

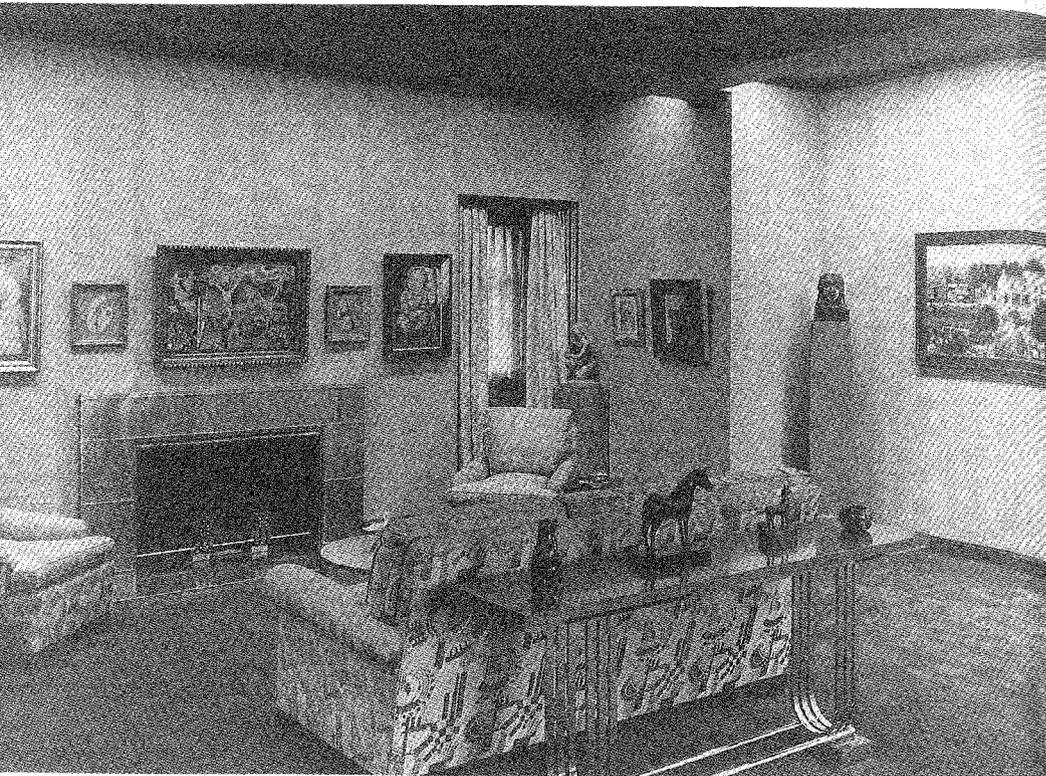
Überhaupt, was das Hängen anbelangt, so wüßten wir gerne mehr.

Brian O Doherty

'Progressiv', 'Pioniertat', 'Revolte' und 'Rebellion' sind Begriffe, mit denen sowohl die Sammeltätigkeit als auch das damit einhergehende öffentliche Engagement von Abby Aldrich Rockefeller (1874-1948) für die nordamerikanische Folk Art und die zeitgenössisch moderne europäische und nordamerikanische Kunst charakterisiert wird. Zusammen mit Lillie P. Bliss und Mary Quinn Sullivan gründete sie im Mai des Jahres 1929 das Museum of Modern Art, das sechs Monate später in New York City eröffnet wurde. Ziel war es, durch die Institutionalisierung der modernen Kunst und Folk Art, die hier zunächst mit ausgestellt wurde, zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern sowie Kunstrichtungen, die bis dahin keine oder nur geringe Beachtung gefunden hatten, zur Anerkennung zu verhelfen. Zugleich sollte damit aber auch die Sammeltätigkeit einer im kulturellen Leben New Yorks etablierten, tonangebenden und im wesentlichen von der männlichen, weißen, angelsächsisch-protestantischen Wirtschafts- und Bildungselite getragenen Einrichtung ergänzt werden und zwar des Metropolitan Museum of Art, das im Jahr 1870 gegründet worden war und dessen Sammlung sich auf die vormoderne Kunst Europas, Asiens und des Nahen Ostens konzentrierte. Die moderne Kunst war ebenso wie die Folk Art aus der Sammlung sowie von der ständigen Ausstellung ausgeschlossen und damit aus dem hier gleichermaßen konstituierten wie generierten Kanon der sogenannten legitimen Kunst.¹

