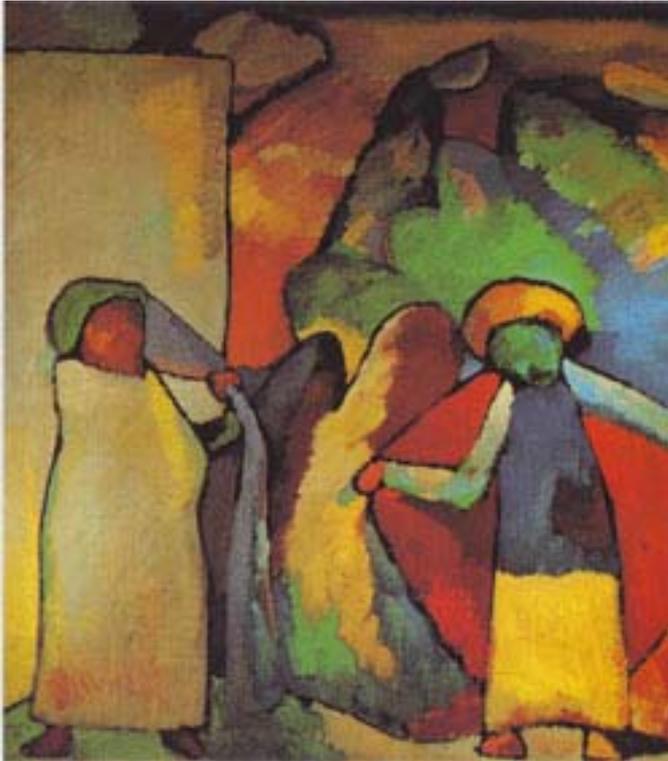


Abb. 86: Wassily Kandinsky, „Improvisation 6“, 1909, Öl auf Leinwand

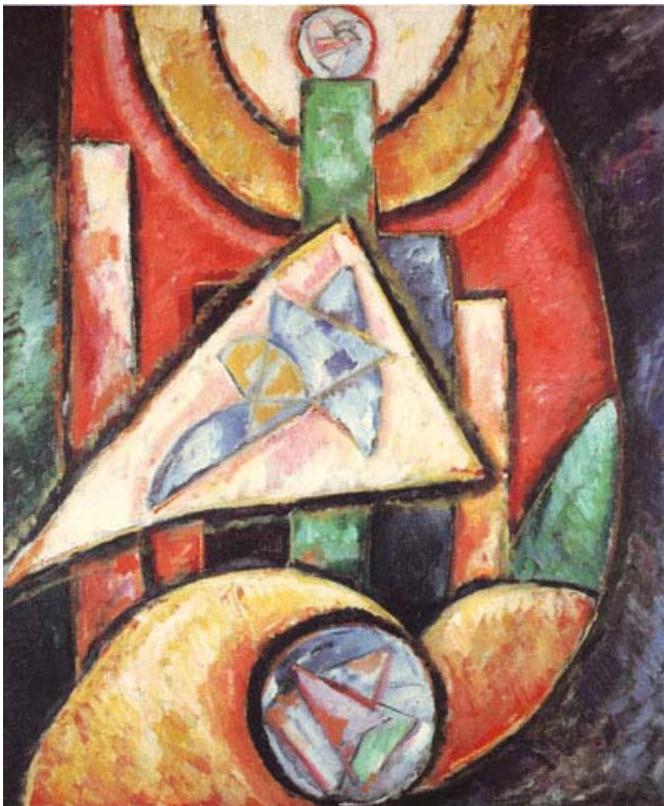


Abb. 87: Marsden Hartley, „Abstraction“, um 1912/1913, Öl auf Leinwand



Abb. 88: „No. 21 – Special“, 1916/1917, Öl auf Karton

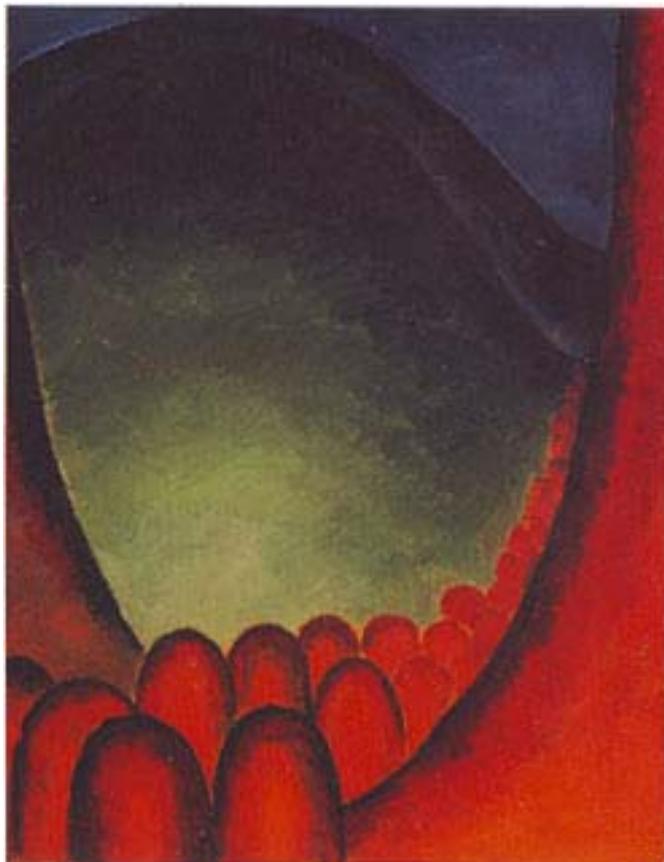


Abb. 89: „No. 20 – Special“, 1916/1917, Öl auf Karton



Abb. 90: Alexej von Jawlensky, "Gebirge Obersdorf", 1912, Öl auf Karton



Abb. 91: Alexej Jawlensky, "Gebirge und Bäume", 1912-1915, Öl auf Karton



Abb. 92: Albert Bloch, „Kreuztragung“, 1911, Öl auf Leinwand



Abb. 93: Adolf Erbslöh, „Young Woman“, Öl auf Leinwand



Abb. 94: Franz Marc, „Der Stier“, 1911, Öl auf Leinwand



Abb. 95: „Untitled (Abstraction)“, 1916, Öl auf Leinwand



in: Marc: Schlafende Hirtin / Holzschnitt / Vom Stock gedruckt

Abb. 96: Franz Marc, „Schlafende Hirtin“, Holzschnitt



Abb. 97: Franz Marc, „Tiger“, 1912, Hozlschnitt



