GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Die Braut mit der Axt. Zum ambivalenten Spiel mit dem kunsthistorischen Kanon in der russischen feministischen Gegenwartskunst

Kunkel, Ilona

2023

https://doi.org/10.25595/2963

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kunkel, Ilona: *Die Braut mit der Axt. Zum ambivalenten Spiel mit dem kunsthistorischen Kanon in der russischen feministischen Gegenwartskunst*, in: Gender : Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft, Jg. 15 (2023) Nr: 1, 87–103. DOI: https://doi.org/10.25595/2963.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.3224/gender.v15i1.07

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Offener Teil

Ilona Kunkel

Die Braut mit der Axt. Zum ambivalenten Spiel mit dem kunsthistorischen Kanon in der russischen feministischen Gegenwartskunst

Zusammenfassung

Die russische feministische Kunstszene wächst stetig, und weist eine große Heterogenität auf. Dennoch sind nur wenige Akteur*innen international bekannt. Die vorliegende Untersuchung begegnet diesem Problem und setzt sich zum Ziel, eine Strömung innerhalb dieser Szene für den internationalen feministischen Diskurs zu erschließen: Im Fokus stehen Arbeiten, die sich auf subtile und kulturspezifische Art mit traditioneller russischer Femininität auseinandersetzen. Diese Arbeiten inszenieren ein ambivalentes Spiel, das in der Imitation und Irritation des visuellen Kanons besteht. Vorliegend wird dieses künstlerische Spiel als Strategie des Active Self-Othering beschrieben und am Beispiel des Brautmotivs diskutiert. Dabei wird die ikonografisch/ikonologische Methode nach Panofsky hinzugezogen und um die Ikonologie des Performativen nach Wulf und Zirfas erweitert. Die Falluntersuchung verdeutlicht das Potenzial des Active Self-Othering für die feministische Kunst in konservativen und/oder autoritären Gesellschaften. Durch subtile Brüche mit der ikonografischen Tradition erweitern die Künstler*innen das visuelle Repertoire des Femininen.

Schlüsselwörter
Feministische Gegenwartskunst, Russland, Brautmotiv, Othering, Ikonografie/Ikonologie, Performativität

Summary

The bride with the axe. On the ambivalent game played with the art historical canon in contemporary Russian feminist art

Although the feminist art scene in Russia is ever evolving and highly heterogeneous, only few artists are known internationally. The article addresses this problem and aims to open up a body of artistic works to feminist discussion. The focus is on works of art that develop a specific visual language that is rooted in Russian culture and engage in subtle criticism of traditional images of Russian femininity. The article conceptualizes this ambivalent artistic game, consisting in the imitation and irritation of the visual canon of femininity, as the artistic strategy of active self-othering. This strategy is discussed based on the case study of the bridal motif in contemporary feminist art and using both the iconographic/iconological method (Panofsky), as well as the iconology of performativity (Wulf/Zirfas). The case study highlights the potential of active self-othering for feminist art within a conservative-authoritarian society. Already subtle breaks with the iconographic tradition contribute to the broadening of the rigid Russian visual repertoire of femininity.

Keywords
contemporary feminist art, Russia, bridal motif, othering, iconography/iconology, performativity

Open Access © 2023 Autor*innen. Dieses Werk ist bei der Verlag Barbara Budrich GmbH erschienen und steht unter der Creative Commons Lizenz Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

1 Einleitung

Seit Anfang der 2010er-Jahre machte eine Handvoll russischer Künstler*innen mit Interesse an gendertheoretischen Fragen international von sich reden.[1] Kunstschaffende wie Viktorija Lomasko mit ihrem betont aktivistisch-politischen Ansatz, Petr Pavlenskij mit seiner drastischen Body Art und natürlich Pussy Riot mit ihrer popkulturellen Punk- und Skandalästhetik haben eine internationale Bekanntheit erreicht, die bei Weitem nicht allen feministischen Künstler*innen aus Russland gleichermaßen zukommt.

Im Gegenteil lässt sich im Allgemeinen konstatieren, dass russische Positionen in der internationalen feministischen Kunstkritik nach wie vor wenig sichtbar sind. Ausgenommen sind bezeichnenderweise oft die Künstler*innen – wie eben Lomasko, Pussy Riot oder Pavlenskij –, die in ihren Arbeiten Konzepte aus dem westeuropäischen und US-amerikanischen Raum aufgreifen. Hierbei handelt es sich um Themen, Motive und künstlerische Strategien, die feministische Pionier*innen in den 1960er- und 1970er-Jahren im ‚Westen' erarbeitet haben und die bis heute häufig unausgesprochen als universelle feministische Grundlagen gelten. Zu diesen Grundlagen zählt beispielsweise eine eindeutige aktivistische oder politische Ausrichtung von künstlerischen Arbeiten, eine explizite Verhandlung von Sexualität, die Einforderung weiblicher Erwerbstätigkeit, die Kritik von feminisierter Care-Tätigkeit sowie Fragen nach fluiden Identitäten oder den Berührungspunkten von Mensch, Tier und Maschine (vgl. Schor 2015). Jedoch ist die Anwendung dieser Themen und Annahmen auf den russischen Raum mit seiner spezifischen Geschlechtergeschichte und -kultur nicht unproblematisch und kann keinesfalls vorausgesetzt werden. Vielmehr weist das gegenwärtige Russland eine äußerst heterogene feministische Kunstszene auf, die sich bei Weitem nicht durchweg der international verständlichen feministischen Bildsprache bedient. Die jüngsten politischen Entwicklungen – der Überfall auf die Ukraine und die damit einhergehende Militarisierung und Radikalisierung der russischen Gesellschaft – lassen darüber hinaus eine noch stärkere zukünftige Marginalisierung der feministischen Kunst in Russland befürchten.

Eine besondere Untergruppe der feministischen Gegenwartskunst aus Russland besteht aus Arbeiten, die eine sehr kulturspezifische Bildsprache entwickeln und sich auf ambivalente Art mit traditioneller russischer Femininität auseinandersetzen. Das Spiel mit dem visuellen Kanon russischer Femininität besteht aus der scheinbaren Nachahmung von Motiven, die im russischen kollektiven Gedächtnis fest mit Vorstellungen von Femininität verknüpft sind. Gleichzeitig werden diese Motive und die damit verknüpften gesellschaftlichen Normen aber auch irritiert und aufgebrochen. Charakteristisch für diese künstlerische Strategie, die im Folgenden als *Active Self-Othering* (siehe Kap. 3) bezeichnet wird, ist, dass die Arbeiten eine gewisse Verunsicherung bei den Rezipient*innen auslösen können, da der feministische Inhalt aufgrund der ambivalenten Form nicht immer wahrgenommen wird. Die Kunstschaffenden operieren also sowohl im nationalen als auch im internationalen Kontext im Risikofeld des Missverstanden-Werdens.

