

Anne Baldassari

Icônes de l'Art Moderne. La collection Chtchoukine

Mira Kozhanova



Ausst.-Kat., Paris, Fondation Louis Vuitton, Paris: Gallimard, 2016, 478 Seiten

Vor achtzig Jahren, am 6. März 1948, unterzeichnete Stalin das Dekret »Über die Liquidierung des Staatlichen Museums für neue westliche Kunst«. Dieses bestand aus den dreißig Jahre zuvor verstaatlichten Privatsammlungen von Sergej Schtschukin und Iwan Morosow. Der neue Beschluss erklärte die von den »Moskauer Kapitalisten« zusammengetragenen Werke »dekadenter bourgeoiser Kunst« für »ideologielos« und »volksfeindlich«. Die Museumsschließung wurde ferner mit dem »großen Schaden für die Entwicklung der russischen und sowjetischen Kunst« begründet, den diese »Brutstätte formalistischer Ansichten« bereits angerichtet hatte.¹ Die damaligen Direktoren des Moskauer Puschkin-Museums und der Sankt-Petersburger Eremitage teilten mehr als 500 Werke untereinander auf und brachten sie in jeweiligen Depots unter. Erst nach Stalins Tod waren die Kunstwerke wieder zu sehen. Den Sammlern jedoch, die diese Werke von außerordentlicher Sprengkraft nach Moskau gebracht hatten, sollte gebührende Würdigung erst nach dem Ende der Sowjetunion widerfahren.

Die Ausstellung der Fondation Louis Vuitton »Icônes de l'art moderne. La collection Chtchoukine« zeigte 130 Werke der phänomenalen Sammlung von Sergej Schtschukin,² darunter Meisterwerke von Monet, Cézanne, Gauguin, Matisse und Picasso. Diese wurden von 30 Gemälden von Künstlern wie Larionow, Rosanowa, Popowa, Malewitsch, Tatlin und Rodtschenko begleitet, Gemälde, die veranschaulichen sollten, welche Rolle diese Sammlung französischer Kunst für die Entwicklung der russischen Avantgarden gespielt hat.

Sergej Schtschukin (1854–1936) gehörte zu den russischen Sammlern und Mäzenen, die als Vorreiter die französische Moderne um die Wende zum 20. Jahrhundert unterstützten. Mit mutigen, unkonventionellen Kaufentscheidungen und mit gebührender Kaufkraft konnte der russische Textilmagnat schnell von seinem Sammelgeschick überzeugen und ein weitreichendes Netzwerk an Pariser Händlern und Künstlern aufbauen. Das Ergebnis dieser fruchtbaren Zusammenarbeit war die – mit 16 Werken von Gauguin, 37 von Matisse und 51 von Picasso – größte Sammlung dieser Künstler weltweit. Doch mit seinem Engagement verhalf Schtschukin nicht

nur französischen Künstlern zu internationaler Sichtbarkeit und finanziellem Erfolg, sondern verschaffte seinen Landsleuten den bestmöglichen Zugang zum aktuellen französischen Kunstgeschehen. In seinem Moskauer Stadtpalais, das er ab 1908 für die Öffentlichkeit zugänglich machte, konnte sich das russische Publikum, darunter die angehende Generation der russischen Avantgardisten, mit den Werken von Impressionisten, Post-Impressionisten, Fauves und Kubisten im Original vertraut machen, mit weitreichenden Folgen.

