

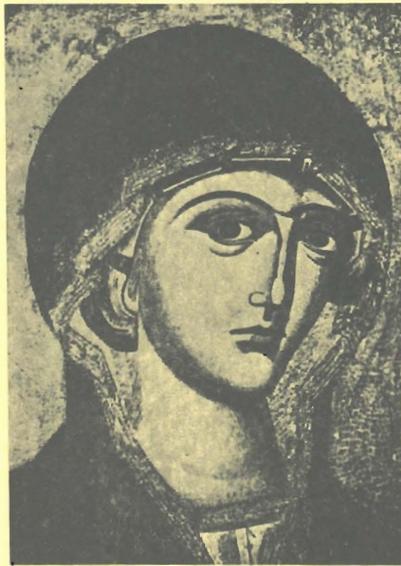
UKRAINISCHE FREIE UNIVERSITÄT

---

(Varia Nr. 17)

SVIATOSLAV HORDYNSKY

**DIE UKRAINISCHE IKONE  
12. bis 18. Jahrhundert**



München 1980

UKRAINISCHE FREIE UNIVERSITÄT

---

(Varia Nr. 17)

SVIATOSLAV HORDYNSKY

# DIE UKRAINISCHE IKONE 12. bis 18. Jahrhundert

Aus dem Ukrainischen übersetzt von  
Lidia Kaczurowskyj Kriukow



München 1980

Sonderdruck aus:  
Mitteilungen der Arbeits- und Förderungsgemeinschaft  
der Ukrainischen Wissenschaften e.V., Nr. 17, München 1980

---

Druck: „Cicero“ e.G. München

*Sviatoslav Hordynsky\*, New York*

## DIE UKRAINISCHE IKONE 12. BIS 18. JAHRHUNDERT

### *I. Die Ikone und ihre Anfänge*

Das Wort Ikone stammt aus dem Griechischen *eikon* und bedeutet zweierlei: einerseits ein Bild ganz allgemein oder aber ein religiöses Bild auf einer Holztafel. Uns interessiert hier die Ikone im letzteren Sinne. Aus den ersten Jahrhunderten des Christentums sind keine Ikonen erhalten geblieben. Es gibt auch kein Faktenmaterial, mit dessen Hilfe nachgewiesen werden könnte, daß bereits zu dieser Zeit Ikonen existierten. Nach der Legende gilt der Evangelist Lukas als der erste Ikonenmaler und zugleich als Schöpfer der Ikone der Gottesmutter — dem Typus Hodigitria (Wegweiserin) zugehörend — die jedoch offensichtlich späteren Ursprungs ist. Jedenfalls schrieb Eusebius, Bischof von Cäsarea in Kappadokien (in der heutigen Türkei) an der Wende vom 3. zum 4. Jahrhundert, er habe zahlreiche alte Erlöser- und Aposteldarstellungen aus vorausgegangenen Jahrhunderten gesehen. Allerdings existiert auch hierzu kein Beweismaterial.

Die Erklärung dafür, daß sich die ältesten Ikonen nicht bis in unsere Zeit erhalten haben, liegt nicht nur in der geringen Haltbarkeit des Materials, aus dem sie hergestellt wurden, sondern auch darin, daß die frühen Christen selbst keine genauere Vorstellung hinsichtlich der Heiligendarstellung besaßen. Das Alte Testament verbot jedwede Abbildung des Menschen und insbesondere der Heiligen, weil dies eher den heidnischen Vorstellungen entsprach. Da die religiöse Ikonenverehrung leicht mit einem Götzendienst verglichen werden konnte, hat das frühe Christentum die Symbole (Kreuz, Fisch, Lamm, Monogramme) den Abbildungen

---

\* Der Autor, von Beruf Maler, studierte in Lemberg und in Paris bei F. Léger. Er betätigt sich zugleich als Kunst- und Literaturkritiker, ist Verfasser zahlreicher Monographien, Mitarbeiter von Enzyklopädiën und ist nicht minder bekannt als Dichter und Übersetzer (Villons gesammelte Werke, Shakespeares ausgewählte Sonette, Gedichte von Baudelaire, Schiller, Rilke u.a.). Dieses Buch entstand anhand seiner praktischen Erfahrungen als Maler und im Bestreben, die schöpferischen Wege der Künstler des Altertums zu erforschen und die ewigen geistigen und formalen Prinzipien zu ergründen, die auch für die heutige Kunst Gültigkeit bewahren. Er lebt in New York, fühlt sich aber genauso zuhause im europäischen Kultur-Dreieck: Paris, Rom und München.

Die vorliegende Arbeit ist bereits in zwei reich illustrierten Auflagen, einer ukrainischen und einer englischen, vom Verlag der „Providence“ Publ., Philadelphia 1973, herausgegeben worden. Die hier gedruckte deutsche Übersetzung von Lidia Kaczurowskyj Kriukow erscheint demnächst mit sämtlichen im Verzeichnis auf S. 156 angeführten Ikonen in der Reihe „Kunstmonographien“ der Ukrainischen Freien Universität.

und Darstellungen von Menschengestalten vorgezogen. Nichtsdestoweniger stützte sich die neue christliche Religion im Gegensatz zum Alten Testament auf das Dogma, wonach Christus die menschliche Gestalt angenommen habe und Mensch geworden sei. Deshalb dürfe also dieses menschliche Wesen Christi auch in Bildform dargestellt werden. Damit war die Voraussetzung für die christliche Kunst gegeben, die davon ausging, daß Christus nicht nur sein Wort, sondern auch sein Bild verkündet hat. Diese Problematik wurde in der Theorie von den Kirchenvätern Basilius (Basileios) dem Großen, Gregor dem Theologen (Gregor von Nazianz), Gregor von Nyssa und Johannes Chrysostomos behandelt.

Man sollte annehmen, daß sich die christliche Kunst nach Einführung des Christentums als Staatsreligion durch Kaiser Konstantin und angesichts der großartigen Werke der byzantinischen Baukunst und der Mosaiken in Konstantinopel, Thessaloniki und Ravenna ohne Schwierigkeiten weiterentwickelt hätte. Dies war jedoch nicht der Fall. Die machtvolle Bewegung der Ikonoklasten (Bilderstürmer) gegen die allgemeine Ikonenverehrung in den Jahren 726—843 fußte auf der theologischen Überzeugung, die Eucharistie gebe das einzig wahrhaftige Bild Christi ab und verbiete jede andere Darstellung. In der Folge wurden von den Ikonoklasten viele Kunstwerke, u. a. sicherlich auch zahlreiche Urbilder der frühen religiösen Kunst vernichtet.

Auf dem VII. allgemeinen Konzil von Nicäa, das im Jahre 787 auf dem Höhepunkt der Ikonoklastenbekämpfung stattfand, wurde das Wesen der religiösen Malerei, eben der Ikone, eindeutig bestimmt. Auf den philosophischen Lehren des hl. Theodors Studiten und des hl. Johannes von Damaskus basierend, verfügte das Konzil als Grundlage der Ikone das Dogma von der Menschwerdung Christi: Von der Gottesmutter geboren, wurde Christus zum Träger des Mutterbildes. Jede andere Auslegung steht nach Ansicht des Konzils im Widerspruch zum Willen Gottvaters, der Christus nach menschlichem Vorbild zur Erlösung des Menschengeschlechts erschaffen hat. Die der Ikone dargebrachte Verehrung überträgt sich somit auf die Person des Heiligen, der von der Ikone dargestellt wird.

Das Entstehen bestimmter kanonischer Vorbilder für die Ikonengestaltung zwang die Künstler zu einer möglichst nahen Wiedergabe des geheiligten Urbildes. Jedes Abweichen von solch einem Urbild betrachtete man als eine ebenso große Sünde, wie die eigenmächtige Abänderung des Wortlauts der Heiligen Schrift, weil alle Arbeit des Ikonenmalers der Verherrlichung Gottes zu dienen hatte. Die Ikonen wurden auch nicht von ihren Schöpfern signiert, weil die Signatur eines sündigen Menschen nicht würdig war, neben dem heiligen Monogramm — einem Bestandteil der Ikone — zu stehen. Dennoch darf man die Ikonen nicht als bloße Kopien der Urbilder betrachten, sondern als Nachschöpfungen, in welchen der Künstler (innerhalb der Grenzen des vorgeschriebenen Kanons) seinen religiösen und ästhetischen Empfindungen durch eigene Gestaltungsmittel Ausdruck verlieh.

So hat sich die Ikone im wesentlichen als ein gesonderter Typus der religiösen Kunst durchgesetzt. Angefangen vom 10.—11. Jahrhundert begann sie sich auch im Osten Europas, nämlich auf dem Balkan, in der Kiewer Rus', in Novgorod und auf dem Territorium des späteren Moskauer Staates zu verbreiten. Unsere Aufgabe ist

es, die Entwicklung der Ikonenkunst innerhalb des Territoriums der Ukraine zu erforschen und die hervorragendsten Kunstwerke dieser Gattung mit ihren eigenständigen Zügen, die der ukrainischen Ikone einen gesonderten Platz in der großen Familie der byzantinischen Ikonographie einräumt, zu beschreiben und zu analysieren. Doch zum besseren Verständnis des eigentlichen Wesens der Ikone wäre es zweckmäßig, kurz bei der technischen Seite zu verweilen und das Material sowie ihre Ausführungsmethoden zu untersuchen.

## II. Wie entsteht eine Ikone

Die Ikone unterscheidet sich von den anderen Arten der Malerei, vornehmlich der religiösen, dadurch, daß sie nicht ortsgebunden ist, wie das Fresko oder das Mosaik. Obwohl eine Ikone auch unmittelbar an die Wand gemalt werden kann, wird üblicherweise unter der Ikone ein tragbares Bild verstanden, das auf einem Brett oder einer Tafel mit speziellen Farben gemalt ist. In frühesten Zeiten wurde die Ikone auch in Mosaik oder im Enkaustikverfahren (d. h. mittels Farben, die mit heißem Wachs vermischt wurden) hergestellt. Zudem gab es in Elfenbein und Holz reliefartig geschnittene Ikonen, ebenso in Emaille gearbeitete oder gestickte usw. Diese Techniken wurden vereinzelt auch später angewandt, obwohl die verbreitetste Art der Ikonenmalerei in der Verwendung von Temperafarben bestand, welche später und weniger erfolgreich durch die Verarbeitung von Ölfarben verdrängt wurden.

Eine gute Ikone erfordert eine äußerst sorgfältige Auswahl und Vorbereitung des Materials, das als Grundlage für das Bild dienen soll. Gewählt wird ein Holz von bester Qualität, das natürlich getrocknet und frei von Astlöchern und Knoten sein muß; gewöhnlich wird das Holz der Linde, Pappel, Erle, Birke oder Fichte, und im Südosten das der Zypresse verwendet. Üblicherweise ist das Brett 3—4 cm stark und auf der Rückseite durch Fugen ausgekehlt, in die man von der Seite zwei Querleisten aus einem starken Holz (z. B. Eiche) einläßt und manchmal sogar noch ein drittes Stück auf der Gegenseite, um ein Verbiegen des Holzes zu vermeiden. In der galizischen Ikone findet man zumeist zwei Querstücke auf einer einzigen Seite. Auf der Vorderseite des Brettes, das für die Bemalung bestimmt war, wurde eine seichte Vertiefung (*Arche*) ausgehoben, die damit eine Art schützende Umrahmung bildete. Dieser Rahmen ist bei den galizischen Ikonen zumeist 3 cm breit, bei den griechischen und moskowitzischen beträgt die Breite das Doppelte bis Dreifache davon. Mittels einer Ahle oder eines Nagels wurde die Arche zur besseren Haftung der aufzutragenden Grundierung aufgeritzt. Sodann wurde auf das Brett eine Leinwand geklebt und das Ganze mehrmals in dünnen Schichten mit einer Mischung von Kreide oder Alabaster mit Fischleim (später tierischer Gelatine) grundiert. Vor dem Auftragen einer neuen Schicht wurde die untere sorgsam ge- glättet, bis eine gleichmäßige und glatte Oberfläche entstand.

Es gibt Ikonen ohne aufgeklebte Leinwand und auch solche, bei welchen die Leinwand nur an bestimmten Stellen der Tafel angebracht wird. Bei letzteren handelt es sich zuweilen um eine komplizierte Technik, insbesondere bei den Iko-

nen der galizischen Schule des 16. und 17. Jahrhunderts, wo anfangs nur die Heiligenscheine, später aber der gesamte Hintergrund oftmals mit einander durchkreuzenden quadratischen oder rautenförmigen Verzierungen aus Rosetten in Schnitzarbeit angefertigt und nachträglich vergoldet oder versilbert wurden. Später, im Barock, erfolgte diese Verzierung durch die in den Hintergrund eingravierten Blumenornamente. Außer der unmittelbar auf dem Brett ausgeführten Gravur wurden späterhin derartige Ornamente als Applikationen gearbeitet, indem man sie in eine dick aufgetragene Masse prägte. Diese Hintergrundornamentik ist ein wesentlicher Zug der galizischen Arbeit, die bei Ikonen anderer Völker selten anzutreffen ist. Hingegen vermied die galizische Ikone die für den Balkan und Moskau so typischen verzierten Metallhüllen. Die Ursache hierfür lag nicht in der Kostensteigerung durch das Metall, sondern in der weitverbreiteten Kunst des Holzschnittens sowie in der Ästhetik des einheitlichen und gleichartigen Materials des Kunstwerks.

Eine Ausnahme bildet nur eine bestimmte Anzahl besonders verehrter Ikonen, die mit wertvollen Metallbeschlägen (*Ryza*) verziert waren, wobei nur Hände und Gesicht frei belassen wurden. Solche Beschläge stammen gewöhnlich aus späteren Epochen, sie bilden keine integrierenden Bestandteile der Ikonen als Kunstwerke.

Auf der vorgefertigten Grundierung wurde zunächst eine Zeichnung gemacht, oder, wenn der Maler bereits eine Vorlage besaß, diese mit einer Nadelspitze auf die Grundierung übertragen. Solche Linien und zarten Ritzen kann man an zahlreichen Ikonen feststellen. Die ukrainischen Maler arbeiteten jedoch zumeist ohne fertige Vorlagen für Übertragungen, die ein Zeichen der Serienproduktion waren, was aber für die Ukraine nicht zutrifft.

Das Vergolden wurde vor dem Bemalen ausgeführt, weil das dünne Blattgold häufig an der Farbe hängenblieb. Die Bemalung selbst erfolgte mit Eitempera, die ausschließlich mit Eidotter zubereitet wurde, denn die Zugabe von Eiweiß hätte ein Springen der Farbe zur Folge gehabt. Zur besseren Konservierung der Emulsion wurden einige Tropfen Essig beigegeben, dann wurde das Eigelb mit der gleichen Menge Wasser vermischt, worauf schließlich der Zusatz des gewünschten Farbpulvers erfolgte.

Man verwendete hauptsächlich Farben auf Mineralbasis — diese versprachen eine längere Dauerhaftigkeit — und zwar vorwiegend Ocker, Siena, Umbra und Grüne Erde. Solche Farben trocknen schnell und haben ein mattes Aussehen. Der Künstler überzog das Bild mehrmals mit gleichmäßigen Farbschichten, schuf Übergänge von dunklen zu helleren Schattierungen, malte die Linien der Umrisse und versah zum Schluß das ganze Bild mit weißen Farbstrichen (den Glanzlichtern), ein charakteristischer Vorgang zur Belebung der Ikonenoberfläche. Die Aufhellung hatte verschiedene Abstufungen, von weniger hellen bis zur rein weißen Tönen. Damit wurden in zarten Pinselstrichen jene Stellen hervorgehoben, die besonders plastisch darzustellen waren, wie z. B. die Stirn, die Nase und die Augen, oder die erhöhten Stellen am Faltenwurf und in der Architektur.

Nach dem Trocknen wurde das fertige Bild mit „*Olypha*“, einer Art Firnis, bestehend aus gekochtem Leinöl mit einer Zugabe von Kristallharz, überzogen.

Diese lackartige Oberfläche sättigte die blassen Temperafarben, verlieh ihnen Tiefe und Plastizität; gleichzeitig schützte sie die Ikone vor Witterungseinflüssen und Staub. Im Laufe langer Jahre setzten sich auf dieser Oberschicht Reste von Kerzenwachs, Staub oder Weihrauch an, womit das kräftige Nachdunkeln, bis zum Schwarzwerden zu erklären ist. Obwohl es schon vor langer Zeit bekannt war, daß solche schwarz gewordenen Ikonen mittels Lösungen von Essig und Ammoniak gereinigt werden konnten, entdeckte man erst in unserem Jahrhundert chemische Mittel zur einwandfreien Reinigung alter Ikonen, wodurch den Farben die ursprüngliche Leuchtkraft und Frische wiedergegeben werden. Die Ursache der Gering-schätzung oder des völligen Unverständnisses für Ikonen durch frühere „Kunstkenner“ beruhte auf der einförmig dunklen und schmutzigen Oberfläche, die die Ikone als ein Werk ohne jede individuelle Gestaltung erscheinen ließ. Die moderne Restaurierungstechnik bedeutete deshalb ein wahres Glück, indem sie der Kunst der Welt einen ihrer großen und fast vergessenen Stile wiedergab.

Lange Zeit vor der offiziellen Einführung des Christentums im Staatsgebilde der Rus' gab es am Schwarzen Meer christliche Gemeinden — byzantinische Schriftsteller des 4. Jahrhunderts berichten über „Skythien“, daß dieses Land zu dieser Zeit bereits vom Geist des Glaubens durchdrungen war. Als das VII. Konzil von Nicäa die Ikonenverehrung zu einem der wichtigsten Beratungsthemen erhob, nahm auch der Bischof Stephan von Surož (Sudak) auf der Krim daran teil. Eineinhalb Jahrhunderte vor der Einführung des Christentums in Kiew hat der slavische Apostel Kyrill in Korsun (Chersones) eine „mit ruthenischen Schriftzeichen verfaßte“ heilige Schrift gesehen. Dies alles weist darauf hin, daß das Christentum und damit auch die Ikone in der Ukraine bereits früh im ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung ihren Ursprung hatten. Obwohl die Ikonen aus dieser Zeit nicht erhalten sind (mit Ausnahme von kupfernen Kreuzen — den Enkolpien), kann mit Sicherheit angenommen werden, daß auf dem Territorium der Ukraine eine frühchristliche Kunst bestanden hat.

### III. Die Ikone der Fürstenzeit

Der Kiewer Staat nahm unter Volodymyr dem Großen (altkirchenslavisch und russisch: Vladimir) im Jahre 988 den griechischen Glauben an und gleichzeitig auch die mit dem Ritus eng verbundene byzantinische Kunstrichtung. Im Lauf des 11. und 12. Jahrhunderts erfuhr diese Kunst eine eigenartige Evolution; sie lokalisierte sich und befreite sich teilweise von ihrem ursprünglichen griechischen Charakter. Nunmehr beeinflusste sie ihrerseits die Territorien des eigenen politischen und kulturellen Bereichs, und zwar nicht nur Galizien und Wolynien, sondern auch das Gebiet von Novgorod, Suzdal' und Jaroslavl', deren Fürsten Kiew unterstellt waren. Es muß festgehalten werden, daß die Kunstwerke nicht nur auf direktem Wege von Byzanz nach Kiew gelangten, sondern auch den Weg über die Halbinsel Krim fanden, die schon früher christianisiert worden war. Die Chroniken berichten, daß die erste aus Stein errichtete Kirche Kiews, *Desjatynna* (Zehntkirche), wohl von eingeladenen griechischen Baumeistern errichtet wurde

und daß der Kiewer Fürst die Ausschmückung mit Ikonen vornahm, die er zusammen mit Kirchenzubehör und Kreuzen aus Korsun herbeischaffen ließ. In der christlichen Rus' wurden die Ikonen zum Gegenstand allgemeiner Verehrung erhoben. Nicht nur hölzerne und steinerne Kirchen wurden damit ausgestattet, sondern auch die Gemächer der Fürsten und die Wohnhäuser der Bevölkerung. Man befestigte sie an den Stadttoren und nahm sie mit, wenn man in die Schlacht zog. Die Chroniken notieren verschiedene historische Begebenheiten und räumen diesen gerne viel Platz ein, wie z. B. den Namen der Stifter, der Zeremonie des Aufstellens, der räumlichen Verlegung irgendeiner Ikone. Die damit verknüpften Ereignisse werden als staatlich bedeutende Tatsachen lebhaft beschrieben. Die Macht eines Fürsten und dessen Ansehen waren häufig mit dem Besitz einer Ikone verbunden, die gewissermaßen zum Sinnbild und Emblem des Staates und zum Leitbild des Volkes erhoben wurde. Nicht selten wurden unter den Fürsten um solche Ikonen sogar Kämpfe ausgefochten und diese als Kriegsbeute dementsprechend geschätzt.

Zeitgenössische Quellen erwähnen mehrmals aus Griechenland eingeführte Ikonen wie auch die Einwanderung griechischer Ikonenmaler, trotzdem ist das gleichzeitige Heranwachsen eines bodenständigen Kunstschaffens in Kiew unleugbar. Einer von ihnen war Alipios, ein Mönch des Kiewer Höhlenklosters (Pečers'ka Lavra), der Ende des 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts tätig war und 1114 starb. Die Chronik des Klosters berichtet, daß er zwar mit den Griechen studierte, daß er aber bereits mit eigenen Mosaiken die Mariä-Entschlafens-Kathedrale ausschmückte. Er galt als der hervorragendste Künstler seiner Zeit. Seine in der erwähnten Klosterchronik aufgezeichnete Lebensgeschichte ist voller Legenden: So sei ihm bei seiner Arbeit die Hilfe von Engeln zuteil geworden; auch soll er imstande gewesen sein, eine Ikone innerhalb weniger Stunden fertig zu malen und sogar zu vergolden.

Die 1919 entdeckte berühmte Ikone, die „Große Panagia“, ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein Werk von Alipios.

In der Ukraine befinden sich weltbekannte Mosaiken und Fresken aus der Fürstenzeit, bedauerlicherweise sind jedoch Ikonen aus dieser Periode kaum erhalten geblieben. Sie sind bei Bränden der ständig herrschenden Kriegswirren zugrundegegangen, die in der Ukraine, dem historischen Kriegsschauplatz zwischen Asien und Europa, stattgefunden haben. Und was nicht verbrannt oder zerstört wurde, fiel der Plünderung durch die Feinde Kiews zum Opfer. Man denke nur an die Zerstörung Kiews im Jahre 1168 durch den Fürsten Mstislav, dem Sohn Andrej Bogoljubskijs aus Vladimir an der Kljazma. So berichtet die Chronik auch von Ikonen, die sich unter der Kriegsbeute nach der Plünderung Kiews befunden haben. Schon früher, im Jahre 1155, hatte der Fürst Andrej während eines Angriffs auf Kiew aus der Kirche in Vyšhorod die griechische Gottesmutterikone nach Vladimir mitgenommen. Diese Ikone wurde später nach Moskau gebracht, wo sie als Reliquie der Moskauer orthodoxen Kirche verehrt wurde.

Bis vor kurzem noch konnten Kunsthistoriker in den Abhandlungen über Ikonen der Kiewer Rus' lediglich die bekannten historischen Quellen wiederholen und

daraus schließen, daß die Ikonen jener Zeit den bis heute erhaltenen Wandmalereien geähnelt haben dürften. Sie stützten sich dabei nur auf wenige Tatsachen und bauten auf der Annahme, daß eine Reihe von Muttergottesikonen der Überlieferung zufolge entweder aus der Fürstenzeit oder aus noch früheren Zeiten stammen mußten, was aber weder aus wissenschaftlicher noch aus kunststilistischer Sicht überprüfbar war. Der Arbeit einiger russischer Kunstexperten selbst ist das Verdienst zuzurechnen, daß sich nunmehr der Horizont wesentlich erweitert hat und darauf hingewiesen werden kann, daß eine Vielzahl der besten Ikonen aus russischen Sammlungen stilistisch sehr eng mit Kiewer Mosaiken verknüpft sind, die weder in Novgorod, Suzdal' noch in Moskau bekannt waren. Diese Erkenntnis führte dazu, daß eine Reihe von Werken abermals der Kiewer Schule zugeordnet werden mußte wie z. B. die „Große Panagia“, die Ikone des hl. Demetrios von Thessaloniki, des hl. Nikolaus, die Mariä Verkündigung von Ustjug u. a.

Auf die Schule von Kiew können demnach folgende Werke zurückgeführt werden.

1. Die Gottesmutter von Vyšhorod (Nr. 1),\* die vielleicht berühmteste Darstellung der Gottesmutter in der gesamten Weltmalerei, ist in der Tat eine Schöpfung der griechisch-byzantinischen Epoche. 1134 wurde diese Ikone von Konstantinopel nach Vyšhorod, in die Nähe Kiews gebracht. Sie wurde in einem aus Kiew kommenden Auftrag angefertigt und gibt offensichtlich auch die ästhetische Grundeinstellung des Auftraggebers wieder. Wie vorher erwähnt, wurde diese Ikone im Jahre 1155 nach Vladimir gebracht. Aus diesem Grunde wird von der „Gottesmutter von Vladimir“ gesprochen und irrtümlich ein Zusammenhang mit dem Kiewer Fürsten Volodymyr angenommen. Seit 1480 befindet sich die Ikone im Moskauer Kreml und seit der Revolution in der Tretjakov-Galerie in Moskau. Im Verlauf der Jahrhunderte wurde sie mehrmals restauriert und übermalt, so daß heute von der Originalmalerei des 12. Jahrhunderts nur Teile der Gesichter und geringfügige Flächen des Hintergrundes erhalten geblieben sind. Diese Ikone ist seit langer Zeit unter „Umilenija“ (die Zärtlichkeit, *Eleusa*) bekannt: Das Grundelement der Ikone offenbart eine liebevolle Zärtlichkeit und gleichzeitig liegt ein Hauch von Besorgtheit in der Beziehung zwischen Mutter und Kind. Gerade die psychologische Tiefe des Werkes erweckte bei einigen Kunstwissenschaftlern Zweifel hinsichtlich des Alters der Ikone. So meinte z.B. W. Zaloziecki, daß die Wiedergabe eines solch beseelten Gesichtsausdruckes im 12. Jahrhundert kaum möglich war und wollte das Werk eher dem späten 14. Jahrhundert zuordnen.

2. Die „Große Panagia“ oder „Orante“ (Nr. 2) ist im Hinblick auf die neuesten Forschungsergebnisse aller Wahrscheinlichkeit nach ein Werk des Alipios. Aus der zeitgenössischen Chronik ist bekannt, daß der Kiewer Fürst Volodymyr Monomach eine von Alipios erworbene Ikone der Kirche in Rostov, an der oberen Wolga, stiftete. Der Rostover Bischofssitz wurde im 18. Jahrhundert nach Jaroslavl' verlegt, wo die Ikone in einer alten Kammer für Meßgewänder aufgefunden und der Jaroslavl' Schule des 13. Jahrhunderts zugeschrieben wurde.

