



Kilian Heck und Aleksandra Lipińska (Hrsg.)

Als der Krieg kam ...

Neue Beiträge zur Kunst in der Ukraine

Heck/Lipińska (Hrsg./Eds.)
Als der Krieg kam ... || When the war came ...

Kilian Heck/Aleksandra Lipińska (Hrsg./Eds.)

Als der Krieg kam ...

Neue Beiträge zur Kunst in der Ukraine

When the war came ...

New studies on art in Ukraine

Herausgegeben mit finanzieller Unterstützung von:



BÖCKLER-MARE-BALTICUM-STIFTUNG



UKRAINE-Förderlinie

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1227-6

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1227>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2023

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impresum>

Text © 2023. Das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser*innen.

Redaktion: Ulrike Ide

Übersetzung ins Ukrainische: Oksana Kozyr-Fedotov

Übersetzung ins Englische: Jessica Taylor-Kucia

Layout & Satz: text plus form, Dresden

Umschlagabbildungen: Anton Shebetko, Self-portrait/Ukraine (2020), performance, photographs, copyright A. Shebetko. || The building of Kharkiv Regional State Administration on Sumska Street, 64. March 2022, photo Svitlana Smolenska.

ISBN 978-3-98501-205-3 (PDF)

Inhalt

Kilian Heck, Aleksandra Lipińska

- 1** Als der Krieg kam ...
Eine Einführung

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

- 12** Die blinden Flecken der Kunstgeschichte? Das Beispiel Ukraine

Timo Hagen

- 44** Das k. k. Invalidenhaus in Lemberg (Lviv)
zwischen Krieg und Frieden

Svitlana Smolenska

- 76** The modernist administrative centre in Kharkiv (Ukraine)
as cultural heritage: from the early 1920s to 2022

Veronika Skip

- 105** Die ukrainische Künstlerdiaspora in Deutschland und Amerika
im Kontext des Schaffens von Sviatoslav Hordynsky, Edward Kozak
und Petro Mehyk

Paweł Leszkowicz

- 134** Queer Ukraine. Images, Ideas, Struggles

Marta Smolińska

- 161** Vorahnung des Angriffskrieges:
Kriegsikonographie in den ausgewählten Werken
der jungen ukrainischen Künstler:innen Hanna Shumska
und Vitalii Shupliak

VI

Mariana Levytska

- 183** Iconography of the 2022 war.
The response of Ukrainian graphic artists
- 212** Informationen über die Autor:innen/Information about the authors

Kilian Heck, Aleksandra Lipińska

Als der Krieg kam ...

Eine Einführung

Der Titel dieses Bandes knüpft an die die deutsche Übersetzung des erfolgreichen Bilderbuches des ukrainischen Autorenpaars Romana Romanyshyn und Andriy Lesiv *Als der Krieg nach Rondo kam* (erste ukrainische Ausgabe 2014, deutsche Ausgabe 2022) an. Das mit vielen internationalen Preisen ausgezeichnete Buch erzählt, wie sich das Leben der in der imaginierten Stadt Rondo lebenden Kinder nach dem Ausbruch eines Krieges veränderte.¹ Der Zeitpunkt seiner Publikation macht klar, dass diese sehr universelle Erzählung Kindern dabei helfen soll, mit dem Trauma des Krieges umzugehen, das durch die russische Annexion der Krim 2014 ausgelöst wurde. Der ukrainische Originaltitel (*Війна, що змінила Рондо*) sowie seine Englische Version (*How war changed Rondo*) betonen den transformierenden Charakter jenes und aller anderen Kriege.

Auch der aktuelle Krieg, die erneute russische Invasion in die Ukraine seit dem 24. Februar 2022, die der Auslöser für die Entstehung dieser Publikation war, hat nicht nur jeden individuell, sondern – es bleibt zu hoffen – auch die Kunstgeschichte dauerhaft verändert. Der durch die mediale Vermittlung mehr als je zuvor präsente Krieg hat uns unsere Verantwortung für die Erhaltung des kulturellen Erbes der Ukraine besonders eindrücklich bewusst gemacht. Uns ist zugleich schnell klargeworden, dass um unsere ukrainischen Kolleginnen und Kollegen wirksam bei dem Schutz der bedrohten Denkmale unterstützen zu können, ein Wissensfundament zur Kunst und Kultur in der Ukraine und ihren historischen Hintergründen erforderlich ist, das uns bislang fehlt. Wir wussten jedoch, dass wir nicht untätig bleiben dürfen.

Als die Nachricht des russischen Einmarsches in die Ukraine uns erreichte, waren die letzten Vorbereitungen zum 36. Kunsthistorikertag in Stuttgart in vollem Gange. Das bereits lange zuvor beschlossene Motto *Form Fragen* des Kongresses schien sich auf den ersten Blick nicht für eine thematische Ausweitung zu eignen. Dieses Kunststück gelang uns dennoch: Die Form eignet sich als historischer Schlüsselbegriff durchaus zu einer kritischen Betrachtung in Vergangenheit und Gegenwart, weist in der Relation von Form und Norm aber auch Bezüge zu Ideologie, Politik, Gesellschaft, Wissen oder Technik auf. Zugleich wird mit der Form ein ganzer Komplex von Fragen zu Zerstörung und Rekonstruktion von Formen vor allem im Bereich der Architektur angesprochen.² Auch war eine

1 Siehe S. 187–189; Abb. 1–3 im Beitrag von M. Levytska in dem Band.

2 Vgl. <https://kunsthistorikertag.de/ausschreibung-gastsektion> (28. 11. 2022).

Türöffnung des Kunsthistorikertages nach Ostmitteleuropa bereits durch die Gastsektion mit Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern aus Polen vorbereitet. Der traditionelle Blick des Faches nach Süden und Westen wurde daher auch auf diese Weise erweitert. Nicht unerheblich hat seitdem zur Annäherung an das Thema auch der regelmäßige Austausch mit Kolleginnen und Kollegen per Video-Meeting beigetragen. So haben wir im zurückliegenden Jahr jeden Mittwoch direkt aus erster Quelle und vor allem ganz konkret von den Nöten und Sorgen der Kolleginnen und Kollegen aus der Ukraine erfahren, etwa darüber, wie Werke in den Sammlungen vor den Angriffen aus der Luft und am Boden geschützt werden können.

Dass die Kunst der Ukraine auf so signifikante Weise auf der Landkarte kunsthistorischer Forschung nicht vertreten ist, hat auch eine Gruppe von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern (Katja Bernhardt [Lüneburg], Robert Born [Oldenburg], Mateusz Kapustka [Zürich–Berlin], Antje Kempe [Greifswald], Aleksandra Lipińska [Köln], Beate Störtkuhl [Oldenburg]) zum Anlass genommen, sich in Deutschland und in der Schweiz mit der Kunstgeschichte Ostmitteleuropas zu beschäftigen und zusammen eine vorläufige Diagnose bezüglich des Forschungsstands zur Kunst in der Ukraine zu wagen. Ihre Untersuchung, die sich hauptsächlich mit der deutschen und polnischen Kunstgeschichtsschreibung auseinandersetzt, verweist auf die blinden Flecken dieses Forschungsbereiches sowie identifiziert einige ihrer Ursachen, was – so die Hoffnung – als Ausgangspunkt für eine neue reflektierte Forschungswelle zur Kunst in der Ukraine dienen kann.

Auf diesen kritischen Forschungsüberblick folgen sechs Beiträge, die sich mit verschiedenen Kunstgattungen und vielfältigen Fragestellungen in Bezug auf die Kunst in der Ukraine zwischen Mitte des 19. Jahrhunderts und 2022 beschäftigen. Timo Hagen (Bonn) untersucht in seinem Beitrag das Invalidenhaus in Lviv (ukr. Львів, dt. Lemberg), damaliger Hauptstadt des Königreiches Galizien und Lodomerien innerhalb der Österreich-Ungarischen Doppelmonarchie. Dieses Beispiel der Militärarchitektur wird als Ausdruck spezifischen gesellschaftlichen Machtkonstellationen angesichts des Krieges analysiert. Zugleich zeigt das Beispiel auf, wie in Galizien versucht wurde, im baukulturellen Erbe von Lemberg verschiedene Ethnien, Religionen und Kulturkreise gleichermaßen anzusprechen. Der Beitrag stellt uns den großen Wert des architektonischen Erbes der Metropole Lviv vor Augen, das aktuell tagtäglich durch die russischen Luftangriffe bedroht wird.

Auch Svitlana Smolenska (Kharkiv, ukr. Харків) betrachtet in ihrem ein Jahrhundert der ukrainischen Architekturgeschichte umspannenden Beitrag, wie ein Bauwerk zur Projektionsfläche nachfolgender politischen Regime wird und wie sich diese unterschiedlichen Vereinnahmungen auf die Bausubstanz selbst auswirken. Im Fokus ihres Artikels steht das zwischen 1928 und 1928 erbaute, administrative Verwaltungszentrum Kharkivs, der modernistische Gebäudekomplex *Derzhprom* und seine verschiedenen Umbaukampagnen. Mit den Aufnahmen des 2022 teilweise zerstörten Bauwerks macht dieser Beitrag auf die aktuelle Bedrohung der ukrainischen Denkmäler in besonders schmerzhafter Weise aufmerksam.

Veronika Skip (München) setzt sich mit den Folgen des Krieges auseinander, indem sie die Lebens- und Schaffenswege der drei ukrainischen Künstler Svyatoslav Hordynsky (ukr. Святослав Гординський), Edward Kozak (ukr. Едвард Козак) und Petro Mehyk (ukr. Петро Мегик) als Vertreter der ukrainischen Künstlerdiaspora in Deutschland und Amerika vorstellt. Dabei werden insbesondere deren Bemühungen für die Etablierung einer modernen ukrainischen Nationalkunst angesichts des Verlustes der staatlichen Unabhängigkeit beleuchtet. Durch die Auseinandersetzung mit den Folgen eines politisch bedingten Exodus ukrainischer Künstler im 20. Jahrhundert sensibilisiert der Beitrag auch für das Schicksal der aktuellen Flüchtlinge.

Paweł Leszkowicz (Posen, poln. Poznań) berichtet in seinem Beitrag *Queer Ukraine* über die prekäre Lage der LGBTQ+ Community in der Ukraine und darüber, wie die Ausgrenzung und Bedrohung dieser Gruppe und ihrer Aktivist:innen in ausgewählten Werken zeitgenössischer Kunst ihren Ausdruck findet. Hierbei werden auch die durch den russischen Angriffskrieg ausgelösten, zusätzlichen Ängste queerer Menschen diskutiert, die sich dem oft von außen projizierten (scheinbaren) Konflikt zwischen der sexuellen Orientierung und dem Patriotismus stellen müssen.

Auch Marta Smolińska (Posen, poln. Poznań) zeigt wie Hanna Shumska (ukr. Ганна Шумська) und Vitalii Shupliak (ukr. Віталій Шупляк) in ihren vor 2022 entstandenen Werken den Angriffskrieg künstlerisch vorgeahnt und auf diese Weise ihren Ängsten Ausdruck verliehen haben. Das Seismographische der spätestens seit 2014 spürbaren politischen Bedrohungen wird in diesen Arbeiten besonders anschaulich.

Mariana Levytska (Lviv) dagegen gibt uns den Einblick in eine neue Kriegsikonographie in *statu nascendi*, indem sie die graphischen Werke ukrainischer

Künstlerinnen und Künstler analysiert, die in den ersten Tagen und Wochen nach dem Ausbruch des Krieges entstanden sind. Mit dieser hochaktuellen, gleichsam an der künstlerischen Gegenwart abgelesenen Analyse findet unsere Untersuchung zur ukrainischen Kunst und Kunstgeschichte ihren Abschluss.

Uns ist bewusst, dass diese Zusammenstellung von sieben Aufsätzen nur einen kleinen Ausschnitt aus einem riesigen Spektrum weiterer möglicher Themen und Bereiche der ukrainischen Kunst und Kunstgeschichte darstellt, die insgesamt nach wie vor viel zu wenig erforscht sind. Aber wir sind auch zuversichtlich, dass diese Untersuchung dazu anregen wird, sich angesichts der aktuellen Bedrohungen und Zerstörungen, aber auch Widerstände und Hoffnungen, die in der Ukraine gerade allesamt nebeneinander existieren, sich weiter mit diesem Thema auseinanderzusetzen.

Kilian Heck und Aleksandra Lipińska, im Mai 2023

When the war came ... An introduction

The title of this volume is a reference to the German translation of a successful picture book by the Ukrainian author duo Romana Romanyshyn and Andriy Lesiv, ‘How War Changed Rondo’ (first Ukrainian edition 2014, German edition, *Als der Krieg nach Rondo kam*, 2022). Awarded several international prizes, the book describes how the lives of the children living in the imaginary town of Rondo change after the outbreak of a war.³ The publication date is a clear indication that this universal story was created to help children to cope with the trauma of the war unleashed by Russia’s annexation of Crimea in 2014. The original Ukrainian title (*Війна, що змінила Рондо*) and its (literal) English version (‘How war changed Rondo’) stress the transformative character of that and all other wars.

The current war, the renewed Russian invasion of Ukraine that began on 24 February 2022, which prompted the creation of the German publication, likewise has not only changed every one of us individually but – it remains to be

³ See p. 187–189; fig. 1–3 in the article of M. Levytska in this volume.

hoped – has also had a lasting transformative effect on art history. This war, which through the agency of the media is more present than any other before, has made us painfully aware of our responsibility for the preservation of Ukraine's cultural heritage. It also rapidly became clear to us that in order to be able to support our Ukrainian colleagues and peers in effectively protecting the country's endangered historic stock, we need to acquire a basic knowledge about art and culture in Ukraine and its historical background, which we have hitherto been lacking. We also knew that we must not remain idle.

When the news of the Russian invasion of Ukraine reached us, we were in the final throes of preparations for the 36th Congress of German Art Historians in Stuttgart. At first glance, the motto of the congress, which had been agreed upon long in advance – 'Form Fragen' – seemed to afford little scope for thematic extension. Nonetheless, we succeeded: form is absolutely suited as a historical key concept for critical examination of the past and present, but, in the relationship between form and norm, also demonstrates bearings to ideology, politics, society, knowledge, and technology. At the same time, the subject of form opens up a whole complex of questions around the destruction and reconstruction of forms, above all in the field of architecture.⁴ Furthermore, an opening up of the congress to East-Central Europe had already been anticipated in the form of the guest section with art historians from Poland. This thus broadened the traditional southward and westward orientation of the field. Our regular video exchange with colleagues has also contributed considerably to our familiarity with the issue: every Wednesday we have been learning, at first hand, about the desperate needs and worries of our colleagues in Ukraine, such as how they can protect works in collections there from aerial and terrestrial bombardment.

The lack of significant representation of the art of Ukraine on the map of art historical research has been addressed by a group of scholars in Germany and Switzerland who study the art history of East-Central Europe (Katja Bernhardt [Lüneburg], Robert Born [Oldenburg], Mateusz Kapustka [Zurich–Berlin], Antje Kempe [Greifswald], Aleksandra Lipińska [Cologne], and Beate Störtkuhl [Oldenburg]) as grounds for a joint project to attempt a preliminary diagnosis regarding the state of the research into art in Ukraine. Their work, which chiefly looks at German and Polish art historiography, sheds light on the blank spaces in this

4 Cf. <https://kunsthistorikertag.de/ausschreibung-gastsektion> (28. 11. 2022).

field of research, as well as identifying some of the reasons for them, which, it is to be hoped, can serve as a point of departure for a new and reflective wave of research into art in Ukraine.

This critical overview of the field is followed by six contributions devoted to a range of genres of art and diverse other issues related to art in Ukraine between the mid-nineteenth century and 2022. Timo Hagen (Bonn), in his paper, looks at the Invalidenhaus in Lviv (Ukr. Львів, Ger. Lemberg), the former capital of the Kingdom of Galicia and Lodomeria within the Austrian Empire. This example of military architecture is analysed as an expression of particular constellations of power in society in light of the war. At the same time, it illustrates how architectural culture in Lemberg was leveraged as a medium through which to address the many different ethnic groups, religions, and cultural milieus in Galicia. This contribution brings to our attention the immense value of the architectural heritage of this metropolis that is currently under daily threat from Russian aerial bombardments.

In an article that spans a century of Ukrainian architectural history, Svitlana Smolenska (Kharkiv, Ukr. Харків) also looks at how a construction project became a plane of projection for successive political regimes, and how these differing usurpations themselves in turn impact the building substance. The focus of her piece is the government and administrative centre built in Kharkiv between 1928 and 1928, the modernist *Derzhprom* complex and its several neighbouring buildings. With the accompanying images of the damage caused to the complex in 2022, this contribution draws attention to the current threat to Ukrainian monuments in a particularly painful manner.

Veronika Skip (Munich) tackles the consequences of the war by offering an overview of the lives and work of three Ukrainian artists, Svyatoslav Hordynsky (Ukr. Святослав Гординський), Edward Kozak (Ukr. Едвард Козак) and Petro Mehyk (Ukr. Петро Мегик), as representatives of the Ukrainian artist diaspora in Germany and America. She sheds light above all on their efforts to entrench a modern Ukrainian national art in the context of their country's loss of sovereignty. By tackling the consequences of the politically motivated exodus of Ukrainian artists in the twentieth century, this contribution increases readers' sensitivity to the fate of the current refugees.

Paweł Leszkowicz (Poznań), in his contribution 'Queer Ukraine', reports on the precarious position of the LGBTQ+ community in Ukraine, and on the ways in which the exclusion and threats faced by this group and its activists finds ex-

pression in selected contemporary artworks. He also discusses the new fears that the Russian war of aggression has unleashed on queer people, who are now also forced to deal with the (alleged) conflict often projected onto them between their sexual orientation and patriotism.

Marta Smolińska (Poznań) shows how Hanna Shumska (Ukr. Ганна Шумська) and Vitalii Shupliak (Ukr. Віталій Шупляк) anticipated the war of aggression in their artworks created before 2022 and used them as a channel for expressing their fears. The seismographic character of the political threats that took palpable form at the latest in 2014 is particularly vivid in these works.

Mariana Levytska (Lviv), by contrast, offers an insight into a new war iconography *in statu nascendi* with her analysis of prints made by Ukrainian artists in the first days and weeks of the war. And this highly up-to-date analysis – a reading of the artistic present, so to speak – brings our examination of Ukrainian art and art history to an end.

We realize that this juxtaposition of seven articles can only offer an insight into a tiny sample of the vast spectrum of potential themes and areas of Ukrainian art and art history, which are overall, as before, vastly under-researched. Nonetheless, we are confident that this investigation will, in the face of the current threats and destruction, but also resistance and hope, that exist side by side in Ukraine, offer the inspiration to explore the subject further.

Kilian Heck and Aleksandra Lipińska, May 2023

Як прийшла війна ... Вступ

Назва цього збірника пов'язана з німецькомовним перекладом успішної ілюстрованої книжки української авторської пари Романи Романишин та Андрія Лесіва *Als der Krieg nach Rondo kam* (*Як війна прийшла у Рондо*, перше українське видання 2014 року, німецьке 2022). Ця багатьма інтернаціональними преміями відзначена книжка (Іл. X) розповідає про те, як змінилося життя дітей в уявному місті Рондо після вибуху війни.⁵ Час її видання дає

⁵ Див. с. 187–189; рис. 1–3 у статті М. Левицької у цьому виданні.

зрозуміти, що ця надзвичайно універсальна розповідь повинна допомогти дітям пережити травму війни, спричинену російською анексією Криму у 2014 році. Українська назва оригіналу («Війна, що змінила Рондо») а також її англійська версія («How war changed Rondo») підкреслюють трансформуючий характер цієї як і кожної іншої війни.

І нинішня війна, поновне російське вторгнення в Україну з 24 лютого 2022 року, які стали приводом для появи цієї публікації, надовго змінили не лише індивідуально кожного з нас, але й також – хочеться надіятися – історію мистецтва. Війна, яка через засоби масової інформації присутня у нашому житті як ніколи до цього, змусила нас особливо вразливо усвідомити нашу відповідальність за збереження культурної спадщини України. У той же час нам швидко стало зрозуміло, що для того, щоб мати змогу ефективно підтримувати українських колег у захисті пам'яток, які знаходяться під загрозою, необхідно мати фундамент знань про мистецтво і культуру України а також їх історичні передумови, – що нам до цього часу бракує. Проте ми знали, що не маємо права лишатися бездієвими.

Коли прийшла новина про російське вторгнення в Україну, знаходилися саме в розпалі останні приготування до 36 Дня істориків мистецтва в Штутгарті. Задовго до цього визначений девіз конгресу «Питання форми» здавався на перший погляд не придатний до тематичного розширення. Але нам все ж вдалося це зробити: форма як ключове історичне поняття безперечно надається критичному розгляду як в минулому так і в сучасному, але також виявляє у співвідношенні між формою і нормою звязки з ідеологією, політикою, суспільством чи технікою. Водночас поняття форми торкається цілого комплексу питань знищення і реконструкції форм, насамперед, в галузі архітектури⁶.

Вхід Дня істориків мистецтва до Центрально-Східної Європи вже був підготований гостевою секцією польських істориків мистецтва. Таким чином було розширене традиційне спрямування фаху на південь і захід. Також в значній мірі вплинув на підхід до теми регулярний обмін з колегами у відео-зустрічах. Щосереді ми дізнавалися безпосередньо з першоджерела і, насамперед, абсолютно конкретно про потреби та занепокоєння колег з України, наприклад, про те, як можна захистити музейні об'єкти у збірках від наземних та повітряних нападів.

⁶ Порівн. <https://kunsthistorikertag.de/ausschreibung-gastsektion> (28. 11. 2022).

Те, що мистецтво України у такій значній мірі не представлене на карті мистецтвознавчих досліджень, стало приводом для групи мистецтвознавців, які в Німеччині і Швейцарії займаються історією мистецтва Центрально-Східної Європи, (Катя Бернхардт [Люнебург], Роберт Борн [Ольденбург], Матеуш Капустка [Цюрих-Берлін], Анте Кемпе [Грайсвальд], Олександра Ліпінська [Кьольн], Беате Штьорткуль [Ольденбург]) разом наважитися попередньо продіагностувати стан досліджень мистецтва в Україні. Їх висновок, який головним чином стосується німецької та польської історіографії мистецтва, вказує на темні плями у цієї області науки, але й також визначає деякі причини цього, – з надією, дати поштовх новій хвилі вдумливих досліджень мистецтва в Україні.

За цим критичним оглядом слідують шість статей, присвячених різним жанрам та аспектам мистецтва в Україні з середини 19 століття до 2022 року. Тімо Хаген (Бонн) розглядає у своєму нарисі Будинки інвалідів у Львові (Лемберзі), колишній столиці Королівства Галичини і Лодомерії в складі Австрійської імперії. Цей приклад військової архітектури аналізується як вираз специфічних суспільних владних структур з огляду війни. Одночасно він демонструє, як в Галичині робилися спроби, в будівельній культурній спадщині Лемберга в рівній мірі звернутися до різних етнічних, релігійних та культурних кіл. Стаття унаочнює нам велику цінність архітектурної спадщини метрополії Львів, якій нині щодня загрожують російські повітряні напади.

Також Світлана Смоленська (Харків) розглядає у своїй студії, яка охоплює століття української історії архітектури, як будівля стає проекційною площиною для послідувачих політичних режимів і як її різні привласнення відзначаються на самій будівельній матерії. У центрі дослідження – побудований у 1928–1929 роках адміністративний центр Харківа, модерністичний комплекс будинків *Держпрому* і його різноманітні перебудови. Ця стаття зі світлинами 2022 року з частково зруйнованою будівлею особливо болісно звертає увагу на нинішню загрозу українським пам'яткам.

Вероніка Скіп (Мюнхен) звертається до теми наслідків війни на прикладі життєвих і творчих шляхів трьох українських митців Святослава Гординського, Едварда Козака та Петра Мехика як представників української мистецької діаспори в Німеччині і Америці. При цьому особливо висвітлюються їх зусилля у ствердженні сучасного українського національного мистецтва в ситуації втрати державної незалежності. Розгляд

у статті наслідків політично зумовленої еміграції українських митців у 20 столітті загострює наше сприйняття і долі нинішніх біженців.

Павел Лешковіч (Познань) повідомляє у своєму дописі *Queer Ukraine* про небезпечне становище ЛГВТК+спільнота та про те, як відсторонення та загроза цій групі та її лідерам знаходять відображення у вибраних творах сучасного мистецтва. До того ж дискутуються страхи квір-осіб, додатково викликані російською загарбницькою війною, оскільки ці особи часто конфронтовані з зовні проєктованим (удаваним) конфліктом між сексуальною орієнтацією та патріотизмом.

Також і Марта Смолінська (Познань) показує, як Ганна Шумська та Віталій Шупляк у своїх творах, що постали перед 2022 роком, мистецьки передчували загарбницьку війну і таким чином надали виразу своїм страхам. У їх роботах особливо унаочнюється найпізніше з 2014 року відчутний сейсмографічний характер політичних загроз.

Натомість Мар'яна Левицька (Львів) дає нам уявлення про нову іконографію війни у *statu nascendi*, аналізуючи графічні твори українських митців, які постали в перші дні і тижні після вибуху війни. Цим надзвичайно актуальним, водночас ніби з мистецького сьогодення зчитаним аналізом, завершується наше дослідження українського мистецтва та його історії.

Нам зрозуміло, що цей збірник з семи нарисів є лише незначним фрагментом велетенського спектру подальших можливих тем і аспектів українського мистецтва та мистецтвознавства, які і далі ще занадто мало досліджені. Але ми також впевнені, що видання мотивуватиме і в майбутньому займатися цією темою, з огляду на нинішні загрози і знищення, але також опір і надії, які зараз співіснують поряд в Україні.

Кіліан Хек та Олександра Ліпінська, у травні 2023 року

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 ausschnitthaft 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. Вишневський; rus. Феликс Е. Вишневский) (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 neuaufgefundene 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 Lwiv 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 Lwiver 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, kunst-historische 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.
- SIČYNSKYJ, 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 посилань 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 відображав 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.

Timo Hagen

Das k. k. Invalidenhaus in Lemberg (Lviv) zwischen Krieg und Frieden

Mit dem Invalidenhaus in Lemberg (ukr. Львів/Lviv, rus. Львов, pol. Lwów) von 1855–1863 steht ein imposanter Militärbau im Zentrum dieses Beitrags (**Abb. 1**), der zu Zwecken der Friedenssicherung unter habsburgisch-imperialen Vorzeichen errichtet wurde, Zeuge der politischen Brüche des 20. Jahrhunderts wurde und nach einer wechselvollen Rezeptionsgeschichte gegenwärtig durch den neuen russischen Imperialismus in seinem Bestand bedroht ist.

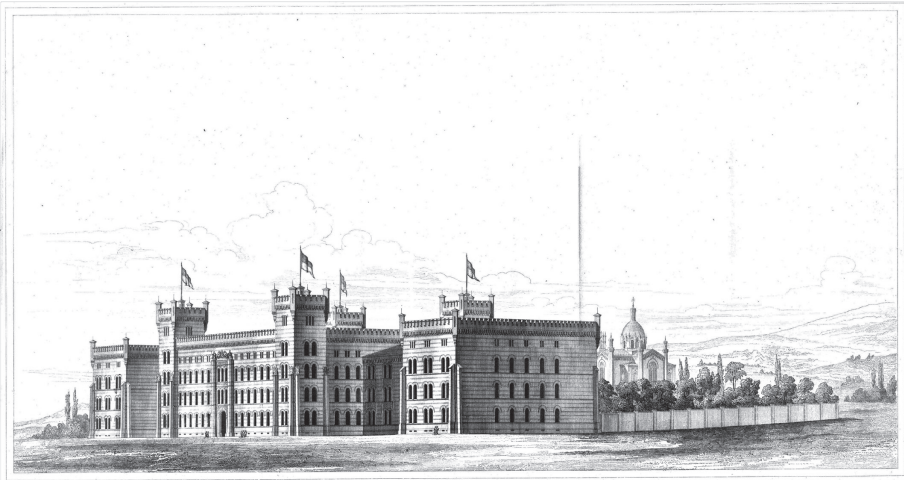


Abb. 1 k. k. Invalidenhaus, Lemberg, Theophil Hansen, 1855–1863: perspektivische Ansicht. Vorlage: HANSEN (1860), Tf. 337.

Das heute in der Westukraine gelegene Lemberg fungierte in der Mitte des 19. Jahrhunderts als Hauptstadt des Königreiches Galizien und Lodomerien, eines Kronlandes innerhalb des Kaisertums Österreich. Das Gebiet war im Zuge der ersten Teilung Polens 1772 von Polen-Litauen an das Haus Habsburg gelangt und sollte bis zum Ende des Ersten Weltkriegs unter dessen Herrschaft bleiben. Das kaiserlich-königliche Militär-Invalidenhaus in der Garnisonsstadt Lemberg wurde infolge einer 1851 ergangenen Anordnung Kaiser Franz Josephs I. nach einem 1855 gefertigten Entwurf des in Wien tätigen, dänischen Architekten Theophil Hansen für die galizischen kriegsversehrten Veteranen der habsburgischen Streitkräfte errichtet.¹

¹ HANSEN (1860), 113; WAGNER (1987), 307.

Anhand des Invalidenhauses soll untersucht werden, wie die Lage in einer am Schnittpunkt imperialer Interessenssphären situierten, gesellschaftlich heterogenen Region die Entstehung und historistische Gestaltung öffentlichkeitswirksamer Militärarchitektur bedingte und deren Wahrnehmung bis heute prägt. Wie reagiert Architektur auf Kriegserfahrungen in imperialen Machtkonstellationen und welche Rolle spielt ihre Rezeption im Kontext imperialer Diskurse?

Wenngleich monographische Untersuchungen zum Invalidenhaus bislang fehlen, so fand der Bau als eines der markantesten Beispiele frühhistoristischer Architektur in Lemberg und ganz Galizien wiederholt knappe Behandlung in architekturhistorischen Studien mit lokalem oder regionalem Zuschnitt.² Auch in Werken zum Œuvre Hansens finden sich einige Hinweise;³ die wichtigste Primärquelle stellt Hansens kommentierte Publikation seiner Entwürfe in der Allgemeinen Bauzeitung in Wien dar.⁴ Den kulturgeschichtlichen und militärhistorischen Kontext der Architekturproduktion in Lemberg unter habsburgischer Herrschaft haben Markian Prokopovych und – mit Fokus auf die Militärbauten der 1850er Jahre – Frank Rochow erarbeitet.⁵ Hier soll nun eine vertiefende Analyse und Deutung der im Bau aufgeworfenen architekturhistorischen Bezüge und Zitate vor dem Hintergrund seines spezifischen Entstehungskontextes versucht und zugleich die Perspektive auf die Rezeptionsgeschichte bis in die Gegenwart erweitert werden.⁶

² PURCHLA (1997), 35–37; PURCHLA 2000, 134–135; ZHUK (2000), 113.

³ Hier seien beispielhaft ein gut dokumentierter, jüngerer Katalogeintrag: STILLER (2013) u. ein früher Beitrag: VILLADSEN (1978), 60–62 genannt.

⁴ HANSEN (1860).

⁵ PROKOPOVYCH (2009); ROCHOW (2019). – Ein weiterer Beitrag Rochows, der Anfang 2023 erscheinen soll, wird sich unter dem Titel *Theophil Hansen's House of Invalids in L'viv; the quest for an appropriate style* ganz dem Invalidenhaus widmen. Auf Basis umfangreicher Archivrecherchen präsentiert der Autor neue Erkenntnisse zur Planungsgeschichte, insbesondere auch vor dem Engagement Hansens, beleuchtet die Bauaufgabe Invalidenhaus in der Habsburgermonarchie und im weiteren europäischen Kontext, stellt Überlegungen zur architektonischen Konzeption des Lemberger Baus an und ordnet diesen in das Œuvre Hansens ein. Für die Möglichkeit, den unveröffentlichten Text einzusehen, sei dem Autor herzlich gedankt!

⁶ Wichtige Informationen zur Nachnutzung bietet, wenngleich ohne wissenschaftlichen Apparat: KOVALSKA (2020 b). – Ich danke Areta Kovalska für die freundliche Genehmigung zur Nutzung ihrer Fotografien des Invalidenhauses.

Das Invalidenhaus: Militärarchitektur als Mittel habsburgischer Herrschaftssicherung in Galizien

Das Invalidenhaus entstand zur Zeit des österreichischen Neoabsolutismus im Kontext imperialer Konsolidierungsbemühungen nach der Niederwerfung der Revolution von 1848/1849. In der Stadt lebten damals mehrheitlich Polen, außerdem größere Gruppen von Juden und Ruthenen – letzteres war die Bezeichnung für die in der Habsburgermonarchie lebenden Ukrainer –, während die Verwaltung in österreichischer Hand war. 1848 wurde Lemberg zu einem Zentrum polnischer Revolutionäre, der Aufstand aber von der österreichischen Armee durch eine Kanonade niedergeworfen, welche Menschenleben forderte und wichtige Gebäude der Stadt zerstörte.⁷ Im Zuge des Wiederaufbaus und aus dem Bemühen heraus, die Bevölkerung durch humanitäre Initiativen zurückzugewinnen, entstand neben einem Spital und einem Blindeninstitut auch das Militär-Invalidenhaus,⁸ dessen Bau der Kaiser bereits 1851 angeordnet hatte.⁹ Es sollte den Veteranen einen würdevollen Lebensabend in ihrer Heimat ermöglichen.¹⁰

Der eindrucksvolle Monumentalbaukomplex wurde am damaligen nordwestlichen Stadtrand an der zum heute eingemeindeten Dorf Kleparów (ukr. Клепарів) führenden Ausfallstraße auf ansteigendem Terrain errichtet (**Abb. 2**). Er kann somit als in gewissem Umfang stadtbildprägend bezeichnet werden. Die symmetrisch komponierte Gesamtanlage besteht im Kern aus einer um einen Hof gruppierten, dreieinhalbgeschossigen Vierflügelanlage mit Ecktürmen und Tordurchfahrten in der Mittelachse (**Abb. 3–4**). Seitlich anschließende Zwischentrakte verbinden diese Vierflügelanlage mit flankierenden Kopfbauten zu einem Gesamtbaukörper von 165 m Länge. Rückwärtig plante Hansen einen von

⁷ PROKOPOVYCH (2009), 31–32.

⁸ PROKOPOVYCH (2009), 32.

⁹ Das Bauprojekt wurde 1851 durch einen Vorschlag des Lemberger Stadtrates angestoßen, der die Unterstützung des Gouverneurs des Kronlandes und der örtlichen Armeeführung fand (ROCHOW, Theophil Hansen's House of Invalids).

¹⁰ HANSEN (1860), 113. – Bis dato existierten auf dem Gebiet des Habsburgerreichs Invalidenhäuser in Wien, Tyrnau (slowak. Trnava, ung. Nagyszombat), Prag (tsch. Praha), Pettau (slowen. Ptju) und Padua (ital. Padova), allesamt Gründungen des 18. Jahrhunderts, die teils zusätzlich Filialen ausbildeten. Lemberg war eine Filiale von Tyrnau (WAGNER [1987], 307).



Abb. 2 Stadtplan von Lemberg. Vorlage: KUMMERSBERG, Carl von/WERNIGK, Friedrich: Administrativ-Karte von den Königreichen Galizien und Lodomerien mit dem Grossherzogthume Krakau und den Herzogthümern Auschwitz, Zator und Bukowina in 60 Blättern. Wien 1855, Bl. 24.



Abb. 3 k. k. Invalidenhaus, Lemberg: Aufriss der Front. Vorlage: HANSEN (1860), Tf. 338.

Bosketts eingefassten Parade- und Promenadenplatz,¹¹ im Hintergrund überragt in der Mittelachse die in erhöhter Position platzierte Anstaltskapelle mit flankierenden Nebengebäuden das Areal, das in eine weitläufige Parkanlage eingebettet war.¹²

Die streng militärisch-hierarchische Organisation der habsburgischen Invalidenhäuser lässt sich auch am Raumprogramm des für mehrere Hundert Veteranen ausgelegten Lemberger Baus ablesen (**Abb. 4–5**): In der zentralen Vierflügelanlage kamen mehrräumige Offizierswohnungen zu liegen, die über vom Hof aus zugängliche, repräsentative Haupttreppenhäuser in den Seitenflügeln erschlossen wurden. An hervorgehobener Position, nämlich an der Frontseite der Beletage, befanden sich die Wohnung des Kommandanten und der Sitzungssaal. Die Schlafsäle der Mannschaftsgrade waren hingegen in den Zwischentrakten untergebracht. Die Kopfbauten nahmen Unteroffizierswohnungen sowie Einrichtungen der Gesundheitsfürsorge wie Spital und Apotheke auf.

Bautypologisch kombiniert der Hauptbau zwei im zeitgenössischen Kasernenbau verbreitete Anlageformen. Dies ist zum einen die auf das 18. Jahrhun-

¹¹ Dieser Bereich wurde mutmaßlich im 20./21. Jahrhundert mit weiteren Gebäuden teilüberbaut sowie durch eine Grünanlage im Zentrum gärtnerisch gestaltet.

¹² Letztere ist auf alten Stadtplänen eingezeichnet (vgl. **Abb. 2**). Die Nebengebäude kamen in abweichender Form zur Ausführung, die Aussichtsterrasse, die sie mit der Kapelle verbinden sollte, entfiel.

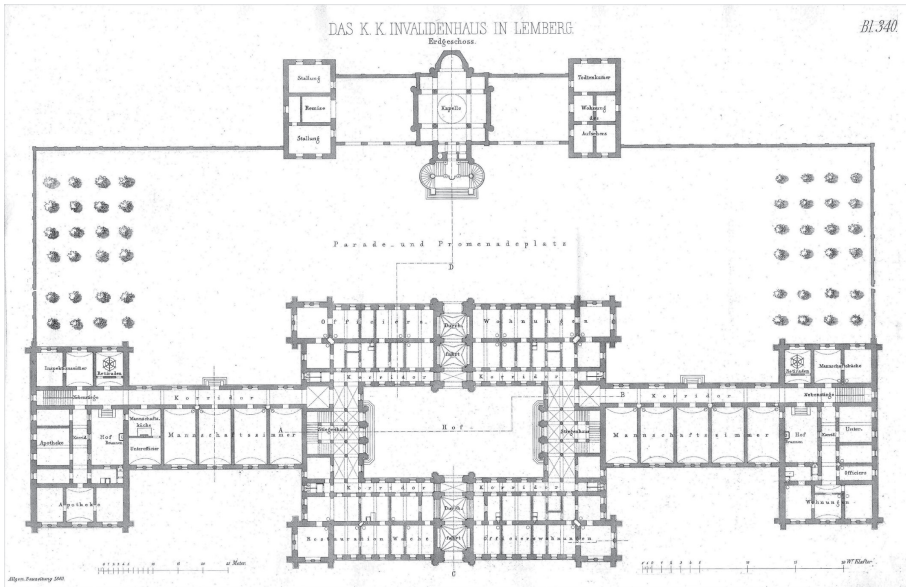


Abb. 4 k. k. Invalidenhaus, Lemberg: Grundriss EG. Vorlage: HANSEN (1860), Tf. 340.

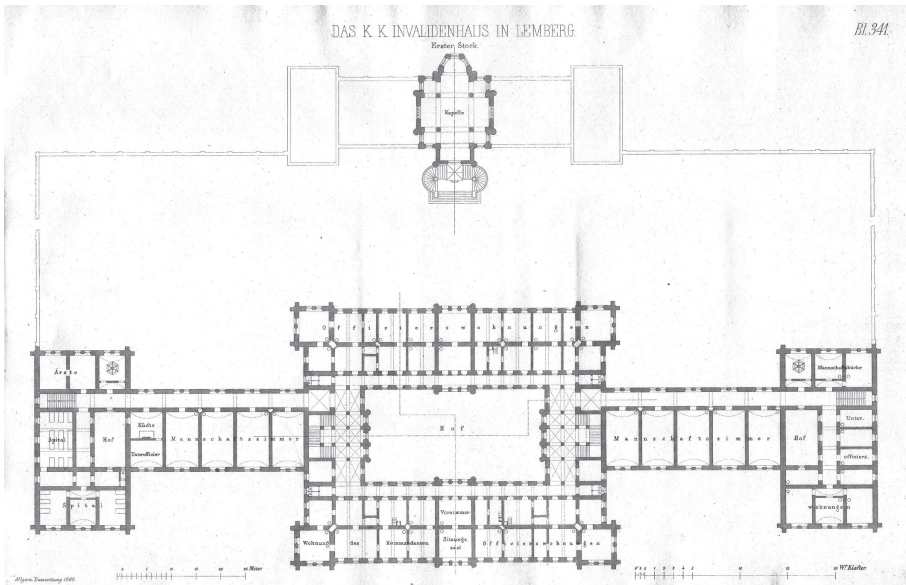


Abb. 5 k. k. Invalidenhaus, Lemberg: Grundriss 1. OG. Vorlage: HANSEN (1860), Tf. 341.

dert zurückgehende, sich geschlossen um einen Innenhof gruppierende, mehrgeschossige Vierflügelanlage und zum anderen der im 19. Jahrhundert neu etablierte langgestreckte, mehrgeschossige Riegel mit durch einen seitlichen Korridor einhüftig erschlossenen Schafsälen und pavillonartigen Kopfbauten.¹³ Bauhistorisch hat der erstgenannte Typus seine Vorbilder in mittelalterlichen Burganlagen im Kastelltypus, was in Lemberg durch Bauglieder fortifikatorischer Provenienz wie Ecktürme mit Wacherkern, Zinnen über Maschikulifriesen als Abschluss der Mauerkrone und geböschte Eckstrebebepfeiler noch unterstrichen wird (**Abb. 6**). Der zweite Typus hingegen ist eher dem frühneuzeitlichen Schlossbau verpflichtet, ein Eindruck, der hier durch die regelmäßige Ordnung der Fensterachsen in dichter Folge und klare Geschossgliederung durch Gesimse unterstrichen wird. Im Kontext des zeitgenössischen k. k. Militärbauwesens fanden Vierflügelanlage eher bei Kasernenbauten Verwendung (so bei den Eckkasernen und der Kommandantur des Artillerie-Arsenals in Wien [**Abb. 7**]), während Einrichtungen des Militärbildungswesens zumeist als durch Pavillons rhythmisierte Einflügelanlagen ausgeführt wurden.¹⁴ Insofern scheint der hier gewählte Bautypus dem Status der Bewohner, die weder aktive Soldaten, noch Zivilisten waren, gerecht werden zu wollen.¹⁵

Der erste Generaladjutant des Kaisers, Karl Ludwig Graf Grünne, hatte in seinem Auftragsschreiben an Theophil Hansen die Notwendigkeit einer „würdigen Ausstattung“ im Inneren und Äußeren betont, da die Militärinvalidenhäuser wegen der ihnen zukommenden allgemeinen Aufmerksamkeit „überhaupt, insbesondere aber auf die Armee einen moralischen Eindruck machen“ müssten.¹⁶ Hier klingt das Motiv des fürsorgenden, wertschätzenden Staates an, aber auch die Hoffnung, dass die Armee angesichts zentrifugaler Kräfte in der Bevölkerung, wie sie in der Revolution zu Tage traten, als „Klammer des Reichs“

¹³ TUTINO (2006), 260.