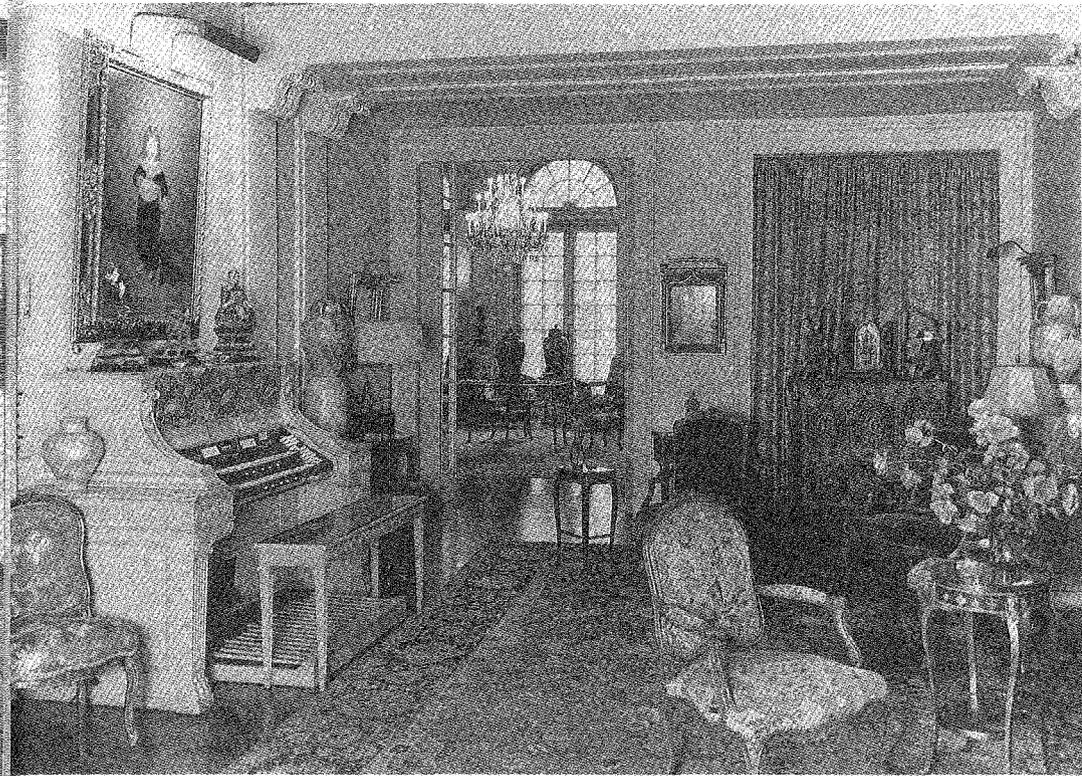
In Bezug auf Abby Rockefellers Umgang mit Gemälden in ihrer privaten Galerie im New Yorker Stadthaus, 10 West 54th Street, läßt sich jedoch bezweifeln, ob die eingangs zitierten Begriffe ebenso Gültigkeit besitzen. Anlaß zum Zweifel geben Photographien, die in die zweite Hälfte der 30er Jahre datieren und die Ausstattung sowohl der Galerie als auch von Wohnräumen im Stadthaus dokumentieren. Dieses Haus war im Auftrag ihres Mannes, John D. Rockefeller jr. (1874-1960), gebaut und im Jahr 1913 fertiggestellt worden. Um ihre Galerie einzurichten, ließ Abby Rockefeller Ende des Jahres 1929 das oberste der sechs Geschosse umbauen. Die Galerie besaß drei Räume, in denen sie ihre Sammlung moderner europäischer und nordamerikanischer Malerei und Skulptur, der nordamerikanischen Folk Art sowie ihre Sammlung historischen Porzellans ausstellen und konservieren konnte. Im folgenden werden die Ausstattung eines Raumes der Galerie sowie des Musikzimmers beschrieben, um in einem zweiten Schritt den so dokumentierten Umgang mit Kunst in den verschiedenen Sphären auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede hin zu befragen.² Das Musikzimmer gehörte zu den im ersten Obergeschoß gelegenen halböffentlichen Wohnräumen, die von den Eheleuten gemeinsam eingerichtet worden waren. Im Gegensatz dazu bestimmte Abby Rockefeller die Auswahl der Bilder sowie deren Präsentationsbedingungen in ihrer Galerie allein. Ihr Mann, der ihre Interessen zwar finanziell unterstützte, konnte sich aber weder für die von ihr gesammelte moderne Kunst noch für ihre Galerie erwärmen. Ein Schreiben aus dem Jahr 1931, in dem ihm seine Frau mit dem Hinweis „I hate to say 'my gallery' but I know you object to my saying 'our gallery'“ von einer Neuhängung von Bildern berichtete, beantwortete er: „I can imagine how much you are enjoying playing with your picture gallery again and only wish I could really share with you sincerely the interest which you take in it“ (zit. n. Kert 1993, S. 300). Zu fragen ist, ob sich Abby Rockefellers Umgang mit Kunst in ihrer Galerie von der Art und Weise unterscheidet, in der die Eheleute gemeinsam Kunst in einem halböffentlichen Wohnraum präsentierten, oder ob der Unterschied letztlich 'nur' in den ihrem Charakter nach modern beziehungsweise vormodern ausgestatteten Räumen liegt?