---

\* Siehe Verzeichnis der Ikonen am Ende des Beitrags.

Diese Schule besaß jedoch ansonsten keine weiteren stilistisch gleichartigen Werke, während die Panagia die typischen Züge der monumentalen Malerei aufweist, die gerade für die Kiewer Schule bezeichnend sind. Das hohe Alter der Ikone und die historischen Fakten sprechen dafür, daß Alipios der Autor ist. Außerdem war die Darstellung der Gottesmutter als Orante ein besonders charakteristisches Merkmal der Kiewer Kirchen, wie z.B. der Zehntkirche, der Sophienkathedrale, der Mariä-Entschlafens-Kathedrale des Kiewer Höhlenklosters und der Michaelskathedrale „mit den goldenen Kuppeln“, wobei die Mosaiken der letztgenannten von einigen Forschern gleichfalls Alipios zugeschrieben werden. Zwar weist die Ikone vom Stil her einige Ähnlichkeit mit den Mosaiken auf, jedoch spricht vornehmlich die künstlerische Reife des Werkes für die Kiewer Schule.

Im 11.-12. Jahrhundert entwickelte sich innerhalb der byzantinischen Kunst ein besonderer klassischer Stil, der von dem Bestreben geleitet war, die antiken Proportionen zu erhalten, gleichzeitig aber den Bewegungen der Figuren eine harmonische Rhythmik zu verleihen. Hierbei war die Malerei den Gesetzen einer Formgebung unterworfen, die eine gewisse Schematisierung mit sich brachte, jedoch dabei den Gesichtern stilistisch regelmäßige Züge und mehr Ausdruck verlieh. Auch der Farbton spielte eine wichtige Rolle: Die Figuren sind vor einem flachen und abstrakten Hintergrund gesetzt und zeigen eine sorgfältig getroffene Wahl von satten Farbtönen. Alle diese Merkmale des klassischen byzantinischen Stils, der von den Kiewer Malern übernommen und gepflegt wurde, finden wir eben auch in der „Großen Panagia“. Diese monumentale Ikone — sie ist 194 cm hoch — wurde 1920 einer Restaurierung unterzogen und befindet sich heute in der Tretjakov-Galerie in Moskau.

3. Die Ikone des hl. Demetrios von Thessaloniki (Nr. 26) wurde in einer Kirche in der Stadt Dmitrov (nördlich von Moskau) entdeckt und stammt aus dem 12. Jahrhundert. Von späteren Übermalungen wurde sie 1923 befreit. Heute befindet sie sich ebenfalls in der Tretjakov-Galerie. Der Heilige ist in der traditionellen, thronenden Stellung dargestellt. Einige Forscher glauben in dieser Ikone das Porträt des Fürsten Vsevolod III. zu erkennen, dessen christlicher Name Demetrios war. Die Ikone weist die gleichen Merkmale auf, wie sie bei der „Großen Panagia“ erläutert wurden.

4. Ein sehr beliebter Heiliger der Kiewer Zeit war der hl. Nikolaus, dem auch zahlreiche Ikonen gewidmet sind. Eine davon aus dem 12. Jahrhundert ist erhalten geblieben. Sie zeigt am Rande mehrere kleine Heiligenfiguren, die jedoch erst in späterer Zeit **hinzugefügt** worden waren (Nr. 27). Der Name einer anderen Ikone — Hl. Nikolaus „der Nasse“ — beruht der Überlieferung zufolge auf einer Legende, nach **welcher** der hl. Nikolaus einem Kind das Leben gerettet haben soll, das während eines Sturmes im Dnipro-Strom untergegangen war. Die Eltern fanden das Kind in der Kirche unter der Ikone des Heiligen. Eine weitere Ikone dieses Typus — früher in der Sophienkathedrale in Kiew — befindet sich heute im Besitz der Ukrainischen Autokephalen Orthodoxen Kirche im Exil. Untersuchungen des ehem. Direktors des Sophienmuseums in Kiew, O. Povstenko, fixierten als die spätest mögliche Datierung das 14. Jahrhundert. Seit 1840 ist



*Hl. Demetrios*  
Kiewer Schule, Anf. 12. Jh.



*Fürst-Ihor-Gottesmutter*  
Kiewer Schule, 13. Jh.

sie von einer schmückenden Metallhülle umkleidet, was eine genaue Untersuchung der eigentlichen Malerei erschwert. Freilich müssen die zweifellos vorhandenen archaischen Elemente noch eingehend überprüft werden.

5. Ebenfalls in die Kiewer Periode gehört die Ikone des Entschlafens der Gottesmutter, deren Entstehung traditionsgemäß mit der Gründung des Kiewer Höhlenklosters im Jahr 1073 in Zusammenhang gebracht wird. Allerdings wissen wir nichts über das ursprüngliche Aussehen dieser Ikone, da uns ihre Existenz lediglich durch spätere Kopien bekannt ist. Eine frühere, aus dem 12. Jahrhundert stammende Darstellung des Entschlafens Mariä aus einem Kloster bei Novgorod (heute in der Tretjakov-Galerie in Moskau) wird wegen ihrer fast klassischen Formen der Kiewer Schule zugeschrieben.

6. Die nach den Tatareneinfällen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gemalte Ikone der Gottesmutter Pečers'ka (Nr. 29) geht jedoch zweifellos auf eine aus früheren Zeiten stammende Darstellung im Kiewer Höhlenkloster zurück; ein ähnliches Bildwerk an der Apsiswand wird im Paterikon des Höhlenklosters erwähnt und dem Malermönch Alipios zugeschrieben. Der in Brjansk lebende Großfürst von Černihiv, Roman-Michael, litt an einer schweren Augenkrankung und sandte 1288 Boten nach Kiew, um eine Heilung durch die wunder-tätige Gottesmutter zu erleben. Damals wurde eine Kopie angefertigt, die sich heute in der Tretjakov-Galerie in Moskau befindet (bekannt unter dem Namen

der „Gottesmutter von Svensk“, dem Namen des Klosters von Brjansk). Die Ikone zeigt die thronende Gottesmutter mit dem Jesuskind, eine von den frühchristlichen Ikonen bekannte Darstellungsweise, wie z.B. die Ikone aus dem 6. Jh. im St. Katharinenkloster in Sinai. Noch zu Lebzeiten des Alipios verstarb 1073 der hl. Antonius und ein Jahr darauf der hl. Theodosius, weshalb die Annahme gerechtfertigt ist, daß es sich bei den flankierenden Gestalten um Porträts der Heiligen handeln könnte. Diese Komposition der „Gottesmutter Pečers'ka“ war im ukrainischen Raum sehr beliebt und wurde oft kopiert, wie es z.B. ein im 17. Jahrhundert entstandenes Wandgemälde in der Holzkirche in Potelyč in Galizien bezeugt.

7. Die Fürst-Ihor-Gottesmutter aus dem 13. Jahrhundert (Nr. 28), eine der wertvollsten alten Ikonen der Ukraine, ist während des letzten Krieges abhanden gekommen. Sie war bis 1941 im ehem. Kiewer Höhlenkloster aufbewahrt und gehört zweifellos zum gleichen Ikonentypus wie die Vyšhoroder Gottesmutter, ist jedoch der Form nach noch ausdrucksvoller und mit kräftigen geometrischen und in gewisser Weise fast schematischen Zügen dargestellt. Aufgrund dieser strengen Formen scheint diese Ikone älter zu sein, als die Vyšhoroder. Zu beachten ist jedoch, daß die Vyšhoroder Ikone nur teilweise das Original erkennen läßt und häufig übermalt worden ist. Leider ist die Ihor-Gottesmutter niemals einer eingehenden Untersuchung unterzogen worden. Dies ist um so bedauerlicher, als es sich offensichtlich um ein Schlüsselwerk der Kiewer Zeit handelt, das bis heute erhalten geblieben ist. Ein gerader Weg führt von dieser Ikone bis zu der frühgalizischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, indem sie die gleichen formalen und ästhetischen Elemente erkennen läßt.

Mit der Anführung dieser bedeutenden Ikonen ist die Reihe der für die Kiewer Schule charakteristischen Werke keinesfalls erschöpft. Es existieren noch zahlreiche Ikonen, die auf die Schule der Kiewer Malerei zurückgehen, wir wissen aber nicht, ob sie unmittelbar auf dem Kiewer Territorium entstanden sind oder lediglich einen künstlerischen Wiederhall des Kiewer Stils abgeben. Dies bezieht sich vor allem auf die Werke der Schule von Novgorod, deren älteste Meister unter der Führung und im Geiste der Kiewer Künstler tätig waren. Zu diesen Arbeiten, welche die Merkmale der Kiewer Schule aufweisen, gehört die aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammende und unter dem Namen „Verkündigung von Ustjug“ bekannte Ikone (Tretjakov-Galerie, Moskau). Sie weist in ihrer Komposition eine deutliche Verbindung mit dem die Verkündigung darstellenden Mosaik in der Kiewer Sophienkathedrale auf. Die Ikone des Erzengels Gabriel, bekannt als der „Engel mit dem goldenen Haar“ — derzeit in einem Leningrader Museum — zeigt Gesichtszüge, die stark an die Engel in der Eucharistiedarstellung auf dem Mosaik des „goldkuppeligen“ Michaelsklosters in Kiew erinnern. Die in Kiew entstandene Ikone der hl. Borys und Hlib erreichte in der Ikonographie von Novgorod und später auch von Moskau eine beachtliche Popularität. Es ist bekannt, daß die ursprünglichen Porträts der beiden Fürsten neben dem Eingang zu ihrer Gruft in Vyšhorod in der Nähe von Kiew aufgestellt waren, doch diese ursprünglichen Vorbilder sind nicht erhalten. Im Bestand des

Kiewer Museums befindet sich eine Ikone mit den Porträts dieser Fürstenheiligen, die im 12./13. Jh. gemalt wurde (Nr. 27a).

Vor relativ kurzer Zeit wurde ein bemaltes Holzrelief gereinigt, das den hl. Georg mit 12 Szenen aus seinem Leben zeigt und als ein aus einem Kloster auf der Krim stammendes Werk des 12.—13. Jahrhunderts identifiziert werden konnte. Es ist zwar unbekannt, ob es sich um die Schöpfung eines einheimischen Künstlers oder eines aus Konstantinopel handelt, aber Kunstforscher vermerken, daß Szenen aus dem Leben dieses Heiligen zum ersten Mal in der Geschichte der Malerei in den Fresken der Kiewer Sophienkathedrale um die Mitte des 11. Jahrhunderts dargestellt worden sind.

Zu den erhaltenen Ikonen der Fürstenzeit gehört die „Pokrova“ (vergleichbar mit der „Schutzmantelmadonna“), das Werk eines galizischen Malers aus dem beginnenden 13. Jahrhundert, die ein Zeitdokument aus der Fürstenepoche darstellt. Obwohl sie von geringem künstlerischen Wert ist, liegt unser Interesse in der Tatsache, daß es sich um die älteste Darstellung der „Pokrova“ in der ukrainischen Malerei handelt.

Die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert hat in der galizischen Malerei eine interessante Persönlichkeit, nämlich Petro Ratens'kyj (gest. 1326), hervorgebracht. Der Name hat seinen Ursprung im Dorf Rata, nördlich von Lemberg, wo er als gelehrter Mönch und berühmter Maler ein Kloster errichtet hat. Der galizische König Jurij I. wollte einen eigenen galizischen Metropoliten haben und entsandte Abt Petro nach Konstantinopel, um diese Würde zu übernehmen. Aber gerade in dieser Zeit, im Jahr 1305, starb der Kiewer Metropolit Maksym, und der damalige Patriarch von Konstantinopel, Athanasios, weihte Abt Petro zum „Metropolit der ganzen Rus“. Durch die ständigen Überfälle der Tataren war jedoch der Metropolit gezwungen, seinen Sitz von Kiew weiter nördlich, nach Tver und Moskau zu verlegen. Eben aus Tver stammt eine kleine Ikone der Gottesmutter, genannt „Petrovs'ka“, die ihrem Stil nach der galizischen Malerschule des 14.-15. Jahrhunderts nahesteht (Nr. 30). Dort wurde auch eine Ikone der Mariä Geburt gefunden, zu der die Schulen der Ikonenmalerei von Novgorod oder Tver keinerlei Parallelen aufweisen, obwohl besagte Ikone gerade diesen Schulen zugerechnet wird (Nr. 30a). Als charakteristisches Merkmal beider Ikonen ist die Tendenz zum Realismus hervorzuheben, ähnlich wie es auch bei den Zeitgenossen Petros — Cimabue und Giotto — der Fall ist. Für Galizien, als dem Vorposten der Kiewer Kultur im Westen, ist diese Erscheinung ganz natürlich.

Unter den angeführten Ikonen gibt es keine einzige, deren Entstehung man in das 11. Jahrhundert, d.h. in die goldene Ära der Kiewer Mosaiken und Fresken zurückführen könnte. Glücklicherweise wird diese Lücke durch das Vorhandensein einer Reihe von Miniaturen aus dem 11. Jahrhundert geschlossen, z.B. im Evangeliar von Ostromyr, im Codex des Svjatoslav und im Psalter von Trier („Codex Gertrudianus“). Sie zeigen nicht nur die repräsentativen Gestalten der Heiligen — den thronenden Christus, die Gottesmutter, Petrus und die Evangelisten — sondern auch Abbildungen der Fürsten und ihrer Angehörigen. Bekannte ikonographische Darstellungen finden eine Wiederholung in manchen

Miniaturen und insbesondere im Psalter von Trier: Beispielsweise gleicht die thronende Gottesmutter mit Kind dem entsprechenden Ikonentypus des Kiewer Höhlenklosters. Eine andere Miniatur schildert die Geburt Christi in der gleichen Weise, wie sie auf den später bekannt gewordenen Ikonen der galizischen Schule dargestellt worden ist. Diese vergleichenden Feststellungen erscheinen deshalb besonders wichtig, weil die galizische Malerei das Erbe der Kiewer Tradition übernommen und es über Jahrhunderte hindurch nicht nur bewahrt, sondern auch erfolgreich weitergeführt hat.

#### *IV. Die galizische Ikone*

(14. bis Mitte 17. Jh.)

Dank der verhältnismäßig großen Anzahl der von hohem künstlerischen Wert geprägten und bis in unsere Zeit erhalten gebliebenen Werke nimmt die galizische Ikone in der gesamten Ikonenmalerei und insbesondere in der ukrainischen Kunstgeschichte eine bedeutende Stellung ein. Ihre Eigenart und mehrere ungewöhnliche Charakterzüge manifestieren sie als eine gesonderte und brillante Schule vor dem Hintergrund der byzantinischen Malerei. Dazu trug die an die westslavische Welt angrenzende geographische Lage Galiziens bei, wie auch seine historische und kulturelle Tradition und die Gegebenheiten der politischen Situation. Durch den Mongolensturm im Jahre 1240 wurde das Kiewer Reich zerstört und nur das Fürstentum Halyč-Wolynien überdauerte noch ein Jahrhundert lang als die letzte freie Verkörperung des Kiewer Geistes.

1340, nach dem Tode des letzten galizischen Königs Jurij II., wurde das Land zum Streitobjekt zwischen Ungarn und Polen und fiel schließlich unter Polens Herrschaft. Innerhalb dieses polnischen Großreichs bildete Galizien bis zum Jahre 1432 ein separates „Ruthenisches Königreich“ mit seinem eigenen Wappen und der Gesetzgebung aus der ehemaligen Fürstenzeit. Namentlich im 15. Jahrhundert, als die ruthenischen Ländereien in das polnisch-litauische Königreich unter Jagiello eingegliedert wurden, erreichte die ruthenische Kultur einen dominierenden Einfluß. Zur Erläuterung mag der Hinweis genügen, daß im damaligen Kulturzentrum Polens, der Stadt Krakau, die in kyrillischer Schrift gedruckten Bücher 21 Jahre vor den ersten polnischen Büchern erschienen.

Aus historischen Quellen ist uns die Großartigkeit von Bauwerken bekannt, die von den Fürsten in Galizien und Wolynien errichtet und sicherlich auch mit nicht minder imposanten Wandmalereien und Ikonen ausgeschmückt worden sind. Aus der Zeit vor dem 14. Jahrhundert ist jedoch keine Ikone erhalten, mit Ausnahme des obengenannten Pokrovabildes. Wir können lediglich vermuten, daß die galizische Ikone im Geiste und im Stil der Kiewer Schule mit einem Hang zum Monumentalen ausgestattet war. Die Bestätigung dafür liefern einige vergleichende Merkmale, vor allem die Ähnlichkeit der galizischen Freskenmalerei mit den alten, aus dem 11. bis 13. Jahrhundert stammenden Fresken in Kiew. Allerdings ist von den galizischen Fresken, abgesehen von einigen Resten aus dem 15.



*Gottesmutter „Petrovs'ka“*  
Galizische Schule, Petro Ratens'kyj  
zugeschrieben. Anf. 14. Jh. 21 × 17.



*Kopf der Gottesmutter*  
Ausschnitt aus der Ikone aus Krasiv,  
15. Jh.

Jh., aus dieser Epoche nichts erhalten geblieben. Die Werke dürften aber von nicht geringem künstlerischen Wert gewesen sein, wenn sogar polnische und litauische Könige des 14. und 15. Jahrhunderts so manchen ruthenischen Meister zur Ausschmückung von Kirchen und Schlössern in ihre Dienste nahmen. Die bis in unsere Zeit erhalten gebliebenen Wandmalereien in Wislica, Sandomierz, Lublin und Krakau geben dafür ein beredtes Zeugnis ab. Die Entwicklung der Ikone erfolgte gleichzeitig mit den Wandmalereien. Einige Werke des 14. Jahrhunderts und die schon reichlich vorhandenen Ikonenmalereien des 15. Jahrhunderts weisen eindeutig auf Zusammenhänge zwischen der Ikone und dem monumentalen Stil der Freskomalerei hin.

Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts konnte sich die Kunst der ruthenischen Meister innerhalb des polnischen Königreiches ziemlich frei entfalten und wurde sogar von den Polenkönigen begünstigt; diese Tatsache ist auf die frühchristliche Tradition Polens zurückzuführen. Neuere Forschungen (K. Lanckorońska u.a.) führten zur Erkenntnis, daß die übernommene Tradition auf dem östlichen Ritus beruhte und mit der Missionstätigkeit des hl. Methodius in Mähren in der zweiten Hälfte des 9. Jh. zusammenhing. Bekanntlich wurde der erste Polenkönig Mieszko noch im Kindesalter (966) vom östlichen auf den lateinischen Ritus umgetauft. Dies geschah unter dem Druck der mächtigen deutschen Bischöfe von Magdeburg

und Merseburg, die im Namen des Heiligen Römischen Reiches den römischen Katholizismus in Polen verbreiteten. Somit war Polen bis zum Ende des 15. Jhs. ein Raum, in dem zwei unterschiedliche künstlerische Richtungen, nämlich die romanisch-gotische und die slavisch-byzantinische, aufeinander stießen. Träger der letzteren waren die Ruthenen.

Der Begriff „galizische Malerei“ ist sehr weitläufig zu verstehen. Er umfaßt die reiche Tradition der von Ukrainern bewohnten Karpaten und schließt auch in gewissem Sinne die wolynische Malerei ein, wovon allerdings nur sehr wenige Beispiele erhalten sind. Man kann behaupten, daß die Ikonenkunst Galiziens und ihre Ausbreitung von keiner politischen Grenze im Mittelalter und in der Neuzeit aufgehalten werden konnte. Vom stilistischen Gesichtspunkt gibt es daher keine Unterschiede zwischen der Ikone aus Galizien, aus dem Lemkenland westlich des Sjan-Flusses, aus dem Transkarpatenland oder aus Prjašiv (Prešov), einem Gebiet in der Ostslowakei, obwohl trotz offenkundiger Einheitlichkeit ab und zu versucht wird, verschiedene Gebietsgruppen und Abspaltungen zu konstruieren. Früher gab es keine derartigen Unterscheidungen. Die alte Ikone war ein einheitliches Ergebnis aus dem Komplex des östlichen Ritus, wobei gewissen Bischofssitzen eine besondere Rolle zukam, wie z.B. dem von Peremyšl' (Przemysl'), wo noch die alten Traditionen des hl. Methodius lebendig waren. Im Zuge der Erforschung der galizischen Zentren der Ikonenmalerei läßt sich feststellen, daß insbesondere die besten Werke des 15. und 16. Jahrhunderts eine enge Beziehung zu den Zentren und Aktivitäten der alten Bischofssitze aufweisen. Bis zum Zeitpunkt der Gründung einzelner Eparchien (Halyč — Mitte des 12. Jh., Lemberg — zweite Hälfte des 13. Jh., Mukačiv, Transkarpatenland — 1491) war das Bistum von Peremyšl' der kulturelle Mittelpunkt für ganz Galizien. Erst in späterer Zeit wurde Lemberg zu einem bedeutenden Zentrum und setzte seit 1303 trotz einiger Unterbrechungen die Tradition des Metropolitensitzes von Halyč bis in die Gegenwart fort.

Gleichzeitig war Galizien, als Teil der politischen Struktur des damaligen polnischen Königreiches, stets genötigt, die besonderen Eigenheiten der Ostkirche vor den Angriffen des polnischen Katholizismus zu verteidigen. Zur Charakterisierung der Intoleranz des polnischen Klerus sei an folgendes Ereignis erinnert: Im Jahre 1412 bemächtigten sich die polnischen Katholiken der alten, aus dem 12. Jahrhundert stammenden ruthenischen Kathedrale in Peremyšl', zerlegten das ehrwürdige Bauwerk Stein für Stein und „reinigten“ jedes Stück im Sjan-Fluß, um das Material für eine neue römisch-katholische Kirche zu erhalten. Gerade diese Unterdrückung und Unduldsamkeit war der Anlaß für die Entwicklung origineller Charakterzüge des ruthenischen Stils, der bewußt an alten Traditionen festhielt und dadurch einen künstlerischen Wettbewerb anregte, bei dem Werke hervorgebracht wurden, die denjenigen der Religionsgegner in nichts nachstanden.

Das 15. und 16. Jahrhundert war die Epoche des rapiden Wachstums der Städte, gleichzeitig bildeten sich neue Gemeinschaften der Bürger, Kaufleute und Handwerker. Sie vereinigten sich in kulturellen Organisationen — den Bruderschaften, um ihren Glauben zu verteidigen und zu erhalten. Die Bruderschaft von Lemberg wurde 1439 gegründet. Nach der Assimilierung des ruthenischen Adels

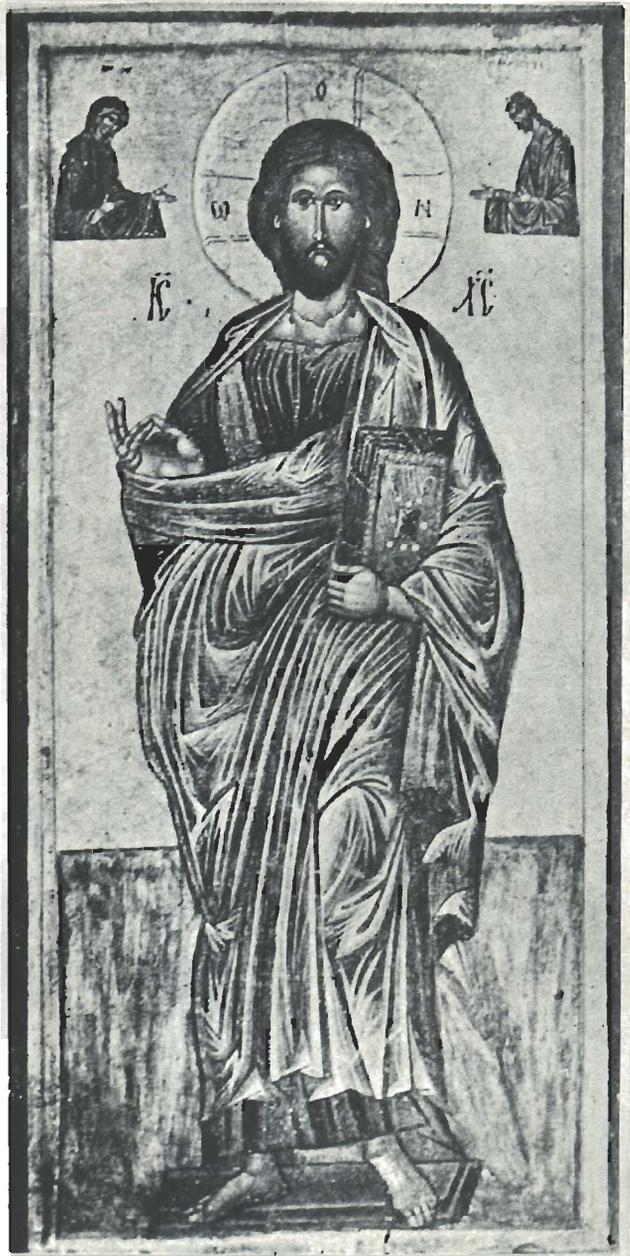


*Gottesmutter Hodigitria*  
Luck, 13./14. Jh. Kiewer Museum



*Erzengel Gabriel*

Daljova, Lemkenland, 15. Jh. 97 × 70. Lemberger Museum



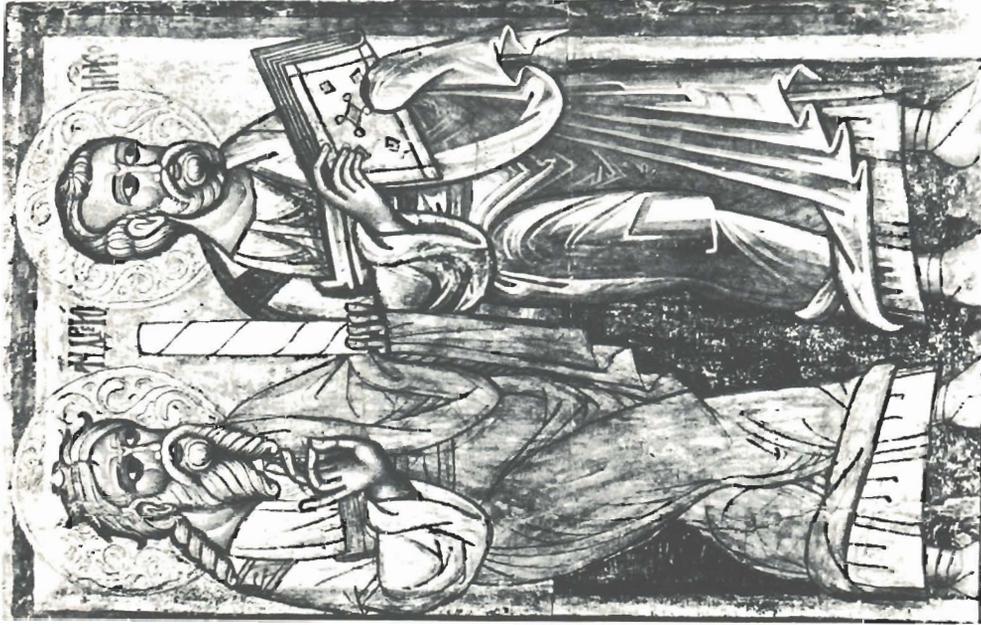
*Christus Pantokrator*  
Starys'ka b. Javoriv, Ende 15. Jh. 120 × 60  
Lemberger Museum



Ausschnitt aus dem Jüngsten Gericht  
 aus Bahnovate, 16. Jh.