Die Strategie des Active Self-Othering wird hier am Beispiel von künstlerischen Arbeiten diskutiert, die die Braut als Motiv in den Fokus rücken und dabei ausdrücklich

1 Diese Arbeit ist im Rahmen eines Promotionsstipendiums des Stipendienprogramms zur Förderung von Nachwuchswissenschaftlerinnen der Graduiertenakademie der Technischen Universität Dresden entstanden.

auf die Ästhetik und Bildtradition der russischen Malerei des 19. Jahrhunderts zurückgreifen. Dieser Fallstudie (Kap. 5) und ihrer Diskussion (Kap. 6) ist ein Forschungsüberblick mit den Forschungsfragen (Kap. 2) sowie jeweils ein Kapitel zu theoretischen Grundlagen (Kap. 3) und zur methodischen Vorgehensweise (Kap. 4) vorangestellt.

2 Forschungsstand und Zielsetzung

Obwohl feministische Kunst und insbesondere Kunst von Frauen aus Russland seit Beginn des 21. Jahrhunderts vermehrt ins Interesse der Forschung rückt (vgl. exemplarisch Raev 2002; Moscow Museum of Modern Art 2010), weist die Mehrheit der Publikationen eine gewisse inhaltliche Einseitigkeit mit Schwerpunkt auf wenigen ausgewählten Künstler*innen auf. Daher sind für die vorliegende Untersuchung nicht nur wissenschaftliche Arbeiten mit direktem Russlandbezug von Relevanz, sondern die große Bandbreite an Publikationen zu feministischen Bewegungen und feministischer Kunst und Kultur der Gegenwart.

Zum Feminismus als interdisziplinärem Konzept mit sehr heterogenen Theorien liegt eine enorme Menge an Forschungsliteratur vor, auch mit konkretem Bezug zu Ost-(Mittel-)Europa und Russland (vgl. z. B. Pushkareva 1997; Basu 2017), die hier nicht im Detail diskutiert werden kann. Die Untersuchung folgt der breiten Definition von Rosemary Hennessy, wonach sich Feminismus „als Ensemble von Debatten, kritischen Erkenntnissen, sozialen Kämpfen und emanzipatorischen Bewegungen fassen" (Hennessy 2003: 155) lässt, das unterdrückerische Machtverhältnisse „begreifen und verändern will" (Hennessy 2003: 155).

Diese definitorische Weite birgt den Vorteil, dass eher Ziele und Bestrebungen feministischer Bewegungen benannt werden, während die Akteur*innen und ihre Identifikation bewusst keiner Kategorisierung unterliegen. Auch die feministische Kunst wird im Rahmen der vorliegenden Untersuchung eher über ihre Ziele und Themen definiert als über identitäre Zuschreibungen. In Anlehnung an Katharina Sykora lässt sich feministische Kunst als solche Kunst beschreiben, die die Grenzen der visuellen Normen, des „Bildrepertoires" (Sykora 2002: 191) von Geschlecht in einem bestimmten Kulturraum überwindet. Diese breite Definitionsbasis ist für die vorliegende Untersuchung essenziell, denn das Untersuchungsmaterial verfolgt keine explizite politische Agenda und wäre deswegen aus einigen Definitionen feministischer Kunst von vornherein ausgeschlossen.

Die breite Ablehnung „des Feminismus" in der russischen Bevölkerung wurde in der Fachliteratur häufig beschrieben und in der Regel mit historischen Erfahrungen der Sowjetära begründet. So weist die Geschichte der russischen Frauenbewegung große Ambivalenzen auf, da die frühen emanzipatorischen Erfolge immer wieder durch staatliche Eingriffe ausgebremst wurden. Aus geschlechterpolitischer Perspektive waren die Verfassungsänderungen nach der Oktoberrevolution sehr progressiv und brachten den russischen Frauen beispielsweise das Bürgerinnen- und Wahlrecht, die Legalisierung von Abtreibungen sowie staatliche Kinderbetreuungsangebote (vgl. Kosterina 2017). Einen markanten Schlussstrich erfuhr diese Politik 1935, als Stalin die vollends erreichte Gleichstellung proklamierte und damit jegliche Diskussion um Diskriminierung ausschloss. In Bezug auf die folgenden sowjetischen Dekaden betont die Sekundärliteratur

allem voran die weibliche Doppelbelastung durch Erwerbs- und Care-Tätigkeit, die begrenzten Aufstiegsmöglichkeiten für Frauen sowie die demografische Instrumentalisierung ihrer Körper (vgl. Simpson 2004: 403). Auch zu der jüngsten, postsowjetischen Entwicklung Russlands liegen zahlreiche Untersuchungen vor, die einerseits die Diversifizierung von Gendernormen verzeichnen, andererseits aber auch die Rückkehr zu patriarchalen Gendervorstellungen, insbesondere seit Präsident Putin ab 2012 bewusst an „traditionelle Werte" appelliert (vgl. exemplarisch Temkina/Zdravomyslova 2014).

Durch diese spezifische historische Erfahrung ist der Begriff „Feminismus" in Russland häufig negativ konnotiert und die Identifikation mit feministischen Bewegungen selbst in intellektuellen und künstlerischen Kreisen verhalten (vgl. Plungjan 2011). Entsprechend hat die russische feministische Kunst eigene kulturspezifische Strategien des Ausdrucks und eine eigene visuelle Sprache entwickelt, die rein auf der Grundlage ‚westlicher' feministischer Konzepte nicht zu verstehen sind. Die vorliegende Untersuchung begegnet diesem Problem und setzt sich zum Ziel, eine solche Strategie – das Active Self-Othering – zu beschreiben, die in der Imitation und Irritation des visuellen Kanons besteht. Am Beispiel des Motivs der Braut in der russischen feministischen Gegenwartskunst fragt die Untersuchung nach der Wirkungsweise der Strategie sowie nach ihrer kulturspezifischen Ästhetik und ihrem feministischen Potenzial.

3 Theoretische Verortung: ambivalente Kunststrategien und Active Self-Othering

Als künstlerische Strategie lässt sich das Active Self-Othering im Kontext anderer *ambivalenter Kunststrategien* verorten. Darunter werden im Folgenden künstlerische Strategien des ideologischen Pendelns zusammengefasst, die konservative Werte, Inhalte und Ästhetiken einerseits scheinbar annehmen, sie aber andererseits unterlaufen und destabilisieren. Solche Strategien des ideologischen Oszillierens inszenieren ein Spiel mit hegemonialen Zeichen. Dadurch bleiben die Kunstwerke, aber auch die Künstler*innen selbst in ihrer ideologischen Identifikation uneindeutig.

Der Blick in die russische Kulturgeschichte fördert den Eindruck, dass hier eine besondere Affinität für ambivalente Strategien besteht. Eine potenzielle Erklärung dürfte in der Tatsache liegen, dass sich ambivalente Strategien besonders für Kontexte anbieten, in denen Kunst in hohem Maße vom Staat abhängig ist, wie es in Russland stark der Fall war und ist. So weisen Bown und Taylor eine gewisse politische Tendenziösität gar als grundlegendes Kennzeichen russischer Kunst aus: Bereits die imperialen Hofmaler waren eng an die Gunst der Zarenfamilie gebunden, die Künstler*innen des Sozialistischen Realismus schufen im Sinne der KPdSU und im gegenwärtigen Russland werden regierungsnahe Künstler*innen gefördert, während kritische Kunstschaffende zensiert oder sogar vor Gericht gebracht werden (Bown/Taylor 1993: 10). Wo die offene Kritik an gesellschaftlichen Werten und künstlerischen Normen zu gefährlich ist, bieten sich ambivalente Strategien an. Gehüllt in eine bekannte, manchmal konservative Form, entfalten die künstlerischen Arbeiten auf den zweiten Blick ihre subversive Kritik. In der slavistischen Forschung sind ambivalente Kunststrategien immer wieder beschrieben und analysiert worden, wobei ein systematischer Vergleich der Strategien gegenwärtig

noch aussteht. Als wesentliche ambivalente Strategien lassen sich die *subversive Affirmation*, die *Selbstorientalisierung* und das *Active Othering* identifizieren.

