

Katja Bernhardt, Robert Born,
Mateusz Kapustka, Antje Kempe,
Aleksandra Lipińska, Beate Störtkuhl

Die blinden Flecken der Kunstgeschichte? Das Beispiel Ukraine

Einleitung

Die russische Invasion der Ukraine am 24. Februar 2022 stellt uns als Kunst- und Bildhistoriker:innen vor mehrfache Herausforderungen. Zunächst müssen wir uns fragen, wie wir die Maßnahmen der ukrainischen Kolleg:innen zur Rettung und Dokumentation des Kulturerbes in der Ukraine angesichts der flächen-deckenden Angriffe auf die Zivilbevölkerung und der damit einhergehenden humanitären Katastrophe unterstützen können. Das stellt ein moralisches wie politisches Problem und nicht zuletzt eine logistische Herausforderung dar. Ferner werden wir mit Bildern von Kriegsverbrechen, Kampfschauplätzen und mit Aufnahmen zerstörter Kunst- und Kulturgüter konfrontiert. Sie sorgen international für Entsetzen, werden zugleich aber medial verarbeitet und massenhaft verbreitet. Angesichts der Zerstörungen in Städten wie Kharkiv (ukr. Харків) oder Mariupol (ukr. Маріуполь) werden Erinnerungen an Homs und Aleppo wachgerufen, welche die Wahrnehmung des Syrienkrieges seit 2011 maßgeblich prägen. Damit stehen wir erneut vor der Aufgabe, Wege zu finden, mit denen sich im medialen Zeitalter die Aufnahmen des Grauens beschreiben, verstehen und einordnen lassen. Des Weiteren – und hierauf konzentriert sich unser Beitrag – müssen wir uns die Frage stellen, wie wir mit unserer fachspezifischen Kompetenz, und zwar als Vertreter:innen einer historisch arbeitenden Disziplin, zu einem kritischen Verständnis der historischen Prozesse hinter dem aktuellen Konflikt beitragen können.

Angesichts dieser Situation mussten wir – eine Gruppe von Fachkolleg:innen, die sich in deutschen und schweizerischen Einrichtungen mit der Kunst- und Bildgeschichte Ostmitteleuropas beschäftigen – feststellen, dass sich unser ansonsten gut und dicht geknüpftes fachliches Netzwerk in Richtung Ukraine deutlich lockert und dass trotz langjähriger Beschäftigung mit der Kunstgeschichte des östlichen Europas unser Wissen über die Geschichte der Kunst in der Ukraine nur sehr eingeschränkt ist. Zugleich machte uns das aufflammende Interesse an der Ukraine, wie es in den letzten Monaten auch in den Fachmedien zu beobachten war, rasch deutlich, dass es einiger grundlegender Reflexionen bedarf, um im Eifer des gut gemeinten Interesses nicht vorschnell Vorstellungen, Begriffe, Ordnungen und Kategorien auf eine Region zu projizieren, von der wir aus Gründen, die zu untersuchen sind, nur eine beschränkte Vorstellung haben.

Diese Bedingtheit unseres (Nicht)Wissens unterziehen wir im Folgenden einer kritischen Revision und blicken auf die deutsche und polnische Forschung

zur Kunst in der Ukraine, um Narrative und strukturelle Bedingungen auszu-leuchten, die zu eindimensionalen Fokussierungen und blinden Flecken der Kunstgeschichtsschreibung beitrugen und -tragen. In dem Beitrag werden Überlegungen und Beobachtungen weitergeführt, die im Rahmen eines Vortrags auf dem Ukraineforum des 36. *Deutschen Kunsthistorikertages* in Stuttgart im März 2022 erstmalig vorgestellt wurden. Für diese Präsentation hatten wir in einer ungewöhnlich kurzen Zeit gemeinsam das Thema skizziert, Material erschlossen, unsere Standpunkte diskutiert und eine Argumentation entwickelt. Vor diesem Hintergrund sind unsere Überlegungen nicht mehr und – so hoffen wir – nicht weniger als eine pointierte Problematisierung. Sie bleibt ausschnittshaft und kann nur erste Anregung zu weiteren Studien sein, die notwendigerweise unsere Thesen ausdifferenzieren und vermutlich in vielen Punkten wieder in Frage stellen werden.

Bestandsaufnahme

Mit Blick auf den Kontext, in dem das Ukraineforum stattfand, stellten wir uns zunächst die Frage: Gab und gibt es in der deutschen Kunsthistoriographie nach 1945 eine Forschung, die sich mit der Geschichte der Kunst in der Ukraine auseinandersetzt, sei es explizit oder in einer transregionalen Perspektive oder eingebunden in größere thematische Zusammenhänge? Und wenn ja, mit welchen Forschungsfragen wendet sie sich an die Geschichte der Kunst in dieser Region? Wir haben hierfür in einem ersten Schritt einschlägige Fachzeitschriften, die in Deutschland herausgegeben wurden und werden, durchgesehen sowie das Portal *ARTtheses. Forschungsdatenbank für Hochschulnachrichten Kunstgeschichte* auf Abschlussarbeiten, die an deutschen Hochschulen angenommen wurden, befragt. Dies ist freilich ein beschränkter Zugang zur Problematik; wir glauben aber, dass die Auswertung dieser Quellen erlaubt, Tendenzen zu beschreiben und eine erste Problematisierung vorzunehmen.

In dem so gesetzten Rahmen ist das Ergebnis ebenso ernüchternd wie informativ: In der *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, der – so die Selbstbeschreibung auf der Webseite des *Zentralinstituts für Kunstgeschichte München* – „international führende[n] Fachzeitschrift deutschsprachiger Kunstgeschichte“¹ lässt sich seit

¹ <https://www.zikg.eu/forschung/publikationen/laufende-publikationen/zeitschrift-fuer-kunstgeschichte> (22. 05. 2022).

ihrem erneuten Erscheinen nach dem Zweiten Weltkrieg im Jahr 1949 bis heute, d. h. also in mehr als siebzig Jahren, ein einziger diesbezüglich unmittelbar relevanter Beitrag finden – eine Studie von Paul Hetherington (1996), in der er sich mit dem Prachteinband des von Mstislav I. (1076–1132), Großfürst der Kyiver Rus', gestifteten Evangeliars beschäftigte.² Eine Handvoll weiterer Artikel ist auf der einen oder anderen Ebene indirekt mit der Kunst respektive der Geschichte der Region verbunden. Das gilt etwa für den Beitrag von Jan K. Ostrowski (1989) über die polnische Barockskulptur des 18. Jahrhundert, in dem die sogenannte Lemberger Schule eine wichtige Rolle spielt,³ für zwei Studien von Walther K. Lang zu Michail Nesterow (rus. Михаил Нестеров) (2001) und Ilja Repin (ukr. Ілля Рєпін, rus. Илья Рєпин) (2005), in denen Bezüge zur Region über die Herkunft des Malers oder einzelne Elemente der Ikonographie gegeben sind,⁴ sowie für zwei Untersuchungen von Waltraud Bayer über die Kunstsammler Josyf Rybakov (ukr. Йосип Рыбаков; rus. Иосиф Рыбаков) (1997) und Felix E. Višnevskij (ukr. Фелікс Е. Вишневіський; rus. Феликс Е. Вишневіский) (1999), die beide Kyiver Familien entstammten, ihre Tätigkeit aber nach St. Petersburg/Leningrad und Moskau verlegten.⁵

Die in ihrem Aufgabenbereich etwas anders ausgerichtete und seit 1948 erscheinende *Kunstchronik* lässt ein durchgängiges Interesse an der Forschungslandschaft im östlichen Europa erkennen – mit ansteigenden und nachlassenden Konjunkturen und deutlichen Schwerpunkten. Einen solchen bildete die Architektur- und Kunstgeschichte der Stadt und Region Lviv (ukr. Львів, dt. Lemberg, poln. Lwów) in einem Heft des Jahres 2003, in dem über Inventarisationsprojekte polnischer Wissenschaftler:innen in den ehemaligen polnischen Ostgebieten, über Instandsetzungsarbeiten an der Andreaskirche in Lviv sowie über zwei neu aufgefundene Bozzetti ebenda berichtet wurde.⁶ 2021 wurde die multimediale *Encyclopedia of Ukrainian Architecture* vorgestellt.⁷ Darüber hinaus darf angenommen werden, dass Themen, Objekte und einzelne Aspekte der Kunst-

² HETHERINGTON (1996).

³ OSTROWSKI (1989).

⁴ LANG (2001); LANG (2005).

⁵ BAYER (1997); BAYER (1999).

⁶ BETLEJ (2003a); BETLEJ (2003b); CASPARY (2003); KOZYR (2003).

⁷ A multimedia Encyclopaedia of Ukrainian Architecture 2021; <https://ukrarchipedia.com/en>.

geschichte auf dem Gebiet der Ukraine in weiteren Buch- und Ausstellungsbesprechungen sowie Tagungsberichten, die in der *Kunstchronik* veröffentlicht sind, in der einen oder anderen Weise und ähnlich wie zuvor für die Beiträge in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* skizziert, berührt werden; Besprechungen, die Publikationen oder Veranstaltungen zur Kunst der Region explizit und umfassend zum Gegenstand hätten, lassen sich nicht greifen.

Die Durchsicht der *kritischen berichte*, dem Journal des *Ulmer Vereines*, fällt ähnlich aus. Während sich allerdings sowohl die *Zeitschrift für Kunstgeschichte* wie auch die *Kunstchronik* mit Blick auf die Geschichte der Kunst des östlichen Europas konventionellen Themen, wie etwa der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunst Böhmens oder Schlesiens bzw. der Kunst in den späteren preußischen Ostprovinzen zuwandten, war die Aufmerksamkeit der *kritischen berichte* in Bezug auf die Kunstgeschichte des östlichen Europas – neben einer intensiven Auseinandersetzung mit der Kunst und der Kunstgeschichte respektive -wissenschaft in der DDR – bis in die 2000er Jahre hinein in erster Linie auf die sogenannte russische Avantgarde und ihre Künstler:innen gerichtet. Dass in diesen Beiträgen mitunter auch die Geschichte der Kunst in der Ukraine mittelbar berührt wurde, darf angenommen werden; expliziert wird es nicht.

Die Durchsicht zeigt: Beiträge zur Kunstgeschichte des östlichen Europas sind in allen drei Zeitschriften insgesamt ein Randthema, wobei sich die politischen Veränderungen nach 1989 und der in Folge intensivierte Wissenschaftsaustausch in einer erkennbaren Zunahme der Beiträge niederschlugen. Innerhalb dieser ohnehin kleinen Gruppe werden Themen und Gegenstände der Geschichte der Kunst auf dem Gebiet der jetzigen Ukraine nur vereinzelt besprochen. Darüber hinaus setzen sich die Beiträge in der Regel mit ihrem Gegenstand in einer Perspektive auseinander, in der die betreffenden Objekte, Personen oder Themen von vornherein auf andere territoriale, politische oder nationale Einheiten als die Ukraine, bezogen sind. Polen, Russland und die Sowjetunion bilden hierbei die dominierenden Bezugsrahmen.

