

Ada Raev

Gehört Russland zu Europa?

Kunstgeschichte und die Vorstellung von Europa

Politische Langzeitprozesse und kunstgeschichtliche Paradigmen hängen eng zusammen. Das gilt im Besonderen in Hinblick auf das östliche Europa, wie der 2004 erschienene Tagungsband *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs* verdeutlicht¹. Ein Indiz dafür ist auch die so erfreuliche wie überfällige Einrichtung einer Sektion zur Kunst- und Bildgeschichte des östlichen Europas unter dem Dach des Internetportals *kunsttexte.de*. Bedenkt man die gegenwärtige Situation sowie die Genese und Entwicklung gerade der universitären Kunstgeschichtsforschung, dann ist dieser Schritt keine Selbstverständlichkeit, denn bis heute gehört die Kunstgeschichte des östlichen Europas nur bedingt zum Kanon des Faches. Entsprechend sind deutschlandweit gegenwärtig lediglich zwei Lehrstühle der Kunstgeschichte Osteuropas gewidmet: der Lehrstuhl für Osteuropäische Kunstgeschichte am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin und ein Lehrstuhl für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt Kunstgeschichte Ostmitteleuropas am Kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig. Beide wurden bei ihrer Einrichtung in den 1990er Jahren mit Adam S. Labuda und Michaela Marek von zwei renommierten Vertretern der Ostmitteleuropa-Forschung besetzt. Hinzu kommt seit 2008 eine Professur für Slavische Kunst- und Kulturgeschichte an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, die am Institut für Slavistik angesiedelt und entsprechend der dortigen Schwerpunktsetzung stärker auf Russland ausgerichtet ist und von der Verfasserin wahrgenommen wird.

Vor dem Hintergrund einer langfristig wirksamen, mit der Antikenrezeption verbundenen Italienzentrierung geriet das östliche Europa und namentlich Russland in der deutschen Kunstgeschichtsforschung erst allmählich in den Blick. Neben der Byzantinistik trug der im späten 19. Jahrhundert expandierende Ausstellungsbetrieb maßgeblich zu einer schrittweisen

Horizontenerweiterung bei². So kam es, dass Richard Muther Anfang der 1890er Jahre in seine *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert* auch ein Kapitel über Russland aufnahm³. Wegen mangelnder Sach- und Sprachkenntnisse hatte er es allerdings nicht selbst verfasst, sondern es dem jungen Alexander Benois aus St. Petersburg anvertraut. Ende der 1920er Jahre und zu Beginn der 1930er Jahre folgten zwei weitere wichtige Überblicksdarstellungen zur russischen Kunst, deren Verfasser Baltendeutsche und des Russischen mächtig waren: 1928 Philipp Schweinfurths *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*⁴ und 1932 Oskar Wulffs Buch *Die neurrussische Kunst im Rahmen der Kulturentwicklung Rußlands von Peter dem Großen bis zur Revolution*⁵. Philipp Schweinfurth war zunächst Privatdozent und Professor in Breslau (Wrocław) und seit 1935 an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin. Oskar Wulff lehrte dort bereits seit 1917 im Rahmen eines Extraordinariats für osteuropäische Kunstgeschichte, später kam auch die vergleichende Kunstwissenschaft hinzu⁶. Weitere Versuche, eine Geschichte der russischen Kunst bis in die Gegenwart hinein zu schreiben, wurden seither von deutscher Seite nicht mehr unternommen. Die Gründe dafür sind vielfältig.

Ein folgenschweres Erbe hinterließ beispielsweise die im nationalsozialistischen Deutschland betriebene sogenannten Ostforschung, die von kunsthistorischer Seite her vor allem „den Beitrag der Deutschen zur Kultur und Geschichte des östlichen Europa unter der Prämisse der Dominanz und der einseitigen Einflussnahme untersuchte („Kulturträger-Theorie“)⁷. In diesem Kontext wurde die Methode der Kunstgeographie zu kolonialistischen Zwecken instrumentalisiert, einhergehend mit der systematischen Zerstörung von Kulturdenkmälern in den besetzten Ländern, namentlich in Polen und der Sowjetunion. Daher konnte und wollte man nach dem Zweiten Weltkrieg weder in der Bundesrepublik, noch in der DDR bis in die 1970er

Jahre hinein an die kunstgeographische Methode anknüpfen, obwohl gerade sie ursprünglich die Unterschiedlichkeit von Stilerscheinungen in einzelnen Regionen/Kulturlandschaften thematisiert hatte.