Die Apostel Jakobus und Thomas  
Rohatyn, 16. Jh.



Der Apostel Andreas und der Evangelist Markus  
Rohatyn, 16. Jh.

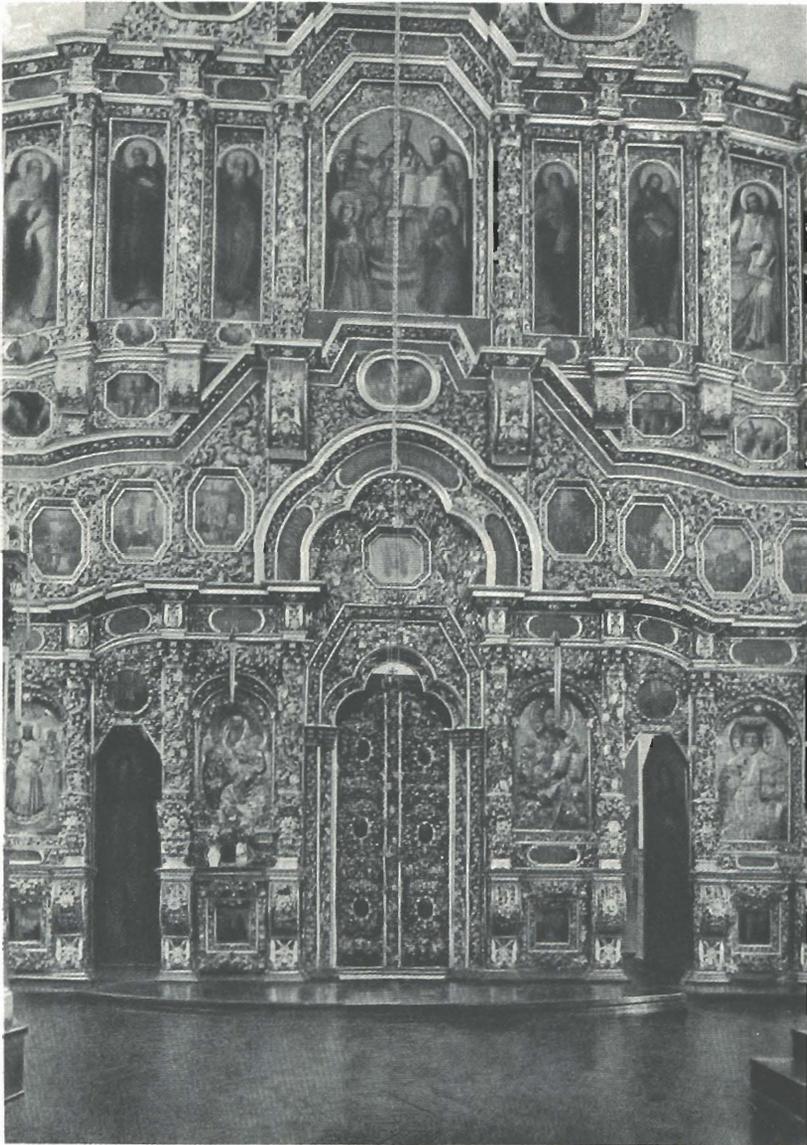


*Hl. Paraskeva (die „Serbische“)*

Aus einer Kirche in Kremna b. Jaslo, 15./16. Jh. 129,5 × 80,5  
Museum für Volksbaukunst, Sjanik



*Hl. Petrus und der Erzengel Gabriel*  
(Ausschnitt aus *Deesis*). Lemkenland, 16. Jh. 64,5 × 50  
Nationalmuseum, Krakau



*Ikonostase aus der Nikolauskirche in Nižen  
um 1730. Vernichtet*

und dem damit verbundenen Aufgehen in den herrschenden polnischen Kreisen fiel die ganze Last der Erhaltung und Entwicklung der bestehenden ruthenischen Kultur an die Bürger und Bauern. Große Teile der Bevölkerung hielten standhaft an ihrem überkommenen östlichen Ritus fest, sahen sich aber angesichts der allgemeinen Verarmung außerstande, weitere Gotteshäuser in Stein zu errichten. Damit war der Anstoß zur Entwicklung einer prächtigen und mannigfaltigen Kirchenbaukunst in Holz gegeben, die als einer der bedeutendsten ukrainischen Beiträge zur internationalen Kunst zählt.

Die Holzbaukunst bot jedoch keine Möglichkeit zur Fortführung der traditionellen monumentalen Malerei, auch nicht der Mosaiken und der Fresken. Das Material der hölzernen Wände mit seiner witterungsbedingten Empfindlichkeit, mit seinen Ritzen und Sprüngen, war zu diesem Zweck völlig ungeeignet. Die bis in unsere Zeit erhaltenen hölzernen Kirchen und Wandmalereien gehören zu den Ausnahmen. Verständlicherweise wandte man sich der Ikonostase zu, einer hölzernen, mit Ikonen versehenen Bilderwand, die den Altarraum vom Kirchenschiff trennte. Diese mehrgeschossigen Bilderwände waren gegen Witterungs- und Temperaturschwankungen abgesichert und dienten gleichzeitig dazu, im Bild die Geschichte und das Dogma der Kirche den Gläubigen zu vermitteln.

Die Entstehung der Ikonostase geht in der Ostkirche ursprünglich auf die Chorschranke (gr. *Templon*) zurück. Ein Beispiel dafür zeigt das Mosaik der Eucharistie in der ehem. „goldkuppeligen“ Michaelskathedrale aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts — heute, nachdem die Kirche 1934 abgerissen wurde, im Sophienmuseum in Kiew. Die endgültige Gestaltung der Ikonostase wurde erst im 14.—15. Jahrhundert erreicht. Obwohl in der Ukraine aus der Zeit vor dem Beginn des 17. Jahrhunderts keine einzige vollständige Ikonostase überliefert ist, existieren manche Ikonen-Zyklen aus dem 15. und 16. Jahrhundert und daraus läßt sich auf die Struktur und die Form der älteren Ikonostasen schließen.

Sie bestanden grundsätzlich aus zwei oder drei Bilderreihen. In der untersten Reihe befanden sich gemäß der Vorschrift die königliche Pforte und die Diakonenspforten sowie vier Hauptikonen: Christus, die Gottesmutter mit Kind und gewöhnlich Johannes der Täufer wie auch der hl. Nikolaus. Eine der beiden letztgenannten Ikonen wurde häufig durch eine Ikone ersetzt, die den Heiligen darstellte, dem die Kirche geweiht war. Die königliche Pforte zeigte kleine Bilder der vier Evangelisten sowie die Verkündigung, die durch zwei weitere kleine Bilder dargestellt wurde. Über der Pforte hing zumeist ein von zwei Engeln gehaltenes Tuch — ein Mandylion (das „nicht von Menschenhand geschaffene“ Bild vom Antlitz Christi). In der Mitte der nächsthöheren, der Deesisreihe, war eine große Ikone der Anbetung mit dem thronenden Christus, flankiert von der Gottesmutter und Johannes dem Täufer mit zum Gebet erhobenen Händen angebracht. Zu beiden Seiten der Deesis wurden die Erzengel, Apostel und verschiedene Heilige dargestellt (Georg, Demetrios, Antonius, Theodosius Pečers'kyj u.a.). Später beschränkte man die Darstellungen in dieser Reihe auf die zwölf Apostel. Den Abschluß der Bildwand bildete eine Ikone der Kreuzigung, abermals mit den „Beistehenden“ — der Gottesmutter und dem hl. Apostel Johannes.

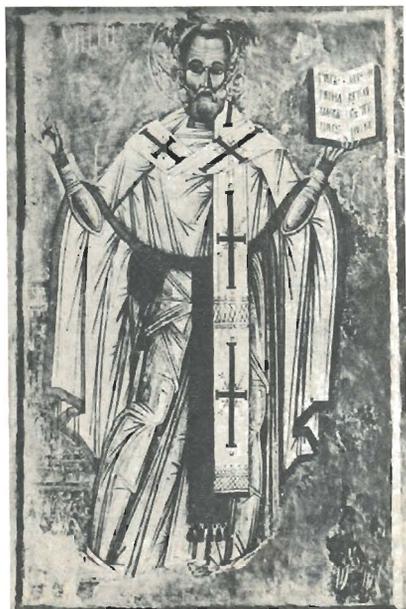
Die weitere Entwicklung zeigte unmittelbar über der untersten Reihe einen Zyklus von Festtagsikonen: 1. Mariä Geburt, 2. Darstellung Mariä im Tempel, 3. Verkündigung, 4. Christi Geburt, 5. Christus im Tempel, 6. Taufe Christi im Jordan, 7. Einzug in Jerusalem, 8. Auferstehung (nach der byzantinischen Tradition als Höllenfahrt Christi und Erlösung der Urväter dargestellt), 9. Christi Himmelfahrt, 10. Entsendung des heiligen Geistes, 11. Verklärung Christi, 12. Entschlafen der Gottesmutter. Gelegentlich wurden auch Ikonen über andere religiöse Festlichkeiten beigelegt, wie z.B. die drei Frauen am Grab, die Kreuzerhöhung, die „Pokrova“ u.a. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts wuchs die Bilderwand und damit die Anzahl der Ikonen durch die Einbeziehung neuer Motive wie der Passion, der Propheten und der Patriarchen auf fünf, sechs und sogar sieben Reihen an.

### V. Die Schulen der galizischen Malerei

Die wichtigsten Zentren der galizischen Malerei waren die Schulen von Peremyšl' und Lemberg und weit verstreute Abzweigungen kleinerer Schulen. Vor allem in den Bergen und Tälern der Karpaten, wo die schönsten Beispiele der alten Kirchenarchitektur erhalten geblieben sind, wurde eine große Anzahl von Ikonen entdeckt, deren Datierung bis ins frühe 15. Jahrhundert zurückreicht.

Mit dem Sammeln von galizischen Ikonen befaßte man sich schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts; eine systematische Erfassung und Pflege begann aber erst 1905 im Zusammenhang mit der Errichtung des Ukrainischen Nationalmuseums in Lemberg durch den Metropolitan Graf Andrij Septyc'kyj (Andreas Szeptycky), einem großen Kenner und Förderer der byzantinischen Kunst.

Bis zum Beginn des 2. Weltkriegs besaß dieses Museum an die 7000 Ikonen, deren Erforschung und Restaurierung in den Händen des Direktors Ilarion Svjencic'kyj lag. Wertvolle Werke der Ikonenmalerei befanden sich auch in anderen ukrainischen Museen von Lemberg: im Stauropetal-Museum, dem ältesten Lemberger Museum, im Museum der Ševčenko-Gesellschaft der Wissenschaften und im Museum der Ukrainischen Theologischen Akademie, das bis zum Ende des 2. Weltkriegs vom Kunsthistoriker Dr. Mychajlo Dragan geleitet wurde. Von ihm stammt die bedeutende Monographie über die Kunst des Holzkirchenbaues (1936), die sich auf persönlich durchgeführte Forschungen fast sämtlicher Kirchen Galiziens stützt. Unter den Provinzmuseen, die nicht selten Werke ersten Ranges besaßen, ist das Museum „Lenkenland“ in Sjanik (Sanok), geleitet vom Maler Leon Getz, zu erwähnen, ferner das Eparchie- und das „Stryvior“-Museum in Peremyšl' und mehrere kleinere Sammlungen in Sambir, Stryj, Javoriv und Kolomyja. Die 1945 erfolgte Besetzung der westukrainischen Länder und ihre Eingliederung in die Ukrainische SSR hatte die Liquidierung der genannten Museen zur Folge. Alle Ikonen wie auch andere Kunstwerke wurden nach Lemberg in das „Staatmuseum der ukrainischen Kunst“ gebracht, das diesen Namen anstelle des früheren „Nationalmuseums“ bekam. Peremyšl' und Sjanik gehörten nach der neu festgelegten Grenze von 1945 zu Polen. Hier wurden die Museen aufgelöst, ihr



*Hl. Nikolaus*  
Galizische Schule, 2. Hälfte 15. Jh.



*Hl. Paraskeva Märtyrerin*  
Galizische Schule, 16. Jh.

ukrainisches Personal entlassen und die Kunstschätze von polnischen Einrichtungen übernommen.

Die reorganisatorische Zusammenfassung im Staatsmuseum von Lemberg brachte es mit sich, daß die Ikonensammlung auf über 10.000 Exemplare anwuchs und dann in der alten, aus dem 14. Jahrhundert stammenden armenischen Kirche eingelagert wurde. Die Sammlung ist heute weder zur Besichtigung noch zum Zweck wissenschaftlicher Forschung zugänglich. Lediglich etwa 50 Ikonen sind im Lemberger Museum ausgestellt.

Schon vor den wissenschaftlichen Forschungsarbeiten des Nationalmuseums von Lemberg hatte die galizische Ikone die Aufmerksamkeit mancher ukrainischer Gelehrten auf sich gelenkt, wie die um die Mitte des 19. Jh. erschienenen Arbeiten von D. Zubryc'kyj, I. Vahylevyč, S. Šaranevyč, A. Petruševyč u.a.m. erkennen ließen. Auch polnische Forscher zeigten ihr Interesse, vor allem: W. Lozinski, W. Sokolowski, W. Dzieduszycki und F. Lobeski. Letzterer sprach schon 1854 vom „ruthenischen Stil“ und „ruthenischer Malerei“. Gleichwohl bestand im 19. Jahrhundert für den Wert der Ikonenmalerei innerhalb der Kunstgeschichte noch kein richtiges Verständnis. Vielmehr galten sie als religiöse Gegenstände oder als kirchliche Antiquitäten und wurden vielfach dem Gebiet der Archäologie zugeordnet. Zu der allgemein üblichen Auffassung, die Ikone sei etwas Starres, Lebloses und Manieristisches, hat sicher die Tatsache wesentlich beigetragen, daß die alten Bilder so verstaubt, verrußt und mit nachgedunkeltem Firnis fast bis zur Unkenntlichkeit

verklebt waren und dadurch einen starren, leblosen und verwahrlosten Eindruck hinterließen. Die Effekte der Farbe und der Komposition, die früher den Betrachter lebendig angesprochen hatten, waren jetzt zum größten Teil unkenntlich geworden. Bezeichnend ist die Notiz des Metropoliten A. Šeptyc'kyj in einem Artikel über seine Reise nach Kiew im Jahre 1886 und seinen Besuch im dortigen Theologischen Seminar: Der Direktor des Museums, der Kunsthistoriker M. Petrov, führte den Metropoliten durch die Sammlungen alter Ikonen und rechtfertigte sich schon im voraus damit, daß aufgrund ihres Zustandes keine bestimmten Aussagen über ihr Alter, ihre Herkunft oder ihren künstlerischen Wert gemacht werden könnten.

Gewöhnlich vertreten Ikonenforscher die Ansicht, daß die Qualität einer Ikone mit ihrem Alter wächst. Dies trifft jedenfalls auf die Werke der galizischen Schule zu. Zwei aus dem 14. Jahrhundert stammende Ikonen zeigen in der Linienführung, Form, Farbgebung und Komposition eine konsequente und zusammenhängende Ganzheit: Der „Hl. Georg“ aus Stanylja (Nr. 4) und das „Entschlafen der Gottesmutter“ aus Żukotyń (Nr. 33). Ein besonderer Zusammenhang mit der Freskomalerei ist bei der Ikone des Entschlafens augenscheinlich. Es sind dies vor allem die beachtlichen Ausmaße der Ikone, die vereinfachten monumentalen Formen, sowie die flach aufgelegten Farben. Der Hintergrund ist in Grau und Ocker gehalten; die Gestalten sind wie im Fresko mit deutlichen Linien gezeichnet, sie treten ganz klar hervor und zeigen eine Ähnlichkeit mit den ebenfalls aus demselben Jahrhundert stammenden Fresken der ruthenischen Maler in der Collegiata von Wislica in Polen.

Die vor kurzem entdeckte Ikone der Gottesmutter von Luč'k (Luzk) in Wolygien (Nr. 3), derzeit im Kiewer Museum, stammt aus dem 13./14. Jh. und steht der galizischen Schule sehr nahe. Es gibt jedoch aus diesem Gebiet keine weiteren Werke, die eine Vergleichsmöglichkeit zuließen. Bemerkenswert sind bei dieser Ikone die strengen archaischen Formen, gleichzeitig aber auch der durchdringende Gesichtsausdruck der Gottesmutter mit ihren großen Augen, den kleinen Lippen und der langen, schmalen Nase. In der geometrisierten Komposition kann eine stilistische Beziehung zu ähnlichen Werken aus der Kiewer Fürstenepoche erkannt werden — z.B. zu der Ichor-Gottesmutter —, doch drängt sich zugleich wegen der dunklen und satten Farbtöne ein Vergleich mit der bulgarischen Malerei des Balkans auf.

Eines der umstrittenen Werke des 14.—15. Jh. ist die Ikone der Gottesmutter aus Belz in Galizien. Tatsächlich wurde sie 1337 vom Schlesierfürsten Władysław Opolski aus Belz nach Cześćochowa gebracht und gilt seit 1382 als nationales Symbol für das katholische Polen (Nr. 200). Es handelt sich aber hierbei nicht um das altukrainische Original, das damals von Belz nach Cześćochowa entführt worden war. Nach den Angaben des polnischen Historikers Długosz aus dem 15. Jh. wurde nämlich das Original bei einem Raubüberfall auf das Kloster zu Ostern 1430 zerstört. Daraufhin vergab König Jagiello in Krakau den Auftrag, die Ikone wiederherzustellen. Die neuesten, mit Hilfe der Spektroskopie durchgeführten Untersuchungen ergaben, daß von der alten Ikone lediglich die hölzerne Tafel erhalten



*Gottesmutter aus Florynka b. Grybów*  
16. Jh. 119,5 × 86.



*Christus in der Glorie*  
Galizische Schule, 15. Jh.

geblieben ist — nach der Überlieferung soll sie von einem Tisch der Jungfrau Maria stammen — und daß die ursprünglich im Enkaustikverfahren gearbeitete Ikone vermutlich im 6. oder 7. Jahrhundert in Byzanz entstanden ist. Die zerbrochene Tafel wurde abgeschabt und mit einer neuen Leinwand versehen, die nach dem ursprünglichen Bild bemalt wurde. Das Bild ist somit eine Kopie. Über den Maler der Kopie ist nichts bekannt. Manche Forscher sprechen von ruthenischen, andere von italienischen Künstlern. Jedenfalls aber ist die Czeschower Ikone eine Renaissanceachbildung der ursprünglich im Besitz ruthenischer Fürsten befindlichen alten Ikone.

Die beachtliche, fast klassische Reinheit des Stils ist eine charakteristische Eigenheit der galizischen Ikone des 15. Jahrhunderts. Dies manifestiert sich beispielsweise in folgenden Werken: „Mariä Geburt“ aus Vanivka (Nr. 9), die „Passion“ aus Zvyžen' (Nr. 60), der „Erzengel Michael“ und der „Erzengel Gabriel“ aus Daljova (Nr. 34, manche Forscher gehen bei der Datierung der beiden Ikonen bis auf das 14. Jh. zurück), die „Heiligen Kosmas und Damian“ aus Tylyč (Nr. 45), der „Heiland“ aus Mylyk (Nr. 35), die „Gottesmutter mit den Propheten“ aus Pidhorodci (Nr. 58), das „Jüngste Gericht“ aus Mšanec', der „Hl. Nikolaus mit Szenen aus seinem Leben“ aus Radruž (Nr. 47) und die „Gottesmutter Hodi-gitria“ aus Krasiv (Nr. 54-55). Bei einem Vergleich der soeben angeführten Ikonen mit dem „Hl. Georg“ aus Stanylja werden folgende gemeinsamen Merkmale offenbar: die vollendete kompositorische Anordnung der Gestalten innerhalb der vorgegebenen Bildfläche, die zeichnerische Feinheit, das Streben nach einer Run-

dung der Formen sowie der rhythmische Reichtum der Linien. Da die allgemeine Tönung eher gedämpft gehalten ist, bilden die roten, blauen und grünen Farbtöne kraftvolle Akzente. Der ruhige Hintergrund entspricht dem Stil dieser Zeit-epoche: Es überwiegt ein helles Ockergelb oder ein bläuliches Grau, seltener wird Grün oder Rot verwendet. In Gold wurden ausschließlich die Heiligenscheine gearbeitet; erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts griff man zu den geschnitzten Heiligenscheinen und später führte man den gesamten Hintergrund in Gold aus.

Als Beispiel für eine gewisse Art der Nationalisierung der byzantinischen Ikone mag die „Gottesmutter Hodigitria“ aus Krasiv angeführt werden. Der gegen Ende des 15. Jahrhunderts wirkende Schöpfer dieser Ikone malte das Bild nach dem bestehenden, althergebrachten Modell der Hodigitria-„Wegweiserin“, betonte aber eigene, individuelle Züge, indem das Hemd des Jesuskindes mit ornamentalen Stickereien ausgestattet und der offensichtliche Versuch unternommen wurde, die Gottesmutter mit gewissen typischen Eigenheiten einer Ukrainerin darzustellen. Das Antlitz weist besonders regelmäßige, geometrische Linien auf und ist im Gegensatz zu den meisten anderen Hodigitria-Darstellungen nicht oval, sondern eher rundlich geformt. Es ist mit Vollendung in den vom Maphorion begrenzten Kreis gesetzt, dessen äußere Umrandung der Heiligenschein bildet. Die abgerundeten Linien stehen hier in einem wunderbaren Kontrast zu den scharf gebrochenen Linien des Maphorionbandes. Der Mittelpunkt des umfassenden Kreises fällt genau mit einem der Augenwinkel der Muttergottes zusammen und verstärkt dadurch den Ausdruck des Antlitzes, das ruhig und ausgeglichen erscheint und neben irdischen Sorgen die zeitlose Ewigkeit erahnen läßt. Dieser Marientypus gehört keineswegs zu den Ausnahmen, weil ähnliche Züge auch in anderen Gottesmutterikonen zu beobachten sind, wie z.B. bei den Marienbildern aus Stryj Jaryčiv (Nr. 126) oder aus Nakonečne (Nr. 131). Zweifellos bedienten sich die Künstler jener Zeit der Grundregeln der byzantinischen Malerei, statteten die Ikone aber gleichzeitig noch mit eigenen Elementen aus. Darin eben ist einer der Charakterzüge zu erkennen, nach welchen die galizische Malerei von anderen Schulen der Ikonenmalerei unterschieden werden kann.

Ein weiteres typisches Merkmal der galizischen Schule dieser Epoche sind die Anklänge an die Gotik, die in den an Galizien unmittelbar angrenzenden Ländern Polen, der Slowakei und Ungarn gepflegt wurde. Außerdem gab es auf dem galizischen Territorium und besonders in den Städten zahlreiche polnische und deutsche Einwohner, die sich hier als Kolonisten angesiedelt hatten. Die Kolonisation erschien wegen der königlichen Privilegien besonders verlockend, da für die Kolonisten das Magdeburger Recht im Rahmen einer Selbstverwaltung mit großen wirtschaftlichen Vorteilen verbunden war, die Ortsansässigen aber, die sich zum östlichen Glaubensritus bekannten, an den Privilegien keinen Anteil haben durften. Die Siedler brachten aus ihrer Heimat ihre eigene Kunsttradition mit. In manchen Bauten Lembergs sind gotische Elemente in den Architekturdenkmälern bis heute erhalten. Infolge eines Großbrandes im Jahre 1527, der die Werke der Malerei vollständig vernichtete, ist jedoch so gut wie nichts über die gotische Malerei dieser Stadt vor dem Beginn des 16. Jahrhunderts bekannt. Sie wurde von einer neuen



*Die hl. Georg und Paraskeva*  
Korčyn b. Stryj, 15./16. Jh. 102 × 67



*Hl. Paraskeva Märtyrerin*  
Krušel'nycja b. Stryj, 16. Jh. 67 × 47.

Kunstrichtung, der Renaissance, abgelöst. Außerhalb von Lemberg ist eine geringe Anzahl von Ikonen erhalten geblieben, die im wesentlichen zwar byzantinisch sind, aber auch gotische Elemente erkennen lassen. Daraus kann gefolgert werden, daß manche Maler in ihren Werkstätten für die Kirchen beider Riten, sowohl des östlichen wie auch des römischen gearbeitet haben. Zu den Werken, die gotische Merkmale zeigen, gehören u. a. „Der hl. Georg und die hl. Paraskeva“ aus Korčyn bei Stryj (Nr. 51), wo bereits im 14. Jahrhundert Kolonisten aus Deutschland ansässig waren, „Der hl. Georg im Kampf mit dem Drachen“ aus Zvyžen' bei Peremyšl' (Nr. 50), „Die heiligen Basilius und Petrus“ aus Lysjatyči bei Stryj (Nr. 83). Die Einflüsse der Gotik manifestieren sich in den länglich ovalen Gesichtszügen, im Faltenwurf und in den Verzierungen der Gewänder, in der Architektur und in gotisch stilisierten Schriftzeichen.

Das 16. Jahrhundert brachte eine weitere Entwicklung der galizischen Ikone, der Thematik und der räumlichen Ausweitung. Das graphische Element beginnt zu dominieren und wird zu einem wichtigen Wesenszug der ukrainischen Malerei, die auch für die späteren Entwicklungsstadien charakteristisch bleibt. Die Formen werden von einer kräftig linierten Kontur umschlossen, die häufig eine abstrakte geometrische und ornamentale Wirkung hervorruft. In der zweiten Hälfte des

16. Jahrhunderts verdeutlicht sich die Plastizität der Formen durch Zuhilfenahme von kräftigen Glanzlichtern, die den Formen eine deutliche Wölbung und eine reliefartige Wirkung verleihen. Der gesamte Hintergrund ist nunmehr vergoldet oder versilbert und mit eingravierten oder eingepprägten Ornamenten versehen.

Lemberg wird im 16. Jahrhundert zu einem der aktivsten Kulturzentren Galiziens, obwohl die Künstler in Peremyšl' fortfahren, die westlichen Gebiete des Landes mit meisterlichen Ikonen zu versorgen. Lemberg war von einer Reihe kleinerer und mittlerer Städte umgeben, die zumeist eigene Malschulen besaßen, wie z.B. Alt-Sambir, Stryj, Dolyna (alle am Fuße der Karpaten), Javoriv (westlich von Lemberg), Rohatyn (östlich von Lemberg). Der Einfluß der Künstler von Lemberg reichte bis nach Wolynien, in die Bukowina und nach Transkarpatien, was durch Vergleiche der Ikonen aus diesen Provinzen mit denen aus Lemberg festzustellen ist.

