EUROPA ORIENTALIS 22 (2003): 1

IM SCHATTEN DER ERINNERUNG: KUNSTSAMMLERINNEN IN DER SOWJETUNION (1917-1991)

Waltraud Bayer

In der UdSSR waren Sammlerinnen ihren männlichen Kollegen gegenüber numerisch in der Minderheit. Frauen, sofern sie Interesse an Kunst hatten, beschränkten sich großteils auf ein eher passives Engagement – sei es als Erbin einer meist vom Vater begründeten Kollektion, sei es als Weggefährtin eines sammelnden Ehemannes sowie als verwitwete Stifterin eines ererbten Besitzes. Nur wenige Frauen etablierten sich als eigenständige Akteurinnen. Dieser Umstand verwundert auf den ersten Blick, schließlich kam die weibliche Bevölkerung mit der Oktoberrevolution in kürzester Zeit in den Genuss einer weit reichenden, gesetzlich verankerten Gleichberechtigung, die sich rasch auf vielen Gebieten des öffentlichen Lebens manifestierte. Frauen unterschiedlicher Herkunft, Ausbildung und unterschiedlichen Alters drangen in hohe Positionen vor – sie avancierten in der Partei, in der Gewerkschaft, in vormals Männern vorbehaltenen, aber auch in traditionell frauenspezifischen Berufen sowie im kulturellen Bereich. Die beispiellosen kreativen Leistungen der avantgardistischen Künstlerinnen, die in Scharen den revolutionären Kunstbetrieb umzugestalten begannen, werden seit geraumer Zeit international gewürdigt. Ihre sammelnden Kolleginnen hingegen gerieten in Vergessenheit und bleiben selbst im neuen Russland weitgehend ausgeblendet.

Die folgende Darstellung, die auf unbekanntem, russischem Archivmaterial und Interviews basiert, untersucht den Werdegang einiger zentraler weiblicher Persönlichkeiten. Ziel dieser Arbeit ist es, die porträtierten Sammlerinnen vor dem Hintergrund der jeweiligen (kultur-) politischen Rahmenbedingungen biographisch zu erfassen und ihre Kollektionen zu beschreiben. Besonderes Augenmerk kommt

dabei zwei zentralen Aspekten zu: ihrer sozialen Position und ihren ästhetischen Kriterien sowie, in weiterer Folge, ob eine Wechselbeziehung zwischen den beiden bestand. Schließlich wird einzubeziehen sein, inwiefern die gleichgeschaltete Kulturpolitik, die wesentliche Teile des adelig-bürgerlichen und klerikalen Erbes ausblendete bzw. diskreditierte, Auswirkungen auf das Engagement zeitigte – ein Engagement, das in vieler Hinsicht der Rekonstruktion einer verlorenen Zivilisation gleichzukommen schien.

Revolutionäre Zäsur

Der *Homo Collector*, der in den letzten Jahrzehnten des Zarenreichs einen kraftvollen Beitrag zur russischen Kultur geleistet hat, geriet mit dem revolutionären Umbruch in eine kritische, lebensbedrohliche Phase. Mit der Enteignung und Beschlagnahme von vormals privatem Kunstbesitz gingen die wichtigsten Sammlungen, fast immer entschädigungslos, in den Besitz staatlicher Depots und Museen über. Einige Besitzer blieben ihren Beständen – kurzfristig – noch als Kuratoren erhalten, andere sammelten illegal weiter, einige wenige Privilegierte wiederum konnten ihre Bestände, abgesichert durch so genannte 'Schutzurkunden', durch die Wirren der Zeit retten. Erschwerend wirkten sich insbesondere die einschlägigen Dekrete von 1918 und 1919 aus, die privates Sammeln nur unter ganz bestimmten, staatlich streng kontrollierten Auflagen erlaubten. Ungeachtet dieser ungünstigsten Rahmenbedingungen setzte der *Homo Collector* auch unter sowjetischen Vorzeichen sein Engagement fort.

Sein weibliches Pendant ist in der Literatur nur spärlich dokumentiert. Die vor der Revolution in der Kunstförderung aktiven Frauen hatten sich mehrheitlich aus dem Adel und Bürgertum rekrutiert. Viele mussten das Land verlassen, darunter auch die profilierten Sammlerinnen der einheimischen Moderne, Genrietta Giršman und Evdokija Nosova.[1] Andere wiederum sahen sich gezwungen, ihre einstigen Aktivitäten aufzugeben, zumindest aber drastisch einzuschränken. Die Galeristin Nadežda Dobyčina beispielsweise, die in den letzten Jahren vor dem Umschwung die neuesten zeitgenössischen Kunsttendenzen protegiert hatte, konnte zwar ihre ansehnli-

[1] Zu den Sammlerinnen im Zarenreich vgl. Waltraud Bayer, *Der russische Bürger als Mäzen, 1850-1917*. Wien u. a. 1996, pp. 147-152.

che Kollektion der russischen Avantgarde behalten, doch ein intensives Fortführen ist für die 1920er Jahre nicht mehr belegt. Wie eingangs bereits erwähnt, beschränkten sich Frauen großteils darauf, den Besitz von emigrierten bzw. verstorbenen Familienangehörigen zu bewahren und – oftmals – zu veräußern. So verwaltete Anna Somova-Michajlova, die Tochter des vormaligen Eremitage-Direktors, Andrej Somov, die Sammlungen ihres Vaters und ihres renommierten Bruders, des Moderne-Künstlers Konstantin Somov. In den dreißiger Jahren war ihre Wohnung ein echtes Museum[2] und eine der ersten Adressen für interessierte Käufer (Der junge Sammler und spätere Gründer des Museums für Privatkollektionen, Il'ja Zil'berštejn, erwarb dort einen Großteil der Sammlung ihres Vaters).

Die wohl interessanteste, von einer Frau zusammengetragene Sammlung dieser Zeit besaß Ekaterina Gel'cer (1876-1962). Die gefeierte Ballerina des Bolschoi-Theaters, die väterlicherseits einer Künstlerfamilie, mütterlicherseits einer Händlerfamilie entstammte, schaffte nach der Revolution mühelos die Integration. Die 1937 mit dem Leninpreis ausgezeichnete, mehrfach hochdekorierte Moskauerin sammelte russische Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. In ihrer bedeutenden, während des Krieges sogar mit den staatlichen Sammlungen evakuierten Kollektion, die bedauerlicherweise nach ihrem Tod von den Angehörigen an eine Vielzahl von Interessenten verkauft wurde, fanden sich Arbeiten des führenden Realisten, Il'ja Repin, Landschaften von Isaak Levitan, zahlreiche Ikonen, vor allem aber moderne einheimische Kunst: Vertreten waren die führenden Moderne-Künstler des Landes, Konstantin Korovin, Valentin Serov, Aleksandr Benois, Aleksandr Golovin, Nikolaj Sapunov, Nikolaj Rerich und – insbesondere – der Symbolist Michail Vrubel'.[3]

Gel'cer ist wahrscheinlich eine der wenigen Frauen, die in ihrem Äußeren und ihren luxuriösen Wohnverhältnissen noch am ehesten an die Zeit der legendären Kunstförderinnen des Silbernen Zeitalters erinnert. Seit den 1890er Jahren war die kulturelle Landschaft Russ-

---

[2] Il'ja Zil'berštejn, *Pervyj v mire*, "Naše nasledie" 1 (1988)14-28, hier p. 18.