¹⁴ Vgl. PRINKE (2011), 80–82.

¹⁵ Ein allgemeingültiger Bautypus für die Bauaufgabe Invalidenhaus hatte sich bis dato in der Habsburgermonarchie nicht herausgebildet, wo häufig bestehende Bauten zu diesem Zwecke umgenutzt wurden. Ein früher Entwurf für das Lemberger Invalidenhaus aus der Feder eines Militäringenieurs sah eine Orientierung an der Dreiflügelanlage einer örtlichen Kaserne vor (ROCHOW, Theophil Hansen's House of Invalids).

¹⁶ HANSEN (1860), 113.



Abb. 6 k.k. Invalidenhaus, Lemberg: Details der rückwärtigen Fassadengestaltung, Foto Areta Kovalska.



Abb. 7 k.k. Artillerie-Arsenal, Wien, 1849–1856: Vogelschau, Lithographie von Alexander Kaiser, 1855, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D. C., <https://www.loc.gov/pictures/item/2003680669/>.

fungieren könne.¹⁷ Zu diesem Zwecke erhielt das Invalidenhaus seine schlossartig-repräsentative Gestaltung. Zugleich kam ihm die Aufgabe zu, das staatliche Gewaltmonopol zu versinnbildlichen¹⁸, und zwar mittels der zur Schau getragenen architektonischen Wehrhaftigkeit. Zur gleichen Zeit entstanden in vielen bevölkerungsreichen Städten des Kaisertums Festungsbauten, die in erster Linie ein schnelles Eingreifen bei nochmaligen Aufständen ermöglichen sollten: So in Wien mit dem sogenannten Festungsdreieck, aber auch in Lemberg mit der Zitadelle südwestlich des Stadtzentrums (**Abb. 2**). Letztere, ebenso wie das Invalidenhaus erhöht gelegen, fügte sich mit diesem und weiteren Militärbauten zu einem Ring aus Militäreinrichtungen, der um die Stadt gelegt, diese faktisch und symbolisch militärisch kontrollierte.¹⁹ Im Fall des Invalidenhauses ist aufgrund seiner Funktion und Form jedoch davon auszugehen, dass eine tatsächliche Verteidigungsfähigkeit nicht intendiert war. Gleichwohl gilt es zu beachten, dass im Angesicht des Krimkrieges (1853–1856) Lemberg plötzlich eine Bedeutung für die Verteidigungsfähigkeit des Reiches auch nach außen hin – konkret gegen das Russische Kaiserreich – beigemessen wurde, wie Frank Rochow gezeigt hat.²⁰

Zur repräsentativen Gestaltung des Komplexes gehört auch eine bauskulpturale Ausstattung, die der Verherrlichung der habsburgischen Militärgeschichte diente. Zu ihr zählten neben Wappenkartuschen und Trophäen Allegorien von Österreich und Galizien sowie Krieg und Frieden, außerdem Feldherren-Statuen von Erzherzog Karl von Österreich-Teschen, Joseph Wenzel Graf Radetzky, Karl Philipp (?) Fürst zu Schwarzenberg und Franz Graf Schlik (**Abb. 8–9**).²¹ Die Feldherren-Statuen wurden aus einem örtlich anstehenden Kalkstein gefertigt, auf den auch aus Kostengründen die Wahl anstelle von Marmor oder Bronze fiel, und in Nischen in den Torfahrten aufgestellt. Zur „Verewigung“ „militärisch geschichtlicher Größen Österreichs“ standen Persönlichkeiten seit den Türkenkriegen zur Wahl, wobei auch eine Berücksichtigung unterschiedlicher Natio-

¹⁷ ALLMAYER-BECK (1987), 95.

¹⁸ ROCHOW (2019), 159.

¹⁹ ROCHOW (2019), 172–182.

²⁰ ROCHOW (2019), 184–187.

²¹ KOVALSKA (2020 b).



Abb. 8 k.k. Invalidenhaus, Lemberg: Trophäen an der Fassade, Foto Areta Kovalska

DAS K. K. INVALIDENHAUS IN LEMBERG.

Durchschnitt nach C.D.

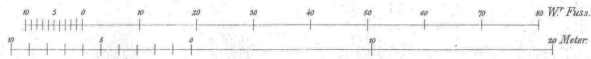
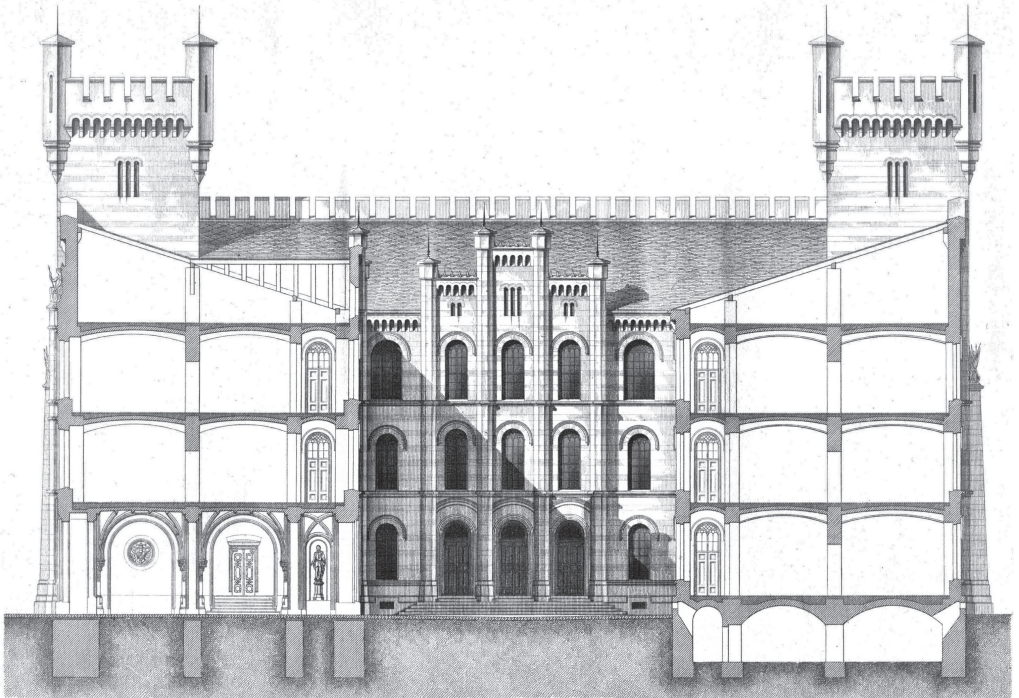


Abb. 9 k. k. Invalidenhaus, Lemberg: Querschnitt durch das Hauptgebäude. Vorlage: HANSEN (1860), Tf. 344.

nalitäten des Reichs erwogen wurde.²² Schließlich wurde der Fokus auf die jüngere Vergangenheit, die Befreiungskriege gegen Napoleon und die Kämpfe von 1848/1849 gelegt.²³ Dies lässt sich wiederum einerseits als eine Würdigung der Verdienste der Veteranen und andererseits als präventiv-abschreckender Machtgestus lesen.²⁴

Diese Programmatik findet sich auch in den stilistischen Bezügen und bauhistorischen Zitaten wieder, die in die Gestaltung des Baus einfließen. Als Vorbild fungierte etwa das Arsenal von Venedig, das von einer Wehrmauer aus rotem Ziegelmauerwerk mit heller Werksteingliederung, Zinnen und Tortürmen eingefasst wird (**Abb. 10**) –²⁵ ein Zitat wie eine Trophäe, das die Zugehörigkeit der Lagunenstadt zum österreichischen Kaisertum (nach ihrer Rückeroberung nach vorübergehender Unabhängigkeit während der Revolution) auch am entgegengesetzten Ende des Staatsterritoriums unterstreicht.²⁶ Orientalismen wie die gelb-rote Bänderung der Sichtziegelfassaden mit teppichartigen Kreuzornamenten oder die gekuppelten, von einem Alfiz überfangenen Fenster der Zwi-

22 Vgl. Vortrag des Armeeoberkommandos, Abt. 14, 14. Oktober 1858, Nr. 1011; Referat von Karl Freiherr Schlitter von Niedernberg, Militärzentalkanzlei, 8. November 1858; Entwurf einer Allerhöchsten Entschließung an das Armeeoberkommando, 10. November 1858 (Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, AhOB, MKSM, HR, Akten, 1858, 3494). Für die Überlassung der Archivalien sei Frank Rochow, Cottbus, recht herzlich gedankt.

23 Das Landesgeneralkommando von Galizien hatte 1858 neben Erzherzog Carl, Radetzky und Schlik auch Edmund Fürst zu Schwarzenberg vorgeschlagen. Da die Militärzentalkanzlei in Wien nur Verstorbene als denkmalwürdig erachtete, rückte Schlik jedoch erst durch seinen Tod 1862 in den Kreis der zu Ehrenden auf und anstelle Edmund zu Schwarzenbergs dürfte dessen Vater Karl Philipp zu Ehren gekommen sein (vgl. ebd.).

24 Die Bildwerke wurden von dem in Frankreich geborenen, in Paris ausgebildeten und mit hervorragenden Referenzen vom dortigen Kaiserhof ausgestatteten polnischen Bildhauer Cyprian Godebski geschaffen, der sich seit 1858 in Lemberg aufhielt. Er wurde dabei von seinem ebenfalls aus Frankreich gebürtigen Lemberger Kollegen Abel Maria Perier unterstützt. 1861 siedelte Godebski, dessen Beauftragung auch als Anschubförderung für das „kunstarme Galizien“ verstanden worden war, nach Wien über, später war er auch in Sankt Petersburg (Санкт-Петербург) im Umfeld des Zarenhofs tätig und entwarf dort u. a. ein nicht realisiertes Denkmal zur Erinnerung an den Krimkrieg für Sevastopol (Севастополь) (KOVALSKA [2020 b]; MIKOČKA-RACHUBOWA [2021]; Referat von Karl Freiherr Schlitter von Niedernberg, Militärzentalkanzlei, 8. November 1858 [ÖStA, KA, AhOB, MKSM, HR, Akten, 1858, 3494]).

25 ROCHOW (2019), 177–178.

26 HAGEN (2021), 99.



Abb. 10 Arsenal von Venedig: Ingresso di Terra, 1460 und Ingresso all'Acqua, 1574, Foto Matthias Süßen, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venice_Arsenale-msu-2021-5220-.jpg, CC BY-SA 4.0 License.

schen trakte mögen in ähnlicher Weise als angeeignete ‚Trophäen‘ der für das Geschichts- und Selbstverständnis des Reiches so wichtigen Türkenkriege gelten (**Abb. 6**).²⁷ Eine weitere historische Bezugsebene suggeriert sinnbildlich ein Zurückreichen der habsburgischen Herrschaft über Lemberg und Galizien über

²⁷ Solche rot-gelb oder rot-weiß gebänderten Sichtziegelfassaden kamen im Historismus regelmäßig zum Einsatz, wenn Bauten ein orientalisches Charakter verliehen werden sollte. Bezugspunkt war ein einerseits byzantinisches Mauerwerk mit Ziegeldurchschuss, andererseits die zweifarbig gebänderten Bögen maurischer Bauten. Frank Rochow leitet das Motiv in Lemberg hingegen formal und inhaltlich wenig überzeugend von der „Specklagentechnik“ der niederländischen Renaissance her (ROCHOW [2019], 178); dazu: HAGEN (2021), 99. – Teppichartige Kreuzornamente als Fassadendekor sind aus der seldschukischen Architektur bzw. deren Rezeption am Dogenpalast in Venedig bekannt, der Alfiz und die angedeuteten Hufeisenbögen der Torfahrten aus der arabischen bzw. arabisch beeinflussten Architektur der iberischen Halbinsel. – Theophil Hansen sah eine Verbindung zwischen dem „arabischen“ und „byzantinischen Stil“ und fusionierte beide bisweilen aus entwerfspraktischen Gründen, ohne dass dies die orientalisierende Grundaussage beeinträchtigt hätte (VILLADSEN [1978], 59–60; HAGEN [2021], 201). Solcherlei historische ‚Unschärfen‘ in

das 18. Jahrhundert hinaus bis in das Mittelalter: Neben den typologischen Anklängen an Burganlagen im Kastelltypus finden sich auch zahlreiche dekorative Details im gotischen Stil, die besonders die Vierflügelanlage als hochrangigsten Gebäudeteil auszeichnen: so Sterngewölbe und Schulterbogenportale mit Verstärkung in den Torfahrten (**Abb. 9**) und aufwändige Säulenkapitelle in den Haupttreppenhäusern.

Von Theophil Hansen liegt zudem eine materialikonographische Deutung des unverputzten Ziegelmauerwerks als „Ausdruck des Starken und Unvergänglichen“ habsburgischer Herrschaft in Galizien vor,²⁸ welche die dargelegten historischen Bezüge zu stützen vermag.

Dass ähnliche Gestaltungsmuster zeitgleich auch an anderen k. k. Militärbauten zu beobachten sind, ist kein Zufall, sondern sollte der beabsichtigten, gesamtstaatlich-integrativen Wirkung förderlich sein. In Kreisen des Armeekommandos wurde gerade der Gestaltung des 1849 begonnenen Artillerie-Arsenals in Wien offenbar ein prototypischer Wert beigemessen, da dessen Stil die Zeit Kaiser Franz Josephs I. würdig repräsentiere (**Abb. 7, 11**).²⁹ Mit der Beauftragung Hansens, der bereits am Wiener Arsenal mitgewirkt hatte, wurde gewährleistet, dass dieser Gestaltungsmodus in Lemberg zur Anwendung kam,³⁰ die territoriale Integrität des Reiches in seiner Architektur somit versinnbildlicht wurde.

Gleichwohl haben wir es hier nicht mit einem Konzept zu tun, das der ‚Peripherie‘ vom Zentrum gleichsam unbesehen aufoktroiert wurde.³¹ Dies wird an-

der Wahrnehmung der Zeitgenossen erlauben es, in dem hier gebotenen Zitat-Potpourri einen allgemeinen Verweis auf die Kultur des einstigen osmanischen Kriegsgenossen zu sehen.

28 ROCHOW, Theophil Hansen's House of Invalids.

29 WAGNER-RIEGER (1975), 17.

30 Gemeinsamkeiten mit dem Wiener Arsenal wurden bereits 1893 von den Hansen-Schülern George Niemann und Ferdinand von Feldegg konstatiert, darunter die „gleiche Stilrichtung“ sowie der „militärische Gesamthabitus“ (NIEMANN, FELDEGG 1893, S. 28).

31 Jacek Purchla sieht in den Analogien zwischen dem Wiener Arsenal und dem Invalidenhaus in Lemberg ein Beispiel für den „Wiener Einfluss“ in der Lemberger Architektur im Sinne eines einfachen Formentransfers; vgl. PURCHLA (1997), 35–37; PURCHLA (2000), 134–135; ablehnend hingegen zuletzt: ROCHOW (2019), 178, der mit seinem Hinweis auf die Analogien zum Arsenal von Venedig die Multidimensionalität der Bezüge andeutet, allerdings ohne diese inhaltlich zu deuten.

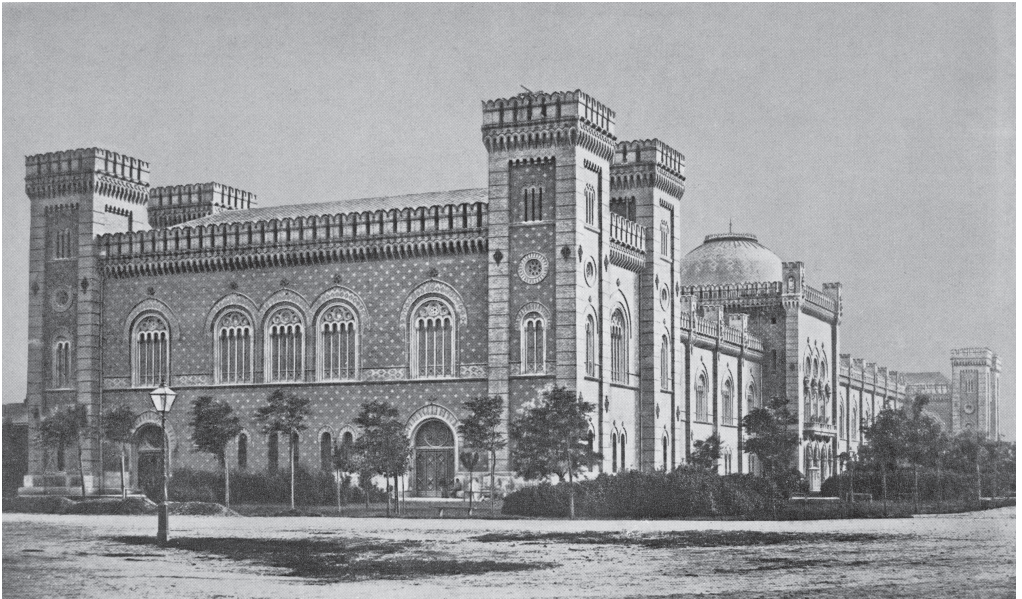


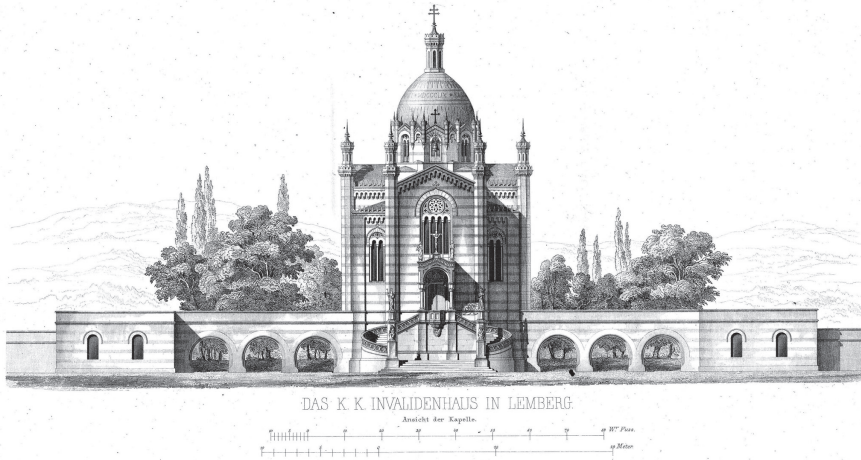
Abb. 11 Hof-Waffenmuseum im k. k. Artillerie-Arsenal, Wien, Theophil Hansen, 1849–1856. Vorlage: ZEITLER, Rudolf: Die Kunst des 19. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte, 11), Berlin 1966, Abb. 410.

hand der Gestalt der Anstaltskapelle deutlich, die Hansen im „byzantinischen Centralbaustil“ entwarf –³² genauer als Kreuzkuppelkirche mit gebänderter Sichtziegelfassade, Rundbogenfenstern und flächendeckender Ikonenmalerei im Inneren (Abb. 4, 12–13).³³ Einen Kirchenbau im „byzantinischen Centralbaustil“ gab es 1855 in Wien nicht, wo zeitgenössische römisch-katholische Kirchen meist als Longitudinalbauten im neugotischen Stil ausgeführt wurden.³⁴ Die

³² HANSEN (1860), 113.

³³ Ein der Beauftragung Hansens vorausgehender Entwurf des Lemberger Architekten Joseph Engel für das Invalidenhaus sah bereits eine Anstaltskapelle in Form einer Kreuzkuppelkirche vor, die dem Hauptbau jedoch direkt angegliedert werden sollte (vgl. ROCHOW, Theophil Hansen’s House of Invalids, Abb. 4).

³⁴ HAGEN (2021), 98. – Gemeinsamkeiten gibt es gleichwohl mit der etwa zeitgleich (1854–1856) entstandenen Kirche zur hl. Maria vom Siege des k. k. Artillerie-Arsenals (Entwurf: Carl Roesner). Diese präsentiert sich zwar als an venezianischen Bettelordenskirchen des Spätmittelalters orientierter Longitudinalbau, zeigt jedoch das be-



Offen. Bauzeitung 1861

Abb. 12 Kapelle des k. k. Invalidenhauses, Lemberg, Theophil Hansen, 1855–1863: Aufriss der Front. Vorlage: HANSEN (1860), Tf. 345.

Lemberger Anstaltskapelle wurde jedoch mutmaßlich nicht nur von römisch-katholischen Polen und Österreichern, sondern auch von den griechisch-katholischen Ruthenen Galiziens genutzt.³⁵ Diese gehörten einer mit Rom unierten, also dem Papst unterstehenden Kirche an, zelebrierten ihren Gottesdienst jedoch

reits bekannte teppichartige Fassadenornament, das auch die Lemberger Anstaltskapelle in der Ausführung erhielt. Die von Hansen projektierte Freitreppenanlage mit Außenkanzel, die Gottesdienste unter freiem Himmel mit großen Teilnehmerzahlen ermöglicht hätte, hat ebenfalls in Roesners Bau ihr Vorbild, kam jedoch nicht zur Ausführung.

35 Seit 1846 waren griechisch-katholische Feldkapläne bei acht galizischen Regimentern angestellt, seit 1860 versahen außerdem je ein lutherischer und ein reformierter Garnisonsfeldprediger in Lemberg ihren Dienst (WAGNER [1987], 267). Damit ist freilich noch nicht gesichert, dass tatsächlich auch Gottesdienste nach griechisch-katholischem (bzw. protestantischem) Ritus in der Kapelle des Invalidenhauses gefeiert wurden; von den protestantischen Garnisonsfeldpredigern ist bekannt, dass sie Anspruch auf einen eigenen Raum zur Abhaltung ihres Gottesdienstes hatten. Doch scheint es angesichts der eingeschränkten Mobilität vieler Veteranen zumindest plau-



Abb. 13 Kapelle des k. k. Invalidenhauses, Lemberg, Foto Franz von Reisinger, 1872, Albertina, Wien.

nach orthodoxem Ritus. Dieses konfessionelle Alteritätsmoment könnte hier, der Logik des Historismus gemäß, seinen Ausdruck im Rückgriff auf byzantinisch-orthodoxe Kirchenbaukunst gefunden haben.³⁶ Diese Stilwahl strahlte insofern auch auf das Hauptgebäude aus, als Hansen das Rundbogenmotiv dort ebenfalls zur Anwendung brachte, um eine Ensemble-Wirkung zu erzielen.³⁷ Kann

sibel, dass ihre konfessionsspezifische gottesdienstliche Betreuung an Ort und Stelle erfolgte.

36 MORAVÁNSZKY (1998), 93. – Moravánszky scheint von einer alleinigen griechisch-katholischen Nutzung auszugehen, was allerdings angesichts der galizischen Bevölkerungsstruktur wenig plausibel erscheint.

37 HANSEN (1860), 113. – Bringt man die Rundbogenmotivik in Abzug, so tritt eine weitere Entwurfsgrundlage Hansens beim Hauptgebäude deutlicher hervor: Es sind dies im neugotischen Stil englischer Provenienz gehaltene Kasernenbauten. Allgemein spielten englische Vorbilder bekanntlich eine wichtige Rolle bei der Etablie-

die Verwendung des „byzantinischen Stils“ also als ein Eingehen auf regionale kulturelle Prägungen verstanden werden, als ein spezifisches Identifikationsangebot für die galizische Bevölkerung? Und richtete sich dieses Identifikationsangebot dann nicht primär an die unierten Ruthenen?

Dazu würde passen, dass der österreichische Staat in Person des 1847/48 regierenden Gouverneurs Franz Graf Stadion gegenüber den polnischen und ruthenischen Nationalbewegungen, für die Lemberg jeweils ein wichtiges Zentrum war, eine Politik des „divide et impera“ betrieb, wie Markian Prokopovych schreibt: Dabei erfuhren die Ruthenen bisweilen eine Förderung, um der Präsenz der in der Stadt wirtschaftlich und sozial führenden Polen etwas entgegenzusetzen.³⁸ So erscheint es bezeichnend, dass das innerstädtische Grundstück mit der Ruine der bei der Kanonade 1848 zerstörten und nicht wiederaufgebauten polnischsprachigen Universität, einem einstigen Zentrum des revolutionären Widerstands, den Ruthenen Galiziens 1851 zum Dank für ihre Loyalität zum Bau eines Ruthenischen Nationalinstituts überlassen wurde.³⁹

Es gibt deutliche Anhaltspunkte, dass Hansens Kapellenentwurf tatsächlich als Identifikationsangebot aufgefasst wurde – und zwar in Kreisen der griechisch-katholischen Kirche, einer führenden Förderin der ruthenischen Nationalbewegung – und dort auf fruchtbaren Boden fiel. Bereits das Gebäude des 1860–1864 errichteten Nationalinstituts lehnt sich kursorisch an den Rundbogenstil des Invalidenhauses an;⁴⁰ Hansens Entwurf für die Kapelle des Militärinvalidenhauses jedoch wurde im späteren 19. Jahrhundert so häufig im unierten Kirchenbau der Region rezipiert, dass Piotr Krasny in diesem Zusam-

mlung der Neugotik in Zentraleuropa. Im konkreten Fall boten im roten Backstein mit heller Natursteingliederung ausgeführte Bauten der Tudor-Gotik wie Hampton Court Palace bei London mit seinem Great Gate von 1514 Orientierung – wiederum vermittelt über das Wiener Arsenal in Gestalt der dortigen Kommandantur (1849–1855) von August Sicard von Sicardsburg und Eduard van der Nüll.

38 PROKOPOVYCH (2009), 281; siehe auch: JOBST (2014), 168.

39 PROKOPOVYCH (2009), 146–152, 281.

40 PROKOPOVYCH (2009), 281. – Eine Nachfolge fand das Invalidenhaus auch im Gebäude des Israelitischen Hospitals in Lemberg von 1893–1903, und zwar namentlich im Hinblick auf die Baumassengliederung, während in stilistischer Hinsicht die islamischen Bezüge deutlich ausgebaut wurden, um eine Konformität mit in der zeitgenössischen jüdischen Architektur gängigen Repräsentationsstrategien zu erreichen (vgl. KRAVTSOV 2016, S. 88–90).



Abb. 14 Griechisch-katholische Pfarrkirche der Ruthenen in Kuryłówka/
Galizien (Курилівка), Vasyl Nahirnyj, 1895–1896, Foto Daniel Zolopa,
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kuryl%C3%B3wka_podkarpackie_
lezajski_Kuryl%C3%B3wka_Cerkiew_gr.-kat._ob._kosciol_rzym.-kat._fil._p.w._
sw._Mikolaja_1896_A-148_z_28.02.2006_01_dz.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kuryl%C3%B3wka_podkarpackie_lezajski_Kuryl%C3%B3wka_Cerkiew_gr.-kat._ob._kosciol_rzym.-kat._fil._p.w._sw._Mikolaja_1896_A-148_z_28.02.2006_01_dz.jpg), CC BY-SA 3.0 PL License.

menhang von einer symbolischen „Annektierung“ der Architekturlandschaft des östlichen Galiziens durch die Ruthenen spricht (**Abb. 14**).⁴¹

Nutzungs- und Rezeptionsgeschichte in nach-habsburgischer Zeit

Ein tatsächlicher ukrainischer Staat entstand mit dem Zerfall der Habsburger Monarchie zum Ende des Ersten Weltkriegs 1918 in Form der kurzlebigen Westukrainischen Volksrepublik mit Hauptstadt Lemberg, ehe das östliche Galizien an die Zweite Polnische Republik und in Folge des Hitler-Stalin-Pakts 1939 an die Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik innerhalb der UdSSR fiel. Nach dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion war Lemberg 1941–1944 Hauptstadt des Distrikts Galizien innerhalb des deutschen Generalgouvernements.

Das Invalidenhaus behielt seine Funktion unter polnischer Herrschaft zunächst bei (**Abb. 15**), ehe unter den Sowjets hier das 223. NKWD-Regiment, also eine Militäreinheit des *Volkskommissariats für Innere Angelegenheiten* (rus. Народный комиссариат внутренних дел, transl. Narodny kommissariat wnutrennich del), sein Hauptquartier bezog.⁴² Ein deutscher Stadtplan aus dem Jahr 1944 weist das Objekt dann jedoch wieder als „Invaliden-Palais“ aus.⁴³ Was aus diesem Plan allerdings nicht hervorgeht, ist die unheilvolle Nachbarschaft, in der sich das Areal zur Zeit des Generalgouvernements befand: Drei

⁴¹ KRASNY (2003), 200–201; zitiert nach: HAGEN (2021), 264. – Ausgangspunkt waren ab um 1883 entstandene typisierte Entwürfe des Architekten Vasyl Nahirnyi nach hansenischem Vorbild, die die Billigung des Lemberger Metropoliten Sylvester Kardinal Sembratovyč fanden und zu Hunderten ausgeführt wurden. – Hansen selbst sollte seinen Kapellenentwurf für Lemberg, der dort mit einer etwas modifizierten Grundrisslösung realisiert wurde, ab den späten 1850er Jahren in diversen Variationen und für Sakralbauten unterschiedlicher Konfessionen zur Ausführung bringen; durch seine Schüler fand dieser Kapellentypus bis ins 20. Jahrhundert hinein im gesamten Habsburgerreich sowie in den Staaten Südosteuropas große Verbreitung, wobei die Verkörperung konfessioneller Alterität oftmals eine wichtige Rolle spielte (siehe dazu: HAGEN [2021], insb. 393).

⁴² KOVALSKA (2020 b).

⁴³ Militärisch-geographischer Plan Lemberg, Stand: 10. 05. 1944, Maßstab: 1:15 000, bearb. durch die Militärisch-Geographische Gruppe Radom, hergest. durch das Kriegs-Karten-und-Vermessungs-Amt Lemberg, Library of Congress, Washington, D. C., Sign. G6521.R1 s 100.G4_MLC.



Abb. 15 Polnische Veteranen auf dem Gelände des Invalidenhauses, 1926. Vorlage: KOVALSKA (2020 b).

Kilometer westlich, jenseits der hinter dem Invalidenhaus gelegenen Anhöhe, befand sich ein sog. „Julag“, ein Judenlager, das als Zwangsarbeits- und Vernichtungslager für die jüdische Bevölkerung Ostgaliziens fungierte; in den Sandhügeln („Piaski“) hinter dem Lager kamen 1942–1943 bei Massenerschießungen 35 000–40 000 Juden ums Leben.⁴⁴ Vom unweit gelegenen Bahnhof Kleparów starteten 1942 Deportationszüge ins Vernichtungslager Belzec (pol. Belżec).⁴⁵

Mit der Rückkehr Ostgaliziens unter sowjetische Herrschaft bezog das NKWD-Regiment erneut das Invalidenhaus. 1954 nahm eine staatliche Feuerwehrakademie hier ihren Sitz, bis 1972 war außerdem eine Militäreinheit und ein Polizeibattalion in dem Komplex stationiert. Mit dem Zerfall der Sowjetunion und der Gründung der Ukraine als souveränem Staat 1991 übernahm dieser die Feuerwehrakademie. Bis heute nutzt diese seit 2006 als *Lviv State University of Life Safety* (ukr. Львівський державний університет безпеки життєдіяльності

⁴⁴ POHL (1997), insb. 337–338.

⁴⁵ POHL (1997), insb. 186, 219, 314.

ДСНС України, transl. Lvivskiy derzhavnyi universytet bezpeky zhyttiediialnosti DSNS Ukrainy) firmierende Institution das Invalidenhaus.⁴⁶ Ihre Aufgabe ist es, ihre als „Kadetten“ bezeichneten Studenten in den Bereichen Brandschutz, Katastrophenschutz und für den Rettungsdienst auszubilden.⁴⁷ Diese Aufgaben fallen in der Ukraine unter die Zuständigkeit des *Staatlichen Dienstes für Notfallsituationen* (ukr. Державна служба України з надзвичайних ситуацій, ДСНС, transl. Derzhavna sluzhba Ukrainy z nadzvychainykh sytuatsii, DSNS), der beim Innenministerium angesiedelt ist. Einerseits lässt sich also für den Invalidenhaus-Komplex eine Nutzungskontinuität im weitesten Sinne über alle historischen Brüche hinweg konstatieren, andererseits liegt die Bedeutung der heute hier residierenden Institution in der aktuellen Kriegssituation auf der Hand.

Bemerkenswert ist die weitere Rezeptionsgeschichte der Architektur des Komplexes. Unter den Sowjets büßte der Bau nicht unerhebliche Teile seines auf die habsburgische Militärgeschichte Bezug nehmenden bauskulpturalen Programms ein.⁴⁸ So wurde das kaiserliche Wappen und die Inschrift („Franz Joseph I. 1854/k. k. Invalidenhaus“) über dem Hauptportal unkenntlich gemacht und die Feldherrenbildnisse beseitigt (**Abb. 16**). Die Anstaltskapelle wurde profaniert, ein Zwischenboden zur Nutzung als Lagerhaus eingezogen, Stuckarbeiten, Statuen und Reliefs zerstört, die Malerei im Inneren übertüncht.⁴⁹ Auf diese Weise sollten wohl die neuen Machtverhältnisse verdeutlicht, der imperiale Herrschaftsanspruch des untergegangenen Habsburgerreichs negiert und der atheistischen Staatsdoktrin Rechnung getragen werden. Gleichwohl ist der Wahlspruch Franz Josephs I. „viribus unitis“ unter dem einstigen Wappenschild weiterhin lesbar. Nach dem Ende der Sowjetunion wurde die Kapelle unter der Leitung der Universitätsverwaltung restauriert und 1998 erneut geweiht;⁵⁰ sie fungiert seitdem als ukrainisch-orthodoxe Kirche und reflektiert somit die konfessionellen Mehrheitsverhältnisse in der Ukraine, wengleich die Mehrzahl der Gläubigen Lembergs nach der Neugründung der in der Sowjetzeit mit der ortho-

⁴⁶ KOVALSKA (2020 b).

⁴⁷ Lviv State University of Life Safety. URL: <https://en.ldubgd.edu.ua/> (Stand: 30. 04. 2022).

⁴⁸ KOVALSKA (2020 b).

⁴⁹ KOVALSKA (2020 b); STILLER 2013, 176.

⁵⁰ KOVALSKA (2020 b).



Abb. 16 k. k. Invalidenhaus, Lemberg: Hauptportal, das kaiserliche Wappen abgeschlagen, der Wahlspruch Franz Joseph I. „Viribus unitis“ noch lesbar, Inschriftenfeld überputzt, Foto Areta Kovalska.

doxen Kirche zwangsvereinigten griechisch-katholischen Kirche wieder der letzteren angehört.

Obgleich der Gebäudekomplex für Passanten bis heute in der Regel nicht zugänglich ist, finden sich im Internet, etwa bei Google Maps, zahlreiche begeisterte Kommentare ukrainischer Nutzer, die die Schönheit der Architektur hervorheben.⁵¹ Während einige über die österreichische Vergangenheit des Komplexes orientiert sind,⁵² weckt der Bau bei anderen vor allem Assoziationen mit einem romantisierten, von Rittern und Burgen geprägten Mittelalterbild,⁵³ wie es in der westlichen Popkultur der jüngeren Vergangenheit vermittelt wird: Es werden

⁵¹ Lviv State University of Life Safety DSNS Ukraine. In: Google Maps.

⁵² Rezensionen von Viktoria Chernova (2021), Anatolii Strelnikov (2021) u. Oksana (2021).

⁵³ Rezensionen von Yurii Andreiev (2019) u. Oleh (2020).

Vergleiche zur Zauberschule Hogwarts der Harry Potter-Filme⁵⁴ und zur Fantasy-Fernsehserie *Game of Thrones* gezogen.⁵⁵ Beiden scheinbar so gegensätzlichen Wahrnehmungsformen gemein ist, dass sie eine Selbstverortung im westlichen Kulturkreis ermöglichen.⁵⁶ Eine solche Selbstverortung spielt als Bestandteil regionaler Identitätsentwürfe in der Westukraine des 21. Jahrhunderts eine wichtige Rolle, wie Anna Susak in einer Presseanalyse zeigen konnte: In den untersuchten Beiträgen in der regionalen Presse diente eine Bezugnahme auf das habsburgische Galizien bisweilen der Herausstellung einer besonderen Westorientierung der Region und ihrer Bewohner in Abgrenzung zu den östlichen Landesteilen.⁵⁷

Die Wertschätzung historistischer Architektur aus der Habsburgerzeit in den westlichen Landesteilen der Ukraine scheint in der jüngeren Vergangenheit nochmals zugenommen zu haben. Dies legt auch der Umstand nahe, dass die 1864–1882 errichtete Residenz des orthodoxen Metropoliten der Bukowina und Dalmatiens in Czernowitz (ukr. Чернівці, rus. Черновцы, rum. Cernăuți, pol. Czerniowce) 2011 zum UNESCO-Weltkulturerbe erklärt wurde (**Abb. 17**). Dabei wurde der Bau explizit als Verkörperung religiöser Toleranzpolitik im Habsburgerreich angesprochen.⁵⁸ Der von einem Wiener Architekten entworfene Komplex, der heute als Universität dient, ist in vielem mit dem Lemberger Invalidenhaus vergleichbar und stellt nun eines der ganz wenigen Einzelbauwerke dieser Epoche auf der Liste des Weltkulturerbes dar. Bereits 1998 war das historische Zentrum Lembergs in diese Liste aufgenommen worden, wobei hier der Fokus vor allem auf dem Baubestand bis zur Barockzeit lag.⁵⁹ Das Invalidenhaus liegt außerhalb des gelisteten Areals, jedoch innerhalb der umgebenden Puf-

⁵⁴ Rezensionen von Juliana Pylypchuk (2019), Oleksii Velchynskyi (2019) u. Stanislav Kolenkin (2021).

⁵⁵ Rezension von Nazar Shyshka (2019).

⁵⁶ Ganz konkret heißt es einer Rezension, es handele sich um einen Ort „wie in Wien“ (Mary Luk [2021]).

⁵⁷ SUSAK (2013), 204–206, 208–209, 211, 213; vgl. auch: WOLFF (2010), 411–416.

⁵⁸ Residence of Bukovinian and Dalmatian Metropolitans. In: UNESCO World Heritage Convention. The List.

⁵⁹ L'viv – the Ensemble of the Historic Centre. In: UNESCO World Heritage Convention. The List.



Abb. 17 Residenz des orthodoxen Metropoliten der Bukowina und Dalmatiens, Czernowitz, Josef Hlávka, 1864–1882 (heute Universität), Foto Oleksandr Malyon, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Резиденція митрополитів Буковини і Далмації 2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Резиденція_митрополитів_Буковини_і_Далмації_2.jpg), CC BY-SA 4.0 License.

ferzone.⁶⁰ Ob dieser Umstand es vor kriegerischer Zerstörung schützen würde, erscheint zumindest fraglich, denn sollte im Zuge des russischen Überfalls auf die Ukraine das Lemberger Stadtgebiet wieder verstärkt zum Ziel von Angriffen werden, so könnte dies auch das Invalidenhaus betreffen, an welches im Osten unmittelbar ein Areal mit zahlreichen Einrichtungen der ukrainischen Militärverwaltung angrenzt, die teils selbst in ehemals habsburgischen Militärbauten residieren.⁶¹

⁶⁰ Boundaries of the Historic Area of the City of Lviv (2008), Map, 1:22 000. In: L'viv – the Ensemble of the Historic Centre.

⁶¹ Vgl. KOVALSKA (2020 a).