Befördert durch die Grenzziehungen nach dem Zweiten Weltkrieg und den Eisernen Vorhang im Kalten Krieg, über dessen Undurchlässigkeit die Sowjetunion sowohl bezüglich des wissenschaftlichen Austausches als auch im Reiseverkehr unerbittlich wachte, geriet die Kunst des östlichen Europas zu einem mehr oder weniger blinden Fleck im Bewusstsein der westlichen Öffentlichkeit. Die internationale Kunstgeschichtsschreibung, z. B. in Gestalt des von Fritz Novotny verfassten einflussreichen Bandes *Painting and Sculpture in Europe 1780 to 1880* der *Pelican History of Art*⁸, hat auf ihre Weise zur Ausblendung der Kunst des östlichen Europas beigetragen. Mental gesehen besonders weit weg rückte die russische Kunst, indem sie mit dem Argument, nicht Teil des europäischen Kanons zu sein, bewusst ausgespart blieb oder gesondert behandelt wurde, z. B. durch George Heard Hamilton⁹. Dahinter steht das jahrhundertalte, aus Fremdenfeindlichkeit und Überlegenheitsdenken gespeiste Klischee, Russland würde zu Asien gehören. In der sowjetischen Kunstgeschichtsforschung findet sich mit dem Paradigma von der Ausschließlichkeit der russischen und sowjetischen Kunst eine ideologische Entsprechung unter anderen Vorzeichen für dieses Vorgehen.

Erst die neue Ostpolitik brachte seit den 1970er Jahren Bewegung in die zur Gewohnheit gewordene Ausblendung des künstlerischen Erbes und der Gegenwartskunst im östlichen Europa. Wieder waren es Ausstellungen, die an die seit alters her lebhaften kulturellen Beziehungen innerhalb Europas, die Russland ausdrücklich mit einschlossen, erinnerten. Zu nennen sind hier z. B. die zahlreichen Ausstellungen zur russischen und europäischen Avantgarde der damals in Köln ansässigen *Galerie Gmurzynska*. Bis in die 1980er Jahre hinein spiegelten diese wie an anderen Orten konzipierte Ausstellungen die westliche Sicht auf die russische Avantgarde¹⁰. Das neu erwachte Interesse mag dabei nicht zuletzt einem wirtschaftlichen Engagement von deutscher Seite geschuldet gewesen sein, wie man es beispielsweise in der maßgeblich durch die *Ruhrgas AG* gesponserten Ausstel-

lung *Zwischen Tradition und Gegenwart*, die 1984-85 in Düsseldorf, Stuttgart und München gezeigt wurde, sehen kann.

In der DDR lagen die Dinge etwas anders. Hier wurde die Kunst des „großen Bruders“ lange Zeit aus sowjetischer Perspektive gelehrt, ehe an der Humboldt-Universität zu Berlin im Zusammenhang mit der Ausgabe und vor allem mit der Wiederauflage des *Lexikons der Kunst*¹¹ versucht wurde, einerseits eine eigene, weniger dogmatische Perspektive auf die dortige Kunstentwicklung einschließlich der bis dahin tabuisierten Avantgarde zu entwickeln und die altrussische Kunst im Kontext ihrer Verankerung in der von Byzanz übernommenen Orthodoxie zu lehren. Bezüglich der altrussischen Kunst sind sowohl die Bücher von Hubert Faensen¹² als auch die Veröffentlichungen von Konrad Onasch¹³ zu nennen. Letzterer wirkte von 1954 bis 1981 am Institut für Konfessionskunde der Orthodoxen Kirche an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Einige der Publikationen der beiden Autoren wurden auch in der Bundesrepublik Deutschland verlegt. Im Zuge der Perestroika rückte die Sowjetunion einschließlich der russischen Kunst plötzlich ins Zentrum des Interesses der ostdeutschen Intellektuellen, denn nun kamen von dort jene (selbst)kritischen Impulse, die eine mögliche Aufhebung der lähmenden gesellschaftlichen Situation in der späten DDR erhoffen ließen.