## VI. Die Haupttypen der galizischen Ikone

Vom 15. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts überwog der Hodigitria-Typus (die Frontalansicht des Oberkörpers mit dem Jesuskind im linken Arm) fast ausnahmslos bei der Gestaltung der Gottesmutterikonen. Beginnend mit der „Gottesmutter aus Terlo“ und der „Gottesmutter aus Pidhorodci“ geben die Werke dieses Typus ein beachtliches Zeugnis der damaligen Ikonenschule ab. Aus dem 16. Jahrhundert stammt eine ganze Reihe herrlicher Gottesmutterikonen, die sich jetzt in den Museen von Lemberg, Sjanik und Krakau befinden. Einige davon werden in diesem Band erstmals veröffentlicht. Einer besonderen Beachtung würdig ist die in ihrer Komposition einmalige Ikone der Gottesmutter aus Florynka im Lemkenland (Nr. 100), die sich im Museum von Sjanik befindet. Es handelt sich hier um ein typisches Gemälde aus dem ukrainisch-polnischen Grenzgebiet, das verschiedene Einflüsse in sich vereinigt. Der Maler hat die sitzende Gottesmutter mit dem Kind innerhalb eines elliptischen Heiligenscheines (*Mandorla*) abgebildet, der rundherum vier rote Dreiecke aufweist, auf denen gewöhnlich die vier Evangelistensymbole dargestellt werden. In der gesamten byzantinischen Malerei ist eine derartige oder ähnliche Kompositionsart wenig bekannt. Eine Ähnlichkeit besteht mit einem Mosaik des 6.—7. Jahrhunderts in der Kirche Panagia Kanakaria in Lythrankoni auf Cypern, auf dem die Gottesmutter mit dem Kind in etwa der gleichen Mandorla zu sehen ist, aber ohne die vorher erwähnten Dreiecke. Im Widerstreit mit ketzerischen Ansichten dieser Zeitepoche wurde bewußt das Attribut des Christus-Pantokrator, die elliptische Mandorla, auch für die Gottesmutter verwendet, um damit zu betonen, daß sie die Mutter des Herrn ist. In der byzantinischen Malerei hat sich diese Art der Komposition nicht durchgesetzt; sie wurde jedoch von der Romanik übernommen, wo die Umrahmung der Mutter mit dem Kind durch die Mandorla sowie den zusätzlichen Evangelistensymbolen bei Plastiken und Fresken gut bekannt ist. Wir wissen nicht, ob der Schöpfer der Ikone aus Florynka etwaige romanische Vorbilder hatte, aber mit Sicherheit waren ihm die Fresken der ruthenischen Maler in der Kreuzkapelle des

Schlusses Wawel in Krakau aus d. J. 1470 bekannt. Hier ist in einem gotischen Spitzbogen die sitzende Gottesmutter mit dem Kind auf dem Schoß innerhalb der Umrahmung einer elliptischen Mandorla dargestellt, die zusätzlich auf allen vier Seiten die vier Evangelistensymbole aufweist. Der Maler aus Florynka gab seiner Hodigitria eine Seitenstellung der Beine, ebenso wie es die italienischen Maler der Frührenaissance Cimabue, Duccio und Giotto taten, deren Madonnen ebenfalls häufig mit einer Wendung nach rechts dargestellt sind.

Mehrere Details der Gottesmutter aus Florynka stimmen mit denen der Gottesmutterikone aus Panyščiv überein: der Gesichtsausdruck, die unproportioniert große Hand, die den Jesusknaben hält, der Faltenwurf am Kleid des Kindes. Die auffallende Ähnlichkeit der Propheten und andere Details weisen ebenfalls darauf hin, daß beide Ikonen zumindest aus der gleichen Werkstatt, wenn nicht sogar von ein und demselben Maler stammen könnten. Offensichtlich handelt es sich bei der Ikone aus Florynka um ein früher entstandenes Werk. Angesichts der geographischen Lage Florynkas im westlichen Lemkenland bei Hrybiw (Grybów) und der Lage des Ortes Panyščiv östlich des Sjan-Flusses, kann mit großer Sicherheit angenommen werden, daß für beide Ikonen der Ursprung in einer Malerwerkstätte gelegen haben muß, die sich entweder in Peremyšl' selbst oder in einer nahegelegenen Stadt am oberen Sjan-Fluß, etwa in Sjanik oder Lisko befand.

Ebenfalls im 16. Jahrhundert entstanden verschiedenartige Christusikonen, die sich in drei Grundtypen voneinander unterscheiden. Vor allem ist Christus entweder als Lehrer in voller Größe oder als Halbfigur in den weitverbreiteten Darstellungen anzutreffen, die auf frühe Vorbilder, wie z. B. auf die Ikone aus Mylyk im westlichen Lemkenland (15. Jh.) zurückzuführen sind (Nr. 35). Die das Buch haltende ausgestreckte Linke unterbricht die Starrheit der geraden Linien und verleiht der Gestalt einen monumentalen und dynamischen Effekt. In dieser Weise wurde der stehende Christus häufig auf Ikonen abgebildet. Äußerst selten ist eine davon abgewandelte Ikonendarstellung anzutreffen, auf der Christus mit der klassischen Toga gezeigt wird, wie z. B. auf der Ikone aus Starys'ka bei Javoriv aus dem 16. Jh. (Nr. 102). Diese Art der Darstellung kam vermutlich aus Griechenland, wo dieser Typus in Athos bereits seit dem 13. Jahrhundert bekannt war, ebenso wie bei einer Reihe kleinerer Mosaikikonen in Byzanz. Die Christusikone aus Starys'ka zeigt eine rhythmische Ausgeglichenheit in der Silhouette der figürlichen Darstellung, wie auch die Farbenharmonie von Blau und Grün in lebhaftem Kontrast zum ockerfarbenen Hintergrund und zu dem unkonventionell geformten Antlitz steht. Sie gehört wohl zu den bemerkenswertesten Werken der galizischen Malerei, wobei sie die schöpferische Verbundenheit Galiziens mit den byzantinischen Urbildern und deren originelle Umgestaltung zeigt.

Dennoch erreichten die galizischen Ikonenmaler ihre höchste Meisterschaft wohl in der Darstellung des Christus-Pantokrator, der allgemein als „Christus in der Glorie“ bekannt ist (Nr. 53, 65, 68, 121, 137). Der sitzende Christus ist von einer ovalen Mandorla umrahmt, in der sechsflügelige Seraphim schweben. Der Rand der Mandorla zeigt vier herausragende Dreiecke mit den Symbolen der Evangelisten. Diese Art der Christusbildung als Weltherrscher ist schon aus

dem 7. Jahrhundert (Sinai) bekannt. Die Komposition basiert auf dem alten Testament und auf der Apokalypse; dort heißt es, daß sich vor dem Throne und rundherum vier mit vielen Augen ausgestattete Geschöpfe befinden. Das erste Wesen habe die Gestalt eines Löwen, das zweite die eines Kalbes, das dritte sei ein Mensch, das vierte gleiche einem Adler. Es ist nicht feststellbar, wann und auf welche Weise dieser Ikonentypus den Weg bis zu den nördlichen Slaven gefunden hat. Er wurde aber in Novgorod, in Moskau sowie in der Ukraine äußerst populär. Einer der bedeutendsten Maler des 14. Jahrhunderts, Theophanes der Grieche, wirkte in Byzanz und später in Theodosien auf der Krim. Um das Jahr 1370 begab er sich nach Novgorod und von dort weiter nach Moskau. Das mitgebrachte byzantinische Gedankengut und die Art der Formgebung trugen wesentlich zur Erneuerung der russischen Malerei bei. Im Jahre 1405 schuf er in der Deesisreihe der Verkündigungskathedrale in Moskau die Ikone des Christus in der Glorie. Nach diesem Vorbild arbeitete später Andrej Rubljov mit seinen Schülern.

Die verfügbaren Unterlagen sind bisher noch zu wenig erforscht, um begründete Vermutungen über die Rolle des Theophanes auch in der galizischen Malerei anstellen zu können, insbesondere darüber, ob das ursprüngliche Vorbild für diese Ikone über die Schulen von Novgorod und Moskau, oder unmittelbar aus Byzanz nach Galizien gelangt ist. Tatsache ist jedoch, daß die galizischen Meister, die eigentlich nach dem dogmatisch festgelegten Vorbild arbeiten sollten, doch ihre individuellen Abwandlungen und persönlichen Modifikationen einführten. Dies ist leicht feststellbar, wenn man die Werke des Griechen oder Rubljovs mit den galizischen Ikonen vergleicht. Bei dem Griechen und bei Rubljov liegt die Dominante im strengen graphischen Stil, der sich in seinem Schematismus auch in den Werken der Nachfolger wiederholt, die offensichtlich eine Abweichung von dem eingeführten Vorbild ablehnen. Hingegen folgten die galizischen Maler nicht dem Druck der byzantinischen Vorbilder. Sie wagten es, das bisherige, festgelegte Muster frei zu interpretieren und folgten ihrer eigenen schöpferischen Vorstellungskraft und Erfindungsgabe, die uns tatsächlich überwältigend erscheint.

Eine dritte, weit verbreitete Christusikone war das sog. „Nicht von Menschenhand geschaffene Bildnis“ des Sohnes Gottes auf einem von zwei Engeln gehaltenen bestickten Tuch (*Mandylion*), (Nr. 6. 20, 106, 151). Es ist eine eigenartige Wiedergabe des besonders im Westen bekannten „Schweißtuchs der hl. Veronika“. Bemerkenswert ist, daß nicht nur Michael und Gabriel, sondern auch Uriel und Raphael als Erzengel dargestellt werden, was eine besondere Seltenheit ist.

Die verschiedenen Heiligen, die in der Deesisreihe der Ikonostase den thronenden Christus flankierten, wurden im 16. Jahrhundert durch die Darstellung von Aposteln ersetzt. In ihren Neuerungsverfahren erachteten es die Schöpfer der Ikonostasen, ähnlich wie die Mosaikkünstler der Kiewer Sophienkathedrale des 11. Jahrhunderts, als ihre Hauptaufgabe, eine rhythmische Gesamtheit der zwölf Figuren herzustellen und verwarfen um der Harmonie des Ganzen willen alle unwesentlichen Einzelheiten. Auf den 6 Tafeln der Ikonostase aus Rohatyn (Nr. 107—112) — vormals im Museum der Theologischen Akademie in Lemberg —

sind die Apostel paarweise abgebildet. Großartig erscheinen die Formen in ihrer logischen Zweckmäßigkeit und in der Unterordnung zu einer einzigen plastischen Idee. Dies auszudrücken war das religiöse und künstlerische Anliegen des unbekanntes Malers. In der Monumentalität der Formen, den majestätischen Bewegungen und der fast skulpturhaften Plastizität der Figuren, dem dramatischen Spiel der Hände und dem keineswegs schematischen Gesichtsausdruck, womit der Künstler das Psychologische und Typische auszudrücken versuchte, spürt man schon einen barocken, fast Michelangelo-ähnlichen Schaffenswillen, d. h. einen Drang zum Gewaltigen.

In der galizischen Malerei erfreuten sich die kriegerischen Heiligen Michael und Georg großer Beliebtheit. Der hl. Michael wird als geflügelter Erzengel im Diakongewand mit dem Stab (*labarum*) in der einen Hand und der Kugel mit dem Christusmonogramm (dem „Siegel des lebendigen Gottes“) in der anderen dargestellt. Auf eben diese Weise ist er in den Ikonen der Deesisreihe (Nr. 38, 75, 87) wiedergegeben. Ein weiterer Typus zeigt ihn als einen himmlischen Heerführer. Er wurde auf den Tempelikonon oder auf den Diakonenpforten der Ikonostase in einer Rüstung abgebildet: Die Rechte hält das Schwert (erst im Barock erschien das Feuerschwert), die Linke die Scheide (Nr. 15, 56, 72, 79, 90, 94, 157, 178, 179). Zu Füßen des Heiligen wird mittels eines zu einer „8“ zusammengedrehten Tuches die Schlange zwar symbolisiert, niemals aber abgebildet. Der Maler stellte das Wirken des Erzengels häufig beiderseits und am unteren Bildrand in einer Reihe von Szenen dar, wie z. B. die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies oder das Aufhalten der Hand Abrahams bei der Opferung, der Kampf mit Jakob, die Rettung dreier Jünglinge aus dem Feuerofen, als Traumbild König Davids, die Verstoßung Sodoms in den Abgrund, die Ermutigung Gideons zum Kampf bei der Verteidigung einer belagerten Stadt, als Hüter des Grabes Christi, die Schar der Engel anführend u.s.w.

Der hl. Georg wird gewöhnlich auf einem Schimmel, seltener auf einem Rappen, den Drachen mit dem Speer durchbohrend abgebildet (Nr. 4, 10, 50, 57, 69, 89). Der Ikonenhintergrund zeigt eine Stadt, aus der die errettete Prinzessin tritt, die den überwältigten Drachen an einer Leine hält. Diese Geschichte hat ihren Ursprung in einem alten kappadokischen Apokryph, das von einem römischen Hauptmann berichtet, der eine Stadt vom Drachen befreite, der als Opfer eine Königstochter gefordert hatte. Die Verehrung des hl. Georg war im Osten allgemein üblich und wurde durch die Kreuzzüge auch in den Westen gebracht. In der galizischen Malerei wird der hl. Georg selten im Mantel eines Märtyrers mit zum Gebet erhobenen Händen dargestellt (Nr. 49). Unter den als Heilige verehrten Kriegern war der hl. Demetrios noch zur Fürstenzeit sehr beliebt (Nr. 78) und wurde deshalb in voller Größe mit Speer und Schild wiedergegeben. Dazu gehört auch der hl. Mykyta (Nicetas), der eine Teufelsfigur beim Haarschopf hält und züchtigt.

In der gesamten Ostkirche wurden der hl. Nikolaus und die hl. Paraskeva besonders eifrig verehrt. Der hl. Nikolaus wurde im Bischofsornat als Ganz- oder Halbfigur, umringt von Medaillons mit Szenen aus seinem Leben abgebildet. In

den Halbfigurdarstellungen hält er für gewöhnlich ein geschlossenes Evangelienbuch vor der Brust; der Hintergrund der Ikone zeigt auf beiden Seiten des Heiligenscheins kleine Halbfiguren Christi und der Gottesmutter des Pokrova-Typus (Nr. 47). Besonderer Popularität erfreute sich unter den Ganzfigur-Darstellungen die sog. Lebensgeschichtenikone des heiligen Nikolaus in Moskau, die auch als „Nikolaus Zarajskij“ bekannt ist. Zahlreiche Ikonen dieses Typus sind in Galizien erhalten geblieben, einschließlich derjenigen im Lemkenland und in Transkarpatien (Karpatenukraine). Das Urbild dieser Ikone wurde im Jahre 1228 aus Korsun' nach Kiew und dann weiter nach Moskau, und zwar in das Rjazan'-Gebiet, wo die Stadt Zarajsk entstand, gebracht — daher der Name. Heute besitzt die Tretjakov-Galerie in Moskau eine Ikone dieses Typus aus der Kiewer Schule des beginnenden 14. Jahrhunderts (Nr. 32).

Der hl. Nikolaus mit Szenen aus seinem Leben steht da mit weit ausgebreiteten Armen (Nr. 24, 32, 81, 144), die Rechte ist segnend erhoben, die Linke hält ein geöffnetes Evangelienbuch und zeigt üblicherweise als Text Johannes 10, 11—12. Zu beiden Seiten der Figur und unterhalb, auf den Medaillons, sind verschiedene Darstellungen zu sehen, wie z. B. die Geburt des Heiligen, die Verleihung der Bischofswürde, die Übergabe des von Sarazenen gefangenen Sohnes an die Eltern, die Austreibung des Teufels, die Erscheinung des Heiligen vor Gefangenen im Kerker, die Erscheinung im Traum des Kaisers Konstantin, die Beerdigung des Heiligen, die Überführung seiner Reliquien in die Kirche von Bari, die Rettung eines Schiffes im Sturm, die eines Ertrinkenden oder die eines Unschuldigen vor der Todesstrafe durch das Schwert u.s.w.

Die hl. Paraskeva (Freitag, Praxede, Petka) — die Patronin der Kaufleute — war gleichfalls sehr beliebt. Sie wurde mit und ohne Szenen aus ihrem Leben gezeigt und häufig auch mit Heiligen (Georg, Michael, Nikolaus, Theodosius) und mit Christus dargestellt (Nr. 18, 48, 56, 77, 91, 192). Der Kult der hl. Paraskeva ist eng mit dem Freitag verknüpft, dem Tag der Passion Christi. Die Szenen aus dem Leben der Heiligen zeigen auf den Medaillons ihr Martyrium, das sie für die Vernichtung der Idole zu Diokletians Zeiten erleiden mußten. Sie ist stets mit dem Kreuz als Symbol des Martyriums abgebildet. Neben der genannten Ikone der hl. Paraskeva als Märtyrerin gab es auch Ikonen der hl. Paraskeva von Belgrad (der „Serbischen“). Es handelte sich bei ihr um eine Asketin des 11. Jahrhunderts, deren Reliquien zuerst in Tirnovo in Bulgarien und seit 1641 in Iassi in der Moldau aufbewahrt wurden. Die Lebensgeschichte dieser Heiligen aus Serbien wurde vom Patriarchen Euthymius aus Tirnovo ca. 1385 aufgezeichnet und von Gregor Camvlak ins Griechische übertragen, der später Metropolit von Kiew wurde und vermutlich den Kult dieser Heiligen in die Ukraine brachte. Die Darstellungen beider Heiligen sind einander sehr ähnlich; sie unterscheiden sich nur insofern als Paraskeva, die Märtyrerin, eine weiße Kopfbedeckung oder eine Krone trägt, während die Paraskeva aus Serbien im vollen Nonnengewand gezeigt wird (Nr. 154). Sie starb eines natürlichen Todes, so daß die Lebensszenen nichts vom Martyrium berichten. Allerdings sind auf manchen Ikonen diese Heiligen miteinander verwechselt worden, wenn nämlich eine Hälfte der Medaillardarstellungen sich

auf die Märtyrerin bezieht, die andere aber auf die „Serbische“ (z. B. die im Museum von Lemberg sich befindende und aus dem 16. Jh. stammende Ikone aus Daljova).

Eine Serie von Ikonen ist zwei Medizinern gewidmet, dem hl. Kosmas und dem hl. Damian (Nr. 13, 45), andere den Kirchenvätern Johannes Chrysostomos (Nr. 39), Basilius und Gregor dem Großen. Dabei sind die drei letzten manchmal einzeln, manchmal auch gemeinsam abgebildet (Nr. 145). Die Ikonen der Dreifaltigkeit — personifiziert durch drei Engel — sind in der Ikonographie Galiziens oft vertreten (Nr. 62, 153).

Sehr verbreitet waren im 15. und 16. Jahrhundert die in ihren Ausmaßen größten Ikonen, nämlich die „Passion Christi“ und das „Jüngste Gericht“, die an der Nordwand bzw. an der Westwand neben dem Eingang der Kirche ihre Aufstellung fanden. Mit zahlreichen Figuren ausgestattet, maßen sie für gewöhnlich mindestens 2 x 1,5 m. Die Passion bestand aus mehreren Reihen von Szenen und zeigte als wichtigste und größte in der Mitte die Kreuzigung. Rundherum waren meist über 20 kleinere Ikonen angeordnet, die Bilder aus den letzten Tagen Christi, vom Einzug in Jerusalem bis zur Grablegung und der Auferstehung (Nr. 60, 63, 84, 138) zeigten.

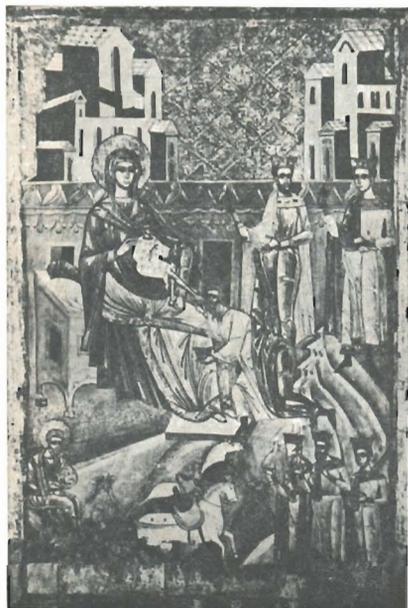
Das „Jüngste Gericht“ war eine der kompliziertesten Kompositionen der byzantinischen Malerei (Nr. 46, 140, 143), deren Entwicklung bereits im Mittelalter abgeschlossen war. Es ist in einer solchen Monumentalität erhalten geblieben, wie es das Mosaik der Kirche von Torcello bei Venedig aus dem 12. Jahrhundert zeigt. In ihrer Komposition besteht diese Ikone aus mehrfach angeordneten Reihen, von denen jede einzelne über einen tiefen Inhalt und Symbolik verfügt. Ganz oben wird von Engeln gleichsam der Himmel mit Sonne und Mond entrollt, und in der Mitte zeigt sich üblicherweise der Allmächtige. Darunter sitzt in einer von Engeln getragenen Mandorla Jesus Christus, flankiert von der Gottesmutter und Johannes dem Täufer. Auf der linken Seite des Heiligenscheins steht eine Engelschar, daneben das „himmlische Jerusalem“, vor welchem Christus und Maria die Gerechten in Empfang nehmen. Zur Rechten hinter Johannes befindet sich ein Kreuz, außerdem ist die Verstoßung der sündigen Engel in den Abgrund zu sehen. Unter der Mandorla befindet sich ein Altar mit einem Evangelienbuch und einem Kreuz (manchmal mit dem hl. Geist) und zu beiden Seiten des Altars sind die knienden Figuren Adams und Evas zu sehen. Unter dem Altar hält die Hand Gottes eine Waage mit Seelen, wobei der hl. Michael mit dem Speer die Teufel vertreibt; zuweilen schießt auch noch ein anderer Engel mit Pfeil und Bogen auf die Teufel. Zu beiden Seiten des Altars sitzen je 6 Apostel und darunter stehen, in zwei Reihen, Gruppen von Menschen, links die Gerechten, rechts die Verdammten, gegliedert in Vertreter mehrerer Völker: Hebräer, Griechen, Deutsche, Polen, Türken, Walachen und Ruthenen. Davor steht Moses und zeigt den Hebräern den Sohn Gottes, der durch sie gekreuzigt worden ist. Eine Stufe unter der Reihe der Gerechten ist das Paradies symbolisiert: In einem Kreis sind mehrere Gestalten angeordnet — die thronende Muttergottes zwischen zwei Engeln, daneben der gläubige Schächer mit einem Kreuz und darunter die Patriarchen Jakob, Abraham

und Isaak mit den Seelen der Gerechten. Auf der rechten Seite der Ikone ist, ebenfalls kreisförmig, die Auferstehung der Toten mit Posaune blasenden Engeln abgebildet. Links unten sehen wir die von einem Seraphim bewachte Paradiespforte, durch die die Gerechten von Petrus und Paulus geleitet werden. Rechts steht eine an einen Pfahl gebundene Gestalt, ihre Sünden verwehren ihr den Eingang ins Paradies, doch ihre guten Taten bewahren sie vor der Hölle. Weiter rechts wird die Höllenqual samt dem Höllenrachen geschildert, mit dem zweiköpfigen Ungeheuer Leviathan, auf welchem Satan mit Judas reitet. Aus dem Höllenrachen windet sich bis zur Ferse Adams eine mit vielen Knoten (den Sünden) versehene Schlange. Bisweilen sind im Mittelfeld auch andere Szenen eingeflochten, z. B. der Tod des Lazarus, über den sich Christus beugt und daneben König David auf der Harfe spielend oder das Bild vom Tode des Reichen, dessen Seele von Teufeln geholt wird. Die vier Tierkreise versinnbildlichen die vier Weltreiche — das babylonische, das persische, makedonische und römische Reich.

Mitunter trifft man auf eine Variante in der Darstellung: Statt der Schlange streckt sich aus dem Höllenrachen bis zum Christusnimbus eine Flammenzunge, wobei der gesamte linke Ikonenrand zumeist mit kleinen Öffnungen versehen ist, in denen Teufel mit den Sündenlisten der Verstorbenen stehen, die wiederum von Engeln kontrolliert werden.

Diese Ikone ermöglicht es mehr als jede andere, Motive aus dem Alltag jener Zeit in ihrer Symbolik und Dramatik wiederzugeben. Die Volksgruppen sieht man in ihrer typischen Tracht, und in der Schilderung der Hölle mit ihren Qualen erkennen wir die Gestrauchelten, die Räuber, Betrüger, Trunkenbolde, Verführer, Tänzer, Musikanten u.s.f. Dadurch wurde die Ikone mit vielen Elementen ihrer Epoche belebt.

Unser besonderes Interesse gilt der Entwicklung der galizischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, den Einflüssen, denen sie ausgesetzt war und ihren Kontakten zu anderen Kunstzentren. Der Niedergang von Byzanz begann lange Zeit vor der Eroberung durch die Türken im Jahre 1453. Die Mosaiken und Fresken der Konstantinopeler Kirche Kahrie Djami entstanden in der zweiten Dekade des 14. Jahrhunderts und waren die letzte großartige Kunstschöpfung von Byzanz. Die latenten kreativen Kräfte der byzantinischen Schule entwickelten sich jedoch in den Ländern, wohin sich der östliche Ritus verbreitete, weiter. Dazu gehören die griechische Schule (mit Athos) wie auch die bulgarische Schule mit ihrer Ausdehnung im Mittelmeerraum und das serbische Zentrum, dessen Einflüsse bis nach Rumänien reichten, wo bis zum 17. Jahrhundert die Liturgie in kirchenslawisch zelebriert wurde. Weiter nördlich bestand die galizische Schule mit den Kontakten nach Wolynien und dem Transkarpatenland (Kiew begann sich nach dem Niedergang gerade wieder aufzurichten). Schließlich schufen im Norden die Schulen von Novgorod und Moskau noch weitere Abzweigungen. Die gemeinsame religiös-künstlerische Grundlage brachte es mit sich, daß diese Schulen untereinander wirkten und sich dadurch gegenseitig beeinflussten. Die Maler wechselten oft ihren Standort und zogen von einem Zentrum zum anderen, befruchteten einander durch neue Themen und neue Techniken.



*Die Anbetung  
der Heiligen Drei Könige*  
Busovys'ko b. Alt-Sambir, 16. Jh.  
132 × 90. Lemberger Museum



*Gottesmutter Hodigitria*  
Maria Pötsch, Nordungarn. Ein Werk  
von Stefan Pap, 1676. Seit 1697  
im Wiener Stephansdom

Einige der früheren Kunsthistoriker, wie Ilarion Svjencic'kyj, glaubten Einflüsse von Moskau und Novgorod in der galizischen Ikone des 16. Jahrhunderts erkennen zu können. Dabei berief sich Svjencic'kyj darauf, daß der wolynische Fürst Konstantin von Ostrih mit Moskau durch den Zaren Ivan IV. in Verbindung gestanden hatte und daß sowohl der Fürst Andrej Kurbskij als auch der erste Moskauer Drucker, Ivan Fedorov, nach Wolynien geflüchtet waren. Nach Meinung Svjencic'kyjs besteht die Möglichkeit, daß auch russische Maler nach Wolynien gekommen sind. Er verwies aber auf keine konkreten Werke, die Elemente der Moskauer Schule enthalten. Es ist ganz im Gegenteil bekannt, daß der Drucker Fedorov in Ostrih und in Lemberg (wo er bereits unter dem ukrainisierten Namen Fedorovyč aufgetreten war) vom Stil der Renaissance beeinflusst worden war — einem Stil, der bereits bei den ukrainischen Graveuren weite Verbreitung gefunden hatte.