Schlussfolgerungen

So wie das Lemberger Invalidenhaus heute durch imperialistisch motivierte kriegerische Handlungen gefährdet ist, war auch seine Entstehung die Frucht einer imperialen Agenda vor der Folie der Revolution von 1848 und ihrer kriegerischen Niederwerfung. In seiner Funktion und Gestaltung sollte der Bau ebenso abschreckend wie befriedend wirken und dadurch zur Sicherung des inneren Friedens im gesellschaftlich heterogenen Grenzland Galizien beitragen. Die Integrität des habsburgischen Territoriums, die Historizität habsburgischer Herrschaft in Galizien und die Wehrhaftigkeit des Reiches – auch vor dem Hintergrund der auswärtigen Bedrohungslage durch Russland angesichts des Krimkriegs – wurden dabei symbolisch thematisiert. Auf lange Dauer zeigte sich die Strittigkeit solcher Setzungen am Schnittpunkt imperialer Interessenssphären in ihrer partiellen Negation durch die teilweise Zerstörung der baukünstlerischen Ausstattung unter den Sowjets. Dem gegenüber steht die Wertschätzung, die die Architektur des Invalidenhauses den Netzkomentaren ukrainischer Nutzer zufolge in der Ukraine der Gegenwart erfährt. Diese scheint interessanterweise nicht an das in der Architektur, namentlich der Anstaltskapelle, enthaltene Identifikationsangebot an die unierten Ruthenen, welches seitens der ruthenischen Nationalbewegung im späteren 19. Jahrhundert so rege Aufnahme fand, anzuknüpfen. Möglicherweise gerieten solche Konnotationen durch die vielfachen historischen Brüche einschließlich der Profanierung und späteren orthodoxen Nutzung der Kapelle in Vergessenheit. Stattdessen scheint die heutige Wertschätzung auf dem Umstand zu fußen, dass die Architektur den heutigen Bewohnern Lembergs und der Region eine Selbstverortung im Westen erlaubt: Entweder, weil die habsburgische Vergangenheit des Gebäudes bekannt ist oder erkannt wird, oder, weil die fortifikatorischen Motive des Baus als solche identifiziert und mit Mittelalterbildern westlicher Popkultur in Verbindung gebracht werden. Bedenkt man, dass es auch und gerade diese Geisteshaltung, der Wille zur Selbstverortung im Westen, in dessen Kultur und Geschichte zu sein scheint, gegen die sich der russische Angriffskrieg richtet, so wird deutlich, dass die Kenntnis der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Invalidenhauses zum Verständnis der gegenwärtigen Bedrohungslage des Bauwerks und des Konfliktes in der Ukraine insgesamt beitragen kann.

Literaturverzeichnis

- ALLMAYER-BECK, Johann Christoph: *Die bewaffnete Macht in Staat und Gesellschaft*. In: WANDRUSZKA (1987), 1–141.
- HAGEN, Timo: *Gesellschaftliche Ordnungsvorstellungen in der Architektur Siebenbürgens um 1900*, Diss. Heidelberg 2016, Petersberg 2021.
- HANSEN, Theophilus: *Das k. k. Provinzial-Invalidenhaus zu Lemberg*. In: *Allgemeine Bauzeitung*, 25 (1860), 113 u. Tf. 337–46.
- JOBST, Kerstin S.: *Compromise and confrontation. The so-called national question in Galicia*. In: PURCHLA, Jacek/KOS, Wolfgang u. a. (Hg.): *The Myth of Galicia*. Ausst.-Kat. Kraków, Wien 2014–2015, Kraków, Wien 2014, 166–169.
- KOVALSKA, Areta: *Austrian Military Barracks in Lviv – Part II*. In: *Forgotten Galicia. Remnants of the Past Found in Lviv & Galicia*, 2020. URL: <https://forgottengalicia.com/austrian-military-barracks-in-lviv-part-ii/> (Stand 30.04.2022).
- KOVALSKA, Areta: *Dom Inwalidów. Where Disabled Military Veterans Retired in Lviv*. In: *Forgotten Galicia. Remnants of the Past Found in Lviv & Galicia*, 2020. URL: <https://forgottengalicia.com/dom-inwalidow-where-disabled-military-veterans-retired-in-lviv/> (Stand 30.04.2022).
- KRASNY, Piotr: *Architecture of the Ruthenian Greek-Catholic Church in the Habsburg Monarchy ca. 1770–1914*. In: *Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts*, 3 (2003), H. 3, 194–207.
- KRAVTSOV, Sergey R.: *The Israelite Hospital in Lemberg/Lwów/Lviv, 1898–1912: „Jewish“ Architecture by an „International“ Team*. In: MOSKOVICH, Wolf/RODAL, Alti (Hgg.): *The Ukrainian-Jewish Encounter: Cultural Dimensions (Jews and Slavs 25)*, Jerusalem 2016, 85–100.
- Lviv State University of Life Safety DSNS Ukraine. In: Google Maps. URL: <https://www.google.com/maps/place/Lviv+State+University+of+Life+Safety+DSNS+Ukraine/@49.8498944,24.0140623,628m/data=!3m1!1e3!4m14!1m6!3m5!1sox473adc57f1d482e9:ox3807ad259efe7e9!2sUniversity+Hospital!8m2!3d49.875186!4d24.0397375!3m6!1sox473add6e7963a703:ox295a736dad286608!8m2!3d49.849795!4d24.0139223!9m1!1b1> (Stand 30.04.2022).
- Lviv State University of Life Safety*. URL: <https://en.ldubgd.edu.ua/> (Stand 30.04.2022).

- L'viv – the Ensemble of the Historic Centre*. In: *UNESCO World Heritage Convention. The List*. URL: <http://whc.unesco.org/en/list/865/> (Stand 30. 04. 2022).
- MIKOCCA-RACHUBOWA, Katarzyna: *Godebski, Cyprian*. In: BEYER, Andreas/SAVOY, Bénédicte/TEGETHOFF, Wolf (Hg.): *Allgemeines Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online*, Berlin, New York 2021. URL: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00070307T/html (Stand 30. 04. 2022).
- MORAVÁNSZKY, Ákos: *Competing Visions. Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture 1867–1918*, Cambridge/MA, London 1998.
- NIEMANN, George/FELDEGG, Ferdinand von (Hg.): *Theophilus Hansen und seine Werke*, Wien 1893.
- POHL, Dieter: *Nationalsozialistische Judenverfolgung in Ostgalizien 1941–1944. Organisation und Durchführung eines staatlichen Massenverbrechens* (Studien zur Zeitgeschichte, 50), 2. Aufl., München 1997.
- PROKOPOVYCH, Markian: *Habsburg Lemberg. Architecture, Public Space and Politics in the Galician Capital, 1772–1914* (Central European Studies), West Lafayette/IN 2009.
- PRINKE, Helmut: *Das ehem. k. k. Kadetteninstitut in Eisenstadt. Der Gründungsbau (1853–1858) der heutigen Martinkaserne als ein wichtiges Zeugnis des romantischen Historismus im Burgenland*, Mag. Wien 2011. URL: <https://phaidra.univie.ac.at/open/o:1274515> (Stand 30. 04. 2022).
- PURCHLA, Jacek: *Die Einflüsse Wiens auf die Architektur Lembergs 1772–1918*. In: PURCHLA, Jacek (Hg.): *Architektura Lwowa XIX wieku/Die Architektur Lembergs im 19. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Kraków/Krakau 1997, 31–53.
- PURCHLA, Jacek: *Patterns of Influence: Lviv and Vienna in the Mirror of Architecture*. In: *Harvard Ukrainian Studies*, 24 (2000), 131–147.
- Residence of Bukovinian and Dalmatian Metropolitans*. In: *UNESCO World Heritage Convention. The List*. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/1330/> (Stand 30. 04. 2022).
- ROCHOW, Frank: *Die räumliche Erscheinungsform des Neoabsolutismus. Militärarchitektur in Lemberg und Wien in den 1850er Jahren*. In: *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*, 68 (2019), H. 2, 157–188.
- ROCHOW, Frank: *Theophil Hansen's House of Invalids in L'viv; the quest for an appropriate style* (unveröffentlichtes Typoskript).

- STILLER, Adolph: *Das Invalidenhaus in Lemberg/The House for Disabled Veterans in Lviv*. In: STILLER, Adolph (Hg.): *Theophil Hansen. Klassische Eleganz im Alltag/Classical Elegance in Everyday Life* (Architektur im Ringturm, 32), Ausst.-Kat. Wien 2013, Salzburg, Wien 2013, 166–177.
- SUSAK, Anna: *Galizien im neuen Jahrtausend: Debatten um (post)moderne Identitätsprojekte in der polnischen und ukrainischen Presse*. In: HAID, Elisabeth/WEISMANN, Stephanie/WÖLLER, Burkhard (Hg.): *Galizien. Peripherie der Moderne – Moderne der Peripherie?* (Tagungen zur Ostmitteleuropaforschung, 31), Marburg 2013, 201–214.
- TUTINO, Elena: *Kasernen*. In: SEIDL, Ernst (Hg.): *Lexikon der Bautypen: Funktionen und Formen der Architektur*, Stuttgart 2006, 259–261.
- VILLADSEN, Villads: *Studien über den byzantinischen Einfluß auf die europäische Architektur des 19. Jahrhunderts*. In: *Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art*, 5 (1978), 43–77.
- WAGNER, Walter: *Die k. (u.) k. Armee. Gliederung und Aufgabenstellung*. In: WANDRUSZKA (1987), S. 142–633.
- WAGNER-RIEGER, Renate: *Romantik und Historismus*. In: KRAUSE, Walter/WAGNER-RIEGER, Renate (Hg.): *Historismus und Schloßbau* (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 28), München 1975, 11–18.
- WANDRUSZKA, Adam (Hg.): *Die Bewaffnete Macht* (Die Habsburgermonarchie 1848–1918, 5), Wien 1987.
- WOLFF, Larry: *The Idea of Galicia. History and Fantasy in Habsburg Political Culture*, Stanford/CA 2010.
- ZHUK, Ihor: *The Architecture of Lviv from the Thirteenth to the Twentieth Centuries*. In: *Harvard Ukrainian Studies*, 24 (2000), 95–130.

Timo Hagen

The k. k. Invalids' House in Lemberg (Lviv) between war and peace

SUMMARY This article looks at the Invalids' House, which was built in 1855–1863 in Lemberg, the then capital of the Kingdom of Galicia and Lodomeria within the Austrian Empire. Designed by the Danish architect Theophil Hansen, who worked in Vienna, the monumental building served to house disabled Galician veterans from the Habsburg armed forces. It was built during the period of neo-

absolutism that followed the violent suppression of the 1848 revolution, and during a phase of foreign policy tensions caused by the Crimean War.

Using the Invalids' House as an example, the study examines how the location, a socially heterogeneous region at the intersection of imperial spheres of interest, determined the emergence and historicist design of high-profile military architecture and continues to shape its perception today. It also looks at how architecture reacted to war experiences in imperial power constellations and what role its reception played in the context of imperial discourses.

In the first part of the article, the building is subjected to an in-depth analysis in terms of its use, building type and style, and an interpretation of the architectural historical references and quotations raised in the building is offered against the backdrop of its specific context of origin. The second part is devoted to the history of the building's use and reception in the post-Habsburg period and illuminates the changing perception of the house against the background of the political landslides of the twentieth century. An analysis of short reviews by Ukrainian internet users highlights the current appreciation of the building, which can be situated in the recent discourse on the historical and cultural positioning of the region in the West. This reveals connections with the motives of the Russian war of aggression, which now also threatens the existence of the Invalids' House.

Тімо Хаген

Габсбурзький військовий Будинок інвалідів у Лемберзі (Львові) між війною і миром

АНОТАЦІЯ Ця стаття присвячена Будинку інвалідів, побудованому у 1855–1863 роках у Лемберзі, тогочасній столиці Королівства Галичини та Лодомерії у складі Австрійської імперії. Монументальну споруду спроектував датський архітектор Теофіл Хансен, який працював у Відні. Вона призначалася для розміщення галицьких інвалідів війни, ветеранів габсбурзького війська. Будинок інвалідів постав у час неоабсолютизму після насильницького придушення революції 1848 року у період зовнішньополітичного напруження протягом Кримської війни.

На прикладі Будинку інвалідів буде розглянуто, як розташування в суспільно гетерогенному регіоні, розташованому на перетині сфер імпер-

ських інтересів, спричинило появу та історизуючі форми суспільно впливової військової архітектури і як це до сьогодні визначає її сприйняття. При цьому нас цікавить питання, як реагувала архітектура на досвід війни в імперських структурах влади і яку роль відіграло її сприйняття в контексті імперських дискурсів.

З цією метою у першій частині статті комплекс будинку поглиблено аналізується з точки зору його використання, типу будівлі та її стилю а також робиться спроба інтерпретувати архітектурно-історичні посилання та цитати, використані в будівлі, на тлі її специфічного контексту повстання. Друга частина статті присвячена історії використання та сприйняття будівлі у післягабсбурзький період і висвітлює різне ставлення до неї в контексті політичних катаклізм 20 століття. Оцінка коротких відгуків українських користувачів інтернету блискавично виявляє нинішнє поцінування споруди, яке можна віднести до останніх дискурсів про історичну та культурну західну приналежність місцезнаходження регіону. Тут очевидні звязки з мотивами російської загарбницької війни, яка тепер також загрожує і стану Будинку інвалідів.

Svitlana Smolenska

The modernist administrative centre in Kharkiv (Ukraine) as cultural heritage: from the early 1920s to 2022

Today, the Ukrainian city of Kharkiv (Ukr. Харків), including its residential and public buildings, and its most famous administrative complex on Freedom Square (Ukr. Площа Свободи, until 1991 Dzerzhinsky Square) – one of the largest city-centre squares in Europe¹ – is one of the flashpoints of the war. The space is circular in shape in its western part, flattening to rectangular in the eastern part. To the south, the square complex is bounded by the green massif of Shevchenko Park. Its rectangular part abuts Sumska Street (Ukr. Сумська) to the east. To its north-west and west lies the residential complex of Zaderzhpromye (Ukr. Задержпром'є) (Fig. 1).

A flagship of constructivism

The grandiose ensemble has a complex history, and its development falls into several stages. The square itself was laid out in the 1920s as the huge new modernist administrative centre of the then capital city of the new Ukrainian Socialist Soviet Republic, and was intended as a proving ground for the implementation of avant-garde architectural and urban ideas. After the formation of the Soviet Union, the republics' capitals were to emanate an image appropriate to their new status. Moreover, Kharkiv's population was growing rapidly, and its historic centre did not meet its new needs. In the early 1920s, territory in the north of the city was designated for housing development and the creation of a business sector. The circular layout of the area with radial streets was proposed by architect Victor Trotsenko in 1923–1924 and corresponded to the lie of the terrain. A broad new radial avenue led north. The likewise circular original square was connected with the main artery of Kharkiv, Karl Liebknecht Street (now Sumska St.), by a rectangular site.² The ensemble on the square was developed consistently and progressively, the architecture of each building decided by a competitive design process. To this end, the best architects were involved in the design of the ensemble. In the pre-war period, the appearance of the square was dominated by five main buildings, erected in the 1920s and 1930s. Three high-rise buildings grew up around part of the square: Derzhprom (architects

¹ It is 11.9 hectares in size, 750 metres in length, with the diameter of the circular part 350 metres, and the width of the rectangular part between 96 and 125 metres.

² SMOLENSKA (2016), 96.

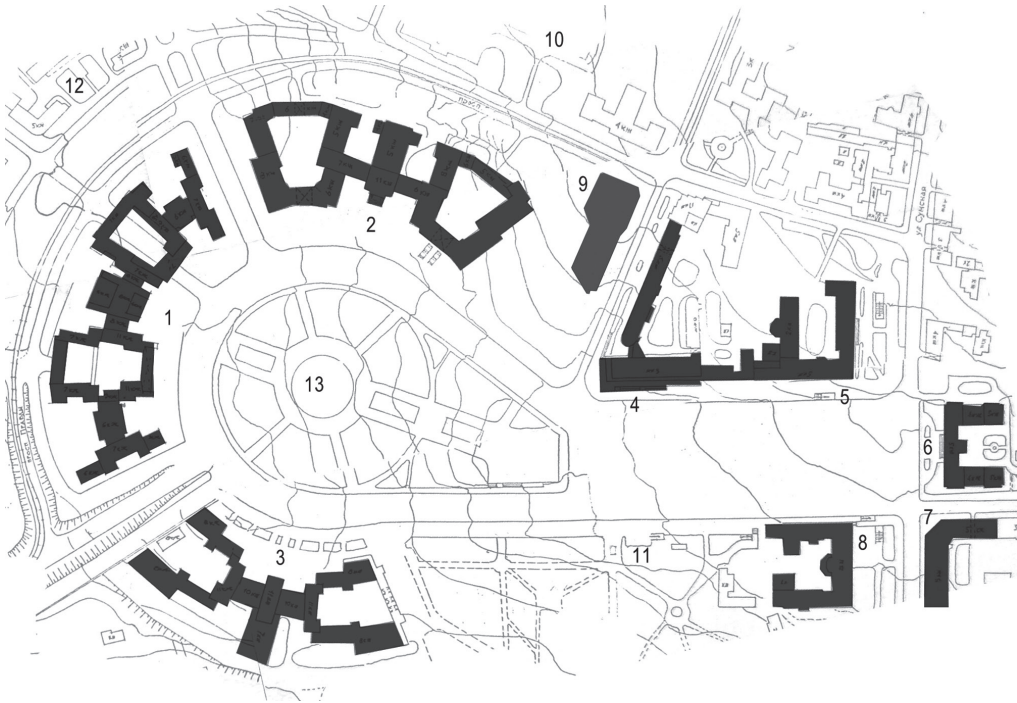


Fig. 1 Svoboda Square (the Dzerzhinsky Sq. in the past) in Kharkiv, layout plan, source: Author's archive. **1.** Derzhprom, Svoboda Square, 5; **2.** V. N. Karazin Kharkiv National University (The House of Cooperation), Svoboda Square, 6; **3.** V. N. Karazin Kharkiv National University (The House of Projects), Svoboda Square, 4; **4.** The Hotel Kharkiv (The Hotel International), Svoboda Square, 7; **5.** PromstroyNIIproject, Sumska Street, 39/8; **6.** The Kharkiv Regional State Administration, Sumska Street, 64; **7.** Giprokoks, Sumska Street, 60; **8.** The Regional Palace of Children and Youth Creativity, Sumska Street 37/1; **9.** Premier Palace Hotel Kharkiv, Nezalezhnosity avenue, 2; **10.** The medical complex; **11.** Shevchenko Park; **12.** The residential complex Zaderzhpromje; **13.** The new fountain.

Sergey Serafimov, Samuel Kravets and Mordukh Felger, 1925–1928), the House of Projects (Design Organizations Centre, architects Serafimov and Maria Zandberg-Serafimova, 1929–1933), and the House of Cooperation (architects Aleksandr Dmitriev and Oscar Munts; designed in 1929, it was not completed before WWII). The International Hotel (architect Gregory Janovitsky, 1930s) served as a connection between the round and rectangular parts of the square. The building for the Central Committee of the Communist Party of Ukraine (CC CPU, architect Jacob Steinberg, 1930s) completed the appearance of the square along the axis of its rectangular part.

A wide highway bypass around the square from Karl Liebknecht Street (Sumska St.) was proposed in the project of the architect F. Kondrashenko in 1929 and was realized in part.

Each of the buildings in the ensemble demonstrated characteristic features of the urban planning, architecture and technology of the 1920s–1930s, and was unique in its own way. Derzhprom (the State Industry Building), a multifunctional complex for a multitude of offices of industrial, financial, and administrative trusts and institutions which were concentrated in the capital, was the first high-rise building not only in Ukraine but in the entire USSR (63 m at its highest point), and was held up as the largest civilian building³ in the Soviet Union at the time. It was constructed between 1925 and 1928. A flat roof with a wonderful panorama of the city served as recreational terraces for employees. Two domestic engineers A. Presfreind and M. Paikov (developed an author's method for calculating statically indeterminate frame systems for the implementation of a complex multi-tiered and multi-span reinforced concrete structure of the building. The surface of the exterior walls was covered by plastering with marble chips and mica. Gallery bridges, 26 m in span, connected the three parts of the building.⁴ Derzhprom was intended to embody 'the strength of the country's industrial construction'.⁵ Advanced technologies were used for the functioning of the building. It was equipped with 13 lifts. An automatic telephone station for

³ It was huge: it had a total cubic volume of 347,000 cubic metres, a surface area of 67,000 square metres, and the building plot itself was 10,760 square metres in size. Derzhprom had 1,500 doors and 4,500 windows. Its main facade was 240 metres long. ANDRUSHCHENKO (2005), 35.

⁴ ZVONITSKY/LEIBFREID (1992), 16, 24–26.

⁵ DOVIDNIK (1929), 1.

1000 numbers was installed. Information about the modernist giant and its images were published in foreign architectural journals immediately after its construction. The building was much admired by European architects (**Fig. 2**).⁶

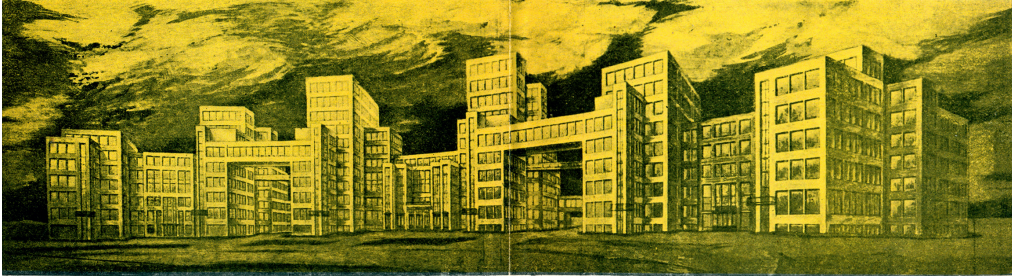


Fig. 2 The competition project of Derzhprom in Kharkiv (I prize). Perspective. Design by architects Sergey Serafimov, Samuel Kravets, Mordukh Felger. Image source: Ежегодник общества архитекторов-художников, XIII. Ленинград (1935), 111. [Year-book of the Architects-Artists Society, XIII. Leningrad: Edition of the Union of the Soviet Architects (1928), 111.]

In 1929, the decision was taken to build a House of Cooperation, to a design by the architects Dmitriev and Munz, which they had previously submitted for the competition Government House of the Ukrainian SSR and redesigned to encompass new functions. The composition of the building was symmetrical, with a high central part and two lower wings. It was combined with Derzhprom both in style and size (**Fig. 3**).

The House of Projects was created as an office centre for a number of design institutions which designed large factories. With its huge cubature (282,000 cubic metres),⁷ it fitted successfully into the complex of high-rise buildings in the round part of the square. The journal *Budivnitstvo* (*Construction*) wrote of the results of the competition for the design of the building: ‘The All-Union competition produced eight designs, with the first prize going to the design under the motto “Catch up and overtake” by Serafimov S. S. (Leningrad), the author

⁶ BADOVICI (1930), 2–3.

⁷ EINGORN (1934), 41.

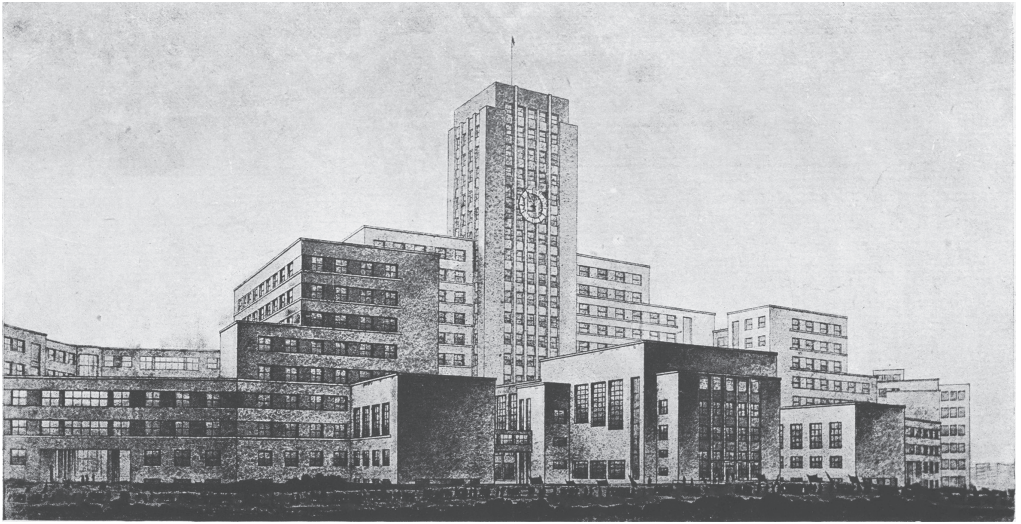


Fig. 3 The House of Cooperation. Design by architects Alexander Dmitriev, Oscar Munts. Image source: Ежегодник общества архитекторов-художников, XIV. Ленинград. (1935), 53. [Year-book of the Architects-Artists Society, XIV. Leningrad: Edition of the Union of the Soviet Architects (1935), 53.]

of Derzhprom [...]. With its simple forms and strictly architectural lines, Prof. Serafimov's design very successfully completes Dzerzhinsky Square, the area of monumental buildings that characterize these great days'⁸ (Fig. 4).

The competition for the design of the International Hotel (in which the project by the architect Janovitsky received first prize) was held in 1928, and according to archival data, construction began in 1930.⁹ The hotel was not only the largest and most luxurious building of its type in Ukraine at that time; it was also one of the most technically advanced hotels in Europe (in terms of elevators, sanitary equipment, etc.). Hotel rooms of different sizes (ranging from 12 to 21 square metres) with full sanitary facilities, halls on each floor, exhibition and reading rooms, a cafe and a restaurant seating 400, as well as a separate banquet hall, were among the amenities foreseen in the design. The windows afforded a beau-

⁸ VODOPJANOV (1930), 99.

⁹ State archive of the Kharkiv Region, Fund P-3770. Inventory 1. Folder 659, p. 31.



Fig. 4 House of Projects in Kharkiv, photo Babkin. Postcard from the 1930s.

tiful panorama of the main square and a view of the park, and on public holidays it was a good vantage point for taking in exhibitions, folk festivals, and colourful demonstrations. On its completion in 1936, the hotel had 495 rooms. The complex compositional solution of the building was dictated by the need to combine the ensemble of the round part of Dzerzhinsky Square with the rectangular side. The architect also used different numbers of floors in the hotel wings, ranging between eight and five, which contributed to the creation of an organic transition from the high-rise buildings in the round part of the square to the lower buildings/houses along Karl Liebknecht Street (Sumska St.) (Fig. 5).

In 1930 the architect Steinberg reconstructed two old houses on that street, and combined them in the constructivist spirit into one building, intended for the Central Committee of the Communist Party of Ukraine. This building closed off the prospect of the square. The reconstruction project was very interesting and complex: the old buildings differed from each other in their numbers of floors, and their colour, texture and style. One house was “three-storey, in the Empire

ЛЗ

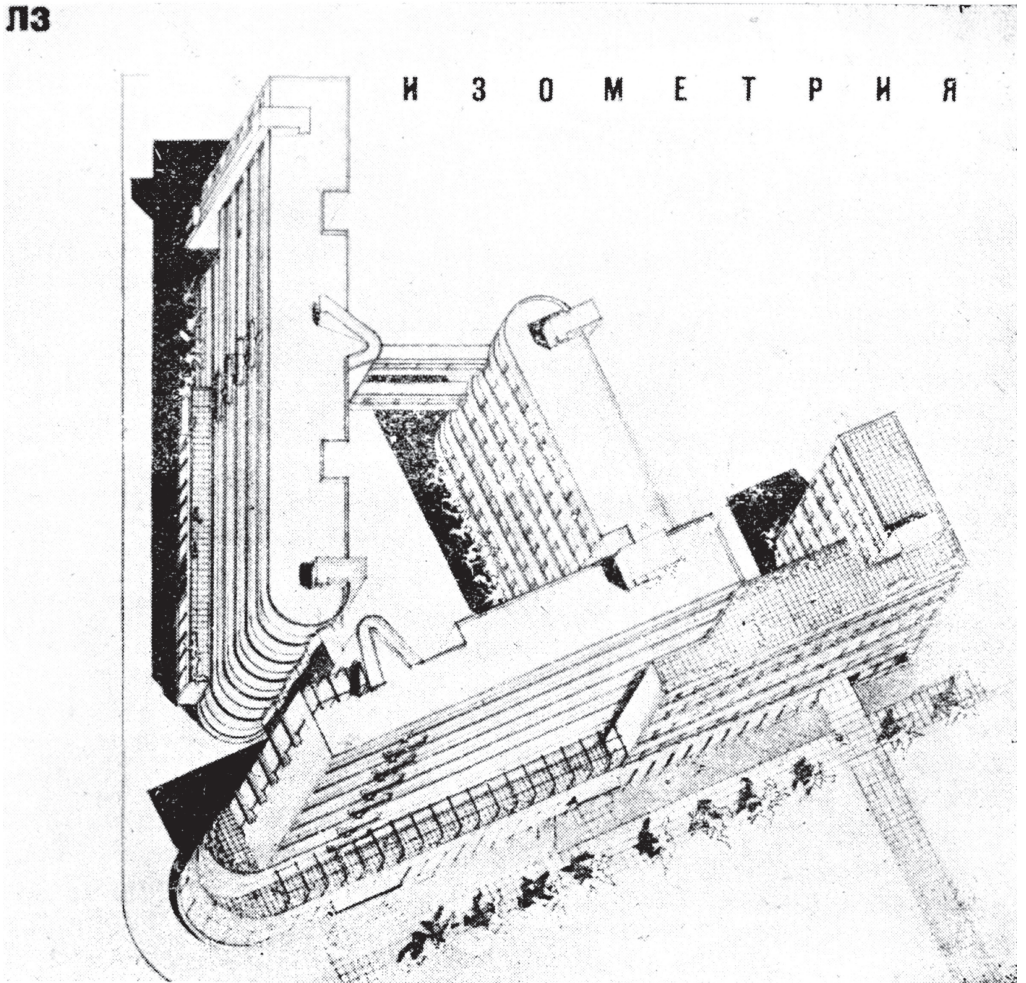


Fig. 5 The Hotel International. Design by architect Gregory Janovitsky. Image source: *Budivnitstvo* [Construction], № 1–2 (1931), 21.

style, grey, plastered with terrazzo; the other was two-storey, in the Renaissance style, white in colour, with a gypsum-lime plaster render”.¹⁰ The architect skillfully built them up, bringing the number of floors in both to five, complemented the composition with a corner entrance, and used modern forms. He gave profound meaning to the combination of previous styles and avant-garde ideas in one building. In his article about the design, he emphasized that “the architectural design of the building is made in four dimensions” (the fourth dimension is time), because “recording the movement of time” permits the creation of an “ensemble of dynamics instead of an ensemble of statics”, when “a new house is superimposed onto old styles”. House styles, the author is sure, can be alternated not only along a street, but also along the height of the house. He interprets the belt of the upper modern floors as “a functionally correct natural ‘entablature’ with extended stripes of [alternating] windows and interwindow belts”, rising above the columns of the old houses, which retain their stylistic features and “are not falsified by new ones.” This gives the building dynamic.¹¹ It was indeed unique and, apparently, one of the first examples of the combination of previous styles with modernism (Fig. 6).

The huge size of the square and its main multi-storey buildings, with their highly advanced architectural forms and innovative construction, corresponded with the mood of the industrial era and the prevailing spirit of the time. The editors of the Moscow-published all-Union journal *Stroitel'naya Promyshlennost* (*Construction industry*) were impressed by the scope of construction in Kharkiv and in 1929 expressed their opinion on the creation of the grandiose new administrative centre, comparing the architectural activity in the new capital of Ukraine to that in Moscow (unfavourably to the latter):

“Correctly and aptly implemented, the idea of organizing an imposing administrative centre – Dzerzhinsky Square – in an area completely free from old layers, and fairly central – is boldly interpreted in the spirit of new architectural principles. In this, Kharkiv is ahead of even Moscow, so confident in its superiority, with its unprincipled plan of ‘Greater Moscow’, scattered construction, cowardly trimming of the ‘unapproved’ towers of the Izvestia and Gostorg buildings, and inappropriate

¹⁰ STEINBERG (1931), 33.

¹¹ STEINBERG (1931), 35.

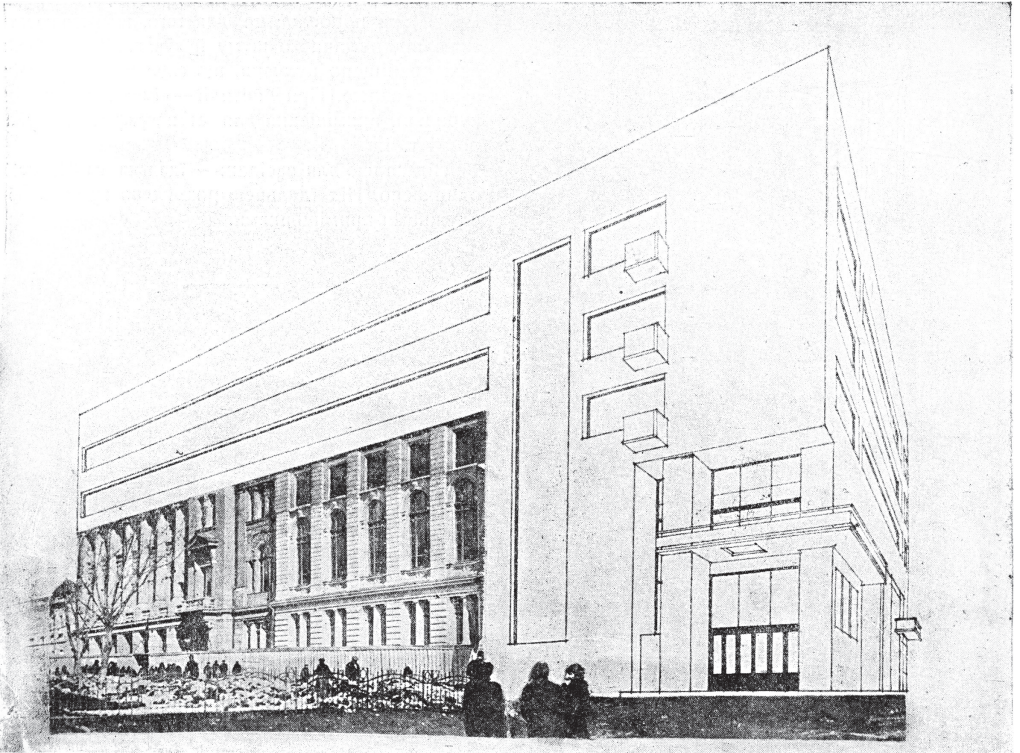


Fig. 6 The building of the Central Committee of the Communist Party of Ukraine. Project (architect Jacob Shteinberg). Image source: *Budivnitstvo* [Construction], № 9 (1931), 35.

construction of 'enlarged' old-fashioned residential buildings on its free outskirts – all this is levelled under its single, old-fashioned construction model. Moscow can be proud of many of its architectural achievements, its Zoo, its Park of Culture and Recreation, but it does not have the sense of a big city, a new administrative centre, the new capital of the Soviet Union, and the struggle of modern architecture with inertia and routine still in many cases ends with the victory of obsolete tradition."¹²

Neoclassical re-modelling and reconstruction after WWII

State intervention in the creative process, in the form of a directive imposing the 'single course' of neoclassicism in Soviet architecture in the early 1930s and the official prohibition of Modernism (Constructivism), gave rise to a unique situation: a moratorium on construction of some buildings and/or processing of designs previously approved for construction in the classical style. Construction of the House of Cooperation had already been halted after Kharkiv lost its status as Ukrainian capital in 1934. A new competition for the adaptation of the unfinished building for the Kharkiv Military Economic Academy in the new approved style was announced. The International Hotel was also under construction at that time, and it, too, was immediately subjected to changes. Its author, architect Janovitsky,¹³ 'enriched it a little' and decorated the façade with terrazzo plaster in the course of its construction. However, the distinctive constructivist character of the floor plan and the architectural composition was impossible to modify.

Thus, the constructivist metropolitan ensemble – a grandiose piece for its time – found its form before World War II. Only the construction of the Kharkiv Military Economic Academy was not completed (**Fig. 7**). During World War II, the complex of the square suffered greatly. Its post-war reconstruction totally changed the style of the existing buildings (except Derzhprom) to neoclassical socialist realism in a very short period: between the end of the 1940s and the beginning of the 1950s. Nonetheless, the integrity of the ensemble was preserved.

¹² REDAKTSYIA (1929), 892.

¹³ JANOVICKIJ (1938), 53.

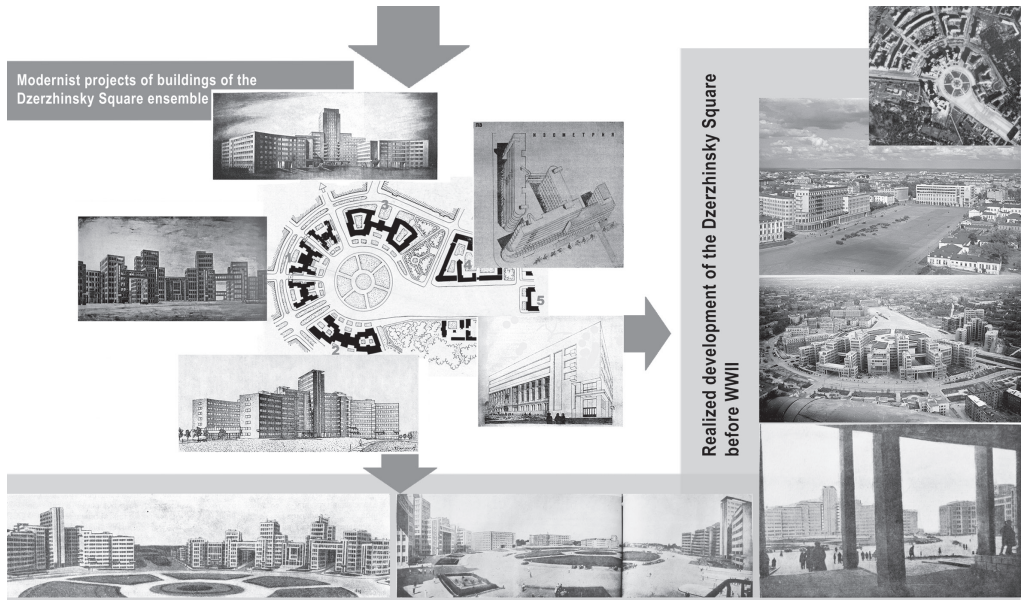


Fig. 7 Competition designs of the buildings of the Dzerzhinsky Square ensemble in Kharkiv and their implementation before World War II, source: СМОЛЕНСЬКА, С. О.: *Архітектура авангардного модернізму в Україні: генеза та спадщина* [SMOLENSKA S. O.: *Arkhitektura avanhardnoho modernizmu v Ukraini: heneza ta spadshchyna/Architecture of avant-garde modernism in Ukraine: genesis and heritage*], [Doctoral thesis, Lviv Polytechnic National University 2017], 314.

Only Derzhprom retained its authenticity. During the occupation, the Nazis tried to blow up the building, but the reinforced concrete structures were so strong that they withstood these attempts. Only the wooden elements were partly burned: flooring, window frames, and doors. Before the war, a special operational department was created, which was responsible for the maintenance and repair of the huge building. The specialists and workers in this department had themselves built Derzhprom, and their knowledge of the design and technical features of this unique complex structure facilitated its restoration to its original form.¹⁴ The television tower was added in 1955.

¹⁴ ZVONITSKIJ/LEIBFREID (1992), 56–57.

The House of Projects was given over to Kharkiv State University in 1950. Its post-war reconstruction for its new educational function in the socialist realist style was implemented to a design by the architects Veniamin Kostenko, V. K. Komirny, Victor Livshits, Ivan Ermilov, and V. N. Lipkin. The authors proposed the expansion of the central part of the building (thus effacing its harmony), and its crowning with a monument to Stalin, or, later, with a spire. Eventually, both ideas were rejected. The increase in the height of the two lateral wings, their facing with ceramic tiles, the alterations to some parts, and the re-planning to take account of functional and stylistic changes collectively caused the distortion of the initial shape of the House of Projects. Even now, it retains the volume and spatial composition of constructivism, but shows all the signs of the socialist realist style (Fig. 8).

The House of Cooperation also had a complicated history during its transformation from Constructivism to Socialist Realism. In the early 1930s it was still under construction. From 1934 it underwent considerable alterations in its transformation to the Socialist Realist style in order to meet the needs of the Military Economic Academy before and after World War II. The final post-war reconstruction project (architects Peter Shpara, Yevtushenko and others, 1950s) turned it into a brilliant example of Soviet neoclassicism, both inside and out. But this project, too, was not implemented in full, because of the government's declared 'struggle against excess' and a change in the official style in Soviet architecture: the replacement of neoclassicism with utilitarianism. The 15-storey central part proposed in the original design was reduced to 12 floors.¹⁵ Military symbolism was reflected clearly in the rich decor on the façades of the building.