Der mittlere und größte Raum der Galerie war für die Hängung von Bildern bestimmt.³ Wie die Photographie (Abb. 1) zeigt, ist die Innendekoration im Stil des zeitgenössisch modernen Art Deco gehalten. Eine in die Decke eingelassene indirekte Beleuchtung erhellt gleichmäßig die Wände. Diese sind mit hellgrau lasierten Hartholzfurnierplatten mit tapetenförmig repetierter Maserung verkleidet. Farblich damit abgestimmt ist der dunkelgraue Auslegeteppich. Die flache aber breite Marmorummantelung der Kaminöffnung mit vertikal verlaufender Maserung und feiner horizontaler Linierung bildet ein motivisch eigenständiges Wandornament. Das Fenster ist mit einem kurzen, hell-unifarbenen Store und bodenlangem Hauptvorhang mit gemustertem Dekorationsstoff verhängen. Die Polstermöbel mit tiefem Sitz sind mit einem Bezugsstoff mit großem Musterrapport abstrakter Figuren auf hellem Fond bezogen. Die im Format variierenden Beistelltische mit metallig glänzendem Fußgestell und lackierten Ablageflächen aus Holz sind wie die Feuerböcke und Skulpturpostamente geometrisch klar strukturiert. Die Anordnung der Möbel ist auf den Kamin hin ausgerichtet. Diesen flankieren je ein Sessel mit ovalem beziehungsweise quadratischem Beistelltisch, frontal parallel dem Kamin zugeordnet sind Sofatisch mit Statuetten, Sofa und runder Beistelltisch. Die Gemälde, durch Seilhängung an den Wänden angebracht und leicht nach vorn gekippt, wurden in einer Reihe mit regelmäßigem, geringem Abstand gehängt. Die Verteilung der fünf Bilder an der Kaminwand ist dabei auf das Format der Ummantelung der Kaminöffnung bezogen. Die beiden jeweils äußeren Gemälde sind hinsichtlich ihres Bildformates, Sujets und ihrer Bildkomposition spiegelsymmetrisch angeordnet. Dabei handelt es sich ganz links, in der Mitte und ganz rechts um Ölgemälde namentlich nicht bekannter nordamerikanischer Folk Art Maler und zwar „Kind mit Hund“ (um 1800), die Kreuzigungsdarstellung „Das Wahre Kreuz“ (um 1880/1900) und „Baby in rotem Stuhl“ (um 1800/25); dazwischen hängen zwei Bilder, die als Henri Rousseaus „Blühender Zweig auf Palette“ (1907) und Odilon Redons „Blumen in einer grünen Vase“ identifiziert wurden; an der rechten Wand folgen von Salvador Dalí „L'Angéus de Gala“ (1935), ein größeres nicht identifiziertes quadratisches Bild, sowie das dem Folk Art Maler Edward Hicks zugeschriebene längsrechteckige Gemälde „Die Residenz von David Twining 1787“ (1845/48).⁴



1 Gemäldezimmer in der privaten Galerie von Abby Aldrich Rockefeller, 10 West 54th Street, New York City, Mitte der 30er Jahre

Die zweite hier zum Vergleich herangezogene Photographie (Abb. 2) zeigt das Musikzimmer. Dieses ist mit dem benachbarten Salon durch zwei Flügeltüren verbunden, von denen die eine mit einer Portiere verhangen ist. Der architektonische Rahmen des hell gestrichenen Raumes ist mit Kassettendecke, wandgliedernden vereinfachten Pilastern und Konsolen mit akantusblattförmigem Ornament der Voluten, profilierter Türrahmung und Wandleisten im Stil modisch-klassizistisch gehalten. Dem Wanddekor farblich und in der Ornamentierung angeglichen sind die Verkleidung des Orgelspieltisches sowie die Orgelbank. Ein persischer Teppich aus Isfahan, der in das 16. Jahrhundert datiert, bedeckt nahezu vollständig das Parkett. Im Rokokostil des Louis-quinze gewählt wurden Ziertisch, Stuhl mit floralem Seidenbezug sowie Armlehnstühle mit unifarbene Samtbezügen und figürlicher Petit Point Stickerei. Auf dem seitlichen Bord der Verkleidung des Orgelspieltisches sowie auf säulenförmigen Postamenten, die vor Pilastern plaziert einander gegenüber stehen, wurden eine Vase und je ein