Auch Fora, die sich in Deutschland explizit der Kunstgeschichte im östlichen Europa zugewandt haben, wie die Sektion *Ostblick* der *kunsttexte.de*⁸ und das *Doktorandenforum Kunstgeschichte des östlichen Europas* an der *Humboldt-Uni-*

⁸ <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kunsttexte/ostblick> (17. 07. 2022).

versität zu Berlin,⁹ verzeichnen kaum eine Handvoll Beiträge, die die Geschichte der Kunst in der Ukraine berühren oder thematisieren. Dieses Ergebnis ändert sich nur graduell, wirft man einen Blick in die Datenbank *ARTtheses*, die seit 1985 in dieser Form abgeschlossene Master- und Magisterarbeiten sowie angemeldete respektive abgeschlossene Dissertationen an Hochschulen einer ganzen Reihe von Ländern erfasst. Aus den darin 47 659 verzeichneten Einträgen für Qualifikationsarbeiten, die an Hochschulen in Deutschland angemeldet bzw. angenommen worden sind, wurden im Frühjahr 2022 für die geographische Zuordnung „Ukraine“ 28 Arbeiten herausgefiltert. Um einen Vergleich herzustellen: 3689 Arbeiten an deutschen Hochschulen setzten sich im selben Zeitraum mit einem Thema der Kunstgeschichte Italiens, immerhin noch 362 mit der Kunstgeschichte Polens oder 61 mit jener Brasiliens usw. auseinander.¹⁰

Mit der Frage nach einer Kunst in der Ukraine bzw. nach einer ukrainischen Kunst operierten wir bei der Auswertung der Zeitschriften, Plattformen und Datenbanken freilich mit einer unscharfen Kategorie, die nicht nur – je nach Leseweise – zwischen topographischer, administrativer und nationaler oder gar ethnischer Bedeutung changiert. Darüber hinaus wirft das Verfahren einmal mehr die Frage danach auf, welche Kriterien angesetzt werden können, um von einer ukrainischen Kunst oder Kunstgeschichte der Ukraine sprechen zu können, bzw. ob diese Kriterien, nachdem sie in Bezug auf andere Länder und Nationen wiederholt zur Diskussion und in Frage gestellt worden sind, sinnvoll und erkenntnisbringend angewandt werden können. Dieses theoretische Problem bleibt bestehen und fordert Differenzierung. Gleichwohl führt uns der Krieg samt der bereits erfolgten und der drohenden Zerstörung bzw. kriegsbedingten Verlagerung von Artefakten – in erster Linie und vor allem durch die Angriffe der russischen Armee aber ebenso durch Denkmalstürze¹¹ –, d. h. also auch der akut notwendige Kunstschutz, schlagartig die Prägnanz, Notwendigkeit und die Wirksamkeit einer pragmatischen Antwort vor Augen: Es sollen hier darunter die Kunst und

⁹ <http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/institut/lehrstuehle/lehrstuhl-fuer-kunstgeschichte-osteuropas/internationales-doktorandenforum/> (17. 07. 2022).

¹⁰ Unserer Auswertung beschränkt sich auf Hochschulen in Deutschland; deutschsprachige Qualifikationsarbeiten etwa von Hochschulen in der Schweiz und Österreich, die in *ARTtheses* ebenso verzeichnet werden, ließen sich in einem weiteren Analyseschritt hinzuziehen.

¹¹ <https://euromaidanpress.com/2022/05/04/pushkin-monuments-disappear-from-ukrainian-streets-following-lenin-as-decolonization-is-underway/> (26. 08. 2022).

die kulturellen Zeugnisse der Geschichte verstanden werden, die sich auf dem Gebiet der Ukraine erhalten haben oder mit diesem verbunden sind und die mit all ihrer Verschiedenheit und ihren (kunst)historischen Schichtungen Bezugspunkte für die dort lebenden und von dort stammenden Menschen bilden.

Vor diesem Hintergrund führt unsere Bestandsaufnahme klar vor Augen, dass – unter welchem Label auch immer – die Geschichte der Kunst in der Ukraine in der jüngeren Historiographie in Deutschland kaum Aufmerksamkeit gefunden hat. Es stellt sich somit die Frage: Gibt es dafür – über fehlende Sprachkenntnisse hinaus – Faktoren und womöglich strukturelle, fachgeschichtliche oder epistemologische Gründe? Oder trägt der Eindruck des eben skizzierten Bildes? Um uns einer Antwort auf die Fragen anzunähern, blicken wir nachfolgend aus drei unterschiedlichen Blickwinkeln auf das Forschungsfeld: Zum ersten aus der Perspektive der kunsthistorischen Forschung zur byzantinischen und sogenannten altrussischen Kunst. Sodann richten wir die Aufmerksamkeit auf die Forschung zur Kunst in der Ukraine in der DDR. Schließlich machte uns die Auswertung der Zeitschriften sowie der Datenbank *ARTthesis* deutlich, dass die polnische Kunsthistoriographie wesentlich zur Erforschung der Kunst in der Ukraine beitrug und -trägt. Damit ist unsere dritte Perspektive bestimmt. Dadurch dehnt sich der in der Bestandsaufnahme von uns gesetzte Betrachtungsrahmen aus, und zwar sowohl historisch, da wir über 1945 hinaus zurückschauen, wie auch geographisch, indem wir mit der polnischen Kunsthistoriographie den Gegenstandsbereich unserer Überlegung erweitern.

Damit und mit der gezielten Perspektivierung verbinden sich zwei Ziele. Zum einen folgen wir dem Zweifel und prüfen die soeben gemachten Beobachtungen. Zum anderen versuchen wir, verschiedene Vorstellungshorizonte kenntlich zu machen, auf die einzelne Bereiche der Kunst in der Ukraine bezogen wurden. Wir hoffen, auf diese Weise einige strukturelle Mechanismen, wie auch implizit tradierte Denkschemata freilegen zu können, die für die diagnostizierte fehlende Wahrnehmung des Gegenstandes verantwortlich sind. Die Ergebnisse unserer Sondierungen lassen erkennen, dass hier ein Problem zur Diskussion steht, das weit über unsere Defizite mit Blick auf die Geschichte der Kunst in der Ukraine hinausreicht und auf einige Prämissen der Kunstgeschichte zuführt, die einer grundlegenden kritischen Revision bedürfen.¹²

¹² Vgl. die letzte, bereits angesichts des russischen Angriffskrieges 2022 geschriebene kritische Zusammenfassung von DELUGA (2022), wo die strukturellen und diskur-

Die Denkmäler der Kyiver Rus' im Spannungsfeld nationaler Narrative

Bei genauerer Betrachtung zeigte sich rasch, dass wir es bei der Forschung zur sakralen Kunst und Architektur auf dem Gebiet der heutigen Ukraine mit einer besonders komplizierten Gemengelage zu tun haben. Hierbei ist einerseits die jeweilige Situation der beteiligten Disziplinen zu beachten: der osteuropäischen Geschichte bzw. der Kunstgeschichte Osteuropas, der Geschichte(n) und Theologie(n) der Ostkirchen, der Byzantinistik und nicht zuletzt der Ukrainistik. Zudem sind Konjunkturen des Interesses in Abhängigkeit von den jeweiligen politischen Entwicklungen und den damit assoziierten nationalen Mythen erkennbar. Diese Narrative, allen voran die konkurrierenden Deutungen der seit dem 19. Jahrhundert als *Kiewer Rus* bezeichneten Konföderation von Fürstentümern, in der slawischsprachige Ethnien, Gruppen mit finno-ugrischen Sprachen sowie turksprachige Nomaden lebten,¹³ wirken bis in die Tagespolitik nach. Die imperiale russische Historiographie wie auch die sowjetische Geschichtsschreibung sahen in der Kyiver Rus' (ukr. Київська Русь, rus. Киевская Русь) den ersten einheitlichen russischen Staat.¹⁴ Zudem gilt die Christianisierung der Kyiver Rus' im Jahre 988 als Geburtsstunde der russischen Orthodoxie.¹⁵ Beide Mythen sind auch integrale Bestandteile der Diskurse, mit denen die gegenwärtigen Ansprüche auf diese Region geschichtlich legitimiert werden sollen.¹⁶

Dem gegenüber interpretierte die ukrainische Historiographie, beginnend mit Mykhailo Hrushevskij (ukr. Михайло Грушевський, 1866–1934), später im Exil und mit der Perestrojka auch in der Ukraine selbst, die Kyiver Rus' als Wiege der nationalen Staatlichkeit.¹⁷ Seit 1990 bildet die Kyiver Rus' zudem einen zentralen Bezugspunkt der staatlichen Repräsentation und Geschichtspolitik der Ukraine.¹⁸ Wichtige materielle Zeugnisse, wie der zum UNESCO-Weltkulturerbe

siven Hindernisse in der Forschung zur Kunst in der Ukraine in verschiedenen nationalen Kontexten dargestellt werden.

13 PLOKHY (2006), 47.

14 PELENSKI (1998); KUZIO (2005), 34.

15 KORPELA (2001); VULPIUS (2005), 181–194.

16 KUZIO (2022), 13.

17 POTUL'NYC'KYJ (1997), 7–9.

18 JILGE (2005), 279–281; KUZIO (2005), 38–47; KUZIO (2022), 13.

zählende museale Komplex der Kyiver Sophien-Kathedrale (ukr. Софійський собор),¹⁹ sind nicht nur ein wiederkehrendes Motiv auf Banknoten, sondern bilden auch den Rahmen für staatliche Inszenierungen.²⁰ Zu den jüngsten Beispielen zählt seit der Abwehr des russischen Angriffs auf die ukrainische Hauptstadt im Frühjahr 2022 die Akkreditierung der Botschafter:innen auf dem Areal der Kathedrale.²¹ Angesichts dieser gegenläufigen Interpretationen ist es nicht verwunderlich, dass die Kyiver Sophien-Kathedrale seit der Mitte des 19. Jahrhunderts im Fokus national divergierender kunsthistorischer Narrative steht.²² Die russischen Großerzählungen von Kyiv (ukr. Київ, rus. Киев) als Mutter des russischen Staates und Quelle der russischen Orthodoxie prägten auch die deutsche Forschung.

