

Lauretus (1738). Ferner sieht sich der V. veranlaßt, folgend einer Bestimmung Martha Schimmelpfennigs von der Oye, den stukkierten Doppelkopf der Südseite als Selbstbildnis des Stukkateurs Jakob Schwarzmann mit Porträt (Doppelbild) seiner Frau Maria Barbara Duelli anzusprechen. Widerspricht nicht schon die Typisierung des Kopfes dieser Annahme, so hätte doch seine Lokalisierung auf der Südseite und unter dem Hauptmotiv der Gaben des hl. Geistes den V. kritisch stimmen müssen. Denn der Doppelkopf erweist sich eindeutig als die Wiedergabe der Providentia (s. Cesare Ripa unter Providenza und Picinellus unter Caput) und steht in einem inhaltlichen Zusammenhang mit dem darüber befindlichen Deckenmotiv.

Der folgende Abschnitt über die Entwicklung der scholastischen Themen und Sonderformen der Sakralbibliothek erwähnt zwar zahlreiche Vorstufen im Mittelalter und in der Renaissancezeit, geht aber auf die naheliegenden barocken Typen und deren Aus- und Umbildungen während des 18. Jahrhunderts nicht näher ein. Und so bringt auch die Gesamtwürdigung mit ihrem philosophischen und theologischen Gedankengut zu Wilhelm Pinders Kennzeichnung der Sakralbibliothek als einer deutschen Sonderleistung nur allgemeine und bekannte Gedankengänge.

Die Geschichte der Bibliotheksschätze — sie wurden 1835 in Stuttgart versteigert — rundet die Darstellung ab. Bildmaterial, das die einzelnen Motive der malerischen und plastischen Gestaltung veranschaulicht und ein vom Verfasser inventierter synoptischer Plan der Themen des Bibliotheksraumes sind eine willkommene Bereicherung. In analoger Weise ist die Monographie über das Schussenrieder Chorgestühl durchgeführt. Der Versuch, die allgehorische Verbildlichungstendenz der Barockzeit an einem kunsthandwerklichen Produkt aufzuzeigen, ist ein konsequenter Schritt weiter auf dem Wege, barockes Kunstschaffen vom Inhaltlichen her zu erschließen. Aber auch hier gilt für die Deutung des Inhaltlichen das oben gesagte. Anstatt des Physiologus und mittelalterlicher Schriften wären die Emblematiker, Camerarius, Masenius, Picinellus und die zahlreichen als Vorbilder für Handwerker inventierten Stichwerke der Augsburger und Nürnberger Stecher heranzuziehen gewesen, um nicht den Eindruck einer subjektiven Exegese hervorzurufen.

Wilhelm Mrazek

*Masters of Modern Art*, hg. von Alfred H. Barr jr. unter Mitarbeit von William S. Liebermann, Edward Steichen, Richard Griffith und Philip C. Johnson. The Museum of Modern Art. New York 1954. 240 S., 356 Abb., davon 77 farbig. \$ 15.

Das New Yorker Museum of Modern Art hat sich aus Anlaß seines 25jährigen Bestehens eine eindrucksvolle Festschrift gewidmet, in der eine Auswahl der besten und charakteristischen Kunstwerke aus seinem Besitz vorgestellt und kommentiert wird. Man darf also in diesem mit aller erdenklichen Sorgfalt und in außergewöhnlicher Güte hergestellten Buch einen Rechenschaftsbericht über das erste Vierteljahrhundert musealer Arbeit für die zeitgenössische Kunst sehen. Dieses Fazit ist — in einem Wort gesagt — imponierend, und zwar nicht nur in der Quantität, sondern auch in dem hohen Qualitätsniveau. Die 356 Abbildungen, die einen Bruchteil der Museumsbestände reproduzieren, erfassen in auserlesenen Beispielen das Wesentlichste an künstlerischen Erfindungen während der letzten 75 Jahre aus insgesamt 40 Ländern. In der Breite des Interesses äußert

sich überzeugend das Bekenntnis des Museum of Modern Art zur künstlerischen Freiheit und Toleranz.