The façades of the Hotel International (Hotel Kharkiv in the post-war period) and the interiors of the building were altered twice in the spirit of Soviet neoclassicism by its architect, Janovitsky: once during its construction in the 1930s, and again in the plans for its post-war reconstruction in the 1950s. The main entrance was accented by a large portico. The cornice and other elements of the classical order system decorated the façade on the side of the Square.

A new, pompous building for the Regional Committee of the Communist Party of Ukraine (architects Veniamin Kostenko, Vladimir Orekhov, B. Miroshnichenko, Larisa Savenko, 1955–1957) was erected in 1955–1957 on the site of the

¹⁵ SHPARA (1988), 39.



Fig. 8 V. N. Karazin Kharkiv National University (The House of Projects) during the reconstruction period. Photo 1959 © The archives of V. N. Karazin Kharkiv National University library.

CC CPU building destroyed during World War II. In architectural terms, this is a striking example of a building for government administrative structures characteristic of the period of Socialist Realism (**Fig. 9**).



Fig. 9 The building of the Regional Committee of the Communist Party of Ukraine, 1955–1957, design by architects Veniamin Kostenko, Vladimir Orekhov, B. Miroshnichenko, Larisa Savenko; currently building of the Regional Administration, state 2013. Photo Svitlana Smolenska.

The eastern part of Dzerzhinsky Square was supplemented by new buildings in the neoclassical style, which successfully completed the composition of the square in the area adjacent to Sumska Street. These were two buildings for design institutions – PromstroyNII project (architects Georgy Wegman], Esfir Belman, and D. Morozov) and Giprokoks (architect Elizabeth Lyubomilova) (**Fig. 10**, **Fig. 11**). Thus, by the 1950s, the Dzerzhinsky Square ensemble had actually lost its modernist spirit (with the exception of Derzhprom) and taken on neoclassical features (**Fig. 12**).

Back in the 1930s, many architects included in their designs proposals for a statue of Lenin at the intersection of the axes of the round and rectangular parts of the square. But the monument was not actually erected until the 1950s



Fig. 10 PromstroyNII project design by architects Georgy Wegman, Esfir Belman, Morozov. Photo Svitlana Smolenska.

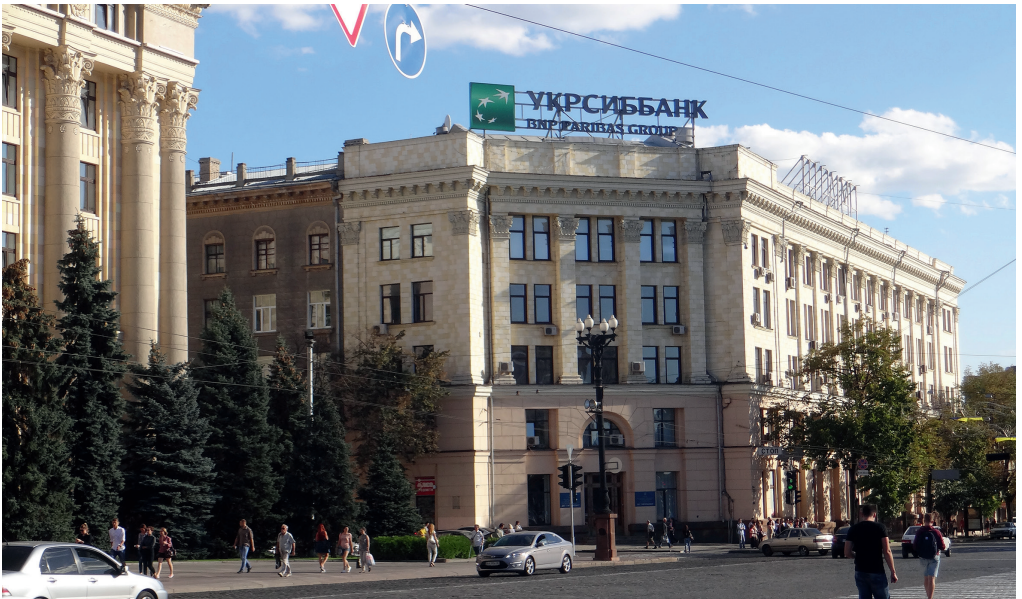


Fig. 11 Giprokoks, design by architect Elizabeth Lyubomilova. Photo Svitlana Smolenska.



Fig. 12 The Dzerzhynsky Square in the 1950s. Photo by V. Sychev, P. Moroz, 1959. Source: chronicle of the Radio Telegraph Agency of Ukraine (RATAU) © Lebedev Georgy Oleksandrovich, Central State Archive of Literature and Arts of Ukraine, Fund No. 1041, description No. 1, folder No. 42, pp. 51–53.

or early 1960s (it was unveiled in 1963). In the 1960s, a public garden was created in the centre of the round part (landscape architect Anna Mayak), and trees were planted where the extensive lawn and flower beds had previously been. During the Soviet period, the main buildings of the ensemble and the Lenin monument were inscribed only on the list of local heritage.

Svoboda Square in the independent Ukraine

In the early 1990s, Ukraine gained independence. There was real hope for national recognition of the value of the unique complex, which was already widely known and greatly appreciated abroad. However, the government took no care of its twentieth-century legacy. Neither the entire unique ensemble of the square, nor any of its individual buildings were even included on the list of national heritage (**Fig. 13**).

A scientific conference on the inclusion of Derzhprom, a masterpiece of 1920s modernism, on the UNESCO list was held in Kharkiv in 2005, initiated by Ukrainian scientists and architects. However, on the preceding day, the Kharkiv municipal authorities replaced all the building's authentic double wooden windows with modern single-chamber ones. This meant the loss of the building's authenticity, and the issue of recognizing Derzhprom as a world cultural heritage site was postponed. The renovation of its façades was also initiated by the authorities and lasted for many years, but the original terrazzo plaster was removed



Fig. 13 The bird's eye view of the Svoboda Square in the 2000s. Photo Yuri Voroshilov.

and replaced with modern plaster and grey paint. Of the old lifts, only one has survived; the rest have been replaced with new, modern installations (**Abb. 14**, **Fig. 15**).

The building of the Military Academy retained its 1950s authenticity until it was made over to the V. N. Karazin Kharkiv National University, which is one of the oldest universities in Eastern Europe in terms of educational function (it was founded in 1804). Unfortunately, the interiors have since been renovated, and the original finishing materials replaced with inappropriate modern ones, with the loss of some wooden windows and other details. Only the central part has retained its original appearance.

For the Euro 2012 football championships, a new building, the Premier Palace Hotel, was erected in the green space between the Hotel Kharkiv and the Military Academy (now the building of Karazin University). This was not a good decision.



Abb. 14 Derzhprom: new replacement window frames, state 2014. Photo Svitlana Smolenska.



Fig. 15 Facades of Derzhprom in the process of their repair, state 2014. Photo Svitlana Smolenska.

The building is unsuccessfully inscribed into the general plan of the square, and clashes with the overall composition in terms of not only colour, style, shape, and layout, but also its perception by the viewer (**Fig. 16**).

After the Maidan in Kyiv and the shift of power in 2014, demolition of Soviet-era monuments began in Ukraine. The law on decommunization legalized this process. The monument to Lenin was destroyed. The competition announced for a new monument in 2017 was corrupt. The winning project did not suit the character of the square. The citizens of Kharkiv protested against its establishment, so it was not implemented. An alternative solution was the opening in 2020 of the largest 'dry' fountains in Ukraine, in the green zone at the heart of the round part of the square. It is 36 metres in diameter, and equipped with 150 jets that shoot water and LED lamps with a huge number of lighting options.



Fig. 16 Premier Palace Hotel Kharkiv, state 2015. Photo Svitlana Smolenska.

In 1999 a prominent Kharkiv businessman became the president of the closed joint-stock company Hotel Kharkiv. The hotel retained its original function and planning structure with its corridor system until 2019, but then the authentic 1950s interiors were completely destroyed. Only the vestibule has retained some of its authenticity (**Fig. 17**, **Fig. 18**).

In 2017, Derzhprom was included on UNESCO's Tentative List. But will it be included in the main list?

Svoboda Square was originally intended to serve several important functions, all of which it has retained throughout its history: administrative centre, transport hub, and venue for mass demonstrations, fairs, and festivities. Not only individual buildings, but the ensemble as a whole would be eligible for recognition as World Cultural Heritage in view of at least two criteria.¹⁶

¹⁶ JUKKA JOKILEHTO (2008).



Fig. 17 Destroyed interiors of the Hotel Kharkiv, state 2019. Photo Svitlana Smolenska.



Fig. 18 A fragment of the authentic interior of the hotel lobby of the 1950s, state 2019.
Photo Svitlana Smolenska.

Criterion (ii):

On the one hand, it is a unique urban legacy of the early avant-garde modernism of the 1920s and 1930s. But it is also a unique example of the coexistence of two opposing styles – modernism and classicism (Socialist Realism) – in a single ensemble, indicating the exchange of universal values in the short period of the 1920–1950s. The struggle between these two trends in architecture, and their complex relationship – from confrontation to interpenetration – is, in my opinion, the driving force behind the development of architecture in the twentieth century.

Criterion: (iv):

Svoboda Square and its buildings clearly illustrate the idea of revival of ruined cities. They are an outstanding example of an integrated post-war reconstruction of an administrative city centre in a single style with two types of structures:

1. Buildings originally designed and erected in the Socialist Realist style after the war.
2. Buildings constructed in the 1920–1930s Constructivist style that were extensively remodelled in the Socialist Realist style after the war. The 1964 Venice Charter (article 11) and subsequent ICOMOS documents recommend that valid contributions of all periods in the building of a monument should be respected; and when a building includes the superimposed work of different periods, the revealing of the underlying state can only be justified in exceptional circumstances.

Today, the war with Russia has put the safety and integrity of this heritage at risk. The building of the Kharkiv Regional State Administration (the former Regional Committee of the Communist Party of Ukraine) at 64 Sumska Street has seen the most damaged (**Fig. 19**). Many windows have been broken in the university building (the former House of Projects). There is damage to other buildings in the complex that can still be repaired (**Fig. 20**). But what will happen tomorrow? The unique Kharkiv ensemble is in danger today. It belongs not only to Ukrainian but to world culture. It must be preserved, restored, and recognized as world heritage.



Fig. 19 The building of Kharkiv Regional State Administration on Sumska Street, 64. June 2022. Photo Svitlana Smolenska.



Fig. 20 PromstroyNII project. A fragment of the facade, June 2022. Photo Svitlana Smolenska.

Archival sources

ДЕРЖАВНИЙ АРХІВ ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ [State Archives of Kharkiv Region],
Fund P-3770. Inventory 1. Folder 659, p. 31.

Bibliography

- АНДРУЩЕНКО, Николай: *Архитектура харьковского Госпрома*. In: *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* [ANDRUSHCHENKO, Nikolai: *Arkhytektura kharkovskoho Hosproma*. In: *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhytekturno-khudozhnii osviti/Architecture of Kharkov Gosprom*. In: *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education*], Kharkiv 6 (2005), 34–48.
- ВОДОП'ЯНОВ, А. В.: *Фабрика проектів 'Дімпроектбуд'*. In: *Будівництво* [VODOPIANOV, A. V.: *Fabryka proektiv "Dimproiektbud"*. In: *Budivnytstvo/Dimproiektbud Project Factory*. In: *Construction*], 3–4 (1930), 98–101.
- ЗВОНИЦКИЙ, Эдуард/ЛЕЙБФРЕЙД, Александр: *Госпром* [ZVONITSKY, Edward/LAIBFRAID, Alexander: *Gosprom*], Moscow 1992.
- РЕДАКЦИЯ. In: *Строительная промышленность* [REDAKTSYIA. In: *Stroytelnaia promishlennost/EDITORIAL OFFICE*. In: *Construction industry*], 10 (1929), 892.
- ДОВІДНИК Будинку Держпромисловости [DOVIDNYK Budynku Derzhpromyslovosty/HANDBOOK of the House of State Industry], Kharkiv 1929.
- ШПАРА, Петр: *Записки архитектора* [SHPARA, Petr. *Zapysky arkhytektora/Notes of an Architect*], Kyiv 1988.
- ШТЕЙНБЕРГ, Яков: *Надбудова будинку ЦК КП(б)У*. In: *Будівництво* [SHTEINBERH, Yakov: *Nadbudova budynku TSK KP(b)U/Superstructure of the building of the Central Committee of the CP (b) U*. In: *Construction*] 9 (1931), 33–36.
- ЭЙНГОРН, Александр: *Перепланировка и архитектурная реконструкция Харькова*. In: *Архитектура СССР* [EINHORN, Aleksandr: *Pereplanyrovka y arkhytekturnaia rekonstruktsyia Kharkova*. In: *Arkhytektura SSSR/Redevelopment and architectural reconstruction of Kharkov*. In: *Architecture of the USSR*], 2 (1934), 38–51.
- ЯНОВИЦКИЙ, Григорий: *Новые здания Харькова*. In: *Архитектура СССР*

- [YANOVYTSKYI, Hryhoryi: *Novie zdanyia Kharkova*. In: *Arkhytektura SSSR/New Buildings of Kharkov*. In: *Architecture of the USSR*] 6 (1938), 53–57.
- JUKKA JOKILEHTO (Ed.): *The World Heritage List. What is OUV? Defining the Outstanding Universal Value of Cultural World Heritage Properties*. ICOMOS, Berlin 2008. URL: http://openarchive.icomos.org/id/eprint/435/1/Monuments_and_Sites_16_What_is_OUV.pdf
- BADOVICI, Jean: *L'architecture russe en U.R.S.S. L'Architecture Vivante*. 2de série, Paris 1930.
- SMOLENSKA, Svitlana: *Common trends of the Development of Republican metropolitan Centers in Kharkiv and Minsk in the 1920s–1930s*. In: *Architecture in the forming of cities culture. Monograph of Faculty of Architecture of Wroclaw University of Technology*, ed. by TROCKA-LESZCZYŃSKA, Elżbieta/PRZESMYCKA, Elżbieta, Wrocław 2016, 95–106.
- SMOLENSKA, Svitlana: *The legacy of the Stalin empire style in Ukraine: the dubious past. Should it be kept?* In: *Heritage for Future: Modern Heritage – Identifying, Assessing and Managing its Protection and Conservation. International Scientific Committee for Theory and Philosophy of Conservation and Restoration ICOMOS, Romualdo Del Bianco Foundation, ICOMOS Poland*, ed. by SZMYGIN Boguslaw/BURKE Sheridan, Florence–Warszawa, 1/(4), (2017), 185–194.

Світлана Смоленська

Модерністський адміністративний центр у Харкові (Україна) як культурна спадщина: від початку 1920х до 2022 (Анотація)

АНОТАЦІЯ Стаття присвячена складній та суперечливій історії створення та трансформації одного з найбільших адміністративних центрів Європи – ансамблю площі Свободи (пл. Дзержинського у минулому) у Харкові, Україна. Ансамбль створювався поетапно у процесі конкурсного проектування на кожну будівлю із залученням найкращих архітекторів. На початку 1920-х території на півночі міста були відведені для житла та ділового сектору. Тут було закладено новий адміністративний центр Харкова – столиці України на той час. Його гігантські розміри – близько 12 гектарів – і його модерністська архітектура вражали сучасників і в країні, й за кордоном. Перший висотний багатофункціональний комплекс Держпром був

зведений у 1925–1928. Потім ще дві грандіозні висотні споруди (одна з яких не була добудована до 1941 року) з обох боків Держпрому оформили круглу частину площі. Будівлі для партійних органів та готелю завершили композицію ансамблю у 1930-ті в авангардному дусі. Друга світова Війна завдала значних збитків ансамблю. Післявоєнна реконструкція доповнила його двома новими спорудами, але тотально змінила стиль більшості інших, вже існуючих – вони набули неокласичного вигляду. Проте містобудівна та композиційна цілісність були збережені. У період 1990-х-2010-х років окремі будинки частково втрачають автентичність. Сьогодні війна з Росією ставить під загрозу збереження цього цінного містобудівного та архітектурного спадку: серйозних руйнувань зазнала будівля обласної адміністрації, отримали пошкодження багатьох інших споруд. Унікальний ансамбль площі Свободи у Харкові під загрозою. Він належить не тільки українській, але і світовій культурі й повинен бути збережений, відроджений і визнаний як світова спадщина.

Veronika Skip

Die ukrainische Künstlerdiaspora in Deutschland und Amerika im Kontext des Schaffens von Sviatoslav Hordynsky, Edward Kozak und Petro Mehyk

Eine Federzeichnung (**Abb. 1**) zeigt in einem Raum, der als Lviver Café De La Paix identifiziert werden kann.¹ Figuren der ukrainischen Kunstszene Lvivs (ukr. Львів, dt. Lemberg, pol. Lwów) in den 1930er Jahren. Sechs Personengruppen,



Abb. 1 Edward Kozak, *Українська богема Львова у кафе „De La Paix“* [Ukrainische Bohème Lvova u kafe „De La Paix“/Die ukrainische Bohème Lvivs im Café „De La Paix“], 1930er Jahre, in: ROMANENCHUK, Bohdan (Hg.): Lviv. Art and Literary Almanac. 700th anniversary of the establishment, Philadelphia: Kyiv 1954, 177

die an fünf Tischen verteilt sind, werden während einer Unterhaltung als Beobachtende dargestellt. Im Vordergrund links des Blattes ist eine männliche Gestalt besonders hervorgehoben: Es ist der lächelnde Oleksa Novakisky, (ukr. Олекса Новаківський, 1872–1932) Gründer einer Privatkunstschule in Lviv und

¹ EKO (1975), 2. Dabei ist anzumerken, dass der Autor das berühmte Pariser Café De La Paix als bedeutendster Begegnungsort zahlreicher europäischen Künstler mit Lvivs verknüpft, wo auch das Café mit gleichem Namen existierte. Somit positioniert er Lvivs als Paris des Ostens und stellt das dortige Café De La Paix als führender Diskussionszentrum des ukrainischen Kunstmilieus dar. VYNNYCHUK (2005), 75–80.

einer der bedeutendsten ukrainischen Maler in den 1920er und 1930er Jahren. Neben ihm sitzen seine Schüler.² Gegenüber sind die führenden Maler des ukrainischen Kunstmilieus³ sowie die weiteren Schüler der Kunstschule: Sviatoslav Hordynsky (ukr. Святослав Гординський, 1906–1993) und Edward Kozak (ukr. Едвард Козак, 1902–1992) gezeigt. Der lesende Hordynsky ist im rechten unteren Teil des Blattes im Zentrum der Komposition in einer dynamischen Pose dargestellt. Er sitzt auf einem Stuhl, hält ein Blatt, und ist einer Frau, der Schriftstellerin Maria Strutynska (ukr. Марія Струтинська, 1897–1984) zugewandt. Ihm gegenüber sitzt, mit gebeugtem Kopf, verschränkten Armen und einer Tasse Kaffee dargestellt der Autor dieser Zeichnung – der Maler und Karikaturist Edward Kozak.

Kozaks Zeichnung wurde erstmals 1954 in Philadelphia in einer literarisch-künstlerischen Publikation veröffentlicht.⁴ 1990 publizierte Hordynsky in Detroit eine Erklärung dazu, in der die Namen von den 44 Figuren der ukrainischen Künstlerszene genannt werden. Er betonte darin auch den kulturellen und historischen Aspekt hinter der Entstehung dieser Skizze:

„Die Charaktere der Lwiw gewidmeten Zeichnungen sind nicht nur Karikaturen, sondern auch echte Menschenbilder und psychologische Porträts der abgebildeten Personen. Der Künstler Kozak musste ein wirklich phänomenales Gedächtnis gehabt haben, um so wahrhaftig die charakteristischsten Merkmale seiner Figuren zu vermitteln. Daher hat dieser Porträtzyklus neben dem hohen künstlerischen Niveau auch einen großen kunsthistorischen Wert, da diese Persönlichkeiten während ihrer Emigration weiterhin kreativ im Geiste der in Lwiw entstandenen und erworbenen künstlerischen Traditionen schöpferisch tätig waren“.⁵

Die Zeichnung von Kozak stellt symbolisch Begegnungen, Verbindungen und Netzwerke und die Zusammenarbeit ukrainischer Künstler und Künstlerinnen⁶ Lvivs dar, deren Wege sich später auch in Deutschland, Amerika und Kanada

² Mykhajlo Moroz, Stepan Lucyk, Antin Pavlos.

³ Mykhajlo Osinchuk, Pavlo Kovzhun, Mykola Butovych.

⁴ ROMANENCHUK (1954).

⁵ HORDYNSKY (1990), 102–103.

⁶ In diesem Text wird weiter nicht gegendert, aber damit gemeint sind Personen aller Geschlechter.

kreuzen werden. Es ist zugleich ein imaginerter und konstruierter Raum, in dem die Zukunft der ukrainischen Kunst diskutiert wird. Somit rekonstruiert Kozak die verlorene Zeit Lwivs der 1920er und 1930er Jahre und weist auf die Bedeutung damals geführten Diskussionen für die Entwicklung ukrainischer Kunst hin.

Zwei von den in der Zeichnung dargestellten Künstler Hordynsky und Kozak, sowie der Maler und Kunsthistoriker Petro Mehyk (ukr. Петро Мегик, 1899–1992), der hier nicht gezeigt wurde, dennoch zu denselben Kreisen gehörte, sind Gegenstand dieses Aufsatzes. Es wird das Schaffen dieser Künstler an ausgewählten Stationen ihrer Emigration sowie deren evolvierenden Identitäten im Kontext verschiedener ukrainischer Kreise aus der Perspektive der aktuellen Migrations- und Diasporaforschung untersucht. Der Ansatz umfasst sowohl sozial-historische als auch kunsthistorische Fragestellungen. Im Vordergrund stehen die Begriffe Mobilität, Transfer, Diaspora, und Nationenbildung, d. h. die Untersuchung rückt die Identitäten dreier Künstler und ihre grenzüberschreitenden Netzwerke und Kontaktzonen in Europa und Amerika in den Fokus. In diesem Kontext ist die Beziehung zwischen den Begriffen Heimat und Fremde, alte und neue Heimat, Exil und Emigration, Neuanfang und Rückkehr sowie Nostalgie und Remigration von besonderer Relevanz.⁷

Zur Zeit der Sowjetunion konnte die Erforschung der ukrainischen Migration nicht stattfinden. Die ukrainischen Künstler wurden in ihrem Heimatland als vergessen, „verboten“ und geächtet betrachtet. Die Migrationsstudien konnten nur von den ukrainischen Exil- und Diasporaforschern durchgeführt werden.⁸ Erst nach 1991, in der unabhängigen Ukraine, wurden sie zum Gegenstand kunsthistorischer Forschung.⁹ Obwohl viel über die politischen, unpolitischen und die ukrainisch national geprägten Exil- und Diaspora-Kunstwerke diskutiert wurde, sind immer noch viele bisherige Interpretationen hauptsächlich biographisch orientiert. Ukrainische Künstler werden häufig im Hinblick auf ihre individuellen Lebenserlebnisse als politisch Verfolgte oder „ewige Emigranten“ in der

⁷ Hiermit berufe ich mich auf methodische Ansätze, die in folgenden Publikationen diskutiert werden: WERNER/ZIMMERMANN (2002), 607–636; PRATT (2008); MATHUR (2011); HORNUFF (2015), 360–364; DOGRAMACI (2013); DOGRAMACI/MERSMANN (2019); DOGRAMACI (2020); EZLI (2022); MERSMANN (2021); TACKE (2020); WAGNER/DAVIS/KLEMENČIĆ (2017).

⁸ BAZHANSKYI (1954); HORNYATKEVYCH (1958); PROKOPTSCHUK (1958); PROKOPTSCHUK (1960); SAMCHUK (1979); MARUNIAK (1985); MEHYK (1981); KEIVAN (1996).

⁹ RIPKO (1994); RIPKO (1995); FEDORUK (1998); JACIV (1992); JACIV (2006).

ukrainischen Kunstgeschichte dargestellt. Dabei werden auch ihre der Heimat gewidmeten Kunstwerke als unmittelbares Dokument ihrer persönlichen Biografie interpretiert.

Zugleich gibt es zu den im Zentrum dieses Beitrags stehenden Künstlern ein unterschiedliches Forschungsinteresse. Nur Hordynsky und Kozak wurde in den letzten Jahrzehnten viel Beachtung geschenkt. Beiden widmeten im Jahr 1991 verschiedene Museen Ausstellungen, die Werke zeigten, welche während ihres Aufenthalts in Lviv entstanden waren. Im letzten Jahrzehnt erschienen zahlreiche neue Publikationen¹⁰ über Hordynsky. Anlässlich des 115. Geburtstags des Künstlers wurde die Ausstellung *Die Monumentalkunst von Sviatoslav Hordynsky: Skizzen, Zeichnungen, Projekte*¹¹ im National Museum Lvivs vom am 30. Dezember 2021 eröffnet, die bis zum 27. Februar 2022 gezeigt wurde. Präsentiert wurden ausgewählte, von Hordynskys gefertigte Entwürfe für sakraler Werke in Europa und Nordamerika. Darüber hinaus fand 2011 eine umfangreiche Ausstellung mit Zeichnungen, grafischen Arbeiten, Ölgemälden, Aquarellen, Pastellstudien für Kirchenmosaike und Fotografien von abgeschlossenen Großprojekten des Künstlers im Ukrainischen Museum¹² in New York statt.¹³ Zu Kozaks Schaffen und Werk hingegen wurden nur einzelne Artikel publiziert.¹⁴ Weiterhin gab es Ausstellungen zu seinen grafischen Arbeiten sowie und seiner Malerei im Ukrainischen Museum in New York (2007) (engl. Ukrainian Museum, ukr. Український музей) und im sowie in Ukrainian Museum and Library of Stamford (2012, 2013, 2014) zu sehen. Im Gegensatz zu den beiden Künstlern ist der Maler und Kunsthistoriker Mehyk in Vergessenheit geraten.

Alle drei Künstler, die ihr Schicksal als Emigranten und die gemeinsame Idee der Etablierung nationaler ukrainischen Kunst teilten, wuchsen in unterschiedlichen staatlichen Strukturen auf. Mehyk wurde 1899 in eine gebildete Familie aus der Bukowina hineingeboren. Die Bukowina (ukr. Буковина, dt. Buchen-

¹⁰ LUBKIVSKY (2004); SHEVCHUK (2005); BEREHOVSKA (2017); HORYN (2017); HORYN (2018).

¹¹ Монументальне мистецтво Святослава Гординського: начерки, рисунки, проекти (Monumentalne mystetstvo Sviatoslava Hordynskoho: nacherky, rysunky, proiekty).

¹² The Ukrainian Museum New York.

¹³ LESHKO (2011).

¹⁴ JACIV (2016).

land, rum. Bucovina;) gehörte seit 1775 zur Habsburgischen Monarchie und fiel im Jahr 1919 unter rumänische Herrschaft.¹⁵ Hordynsky kam 1906 als Sohn eines bedeutenden Vertreters des ukrainischen kulturellen Lebens in Kolomyja (ukr. Коломия, rum. Colomeea, dt. Kolomea) zur Welt.¹⁶ Seine frühen Begegnungen mit der Kultur der Huzulen (ukr. гуцули)¹⁷ hinterließen Spuren in den Sujets seiner künftigen Werke. Kozak zählte ebenfalls zum ukrainischen Bildungsbürgertum¹⁸ und stammte wie Hordynsky aus Hirne (ukr. Гірне) in Galizien (ukr. Галичина, pol. Galicja), das zu dieser Zeit zur Österreichisch-Ungarischen Monarchie gehörte und seit 1918 ein Teilgebiet der Zweiten Polnischen Republik war.

In den Biografien von Hordynsky, Kozak und Mehyk sind viele Parallelen zu finden: Beide zählen zu den Vertretern der ukrainischen Intelligenz sowie zur neuen Generation professioneller Künstler der 1920er und 1930er Jahre. Alle drei strebten ihr Leben lang danach, die ukrainische Kunst auf ein hohes Niveau zu bringen und sich mit den theoretischen Grundlagen ukrainischer Kunstgeschichte zu beschäftigen. Sie waren Ukrainer, deren Wege sich in Lviv, München, Philadelphia, Detroit und New York kreuzten. Aus aktueller Sicht zählen sie zu den bedeutendsten ukrainischen Diasporakünstlern. Sie beschäftigten sich mit der Frage nach ihrer Identität an den verschiedenen Stationen ihrer Emigration. In ihren Werken und Texten spiegelte sich diese Frage stets wider. Hordynsky und Kozak waren Absolventen der privaten Novakivsky Kunstschule in Lviv.¹⁹ Mehyk studierte hingegen an der Warschauer Kunstakademie, an die

¹⁵ BARABACZ (1992), 39.

¹⁶ HORYN (2017), 23–25.

¹⁷ Huzulen, eine ethnische Gruppe in den ukrainischen Karpaten ist für ihre kunsthandwerklichen und musikalischen Fertigkeiten wie das Verzieren der Eier, Töpferei, Holzschnitzerei, Weberei, Kupferarbeiten, Herstellung der Musikinstrumente und Tanz bekannt. Zahlreiche Künstler wie z. B. F. Pautsch, K. Sichulski, J. Fałat, F. Krychevskyi, O. Novakivsky, u. a. ließen sich durch die Huzulische Volkskunst inspirieren. Das Motiv der Huzulen gehörte auch zu den wichtigen Sujets im früheren Schaffen von Hordynsky (zum Beispiel seine Werke, wie „Huzulin mit gelbem Krug“ (Abb. 2). In: KUBIJOVYČ (1955), 465–470.

¹⁸ Teodor Kozak und Bronislava Lesser als Vertreter der österreichisch-ungarischen Aristokratie nahmen auch einen aktiven Teil im ukrainischen Leben in Hirne statt. Teodor Kozak war der Urenkel der adligen ukrainischen Kosaken Ivan Kozak. Bronislava Lesser entstammte aus der Familie des Barons Mewey. In: KOZAK (2014).

¹⁹ VOLOSHYN (2000), 37.

er als erster ukrainischer Student aufgenommen wurde.²⁰ Es ist in diesem Zusammenhang anzumerken, dass die Ausbildungsmöglichkeiten für die ukrainischen Künstler und Künstlerinnen sowie die gesellschaftlichen Voraussetzungen für deren Erwerbstätigkeit im 20. Jahrhundert eng mit der Frage der politischen Herrschaft verknüpft waren. Die Ukrainer Lvivs erlebten zwischen 1914 und 1944 verschiedene Arten von Herrschaftswechsel und Kriegserfahrungen²¹ und mussten sich gegenüber österreichischen, polnischen, deutschen und sowjetischen Kulturen behaupten. Mit der von 1923 bis 1933 existierenden, privaten Novakivsky Kunstschule (ukr. Мистецька школа Олекси Новаківського) begann die Entstehungsgeschichte der professionellen ukrainischen Kunsthochschule Galiziens. Sie entwickelte sich unter anderem zum Diskussionszentrum zwischen ukrainischen, polnischen und jüdischen Künstlern. Darüber hinaus vermittelte sie Kontakte, Kooperationen und sorgte für eine breite Vernetzung.²² Die Schule leistete Beiträge zur Bildung zahlreicher ukrainischer Studenten und inspirierte sie zur Weiterbildung in verschiedenen Kunstzentren Europas. Hordynsky beispielsweise setzte sein Studium an der Berliner Akademie für Bildende Künste²³ und an der Pariser Akademie Julian und Leger²⁴ fort. Die Novakivsky Kunstschule beschäftigte sich auch mit der Frage der Entwicklung ukrainischer Kunst, organisierte verschiedene Kunstausstellungen ihrer Studenten,

²⁰ DOROSHENKO (1979), 6.

²¹ Seit 1772 und bis 1918 fiel Lviv an das Österreichische Kaiserreich nach der ersten Teilung Polens. 1914 begannen Unabhängigkeitsbestrebungen der Ukrainer. Von November 1918 bis Mai 1919 existierte die *Westukrainische Volksrepublik*. In dieser Zeit fing der Kampf der Ukrainer mit Polen um Galizien an, der mit der Herrschaft Polens endete. Von 1918 bis 1939 zählte Lviv zur *Zweiten Republik* Polen. Von 1939 bis 1941 wurde Lviv in die Ukrainische Sowjetrepublik eingegliedert. In den Jahren 1941–1944 war die deutsche Besatzung in der Sowjetunion. Von 1944 bis 1991 gehörte Lviv zu der Ukrainischen Sowjetrepublik. Seit 1991 zählt Lviv zur unabhängigen Ukraine. In: SZPORLUK (1979), 37–135.

²² VOLOSHYN (1998), 3–7.

²³ Als Gasthörer nahm Hordynsky 1927 an dem Zeichenunterricht der Berliner Akademie der Künste teil und absolvierte den Kurs „Die Geschichte der byzantinischen Kunst und Kultur“ bei Prof. Volodymyr Zalozetsky-Sas an dem Ukrainischen Wissenschaftlichen Institut Berlin. In: HORYN (2017), 73–74.

²⁴ 1928 studierte er an der Akademie Julian in der Klasse von Prof. Robert Pougheon und Paul Laurens und seit 1929 setzte er sein Studium an der Akademie von Fernand Léger fort. In: HORDYNSKY (1973), 32.

an denen Hordynsky und Kozak vertreten waren und galt als ein wichtiges Zentrum des ukrainischen Kunstlebens Lvivs.

Mehyk gründete 1952 in Philadelphia das Ukrainische Kunststudio, das auf ähnlichen Prinzipien wie die Novakivsky Kunstschule basierte und zur Entwicklung und Fortsetzung, des in Lviv entstandenen, ukrainischen Kunstgeschehens beitrug. Er organisierte als Gründer und Leiter ein vielseitiges Ausbildungsprogramm und unterrichtete Zeichnen, Malen und die ukrainische Kunstgeschichte.²⁵ Somit wurde das Studio zu einem der wichtigsten Ausstellungsorte und Kunstzentren der ukrainischen Diaspora Nordamerikas.

Hordynsky, Kozak und Mehyk zählten zur Generation ukrainischer Künstler, in deren Werken sich seit der Lviver Periode eine Suche nach neuen Ausdrucksformen in der ukrainischen Kunst bemerkbar machte. Sie konzentrierten sich darauf, die ukrainische nationale Tradition aus einer neuen Perspektive zu betrachten und neue theoretische Konzepte für die ukrainische Kunst zu entwickeln. Zugleich stand die Frage der Modernisierung ukrainischer Kunst unter Beibehaltung des nationalen Aspekts sowie der Traditionen der ukrainischen Volkskunst zwischen Vertretern verschiedener Stilrichtungen im Zentrum der Diskussion.²⁶

Die drei Künstler setzten sich seit den 1920er und 1930er Jahren stark mit der Rolle der Kunst in der Herausbildung der ukrainischen Nationalidentität auseinander. Ihre Identität wurde auch in ihren Werken innerhalb verschiedener Stationen ihrer Emigration ständig betont. Somit deklarierten sie ihre Zugehörigkeit zur ukrainischen Nation und bemühten sich diese in ihrer Publikations- und Ausstellungstätigkeit zu stärken. Als aktive Mitglieder des Verbandes Unabhängiger Ukrainischer Künstler Lvivs²⁷ popularisierten sie die ukrainische Kunst in der Fachzeitschrift *Art/L'Art*²⁸ (1932–1936) und der Zeitung *Entgegenkommen*²⁹ (1934–1937).

Die ständige Auseinandersetzung mit der ukrainischen Identität äußerte sich unter anderem darin, dass sich die drei Künstler seit der Lviver Periode in ihren

²⁵ [o. A.] (1964), 4.

²⁶ ПОРОВОУС (1998), 93–128.

²⁷ Асоціація Незалежних Українських Мистців Львова (Asotsiatsiia Nezaleznykh Ukrainskykh Myttsiv Lvova).

²⁸ Мистецтво (Mystetstvo).

²⁹ Назустріч (Nazustrich).

Werken mit der Kyiver Rus (ukr. Київська Русь) und dem Kosakenerbe beschäftigten. Sie widmeten sich den Themen ukrainischer Volkskunst, und reflektierten darüber hinaus die Geschichte der staatlichen ukrainischen Unabhängigkeit. Außerdem interpretierten sie die Motive ukrainischer Huzulen und Bauertypen. Hordynsky beispielsweise verband in seinen früheren Huzulischen- und Kosakendarstellungen die Stilistik von Konstruktivismus mit den Motiven der ukrainischen Volkstracht (**Abb. 2** und **Abb. 3**). Auch Mehyk implementierte in seinen Werken die Motive der Volkskunst (**Abb. 4**) und der Huzulischen Holzkirchen (**Abb. 5**).

Kozak hingegen stellte in seinen Illustrationen für die Lviver Zeitungen³⁰ der 1920er und 1930er Jahre ukrainische historische Persönlichkeiten dar und verknüpfte sie mit populären Darstellungen der christlichen Ikonographie (**Abb. 6**). Im Vergleich zu Hordynsky schuf er zahlreiche Gemälde mit Huzulischen Motiven, zuerst in Nordamerika. Sie waren auf dem ukrainischen Diaspora-Kunstmarkt sehr beliebt und gefragt. Gleichzeitig begann er als ehemaliger Soldat der *Freiwilligen Ukrainischen Schützen* und *Ukrainischen Galizischen Armee* in den satirischen Zeitschriften *Schielauge*³¹ (**Abb. 7**) und *Die Mücke*³² den Mythos des Novemberaufstands und des Kampfes um Lviv 1918 zwischen Polen und Ukrainern zu kreieren. Seit 1951 bis 1991 romantisierte und entwickelte Kozak diese „November-Legende“ auf den Seiten der Zeitschrift *Der Reineke Fuchs*³³ (**Abb. 8**). In den 1960er Jahren präsentierte er sie auf den Postkarten des Verlages Roter Schneeball³⁴ (**Abb. 9** und **Abb. 10**) in Nordamerika und verknüpfte sie mit den Kultur- und Kunstereignissen der ukrainischen Diaspora.

³⁰ *Neue Zeit* (Новий час/Novyi chas), *Unsere Flagge* (Наш прапор/Nash prapor) und *Die Sache des Volkes* (Народня справа/Narodnia sprava).

³¹ *Зиз* (Zyz).

³² *Комар* (Komar).

³³ *Лис Микита* (Lys Mykyta).

³⁴ *Червона Калина* (Chervona Kalyna).



Abb. 2 Sviatoslav Hordynsky, *Гуцулка [Hutsulka/Hutzulin]*, Anfang der 1930er Jahre, Aquarell, Sammlung von Irene Hordynsky, Livingston, NJ, USA.



Abb. 3 Sviatoslav Hordynsky, *Козак. Проєкт театрального костюму* [*Kozak. Proiekt teatralnoho kostiumu/Kozak. Entwurf des Theaterkostüms*], 1933, Aquarell, Sammlung von Olenka and Irenaeus Yurchuk, Livingston, NJ, USA.



Abb. 4 Petro Mehyk, Гуцульський дзбанок [*Hutsulskyi dzbanok/Hutzulischer Krug*], Tempera, 1976, 80 × 60 cm, Sammlung von Ukrainian Educational and Cultural Center, Philadelphia, in: HORDYNSKY, Sviatoslav (Hg.): Petro Mehyk. Monograph on the painter with album of color plates, Philadelphia 1992, 101.



Abb. 5 Petro Mehyk, *Церква у Космачі* [Tserkva u Kosmachi/Kirche in Kosmach], Öl, 1939, 81 × 64 cm, Sammlung von Dr. B. und O. Faraoniw, in: HORDYNSKY, Sviatoslav (Hg.): Petro Mehyk. Monograph on the painter with album of color plates, Philadelphia 1992, 47.

У Навечеря Різдва Хр.

Ч. 5. (2120) Понеділок 6. січня 1936. Рік XIV

ІЛЮСТРОВАНИЙ ЩОДЕННИК
виходить щодня КРИМ НЕДІЛЬ

30 гр.

<p>ПЕРЕПЛАТА: В КРАЮ: місячно 3.— 24.; чотирьомісячно 9 за.; піврічно 18.— 24.; річно 36.— за. У Львові з доставкою до дому місячно 25. Грошію доручено. ЗА ГРАНИЦЮ чотирьомісячно: Австрія 9 шілінгів; Чехія 45 кш.; Франція 50 фр.; усі інші краї 18.— за.</p>	<p>АДРЕСА: НОВИЙ ЧАС, Львів, Косовицька 1/4 „NOWY CZAS“ Lwów, Kosciuszki 1/4. Телефони Редакції: 106-13, 230-13. Мекта П. М. О. Львів 501.505. „ Прага (Чехія) 78.724. „ Відень С — 124.312. „ Париж С.С. 180084.</p>
---	--

ХРИСТОС РАЖДАЄТЬСЯ!

Abb. 6 Edward Kozak, Христос Рождається! [*Khrystos Rozhdaietsia! / Christ is geboren!*], Titelseite, in: Новий Час [Novyi Chas/Neue Zeit], 06. 01. 1936, Nr. 5, Farbdruck.