Ferner bestand zwischen Galizien und dem Balkan ein reger Verkehr, während die Diözese von Peremyšl' in Verbindung mit Athos stand. Schon zur Zeit des Kiewer Reiches hatte die klösterliche Gemeinschaft von Athos führende Persönlichkeiten in ihren Bann gezogen. Der hl. Antonius Pečers'kyj aus Kiew wurde in einem der Athos-Klöster begraben. Ab 1570 lebte der bekannte galizische

Schriftsteller und Asket Ivan Vyšens'kyj in Athos. Aus Griechenland und Bulgarien kam der oben schon erwähnte Kiewer Metropolit Gregor Camvlak in die ruthenischen Gebiete und brachte die Verehrung der hl. Paraskeva — der „Serbischen“ — mit, die dann in den ukrainischen Karpaten sehr populär wurde. Sogar ihr Name wurde zeitweise durch den bulgarischen „Petka“ ersetzt. Der bulgarische Einfluß machte sich in Galizien, der Walachei und Moldau bemerkbar, besonders als nach dem Fall von Tirnovo im Jahre 1393 viele bulgarische Kleriker, Künstler und Gelehrte dort Zuflucht suchten. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts malte der serbische Mönch Nektarius die Fresken in der großen Kirche des Basilianerordens in Suprasl' in Weißruthenien. Damals unterstand dieser Orden dem Kiewer Metropolitenstuhl und war ein bedeutendes religiöses Zentrum der Ruthenen. Es gab also neben religiösen Bindungen auch künstlerische Wechselwirkungen und nicht nur mit dem Westen und seiner Renaissance, sondern auch mit dem Norden und Süden.

Es ist jedoch äußerst schwer, diese und andere Einflüsse aufgrund des vorhandenen Materials in der ukrainischen Ikonenmalerei nachzuweisen. Vor dem 2. Weltkrieg waren im Ukrainischen Nationalmuseum in Lemberg mehr als 7000 Ikonen verwahrt, darunter allerdings etwa zwei Dutzend Exemplare aus Griechenland, Serbien, Bulgarien, Novgorod und Moskau, die unschwer als solche erkannt werden können. Innerhalb der galizischen Malerei fällt es nicht leicht, Werke zu finden, die fremden Vorbildern direkt nacheifern, abgesehen von der gemeinsamen byzantinischen Tradition und der stilistisch-technischen Ausdrucksweise. Ganz im Gegenteil ist bei der galizischen Malerei das ständige Bestreben feststellbar, den alten byzantinischen Stil zu erhalten. Man könnte leicht annehmen, daß die tief verwurzelten Traditionen des Kiewer Monumentalismus im Laufe der Jahrhunderte ihre Vitalität einbüßten und dem Manierismus oder Eklektizismus verfielen. Dies ist aber nicht geschehen; die galizische Malerei entwickelte sich in ihrer schöpferischen Kraft homogen und fand laufend auf Wegen, die noch wenig erforscht sind, Kontakte zu Kulturen fremder Länder, die ihre künstlerischen Grundlagen ebenfalls aus der byzantinischen Zeit bewahrt hatten.

Die kreativen Elemente des byzantinischen Stils beruhen zu einem Großteil auf rein malerischen Prinzipien. Formal gesehen besitzt die byzantinische Malerei in idealer Weise alle jene Elemente, wie sie jede monumentale Malerei braucht: Sie ist stark dekorativ, ihre Gestaltung ist zweidimensional — ohne illusionistische perspektivische Tiefe; ihre Formen sind von klaren linearen Umrissen bestimmt, die eine Kompositionskomponente bilden, und sie verzichtet dabei auf Details in ihrer Suche nach Formenreinheit und Einfachheit der Darstellung. Von Bedeutung ist, daß dieser Stil solche abstrakten Elemente pflegte, wie sie der Rhythmus von Form und Linie darstellt und nach einer vollklingenden Farbgebung strebte, ohne die Natur in ihren ständigen Wandlungen nachzuahmen. Diese Faktoren, verbunden mit dem religiösen Pathos, verliehen den nationalen Schulen der Ikonenmalerei stete Lebendigkeit.



*Hl. Paraskeva aus Tarnovo*  
Ustja Rus'ke b. Gorlice, 15. Jh. 134 × 89  
Historisches Museum, Sjanik

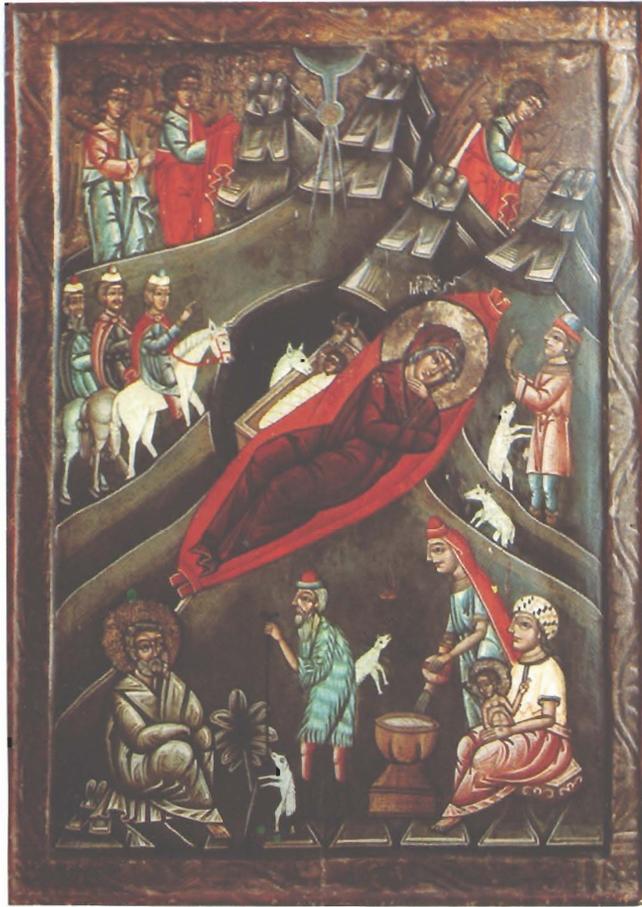


*Gottesmutter Hodigitria mit Aposteln*

Aus der Pokrova-Kirche in Novosil'ci b. Sjanik, 15. Jh. 125 × 114  
Historisches Museum in Sjanik



*Mariä Geburt*  
Vanivka b. Korosno, 15. Jh. 135 × 83  
Lemberger Museum



*Christi Geburt*

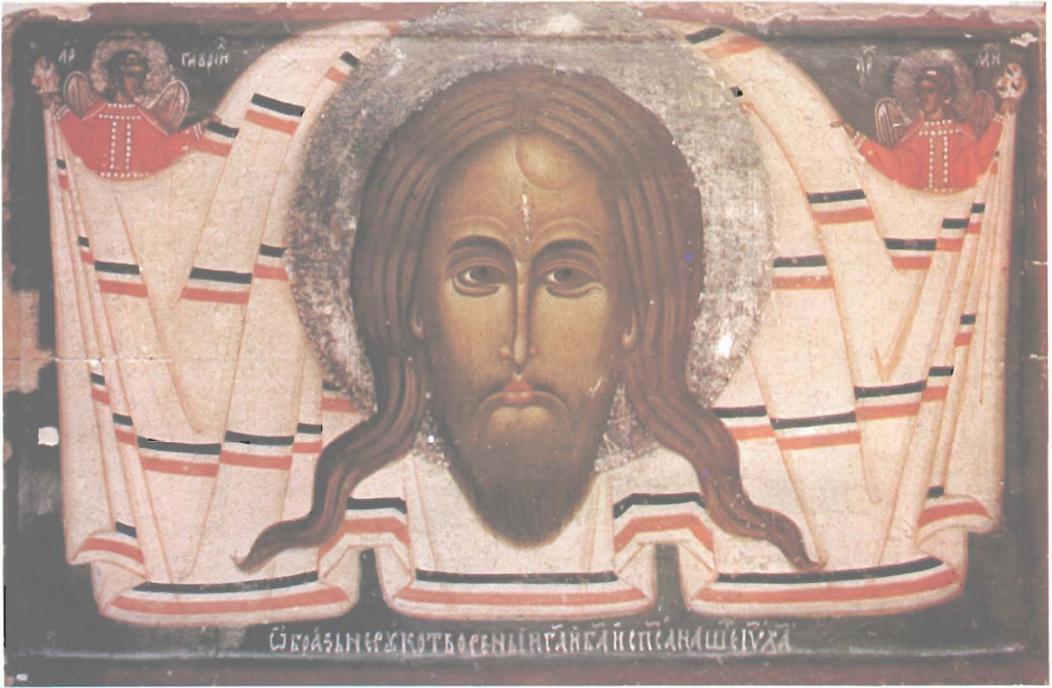
Aus einer unbekanntten Kirche bei Sandomierz,  
15./16. Jh. 75 × 54  
Polnisches Nationalmuseum in Krakau



*Gottesmutter Hodigitria mit Propheten*  
Ausschnitt aus der Ikone Nr. 122. Panyščiv b. Lis'ko, 16. Jh.  
Historisches Museum, Sjanik



*Mariä Geburt*  
Veremin' b. Lis'ko, 16./17. Jh. 116 × 84  
Historisches Museum, Sjanik



*Nicht von Menschenhand geschaffenes Bildnis (Mandylion)*  
Aus der Kirche der hl. Pokrova, Rychvald b. Gorlice, 16. Jh. 44 × 69  
Ikonendepot in Lancut



*Verklärung Christi*  
Jabloniv b. Turka, um 1575. 107 × 84  
Lemberger Museum

## VII. Ikonen des 17. und 18. Jahrhunderts

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts erhielt die Kunst im östlichen Teil der Ukraine neue Impulse im Zuge des allgemeinen Aufschwungs, ausgelöst durch die Schaffung einer militärischen Kosakenmacht. Die geistig-religiösen Differenzen, die bereits im vorhergehenden Jahrhundert latent bestanden, wurden jetzt offenkundig als Streit zwischen der ukrainischen Orthodoxie und dem polnischen Katholizismus ausgetragen; sie hatten politisch-nationale Konflikte zur Folge. Das 1589 gegründete orthodoxe Patriarchat von Moskau versuchte seinen Einflußbereich auch über die ukrainische orthodoxe Kirche auszudehnen und beschleunigte damit die Vereinigung der ukrainischen Kirche mit Rom im Jahre 1596 in Brest. Die ukrainische Kirche konnte somit ihre kirchliche Autonomie und die Traditionen des östlichen Ritus innerhalb des Kiewer Metropolitenstzes beibehalten.

Gegen diese Union stellte sich der einflußreiche ukrainische Fürst und Kunstförderer Konstantyn von Ostrih aus Wolynien, da er fürchtete, daß die Union zur Polonisierung und zur Liquidierung des östlichen Ritus in der Ukraine führen würde. Die kirchliche Hierarchie wurde im vorher erwähnten Konzil zu Brest gespalten und führte in den nächsten Jahrzehnten zu einem erbitterten religiösen Krieg. Schließlich ergriffen die Kosaken Partei für die Verteidigung der Orthodoxie (i.e. ohne Rom) und bekämpften den polnischen Staat als den Vorkämpfer des Katholizismus in der Ukraine. Diese Auseinandersetzungen hinterließen ihre unvermeidlichen Spuren auch in der zeitgenössischen Kunst.

Der byzantinische Stil mit seinem nahezu asketischen Formalismus begann allmählich dem vom Dogmatismus befreiten westlichen Realismus zu weichen. Die strengen Regeln der Komposition lockerten sich und weltliche Elemente begannen ihren Weg in die religiöse Malerei zu finden. Auch die Grundprinzipien der Malerei wurden einem Wandel unterzogen — die Maler begannen nunmehr die Perspektive zu beherrschen und sie gaben den Figuren eine realistische Landschaft als Hintergrund. Man malte jetzt mit Ölfarben, und reich verzierte Rahmen — geschnitzt, vergoldet und bemalt — setzten sich durch; einzig der vergoldete Himmel wurde beibehalten. Wie bisher wurde der Himmel geschnitzt oder graviert und lediglich die abstrakte geometrische Ornamentik wurde durch Blumenmuster der Renaissance und des Barock ersetzt. Dieser goldene Hintergrund und die weitere Verwendung von Holztafeln trug erheblich zur religiösen Verbindung mit der alten Tradition bei und verhinderte damit zugleich die Umgestaltung der Ikone in ein realistisches Gemälde.

Waren diese Veränderungen der ukrainischen Ikonographie förderlich oder nicht? Einige Kunstexperten sehen darin die Überwindung des überlebten, festgefahrenen und schon steril gewordenen byzantinischen Stils. Andere, unter ihnen der Metropolit A. Šeptyc'kyj, vertraten eine gegensätzliche Meinung. Er schrieb im Jahre 1913, daß „die Entwicklung der ukrainischen Malerei im 17. Jahrhundert ihr Ende gefunden hat. Bis dahin entstanden die erhabensten Werke in vollendeter Harmonie von handwerklichem Können und künstlerischem Empfinden. Man besaß ein angeborenes Gefühl für Form, Farbe und Linie und erreichte unver-

gleichliche künstlerische Höhepunkte. Durch den Einfluß des Barock wurde dauerlicherweise die Verbindung zur Tradition unterbrochen, wodurch die Ver-nichtung all dessen begann, was unser eigen war“.

Nach der Skizzierung dieser beiden einander widersprechenden Anschauungen soll der tatsächliche Stand der ukrainischen Ikonenmalerei des 17. und 18. Jahr-hunderts aufgezeigt werden.

In kompositorischer und formal-technischer Hinsicht fügte das Abweichen von der althergebrachten Disziplin der traditionsgebundenen Ikonenmalerei mit ihren festgelegten Werten den größten Schaden zu. Obwohl die allgemeine zivilisato-rische Entwicklung des Druckereigewerbes, insbesondere hinsichtlich der Kupfer-stichtchnik epochal und zivilisatorisch bedeutend war, hatte sie auf die Ikonen-malerei eine nachteilige Wirkung. Der zeitgenössische Maler des Westens brauchte in seinem Schaffen keine Veränderungen vorzunehmen, da er sich auf eine reiche Erfahrung im Realismus, der Perspektive und der Anatomie stützen konnte und die Werke der großen Künstler der Spätrenaissance vor Augen hatte. All dies fehlte den Ikonenmalern, daher fiel es ihnen schwer, den Übergang von den byzantinischen zu den realistischen Formen zu finden. Nicht immer ganz kritisch, begannen sie verschiedene, den Gravüren entnommene religiöse Motive umzu-gestalten, wobei sie oft ungerechtfertigt Elemente fremder Stilrichtungen, Archi-tekturen, Gewänder und Menschentypen in dieselben aufnahmen. Hinzu kommt, daß sich die Ikonenmaler in der Regel keiner lebenden Modelle bedienten, was jedoch für die Künstler des Westens die allerwichtigste Voraussetzung war. Letz-ten Endes entstanden Ikonen, in denen sich unter der optischen Pracht oftmals eine zweifelhafte Anatomie, eine phantastische und unlogische Drapierung der Gewandfalten, zwar dramatische aber auch theaterhafte und gekünstelte Gesten verbargen. Häufig traten dabei schülerhafte und handwerksmäßige Züge auf, die in der Ikone, deren wichtigste Aufgabe die Erhaltung der Tradition war, fast unbemerkt blieben.

Was in der Ikonenmalerei als eine Schwäche zu verstehen ist, tritt in der ukrainischen Porträtmalerei jener Epoche nicht in Erscheinung. Ihrem Wesen nach eng mit dem jeweiligen Modell verbunden, zeigte die ukrainische Bildnis-malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, trotz ihres Festhaltens an gewissen stili-stischen und technischen Mitteln der Ikonenmalerei, weitaus mehr Stil und In-tegrität als die Ikonenwerke derselben Zeit.

Um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts gewinnen die Malerzünfte an Bedeutung. Eine solche entstand in Lemberg im Jahre 1596; (bis zu diesem Zeit-punkt hatten die Maler der Zunft der Goldschmiede und Zinngießer angehört). Die Zunftmitglieder arbeiteten gleichzeitig für die Kirchen des östlichen Ritus und auch für die polnischen katholischen Kirchen. Sie waren dermaßen erfolgreich, daß sich der polnische Erzbischof von Lemberg, Solikowski, sogar veranlaßt sah, die Werke jener „Schismatiker“ in den katholischen Kirchen zu verbieten und die „abtrünnigen Künstler“ aus der Zunft auszuschließen. Dank ihres Talents und ihrer Unternehmungslust erwiesen sich jedoch die ukrainischen Maler auf

mehreren Gebieten als unersetzlich, so daß sie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bereits die Führung der Lemberger Malerzunft übernahmen.

Wir besitzen genügend Material über die Provinzschulen der Malerei des 17. Jahrhunderts, aus denen oftmals führende Künstler für den ganzen Landbereich hervorgingen. Eine dieser Schulen oder vielmehr Malerwerkstätten, entstand in Rybotyči, südlich von Peremyśl. Diese Schule vereinigte die Motive der alten Ikonenmalerei mit den ukrainischen und westeuropäischen Gravüren und ließ einen eigenen volkstümlichen Ikonentypus entstehen, der sich großer Beliebtheit erfreute. Eine reiche Ausdruckskraft verband sich hier mit gediegenen, aber keinesfalls spekulativen künstlerischen Mitteln; die Tradition blieb jedoch nach wie vor das Grundelement jener Ikonen, wovon manche Werke, wie z.B. das Jüngste Gericht aus dem Dorf Hankivci (gegenwärtig im Krakauer Museum) oder die Geburt Christi (ebenda) Zeugnis ablegen (Nr. 184). Letzteres stellt die mit der Geburt des Herrn verbundenen Ereignisse gleichsam in der Form eines Panoramas dar, das die vielfältigen und zeitlich verschiedenen Geschehnisse in einer einheitlichen Komposition schildert: die Erscheinung des Sterns vor den Drei Königen, die Geburt Jesu, die Anbetung der Heiligen Drei Könige, die Flucht nach Ägypten, den Kindermord zu Bethlehem. Jede dieser Szenen ist mit einer entsprechenden Inschrift versehen, wobei auch der Ochs und der Esel an der Krippe nicht vergessen wurden. Die Malerschule von Rybotyči, die bis zum ausklingenden 19. Jahrhundert tätig war, belieferte nicht nur die Kirchen Ostgaliziens mit Ikonen, sondern auch die des Lemken- und Karpatengebiets.

Der Ort Sudova Vyšnja (östlich von Peremyśl) — übrigens der Geburtsort des Asketen Ivan Vyšens'kyj — brachte im 17. Jahrhundert eine Reihe von Malern hervor, darunter Illja (Elias) Brodlakovyč, der später ins Transkarpaten-gebiet übersiedelte und dort durch seine weitreichende künstlerische Tätigkeit bekannt wurde, sowie den ebenfalls jenseits der Karpaten wirkenden Jacko Vyšens'kyj, Ivan-Maljar (Ivan der Maler) u.a. Der dritte bedeutende Mittelpunkt befand sich in Žovkva (nördlich von Lemberg), dem Wirkungskreis von Ivan Rutkovyč, einem der führenden Maler des späten 17. und anbrechenden 18. Jahrhunderts. Auch Jov Kondzelevyč, der Schöpfer der Ikonostase von Bohorodčany, stammte aus Žovkva. Die Werke dieser Maler werden im folgenden eingehend besprochen.

Eine bemerkenswerte Erscheinung des 17. Jahrhunderts war die Verbreitung und zunehmende Bedeutung der Ikonostasen im Zusammenhang mit dem Aufschwung der Bautätigkeit großangelegter Kirchen aus Holz und Mauerwerk und der Renovierung bzw. Umgestaltung der in der alt-Kiewer Ära entstandenen Gotteshäuser. Alle diese Kirchenbauten bedurften neuer Ikonostasen und so entstanden große, ausnehmend reiche Schöpfungen, in denen Malerei und Plastik in gleichem Maße vertreten waren, und in denen die schwungvolle Dynamik der Kosakenzeit sowie die Üppigkeit der Renaissance und des Barock zum Ausdruck kamen. An die Stelle der vormals zwei- bis dreigeschossigen Gebilde traten neue, mit Schnitzereien, Reliefs und Ikonen üppig bedeckte, fünf- bis sechsreihige Bilder-

wände, die reich vergoldet oder versilbert und mit zahlreichen Ikonen ausgeschmückt waren.

Von der Ikonostase der Mariä-Entschlafens-Kirche in Lemberg (ca. 1630), deren Ikonen vermutlich von Fedir Sen'kovyč stammen, blieben nach einem Brand nur noch einzelne Fragmente erhalten. Sen'kovyčs Schwiegersohn Mykola Petrachnovyč übernahm dessen Werkstatt und malte eine andere Ikonostase für diese Kirche, die sich gegenwärtig in der Dorfkirche von Velyki Hrybovyči bei Lemberg befindet. Die Ikonostasen der Freitags-Kirche in Lemberg (1644) und die der Heilig-Geist-Kirche in Rohatyn (1650) sind gut erhalten. Dagegen lassen sich im östlichen Teil der Ukraine fast keine Werke aus jener Zeit mehr auffinden. Der Erzdiakon Paul von Aleppo, der die Ukraine 1665 zusammen mit dem Patriarchen von Konstantinopel, Makarios, bereiste, schrieb voller Begeisterung über die Ikonostasen der Kiewer Sophienkathedrale und der Kirchen von Vasyl'kiv, Trypillja und Pryluky. Diese alten Ikonostasen wurden später durch neue Barockgebilde ersetzt und sind noch später, in der Sowjetzeit, leider gänzlich zerstört worden.

Einer der galizischen Maler der Übergangszeit war der bereits erwähnte Ivan-Maljar aus Żovkva, der zwei Christusikonen hinterließ, worin er den geschnitzten Hintergrund und die byzantinische Frontalansicht der Gestalt beibehielt; das symmetrische Gesicht mit den ebenfalls frontal gemalten Ohren versah er indessen mit realistisch annutenden Effekten von Licht und Schatten; dabei vermied er jegliche graphische Linienführung in der Faltdrapierung. Zwei weitere bedeutende Maler des ausgehenden 17. Jahrhunderts waren Jov Kondzelevyč und Ivan Rutkovyč. Kondzelevyč, ein Priestermonch der Bilostok-Klause in Wolynien, vollendete seine Ikonostase für das Manjava-Kloster im Jahre 1705 (Nr. 185—187). Obwohl es sich hierbei in der Grundauffassung um ein Werk der Ostkirche handelt, ist die Ausführung dieser Ikonostase durchaus in westlicher Manier gehalten; zwar wird der geschnitzte und vergoldete Hintergrund, der den Himmel versinnbildlicht, beibehalten, die Figuren aber weisen bereits die realistische Formgebung der Renaissance auf, was bei dem vorherrschenden Barockstil schon als ein gewisser Anachronismus angesehen werden kann. Kondzelevyč ließ sich sowohl von der italienischen als auch von der holländischen Malerei beeinflussen. Dieses Werk könnte als letzter Ausdruck der Orthodoxie in Galizien gelten, weil die Union der Landeskirche mit Rom bereits begonnen hatte. Obwohl sich die orthodoxe Manjava-Klause beim Volk und sogar bei den Geistlichen der unierten Kirche großer Beliebtheit erfreute (der Metropolit Josyf Sumljans'kyj, der erste Lemberger Bischof der unierten Kirche, hinterließ in seinem aus dem Jahr 1707 stammenden Testament einen Teil seines Vermögens diesem Kloster), war sie im 18. Jahrhundert dem Verfall nahe. Die endgültige Liquidierung des Klosters wurde 1785 durch den Beschluß der österreichischen Regierung im Zuge der Abschaffung sämtlicher Klöster des asketischen Typus veranlaßt. Die hölzerne Klausenkirche wurde von der Stadt Nadvirna erworben und die Ikonostase von Kondzelevyč kam in die Kirche von Bohorodčany (daher ihr heutiger Name); sie befindet sich heute im Museum in Lemberg.

Ivan Rutkovyč schuf mehrere Ikonostasen, deren bekannteste (heute im Museum von Lemberg) für die Kirche von Skvarjava Nova angefertigt wurde (Nr. 177—180). Auch dieser Künstler vereinigte Traditionsgebundenheit mit westlichen Elementen und neigte im Vergleich mit Kondzelevyč eher zu einer barocken Auffassung. Auch zeigt er eine Vorliebe für den ornamentreichen, vergoldeten Hintergrund; er bevorzugt eine kräftige Farbgebung und führt kühn verschiedene Details aus dem Alltagsleben in seine Malerei ein. In seiner Malweise dominiert jedoch eine gewisse Routine und in einigen kleineren Ikonen sogar die kritiklose Nachahmung westeuropäischer Künstler.

Noch intensiver gestaltete sich der Integrationsprozeß westlicher Stilelemente in die Malerei der Ostukraine, wo sich ein zunehmendes Interesse für neue Sakralbauten bemerkbar machte. Das Land wurde mit neuen, großartigen steinernen und hölzernen Kirchen geradezu überschwemmt, deren Stifter vornehmlich den Kreisen hoher Kosakenoffiziere und der Hetmanenschicht entstammten. Hetman Mazepa ließ persönlich vier Kirchen errichten und zwanzig renovieren bzw. restaurieren, darunter auch prächtige Bauten der Fürstenzeit. Alle unter seinem Hetmanat und seiner Aufsicht entstandenen bzw. restaurierten Bauten weisen, dem Repräsentationsbedürfnis staatlicher Würde entsprechend, sowohl eine vollendete Ausführung wie auch den subtilen Kunstgeschmack Mazepas auf; so ist es nicht verwunderlich, daß diese Epoche der ukrainischen Kunstgeschichte nicht nur unter dem Namen „Kosakenbarock“, sondern auch als der „Mazepa-Barock“ bekannt wurde. Die gegen Ende des 17. und im Lauf des gesamten 18. Jahrhunderts entstandenen großangelegten Sakralbauten bedurften einer entsprechenden Innenausschmückung, die innerhalb der weitläufigen Dimensionen eines Innenraumes die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken imstande ist. Diese Aufgabe übernahmen die im neuen Stil geschaffenen üppigen Ikonostasen. Hier wird augenscheinlich, wie die ostukrainische Malerei all die neuen westeuropäischen Stilrichtungen — Renaissance, Barock, Rokoko, bis hin zum Empire und dem Klassizismus — absorbierte und der eigenen Kunstauffassung anpaßte. All das Dynamische, Farbenprächtige, Ornamentreiche zog die ukrainischen Künstler in ihren Bann und ließ dadurch allmählich die ursprünglich vorherrschende byzantinische Strenge den neuen Ausdrucksmöglichkeiten weichen.