Die subversive Affirmation wurde erstmals von Arns und Sasse (2006) beschrieben. Diese Strategie ermöglichte es der Szene des Moskauer Konzeptualismus in den 1980er-Jahren, versteckt Kritik in ihren Arbeiten zu üben. Der affirmative Anteil der Strategie besteht in der Übernahme des Diskurses und/oder Verhaltens, das eigentlich kritisiert wird, beispielsweise gewisse sowjetische gesellschaftliche Normen wie Kollektivismus oder Bürokratisierung. Von echter Affirmation unterscheidet sich die subversive Affirmation durch Übertreibung: Das Kunstwerk reproduziert den kritisierten Diskurs vehementer, als es erwünscht ist, was die scheinbare Identifikation mit dem Diskurs wiederum infrage stellt.

Eine weitere ambivalente Strategie wurde in der slavistischen Literaturwissenschaft von Dirk Uffelmann (2009) und Anna Artwińska (2016) unter dem Terminus der Selbstorientalisierung beschrieben und am Beispiel von Maskulinitätsdiskursen in der polnischen und russischen Literatur untersucht. Durch die Stilisierung des eigenen Herkunftsorts zum barbarischen, wilden Raum erhalten die literarischen Werke eine „antihegemoniale Stoßrichtung" (Uffelmann 2009: 156ff.). Ausgerechnet durch die Umwertung eines Heterostereotyps zur Selbstbezeichnung erlangt das Subjekt widerständige Handlungsmacht zurück.

Das Active Othering ist eine dritte ambivalente künstlerische Strategie, die von Badovinac (2010) und Pachmanová (2010) erwähnt wird. Den Autorinnen zufolge betonen feministische Positionen aus dem gesamten postsozialistischen Raum oft nicht nur Gender als identitätsbildende Kategorie, sondern auch ihre nationale und kulturelle Identität. Dies sei, wie Badovinac und Pachmanová schreiben, dadurch motiviert, dass sich ost-(mittel-)europäische Künstlerinnen mit etlichen Klischees konfrontiert sähen, die sowohl auf die Ebene der Genderidentität als auch auf die Ebene der nationalen und kulturellen Identität zielen. Diese Stereotype eignen sie sich in ihrer Kunst an und suchen eine produktive Auseinandersetzung mit ihnen. Die zugrunde liegende Strategie beschreiben die Autorinnen als Active Othering.

Die vorliegend am Beispiel der feministischen Gegenwartskunst erläuterte Strategie des Active Self-Othering weist etliche Berührungspunkte mit den oben beschriebenen Strategien auf und ist insbesondere inspiriert vom Konzept des Active Othering nach Badovinac und Pachmanová. Erstmals wird hier aber eine theoretische Verortung dieser Strategie vorgestellt und an konkreten künstlerischen Beispielen diskutiert. Wie im Terminus „Othering" bereits anklingt, verweist das Konzept auf die Postkoloniale Theorie. Der Begriff des Othering wurde von Edward Said (2003) im Rahmen seiner Orientalismus-Debatte eingeführt und später von anderen Forschenden wie Stuart Hall (2013) weiterentwickelt. Er bezeichnet das Belegen des „Anderen" mit stereotypen, defizitären Eigenschaften zur Konstruktion der eigenen Überlegenheit. Prozesse des Othering können individuell oder kollektiv ablaufen und sich sowohl gegen Angehörige einer anderen Gruppe als auch gegen die eigene Bezugsgruppe richten, also beispielsweise innerkulturell verlaufen.

In diesem Licht lassen sich die Femininitätsnormen innerhalb der russischen Kultur als Form des Othering begreifen: So hat u. a. der große gesellschaftliche Einfluss des religionsphilosophischen Diskurses in Russland zu einer starken Idealisierung und Normierung von Femininität geführt, womit auch eine stark normierte Bildsprache einhergeht (vgl. Edmondson 2003). Seit dem 19. Jahrhundert lässt sich die Kanonisierung bestimmter

Femininitätsmotive in der russischen Kunst feststellen, die bis heute weit verbreitet sind und für heutige Künstler*innen einen wichtigen Bezugspunkt bilden. Aber auch Prozesse des Othering von außen, insbesondere aus Westeuropa oder den USA, formen die Stereotype russischer Femininität. Wie verschiedene Forscher*innen betonen (vgl. Costlow/Sandler/Vowles 1993: 2; Badovinac 2010: 197), wird die russische Frau im westlichen Ausland beispielsweise klischeehaft als kräftige, ausdauernde Bäuerin, als Mutter, als androgyne Kommunistin oder seit den 1990er-Jahren als Wirtschaftsflüchtling imaginiert. Wo Othering als fremdbestimmter Prozess oft unbemerkt abläuft, fungiert das Active Self-Othering als selbstbestimmte künstlerische Gegenstrategie. Mithilfe der künstlerischen Strategie lassen sich die omnipräsenten (Hetero-)Stereotype über russische Femininität aufgreifen, um ein ambivalentes Spiel mit diesen Stereotypen zu inszenieren.

Abschließend seien einige Anmerkungen zur Übertragbarkeit der Postkolonialen Theorie auf den postsozialistischen Raum, insbesondere auf Russland, gestattet. Schließlich ist im Fall Russlands nicht von einer Kolonisierung, vielmehr von einer Kolonialmachtvergangenheit zu sprechen. Dennoch sind durch die westeuropäische Tradition der kulturellen Stilisierung Russlands zu einem kalten, wilden, unzivilisierten Raum (vgl. Wolff 1994; Kissel 2012) Anknüpfungspunkte zu Prozessen der Orientalisierung und des Othering gegeben. Dieses diskursive Othering Russlands kann mit Konzepten wie Identität, Alterität, Hybridität und Repräsentation angemessen analysiert werden. Dementsprechend lässt sich Russlands Position im Orientalismusdiskurs nicht allein mit Saids dichotomem Ansatz bestimmen, der von Opfern und Täter*innen, von Kolonisierten und Kolonisierenden ausgeht. Vor diesem Hintergrund erscheint der reflektierte Transfer einzelner Konzepte der Postkolonialen Theorie auf den russischen Kontext gerechtfertigt und produktiv und wird so in der Forschung auch praktiziert (vgl. Kołodziejczyk/Şandru 2012: 116; Smola/Uffelmann 2016: insb. 9ff.).

4 Methodisches Vorgehen

Die hier bearbeitete Fragestellung, die Themen und Aspekte verschiedener Teildisziplinen wie der Gender Studies, der Postcolonial Studies, der Slavistischen Kulturwissenschaft und der Kunstgeschichte gleichermaßen berührt, profitiert von einem interdisziplinären methodischen Vorgehen. Deshalb wird in dieser Untersuchung der Ansatz der Ikonologie/Ikonografie nach Aby Warburg und Erwin Panofsky mit interdisziplinären Fragestellungen kombiniert, die sich aus dem oben vorgestellten Theoriegerüst ergeben. Des Weiteren fokussiert die Untersuchung auf das Performative der Kunst, denn die Frage nach dem identitätsbildenden feministischen Potenzial künstlerischer Arbeiten zielt letztlich auf die wirklichkeitsbildenden Aspekte von Kunst ab.