Wie Albert Kostenevich, der führende Spezialist und Sammlungskustode der Eremitage, im eröffnenden Aufsatz des Kataloges bemerkt, liest sich die Bezeichnung des bahnbrechenden Sammlers Schtschukin als »Pionier« moderner Kunst im russischen Sprachgebrauch mit besonderer Ironie, wird doch dieser Begriff in den ehemaligen Sowjetländern hauptsächlich mit der 1922 gegründeten Bolschewikischen Pionierorganisation assoziiert, deren Ziel es war, jeglichen Privatbesitz zu eliminieren. So kam es auch, dass Schtschukins Sammlung 1918 verstaatlicht und zwei Jahre später als das *Erste Museum für neue westliche Kunst* in seinem ebenfalls enteigneten Haus ausgestellt wurde. Als Museums-Pendant wurde ein weiteres Haus eröffnet, das *Zweite Museum für neue westliche Kunst*, das die Bestände der ebenfalls enteigneten Sammlung von Iwan Morosow, einem nicht minder bedeutenden russischen Sammler moderner französischer Kunst, präsentierte. 1923 wurden beide Museen zum *Staatlichen Museum für neue westliche Kunst* zusammengelegt. Nach dem eingangs erwähnten Dekret von 1948 wurden die bereits zu einer einzigen Kollektion vereinigten Werke wieder aufgeteilt und seit 1955 in dieser Zusammenstellung in Moskau und Sankt-Petersburg präsentiert. Die Beziehung zwischen den beiden Museen ist angesichts der fragwürdigen Sammlungsaufteilung bis heute angespannt.³

Die erste Zusammenarbeit zwischen beiden Museen erfolgte 1965, bezeichnen- derweise nicht in Russland, sondern in Frankreich, quasi auf neutralem Terrain;⁴ es folgten weitere gemeinsame Beteiligungen an Ausstellungen in den Niederlanden und den USA.⁵ Einen besonderen Platz in der Forschungsgeschichte dieser Sammlungen verdient die 1993 realisierte Wanderausstellung, die vom Essener Museum Folkwang, dem Puschkin-Museum und der Eremitage gemeinsam organisiert wurde. Hierbei traten erstmals Sergej Schtschukin und Iwan Morosow als individuelle Sammler-Persönlichkeiten mit charakteristischen und divergierenden Vorlieben in Sachen Kunst in den Vordergrund. Der Essener Ausstellungskatalog⁶ stellt die erste umfangreiche Publikation zu den beiden Sammlern dar und darf weiterhin als zentrale Referenz auf dem Gebiet gewertet werden.

23 Jahre nach der Schau im Museum Folkwang hat nun die Fondation Louis Vuitton eine herausfordernde Mittlerrolle zwischen Puschkin-Museum und Eremitage eingenommen. Der 478-seitige, aufwendig gestaltete Ausstellungskatalog scheint in gewisser Weise auf dem Essener Vorgängerband aufzubauen.⁷ So wird der 1993 bereits ausführlich behandelte biografische Teil in der aktuellen Publikation eher knapp gehalten. Vielmehr soll die Ausgangslage des Sammlers und der Kontext der Entstehung seiner Sammlung nachvollzogen werden, wofür die Geschichte der Moskauer Sammlungen (S.44–46) oder die Bedeutung der Sammeltätigkeit in

Schtschukins unmittelbarem Verwandtenkreis (S. 55–59) eingehend dargestellt werden. Diese einleitenden Beiträge von führenden Forscher/innen der Eremitage (Albert Kostenevich) und des Puschkin-Museums (Anna Poznanskaya und Alexey Petukhov), aber auch von Schtschukins Enkel André-Marc Delocque-Fourcaud Chtchoukine sind nicht nur reich dokumentiert und gut recherchiert, sondern sind vorbildhafte und hoffentlich zukunftssträchtige Beispiele für eine Zusammenarbeit.

Der darauffolgende Abschnitt »Album«, der von der Ausstellungskuratorin Anne Baldassari verfasst wurde und aus vierzehn thematischen Unterkapiteln besteht, führt ausführlich in Schtschukins Sammlung ein. Zunächst werden Fotografien der historischen Hängungen zwischen 1909 und 1920 vorgestellt. Folgend wird die Sammlung selbst schrittweise präsentiert, in acht von Baldassari Neubestimmten Werkgruppen: Porträts, frühe Erwerbungen (1898–1905),⁸ Beispiele für den Übergang zu den Impressionisten, Landschaften, Gemälde von Gauguin, Frauenbilder, Werke von Matisse sowie Stilleben. Hierbei werden auch die weniger bekannten Teile der Sammlung gebührend berücksichtigt (S. 152–165) und sogar das Gemälde *Femme sur un tabouret* von Matisse, das Schtschukin erwarb, aufgrund des beginnenden Ersten Weltkriegs jedoch nie in Empfang nehmen konnte (S. 274). Weiterhin werden erst kürzlich entdeckte Fotos und Dokumente aus dem Archiv des Puschkin-Museums (S. 71–72) sowie eher unbekannte Schtschukin-Portraits von Christian Cornelius Krohn, genannt Xan Krohn, aus dem Depot der Eremitage erstmalig vorgestellt (S. 146–147).