Das bisher gesichtete Material hat wichtige Bausteine für eine kritische Auseinandersetzung mit der Kunsthistoriographie zu Ostmittel- bzw. Osteuropa zu Tage gebracht. So tauchen die Denkmäler auf dem Gebiet der Ukraine in den frühen Studien zur mittelalterlichen Kunst in Russland bzw. Osteuropa eher am Rande auf, was angesichts der Herkunft der Autor:innen dieser Studien wenig überrascht. Oskar Wulff (1864–1946), ein Pionier der kunstgeschichtlichen Forschung zu Byzanz, stammte aus St. Petersburg (rus. Санкт-Петербург) und hatte Verbindungen zu prominenten imperialen Einrichtungen, wie dem *Russischen Archäologischen Institut* (rus. Русский археологический институт) in Konstantinopel.²³ Philipp Schweinfurth (1887–1954) und Fannina Halle (1881–1963), Letztere eine wenig bekannte Pionierin auf diesem Gebiet, stammten aus dem damals zum Zarenreich gehörenden Baltikum.²⁴

¹⁹ Der vormalige Sitz des Kyiever Metropoliten ist seit 1934 ein staatliches Museum. In den letzten Jahren haben sowohl die Ukrainisch-Orthodoxe Kirche des Kyiever Patriarchats wie auch die des Moskauer Patriarchats die Zuständigkeit für die Kathedrale beansprucht.

²⁰ Vgl. JILGE (2005).

²¹ <https://www.president.gov.ua/en/news/prezident-prijnyav-virchi-gramoti-v-posliv-ssha-indiyi-ta-mo-75561> (17. 08. 2022).

²² Einen Überblick zu den entsprechenden Positionen bietet – aus einer (national) ukrainischen Perspektive – POWSTENKO (1953), 32–84.

²³ ZALOZIECKY (1947), 250–252; DRENGENBERG (1980), 887–890; SCHELLEWALD (2010).

²⁴ HALLE (1920).

Für die Zeit zwischen den Weltkriegen zeigt sich mit Blick auf deutsche Publikationen ein interessantes Nebeneinander der oben skizzierten Sichtweisen. Einerseits wurden Abhandlungen sowjetischer Spezialisten veröffentlicht, wie der zweibändige Überblick über die russische Kunst und Architektur zwischen 1000 und 1700 von Michail V. Alpatov (rus. Михаил Владимирович Алпатов, 1902–1986) und Nikolaj Ivanovič Brunov (rus. Николай Иванович Брунов, 1898–1971) von 1932.²⁵ Andererseits erschienen zeitgleich Publikationen ukrainischer Kunsthistoriker, wie Dmytro Antonovyč (ukr. Дмитро Володимирович Антонович 1877–1945) oder Volodymyr Zalozetsky-Sas, (auch Wladimir Sas-Zaloziecky, ukr. Володимир Залозецький-Сас, 1896–1959), die wichtige Ämter in der kurzlebigen Ukrainischen Volksrepublik übernommen hatten. Nach dem Einmarsch der Roten Armee und der Angliederung der Ukraine an die Sowjetunion 1920 wirkten die beiden Letztgenannten im Exil.²⁶ Parallel zu ihren diplomatischen Aktivitäten unterrichteten sie Kunstgeschichte an der *Freien Ukrainischen Universität* in Wien (1921) und nach deren Übersiedlung in Prag bzw. ab 1926 am *Ukrainischen Wissenschaftlichen Institut* (UWI) in Berlin.²⁷ Zalozetsky lehrte zudem am Kunstgeschichtlichen Seminar, das 1928 an der Griechisch-Katholischen Theologischen Akademie im damals polnischen Lwów eingerichtet worden war.²⁸ Durch Lehrveranstaltungen und Publikationen aus dem Umfeld dieser Einrichtungen blieb die ukrainische Perspektive auf die Kunstwerke in der Ukraine in der Zwischenkriegszeit präsent.²⁹

Zalozetsky diagnostizierte unter Rückgriff auf methodische Neuerungen der Wiener Schule der Kunstgeschichte in den 1920er und 1930er Jahren eine Prägung der Kunstwerke in der Ukraine durch kulturelle Austauschprozesse zwischen Ost und West.³⁰ Dabei erkannte er in der Bestimmung des Verhältnisses zwischen der byzantinischen Kunstentwicklung und den frühesten Sakralbau-

²⁵ ALPATOV/BRUNOV (1932).

²⁶ SOKOLYUK (2012), 49–50; ; BRÜCKLER/NIMETH (2001), 304.

²⁷ Vgl. zu den Prager und Berliner Institutionen ZAVOROTNA (2020), bzw. zu dem Berliner Institut VOIGT (1969) und KUMKE (1995).

²⁸ STEFANYSHYN (2012), 45–48.

²⁹ Stellvertretend hierfür ZALOZIECKY (1929). Zudem erschienen ausführliche Berichte zu den Forschungen und Publikationen aus weiteren Einrichtungen der ukrainischen Forschung im Exil. Vgl. dazu SIČYNŠKYJ (1927).

³⁰ STEFANYSHYN (2012), 47.

ten der Kyiver Rus' eine zentrale Aufgabe der osteuropäischen Kunstwissenschaft.³¹ Einen vergleichbaren Akzent verfolgte Philipp Schweinfurth unmittelbar vor und nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs.³²

Bereits 1926 warnte Zalozetsky vor einer retrospektiven Projektion moderner nationaler Kategorien und Vorstellungen auf die mittelalterliche Kunstproduktion, vor allem die Gleichsetzung des petrinischen Russland mit der Kyiver Rus' bzw. eine Verwendung der anachronistischen territorialen Bezeichnung „Ukraine“ mit Blick auf die Baudenkmäler des 11. Jahrhunderts.³³

Nicht allen Forschern gelang es, eine solch kritische Distanz zu wahren. Dies illustriert die Studie von Dmytro Antonovyč zu den deutschen Einflüssen auf die Kunst der Ukraine, die kurz nach dem Überfall auf die Sowjetunion erschien.³⁴ Vergleichbare inhaltliche Schwerpunktsetzungen sind bei einer Vielzahl von Publikationen jener Jahre erkennbar.³⁵ Die von einigen Wissenschaftlern, darunter auch vormalige Mitarbeiter des UWI Berlin, gesuchte Nähe zu nationalsozialistischen Positionen war sicher einer der Gründe für die Marginalisierung der Forschung zur Ukraine im Allgemeinen und der Kunst in diesem Bereich im Speziellen. Darüber hinaus wurde die Wahrnehmung der Kunst in der Ukraine nach 1945 durch die Neuausrichtung der Kunstgeschichte und Byzantinistik in der Sowjetunion bestimmt. Neben dem Kampf gegen sogenannte bürgerlich-kosmopolitische Ansichten zeichnete sich eine Stärkung einer autochthon-russischen Perspektive ab. Die entsprechenden Positionen wurden mithilfe von Übersetzungen im sowjetischen Machtbereich popularisiert.³⁶ Zu den diesbezüglich einflussreichsten Publikationen zählt die von der Akademie der Künste der UdSSR (rus. Академия художеств СССР) und dem Institut für Theorie und Geschichte der Bildenden Künste der UdSSR (rus. Институт теории и истории изобразительных искусств СССР) herausgegebene und ins Deutsche übersetzte mehrbändige *Allgemeine Geschichte der Kunst*.³⁷

³¹ ZALOZIECKY (1926); ZALOZIECKY (1927).

³² SCHWEINFURTH (1943); SCHWEINFURTH (1947).

³³ ZALOZIECKY (1926).

³⁴ ANTONOWYTSCH (1942). Vgl. dazu auch RAEV (2022), 358.

³⁵ Vgl. DOROSCHENKO (1941).

³⁶ GREKOW (1947).

³⁷ ALLGEMEINE GESCHICHTE DER KUNST (1965–1974).

Russifizierung und Sowjetisierung

Die Quellenbasis, von der aus wir unsere Problematisierung eingangs entwickelt haben, weist ein Defizit auf. Denn ist die Rede von den einschlägigen kunstgeschichtlichen Fachzeitschriften in beiden deutschen Staaten, muss die *Bildende Kunst*, das Organ des *Verbandes Bildender Künstler der DDR* hinzugezogen werden.³⁸ Es dient uns als Ausgangspunkt für die zweite Perspektive auf unsere Fragestellung. Angesichts der Nähe der DDR zur Sowjetunion und des damit verbundenen, politisch gewollten Interesses der Kunsthistoriographie der DDR an der russischen und sowjetischen Kunst stellte sich uns die Frage: Gab es in der DDR eine Forschung zur Kunst in der Ukraine und wenn ja, lassen sich Schwerpunktsetzungen bestimmen?

Die Auswertung der Zeitschrift *Bildende Kunst* fällt in dieser Hinsicht ernüchternd aus. Während sich Darstellungen etwa zur aktuellen Kunst in den baltischen oder den kaukasischen Sowjetrepubliken finden lassen, fehlen Beiträge, die explizit die Kunst in der Ukrainischen SSR thematisieren. Lediglich ein Artikel lässt sich dem unmittelbar zuordnen. Er widmet sich dem zeitgenössischen in Kyiv tätigen Bildhauer Vasyl Borodai (ukr. *Василь Бородай*, 1917–2010). Sein Wirken wird als Beispiel gewürdigt, mit dem sich die ukrainische Kunst in die fortschrittliche sowjetische künstlerische Kultur der Gegenwart einbringe.³⁹ Es darf angenommen werden, dass die Arbeiten weiterer Künstler aus der Ukrainischen SSR in diesem Sinne im Zusammenhang mit anderen Berichten über die sowjetische Kunst besprochen und unter diesem Oberbegriff subsumiert wurden. Bemerkenswert für eine Zeitschrift, die den Schwerpunkt auf die zeitgenössische Kunst legte, sind hingegen Artikel von Hubert Faensen (1928–2019), Edith Neubauer (*1934) und weiteren Autor:innen zur ‚altrussischen‘ Baukunst, die insbesondere auf die Architektur in der Kyiver Rus’ rekurren, sowie ein Beitrag von Wassili Puzko zum Mosaikschmuck der Kyiver Sophienkathedrale.⁴⁰

³⁸ Die Zeitschrift erschien 1947 bis 1949 als *bildende kunst. Zeitschrift für Malerei, Graphik, Plastik und Architektur* und 1953 bis 1991 als Organ des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands (VBKD) unter dem Titel *Bildende Kunst. Zeitschrift für Malerei, Plastik, Grafik und Buchkunst, angewandte Kunst und Kunsthandwerk*.

³⁹ SIMENKO (1974), 289.

⁴⁰ NEUBAUER (1970), 574–580; NEUBAUER (1971), 365–368; FAENSEN (1971), PUZKO (1979), 139–141.

Es zeichnen sich damit zwei thematische Schwerpunkte in der Beschäftigung mit der Kunst in der Ukraine ab – die sowjetische und die ‚altrussische‘ Kunst. Einen ersten Schritt zur Kontextualisierung dieser Forschungsperspektiven in der DDR ermöglichen die Einträge im *Lexikon der Kunst* (LDK), zumal in einem Vergleich seiner nacheinander erschienen Bearbeitungen. Der 1978 publizierte fünfte Band der ersten Ausgabe enthält ein siebenspaltiges Lemma „Ukrainische Kunst“.⁴¹ Darin wird die Entwicklung der Kunst auf dem Gebiet der damaligen Ukrainischen SSR umfassend und in ihren einzelnen historischen Abschnitte weitgehend ausgewogen dargestellt, beginnend mit den prähistorischen und klassisch antiken (skythischen) künstlerischen Artefakten über den ‚altrussischen‘ Feudalstaat der Kyiver Rus’, die Zeit der Ausbildung einer ukrainischen Nationalität, die jeweilige Zugehörigkeit zur polnisch-litauischen Adelsrepublik bzw. dem Zarenreich bis zur jüngsten Sowjetzeit.

