

Die ikonographischen Kulturen in den ruthenischen Ländern des 16. bis 18. Jahrhunderts in Relation zur Republik der Gelehrten und Künstler

Liliya Berezhnaya

Im Jahr 1913 notierte Graf Andrej Šeptyc'kyj (OSBM, 1865-1944), der Groß-erzbischof von Lemberg (damals Teil der Habsburger Monarchie) und Metropolit der ukrainischen Griechisch-Katholischen (Unierten) Kirche, einer der prominentesten Unterstützer der ukrainischen Sprache und Kultur, in der ukrainischen Zeitung *Dilo* mit Bedauern, dass die Ära der ukrainischen ikonographischen Kunstentwicklung im 17. Jahrhundert geendet habe. Wörtlich heißt es da:

[...] прийшов нещасний барок з викрученими, неспокійними, нервовими лініями, рухами і може в кількох десятках літ перервав нитку творчости і знищив нашу мистецьку традицію, і розпочав ся процес повільного та консеквентного нищення всего того, що було наше, а впроваджування нових, невідповідних духови нашої Церкви і народа барокових форм.

[... der unglückselige Barock kam mit verdrehten, unruhigen, nervösen Linien, Bewegungen, und zerriss in vielleicht nur einigen Jahrzehnten den Faden der Kreativität und zerstörte unsere künstlerische Tradition, und der Prozess der langsamen und konsequenten Zerstörung von allem, was uns gehörte, begann, und die Einführung neuer barocker Formen, die nicht dem Geist unserer Kirche und unseres Volkes entsprachen].¹

¹ Šeptyc'kyj 1913; Janocha 2013, 35. Über Andrej Šeptyc'kyjs Leben und Schriften, siehe Magosci und Krawchuk 1989; Hentoš 2003. Siehe auch eine ausführliche Bibliographie in Budurowycz 2002-2003, 291-7.

Liliya Berezhnaya, Austrian Academy of Sciences, Austria, Liliya.Berezhnaya@oeaw.ac.at, 0000-0003-1604-2566

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Liliya Berezhnaya, *Die ikonographischen Kulturen in den ruthenischen Ländern des 16. bis 18. Jahrhunderts in Relation zur Republik der Gelehrten und Künstler*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0646-4.06, in Marcello Garzaniti, Vassa Kontouma, Vasilios N. Makrides (edited by), *Cristiani orientali e Repubblica delle Lettere (XVI-XVIII sec.) / Chrétiens orientaux et République des Lettres (16e-18e s.) / Östliche Christen und die Gelehrtenrepublik (16.-18. Jh.)*, pp. 89-129, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0646-4, DOI 10.36253/979-12-215-0646-4

Graf Šeptyc'kyj war nicht nur ein eifriger Unterstützer der ukrainischen nationalen Bewegung in der Habsburger Monarchie und später im unabhängigen Polen, sondern auch ein Verfechter der ökumenischen Bewegung, die dem politischen Ziel einer vereinigten Großukraine dienen sollte (Stehle 1986, 408). Er plädierte zugleich für eine Wiedergeburt der alten byzantinischen Traditionen in der Griechisch-Katholischen Kirche. Unter anderem führte dies zur Neubelebung des Mönchordens der Studiten. Ferner galt Šeptyc'kyj als Gründer des Ukrainischen Nationalmuseums und der Theologischen Akademie in Lemberg. In dieser Perspektive war die These vom „unseligen Barock“, der die ukrainische Ikonographie und ostkirchliche Tradition insgesamt vernichtet habe, für Šeptyc'kyj eine naheliegende Schlussfolgerung. Eine solche Ansicht war allerdings kontrovers und fand schon damals zahlreiche Unterstützer ebenso wie Opponenten unter Kirchenhistorikern, Kunsthistorikern und Theologen.

Eine der wichtigsten Stimmen in dieser Kontroverse war diejenige des Priesters der Russischen Orthodoxen Kirche im Exil, Georgij V. Florovskij (1893-1979), der in seinem Opus Magnum *Puti russkago bogoslovija (Die Wege der russischen Theologie)* (Paris 1937) die westlichen Einflüsse auf die russische Theologie hinterfragte. Für ihn war das 17. Jahrhundert, vor allem die Ära des Kyiwer orthodoxen Metropoliten Petro Mohyla (1596-1647), ein Beispiel dafür, „wie dies alles gleichzeitig umgebaut wird in einem neuen, fremden – im lateinischen Geiste! [...] Damit wurde jedoch wiederum die Seele des Volkes latinisiert“. Diese Entwicklung brachte in der Orthodoxie etwas hervor, was Florovskij eine lateinische „Pseudomorphosis“ nennen wollte (Florovsky 1939). Diese Transformationen waren, laut Florovskij, zerstörerisch für die ursprüngliche byzantinische Tradition. Die These über Zerfall und Zerstörung der byzantinischen ikonographischen Tradition wird auch in der Gegenwart noch wiederholt. Eine Reihe von Experten in ostkirchlicher Ikonographie sind weiterhin überzeugt, dass in der Zeit des Barocks ein Niedergang des klassischen ikonographischen Kanons zu beobachten ist, verbunden mit katholischen und protestantischen Einflüssen in der ruthenischen (vormodernen ukrainischen und weißrussischen) Kultur (Kobrzniecka-Sikorska 2000, 25-6; Dąb-Kalinowska 1990, 7-8; Janocha 2000a und 2000b).

Dem widerspricht eine Reihe von Forschern (ein Überblick bei Makrides 2024), darunter auch Historiker, die zu den konfessionellen Kulturen in den vormodernen süd- und osteuropäischen Grenzregionen arbeiten. So äußert sich etwa der zeitgenössische ukrainische Kunsthistoriker Dmytro Stepovyk in Bezug auf Šeptyc'kyjs These über den „unglückseligen Barock“ als „eine etwas irrtümliche Aussage“ und erklärt dies mit Šeptyc'kyjs „Faszination durch den Byzantinismus“ (Stepovyk 2002). Stepovyk und manch andere Kunsthistoriker plädieren eher für die Sichtweise, der zufolge eine „Projektion von kräftigen ikonographischen Strömungen aus dem Osten und Westen in den Zeiten des Barocks bei ruthenischen Ikonographen“ zur Entstehung einer Art „Schmelztiegel“ geführt hat. Das Ergebnis war nicht einfach eine „Latinisierung“ und „Debyzantinisierung“ der ruthenischen ostkirchlichen Ikonographie, sondern vor allem eine künstlerische Koexistenz, die besondere lokalen Eigenschaften hervorbrachte (Stepovyk 2004, 124; Biskupski 1994). Entsprechende Schlussfol-

gerungen basieren auf der Annahme kultureller Verflechtungen in den Grenzgebieten, die mit einer arbiträren Terminologie von Niedergang und Zerstörung nicht angemessen zu beschreiben sind (Bielamowicz 1996; Ludera 2013).

Dieser Beitrag siedelt die entsprechenden Phänomene daher im Bereich transnationaler und transkultureller Geschichte an (Kasianov und Ther 2009; Berezhnaya 2016). Die entsprechende Perspektive knüpft an den zweiten, transnationalen und transkulturellen Forschungsansatz an, um anhand einiger ausgewählter orthodoxer und griechisch-katholischer Ikonen und Fresken aus den ruthenischen Ländern die Entwicklungen konfessioneller Ambiguitäten zu untersuchen. Das ist eines der Hauptthemen dieses Artikels.