[3] Zum familiären Hintergrund sowie zur Verleihung des Leninpreises siehe O. Martynova, *Ekaterina Gel'cer*. Moskau 1965, pp. 7-10, 99 and 101. Allgemein: V. Savinič, *Ekaterina Vasil'evna Gel'cer (Biografičeskij očerk)*, in *Galereja sceničeskich dejatelej*. Bd. 2. Moskau, o. J., pp. 89-94, hier 89 f. Zur Sammlung siehe Il'ja Zil'berštejn, *Nevospolimoe? O sud'be ličnych kollekcij*, "Literaturnaja gazeta", 23.1.1985, p. 13.

lands zunehmend von starken Frauengestalten geprägt worden. Infolge der rechtlichen Diskriminierung verlief der Emanzipationsprozess vor 1917 "unter stärkeren Spannungen als irgendwo im Westen. Und nirgendwo traten mit solcher Stärke und in einem solchen Umfang auffällige Frauenindividualitäten zutage" wie im Zarenreich. Der im Vergleich zum Westen überproportional hohe Anteil weiblicher Repräsentanten an der russischen Avantgarde, an "diesen echten Amazonen, diese(n) skythischen Reiterinnen",[4] ist in der Literatur hinlänglich bekannt. Ihre kunstfördernden Kolleginnen, im kommunistischen Russland weitgehend aus dem kulturellen Gedächtnis ausgeblendet, erfahren nun eine späte Rehabilitierung. Zu Recht: Denn diese Frauen, die ganz im Widerspruch zu ihrer rechtlichen Stellung im einheimischen Kunstbetrieb stets überproportional vertreten waren, engagierten sich in den bedeutendsten Kunstvereinen, gründeten und leiteten Kunstschulen, organisierten Ausstellungen, sammelten, vergaben Aufträge, führten Galerien und natürlich Salons (Giršman, Nosova, Privalova).[5]

Die verfeinerte *Fin-de-siècle*-Atmosphäre der großbürgerlich-adeligen Salons, in denen die Bohème verkehrte, das Exzentrisch-Theatralische insbesondere der Moskauer Soireen wird im Zuge der Revolution diskreditiert. Der neue sowjetische Frauentypus war der Revolution verpflichtet: Die formal nun gleichberechtigten Heldinnen, gemeinhin als engagiert, arbeits- und strebsam, streng, ja asketisch charakterisiert, legten großen Wert auf Bildung und begrüßten die wachsenden sozialen und beruflichen Möglichkeiten, die ihnen offen standen. Hausfrauen galten zunächst als nicht-emanzipiert und nicht-produktiv.[6] Mit dem Ende der Neuen Ökonomischen Politik (NEP) zeichnete sich jedoch erneut eine Rückbesinnung auf traditionelle russische Werte im allgemeinen und konventionelle weibliche Werte im besonderen ab. Die Frau der 1930er Jahre nahm nun Eigenschaften an, die die von den Bolschewiki begründete soziale Ordnung entscheidend stärken sollten: Zunehmend wurde sie in die Rolle der treuen Ehefrau und pflichtbewussten Mutter gedrängt, dem Ehemann

---

[4] S. Bojko, *Diese Frauen*, in K. Rubinger, Hg., *Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930*. Köln 1979, pp. 14-29, hier p. 14.

[5] Vgl. W. Bayer, *Der russische Bürger als Mäzen, 1850-1917*.

[6] Sheila Fitzpatrick, *"Middle-class Values" and Soviet Life in the 1930s*, in *Soviet Society and Culture. Essays in Honor of Vera S. Dunham*. Edited by Terry L. Thompson and Richard Sheldon. Boulder and London 1988, pp. 20-38, hier p. 33.

untergeordnet. Wie Vera Dunham nachweist, avancierten Häuslichkeit und Kultiviertheit zu zentralen Elementen des von Stalin propagierten Frauenbildes. Auf diese Weise verlor die sowjetische Frau einen Großteil ihrer kurz zuvor errungenen Autonomie, wenngleich sie *de jure* gleichberechtigte Staatsbürgerin blieb.[7]

Das modifizierte Frauenbild bezog sich vorerst nur auf Teile der Gesellschaft – auf die Führungskader, die Intelligenz, Kulturschaffende. Die kulturellen Normen, die diese Elite repräsentieren sollte, fußten auf dem Erbe der gebildeten Schichten vor der Revolution, aus deren Reihen sich nunmehr viele Mitglieder der jungen sowjetischen Intelligenz rekrutierten.[8] Die neue Elite bestand darüber hinaus, in wachsendem Maß, aus Repräsentanten der proletarisch-bäuerlichen Milieus, die als Neuankömmlinge die kulturellen Werte zunächst nach den vorhandenen Modellen übernahmen. Das Regime unterstützte die Bemühungen der aufstiegsorientierten Elemente, um die Kultur der alten bürgerlichen Intelligenz zu erwerben, die es später zu ersetzen galt. In gewisser Hinsicht war die Existenz einer privilegierten Oberschicht etwas Unangenehmes, eine Anomalie für sowjetische Begriffe, selbst wenn man die Neuausrichtung der Werte in den 1930er Jahren berücksichtigt. Aber, wie Fitzpatrick ausführte, wenn man diesen Sachverhalt als Bestandteil der sowjetischen Gesellschaft betrachtete, dann erschien die Anomalie weniger drastisch als für Außenseiter (Trockij). Denn schließlich diente die prominente Position der Neuen in der Elite dazu, sie als Produkt der Revolution zu rechtfertigen. Hinzu kam, dass die soziale Hierarchie in der UdSSR als eine kulturelle Hierarchie konzipiert war, angeführt von jenen, die am höchsten auf der Skala der kulturellen Errungenschaften standen (das heißt die neue Sowjetintelligenz) und offen für all jene, die die erforderlichen intellektuellen Qualifikationen erwarben. Da sich die Gesellschaft noch im Aufbau befand, mussten in der Zwischenzeit einige verdienstvolle Gruppen die Vorhut übernehmen: Ihr Beispiel fungierte als Vorbild, als Anreiz für den Rest ebenso wie als Anreiz für die allgemein zu erwartenden Vorteile der hehren sozialistischen Zukunft. In diesem Licht besehen, hatte die sowjetische Gesellschaft keine neue privilegierte Elite. Sie hatte eine neue Avantgarde, und die stolz

---

[7] Nadya L. Petersen, *Dirty Women: Cultural Connotations of Cleanliness in Soviet Russia*, in *Russia – Women – Culture*. Edited by Helena Goscilo and Beth Holmgren. Bloomington 1996, pp. 177-205, hier p. 185 f.

[8] S. Fitzpatrick, *"Middle-class Values" and Soviet Life in the 1930s*, p. 35.

präsentierte *kulturnost'*, das kulturelle Engagement, dieser Vorhut wies den Weg in Richtung Sozialismus.[9]

Sammeln – ein Privileg der Elite

Charakteristisch dafür ist der Werdegang der populären Volksliedinterpretin Lidija Andreevna Ruslanova (1900-1973), die einen raschen Aufstieg vollzog, der gleichermaßen orientiert war am Wertekanon der einstigen Mittelschicht wie an den Glaubenssätzen der neuen bolschewistischen Ideologie. Die Volkskünstlerin mit der unvergleichlichen tiefen Altstimme war in den dreißiger Jahren durch Radio und Schallplattenaufnahmen zu großem Ruhm in der gesamten Sowjetunion gekommen. Dieser Erfolg gründete sich in erster Linie auf ihren unverfälschten Interpretationen des russischen Liedererbes und einem von linientreuen Kritikern als "kleinbürgerlich"[10] getadelten Repertoire, das neben dem traditionellen Volkslied auch neue sowjetische Melodien und Zigeunerweisen umfasste. Einen vernachlässigbaren Anteil an Ruslanovas Karriere hatte hingegen ihre formale Ausbildung: Als Waisenkind aus einer altgläubigen Dorffamilie im Gouvernement Saratov, das auf Vermittlung einer wohlhabenden Beamtenwitwe in einem Heim unterkam, sang sie zunächst im Kirchenchor und erhielt kurze Zeit Unterricht im Saratover Konservatorium. Revolution und Bürgerkrieg brachten sie an die Front, wo sie für Soldaten Konzerte gab; später trat sie in Genossenschaften, Kolchosen, Sovchosen und in Konzertsälen auf.[11]

Noch zu Beginn ihrer Karriere wurde Ruslanova, die in den zwanziger Jahren mit ihrem ersten Mann, dem Conférencier Michail Garkavi, nach Moskau übersiedelt war, als Sammlerin aktiv. Eine wertvolle Bibliothek, die Originalausgaben der von Puškin herausgegebenen und signierten Zeitschrift "Sovremennik" ("Der Zeitgenos-

---

[9] Ebd., p. 35 f.