Die verbleibenden fünf Unterkapitel des Albums behandeln eine Reihe von Themenkomplexen zur Sammlungsrezeption in Russland. So werden Werke aus Schtschukins Sammlung Werken russischer Künstler gegenübergestellt, die seine Galerie besuchten, darunter Dawid Burljuk, Aleksandra Ekster, Natalja Gontscharowa, Iwan Kljun, Michail Larionow, Kasimir Malewitsch, Paul Mansoureff, Ljubow Popowa, Aleksander Rodtschenko, Olga Rosanowa, Wladimir Tatlin und Nadeschda Udaltsowa. Es wird die Auseinandersetzung mit Aktdarstellungen oder den afrikanischen und ozeanischen Skulpturen, die ab 1912 im Picasso-Raum von Schtschukins Galerie ausgestellt waren, beleuchtet. Insbesondere wird auf die Beschäftigung mit Picasso und dem Kubismus eingegangen, die für russische Künstler auf ihrer Suche nach dem »Wesen des Kunstwerks« (S. 335) sowie für die Entstehung gegenstandsloser Kunstrichtungen wie des Suprematismus und Konstruktivismus (S. 353) entscheidend wurde. Abschließend wird die Bedeutung Paul Cézannes als dem »spirituellen Vater der Avantgarden« (S. 374), sowohl der französischen als auch der russischen, behandelt.

Die zur Veranschaulichung dieser künstlerischen Auseinandersetzungen hinzugezogenen Werke russischer Avantgardisten waren jedoch nicht Teil von Schtschukins Sammlung. Allerdings wird im Katalog wie auch in der Ausstellung nicht immer deutlich zwischen der eigentlichen Sammlung, die beinahe ausschließlich westeuropäische Kunstwerke umfasste, und den zusätzlich präsentierten russischen Werken unterschieden. Trotz dieser daher leicht missverständlichen Präsentation der russischen Avantgardisten ist die Rezeption und die Bedeutung von Schtschukins

Sammlung für Russland und die russische Kunst ein wichtiges Thema, das weiterhin einer vertiefenden eigenständigen Auseinandersetzung bedarf. Das Ergebnis von Katalog und Ausstellung ist insofern eine willkommene Weiterführung der Fragen, die bereits 1979 im Rahmen der Ausstellung »Paris-Moscou« im Centre Pompidou und im Aufsatz von Marina Bessonowa im Essener Katalog 1993 aufgeworfen wurden.⁹

In diesem Zusammenhang verdient die von Jean-Claude Marcadé zusammengestellte Anthologie eine besondere Würdigung (S. 386–427). Sie besteht aus fünfzehn einschlägigen Quellenauszügen, die sich kunsttheoretisch beziehungsweise philosophisch mit Schtschukins Galerie und deren Wirkung auf die russischen Kunstkreise auseinandersetzen. Diese Textauszüge sowie Auszüge aus dem Reisetagebuch von Schtschukin während seiner Reise in den Sinai (S. 98–103) wurden anlässlich dieser Publikation erstmals auf Französisch übersetzt und stellen somit einen wertvollen Beitrag für die Erforschung des Themas außerhalb Russlands dar.