Das zweite Thema ist die Rolle der europäischen Gelehrtenrepublik im Zeitalter des Konfessionalismus bei der Entstehung von derartigen Bildprogrammen. Die abundante Historiographie über die *République des Lettres* widmet sich zunehmend Formen der Kommunikation innerhalb der Gelehrtenkultur (Akteure, Zentren, Instrumente, Kanäle, Medien) (Jaumann 2001, 12). Eine andere Richtung beschäftigt sich mit konfessionell bestimmten Formen des Austausches in der vermutlich suprakonfessionellen Gelehrtenrepublik (Hardy 2017; Lotz-Heumann und Pohlig 2007; Furey 2006). Dass diese Formen auch künstlerische Ausdrucksformen umfassten, ist seit langem bekannt. Materielle künstlerische Objekte (z.B. Zeichnungen, Antiquitäten) waren Teil des Austausches (Weststeijn 2011, 5). Einer der profiliertesten Kenner dieser Epoche, Anthony Grafton, betont, dass die Gelehrtenwelt sich nicht auf Worte und literarische Korrespondenzen beschränkte. Viele Gelehrten „kollaborierten auch, mit spektakulärem Effekt, mit den Künstlern, die ihren Büchern eine radikale neue visuelle Form gaben“ (Grafton 2009). Zu diesen *Künstlern* zählten dann allerdings nicht nur die Buchillustratoren, wie vor allem die Kupferstecher, sondern auch Verleger und sogar Maler (Cholcman 2021). Manche erheben den Anspruch ein „gelehrter Künstler“ zu sein, um in ihrer Kunst idealerweise „künstlerische und wissenschaftliche Expertise“ zu kombinieren (Weststeijn 2011, 6). Andere spezialisierten sich auf Publikationen illustrierter Kataloge von Mitgliedern der Gelehrtenrepublik (Solleveld 2022; Schreckenbergs 1995). Einer davon, der berühmten Katalog *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle* (1696-1700) bei Charles Perrault, erwähnt zahlreiche Künstler als Teil dieses Netzwerkes (Rabinovitch 2021; Bernard 1991). Die Zugehörigkeitskriterien waren nicht deutlich definiert, man spricht eher von den *Künstlerkreisen*, die sich um die Gelehrtenwelt herum bildeten. Die folgende Studie richtet sich, vor dem beschriebenen Hintergrund, auf die Verbindungen der ruthenischen Ikonographen mit dieser westeuropäischen Künstlerwelt, nämlich mit den Gelehrten, Malern und Graveuren bei der Entstehung der ostkirchlichen Ikonographie.

1. Zur Begrifflichkeit

In den zeitgenössischen historiographischen Debatten über die Natur und die Formen von Konfessionalisierung, und als Ergänzung oder als eine gewisse

Korrektur zum Konfessionalisierungsparadigma, wird unter anderem Phänomene der Interkonfessionalität, Transkonfessionalität und binnenkonfessionellen Pluralität untersucht. Entsprechend der „klassischen Definition“ von Thomas Kaufmann bezeichnet *Transkonfessionalität* hierbei ein „bewusstes Hinausgehen über die ‚Grenze‘ der jeweiligen Konfession [...welches] sich in verschiedenen Formen, der Relativierung des Trennenden, des Rückgriffs aus vorkonfessionell Gemeinsames [...] äußern mag“. Unter *Interkonfessionalität* sind „wechselseitige Austauschprozesse zwischen einzelnen Personen oder Gruppen verschiedener konfessioneller Milieus oder verschiedener konfessioneller Einheiten“ zu verstehen. *Binnenkonfessionelle Pluralität* schließlich dient als Begriff für die „Differenzierungsprozesse konfessionstheologischer Art [...], die gegenüber der Vorstellung einer systemischen Geschlossenheit konfessionalisierter Gesellschaften zur Zurückhaltung Anlass geben“ (Kaufmann 2003, 14-5). Ob diese Konzepte tatsächlich eine deutliche Korrektur zum Konfessionalisierungsparadigma anbieten können, dazu gibt es weiterhin Bedenken. Solche Überlegungen stellen jedenfalls die Diskrepanzen zwischen frühneuzeitlichen kirchlichen normativen Diskursen und lebendigen religiösen Praktiken in den Vordergrund. Anders gesagt, es geht um die Relationen zwischen der Konfessionalisierung als Prozess von Differenzierung und Abgrenzung einerseits, und den Formen konfessioneller Koexistenz andererseits (Safley 2011).

Außer den oben genannten Formen von interkonfessionellen Beziehungen erhält in der Geschichtswissenschaft inzwischen das Konzept der konfessionellen Ambiguität zunehmende Aufmerksamkeit (Pietsch und Stollberg-Rilinger 2013; Bauer 2011) und wird als eines der Schlüsselkonzepte zur Beschreibung des Umgangs mit der Werte- und Normenordnung in der europäischen Frühen Neuzeit benutzt (Bähr 2022, 4). Manche Historiker sprechen in diesem Zusammenhang sogar von einem „Zeitalter der Ambiguität“ (Thiessen 2021). Das hierdurch umschriebene Phänomen entsteht „wenn eine soziale Gruppe Normen und Sinnzuweisungen für einzelne Lebensbereiche gleichzeitig aus gegensätzlichen Diskursen bezieht oder wenn gleichzeitig innerhalb einer Gruppe unterschiedliche Deutungen eines Phänomens akzeptiert sind, wobei keine dieser Deutungen ausschließlich Geltung beanspruchen kann“ (Bauer 2011, 27). Diese Uneindeutigkeiten zeichnen sich auch in Prozessen von Konfessionalisierung ab, denn „Konfessionalisierung ist nur in Bezug auf das ‚Andere‘ möglich; [...] eine bewusst gestaltete konfessionelle Offenheit könnte Integration und Zusammenhalt erleichtern und Raum für (temporäre) Variationen lassen“ (Schunka 2022, 755).

In diesem wachsenden Forschungsfeld haben neuerdings interkonfessionelle Beziehungen in Grenzregionen, und in vergleichender Perspektive, hauptsächlich in Ostmittel- und Südosteuropa, verstärkt Aufmerksamkeit bekommen (Makrides 2018, 81; Brüning 2000 und 2008; ein historiographischer Überblick bei Berezhnaya 2009). Es wird davon ausgegangen, dass in diesen Grenzgebieten ein hoher „Grad der religiösen Pluralität“ herrschte und dementsprechend plurale Koexistenzformen der Religionen und Konfessionen zu beobachten wa-

ren (Louthan, Cohen und Szabo 2011; Struck 2013; Wilson und Donnan 2012). Das betrifft unter anderem Polen-Litauen. Zuletzt arbeiteten Stanley Bill und Simon Lewis in ihrem Sammelband das Phänomen der „hierarchischen Pluralität“ in Bezug auf Geschichte und Koexistenzformen des frühneuzeitlichen Polen-Litauen weiter aus. Sie betonen, dass der damalige „hierarchische Multikulturalismus“ in bestimmten Zeitabschnitten vor allem in den normativen, politischen und religiösen Bereichen zu beobachten war. Diese waren auch die „Schlüsselmomente in der Institutionalisierung einer bestehenden Diversität und in der Konsolidierung einer besonderen politischen Toleranzkultur“ (Bill und Lewis 2023, 18).

Andere Beispiele liefert die Geschichte der Balkanländer. Wie Tijana Krstić in ihrem neuen Sammelband über die „verflochtenen Konfessionalisierungen“ betont, koexistierten im frühneuzeitlichen osmanischen Raum die Projekte der konfessionellen „normativen Zentrierungen“ oft mit den diesbezüglichen Ambiguitäten, Resistenzen und mit Formen von Indifferenz (Krstić 2022, 86; siehe auch Sarris, Pissis und Pechlivanos 2022). Ein bestimmtes Grenzlandphänomen wird in solchen „Grenzland-Studien“ (*border studies*) als kulturelle Hybridität, Synkretismus, Synthesis, Bricolage, Pluralismus, Polyphonie oder Osmosis beschrieben.

Die Definitionen sind bisher ungenau; die allgemeine Bedeutung könnte als eine situative Zugehörigkeit zu multiplen Kulturen in den so genannten Kontaktzonen zusammengefasst werden (Rohdewald, Frick und Wiederkehr 2007). Solche Territorien werden auch Kommunikationsregionen genannt, bei denen die „nach innen gerichtete Interaktion deutlich dichter ausfällt als die nach außen gerichtete“ (Weber 2001, 58-9; Ursprung 2016). Eine andere Definition ist „eine Kontaktzone in der die Kulturen sich treffen, miteinander kollidieren und konfrontieren innerhalb von Räumen von asymmetrischen Machtrelationen“ (Pratt 1991, 34).