Abb. 98: „Abstraction“, 1916, Gipsabguss



Abb. 99: „No. 2 – Special“, 1915, Kohle auf Papier



Abb.100: Franz Marc, „Die verzauberte Mühle“, 1913, Öl auf Leinwand

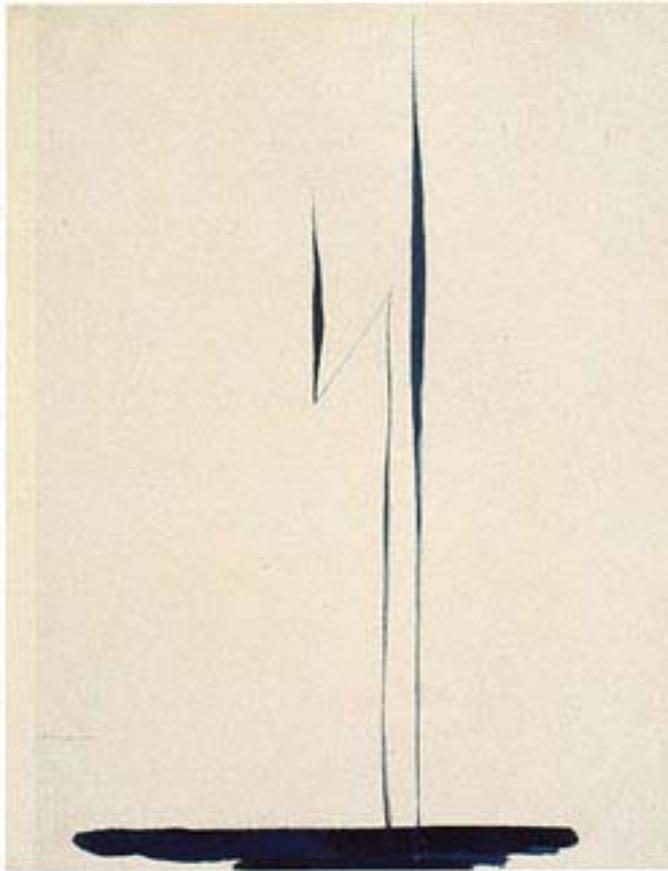


Abb. 101: „Blue Lines“, 1916, Aquarell auf Papier

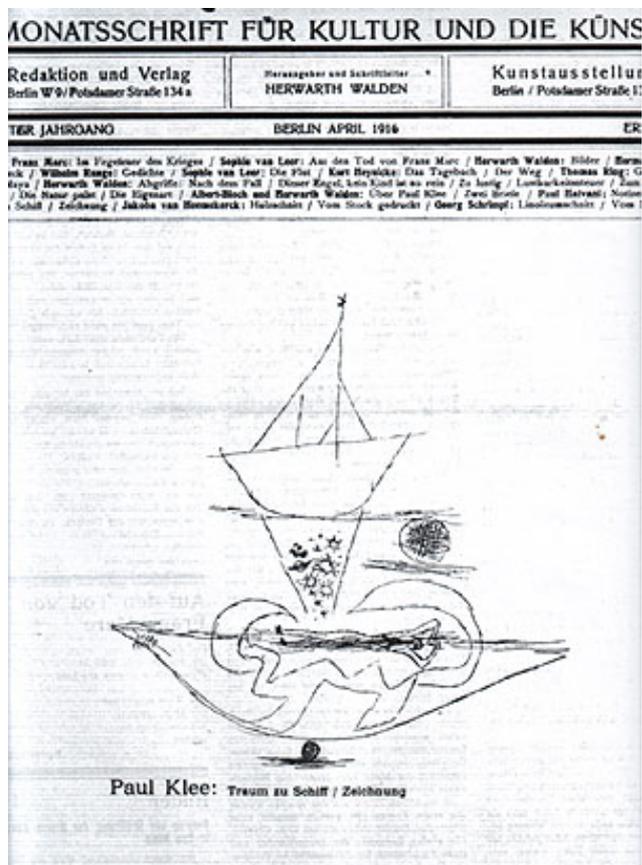


Abb. 102: Paul Klee, „Traum zu Schiff“, Zeichnung, Abbildung in *Der Sturm*, April 1916



Abb. 103: „Untitled (Woman in Blue Dress)“, 1916/1917, Aquarell und Grafit auf Papier



Abb. 104: Ernst Ludwig Kirchner, „Fünf Kokotten“, 1914, Holzschnitt

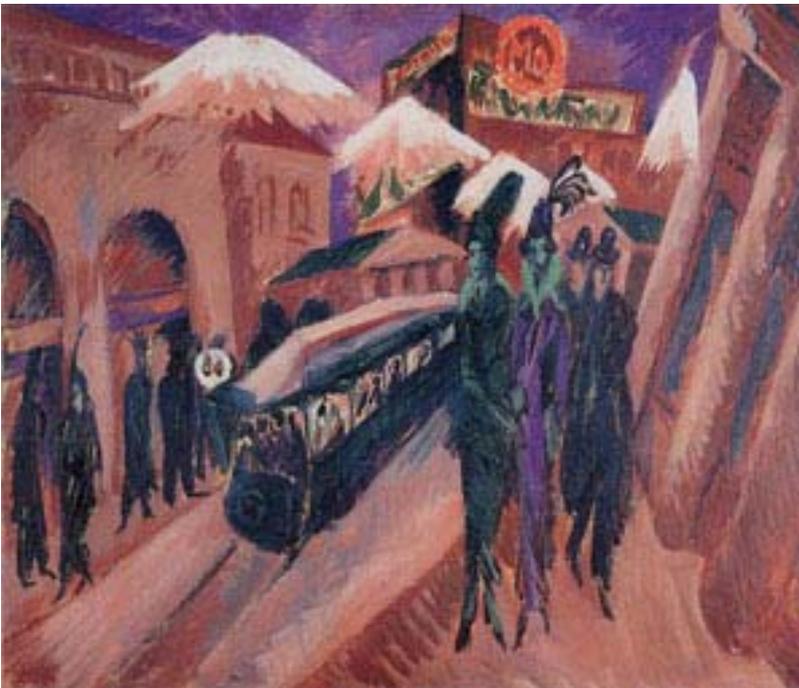


Abb. 105: Ernst Ludwig Kirchner, „Leipziger Straße mit elektrischer Bahn“, 1914, Öl auf Leinwand



Abb. 106: „Cow's Skull, Red, White and Blue, 1931, Öl auf Leinwand

Literaturverzeichnis

Bücher:

Amarillo Art Center, Georgia O'Keeffe and her Contemporaries
Ausstellungskatalog, Amarillo, 1985

Apollonio, Umberto, Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen
Revolution 1909-1918, DuMont Verlag, Schauberg, 1972

Balken, Debra Bricker, Arthur Dove: A Retrospective, The MIT Press, Cambridge,
1997

Belgin, Tayfun , Alexej von Jawlensky. Reisen, Freunde, Wandlungen,
Ausstellungskatalog, Verlag Umschau/Braus, Heidelberg, 1998

Benke, Britta, O'Keeffe. Blumen in der Wüste, Taschen Verlag, Köln, 2003

Blei, Franz, Aubrey Vincent Beardsley. Zeichnungen, Comet Verlag, Köln, ohne
Jahresangabe

Bonnet, Anne-Marie, Auguste Rodin. Bilder des Begehrens. Die erotischen Aquarelle
und Scherenschnitte, Schirmer / Mosel Verlag, München, 1995

Brennan, Marcia, Painting Gender, Constructing Theory. The Alfred Stieglitz Circle
and American Formalist Aesthetics, Massachusetts Institute of Technology Press,
Cambridge, Massachusetts, 2001

Burns, Sarah, Inventing the Modern Artist. Art and Culture in Gilded Age America,
Yale University Press, New Haven, 1996