Mit der politischen Wende in Europa 1989 änderten sich die Dinge auch im Fach Kunstgeschichte grundlegend, wie Hans Belting in seinem Buch *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*¹⁴ auch in Bezug auf die lange Spaltung der Kunstgeschichte in West und Ost deutlich machte. Der vormalig sowohl geographisch gemeinte als auch ideologisch besetzte weit gefasste Begriff „Osteuropa“, unter dem die Sowjetunion und die Staaten des Ostblocks subsumiert worden waren, erfuhr eine Aufspaltung. An seine Stelle traten nun das enger gefasste „Mitteleuropa“ bzw. alternativ „Ostmitteleuropa“, verstanden als Träger der westlichen Zivilisation, dem Russland entgegengesetzt wurde, während Südosteuropa zeitweise aus dem Blick verschwand. Der Erforschung von Ostmitteleuropa widmen sich schwerpunktmäßig seither das der Leipziger Universität angegliederte *Geisteswissenschaftliche Zentrum Ge-*

schichte und Kultur Ostmitteleuropas und das *Bundesinstitut für die Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa in Oldenburg*. Im Zuge der Institutionalisierung dieser von politisch motivierten, spezifischen Forschungsinteressen kam es nicht nur in der deutschsprachigen Forschung zu einer ausdrücklichen und keinesfalls wertfreien Isolierung von Russland aus dem gesamteuropäischen kulturellen und damit auch kunsthistorischen Zusammenhang. In Anbetracht seiner Zugehörigkeit zum byzantinischen, d.h. durch die Orthodoxie geprägten Kulturkreis und seiner neueren totalitären, sowjetischen Vergangenheit wurde und wird Russland wie schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts explizit oder latent als Ort des Exotischen, Barbarischen und Fremden betrachtet. Dieses Paradigma, von Gerd Koenen als „Russland-Komplex“¹⁵ bezeichnet, wirkt bis heute nach. Eine solch radikale Separierung Russlands vom übrigen Europa ist allerdings insbesondere im Hinblick auf die Aufklärung und die Avantgarde unhaltbar. Ausstellungen wie *Mehr Licht. Europa um 1770. Die Bildende Kunst der Aufklärung*. (Frankfurt am Main 1999-2000)¹⁶ und *Europa. Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* (Bonn 1994)¹⁷ haben dies auch einer breiteren Öffentlichkeit vor Augen geführt. Gleichwohl ist die hierzulande zu beobachtende Stetigkeit des überraschten „Wiederentdeckens“ von russischer Kunst und ihres schnellen Vergessens, egal, um welche Epoche es geht, frappierend. Gleichzeitig greift der alte Mythos von der russischen Seele noch immer. Im Interesse voller Häuser und Kassen wird er von Museumsdirektoren gern mit mystifizierenden Ausstellungstiteln wie *Ilja Repin. Auf der Suche nach Russland* (Saarbrücken, Berlin 2003)¹⁸ oder *Russlands Seele. Ikonen. Gemälde. Zeichnungen aus der Staatlichen Tretjakow-Galerie Moskau* (Bonn 2007)¹⁹ heraufbeschworen.