Eines dieser Gebiete waren in der Frühen Neuzeit die ruthenischen Länder mit ihrer historisch verwurzelten religiösen Diversität. Diese Territorien waren im 16.-18. Jahrhundert Teile Polen-Litauens und in späteren Zeiten auch der Habsburger Monarchie und des Zarenreiches. Wichtig ist, dass die Konfessionalisierungsprozesse in Polen-Litauen mit interkonfessionellen Konfrontationen kurz vor und direkt nach der Brester Union (1596) verbunden waren. Verschiedene Zweige der Orthodoxen Kirche, der (Unierten) Griechisch-Katholiken, ferner der Protestanten, Juden und Armenier trugen dazu bei, diese Region zu einem Gebiet religiöser Pluralität zu machen, in dem konfessionelle Grenzen sich als recht flexibel und durchlässig erwiesen (Boyko 2004; Yakovenko 2000, 50). Dabei spielten auf der Ebene von kirchlichen Hierarchen und Adligen Kontakte mit westeuropäischen Gelehrten eine wichtige Rolle. Die Begegnungen spiegelten sich nicht nur im schriftlichen Austausch, sondern bereits auf der Ebene der Bildung und Diplomatie (Bahlcke und Strohmeier 1999).

Als eine der möglichen Quellen für die Untersuchung von Formen konfessioneller Koexistenz empfehlen sich visuelle Zeugnisse (also Ikonen, Fresken,

Kupferstiche), die bisher oft außer Betracht bleiben. Es ist durchaus bekannt, dass Bilder oft als Träger von Botschaften innerhalb der vormodernen Konfessionalisierungsprozesse zu verstehen waren. Sie waren in der Tat eine Form des „sichtbaren Wortes“, das konfessionelle Unterschiede verdeutlichte. Die illustrierten polemischen Flugblätter dienten als Waffe in interkonfessionellen Konfrontationen, aber auch die Ausgestaltung des Kirchenraums geriet in den Konfessionskirchen oft zum Lehrprogramm ihrer Glaubensbekenntnisse (Harasimowicz 2017; Packeiser 2002; Roeck 2005). Der Bilderstreit zwischen den christlichen Kirchen war eine der wichtigsten „symbolischen Revolutionen“ des konfessionellen Zeitalters und trug entscheidend zu jener radikalen „Grenzziehung“ bei, die ein präzises symbolisches Bekenntnis verdeutlichte (Christin 1991).

Allerdings gab es auch in dieser Zeit künstlerische Formen, die diesem „Zwang zur Eindeutigkeit“ auswichen und die dann verschiedene Formen von konfessionellen Ambiguitäten verbildlichen. Vor allem in der Grenzlandforschung (und Studien über die ruthenischen Länder gehören dazu) gelten visuelle Quellen als Beispiele für „artistische Hybridität“ und als Merkmale von kulturellem Austausch in den europäischen Kontaktzonen (Voulgaropoulou 2023; Deluga 2014 und 2019; Heyberger 2018; Born 2014; Andronikou 2022; Rossi und Sullivan 2022; Sullivan 2023; Berezhnaya 2025). Das hat auch mit der Rolle der Ikonographen zu tun.

2. Ikonographen: Handwerker, mobile Akteure und Vermittler zur westlichen Gelehrten- und Künstlerwelt

Die ruthenischen Ikonographen des 16. und 17. Jahrhunderts stammten meist aus dem städtischen Milieu (Žoltovs'kyj 1983, 48-53). Gelegentlich waren sie auch Geistliche, nämlich Mönche. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts litten die meisten Ikonographen nicht mehr unter Einschränkungen allein aufgrund ihrer konfessionellen Ausrichtung. Hier wirkte sich die jagiellonische Toleranzpolitik gegenüber der orthodoxen Malerei aus, welche diese nicht als häretisch oder stilistisch fremd gegenüber den wichtigsten künstlerischen Strömungen im polnisch-litauischen Staat ansah (Žoltovs'kyj 1983, 55-9). Die allgemein zunehmende Bedeutung der städtischen Gilden erstreckte sich jedoch auch auf die künstlerischen Berufe. Die erste Malergilde in den ruthenischen Grenzgebieten wurde 1596 in Lemberg gegründet. Es handelte sich um ein ausschließlich katholisches Unternehmen. Orthodoxe Maler waren nicht zugelassen. So entstand eine Konfliktsituation zwischen den in den Gilden versammelten Malern und den Außenseitern, den ostkirchlichen sogenannten „Schismatikern“ (Aleksandrovyč 1998a).

Der durchschnittliche soziale Status der Ikonographen war recht niedrig. Die Magnaten, der Adel und die kosakische Elite, die *staršina*, betrachteten die Ikonographen als einfache Handwerker. Ein illustrativer Beweis für eine solche Haltung ist ein kurzes Lied aus dem 17. Jahrhundert:

Зібралася компанія / Невеличка, але чісна; / Єдні сіли по одний бік. / Другі сіли по другий бік, / Купер'ян найстарший посередині. / Зібралися ми та всі тутечка. / Не прості люди – все реміснички. / То писарі, то малярі, / То ковалі, то слюсарі. / То музики, то дзвонарі. / То шевчики, то крамарі.

[Die Gesellschaft kam zusammen / nicht groß, aber ehrenhaft; / Die einen saßen auf der einen Seite. / Die anderen saßen auf der anderen Seite, / Kuperian ist der Älteste in der Mitte. / Wir versammelten uns und alle aus der Nachbarschaft. / Keine gewöhnlichen Leute – alles Handwerker. / Einige waren Schreiber, andere waren Maler, / Schmiede, Schlosser. / Musiker, Glockenspieler. / Einige sind Schuhmacher, einige sind Ladenbesitzer] (Žoltovs'kyj 1983, 60).

Die Liste der Kunsthandwerker und Meister beginnt mit den Schreibern und Malern. Man kann davon ausgehen, dass es sich bei den Letzteren um jene Fachleute handelte, die die Ikonostasen der Provinzkirchen schmückten. Die Herkunft, das soziale Verhalten, der Geschmack und die künstlerische Arbeitsweise brachten diese Ikonographen in die Nähe der Bauern- und Stadtbürgerkultur.

Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts wurde die Malerei in den ruthenischen Ländern im Rahmen von Lehrlingsausbildungen in Gildenwerkstätten, aber auch außerhalb von Gildenwerkstätten und in Klöstern unterrichtet (Žoltovs'kyj 1983, 69). Es gab bekanntermaßen ab Ende der 16. Jahrhunderts mehrere „Ikonographen-Zentren“ (*малярський осередок*), die gewissermaßen als eigene Schulen dienten. Bisher sind mehrere solcher Zentren untersucht worden, unter anderem im Kyjiver Höhlenkloster (Lavra), ferner in Przemysł, Lemberg, Černihiv, Žovkva und Rybotycze (Aleksandrovyč 1998b; Žoltovs'kyj 1983; Kosiv 2019; Ovsijčuk 1991). Es ist deutlich geworden, dass es in diesen Zentren Unterschiede in der Qualität der Ausführung, aber eben auch hinsichtlich des Grades der Orientierung an westlichen katholischen Mustern gegeben hat. Das Zentrum in Rybotycze etwa war mehr auf die Bedürfnisse von Bauern und einer kleinstädtischen Bevölkerung ausgerichtet. Die Werkstatt in Žovkva lieferte nicht nur Ikonen, sondern auch Portraits und religiöse Bilder, und zwar auf Bestellung, unter anderem von Königen und Fürsten.

Volodymyr Aleksandrovyč deutet darauf hin, dass im 17. Jahrhundert in den „russischen Gebieten“ (also auch in Kyjiv und Černihiv) westliche Einflüsse weniger präsent waren als in denjenigen ruthenischen Territorien, die auch nach der Mitte des 17. Jahrhunderts weiterhin bei Polen-Litauen geblieben waren (Aleksandrovyč 1996, 136). Michał Janocha zeigt, dass die belarussischen Zentren mehr Freiheit in Bezug auf kanonische Tradition und eine stärkere Wirkung westlicher Gemälde als die ukrainischen Zentren aufwiesen (Janocha 2008, 130). Die Ikonen aus dem Polissja/Polesje-Gebiet haben demnach ihren traditionellen, „kanonischen byzantinischen“ Charakter am längsten beibehalten (Janocha 1998, 260).