Castro, Jan Garden, The Art & Life of Georgia O'Keeffe, Crown Publishers, Inc., NY,
1985

Cladel, Judith, Auguste Rodin. L'oeuvre et L'homme, Brüssel, 1908

Corn, Wanda M., The Great American Thing. Modern Art and National Identity, 1915-
1935, University of California Press, Berkeley, 1999

Cowart, Jack; Hamilton Juan; Greenough, Sarah, Georgia O'Keeffe. Art and Letters.
Ausstellungskatalog, Washington National Gallery of Art, Boston, New York, Graphic
Society Books, 1987

Curiger, Bice, Georgia O'Keeffe, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2003

Curiger, Bice, Birth of the Cool, Lantz Verlag, Kunsthaus Zürich, 1997

Dech, Julia, Georgia O'Keeffe. Gemälde, Schirmer Verlag, München, 1995

Dijkstra, Bram, Georgia O'Keeffe and the Eros of Place, Princeton University Press,
Princeton, 1998

Dow, Arthur Wesley, Composition. A Series of Exercises in Art Structure for the Use of Students and Teachers, University of California Press, Berkeley, 1997 (Originalausgabe 1913)

Düchting, Hajo, Franz Marc, DuMont Verlag, Köln, 1991

Eddy, Arthur Jerome, Cubists and Post-Impressionism, A. C. McClurg & Co., Chicago, 1914

Eisler, Benita, O'Keeffe & Stieglitz. An American Romance, Penguin Books USA Inc., New York, 1991

Eldredge C. Charles, Georgia O'Keeffe. American and Modern, Yale University Press, New Haven, 1993

Elger, Dietmar, Expressionismus, Taschen Verlag, Köln, 2002 (Originalausgabe 1988)

Fenollosa, Ernest, Epochs of Chinese and Japanese Art. An outline History of East Asiatic Design, 2. Bände, Frederick A. Stokes Company, New York, 1912

Fine, Ruth E.; Glassman, Elizabeth; Lynes, Barbara Buhler; Walsh, Judith C., O'Keeffe on Paper, Ausstellungskatalog, National Gallery of Art, Washington, 2000

Fine, Ruth E., John Marin, Ausstellungskatalog, National Gallery of Art, Washington, Abbeville Press, New York, 1990

Fine, Ruth E.; Glassman, Elizabeth; Hamilton, Juan, The Book Room: Georgia O'Keeffe's Library in Abiquiu, Ausstellungskatalog, The Grolier Club, New York, 1997

Galerie Art Focus, Der Sturm – Herwarth Waldens „Strum“ in Berlin, Ausstellungskatalog, Galerie Art Focus, Zürich, 2002

Giboire, Clive; Eisler, Benita, Lovingly, Georgia, Simon and Schuster, NY, 1990

Greenough, Sarah, Modern Art and America. Alfred Stieglitz and his New York Galleries, Ausstellungskatalog, Bluefinch Press, Little, Brown and Company, 2000.

Güse, Ernst-Gerhard, Auguste Rodin. Zeichnungen und Aquarelle, Gerd Hatje Verlag, 1984

Peter Hassrick, The Georgia O'Keeffe Museum, Harry N. Abrams, New York, 1997

Hamburger Kunsthalle, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Ausstellungskatalog, DuMont Verlag, Köln 1999

Hilton, Timothy, Picasso, Lichtenberg Verlag, München 1997

Hoffman, Katherine, Georgie O Keeffe. A Celebration of Music and Dance, George Braziller, New York, 1997

Hofstätter, Hans H., Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Du Mont Verlag, Schauberg, Köln, 1965

Homer, William Innes, Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde, Secker & Warburg, London, 1977

Honour, Hugh; Fleming, John, Weltgeschichte der Kunst, Prestel Verlag, München, 1983

Hopfengart, Christine, Der Blaue Reiter, Ausstellungskatalog zur Kunsthalle Bremen 2000, DuMont Buchverlag, Köln, 2000

Joachimides, Christos M.; Rosenthal, Norman, Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993, Ausstellungskatalog, Prestel Verlag, München, 1993

Judrin, Claudie, Auguste Rodin. 100 Zeichnungen und Aquarelle, Lingen Verlag, Köln, 1988

Jullian, Philippe, Der Symbolismus, DuMont Verlag, Köln, 1974 (Originalausgabe: The Symbolists, Phaidon Press Limited, London, 1973)

Kandinsky, Wassily; Marc, Franz, Der Blaue Reiter, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, Piper Verlag, München, 2004

Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Benteli Verlag, Bern, 4. Auflage, 1952

Knubben, Thomas; Osterwold, Tilman, Auguste Rodin. Aquarelle aus der Sammlung des Musée Rodin, Paris, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2004

Kornhauser, Elizabeth Mankin, Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei, Ausstellungskatalog, Hirmer Verlag München, 2007

Kuh, Katharine, The Artist's Voice. Talks with seventeen Artists, Harper & Row, New York, 1960, 1961, 1962

Kushner, Marilyn S., Morgan Russell, Hudson Hills Press, New York, 1990

Lisle, Laurie, Portrait of an Artist: A Biography of Georgia O'Keeffe, Seaview Books, New York, 1980.