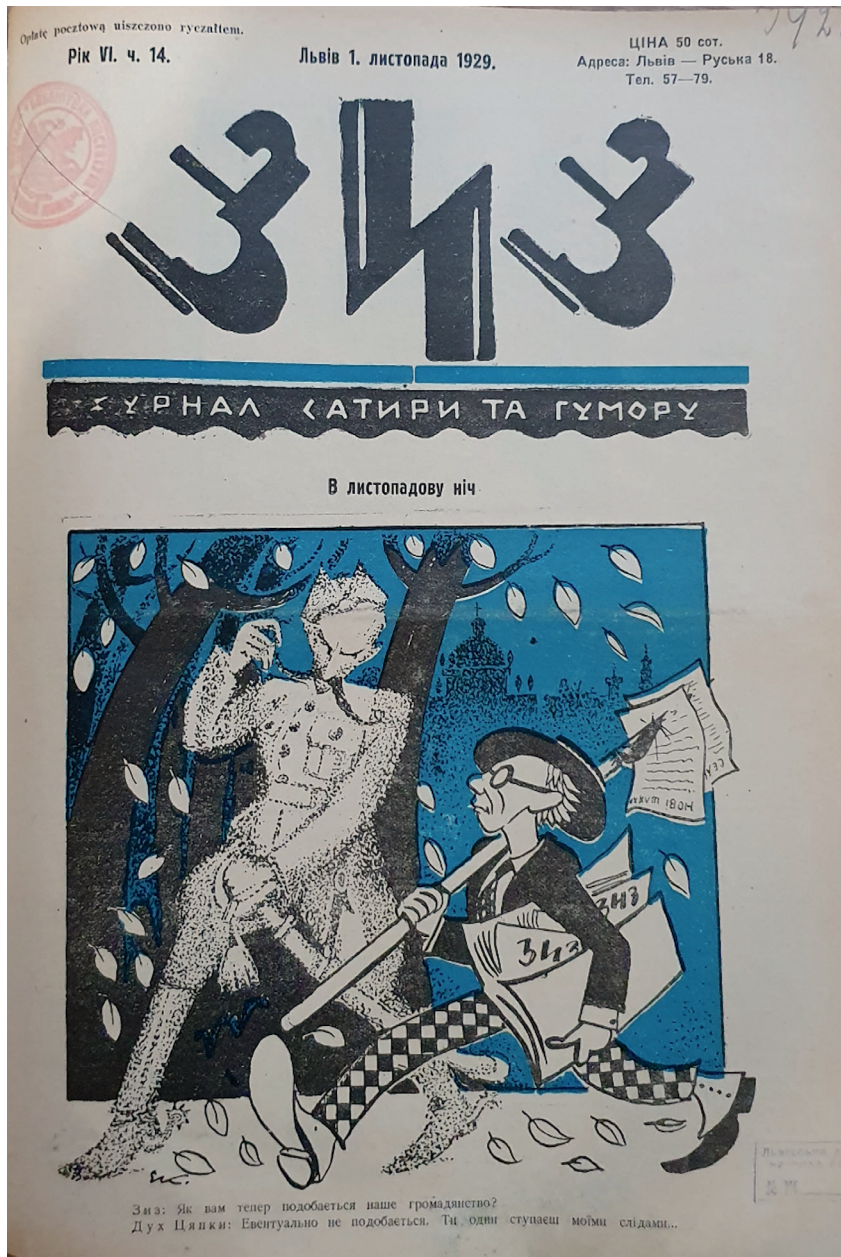


Abb. 7 Edward Kozak, *В листопадову ніч* [*V lystopadovu nich/Gedenktag an den Novemberaufstand*], Titelseite, in: *Зиз* [*Zyz/Schielauge*], 01. 11. 1929, Nr. 14, Farbdruck.

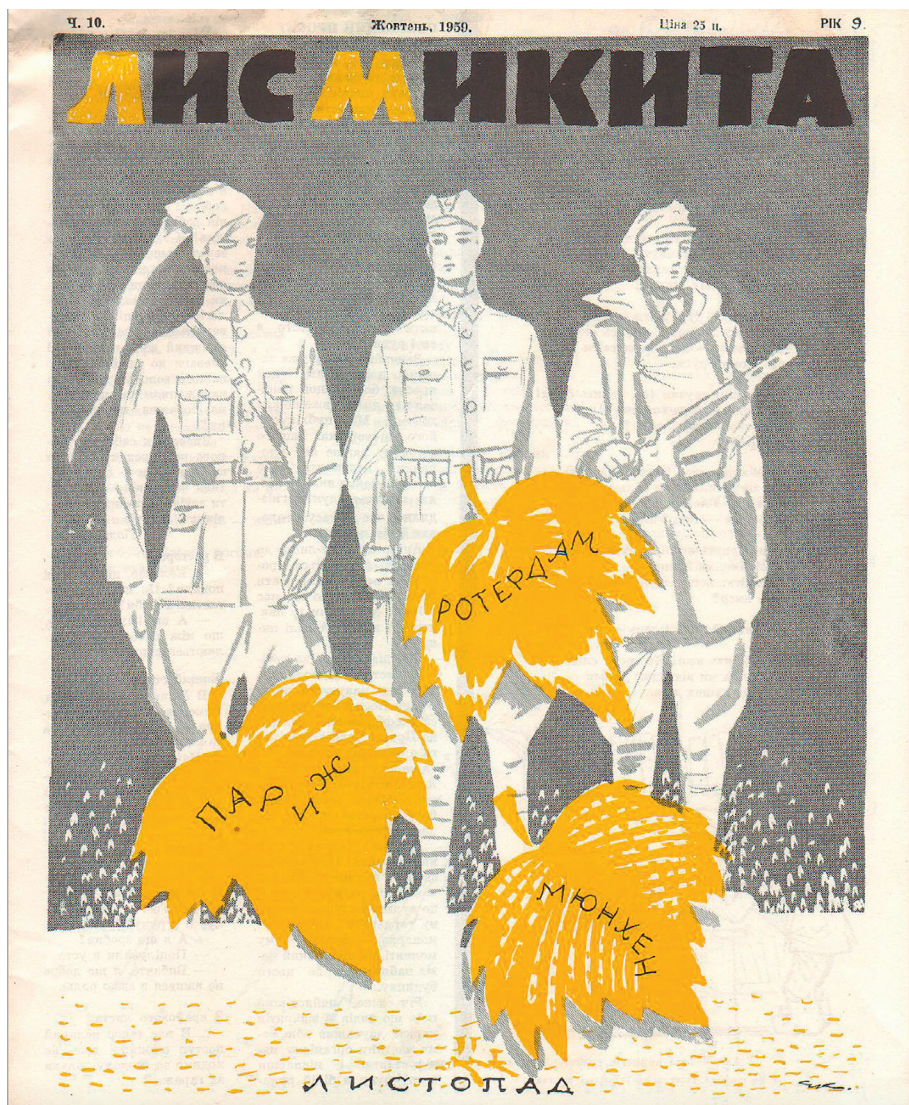


Abb. 8 Edward Kozak, Листопад [Lystopad/November], Titelseite, in: Лис Микита [Lys Mykyta/Der Reineke Fuchs], Oktober 1959, Nr. 10, Farbdruck.



Abb. 9 Edward Kozak, *Українські Січові Стрільці* [*Ukrainski Sichovi Striltsi/ Freiwillige Ukrainische Schützen*], Postkarte, Verlag „Червона Калина“ [Chervona Kalyna/Roter Schneeball], New York, 1965.



Abb. 10 Edward Kozak, *Українські Січові Стрільці [Ukrainski Sichovi Striltsi/ Freiwillige Ukrainische Schützen]*, Postkarte, Verlag „Червона Калина“ [Chervona Kalyna/Roter Schneeball], New York, 1965.

Wegen des Zweiten Weltkrieges verließen ukrainische Künstler ihre Heimat und emigrierten nach Deutschland und nach dem Krieg weiter nach Nordamerika.³⁵ Als Exilanten in München, New York, Philadelphia oder Detroit wirkten die drei Künstler vorwiegend in ihren geschlossenen ukrainischen „Mikrowelten“ und versuchten die in Lviv entstandene Idee der Entwicklung ukrainischer Kunst weiterzubeleben und umzusetzen.

In den Jahren 1946–1949 wurde München zu einer der wichtigsten „ukrainischen Kunstmetropole(n)“. Als aktive Mitglieder des Ukrainischen Verbandes der bildenden Künstler Münchens³⁶ popularisierten Hordynsky, Kozak und Mehyk die ukrainische Kunst in den Fachzeitschriften³⁷ und Zeitungen³⁸, in denen auch ihre Artikel mit ihren Bildern und Zeichnungen erschienen. Zugleich waren ihre Werke in einer Reihe von Displaced Persons-Kunstaussstellungen vertreten, die sowohl einzelne Arbeiten professioneller Künstler als auch von Volkskünstlern zeigten.³⁹

35 Wegen der sowjetischen Besatzung Lwivs wanderte Hordynsky 1939 zuerst nach Krakau aus und 1944 ließ er sich vorübergehend in Frickingen, Freiburg, Karlsfeld und München nieder. 1949 emigrierte er nach Nordamerika und seitdem lebte er in Verona, New Jersey. In: HORYN (2017), 25–273. 1939 emigrierte Kozak wie Hordynsky nach Krakau und 1944 ließ er sich vorübergehend in Berchtesgaden und München nieder. 1949 emigrierte er nach Nordamerika und lebte zuerst in New York und seit 1951 in Detroit. In: JACIV 1990, 14–17. 1944 wurde Mehyk als Zwangsarbeiter nach Deutschland deportiert und arbeitete bis Kriegsende in einer Fabrik in Rothenburg. 1949 emigrierte er nach Nordamerika und ließ sich in Philadelphia nieder. In: HORDYNSKY (1992), 145.

36 Українська Спілка Образотворчих Мистців Мюнхена (Ukrainska Spilka Obrazotvorchykh Myststiv Miunkhena).

37 *Ukrainische Kunst* (Українське мистецтво/Ukrainske mystetstvo, 1947–1948), *Ukrainische Malerei* (Українське малярство/Ukrainske maliarstvo).

38 *Ukrainische Tribüne* (Українська трибуна/Ukrainska trybuna, 1946–1949), *Time* (Час/Chas, 1946–1949)

39 Beispielsweise wurden im Jahr 1946 die Kunstaussstellungen in Karlsfeld, Rothenburg, Dillingen, Offenbach, Bregenz, Baden-Baden, Salzburg, Berchtesgaden, Langenargen und in den anderen Städten organisiert, die einen unterschiedlichen Charakter hatten. 1947 fand eine ganze Reihe der DP-Ausstellungen in Ansbach, Aschaffenburg, Bayreuth, Berchtesgaden, Garmisch-Partenkirchen, Göttingen, Dillingen, Ellwangen, München, Weißenburg und Regensburg statt. 1948 fanden die Kunstaussstellungen der ukrainischen Malerei, Bildhauerei und Volkskunst im Rahmen der „Ukrainischen Kulturwoche“ in der Regensburger Kunsthalle und im bayerischen Nationalmuseum München statt. In: UKRAINISCHE KUNST 1 (1947), 15, 37; UKRAINISCHE KUNST 2 (1947), 55. Aufgrund massiver Auswanderung der ukraini-

Durch das Aufgreifen ukrainischer Themen beabsichtigten Hordynsky, Kozak und Mehyk das Programm des Verbandes Unabhängiger Ukrainischer Künstler in Lviv und des Ukrainischen Verbandes der Bildenden Künstler in München weiter umzusetzen und somit „die Errungenschaften der europäischen Kunst aufzunehmen und sie mit den eigenen, ursprünglich ukrainischen Mustern unter Beibehaltung der nationalen Essenz zu verbinden“⁴⁰, wie es in der Resolution des Verbandes formuliert wurde. Im Vergleich zu den Werken der 1920er und 1930er Jahre, die von der Stilistik des Kubismus und Expressionismus beeinflusst wurden, sind in dem Nachkriegsschaffen der drei Künstler in München, eher neo-klassizistische und realistische Tendenzen zu beobachten, was am Beispiel Hordynskys Plakaten zur der DP Kunstaustellungen (**Abb. 11**) und Werken der Malerei (**Abb. 12**) zu sehen ist.

Stilistisch und genre-mäßig weisen die Werke dieser drei Künstler jedoch Unterschiede auf. Hordynsky war vor allem als Kirchenmaler, Kunstkritiker, Übersetzer und Schriftsteller bekannt geworden.⁴¹ Kozak dagegen trat besonders als Karikaturist, Schriftsteller, Herausgeber und Verleger der ukrainischen satirischen Zeitschriften *Schielaug*⁴², *Die Mücke*⁴³ und *Der Reineke Fuchs*⁴⁴ hervor.⁴⁵ Er leitete den Verband der Ukrainischen Bildenden Künstler in München und trug dort nach dem zweiten Weltkrieg zur Entwicklung des ukrainischen Diaspora-Kunstlebens bei. Er beteiligte sich ferner an der Organisation von den DP- und anderen Kunstaustellungen in der direkten Nachkriegszeit und stellte in die-

schen DPs nach Amerika und Kanada verlor München und seine Umgebung an Bedeutung nach 1948. Somit wurden New York, Detroit und Philadelphia zu den neuen bedeutendsten Zentren der ukrainischen Künstlerdiaspora. Im Jahr 1952 wurde zum Beispiel der Verband ukrainischer Künstler in Amerika gegründet, an dem Hordynsky, Kozak und Mehyk aktiv tätig waren. Der Verband vereinigte die zerstreuten ukrainischen Künstler, initiierte die Bildungsprogramme und Kurse für die Jugend, popularisierte die ukrainische Kunst durch die Veröffentlichung der Fachzeitschrift *Ukrainian Art Digest*“ (Нотатки з мистецтва/Notatky z mystetstva 1963–1991) sowie organisierte zahlreiche Ausstellungen.

40 UKRAINISCHE KUNST 1 (1947), 38.

41 МЕХУК (1981), 116.

42 Зиз (Zyz).

43 Комар (Komar).

44 Лис Микита (Lys Mykyta).

45 КУБІЮВУЧ (1955), 1066.

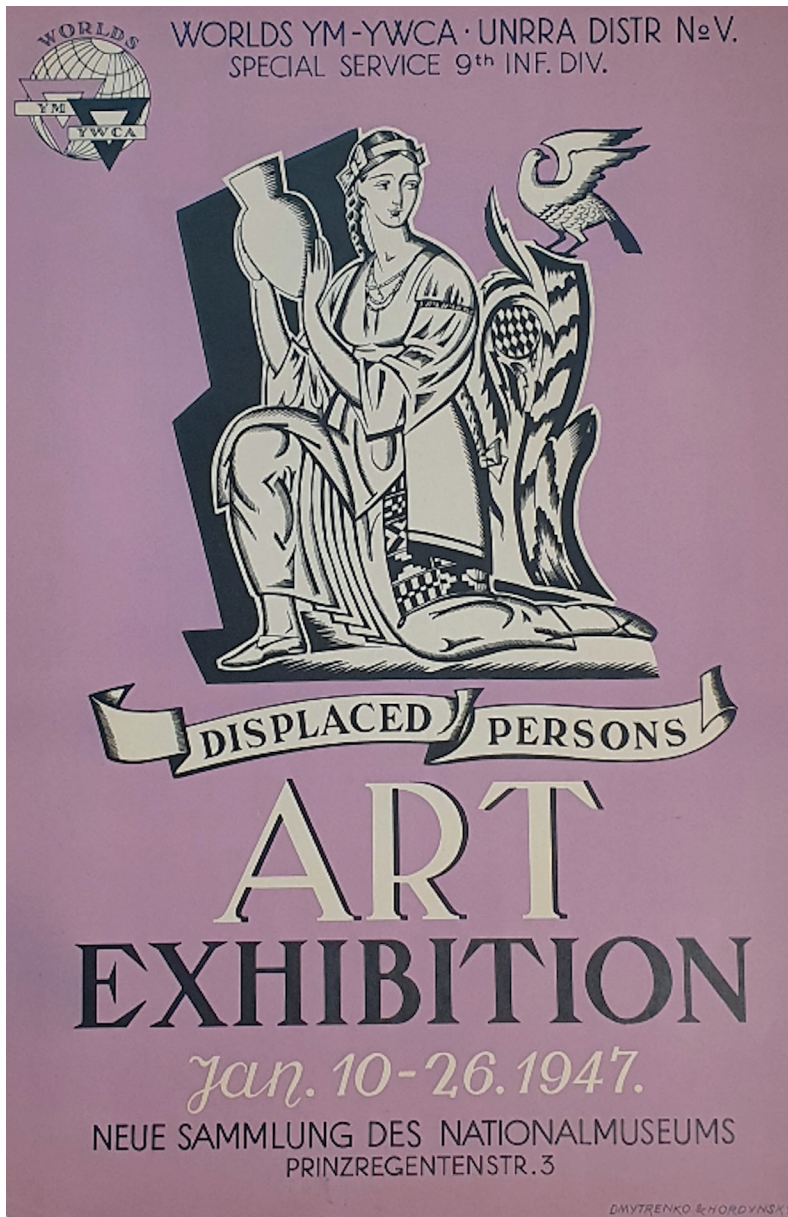


Abb. 11 Sviatoslav Hordynsky, Mykhailo Dmytrenko, *Displaced Persons Art Exhibition, Jan. 10–26. 1947* [Plakat der DP Kunstaussstellung], Neue Sammlung des Nationalmuseums, Farbdruck, Sammlung von Larissa Hordynsky, Newton, MA, USA, Foto Veronika Skip.



Abb. 12 Sviatoslav Hordynsky, *Музиканти* [*Muzykanty/Musikanten*], 1946, Öl, Sammlung von Nicholas Baranetsky, Livingston, NJ, USA.

sem Rahmen seine Werke vor. Wie Hordynsky schuf er zahlreiche Werke der Malerei mit den Huzulischen Motiven und den ukrainischen Bauerntypen.

Mehyk präferierte hingegen Genres wie Stilleben und Portraits. Er war zugleich Initiator, Gründungsmitglied und Leiter der ukrainischen Kunstgruppe *Die Ruhe*⁴⁶ in den 1930er Jahren in Warschau und des Ukrainisches Kunststudios in Philadelphia, und arbeitete als Chefredakteur der prominenten Diaspora-Zeitschrift *Ukrainian Art Digest*^{47,48}

Die drei Künstler spielten unbestritten eine wichtige Rolle im ukrainischen Kunstgeschehen Deutschlands und Amerikas. Im Rahmen meiner Dissertation betrachte ich ihre Persönlichkeiten sowie ihr Werk im 20. Jahrhundert und lege zugleich einen Fokus auf die Netzwerke, Zusammenarbeit und Kunsttraditionslinien in den ukrainischen Diasporakreisen. Dieser Ansatz erlaubt verschiedene Interpretationszugänge zu Migrations- und Identitätsfragen. Zudem wird der ukrainische, deutsche und amerikanische Rezeptionsraum aus der Perspektive der künstlerischen Tätigkeit der untersuchten Künstler vor einem breiten historischen, politischen und künstlerischen Hintergrund dargestellt und analysiert. Auf diese Weise soll ein Beitrag zur Untersuchung der Rolle von Kunst im Prozess der ukrainischen Nationsbildung geleistet werden.

Archivalienverzeichnis

- EKO: *Karikaturen. Die Ausstellung EKOs Karikaturen*, New York 1975, 2. In: *Archiv von Ukrainian Museum and Library of Stamford*, Bestand: Edward Kozak Papers
- Stammbaum der Familie Kozak*, übersetzt von Ksenia Kozak, 23. März 2014. In: Privatarchiv von Ksenia Kozak, Ann Arbor, MI, USA

⁴⁶ Спокій (Spokii).

⁴⁷ Нотатки з мистецтва (Notatky z mystetstva).

⁴⁸ МЕНУК (1981), 320.

Literaturverzeichnis

- [о. А.]: *Розпочався навчальний рік в Українській Мистецькій Студії у Філадельфії* [(о. А.): *Rozpochavsia navchalnyi rik v Ukrainskii Mystetskii Studii u Filadelfii* (о. А.): *Das Schuljahr hat im ukrainischen Kunststudio in Philadelphia begonnen.*]. In: *Svoboda*, Nr. 179, 24. September 1964, 4.
- BARABACZ, Maria Dzwinka: *A dedicated man*. In: HORDYNSKY, Sviatoslav (Hg.): *Monograph on the painter with album of color plates*, Philadelphia 1992, 39.
- БАЖАНСЬКИЙ, Михайло у.а (Hg.): *Книга мистців і діячів української культури учасників першої зустрічі українських мистців Америки й Канади з громадянством у днях 3–5 липня 1954*, [BAZHANSKYI, Mykhailo u.a (Hg.): *Knyha myststsv i diiachiv ukrainskoi kultury uchasnykiv pershoi zustrichi ukrainskykh myststsv Ameryky u Kanady z hromadianstvom u dniakh 3–5 lypnia 1954*/BAZHANSKYI, Mykhailo u.a (Hg.): *Das Buch ukrainischer Künstler und Kulturschaffende. Teilnehmer des ersten Treffens ukrainischer Künstler Amerikas und Kanadas mit Staatsbürgerschaft am 3.–5. Juli 1954*], Toronto 1954.
- БЕРЕГОВСЬКА, Христина: *Святослав Гординський – творчість за пів століття* [BEREHOVSKA, Khrystyna: *Sviatoslav Hordynsky – tvorchist za piv stolittia*/BEREHOVSKA, Khrystyna: *Sviatoslav Hordynsky – Werk für ein halbes Jahrhundert*], Lviv 2017, 206.
- DOGRAMACI, Burcu (Hg.): *Migration und künstlerische Produktion: aktuelle Perspektiven*, Berlin, Bielefeld, 2013, 388.
- DOGRAMACI, Burcu/MERSMANN, Birgit (Hg.): *Handbook of art and global migration: theories, practices, and challenges*, Berlin, Boston, 2019, 428.
- DOGRAMACI, Burcu u.a (Hg.): *Arrival cities: migrating artists and new metropolitan topographies in the 20th century*, Leuven (Belgium), 2020, 438.
- DOROSHENKO, Vasyl (Hg.): *Retrospective exhibition of painting by prof. Petro Mehyk on the occasion of his 80th anniversary of birth*, Philadelphia – New York 1979, 47.
- EZLI, Özkan: *Narrative der Migration: eine andere deutsche Kulturgeschichte*, Berlin, Boston 2022, 761.
- ФЕДОРУК, Олександр у.а (Hg.): *Мистецтво української діаспори. Повернуті імена* [FEDORUK, Oleksandr u. a. (Hg.): *Mystetstvo ukrainskoi diaspory. Povernuti imena*/FEDORUK, Oleksandr u. a. (Hg.): *Die Kunst der ukrainischen Diaspora. Zurückgegebene Namen*], Kyiv 1998, 382.

- HORDYNSKY, Sviatoslav (Hg.): *Petro Mehyk. Monograph on the painter with album of color plates*, Philadelphia 1992, 158.
- ГОРДИНСЬКИЙ, Святослав: Львів, Париж, Еміграція. Спогади про Степана Луцика. In: Степан Луцик мистець [HORDYNSKY, Sviatoslav: Lviv, Paryzh, Emigratsiia. Spohady pro Stepana Lutsyka. In: Stepan Lutsyk mystets/ HORDYNSKY, Sviatoslav: Lviv, Paris, Emigration. Erinnerungen an Stepan Lutsyk. In: *Der Künstler Stepan Lutsyk*], New York, Toronto, Washington 1973, 32.
- ГОРДИНСЬКИЙ, Святослав: Пояснення до портретів-шаржів „Культурні діячі Львова 1930-их рр.“. In: Терем. Проблеми української культури. Наші мистці на чужині [HORDYNSKY, Sviatoslav: Poiasnennia do portretiv-sharzhiv „Kulturni diiachy Lvova 1930-ykh rr.“. In: Terem. Problemy ukrainskoi kultury. Nashi mysttsi na chuzhyni/HORDYNSKY, Sviatoslav: Erklärung zur Edward Kozaks Portraitstudie „Kulturschaffende Lvivs der 1930er Jahre“. In: Terem. Probleme ukrainischer Kultur. Unsere Künstler im Ausland], Band 10, Detroit 1990, 102–103.
- ГОРИНЬ, Богдан: Святослав Гординський на тлі доби: есе-колаж у двох книгах, [HORYN, Bohdan: Sviatoslav Hordynsky na tli doby: ese-kolazh u dvokh knyhakh/HORYN, Bohdan: Sviatoslav Hordynsky im Kontext seiner Zeit: eine Essay-Collage in zwei Büchern], Buch 1, Kyiv 2017, 424.
- ГОРИНЬ, Богдан: Святослав Гординський на тлі доби: есе-колаж у двох книгах, [HORYN, Bohdan: Sviatoslav Hordynsky na tli doby: ese-kolazh u dvokh knyhakh/HORYN, Bohdan: Sviatoslav Hordynsky im Kontext seiner Zeit: eine Essay-Collage in zwei Büchern], Buch 2, Kyiv 2018, 624.
- ГОРНЯТКЕВИЧ, Дем'ян: Українські мистці в автобіографіях [HORNATKEVYCH, Demian: Ukrainski mysttsi v avtobiohraftiakh/HORNATKEVYCH, Demian: Ukrainische Künstler in Autobiographien], London 1958.
- HORNUFF, Daniel: *Gegenwart als Kontaktzone: Notizen zur Kunsttheorie an Kunsthochschulen*. In: *Kunstchronik*, 2015, Nr. 68, 360–364.
- Гуцули. In: КУБІЙОВИЧ, Володимир (Hg.): *Енциклопедія українознавства* [Hutsuly. In: KUBIJOVYČ, Volodymyr (Hg.): *Entsyklopediia ukrainoznavstva/Huzulen*. In: KUBIJOVYČ, Volodymyr (Hg.): *Enzyklopädie der Ukrainekunde*, Band 2], Paris, New York 1955, 465–470.
- ЯЦІВ, Роман: *Едвард Козак. Каталог* [JACIV, Roman: *Edward Kozak. Katalog*/JACIV, Roman: *Edward Kozak. Katalog*], Kyiv 1990, 28.

- ЯЦІВ, Роман: *Львівська графіка. 1945–1990. Традиції та новаторство* [JACIV, Roman: *Lvivska hrafika. 1945–1990. Tradytzii ta novatorstvo*/JACIV, Roman: *Lviver Grafik. 1945–1990. Traditionen und Innovationen*], Kyiv, 1992, 120.
- ЯЦІВ, Роман: *Українське мистецтво 20 століття: Ідеї, явища, персоналії. Збірник статей* [JACIV, Roman: *Ukrainske mystetstvo 20 stolittia: Idei, yavushcha, personalii. Zbirnyk statei*/JACIV, Roman: *Ukrainische Kunst des 20. Jahrhunderts: Ideen, Phänomene, Persönlichkeiten. Aufsatzsammlung*], Lviv 2006, 349.
- ЯЦІВ, Роман: *Хто він, ЕКО*. In: *Бібліотека українського мистецтва* [JACIV, Roman: *Khto vin, EKO*. In: *Biblioteka ukrainskoho mystetstva*/JACIV, Roman: *Wer ist EKO*. In: *Bibliothek der ukrainischen Kunst*, 24. 02. 2016. URL: uartlib.org/8290-2/ (Stand 02. 05. 2022).
- КЕЙВАН, Іван: *Українські мистці поза Батьківщиною* [KEIVAN, Ivan: *Ukrain-ski mysttsi poza Batkivshchynoiu*/KEIVAN, Ivan: *Ukrainische Künstler außerhalb des Mutterlandes*], Edmonton 1996, 226.
- Козак Едвард. In: КУБІЙОВИЧ, Володимир (Hg.): *Енциклопедія українознавства* [Kozak Edward. In: KUBIJOVYČ, Volodymyr (Hg.): *Entsyklopediia ukrai-noznavstva*/Kozak Edward. In: KUBIJOVYČ, Volodymyr (Hg.): *Enzyklopädie der Ukrainekunde*, Band 3], Paris, New York 1955, 1066.
- LESHKO, Jaroslaw (Hg.): *Catalogue of Exhibition, The Ukrainian Museum: The Worlds of Sviatoslav Hordynsky*, New York 2011, 38.
- MATHUR, Saloni: *The Migrant's time: rethinking art history and diaspora*, New Haven 2011, 251.
- МАРУНЯК, Володимир: *Українська еміграція в Німеччині і Австрії по другій світовій війні* [MARUNIAK Volodymyr: *Ukrainska emigratsiia v Nimechchyni i Avstrii po druhii svitovii viini*/MARUNIAK Volodymyr: *Die ukrainische Emi-gration in Deutschland und Österreich nach dem Zweitem Weltkrieg*], Band 1, München 1985.
- МЕГИК, Петро (Hg.): *Книга творчості українських мистців поза Батьківщиною* [МЕГУК, Petro (Hg.): *Knyha tvorchosti ukrainskykh mysttsiv poza Batkivshchynoiu*/МЕГУК, Petro (Hg.): *Das Buch des Schaffens ukrainischer Künstler außerhalb des Mutterlandes*], Philadelphia 1981.
- MERSMANN, Birgit: *Über die Grenzen des Bildes: Kulturelle Differenz und trans-kulturelle Dynamik im globalen Feld der Kunst*, Bielefeld 2021, 285.

- PRATT, Mary Louise: *Imperial eyes: travel writing and transculturation*, 2. Ed., London 2008, 276.
- PROKOPTSCHUK, Gregor: *Ukrainer in München und in der Bundesrepublik*, Band 1, München 1958, 92.
- PROKOPTSCHUK, Gregor: *Ukrainische Künstler in Deutschland*, München 1960, 110.
- ROMANENCHUK, Bohdan (Hg.): *Lviv. Art and Literary Almanac. 700th anniversary of the establishment*, Philadelphia 1954, 177.
- SZPORLUK, Roman: *Ukraine, a brief history*, Detroit 1979, 37–135.
- TACKE, Andreas (Hg.): *Künstlerreisen: Fallbeispiele vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Petersberg 2020, 248.
- WAGNER, Kathrin/DAVIS, Jessica/KLEMENČIČ, Matej (Hg.): *Artists and migration 1400–1850: Britain, Europe and beyond*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing 2017, 209.
- WERNER, Michael/ZIMMERMANN, Bénédicte: *Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen*. In: *Geschichte und Gesellschaft*, 28. Jahrg., H. 4 (Oct.–Dec., 2002), 607–636.
- ВИННИЧУК, Юрій: *Café De La Paix*. In: *Кнайпи Львова* [VYNNYCHUK, Yuriy: *Café De La Paix*. In: *Knaiipy Lvova/VYNNYCHUK, Yuriy: Café De La Paix*. In: *Die Kneipen Lvivs*], Lviv 2005, 75–80.
- ВОЛОШИН, Любов: *Мистецька школа О. Новаківського у Львові. Біографічний словник учнів* [VOLOSHYN, Liubov: *Mystetska shkola O. Novakivskoho u Lvovi. Biohrafichnyi slovnyk uchniv*/VOLOSHYN, Liubov: *Oleksa Novakivskys Kunstschule in Lviv. Biographisches Wörterbuch der Studenten*], Lviv 1998, 64.
- ВОЛОШИН, Любов: *Мистецька школа Олекси Новаківського у Львові. До 75-ліття заснування* [VOLOSHYN, Liubov: *Mystetska shkola Oleksy Novakivskoho u Lvovi. Do 75-littia zasnuvannia*/VOLOSHYN, Liubov: *Die Kunstschule von Oleksa Novakivsky anlässlich der 75 Jahre der Gründung*], Lviv 2000, 37.
- ПОПОВИЧ, Володимир: *Українські мистці у Західній Європі після 1945*. In: *Мистецтво української діаспори. Повернуті імена*. [POPOVYCH, Volodymyr: *Ukrainiski mysttsi u Zakhidnii Yevropi pislia 1945*. In: *Mystetstvo ukrainskoi diaspory. Povernuti imena*/POPOVYCH, Volodymyr: *Ukrainische Künstler in Westeuropa nach 1945*. In: *Die Kunst der ukrainischen Diaspora. Zurückgegebene Namen*], Kyiv 1998, 93–128.

- Резолюції першого з'їзду Української Спілки Образотворчих мистців. In: *Українське мистецтво*, альманах 1 [Rezoliutsii pershoho z'izdu Ukrainskoi Spilky Obrazotvorchykh mysttsiv. In: *Ukrainske mystetstvo*, almanakh 1/*Beschluss der ersten Tagung des Ukrainischen Verbands der bildenden Künstler*. In: *Ukrainische Kunst*, Band 1], München 1947, 38.
- РІПКО, Олена (Hg): Каталог виставки. *Мистецтво Львова першої половини ХХ століття* [RIPKO, Olena (Hg): Katalog vystavky. *Mystetstvo Lvova pershoi polovyny XX stolittia*/Ripko, Olena (Hg): Kat. Ausst. *Die Kunst Lvivs der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*], Lviv 14. April–24. August 1994.
- РІПКО, Олена: *У пошуках втраченого минулого: ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст.* [RIPKO, Olena: *U poshukakh vtrachenoho mynuloho: retrospektyva mystetskoï kultury Lvova XX st.*/RIPKO, Olena: *Auf der Suche nach der verlorenen Vergangenheit: eine Retrospektive der Lviver künstlerischen Kultur im 20. Jahrhundert*], Lviv 1995, 286.
- САМЧУК, Улас: Плянета Ді-Пі. Записки і листи [SAMCHUK, Ulas: Plianeta Di-Pi. Zapysky i lysty/SAMCHUK, Ulas: DPs-Planet. Notizen und Briefe], Winnipeg 1979, 355.
- Українське мистецтво: альманах 1 [Ukrainske mystetstvo: *almanakh 1/Ukrainische Kunst*, Band 1], München, 1947, 40.
- Українське мистецтво: альманах 2 [Ukrainske mystetstvo: *almanakh 2/Ukrainische Kunst*, Band 2], München, 1947, 56.
- ШЕВЧУК, Валерій у.а (Hg.): *Святослав Гординський. В обороні культури*, Київ 2005, 360 [SHEVCHUK, Valerii u.a (Hg.): *Sviatoslav Hordynsky. V oboroni kultury*/SHEVCHUK, Valerii u.a (Hg.): *Sviatoslav Hordynsky. Zur Verteidigung der Kultur*], Kyiv 2005, 360.

Veronika Skip

The Ukrainian Artists' Diaspora in Germany and America in the Context of the Work of Svyatoslav Hordynsky, Edward Kozak and Petro Mehyk

SUMMARY In my article, I focus on post-war Ukrainian diaspora art in Germany and North America in the context of the work of three artists who were emigrants for long periods of their lives: Sviatoslav Hordynsky (1906–1993), Edward Kozak (EKO) (1902–1992) and Petro Mehyk (1899–1992). The paths of these three artists crossed in Lviv Munich, Philadelphia, Detroit, and New York. They were among

the most important artists of the Ukrainian diaspora. Through their exhibition and publication activities, they sought to develop Ukrainian art and represent it at a high level.

Despite the stylistic diversity of their individual works and their different artistic personalities, their works have much in common. For example, they placed themes from their Ukrainian homeland as well as motifs from Ukrainian folk art at the centre of their depictions. This artistic commitment was an expression of their endeavour to establish a Ukrainian national art. It was precisely this aspect that made them the most popular art producers in diaspora circles. Hordynsky, Kozak and Mehyk were mainly active in Ukrainian art and cultural centres in Europe, America, and Canada. Their works were primarily aimed at a broad Ukrainian audience.

Вероніка Скін

Українська мистецька діаспора Німеччини та Америки в контексті творчості Святослава Гординського, Едварда Козака та Петра Мегика

АНОТАЦІЯ У статті розглянуто повоєнне мистецтво української діаспори в Німеччині та Північній Америці в контексті творчості трьох мистців, які тривалий період свого життя були емігрантами: Святослава Гординського (1906–1993), Едварда Козака (ЕКО) (1902–1992) та Петра Мегика (1899–1992). Шляхи цих трьох мистців перетиналися у Львові, Мюнхені, Філадельфії, Детройті та Нью-Йорку. Вони належали до найвідоміших митців української діаспори і своєю виставковою та видавничою діяльністю прагнули розвивати українське мистецтво та репрезентувати його на високому рівні.

Незважаючи на стилістичне розмаїття робіт і різні мистецькі особистості, їх творчість має багато спільного. Центральним у творчості мистців є звернення до української тематики та мотивів українського народного мистецтва. Це мистецьке прагнення було їх внутрішнім вираженням утвердити українське національне мистецтво. Саме цей аспект зробив їх одними з найпопулярніших творців діаспорного мистецтва. Гординський, Козак і Мегик творили переважно в українських мистецько-культурних осередках Європи, Америки та Канади і їхні твори були орієнтовані насамперед на широку українську аудиторію.

Paweł Leszkowicz

Queer Ukraine

Images, Ideas, Struggles

Paweł Leszkowicz: Queer Ukraine. Images, Ideas, Struggles

In: Kilian Heck und Aleksandra Lipińska (Hrsg.): Als der Krieg kam ... Neue Beiträge zur Kunst in der Ukraine, Heidelberg: arthistoricum 2023, S. 134–160.

<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1227.c17107>

In the text I would like to present a queer angle on the current war, to draw attention to recent developments in LGBTQ+ art and activism in Ukraine, on the basis of a contextual analysis of selected artworks by Ukrainian artists. I will present a minoritarian, queer perspective on the invasion, along with some historical perspective on the queer history and art of Ukraine in the twenty-first century.

We Were Here (2018) by Anton Shebetko (Ukr. Антон Шебетко) is a series of photographic portraits highlighting the role played in the war against the Russians since 2014 by queer soldiers in the Ukrainian army (Fig. 1a–c). The series consists of photos, prints on textiles, videos, and audio interviews. It was created as part of the art residency project *Coming Out of Isolation: Through Art to Visibility* organized by the IZOLYATSIYA (Ukr. Ізоляція) cultural center and the NGO Kyiv Pride with the support of the German foundation EVZ. The *EVZ-Stiftung (Erinnerung, Verantwortung und Zukunft)*, founded in memory of the victims of National Socialism, works to promote human rights and understanding between peoples. The purpose of the project “Coming Out of Isolation” was to raise and counter the issue of discrimination based on sexual orientation and gender identity in Ukraine through art.¹

We Were Here is a series of photographs of mostly masked and camouflaged Ukrainian queer soldiers and volunteer fighters, both men and women, engaged in the anti-terrorist operation in eastern Ukraine. When the portraits were taken in 2018, the soldiers were participating in the Joint Forces Operation. The portraits are intended to reflect both the conflict itself and the soldiers’ own reconciliation between their identities on the one hand as Ukrainian soldiers fighting in the war against the Russians, and on the other as queer individuals who are heroes but at the same time are forced to conceal their identity due to the danger of homophobic reactions from and trouble within the army, with its rigidly masculine structure. Many of the soldiers have to remain in the closet not only during their military service, but also in civilian life.² In this project about visibility, they are out, but humorously, sometimes grotesquely masked. The portraits conceal their identities by means of their military uniforms, composition, poses, and a variety of facial coverings, and sometimes with impastos of rainbow paint and colors. Some of the portraits are serious, others playful. They are accompa-

1 IZOLYATSIYA (2018).

2 SHEBETKO (2018).



Fig. 1 a–c. Anton Shebetko, *We Were Here* (2018), photographs copyright A. Shebetko

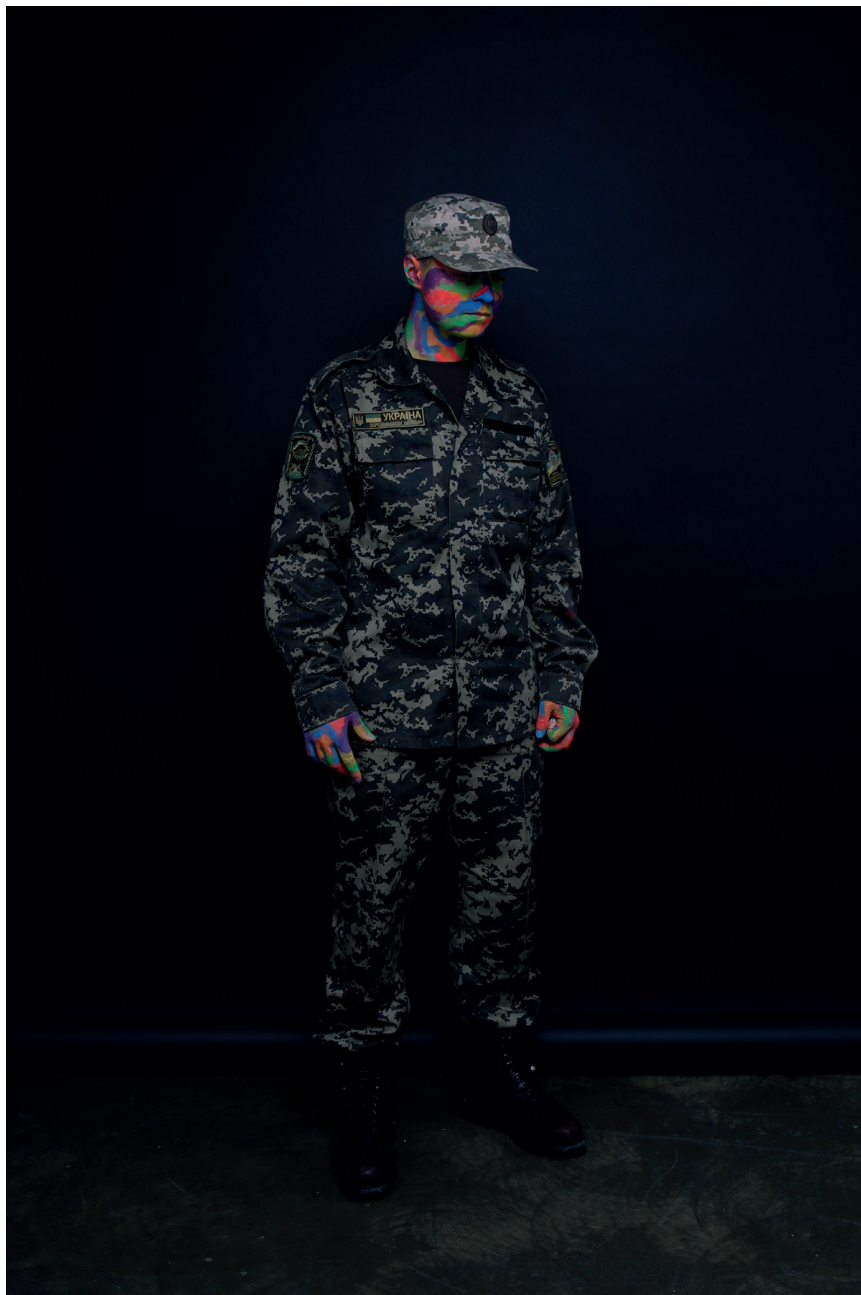


Fig. 1b



Fig. 1c

nied by interviews with the soldiers; there are headphones next to the photos. The visual strategy of concealment that partially hides the soldiers' identities is not unique to Ukraine. Similar influential photographic projects have been organized in the West over the last 20 years, particularly in the US as part of the political discussion on accepting openly queer soldiers in the army.