[10] N. Smirnova, *Ruslanova – eto russkaja pesnja*, in *Lidija Ruslanova (V vospominanijach sovremennikov)*. Hrsg. von L. G. Bulgak, F. V. Mišin, Moskau 1981, pp. 47-108, hier p. 72.

[11] Ebd., p. 67. Siehe ferner A. Bejlin, Hg., *Voobražaemyj koncert (Rasskazy o masterach estrady)*. Leningrad 1971, pp. 45 und 55, sowie I. Prut, *My byli bol'šimi druz'jami*, in *Lidija Ruslanova, (V vospominanijach sovremennikov)*, pp. 121-134, hier p. 122.

se") ebenso enthielt wie Radiščevs legendäre *Reise von Petersburg nach Moskau*, legte den Grundstein zu ihrem jahrzehntelangen Engagement für alles Russische.[12] Die Sängerin, die in der Regel im traditionellen bäuerlichen Festtagsgewand samt Kopftuch und Fußlappen auftrat und das Publikum nach Art der Altgläubigen mit einer tiefen Verneigung grüßte, sammelte daneben auch russisches Porzellan, Geschirr, Möbel, Trachten, angewandte und bildende Kunst.[13]

Ruslanova war neben der Ballerina E. V. Gel'cer die profilierteste Kunstsammlerin der Stalin-Ära. Ihre kunsthistorischen Kenntnisse und ihr erlesener Geschmack waren allgemein bekannt. In der Literatur sind sogar einige Fälle überliefert, die belegen, daß falsche Werkzuschreibungen aufgrund des außergewöhnlichen Kunstverstandes der Sängerin widerlegt werden konnten.[14] Ihre eigene Kollektion, die sie mit Unterstützung von anerkannten Experten, wie den einflussreichen Kunsthistorikern Igor' Grabar' und Nikolaj Frolov, seit den dreißiger Jahren zusammentrug, ermöglichte einen guten Überblick über die einheimische Kunstentwicklung im 19. und frühen 20 Jahrhundert. Besonders stark vertreten waren die von Ruslanova bevorzugten realistischen Künstler, allen voran die Repräsentanten der in den 1870er Jahren gegründeten "Wanderer" und die ihnen nahe stehenden Landschaftsmaler: Vasil'ev, Levitan, Šiškin, Kramskoj, Ge, Repin, Mjasoedov und Vladimir Makovskij. Die vorrealistische Periode war durch zentrale Künstlerpersönlichkeiten wie den Marinemaler Ajvazovskij und den Porträtisten Zarjanko dokumentiert. Daneben sammelte sie auch Vorläufer und Künstler der Moderne: Mit Polenov, Vasnecov und Serov war die von dem Eisenbahnmagnaten und Mäzen Savva Mamontov in der Nähe von Moskau gegründete Künstlerkolonie von Abramcevo repräsentiert, mit dem vor der Revolution populären Konstantin Juon der Verband der russischen Künstler, der die progressiven Elemente der späten Realisten vertrat. Von der Petersburger Moderneströmung "Welt der Kunst" besaß sie Arbeiten von Golovin und Serebrjakova, vom Moskauer Pendant den Symbolisten Sapunov.[15]

---

[12] N. Smirnova, *Ruslanova – eto russkaja pesnja*, p. 68.

[13] Ebd., p. 95, sowie I. Prut, *My byli bol'šimi druz'jami*, p. 130.

[14] Ausführlich dazu ebd., p. 132 f.

[15] Interview der Verfasserin mit der Kunsthistorikerin M. V. Krjukova, der Tochter von General Krjukov und der Stieftochter der Sängerin, Moskau, 26.11.1997.

Mit dem Ausbruch des Finnisch-Sowjetischen Krieges schlossen sich Ruslanova und ihr Mann einer Schauspiel- und Sängertruppe an, die die Soldaten an der Front unterhielten. Während des Zweiten Weltkrieges absolvierte die mittlerweile mit dem Orden des Roten Sterns ausgezeichnete Sängerin Tausende Frontauftritte; daneben trat sie auch als großzügige Spenderin für Kriegsausrüstung in Erscheinung. Es verwundert nicht weiter, dass Ruslanova gerade in Armeekreisen enorme Popularität genoss, die bei Kriegsende legendäre Ausmaße erreicht hatte. Maßgeblichen Anteil daran hatte jenes Konzert, dass sie auf den Stufen des ausgebombten Berliner Reichstags Anfang Mai 1945 zu Ehren der sowjetischen Soldaten gab.[16]

Wenige Jahre nach Kriegsende wurde die Sängerin, gemeinsam mit Marschall Žukov und zahlreichen Generälen, der persönlichen Bereicherung im Zuge der Beutekunst-Transporte beschuldigt. Konkret ging es um 132 Originalgemälde von großteils erstrangigen russischen Künstlern, darunter Arbeiten der von ihr bevorzugten Landschaftsmaler Šiškin, Levitan und Ajvazovskij sowie des berühmtesten russischen Realisten Repin, die von den deutschen Besatzern aus Russland und der Ukraine abtransportiert worden waren und die die Sammlerin sich 1945 widerrechtlich angeeignet haben soll. Es ist anzunehmen, dass die Kunstwerke gemeinsam mit den Transporten ihres zweiten Mannes, General Krjukov, in die UdSSR geliefert wurden. Der hoch dekorierte General, der noch in der Zarenarmee zum Offizier ausgebildet worden war, hatte aus Deutschland vier Beutewagen mitgebracht, zwei Mercedes, einen Horch und einen Volkswagen, die randvoll waren mit Gold, Brillanten, Smaragden, Teppichen, Pelzen, Antiquitäten, Plastiken und bildender Kunst.[17]

Ruslanovas und Krjukovs Beute war freilich nur der äußere Anlass für ihre Verhaftung, die im September 1948 innerhalb von fünf Tagen erfolgte. Dies geht auch aus der Anklageschrift hervor, die ihr zur Last legte, über ihren Mann eine verbrecherische Verbindung zu einem hohen Militär hergestellt zu haben, der die führende Rolle in der Armee und im Land beanspruchte. Ohne Zweifel war Krjukovs

---

[16] Zur Popularität und zur Spendenfreudigkeit der Sängerin vgl. A. Redel', *Bol'šoe serdce*, in *Lidija Ruslanova, (V vospominanijach sovremennikov)*, pp. 109-120, hier p. 113 ff. Zum Orden vgl. K. Pavlova-Davydova, *Ona byla talantliva*, in *Lidija Ruslanova, (V vospominanijach sovremennikov)*, pp.178-182, hier p. 181.

[17] Arkadi Waksberg, *Die Verfolgten Stalins. Aus den Verliesen des KGB*, Reinbek 1993, p. 103.