Lynes, Barbara Buhler, Georgia O'Keeffe. Catalogue Raisonné, 2 Bände, Yale University Press, 1999

Lynes, Barbara Buhler, O'Keeffe, Stieglitz, and the Critics, Chicago, 1991.

Lynes, Barbara Buhler; Bowman, Russel, O'Keefes's O'Keeffes. Die Sammlung der Künstlerin, Ausstellungskatalog, Prestel Verlag, München, 2002

MacKinley, Helm, John Marin, Pellegrini and Cudahy, Boston, 1948.

- Martin, Sylvia, *Futurismus*, Taschen Verlag, Köln, 2005
- Mayers, Bernhard S., *Malerei des Expressionismus – eine Generation im Aufbruch*, DuMont Verlag, Köln, 1957
- McDonnell, Patricia, *Painting Berlin Stories, Marsden Hartley, Oscar Bluemner, and the First American Avant-Garde in Expressionist Berlin*, Peter Lang Publishing, New York, 2003
- McCoubrey, John W., *Amerikanische Malerei 1900 – 1970*, Time Inc. USA, 1970
- Merrill, Christopher; Bradbury, Ellen, *From the Faraway Nearby: Georgia O’Keeffe as Icon*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1998 (Originalausgabe 1992)
- Moeller, Magdalena M., *Die Brücke*, Hirmer Verlag, München, 1995
- Mullett, Suzanne, *Arthur G. Dove (1880-1946): A Study in Contemporary Art*, Master’s Thesis, The American University, 1944
- Néret, Gilles, *Auguste Rodin. Skulpturen und Zeichnungen*, Taschen Verlag, Köln 1993
- North, Percy, *Max Weber. The Cubist Decade 1910-1920*, University of Washington Press, Seattle, 1991
- O’Keeffe, Georgia, *Georgia O’Keeffe*, Viking Press, New York 1976 (unpaginiert)
- O’Keeffe, Georgia; Bry, Doris Bry, *Georgia O’Keeffe. Some Memories of Drawings*, Atlantis Editions, New York, 1974 (unpaginiert)
- Parsons, Melinda Boyd, *To all Believers – The Art of Pamela Coman Smith*, Delaware art Museum, Wilmington, 1975 (unpaginiert)
- Partsch, Susanna, *Marc 1880-1916*, Taschen Verlag, Köln, 2001
- Partsch, Susanna, *Paul Klee 1879-1940*, Taschen Verlag, Köln, 2007 (Originalausgabe 1991)
- Peters, Sarah Whitaker, *Becoming O’Keeffe. The Early Years*, Abbeville Press, New York, 2. Ausgabe, 2001 (1.Ausgabe 1991)
- Philp, Hunter Drohojowska, *Full Bloom. The Art and Life of Georgia O’Keeffe*, W. W. Norton & Company, New York, 2004.
- Philippi, Simone; Kieseyer, Ute, *Alfred Stieglitz. Camera Work. The Complete Illustrations 1903 – 1917*, Taschen Verlag, Köln, 1997
- Pollitzer, Anita, *A Woman on Paper. Georgia O’Keeffe. The Letters & Memoir of a legendary Friendship*, Touchstone Verlag, New York, 1988

Pyne, Kathleen, *Modernism and the Feminine Voice. OK and the Women of the Stieglitz Circle*, University of California Press, Los Angeles, 2007

Rathke, Ewald, *Alexej Jawlensky*, Dr. Hans Peters Verlag, Hanau, 1968

Rehm, Dieter, *Die Variabilität der Abstraktionsformen im Oeuvre von Arthur G. Dove*, Dissertation, Universität Wien, 2000

Reich, Sheldon, John Marin. *Oils, Watercolours, and Drawings which relate to his Etchings*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1969 (Teil 2 zur Ausstellung "Etchings and related Work" im Philadelphia Museum of Art)

Renolds, Dee, *Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art. Sites of Imaginary Space*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995

Richter, Peter Cornell, *Georgia O'Keeffe und Alfred Stieglitz*, Prestel Verlag, München, 2001

Robinson, Roxana, *Georgia O'Keeffe: A Life*, Harper Collins, 1989.