Allerdings spielt auch Russland selber mit der Dialektik von Ost und West. Das heutige offizielle Russland bestätigt in seiner Kulturpolitik, was Boris Groys 1995 in seinem Buch *Die Erfindung Russlands* herausgearbeitet hat, nämlich den Umstand, dass sich Russland selbst immer wieder, und besonders intensiv seit dem 19. Jahrhundert in Bezug zum Westen zu definieren und kulturell zu repräsentieren sucht, nicht selten in Form von programmatischer Abgren-

zung und Entgegensetzung²⁰. Ein seit einigen Jahren zu beobachtendes Symptom dafür ist die Wiederaufnahme imperialer Elemente in die Selbstinszenierung der obersten Repräsentanten des russischen Staates, flankiert von Avancen an die wieder erstarkte russische orthodoxe Kirche, die traditionell, abgesehen von der sowjetischen Zeit, eng an das politische Machtzentrum gebunden war. Nicht von ungefähr wurden und werden keine finanziellen Mittel und denkmalpflegerischen Anstrengungen gescheut, um die Zarenpaläste mit ihren Parks, aber auch die Kirchen und Klöster im ganzen Land und partiell auch die Museen in neuem Glanz erstrahlen zu lassen. Auf diese Weise werden nach innen wie nach außen wichtige Botschaften bezüglich der einstigen Größe und Bedeutung Russlands, die man gern in die Gegenwart überführen möchte, und einer wiedererlangten unteilbaren nationalen Geschichte vermittelt.

Vor diesem machtpolitischen Hintergrund lassen sich in der russischen Kunstgeschichtsforschung und Kulturpolitik unterschiedliche, diametral entgegengesetzte Positionen beobachten, wie zwei Beispiele stellvertretend verdeutlichen sollen. Der Architekturhistoriker Dmitry Shvidkovsky gehört zu denjenigen international vernetzten und in mehreren Sprachen publizierenden Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die immer wieder die gesamteuropäische Verankerung der russischen Kunst mit all ihren Besonderheiten thematisieren²¹. Dagegen trat der unlängst verstorbene Savva Jamščikov, der sich als Restaurator seinerzeit Verdienste um die Wiederentdeckung und Erforschung des russischen provinziellen Porträts erworben hatte, in seinen letzten Lebensjahren als Verfechter einer nationalistischen und auf Konfrontation setzenden Kulturpolitik auf. 2006 veröffentlichte er eine Art Kampfschrift zum festgefahrenen Stand der Verhandlungen zur Beutekunst. Darin stellte er unter Diffamierung von liberal gesonnenen Fachkollegen wie dem Direktor der St. Petersburger Eremitage, Michail Piotrovsky, selbst die unter Nikita Chruščev vor einem halben Jahrhundert erfolgte Rückführung der nach Kriegsende aus den Dresdener Kunstsammlungen in die Sowjetunion verbrachten Kunstwerke in Frage²².

Russland und die Europäische Union sind heute in ihrem politischen Selbstverständnis weit voneinander

entfernt. Gleichwohl bezeugen die vielen ehemaligen Bürgerinnen und Bürger der Sowjetunion und Russlands, die heute im Westen, vor allem auch in Deutschland leben, den noch nicht reibungslosen, aber dennoch funktionierenden Prozess der europäischen Integration. Die Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker hierzulande sollten hinter dieser Entwicklung nicht zurückstehen und endlich auch die russische Kunst als selbstverständlichen und spezifisch gearteten Teil des gesamteuropäischen, von Diversität geprägten kulturellen Erbes annehmen, lehren und weiter erforschen – in aller inzwischen denkbaren methodischen Vielfalt, aber unter Berücksichtigung des jeweiligen historischen Kontextes.