Die ikonografisch-ikonologische Methode ist spezialisiert auf die historische Variabilität von Themen und Motiven. Sie ist daher sehr gut zur Untersuchung solcher künstlerischen Arbeiten geeignet, die kanonische Motive aufgreifen, aber mit einer zeitgenössischen Spezifik neu interpretieren. Diese etablierte kunsthistorische Methode, die im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts von Aby Warburg geprägt und von Erwin Panofsky weiterentwickelt wurde, hat bis in die Gegenwart nicht an Relevanz verloren und in den letzten Jahrzehnten signifikante Korrekturen und Erweiterungen erfahren.

Als Basis der Methode gilt Panofskys (1978 [1957]) dreistufiges Interpretationsmodell, das bei der Interpretation von künstlerischen Arbeiten zwischen der vorikonografischen Beschreibung (Phänomensinn), der ikonografischen Analyse (Bedeutungssinn) und der ikonologischen Deutung (Wesenssinn) unterscheidet. So folgt auf die schlichte Gegenstandsidentifikation das Entschlüsseln kulturell kodifizierter Bedeutungen unter Berufung auf die Motivgeschichte und schließlich, im dritten Arbeitsschritt, die Deutung des Kunstwerks als kulturgeschichtliches Zeugnis seiner Entstehungszeit.

Die Annäherung an die Ebene des Performativen erfolgt unter Bezug auf Christoph Wulf und Jörg Zirfas, die die ikonografisch-ikonologische Methode zur Ikonologie des Performativen erweitern (Wulf/Zirfas 2005: 16f.). Mit diesem Analyseschritt gilt es zu hinterfragen, wie die Kunstwerke mit den russischen Bildkonventionen brechen und das Bildrepertoire des Femininen erweitern. Wie Wulf und Zirfas argumentieren, lässt sich mit der Annahme der Geschichtlichkeit und Zeitlichkeit von Bildern auch ihre Performativität untersuchen:

> „Bilder stehen in einem Verhältnis zu Raum und Zeit; sie lassen sich als Verbildlichungen und Verräumlichungen von Zeit begreifen. Sie können als Archive der Zeit und des Raumes rekonstruiert, angesehen und interpretiert werden. […] Durch die Bilderspuren der räumlichen Bilder der Vergangenheit werden Erinnerungsspuren kanalisiert, verdrängt und vergessen, Wahrnehmungen strukturiert und zukünftige Entwürfe präfiguriert. Diese Bilder erzeugen performativ Wirklichkeit." (Wulf/Zirfas 2005: 16f.)

In Anlehnung an die Ikonologie des Performativen wird in dieser Untersuchung Panofskys dreistufige Methode um die Analyse der Motivveränderung im diachronen Vergleich sowie die Analyse der Bildaneignung und ästhetischen Rezeption durch die Betrachtenden erweitert.

5 Fallstudien zum Brautmotiv in der russischen Kunst

Die Verwendung der Strategie des Active Self-Othering lässt sich am Beispiel des Brautmotivs nachvollziehen, das in der russischen feministischen Gegenwartskunst eine auffällige Konjunktur verzeichnet. Im Folgenden werden fünf Arbeiten vorgestellt und analysiert, die dieses Motiv aufgreifen. Zunächst sei das Kaliningrader Duo *Nežnye Baby* (dt. Zarte Weiber), bestehend aus Evgenija Lapteva und Aleksandra Artamonova, angeführt, das in seinen frühen Arbeiten mehrmals das Brautmotiv verwendet. Die Arbeit *Kol'cevanie* (dt. Beringung) ist eine Performance im Zentrum Kaliningrads, die in Kooperation mit zwei weiteren Künstlerinnen im Jahr 2008 entstanden ist, und lässt sich als Persiflage auf die soziale Rolle der Braut in der russischen Gesellschaft verstehen.[2] Die vier Künstlerinnen laufen in Brautkleidern durch das Stadtzentrum und treten mit anderen Menschen – vornehmlich Männern – in Interaktion. Immer wieder posieren sie selbstbewusst und lasziv für Fotos. Im Lauf der Performance fragen die Künstlerinnen Passanten, ob sie sie heiraten wollen, und bieten ihnen an, Eheringe auszutauschen. Ihre Suche nach einem Ehemann verkünden sie auch lautstark durch ein Megafon und vermarkten sich als „gute Frau, die Borščˇ kochen kann".

2 Fotografien der Performance sowie ein kurzer Kommentar sind auf der Homepage von Nežnye Baby unter http://gentlewomen-art.blogspot.com/2013/06/blog-post_10.html [Zugriff: 16.08.2021] einsehbar.

Choču zamuž (dt. Ich will heiraten) ist eine weitere Performance des Duos aus demselben Jahr, die die Künstlerinnen mit zwei Kolleginnen in Černjachovsk anlässlich des Internationalen Festivals Zeitgenössischer Kunst „Insterfest: fuse“ aufgeführt haben.[3] Auch hierbei handelt es sich um eine Satire auf die Rolle der Braut, die die Künstlerinnen in absurden Situationen auf die Spitze treiben. Der Spielort ist ein Hausdurchgang, wo eine der Künstlerinnen im Brautkleid auf dem Boden sitzt und ihre Beine rasiert. Ihre Kollegin, ebenfalls im Brautkleid, lässt abwechselnd Flugblätter fliegen und schlägt mit einer Axt auf etwas Unerkennbares ein. Sie ruft immer wieder aggressiv: „Ich will heiraten!“ Die Handlung steigert sich, als die Künstlerinnen Männer im Publikum forsch auffordern, sie zu heiraten, und ihnen bisweilen einen Kuss auf den Mund drücken. Ein weiteres Mal kulminiert die Performance, als eine der Künstlerinnen sehr vehement und aggressiv Zwiebeln mit der Axt hackt.

Die St. Petersburger Fotografin und Kuratorin Alla Esipovič greift das Brautmotiv in ihrer Farbfotografieserie *Brakosočetanie* (dt. Eheschließung)[4] aus den Jahren 2008–2009 auf: Die Farbfotografien im quadratischen Format zeigen Bräute während der Hochzeit auf dem Standesamt oder bei der Anprobe des Kleides im häuslichen Umfeld. Wie in Abbildung 1 zu erkennen ist, haben letztere Fotografien einen privaten Charakter und erinnern an *Making-of-* oder *Behind the scenes*-Aufnahmen. Der Bildhintergrund mutet chaotisch und wenig prachtvoll an. Auch die Braut selbst wirkt irritierend abwesend und schüchtern, und ihre betont selbstbewusste Pose scheint einstudiert.

Abbildung 1: Alla Esipovič: *Brakosočetanie* (2008–2009), Farbfotografie (50 x 50 cm)



Quelle: https://esipovich.com/photograph/photo/marriage/ [Zugriff: 16.08.2021].