Schuster, Peter-Klaus, *Delaunay und Deutschland*, DuMont Verlag, Köln, 1986

Scott, Gail R., *Marsden Hartley*, Abbeville Press Publishers, New York, 1988

Smith, Edward Lucie, *Bildende Kunst im 20. Jahrhundert*, Könemann Verlag, Köln, 1999

Smith, Edward Lucie, *Die großen Maler des 20. Jahrhunderts. Ihr Leben – Ihre Arbeit*. Georg Westermann Verlag, Braunschweig, 1988

Städtische Kunsthalle Düsseldorf, *Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild*, Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1974

Stieglitz, Alfred, *Georgia O'Keeffe: A Portrait by Alfred Stieglitz*. The Metropolitan Museum of Art, The Viking Press, New York, 1978

Solal, Annie Cohen, *Painting American. The rise of American Artists, Paris 1867 – New York 1948*. Alfred A. Knopf, New York, 2001

Souter, Janet, *Georgia O'Keeffe*, Parkstone Press, New York, 2005

Swinth, Kirsten, *Painting Professionals. Women Artists and the Development of Modern American Art, 1870-1930*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 2001

Trier, Anne Ganteführer; Grosenick, Uta, *Kubismus*, Taschen Verlag, Köln, 2004

Turner, Elizabeth Hutton, *In the American Grain, Arthur Dove, Marsden Hartley, John Marin, Georgia O'Keeffe, and Alfred Stieglitz. The Stieglitz Circle at the Philips Collection*, Counterpoint, Washington, D.C., 1995

Turner, Elizabeth Hutton, Georgia O'Keeffe: The Poetry of Things, Ausstellungskatalog, Yale University Press, New Haven, 1999

Udall, Sharyn Rohlfen, Carr, O'Keeffe, Kahlo. Places of Their Own, Yale University Press, New Haven, 2000

Udall, Sharyn Rohlfen, O'Keeffe and Texas, Ausstellungskatalog, Harry N. Abrams Inc., New York, 1998

Voorhies, James Timothy, My Dear Stieglitz: Letters of Marsden Hartley and Alfred Stieglitz, 1912-1915, University of South Carolina Press, Columbia, 2002

Wagner, Anne Middleton, Three Artists. Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe, University of California Press, Los Angeles, 1996

Walden, Herwarth, Erster Deutscher Herbstsalon Berlin 1913, Ausstellungskatalog, Verlag Der Sturm, Berlin 1913

Walden, Herwarth, Zweite Ausstellung: Die Futuristen 1912, Ausstellungskatalog, Verlag Der Sturm, Berlin 1912

Walker, John, Paintings from America, Penguin Books, Harmondsworth, 1951

Walther, Ingo F. Kunst des 20. Jahrhunderts, Taschen Verlag, Köln, 2005

Wolf, Norbert, Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938. Am Abgrund der Zeit, Taschen Verlag, Köln, 2003.

Zigrosser, Carl, The Complete Etchings of John Marin, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1969 (Teil 1 zur Ausstellung „Etchings and related Work“ im Philadelphia Museum of Art)

Artikel und Zeitschriften:

Agee, William C., Walter Pach and Modernism: A Sampler from New York, Paris, and Mexico City, in: Archives of American Art Journal, Vol. 28, Nr. 3, 1988, S. 2-10

Bohn, Willard, The Abstract Vision of Marius de Zayas, in: The Art Bulletin, Vol. 62, Nr. 3, September 1980, S. 434-452

Burke, Carolyn; Sawelson-Gorse, Naomi, In search of Frances Simpson Stevens. American Artist Associated with the Italian Futurist Movement, in: Art in America, 1. April 1994.

Cassidy, Donna M., Arthur Dove's Music Paintings of the Jazz Age, in: American Art Journal, Vol. 20, Nr. 1, 1988, S. 5-23

Lancaster, Clay, Synthesis: The Artistic Theory of Fenollosa and Dow, in: Art Journal, Vol. 28, No. 3, Frühjahr 1969, S. 286-287.

Hamilton, George Heard, The Alfred Stieglitz Collection, in: Metropolitan Museum Journal, Vol. 3, 1970, S. 371-392

Hand, John Oliver, Futurism in America: 1909-14, in: Art Journal, Vol. 41, Nr. 4, Futurism, Winter 1981, S. 337-342

Harrison, Helen A., Arthur G. Dove and the Origins of Abstract Expressionism, in: American Art, Vol. 12, Nr. 1, Frühjahr 1998, S. 67-83

Homer, William Innes, Identifying Arthur Dove's "The Ten Commandments", in: American Art Journal 12, Nr. 3, 1980

Lukach, Joan M., Severini's 1917 Exhibition at Stieglitz's "291", in: The Burlington Magazine, Vol. 113, No. 817, April 1971, S. 196-207

McDonnell, Patricia, Marsden Hartley's Letters to Franz Marc and Wassily Kandinsky 1913-1914, in: Archives of American Art Journal, Vol. 29, Nr. 1/2, 1989, S. 35-44