Im Vorwort des Museumsdirektors René d'Harnoncourt erfährt man außerdem Aufschlußreiches über die Leistungen und Methoden des Institutes (ausführlicher wurde darüber im 1948 von Alfred H. Barr jr. veröffentlichten Katalog „Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art“ berichtet), über seine Wirksamkeit als Kultur- und Forschungszentrum, über die rund 820 Ausstellungen, das internationale Austauschprogramm und über die immense publizistische Tätigkeit, die im Anhang des hier besprochenen Buches zusammengestellt wurde (insgesamt 220 Buchtitel!). Die Museumsbibliothek ist wohl die vollständigste, die es gibt. Vermutlich könnte nirgendwo anders die von Bernhard Karpel vorbereitete Bibliographie zur modernen Kunst, die dringend erwartet wird, unternommen werden.

Alfred H. Barr jr., der sich bei der Entstehung der Sammlung und ihrer Publizierung große Verdienste erworben hat, bezeichnet das Bilderbuch „Masters of Modern Art“ als eine Einladung, sich mit den Originalen zu beschäftigen. Bei der Auswahl der Kunstwerke habe man oft vor Schwierigkeiten gestanden, nicht nur, weil sich die Zeugnisse der verschiedenen Richtungen widersprechen würden, sondern vor allem in der Bestimmung des Gesichtspunktes, nach dem zu sammeln sei. Obwohl Qualität das erste und vornehmste Kriterium sein müsse, dürfe es doch nicht allein entscheidend sein. Barr erläutert diesen Standpunkt an Picassos berühmtem Gemälde „Les Femmes d'Alger“ (O. J. 111), das nicht zu den besten Arbeiten des Malers gehöre, aber als Schlüssel zum Kubismus von historischer Bedeutung ist. Im übrigen beansprucht der Herausgeber keine Unfehlbarkeit. Für ein Museum der modernen Kunst ist nur eine Sünde unverzeihlich: die Unterlassungssünde. Manche unserer Museen für zeitgenössische Kunst haben das bei nachträglichen Ergänzungskäufen empfindlich am Geldbeutel erfahren müssen. Das New Yorker Museum hat das Dilemma, das durch eine aktuelle Ankaufspolitik im Hinblick auf die „Wertbeständigkeit“ entsteht, so gelöst, daß es seine Sammlungen im Fluß läßt und erst „klassisch“ gewordene Werke in die permanente Sammlung einreicht. Früher gab es die zur allgemeinen Anerkennung gereiften Kunstwerke an historische Museen ab.

Die vorzüglich gedruckten Tiefdruckabbildungen und die glücklicherweise nicht effektvoll glänzenden Farbtafeln vermitteln in der Tat eine abgerundete und sogar ausführliche Vorstellung von der internationalen modernen Kunst. Damit bestätigt man dem Museum, daß es gerecht und souverän eine Sammlung geschaffen hat, die in der Welt nicht ihresgleichen hat, auch nicht in Paris. Wenn in ähnlichen europäischen Publikationen die nationalen Aspekte sehr stark die Auswahl bestimmen, so geben uns die Amerikaner hier ein Vorbild, das Europäisch-Gemeinsame zusammenzusehen. Die Leistungen der französischen Kunst seit dem Impressionismus spielen selbstverständlich in der Übersicht eine hervorragende Rolle; aber Barr läßt darüber nicht die Beiträge der Italiener, Holländer und Deutschen zu kurz kommen. Von unseren Künstlern werden beispielsweise die Expressionisten, denen eins von 24 Kapiteln reserviert ist, in vielen Abbildungen herausgestellt, Kirchner und Beckmann dabei mit Farbtafeln. Die höchste Wertschätzung genießt offensichtlich Lehbruck, für dessen Hauptwerke eine „Lehbruck Gallery“