Naheverhältnis zu Marschall Žukov ausschlaggebend für die folgenden Repressionen: Krjukov, der zunächst jahrelang in der Lubjanka saß, wurde Ende 1951 vom Militärkollegium des Obersten Gerichts der UdSSR zu 25 Jahren Lagerhaft verurteilt und war in der Nähe der sibirischen Stadt Tajšet, im Gebiet Irkutsk, Zehnergruppenleiter beim Bau eines Gemüsesilos für einen Forstwirtschaftsbetrieb. Seine zu acht Jahren Gefängnis verurteilte Frau reiste mit einer Brigade von verhafteten Schauspielern und Musikern durch die Lager, um Konzerte für das GULAG-Personal, selten für Häftlinge zu geben.[18]

Nach Stalins Tod bemühte sich Žukov um die Freilassung der beiden Mitstreiter. Noch im Sommer 1953 wurde der General, kurz darauf seine Frau, völlig rehabilitiert: Die ehemaligen Auszeichnungen wurden den beiden ebenso retourniert wie die beschlagnahmte Kunstsammlung der Sängerin. Ruslanova, deren Schallplattenmatrizen nach 1948 vernichtet worden waren, gab wieder Konzerte, vorwiegend in der Provinz, nahm Platten auf und verfasste ihre Erinnerungen. Doch an die Triumphe der dreißiger und vierziger Jahre sowie an ihre Sammlungstätigkeit vermochte sie nicht mehr anzuschließen.[19]

Noblesse oblige: "Erdgräber" in Müllhalden

Die bodenständige, bescheiden auftretende Ruslanova ist die einzige in der Literatur ausführlich dokumentierte Sammlerin der dreißiger Jahre, die aus einfachen Verhältnissen kam. Eine ihrer arriviertesten Kolleginnen, die Künstlerin Tat'jana Borisovna Aleksandrova (1907-1987), entstammte einer gebildeten Moskauer Adelsfamilie. Anders als Lidija Andreeva, deren Sammeltätigkeit im Einklang mit der offiziell anerkannten Hochkultur stand, bewegte sich Aleksandrova in einem breiteren Spektrum. Bereits ihre Ausbildung bei den Proletkult-Künstlern Vera Pestel' und Lev Žegin, die im Stil Larionovs arbeiteten, und ihre Ausstellungstätigkeit gemeinsam mit der Makovec-Gruppe weisen sie als wenig angepasste Zeitgenossin aus. Auch ihre Ehepartner rekrutierte die Malerin nicht aus den etablierten Kreisen

---

[18] Zur Anklageschrift und zum Strafausmaß ebd., p. 100 bzw. p. 112 ff.

[19] Ebd., p. 114. Nach M. V. Krjukova, die die Vaksbergschen Behauptungen über die Bereicherung ihres Vaters und ihrer Stiefmutter im Zuge der Beutekunsttransporte für unrichtig erklärte, beendete Ruslanova nach der Rückgabe ihrer beschlagnahmten Kollektion ihre Sammlungstätigkeit. Vgl. Interview in Fn. 15.

der Partei, der Gewerkschaft und der Armee: Ihr erster Mann, ihr vormaliger Lehrer Žegin, war ein Sohn des renommierten Jugendstil-Architekten Fedor Šechtel', ihr zweiter, Künstlerkollege Igor' Nikolaevič Popov (1905-1988), der Sohn eines Donkosaken, der bis 1929 in Frankreich gelebt hatte.

Aleksandrova und Popov, die ihre wertvolle Kollektion Mitte der dreißiger Jahre gemeinsam, parallel zu ihrer Heirat, begründeten, hießen in Sammlerkreisen wegen ihrer obsessiven Leidenschaft und ihrer Fähigkeit, selbst im Müll Wertvolles zu finden, "Erdgräber" (*Zemleroi*). Wie so viele Kollegen, scheuten sie keine Mühe, keine finanziellen Entbehrungen, keine langwierigen Anreisen, um sich planvoll und unablenkbar der einen Sache zuwenden zu können. Jahrzehntelang lebten sie in bescheidenen Verhältnissen, in einer für die Sowjetunion charakteristischen Gemeinschaftswohnung (*Kommunalka*), in der Spiridon'evskij per., nahe den Patriarchenteichen. Die zwei kleinen Zimmer im vorletzten Geschoss des vierstöckigen Gebäudes waren randvoll mit Erwerbungen, die über die ganze Wohnfläche ausgebreitet und in den kargen Alltag integriert waren. Man trug alte, zerschlissene Kleidung, ging kilometerlang zu Fuß, um das Geld für die Straßenbahn zu sparen, aß wenig, zu Mittag fast nie. Auch für Gäste fiel die Bewirtung bescheiden aus: Brot, billige Wurstsorten, starker Tee, Wodka. Dafür entschädigte das Ambiente – Wodka wurde im silbernen Glas mit eingraviertem Krönungsemblem aus der Zeit Katharinas II. serviert, Tee mit silbernen Löffeln aus dem frühen 18. Jahrhundert gereicht, und Zucker lag in einem vergoldeten Silbergefäß Augsburger Provenienz. Man saß um einen schweren, mit einem Doppeladler, dem Herrschaftssymbol der russischen Zaren, dekorierten Eichentisch, auf hohen, mit Schnitzereien verzierten Stühlen aus dem 17. Jahrhundert. Der Tisch, angeblich ein persönliches Geschenk von Zar Peter I. an seinen Weggefährten Aleksandr Menšikov, wurde besonders geschätzt, war er doch vor dem Krieg in harter Konkurrenz zu einem Sammlerkollegen, dem Schriftsteller Aleksej Tolstoj, erworben worden. Über dem Tisch hing ein exquisiter, vergoldeter zweireihiger Kristallüster, 1796 in Moskau vom deutschen Kupferschmied Fischer mit sieben weiteren (sechs davon sind heute im Museum von Ostankino) hergestellt, daneben Landschaften von Jacob Ruidsael und Alessandro Magnasco, ein vortreffliches Männerbildnis eines anonymen deutschen Künstlers aus dem 16. Jahrhundert sowie eigene Arbeiten.

Die Wohnung erinnerte an einen Antiquitätenladen. Auf engstem Raum – zu den beiden Zimmern kam noch ein kleines, eine Art Atelier und Lager, das Popov in der Nebenwohnung mietete – wurden rund tausend Objekte verwahrt, die trotz größter Unterschiede in Stil und Gattung "allesamt perfekt und harmonisch zusammenpassten",[20] wie Sammlerkollege Šuster verwundert feststellte. So hing etwa eine pastellfarbene Landschaft von Michail Larionov neben einem altdeutschen, nach einem Stich Dürers ausgeführten Elfenbeinporträt, einem persischen Frauenbildnis der Kadscharenzeit (ab 1736) sowie einer Arbeit des georgischen Primitivisten Pirosmani. Auch die angewandte Kunst war ohne erkennbare Systematik arrangiert – eine Glasvase von Lalique aus dem frühen 20. Jahrhundert befand sich in enger Nachbarschaft zu einem aus Fayence in Valencia hergestellten Albarello (15. Jh.) und einer englischen Elfenbeinarbeit aus dem Kreis um Sir Thomas Lawrence, einem Miniaturenporträt des russischen Fürsten M. S. Voroncov (Anf. 19. Jh.). Die Sammlung umfasste ferner geschnitzte Netsuke-Kleinplastiken (18., frühes 19. Jh.) und japanische Stiche (beide aus der renommierten Kollektion F. V. Gogel'), einzigartige Tabatieren, seltene Silbermedaillen, eine bedeutende Selektion an ziselierten und gravierten Bronze- und Silbergefäßen (Bier-, Weinkrügen, Bechern) aus der Schweiz, dem Baltikum und aus Deutschland (16.-17. Jh.) sowie die kunstvoll aus Holz wie aus Elfenbein gearbeiteten Schatullen aus Cholmogory (18. Jh.).