When the far right opposed the queer movement in Ukraine, especially the Equality (Pride) Marches in Kyiv (Ukr. Київ) between 2013 and 2019, its opponents used the arguments that the country was at war in the east and events like those were neither appropriate nor patriotic, and that homosexuality was a threat to national security. The artist's intention here was thus to show the queer fighters in the war – those who were there and taking an active part in combat, but were forced into invisibility and hence not acknowledged. Shebetko's goal was to counter the far right's nationalistic gender ideology which claims that queer people, above all gay men, do not contribute to the defense of their country.

In 2018, the exhibition provided the impulse for the self-organization of queer soldiers and veterans into a supportive network. The idea was even mooted to organize a gay unit in the army, and an NGO promoting equal rights for LGBTQ+ military personnel was established.³ The frontman of this movement is Viktor Pylypenko (Ukr. Віктор Пилипенко), the only person whose face is fully visible on the textile print strip of portraits hanging from the ceiling. There is also a video interview with him. Pylypenko visited the US as a soldier and was inspired by queer activism in the American army.

Many cultural spaces in Kyiv have featured LGBTQ+ artists, one of them being the Visual Culture Research Center or "Dzherelo" (Ukr. Джерело). Shebetko's exhibition was organized by the queer-friendly space IZOLYATSIYA Platform for Cultural Initiatives, whose own history incorporates connections with both the Ukrainian east and with the war. IZOLYATSIYA, a non-profit, non-governmental cultural platform, was established in a post-industrial space in Donetsk in 2010. In 2014, the region was seized by the self-proclaimed pro-Russian 'Donetsk People's Republic,' and IZOLYATSIYA had to move to Kyiv. It established a new space in an industrial shipyard district in the capital. In 2018, in the context of its project 'Coming Out of Isolation' several resident artists worked on

3 CHORNOKODRATENKO (2021)

LGBTQ-related projects; Shebetko was one of them. Let us consider the broader context. Since *Euromaidan* (Ukr. Євромайдан) in 2013/14, there have been significant legal, social, and cultural advances in queer rights in Ukraine. The Revolution of Dignity opened up the prospect of dignity for queer people. There was even a march organized by gay rights activists as part of the successful Euromaidan protests. Some queer activists who saw active combat in the Euromaidan struggle are now joining the *Territorial Defense Forces* (Ukr. Війська територіальної оборони) or seeking paramedic training. Ukraine's articulation of its wish to join the EU has strongly contributed to its opening up to LGBTQ rights, and this, in turn, has fueled a readiness among its gay citizens to help defend the democratizing country, and to fight for freedom against the homophobic Putin's Russia.⁴

Support for Ukrainian sovereignty also means support for LGBTQ+ rights and human rights more broadly. In 2015, discrimination on the grounds of sexual orientation was banned in the workplace.⁵ Volodymyr Zelenskyy (Ukr. Володимир Зеленський), elected in 2019, became the first president to acknowledge LGBTQ+ citizens and publicly state his willingness to do more for equality.⁶ In 2020, his government tabled hate crime legislation that included protections for LGBTQ+ people, despite strong opposition from religious groups.

Before the current war, large numbers of queer people from Russia, Belarus, Kazakhstan, and even some African countries migrated to Ukraine to escape discrimination in their own lands. Ukraine has no repressive laws like those in Russia, where the 2013 law on so-called 'gay propaganda' prohibits Pride parades and makes it almost impossible to publicly show or address queerness in culture and public life. Thus, there is the very real fear that if Russia wins the war, LGBTQ+ people in Ukraine would lose everything that they have gained with great difficulty in recent years. This minority has already been actively persecuted in the separatist Russian-controlled area of Donbas (Ukr. Донбас) and in Crimea (Ukr. Крим). In interviews, many of those involved in activism who decided to join the combat as soldiers or providers of medical or food aid emphasize that they are fighting not only for the freedom of their country but also for

4 GARCIA (2022).

5 KUMAR (2022).

6 CASEY (2022).

the free world, for liberal democracy, and for human rights and queer rights. Viktor Pylypenko, the out soldier says, 'We are confronting a tyrannical, homophobic enemy!'⁷ And they are.

Yet the story is in fact more dramatic, ambivalent, and difficult still: homophobia also exists inside Ukraine; it is not only Russian. Ukraine legalized gay sex in 1991, but conservative activists and politicians regularly target the rights and livelihood of LGBTQ+ people. A war against queer rights and images has been raging in Ukraine for years, backed by the Eastern Orthodox Church and Russian-funded extremist groups, politicians, and oligarchs. There is strong internal political and religious opposition to the advancement of queer rights and culture. The increased queer visibility has prompted a conservative backlash. The artists and activists behind the Pride Festival have been 'soldiers' on the barricades of this internal anti-queer war for a long time. Homophobic images play a significant role here, especially in the anti-Pride movement. Among these have been billboards with slogans such as 'Association with the EU means same-sex marriage'; while protesters against closer links with the EU brandish signs showing stick figures engaged in anal sex and chant slogans 'Go to Europe through the ass. Homophobic violence and hate crimes are rife.'⁸ LGBTQ+ events and community centers have frequently been attacked by far-right groups and require heavy police protection. There have been a number of attacks against exhibitions and film screenings, in which art works have been destroyed. Cultural events advertised as LGBTQ+ have to be planned well in advance and incorporate rigorous security measures. They have caused riots in Kyiv, Odesa (Ukr. Одеса) and Kharkiv (Ukr. Харків). Yet the queer scene has continued to grow, despite and in defiance of those attacks.⁹ The Kyiv Pride inspired anarcho-feminist marches and a dedicated movement; in addition to Pride, there is a Women's March, and feminist campaigns are highly visible. Hence, the progressive, pro-European movement has a strong queer feminist component, and contemporary art plays an important role in it.¹⁰ Artists have been the main force creating powerful images to counter the far-right campaigns of hatred and den-

7 COOPER (2022).

8 ILGA (2021).

9 SCHNEIDER (2019).

10 ZYCHOWICZ (2020).

igration. This visual resistance and dissidence in Ukraine testify to the power of queer art. Some of the most prominent artists and visual activists working with queer themes are Eugen Korshunov (Ukr. Євген Коршунів), Yan/a Bachynska/i (Ukr. Ян/а Бачинські/а), Kateryna Semchuk (Ukr. Катерина Семчук), Kateryna Yermolaeva (Катерина Єрмолаєва), Vadim Yakovlev (Ukr. Вадим Яковлев), Alina Kleytman (Ukr. Алина Клейтман), Zhenya Tramvai (Ukr. Женя Трамвай), Bogdan Moroz (Ukr. Богдан Мороз), Kinder Limo, Tetiana Kornieieva (Ukr. Тетяна Корнєєва), Anatoly Belov (Ukr. Анатолий Белов), Jan/Yana Bachynski, Anita Nemet (Ukr. Анита Немет), Antigon Staff, Mikhail Koptev (Ukr. Михаил Коптев) and Nikita Kadan (Ukr. Нікіта Кадан).

For many years, Ukraine has been at the forefront of queer rights, curating, and art in Eastern Europe. In 2012, Natalia Chermalych (Ukr. Наталія Чермалич), who specializes in feminist and queer projects, curated an exhibition entitled *A Room of My Own*, which featured photographs by Yevgenia Belorusets (Ukr. Євгенія Марківна Белорусець) portraying the precarious lives of gay and lesbian couples across Ukraine (Fig. 2a–d). It was organized in the Visual Culture Research Center (Ukr. Центр візуальної культури) at the Kyiv-Mohyla Academy (ukr. Національний університет Києво-Могилянська академія) as part of the First International Contemporary Art Biennale ARSENALE 2012. The show was supported by Insight NGO, the Heinrich Böll Foundation, and the Ukrainian Women's Fund. The *Visual Culture Research Center* had previously hosted other anti-homophobia events which were targeted by threats. *A Room of My Own* was attacked as well, and some of the photographs were destroyed; the exhibition was censored by violence.¹¹

Yevgenia Belorusets is a famous Ukrainian artist, and her work *A Room of My Own* (2012) is documentary in character. She photographed real same-sex couples, sometimes with children, in their modest Ukrainian apartments, creating a series of double portraits and testimonies. The texts accompanying the pictures, which are based on interviews with the sitters, are an integral part of the exhibition. There is the suggestion that queer couples are confined to their private spaces because the public sphere is hostile to their presence and rights. The Virginia Woolf-inspired title thus suggests that they can find security and happiness only in secluded domestic settings where they can cultivate their love and

11 HEINRICH-BÖLL-STIFTUNG (2012).



Fig. 2 a–d. Yevgenia Belorusets, *A Room of My Own* (2012), photographs copyright Y. Belorusets



Fig. 2b



Fig. 2c



Fig. 2d

families invisible to others, protected from the inhospitable society. The attack on the exhibition in 2012 and the destruction of the images are evidence of the hostility towards sexual diversity in Ukrainian society and prove the need for queer people to have a 'room of their own.' These prejudiced attitudes impose severe limitations on their personal freedoms, including exclusion from public space, and the art project was a call for acceptance and change.

The images are poignant: we see two young men embracing in their kitchen, which also serves as an office. A female couple with a small child and a dog pose in a beautiful colorful interior. Two older men are hugging and smiling on a balcony. Two young women are lying on a bed. All these people have let the artist with a camera inside their precious private space. In many of the photographs, the urban aura of the post-Soviet blocks of flats is striking. We know that the photographs were taken in several Ukrainian cities, and they look very different from the perspective of the current war, when we are seeing scenes of ruined towns and buildings daily on the television. What happened to their rooms of their own under the Russian siege? Are they now refugees who lost everything? It now becomes clear how precious such a safe oasis of privacy is, even though previously it might have seemed like an enclosure. In Ukraine, private homes were places of queer sanctuary.

Belorusets calls her subjects heroes and heroines who have the courage to show their personal stories and what lies behind the thick curtain which ordinarily separates their private lives from their public identities. She states that her artistic and political intention was to make the invisible visible, by giving voice and visibility to LGBTQ+ families in Ukraine. By revealing that which is normally hidden, she wanted to overcome alienation in order to uncover the closed-off world in which her subjects have found themselves against their will, marginalized by widespread homophobia.¹²

As art critic Oksana Semenik (Ukr. Оксана Семенік) says, queer art in Ukraine is mostly about people who are invisible in society, who dream of equal rights and safety, yet find that even such a basic wish is seen as provocation.¹³ Thus, artists often use the strategy of affirmative portraiture to restore people's dignity and discover an alternative beauty. I would like to call this visual movement

¹² BELORUSETS (2011).

¹³ SCHNEIDER (2019).

‘portraiture of intimate dignity.’ Just as Beloruset’s *A Room of My Own* (2012) is a series of intimate portraits of couples, Shebetko’s *We Were Here* (2018) likewise comprises masked playful or dramatic portraits of male and female queer soldiers, with just one brave fully out gay macho image, that of Pylypenko. Portraiture is also one way in which artists familiarize society with the transgender individuals who live in Ukraine. One pioneering project here, *Analysis of Beauty* (2007), is the work of photographer Anastasia Mikhno (Ukr. Анастасія Міхно), who with immense aesthetic sensitivity captures the beauty and spirituality of an androgynous man and woman (Fig. 3a–b). These two non-binary people posed for the artist with an uncanny fragility, conveying a powerful alternative vision of gender. The most recent transgender project is the multimedia *Genderprism* (2019) by Nikita Karimov (Ukr. Нікіта Каримов). This series of extended portraits, inspired by social media, showcases young trans people and their lives and families in photographs, films, texts, and music.¹⁴ Like Mikhno’s, Karimov’s camera is very generous toward his non-binary models, and shows them in beautiful light and colours, happy and self-possessed, meeting the viewer’s eye and narrating their stories openly. This is definitely a project about empowerment and the power of visibility in an increasingly democratic and modern society. In 2020, a Trans March took place in Kyiv; it passed without incident, but was heavily guarded by the police. The protection testifies to the changing attitudes of the state, which started to treat its queer citizens with care.

For Russia, all these progressive changes may in fact have been one of the stimuli for the invasion, as they are evidence that Ukraine is deviating increasingly from the path that Russia would have it follow. In 2021, Putin called gender fluidity a crime against humanity.¹⁵ In Eastern Europe, sexual politics play a significant role in the new East-West divide, between free and authoritarian societies.

The Russian Orthodox Church supports Putin’s war. The head of the church, patriarch Kirill (rus. Владимир Михайлович Гундяев, Wladimir Michailowitsch Gundjajew), averred in one sermon that Russia’s invasion of Ukraine is being waged against non-traditional Western values; that the war is about which side humanity will take: that of the Western governments which support the

¹⁴ KARIMOV (2019).

¹⁵ KUMAR (2022).



Fig. 3 a–b. Anastasia Mikhno, *Analysis of Beauty* (2007), photographs copyright A. Mikhno



Fig. 3b

Pride marches, or that of their opponents. He argued that the Pride parades were a test of loyalty to the West. Hence, they were fundamentally rejected by the separatist republics in eastern Ukraine. He called the war against Ukraine more important than politics: a war against sin; a spiritual combat.¹⁶ Is it a holy war for these men?

For years, Russia has been supporting anti-gay sentiment in Ukraine in an effort to hold back the EU's eastward expansion. Using rigid opposition to queer rights, Putin presents his Russia as the champion of traditional values and religion in the global culture war against the West. Ukraine and its LGBTQ+ community are the battlefield on which this conflict is being fought. Just before the invasion, in late February 2022, queer activists spray-painted the phrase 'Your Dancefloor is Putin's Battleground' on the streets of Kyiv to shake up the local and international community that has developed around Kyiv's incredibly vibrant rave scene, including queer raves. The purpose of this graffiti was to evoke global solidarity, a collective cry for queer resistance against the authoritarian invasion. It is hard to believe how quickly the Eastern European rave capital turned into a besieged capital of war.

Many queer Ukrainians serve in the army. Military service for men is compulsory; homosexuality is not grounds for exemption. Times of crisis such as war show how much gender matters in a society. War amplifies gender divisions, inequalities, and violence, including sexual violence. All men aged 18–60 have been ordered to remain in the country and must register and be ready to fight. They have no choice. This strictly-enforced rule has left many trans women and non-binary people stranded, with LGBTQ+ organizations in neighboring countries Hungary and Poland working to find ways to get them out.

The call to fight and the patriotic sentiments behind it are not the only side of the queer community in Ukraine. Many gay men try to avoid military service; many young queer people would prefer to flee and escape the nightmare of war or Russian occupation.¹⁷ The pressure of patriotism is incredibly strong, but there are dissenting voices and positions, and my text does not take sides. Many queer activists from the LGBTQ organization Insight led by Olena Shevchenko

¹⁶ THE MOSCOW TIMES (2022).

¹⁷ ANARTE (2022).

(Ukr. Олена Шевченко) decided to stay in Ukraine and assist the endangered minority.¹⁸

The LGBTQ+ movement in Ukraine is currently one of the most developed activist movements in the civil society there. According to Kyiv Pride Program Coordinator Anna Sharyhina (Ukr. Анна Шаригіна), in its diversity, it has both right and left wings, and world views ranging from homonationalism to queer anarchism.¹⁹ The raves were organized by the cosmopolitan queer anarchist movement, which leverages the dancefloor as a forum for not only queer liberation and pleasure, but also revolution. Another group of activists, Rebel Queers, works with street art and graffiti to reclaim the right to the public space of the city and support the LGBTQ+ community in Kyiv. They cover the city walls with slogans such as: 'Gay sex and class war,' 'Be queer, do crime,' 'Love Satan,' 'Hate cops,' 'Be queer, do crime, hail Satan,' 'The queer revolution is coming,' 'Protect trans kids,' 'Be queer, get revenge,' 'Abortions are healthcare,' 'Suck my clit,' and finally 'Your dancefloor is Putin's battleground.' They are queer feminist radicals who advocate liberation and affirmation of sexual and gender otherness and recognize the intersection of homophobia and other forms of injustice, such as classism. Rather than asking politely for inclusion, they see queerness as anti-normative revolt. The fact that the texts are in English shows their transnational attitude, their distance from nationalism, and an international solidarity among revolutionaries against oppression.

At the opposite end of the spectrum, Shebetko's patriotic project grapples with homonationalism. The photo series *We Were Here* and the patriotic participation of LGBTQ+ Ukrainians in the fight against Russia inspires a rethinking of the topical Western concept of homonationalism used by critical queer theory.

Homonationalism is the alliance between a nationalist ideology and LGBTQ+ people or their rights. The term was introduced by Jasbir K. Puar in 2007 to refer to the strategies by which some political factions in the U.S. support the LGBTQ+ community in order to justify racist, xenophobic politics, against Muslims in particular. These factions appeal to the prejudices that migrant people are homophobic and that Western society is egalitarian. Homonationalism is used to distinguish 'properly hetero,' and now 'properly homo,' U.S. patriots from per-

18 FEDER (2022).

19 SHARYNINA (2018).

versely sexualized and racialized terrorists, who are set apart for detention and deportation. In this way, sexual diversity and LGBTQ+ rights are used to sustain political repressions against immigration, an argument also increasingly common among far-right parties in Western Europe.²⁰ The concept of homonationalism has also been applied critically to the EU policy which holds that protecting queer rights is a requirement of accession for new member states. Tellingly, the American theory of homonationalism is inapplicable to the majority of Eastern Europe, where strict heteronationalism rules.²¹

The queer patriotic position in the Ukrainian war additionally problematizes homonationalism, as we could look at it as a means of queer survival and resistance in one's own country under invasion by a far worse homophobic dictatorship. Hence, I propose a different, individual and psychological understanding of homonationalism, not as a cunning right-wing political strategy of exclusion, but as a perplexing pressure felt by queer people in what are still homophobic countries. Homonationalism is a psychological condition which negotiates the queer subject's relationship to national identity under a strictly heteronormative construct of the nation. Homonationalism refers here to an unresolved and difficult conflict between patriotism, queerness, and subjectivity.

Such conflictual internal homonationalism is perfectly exemplified in another artwork by Shebetko. This is a photo performance, *Self-portrait/Ukraine* (2020). The artist poses with a flag which represents both his identities: Ukrainian and queer (Fig. 4a–c). The flag is sewn from six separate pieces of fabric, which make up a rainbow flag. Two strips of the flag are longer, the blue and the yellow, the colors of the Ukrainian flag. His flag combines national and queer symbolism; on the one hand he supports it, but on the other he is overloaded by it, burdened – almost pierced.

It is a personal work about Ukrainian queer identity and the artist's position; his body becomes the foundation for a country that is both 'elevating and destroying the queer subject.'²² This description by the artist refers to the duality of recent history, with the rise and visibility of LGBTQ+ rights, and the persistence of homophobia and violence in the nationalist far-right movement. Both exist in

20 PUAR (2007).

21 MOSS (2014), 217.

22 <https://antonshebetko.com/Self-portrait-Ukraine>



Fig. 4 a-c. Anton Shebetko, *Self-portrait/Ukraine* (2020), performance, photographs copyright A. Shebetko



Fig. 4b



Fig. 4c

parallel in Ukraine. Which flag to choose is a tragic dilemma for LGBTQ+ Ukrainians. It is as though they are fighting two wars: a civil war being waged against them as queers, and the other, Russian war against them as Ukrainians.

Shebetko's performance shows how the intersectionality of national and sexual identities can be an oppressive condition in certain dramatic contexts. The self-portrait is also a powerful work about queer masculinity, and prophetically presents how gay men now have no choice but to embrace or surrender to both flags and identities. This is chosen or enforced homonationalism with the undertones of a Greek tragedy.

I would like to acknowledge the inspiration of my Ukrainian students at Adam Mickiewicz University (pol. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu) in Poznan: Dominique Volkovynska and Yurii Polishchuk.

Afterword

The text was written in the first months of the war. From the perspective of 2023, when the volume will be published, there are a number of developments worth mentioning. According to a 2022 report on the LGBTQ community and the war by the Nash Svit Center, the testimonies of openly queer service personnel indicate that attitudes towards them in the Armed Forces of Ukraine, especially on the frontline, are mostly tolerant. There are only isolated cases of homophobic abuse, and military staff try to prevent them. At the same time, the vast majority of both queer soldiers and queer people in Ukrainian society in general, prefer not to disclose their sexual orientation or gender identity outside a narrow circle of trusted individuals. The chaos and lawlessness of war have increased the risk of violence and exploitation of all vulnerable and minority groups. However, there has been a significant increase in positive attitudes towards LGBTQ+ rights and more public support since the Russian invasion, including parliamentary debates on legalizing same-sex partnerships. Ukrainians clearly understand that homophobia is an element of Putin's ideology, especially as Russian soldiers have deliberately targeted LGBTQ+ individuals in the occupied areas. The prominent role of many queer people in the military since February 2022 may be another facet in the liberalization of attitudes.

Bibliography

- 'A Room of My Own' at the *Centre for Visual Cultural Research*, Kiev, 2012, <https://www.boell.de/en/navigation/europe-north-america-a-room-of-my-own-exhibition-yevgenia-belorusets-attacked-14665.html> (10. 07. 2022).
- ANARTE, Enrique: *Trans and non-binary people trapped in war-torn Ukraine*, 2022, <https://news.trust.org/item/20220304182133-8fjhu/> (30. 04. 2022).
- BASKA, Maggie: *Warlord who helped oversee Chechnya's brutal 'gay purge' killed in Ukraine*, 2022, <https://www.pinknews.co.uk/2022/02/28/russia-chechnya-ukraine-magomed-tushayev/> (24. 04. 2022).
- BELORUSETS, Yevgenia: *A room of my own*, 2011–2012, <https://belorusets.com/work/a-room-of-my-own> (28. 04. 2022).
- CASEY, John: *Zelensky's Bravery Is Nothing New to the LGBTQ+ Community*, 2022, <https://www.advocate.com/commentary/2022/3/11/zelenskyys-bravery-nothing-new-lgbtq-community> (30. 04. 2022).
- CHORNOKONDRATENKO, Margaryta: *Gay war veteran speaks out for equal rights in Ukraine's military*, 2021, <https://www.reuters.com/world/europe/gay-war-veteran-speaks-out-equal-rights-ukraines-military-2021-09-17/> (10. 07. 2022).
- COOPER, Alex: *Russian Solders Reportedly Captured by LGBTQ+ Ukrainians*, 2022, <https://www.advocate.com/world/2022/3/02/russian-soldiers-reportedly-captured-lgbtq-ukrainians> (30. 04. 2022).
- DOLINSKA-RYDZEK, Magda/BERG Mariecke, van den: *'Gays as a Weapon of the Antichrist': Religious Nationalism, Homosexuality and the Antichrist on the Russian Internet*. In: DERKS, Marco/BERG, Mariecke van den (eds.): *Public Discourses About Homosexuality and Religion in Europe and Beyond*, Cham 2020.
- FEDER, Lester: *The Russian Plot to Take Back Eastern Europe at the Expense of Gay Rights*, 2013, <https://www.buzzfeednews.com/article/lesterfeder/russia-exports-homosexual-propaganda-law-in-effort-to-fight> (30. 04. 2022).
- FEDER, Lester: *"People Are Not Coming Back to the Closet": The Fight for Ukraine Is Also a Fight for LGBTQ Rights*, 2022, <https://www.vanityfair.com/news/2022/03/the-fight-for-ukraine-is-also-a-fight-for-lgbtq-rights> (30. 04. 2022).

- GARCIA, Horaci: *Ukraine's 'unicorn' LGBTQ soldiers head for war*, 2022, <https://www.reuters.com/world/europe/ukraines-unicorn-lgbtq-soldiers-head-war-2022-05-31/> (10. 07. 2022)
- ILGA (The International Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex Association): *Annual Review of the Human Rights Situation of Lesbian, Gay, Bisexual, Trans, and Intersex People in the Ukraine*, 2021, <http://www.ilga-europe.org/sites/default/files/2022/ukraine.pdf> (30. 04. 2022).
- IZOLATSYA: *Coming Out of Isolation: Through Art to Visibility*. In: *Izolatsya. Platform for Cultural Initiatives*, 2018, <https://izolyatsia.org/en/project/coming-out-of-isolation> (30. 04. 2022).
- KARIMOV, Nikita: *Genderprism*, 2019, <https://genderprism.info/en#rec232299576> (28. 04. 2022).
- KRAVCHUK, Andrii/ZINCHENKOV, Oleksandr/LYASHCHENKO, Oleh: *LGBTQ and war. A report on the specific problems of the Ukrainian LGBTQ community since the beginning of the Russian invasion's new phase*, Nash Svit Center, Kyiv, 2022.
- KUMAR, Ankush: *Ukraine's Gay Combat Volunteers Are Ready to Fight for Their Lives Against Anti-LGBTQ Putin*, 2022, <https://www.thedailybeast.com/ukraines-gay-combat-volunteers-are-ready-to-fight-for-their-lives-against-anti-lgbtq-vladimir-putin> (30. 04. 2022).
- MOSS, Kevin: *Split Europe: Homonationalism and Homophobia in Croatia*. In: AYOUB, Phillip/PATERNOTTE, David (eds.): *LGBT Activism and the Making of Europe. A Rainbow Europe?*, Houndmills, Basingstoke 2014, pp. 212–232.
- PUAR, Jasbir K.: *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, Durham 2007.
- SHARYNINA, Ann: *LGBT movement in Ukraine: From homonationalism to queer anarchism*, 2018, <https://izolyatsia.org/en/project/coming-out-of-isolation/lgbt-movement/>, accessed 30.04. 2022
- SHEBETKO, Anton: *We Were Here*, 2018, <https://antonshebetko.com/We-Were-Here>, accessed 30. 04. 2022.
- SCHNEIDER, Norma: *New Normalities: Queer art in Ukraine creates visibility and challenges common perceptions*, 2019, <https://genderz.org.ua/new-normalities-queer-art-in-ukraine-creates-visibility-and-challenges-common-perceptions/> (29. 04. 2022).
- ZYCHOWICZ, Jessica: *Superfluous Women: Art, Feminism, and Revolution in Twenty-first-century Ukraine*, Toronto 2020.

Russian Church Leader Appears to Blame Gay Pride Parades for Ukraine War.

In: The Moscow Times, 3.07. 2022, <https://www.themoscowtimes.com/2022/03/07/russian-church-leader-appears-to-blame-gay-pride-parades-for-ukraine-war-a76803> (30. 04. 2022).

Павел Лешкович

Queere Ukraine. Образи, ідеї, боротьба

АНОТАЦІЯ У своєму тексті я звертаюся до останніх події в ЛГБТК+ мистецтво а також активізмі в Україні, особливо під час у 2022 році розпочатої Росією війни, на основі контекстуального аналізу вибраних творів українських митців. Я представляю квір-погляд меншини на вторгнення разом з історичним поглядом на квір-історію та-мистецтво України у 21 столітті. В центрі мого аналізу дослідження знаходиться твір *We Were Here* (2018) Антона Шебетка – серія фотопортретів, яка висвітлює роль квір-солдатів в українській армії у війні проти росіян з 2014 року. Як зазначила критик мистецтва Оксана Семеник, квір-мистецтво в Україні – це здебільшого непомітні в суспільстві люди, які прагнуть рівноправ'я і безпеки, але навіть ці елементарні потреби сприймаються як провокація. Тому митці застосовують часто стратегію т.з. позитивного портрету, який повертає цим людям їх гідність і показує алтернативну красу. Я стверджую, що портрет і автопортрет відіграють центральну роль в українському квір-мистецтві і відображають соціальну ситуацію ЛГБТК+меншина, яка змінюється у 21 столітті, також під час нинішнього вторгнення.

Marta Smolińska

Vorahnung des Angriffskrieges: Kriegsikonographie in den ausgewählten Werken der jungen ukrainischen Künstler:innen Hanna Shumska und Vitalii Shupliak

Wenn ich mir heute ausgewählte Werke von zwei jungen ukrainischen Künstler:innen, Hanna Shumska (ukr. Ганна Шумська, geb. 1993) und Vitalii Shupliak (ukr. Віталій Шупляк, geb. 1993), anschauere, die vor der russischen Aggression gegen die Ukraine entstanden sind, denke ich, dass die Ikonographie dieser Darstellungen mehr bezeichnend ist: die Werke sind eine Vorahnung auf den bevorstehenden Angriff Putins, der im Frühjahr 2022 folgte. 2014, das Jahr der Annexion der Krim und des Krieges im Donbas, ist die Grenze, auf die Shumska und Shupliak, beide damals einundzwanzig Jahre alt, aufmerksam wurden – seither ist ihre Kunst zu einer großen Befürchtung des Kriegsausbruchs geworden. Als sie beide meine Student:innen an der Magdalena-Abakanowicz-Universität der Künste in Poznań waren, hoffte ich, dass diese Ängste, die in und durch die Kunst zum Ausdruck kommen, niemals Wirklichkeit werden und eine Ikonographie der Angst bleiben würden. Leider sind sie angesichts des derzeitigen Einmarsches der Truppen der Russischen Föderation in die Ukraine zu einem symbolischen Vorboden dieses Krieges geworden.

Ziel dieses Textes ist es, die Kriegskonographie ausgewählter Werke von Shumska und Shupliak im Kontext und aus der Perspektive der heutigen Situation an der Frontlinie des Krieges in der Ukraine und des Bildes dieses Militärkonflikts in den Medien zu analysieren. Ich werde diese Analyse in erster Linie als mitfühlende und *liebevolle*¹ Kuratorin durchführen, die die Werke der beiden Künstler:innen im Rahmen der Gruppenausstellung *Great Patriotic: Celina Kanunnikava, Hanna Shumska, Vitalii Shupliak, Endre Tót*² präsentiert. Diese Ausstellung fand von Ende April bis Ende Juni dieses Jahres in der Städtischen Galerie Bydgoszcz statt. In diesem Zusammenhang werde ich auch Fragen zur nationalen Symbolik und ihrem Status vor und nach dem Ausbruch des Krieges stellen.

Meine Thesen lauten darum:

1. Die Kriegsthematik war in den Werken der jüngeren Generation ukrainischer Künstler:innen bereits vor dem Ausbruch des Krieges sehr stark präsent.

¹ Ich berufe mich hier auf die Bezeichnung „der liebevoller Erzähler“, die von Olga Tokarczuk in ihrer Nobelpreis-Rede eingeführt wurde: TOKARCZUK (2020).

² Information über die Ausstellung auf der Website der Stadtgalerie in Bydgoszcz: URL: http://www.galeriabwa.bydgoszcz.pl/en/wystawa/great-patriotic-celina-kanunnikava-hanna-shumska-vitalii-shupliak-endre-tot/?fbclid=IwAR1uR__ndioQt2Ni3YVwc7NLCYL3TygvO2Celb1ZMYSfivNOMsRVy0LY98A (Stand: 22. 04. 2022).

2. Das Bild des Krieges, das diese jungen Künstler:innen hatten und das sie in ihren Werken darstellten, war jedoch weitgehend realitätsfern, da sie sich keine traditionelle Kriegsführung wie im Zweiten Weltkrieg vorstellten, die jetzt in der Ukraine zu sehen ist und über alle Medien übermittelt wird.
3. Die Instabilität und Zeitlichkeit/Vorläufigkeit von Grenzen wurde sehr oft zum Thema der jungen ukrainischen Kunst, was man im Kontext von solchen zeitgenössischen Kunstströmungen wie *border art* und kartographisches Denken/kartographischer Impuls³ betrachten kann.
4. Bei der vierten These handelt sich eher um eine Forschungsfrage oder eine noch nicht bewiesene Intuition als um ein Erkenntnis: die Künstler:innen, die bis zum Ausbruch des Krieges alle nationalen Symbole kritisch interpretierten, werden nun die nationale Ikonographie aus der anderen Perspektive überarbeiten. Um die Künstler:innen selbst zu Wort kommen zu lassen, werde ich Auszüge aus Interviews zitieren, die ich im März 2022 für den Katalog der Ausstellung *Great Patriotic*⁴ mit ihnen führte.

Shupliaks Video mit dem Titel *Higiene* (Abb. 1a–c) wurde 2016 gedreht. Im Bild sehen wir ein Waschbecken, einen Wasserhahn und die Hände eines jungen Mannes, der sich wiederholt und gründlich die Hände mit Seife wäscht. Das Seifenstück wird mit der Zeit kleiner und kleiner. Wir beginnen zu sehen, dass sich langsam und allmählich eine dunkle Gestalt herausbildet. Mit jedem Händewaschen wird diese beunruhigende Gestalt im Seifenstück immer deutlicher erkennbar: es ist eine Bleisoldatenfigur. Wenn die Seife vollständig verschwunden ist, stellen die Männerhände diesen Soldaten aufrecht auf das Waschbecken neben dem Wasserhahn. Er ist bereit für den Kampf. Wenn ich dieses Werk von Shupliak aus heutiger Sicht interpretiere, erscheint es mir fast prophetisch: zum einen assoziiere ich es mit dem ständigen Händewaschen während der Covid-19-Pandemie, zum anderen sehe ich darin eine Vorahnung des bevorstehenden Krieges. In einer Seifenkiste stehend, richtet ein Bleisoldat eine Waffe auf uns – die Zuschauer:innen, die außerhalb des Bildes stehen. Das ist ein ziemlich ergreifendes Gefühl, auch wenn der Angreifer so klein erscheint.

3 REDER (2012).

4 SMOLIŃSKA (2022).



Abb. 1 a–c Vitalii Shupliak, *Hygiene*, 2016, 4'33, <https://vimeo.com/217271389>, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

In dem Interview, das ich mit Shupliak führte, äußerte er sich zu dieser Arbeit wie folgt:

Marta Smolińska: „Heute könnte man das Händewaschen auch im Zusammenhang mit den Aggressionen Putins gegen die Ukraine setzen. Was war Deine Hauptintention, als du vor sechs Jahren dieses Werk schufst?“

Vitalii Shupliak: „Das Hauptproblem, auf das ich mich in dieser Arbeit konzentrierte, war das Ignorieren wichtiger Fragen; die Art von ‚die Hände in Unschuld waschen‘, die das Problem jedes Mal nur verschlimmert, anstatt es zu lösen. Ich glaube, dass Putins Aggression das offensichtliche Ergebnis der jahrelangen Nichtbeachtung vom wachsenden Regime ist.“⁵

Shupliak stellt damit auch die Frage, ob die so genannte westliche Welt vorgab, Putins zunehmende Aggression gegen die Ukraine nicht zu sehen. Er thematisiert die Sicht- und Unsichtbarkeit bestimmter Phänomene je nach Blickwinkel. Als ich dieses Werk kurz nach seiner Entstehung zum ersten Mal sah, war ich schockiert von seiner visuellen und symbolischen Kraft. Damals wollte ich es nur aus Ausdruck der Ängste sehen, die durch damalige politische Lage nicht völlig gerechtfertigt werden konnten.

Die Arbeit *Vorläufige Karte der vorläufigen Orte* (Abb. 2a–c) von Shumska, die in den Jahren 2018–2020 entstand, drückt ein Gefühl der Verwundbarkeit durch die Instabilität der Grenzen aus. Laut dem deutschen Historiographen Karl Schlögel: „Es wäre ganz unsinnig (...), Grenzen und Grenzverläufe als etwas ewig Gegebenes und Übergeschichtliches anzusehen. Alle Grenzen haben ihre Genese, die Zeit ihrer Wirkung und Geltung, und ihre Verfallszeit. Grenzen werden ‚gemacht‘“⁶. Shumska schafft ein vielschichtiges Werk, sowohl formal als auch semantisch, das im Zusammenhang mit der Feststellung von Schlögel betrachtet werden kann. Die Künstlerin denkt in den Kategorien von *border art* und kartographischem Denken⁷, um zu zeigen, dass die Machtverschiebungen immer von Grenzverschiebungen sekundiert und markiert werden. Sie entlarvt Grenzen als

⁵ „I use my artistic resources to help Ukraine.“ Vitalii Shupliak in conversation with Marta Smolińska. In: SMOLIŃSKA (2022), 30–31.

⁶ SCHLÖGEL (2003), 144.

⁷ REDER (2012).

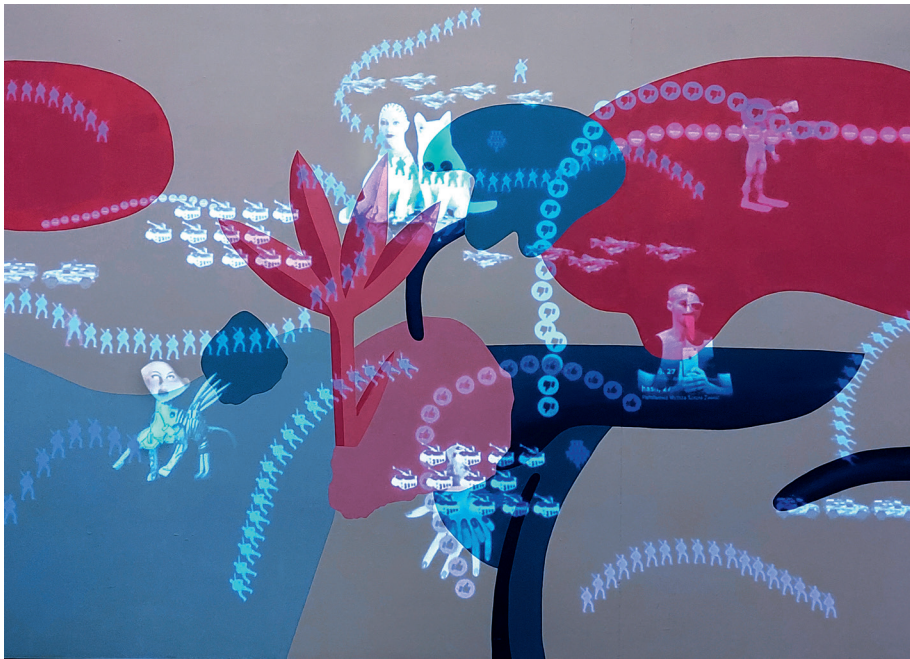


Abb. 2a

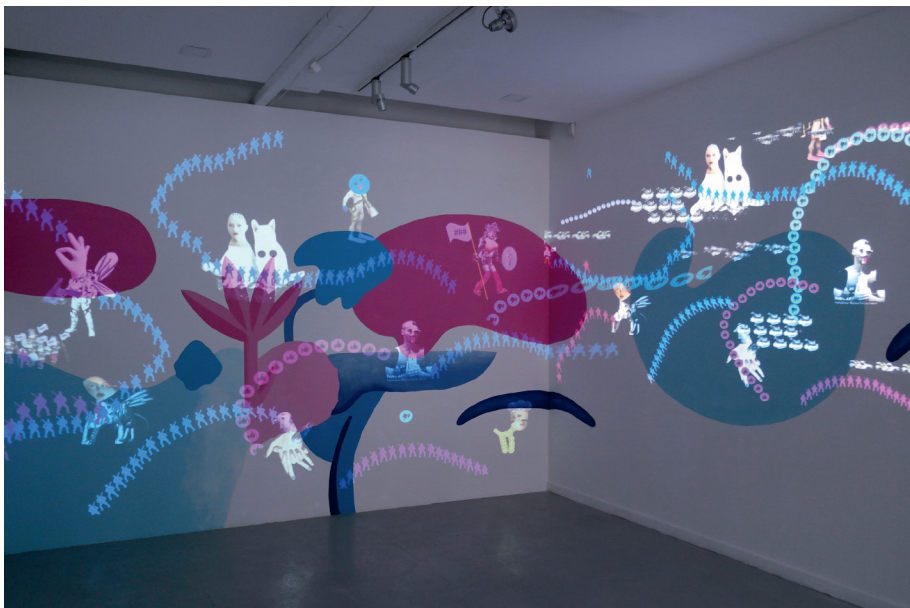


Abb. 2b



Abb. 2 a–c Hanna Shumska, *Vorläufige Karte der vorläufigen Orte*, 2020, Acryl auf Wand, Videoprojektionen, Animationen, Foto Hanna Shumska.

konstruierte und menschengemachte Phänomene: als Erfindung von Politikern und der in ihrem Auftrag tätigen Geographen. Die *border art* an sich ist von einer gewissen Ambivalenz infiziert; denn – so schreibt Pauline Guinard – wenn man einmal vom Potenzial der *border art* zum Infragestellen oder gar Inabredestellen der Existenz von Grenzen absieht, bleibt Kunst dieser Art uneindeutig, weil sie auch dazu beitragen kann, Grenzen zu schaffen oder sie dadurch zu verschärfen, dass sie ihnen gewisse Realität oder Visibilität verleiht⁸. Die Arbeit *Vorläufige Karte der vorläufigen Orte* von Shumska macht diese Ambivalenz sehr deutlich sichtbar. Ich würde jedoch aus der heutigen Perspektive behaupten, dass stabile und auf eine verschärfte Art und Weise existierende Grenzen nicht immer so unerwünscht sind wie man denken könnte. Die Künstlerin drückte in diesem Werk ihr Bedürfnis und ihren Wunsch aus, die Ukraine hätte stabile Grenzen. In

⁸ GUINARD (2018), 163.

ihrer Arbeit scheint alles flüssig, unstabil, schwankend und (zu) leicht veränderlich zu sein.