Eine der ältesten erhaltenen ostukrainischen Ikonostasen befand sich in der Kirche des „Entschlafens der Gottesmutter“ des Kiewer Lavra-Höhlenklosters, wo sie der schon erwähnte Paul von Aleppo 1665 gesehen und bewundert hatte. Diese Ikonostase ist nicht mehr vorhanden, es gibt lediglich eine Miniaturnachbildung aus massivem Kupfer (Mitte des 17. Jhs.), auf der die Ikonen farbig kopiert sind. Heutzutage ist es nicht leicht, sich über die monumentalen ostukrainischen Ikonostasen des 17. und 18. Jahrhunderts ein Urteil zu bilden. Als ein seltenes, noch erhaltenes Beispiel für eine solche gilt die 17 m hohe und 20 m breite Ikonostase der Verklärungskirche in Soročynci aus dem Jahr 1732 (Nr. 190); die übrigen Kunstwerke dieser Richtung, darunter die schönsten, wurden schon vor dem 2. Weltkrieg als Werke der religiösen Propaganda von der Sowjetmacht vernichtet. Es sind zwar einzelne Ikonen bzw. deren Fragmente erhalten geblieben, doch steht

den modernen Forschern ein nur spärliches und unvollständig veröffentlichtes, meist photographisches Material zur Verfügung. Auf dieser Basis kann deshalb nur ein ebenfalls unvollständiges, fragmentarisches Bild von der ukrainischen Kunst des späten 17. wie auch des ganzen 18. Jahrhunderts entstehen.

Nachfolgend erwähnen wir unter Angabe der jeweiligen Kirchen einige der wertvollsten Ikonostasen, die vernichtet worden sind. Die Jahreszahlen beziehen sich auf die Entstehungszeit der Ikonostasen:

Die Mariä-Entschlafens-Kathedrale des Jelec'-Klosters von Černihiv, 1670. Die dort befindliche Ikonostase war ihren Ausmaßen nach eine der größten der Ukraine und erstreckte sich über das Mittelschiff und die beiden Seitenschiffe der Kirche (Nr. 207). Nur die Ikone der Gottesmutter ist erhalten geblieben.

Die Kirche Mariä Geburt des Molčany-Klosters bei Putyvl', 1684.

Die Verklärungskathedrale in Izjum, 1684.

Die Nikolaus-Militärkathedrale (1696 von Hetman I. Mazepa errichtet). Ihre Ikonostase besaß 7 Reihen, war 15,5 m hoch und 22 m breit (Nr. 205).

Die Georgskathedrale des Vydubyc'kyj-Kloster in Kiew, 1700 (Nr. 204).

Die Kreuzerhöhungskathedrale in Poltava, 1709.

Das Verkündigungskloster in Nižen, 1716.

Die Kiewer Michaelskathedrale „mit den goldenen Kuppeln“, 1719. Diese Kathedrale aus dem frühen 12. Jahrhundert wurde 1934—35 vollständig abgerissen.

Die Nikolauskathedrale in Nižen, 1734 (Nr. 210).

Die Nikolauskathedrale „jenseits der Sula“ in Romny, um 1730 (Nr. 209).

Die Dreifaltigkeitskathedrale in Černihiv, 1740 (Nr. 206).

Die Hl. Geist-Kirche in Romny, 1746.

Die Christi-Himmelfahrtskirche des Dorfes Berezna nahe Černihiv, 1761. Nur einzelne Ikonen sind noch erhalten. Die — ebenfalls abgerissene — Kirche war ein Werk des großen Volksbaumeisters Panas Šolud'ko, der mit ihr ein einzigartiges Beispiel eines hölzernen, siebenkuppeligen Sakralbaus schuf.

Die Nikolauskathedrale in Mhar, 1765.

Die Dreifaltigkeitskathedrale des Hustyn-Klosters nahe Černihiv, 18. Jh. (Nr. 211).

Die Pokrova-Kirche (Mariä Schutz) in Novhorod-Sivers'kyj, 1766. Die Ikonen sind zum Teil erhalten (Nr. 209).

Die Pokrova-Kirche in Romny, um 1760. 1941 abgebrannt.

Die Mariä-Entschlafens-Kathedrale in Mežyrič bei Lebedyn, 1775. Ihre Ikonen sind zum Teil noch erhalten.

Bei all diesen monumentalen Schöpfungen ist es äußerst schwierig, die Hand eines bestimmten Künstlers (z. B. ein Werk von Kondzelevyč) zu entdecken. Große Ikonostasen (wie die von Soročynci) bestanden aus über hundert verschiedenen Ikonen und stammten keinesfalls aus der Hand eines einzigen Künstlers. Die Namen dieser Künstler sind nur selten bekannt, was übrigens auch für andere Werke dieser Art zutrifft. Es gab darunter jedoch nicht wenige wahrhaft begnadete Meister, deren Können über das rein Handwerksmäßige weit hinausragte, was sich sowohl in der erlesenen Wiedergabe der Grundformen, wie z. B. des Barock-

єм 'ироскокоу роо auch in ihrer Anpassung an den Stil der jeweiligen lokalen Umgebung, vor allem aber an die Architektur, erkennen läßt. Die Vernichtung der bedeutendsten Ikonostasen jener Zeit hat der wissenschaftlichen Erforschung der ukrainischen Kunst aus der Kosakenepoche einen schweren Schlag versetzt.

Unsere besondere Aufmerksamkeit sollte aber einer bestimmten Ikonengattung aus jener Zeit gehören, nämlich der Ikone der Gottesmutter „Pokrova“, dem Lieblingsmotiv aus der Kosakenzeit. Bei der Auftragserteilung für einen Kirchenbau wurden von den Stiftern auch Ikonen der Gottesmutter mitbestellt. Die Figuren und Porträts der Stifter wie auch die der bedeutendsten zeitgenössischen Persönlichkeiten wurden in das Ikonenbild einbezogen und mit dem Schutzmantel Marias versehen (Nr. 181, 188). Auf diese Weise verbanden diese Ikonen das Religiöse mit dem Weltlichen. Anfangs wurden die Figuren kniend dargestellt, später schwebte die perspektivisch gemalte Figur der Gottesmutter im oberen Bildteil (z. B. in der Ikone aus Sulymivka, um 1730). Im unteren Teil des Bildes befanden sich die stehenden Figuren der Priester und der Kosaken, welchen der Maler eine porträtartige Ähnlichkeit mit den jeweiligen Modellen verlieh. Auf solchen Ikonen begegnet man bekannten historischen Gestalten: Es erschienen nicht nur Metropoliten und Bischöfe, sondern auch Kosakenhetmane, wie Bohdan Chmel'nyckyj, Danylo Apostol, Pavlo Polubotok, selbst Kosakenoffiziere tauchten darin auf, häufig in Begleitung ihrer Frauen und ihres Gefolges. Die Aufnahme von Persönlichkeiten in die Ikonen ist auf die sich in der Ukraine jener Epoche stark ausbreitende Porträtmalerei zurückzuführen. Sie bot dem jeweiligen Künstler die Möglichkeit, sein Können und seine Begabung zu beweisen.

Zu den schönsten Beispielen der neuen Richtungen in der Malerei um die Mitte des 18. Jahrhunderts gehören solche Werke wie die zwei erhaltenen Ikonen der „Märtyrerinnen“ aus einer unbekanntenen Ikonostase in Konotop, die man als „zivile Ikonen“ („weltliche Ikonen“) bezeichnen könnte. Die eine stellt die hl. Barbara und Katharina, die andere die hl. Anastasia und Juliana dar (Nr. 193). Sie wurden sicherlich von Hetmanenfamilien bestellt, da sich unter ihnen zwei Frauen von Hetmanen, Nastja Skoropads'ka und Uljana Apostol, befinden. Die Ikonen sind ganz im Rokokostil ausgeführt, und die Heiligen sind eher als junge Aristokratinnen in bunten Gewändern dargestellt, dennoch sehen die Bilder wegen des goldornamentierten Hintergrundes noch wie Ikonen aus.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts macht sich der Verfall der Ikonenmalerei bereits deutlich bemerkbar; die Ikone wird zu einem bloßen Gemälde mit einer biblischen Thematik. Die realistischen Einflüsse verbreiten sich auch in der Wandmalerei; man denke beispielsweise an die schon aus den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts stammende Wandausschmückung der Dreifaltigkeitskirche „über dem Tor“ aus dem Kiewer Höhlenkloster. Alle jene Wandlungen sind im Werk des später berühmt gewordenen Porträtmalers Volodymyr Borovykovs'kyj deutlich zu sehen. Dieser Künstler entstammte der Kosakenfamilie von Ikonenmalern Borovyk aus Myrhorod. In seinen Ikonen der Heiligen Juliana und Basilius und des hl. Gabriel (Nr. 194—195) ist die Abweichung von der Tradition vollends ausgeprägt und bedeutet somit auch das Ende der Ikonenmalerei als einer eigenen Kunstgattung.

Dasselbe kann man von dem galizischen Maler Luka Dolyns'kyj sagen, dessen Werke sich in der Georgskathedrale in Lemberg befinden. Es handelt sich bei ihm um einen Künstler von durchaus westeuropäischer Prägung; die Bilder, die er für die Georgs-Ikonostase malte, haben kaum noch etwas mit dem Begriff Ikone zu tun. So begann die Ikone in Vergessenheit zu geraten, nachdem sie die Porträt- und Volksmalerei schöpferisch befruchtet hatte.

Und dennoch lebte die Ikone noch lange in der Volkskunst fort; es entstanden jene Werke, die wir als „Bauern-“ bzw. „Naiv-“ oder „Primitivmalerei“ kennen. Diese Schöpfungen der sog. „Bohomazy“ (wörtlich „Gottanstreicher“), die nur selten Zugang zu den Kirchen hatten, trafen indessen auf ein großes Verständnis von Seiten der in ihrer Kunstauffassung durch Jahrhunderte in der Ikonenmalerei erzogenen breiten Volksmassen, für die die Ästhetik der Ikone zum Sinnbild ihrer Weltanschauung geworden war. Diese Bauernkunst fand den besten Absatz auf Jahrmärkten und bei Wallfahrten und schmückte die Herrgottswinkel der Bauernstuben. Die Ikonentradition übertrug sich und wurde fortgesetzt vornehmlich in der Hinterglasmalerei. Es handelt sich dabei eigentlich um eine primitive, nach einem ausschließlich ornamental-dekorativen Grundsatz geschaffene Glasikone. In den Gebieten der Westukraine lebte diese Malweise bis in die 30er Jahre unseres Jahrhunderts fort als Widerhall jener großen Ikonenepoche, die den Haupttypus der ukrainischen Kunst jahrhundertlang geprägt und Werke hervorgebracht hatte, die den bedeutendsten Ikonenschöpfungen der Welt ebenbürtig sind.

### *VIII. Die lemksische und transkarpatische Ikone*

Von der thematisch-religiösen und stilistischen Auffassung her gehören die Ikonen der Lemken (im Grenzbereich Polens) und die des Transkarpatengebiets (Ukr. SSR und Slowakei) zur galizischen Malerschule und hatten ihre früheren Schwerpunkte in der Diözese von Peremyšl', wobei aus kirchlich-religiöser Sicht regional keine Unterschiede bestanden.

Der Begriff „lemksische Ikone“ ist weitläufig, weil heute darunter nicht nur die im Bereich des Lemkenlandes (d. h. westlich des Sjanflusses) gefundenen Ikonen zu verstehen sind, sondern auch die des Bojkenlandes (östlich des Sjan), das nach dem 2. Weltkrieg teilweise Polen zugeteilt wurde. Die ukrainische Bevölkerung beiderseits des Sjan wurde 1946—47 fast restlos ausgesiedelt, zum Teil in die Ukr. SSR, teils in die ehem. deutschsprachigen Gebiete Westpolens. Inmitten der auf diese Weise entvölkerten Landstriche verblieben 514 ukrainische Kirchen, wovon 311 die Bezeichnung „Architekturdenkmäler“ erhielten, also Kirchen, die einen künstlerischen bzw. historischen Wert besaßen. Wie allein aus polnischen Quellen hervorgeht, wurden vor 1956 insgesamt 164 Kirchen abgerissen, darunter 101 aus dieser Architekturdenkmäler-Gruppe. Die übriggebliebenen wurden von den wenigen römisch-katholischen Pfarreien und von den Landwirtschaftskooperativen für die Lagerung von Getreide und Werkzeug benützt; die restlichen Kirchen blieben ohne jede Aufsicht und Pflege. Tausende der in diesen Kirchen vorhandenen Ikonen waren somit ohne Eigentümer und wurden Opfer ständiger Diebstähle.

Schließlich traf das polnische Ministerium des Innern und das Ministerium für Kulturfragen 1956 mit der kommunistischen Partei eine Vereinbarung bezüglich des Denkmalschutzes und die polnische Regierung ratifizierte den Beschluß der Internationalen Konvention zur Pflege und Aufbewahrung von Kunstgegenständen, „die ein Kulturgut der ganzen Menschheit“ sind. 1962 erschien in Polen das Gesetz zur Sicherung von Kunstwerken, vor allem von Ikonen, und den für Diebstahl vorgesehenen Sanktionen. Die polnische Juristenzeitschrift „Prawo i życie“ berichtet in ihrer Ausgabe vom 26. September 1965, daß Studenten der Kunstakademie und Museumsbeamte scharenweise mit Karren und Kraftfahrzeugen von Krakau in die verwaisten Gebiete auszogen, um Ikonen und Schnitzereien der Ikonostasen fortzubringen. Die polnische Regierung richtete eiligst Lagerhäuser ein, um dort die noch vorhandenen Kunstgegenstände vor Diebstahl zu schützen.

Die verbliebenen Ikonen aus den ukrainischen Kirchen (im gegenwärtigen polnischen Staatsgebiet) befinden sich heute in Museen und Aufbewahrungslagern. Die bedeutendsten dieser Museen sind:

1. Das im ehemaligen Bischofspalast befindliche Museum der liquidierten ukrainisch-katholischen Diözese von Peremyśl. Dieses Museum wurde in „Museum des Landes Przemysł“ umbenannt und birgt noch weitere Ikonen aus einem anderen (ausgeplünderten) Museum, dem „Stryvihar“ in Peremyśl. Das gesamte ukrainische Museumspersonal wurde durch polnisches ersetzt. Bestand: über 300 Ikonen.

2. Das Museum in Sjanik (Sanok), das im alten Schloß (14. Jh.) untergebracht ist. Es entstand anstelle des nach dem Krieg liquidierten ukrainischen „Lemkenmuseums“, das in den 20er Jahren von dem Künstler Leon Getz gegründet worden war; dieser hatte für das Museum eine Reihe von überaus wertvollen und berühmten Ikonen entdeckt, darunter die „Gottesmutter aus Florynka“, die „Gottesmutter aus Panyščiv“ und die „Hl. Kosmas und Damian“. Die nachträglichen Zugänge mitgezählt, besitzt das Museum über 600 Ikonen.

3. Das Museum der Volksarchitektur in Sjanik, 1958 zum Schutz der von Diebstahl verschont gebliebenen Ikonen gegründet, besaß ca. 250 Exponate, welche später mit denen des obengenannten Museums vereinigt wurden.

4. Das Provinzmuseum von Rzeszów, der Hauptstadt der Provinz.

5. Das 1961 eingerichtete Depot von Łańcut besitzt über 800 Ikonen aus dem 17. und 18. Jahrhundert.

6. Das Polnische Nationalmuseum in Krakau besitzt eine Sammlung von über 200 ukrainischen Ikonen aus dem gesamten galizischen Raum, manche davon wurden noch vor dem 1. Weltkrieg erworben.

7. Das Museum in Nowy Sącz.

8. Das Depot von Biecz bei Gorlice.

Diese Ikonen sind heute polnisches Staatseigentum. Eine Auswahl der schönsten Exponate wurde in gesonderten Ausstellungen in Polen, der DDR und der Bundesrepublik Deutschland gezeigt. Einer besonderen Erwähnung bedarf die 1966 unter dem Namen „Ikonen aus Polen“ in Recklinghausen stattgefundene Ausstellung mit 89 Exponaten und einem ausführlichen Katalog.

Obengenannte Ikonenbestände sind von polnischen Fachkräften eingehend untersucht, identifiziert und restauriert worden. Doch soll an dieser Stelle gesagt werden, daß die meisten dieser Forscher bestrebt waren, den lemkeischen Ikonen ihren ukrainischen Ursprung abzuspochen. Zu diesem Zweck wurde eine Theorie konstruiert, derzufolge die Lemken keine bodenständigen Urbewohner des Landes gewesen sein sollen, vielmehr handle es sich bei ihnen um ein aus dem Balkan kommendes Hirtenvolk, das sich im 15. und 16. Jahrhundert im damals spärlich besiedelten Lemkenland niedergelassen und ruthenische Wesenszüge angenommen habe. Dabei wird jedoch von diesen polnischen Kunsthistorikern völlig außer acht gelassen, was ihren eigenen polnischen Quellen zufolge deutlich hervorgeht, daß nämlich selbst die polnischen Könige das Lemkenland als „Land der Ruthenen“ bezeichneten, wie dies auch aus altem Urkundenmaterial ersichtlich ist, und daß das Gebiet um Peremyśl selbst nach der Besetzung Galiziens durch den Polenkönig Kazimierz (Mitte 14. Jh.) auch weiterhin den Namen „Ruthenisches Königreich“ führte (u.a. im 1967 in Warschau erschienenen „Polnischen Geschichtsatlas“). Wissenschaftlich gesehen ist die lemkeische Ikone von ihrem ukrainischen Stamm nicht zu lösen. Jeder Versuch, eine Theorie der „polnischen Ikone“ zu konstruieren, ist weder gerechtfertigt noch ist er ernst zu nehmen, wie es zum Beispiel auch keine „moslemische Thora“ und keinen „hebräischen Koran“ gibt.

Der Umstand, daß heute unter dem Begriff „lemkeische Ikonen“ nicht nur die Ikonen des eigentlichen Lemkenlandes, sondern auch solche des sich gegenwärtig innerhalb polnischer Grenzen befindlichen Gebiets östlich des Sjan zu verstehen sind, zieht einen gewissen Orientierungsmangel nach sich. Was gewöhnlich als die Peremyšler Schule der Ikonenmalerei bezeichnet wird, ist in Wirklichkeit viel weitläufiger, als daß man sie allein auf das Lemkenland beschränken könnte. Darüber hinaus ist hinsichtlich der Schöpfer sowie der Entstehungsorte der lemkeischen Malerei fast kein Nachweismaterial vorhanden. Beim lemkeischen Gebiet handelt es sich ethnisch um einen 140 km langen Keil von einer in die Westkarpaten eingebetteten Gruppe ländlicher Siedlungen. Die Tatsache der Auffindung von wertvollen Ikonen in diesen Dörfern ist noch kein Beweis für die Entstehung dieser Ikonen in diesen Gebieten.

Indessen gibt es eine Reihe lemkeischer Ikonen, für die man in den übrigen Gebieten der Ukraine vergeblich nach einer Analogie suchen würde. Die Verschiedenheiten hier sind sowohl thematischer als auch formaler Natur, wobei das Charakteristische in der Bewahrung bestimmter archaisierender Heiligtypen besteht, insbesondere in den zahlreichen Kirchen der hl. Kosmas und Damian und der hl. Paraskeva, wo eine beträchtliche Anzahl von Ikonen eben dieser Heiligen erhalten sind. Andere Ikonen des archaischen Typus sind die des hl. Nikolaus sowie die seltene Ikone der Gottesmutter mit dem Kind vom Typus der sog. Gottesmutter „Jachroms'ka“ aus Novosil'ci bei Sjanik (15./16. Jh.): Um die Ikone sind Medaillons mit den Bildnissen der 12 Apostel angeordnet; in der unteren Mitte befinden sich die Heiligen Joachim und Anna (Nr. 8). Ähnliche Umrahmungen durch Medaillons findet man z. B. in den Ikonen des Balkangebiets. Das Polnische Nationalmuseum in Krakau besitzt eine Ikone des Hodigitria-Typus (Nr. 7), die von 14 Medaillons umgeben ist, wobei es sich jedoch um ein Werk ost-

galizischer Herkunft handelt. Als Seltenheit in der ukrainischen Kunst ist die Ikone des Säulenheiligen Simeon Stylites aus der nach ihm benannten Kirche in Kostarivci bei Sjanik (Nr. 155) anzusehen.

Ein weiteres Werk der Peremyšler Schule ist die „Kreuzigung“ aus Rychwald bei Gorlice (Nr. 96). Aus den stilistischen Zügen wird ersichtlich, daß auf denselben Meister auch die sich in der Prager Nationalgalerie befindende Ikone des „Entschlafens der Gottesmutter“ (Nr. 95) zurückgeht; das gleiche gilt für die hier erstmals abgebildeten Ikonen der Heiligen Onuphrius und Markus dem Thraker aus Mylyk (Nr. 43 und 44). Die Prager Ikone stammt aus einer unbekanntenen Kirche des Karpatengebiets, das von galizischen Künstlern nicht nur mit Ikonen, sondern mit ganzen Kirchenbauten beliefert wurde.

Offen bleibt die Frage, ob die lemckische Malerei in der Zeit ihrer höchsten Blüte (15. bis 16. Jh.) ihre eigenen lokalen Künstler besaß. Im Lemkenland selbst sind in jener Epoche keine Kunstzentren nachweisbar; fest steht jedoch, daß man dort stets bestrebt war, die religiöse und künstlerische Tradition zu bewahren, und daß man die Ikonenmaler mit der Herstellung von einschlägigen Werken beauftragte. Es handelte sich dabei sowohl um Lemken als um Nichtlemken. Ihre Schöpfungen besitzen aber die eindeutige Prägung der Peremyšler Ikonenschule, wodurch den lemckischen Ikonen eine allgemein-ukrainische und somit europäische Bedeutung zukommt.

In ihren späteren Etappen begann die lemckische wie auch die gesamte ukrainische Malerei den westeuropäischen realistischen Einflüssen zu unterliegen, wodurch die formale Disziplin der byzantinischen Ikone allmählich vernachlässigt wurde. Wie bereits angedeutet, sind jedoch die ihr eigenen Prinzipien noch lange Zeit auch für die Schöpfer der primitiven Volkskunst maßgebend geblieben, dies wird deutlich an der malerisch effektvollen Dekorativität, mit der die Volkskünstler ihre religiösen Empfindungen auf eine einfache und naive Weise zum Ausdruck brachten.

Die Malerei des südlichen Karpatengebiets ist nur unregelmäßig und ziemlich unsystematisch gesammelt und erforscht worden. In der Ukrainischen SSR wurde die Baukunst der hölzernen transkarpatischen Kirchen unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für die Volksarchitektur relativ gut bearbeitet und veröffentlicht, hingegen ist die eigentliche Ikone bisher noch nicht in ihrer Gesamtheit erfaßt worden; wir besitzen nicht einmal eine mehr oder minder vollständige Übersicht des in den verschiedenen Museen und Sammlungen bzw. Depots vorhandenen Ikonenbestandes. Die Studie von W. Zalozec'kyj (Zaloziecki) aus dem Jahr 1925 stellt bis heute bei weitem die beste Arbeit auf diesem Gebiet dar. Weitaus besser bestellt ist es um die ukrainischen Ikonen der Slowakei, deren nordöstlicher Teil von Ukrainern bewohnt ist, nämlich von einem südlichen Zweig der Lemken, für die 1818 ein eigenes Bistum in Prjašiv (Prešov) gegründet worden war. Die Ikonen aus Prjašiv wurden einer gründlichen Forschung unterzogen und anschließend in mehreren Veröffentlichungen reproduziert. Großen Anklang fanden sie während der Münchner Ikonenausstellung im Haus der Kunst (1969—1970).

Ein typischer Wesenszug der transkarpatischen Ikonen ist die starke Vereinfachung und das Streben nach einer vorwiegend linearen Ausdrucksweise, wobei die Formen dem Prinzip der volkstümlichen dekorativen Malerei folgend flach und ungewölbt belassen werden. Grundelemente dieses Linearstils sind bereits in den Wandgemälden der Rotunde von Horjany bei Užhorod (aus dem 14. Jh.) anzutreffen. Eines der typischen Merkmale der transkarpatischen Kirchen besteht darin, daß ihr Innenraum verhältnismäßig reich mit Wandmalereien ausgestattet ist; diese Methode der breiten Wandausschmückung fand ihren Widerhall in den Ikonen: Zunächst bedeckte man größere Flächen der Ikone mit einem einheitlichen Farbton, danach wurden mit einem dünnen Pinsel schwarze Umrisse gezogen.

Byzanz mit seinen Grundsätzen und Traditionen in der Malerei war in eine weite und irrealen Ferne gerückt; unverkennbar blieb jedoch das Fortbestehen der alten ikonographischen Grundelemente als trennendes Merkmal gegenüber dem lateinischen Ritus. Davon abgesehen behandelten die Maler ihre Ikonen in formaler Hinsicht völlig frei.

Als eines der besten Beispiele der transkarpatischen Malerei gilt die Gottesmutterikone aus dem Dorf Izky (nördlich von Mukačiv — Nr. 124). Diese vermutlich Ende des 16. Jhs. entstandene Ikone gehört zum Hodigitria-Typus, mit einem Unterschied, nämlich daß die Gottesmutter in ihrer Rechten einen Fliederzweig hält. Dieser Gottesmuttertypus mit Fliederzweig war erstmals in einer galizischen Ikone aus Dolyna aus dem Jahr 1565 (Nr. 135) dargestellt worden, die dem Maler der Ikone aus Izky bekannt gewesen sein muß. Derselben Kirche entstammt auch die Ikone des Erzengels Michael aus dem 17. Jh., deren Malweise der Gottesmutterikone aus dem Dorf Maria Pötsch (im derzeitigen Ungarn, nördlich von Debreczin) ähnlich ist (Nr. 170); vom 17. bis zum 18. Jahrhundert war dieses Gebiet noch von Ruthenen besiedelt, die der Diözese von Mukačiv angehörten. Diese Ikone, heute im Wiener Stephansdom, wurde 1676 vom Maler Stefan Pap, vermutlich einem jener Wanderkünstler, die die Kirchen des östlichen Ritus bereisten und mit Ikonen belieferten, geschaffen. Zu jener Zeit war der Maler Stefan Popovyč (d. h. „Priestersohn“) in Galizien tätig, dessen Name in der ungarischen Fassung „Pap“ lauten würde.