Die umfangreichen Bestände trug das Paar, vor dem Krieg die extravagantesten Tänzer Moskaus, vorwiegend in den dreißiger, vierziger und fünfziger Jahren zusammen. Das Gros der Erwerbungen fällt somit in eine Zeit, als die beiden finanzielle Engpässe kannten. Dennoch konnten sie es sich dank zahlreicher Nebenberufe leisten, Kunst zu sammeln. So verdiente die als arbeitswütig bekannte Aleksandrova jahrelang ihren Unterhalt mit industrieller Grafik; außerdem illustrierte sie Bücher und entwarf Bühnenbilder für das Puppentheater von Sergej Obrazcov. Dazu kam, dass Kunst- und Wertgegenstände bis in die frühe Nachkriegszeit ausgesprochen billig waren. Sachverstand und Kontakte erwiesen sich häufig als entscheidender als der ökonomische Faktor. Bezeichnenderweise erwarben Aleksandrova und Popov ab den sechziger Jahren, als die Preise auf dem Antiquitätenmarkt kontinuierlich anstiegen, nur noch vereinzelte Stü-

---

[20] Solomon Šuster, *Zemleroi*, "Naše nasledie" 6 (1988) 5-15, hier p. 11.

cke, primär im Tausch.[21] Auch im Jahrzehnt danach, als mit der späten Rehabilitierung der lange diskreditierten Kunst der Moderne und Avantgarde ihre eigene Kunst rund um die Makovec-Gruppe verstärkt offizielle Anerkennung und Käufer erfuhr – Aleksandrova war 1979 eine große Retrospektive samt Katalogspublikation gewidmet – änderte sich ihr Kaufverhalten nicht mehr. Das Paar begann seinen bescheidenen Wohlstand zu genießen, übersiedelte in eine bessere Wohnung in der Nežđanova ul. (Brjusovskij per.), in ein Haus einer Künstlerkooperative, wo ihm zudem ein staatliches Atelier zuerteilt wurde.[22]

Gelegentlich wurden nennenswerte Summen in die Restaurierung der Sammlung investiert, die als Schenkung an ihr Lieblingsmuseum in ihrer bevorzugten Stadt, die Eremitage in St. Petersburg, bestimmt war. Nach dem Tod Aleksandrovas im Juli 1987 beschloss der Witwer, die gesamte Kollektion zu Ehren und im Namen seiner verstorbenen Frau sofort der Eremitage zu übergeben. Anfang August setzte er einen Bevollmächtigten, den anerkannten Sammlerkollegen Solomon Šuster, ein, wenige Wochen später folgte die notarielle Vollmacht zur Übergabe der Sammlung. Noch im September wurde der gesamte Besitz, außer einigen wenigen persönlichen Stücken, dem Museum übergeben – mit tätiger Hilfe des Bevollmächtigten, der allein dreimal auf eigene Kosten und auf eigenes Risiko nach Moskau fuhr und so über 500 kleinere und mittlere Objekte direkt in der Direktion der Eremitage deponierte. Auch der damalige Direktor, Boris Piotrovskij, engagierte sich in dieser Angelegenheit: Er reiste nach Moskau, um Popov persönlich zu danken und die Kollektion zu besichtigen, entsandte die mit dem Paar eng befreundete Kuratorin Ljubov' Faenzon nach Moskau und stellte einen geeigneten Raum, das Grüne Speisezimmer, zur Unterbringung der Sammlung zur Verfügung. Ferner stimmte er den beiden mit der Schenkung verbundenen Auflagen – der Ausstellung und finanziellen Wertbestimmung der Bestände – zu. In rascher Folge wurde die Überstellung und Erfassung der Kollektion realisiert: Von den insgesamt 1093 Objekten, die die Eremitage erhielt, gingen 202 Arbeiten an die Abteilung für westeuropäische Kunst, 250 Einheiten an die Abteilung für die Geschichte der russischen Kultur, 229 bzw. 363 Stück an die Orient- bzw. Numismatikabteilung, der kleine Rest verteilte sich auf das Arsenal und die Abteilung der anti-

---

[21] Ebd., p. 9 f.

[22] Ebd., p. 13.

ken Welt. Außerdem gingen 144 Kunstbücher und Kataloge an die Zentrale Bibliothek des Hauses.

Anfangs ging die Übergabe reibungslos vonstatten. Doch zunehmend häuften sich Probleme mit den zuständigen Eremitage-Beamten. Zunächst wurde die Ausstellungszusage nicht eingehalten, dann die Wertbestimmung der Sammlung mit einer Gesamtsumme von 300.000 Rubel bewusst niedrig angesetzt. (Die ausgewiesenen Preise betrugen durchschnittlich ein Zehntel des sowjetischen Werts, der wiederum weit unter dem Weltmarktniveau lag). Schließlich starb Popov Anfang Januar 1988, ohne eine neuerliche konkrete Zusage zur Ausstellung erhalten zu haben. Ein solches Verhalten, im konkreten Fall durch einen der Stellvertreter Piotrovskijs, V. A. Suslov, war kein Einzelfall. Die sowjetische Kulturbürokratie ging gemeinhin sehr ambivalent mit Schenkungen von Sammlern um: Häufig verschwanden die privaten Bestände in den randvollen Depots der großen Museen, offizielle Würdigungen waren selten, die wenigen einschlägigen Katalogspublikationen fielen eher bescheiden aus, und Hinweistafeln auf die in den Ausstellungsbereich inkludierten Exponate fehlten fast völlig.[23]

Die ideale Witwe: "Das kleine Schloss von Pavlovsk"

Neben Aleksandrova traten noch weitere Frauen in der Öffentlichkeit auf, die ihre Bestände staatlichen Museen als Schenkung übertrugen. Naseli Lisician vermachte ihre Bestände, gemeinsam mit ihrem Mann, Martyn Vardanjan, dem 1994 in Moskau eröffneten Museum der Privatkollektionen,[24] Zinaida Gordeeva[25] (Jg. 1910) schenkte einige

---

[23] Ebd., p. 14 f. Šuster erinnert sich, dass er nach dem Tod seines Vaters Abram, eines renommierten Sammlers westeuropäischer Kunst, die besten Stücke der Eremitage zur Ausstellung im Museum anbot. Die Eremitage nahm das Geschenk an, wählte aber daraus die ihrer Meinung nach besten Objekte aus.

[24] Die beiden Moskauer Wissenschafter armenischer Herkunft übergaben 1985 dem damals erst konzipierten Museum der Privatkollektionen 100 Arbeiten aus ihrer Sammlung armenischer Kunst des 19. und 20. Jh.s. (darunter vorwiegend Arbeiten von I. K. Ajvazovskij) als Schenkung. Vgl. dazu Alina Loginova, *Kakim byt' muzeju ličnych kollekcij?*, "Naše nasledie" 5 (1991) 21-27, hier p. 24 f.