2 Musikzimmer im Rockefeller'schen Stadthaus, 10 West 54th Street, New York City, Mitte der 30er Jahre

Henkelkrug gestellt, die aus dem nordsyrischen Rakka stammen und in das 12. Jahrhundert datieren. Zwischen den Türdurchgängen hängt das damals noch unbestritten Rogier van der Weyden zugeschriebene Gemälde „Porträt einer Dame“, über dem, wie auch bei den anderen Bildern, eine Stableuchte befestigt wurde. Unter den kleineren Tafelbildern stehen Beistelltische mit Statuetten. Vor der Portiere aus enggerafftem Seidenstoff mit großem Musterrapport eines floralen Motives wurde auf einem Unterbau, der durch ein lang herabhängendes Tuch mit stilisiert floralem Motiv geschmückt ist, ein spätmittelalterliches Triptychon plaziert, das in der Mitteltafel die thronende Madonna mit Kind zeigt und von je einem Kerzenleuchter und einem Engel flankiert wird. Unmittelbar über dem Spieltisch der Orgel hängt das Porträt des dreijährigen „Don Luis Maria de Cistué y Martinez mit Hündchen“ aus dem Jahr 1791 von Francisco Goya. Auf dem Spieltisch, der mit einem Tuch mit osmanisch-floralem Motiv geschmückt ist, stehen das Gemälde flankierend chinesische figürliche Porzellanstatuetten

und zwischen diesen eine bronzene Löwenstatuette aus der T'ang Zeit (8.-9. Jh.).⁵

Die Ausstattung der beiden Räume ist im Stil des architektonischen Rahmens, des beweglichen Mobiliars, der Kunstgegenstände sowie der ornamentalen Motive grundlegend verschieden. Die rein beschreibende Aufzählung der Einzelteile läßt jedoch im Umgang mit und der Auswahl von Gemälden Übereinstimmungen erkennen. Dabei fällt zuallererst auf, daß es sich um Räume handelt, die zwar unterschiedliche Funktionen besitzen, ihrer Ausstattung nach überwiegt jedoch der Charakter eines mit Kunstwerken bestückten Wohnraumes. Die Art und Weise der Präsentation von Gemälden im Musikzimmer verleiht dem Raum einen musealen Charakter, während im Galerieraum das Arrangement von Kamin und Polstermöbeln, trotz der Reihung der Bilder und der gleichmäßigen Ausleuchtung der Wände, die Atmosphäre eines Wohnzimmers erzeugen. Dieser Eindruck wird durch die reiche Ornamentierung des architektonischen Rahmens wie auch der textilen Elemente unterstützt, wobei beiden Räumen das gleiche ästhetische Empfinden zugrunde liegt.

Diese Ambivalenz zwischen Wohn- und Kunstraum ist Ergebnis einer Ausstattung, die der Selbstdarstellung ihrer Benutzer dient und zwar nicht nur durch die dort präsentierten Gemälde, sondern auch durch die Wahl des architektonischen Rahmens, der Möblierung und der Kunstwerke als Elemente eines einheitlichen Ganzen. So teilte John D. Rockefeller jr. einem Kunsthändler mit, daß er und seine Frau der Meinung seien, „that French tapestry furniture of any kind is not appropriate in or complementary to the music room, the background of which we thoroughly like and enjoy. Since the atmosphere of this room is Pompeian or Greek, we are wondering whether it may not be possible to find old Italian furniture, picking up piece by piece, which would fit in with the atmosphere and be more appropriate.“⁶ Inwieweit die Möblierung im Stil Louis-quinze sowie die anderen Objekte dieser Auffassung genügten, sei dahingestellt. Deutlich wird jedoch, daß dem historisierenden architektonischen Rahmen antikes Mobiliar und antike Kunstgegenstände hinzugefügt wurden, so daß sich die bewegliche Ausstattung aus Objekten zusammensetzt, die sowohl aus unterschiedlichen Stilepochen als auch aus verschiedenen Kulturkreisen stammen. Diese Einrichtung, die für eine repräsentative Ausstattung von Wohnräumen der New Yorker Oberschicht charakteristisch war, genügte damit den Konventionen neureichbürgerlicher Respektabilität (Kat. The American Renaissance 1876-1917).

Auch Abby Rockefeller thematisiert bei der Einrichtung ihrer Galerie die Frage des Mobiliars: „I am very reluctant to buy what is entirely known as modern furniture for it; I have seen so little that I really like. I am now thinking of putting simple comfortable chairs and sofas in it and perhaps nice old tables and not attempting anything in the way of modern furniture. [...] I feel that Miss Bliss' gallery, which has lots of lovely pictures, is also full of small elephants in the way of the furniture. It also looks so big and clumsy to me“ (zit. n. Kert 1993, S. 296). Trotz dieser Zweifel entschied sie sich für moderne Polstermöbel, die dem Stil des architektonischen Rahmens sowie ihrer Sammlung moderner Kunst, die sie seit dem Jahr 1924 sammelte, angemessen waren.