Die volkstümliche künstlerische Strömung wurde auch von ortsgebundenen Malern ausgeübt. Gleichzeitig kamen in großer Zahl Ikonen aus Galizien ins Land, vornehmlich aus der volksnahen Schule von Rybotyči bei Peremyšl'. Diese Art der naiven Malerei hatte eine Gegenreaktion seitens der Berufsmaler zur Folge, die seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus Galizien in dieses Gebiet gekommen waren und Ikonen, die sich schon mehr dem abendländischen Vorbild anpaßten, mitbrachten oder anfertigten. Zu erwähnen sind noch drei Vertreter der alten Lemberger Schule: Ivan Maljar sowie Jacko aus Vyšnja, und Illja Brodlakovyč, ebenfalls aus Vyšnja. Brodlakovyč ließ sich zur Zeit der Union des Karpatenlandes mit Rom (Vertrag von Užhorod, 1646) in Mukačiv nieder und malte interessanterweise seine Heiligen nach lebenden Modellen. Doch

der Einfluß des Abendlandes auf die ukrainische Kunst wurde immer deutlicher und begann allmählich die lang kultivierten traditionellen Formen zu verdrängen.

Die ukrainischen Ikonen der Slowakei sind fast vollkommen und auch weit-aus gründlicher untersucht und reproduziert worden. Neben den Ikonen in den verschiedenen Kirchen besitzen außerdem beachtenswerte Sammlungen: das in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts gegründete Museum in Bardijiv (Bardejov) — das Šariš-Museum, das Ukrainische Kulturmuseum in Svydnyk und die Slowakische Nationalgalerie in Bratislava. Die ältesten erhaltenen Ikonen stammen aus dem 15. bis 16. Jahrhundert. Stilistisch stehen sie den Ikonen des nördlichen Lemkenlandes nahe, beispielsweise hat die „Deesis“ aus dem Dorf Rivne (16. Jh. — Nr. 73—75) eine auffallende formale Ähnlichkeit mit der im Lemberger Museum befindlichen „Deesis“ aus Daljova; beide weisen eindeutig Züge der Peremyšler Schule auf — mit ihrer stilistischen Strenge und der Modellierung der gewölbten Formen. Zweifellos galizischer Herkunft sind die relativ zahlreichen Ikonen des hl. Nikolaus mit Szenen aus seinem Leben und die nicht minder zahlreichen Kreuzigungen. Eine davon, aus dem Dorf Zboj im Transkarpatengebiet (Nr. 115) ist fast identisch mit der Kreuzigung aus Vovče in Galizien (Nr. 114, Museum von Lemberg). Zur selben Gattung gehören auch die Ikonen des „Jüngsten Gerichts“. Typische Merkmale der transkarpatischen Ikonenmalerei findet man in den primitiv anmutenden Ikonen des hl. Demetrius (Nr. 78) und des Erzengels Michael (Nr. 79) aus Rivne (Museum von Bardijiv) sowie in der „Kreuzigung“ der Kirche von Matysova (Nr. 167), die eine kühne, beinahe expressionistische Verformung nach der Art der Volksmalerei aufzeigt.

Es fällt schwer, den Nachweis zu erbringen, daß es im Gebiet um Prjašiv irgendwelche Malerzentren gegeben habe. Aller Wahrscheinlichkeit nach gab es ansässige Maler, die im Volksstil arbeiteten, andererseits weiß man aber, daß auch Werke der Künstler aus Rybotyči in jene Region des Karpatenlandes gelangt sind. Die schönsten Ikonen kamen aus Galizien und der Bukowina (im Museum von Bardijiv ist die Ikone des hl. Johannes Sučavs'kyj aus dem 17. Jahrhundert — Nr. 171 — aufbewahrt). Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts werden die Arbeiten einiger Künstler bekannt, die charakteristischerweise die späteren Ikonen nicht mehr auf Holztafeln, sondern auf Leinwand malten. So entstanden z.B. ganze Ikonostasen mit Ikonen auf Leinwand, was eher auf eine zunehmende Tätigkeit der Wandermaler schließen läßt, als auf einen evtl. möglichen Latinisierungsprozeß. Fast bis an die Schwelle des 19. Jahrhunderts, in welchem die realistische Malweise zum Durchbruch kam, hielten die transkarpatischen Künstler bewußt und hartnäckig an den kanonischen Vorschriften des östlichen Ritus fest und waren stets darauf bedacht, sie nicht mit denen der lateinischen religiösen Kunst zu vermischen, die von den Slowaken und Ungarn gepflegt wurde.

## BIBLIOGRAPHIE

H o l u b e ć, M.: *Ukrajins'ke maljarstvo XVI-XVII st. pid pokrovom Stavropihiji* (Die ukrainische Malerei des 16.-17. Jhs. im Schutz der Stauropiegel-Genossenschaft). Lemberg 1920.

H o l u b e ć, M.: *Načerck istoriji ukrajins'koho mystectva* (Abriß der Geschichte der ukrainischen Kunst). Lemberg 1922.

A n t o n o v y č, D.: *Skoročenyj kurs istoriji ukrajins'koho mystectva* (Kurzgefaßte ukrainische Kunstgeschichte). Prag 1923.

Z a l o z i e c k i, W.: *Maljarstvo Zakarpats'koji Ukrajiny (XIV-XIX st.)* (Die Malerei der Transkarpato-Ukraine — 14.-19. Jh.). In: *Stara Ukrajina*, Lemberg 1925. VII-X.

*Skyt Manjavs'kyj i Bohorodčans'kyj ikonostas* (Die Manjava-Klaue und die Ikonostase von Bohorodčany). Nationalmuseum in Lemberg, 1926.

S v j e n c i c' k y j, I.: *Ikonopys Halyc'koji Ukrajiny XV-XVI vikiv* (Die Ikonenmalerei der Galizischen Ukraine des 15.-16. Jhs.). Nationalmuseum in Lemberg, Lemberg 1928.

S v j e n c i c' k y j, I.: *Ikony Halyc'koji Ukrajiny XV-XVI vikiv* (Die Ikonen der Galizischen Ukraine des 15.-16. Jhs.). Nationalmuseum in Lemberg, Lemberg 1929.

P e š č a n s' k y j, V. u. S v j e n c i c' k y j, I.: *Ikonopysna technika ta jiji džerela* (Die Technik der Ikonenmalerei und ihre Quellen), Lemberg 1932.

K o n s t a n t y n o w y c z, Jaroslaw: *Ikonostasis, I*. Lemberg 1939 (Deutsch).

B a t i h, M.: *Halyc'kyj stankovyj žyvopys XIV-XVIII st. Materijaly z etnografiji ta mystectvoznavstva* (Die galizische Malerei des 14.-18. Jhs. Beiträge zur Ethnographie und Kunstforschung). Kiew 1961, Nr. 4.

Ž o l t o v s' k y j, P. M.: *Slovnyk-dovidnyk chudožnykiv, žčo pracjuvaly na Ukraini v XIV-XVIII st.* (Verzeichnis der in der Ukraine vom 14. bis 18. Jh. tätigen Künstler). In: *Materijaly z etnografiji ta mystectvoznavstva* (Beiträge zur Ethnographie und Kunstforschung), Kiew 1962, Nr. 7.

*Ikona w Polsce i jej przeobrazenia. Katalog wystawy* (Die Ikone in Polen und ihre Wandlungen. Ausstellungskatalog). Warschau 1962.

M i l j a j e v a, L., L o h v y n, H.: *Ukrajins'ke mystectvo XIV — peršoji polovyny XVII st.* (Die ukrainische Kunst des 14. bis zur ersten Hälfte des 17. Jhs.), Kiew 1963.

L o h v y n, H.: *Ukrainskoe iskusstvo X-XVIII vv.* (Die ukrainische Kunst des 10.-18. Jhs.). Moskau 1963.

*Narysy z istoriji ukrajins'koho mystectva* (Abrisse aus der ukrainischen Kunstgeschichte). Kiew 1966.

S v j e n c i c' k a, Vira: *Ivan Rutkovyč*. Kiew 1966.

*Ikony aus Polen*. Ikonenmuseum Recklinghausen 1965. Katalog.

*Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku* (Ikony aus dem Bestand des Historischen Museums in Sanok). Katalog-Prospekt. Krakau 1967.

*Istoriya ukrajins'koho mystectva. AN URSR* (Geschichte der ukrainischen Kunst. Akad. der Wiss. d. Ukr. SSR). Kiew, Bd. I, 1966; Bd. II, 1967; Bd. III, 1968.

L o h v y n, H.: *Po Ukraini. Starodavni mystec'ki pam'jatky* (Durch die Ukraine. Alte Kunstdenkmäler). Kiew 1968.

*Ikony w muzeach województwa Rzeszowskiego* (Ikony in den Museen des Bezirks Rzeszów). Katalog. Rzeszów 1968.

*Ikony na Slovensku* (Ikony der Slowakei). Bratislava 1968.

*Ikonen*. 13. bis 19. Jahrhundert. Haus der Kunst, München 1955. Nr. 333-356 „Ruthenische Ikonen aus der Ostslowakei“.

Kovačovyčova-Puškar'jova, B. u. I. Puškar: *Drev'jani cerkvy schidnoho obrjadu na Slovaččyni. Muzej ukrajins'koji kul'tury v Svydnyku* (Holzkirchen des östlichen Ritus in der Slowakei. Museum der ukrainischen Kultur in Svydnyk.) Prjašiv 1971.

Fricky, A.: *Ikony z vychodneho Slovenska* (Ikonen aus der Ostslowakei). Kosice 1971.

Skrøbucha, H.: *Ikonen aus der Tschechoslowakei*. ARTIS, Prag 1971.

Klošinska, J.: *Ikony. Muzeum Narodowe w Krakowie* (Ikonen. Nationalmuseum in Krakau), Krakau 1973.

Lohvyn, H., L. Miljajeva, V. Svjencic'ka: *Ukrajins'kyj seredn'ovičnyj žyvopys* (Ukrainische Malerei des Mittelalters), Kiew 1976.

Zolotovs'kyj, P. M.: *Ukrajins'kyj žyvopys XVII-XVIII st.* (Ukrainische Malerei des 17.-18. Jhs.). Kiew 1978.

Konstantynovycz, Jaroslav Bohdan: *Pryčynky do studiji ukrajins'koji ikony XIV-XVI st.* (Beiträge zur Erforschung der ukrainischen Ikone des 14.-16. Jhs.). „Bohoslovija“, Rom 1978, Bd. XLII, S. 45-83.

## ANHANG

Die nachstehend verzeichneten Ikonen werden zum Teil im vorliegenden Text eingehend beschrieben und kommentiert. Sie dienen als Grundlage für die Erarbeitung des Buches „Die ukrainische Ikone des 12. bis 18. Jahrhunderts“, das im Frühjahr 1981 von der Ukrainischen Freien Universität veröffentlicht wird und in dem sie in ihrer Gesamtheit als Farbtafeln und Schwarzweißreproduktionen abgebildet werden. Die im Text in Klammern angegebenen Nummern beziehen sich auf dieses Verzeichnis.

### *Quellennachweis der Ikonen und die verwendeten Abkürzungen*

IS — Ilarion Svjencic'kyj, Direktor des Ukrainischen Nationalmuseums in Lemberg. Benutzte Ausgabe: *Ikony Halyc'koji Ukrajiny XV—XVI st.* (Ikonen der Galizischen Ukraine des 15.—16. Jhs.), Lemberg 1929.

MUTA — Museum der Ukrainischen Theologischen Akademie in Lemberg, gegründet durch den damaligen Rektor Josyf Slipyj (seit 1965 Kardinal). Die Ikonensammlung befindet sich gegenwärtig im Lemberger Museum der Ukrainischen Kunst.

JK — Prof. Jaroslav Konstantynovycz, Polen.

UMR — Ukrainisches Museum und Bibliothek der Ukrainischen Katholischen St. Klemens-Universität, beide in Rom.

GUK — *Geschichte der ukrainischen Kunst*, Ausgabe der Akademie der Wissenschaften der Ukr. SSR, Kiew 1966—70.

Der Ursprung der übrigen Reproduktionen ist im Ikonenkatalog angegeben. Die Ikonen Nr. 35, 51, 128, 142, 144 und 145 sind erstmals im Artikel von

S. Hordynsky „*Halyc'ka ikona XIV—XVI st.*“ (Die galizische Ikone des 14.—16. Jhs.), „Bohoslovija“, Rom 1963, veröffentlicht worden.

Die Ausmaße der Ikonen, sofern bekannt, sind in *cm* angegeben, die Höhe an erster Stelle.

## VERZEICHNIS DER IKONEN

1. *Gottesmutter von Vyšhorod* („von Vladimir“), Byzantinische Ikone, Anf. 12. Jh. 78 × 55. Tretjakov-Galerie in Moskau (UMR).
2. *Gottesmutter „Große Panagia“* (Ausschn.). Kiewer Schule, Anf. 12. Jh. (Alipios?). 194 × 120. Tretjakov-Galerie in Moskau (UMR).
3. *Gottesmutter aus Wolynien* (Ausschn.) Luzk, 13./14. Jh. 85 × 48. Kiewer Museum. (Aus „*Obrazotvorčje mystectvo*“ (Bildende Kunst), Kiew, I, 1972).
4. *Hl. Georg der Drachentöter*. Stanylja b. Drohobyč, 14. Jh. 92,5 × 69. Lemberger Museum (UMR).
5. *Hl. Paraskeva aus Tirmovo*. Ustja Rus'ke b. Gorlice, 15. Jh. 134 × 89. Historisches Museum, Sjanik (JK).
6. *Nicht von Menschenhand geschaffenes Bildnis* (Mandylion). Aus der Kirche der hl. Kosmas und Damian, Krempna b. Jaslo, (14./15. Jh. 51,5 × 88,5. Museum der Volksbaukunst, Sjanik (JK).
7. *Gottesmutter Hodigitria mit Aposteln*. Aus der Kirche Mariä Geburt in Terlo b. Alt-Sambir, 15. Jh. 127,5 × 97,5. Polnisches Nationalmuseum, Krakau (JK).
8. *Gottesmutter Hodigitria mit Aposteln*. Aus d. Pokrova-Kirche in Novosil'ci b. Sjanik, 15. Jh. 125 × 114. Historisches Museum in Sjanik (JK).
9. *Mariä Geburt*. Vanivka b. Korosno, 15. Jh. 135 × 83. Lemberger Museum (GUK).
10. *Hl. Georg der Drachentöter*. Ostgalizien, 15./16. Jh. 38,5 × 26,5. Polnisches Nationalmuseum in Krakau (JK).
11. *Christi Geburt*. Aus einer unbekanntenen Kirche bei Sandomierz, 15./16. Jh. 75 × 54. Polnisches Nationalmuseum in Krakau (JK).
12. *Gottesmutter mit Jesuskind*. Aus d. Kirche des hl. Simeon Stylites in Kostarivci b. Sjanik, 16. Jh. 95 × 72. Hist. Museum, Sjanik (JK).
13. *Die hl. Kosmas und Damian*. A. d. Kirche der hl. Kosmas und Damian in Jablonycja Rus'ka b. Brzozów, 16. Jh. 135 × 109. Hist. Museum, Sjanik (JK).
14. *Gottesmutter Hodigitria mit Propheten*. Ausschn. aus der Ikone Abb. 122. Panyščiv b. Lis'ko, 16. Jh. Hist. Museum, Sjanik (JK, vor der Restaurierung). Siehe Nr. 122.
15. *Erzengel Michael*. 2. Hälfte d. 16. Jh. 110 × 82. Poln. Nationalmuseum, Krakau (JK).
16. *Gottesmutter mit Jesuskind*. A. d. Kirche der hl. Pokrova, Rychwald b. Gorlice, 16. Jh. 109,7 × 74,5. Hist. Museum, Sjanik (JK).
17. *Verklärung Christi*. Jabloniv b. Turka, ca 1575. 107 × 84. Lemberger Museum (UMR).
18. *Hl. Paraskeva Märtyrerin*. Volja Kryvec'ka b. Peremyšl', 16. Jh. 107,5 × 86. Museum von Peremyšl'.
19. *Mariä Geburt*. Veremin' b. Lis'ko. 16./17. Jh. 116 × 84. Hist. Museum, Sjanik (JK).
20. *Nicht von Menschenhand geschaffenes Bildnis* (Mandylion). A. d. Kirche der hl. Pokrova, Rychwald b. Gorlice, 16. Jh. 44 × 69. Ikonendepot in Lancut (JK).
21. *Mariä Geburt*. A. d. Kirche des Dorfes Terlo, 2. Hälfte 16. Jh. 125 × 73. Poln. Nationalmuseum, Krakau (JK).

22. *Mariä Geburt*. A. d. Umkreis von Lancut, 17. Jh. 111 × 82. Ehem. Museum des ukrainischen Domkapitels von Peremyšl', heute Museum des Landes Peremyšl'.
23. *Der Prophet Elias*. Unbekannter Herkunft, 1. Hälfte 17. Jh. 100 × 102. Museum des Landes Peremyšl' in Peremyšl'.
24. *Hl. Nikolaus*. Bil'careva b. Grybów, 17. Jh. 105 × 70. Museum von Nowy Sącz (JK).
25. *Die Große Panagia*. Kiewer Schule, Anf. 12. Jh. (Alipios?) 194 × 120. Tretjakov-Galerie, Moskau (UMR).
26. *Hl. Demetrios*. Kiewer Schule, Anf. 12. Jh. 156 × 108. Tretjakov-Galerie, Moskau (UMR).
27. *Hl. Nikolaus*. Kiewer Schule, 12 Jh. (mit späteren Ergänzungen) 140 × 93. Tretjakov-Galerie, Moskau (UMR).
- 27a. *Die hl. Borys und Hlib*. Der Entstehungsort ist umstritten, Ende 13. Jh. 165 × 110. Kiewer Museum.
28. *Fürst-Ihor-Gottesmutter*. Kiewer Schule, 13. Jh. Bis 1941 im Museum des ehem. Kiewer Höhlenklosters (UMR).
29. *Gottesmutter Pečers'ka* („von Svensk“). 1288. 67 × 42. Tretjakov-Galerie, Moskau (UMR).
30. *Gottesmutter „Petrovs'ka“*. Galizische Schule, Petro Ratens'ky zugeschrieben, Anf. 14. Jh. 21 × 17. Tretjakov-Galerie, Moskau.
- 30a. *Mariä Geburt*. Galizische Schule, 14. Jh., Petro Ratens'kyj zugeschrieben. 1,13 × 75. Tretjakov-Galerie, Moskau.
31. *Gottesmutter Hodigitria*. Luzk, 13./14. Jh. 80 × 48. Kiewer Museum (UMR).
32. *Hl. Nikolaus aus Zaraj's'k*. Kiewer Schule, Anf. 14. Jh. 115 × 78. Tretjakov-Galerie, Moskau (UMR).
33. *Entschlafen der Gottesmutter*. Żukotyń b. Turka, 14. Jh. 134 × 98. Hist. Museum, Sjanik.
34. *Erzengel Gabriel*. Daljova, Lemkenland, 15. Jh. 97 × 70 Lemberger Museum.
35. *Jesus Christus*. Mylyk im Lemkenland, 15. Jh. 130 × 65,5 (MUTA).
36. *Christus aus „Deesis“*. Mylyk, 15. Jh. (MUTA).
37. *Johannes der Täufer*. Mylyk, 15. Jh. (MUTA).
38. *Erzengel Michael*. Mylyk, 15. Jh. (MUTA).
39. *Johannes Chrysostomos*. Mylyk, 15. Jh. (MUTA).
40. *Hl. Nikolaus*. Mylyk, 15. Jh. (MUTA).
41. *Hl. Petrus*. Mylyk, 15. Jh. (MUTA).
42. *Hl. Paulus*. Mylyk, 15. Jh. (MUTA).
43. *Hl. Onophrios*. Mylyk, 15. Jh. (MUTA).
44. *Hl. Markus der Thraker*. Mylyk, 15. Jh. (MUTA). Die hl. Onophrios und Markus aus Mylyk scheinen Werke des Meisters der Kreuzigung aus Rychwald zu sein.
45. *Die hl. Kosmas und Damian*. Tylyč im Lemkenland, 15. Jh. 255 × 105. Lemberger Museum (GUK).
46. *Jüngstes Gericht*. Mšanec' b. Turka, 15. Jh. 187 × 134. Lemberger Museum (GUK).
47. *Hl. Nikolaus mit Szenen aus seinem Leben*. Radruž b. Ljubačiv, Ende 15. Jh. 123 × 96. Lemberger Museum (GUK).
48. *Hl. Paraskeva Märtyrerin*. Zohatyn b. Peremyšl', 2. Hälfte 15. Jh. 134 × 88. Museum für Volksbaukunst, Sjanik.
49. *Hl. Georg der Märtyrer*. Tur'je b. Alt-Sambir, 16. Jh. 116 × 54. Lemberger Museum (IS).

50. *Hl. Georg der Drachentöter*. Zvyžen' b. Lis'ko, 15. Jh. 114 × 79. Lemberger Museum (GUK).
51. *Die hl. Georg und Paraskeva*. Korčyn b. Stryj, 15./16. Jh. 102 × 67 (MUTA).
52. *Hl. Nikolaus*. Galizische Schule, 2. Hälfte 15. Jh. (MUTA).
53. *Christus in der Glorie*. Galizische Schule, 15. Jh. (MUTA).
54. *Kopf der Gottesmutter*. Ausschn. a. d. Ikone aus Krasiv, 15. Jh. (IS).
55. *Gottesmutter Hodigitria*. Krasiv b. Lemberg, 2. Hälfte 15. Jh. 91 × 77. Lemberger Museum (IS).
56. *Die hl. Michael und Paraskeva*. Galizische Schule, 15. Jh. (MUTA).
57. *Das Wunder des hl. Georg*. 2. Hälfte 15. Jh. (MUTA).
58. *Gottesmutter mit Propheten*. Pidhorodci b. Drohobyč, Ende 15. Jh. 139 × 95. Lemberger Museum (GUK).
59. *Gottesmutter aus Pidhorodci*. Ausschn. (IS).
60. *Abendmahl*. Ausschn. a. d. *Passion* aus Zvyžen' b. Lis'ko, 15. Jh. Lemberger Museum (GUK).
61. *Mariä Geburt*. Nowa Weś b. Dobromyl'; 15./16. Jh. 91 × 61. Lemberger Museum (GUK).
62. *Dreifaltigkeit des alten Glaubens*. Nowa Weś b. Dobromyl'(?), 15./16. Jh. 132 × 90. Tretjakov-Galerie, Moskau (Ikonenkatalog 1963).
63. *Passion Christi*. Truševyči b. Dobromyl', 15./16. Jh. 138 × 98. Lemberger Museum (IS).
64. Ausschnitt a. d. *Passion* aus Truševyči.
65. *Christus in der Glorie*. Lemkenland, 15./16. Jh. Hist. Museum in Sjanik (UMR).
66. *Gottesmutter Hodigitria*. Galizische Schule, 15./16. Jh. 115 × 82,5 Poln. Nationalmuseum in Krakau (UMR).
67. *Hl. Georg der Drachentöter*. Velyke b. Dobromyl', 15./16. Jh. 83 × 54. Museum von Peremyšl' (UMR).
68. *Christus in der Glorie*. Galizische Schule, 15./16. Jh. (MUTA).
69. *Hl. Georg*. Prjašiv-Gebiet, 15./16. Jh. 44 × 31. Museum von Bardijiv (UMR).
70. *Deesis* (linker Bildteil). Il'nyk b. Turka, 16. Jh. 85 × 76. Lemberger Museum (IS).
71. *Kreuzigung*. Il'nyk, 16. Jh. Lemberger Museum (IS).
71. *Hl. Michael*. Il'nyk, 16. Jh. 98 × 74. Lemberger Museum (UMR).
73. *Deesis*. Aus einer Kirche in Rivne, Prjašiv-Gebiet, 16. Jh. 139 × 110. Museum von Bardijiv (UMR).
74. *Deesis* (linker Bildteil) aus Rivne. 107 × 160 (UMR).
75. *Deesis* (rechter Bildteil) aus Rivne. 107 × 160 (UMR).
76. *Gottesmutter mit Propheten*. Rivne, 16. Jh. 82 × 87 (UMR).
77. *Hl. Paraskeva Märtyrerin mit Szenen aus ihrem Leben*. Prjašiv-Gebiet, 16. Jh. 127 × 91. Museum von Bardijiv (UMR).
78. *Hl. Demetrios mit Szenen aus seinem Leben*. Prjašiv-Gebiet, 16. Jh. 130 × 88. Museum von Bardijiv (UMR).
79. *Erzengel Michael*. A. d. Michaelskirche in Rivne, Prjašiv-Gebiet, 16. Jh. 145 × 93. Museum in Bardijiv (UMR).
80. *Die Vernichtung Sodoms*. Ausschn. a. d. Ikone *Erzengel Michael* aus Rivne (UMR).
81. *Hl. Nikolaus mit Szenen aus seinem Leben*. Prjašiv-Gebiet, Ende 16. Jh. 134 × 99. Museum von Bardijiv (UMR).

82. *Die Anbetung der Heiligen Drei Könige*. Busovys'ko b. Alt-Sambir, 16. Jh. 132 × 90. Lemberger Museum (IS).
83. *Die hl. Basilios und Petrus*. Linker Bildteil aus *Deesis*. Lysjatyči b. Stryj, Anf. 16. Jh. 76 × 42. Lemberger Museum (IS).
84. *Kreuzigung aus der Passion* (Ausschn.). Uherci b. Lis'ko, 16. Jh. Lemberger Museum (IS).
85. *Christi Geburt*. Busovys'ko b. Alt-Sambir, 16. Jh. 97 × 79. Lemberger Museum (IS).
86. *Höllenfahrt Christi*. Vižonilja b. Lemberg, 16. Jh. 112 × 80. Lemberger Museum (IS).
87. *Hl. Petrus und der Erzengel Michael*. Torky b. Peremyšl', 16. Jh. Lemberger Museum (IS).
88. *Deesis*. Poljana b. Dobromyl', 16. Jh. Lemberger Museum (IS).
89. *Hl. Georg der Drachentöter*. Daljova im Lemkenland, 16. Jh. 115 × 68. Lemberger Museum (IS).
90. *Erzengel Michael*. Jabloniv b. Turka, 16. Jh. Lemberger Museum (IS).
91. *Hl. Paraskeva Märtyrerin*. Krušel'nycja b. Stryj, 16. Jh. 67 × 47. Lemberger Museum (IS).
92. *Hl. Paraskeva Märtyrerin*. Galizische Schule, 16. Jh. (MUTA).
93. *Johannes der Täufer*. Galizische Schule, 16. Jh. (MUTA).
94. *Hl. Michael*. Aus der Kirche in Chrevt b. Lis'ko, 16. Jh. Lemberger Museum.
95. *Entschlafen der Gottesmutter*. Ende 16. Jh. 123 × 92. Prag, Nationalgalerie (UMR).
96. *Kreuzigung*. Rychwald b. Gorlice, 16. Jh. 88 × 60. Museum von Sjanik (UMR).
97. *Deesis*. Bortne b. Gorlice, 16. Jh. 110 × 201. Hist. Museum in Sjanik.
98. *Deesis* aus Bortne (linker Bildteil) 110 × 201.
99. *Deesis* aus Bortne (rechter Bildteil) 110 × 201.
100. *Gottesmutter aus Florynka* b. Grybów, 16. Jh. 119,5 × 86. Hist. Museum in Sjanik (UMR).
101. *Jesus Christus*. Remeniv b. Žovkva, 16. Jh. Lemberger Museum (IS).
102. *Christus Pantokrator*. Starys'ka b. Javoriv, Ende 15. Jh. 120 × 60 Lemberger Museum (IS).
103. *Christus Pantokrator*. Ansschn. a. d. Ikone aus Starys'ka.
104. *Christus Pantokrator*. Serny b. Javoriv, 16. Jh. 90 × 48,5. Lemberger Museum (IS).
105. *Christus Pantokrator*. Truševyči b. Dobromyl', 16. Jh. Lemberger Museum (IS).
106. *Nicht von Menschenhand geschaffenes Bildnis* (Mandylion). Galizische Schule, 16. Jh. (MUTA).
107. *Der Evangelist Lukas und der Apostel Simeon*. Eine der sechs Ikonen aus einer Reihe der Ikonostase der Hl. Geist-Kirche in Rohatyn, 2. Hälfte 16. Jh., jeweils 100 × 70, unten abgeschnitten (MUTA).
108. *Der Apostel Paulus und der Evangelist Matthäus*. Rohatyn, 16. Jh.
109. *Die Apostel Johannes und Petrus*. Rohatyn, 16. Jh.
110. *Die Apostel Philippus und Bartholomäus*. Rohatyn, 16. Jh.
111. *Apostel Andreas und der Evangelist Markus*. Rohatyn, 16. Jh.
112. *Die Apostel Jakobus und Thomas*. Rohatyn, 16. Jh.
113. *Kreuzigung*. Galizische Schule, 16. Jh. 255 hoch (MUTA).
114. *Kreuzigung*. Vovče b. Turka, 16. Jh. 128 × 89. Lemberger Museum (IS).
115. *Kreuzigung*. Aus der Kirche in Zboj, Prjašiv-Gebiet, 16. Jh. 97 × 74 (UMR).