Des Weiteren stellt sich die Frage, wie kamen die westlichen Muster zu diesen „Ikonographen-Zentren“? Meistens geschah dies durch Verbreitung von Gravuren und Kupferstichen. Im Kyjiver orthodoxen Höhlenkloster bildeten Zeichnungen aus verschiedenen westeuropäischen Stichhandbüchern die Grundlage

für die Ausbildung in der Malerei, von denen viele nach dem Tod des berühmten Kupferstechers Oleksandr (Antonij) Tarasevyč (1640-1727) dort verblieben (Stepovyk 1975). Tarasevyč erhielt seine künstlerische Ausbildung in Augsburg (Bayern) bei den Brüdern Philipp (1628-93) und Bartholomäus (1630-96) Kilian. Vor allem Philipp Kilian ist für seine Kontakte zur Adligen- und Künstlerwelt rund um die Gelehrtenrepublik bekannt. Unter anderem verfertigte er ein Kupferstichporträt von Joachim von Sandrart dem Älteren (1606-88), einem deutschen Künstler und Direktor der deutschen Akademie der Bau-, Bildhauer- und Malerkünste (Pilz 1977; Meier 2012). In den Jahren 1672-77, nach der Rückkehr aus dem Ausland, lebte Tarasevyč in Hlusk (heute eine Stadt in der Region Mahiljou, Belarus), und ab 1678 in Vilnius, wo er die Universitätsdruckerei leitete. Im Jahr 1688 zog er nach Kyjiv um. Spätestens 1693 wurde er im Kiever Höhlenkloster unter dem Namen Antonij zum Mönch geweiht. In den Jahren 1705-10 war er Abt des Mariä-Himmelfahrt Klosters in Svensk in der Nähe von Brjansk. Im Jahr 1710 kehrte er nach Kyjiv zurück und leitete die Druckerei im Höhlenkloster. Ab 1715 war er Priestermonch und ab 1718 Abt des Kiever Höhlenklosters.

Tarasevyč brachte ausländische Drucke nach Kyjiv mit. Pavlo Žoltovs'kyj erwähnt 15 solcher Stichhandbücher, unter anderem die Werke des deutschen Kupferstechers und Verlegers Johann Christoph Weigel (1661-1726) und des niederländischen Verlegers Frederik de Wit (Žoltovs'kyj 1978, 70-1). Tarasevyčs lange Ausbildung in Augsburg,² sowie sein aktives Leben als Kupferstecher und Ausbilder von mehreren anderen Graveuren und Ikonographen in Vilnius und Kyjiv, deuten darauf hin, dass solche „mobile Akteure“ eine entscheidende Rolle als Bindeglieder in den Kontakten von östlichen christlichen Ikonographen mit westlichen Malern, Verlegern und Graveuren spielten. Insgesamt ging es um Grenzgänger, die Brücken zur westlichen Gelehrten- und Künstlerwelt bauten und die zugleich Teil eines internationalen und interkonfessionellen Netzwerks geworden waren (Michalczyk 2016).

Tarasevyč hatte als Graveurmeister auch eingravierte Portraits von polnisch-litauischen und russischen Adligen gefertigt (etwa vom katholischen König Jan III. Sobieski, und von dem orthodoxen Bojaren Vasilij Golicyn) (1680 und 1690). Seine Vermittlerrolle äußerte sich zunächst nicht im ikonographischen Bereich, sondern vor allem in der säkulären Kunst. Er hat selbst keine Ikonen gemalt. Allerdings war er als Ausbilder auch von Ikonenmalern, der deutsche und niederländische Gravuren als Muster einsetzte, zusammen mit anderen seinesgleichen verantwortlich für die „Okzidentalisierung“ (Gronek 2017; Deluga 1993) und auch für eine gewisse „Sakralisierung der Gravuren“, die um diese Zeit stattgefunden hat.

Aber nicht nur im Ausland ausgebildete Meister waren Träger von Interkonfessionalität und konfessioneller Ambiguität. Oft waren es dieselben Dorf- und Kleinstadtikonographen, welche Katholische, Orthodoxe und Griechisch-Ka-

² Über Augsburg als Ausbildungszentrum für Graveure und Kupferstecher aus Polen-Litauen, siehe Michalczyk 2020.

tholische Kirchen in den damaligen ruthenischen Ländern dekorierten (Janocha 2016, 27). Wir kennen, unter anderem, Ikonographen wie Jan Medycki (Anfang des 18. Jahrhunderts) oder Stefan Dzenhalovyč (17. Jahrhundert), oder den unierten Priester Mikołaj Tereński aus Przemyśl (18. Jahrhundert), die solche Aufträge erfüllt haben (Giemza 2001, 16-7, Anm. 35; Janocha 2001, 85; Polaczek und Ryszkiewicz 2006). Magdalena Ludera erwähnt auch mehrere Lemberger Bildhauer des 18. Jahrhunderts, die auf ähnliche Art und Weise gearbeitet haben (Ludera 2013, 72-4, Anm. 4).

Solche Beispiele zeigen, dass die interkonfessionellen und transkonfessionellen Praktiken, wie sie für die Grenzgebiete gewöhnlich waren, den Klerus dazu veranlassten, konfessionelle Ambiguitäten zu tolerieren. Umgekehrt ist auch bekannt, dass für viele ruthenische orthodoxe Priester und Mönche, und auch für die Professoren der Kyjiver Akademie, „die theologische Hinwendung zum ‚Latinismus‘ eine bewusste Entscheidung war [... und], die kirchliche Elite, die dem Westen gegenüber offen war, diese Veränderungen auch als organisch, als ‚ihre eigenen‘ wahrnahm“ (Jakovenko 2025, 245). Es ging also um einen wechselseitigen Austauschprozess zwischen „theologischen Eliten“ und der „gelebten Religiosität“ unter den Laien (Bushkovitch, Chrissidis und Páun 2017). Am Ende hat man es mit Formen eines „kulturellen Polifunktionalismus“ zu tun, charakterisiert durch Vielschichtigkeit, Variabilität und Anfälligkeit für äußere Einflüsse. Nach Ansicht von Giovanna Brogi Bercoff war dies eins der wichtigsten, wenn nicht sogar das wichtigste Merkmal der ruthenischen Kultur in ihren verschiedenen Ausprägungen (Brogi Bercoff 2003, 366).

Auf der Ebene der visuellen Kulturen waren diese Ambiguitäten vielleicht am deutlichsten zu beobachten. Oft war die Übernahme von rituellen und ikonographischen Nachbildungen spontan, manchmal steckte dahinter ein ästhetischer Hintergrund.³ Auf jeden Fall ist festzustellen, dass „Ambiguitätstoleranz“ auf der Ebene der barocken ruthenischen Ikonographie ein verbreitetes Phänomen war.

Trotz der „Heterodoxie“ vieler ruthenischer Ikonen der Frühmoderne gehörten doch die meisten Kompositionen grundsätzlich in die althergebrachte ikonographische Tradition. Sehr oft ist ein „byzantinisches Muster“ (manchmal als Kanon bezeichnet) beibehalten. Gleichzeitig entwickeln sich, etwa seit Anfang der 16. Jahrhunderts, Bildprogramme, die bis auf nordrussische, balkanische und westliche Einflüsse zurückzufolgen sind (Aleksandrovych 1996). In jedem Fall gab es eine Reihe ikonographischer Themen, die den Malern größere Freiheiten bei der Erstellung ihrer Komposition erlaubten und die folglich ihnen mehr Möglichkeiten boten, Ideen und Glaubensvorstellungen ihrer Zeit zum Ausdruck zu bringen. Zu diesen Themen gehören – unter anderem – das Jüngste Gericht, die Theotokos als Schutzmantelmadonna (*Pokrowa*) und die Passionen.

³ Agnieszka Gronek (2017, 360) stellt fest: „Veränderungen in der sakralen Kunst in Ruthenien entsprangen einer echten Bewunderung für die Errungenschaften der westeuropäischen Meister.“

Für diese Untersuchung sind die Beispiele von westlichen Einflüssen am relevantesten. Es kam schon seit der Wende zum 17. Jahrhundert zu einer gewissen „Okzidentalierung“ der ruthenischen Ikonographie, meistens mittels westeuropäischer Gravuren und polnischer katholischer Malerei. Studien über diese „Okzidentalierung“ gibt es schon seit dem 19. Jahrhundert (Gronek 2022, 115). Seitdem gibt es detaillierte Untersuchungen über die Formen und Inspirationsquellen von Veränderungen, die auf der „technischen“, „stilistischen“ und der „inhaltlich-theologischen“ Ebene sichtbar wurden. Der polnische Kunsthistoriker Michał Janocha meint sogar, dass der Wechsel von traditionellen Lindenholzbrettern in der Fertigung von Ikonen zu anderem Holz und schließlich im 18. Jahrhundert zur Ölmalerei auf Leinen bzw. Stoff einen „totalen Bruch mit der Ikone, die sich zum westlichen religiösen Bild gewandelt hat“, markierte (Janocha 2016, 27).