Mit Letzterer wird der Begriff „sowjet[isch]-ukrain[ische] bildende Kunst“ eingeführt. Dieser bezeichnete im Sinne des historischen Materialismus nicht nur einen neuen historischen Abschnitt in der Geschichte der Kunst in der Ukraine. Er sollte vielmehr darauf verweisen, dass mit der Sowjetunion oder allgemeiner mit der Einführung des Sozialismus eine neue Stufe gesellschaftlicher Entwicklung erreicht und damit ein grundsätzlich neues Verständnis von Kunst erlangt worden sei. Im siebenten, 1994 veröffentlichten Band der Neubearbeitung des LDK trat dieser Aspekt infolge der kritischen Revision, die der sozialistische Realismus im Jahrzehnt zuvor erfahren hatte, in den Hintergrund.⁴²

Nicht weniger weitreichend war eine weitere Änderung: Während in dem insgesamt um vier Spalten kürzeren Eintrag die Darstellung aller historischen Abschnitte gestrafft erscheint, wurde die Darlegung zur Kunst in der Kyiver Rus’ vollständig aus dem Eintrag gestrichen, stattdessen auf das Lemma „Russische Kunst“ verwiesen und das Thema dort abgehandelt. Dort wiederum wurde der „Russischen Kunst“ ein übergeordneter Status zuerkannt, denn es handle sich um „die Kunst der auf dem Territorium des heutigen Rußlands, der Ukraine und Belorußlands lebenden O[st]-Slawen“.⁴³

⁴¹ UKRAINISCHE KUNST (1978).

⁴² UKRAINISCHE KUNST (1994).

⁴³ RUSSISCHE KUNST (1994), 304.

Tatsächlich bildete sich in der DDR eine dezidierte Forschung zur sogenannten altrussischen Kunst aus, so in der Byzantinistik, die in der DDR an den Universitäten in Berlin, Leipzig und Halle vertreten war. Mit der *Arbeitsgruppe für Byzantinische und Osteuropäische Kunst des Mittelalters* innerhalb der Sektion Orient- und Altertumswissenschaften an der Martin-Luther-Universität Halle und den von dieser zwischen 1973 und 1984 jährlich veranstalteten Kolloquien entstand eine Plattform für den wissenschaftlichen Austausch unter internationaler Beteiligung.⁴⁴ Insbesondere haben der an den Universitäten in Berlin und Halle lehrende Hubert Faensen, Konrad Onasch (1916–2007), ein vor allem in Halle an der Saale tätiger Spezialist für die Konfessionskunde der orthodoxen Kirche und für ostkirchliche Ikonen, sowie die an der Karl-Marx-Universität Leipzig tätige Edith Neubauer Verdienstvolles für die Erforschung und Popularisierung des Wissens zur ‚mittelalterlichen‘ eben als ‚altrussisch‘ bezeichneten Architektur und Kunst geleistet.⁴⁵ Die Arbeit erfolgte dabei teils in Kooperation mit Kolleginnen und Kollegen aus der Sowjetunion, wie etwa bei dem von Faensen gemeinsam mit dem Ersten Stellvertretenden Vorsitzenden des *Zentralrats der Allrussischen Gesellschaft für Denkmalpflege* Wladimir N. Iwanow (russ. Владимир Н. Иванов, 1905–1991) publizierten Band *Altrussische Baukunst*.

Im Kontext unserer Fragestellung erweist sich die vergleichsweise starke Ausprägung dieses Forschungsfeldes in der DDR als ambivalent. Einerseits ermöglichte die Erforschung der ‚altrussischen‘ Kunst im Rahmen der politisch geforderten Auseinandersetzung mit der Kultur- und Kunstgeschichte Russlands bzw. der Sowjetunion eine dezidierte Beschäftigung mit religiöser Kunst und trug wesentlich zu deren fachlich substantiellen Verankerung in der in der DDR gelehrt und populär vermittelten Kunstgeschichte bei.⁴⁶ Dabei wurde das in der

⁴⁴ Vgl. dazu <https://www.orientarch.uni-halle.de/hist/tagung.htm> (17. 07. 2022).

⁴⁵ Faensen lehrte seit den 1970er Jahren an der Humboldt-Universität zu Berlin (ab 1983 mit Professur). Onasch unterrichtete bis 1981 an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Neubauer lehrte seit 1976 an der Karl-Marx-Universität Leipzig (zunächst als Hochschuldozentin für die Kunstgeschichte der sozialistischen Länder und ab 1982 als a. o. Professorin) für die Geschichte der osteuropäischen, kaukasischen und byzantinischen Kunst; https://research.uni-leipzig.de/agintern/CPL/PDF/Neubauer_Edith.pdf (07. 07. 2022). FAENSEN/IWANOW (1972); FAENSEN (1982); FAENSEN (1989); ONASCH (1961); NEUBAUER (1988).

⁴⁶ Es ist bezeichnend, dass etwa die Bände von Faensen im Berliner Union-Verlag, dem parteiigen Unternehmen der Christlich-Demokratischen Union Deutsch-

Zwischenkriegszeit etablierte Narrativ einer Verflechtung von slawischer und byzantinischer christlich-orthodoxer Kultur und damit eine Vorstellung fortgeführt, nach der die Kunst der Moskowiter und nachfolgend die russische Kunst nicht nur in einem genealogischen Zusammenhang mit der Kunst der Kyiver Rus' zu sehen sei. Vielmehr wurde Letztere – in historischer Rückprojektion – als Vorgeschichte der russischen Kunst begriffen und damit für eine hegemoniale russische Geschichte diskursiv vereinnahmt. Mit der Verlagerung der Darstellung der Kunst der Kyiver Rus' aus dem Artikel zur ukrainischen Kunst in den Artikel zur russischen Kunst in der zweiten Ausgabe des auch international vielrezipierten *Lexikons der Kunst* wurde diese Deutung in der systematischen Wissensordnung der Kunstgeschichte verankert.⁴⁷ Darüber hinaus erhielt die gemeinsame Forschung von Kollegen aus der DDR und der Sowjetunion zur ‚altrussischen‘ Kunst Verbreitung, indem sie in Lizenz in der BRD, Österreich und den Niederlanden sowie in Übersetzungen in Staaten des Ostblocks (Rumänien) und im englischsprachigen Raum (England und USA) publiziert wurden.⁴⁸

Es gab zu dieser Sichtweise gleichwohl alternative Deutungsansätze: Neubauer beobachtete in ihrem 1988 erschienenen Band *Kunst und Literatur im alten Russland* wie Motive und Formen, die nach Byzanz, Armenien, Georgien aber auch nach Bulgarien, Westeuropa und zur Kunst des ‚Orients‘ zurückverfolgt werden können, in der Kunst der Kyiver Rus' zusammenspielen. Sie skizzierte damit eine Herangehensweise, in der internationale, nationale und regionale Kunstprozesse zueinander in Beziehung gesetzt und damit die verschiedenen Ausdehnungen kultureller Beziehungen für die Kunst des jeweiligen Landes erfasst werden können.⁴⁹

Im Ergebnis unserer hier knapp skizzierten Beobachtungen erscheint der Bezugsrahmen der Beschäftigung mit und der Wahrnehmung der Kunst auf dem Gebiet der Ukrainischen SSR in der DDR als ein mindestens zweifach gelagerter. In Bezug auf die zeitgenössische Kunst bzw. die Kunst des 20. Jahrhunderts war die historische Zeitenwende der Oktoberrevolution maßgeblich. Das Ukrai-

lands (CDUD), in dem Faensen selbst auch tätig war, erschienen sind. Zu den mit der CDUD assoziierten Verlagen (Union-Verlag, Berlin und Koehler & Amelang in Leipzig) als Nische für Publikationen mit religiösem Sinngehalt: FAENSEN (2012), 180–181.

⁴⁷ RUSSISCHE KUNST (1994).

⁴⁸ FAENSEN/IWANOW (1975); FAENSEN/IVANOV (1981).

⁴⁹ NEUBAUER (1988), 248.

nische – sei es ethnisch, national oder regional verstanden – spielte in dieser marxistisch-leninistischen Deutung der Kunst lediglich eine nachgeordnete Rolle und wurde unter den Begriff sowjetische Kunst subsumiert. In der Beschäftigung mit der alten Kunst hingegen setzte sich ein russisch-imperialer Diskurs fort, in dem die Geschichte der Kyiver Rus' für die russische Geschichte vereinnahmt wurde.

Verwestlichung und Polonisierung

Innerhalb der wenigen Beiträge, die wir in den in Deutschland herausgegebenen Fachzeitschriften auffinden konnten, nehmen Untersuchungen zur Architektur oder bildenden Kunst in Galizien, insbesondere Lvivs, einen auffallend großen Raum ein, wobei die Autor:innen mehrheitlich in der polnischen Kunstgeschichte verankert sind. Das sich hier abzeichnende Interesse der polnischen Forschung an der Kunst in der Ukraine spiegelt sich ebenso in der Auswertung von *ARTheses*. Dort ist die Anzahl der Qualifikationsarbeiten, die sich einem Thema aus der Geschichte der Kunst in der Ukraine widmen, in Polen mit 32 Einträgen am höchsten (wobei zu berücksichtigen ist, dass die Datenbank Themen von Arbeiten, die an ukrainischen und russischen Hochschulen abgeschlossen bzw. angemeldet werden, nicht erfasst). Schon ein oberflächlicher Blick in die polnischen Fachperiodika verstärkt die Beobachtung, dass die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kunst in der Ukraine in der polnischen Kunst- und Kulturgeschichte deutlich intensiver ist als in der Fachgemeinschaft in Deutschland.