McDonnell, Patricia, Dictated by Life: Spirituality in the Art of Marsden Hartley and Wassily Kandinsky, 1910-1915, in: Archives of American Art Journal, Vol. 29, Nr. 1/2, 1989, S. 27-34

Naumann, Francis M., The Society of Independent Artists: The Exhibition Record 1917-1944 by Clark S. Marlor, in: Archives of American Art Journal, Vol. 26, Nr. 2/3, S. 36-40

Naumann, Francis M., A lost American Futurist. Artist Frances Simpson Stevens in Art in America 1. April 1994,

North, Percy, Bringing Cubism to America: Max Weber and Pablo Picasso, in: American Art, Vol. 14, Nr. 3, Herbst 2000, S. 59-77

North, Percy, Turmoil at 291, in Archives of American Art Journal, Vol. 24, Nr. 1, 1984, S. 12-20

Reich, Sheldon, John Marin: Paintings of New York, 1912, in: American Art Journal, Vol. 1, Frühjahr 1969, S. 43-52

Reich, Sheldon, Abraham Walkowitz: Pioneer of American Modernism, in: American Art Journal, Vol. 3, Nr. 1, Frühjahr 1971, S. 72-82

Stavitsky, Gail, John Weichsel and the People's Art Guild, in: Archives of American Art Journal, Vol. 31, No. 4, 1991, S. 12-19

Thompson, Jan, Picabia and His Influence on American Art, 1913-17, in: Art Journal, Vol. 39, No. 1, Herbst 1979, S. 14-21

Tomkins, Calvin, The Rose in the Eye Looked Pretty Fine, New Yorker 50, 4. März 1974

Walden, Herwarth, Der Sturm, Halbmonatschrift bzw. Monatschrift für Kultur und die Künste, Verlag Der Sturm, Berlin, Jahrgänge 1910-1917

Zilczer, Judith, The World's New Art Center: Modern Art Exhibitions in New York City, 1913-1918, in: Archives of American Art Journal, Vol. 14, No. 3 (1974), S. 2-7

Zilczer, Judith, Light Coming on the Plains: Georgia O'Keeffe's Sunrise Series, in: Artibus et Historiae, Vol. 20, Nr. 40, 1999, S. 191-208

Zilczer, Judith, Alfred Stieglitz and John Quinn: Allies in the American Avant-Garde, in: American Art Journal, Vol. 17, Nr. 3, Sommer 1985, S. 18-33

Abbildungsnachweis:

Alle Abbildungen von Georgia O'Keeffe: (zit. Anm. 66) - Abb. 1, 2: Franz Blei, Aubrey Vincent Beardsley. Zeichnungen, Comet Verlag, Köln, ohne Jahresangabe - Abb. 8: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/blake/ancient.jpg> (23. September 2007) - Abb. 9: <http://www.artfund.org/artwork/2722/enlarged/1/the-third-temptation> (23. September 2007) - Abb. 12: <http://odilonredon.eu/blog/odilonredon/?p=79> (14. März 2007) - Abb. 14: <http://home.comcast.net/~pamela-c-smith/bio.html> (18. Jänner 2007) - Abb. 18, 19: (zit. Anm. 79) - Abb. 21: (zit. Anm. 82) - Abb. 22, 26, 29, 36: (zit. Anm. 65) - Abb. 27: (zit. Anm. 10) - Abb. 37: (zit. Anm. 138) - Abb. 39: Smith, Edward Lucie, Bildende Kunst im 20. Jahrhundert, Könemann Verlag, Köln, 1999 - Abb. 40: (zit. Anm. 144) - Abb. 32, 33, 43, 93, 94: (zit. Anm. 5) - Abb. 43, 79, 80: (zit. Anm. 141) - Abb. 48: (zit. Anm. 161) - Abb. 50, 52, 87: (zit. Anm. 242) - Abb. 54: (zit. Anm. 268) - Abb. 56: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gartside1805/0001> (9. August 2007) - Abb. 61: Kushner, Marilyn S., Morgan Russell, Hudson Hills Press, New York, 1990 - Abb. 62, 73, 76: (zit. Anm. 205) - Abb. 71: (zit. Anm. 204) - Abb. 76, 79, 102: (zit. Anm. 269) - Abb. 78: www.artnet.com (29. August 2007) - Abb. 84: (zit. Anm. 253) - Abb. 86, 90, 91 104: (zit. Anm. 272) - Abb. 92: www.2.ku.edu (19. Februar 2008) - Abb. 100: Partsch, Susanna, Marc 1880-1916, Taschen Verlag, Köln, 2001 - Abb. 105: www.wz-newsline.de (15. Juli 2008)