eingerrichtet wurde und der nirgendwo auBerhalb Deutschlands so intensiv gesammelt worden ist. Die „Blauen Reiter“ und die Veristen Grosz und Dix sind natOrlich auch vertreten. Andere KOrnstler deutscher Herkunft wie Max Ernst, Schwitters, Arp und Hans Hartung kann man freilich nicht mehr fOr die deutsche Moderne reklamieren; sie sind in das sich immer deutlicher abzeichnende Panorama einer Weltkunst eingeschmolzen. DaB Barr auBerdem die Werke nord- und lateinamerikanischer KOrnstler gebOrhrend berOrcksichtigt, ist nicht nur das gute Recht einer amerikanischen Publikation, sondern fOr europOrische Kunstfreunde eine Erweiterung des Gesichtsfeldes.

Die kurzen erlOruternden Begleittexte zu den Bildern bringen vielfach Zitate aus den einschlOrgigen Museumspublikationen, vor allem auch wichtige Quellen, Dokumente und Berichte Orber die die Schicksale der Bilder. LOrcken in der Sammlung werden ebenfalls nicht verschwiegen. Dem didaktischen Charakter des Buches entsprechend, werden auch gegenstOrtzliche Urteile mitgeteilt. Die Disposition des Ganzen folgt im wesentlichen den international verabredeten Stilbezeichnungen, ohne sich aber auf ein starres System festzulegen. Die pragmatische Einstellung der amerikanischen Kunstschriftsteller, denen wir schon viele quellenkritische Monographien verdanken (z. B. Barr's „Picasso: Fifty Years of His Art“ und „Matisse: His Art and His Public“), achtet vor allem auf die Brauchbarkeit von Einteilungen. Das Kapitel „American Sharp-Focus Painting“ ist fOr die Anschaulichkeit ihrer Begriffe kennzeichnend. Unser entsprechender Terminus „Verismus“ ist dagegen nebelhaft. Leider kann man den amerikanischen nur umstOrndlich Orbersetzen. Er beschreibt natOrlich auch eine Besonderheit der amerikanischen Malerei, die in der Literatur ihre Parallele bei Hemmingway findet.

Das Museum of Modern Art beschrOrnkt sich nicht nur auf Werke bildender Kunst, sondern schlieBt auch angewandte Kunst, industrielle Formgestaltung, Architektur, Photographie und Film in seine Sammlungen ein. Die Festschrift gibt daher auch Einblick in diese Gebiete. Man sieht BOrhnenentwOrfe von Chagall, LOrger und anderen, MeBgewOrnder nach EntwOrfen von Matisse, Plakate, Druksachen, JugendstilmOrbel, EntwOrfe von „Stijl“, Architekturmodelle von Wright und Corbusier, sowie Keramik und heutiges GebrauchsgerOrt von der Schreibmaschine bis zum SuppenlOrffel. Edward Steichen, der Leiter der ersten Photo-Sammlung in einem Kunstmuseum und selbst Pionier der kOrnstlerischen Lichtbildnerie, prOrsentierte eine Kollektion von Meisterleistungen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Wer dabei Brady's Aufnahme der „Ruinen von Richmond“ (1865) mit Newman's Stravinsky-PortrOrt der letzten Jahre vergleicht, wird erkennen, daB die kOrnstlerische Formensprache der Photographie von Anfang an ausgeprOrgt war.

Die Filmsammlung lOrBt sich naturgemOrB in Standbildern nur unvollkommen verdeutlichen. Einige Ausschnitte und Bildserien geben jedoch eine Vorstellung von der Geschichte des Films, die nach LOrndern geordnet ist und auch Avantgardefilme von Duchamp, LOrger und Dali in Erinnerung ruft.

Endlich wOrre noch jene imposante Liste von 800 Spendern am SchluB dieses auBerordentlichen ResOrmees zu erwOrhnen, denn durch ihre Stiftungen wurde erst das Wachstum dieses lebendigen Museums ermOrglicht. Auch sie verdienen Nachahmung!

Eduard Trier