Dieser vielschichtige Inhalt des Werks ist auch in der Form selbst impliziert, da Shumska drei Techniken kombiniert: Acryl auf Wand, Videoprojektionen und Animation. Die Videoprojektionen und Animation, die die Betrachter:innen mit eigenen Handys aktivieren sollten, kreieren bewegliche Bilder, die den Effekt der Vorläufigkeit der Grenzen veranschaulichen. Die Soldaten, Kampffahrzeuge, Panzer, Bomber und Emoticons pulsieren auf der Bildfläche und ändern ständig ihre Lage. Im Gegensatz dazu erinnern die organischen Formen des Hintergrunds an einen Garten, der von Eindringlingen annektiert wurde. Die in diesem Garten lebenden Wesen sind posthumane Hybriden, deren friedliche Existenz vom Angriffskrieg bedroht ist.

In dem Interview stellte ich Shumska nachfolgende Frage, welche die Künstlerin wie im Anschluss wiedergegeben beantwortete:

Marta Smolińska: „Als Du die *Vorläufige Karte der vorläufigen Orte* schufst, konnten sich nur wenige Menschen vorstellen, dass die Beständigkeit der ukrainischen Grenzen tatsächlich auf so brutale Weise in Frage gestellt werden könnte ... Was hat Dich dazu inspiriert, sich mit dem Thema Kartografie und der Unbeständigkeit von Grenzen auseinanderzusetzen?“

Hanna Shumska: „Das Gefühl der Instabilität verfolgte mich die ganze Zeit, schon bevor die Russische Föderation die Regionen Donezk [ukr. Донецьк] und Luhansk [ukr. Луганськ] besetzte, sogar vor der Annexion der Krim im Jahr 2014. Ich habe die Militärparaden in Moskau und die aggressiven Reden der russischen Behörden immer mit Sorge betrachtet. Ich hatte das Gefühl, dass diese Spannung ein Ventil finden musste. Im Jahr 2018 verließ ich die Ukraine wegen des wachsenden Gefühls der Instabilität und Gefahr und ging nach Polen. Einen Monat nach meinem Umzug, im November 2018, eskalierte die russische Aggression in der Straße von Kertsch [ukr. Керч] erneut, und die Ukraine verhängte in zehn Regionen ein 30-tägiges Kriegsrecht. Schon damals war mir bewusst, dass die Russische Föderation jederzeit eine Invasion starten könnte. Während ich die Nachrichten verfolgte, schaute ich Google Maps an und zeichnete die Ereignisse in meinem Skizzenbuch nach, wobei ich meine eigenen Symbole hinzufügte und das ‚Unnötige‘ ausradierete. Ich habe darüber nachgedacht, wie einfach es ist, auf einem Stück Papier ‚das Gebiet zu wechseln‘, und wie gefährlich ein solches Stück Papier in den Händen

eines Militärstrategen oder Diktators wird. Wenn man Tausende von Kilometern von einem echten Gebiet, einem echten Krieg und echten Menschen entfernt ist, ist es schwierig zu verstehen, was wirklich passiert. Das menschliche Bewusstsein ist nicht in der Lage, alle Informationen zu erfassen, daher ist es einfacher, sich Karten und Statistiken anzusehen. Die Betrachtung realer Gebiete und Menschen durch das Prisma von Landkarten führt oft zu Tragödien. Die russischen Separatisten behaupten nun, dass sie keine Kinder und Zivilisten töten, dass sie keine Entbindungskliniken, Kindergärten und Wohnhäuser zerstören, sondern lediglich ‚strategische Objekte‘ und ‚Koordinaten‘ ins Visier nehmen. Russland hingegen leugnet Verluste unter seinen Soldaten und zeigt auf Karten den ‚Erfolg der Sonderoperation‘. Wir leben immer noch in einer Welt, in der der Tod eines Menschen eine Tragödie und der Tod von Millionen eine Statistik ist. Seit 2018 beschäftige ich mich mit dem Thema Grenzen, Karten und Territorien – ein Thema, das leider immer schmerzhafter und aktueller wird.“⁹

In der Arbeit *Konfliktgebiet II* (Abb. 3a–c) aus dem Jahre 2020 spielt Shumska weiter mit der Kriegsikonographie. Diesmal sind das schwarz-weiße Wandzeichnungen. Im Vergleich zum Werk *Vorläufige Karte der vorläufigen Orte* gibt es eine deutliche Zunahme von Verweisen auf die Ästhetik der sozialen Medien, und die Bilder des Krieges spielen sich eher im virtuellen als im realen Raum ab. Als Konfliktgebiet wird mithin das Netz dargestellt, wo sich unterschiedliche Hashtags treffen, die um die Aufmerksamkeit der Zuschauer:innen zu kämpfen. Man hat den Eindruck, dass es zwischen manchen Hashtags zu Polemiken kommt: „#@Jungs, das ist nicht lustig“ und „#Gefahr“.

Im Interview äußert sich Shumska zu ihrer künstlerischen Taktik:

„Als der Krieg ausbrach, wollte ich keine neuen Werke schaffen, sondern verbreitete so viele Nachrichten wie möglich in den sozialen Medien, indem ich Zeugnisse des Krieges in Form von Fotos und Videos veröffentlichte, um allen die Wahrheit über den russischen Krieg in der Ukraine zu sagen. Leider habe ich sowohl von Freund:innen aus Deutschland als auch aus Polen gehört, dass das alles nicht ganz wahrhaftig sein könnte. Ich habe von ehemaligen Freund:innen aus Russland gehört, dass wir die Wahrheit in 40 Jahren herausfinden werden und dass sie

⁹ „I was thinking about how easy it is a ‚change a territory‘ on a piece of paper.“ Hanna Shumska in conversation with Marta Smolińska. In: SMOLIŃSKA (2022), 23.

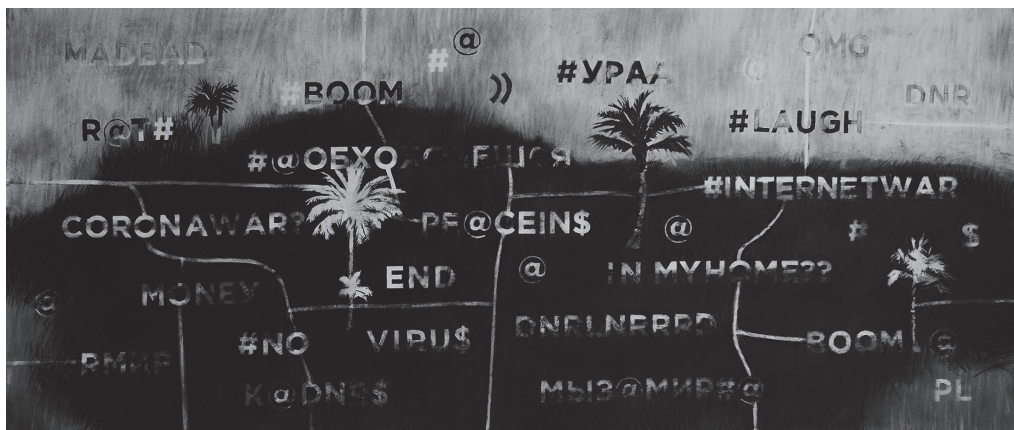
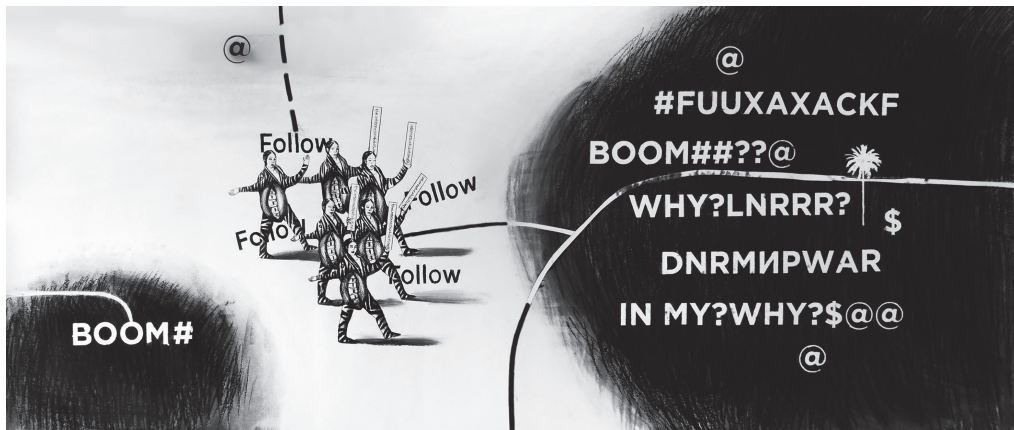


Abb. 3a + b



Abb. 3 a–c Hanna Shumska, *Konfliktgebiet II*, 2020, Zeichnung auf Papier, a. 75 × 180 cm, b. 75 × 180 cm, c. 150 × 195 cm, Foto Hanna Shumska.

den ukrainischen Nachrichten überhaupt nicht glauben. Die Menschen wollen die Grausamkeiten des Krieges nicht sehen. *Facebook* und *Instagram* zensieren Bilder von Kriegsopfern als sensible Inhalte. Also dachte ich, ich sollte mich wieder dem künstlerischen Ausdruck zuwenden.“¹⁰

In dem weiteren Teil des Interviews fragte ich die Künstlerin nach der Bilderserie *Garten der virtuellen Kolonisatoren* (Abb. 4a–c, 2019, Acryl, Siebdruck, Leinwand):

Marta Smolińska: „In deinem Werk konzentrierst Du dich auf die Frage, was ein Garten heute ist und wer versucht, ihn zu kolonisieren. Welche Bedeutung hat diese Erkenntnis? Hat diese Bilderserie im Zusammenhang mit der Aggression Putins gegen die Ukraine nicht zufällig viele neue Bedeutungen bekommen?“

Hanna Shumska: „Das Problem des hybriden Krieges und der Propaganda in den Medien veranlasste mich, diese Werke zu schaffen. Konzeptionell verkörpern meine Bilder neue Landschaften, Gärten, die man vom Computerbildschirm aus sieht, Fenster in eine alternative Realität, die durch ihre spielzeugartige, farbenfrohe Ästhetik, ihre Helligkeit und Vielfalt bestehen. Gleichzeitig sind diese ‚neuen Gärten‘ voller gefährlicher politischer Manipulationen, Diebstahl persönlicher Daten, Cyber-Kriegsführung und anderen Bedrohungen, die unvorhersehbare Auswirkungen auf unsere körperliche Realität haben. Ich beschloss, militärische Symbole zu verwenden, die sich über die sicheren Grenzen der Leinwände hinaus auf die Wände der Galerie ausdehnen und sie wie eine Invasion unbekannter, möglicherweise giftiger Käfer befallen. Im Zusammenhang mit der Aggression Putins stellte ich fest, dass meine Arbeiten eine neue Bedeutung bekommen. Wir sehen, wie viele Menschen, vor allem in Russland, immer noch nicht an den Krieg auf ukrainischem Gebiet glauben. Für manche wird das Ausschalten von *Instagram* und *Facebook* wichtiger als das menschliche Leben. Es gibt aktive Kriege gegen Propaganda und Fake News im Internet, Kriege gegen Bots – die neuen digitalen Kolonisatoren. Leider sind dies nicht mehr nur Hirngespinnste, sondern unsere neue Realität.“¹¹

¹⁰ „I was thinking about how easy it is a ‚change a territory‘ on a piece of paper.“ Hanna Shumska in conversation with Marta Smolińska. In: SMOLIŃSKA (2022), 23.

¹¹ „I was thinking about how easy it is a ‚change a territory‘ on a piece of paper.“ Hanna Shumska in conversation with Marta Smolińska. In: SMOLIŃSKA (2022), 23.



Abb. 4a



Abb. 4b



Abb. 4 a–c Hanna Shumska: *Garten der virtuellen Kolonisatoren I*, 2019, Acryl, Siebdruck, Leinwand, 190 × 130 cm, Foto Hanna Shumska.

Während Shumskas Werke ihre Vorahnung eines bevorstehenden militärischen Konflikts, der nationale Grenzen verletzen würde, sehr treffend zum Ausdruck brachten, verfehlte die in ihren Werken dargestellte Ikonographie des Krieges ihr Ziel: Die Künstlerin konnte – wie die meisten von uns – nicht vorhersehen, dass der Krieg in der Ukraine in einem Stil geführt werden würde, der an den Zweiten Weltkrieg erinnerte. Die von ihr entwickelte Kriegskonographie spielt eher mit der digitalen Ästhetik, Social-Media-Ästhetik und Post-Internet-Ästhetik, die aber oft mit eher traditionellen Collagen (hybride Figuren im Garten) zusammengestellt wurden. Infolge der Visualisierung des realen und virtuellen Raumes entsteht ein vielschichtiger hybrider und vieldimensionaler Raum, der zugleich treffend das Überangebot von medialen Informationen und Bildern veranschaulicht. Shumska bezieht sich hierbei auch auf die traditionelle Ikonographie der Malerei, wenn sie das Paradies als Garten samt einem Kriegengel darstellt.

Während bei Shumska der Bezug auf nationale Symbole keine besondere Rolle spielte, wurde bei Shupliak die Nationalflagge einer kritischen Reflexion unterzogen. Im Jahr 2017 entstand das Video *Flag – No Signal* (**Abb. 5a–d**), zwei

Jahre später folgte die Installation *Flags (Sandpaper)* (Abb. 6a–b). Aus heutiger Sicht kann sie anders gesehen werden als zu ihrer Entstehungszeit. Schließlich ist die visuelle Ikonosphäre¹² unseres Alltags mit den blauen und gelben nationalen Symbolen einer kämpfenden Ukraine gefüllt.

Marta Smolińska: *Fahne aus Sandpapier und ohne Farben (Flag – No Signal)* ist eine Erklärung gegen nationale Symbole, deren Zelebrierung leider auch zu Nationalismus führen kann. Doch nach dem Ausbruch des Krieges in der Ukraine wurden die nationalen Symbole des Landes und die blauen und gelben Farben der Flagge zu Zeichen des Widerstands und der Solidarität mit dem überfallenen Land. Wie hat sich Ihr Blickwinkel als Künstler auf nationale Symbole verändert?“

Vitalii Shupliak: „Diese Arbeiten sind, wie die gestellte Frage, ambivalent und können auf verschiedene Weise interpretiert werden, diese Möglichkeit überlasse ich dem Betrachter:innen/Leser:innen. Ausgangspunkt für die Arbeit *Flags (Sandpaper)* war für mich die Reflexion über das Phänomen des Abschleifens des Charakters einer Form, das bei übermäßigem Einsatz zu einer Verzerrung oder einem Verlust des Charakters führen kann. In der Arbeit *Flag – No Signal* können wir eine ähnliche Situation beobachten, nur im digitalen Raum. Es handelt sich um eine Projektion eines mit keiner Signalquelle verbundenen Beamers auf eine weiße, wehende Fahne. Dementsprechend ist das Hauptthema dieser Arbeit das Problem des Kommunikationsverlustes, das Fehlen des Signals. Natürlich ändert sich bei solchen dynamischen Ereignissen auch meine Wahrnehmung von Symbolen. Ich denke, dies wird sich natürlich in meinen zukünftigen Erkenntnissen widerspiegeln.“¹³

Was bedeutet „natürlich“ in diesem Zusammenhang? Ich weiß es nicht. Ich denke jedoch, dass nationale Symbole heute ein sensibleres Thema sind als in den letzten Jahren, weil sie einerseits ein Zeichen für den Mut und die Einheit einer angegriffenen Ukraine sind und andererseits im Kontext der imperialistischen

¹² Der Begriff der „Ikonosphäre“ von einem polnischen Kunsthistoriker Mieczysław Porębski (aus dem Buch *Ikonosfera*, erschien 1972) ist eine tragende Bezeichnung für ein ganzes Bündel von Phänomenen aus vielen Bereichen der visuellen Erfahrung. Siehe: <http://www.kunstbriefe.de/Porebski.html> (Zugriff: 29. 08. 2022).

¹³ „I use my artistic resources to help Ukraine.“ Vitalii Shupliak in conversation with Marta Smolińska. In: SMOLIŃSKA (2022), 30–31.

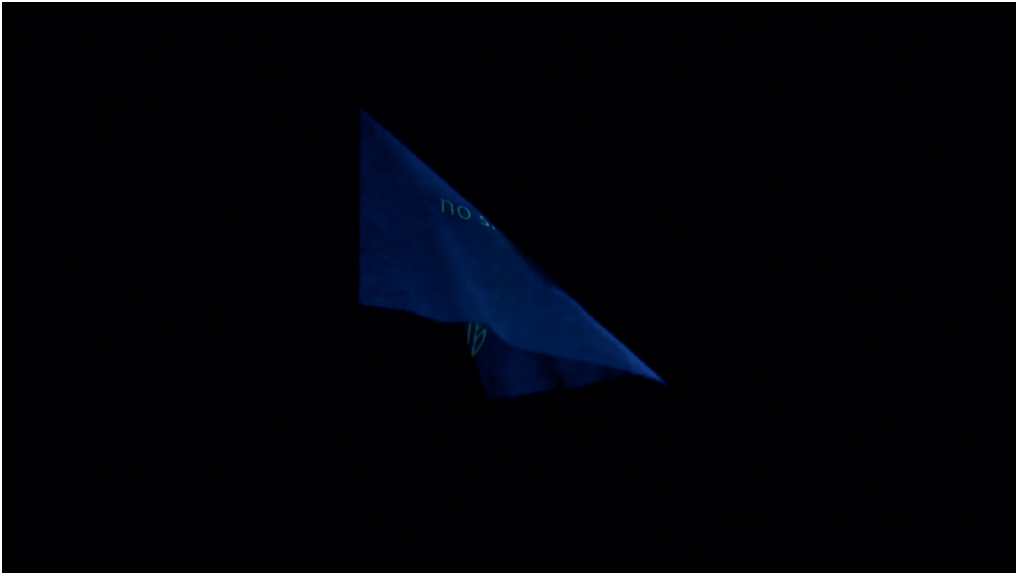


Abb. 5a + b

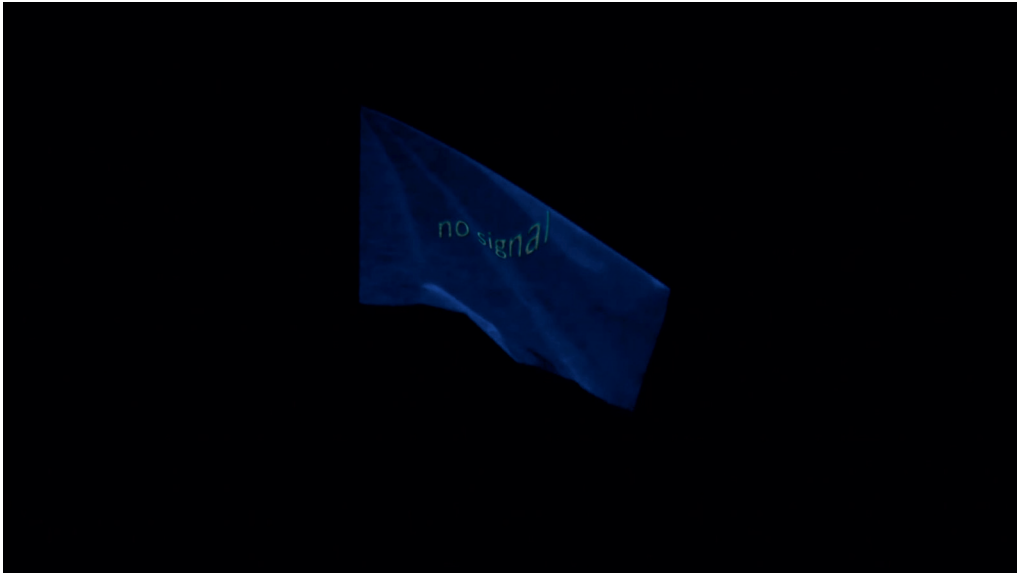


Abb. 5 a–d. Vitalii Shupliak: *Flag – No Signal*, 2017, Video, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.



Abb. 6 a–b Vitalii Shupliak: *Flag (Sandpaper)*, 2019, Objekte, Foto Vitalii Shupliak.

und nationalistischen Politik der Russischen Föderation gesehen werden können. Unbestritten ist jedoch, dass Shumska und Shupliak bereits vor Ausbruch des Krieges mit ihrer Kunst die von Russland konstruierten ästhetischen Regime und dominanten Narrative de(kon)struierten. Diese Narrative suggerierten, dass Russland – wenn es in die Ukraine einmarschieren würde – dies als Friedensmission zur Rettung der Bevölkerung vor der faschistischen ukrainischen Regierung tun würde. In den oben zitierten Interviews äußerten sich die beiden Künstler:innen auch über die Rolle des Künstlers und der Kunst während des Krieges. Darum überlasse ich ihnen die abschließenden Worte:

Hanna Shumska: „Es scheint mir, dass die Rolle des Künstlers in solchen Zeiten darin bestehen kann, seine individuellen Erfahrungen in Kunstwerken festzuhalten, um seine eigene subjektive Wahrheit zu zeigen. Ihre eigenen traumatischen Erfahrungen sollen als Warnung für die Zukunft dienen. Die Nachrichten ändern sich täglich, die Journalisten sind auf der Suche nach neuen, ‚frischen‘ Themen, jeden Tag werden Fotos von neuen Helden veröffentlicht, die Geschichte bleibt in wissenschaftlichen Texten, in die sich nicht jeder vertiefen möchte. Der unabhängige Künstler befindet sich in einer privilegierten Position, weil er individuelle und kollektive Erfahrungen in einem Kunstwerk verbinden kann; er hat das Recht zu behaupten, dass er die Wahrheit sagt. Er ist in der Lage, durch ästhetische Erfahrungen die Aufmerksamkeit auf wichtige Themen zu lenken. Ich sehe die Macht eines Kunstwerks in Kriegszeiten darin, die Erinnerung an eine Tragödie an künftige Generationen weiterzugeben, die Erinnerung an die Absurdität und den Wahnsinn derer, die Tragödien schaffen, zu bewahren. Schließlich leben wir heute im Zeitalter der Anti-Utopie, die in Orwells *1984* so treffend beschrieben wird; wir leben in ähnlichen Zeiten wie Remarque, Brecht und Picasso. Wir sehen, dass Jahrhunderte vergehen und die gleichen Probleme wiederkehren. Natürlich ist die Kunst in einem offenen Krieg machtlos, aber manchmal ist die Kraft eines Kunstwerkes tatsächlich stärker als eine Waffe. Ich möchte glauben, dass es keine Aggression und keine Kriege gäbe, wenn alle Menschen auf der Welt Bücher lesen, Museen besuchen, sich für zeitgenössische Kunst interessieren und kritisch denken würden. Daher besteht meine Rolle in der Gesellschaft als Künstler darin, die Betrachter mit künstlerischen Mitteln zum kritischen Denken anzuregen.“¹⁴

¹⁴ „I was thinking about how easy it is a ‚change a territory‘ on a piece of paper.“ Hanna Shumska in conversation with Marta Smolińska. In: SMOLIŃSKA (2022), 23.

Vitalii Shupliak: „Das Nachdenken über politische Themen wurde durch den Euro-maidan und den Ausbruch des Krieges im Donbass [ukr. Донбас] ausgelöst. Ich konnte nicht schweigen und begann natürlich, auf diese Ereignisse mit meiner künstlerischen Tätigkeit zu reagieren. Mein erster Instinkt nach der russischen Invasion in jenem Jahr war, verzweifelt nach Möglichkeiten zu suchen, der Ukraine zu helfen – wie ich als Künstler zur Unterstützung beitragen könnte. Mit Hilfe meiner beruflichen Kontakte habe ich mich vor allem darauf konzentriert, bedürftige Menschen mit kulturellen Einrichtungen und Hilfsangeboten im Westen zusammenzubringen. Ich begann auch, an Kunstauktionen und Veranstaltungen teilzunehmen, um Geld für die Hilfe zu sammeln. Das Erstellen von Plakaten und die Teilnahme an Protesten sind ebenfalls Teil meiner Tätigkeit. Ich möchte jedoch nicht, dass die Kunst ein Schlachtfeld ist. Ich würde es vorziehen, wenn sie ein Feld für Verständigung wäre. Solange aber solche grausamen Dinge geschehen, kann ich es mir nicht leisten, diese zu ignorieren. Ich setze meine künstlerischen Mittel ein, um der Ukraine zu helfen und, wenn auch nur auf diese Weise, dazu beizutragen, das Böse zu stoppen, das von Russland nach Europa kommt.“¹⁵

Literaturverzeichnis

- GUINARD, Pauline: *The art of (re)crossing the border: The Border Farm project in Maroi, South Africa*. In: ZEBRACKI, Martin/PALMER, Joni M. (Hg.): *Public Art Encounters. Art, Space and Identity*, London and New York 2018.
- REDER, Christian (Hg.): *Kartographisches Denken*, Wien und New York 2012.
- SCHLÖGEL, Karl: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München und Wien 2003.
- SMOLIŃSKA, Marta (Hg.): *Great Patriotic. Celina Kanunnikava, Hanna Shumska, Vitalii Shupliak, Endre Tót*, Stadtgalerie Bydgoszcz, Bydgoszcz 2022.
- TOKARCZUK, Olga: *Der liebevolle Erzähler. Vorlesung zur Verleihung des Nobelpreises für Literatur*, Zürich 2020.

¹⁵ „I use my artistic resources to help Ukraine.“ Vitalii Shupliak in conversation with Marta Smolińska. In: SMOLIŃSKA (2022), 30–31.

Marta Smolińska

Foreshadowing the War of Aggression: War Iconography in the Selected Works of the Young Ukrainian Artists Hanna Shumska and Vitalii Shupliak

SUMMARY The aim of this text is to analyse the iconography of war in selected works by the young Ukrainian artists Hanna Shumska and Vitalii Shupliak in the context of the ongoing situation on the frontline of the war in Ukraine and the image of this military conflict in the media. The works created before the Russian aggression against Ukraine are a foreshadowing of Putin's imminent attack. The analysis is carried out from a curatorial perspective because the works of both artists were presented in the group exhibition *Great Patriotic: Celina Kanunnikava, Hanna Shumska, Vitalii Shupliak, Endre Tót* (curator: Marta Smolińska). In this context, questions also arose about national symbolism and its status before and since the outbreak of the war. Accordingly, the following conclusions may be drawn. Firstly, the theme of war was already very present in the works of the younger generation of Ukrainian artists before the outbreak of the war. Secondly, the image of war that these young artists had and that they portrayed in their works was largely unrealistic, as they did not imagine a traditional warfare scenario as in the Second World War, which it what is now being seen in Ukraine. Thirdly, the instability as well as the temporality/temporary nature of borders was a very frequent theme in young Ukrainian art. This can be seen in the context of contemporary art movements such as border art and cartographic thinking/impulse. The fourth thesis is more of a research question or an unproven intuition: artists who offered critical interpretations of national symbols prior to the outbreak of the war will now rework the national iconography from a different perspective. In order to give the artists themselves a voice, excerpts are quoted from interviews conducted with them by Marta Smolińska in March 2022 for the catalogue of the exhibition *Great Patriotic*.

Марта Смолінська

Передчуття загарбницької війни: Іконографія війни у вибраних творах молодих українських митців Ганни Шумської та Віталія Шупляка

АНОТАЦІЯ Метою цього тексту є аналіз іконографії війни у вибраних творах молодих українських художників Ганни Шумської та Віталія Шупляка в

контексті сьогоденної ситуації на лінії фронту війни в Україні а також зображення цього військового конфлікту у засобах масової інформації. Твори, які постали до російської агресії проти України, є передчуттям майбутнього нападу Путіна. Аналіз проводиться з кураторської точки зору, оскільки твори обох митців представлялися в рамках групової виставки *Great Patriotic: Целіна Кануннікава, Ганна Шумська, Віталій Шупляк, Ендре Том* (куратор: Марта Смолінська). У цьому контексті виникають питання до національної символіки та її статусу перед і після початку війни. Щодо цього можна зробити наступний висновок. По-перше: Військова тематика була вагомо представлена у творах молодшої генерації українських митців ще перед вибухом війни. По-друге: Образ війни, який мали ці юні митці і який вони відобразили у своїх творах, був великою мірою віддалений від реальності, оскільки вони не могли собі уявити традиційне ведення війни як у Другій Світовій, яке сьогодні ми бачимо в Україні. По-третє: Нестійкість а також тимчасовість кордонів є дуже часто темою молодого українського мистецтва. Це можна спостерігати в контексті його сучасних напрямків як *border art* та картографічного мислення/картографічного імпульсу. Четверта теза є радше дослідницьким питанням чи, можливо, ще не підтвердженим інтуїтивним припущенням: митці, які до вибуху війни всі національні символи інтерпретували критично, тепер візьмуться з іншої перспективи за національну іконографію. Щоб надати слово самим митцям, цитуються фрагменти з їх інтерв'ю, які провела Марта Смолінська у березні 2022 року для каталогу виставки *Great Patriotic*.

Mariana Levytska

Iconography of the 2022 war

The response of Ukrainian graphic artists

Graphics as a form of visual response are used for a range of purposes: from social advertising to promotion of ideology or total propaganda in society. Since the first days of the Russian invasion in Ukraine, we have witnessed a boom in related drawings, posters, and cartoons in the public space and in social networks.¹ The instant dissemination of these media means that such artifacts can be viewed by all manner of different audiences with varying levels of perception, but both viewers and artists have found themselves in a new reality. These new circumstances immediately changed not only many social practices but also the actual art discourse. Preliminary observations indicate that society is attuned to sharp black-and-white contradictions: aggressor vs. defender, hero vs. villain, fear or laughter, tragedy or farce, prayer or curse, etc. Similarly, it is to be expected that at the core of the actual artworks is the idea of conflict, sometimes expressed in idiosyncratic iconographic forms.

Overall, this text sets out to offer a kind of review of field materials collected recently, a review from the perspective of particular art history methods. The first attempts to analyze and understand the works that appeared in the initial weeks and months of the war showed that an iconographic focus of study could help to determine what motifs and themes artists use to construct visual images of the war, in accordance with the information flow from the news. This method also helps to see how viewers design their own contemporary set of symbols, related to the current agenda.

By revealing the symbolic meanings of images, iconographic analysis in particular helps to establish links between the art of the past and the present. Iconography enables us to analyze how artists and after them society rethink the meanings of historical images and transfer old symbolic characters into the new, military context.

Sources at the intersection of disciplines such as iconology and visual studies, with particular emphasis on certain works by Ernst Gombrich, Jan Białostocki, William T. J. Mitchell, and David Freedberg, and critical rethinking of their works, provide the methodological basis for the observations in this paper.

Iconological analysis, a method initiated by Erwin Panofsky, suggests that viewers look at art through their own personal experience, and that historical

¹ I am sincerely grateful to my students and artist colleagues, who have been helping me to build up this visual art archive since the first days of the war.

and cultural knowledge and values play an important role.² Thus, it offers an affirmative answer to Mitchell's question of whether the image is a territory where political struggle takes place and a new ethic is defined.³ Mitchell has also analyzed specific issues of violence and war in the field of visual culture, discussing how this imagery was used and what kind of social impact it had in a such crucial context.⁴

It is important to point out that visual messages vary depending on who expresses and who perceives them. The Russian invasion of Ukraine is perceived by most Ukrainians as another attempt at colonial enslavement, a conflict inherited from previous centuries. Accordingly, if such an understanding dominates, then visual images that address the essence of the conflict will also be focused on certain historical visual archetypes and symbols. By appealing to Jan Białostocki's concept of 'iconographic gravity' in turn, we can explain the new assessment and the current meaning of some topics and pictorial motifs in the artworks under analysis.⁵

Focusing on the power of images, David Freedberg acknowledges the impact of context on responses to art, and identifies the method of amplification of images using canonical heroes/characters/symbols.⁶ The practice of formalist criticism as reconsidered by Freedberg also expands the scope of analysis for particular artworks.⁷

However, Ukrainian society is relatively progressive and modern, and in its thirty years of independence, several generations of young people have grown up who have their own visual culture integrated into the global community. I will attempt to show how modern Ukrainian graphic art combines these two perspectives – the national and the global. In reference to Mitchell's work *What Do Pictures Want?* (2005), which focuses on the will of pictures, we examined two of his fundamental claims: that about the power of images within and beyond a certain community, and that about the long-term effect of the image. Mitchell

2 BIAŁOSTOCKI (2008 a), 33–46.

3 GORI (2017), 42–44; MITCHELL (1986), 7–24.

4 ERWIN (2017), 36; MITCHELL (2011), 3–4.

5 BIAŁOSTOCKI (2008 b), 126–130.

6 FREEDBERG (2005), 1–25.

7 FREEDBERG (2009), 2.

made an inspiring analysis of stereotypes as an important type of ‘living image’ between fantasy and ideology.⁸

One of the first modern attempts to visualize and comprehend the war in Ukraine at the symbolic level was a children’s book, *The War that changed Rondo* (2014), written and illustrated by Lviv artists Andriy Lesiv (ukr. Андрій Лесів) and Romana Romanyshyn (ukr. Романа Романишин). This was the most impressive example of Ukrainian graphic design on the military conflict to emerge in the immediate aftermath of Russia’s first, well-camouflaged invasion of Donbas, in 2014. This powerful illustrated book has received many international awards, including a Special Mention in the ‘New Horizons’ category at the 2015 *Bologna Ragazzi Awards* (Fig. 1).⁹ It also is one of the most vivid and humanistic stories about the war, built on apparent confrontations and expressive characters.

In describing the imagery in Lesiv and Romanyshyn’s book and subsequent pictures and posters, we need to establish the difference between picture/illustration and image. In my distinction between pictures and images, I use ‘pictures’ to mean material artifacts and ‘images’ as visual ideas that constitute our understanding of the inventory of the war.

War is shown in this book as a relentless mechanical force opposed by three main characters named Danko, Fabian, and Zirka (Star). Danko is made of glass, with a transparent, fragile body. Fabian is a dog, made of balloons, and Zirka is a paper bird. Targeting children’s audiences, this imagery is comprehensible through its visual and haptic parameters. The three actors, who are not heroes at all, are made of such fragile materials that it is easy to hurt them and destroy their world. ‘Their fragility and sensitivity correspond to our own feelings in the face of war’, say the artists in their explanation of their idea.¹⁰

Because the authors explained their intentions and art process in their blog quite clearly, what is left to us is to emphasize other important and eloquent details of the work connected with the wider retrospective view. By this I mean an interpretation of the symbolic meaning of some of the images and shapes. The name of the fictional city, Rondo (a word that is understood in the geometric con-

⁸ MITCHELL (1987) 151–157; MITCHELL (2005), 77–90.

⁹ dPICTUS (2015).

¹⁰ dPICTUS (2015).



Fig. 1 Andriy Lesiv, Romana Romanyshyn, *The War That Changed Rondo*, cover 2015. URL: https://blog.picturebookmakers.com/post/160979819916/romana-romanyshyn-andriy-lesiv?fbclid=IwAR1Puey_MIBuzAg9DeS8gObRL9-4AE1bZ_JdDYomJda1eHYAoi4SiLfs8, Illustrations © Romana Romanyshyn and Andriy Lesiv.

text to represent a circle, and musically as a recurring leitmotif – **Fig. 2**), could be interpreted as a symbolic reference to the Ukrainian territory, whose sovereignty, peaceful life and progress have for centuries been under attack: a suggestion that this historical process was entering a new circle of confrontation.

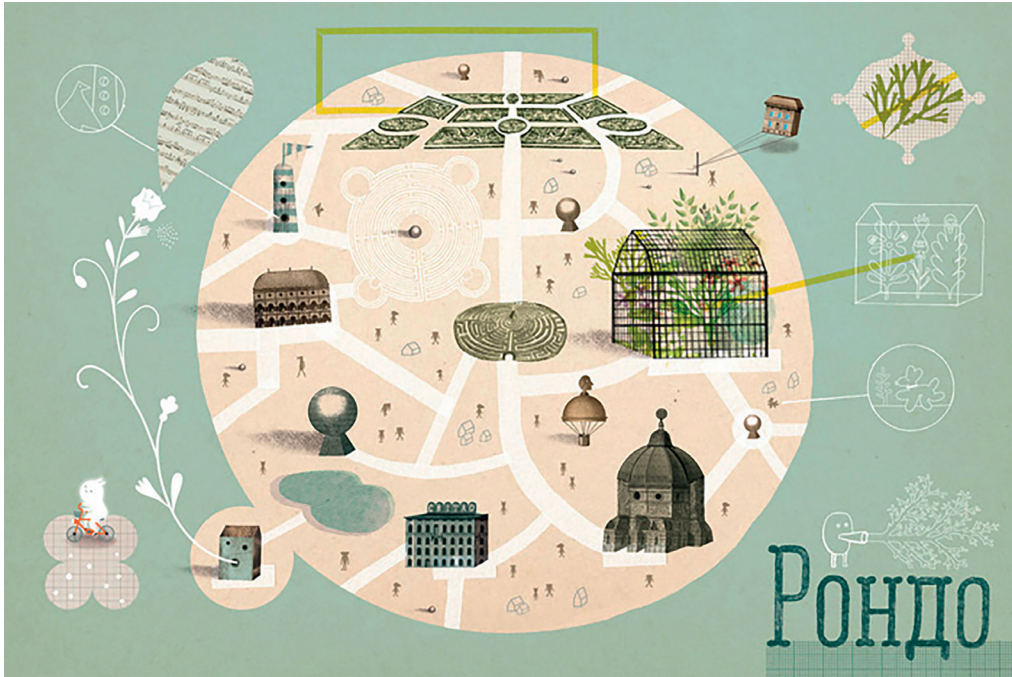


Fig. 2 Andriy Lesiv, Romana Romanyshyn, *The War That Changed Rondo: ‘The Fictional City,’* 2015. URL: https://blog.picturebookmakers.com/post/160979819916/romana-romanyshyn-andriy-lesiv?fbclid=IwAR1Puey_MIBuzAg9DeS8gObRL9-4AE1bZ_JdDYomJda1eHYAoi4SiLfs8, © Romana Romanyshyn and Andriy Lesiv.