Endnoten

1. Kunsthistoriographien 2004.
2. Vgl.: Raev 2000, „Halbbarbaren“, S. 695-756.
3. Muther 1893-1894, Malerei.
4. Schweinfurth 1930, Malerei.
5. Wulff 1932, Kunst. Einige Jahre zuvor hatte er zusammen mit Michail Alpatov bereits das Buch *Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge*, Dresden 1925, herausgegeben.
6. Vgl.: Lexikon der Kunst 1994, S. 846-847, abweichende Angaben in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon 1999, S. 496-499.
7. Störkuhl 2004, Paradigmen, S. 155.
8. Novotny 1960, Painting and Sculpture.
9. Hamilton 1954, The Art and Architecture of Russia.
10. Den erfolgreichen Versuch einer Zusammenarbeit von westlichen und russischen Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern markiert die 1992 in der Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M. gezeigte Ausstellung *Die grosse Utopie. Die russische Avantgarde 1915-1932*.
11. Lexikon der Kunst 1994.
12. Faensen 1971, Altrussische Baukunst; Faensen 1980, Kirchen; Faensen 1982, Kirchen und Klöster.
13. Onasch 1959, Ikonen; Onasch 1969, Grobnovgorod; Lexikon Liturgie und Kunst der Ostkirche 1981.
14. Belting 1995, Ende, S. 60-68.
15. Koenen 2005, Russland-Komplex.
16. Frankfurt am Main 1999-2000, Mehr Licht.
17. Bonn 1994, Europa.
18. Saarbrücken, Berlin 2003, Ilja Repin.
19. Bonn 2007, Seele.
20. Groys 1995, Erfindung.
21. Shvidkovsky 2007, Architecture.
22. Vgl.: Jamščikov 2006, *Vozvratu ne podležit*, S. 16.

Bibliographie

Belting 1995, Ende
Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995.

Bonn 1994, Europa
Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland *Europa. Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, hg. v. Ryszard Stanislawski und Christoph Brockhaus, 4 Bde., Bonn 1994.

Bonn 2007, Seele
Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *Rußlands Seele. Ikonen, Gemälde und Zeichnungen aus der Staatlichen Tretjakow-Galerie Moskau*, hg. v. der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, München 2007.

Groys 1995, Erfindung
Boris Groys, *Die Erfindung Rußlands*, München / Wien 1995.

Hamilton 1954, The Art and Architecture of Russia
George Heard Hamilton, *The Art and Architecture of Russia*, (Pelican History of Art, Bd. 6), Harmondsworth, Middlesex 1954.

Frankfurt am Main 1992, Die grosse Utopie
Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, *Die russische Avantgarde 1915-1932*, hg. v. Bettina-Martine Wolter und Bernhart Schwenk, Frankfurt am Main 1992.

Faensen 1972, Altrussische Baukunst
Hubert Faensen, *Altrussische Baukunst*, Berlin 1972.

Faensen 1980, Kirchen
Hubert Faensen, *Kirchen im Moskauer Kreml*, Berlin 1980.

Faensen 1982, Kirchen und Klöster
Hubert Faensen, *Kirchen und Klöster im alten Russland. Stilgeschichte der altrussischen Baukunst von der Kiewer Rus bis zum Verfall der Tatarenherrschaft*, Leipzig 1982.

Frankfurt am Main 1999-2000, Mehr Licht
Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, *Mehr Licht. Europa um 1770. Die Bildende Kunst der Aufklärung*, hg. v. Herbert Beck, München 1999.

Jamščikov 2006, Moskau
Savva Jamščikov, *Vozvratu ne podležit! Trofei Vtoroj mirovoj* [Nicht zur Rückgabe bestimmt! Die Trophäen des Zweiten Weltkrieges], Moskau 2006.

Koenen 2005, Russland-Komplex
Gerd Koenen, *Der Russland-Komplex. Die Deutschen und der Osten 1900-1945*, München 2005.

Kunsthistoriographien 2004
Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, Bd. 1), hg. v. Robert Born, Alena Janatková und Adam S. Labuda, Berlin 2004.

Lexikon der Kunst 1987-1994
Lexikon der Kunst. Architektur. Bildende Kunst. Angewandte Kunst. Industrieformgestaltung. Kunsttheorie, hg. v. Harald Olbrich u.a., Bd. I-VII, Leipzig 1987-1994.

Lexikon Liturgie und Kunst der Ostkirche
Lexikon Liturgie und Kunst der Ostkirche. Unter Berücksichtigung der Alten Kirche, hg. v. Konrad Onasch, Leipzig 1981.

Metzler Kunsthistoriker Lexikon 1999
Metzler Kunsthistoriker Lexikon, hg. v. Peter Bethhausen, Peter H. Feist und Christiane Fork u. Mitar. v. Karin Rührdanz und Jürgen Zimmer, Stuttgart, Weimar 1999.