Das findet seine Begründung in einer jahrhundertelangen gemeinsamen Geschichte von Pol:innen und Ukrainer:innen und dem Umstand, dass weite Teile der jetzigen Ukraine einst zur Adelsrepublik Polen-Litauen (*Rzeczpospolita*) bzw. nach dem Ersten Weltkrieg zur Zweiten Polnischen Republik gehörten. Nachdem die Auseinandersetzung mit dieser Geschichte in Polen 1945 bis 1989 aus politischen und ideologischen Gründen nur in begrenztem Rahmen möglich war, hat sich die polnische kunstgeschichtliche Forschung seit den 1990ern wieder der Geschichte der Kunst dieser Gebiete gewidmet. Letztere werden als *Kresy* bzw. *Kresy Wschodnie*, wörtlich: Grenzmarken bzw. Östliche Grenzmarken, bezeichnet. Diese Benennung ist umstritten, weil sie bereits auf der begrifflichen Ebene die Region der Dominanz einer polnischen Sicht- und Deutungsweise unter-

stellt.⁵⁰ Die damit suggerierte Exklusivität des Polentums setzt sich nicht selten in Fragestellung, Gegenstandswahl und Deutung in den *Kresy*-Studien fort.⁵¹

Ein Beispiel für die Intensivierung der polnischen kunstgeschichtlichen Forschung zu den *Kresy Wschodnie*, an dem sich zugleich das zuvor umrissene Problem veranschaulicht, ist ein Inventarisationsprojekt, das in den frühen 1990er Jahren initiiert wurde. In dessen Rahmen erfassten Kolleg:innen und Studierende des Instituts für Kunstgeschichte der *Jagiellonen-Universität* in Krakau (poln. Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego) in einer jahrelangen und aufwändigen Arbeit sakrale Bauten, die in der Inventarreihe *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej* (Materialien zur Geschichte der sakralen Kunst in den östlichen Gebieten der ehemaligen polnisch-litauischen Adelsrepublik) dokumentiert wurden. Parallel dazu wurden Einzelstudien in der Schriftenreihe *Sztuka Kresów Wschodnich* (Die Kunst der östlichen Grenzgebiete) veröffentlicht. Damit entstand eine außerordentlich wertvolle Grundlage für die weitere Forschung.⁵²

Auffallend ist jedoch, dass die untersuchten und in den Inventarbänden präsentierten sakralen Bauten lediglich römisch-katholische Kirchen sind. Jan K. Ostrowski, Initiator und Leiter des Projektes, nannte als Grund dafür (neben einer Reihe von forschungspragmatischen Argumenten), dass diese Kirchen in besonderer Weise mit der polnischen Identität und Geschichte der *Kresy* verbunden seien, und zwar sowohl in der Vergangenheit wie in der Gegenwart.⁵³ Auch wenn es diskussionswürdig ist, ob sich postkoloniale Deutungsansätze ohne Weiteres für die Auseinandersetzung mit der polnisch-litauischen Adelsrepublik adaptie-

⁵⁰ Die Literaturgeschichte und andere Geisteswissenschaften in Polen haben sich früher als die Kunstgeschichte mit dem Begriff *Kresy* kritisch auseinandergesetzt, siehe z. B.: KWAŚNIEWSKI (1997); BAKUŁA (2014).

⁵¹ Eine umfassende Darstellung der Geschichte der polnischsprachigen kunstgeschichtlichen Forschung zu den sogenannten *Kresy Wschodnie* gibt: KRUK (2017).

⁵² Inventarbände: OSTROWSKI/KAŁAMAJSKA-SAEED/OLEŃSKA/PIRAMIDOWICZ/ZGLIŃSKI (1993–2020). Die Schriftenreihe *Sztuka Kresów Wschodnich* [Die Kunst der östlichen Grenzgebiete] erschien bisher zwischen 1994 und 2012 in sieben Bänden; <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/skw> (17. Juli 2022). In Deutschland berichtete die *Kunstchronik* über die Inventarisationsarbeit: BETLEJ (2003). Dem Inventarisationsprojekt war die Arbeit von Roman Aftanazy zu Residenzbauten in den *Kresy* vorangegangen bzw. liefen parallel: AFTANAZY (1991–1997).

⁵³ OSTROWSKI (2006), 284.

ren lassen,⁵⁴ würde es sich lohnen, die Bände aus dieser Perspektive einer Kritik zu unterziehen. Damit wäre ein Ansatz gefunden, um die Asymmetrien in der wissenschaftlichen Bearbeitung des Kulturerbes in der Ukraine zu beschreiben und in ihren Voraussetzungen darzustellen. Vor allem aber – und hier verschiebt sich die Kritik von der ideologischen auf die epistemologische Ebene – legt sich die Forschung mit einer solchen Fokussierung des Gegenstandes eine theoretische und methodische Beschränkung auf und engt das Erkenntnispotential von vornherein ein. Denn die verschiedenen Regionen der Ukraine – auch jene, die in vielschichtiger Weise zur polnischen Geschichte in Bezug stehen –, haben mit ihren christlichen, jüdischen und weiteren Glaubensgemeinschaften eine so vielgestaltige sakrale Topographie und Kultur ausgebildet – man denke etwa an Lviv –,⁵⁵ dass Objektgruppen einzelner Glaubensbekenntnisse daraus nicht herausgelöst werden können, ohne dass wesentliche Erkenntnisräume und -ebenen aus dem Blick geraten. Diese Vielschichtigkeit verdichtet sich, wenn man die Betrachtung über die an die religiöse Praxis gebundene Kultur auf andere Bereiche ausdehnt.⁵⁶

Die Einengung des Blickes überlagert sich – so unsere These – mit einem grundsätzlichen Problem der Kunsthistoriographie, das über die polnische Forschung hinausgeht und bis in die Genese des Faches zurückreicht. Einen Zugang dazu bietet die Analyse, die Adam S. Labuda (*1946) für die 1934/1936 von Michał Walicki (1904–1966) und Juliusz Starzyński (1906–1974) veröffentlichte *Dzieje sztuki polskiej* (Geschichte der polnischen Kunst) vorgenommen hat. Labuda arbeitet die Strategien heraus, mit denen nach der Wiedererlangung der Unabhängigkeit Polens 1918 von den beiden Autoren eine nationale Geschichte der Kunst skizziert wurde, die nicht zuletzt einen Beitrag zur Konsolidierung der neuen Polnischen Republik liefern sollte.⁵⁷ Zwei Argumentationslinien seien miteinander verflochten worden: Die Kunstgeschichte Polens sollte in die als universell begriffene Kunstgeschichte eingegliedert werden und es sollten zugleich

⁵⁴ Angesichts der Spezifik der Region formulierte Piotr Piotrowski Kritikpunkte gegen eine vorschnelle Anwendung postkolonialer Paradigmen auf die Geschichte der osteuropäischen Kunst im 20. Jahrhundert: PIOTROWSKI (2014).

⁵⁵ Zu Lviv siehe in diesem Kontext u. a.: HRYTSAK (2000).

⁵⁶ Die Praxis und die damit verbundenen Beschränkungen der Anwendung von ethnischen, etatistischen und nationalen Ordnungsmodellen analysiert mit Blick auf die Deutung der Geschichte der Kunst in den *Kresy*: KRASNY (2012).

⁵⁷ STARZYŃSKI/WALICKI (1934); LABUDA (2019).

jene Formen aufgespürt und anschaulich gemacht werden, in denen ein eigener, d. h. polnischer Charakter zum Ausdruck käme. Beides fand seine Kriterien in dem Wissenskanon der Kunstgeschichte, der in den Jahrzehnten zuvor in erster Linie in Auseinandersetzung der italienischen, französischen, niederländischen und auch deutschen Kunst entworfen worden war. Damit war nicht nur ein Bezugsrahmen für die als polnisch begriffene Kunst gesetzt. Vielmehr wurden auch Objekte, die sich in den damaligen östlichen Landesteilen befanden und die in einem anderen nationalen oder ethnischen (somit oft auch in einem anderen religiösen) Kontext verortet waren, danach befragt und bewertet, inwieweit in ihnen westliche Formen übernommen worden seien. Das galt als ein Indikator, an dem sich der Prozess einer als positiv begriffenen Verwestlichung, damit auch der Grad der Polonisierung der Kunst und freilich auch der Gesellschaft ablesen ließe.

Bei der Frage, warum die Kunst in der Ukraine für uns einen blinden Fleck darstellt, steht dabei nicht so sehr eine Kritik dieser Polonisierungsstrategie im Vordergrund. Wesentlich ist vielmehr, dass hier beispielhaft die diskursive Macht der westlichen Kunstgeschichtsschreibung ihre hegemoniale Stellung zu behaupten scheint. Die Projektion ihrer Wissensordnungen auf die vorgefundenen Gegenstände überblendet(e), zumindest in Teilen, deren historische, kulturelle und ästhetische Spezifik. Da darüber hinaus diese Wissensordnung mit Wertmaßstäben verbunden war (und ist), vermochte und vermag sie sowohl Objekte zu marginalisieren als auch auf diese Weise wissenschaftliche Aufmerksamkeit zu steuern.

Eine explizit politische respektive ideologische Dimension nahm der Fachdiskurs im Schlagwort des sogenannten West-Ost-Gefälles an. Beginnend bereits in den frühen Überblickswerken zur Geschichte der Kunst, über die Polemik Émile Mâles (1862–1954), in der er der deutschen Kunst des Mittelalters schöpferisches Potential absprach, und die Imagination einer deutschen ‚Kolonialkunst‘ als Ausdruck der Kultur, die mit den deutschen Siedlern in die zu eigenen Höchstleistungen nicht befähigten Landstriche östlicher Völker gebracht worden sei, bis hin zu eben jener Polonisierung, die den vorgeblichen Fortschritt des Westens in den *Kresy* vorgerückt habe, war damit die Annahme verbunden, dass künstlerische Innovation und Produktion vom Westen nach dem Osten Europas markant abnehme.⁵⁸

⁵⁸ Grundlegend hierzu: STÖRTKUHL (2002); dort Hinweise zu den Quellentexten sowie auf die vorausgegangene Forschung zu diesem Problemfeld.

Aus dieser Perspektive, die wir hier unter Weglassung vieler Modifizierungen und Differenzierungen herauspräparieren, erscheint die Kunst in der Ukraine, mehr noch: die als ukrainisch wahrgenommene Kunst (aber ebenso die belarussische, die litauische usw. Kunst) stets am Ende einer Entwicklung und damit gewissermaßen exemplarisch für eine latente Geringschätzung der Kunst des östlichen Europas, zumal in einer Historiographie, in der lange Zeit das Diktum der Innovation leitgebend war.