[25] Die Petersburgerin begann mit ihrem Mann, Michail Grigor'evič Gordeev (1905-1967), einem Journalisten, in den späten 1930er Jahren internationale bildende und

zentrale Werke ihrer renommierten Moderne- und Avantgarde-Sammlung Moskauer Institutionen wie der Tret'jakov-Galerie und dem A. S. Puškin-Museum der Schönen Künste, die Witwen der Professoren Okun'ev und Aržanikov wiederum bedachten das Russische Museum, Leningrad, bzw. die Tret'jakov-Galerie.[26] Wenngleich einige durchaus aktive Sammlerinnen waren, standen sie gemeinhin im Schatten ihrer Männer. Lediglich einer, Valentina Michajlovna Golod (1903?-1999), gelang es, ein auch in der Öffentlichkeit anerkanntes eigenständiges Profil zu entwickeln. Golod, geb. Chlopova, entstammte einer verarmten Adelsfamilie nahe dem ukrainischen Char'kov. Über ihre persönliche Biografie ist wenig überliefert, nicht einmal ihr Geburtsjahr ist gesichert. (Sie selbst förderte und kultivierte die zahlreichen Legenden, die über ihre Person im Umlauf waren, streute gezielt Falschinformationen, entsorgte Dokumente). Einen Beruf übte die Privilegierte, die trotz Ausreisebarrieren wiederholt ihre emigrierten Verwandten in Paris besuchen durfte, im Gegensatz zu ihren Kolleginnen, nie aus. Verheiratet war sie zweimal, in erster Ehe mit dem KGB-Mann Perel'man, seit 1972 verwitwet.

Sie, die Kinderlose, konnte sich ganz auf ihre Sammelleidenschaft konzentrieren, deren Ursprünge noch auf die dreißiger Jahre zurückgehen, als die staatlichen Leningrader Kunsthandlungen, die Kommissionsgeschäfte und Antiquariate randvoll waren von verwaisten Wertsachen. Gemeinsam mit ihrem zweiten Mann, dem Dokumentarfilmer Naum Isaakovič Golod, widmete sie sich der ästhetischen Wiederbelebung der adeligen Kultur des späten 18. und 19. Jahrhunderts. Auf der Basis einiger von den Eltern ererbten Stücken gingen die beiden daran, das Interieur ihrer mit zweieinhalb Zimmern für sowjetische Begriffe relativ großen, zentral gelegenen Wohnung aus der mit der Revolution verschwundenen Ära zusammenzutragen: Möbel, Glas, Porzellane, Bronzen, Vorhänge, Kandelaber, Lüster, Spie-

---

grafische Kunst (1900-1930er Jahre) zu sammeln, u. a. Arbeiten von Matisse, Picasso, Signac, Chagall, Malevič, Grigor'ev, Petrov-Vodkin, Sudejkin. Zu den mehrfach im In- und Ausland ausgestellten, teils publizierten Beständen, *100 Years of Russian Art. 1889-1989. From Private Collections in the USSR* (Edited and with introduction by David Elliott and Valery Dudakov) London 1989, p. 149.

[26] *Iz sobranija B. N. Okun'eva. Russkoe i sovetskoe iskusstvo. Dar sem'i kollekcionera Gosudarstvennomu Russkomu muzeju.* Katalog vystavki. Leningrad 1986. *Nikolaj Sergeevič Aržanikov, Učenyj i kollekcioner*, in: [Gos. Tret'jakovskaja galereja.] *Muzej i kollekcioner. Dar N. S. Aržanikova.* Katalog. Moskau 1988.

gel, Marmorstatuen, Malachit- und Perlmuttobjekte, Vasen aus Porphyr, Tabatieren, Gemälde, Flakons vorrevolutionärer Parfüms und Miniaturen waren bis ins Detail aufeinander abgestimmt, boten eine seltene Einheit dar.

Das "kleine Pavlovsker Schloss" in der ul. Vosstanija, wie das museale Appartement in einschlägigen Kreisen in Anlehnung an die vormalige Zarenresidenz in Pavlovsk genannt wurde, war bis 1999 Sitz von zwei seltenen Kollektionsbeständen. Besonders stolz war die Besitzerin auf ihre 24 Parfümflakons, die fast durchweg in den russischen Glasfabriken des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts produziert worden waren – gearbeitet aus transparentem wie auch undurchsichtigem, farbigem Glas und in erlesenen, fein geschwungenen Formen. Meist sind sie mit einer Aufschrift aus Gold, Silber und buntem Email beschriftet. Diese bedeutende Selektion umfasst neben einem schwarzen, undurchsichtigen Fläschchen in der Form eines flachen Kissens etwa auch drei Flakons, deren äußerst ungewöhnliche Glasfarbe rosa Marmor imitiert. Begründet wurde die Liebe zu den Parfümfläschchen mit der Erwerbung einer zierlichen, aus hellblauem Milchglas produzierten Figur eines Vögelchens, dessen Verschluss ausgeprägtes Geschick erfordert.[27]

Bei dem zweiten Bestand, dem wertvollsten Teil der Sammlung, handelt es sich um 32 Miniaturen, die bedeutende Frauen der russischen Kultur porträtieren: die Schwestern Elena, Sof'ja und Ekaterina Raevskie, Varvara Lopuchkina, Ekaterina Lunina-Ričči, eine Gräfin Šuvalova und andere Musen, die die russischen Dichter des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts inspiriert hatten. Gemalt wurden sie von den renommiertesten in- und ausländischen Künstlern, von (Anthelme) François Lagrenée, Domenico Bossi, Pietro de Rossi sowie von Vladimir Borovikovskij. Die handlichen Porträtmedaillons waren in sowjetischen Sammlerkreisen begehrte Sammelobjekte. Sie beanspruchten nur wenig Raum, eigneten sich gut zum Tausch, zum Weiterverkauf und zum Transport. Neben diesen pragmatischen Überlegungen stand den Interessenten zudem ein reichhaltiges Angebot zur Verfügung. Das kleinformatige, multifunktionelle Objekt, in dem sich verschiedenste Kunstgattungen überlagerten, war im Zarenreich weit

---

[27] Natal'ja Aleksandrova Pikaleva, *Dar goroda v muzejnye fondy Šeremetevskogo dvorca. Kollekcija Valentiny Michajlovny Golod*, in *Puškinskie čtenija 2000*. Materialy Meždunarodnoj naučnoj konferencii: doklady i soobščenija. Sankt-Peterburg 7-8 aprelja 2000 g.

verbreitet gewesen, ein Massenartikel: Es war zugleich Werbebild, Miniatur, Porträt, Schmuck, Andenken, Legitimation und Liebesgabe, ein Fetisch *par excellence*.[28]

Die Miniaturen wurden, zumindest seit 1970, mehrfach im In- und Ausland ausgestellt, gesondert sowie im Verein mit anderen Teilbeständen. Golod lag daran, ihre Sammlung zu popularisieren und zu katalogisieren. Ihre Bestände sind sowohl im Sprachrohr der in der Perestrojka ins Leben gerufenen Kulturzeitschrift "Unser Erbe" ("Naše nasledie") als auch in diversen internationalen (Sammel-) Publikationen, oftmals reich illustriert, dokumentiert.[29] Das Engagement der Grand Dame der Petersburger Sammlergemeinde erlahmte auch im hohen Alter von über neunzig Jahren nicht. Mitte der 1990er Jahre war sie mit Nachdruck bemüht, den Stadtvätern die Bedeutung ihrer Kollektion nahe zu legen, mit denen sie über ihre Übersiedlung in das vormalige Palais der Fürsten Šeremetev verhandelte. In dem am Ufer der Fontanka gelegenen architektonischen Denkmal, nunmehr eine Filiale des städtischen Theatermuseums und unter anderem Sitz der Anna-Achmatova-Gedenkstätte, sollte ihr ein ganzer Flügel reserviert werden, ausreichend Platz für sie und ihren Besitz. Als Gegenleistung würde ihr gesamtes Erbe nach ihrem Ableben an das Museum übergehen, dem sie jahrelang in diversen Funktionen gedient hatte.