Eine weitere beachtliche Leistung des Kataloges liegt in der Präzisierung einiger Details bezüglich der Ankäufe für die Sammlung. Dank Nachforschungen der Mitarbeiter/innen des für die Öffentlichkeit schwer zugänglichen Archivs Paul Durand-Ruel sowie mit Hilfe von Baldassaris Recherchen im Archiv Matisse in Issy-les-Moulinaux konnten viele Angaben präzisiert, korrigiert oder ergänzt werden.¹⁰ Die ausführliche, mit Abbildungen aufbereitete Auflistung der 275 Werke aus der Sammlung erlaubt den Vergleich mit einem knappen *Catalogue Raisonné* und ist eine wahre Perle des Ausstellungskatalogs.¹¹

Während in der bisherigen Forschung Sergej Schtschukin stets im Blick auf seinen Sammlerkollegen Iwan Morosow betrachtet wurde, wird in der vorliegenden Publikation ein solcher Vergleich auf ein Minimum reduziert. Dieses Vorgehen resultierte in der Ausstellung der Sammlung Schtschukins, mit einer beeindruckenden Fülle von 130 Werken. Im Katalog wirkt die Ausblendung Morosows dagegen ein wenig künstlich. Wenn man über die Geschichte Moskauer Sammlungen schreibt, wirkt es eher erzwungen, wenn Morosow, der zeitgleich mit Schtschukin von Moskau nach Paris reiste und wie dieser eine Sammlung moderner französischer Kunst aufbaute, kaum erwähnt wird. Den vorangegangenen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen kann man weder vorwerfen, dass die Würdigung Schtschukins als eigenständiger Sammler durch den Vergleich mit Morosow gemindert, noch dass die Bedeutung seiner Sammlung dadurch herabgesetzt worden wäre. Im Gegenteil suchte die Essener Ausstellung die Werke aus den Sammlungen Schtschukin und Morosow, die in ihren Heimatmuseen systematisch getrennt voneinander aufgehängt waren, stärker in einen Dialog miteinander treten zu lassen. Diese Herangehensweise erwies sich als sehr fruchtbar, um das Profil der beiden Persönlichkeiten, ihre strategischen Sammlungsinteressen sowie ihren persönlichen Kunstgeschmack herauszuarbeiten.¹² Es ist mit Spannung zu erwarten, wie diese Thematik in der von der Fondation Louis Vuitton für 2020 angekündigten Ausstellung zur Sammlung von Iwan Morosow angegangen wird.

Während sich die Sammlungen Schtschukins und Morosows in ihren Vorlieben eher komplementär verhalten, erkennt Baldassari zwischen Schtschukin und dem amerikanischen Geschwisterpaar Leo und Gertrude Stein eher eine Konkurrenzsituation. Die Kuratorin eröffnet damit eine neue internationale Forschungsperspektive zur Beziehung zwischen Schtschukin und den Steins (S. 64–97). Schließlich überschneiden sich ihre Sammlungsfelder großflächig: Cézanne, Gauguin, Renoir, Degas, Denis und insbesondere Matisse und Picasso spielten sowohl für die Steins als auch für Schtschukin eine zentrale Rolle.

Insgesamt stellt der Ausstellungskatalog in seiner Fülle nicht nur eine lang erwartete Aktualisierung des Forschungsfelds dar, sondern bietet gleichzeitig spannende neue Perspektiven, die zu weiterer Auseinandersetzung mit dem Thema anregen. Weiterhin erlaubt der Katalog durch die Übersetzung einschlägiger Quellen insbesondere französischsprachigen Kunstwissenschaftlern eine stärkere Anbindung an die gegenwärtige Forschung, wodurch er ohne Zweifel zu einem weiteren Schlüsselwerk auf dem Gebiet russischer Sammlungen westeuropäischer Kunst um die Jahrhundertwende wird.