Für diese Studie sind die Transformationen auf inhaltlicher Ebene am wichtigsten.⁴ Die „Okzidentalierung der Ikone“ war ein Prozess, der im größeren Rahmen der Konfessionalisierung stattgefunden hat. Diese Konfessionalisierung hat in den frühneuzeitlichen ruthenischen Ländern Züge der konfessionellen Ambiguität und Interkonfessionalität beinhaltet. Das betraf die orthodoxe ebenso wie die griechisch-katholische und römisch-katholische Ikonographie. Kein Wunder ist es daher, dass mehrere polnische katholische religiöse Bilder stilistische und inhaltliche Merkmale der orthodoxen Ikonen bekommen. Es fand also auch eine „Ikonisierung der polnischen Barock-Malerei“ statt (Janocha 2016, 27), allerdings weniger umfassend, als es bei der „Okzidentalierung der Ikone“ der Fall war (mehr hierzu unten).

Dieser Beitrag untersucht anhand weniger exemplarisch ausgewählter Ikonen und Bilder aus den frühneuzeitlichen ruthenischen Ländern die Formen eines solchen Austausches vor dem Hintergrund theoretischer Konzepte von Interkonfessionalität, Transkonfessionalität und konfessioneller Ambiguität. Ein entsprechender Ansatz, basierend auf schon untersuchten Beispielen in Verbindung mit der Konfessionalisierungstheorie, wurde auf Studien über ruthenische Ikonographie bisher kaum angewandt (siehe, zum Beispiel, Plokhly 2002). Über die Verbindung der ruthenischen Ikonographen zur Gelehrtenrepublik einerseits, und mit der damit verbundenen westlichen Künstlerwelt andererseits gibt es bisher auch wenige Forschungen. Dieser Beitrag versucht, die konfessionelle Ambiguitätsforschung, Studien über Künstler- und Gelehrtennetzwerke und Untersuchungen zum Thema Transformationen der ruthenischen vormodernen Ikonographie zusammen zu bringen. Die Quellenbasis umfasst vor allem mehrere Heiligen-Ikonen, Theotokos-Ikonen, sowie Festikonen.

Die Hauptthese lautet, dass die Formen der konfessionellen Ambiguität in den visuellen Kulturen der frühneuzeitlichen ruthenischen Länder anhand der folgenden Kriterien erfasst werden können:

- Übernahme von ikonographischen Mustern von „anderen“ Konfessionen;

⁴ Ein Teil der Materialien ist publiziert in: Berezhnaya 2025.

- Übernahme von „fremden“ ikonographischen Elementen und Ritualen;
- Schließlich, überkonfessionelle, gemeinsame Verehrung von sakralen Objekten die als wundertätig gelten, was auf eine allgemeine Praxis von konfessioneller Ambiguität hindeutet.

Diese Formen entstanden im direkten Austausch mit Künstlern, die zum Teil den Netzwerken der westeuropäischen Gelehrtenrepublik angehörten. Die Werke dieser westeuropäischen Kupferstecher und Maler dienten als Vorbilder und Nachahmungsmuster.

3. Übernahme von ikonographischen Mustern von „anderen“ Konfessionen

Es gibt mehrere Ikonen und Fresken, welche Bildprogramme traditioneller katholischer Muster nachahmen. Manchmal ist die genaue Quelle der Inspiration unbekannt, wie im Falle einer Ikone des Heiligen Georg (16. Jahrhundert, aus Stupnycja, Nationalmuseum in Lemberg; Abbildung in: Otkovyč und Pylpjuč 1999, Kat. 66).

Nach Einschätzung von Waldemar Deluga hat man es in diesem Fall mit gotischen Einflüssen zu tun, die via Gravuren des 15. Jahrhunderts weitergereicht worden waren. Diese Nachahmung spiegelt sich vor allem in architektonischen Elementen im Hintergrund, in der ritterlichen Rüstung, aber auch in der Figur der Prinzessin mit Lamm. Gleichzeitig entspricht das Bild Christi mit dem Buch der byzantinischen Tradition (Deluga 2019, 125, 127; Svjencićka und Otkovyč 1991, 20; Kolpakova 2014, 92).

Dass dieses Bildprogramm lange beibehalten und überregional verbreitet war, demonstriert eine andere Ikone des Heiligen Georg aus Mahiljou im heutigen Weißrussland (Abbildung in: Vysockaja 1980, Kat. 74). Diesmal ist der Name des Ikonenmalers bekannt: Jaków Wasilków. Seine Unterschrift ist auf Polnisch gefasst, während die Inschrift über dem Kopf des Heiligen in Kirchenslawisch geschrieben ist. Solche sprachlichen Kombinationen auf den Ikonen waren in der Region weit verbreitet und sind auch auf dem Balkan bekannt. Die Ikone aus Mahiljou ist auf 1736 datiert. Obwohl sie aus der weißrussischen ikonographischen Schule kommt, wiederholt sie in groben Zügen die Elemente der Lemberger Ikone und stellt den Heiligen Drachentöter vor dem Hintergrund eines barocken Turms mit der Figur der Prinzessin und Gottes Hand im Himmel dar.

Ein anderer bekannter Ikonenmaler, der vielfach nach lateinischen Mustern gearbeitet hat, war Iow Kondzelevyč (1667-1748), erst orthodox, später griechisch-katholischer Hieromönch des Białystok-Klosters der Erhöhung der Heiligen Kreuzes nahe Lutzk in Wohlynien (Kaleciński 2000). Er gehörte zum oben erwähnten „Ikonographen-Zentrum“ von Žovkva.⁵ Kondzelevyč ist vor allem bekannt für die

⁵ Volodymyr Ovsijčuk äussert die vorsichtige Vermutung, dass Kondzelevyč in jungen Jahren Kontakte mit anderen Malern des Zentrums, nämlich mit Jurij Šymonovyč (Jerzy Siemiginowski-Eleuter, ca. 1660-ca. 1711) und Martino Altomonte (Martin Hohenberg,



Bild 1

Jov Kondzelevyč, *Das letzte Abendmahl*, Bohorodčanskyj Ikonostasis, Manjava Skete, 1698-1705, Nationalmuseum in Lemberg

(Quelle: <https://www.kovcheg.ua/uk/tradition/ukrayinska-ikona#&gid=NaN&pid=45>)

Dekoration der orthodoxen *Manjava Skete* der Erhöhung des Heiligen Kreuzes im Karpaten-Gebiet. Er war dort an der Entstehung der so genannten Bohorodčanskyj-Ikonostasis beteiligt (jetzt im Nationalmuseum in Lemberg) (Otkovyč 2011). Eine seiner Ikonen stellt das letzte Abendmahl dar (1698-1705) (**Bild 1**).

Nach Ansicht von mehreren Kunsthistorikern ist die Ikonographie eine direkte Übernahme aus einer Gravur des flämischen katholischen Kupferstechers Jan (Johannes) Sadler I (1550-1600) (**Bild 2**). Dessen Evangeliumsillustrationen, auch in Lemberg in den Jahren 1634 und 1646 veröffentlicht, waren weit in den ruthenischen Ländern verbreitet und dienten oft als Vorbilder (Groniek 2007; Lesiv 2018, 95; Kaleciński 2000, 286; über den Einfluss von Maarten de Vos auf die vormoderne polnische Malerei, siehe Sulewska 2012, 285-6).

Nicht nur Kondzelevyč, sondern auch Iwan Rutkovyč (1650-1703?), ein anderer bekannter ruthenischer Ikonograph aus dem „Ikonographen-Zentrum“ Žovkva, hat aktiv deutsche und niederländische Muster als Inspirationsquel-

1657-1745) gehabt haben könnte. Für die beiden Künstler ist eine lange Studiums- und Arbeitszeit im Westen nachgewiesen (Ovsijčuk 1991, 274).