Wie sehr dieses Konzept trotz anderer Forschungsansätze noch immer die Wahrnehmung zu steuern vermag, zeigt beispielhaft die lange kunsthistorische Rezeptionsgeschichte des Bildhauers und Bildschnitzers Johann Georg Pinsel (ukr. Іван Георгій Пінзель, poln. Jan Jerzy Pinzel, gest. 1761 oder 1762).⁵⁹ Die Skulpturen dieses Künstlers bedienen Rezeptionserwartungen eines westlichen Publikums und eignen sich zugleich dafür, die tradierten kunstgeschichtlichen Wissensordnungen aufzuzeigen, die zu klischeehaften Vorstellungen einer Übersetzung ‚westlicher Stile‘ in die ‚emotionale‘ Sprache des Ostens führen. Seit der Zeit zwischen den Weltkriegen werden seine in Lviv geschaffenen Werke in der polnischsprachigen Forschung als kongeniales Endprodukt einer langen ‚Einfluss‘-Kunstgeschichte dargestellt und damit fest in einem westlich geprägten Zentrum-Peripherie Modell verortet: als ‚Quelle‘ seiner Rokoko-Skulptur werden bayerische, fränkische und salzburgische Werkstätten des Spätbarock aufgeführt, von denen wiederum die Prager Schulen von Ferdinand Maximilian Brokoff (1688–1731) und Matthias Bernhard Braun (1684–1738) geprägt worden seien, wo Pinsel selbst herkomme.⁶⁰ Wie weitreichend dieses Narrativ ist und auch im weiteren europäischen Kontext Bestand hat, zeigen Darstellungen zum Lviver Bildschnitzermilieu im 18. Jahrhundert in einem 2012 erschienen französischen Ausstellungskatalog. Dort wird unter Anderem ausgeführt, dass Pinsels Kunst als produktiv zu betrachten, aber ohne richtungweisende Wirkung geblieben sei, da die künstlerischen Verbreitungswege immer vom Zentrum zur Peripherie verlaufen.⁶¹ Erst in jüngster Zeit brechen diese Vorstellungen auf wie beispielsweise im Katalog einer Ausstellung, die 2016/2017 in Wien gezeigt

⁵⁹ Siehe die letzten Ausstellungskataloge: OSTROWSKI/SCHERF (2012); HUSSLEIN-ARCO/HOHN/LECHNER (2016).

⁶⁰ Siehe v. a. BOCHNAK (1931) und HORNING (1976), v. a. 141–160 (hier: 151–152).

⁶¹ „En fin de compte, les voies de propagation de l’art ne vont que dans un seul sens: du centre vers la périphérie, non l’inverse“, OSTROWSKI/SCHERF (2012), 53.

wurde und in der die Kunst Pinsels als Resultat einer Region und Konfessionen überwindenden Künstlermigration interpretiert wird.⁶² Auffallend ist insgesamt, dass die Erwägungen des ukrainischen Kunsthistorikers Borys Voznickyj (ukr. Борис Возницький, 1926–2012), Organisator von vier Pinsel-Ausstellungen in Lviv, Moskau, Warschau und Prag in den Jahren 1987–1990, zur möglichen Verbindung von Pinsels auffallendem Faltenstil mit der byzantinischen Malerei sowie seine Auffassung von Pinsels expressiver Formensprache als ‚Protokubismus‘ mehrfach angezweifelt und sonst kaum Eingang in die Forschung gefunden haben.⁶³ Die Betrachtung der Kunst Pinsels erscheint somit symptomatisch für die Wahrnehmung der Region als transitorischer, peripherer Raum anerkannter westlicher Kunstmodelle.

Ausblick

In der Zusammenschau ist das Ergebnis unserer drei Untersuchungslinien durchaus überraschend. Denn ja, es lassen sich Faktoren, gar grundlegende Strukturen dafür benennen, weshalb die Geschichte der Kunst in der Ukraine in unserer Wahrnehmung so wenig präsent ist. Als wesentlich tritt hervor, dass sowohl von Ost wie auch von West auf die Kunst in der Region Deutungsmodelle und Wissensstrukturen projiziert wurden, deren Maß und Ordnung an anderen Gegenständen, d. h. für andere kunsthistorische Bestände und Kontexte, entwickelt worden waren. Damit wurde die Kunst in der Ukraine aus östlicher wie westlicher Perspektive als peripher betrachtet und – oftmals politisch motiviert – in übergeordneten historischen Zusammenhängen verortet, etwa als Vorgeschichte der russischen Kunst oder als Teil der Kunstgeschichte der Adelsrepublik Polen-Litauen. Diese historischen Perspektivierungen führten zu Denk- und Deutungsmustern, die sich tradierten, auf die Kunst späterer Zeiten übertragen wurden und kunsthistorische Zugänge verhinderten, die der Pluralität der künstlerischen Erscheinungen in der Ukraine hätten reflektieren können.

⁶² HUSSLEIN-ARCO/HOHN/LECHNER (2016), 113–123.

⁶³ Ebd., 52, vgl. 28, 89. Siehe dazu auch WOSNYZYKYJ (1989), 7–8 – in Pinsels Oeuvre wird das „ursprüngliche Magma seines Pathos“ von diesem Autor als eine souveräne Art „Gotizismus“ und „barocker Manierismus“ bezeichnet, die von dem Herkunftsort des Künstlers unabhängig sei. Die byzantinischen Bezüge werden von ihm in Anlehnung an eine Bemerkung von GĘBAROWICZ (1986), 7, erwähnt.

Wird man sich dessen bewusst, zeigt sich zudem, wie unzureichend unser etabliertes begriffliches und methodisches Vokabular für die Beschreibung und Analyse dieser überblendeten Gegenstände ist. Hier ist unseres Erachtens eine Kritik anzusetzen, die im Kontext einer globalen Kunstgeschichte für viele Regionen der Welt bereits formuliert wurde, aber eben auch auf die Kunst- und Bildgeschichte in Europa anzuwenden ist.

Unser Beitrag stellt in dieser Hinsicht nur eine erste Versuchsanordnung dar. Das Bild, das dabei entsteht, ist notwendigerweise unvollständig – nicht nur, weil es insgesamt einer tiefergehenden Untersuchung und Reflexion der Kunsthistoriographie zur Kunst in der Ukraine bedarf, sondern vor allem, da die ukrainisch- und russischsprachige Kunsthistoriographien als notwendiges Korrelat hinzugezogen und unseren Beobachtungen gegenübergestellt werden müssen.

Unsere Skizze macht gleichwohl deutlich, dass es nicht darum gehen kann, die Geschichte der Kunst in der Ukraine in eine wie auch immer verstandene europäische Geschichte der Kunst einfach zu ‚integrieren‘ und sie nur ein weiteres Mal fremden Ordnungsstrukturen zu unterwerfen. Wie die Einblicke in die deutsche und die polnische Kunsthistoriographie gezeigt haben, geht es zunächst um die Hinterfragung und Reflexion von tradierten Deutungsmustern. Und: Wir müssen neue Ansätze und ein anderes Vokabular auch für die Beschäftigung mit der europäischen Kunst finden. In erster Linie sind aber v. a. wissenschaftliche Kooperationen und ein Austausch mit Kolleg:innen aus der Ukraine zu etablieren, da sich nur dadurch ein adäquater Dialog konstituieren lässt.

Unsere Ausführungen ließen es bereits hier anklingen. Das Bemerkenswerte der Kunst in dieser Region ist, dass sie sich durch eine Vielstimmigkeit der gesellschaftlichen und konfessionellen Konstellationen sowie eine wiederholte Berührung verschiedenster Kulturen auszeichnet. Das heißt nicht nur, sich auf eine Kunst einzulassen, die sich aus der Adaption, Aneignung, Kreuzung, Überlagerung, Umdeutung usw. von visuellen Kulturen und Traditionen aus Mittel-, Ost- und Südosteuropa sowie dem Schwarzmeerraum, dem Mittelmeerbereich (Byzanz) und auch den angrenzenden Gebieten in Asien geformt hat und sich weiterhin formt. Das heißt auch, diese Kunst und Kultur als Bestandteil eines Selbstverständnisses unterschiedlicher ethnischer, konfessioneller und nationaler Gruppen begreifen. Das heißt also, vielstimmige Erzählungen zu akzeptieren und auf holistische Deutungen zu verzichten. Es geht um eine multiperspektivische Verflechtungsgeschichte des Landes wie seiner Regionen, die darüber

hinaus – siehe die Ergebnisse unserer ersten Perspektive – die angestammten Fachgrenzen und etablierten Begriffsbildungen revidiert.

Die Vielstimmigkeit bedeutet aber auch, sich mit der Kunst und mit der Forschung der umliegenden Länder auseinanderzusetzen. Polen ist hier nur ein Beispiel, genauso relevant sind die Kunst und die Historiographie in Rumänien, der Slowakei, Moldawien, Litauen und in Russland usw. Das setzt Interesse, Kenntnis derselben und die Bereitschaft zum Spracherwerb aber ebenso die Zugänglichkeit zur entsprechenden Literatur voraus. Positiv formuliert heißt es aber auch, dass die Kunst in der Ukraine zu einem Prüfstein der jeweils eigenen kunstgeschichtlichen Instrumentarien werden und somit zu einem Dialog beitragen kann. Der gerade geführte erschütternde Krieg fordert Ernsthaftigkeit und Dringlichkeit dieser Bemühungen.

Literaturverzeichnis

- A multimedia *Encyclopedia of Ukrainian Architecture* online. In: *Kunstchronik*, 74/1 (2021), 39.
- AFTANAZY, Roman: *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej* [Geschichte der Residenzen in den ehemaligen Grenzmarken der polnisch-litauischen Adelsrepublik], Bd. 1–10, Wrocław 1991–1997 (Die erste Ausgabe erschien unter dem Titel: *Materiały do dziejów rezydencji* [Materialien zur Geschichte der Residenzen], Warszawa 1986–1993).
- ALLGEMEINE GESCHICHTE DER KUNST, hg. von der Akademie der Künste der UdSSR, Institut für Theorie und Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. 1–7, Leipzig 1965–1974.
- ALPATOV, Michail/BRUNOV, Nikolaj: *Geschichte der altrussischen Kunst*, 2 Bde. Augsburg 1932.
- ANTONOWYTSC, Dmytro: *Deutsche Einflüsse auf die ukrainische Kunst*. Leipzig 1942.
- BAKUŁA, Bogusław: *Colonial and Postcolonial Aspects of Polish Borderlands Studies. An Outline*. In: *Teksty Drugie*. English Edition, 1 (2014), 96–123. URL: https://rcin.org.pl/Content/51836/PDF/WA248_71047_P-I-2524_bakula-colonial.pdf (17. 07. 2022)