- 1 Aus dem Dekret des Ministerrats der UdSSR Nr. 672: »Über die Liquidierung des Staatlichen Museums für neue westliche Kunst« vom 6. März 1948. Das Dokument ist zugänglich in der Originalsprache auf der Internetseite von NeWestMuseum, URL: <http://www.newestmuseum.ru/reference/docs/index.php?lang=en> (letzter Zugriff: 14. 03. 2018). Die zitierten Passagen wurden von der Autorin ins Deutsche übersetzt.
- 2 Transliteration des Russischen Шуккин auf Deutsch: Schtschukin, Französisch: Chtchoukine, Englisch: Shchukin.
- 3 Wohlbekannt sind die Restitutionsforderungen der Präsidentin des Puschkin-Museums Irina Antonova an die Eremitage, die Sammlungen in ihre Heimatstadt zu überführen. Hinzu kommen Restitutionsforderungen von Schtschukins Nachfahren, die die Ausstellungsgeschichte der Sammlungswerke bereits mehrmals erheblich erschwerten.
- 4 Die Rede ist von der Wanderausstellung »Chefs-d'oeuvre de la Peinture française dans les Musées de Léningrad et de Moscou«, die 1965 im Musée des Beaux-Arts de Bordeaux und im Louvre gezeigt wurde.
- 5 Hierbei wurden einzelne Werke aus der ehemaligen Sammlung Schtschukin ausgeliehen, der Schwerpunkt lag jedoch kaum auf der Kunst der Moderne und erst recht nicht auf der Sammlung oder dem Sammler selbst.
- 6 *Morosow und Schtschukin. Die russischen Sammler. Monet bis Picasso*, Ausst.-Kat., Essen, Museum Folkwang, Köln: DuMont, 1993.
- 7 Der Essener Katalog befasst sich mit den Sammlerpersönlichkeiten und der Sammlungsgeschichte (Beitrag von Albert Kostenevich), macht einen Exkurs in die Beziehung beider Sammler zu Deutschland (Beitrag von Georg-W. Költzsch), umreißt die allgemeine Geschichte der Kunstszene Russlands um 1900 (Beitrag von Grigori Sternin) und diskutiert die Bedeutung der beiden Sammlungen für die Russische Avantgarde (Beitrag von Marina Bessonova).
- 8 Beispielsweise Genrebilder, religiöse Gemälde oder romantische Landschaften von Malern wie James Paterson, Frank William Brangwyn, Charles Cottet, Puvis de Chavannes und Frits Thaulow, ergänzt um die Werke der Malergruppe »Bande Noir«.

- 9 Siehe insbesondere Jean-Hubert Martin und Carole Naggar, »Paris-Moscou, artistes et trajets de l'avant-garde«, in: *Paris-Moscou. 1900–1930*, Ausst.-Kat., Paris, Centre Georges Pompidou, Paris: Editions du Centre Pompidou, 1991, S. 30–50; Marina Bessonowa, »Die Sammlungen Morosow und Schtschukin und ihr Einfluß auf die russische Avantgarde«, in: *Morosow und Schtschukin. Die russischen Sammler. Monet bis Picasso*, Ausst.-Kat., Essen, Museum Folkwang, Köln: DuMont, 1993, S. 343–360.
- 10 Unter anderem konnte präzisiert werden, wer von den drei Schtschukin-Brüdern die ersten Erwerbungen in der Galerie Durand-Ruel tätigte: So wurden Claude Monets *Les Rochers à Étretat* von Pjotr und *Lilac au soleil* von Ivan gekauft (S. 57). Ferner konnten einige irrtümliche Kaufdaten korrigiert werden: Das erste impressionistische Bild, das von Sergej erworben wurde, war nicht, wie lange geglaubt, *Rochers à Belle-Ile* von Monet, sondern *Port Manec'h* von Henri Moret (S. 31).
- 11 Die Sammlung wird alphabetisch nach Künstlernamen verzeichnet; innerhalb der einzelnen Künstlerabschnitte werden die Werke chronologisch aufgelistet. Allerdings werden sie nicht in der Chronologie ihres Kaufdatums, sondern in der Chronologie ihrer Entstehung aufgeführt, so dass weiterhin die Werke (und nicht die Sammeltätigkeit Schtschukins) im Vordergrund bleiben.
- 12 Dies äußere sich, laut Kostenevich, am deutlichsten, wenn man ihre Erwerbungen miteinander vergleicht, wie er es am Beispiel von drei Werkpaaren von Paul Cézanne vorführt: die Selbstporträts, die Variationen von *Le Fumeur de pipe* und die von *Montagne Sainte-Victoire* (S. 32–33).