Bild 2

Jan Sadeler I, *Coena Domini – Das Letzte Abendmahl* [nach Peter Candid (Pieter de Witte)], Kupferstich, 26,4 x 39,2 cm, 1600, Rijksmuseum, Amsterdam
(Quelle: <https://id.rijksmuseum.nl/200247824>)



Bild 3

Ivan Rutkovyč, Ikone *Gang nach Emmaus*, Žovkva, Nationalmuseum in Lemberg
(Quelle: Wikimedia Commons)



Bild 4

Maarten De Vos, *Gang nach Emmaus*, *Theatrum biblicum* (Antwerpen 1585),
Rijksmuseum, Amsterdam

(Quelle: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.343290>)

le benutzt. Rutkovyč „stützte [...] sich bei seinen Kompositionen stark auf die Werke niederländischer Kupferstecher. Seine Ikonen sind zwar das Produkt einer traditionellen Werkstatt aus der Provinz, zeigen [aber] Versuche, die neuen künstlerischen Tendenzen des Westens einzuführen“ – so der polnische Kunsthistoriker Waldemar Deluga (1993, 227). Ein markantes Beispiel dafür ist seine Ikone *Gang nach Emmaus* aus Żovkva (**Bild 3**).

Es handelt sich um eine bearbeitete Nachahmung der gleichnamigen Gravur nach Maarten de Vos, veröffentlicht in *Theatrum Biblicum* (1639, 1643, 1650, 1674) beim Amsterdamer Verleger Visscher (Kaleciński 2000, 259) (**Bild 4**).

Das *Theatrum biblicum* von Claes Janszoon Visscher (1586-1652), auch (latiniert) Nikolaus Johannes Piscator genannt, und seinen Nachfolgern war die populärste Quelle für die Entstehung von Gravuren, Kupferstichen und Ikonen nicht nur in der ruthenischen Ikonographie, sondern auch in Moskau und später in Sankt Petersburg (Gamlickij 1998). Es ist bekannt, dass diese Werke, zusammen mit anderen niederländischen und deutschen illustrierten Bibelausgaben, als Lehrmaterial für die Ausbildung von zukünftigen Ikonographen im Kyjiver Höhlenkloster benutzt wurden (Ryžova 2020, 94).

Die Kunst der niederländischen Meister, die aus dem *Theatrum Biblicum* stammte, war ein Vorbild auch für die Ikonographen der Hauptikonostasis der Mariä-Himmelfahrtskathedrale im Kyjiver Höhlenkloster (Lavra). Nach der



Bild 5

Einzug in Jerusalem (1729), 118 x 32 cm, Hauptikonostasis der Mariä-Himmelfahrtskathedrale im Kyjiver Höhlenkloster (Lavra), Nationales Kunstmuseum der Ukraine

(Quelle: Kovcheg, Ukraine, <https://www.kovcheg.ua/uk/tradition/ukrayinska-ikona#&gid=NaN&pid=52>)

Restaurierung der Kathedrale in den Jahren 1722-29 enthielt die Ikonostasis insgesamt 64 Ikonen, darunter den *Einzug in Jerusalem* (**Bild 5**).

Laut Olha Ryžova bildete das *Theatrum Biblicum* (Amsterdam, 1674) die Vorlage (**Bild 6**). Der Ikonograph, der wahrscheinlich aus der Region Černihiv stammte, hat dabei das niederländische Vorbild mit alltäglichen Details und mehreren architektonischen Elementen ergänzt, um dem Bild mehr Tiefe zu verleihen (Ryžova 2020, 152-53).

Solche Beispiele zeigen nicht allein die konfessionelle Ambiguität auf der Ebene der ruthenischen Ikonographie, sondern deuten auch auf Verbindungen mit der westeuropäischen Hofmalerei und Graphik.



Bild 6

Einzug in Jerusalem, *Theatrum Biblicum* (Amsterdam 1674), f. 357. Bibel, herausgegeben von Nicholas-Ioann Piskator mit handschriftlichen poetischen Unterschriften von Mardarius Chonikov (1679)
 (Quelle: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/304-ii/f/304ii-370-2>)

4. Übernahme von „fremden“ ikonographischen Elementen und Ritualen

Als der syrische Archidiakon und Chronist Paul von Aleppo (1627-69) während seiner Reise durch die ruthenischen Länder im Jahr 1654 nach Kyjiv kam, notierte er in seinem Reisetagebuch:

ثم ودير كبير علي اسم الثالث المقدس، ونظرنا في هذه الكنيسة ايقونة السيدة وهي عروس
 مكّله، لاننا نظرنا [...] ايقوناتها جايه جايه، مصوره عدري بنت بثول بخدود حمر.

[...] in der Kirche sahen wir eine Ikone der Muttergottes, gemalt als junge Frau mit Krone. Auf dem ganzen Weg sahen wir sie als junges Mädchen, als unbefleckte Jungfrau, mit rosigen Wangen dargestellt (dt. LB nach Feodorov 2024, 680 [arab. Original], 681 [englische Übersetzung]).

Tatsächlich nahm die Darstellung der Gottesmutter im Motiv der „Unbefleckten Empfängnis“ (*Typ Immaculata Conceptio*) in dieser Zeit einen festen Platz in den Schriften der ruthenischen orthodoxen Theologen und später in der Ikonographie ein: „Die Entstehung und Entwicklung dieses neuen ikono-

**Bild 7**

Die wundertätige Gottesmutter von Počajiv

(Quelle: Wikimedia Commons)

graphischen Typus in der ukrainischen Kunst ist wahrscheinlich durch zwei gleichwertige Strömungen bedingt – durch katholische Gemälde und durch ukrainische literarische Barockwerke.“ Es geht hier um eine Reihe von ruthenischen orthodoxen Texten aus dem 17. und 18. Jahrhundert (Levyč’ka 2023, 169). Dieser theologische Topos, so schreibt auch Natalija Jakovenko, war nicht nur eines der Unterscheidungsmerkmale der ruthenischen orthodoxen Konfessionskultur, sondern gab auch den Anstoß für die Verbreitung von Kulten der Ikonen der wundertätigen Gottesmutter (Jakovenko 2011; siehe auch Sinkevyc’ 2012).

Eine dieser wundertätigen Ikonen war die Gottesmutter aus dem Heiligen Himmelfahrtskloster in Počajiv in Wolhynien. Der Überlieferung nach geht die Gründung des Klosters auf eine Stiftungsurkunde der orthodoxen Adligen Anna Hojska aus dem Jahr 1597 zurück. Hojska schenkte dem Kloster nicht nur Wald- und Ackerländereien, sondern auch eine wundertätige Ikone der Gottesmutter vom Typ „Eleusa“, die sie als Geschenk von einem bulgarischen Metropoliten namens Neophit erhalten hatte (**Bild 7**).

Im frühen 18. Jahrhundert ging das Kloster in den Besitz der Griechisch-Katholischen Kirche über, und 1739 ließen sich dort die Basilianer nieder. Finanzielle Unterstützung gewährte dabei Graf Mikołaj Potocki (1712-82), der der Überlieferung nach von der Römisch-Katholischen zur Griechisch-Katholischen Kirche übergetreten war. Nach seiner Konversion finanzierte der Graf den Umbau der monumentalen Mariä-Himmelfahrts-Kathedrale im Kloster (Hojnackij 1897). Er konnte zudem sogar den Papst überzeugen, die Gottesmutterikone von Počajiv zu krönen, ihr also auch aus Sicht der Katholischen Kirche den Status einer Reliquie zu verleihen. Die dazu gehörende feierliche Zeremonie fand im Jahr 1773 statt (Berezhnaya 2014).



Bild 8

Die gekrönte wundertätige Ikone *Die Gottesmutter von Počajiv mit Wundern*,
18. Jahrhundert

(Quelle: Wikimedia Commons)

Dies war eines der letzten und zugleich pompösesten Beispiele einer Krönung oder Bekränzung von Darstellungen der römisch-katholischen Madonna beziehungsweise der orthodoxen byzantinisch-griechischen Gottesmutter mit der „päpstlichen Krone“ in Polen-Litauen des 18. Jahrhunderts. Zbigniew Bielamowicz erwähnt insgesamt um die 130 solcher Krönungen auf dem Gebiet Polen-Litauens im 17. und 18. Jahrhundert (Bielamowicz 1996, 218).