116. *Kreuzigung*. Volja Kryvec'ka b. Peremyšl', 16./17. Jh. 99,5 × 69,5. Hist. Museum, Sjanik (UMR).
117. *Kreuzigung*. Vyžnja Poljanka, Prjašiv-Gebiet. Anf. 17. Jh. 107 × 77,5. Museum von Bardijiv (UMR).
118. *Das Wort* (Logos). Busovys'ko b. Alt-Sambir, 16. Jh. Lemberger Museum (IS). Johannes der Täufer hat Flügel, wie auf den griechischen und russischen Ikonen. Johannes Chrysostomos ist ebenfalls mit Flügeln dargestellt. Beide tragen Kronen.
119. *Die Entsendung des Heiligen Geistes und der hl. Nikolaus*. Vovče, 16. Jh. Lemberger Museum (IS).
120. *Königliche Pforte* einer galizischen Ikonostase des 16. Jhs. (MUTA).
121. *Christus in der Glorie*. Škljary b. Daljova, Lemkenland, 16. Jh. 112 × 96,5. Lemberger Museum (IS).
122. *Gottesmutter Hodigitria mit Propheten*. Panyščiv b. Lis'ko, 16. Jh. 134 × 105,5 Hist. Museum, Sjanik (UMR).
123. *Gottesmutter mit Propheten*. Aus der Kirche in Uherci b. Lis'ko, 16. Jh. Lemberger Museum (IS).
124. „*Karpatenmadonna*“. Aus der Kirche in Izky, Transkarpaten, 16. Jh.
125. *Gottesmutter mit Propheten*. Galizische Schule, 16. Jh. (MUTA).
126. *Gottesmutter Hodigitria*. Jaryčiv Staryj b. Lemberg, 16. Jh. 104 × 89. Lemberger Museum (IS).
127. *Gottesmutter Hodigitria mit Propheten*. Galizische Schule, 16. Jh. Die Ikone ist das Werk des „sündigen Dieners Gottes Oleksij (Alexis)“. (MUTA). Erstmals veröffentlicht in einem Artikel des Verfassers in „Ukrainian Art“, New York 1955 (Ukrainian Youth League of North America, Inc.).
128. *Gottesmutter Hodigitria mit Propheten*. Galizische Schule, Maler möglicherweise Oleksij, 2. Hälfte 16. Jh. (MUTA).
129. *Entschlafen der Gottesmutter*. Smil'nyk b. Lis'ko 117 × 85. (MUTA). Signiert durch den „Diener Gottes Oleksij während der Herrschaft des Königs Sigismund im Jahre 1547“.
130. *Die hl. Petrus und Maria*. Nakonečne (Vorstadt von Javoriv), 16. Jh. 118 × 78. Lemberger Museum (UMR).
131. *Kopf der Maria*. Ausschn. a. d. Ikone aus Nakonečne, 16. Jh. (UMR).
132. *Deesis*. Ostgalizien, 16. Jh. Poln. Nationalmuseum, Krakau (UMR).
133. *Gottesmutter Hodigitria mit Propheten*. Aus einer Kirche in der Nähe von Tarnobrzeg, 16. Jh. Bis 1945 im „Stryvihor“-Museum, Peremyšl', bei der Auflösung des Museums gestohlen (JK).
134. *Christus Pantokrator mit Aposteln*. Maler Dmytrij, Dolyna 1565. 137 × 135. Lemberger Museum (IS).
135. *Gottesmutter Hodigitria*. Maler Dmytrij, Dolyna 1565. Lemberger Museum (IS). Die Gottesmutter hält einen Fliederzweig in der Hand.
136. *Christuskopf*. Ausschn. a. d. Ikone 134.
137. *Christus in der Glorie*. Galizische Schule, 16. Jh. (MUTA).
138. *Hl. Nikolaus*. A. d. Kirche in Ulyč-Kryve, Prjašiv-Gebiet, Ende 16. Jh. 116 × 53 (UMR).
139. *Passion Christi*. Galizische Schule, 16. Jh. (MUTA).
140. *Jüngstes Gericht*. Aus einer Kirche in Rus'ka-Bystra, Prjašiv-Gebiet, Mitte 16. Jh. 184 × 111. Museum der ukrainischen Kultur in Svydnyk, Slowakei.

141. *Jüngstes Gericht*. Aus der Kirche der hl. Kosmas und Damian in Lukiv-Venecija, Prjašiv-Gebiet, Ende 16. Jh. 170 × 130 (UMR).
142. *Jüngstes Gericht*. Bahnovate b. Turka, 16. Jh. 205 × 142 (MUTA).
143. *Ausschn. a. d. Jüngsten Gericht* aus Bahnovate, 16. Jh. (GUK).
144. *Hl. Nikolaus mit Szenen aus seinem Leben*. Galizische Schule, 16. Jh. (MUTA).
145. *Drei Heilige (Basilios, Gregorius und Johannes Chrysostomos)*. Galizische Schule, 16. Jh. (MUTA).
146. *Die hl. Joachim und Anna*. Galizische Schule, 16. Jh. (MUTA).
147. *Zwei Apostel* (links Philippus). Im unteren Teil: Das letzte Abendmahl und Mariä Geburt (MUTA).
148. *Zwei Apostel* (links Bartholomäus). Im unteren Teil: Entschlafen der Gottesmutter und Heilung des Blinden. 16. Jh. (MUTA).
149. *Höllenfahrt Christi*. Nakonečne (Vorstadt von Javoriv), 2. Hälfte 16. Jh. (MUTA).
150. *Gottesmutter Hodigitria mit Propheten*. Poljana b. Dobromyl', 16. Jh. Lemberger Museum (IS).
151. *Nicht von Menschenhand geschaffenes Bildnis* (Mandylion). Ehemals im „Lemkenmuseum“ in Sjanik.
152. *Der Prophet Elias*. Galizische Schule, 16./17. Jh. 87,5 × 51. Poln. Nationalmuseum, Krakau (UMR).
153. *Dreifaltigkeit des alten Glaubens*. Galizische Schule, 16./17. Jh. 107 × 112,5 Poln. Nationalmuseum, Krakau (UMR).
154. *Hl. Paraskeva* (die „Serbische“). Aus einer Kirche in Krempna b. Jaslo, 15./16. Jh. 129,5 × 80,5. Museum für Volksbaukunst, Sjanik (UMR).
155. *Hl. Simeon Stylites*. Kostarivci b. Sjanik, Anf. 17. Jh. 106 × 81,5. Hist. Museum, Sjanik (UMR).
156. *Gottesmutter Hodigitria mit Propheten*. A. d. Erzengel-Michaels-Kirche in Ščavnyk, West-Lemkenland, 1631. 120 × 95. Museum von Nowy Sącz (UMR).
157. *Erzengel Michael*. A. d. Erzengel-Michaels-Kirche in Ščavnyk, 1631. 128 × 97. Museum von Nowy Sącz (UMR).
158. *Hl. Petrus und der Erzengel Gabriel* (Ausschn. aus *Deesis*). Lemkenland, 16. Jh. 64,5 × 50. Poln. Nationalmuseum, Krakau (UMR).
159. *Der Teufel mit der Sündenliste* (Ausschn. a. d. *Jüngsten Gericht* aus Hankivci, 17. Jh.
160. *Jüngstes Gericht*. Aus der Verkündigungskirche in Hankivci b. Peremyšl', 17. Jh. 207 × 163. Poln. Nationalmuseum, Krakau (UMR).
161. *Zahlung der dreißig Silberlinge an Judas* (Ausschn. a. d. *Passion Christi*, Radelyči b. Drohobyč, 1620. Lemberger Museum (UMR).
162. *Die Verspottung Christi* (Ausschn. a. d. *Passion*, Mariä-Entschlafens-Kirche in Lemberg), Mitte 17. Jh. Aus: V. Svjencic'ka: *Ivan Rutkovyč*, Kiew 1966.
163. *Mariä Geburt*. Aus einer Ikonostase in Hrybovyči Velyki b. Lemberg, 1638. (V. Svjencic'ka: *Ivan Rutkovyč*).
164. *Darstellung Mariä im Tempel*. Aus der Freitagskirche in Lemberg, 1644. (V. Svjencic'ka: *Ivan Rutkovyč*).
165. *Linker Teil der Ikonostase der Hl. Geist-Kirche in Rohatyn*, 1649.
166. *Die Anbetung der Heiligen Drei Könige*. Schule von Peremyšl', 17. Jh. Vormalis im Ukrainischen Museum von Sjanik.
167. *Kreuzigung*. Aus der Kirche in Matysova, Prjašiv-Gebiet, 1640. 94 × 94 (UMR).
168. *Gottesmutter*. Aus einer Wandmalerei in der Kreuzerhöhungskirche in Drohobyč, 1636(?). Aus: H. Lohvyn: *Po Ukrajinii* (Durch die Ukraine), Kiew 1968.

169. *Erzengel Michael*. Aus der Erzengel-Michaels-Kirche in Izky, Transkarpaten, 17. Jh. (H. Lohvyn: *Po Ukrajinu*).
170. *Gottesmutter Hodigitria*. Maria Pötsch, Nordungarn. Ein Werk von Stefan Pap, 1676. Seit 1697 im Wiener Stephansdom. (Foto von Bruno Reiffenstein, Wien. Veröffentlicht mit Genehmigung des Domkapitels). Die Beschriftung am unteren Ikonenteil lautet: „Dies Bild wurde aufgestellt vom Diener Gottes (...) für die Vergebung seiner Sünden und für (...)“.
171. *Hl. Johannes aus Sučava*. Aus einer Kirche in Nyžnja Jadlova, Prjašiv-Gebiet, Ende 17. Jh. 89 × 59. Museum von Bardijiv (UMR). Der hl. Johannes aus Sučava, geboren in Trapezunt, wurde 1360 in Bilhorod Dnistrovs'kyj (Akkerman) von den Tataren zu Tode gefoltert. Seine Reliquien wurden 1402 aus Sučava nach Moldau gebracht.
172. *Kreuzigung*. Ende 17. Jh. Links der Stifter der Ikone, Kosakenhauptmann Leontij Svička 84 × 58,5. Kiewer Museum.
173. *Die hl. Volodymyr, Borys und Hlib*. Ratne, Wolynien, Ende 17. Jh. Kiewer Museum.
174. *Kreuzerhöhung*. Sytychiv b. Lemberg, Ende 17. Jh. Lemberger Museum.
175. *Christus im Weingarten* (Ausschn.), 17. Jh. Museum von Ostrih.
176. *Die hl. Dreifaltigkeit*. Vormalig im Museum der Theologischen Akademie in Kiew, 17. Jh. (Aus: „Notatky z mystectva“, Philadelphia, Nr. 12, 1972).
177. *Hl. Volodymyr*. Aus der Ikonostase von Ivan Rutkovyč in Skvarjava Nova b. Lemberg, 1697–99. Lemberger Museum (V. Svjenc'ka: *Ivan Rutkovyč*. Kiew 1966).
178. *Erzengel Michael*. Aus der Ikonostase von I. Rutkovyč, Skvarjava Nova, 1697–99. Lemberger Museum (V. Svjenc'ka).
179. *Erzengel Michael*. Aus der Ikonostase von I. Rutkovyč in Volycja Derevljans'ka b. Lemberg, 1680–82. Lemberger Museum (V. Svjenc'ka).
180. *Erzengel Gabriel*. Aus der Ikonostase von I. Rutkovyč, Skvarjava Nova, 1697–99. Lemberger Museum (V. Svjenc'ka).
181. *Hl. Pokrova* (Mariä Schutz und Fürbitte). Mit Porträts des Kiewer orthodoxen Metropoliten Dionisij Balaban und des Hetmans Bohdan Chmel'nyc'kyj, 2. Hälfte 17. Jh. 110 × 77. Museum der ukrainischen Kunst in Kiew.
182. *Der brennende Dornbusch*. Werkstatt von I. Rutkovyč, Anf. 18. Jh. Aus der Ikonostase von Pidhorjany b. Terebovlja. Lemberger Museum (V. Svjenc'ka).
183. *Hl. Georg*. Kiewer Maler 17./18. Jh. Kiewer Museum (V. Svjenc'ka).
184. *Christi Geburt*. Schule von Rybotyči, 17. Jh. 106,5 × 68. Poln. Nationalmuseum, Krakau (UMR).
185. *Die Erzengel Michael und Gabriel*. Aus der Ikonostase von Jov Kondzelevyč in Bohorodčany, 1705. Lemberger Museum. Je ca. 210 × 65.
186. *Christi Himmelfahrt*. Aus der Bohorodčany-Ikonostase von Jov Kondzelevyč, 1705. Ca. 220 × 135. Lemberger Museum.
187. *Entschlafen der Gottesmutter*. Aus der Bohorodčany-Ikonostase von Jov Kondzelevyč, 1705. Ca. 220 × 135. Lemberger Museum.
188. *Hl. Pokrova* (Mariä Schutz und Fürbitte). Aus der Kirche in Vojkova, Lemkenland, 1703. 116 × 95 (mit Rahmen). Museum von Nowy Sącz (UMR). Unten links ist der Polenkönig Jan Sobieski mit seiner Frau Marysienka und der Lemberger Bischof Josyf Šumljans'kyj, der mit dem König bei der Schlacht von Wien (1683) zugegen war, abgebildet; rechts der Bischof Innokentij Vynnyč'kyj aus Peremyšl' (UMR).
189. *Gottesmutter mit Jesuskind*. Aus einer Ikonostase in Soročynci, Poltava-Gebiet (H. Lohvyn: *Po Ukrajinu*).
190. *Ikonostase in Soročynci*, 1732 (H. Lohvyn: *Po Ukrajinu*).

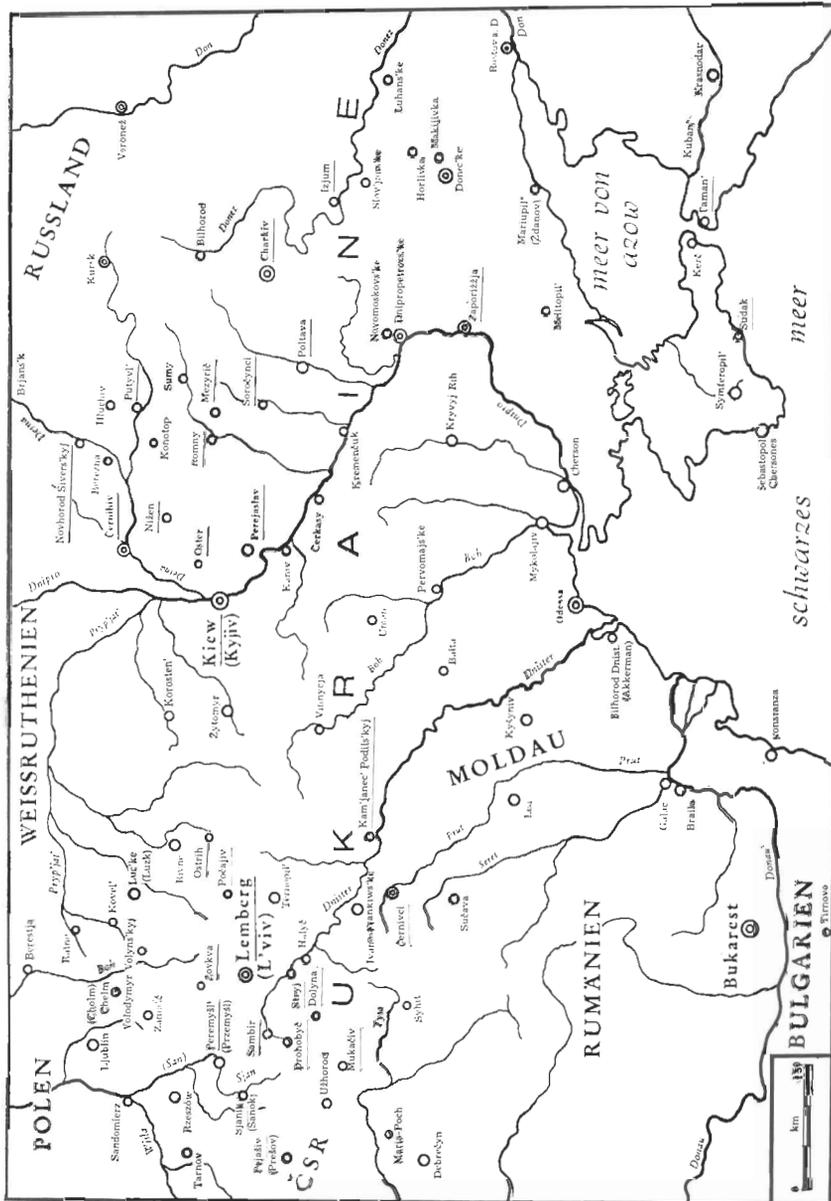
191. *Jesus Christus*. Kam'jana Krynycja, Ostukraine, Anf. 18. Jh. Kiewer Museum (UMR).
192. *Hl. Paraskeva*. Maler Pylypenko, Vysoke, 1730 96 × 72. Kiewer Museum (UMR).
193. *Die hl. Juliana und Anastasia*. Aus einer Ikonostase in Konotop, 18. Jh. 114 × 70,5. Kiewer Museum.
194. *Erzengel Gabriel*. Gemälde von Volodymyr Borovykovs'kyj, 1800. Öl auf Leinwand.
195. *Die hl. Juliana und Basilius*. Gemälde von Vol. Borovykovs'kyj, 1800. Öl auf Leinwand.
196. *Gottesmutter mit Jesukind*. Volksmalerei auf Glas. Galizien, 19. Jh. Ukr. Museum in Stamford, Conn., USA.
197. *Gottesmutter mit Jesukind*. Kachel von Oleksa Bachmatjuk. Kosiv 1849. Museum von Kolomyja.
198. *Die hl. Barbara und Katharina*. Kachel von Petro Baranjuk. Kosiv, Privatsammlung.
199. *Gottesmutter von Jasna Góra*, Częstochowa, Polen, 1430. Das Bild wurde auf einer Tafel gemalt, auf der sich früher die Ikone aus Belz befand.
200. „Siegreiche“ *Gottesmutter*. Vermutlich 15. Jh. Bis 1945 in der Dominikanerkirche in Lemberg.
201. *Gottesmutter aus Žyrovyci*, 1716. Z. Zt. in der ukr. kath. Kirche der hl. Sergius und Bacchus, Rom.

### *Ikonostasen*

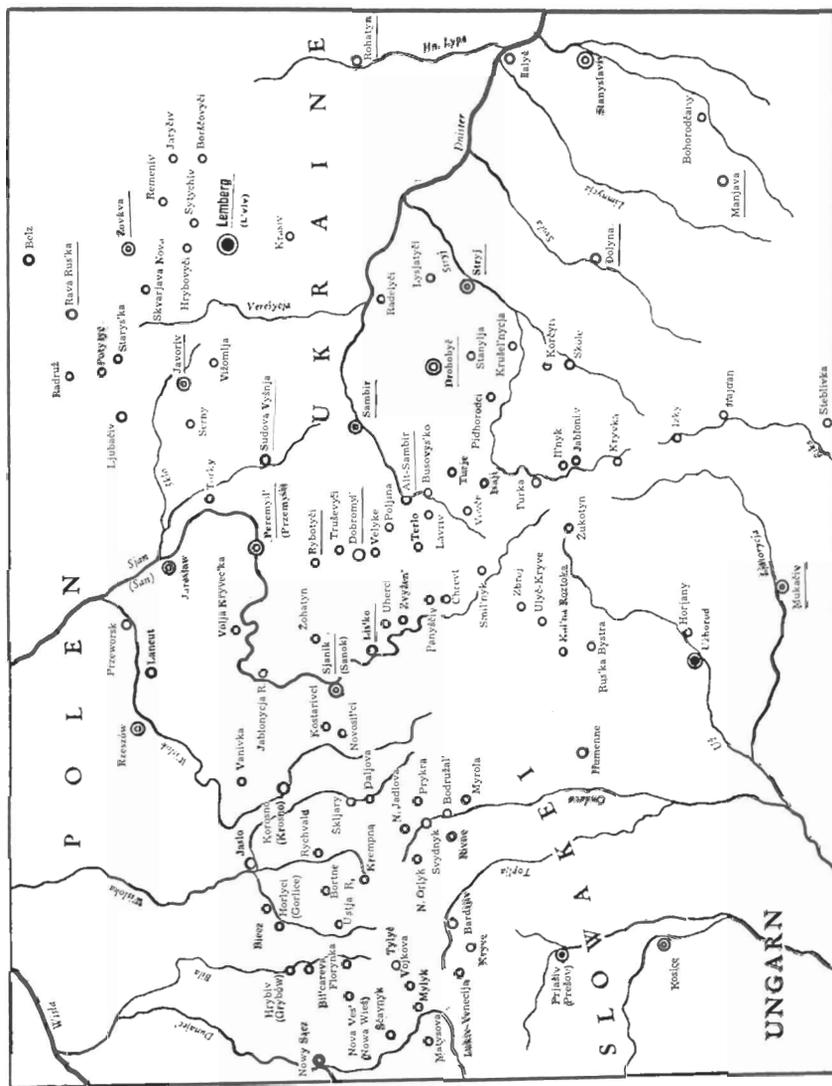
202. *Ikonostase aus der Freitagskirche in Lemberg*, 1644 (GUK).
203. *Ikonostase aus der Nikolauskirche in Bučač*, 1661.
204. *Ikonostase aus der Georgiskirche*, Vydubyc'kyj-Kloster, Kiew, Ende 17. Jh. Vernichtet in den 30er Jahren.
205. *Ikonostase aus der Nikolaus-Militärkathedrale in Kiew*, erbaut durch den Hetman Ivan Mazepa, 1696. Samt der Kirche vernichtet.
206. *Ikonostase aus der Dreifaltigkeits-Kathedrale in Černihiv*, 1731—34. Vernichtet.
207. *Ikonostase aus der Mariä-Entschlafens-Kathedrale des Jelec'-Klosters in Černihiv*, 1670. Vernichtet. (H. Lohvyn: *Ukrainskoe iskusstvo* (Ukrainische Kunst), Moskau 1963).
208. *Ikonostase aus der Pokrova-Kirche in Novhorod Sivers'kyj*, 1776. Vernichtet. (H. Lohvyn: *Po Ukrajinii*).
209. *Ikonostase aus einer Kirche in Romny*, um 1730. Vernichtet. (H. Lohvyn: *Po Ukrajinii*).
210. *Ikonostase aus der Nikolauskirche in Nižen*, um 1730. Vernichtet. (H. Lohvyn: *Po Ukrajinii*).
211. *Ikonostase aus der Dreifaltigkeits-Kathedrale des Hustyn-Klosters*, 18. Jh. Vernichtet.
212. *Ikonostase in der Sophienkathedrale*, Kiew, 1747. Nur der untere Teil der Struktur ist erhalten.

### *Hölzerne Kirchen des 17.—19. Jhs.*

213. *Michaelskirche*. Isaji b. Turka, 1663.
214. *Nikolauskirche*. Kryvka, Bojkenland, 1763. 1930 nach Lemberg übertragen. Beispiel einer 7-geschossigen Kirche.
215. *Kirche in Steblivka*, Transkarpaten, mit gotischen Elementen, 1780 (GUK).
216. *Lukaskirche*. Jastrabyk, Lemkenland, 1856. Erbaut an Stelle einer älteren Kirche aus dem Jahre 1791 (UMR).
217. *Dreifaltigkeits-Kathedrale in Novoselycja* (jetzt Novomoskovs'ke), 1773—78. Baumeister: Jakiv Pohribnjak. Beispiel einer 9-jochigen Kirche mit 9 Kuppeln (UMR).



Die Ukraine und ihre Nachbarländer. Die gegenwärtigen Staatsgrenzen sind nicht eingetragen, da sie im 12. — 18. Jh. anders verliefen. Die bedeutenden Ikonenmalerei sind unterstrichen.



Westukrainisches ethnographisches Gebiet mit Hervorhebung der Entstehungsorte bedeutender Ikonen.



## I N H A L T

I. Die Ikone und ihre Anfänge . . . . .	3
II. Wie entsteht eine Ikone . . . . .	5
III. Die Ikone der Fürstenzeit . . . . .	7
IV. Die galizische Ikone (14. bis Mitte 17. Jh.) . . . . .	14
V. Die Schulen der galizischen Malerei . . . . .	18
VI. Die Haupttypen der galizischen Ikone . . . . .	24
VII. Ikonen des 17. und 18. Jahrhunderts . . . . .	33
VIII. Die lemukische und transkarpatische Ikone .. . . .	40
Bibliographie . . . . .	46
Anhang . . . . .	46
Quellennachweis der Ikonen und die verwendeten Abkürzungen . . . .	47
Verzeichnis der Ikonen . . . . .	48
Ikonostasen . . . . .	55
Hölzerne Kirchen des 17.-19. Jh. . . . .	55
Landkarte der Ukraine und ihrer Nachbarländer . . . . .	56
Landkarte des westukrainischen ethnographischen Gebietes . . . . .	57