Im Vergleich mit der geometrischen Motivik des Polsterbezugsstoffes mutet die Auswahl von Gemälden mit gegenständlichen Darstellungen zunächst wenig fortschrittlich an⁷; dabei stellt sich die Frage, welchen Stellenwert die Bilder der Folk Art in diesem Kontext besitzen, insofern dieser, wie hier behauptet wird, als Ganzes modern wirken soll? Abby Rockefeller sammelte seit dem Jahr 1929 nordamerikanische Folk Art mit einem Schwerpunkt auf der neuenglischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Im Jahr 1932 wurde im Museum of Modern Art die Ausstellung „The Art of the Common Man in America, 1750-1900“ gezeigt, die der Malerei der Folk Art gewidmet und mit 174 Arbeiten bestückt war, die bis auf ein Bild aus der Sammlung von Abby Rockefeller stammten. Im begleitenden Katalog erläutert der Folk Art Experte Holger Cahill, daß „[t]he work of these men is folk art because it is the expression of the common people, made by them and intended for their use and enjoyment. It is not the expression of professional artists made for a small cultured class, and it has little to do with the fashionable art of its period. It does not come out of an academic tradition passed on by schools, but out of craft tradition plus the personal quality of the rare craftsmen who is an artist“ (zit. n. Kert 1993, S. 322). Nicht akademisch bedeutete hier vor allem flächiger Bildaufbau und kräftige reine Farbgebung. Beide Aspekte konnten als Qualität künstlerischen Ausdrucks verstanden werden, da sie als Ausdrucksmittel der modernen Malerei aufgewertet worden waren. In diesem Sinne argumentierte auch Henri Matisse, für den Abby Rockefeller im Dezember des Jahres 1930 ein Dinner im Stadthaus ausrichtete und der sich, wie ein Gast berichtet, vergeblich bemühte, John D. Rockefeller jr. für die Kunst eines Georges Braque, Juan Gris oder Pablo Picasso zu gewinnen, indem er erklärte, daß diese Künstler „merely followed the decorative designs and emotive experiences of the Persians who had woven what Matisse called Mr. Rockefeller's 'modern' (though seventeenth century) Polonaise rugs; that, in short, there was no such thing as modern art, or ancient art, or art of the Middle Ages; that the youngest and liveliest art, to-day, was that of Egypt, China, and Greece; whereas, the deadest art imaginable was that of the hack painters who now flourish in so many of our academies of art“ (zit. n. Fosdick 1956, S. 329). Die von Abby Rockefeller ausgewählten Bilder repräsentieren damit nicht nur zwei Sammelgebiete, für die sie sich stark machte, sondern auch einen Aspekt der modernen Malerei, der es erlaubte, die Bilder der Folk Art Maler als Kunst zu goutieren und in den Kanon der modernen Kunst als „American Ancestors“ einzureihen.⁸

An beiden Ausstattungen fällt die hier wie dort pedantisch wirkende symmetrische beziehungsweise spiegelsymmetrische Anordnung der Gemälde und anderer (Kunst-)Gegenstände auf, die sich nicht nur auf die Formate, die Sujets und deren formale Gestaltung bezieht, sondern auch, soweit die Identifizierung der Kunstgegenstände diesen Schluß zuläßt, auf deren Provenienz. Daß dieses Arrangement der einzelnen Kunstgegenstände als ein harmonisches wahrgenommen wurde, brachte John D. Rockefeller jr. zum Ausdruck, als er eine Anfrage von Seiten der belgischen Regierung, die im Jahr 1935 das „Porträt einer Dame“ im Musikzimmer für eine Ausstellung nach Brüssel ausleihen wollte, mit der Begrün-

dung ablehnte, daß die Gemälde „have become our constant companions and are almost like members of the family. To remove any of them leaves a vacant place which we see daily and which disturbs the symmetry and harmony of the arrangement of our rooms.“⁹