3 Zu dieser Arbeit ist eine knapp achtminütige Videodokumentation auf vimeo verfügbar: https://vimeo.com/21404727 [Zugriff: 16.08.2021]. Fotografisch ist die Performance auch wieder auf der Homepage des Künstlerinnenduos dokumentiert: http://gentlewomen-art.blogspot.com/2013/06/blog-post.html [Zugriff: 16.08.2021].

4 Die Arbeiten können auf der Homepage der Künstlerin eingesehen werden: http://esipovich.com/photograph/photo/marriage/ [Zugriff: 16.08.2021].

Ein weiteres Beispiel für das Brautmotiv in der russischen Gegenwartskunst liefert die Objekt- und Textilkünstlerin Alice Hualice, die ihre selbstgefertigten Schmuck- und Kleidungsstücke in künstlerischen Selbstporträts und Collagen verwendet. Ihre titellose Farbfotografieserie, in der sie sich als Braut inszeniert, ist auf ihrem Instagram-Profil zu sehen. Ein Bild aus der Serie (Abb. 2) zeigt die Künstlerin in Frontalansicht in einem altmodischen Brautkleid mit Puffärmeln. Sie befindet sich in einem verschneiten Birkenwald, also einer Landschaft, die für Nordrussland sehr typisch ist. Ein weißer Schleier bedeckt das Gesicht der Künstlerin, die zusätzlich die Augen schließt. Im Fokus steht der kranzförmige Kopfschmuck, der den Schleier fixiert: Er ist aus textilen, deformierten Gesichtern zusammengesetzt, die häufig die Objekte von Alice Hualice bevölkern.

Abbildung 2: Alice Hualice: *Ohne Titel* (2020), Farbfotografie



Quelle: www.instagram.com/p/CNkCGgmH8zy/ [Zugriff: 20.05.2021].

Als letztes Beispiel dient eine Performance von Anastasija Makarenko und Anja Tereškina, die 2019 im Rahmen ihres Projekts *Intervencija ložnych nevest* (dt. Intervention der falschen Bräute) Brautmodengeschäfte in St. Petersburg besuchten und sich als Braut und ihre Schwester ausgaben, um Brautkleider anzuprobieren. Um glaubhaft zu wirken, beantworteten sie die Fragen der Mitarbeiter*innen zu ihren Wünschen und Stilvorlieben sowie zum Budget und Hochzeitsdatum. Die Anproben von unpassenden und unpersönlichen Brautkleidern sind in amateurhaften Bildern festgehalten, die das

Unbehagen der Künstler*innen angesichts der Konventionen des Hochzeitsmarktes deutlich werden lassen.[5]

6 Diskussion

Mithilfe der ikonografisch-ikonologischen Methode, aber auch unter Berücksichtigung der Performativität und der Strategie des Active Self-Othering soll im Folgenden die Innovationskraft und das gesellschaftliche Potenzial der vorgestellten Arbeiten näher beleuchtet werden.

6.1 Ikonografische Analyse

Betrachtende, die mit der russischen Kunst- und Motivgeschichte vertraut sind, können in den vorgestellten zeitgenössischen Arbeiten Anspielungen auf den kunsthistorischen Kanon erkennen. Allerdings lassen sich die Anspielungen mit der ikonografischen Methode konkret und systematisch beschreiben. So verweist allein die Menge der zeitgenössischen feministischen Bearbeitungen des Brautmotivs auf die Relevanz der sozialen Rolle der Braut und Ehefrau in der russischen Gesellschaft. Große Teile der russischen Bevölkerung betrachten eine Heirat bis heute als obligatorischen und – neben der Mutterschaft – wichtigsten Übergangsritus von Frauen, ohne den ein erfülltes Leben kaum möglich erscheint (vgl. Al'bedil' 2011). Traditionell ist die soziale Stellung der Braut eine ambivalente, denn dieser Übergangsritus verleiht einer Frau Macht und beraubt sie dieser gleichzeitig: Die Hochzeit symbolisiert das Erwachsenwerden, das Eintreten in die Mündigkeit und das Austreten aus der väterlichen Obhut. Gleichzeitig ist es aber auch das Eintreten in die Dominanzsphäre ihres Ehemannes – eine hierarchische Ordnung, die im Russischen sogar etymologisch überliefert ist, denn Heiraten heißt auf Russisch *vychodit' zamuž* und bedeutet, wörtlich übersetzt, „Hinter-den-Mann-Gehen".

Die gesellschaftliche Relevanz der Hochzeit insbesondere für die Braut spiegelt sich auch in der russischen Kunstgeschichte wieder: Hochzeitsszenen, bei denen die Braut im Vordergrund steht, sind ein verbreitetes Motiv in der russischen Malerei. Gerade von realistischen Malern des 19. Jahrhunderts wie Vasilij Pukirev, Konstantin Makovskij oder Nikolaj Petrov sind zahlreiche Hochzeitsszenen überliefert. In diesen Gemälden thematisierten die Künstler*innen die soziale Hilflosigkeit der Frau, die angesichts der Praxis arrangierter Eheschließungen sehr real war, schufen aber auch visuelle Stereotype des Femininen, die sich als sehr hartnäckig erweisen sollten (vgl. Perel'man 2018: 72f.). Tatsächlich fällt in diesen Hochzeitsgenreszenen die Zentralsetzung der Braut auf, die von den Umherstehenden betrachtet und bewertet und dadurch objektifiziert wird. So ist die Braut auf dem Gemälde von Nikolaj Petrov (Abb. 3) als sanftmütig und zurückhaltend charakterisiert, indem sie ihren Körper demütig hält, teilweise wird sie von anderen gestützt und senkt unterwürfig die Augen. Auf dem Gemälde ist das Ritual der *smotriny*, der Brautschau, festgehalten, die wichtiger Bestandteil des Hoch-

5 Die Fotografien sind auf der Internetseite von Anastasija Makarenko unter https://nmakarenko.ru/interventsiya-lozhnyh-nevest einsehbar [Zugriff: 16.08.2021].

zeitsritus war und das Begutachten der Braut vor der Zustimmung zur Heirat nicht nur erlaubte, sondern normierte und ritualisierte.

Abbildung 3: Nikolaj Petrov: *Smotriny nevesty* (1861), Öl auf Leinwand (103 x 148 cm)



Quelle: https://vsdn.ru/museum/catalogue/exhibit11550.htm [Zugriff: 02.05.2022].

Die Sekundärliteratur legt nahe, dass die Beliebtheit des Brautmotivs im russischen kunsthistorischen Kanon daraus resultiere, dass der Prototyp der Braut die Eigenschaften des russischen normativen Femininitätsideals in sich vereint (vgl. Ebert 2004: 145ff.). Treue, Selbstlosigkeit, Opferbereitschaft, Stärke und Asexualität sind die Charakteristika dieses Ideals, das auch Einzug in die russische klassische Literatur hielt, so beispielsweise verkörpert von Tat'jana Larina in Aleksandr Puškins *Eugen Onegin*, als Sonja Marmeladova in Fedor Dostoevskijs *Schuld und Sühne* oder als Dekabristinnen in Nikolaj Nekrasovs Gedicht *Russische Frauen*.