Der Wunsch, ein Wohnrecht im adeligen Ambiente auf Lebenszeit zu erwirken, ließ sich nicht realisieren. Nach diesem Misserfolg überlegte die Sammlerin kurzfristig, ihr Testament zu ändern. Andere Nutznießer waren im Gespräch, allen voran die Staatliche Eremitage, die ihr Sicherheitstüren und eine Alarmanlage finanzierte, sowie die vormaligen Zarenschlösser, Peterhof und Gatčina. Letztlich übertrug die im Juli 1999 Verstorbene ihren Besitz zur Gänze der Stadtverwaltung, konkret dem Kulturressort, das sich unter der Leitung von Vladimir Jakovlev intensiv um die zuletzt Kranke und Pflegebedürftige bemüht hatte. Jakovlev, der auch gleichzeitig Vizegouverneur von St. Petersburg war, übergab die Sammlung dem Theatermuseum. Dort wurde für sie posthum doch noch Raum, wenngleich kein eigener Flügel, frisch restauriert, freigemacht: In den beiden Festsälen

---

[28] Carrie Asman, *Orte des Sammelns: Xanadu, Weimar*, in *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*. Hrsg. von Aleida Assmann (Tübingen 1998), pp. 211-226, hier pp. 222-224. Irina Čižova, *Sobirala vse, čto nravilos'*, "Naše nasledie" 4 (1990) 13-23.

[29] Christina Burrus, *Art Collectors of Russia (The Private Treasures Revealed)*. London 1994, pp. 70-77.

des Šeremetev-Palais, im Himbeerroten und Lindgrünen Salon, wurde Golod zu Ehren eine Dauerausstellung eingerichtet: Seit Ende 2001 ist ihre Schenkung zur Gänze öffentlich zugänglich; ihr lebenslanges Motto – Die Dinge suchen und finden einander – hat erneut Gültigkeit bewiesen.[30]

Generationswechsel: Der neue Typ

Jene Frauen, die ihre Sammlungen in der Vorkriegszeit begründeten, waren trotz ihrer formalen Integration in die sowjetische Elite bzw. gehobene Mittelschicht noch zu einem nicht unbeträchtlichem Ausmaß von den kulturellen Werten der Zarenzeit geprägt. Ihre Nachfolgerinnen, die seit den sechziger Jahren aktiv waren, wuchsen infolge der restriktiven Kulturpolitik mit einem ungleich eingeschränkten ästhetischen Repertoire heran: Zum anerkannten Normenkanon zählten die Vertreter des monopolisierten Sozialistischen Realismus sowie deren Vorläufer aus dem Umkreis der realistischen "Wanderer" und der akademischen Kunst vor 1917. Weite Teile des vorrevolutionären Erbes – die Moderne, Avantgarde, Ikonenmalerei – blieben ebenso ausgeblendet wie die in den späten fünfziger Jahren sich formierende inoffizielle Kunstszene. Vergleicht man den spärlich bekannten Werdegang der ab den sechziger Jahren aktiven Sammlerinnen, so fällt auf, dass gerade die vom gleichgeschalteten Kulturbetrieb ignorierten bzw. diskreditierten Strömungen das Interesse dieser schon in der Sowjetära geborenen Kunstliebhaberinnen fanden. Die Motive für diese Präferenz ähneln denen ihrer männlichen Kollegen. Neben dem rein ästhetischen Aspekt und dem Wunsch, das vorrevolutionäre Erbe zu retten und zu bewahren, kamen auch finanzielle Überlegungen zum Tragen: Denn die in den inoffiziellen Bereich abgedrängte Kunst war lange Zeit günstig zu erwerben.

---

[30] Neben Golod erhielt auch Avgusta Michajlovna Saraeva-Bondar', die die Sammlung ihres verstorbenen Mannes Vladimir Vladimirovič Strekalov-Obolenskij, einem bekannten Kunst-Fotografen, Raum für eine Dauerausstellung im selben Gebäude. Wesentliche Anregungen und Informationen zu diesem Abschnitt verdanke ich der Archivleiterin des Theatermuseums, Tat''jana Vlasova, und der Mitarbeiterin des Fontannyj dom, Natal'ja Pikaleva, die die Nachlässe Golod und Saraeva-Bondar' verwaltet (Interviews der Verf., St. Petersburg, 17.8.2001).

Im Gegensatz zu den recht gut erfassten Biografien von Gel'cer, Ruslanova, Aleksandrova und Golod·ist die zweite Generation nur sehr schwach dokumentiert. Häufig werden Frauen zwar als Mitbesitzerinnen von renommierten Kollektionen erwähnt, doch als Personen werden bestenfalls ihre Ehemänner greifbar. So stellte die Moskauer Künstlerin A. V. Matveeva gemeinsam mit ihrem Mann, dem Bildhauer V. K. Tjulin, eine der bedeutendsten Ikonensammlungen des Landes zusammen, deren Bestände im In- und Ausland ausgestellt wurden.[31] Die Grafikerin Nina Šlepjanova wiederum widmete sich mit ihrem Mann, dem Drehbuchautor Aleksandr Šlepjanov (Jg. 1933), einem der Mitinitiatoren des unter Gorbačev gegründeten Sammlerklubs, seit Mitte der sechziger Jahre dem Aufbau einer der bekanntesten Privatkollektionen zur primär russischen bildenden und angewandten Kunst der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts; die umfangreichen Bestände umfassen Gemälde, Grafiken, Bühnenbildentwürfe, Agitprop-Keramik sowie Beispiele der russischen wie orientalischen angewandten Kunst. Wie auch in anderen Fällen, erleichterte das familiäre Erbe den Zugang zur Kunst: Der Vater von Aleksandr Šlepjanov, der Moskauer Bühnenbildner und Theaterregisseur Il'ja Šlepjanov, hinterließ seinem Sohn einen Teil seines Oeuvres. Die zum Teil publizierte Sammlung wurde in der UdSSR und im Ausland mehrfach ausgestellt; einige Arbeiten fanden Eingang in die Tret'jakov-Galerie, die Eremitage und andere Museen in Leningrad und im Baltikum.[32]

Anerkennung als Sammlerin findet ferner die Kunstkritikerin Marina Kašuro (Jg. 1946), die gemeinsam mit ihrem kulturpolitisch überaus aktiven Mann, dem Designer und Kunstkritiker Valerij Dudakov, seit Ende der 1960er Jahre eine international viel beachtete Kollektion zur russischen Moderne und Avantgarde zusammentrug. Zentrale Repräsentanten dieser Strömungen (Kuznecov, Fal'k, Petrov-Vodkin, Larionov, Altman, Malevič, Puni, Rozanova) sind mit Gemälden und Grafiken vertreten. Wie viele Sammlungen der Avantgarde umfasst auch diese wertvolle Objekte der Agitprop-Keramik der unmittelbaren nachrevolutionären Zeit sowie einen nennenswerten

---

[31] Gerol'd Vzdornov, *Živaja starina. Častnoe kollekcionirovanie ikon v Rossii*, "Naše nasledie" 28 (1993) 114-125, hier p. 124.

[32] Gemälde u. a. in Finnland, Dänemark, Norwegen und Italien ausgestellt. Zur Sammlung vgl. *100 Years of Russian Art. 1889-1989. From Private Collections in the USSR*, p. 151.