Auch die Wahl der Sujets war für dieses als harmonisch empfundene Arrangement von Bedeutung. In beiden Räumen sind es Kinderporträt und religiöses Sujet, die sowohl durch den Ort hervorgehoben sind, an dem sie plaziert wurden, als auch durch eine geradezu altarhaft anmutende Zusammenstellung der einzelnen Kunstgegenstände zu einem Ganzen, das durch Varietät und Hierarchien gekennzeichnet ist. Im Musikzimmer sind das Knabenporträt Goyas sowie das Triptychon Elemente geschlossener Arrangements, wobei letzteres durch die flankierenden Leuchter und Engelstatuetten sowie durch das Tuch, das einem Antependium vergleichbar ist, in sentimentaler Art und Weise die Idee eines Hausaltars evoziert. Innerhalb dieser Arrangements haben die neben, beziehungsweise vor den Bildern plazierten Objekte, um im Bild zu bleiben, huldigenden Charakter. In der Galerie findet sich diese Form eines geschlossenen Arrangements an der Kaminwand. Kinderporträts und religiöses Sujet sind hier Teil einer Ordnung, innerhalb derer sie allein auf Grund ihrer Größe zentrale Elemente darstellen. Die dazwischen plazierten kleinformatigen Blumenbilder entsprechen einem das Dekorative schätzenden Geschmack und muten wie im Einzelbild überhöhte Reminiszenzen an die floralen Motive an, die im Musikzimmer in den Textilien mit floralen Motiven anklingen. Die Anordnung des Mobiliars auf den Kamin hin hebt die Kaminwand als zentrale Wand des Raumes hervor; dadurch entsteht zugleich ein Raum im Raum, auf den bezogen sich die Präsentation der anderen Bilder und Skulpturen beschreiben ließe.

Der Vergleich der beiden Ausstattungen zeigt, daß Abby Rockefeller ihre Sammlung auf eine Art und Weise inszenierte, die ihrer Form nach den Ansprüchen eines repräsentativen und halböffentlichen Wohnraumes im Hause Rockefeller genügte. Was als fortschrittlich angesehen und als 'Revolte' oder 'Rebellion' verstanden werden kann, ist, daß hier Kunst zur Hängung gelangte, die den Anspruch an einen repräsentativen Kunstgegenstand, nämlich Teil des Kanons der 'legitimen' Künste zu sein, nicht erfüllte.¹⁰

Die Idee einer einheitlich-harmonischen Ausstattung läßt sich in der Wohnkultur auf Vorstellungen zurückführen, die in den Vereinigten Staaten im Zuge des 'Aesthetic Movement' in Mode gekommen waren (Kat. In Pursuit of Beauty). Im Rahmen dieser Bewegung, die ihren Höhepunkt in den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts hatte, wurde die Ausstattung des Heimes nicht nur normiert, sondern auch ideologisiert, so daß das „perfectly furnished house“ gesehen und gelesen werden konnte als „crystallization of the culture, the habits, and the tastes of the family, [it] not only expresses but MAKES character.“ (Wheeler 1893, S. 14). Im Galerieraum wie im Musikzimmer zeugen die in gleicher Art und Weise arrangierten Kunstgegenstände von der Kultiviertheit der Hausbewohner, deren Geschmack sie illustrieren. Gleichzeitig wird durch die traditionelle Hierarchie der Geschosse die Repräsentationsfunktion der halböffentlichen Wohnräume respektiert.

Die Beschreibung des Inventars des Galerieraumes macht im Vergleich mit dem von den Eheleuten gemeinsam ausgestatteten Musikzimmer eines deutlich: Folk Art und moderne Kunst wurden in ein Ambiente gebracht, das formalästhetisch zwar zeitgenössisch modern gestaltet, aber der Auffassung nach im Umgang mit Ornamentik und Gemälden konventionell war. Indem Abby Rockefeller hier eine Präsentationsform von Kunst wählte, die Normen einer respektierlichen Wohnraumgestaltung erfüllte, konnte sie im Hinblick auf ein gewünschtes Außenbild den ihrem gesellschaftlichen Status entsprechenden Repräsentationspflichten nachkommen. Zugleich bot ihr dieses Ambiente die Möglichkeit, die Akzeptanz für die von ihr gesammelte Kunst zu erhöhen, indem sie exemplarisch vorführte, daß auch die Folk Art und die moderne Kunst als Ausstattungsgegenstand eines gehobenen und kultiviert wirkenden Ambientes einsetzbar sind.

Aber die derart funktionalisierte Kunst steht nicht nur für die ästhetischen Vorlieben der Sammlerin, sondern dient auch der Illustration zentraler konservativer Werte wie Religion, Familie und nationale Kultur. Neben diesen repräsentativen Funktionen stehen die psycho-emotionalen und bildenden Aufgaben zur Diskussion, die Kunst für Abby Rockefeller erfüllen sollte und die sie so formulierte: „To me art is one of the great resources of my life. I believe that it not only enriches the spiritual life, but that it makes one more sane and sympathetic, more observant and understanding, regardless of whatever age it springs from, whatever subject it represents“ (zit. n. Fosdick 1956, S. 328).