Selbstverständlich stellt die russische feministische Kunst mit ihrer Verwendung des Brautmotivs keinen Einzelfall dar – vielmehr handelt es sich um einen wichtigen Topos auch der westeuropäischen feministischen Kunst, wie Arbeiten von Renate Bertlmann (*Die schwangere Braut im Rollstuhl*, 1978), Martha Rosler (*Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*, 1977) oder auch Hannah Höch (*Die Braut*, 1927) belegen.[6] Die Besonderheit der russischen feministischen Bearbeitungen besteht jedoch in der beschriebenen Nähe zur ikonografischen russischen Tradition des Brautmotivs des 19. Jahrhunderts mit all seinen Konventionen und Implikationen, wo westeuropäische und US-amerikanische feministische Kunst wesentlich drastischer mit Bildtraditionen

6 Für diesen wichtigen Hinweis danke ich einer*m anonymen Gutachter*in.

bricht und zu Mitteln wie Groteske, Übertreibung und Schockästhetik greift. Die russische Gegenwartskunst thematisiert die Alternativlosigkeit der Ehe für russische Frauen sowie die Ambivalenz der Brautrolle, die als autonome Entscheidung und gesellschaftlicher Zwang zugleich erscheint. In einigen wesentlichen Aspekten unterscheiden sich die feministischen Bearbeitungen aber von den kanonischen Bildvorlagen: Beispielsweise wird eine ironische Kritik an der Brautrolle artikuliert und die feministischen Arbeiten initiieren eine Verschiebung der Machtverhältnisse auf unterschiedlichen Ebenen.

6.2 Ikonologische Interpretation

Der folgende Arbeitsschritt der ikonologischen Interpretation dient dem Zweck, die zeithistorische Variabilität des Brautmotivs zu untersuchen. Es geht um die Frage, wie die zeitgenössischen Arbeiten vom kanonischen Motiv abweichen und wie dies kulturhistorisch begründet werden kann. Zunächst fallen dabei die Kritik der normativen Brautrolle und die Karnevalisierung[7] von Hochzeitsriten ins Auge. Beispielsweise fokussieren Nežnye Baby in der Performance *Kol'cevanie* auf das Hochzeitsritual des Ringaustausches und des Ansteckens. Eine performative Handlung in Reinform, macht das gegenseitige Anstecken der Eheringe aus dem Liebespaar ein Ehepaar. Die kritische Haltung der Künstlerinnen zum Ritual wird schon anhand des Titels der Arbeit deutlich: Das Wort *kol'cevanie* (dt. Beringung) wird im Kontext des Hochzeitsritus nicht oder sehr selten verwendet, vielmehr ist es eine gängige Vokabel in der Ornithologie und Forstwissenschaft, wo es die Beringung von Vögeln, anderen Tieren oder auch Pflanzen zur Markierung und Erforschung bezeichnet. Das Hochzeitsritual des Ringaustauschs wird in der Performance als Markierung und Inbesitznahme umgewertet. Noch deutlicher kommt der Aspekt der Karnevalisierung im Projekt *Intervencija ložnych nevest* von Anastasija Makarenko und Anja Tereškina zum Tragen: Die Brautkleidanprobe als essenzieller Bestandteil der Hochzeitsvorbereitungen wird zur Maskerade; auf den Fotografien sind die Künstlerinnen mal in grotesk engen Kleidern zu sehen, mal verschwinden sie unter riesigen Bergen von Tüll. Während das kanonische Brautmotiv in der russischen Kunstgeschichte also auch durchaus dazu genutzt wurde, Kritik an der Abhängigkeit der Frau von ihrem Ehemann zu üben, blieb es dennoch in einem passiven und leidenden Frauenbild verhaftet. Im Gegensatz dazu kommt die zeitgenössische Kritik an der Rolle der Braut wesentlich humorvoller daher und gesteht der Braut viel mehr Aktivität zu.

In diesem Sinn evozieren die zeitgenössischen Arbeiten auch die gesellschaftliche Macht, die Frauen durch die Umwertung der Brautrolle erwerben können. Sie selbst und ihre Körper werden zur begehrenswerten Ware, über die sie lautstark und selbstbestimmt verhandeln. Die Handlungsmacht der Braut wird in der Arbeit *Choču zamuž* von Nežnye Baby deutlich: Durch die Videodokumentation erfahren die Zuschauenden die Dominanz und Aggressivität der Performerinnen unmittelbar, das Schreien und das Hantieren mit gefährlichen Gegenständen wie Messern und Äxten wirkt bedrohlich. In

7 Unter Karnevalisierung soll hier im Sinne Michail Bachtins (1990) eine spezifische Konzeptualisierung des Lachens verstanden werden, welches besonders zum Hinterfragen von naturalisierten Normen, Hierarchien und Regeln geeignet ist. Mittels folkloristischer Elemente, Profanierung, Mesalliance und Groteske wird in der Karnevalisierung eine alternative, ‚verkehrte' Ordnung präsentiert (vgl. auch Dembinski 2000: 410ff.).

ihren performativen Verkörperungen der Braut deuten die Künstlerinnen Hochzeitsrituale so um, dass sie zu einem Machtgewinn für die Braut führen: Die Performerinnen fordern die Zuschauer*innen selbstbewusst zur Interaktion auf, fordern das Ja-Wort lautstark ein und initiieren Körperkontakt und Küsse. Das dominante und aufdringliche Auftreten der ‚Bräute' kommt im russischen kulturellen Kontext der Verlachung und Entmaskulinisierung des potenziellen Bräutigams gleich. Interessant ist vor diesem Hintergrund auch das Brautmotiv im fotografischen Selbstporträt von Alice Hualice: Obwohl die Inszenierung auf formal-ästhetischer Ebene eine größere Nähe zur Tradition des Brautmotivs im russischen Kanon aufweist, besticht sie auch durch die maximale Autonomie der Braut, die stets allein und selbstständig abgebildet wird. Im Kommentartext zu der Arbeit in den sozialen Medien schreibt die Künstlerin selbst: „Meine Braut ist immer allein. Sie will etwas mit ihrem Leben anfangen und hat deshalb ein Brautkleid angezogen."[8] Wie aus dem Zitat deutlich wird, findet eine Umwertung des Brautkleides zur Schutzrüstung bzw. zum *power suit* statt, der – völlig losgelöst vom Hochzeitsritual – Kraft und Macht verleiht, die eigenen Ziele zu verfolgen.

6.3 Active Self-Othering

Abschließend soll die performative Ebene der Arbeiten beschrieben werden, also das wirklichkeitsbildende, kritische Potenzial. Von besonderem Interesse ist hierbei die Frage, welche Werte, Konventionen und Ideologien in die kanonische Bildtradition eingeschrieben sind und wie diese in der Gegenwartskunst performativ hinterfragt werden. Dabei wird angenommen, dass die performative Dimension der Arbeiten gerade durch die Strategie des Active Self-Othering verwirklicht wird. Durch diese Strategie schaffen die Kunstschaffenden es, den Bildkanon aufzurufen, aber auch subtil zu erweitern und seine Konventionen zu unterlaufen. Das lässt sich auch in den hier analysierten Arbeiten beobachten, die das traditionelle Brautmotiv zitieren, aber auch verfremden.