Muther 1893-1894, Malerei
Richard Muther, *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, 3 Bde., München 1893-1894.

Novotny 1960, Painting and Sculpture
Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780 to 1880* (Pelican History of Art, Bd. 20), Harmondsworth (Middlesex) 1960.

Onasch 1959, Ikonen
Konrad Onasch, *Ikonen*, Berlin 1959.

Onasch 1969, Großnowgorod

Konrad Onasch, *Großnowgorod und das Reich der Heiligen Sophia. Kirchen- und Kulturgeschichte einer alten russischen Stadt und ihres Hinterlandes*, Leipzig 1969.

Raev 2000, „Halbbarbaren“

Ada Raev, *Von „Halbbarbaren“ und „Kosmopoliten“ – Russische Kunstaussstellungen im Deutschland der Jahrhundertwende und ihre Rezeption*, in: *West-östliche Spiegelungen. Russen und Russland aus deutscher Sicht und Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht von den Anfängen bis zum 20. Jahrhundert. Wuppertaler Projekt zur Erforschung der Geschichte deutsch-russischer Fremdenbilder unter der Leitung von Lew Kopelew* (Reihe A, Russen und Rußland aus deutscher Sicht. 19./20. Jahrhundert: Von der Bismarckzeit bis zum Ersten Weltkrieg, Bd. 4), hg. v. Mechthild Keller unter Mitar. v. Karl-Heinz Korn, München 2000, S. 695-756.

Saarbrücken, Berlin 2003, Ilja Repin

Saarbrücken, Saarland Museum, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz Saarbrücken, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, *Ilja Repin – Auf der Suche nach Russland*, hg. v. Angelika Wesenberg, Nicole Hartje und Anne-Marie Werner, Berlin 2003.

Schweinfurth 1930, Malerei

Philipp Schweinfurth, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, Haag 1930.

Shvidkovsky 2007, Architecture

Dmitry Shvidkovsky, *Russian Architecture and the West*, New Haven / London 2007.

Störckuhl 2004, Paradigmen

Beate Störckuhl, *Paradigmen und Methoden der kunstgeschichtlichen „Ostforschung“ – der „Fall“ Dagobert Frey*, in: *Kunsthistoriographien* 2004, S. 155-172.

Wulff 1932, Kunst.

Oskar Wulff, *Die neurussische Kunst im Rahmen der Kulturentwicklung Rußlands von Peter dem Großen bis zur Revolution*, 2 Bde., Augsburg 1932.

Zusammenfassung

Welchen Stellenwert nimmt die Erforschung der russischen Kunst in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung ein? In einer historiographischen Überschau spannt der Beitrag ausgehend von den ersten Überblicksdarstellungen zur russischen Kunst den Bogen bis in die heutige Ausstellungspraxis und die damit verbundene Formen der Präsentation russischer Themen. In der Fremdwahrnehmung stellt Russlands dabei immer noch einen Ort des Exotischen, Barbarischen und Fremden dar, was als „Rußland-Komplex“ bezeichnet werden kann. Das darin enthaltene Überlegenheitsdenken findet allerdings in der sowjetischen wie auch gegenwärtigen russischen Kunstgeschichtsforschung mit einer ausschließlichen Konzentration auf russische und sowjetische Themen eine ideologische Entsprechung. Diese bewusste Abgrenzung und Entgegensetzung kann als eine Form der Selbsterfindung bzw. Selbstdefinition verstanden werden.

Autorin

Ada Raev, geb. 1955 in Berlin. Studium der Kunstgeschichte und 1983 Promotion an der Lomonosov-Universität Moskau, 1999 Habilitation an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2008 Professorin für Slavische Kunst- und Kulturgeschichte an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Mitarbeit an Ausstellungsprojekten und Publikationen zur russischen Kunst und zu den russisch-deutschen Kunstbeziehungen.

Titel

Ada Raev, *Gehört Russland zu Europa? Kunstgeschichte und die Vorstellung von Europa*, in: *kunsttexte.de/ostblick*, Nr. 1, 2010 (5 Seiten), www.kunsttexte.de/ostblick.