In ihrem persönlichen und privaten Umgang mit Kunst spiegelt sich eine Konzeption, die weniger emanzipatorisch als vielmehr konservativ anmutet. Abby Rockefeller hat sich mit ihrer Galerie einen Ort geschaffen, an dem ihre Tätigkeit als normbrechende Sammlerin zurücktritt und sie wider eine zeitgenössisch moderne Auffassung von Kunst als 'autonomer', diese als repräsentativen Teil eines ästhetischen Ganzen in ein konventionelles Ambiente einbezieht. Dieses zeugt von Normen und Werten, wie sie in gleicher Form die Ausstattung des halböffentlichen Musikzimmers im Rockefeller'schen Stadthaus veranlaßt haben.

1 Zu Abby Rockefeller als 'progressiver' Sammlerin und Förderin von Kunst sowie zu ihrer Rolle bei der Gründung des Museum of Modern Art siehe McCarthy 1991, S. 196-212. Abby Rockefeller gehört, so McCarthy, ebda. S. 181-196, neben Bliss und Sullivan zur einer Gruppe von Nordamerikanerinnen – wie Gertrude Stein, die Schwestern Etta und Claribel Cone, Agnes Ernst Meyer, Mabel Dodge Luhan oder auch Katherine Dreier –, die sich in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts für die Kunst der Avantgarde

engagierten, wobei McCarthy, ebda. S. 179 f., in diesem Zusammenhang von der 'pioneering role' spricht und zusammenfaßt, daß „women made their most influential contributions by legitimizing new and neglected areas of artistic endeavor, rather than by paraphrasing the cultural activities of men. The decorative arts and, after the turn of the century, folk art and the avant-garde all benefited substantially from women's campaigns to win them a more central place within the nation's artistic canon.“ Der Architekt Philipp Johnson

konstatierte, daß John D. Rockefeller jr. „was a bulldog, a very strong man, one who would say, 'as my wife you can do this and not that.' The museum was her revolt all right. She had to do it.“ Zit. n. Kert 1993, S. 284, die, ebda. S. 287 f., die Aussage von Johnson einschränkend kommentiert: „Perhaps it is an overstatement to call the museum her revolt“ aber, „to participate in an event that was so different from her orderly, restrained Rockefeller life must have brought her mischievous satisfaction.“ McCarthy 1991, S. 209 f. beschreibt das Engagement Abby Rockefeller als „a form of rebellion“ betont aber, daß Abby Rockefeller als Museumsgründerin „adopted the role more surreptitiously, quietly refusing to bear the yoke of familial constraints.“ Zu den Zielsetzungen des Museum of Modern Art vgl. The Museum of Modern Art 1984, S. 9 f. Die von Abby Rockefeller gesammelte Folk Art wurde bis Mitte der 30er Jahre im Museum of Modern Art gezeigt und dann in Colonial Williamsburg, wo die Sammlung sich heute noch befindet, ausgestellt. Siehe Little 1957. Zur Geschichte des Metropolitan Museum of Art siehe Tomkins 1989.

- 2 Die Photographien stammen aus einem Photoalbum, das sich im Rockefeller Archive Center in Pocantico Hills, N.Y., befindet und Aufnahmen der Galerie sowie der quasi öffentlichen Wohnräume des Stadthauses enthält. Das Album ist nicht datiert. Die Datierung der im Gemälde Raum gehängten Bilder ergibt als Datum post quem der Aufnahmen das Jahr 1935; im Jahr 1938 wurde das Haus abgerissen und an seiner Stelle das Museum of Modern Art errichtet.
- 3 In den beiden anderen Räumen der Galerie wurden zum einen die Porzellansammlung, für die ein Glaskabinett eingebaut worden war, und zum anderen Papierarbeiten mit einer Sammlung von weit über tausend Drucken aufbe-

wahrt und ausgestellt; dieser Raum diente zugleich als Büro der Kuratorin der Sammlung, Eleanor Robinson Bradshaw. Vgl. Kert 1993, S. 299 und S. 395.