The essential symbolic, even pictorial idea of the book is the conflict between darkness and light, an almost profound ontological conflict but also a keen artistic contrast. The resistance of the earth’s vital force and fertility to the cold power of weapons is mutually represented in the plot and the illustrations. The sharp black thorns that fill the free living space like the all-too familiar ‘barbed wire’, a tool necessary for restriction and imprisonment (**Fig. 3**), are almost tactile. For the predominantly religious Ukrainian society, these sharp thorns are

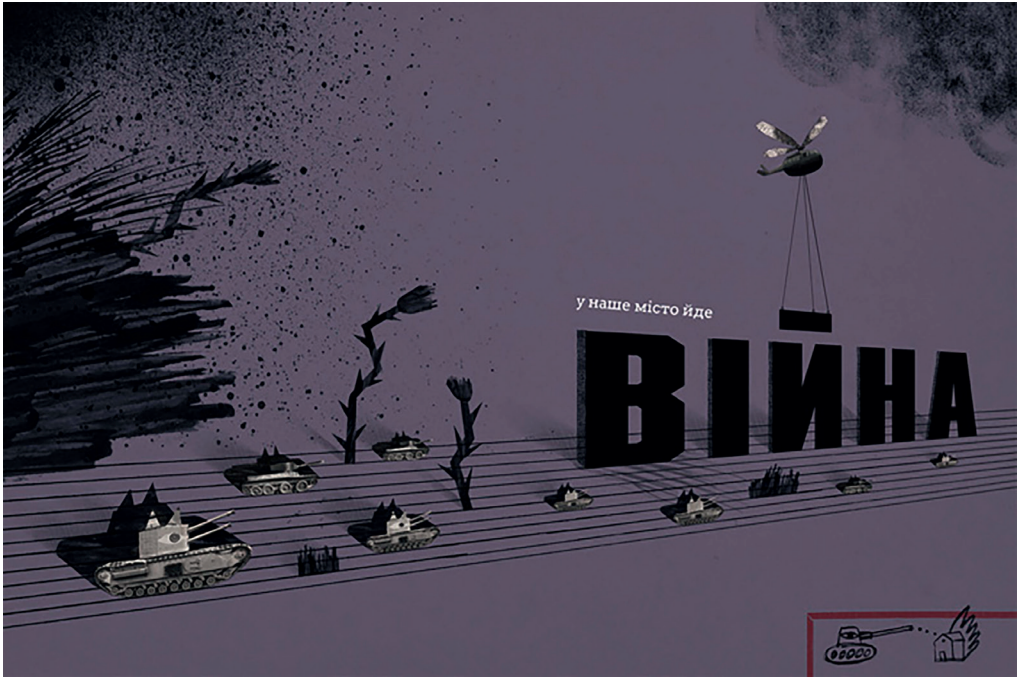


Fig. 3 Andriy Lesiv, Romana Romanyshyn, *The War That Changed Rondo: 'The Cold Power of Weapons,'* 2015. URL: https://blog.picturebookmakers.com/post/160979819916/romana-romanyshyn-andriy-lesiv?fbclid=IwAR1Puey_MIBuzAg9DeS8gObRL9-4AE1bZ_JdDYomJda1eHYAoi4SiLFs8, ©Romana Romanyshyn and Andriy Lesiv.

also strongly associated with the thorns of the Passion. In Ukrainian art and literature of the 20th century, the nation's suffering was often compared to Christ's Passion. This reference to Gospel imagery shows how religious iconography can take on new historical meaning. After many trials, the story of Rondo has a happy ending, with the victory of goodwill, light, and humanity. The red poppies depicted on the covers symbolize the victims of World War II and call to mind the slogan 'Never again'. In Ukrainian oral folk tradition they also resemble bloody losses (Fig. 1). Hence, the illustrated story about Rondo was the first visual equivalent of a mythologized narrative about the military confrontation of 2014. It demonstrates an emotional rather than a rational approach by the authors, especially in comparison with Andriy Lesiv's more recent posters. One example of such a poster depicts the claim: *All Ukrainians are fighters* (Fig. 4),



Fig. 4 Andriy Lesiv, *All Ukrainians Are Fighters*, March 2022. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10225086874311851&set=a.2618886004258>, © Andriy Lesiv.

using quite contradictory imagery – the outline of an embryo holding a sword between its frail arms and legs. This graphic is more solid and acute in its rhythm and line, reflecting a strongly tuned will. The iconography of resistance has changed – kindness must be replaced by determination and even cruelty, otherwise death awaits ...

An analysis of artworks from the first days of the Russian invasion reveals very characteristic differences in the samples from Lviv (Ukr. Львів) and Kharkiv (Ukr. Харків). These two cities, at opposite ends of Ukraine, are in quite different military situations. At the same time, they have close intellectual links and their respective art milieus are well connected. Faced with a terrible military threat, people united and developed an efficiently organized civil society.

Just before the Russian invasion, the department of graphic design at the Ukrainian Academy of Printing in Lviv (ukr. Українська академія друкарства

у Львові) had been preparing an exhibition of students' posters dedicated to prominent figures in Ukrainian culture (Fig. 5). The students' works had already been hung in the exhibition halls and the opening was scheduled for March 1, 2022. From the first days of the war, Lviv was transformed into a huge hub for refugees. At once, the large local exhibition space in the Palace of Art was converted into a volunteer center to help people trying to escape the war.



Fig. 5 Exhibition of students' posters in the hall of the Lviv Palace of Art, March 2022, photo Olga Borysenko.

The students' posters are thus now hanging on the walls of the gallery where the assistance centre for temporarily displaced persons is located. From the posters on the gallery walls, images of our outstanding writers and artists look down at their audience, setting the current agenda in these intense and distinct graphic messages. Even in such circumstances, where these Ukrainian citizens need to get over their shock and simply survive, the posters remind them of essential things, that we are defending the right to our own identity. Before a long, possibly one-way journey to European countries, refugees receive a brief, important message about what the fight is for ...

In analyzing other posters and drawings created by students in the first days of the war, as an immediate response to the actual events, we should highlight several fundamental aspects. What are these posters about? What kind of war iconography do they represent?

Since our graphic design students are residents of different cities and regions of Ukraine, they do not return to their classrooms during wartime. Separated and frightened, they must now stay either in Lviv or in their home towns for an unknown period. These posters are expressions of condensed emotions and demonstrate our common shock and fear at the inhuman cruelty being suffered by Ukrainian adults and especially children. Our students, who only yesterday were children themselves, are very sensitive to this fear. With their posters, they try to “reach out” to the whole world, to show what the war is like and how defenseless people are in the face of it. One good example is the poster by Maria Kocherova (Ukr. Марія Кочерова) from Kremenchuk (ukr. Кременчук) (**Fig. 6**), in which dense rows of bombs and shells are targeted at a narrow strip of the

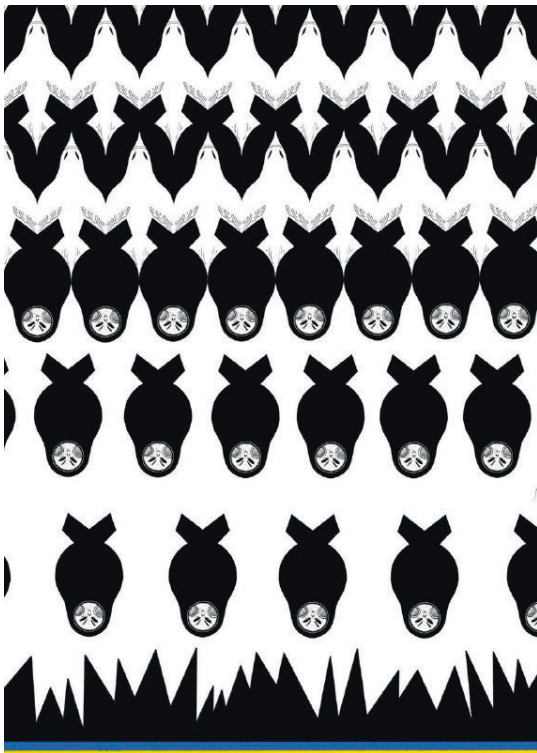


Fig. 6 Maria Kocherova, *Missile Attack*, March 2022, photo Maria Kocherova.

Ukrainian national flag's colors. This poster almost screams in horror at our own helplessness ... When you are forced to go down and hide in the shelters of a hitherto peaceful city several times a day, you understand exactly what it is like to feel the 'breath of war' ... The symbolic and emotive blue and yellow colors of the Ukrainian flag, represented differently in different parts of the composition (as a strip or an arrow, a square or a rectangle, or a spot), spell out the geopolitical context of the message.

The fate of children at the epicentre of the hostilities is the message of Anna Kovalchuk's (Ukr. Анна Ковальчук) poster, made a few days after the news of the killing of 16 children (Fig. 7). To date, more than 200 children are known to



Fig. 7 Anna Kovalchuk, *Children Suffer*, March 2022, photo Anna Kovalchuk.

have been killed and 400 wounded ... This poster displays the terse slogan *Children suffer*, which not only states the obvious but explains the need for adults to fight for the lives of children even at their own expense. Children must not suffer, children are not to blame for anything, and we must protect them for the future. Ukrainians are a peace-loving nation, which has fought exclusively against the invaders, defending its children. This is the message of this poster.

The power of a good poster is manifested in its potential to be subversive and to raise strength, give confidence and courage, show faith, and inspire love. Some of these clear and expressive posters also show the deceptive nature of the Putin regime, laying bare its colonialist intentions.

Olga Borysenko's (Ukr. Ольга Борисенко) poster entitled *The ice will break* (Fig. 8) represents the symbolic geography of Soviet colonialism (or even earlier Russian imperial colonialism). The poster by Bozhena Kolotay (Ukr. Боже́на Коло́тай) is a fitting pendant to it, because it demonstrates the kinship of past and modern fascism and totalitarianism against a brightly-colored, bloody background (Fig. 8). Borysenko's poster has several iconic features – its colors, shapes, and typography. Russia is represented as a giant area against a bright

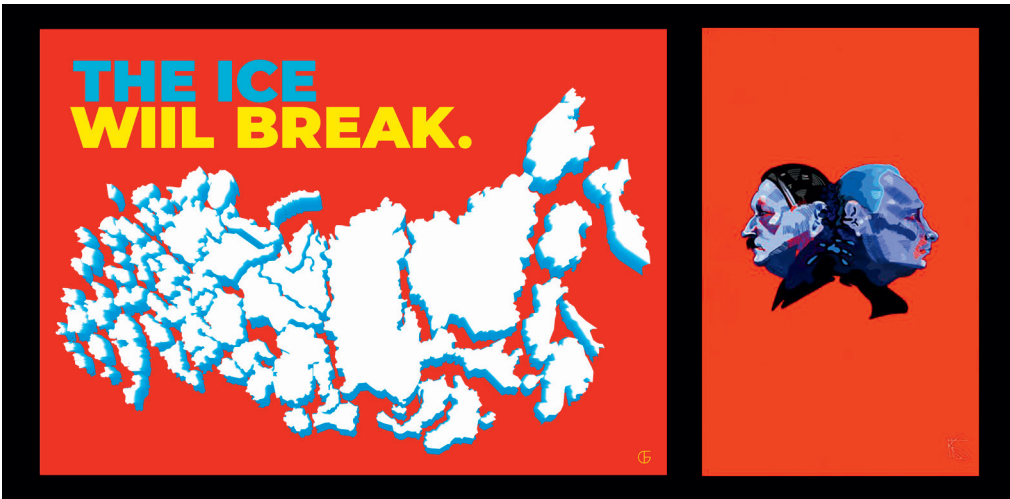


Fig. 8 Olga Borysenko, *The Ice Will Break* & Bozhena Kolotay *The Double Face of Tyranny*, both March 2022, photo Olga Borysenko, Bozhena Kolotay.

red background, symbolizing the bloody communist past of the 20th century. The cracked white shape of the map resembles a huge glacier. This glacier is perceived as something frozen and archaic, like the idea of maintaining the imperial order of the past. The process of the ice breaking is outlined in the typography in the blue and yellow colors of the Ukrainian flag. ‘Freedom Blue’ and ‘Energizing Yellow’ have been promoted by the Pantone Institute as the two most inspiring colors of 2022.¹¹

¹¹ Комунікація кольором [Komunikaciya koliorom/Communication by color] URL: <https://official-online.com/all-news/blue-freedom-yellow-action-Pantone-published-a-post-in-support-of-Ukraine/> (version 04-03-2022)

Lviv artist Mykhailo Skop (Ukr. Михайло Скоп) was one of the first authors to respond actively to the events of the war. All his works have gone viral on social media, and the author permitted their free distribution (excluding commercial circulation) so that they could encourage Ukrainians and ridicule the attackers.

In his series of posters dedicated to the war, he is guided by several motives. The series, which continues to be updated in real time, has the potential to become a kind of graphic epic of this war, a visual equivalent of the military chronicles of the past.

Several of Skop's posters from the first day of the war show the dynamics of his personal and graphic response. The first one, a kind of prediction of future events, is called *Hey kid! Stop making war!* (Fig. 9). A stern mother (Ukraine) reproaches her naughty son (Putin) for his dangerous pastimes and unacceptable



Fig. 9 Mykhailo Skop, *Hey kid! Stop Making War!*, March 2022, photo Mykhailo Skop.

behaviour. The poster contains an allusion (well understood by Ukrainians) to the historical priority of Ukraine as the successor of the history of Kievan Rus, which Moscow usurped in a later period. While referring to Kyiv as the ‘Mother of Rus’ cities’ in the medieval period, Putin’s ideology and protagonists simultaneously consider Ukraine to be the ‘younger brother’. This poster hints that the time to end this humiliating discourse has come. Despite the important and deep message, the visual form of the poster is narrative and tongue-in-cheek. The woman is holding a carpet beater, as if she wants to spank the brawler. So, Mommy will not leave dangerous games unpunished. The bitter irony lies in the way that most Western countries viewed these ‘war games’. Thus, the poster also could be seen to be addressing not only Ukrainians but also other countries that tried to play down the danger.

The next poster, entitled *No Fear. A True Man* (Fig. 10), appeared in the first week of the war. It depicts a ‘wall’ made from strong and fearless men figures who have stopped an enemy armada. This reflects the courage of the volunteers, those who stood up to defend the country from its enemies. It could be considered a knightly mission. Although the men depicted on the poster have no



Fig. 10 Mykhailo Skop, *No Fear. A True Man*, March 2022, photo Mykhailo Skop.

weapons or armour, they stand their ground firmly. The author clarified that they were all Ukrainians, without any outside support, as was the case in the first days of the war.

The poster *Stand with Ukraine* (Fig. 11) was conceived as a reference to an archetypal Ukrainian holy image. The central part of the composition resembles a blue ellipse (like a mandorla), in the centre of which stands a woman with a baby (who brings to mind the Mother of God), both of whom are protected by tightly grouped military figures. The central part of the composition refers overtly to the iconographic type ‘Спас у славі’ (literally ‘The Savior in glory’) or ‘Christ the Savior Enthroned in Glory’ in Ukrainian icon painting (Fig. 12).

Mykhailo Skop (#neivanmade), a professional connoisseur of icon painting and the founder of the website www.icon.org.ua, made this deliberate reference for the Ukrainians, who have endured enemy invasions for centuries and have always prayed for protection before the icon of the Madonna. This historical and religious image is set in opposition to an image from modern pop culture and modern cinema – the image of a zombie. Many Russians have become zombies because of their uncritical attitude to the authorities and their assimilation of propaganda clichés. Distortion and deception, and the language of hate, have turned people into instruments of violence. In contrast to the crowd of zombies, the warriors form a close circle, a protective human shield that repels the red invasion from all sides.

The *Ghost of Kyiv* (Fig. 13) poster shapes a new mythology of resistance, dedicated to the legendary Ukrainian pilot who shot down enemy planes every day. The visual scheme of this image also combines contemporary iconographic prototypes and images of mass culture from the twentieth and twenty-first centuries. Most young and adult Ukrainians are familiar with the supernatural comedy *Ghostbusters*, which features positive ghost characters who help people. The ghost of Kyiv embodies a collective image of the Ukrainian Air Force and is an invisible avenger who serves the forces of good and protects the city from bombs and missiles.

From a historical perspective, the foremost patron saint of Kyiv (ukr. Київ) is the Archangel Michael. Highly revered in the Middle Ages as the patron saint of warriors, he is depicted on the city’s emblem (Fig. 14). One of the main Kyiv monasteries, Saint Michael’s Golden-Domed Monastery (ukr. Михайлівський золотoverхий монастир), is consecrated in the name of this saint. Icons and mosaics venerating St. Michael are widespread inside and outside churches.



Fig. 11 Mykhailo Skop, *Stand with Ukraine*, March 2022, photo Mykhailo Skop.



Fig. 12 *Christ the Savior Enthroned in Glory*, 16th c., Volyn region, Museum of the Volyn Icon in Lutsk, photo Mykhailo Skop.



Fig. 13 Mykhailo Skop, 'The Ghost of Kyiv,' March 2022, © Mykhailo Skop.



Fig. 14 *Archangel Michael*, coat of arms of the Kyiv Voivodeship in the 16th–18th c. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1597_Bielski_Kyiv_Voivodship.svg. Alex Tora after Marcin Bielski, *Kronika Polska*, Krakau 1597
© Alex Tora, licensed under CC BY-SA 3.0.

This monastery became a refuge for the protesters on the night of the brutal pogrom by police on the Kyiv Maidan on November 30, 2013 (Fig. 15). Skop's hero is like a modern incarnation of the saint. A winged ghost with a sword, so skill-



Fig. 15 Shelter for protesters in the Saint Michael Golden-Domed Cathedral, December 2013. URL: https://risu.ua/uploads/770x433_DIR/media_news/2021/12/61a74ff303fee019171091.jpg, © risu.ua.

fully slicing down enemy planes, is exactly the image needed to instil faith in the army among the citizens terrified by the airstrikes. The next poster, called *Shield of Europe – Shield of Freedom* (Fig. 16), has a heraldic element: the Ukrainian state emblem as a trident composed of the figures of the Ukrainian armed forces. The trident is placed in a shield on a white background and resembles an ordinary military chevron. This poster is supplemented by its caption. This caption also has direct historical parallels, which are more obvious to those who are familiar with Ukrainian history and the history of the Cossacks. When the Ukrainian Cossacks were part of the troops of the Polish Lithuanian Commonwealth, they considered themselves ‘Antemurale Christianitatis/Bulwark of Christen-



Fig. 16 Mykhailo Skop, *Shield of Europe – Shield of Freedom*, March 2022, photo Mykhailo Skop.

dom'.¹² This was a label used for (and by) any country or ethnic group defending the frontiers of Christian Europe from the Ottomans, or to denote 'the West' in cultural confrontation between West and East, or in a more metaphysical struggle between backwardness and modernity such as the situation which we are witnessing at present.

In addition to symbolism and heroism, Skop's posters reflect the horrors of war – like the 'ruined city'. People deprived of both past and future are represented against the silhouettes of their devastated houses. Painted in a dark color scheme, predominantly black and a muted red, this poster does not have the same decorative power of color as the previous ones.

The artistic response of artists from Kharkiv, whose motto could fairly be the words *Kharkiv is alive!* is completely different. The current situation in Kharkiv has been described by Kharkiv designer Andriy Skripka (Ukr. Андрій Скрипка) as follows: 'All my previous commercial projects have been cancelled. Many of my friends (musicians, poets, actors, and artists) are experiencing the same.' He and his family left Kharkiv for Lviv after a week of shelling. He said: 'With the help of Kharkiv teachers and my contacts in Lviv, I was able to evacuate my family, transport them to Poland, and stay in Lviv. All I have is my tablet as a tool with which I can draw. All I have been able to continue is my private project, which has been going on for 14 years. It includes sketches of people on public transport. One series of sketches were drawn on the evacuation train taking me and the other passengers into complete obscurity' (Fig. 17). This is just one episode of this war chronicle. This kind of graphic is self-reflection, an attempt to recognize an ordinary in new, dramatic circumstances.

The shattering reality of the war interrupted public artistic activity in Kharkiv in the first days of the hostilities, but could not stop artists imagining and creating. Now artists are making videos about the war, and helping and supporting each other. Everything has come down to individual attempts to reflect on reality. After all, some artists cannot create in isolation from their context and environment. As long as the site or venue where a planned project was to be implemented exists, and the space of the city, with its iconic landmarks and mood,

¹² See e. g. this description of the *The Bulwark of Europe and Antemurale Christianitas* program at Münster University. URL: <https://www.uni-muenster.de/Religion-und-Politik/en/forschung/projekte/b15.html>



Fig. 17 Andrew Skripka, sketchbook *Kharkiv – Uncertainty*, drawing *Obscurity*, March 5, 2022, photo Andrew Skripka.

is not destroyed completely, such artists will continue to turn darkness and pain into light and hope.

It is worth taking a closer look at the painted messages in the artworks of Dasha Daria Khrisanfova (Ukr. Даша Хрисанфова), who remains in Kharkiv under the air and missile attacks and continues to paint. Of particular significance here is her extended cycle of drawings created since the beginning of the war. Khrisanfova has stayed in Kharkiv and does not intend to leave the city, even though its residential neighborhoods are being targeted. On the second day of the war, a missile hit Daria's house, and her apartment was practically destroyed (**Fig. 18**). She suffered concussion and was taken in by her friends.



Fig. 18 Daria Khrisanfova, *We Are at Home*. Kharkiv, March 7, 2022, photo Daria Khrisanfova.

Khrisanfova formulates her current life strategy very simply: ‘to remain calm and be useful to others.’ So between the periods of missile attacks, Daria draws on A5 sheets with whatever tools she has at her disposal – black pen, colored pencils, or felt-tip pens.

She supports her students and paints with them remotely when there is an internet connection. She assigns routine tasks to her students, who then send her their drawings. These are not just standard assignments, but support, and the aspiration to help overcome fear, and cultivate optimism and humanity.

After the first airstrikes, she painted *The sky is within you* (**Fig. 19**). The refrain that runs throughout Daria's drawings is the statement: ‘We are in our own home. We are not going anywhere.’ She does not depict the chaos, destruction, and death caused by the war, but turns to the natural elements: water, earth, plants, and air. In her paintings, light opposes darkness, and the vital power of trees embodies the pulse of life. A good illustration of this is her drawing: *We are*

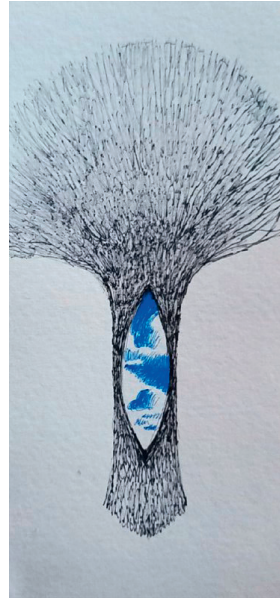


Fig. 19 Daria Khrisanfova, *The Sky Is Inside You*.
February 25, 2022, photo Daria Khrisanfova.

a wall of warm trees. They will not pass (**Fig. 20**). In her drawings, there is only light, optimism, and the firm confidence that Kharkiv will survive. A great power is contained in these small drawings.



Fig. 20 Daria Khrisanfova, *We Are the Wall of the Warm Trees. They Will Not Pass*, March 5, 2022, photo Daria Khrisanfova.

Daria Khrisanfova's war iconography is definitely different than the above-mentioned style referencing religious or historical cultural prototypes. Her iconography is more universal, global, and modern, because it draws on human mental and physical ecological awareness. This imagery, without depicting people, nevertheless declares that war is a product of human imperfection and lack of harmony.

As the first attempt to discuss a selection of the graphic artifacts constituting the visual response of Ukrainian artists to the war, this article restricted itself to proffering some names and samples of work from the country's two art centers, Lviv and Kharkiv. A brief analysis of the artists' motivations and purposes (beyond this text) could help to outline some common features and peculiarities of the artworks discussed.

Since the very first days of the invasion, these artworks have reflected contrasting themes, inspired by different personal and collective drivers, such as pride and faith in victory; anger, hatred, and contempt for the enemy; fear of the horrors and brutality of war and the inevitability of casualties; and fear of the lack of a future. However, we did not explore here the psychological factors in these pieces, beginning from the most basic iconographical level of 'what is depicted', only analyzing 'what it could mean' in the current context and 'how it is connected with previous Ukrainian art'.

Perhaps the foremost conclusion drawn from the field material is that the current Ukrainian graphic response reflects the bifurcation of the visual messages both on the universal human level and on the level of national identity. That defined as the universal level is represented in posters by some Lviv and Kharkiv students, and in Daria Khrisanfova's drawings. The various artists use contrasting categories of imagery, such as the opposition between vital forces of nature and human-made artificial tools that cause death. The iconography of war is largely formed from images that reflect not the war itself (its tools or consequences), but what opposes it, whether natural life-giving forces, the human will, or the intervention of celestial forces.

Paradoxically, the mostly private sketches by Andriy Skripka could also be attributed to the universal level. Despite the intimate character of these sketches, the gallery of characters and situations depicted by Skripka has a lot in common with the positive or traumatic human experience. Another level of graphic artwork represents a more ideological, specifically Ukrainian national liberation narrative, aimed at mobilizing patriotic forces. Posters on this ideological level

primarily address Ukrainians, to whom the coded messages are easy to decipher. The need to overcome the colonial dependence narrative and establish a nation-building discourse that had already been formulated and can now be upgraded is the leitmotif of Olga Borysenko's poster, for instance.

By analyzing Mykhailo Skop's posters through the 'iconological optic', we can argue that the iconic form has been reframed to correspond to the new, current agenda. The drawings and posters discussed here are clearly embedded in the national cultural context, as artifacts that refer to Ukrainian icon paintings and the folk imagery of past periods, and place this new experience in the historical continuum. In this way, a great historical narrative is created, transferring the actions of participants (soldiers, volunteers) into a symbolic space, as is typical for an icon or a folk painting. At the same time, the significant impact of pop culture on images of modern visuality prevents these artworks from moving into the archaic. Hence, these new artworks are the inherent creation of a new mythology, a new pantheon of heroes, designed to motivate, strengthen, and support. The capacity to transcend the limitations both of real context and the historical memory of the viewer is the essence of the agency of these artworks.

Bibliography

- BIAŁOSTOCKI, Jan: *Metodyka ikonologiczna w badaniach nad sztuką* [Iconological methodology in the art studies]. In: *Wybór piśm estetycznych*, WILKOCZEWSKA Krystyna/KUCZYNSKA, Alicja (eds.), Kraków 2008, pp. 33–62.
- BIAŁOSTOCKI, Jan: *Temat ramowy I obraz archetypiczny: psychologia I ikonografia* [Encompassing themes and archetypal images: psychology and iconography]. In: *Wybór piśm estetycznych*, WILKOCZEWSKA Krystyna/KUCZYNSKA, Alicja (eds.), Kraków 2008, pp. 126–135.
- dPICTUS: *Romana Romanyshyn & Andriy Lesiv*, in: *Picturebook makers*. A blog by dPICTUS (2015), URL: <https://blog.picturebookmakers.com/post/160979819916/romana-romanyshyn-andriy-lesiv>.
- ERWIN, Timothy: *The Changing Patterns of Iconology: Seven Questions to Mitchell from the Twentieth Century*. In: PURGAR, Krešimir (ed.): *W. T. J. Mitchell's Image Theory. Living Pictures*, New York and London 2017, pp. 27–39/31–32/36

- FREEDBERG, David: *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*. [The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response, 1st ed. 1989]. Kraków 2005, pp. 1–25.
- FREEDBERG, David: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* [Preface to the second Italian edition], p. 2. URL: https://www.researchgate.net/publication/264040072_The_Power_of_Images_Studies_in_the_History_and_Theory_of_Response_1989_Preface_to_the_French_Edition (version January 2009)
- GORI, Franchesko: What is an Image? W. J. T. Mitchell's Picturing Theory. In: *W. T. J. Mitchell's Image Theory. Living Pictures*. Purgar, Krešimir (ed.), New York and London 2017, pp. 40–60.
- MITCHELL, William T. J.: *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago 1987, pp. 7–44; 151–157.
- MITCHELL, William T. J.: *Picture Theory*, Chicago, 1995.
- MITCHELL, William T. J.: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2005.
- MITCHELL, William T. J.: *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago 2011.

Мар'яна Левицька

Іконографія війни-2022: відповідь українських художників-графіків

АНОТАЦІЯ 24 лютого 2022 Україна зазнала вторгнення окупаційної російської армії. Росія звинуватила українців (владу і громадян) в нацизмі, етнічному переслідуванні та розпалюванні етнічних і супільних конфліктів. Це очевидний фейк і про це вже дізнався весь світ. Українська політична нація динамічно розвивалися протягом останніх 30 років Незалежності. Люди різних національностей – українці, росіяни, євреї, поляки, угорці, румуни, роми, люди, які розмовляли різними мовами та мали різні політичні погляди, тепер об'єдналися для захисту суверенітету країни, власної свободи та життя.

Презентована стаття є попередньою спробою оцінити активну миттєву реакцію українських художників-графіків на російське вторгнення в Україну протягом перших тижнів спротиву. У статті порівнюються твори художників із двох крайніх культурних центрів України – західного Львова та

східного Харкова, щоб показати різноманітність осмислення теми війни візуальною мовою.

Це мистецтво творилося в режимі реального часу, під ракетними ударами в розбомбленому Харкові та відносно безпечному Львові, який став притулком для багатьох українських біженців. На прикладі проаналізованих плакатів та рисунків, можна виділити основні теми та здійснити інтерпретацію головних повідомлень, які автори адресують до співгромадян. Вивчення та аналіз обраних творів, як феноменів, що виникли і діють у актуальному суспільному контексті, базуються на методах іконології та студій візуальної культури.


Попередній огляд дозволив сформулювати висновки щодо особливостей іконографії теми війни, яка у творах українських митців має універсальний та національний виміри. Характерно, що іконографія війни значною мірою формується з образів, які відображають не саму війну (як індекс її знарядь чи наслідків), а те, що їй протистоїть – природні життєдайні сили, людська воля, втручання небесних покровителів тощо. Так твориться новий історичний наратив, який переносить дії учасників (воїнів, добровольців) у символічний простір, як це характерно для ікони чи народного живопису. Водночас значний вплив поп-культури, що втручається в ці образи, не дозволяє вказаним творам перейти в архаїку.

Informationen über die Autor:innen/ Information about the authors


Informationen über die Autor:innen/Information about the authors

In: Kilian Heck und Aleksandra Lipińska (Hrsg.): Als der Krieg kam ... Neue Beiträge zur Kunst in der Ukraine, Heidelberg: arthistoricum 2023, S. 212–218.


<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1227>

Katja Bernhardt ( <https://orcid.org/0000-0002-9030-5996>) ist Kunst- und Bildhistorikerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Nordost-Institut, Lüneburg. Neben der Geschichte des Faches Kunstgeschichte liegen ihre Forschungsschwerpunkte auf der historischen Analyse von Architektur und Stadtraum sowie der visuellen Geschichte Ost- und Ostmitteleuropas unter besonderer Berücksichtigung Polens.

Katja Bernhardt is an art and image historian and research assistant at the Nordost-Institut, Lüneburg. Alongside the historiography of art history, her main research interests are the historical analysis of architecture and the urban space, and the visual history of Eastern and East-Central Europe with particular reference to Poland.


Robert Born ( <https://orcid.org/0000-0003-3491-8680>) ist Kunsthistoriker und seit September 2021 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa in Oldenburg. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die Kulturkontakte zwischen dem Osmanischen Orient und Ostmitteleuropa, die Kunsthistoriographie in Ostmittel- und Südosteuropa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert und die Barockkunst in Ostmittel- und Südosteuropa.

Robert Born is an art historian and since September 2021 a research assistant at the Federal Institute for Culture and History of the Germans in Eastern Europe in Oldenburg. Among his key research areas are the cultural contacts between the Ottoman Orient and East-Central Europe, art historiography in East-Central and south-eastern Europe from the 18th to the 20th century, and Baroque art in East-Central and south-eastern Europe.

Timo Hagen ( <https://orcid.org/0000-0002-3320-5497>) promovierte 2016 der Universität Heidelberg. Er ist Akademischer Rat a. Z. am Kunsthistorischen Institut der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Seine Forschungsgebiete umfassen die Kunst- und Kulturgeschichte Zentral- und Südosteuropas im 19. und 20. Jahrhundert mit einem Schwerpunkt auf der Architektur des Habsburgerreichs, die Geschichte der Kunstgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert sowie Theorie und Geschichte der Denkmalpflege.

Timo Hagen obtained his PhD 2016 at the University of Heidelberg. He is a former academic councilor at the Institute of Art History at the Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn. His research includes the art and cultural history of

Central and Southeastern Europe in the 19th and 20th centuries with a focus on the architecture of the Habsburg Empire, the history of art history in the 19th and 20th centuries, and the theory and history of monument conservation.

Kilian Heck ( <https://orcid.org/0000-0001-6683-361X>) ist Professor für Allgemeine Kunstgeschichte am Caspar David Friedrich-Institut der Universität Greifswald. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehört das architektonische Erbe des Ostseeraums, insbesondere der Herrenhaus-Architektur. Weiterhin forscht er zur Malerei der Romantik.

Kilian Heck is professor of general art history at the *Caspar David Friedrich Institute*, University of Greifswald. One of his main fields of research is the architectural heritage of the Baltic basin, in particular manor architecture. He also studies Romantic-era painting.

Mateusz Kapustka studierte Kunstgeschichte und Philosophie, ist seit 2016 Privatdozent am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich und 2022/2023 Vertretungsprofessor für Kunstgeschichte Osteuropas an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seine Forschungsthemen sind u. a. Bildkonflikte und historische Evidenzkonstruktionen, Anachronismus und Nachleben der Bilder, Bildpropaganda der Herrschaft, Ausschließung und Fremdheit (vom Mittelalter bis zum 18. Jh.), wie auch transkulturelle Aspekte von historischen Bildbegriffen.

Mateusz Kapustka studied art history and philosophy. Since 2016 he has been visiting lecturer at the Institute of Art History, University of Zurich, and in the 2022/2023 academic year he is deputy professor of eastern European art history at the *Humboldt University* in Berlin. His research areas include iconographic conflicts and historical evidence constructions, anachronism and the afterlife of images, image propaganda of power, exclusion and alienness (from the Middle Ages until the 18th century), and transcultural aspects of historical image concepts.

Antje Kempe ist Kunst- und Bildwissenschaftlerin an der Universität Greifswald, wo sie am Interdisziplinären Forschungszentrum Ostseeraum (IFZO) in einem Projekt zum „Geteilten Erbe“ tätig ist. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören neben einer ecological art history unter besonderer Berücksichtigung der Garten- und Landschaftsarchitektur und damit verbundener künstlerischer Praktiken auch die Analyse von Erinnerungskulturen im nördlichen und östlichen Europa sowie die Kunsthistoriographie.

Anje Kempe is an art and image scholar at the University of Greifswald, where she works at the Interdisciplinary Centre for Baltic Sea Region Research (IFZO) on a project about divided heritage. Among her research areas are ecological art history with a particular focus on garden and landscape architecture and related artistic practices, analysis of memorial cultures in northern and eastern Europe, and art historiography.


Paweł Leszkowicz (<https://orcid.org/0000-0002-3087-170X>) ist Professor und Leiter der Abteilung für moderne und zeitgenössische Kunst am Institut für Kunstgeschichte der *Adam-Mickiewicz-Universität* in Poznań, Polen. Neben seinen akademischen Interessen an LGBTQI+-Studien und internationaler moderner und zeitgenössischer Kunst und visueller Kultur ist er auch als freiberuflicher Kurator tätig. In den Jahren 2021–2022 ist er Gastwissenschaftler am Zentrum für transdisziplinäre Geschlechterstudien (ZtG) der Humboldt-Universität zu Berlin.

Paweł Leszkowicz is a professor and the head of Modern and Contemporary Art at the Department of Art History, *Adam Mickiewicz University*, Poznań, Poland. Aside from his academic interests in LGBTQI+ studies and international modern and contemporary art and visual culture, he is also a freelance curator. In 2021–2022 he is a visiting scholar at the *Center for Transdisciplinary Gender Studies (ZtG)* at *Humboldt Universität zu Berlin*.


Marianna Levytska (<https://orcid.org/0000-0002-0977-4470>) ist eine proaktive Forscherin und Dozentin mit mehr als 15 Jahren Erfahrung auf dem Gebiet der kunsthistorischen Forschung sowie Lehre in Grund- und Aufbaustudiengängen. Sie erwarb ihren M. A. (1997) und ihren Dokortitel an der *Nationalen Kunstakademie* in Lviv (2003). Ihr Spezialgebiet ist die mittel- und osteuropäische (ukrainische und polnische) Kunst des 19. Jahrhunderts in der Habsburger Monarchie. Ihr besonderes Interesse gilt der postkolonialen Kunstgeschichte und den Prozessen der nationalen Identitätsbildung bei nicht-staatlichen ethnischen Gruppen. Ihre primäre Forschung konzentrierte sich auf die memorialen und malerischen Besonderheiten der ukrainischen Porträtmalerei (Dissertation). Ihre aktuelle Forschung konzentriert sich auf die Umgestaltung der sakralen Räume der ukrainischen Sprache.

Marianna Levytska is a proactive researcher and lecturer with 15+ years of experience in the field of art history research and teaching at undergraduate and


graduate levels. She obtained her M.A. (1997) and Ph.D. qualifications at the *Lviv National Academy of Arts* (2003). She specializes in Central and East European art (Ukrainian and Polish) of the 19th century within the Habsburg monarchy. She has a particular interest in the post-colonial history of art and processes of national identity formation among non-state ethnic groups. Her primary research has focused on the memorial and pictorial peculiarities of Ukrainian portrait painting (Ph.D. thesis). Her current research is centred on the reframing of the sacral spaces of Ukrainian.

Aleksandra Lipińska ( <https://orcid.org/0000-0003-1883-8912>) ist Vertretungsprofessorin für die Kunst der Frühen Neuzeit am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehört u. a. die Kunst Ostmitteleuropas, insbesondere verschiedene Aspekte des Kulturtransfers zwischen dieser Großregion und anderen Kunstlandschaften Europas sowie Geschichte der Kunstgeschichte. Darüber hinaus forscht sie zur niederländischen Kunst und Kunstmaterialität.


Aleksandra Lipińska is substitute professor of Early Modern art at the Art History Institute of the University of Cologne. Her research fields include the art of East-Central Europe, in particular aspects of the cultural transfer between this macro-region and other artscapes in Europe, as well as history of art history of this region. She also studies Netherlandish art and the materiality of art.

Veronika Skip ( <https://orcid.org/0000-0003-3545-5868>) ist Doktorandin an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der *Ludwig-Maximilians-Universität* München unter der Leitung von Prof. Dr. Aleksandra Lipińska. Sie hat ihr Masterstudium in Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München erfolgreich abgeschlossen. Ihr Bachelor und Master in Kunst- und Kulturwissenschaften hat sie an der Nationalen *Ivan-Franko-Universität Lviv* erworben.

Veronika Skip is a Ph.D. student at the Faculty of History and Art at the Ludwig-Maximilians-Universität in Munich under the supervision of Prof. Dr. Aleksandra Lipińska. She completed her Master's degree in Art History at the Ludwig-Maximilians-Universität Munich. She acquired her Bachelor's and Master's degrees in Art and Cultural Studies at the Ivan Franko National University in Lviv.

Svitlana Smolenska ( <https://orcid.org/0000-0002-4953-9563>) ist Professorin in der Abteilung für Architektur und Städtebau des privaten Institutes *Kharkiv School of Architecture*. Sie ist Expertin des ISC20C und Mitglied von ICOMOS in der Ukraine. Ihre wissenschaftlichen Interessen umfassen die Geschichte und Theorien der Architektur, des Städtebaus und der Landschaftsgestaltung des 20. Jahrhunderts in der Ukraine und in Europa sowie Methoden der städtischen Umweltforschung sowie die öffentliche Beteiligung an der Stadtplanung.

Svitlana Smolenska is a professor in the Department of Architecture and Urbanism at the private *Kharkiv School of Architecture*. She is an expert of ISC20C and a member of ICOMOS in Ukraine. Her scholarly interests include history and theories of 20th century architecture, urbanism and landscaping in Ukraine and the wider Europe, urban environment research methods, and public participation in urban planning.

Marta Smolińska ( <https://orcid.org/0000-0002-1850-1941>) ist Professorin und Leiterin des Lehrstuhls für Kunstgeschichte und Philosophie an Magdalena-Abakanowicz-Universität der Künste in Poznań (Polen). Darüber hinaus ist aktiv als Kuratorin und Kunstkritikerin. Ihre Forschungsgebiete umfassen die *border art*, erweiterte Haptik, ungegenständliche Malerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Transmedialität, kuratorische Strategien, sowie türkische zeitgenössische Kunst.

Marta Smolińska is professor and Head of the Department of Art History and Philosophy at the Magdalena Abakanowicz University of Arts in Poznań (Poland). She is also a curator and art critic. Her research areas include border art, extended haptics, non-representational painting of the later 20th century, transmediality, curatorial strategies, and Turkish contemporary art.

Beate Störkuhl ist Kunsthistorikerin und Wissenschaftskoordinatorin am Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa in Oldenburg, und Privatdozentin an der Carl von Ossietzky Universität ebenda. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts, insbesondere in Ostmitteleuropa, sowie die Geschichte der Kunstwissenschaft und Denkmalpflege.

Beate Störkuhl is an art historian and research coordinator at the Federal Institute for Culture and History of the Germans in Eastern Europe in Oldenburg, and private lecturer at the Carl von Ossietzky Universität. Her key research fields are

218

the architectural history of the 20th century, particularly in East-Central Europe, and the history of aesthetics and monument conservation.

Der Band umfasst sieben Beiträge des Ukraineforums, das kurzfristig als Reaktion auf den russischen Angriffskrieg im Rahmen des 36. Deutschen Kunsthistorikertages in Stuttgart am 24.–25. März 2022 veranstaltet wurde. Die methodologisch unterschiedlich profilierten Artikel der Autor:innen aus der Ukraine, Polen und Deutschland befassen sich mit den ausgewählten Aspekten der Architektur und der Bildkünste in der Ukraine vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Sie alle verbindet, dass sie sich auf unterschiedliche Art und Weise mit dem Thema Krieg und seinen Auswirkungen auf die Kunst und Kultur der Ukraine auseinandersetzen. Zugleich erforschen die Beiträge nicht nur das reichhaltige Kulturerbe der Ukraine, sondern versuchen dieses auch außerhalb des Landes bekannter zu machen.

The volume comprises seven contributions of the Ukraine Forum, which was organized at short notice in response to the Russian aggression within the framework of the 36th German Art Historians' Day in Stuttgart on March 24–25, 2022. The methodologically differently profiled papers by authors from Ukraine, Poland and Germany deal with selected aspects of architecture and visual arts in Ukraine from the 19th century to the present day. What they have in common is that they all deal with the topic of war and its impact on Ukrainian art and culture in different ways. At the same time, the contributions not only explore Ukraine's rich cultural heritage, but also seek to make it better known outside the country.