Wie bereits diskutiert wurde, sind mit dem klassischen Motiv der Braut in der russischen Kunst eine Reihe von Normen und Erwartungen an Femininität (wie Sanftmütigkeit, Passivität und Schönheit) verbunden, und das Motiv fungiert auch in der werkexternen Welt als Messlatte konkreter Femininität. Indem zeitgenössische Kunstschaffende dieses Motiv zitieren, greifen sie auch die damit zusammenhängenden Annahmen über Femininität auf und positionieren sich zu diesen. Allerdings fällt diese Positionierung ambivalent aus, da es sich nicht um eine radikale oder provokante Kritik traditioneller Femininitätsnormen handelt. Vielmehr ermöglichen die Arbeiten durch Übertreibungen und neue Kontexte eine subtile Umbewertung. So wird in den analysierten Arbeiten die Kritik an der normativen Brautrolle durch Versetzung in den urbanen Kontext oder durch karnevaleske Vertauschung der zugeschriebenen Rollen von Braut und Bräutigam artikuliert. Eine interessante Lesart hält in diesem Zusammenhang das Projekt von Anastasija Makarenko und Anja Tereškina bereit, wenn die Künstlerinnen ihre inszenierte Brautkleidanprobe auch als „neues Ritual für eine unsichtbare, illegitime Ehe"[9] verstanden wissen wollen: Das gemeinsame Ritual einer angeblichen Braut und ihrer

8 Alice Hualice auf www.instagram.com/p/CNkCGgmH8zy/ [Zugriff: 17.08.2021; Übers. I. K.].
9 Siehe Kommentartext der Künstlerinnen auf der Homepage von Anastasija Makarenko unter https://nmakarenko.ru/interventsiya-lozhnyh-nevest [Zugriff: 17.08.2021; Übers. I. K.].

Schwester wird als geheime Trauung zweier Künstlerinnen umgedeutet, die nach eigener Aussage ihr Leben und ihre Arbeit miteinander teilen (siehe Fn. 9).

Zusätzlich zu dieser kritischen Komponente erschließt sich über die Ebene der Performativität aber auch eine affirmative Lesart: Entgegen der stereotypen Erwartungen an russische Femininität, die sich in der ikonografischen Tradition manifestieren, treten die Bräute in den zeitgenössischen Arbeiten sehr dominant auf. Der Moment des Active Self-Othering liegt auch in dieser gespielten Dominanz und Aufdringlichkeit, die mitunter bedrohlich wirkt. Gleichzeitig erweitern die Künstlerinnen dadurch das visuelle Repertoire russischer Femininität. Mit einer besonderen Dimension von Performativität haben wir es bei den fotografischen Arbeiten zu tun, insbesondere bei der Fotografieserie von Alla Esipovič: Ihre Fotografien von Bräuten auf dem Standesamt und bei den Hochzeitsvorbereitungen in privater Umgebung lassen die Betrachtenden zu Voyeur*innen werden. Wir erhalten Einblick in die Privatsphäre der Protagonistinnen, das Making-of ihres Brautstylings – ein Entstehungsprozess, der eigentlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt ist. Angesichts der teilweise intimen Posen in Unterwäsche werden die Betrachtenden mit ihrer eigenen voyeuristischen Position konfrontiert, was bisweilen Unbehagen auslösen kann – eine Folge der performativen Wirkung der Fotografien. Durch dieses Unbehagen schafft es die Künstlerin, die der Situation eingeschriebenen Werte infrage zu stellen. Betrachtende erleben unmittelbar die Verfremdung einer Situation, die normalerweise nicht als unangenehm empfunden wird: Immerhin haben die meisten Menschen im Normalfall kein Problem damit, Fotografien von Bräuten zu betrachten und deren Erscheinungsbild zu beurteilen. Der Moment des Active Self-Othering kann gerade darin gesehen werden, dass verschiedene „Unzulänglichkeiten" und „Mängel" des Brautmotivs zur Schau gestellt werden, die üblicherweise kaschiert werden. Ein weiteres Motiv ist hierbei das Aufdecken von Schönheit als gemacht und letztendlich subjektiv.[10] Der Moment der Selbstermächtigung liegt bei den Fotoporträts im klaren Augenkontakt, den die abgebildeten Bräute mit den Betrachtenden herstellen, im Zurück-Gucken. In der ikonografischen Tradition war das Zur-Schau-Stellen und Betrachten der Braut ein wichtiger Bestandteil des Motivs, während die Braut selbst verschämt ihre Augen senkte. Der Bruch der zeitgenössischen Künstlerinnen mit dieser Tradition, sowie auch mit anderen Bildkonventionen des Femininen, ist zwar subtil und ambivalent, aber durchaus deutlich.

7 Fazit

Forschungsgegenstand der hier vorgestellten Untersuchung ist eine Strömung der Gegenwartskunst aus Russland, die aktuell sowohl in Russland selbst als auch im Ausland wenig Beachtung findet. Insbesondere in feministischen Diskursen wurde das kritische feministische Potenzial der vorgestellten Werkgruppe und ihrer Motive bisher nicht hinreichend wahrgenommen. Durch die vorgeschlagene Analysemethode, die die Performativität der künstlerischen Arbeiten in den Blick nimmt und die zugrunde liegende künstlerische Strategie des Active Self-Othering untersucht, lassen sich Arbeiten

10 In diesem Sinne kann wohl auch das öffentliche Rasieren der Beine in der Performance *Choču zamuž* von Nežnye Baby interpretiert werden.

von Nežnye Baby, Alla Esipovič, Alice Hualice und Anastasija Makarenko und Anja Tereškina für feministische Diskurse erschließen.

Wie die Analyse der ausgewählten Werke gezeigt hat, ist es insbesondere in autoritären politisch-gesellschaftlichen Kontexten durchaus möglich, kanonische und traditionelle Motive für die feministische Kunst anzueignen. Gerade im gegenwärtigen Russland, wo die radikale und provokative Kritik der Motive und ihrer patriarchalen und patriotischen Konnotationen aufgrund eines militant-nationalistischen Gesellschaftsklimas zu riskant ist, bietet eine ambivalente Strategie wie das Active Self-Othering eine sicherere Möglichkeit, Kritik zu üben und visuelle Normen zu erweitern. Charakteristisch ist dabei auch, dass ambivalente Strategien wie das Active Self-Othering den Standpunkt der*s Künstlers*in selbst in den Hintergrund rücken. Auf diese Weise laden die Arbeiten die Rezipient*innen zur selbstständigen Reflexion ein und fordern zur ideologischen Unabhängigkeit auf, die in der russischen Gesellschaft mehr denn je benötigt wird.

Literaturverzeichnis

Al'bedil', Margarita (2011). „Smert' i roždenie – vsja nit' bytija": ritual'nyj simvolizm tela. *Teorija mody, 20*(2), 145–164.

Arns, Inke & Sasse, Sylvia (2006). Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance. In IRWIN, Central Saint Martins College of Art and Design & University of the Arts London (Hrsg.), *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe* (S. 444–455). Cambridge, London: MIT Press. https://doi.org/10.1093/ww/9780199540884.013.u247198

Artwińska, Anna (2016). The (Post-)Communist Orient: History, Self-Orientalization and Subversion by Michał Witkowski and Vladimir Sorokin. *Zeitschrift für Slawistik, 62*(3), 404–426. https://doi.org/10.1515/slaw-2017-0023

Bachtin, Michail (1990 [1969]). *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur.* Frankfurt/Main: Fischer.