- 4 Die Identifizierung der Gemälde geht auf Kert 1993, S. 298 zurück, die allerdings keine Quellenangabe macht. Die Überprüfung hat ergeben, daß die Zuschreibung des Bildes „Blühender Zweig auf Palette“ an Rousseau in der jüngeren Forschung als nicht gesichert gilt. Ob das Bild „Blumen in grüner Vase“ von Redon stammt, konnte nicht festgestellt werden. Auch ist nicht klar, unter welchen Namen und Zuschreibungen Abby Rockefeller die Bilder bekannt waren. Die Titel und Datierungen der Folk Art Gemälde wurden Little 1957 entnommen.
- 5 Der Identifizierung der Ausstattungsgegenstände liegt ein Memorandum zugrunde, das im Jahr 1934 im Auftrag von John D. Rockefeller jr. von Kuratoren des Metropolitan Museum of Art angefertigt wurde und die im Falle einer Schenkung für das Museum interessanten Gegenstände auflistet. Vgl. Rockefeller Archive Center, III 21 OMR RFA 1375 138.
- 6 John D. Rockefeller jr. an Sir Joseph Duveen, 23.5.1923, Rockefeller Archive Center, III 21 OMR RFA 1326 133.
- 7 Die hier getroffene Auswahl von Bildern repräsentiert in keiner Weise die Breite von Abby Rockefellers Sammeln im Bereich der modernen Kunst. Einen Eindruck davon vermittelt die von Barr 1977, S. 626 f., erstellte und zusammenfassende Liste der von Abby Rockefeller im Jahr 1935 dem Museum of Modern Art geschenkten Bilder: „thirty-six oils, including Beckmann's *Family Picture* and Blume's *Parade*; also, one each by Stuart Davis, Otto Dix, du Bois, Gris, Hartley, O'Keeffe, Orozco, Roy, Niles Spencer, and Weber. Also, 105 watercolors, gouaches, and pastels, including seven Burchfields (dating from 1916 to 1918), a Cha-

gall, four Hoppers, a Kandinsky (1915), Klee's *Slavery* (1925), four Marins, four Pascins, six Prendergasts, a Redon, three Rouoult, Shahn's *Bartolomeo Vanzetti and Nicola Succo*, a Walkowitz, eight Webers, and two Zorachs.“

- 8 Diese Auffassung vertrat die New Yorker Galeristin Edith Gregory Halpert, die zusammen mit Holger Cahill Abby Rockefeller beim Aufbau ihrer Folk Art Sammlung unterstützte. Vgl. Kert 1993, S. 323.
- 9 John D. Rockefeller jr. an Seine Hoheit Prinz Eugène de Ligne, Charge d'Affaires ad interim, The Belgian Embassy, Washington, D.C., 8.10.1934, Rockefeller Archive Center, III 21 OMR RFA 1381 138.
- 10 In der Galerie wurden im Großen und Ganzen Bedingungen geschaffen, die eine ästhetische Rezeption der Gemälde unterstützen. Neben der gemeinhin als notwendig erachteten Rahmung der Tafelbilder als Indiz für das fertiggestellte und 'geschlossene' Bild gehört hierher die Hängung der Bilder in einer Reihe oder doch zumindest so, daß sie gut sichtbar waren, sowie deren gleichmäßige Ausleuchtung. Abby Rockefeller schaffte damit in ihrer Galerie Rezeptionsbedingungen, die sich mit jenen in privaten Galerien etwa von Henry Clay Frick in New York City oder Duncan Phillips in Washington D.C. vergleichen lassen. Die symmetrische Anordnung der Möblierung und Gemälde lenkt die Aufmerksamkeit vom Einzelbild jedoch ab und auf das Arrangement hin. Diese ästhetisierende Auffassung im Umgang mit Kunst im Wohnraum findet sich auch bei anderen Sammlern zeitgenössischer Malerei wie etwa bei Louise und Walter Arensberg, die im Wohnzimmer ihres New Yorker Appartements Gemälde und Papierarbeiten einerseits locker auf der

Wand verteilt hängten, andererseits aber auch eine symmetrische Anordnung der Bilder in der Wahl der Formate, Bildmotive und -medien suchten. Siehe Kat. Making Mischief, S. 178 ff.

Literatur

- Barr, Alfred H. jr. 1977: *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967*. New York
- Fosdick, Raymond B. 1956: *John D. Rockefeller, Jr.: A Portrait*. New York
- Kat. In Pursuit of Beauty 1986: *Americans and the Aesthetic Movement*. The Metropolitan Museum of Art, New York
- Kat. Making Mischief 1996: *DADA Invades New York*. Whitney Museum of American Art, New York
- Kat. The American Renaissance 1876-1917 1979. The Brooklyn Museum, New York
- Kert, Bernice 1993: *Abby Aldrich Rockefeller. The Woman in the Family*. New York
- Little, Nina Fletcher 1957: *The Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Collection*. Boston, Toronto
- McCarthy, Kathleen D. 1991: *Women's Culture. American Philanthropy and Art, 1830-1930*. Chicago, London
- O'Doherty, Brian 1985: *Die weiße Zelle und ihre Vorgänger*. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild*. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln, S. 279-293
- The Museum of Modern Art, New York 1984. *The History and the Collection*. New York
- Tomkins, Calvin 1989: *Merchants & Masterpieces: The Story of the Metropolitan Museum of Art*. New York
- Wheeler, Candace (Hg.) 1893: *Household Art*. New York

Abbildungsnachweis

1 & 2: Rockefeller Archive Center, Pocantico Hills, North Tarrytown, N.Y.