Bestand an zeitgenössischer, nonkonformistischer Kunst (Kupferman, Plavinskij, Vejsberg).[33]

Neben Kašuro wandten sich in der Brežnev-Ära immer mehr Frauen den vom offiziellen Kulturbetrieb nicht-anerkannten zeitgenössischen Kunsttendenzen zu. Der bedeutende Avantgarde-Sammler, Georgij Costakis, hob in seinen Erinnerungen etwa die Kollektion der Nina Andreevna Stivens (Stevens) hervor. Die Frau des amerikanischen Journalisten Edmond Stevens sammelte bereits im Moskau der sechziger Jahre die Kunst der Nonkonformisten, die großteils von ausländischen Interessenten erworben wurde.[34] Parallel dazu begann ihre Kollegin, Tat'jana Kolodzej, sich auf die neuesten Kunstströmungen in Moskau, aber auch im Baltikum und im Kaukasus, vor allem in Estland und in Armenien, zu konzentrieren.[35] Im Vergleich zu ihren männlichen Weggefährten, allen voran zu Leonid Taločkin und Evgenij Nutovič, die in den letzten Jahren mit umfassenden Ausstellungen, Katalogspublikationen und einer ständigen Ausstellungsstätte geehrt wurden, sind die Sammlerinnen von Russlands zweiter Avantgarde bislang nur einem engen Expertenkreis bekannt. Eine gewisse Ausnahme stellt in dieser Hinsicht die aus Russland gebürtige Unternehmerin Alina Rödel dar. Die mit einem Deutschen Verheiratete ließ sich sehr früh von einem der wichtigsten Repräsentanten des Moskauer Nonkonformismus, Vladimir Nemuchin, beim Aufbau ihrer Kollektion beraten. Rödel, die auch durch großzügige Schenkungen an das neu gegründete Moskauer Museum Zeitgenössischer Kunst in der zentralen ul. Petrovka 25 hervortrat, ließ ihr Engagement auch dokumentieren; so existiert ein Film über ihre Bestände.[36]

---

[33] Die Sammlung wurde seit Mitte der 1970er Jahren u. a. in der Tret'jakov Galerie und dem A. S. Puškin-Museum der Schönen Künste, seit der Perestrojka im Ausland (Deutschland, Österreich, Ungarn, Dänemark, Norwegen, Italien) ausgestellt. Vgl. *100 Years of Russian Art. 1889-1989. From Private Collections in the USSR*, p. 149; Valerij Dudakov, *Moi učitelja*, "Naše nasledie" 5 (1990) 16-27; Christina Burrus, *Art Collectors of Russia (The Private Treasures Revealed)*, pp. 142-153.

[34] Georgij Kostaki, *Moj avangard. Vospominanija kollekcionera*. Moskau 1993, p. 89.

[35] B. Brodskij, *Iz istorii častnych kollekcij Moskvy i Leningrada*, "Iskusstvo" 2 (1990) 58-60, hier p. 60.

[36] Die Schenkungen sind im Erdgeschoss des von Akademiepräsidenten Zurab Cereteli initiierten Museums Zeitgenössischer Kunst aufgestellt.

Sammlerinnen wie Rödel und Kolodzej waren auch in den sechziger und siebziger Jahren im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen noch unterrepräsentiert; für die gesamte Sowjetperiode liegt der Anteil von Frauen bei rund 10 Prozent.[37] Sammeln in der UdSSR war demnach eine vorwiegend männliche Angelegenheit. Dennoch zeigen die hier präsentierten Beispiele, dass Frauen bedeutende Kollektionen zusammenstellten und diese auch der Öffentlichkeit, durch Schenkungen wie durch Ausstellungstätigkeit, zugänglich machten. Diese Übersicht dokumentiert ferner, dass Sammlerinnen – wie ihr männliches Pendant – sich primär aus dem Kulturbereich rekrutierten. Das verwundert wenig, da Sammler, Künstler und Wissenschafter Gemeinsamkeiten aufweisen: Suchen, Sammeln, Verarbeiten, Vergleichen und Ordnen ist auch ein Grundzug wissenschaftlicher und künstlerischer Tätigkeit. Mancher Sammler fühlt sich ja auch als Wissenschafter, der Gesetzmäßigkeiten erforscht. Profunde Kenntnis ihrer Bestände wird in der Literatur den Frauen wiederholt attestiert, namentlich der Sängerin Ruslanova und der Künstlerin Aleksandrova. Die skizzierten Biografien erlauben darüber hinaus eine soziale Klassifizierung; fast alle Sammlerinnen waren Teil der kulturellen Elite mit teils engen Verbindungen zur politischen; Letzteres gilt vor allem für die ältere Generation.

Die Erfassung der bekanntesten Sammlerinnen erlaubt ferner Rückschlüsse über allfällige Beweggründe. Namentlich die Beispiele von Aleksandrova und Golod, mit Einschränkungen auch von Gel'cer, illustrieren, dass ein zentrales Motiv ihres Engagements in dem abrupten Bruch der Bolschewiki mit dem kulturellen Erbe der Zarenzeit zu suchen ist. In der gleichgeschalteten bolschewistischen Kulturpolitik wurde diese jahrhundertelange reiche Tradition, sofern nicht in den Revolutionswirren zerstört bzw. später gezielt veräußert, diskreditiert. Zwar wurde ein beträchtlicher Teil dieses Erbes bewahrt und in den staatlichen Museen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, doch das erbeutete Kulturgut wurde im Einklang mit der pauschalen Aburteilung des Alten Regimes und seiner Eliten unter ideologischen Vorzeichen präsentiert. Zahlreiche SammlerInnen waren bemüht, diese verlorene Zivilisation, zumindest im Privaten, zu rekonstruieren und

---

[37] Vgl. die von Waltraud Bayer auf der Basis von russischem Archivmaterial, Katalogen, von zahlreichen Beiträgen der Zeitschrift "Naše nasledie" und Interviews ermittelte Kollektivbiografie von rund 100 sowjetischen SammlerInnen (Typoskript, Wien/Graz 2002).

zu bewahren.[38] (Die Kollektionen von Golod und Aleksandrova, die die reiche Kultur des russischen Adels dokumentieren, veranschaulichen diesen Sachverhalt.) Auch die Integration der Objekte in den Alltag, die tägliche Verwendung derselben, entspricht der feudalen Inszenierung. Kunst war in diesen Sammelhaushalten, unabhängig von den revolutionären Änderungen, wie vor 1917 selbstverständlicher Dekor des Alltags – ein Dekor, der bisweilen auffallend mit den äußeren sowjetischen Rahmenbedingungen – den tristen Plattenbauten, den kollektiven Wohnverhältnissen – kontrastierte. Unter den geänderten Vorzeichen der Nachkriegszeit lassen sich in der jüngeren Generation ähnliche Motive feststellen. Gesammelt wurden gleichfalls vom offiziellen Betrieb ausgeblendete Kunstströmungen, zunächst die Moderne, später die Avantgarde und ab den sechziger Jahren die sich formierenden Nonkonformisten. In beiden Fällen diente Sammeln als eine Art Korrektiv zu den rigiden staatlichen Normen, ein Korrektiv, das die Bürokratie bei politischem Wohlverhalten der Akteure zuließ.[39]

---

[38] Der Vollständigkeit halber sei hier auch die Kollektion Miljutina erwähnt, die in den sechziger Jahren anfing, zumeist Porträts des russischen Hochadels (17.-19. Jh.) zu sammeln. Ihre Sammlung, die auch Objekte angewandter Kunst sowie das Archiv des Sammlers E. P. Ivanov umfasst, fiel 1991 einem Raubüberfall weitgehend zum Opfer. Vgl. N. Stolbin, *Sud'ba starych portretov*, "Naše nasledie" 27 (1993) 14-19.

[39] Dieser Beitrag wurde vom Österreichischen Forschungsfonds, FWF, finanziert.