Badovinac, Zdenka (2010). Schengen Women. In Bojana Pejić, ERSTE Foundation & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.), *Gender Check: a Reader* (S. 197–203). Köln: Walther König.

Basu, Amrita (Hrsg.). (2017). *Women's Movements in the Global Era. The Power of Local Feminisms*. Boulder: Westview Press. https://doi.org/10.1177/002071529803900208

Bown, Matthew Cullerne & Taylor, Brandon (1993). Introduction. In Matthew Cullerne Bown & Brandon Taylor (Hrsg.), *Art of the Soviets. Painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917–1992* (S. 1–15). Manchester, New York: Manchester University Press. https://doi.org/10.2307/2500397

Costlow, Jane T.; Sandler, Stephanie & Vowles, Judith (1993). Introduction. In Jane T. Costlow, Stephanie Sandler & Judith Vowles (Hrsg.), *Sexuality and the Body in Russian Culture* (S. 1–38). Stanford: Stanford University Press. https://doi.org/10.2307/2501771

Dembinski, Tanja (2000). Karneval und Karnevalisierung. In Tanja Dembinski, *Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Lukács, Bachtin und Rilke* (S. 410–422). Würzburg: Königshausen & Neumann.

Ebert, Christa (2004). *„Die Seele hat kein Geschlecht." Studien zum Genderdiskurs in der russischen Kultur*. Frankfurt/Main: Peter Lang. https://doi.org/10.2307/4148716

Edmondson, Linda (2003). Putting Mother Russia in a European Context. In Tricia Cusack & Síghle Bhreathnach-Lynch (Hrsg.), *Art, Nation and Gender. Ethnic landscapes, myths and mother-figures* (S. 53–64). New York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315192857-6

Hall, Stuart (2013 [1997]). The Spectacle of the ‘Other’. In Stuart Hall, Jessica Evans & Sean Nixon (Hrsg.), *Representation* (2. Aufl., S. 215–271). London: SAGE.

Hennessy, Rosemary (2003). Feminismus. In Frigga Haug (Hrsg.), *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Feminismus* (S. 155–170). Hamburg: Argument. https://doi.org/10.1515/fs-2016-0023

Kissel, Wolfgang Stephan (2012). Der Osten des Ostens. Zur Vielfalt slavischer Orientalismen. In Wolfgang Stephan Kissel (Hrsg.), *Der Osten des Ostens. Orientalismen in slavischen Kulturen und Literaturen* (S. 9–42). Frankfurt/Main: Peter Lang. https://doi.org/10.3726/978-3-653-02280-3/4

Kołodziejczyk, Dorota & Şandru, Cristina (2012). Introduction: On colonialism, communism and east-central Europe – some reflections. *Journal of Postcolonial Writing*, *48*(2), 113–116. https://doi.org/10.1080/17449855.2012.658242

Kosterina, Irina (2017). Ist die Genderpolitik in Russland konservativ? *Russland Analysen*, (338), 2–5. https://doi.org/10.31205/ra.338.01

Moscow Museum of Modern Art (Hrsg.). (2010). *Žen d’art 1989–2009. The History of Gender and Art in Post/Soviet Space/Gendernaja istorija iskusstva na postsovetskom prostranstve*. Moskau: Moscow Museum of Modern Art.

Pachmanová, Martina (2010). In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory. In Bojana Pejić (Hrsg.), *Gender Check. A Reader. Art and Theory in Eastern Europe* (S. 37–49). Köln: Walther König.

Panofsky, Erwin (1978 [1957]). *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts)*. Köln: DuMont.

Perel’man, Irina V. (2018). Gendernyj podchod kak analitičeskij priem izučenija proizvedenij russkoj živopisi serediny XIX veka. *Gramota*, *1*(87), 69–78.

Plungjan, Nadja (2011). Gendernye zerkala sovremennogo iskusstva: meždu soprotivleniem i dedovščinoj. *Neprikosnovennyj zapas*, *76*(3/2), 49–64. Zugriff am 10. Februar 2021 unter https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/76_nz_2_2011/article/18850/.

Prigov, Dmitrij A. (1999 [1980]). Mercatel’nost’. In Andrej Monastyrskij (Hrsg.), *Slovar’ terminov moskovskoj konceptual’noj školy* (S. 58–59). Moskau: ad marginem.

Pushkareva, Natal’ja (1997). *Women in Russian History. From the tenth to the twentieth century*. New York: M. E. Sharpe.

Raev, Ada (2002). *Russische Künstlerinnen der Moderne. 1870–1930. Historische Studien – Kunstkonzepte – Weiblichkeitsentwürfe*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Said, Edward W. (2003 [1978]). *Orientalism*. London: Penguin Books.

Schor, Gabriele (2015). Die Feministische Avantgarde. Die radikale Umwertung der Werte. In Gabriele Schor (Hrsg.), *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund, Wien* (S. 17–67). München, London, New York: Prestel.

Simpson, Pat (2004). Peripheralising Patriarchy? Gender and Identity in Post-Soviet Art: A View from the West. *Oxford Art Journal*, *27*(3), 389–415. https://doi.org/10.1093/oaj/27.3.389

Smola, Klavdia & Uffelmann, Dirk (2016). Postcolonial Slavic Literatures After Communism: Introduction. In Klavdia Smola & Dirk Uffelmann (Hrsg.), *Postcolonial Slavic Literatures After Communism* (Postcolonial Perspectives on Eastern Europe 4, S. 9–25). Frankfurt/Main: PL Academic Research. https://doi.org/10.1353/imp.2018.0019

Sykora, Katharina (2002). Staffellauf. In Rainald Schumacher & Matthias Winzen (Hrsg.), *Die Wohltat der Kunst. Post/Feministische Positionen der neunziger Jahre aus der Sammlung Goetz* (S. 191–207). Köln: Walther König.

Temkina, Anna & Zdravomyslova, Elena (2014). Gender’s crooked path: Feminism confronts Russian patriarchy. *Current Sociology Monograph*, *62*(2), 253–270. https://doi.org/10.1177/0011392113515566

Uffelmann, Dirk (2009). Selbstorientalisierung in Narrativen polnischer Migranten. *Zeitschrift für Slavische Philologie*, *66*(1), 153–180.
Wolff, Larry (1994). *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press. https://doi.org/10.1086/ahr/101.1.207
Wulf, Christoph & Zirfas, Jörg (2005). Bild, Wahrnehmung und Phantasie. In Christoph Wulf & Jörg Zirfas (Hrsg.), *Ikonologie des Performativen* (S. 7–32). München: Wilhelm Fink Verlag.

Zur Person

Ilona Kunkel, M. A., Institut für Slavistik, TU Dresden. Arbeitsschwerpunkte: Gender Studies, Eastern European Postcolonial Studies, feministische Diskurse und Demokratisierungsprozesse in Russland, Performance Art und politischer Protest, Minderheiten in Russland.
Kontakt: Technische Universität Dresden, Fakultät Sprach-, Literatur und Kunstwissenschaften, Institut für Slavistik, Wiener Straße 48, 01219 Dresden
E-Mail: ilona.kunkel@tu-dresden.de