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Biografie

Name: Carmen Zanetti
geboren am: 21. Mai 1969 in Bregenz, Vorarlberg
1975-1979: Volksschule Wolfurt
1979-1983: Hauptschule Wolfurt
1983-1986: Handelsschule Bregenz
1997: Studium als außerordentlicher Hörer, Universität Wien
1997-1998: Hochschullehrgang als außerordentlicher Hörer, Universität Wien
1998: Studienberechtigungsprüfung, Universität Wien
1998-2008: Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Abstrakt

In der vorliegenden Diplomarbeit werden die Werke der amerikanischen Künstlerin Georgia O'Keeffe (1887-1986) behandelt. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf den Arbeiten aus ihren frühen Jahre zwischen 1915 und 1920. Die Kohlezeichnungen, Aquarelle, Ölgemälde und Skulpturen werden auf europäische Vorbilder untersucht. Im Hinblick auf eventuell gegebene europäische Einflüsse soll eruiert werden, ob das der Künstlerin von Alfred Stieglitz, ihrem Förderer, Kunsthändler und späterem Ehemann, verliehene Prädikat „genuin American“ heute noch haltbar ist.

In der bisherigen Forschung werden die Arbeiten von O'Keeffe vorwiegend in einen amerikanischen Kontext gestellt. Nur wenn es aufgrund gesicherter Tatsachen unvermeidlich erscheint, werden von den vorwiegend amerikanischen AutorInnen auch Verbindungen zu europäischen Künstlern und Kunstströmungen aufgezeigt. Der Inhalt der vorliegenden Schrift soll über die bis dato angestellten Vergleiche mit der europäischen Kunst hinausgehen. Die Forschung zum Frühwerk von O'Keeffe ist noch relativ jung. Sie setzte erst nach dem Tod der Künstlerin in den späten 1980er Jahren ein, als die Werke aus ihrer Orientierungsphase wieder an die Öffentlichkeit gelangten. Daher gibt es auf diesem Gebiet noch viel zu entdecken.

Zum einen werden hier Einflüsse untersucht, die in der bisherigen Literatur bereits anerkannt werden. Dies sind der Jugendstil, der Symbolismus und die Lehre ihres Professors Arthur W. Dow. Diese Vergleiche werden anhand neuer Beispiele abermals angestellt und dienen zum besseren Verständnis von O'Keeffes Werken sowie den darauf folgenden Gegenüberstellungen mit der europäischen Avantgarde. Auch wurde in der Forschung bereits ein möglicher Zusammenhang einer Aktserie der Künstlerin mit Aktzeichnungen von Auguste Rodin erwähnt. Da ich hier aber zu einem anderen Schluss komme, wird auch diese Beziehung erneut aufgezeigt.

Im Hauptteil wird der Frage nachgegangen, ob O'Keeffe in der Phase ihres Suchens nach einem eigenen künstlerischen Ausdruck auch von europäischen Avantgardeströmungen beeinflusst wurde. Dahingehend werden ihre Arbeiten Werken von Künstlern des Kubismus, des Orphismus und des Futurismus gegenübergestellt. Neben der direkten Beeinflussung durch europäische Modernisten finden deren Neuerungen aber auch auf Umwegen Eingang in das

Werk der amerikanischen Künstlerin. O'Keeffe absorbierte die Ideen der Europäer gefiltert durch die Kunst ihrer Landsleute, die zuvor in Europa studiert und die neuesten künstlerischen Ansichten in ihr Werk übernommen hatten. Es wird aufgezeigt, dass O'Keeffe sich wohl am Kubismus versucht hatte, dieser aber kaum Einzug in ihr reifes Werk gehalten hat. Auch der Orphismus oder dessen amerikanische Version, der Synchronismus, wurde von O'Keeffe kurzzeitig aufgegriffen und verarbeitet. Der Futurismus hingegen spielte im Frühwerk der Künstlerin eine bedeutendere Rolle und trägt seine Spuren durch ihr gesamtes Oeuvre. Freilich ist das Ergebnis aufgrund der sozialen und politischen Verhältnisse in den USA ein anderes als das der europäischen Avantgardisten. Im letzten Kapitel werden O'Keeffes Werke denen der deutschen Expressionisten gegenüber gestellt. Ein Einfluss der in der Forschung zu O'Keeffe bisher gänzlich ignoriert wurde. Es wird an dieser Stelle veranschaulicht, dass O'Keeffe sich auch mit dieser Kunstströmung auseinandersetzte. Teils griff sie die formalen und stilistischen Elemente der deutschen Künstler auf und verwarf sie nach kurzer Zeit wieder. Teils fanden diese Eingang in ihren persönlichen Stil und somit auch in ihr reifes Werk.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass europäische Künstler und Kunstrichtungen, sei es auf direktem oder indirektem Weg, das Werk von O'Keeffe beträchtlich beeinflusst haben. Daher ist meiner persönlichen Ansicht nach die Bewertung der Künstlerin als genuin amerikanisch nicht haltbar.