- BAYER, Waltraud: „Der eiserne Felix“. F. E. Višnevskij, der Gründer des Tropinin-Museums: Biedermeier im roten Moskau. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62/2 (1999), 264–276.
- BAYER, Waltraud: *Iosif Rybakov. Das Profil eines bürgerlichen Sammlers im roten Rußland*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 60/3 (1997), 277–288.
- BETLEJ, Andrzej: *Die Bernhardinerkirche St. Andreas in Lemberg/L'viv, kunsthistorische Stichworte*. In: *Kunstchronik*, 56/6 (2003), 289–290.
- BETLEJ, Andrzej: *Eine Initiative zur Inventarisierung der römisch-katholischen Sakralbauten in der Westukraine*. In: *Kunstchronik*, 56/6 (2003), 284–285.
- BOCHNAK, Adam: *Ze studjów nad rzeźbą lwowską w epoce Rokoka* [Aus den Studien zur Lemberger Bildhauerei in der Epoche des Rokoko], Kraków 1931.
- CASPARY, Hans: *Die Instandsetzung der Andreaskirche in Lemberg/L'viv, ein Beispiel grenzüberschreitender Zusammenarbeit*. In: *Kunstchronik*, 56/6 (2003), 285–289.
- DELUGA, Waldemar: *Ukrainian Art. The Past and Present of Scientific Research. Academia Letters*, Article 5720. URL: <https://doi.org/10.20935/AL5720> (17. 07. 2022).
- DOROSCHENKO, Dmytro: *Die Ukraine und das Reich. Neun Jahrhunderte Deutsch-Ukrainischer Beziehungen*. Leipzig 1941.
- DRENGENBERG, Hans-Jürgen: *Osteuropäische Kunstgeschichte in Deutschland: Versuch einer Bilanz und Standortbestimmung*. In: *Osteuropa*, 30/8–9 (1980), 886–899.
- FAENSEN, Hubert: *Das Verhältnis der Ost-CDU zum kulturellen Erbe und zur Gegenwartskunst*. In: HOFER, Sigrid (Hg.): *Grenzgänge zwischen Ost und West*, Dresden 2012 (*Schriftenreihe des Arbeitskreises Kunst in der DDR 1*), 176–189.
- FAENSEN, Hubert: *Siehe, die Stadt, die leuchtet. Geschichte, Symbolik und Funktion altrussischer Baukunst*, Leipzig 1989.
- FAENSEN, Hubert: *Kirchen und Klöster im alten Russland. Stilgeschichte der altrussischen Baukunst von der Kiewer Rus bis zum Verfall der Tatarenherrschaft*, Leipzig 1982.
- FAENSEN, Hubert/IWANOW, Wladimir: *Altrussische Baukunst*, Berlin 1972.
- FAENSEN, Hubert/IWANOW, Wladimir: *Early Russian Architecture*, New York – London 1975.
- FAENSEN, Hubert/IVANOV, Vladimir: *Architectura rusă veche* [Die altrussische Baukunst], Bd. 1–2, Bucureşti 1981.

- GEBAROWICZ, Mieczysław: *Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej* [Prolegomena zu einer Geschichte der Lviver Rokokoskulptur]. In: *Artium Quaestiones*, 5 (1986), 5–46.
- GREKOW, Boris Dmitrievič: *Die russische Kultur der Kiewer Periode*, Moskau 1947.
- HALLE, Fannina W.: *Alt-Russische Kunst*, Berlin o. J. [1920].
- HETHERINGTON, Paul: *Byzantine Enamels for a Russian Prince: The Book-Cover of the Gospels of Mstislav*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 59/3 (1996), 309–324.
- HORNUNG, Zbigniew: *Majster Pinsel snycerz: karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej* [Meister Pinsel, der Holzschnitzer: eine Etappe in der Geschichte der polnischen Rokokoskulptur], Wrocław 1976.
- HRYTSAK, Yaroslav: *Lviv: A Multicultural History Through the Centuries*. In: CZAPLICKA, John (Hg.): *Lviv: A City in the Crosscurrents of Culture*. Harvard, Harvard Ukrainian Research Institute, 2000 (= *Harvard Ukrainian Studies*, 24), 47–73.
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes/HOHN, Maike/LECHNER, Georg (Hg.): *Himmlich! Der Barockbildhauer Johann Georg Pinsel*, Ausst.-Kat. Wien, Belvedere/Winterpalais 2016–2017, Wien 2016.
- JILGE, Wilfried: *Die Geschichtskultur der Ukraine im Lichte der Geldscheinmotive von 1918 und 1991*. In: BARTETZKY, Arnold/DMITRIEVA, Marina/TROEBST, Stefan (Hg.): *Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918*, Köln/Weimar/Wien 2005, 273–289.
- KORPELA, Jukka: *Prince, Saint and Apostle. Prince Vladimir Svjatoslavič of Kiev, his Posthumous Life, and the Religious Legitimization of the Russian Great Power*, Wiesbaden 2001.
- KOZYR, Oksana: *Zwei neugefundene Bozzetti zu Lemberger Rokokoskulpturen*. In: *Kunstchronik*, 56/6 (2003), 291–294.
- KRASNY, Piotr: *Podwójne zwierciadło czy gabinet krzywych luster? Modele opisu dziedzictwa artystycznego ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej w polskiej i ukraińskiej literaturze historyczno-artystycznej* [Ein doppelter Spiegel oder ein Kabinett aus Zerrspiegeln? Modelle für die Beschreibung des künstlerischen Erbes der östlichen Gebiete der ehemaligen polnisch-litauischen Adelsrepublik in der polnischen und ukrainischen kunsthistorischen Literatur]. In: BETLEJ, Andrzej/MARKIEWICZ, Anna (Hg.): *Sztuka kresów wschodnich* [Die Kunst der östlichen Grenzmarken], 2012, Bd. 7, Kraków 2012, 9–26.

- KRUK, Mirosław Piotr: *The Contribution of Polish Art Historians to Studies on Byzantium, Kievan Rus' and the Polish-Ruthenian Borderland*. In: WOŁOSZYN, Marcin (Hg.): *From Cherven' Towns to Curzon Line. The Lands on the Middle Bug during the Middle Ages and the historiographic Perspective on the Formation of Poland's Eastern Border, the 18th–21st-century/Od Grodów Czerwieńskich do linii Curzona. Dzieje środkowego Pobuża w wiekach średnich oraz postrzeganie formowania się wschodniej granicy Polski w historiografii XVIII–XXI wieku*, Kraków u. a. 2017, 281–400 (*U źródeł Europy środkowo-wschodniej/Frühzeit Ostmitteleuropas*, 3.1).
- KUMKE, Carsten: *Das Ukrainische Wissenschaftliche Institut in Berlin zwischen Politik und Wissenschaft*. In: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, N. F. 43/2 (1995), 218–253.
- KUZIO, Taras: *Nation Building, History Writing and Competition over the Legacy of Kyiv Rus in Ukraine*. In: *Nationalities Papers*, 33 (2005), 29–58.
- KUZIO, Taras: *Russian Nationalism and the Russian-Ukrainian War. Autocracy-Orthodoxy-Nationality*, London/New York 2022.
- KWAŚNIEWSKI, Krzysztof: *Spoleczne rozumienie relacji kresów i terytorium narodowego* [Das gesellschaftliche Verständnis des Verhältnisses von Grenzmarken und nationalem Territorium]. In: HANDKE, Kwiryna (Hg.): *Kresy – pojęcie i rzeczywistość. Zbiór studiów* [Grenzmarken – Begriff und Wirklichkeit. Sammlung von Studien], Warszawa 1997, 63–83, 286–290.
- LABUDA, Adam S.: *„A History of Polish Art“ by Michał Walicki and Juliusz Starzyński in Poland between the World Wars. The West, Poland, the East*. In: *Artium Quaestiones*, 30 (2019), 65–91. URL: <https://doi.org/10.14746/aq.2019.30.4>.
- LANG, Walther K.: *Der heilige Nikolaj und die Todesstrafe. Bemerkungen zu einem Gemälde Il'ja Repins*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68/2 (2005), 263–274.
- LANG, Walther K.: *Zur Konstruktion einer national-religiösen Identität in Michail Nesterows Gemälde „In russischen Landen oder Die Seele des Volkes“ (1914–1916)*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64/3 (2001), 404–416.
- MALINOWSKI, Jerzy (Hg.): *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe: Jubilee International Conference Celebrating the 200th Anniversary of the First Lecture on the History of Art at Vilna/Vilnius University*, (15 September 1810), Toruń 2010, Toruń 2012.

- NEUBAUER, Edith: *Die altrussische Baukunst Nowgorods*. In: *Bildende Kunst*, 18/11 (1970), 574–580.
- NEUBAUER, Edith: *Kunst und Literatur im alten Russland: Architektur, Ikonenmalerei, Dichtkunst*, Leipzig 1988.
- ONASCH, Konrad: *Ikonen*, Berlin 1961 (Altrussische Kunstdenkmäler).
- OSTROWSKI, Jan K.: *Die polnische Barockskulptur im 18. Jahrhundert. Probleme und Forschungsaufgaben*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52 (1989), 89–113.
- OSTROWSKI, Jan (Hg.): *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej* [Die Kunst der östlichen Grenzmarken. Materialien der wissenschaftlichen Tagung], Bd. 1–2, Kraków 1994–1995.
- OSTROWSKI, Jan K.: *A Great Baroque Master on the Outskirts of Latin Europe: Johann Georg Pinsel and the High Altar of the Church at Hodowica*. In: *Artibus et historiae*, 21 (2000), 42, 197–216.
- OSTROWSKI, Jan K.: *Inwentaryzacja zabytków sztuki sakralnej na Kresach Wschodnich dawnej Rzeczypospolitej* [Die Inventarisierung von Denkmälern der sakralen Kunst in den östlichen Grenzmarken der ehemaligen polnisch-litauischen Adelsrepublik]. In: PURCHLA, Jacek (Hg.): *Dziedzictwo Kresów – nasze wspólne dziedzictwo?* [Das Erbe der Grenzmarken – unser gemeinsames Erbe?], Kraków 2006, 281–291.
- OSTROWSKI, Jan K.: *Inwentaryzacja zabytków sztuki sakralnej na Kresach Wschodnich – uwagi kombatanta* [Inventarisierung der religiösen Kunstdenkmäler in den östlichen Grenzmarken – Anmerkungen eines Teilnehmenden]. In: *Biuletyn Historii Sztuki*, 68/2 (2006), 269–272.
- OSTROWSKI, Jan K./SCHERF, Guilhem (Hg.): *Johann Georg Pinsel: un sculpteur baroque en Ukraine au XVIIIe siècle*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre 2012–2013, Paris 2012.
- OSTROWSKI/KAŁAMAJSKA-SAEED/OLEŃSKA/PIRAMIDOWICZ/ZGLIŃSKI (1993–2020): *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej* [Materialien zur Geschichte der Sakralkunst in den östlichen Ländern der ehemaligen polnisch-litauischen Adelsrepublik]:
Bd. 1 – OSTROWSKI, Jan K. (Hg.): Kraków 1993–2015;
Bd. 2–4 – KAŁAMAJSKA-SAEED, Maria (Hg.): Kraków 2003–2018;
Bd. 5 – OLEŃSKA, Anna, PIRAMIDOWICZ, Dorota, ZGLIŃSKI, Marcin (Hg.): Kraków 2013–2020.
- PELENSKI, Jaroslaw: *The Contest for the Legacy of Kievan Rus'*, Boulder, CO 1998.

- PLOKHY, Serhii: *The Origins of the Slavic Nations: Premodern Identities in Russia, Ukraine, and Belarus*, Cambridge 2006.
- PIOTROWSKI, Piotr: *East European Art Peripheries Facing Post-Colonial Theory*. In: *nonsite*, 12 (2014). URL: <https://nonsite.org/east-european-art-peripheries-facing-post-colonial-theory/> (16. 07. 2022).
- POTUL'NYC'KYJ, Volodymyr: *Das ukrainische historische Denken im 19. und 20. Jahrhundert: Konzeptionen und Periodisierung*. In: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* N.F. 45/1 (1997), 2–30.
- POWSTENKO, Olexa: *The Cathedral of St. Sophia in Kiev*, New York 1954 = *Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the United States*, 3–4 (1953), 32–84.
- PUZKO, Wassili: *Zur symbolischen Bedeutung einiger Mosaiken in der Kiewer Sophienkathedrale*. In: *Bildende Kunst*, 27/3 (1979), 139–141.
- RAEV, Ada: *Im Fokus. Die künstlerische Kultur der Ukraine*. In: *Osteuropa*, 72/6–7 (2022), 353–374.
- RUSSISCHE KUNST, in: OLBRICH, Harald (Hg.): *Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, Bd. 6: R–Stad, Leipzig 1994 (1. Aufl., Neubearb.), 304–314.
- SHELLEWALD, Barbara: *Der Blick auf den Osten – eine Kunstgeschichte à part: Oskar Wulff und Adolph Goldschmidt an der Friedrich-Wilhelms-Universität und die Folgen nach 1945*. In: BREDEKAMP, Horst/LABUDA, Adam S. (Hg.): *In der Mitte Berlins: 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, Berlin 2010, 207–228.
- SCHWEINFURTH, Philipp: *Die byzantinische Form, ihr Wesen und ihre Wirkung*, Berlin 1943.
- SCHWEINFURTH, Philipp: *Grundzüge der byzantinisch-osteuropäischen Kunstgeschichte*, Berlin 1947.
- SIČYŇSKYJ, V.: *Ukrainische Veröffentlichungen über plastische Kunst in den letzten zehn Jahren (1917–1927)*. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 4/1–2 (1927), 201–212.
- SIMENKO, Wladislaw: *Wassili Borodai – ein ukrainischer Bilderhauer*. In: *Bildende Kunst*, 22/6 (1974), 287–289.
- SOKOLYUK, Lyudmyla: *Dmytro Antonovych's General Conception of Ukrainian Art History and its Significance for Modern Teaching Systems*. In: MALINOWSKI 2012, Bd. 2, 49–53.

- STARZYŃSKI, Juliusz; WALICKI, Michał: *Dzieje sztuki polskiej* [Geschichte der polnischen Kunst], Warszawa 1934.
- STEFANYSHYN, Taras: *Ukrainian Art Studies of Lwow/Lviv in the 1920s–1930s: Personalities, Works, Tendencies*. In: MALINOWSKI 2012, Bd. 2, 41–48.
- STÖRTKUHL, Beate: *Deutsche Ostforschung und Kunstgeschichte*. In: PISKORSKI, Jan M. u. a. (Hg.): *Deutsche Ostforschung und polnische Westforschung im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik. Disziplinen im Vergleich*, Osna-brück u. a. 2002, 119–134.
- UKRAINISCHE KUNST. In: ALSCHER, Ludger u. a. (Hg.): *Lexikon der Kunst. Archi-tekturen, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunst-theorie*, Bd. 5: T–Z, Leipzig 1978, 304–308.
- UKRAINISCHE KUNST. In: OLBRICH, Harald (Hg.): *Lexikon der Kunst. Architek-tur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheo-rie*, Bd. 7: Stae–Z, Leipzig 1994 (1. Aufl., Neubearb.), 490–492.
- VOIGT, Gerd: *Das Ukrainische Wissenschaftliche Institut in Berlin (1926–1945)*. In: REMER, Claus (Hg.): *Die Ukraine-Politik des deutschen Imperialismus. Protokoll einer Arbeitstagung am 23. 9. 1967*, Jena 1969, 118–156.
- VULPIUS, Ricarda: *Nationalisierung der Religion. Russifizierungspolitik und ukrainische Nationsbildung (1860–1920)*, Wiesbaden 2005.
- WOSNYZKYJ, Borys (Hg.): *Mistr Pinzel: legenda a skutečnost* [Meister Pinzel: Le-gende und Wirklichkeit], Ausst.-Kat. Praha Pražský hrad – Jiřský klášter 1989, Praha 1989.
- ZALOZIECKY, Wladimir Roman: *Byzantinische Provenienz der Sophien-Kirche in Kiew und der Erlöser-Kathedrale in Tschernihov*. In: *Belvedere. Forum*, 9/10 (1926), 70–77.
- ZALOZIECKY, Wladimir Roman: *Die byzantinischen Baudenkmäler auf dem Gebiet der Ukraine*. In: *Jahrbuch für Kultur und Geschichte der Slaven*, N. F. 3/2 (1927), 209–230.
- ZALOZIECKY, Wladimir Roman: *Die Barockarchitektur Osteuropas mit besonde-rer Berücksichtigung der Ukraine*. In: *Abhandlungen des Ukrainisch-Wissen-schaftlichen Institutes Berlin*, 2 (1929), 66–116.
- ZALOZIECKY, Wladimir Roman: *Oskar Wulff (1864–1944)*. In: *Zeitschrift für sla-vische Philologie*, 19 (1947), 249–265.
- ZAVOROTNA, Nadia: *Scholars in Exile. The Ukrainian Intellectual World in In-terwar Czechoslovakia*, Toronto 2020. URL: <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/22477> (17. 07. 2022).

*Katja Bernhardt, Robert Born, Mateusz Kapustka, Antje Kempe,
Aleksandra Lipińska, Beate Störkuhl*

Blind Spots in Art History? The Example of Ukraine

SUMMARY This contribution focuses on the art historical research into art in Ukraine in the face of the Russian invasion of the country in 2022. Given the acute need to problematize the history of the discourse in this field, the study employs an inventory of the specialist literature, above all an assessment of relevant journals, to examine the three dominant research perspectives in the twentieth century: in order to offer a critical overview, the standpoints of art history in the Soviet Union, the GDR, and Poland are discussed. The issue of the perception of Kyivan Rus' as the medieval cradle of Christian Orthodoxy and Russian statehood, for instance, was cultivated in both Russian imperial and Soviet historiography. It was nonetheless also a firm point of reference for the nationally oriented sovereign Ukrainian history narrative in exile. The contribution thus sets out to propose a differentiating representation of those interwoven identity claims. Furthermore, the positioning of Kyivan Rus' is reflected in the discourses on Ukraine that were conducted in GDR art history, where the focus was set on studying the 'Soviet' and 'Russian' or 'early Russian' (architecture and) art in what was then the Ukrainian Soviet Socialist Republic and in the broader context of the art and culture of the Slavic lands of the USSR. In this concept, the outbreak of the October Revolution was identified as an unequivocal historical watershed moment between the tsarist feudal state and the Soviet rule, and while the art of Kyivan Rus' was ascribed to the field of 'Russian' hegemony, the notion of 'Ukrainian' art tended to be treated as a category of modern Sovietization and was incorporated into the Marxist-Leninist cultural image.

In Polish art history discourse, by contrast, tendencies towards the westernization and Polonization of art in Ukraine are discernible even as early as the interwar period, and these also contributed commensurably to long-lasting academic projections. By offering a critical view of the long tradition of research into the *Kresy Wschodnie* (Pol. eastern borderlands), the article examines the history of the ideologically motivated 'East-West divide', which claimed a past characterized by unidirectional influence, and at the same time indicates the potential for a (postcolonial) differentiating perspective on the history of art in Ukraine. Above all, in respect of earlier art, this approach would have to acknowledge the multilayered sacral topography as an alternative solution to the

hitherto exclusive focus on the Catholic art of the Polish aristocracy adopted by Polish scholarship; this step would lead to a recognition of what was a multiconfessional, multicultural milieu. Thus, this contribution may be seen, on the one hand, as a critical synthesis of previous research trends as well as the accompanying attributions, reinterpretations, and projections regarding art in Ukraine, and, on the other hand, also as a sketch for a multifocal, integrative writing of art history characterized by attentive dialectic, a vital renunciation of holistic interpretative patterns, and above all by multivocality.

*Катя Бернхардт, Роберт Борн, Матеуш Капустка, Анте Кемпе,
Олександра Ліпінська, Беате Штюрткуль*

Білі плями історії мистецтва? Приклад України

АНОТАЦІЯ Стаття присвячена дослідженням теми мистецтва в Україні з огляду на російське вторгнення в країну у 2022 році. Зіткнувшись з гострою потребою, історію цього дискурсу відобразити як проблемну сферу, дослідники зосередилися – на основі документування спеціальної фахової літератури, і передовсім, оцінки тематично відповідної періодики – на трьох у 20 столітті домінуючих напрямках: в сенсі критичного огляду дискутуються позиції мистецтвознавства в Радянському Союзі, НДР та Польщі. Наприклад, питання сприйняття Київської Русі як середньовічного місця зародження православ'я та російської державності культивувалося в історіографії імперії та радянському зображенні історії. Таке сприйняття стало також фіксованим пунктом посылань для національно виражених, суверенних українських історичних наративів в еміграції. Наше дослідження спрямоване на диференційоване відображення цих взаємопов'язаних претензій на ідентичність. Позиціонування Київської Русі має місце також в дискусіях про Україну, які велися в мистецтвознавстві НДР. Тут наголос робився на дослідженнях «радянського» або «російського» тобто «давньоруського» (архітектурного) мистецтва у тодішній УРСР а також, в ширшому контексті, мистецтва і культури слав'янських країн Радянського Союзу. З початком Жовтневої революції відбувся однозначний історичний перелом між царською феодальною державою і радянською владою: у той час як мистецтво Київської Русі було віднесено до «російської» гегемонії,

термін «українське» мистецтво відобразив швидше категорію сучасної радянської і став складовою марксистсько-ленінської культури.

Натомість у польському мистецтвознавстві спостерігаються вже в час між двома світовими війнами дискурсивні тенденції вестернізації та полінізації мистецтва в Україні, які значною мірою вплинули на стійкі наукові проєкції. З критичним поглядом на давню традицію досліджень так званих *Kresów Wschodnich* (пол. прикордонних східних територій) наша наукова розвідка займається історією ідеологічно мотивованого «розмежування Захід-Схід», базованого на тенденціях однобічного впливу і вказує водночас на потенціал (постколоніального) диференційованого погляду на історію мистецтва в Україні. Йдеться про багатопланову сакральну топографію, перш за все у стосунку до давнішого мистецтва. І це поза межами католицького мистецтва польської шляхти, яке у польських дослідженнях проносується як ексклюзивне, а зі зрозумінням віросповідального та культурного різноманіття середовища.

Таким чином ця стаття повинна бути зрозумілою як критичний узагальнений перегляд як і попередніх дослідницьких тенденцій, так і їх супроводжуючих привласнень, переосмислень і проєкцій в мистецтві України. І разом з тим з іншого боку – як зарис інтегруючого мистецтвознавства, яке відзначається своєю уважною діалектикою, необхідною відмовою від холістичних моделей тлумачення та перш за все врахуванням етнічної різноманітності.