Die Krönung der wundertätigen Ikone und die Erbauung der Himmelfahrtskirche, wohin sie überführt wurde, vollendete den Prozess der Transformation des Klosters von Počajiv und seiner Ikone zu einem Heiligtum, das sowohl in der orthodoxen als auch in der katholischen Welt verehrt wurde. Dies erhielt zusätzliche Bestätigung in vielen Gravuren und auf Ikonen. Die katholische Darstellung der gekrönten Madonna war somit in die orthodoxe Ikonographie eingeschlossen (**Bild 8**) (Berezhnaya 2013).

**Bild 9**

Die gekrönte wundertätige Gottesmutter von Žyrovicy
(Quelle: Wikimedia Commons)

Eine ähnliche Geschichte begleitete den Kult einer anderen wundertätigen ruthenischen orthodoxen Ikone, der Gottesmutter von Žyrovicy aus dem orthodoxen Himmelfahrts-Kloster von Žyrovicy im Westen des heutigen Belarus (**Bild 9**).

Diese Ikone erfuhr gleichermaßen Verehrung bei orthodoxen, römisch-katholischen und griechisch-katholischen Gläubigen. Die basilianischen, unierten Mönche waren dabei die aktivsten Popularisatoren des Kultes der Ikone in Polen-Litauen. Laut Legende, beschrieben bei dem Mönch Theodosius Borowik im 17. Jahrhundert, erschien die Ikone im Jahr 1470 in der Nähe des Dorfes Žyrovicy.⁶ Im Wald sahen Hirtenkinder ein ungewöhnlich helles Licht durch die Äste eines Birnbaums scheinen, der über einem Bach unterhalb des Berges stand. Die Kinder gingen näher heran und sahen auf dem Baum eine kleine Ikone der Gottesmutter (Typ „Eleusa“) in einem strahlenden Licht. In der Nähe des Erscheinungsorts entstand eine Pfarrei. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts befand sich bei diesem Gotteshaus ein orthodoxes Männerkloster. Im Jahr 1609 ging das Kloster dann an die Griechisch-Katholiken über und war bis 1839 in deren

⁶ Henadz Sahanovič reklamiert, dass die Erscheinung der Ikone deutlich später datiert werden sollte (Sahanovič 2019, 150).



Bild 10

Leontij Tarasevyč, *Das Bild der wundertätigen Gottesmutter von Žyrowiči*,
1682, Gravur

(Quelle: Wikimedia Commons)

Händen. Der erste Hegumen des basilianischen Klosters Žyrovicy war Josaphat (Kuncevyč), der heute bei den Griechisch-Katholiken als Märtyrer verehrt wird.

Der Ruhm des Klosters und seiner wundertätigen Gottesmutter-(Theotokos-) Ikone verbreitete sich schnell in allen ruthenischen Gebieten. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts gab es verschiedene Kopien der Ikone, die in Unierten, Katholischen und Orthodoxen Kirchen zu sehen waren. Als berühmteste Kopien der Ikone gilt die Gravur des orthodoxen Meisters Leontij Tarasevyč, die nach einer Zeichnung von Pawel Bazewič angefertigt wurde. Leontij war der Bruder des oben genannten Lehrmeisters im Kyjiver Höhlenkloster Oleksandr (Antonij) Tarasevyč. Beide hatten ihr Handwerk in Augsburg bei den bereits erwähnten Brüdern Kilian gelernt. Leontijs Gravur stellt eine barocke Komposition mit dem Titel *Das Bild der wundertätigen Gottesmutter von Žyrovicy* dar, die vom Vilniusener unierten Basilianerkloster in Auftrag gegeben worden war. Das Bild ist mit einer Inschrift auf Kirchenslawisch umrahmt, nämlich das „Megalynarion“, ein Gebet an die Theotokos aus der Göttlichen Liturgie (**Bild 10**):

Честнейшую Херувим и Славнейшую во истину Серафим без исления
Бога Слова [родшую].

[Die Du ehrwürdiger bist als die Cherubim und unvergleichlich herrlicher
als die Seraphim, die Du unversehrt Gott, das Wort, geboren hast, wahrhafte
Gottesgebälerin.]

Verschiedene Ereignisse in Rom trugen auch zur weiteren Verbreitung des ikonographischen Bildes der Gottesmutter bei. Im Jahr 1718 wurde dort bei der Renovierung des Basilianerklosters zufällig eine Kopie der Žyrovicy-Theotokos im Korridor entdeckt, die offenbar im 17. Jahrhundert von einem ruthenischen Mönch angefertigt worden war. Die Ikone wurde in die Kirche der Heiligen Sergius und Bacchus in Rom gebracht und erwies sich auch als wundertätig. Sie wurde *Madonna del Pascolo* genannt. Nach dieser Entwicklung entschied die päpstliche Kurie, auch eine Krönung des Originalbildes in Žyrovicy durchzuführen. Die feierliche Zeremonie der Krönung fand schließlich im Jahr 1730 statt (Sahanovič 2019, 164). Es gibt wiederum eine konfessionelle Dimension in diesem Fall: Die Krönung der Ikone „war ein Akt, der die theologisch-ekklesiologische Identität der Unierten Kirche bestätigte“ (Wereda 2018, 70; siehe auch Baranowski 2003). Zugleich markierten der Akt und das Bild selbst, ähnlich wie im Fall der Počajiver-Theotokos, eine Übernahme katholischer Darstellungsmuster in die ostkirchliche Ikonographie.

Dass solche Übernahmeprozesse in größerem Umfang ihren Weg in die ruthenische orthodoxe Theotokos-Ikonographie gefunden haben, bestätigt das Beispiel der Ikone *Die Krönung der Theotokos*. Eigentlich aus dem katholischen ikonographischen Programm zuerst übernommen, kommen diese Darstellungen erst nach der Brester Union in den basilianischen Kirchen vor. Ein neuer Anstoß kam mit der Popularisierung des Sujets in gravierten Illustrationen zu orthodoxen theologischen Traktaten. Ein Beispiel hierfür ist etwa der *Ključ Razumenija (Der Schlüssel des Verstehens)* von Joannikij Galjatovs'kyj (1659). Andere Beispiele sind liturgische Bücher, wie der *Trebnik* (1682), oder der *Oktoich* (1682). Schließlich wurden die ursprünglich grafischen Darstellungen als orthodoxe und unierte Ikonen verehrt (Travkina 2020). Die größte Verbreitung fanden diese Ikonen in der Zeit vom 17. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Mariana Levyc'ka verweist sogar auf eine Kombination von zwei ikonographischen Typen der Theotokos in der ruthenischen Ikonographie des 18. Jahrhunderts, demjenigen der *Immaculata Conceptio* und demjenigen der *Die Krönung der Theotokos* (Levyc'ka 2023, 175). Diese zwei westlichen Typen waren zu dieser Zeit bereits erfolgreich in die unierte Ikonographie integriert.

Ähnliche Transformationsprozesse fanden auch in anderen ruthenischen Regionen statt. Die Ikonographie der Gottesmutter Ochtyraska/Achtyrskaja (18. Jahrhundert) aus dem Sloboda-Gebiet an der Grenze zu Zentralrussland demonstriert, wie abendländisches Gedankengut und orthodoxe Ikonenkunst

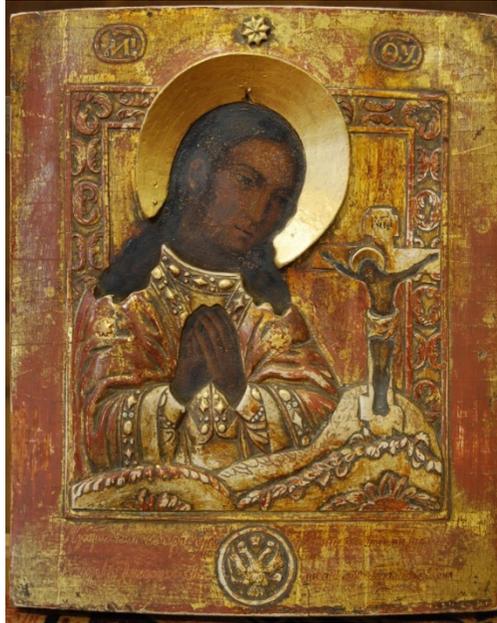


Bild 11

Wundertätige Gottesmutter Ochtyrska/Achtyrskaja,
18. Jahrhundert, Gebiet Charkiv

(Quelle: <http://artmuseum.sumy.ua/galereya1/albom-2/ohtirska-ikona-bozhomateri.html>)

eine Verbindung eingingen (**Bild 11**). Die Haare der Gottesmutter bleiben unbedeckt. Die Betrachtung des Leidens Jesu auf der Ikone, veranschaulicht durch die betende und in sich gekehrte Gottesmutter, die seitlich von ihr abgebildete Kreuzigung Jesu und die vor ihr aufgereihten Instrumente der Passion formen ein Charakteristikum westlicher Frömmigkeit, vor allem nach dem Muster der *Mater Dolorosa*. Es wird vermutet, dass die Ikonographie hier auf italo-kretische Muster zurückgeht (Romanowa 2021, 89-91). Es könnte aber auch eine Nachahmung einer Zeichnung von Peter Paul Rubens (1577-1640) in einer Reproduktion des Antwerpener Kupferstechers Schelte Adamsz. Bolswert (ca. 1586-1659) sein (Komaško 2017, 50).

Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die Ikone der Gottesmutter Ochtyrska/Achtyrskaja durch den Heiligen Synod der Russischen Orthodoxen Kirche in Sankt Petersburg als wundertätig anerkannt. Christine D. Worobec deutet diese Entscheidung als ein Zeichen dafür, dass zu diesem Zeitpunkt die „Diözese Belgorod und die linksufrige Ukraine tatsächliche integrale Teile des Orthodoxen Russlands geworden sind“ (Worobec 2018, 75). Wichtig ist aber auch, dass

diese Integrationsprozesse durch Referenzen auf Muster aus der westlichen Kunstwelt begleitet wurden.

Allgemein ist die Geschichte der Ochtyska/Achtyskaja Ikone eine Geschichte von Transferprozessen innerhalb der ostkirchlichen Ökumene. Es ist sehr wahrscheinlich, dass dieses Bildprogramm später aus den ukrainischen Ländern auch nach Transsylvanien gelangte und dort gleichsam als Prototyp der Hinterglasikonen der *Trauernden Gottesmutter* diente (Dumitran 2012, 85-6; Dumitran 2018, XXXII; für die alternative Hypothese, siehe Jakovenko 2020, 51; Jakovenko 2025, 13).

Generell demonstrieren die frühneuzeitlichen Gottesmutter-Ikone aus der Sloboda-Region (meistens aus dem 18. Jahrhundert) eine breite Aufgeschlossenheit der Ikonographen hinsichtlich der Nachahmung westlicher Muster. Wie zuletzt Tetjana Pan'ok nachgewiesen hat, waren die Ikonen in ihrer Semantik oft dem Konzept der „Unbefleckten Empfängnis“ ähnlich. Vorbilder waren meistens die Werke des spanischen Barock-Malers Bartolomé Esteban Murillo (1617-82). So ähnelte beispielsweise die Gottesmutter aus der Gottesmutterkirche in Kostjantynivka (Gebiet Charkiv, 18. Jahrhundert) Murillos Bild *Purissima* von 1665, gegenwärtig im Madrider Prado-Museum (Pan'ok 2008, 92). Leider erklärt Pan'ok nicht, wie diese Muster in die Sloboda-Ukraine kamen. Wahrscheinlich waren, wie so oft, graphische Abbildungen als Kunstmedium im Spiel.

Außer katholischen Ritualen (wie die Krönungen) und Bildprogrammen⁷ (wie Kruzifixe auf Theotokos-Ikone), rückten in der orthodoxen ruthenischen Ikonographie auch katholische Dogmata und Darstellungstypen in den Vordergrund. Agnieszka Gronek erwähnt in ihren ausführlichen Studien über die ruthenische Passions-Ikonographie mehrere solche Beispiele, wie die Passions-Ikone aus Dolyna im Gebiet Ivano-Frankivs'k (1630-40), die die Komposition *Ecce Homo* bei Étienne Dupérac (1572-1604) in der Reproduktion eines Kupferstichs von Cornelis Cort (1533-78) wiederholt (Gronek 2009, 100). Von diesen beiden Künstlern war vor allem der französische Meister Dupérac in der Kunstwelt rund um die italienische und französische Gelehrtenrepublik bekannt. Er gilt außerdem als einer der bedeutendsten französischen Gartenarchitekten seiner Zeit (Lurin 2006; zur Verbindung mit der Gelehrtenrepublik, siehe, unter anderem, Veymiers 2018).

Es gab noch andere „fremde“ Vorbilder, die in der interkonfessionellen Polemik zwischen Katholiken, Orthodoxen und Unierten rund um die Brester Union als besondere Abgrenzungsmerkmale dienten. Dazu gehört die Vorstellung des Seelenleidens nach dem Tod, und im Fegefeuer (Berezhnaya 2003). Wo aber theologische Topoi zur Abgrenzung dienten, spiegeln die Ikonen Vorgänge der konfessionellen Interaktion wider. Vor allem die Ikonen zur „Höllenfahrt Christi“ liefern Beispiele für Interkonfessionalität und konfessionelle Ambigui-

⁷ Für andere Beispiele von Interkonfessionalität auf den ruthenischen Ikonen, siehe Janocha 2001. Janocha operiert allerdings nicht mit dem Konfessionalisierungsparadigma.

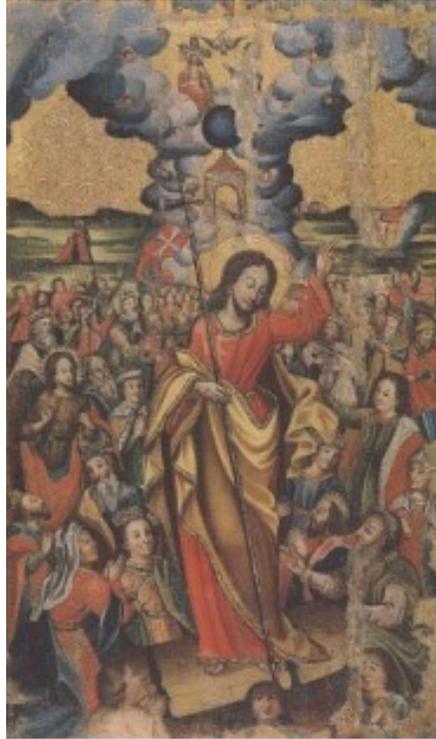


Bild 12

Ikone Höllenfahrt Christi, Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts, Dzisna, Gebiet Vicebsk, Kunstmuseum der Republik Belarus (Vysockaja 1992, Kat. 54)

(Quelle: https://www.icon-art.info/bibliogr_item.php?id=677)

tät über die theologische Polemik hinaus. Eine solche kommt aus dem weißrussischen Gebiet in der Nähe von Vicebsk und ist auf Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts zu datieren (**Bild 12**). Die Ikone ist – so Janocha – ein typisches Beispiel für die Nachahmung von katholischen stilistischen und dogmatischen Mustern, inklusive des architektonischen Elements von *Porta Coeli* im Zentrum und, bemerkenswerterweise, des gegenreformatorischen ikonographischen Motivs des Purgatoriums auf der unteren Ebene.⁸

Ausschlaggebend ist, dass solche Darstellungen kaum in der unierten (griechisch-katholischen) Ikonographie vorkommen. Im 17. Jahrhundert existierte

⁸ Andere Beispiele von einer Fegefeuer-Darstellung auf orthodoxen Ikonen aus Ruszelczyca siehe bei Janocha 1998, 266, 259.

**Bild 13**

Katholische Heilige Dreifaltigkeitskapelle in Lublin, Anfang des 15. Jahrhunderts
(Quelle: Wikimedia Commons)

eine jeweilige eigenständige „unierte Ikone“ nicht. Diese Ikonographie blieb im Grunde „orthodox-ambigue“.⁹

5. Konfessionelle Ambiguitäten, ikonographische Traditionen und Konfessionalisierungsmaßnahmen

Es gab aber Beispiele für Einflüsse auch in die andere Richtung, nämlich für die Verbreitung der rituellen Praktiken und ikonographischen Muster bei römisch-katholischen sakralen Darstellungen, wie sie in den Ostkirchen bekannt waren. Obwohl solche Entwicklungen eher asymmetrisch verliefen und im Vergleich zu den häufigeren Übernahmen von westlichen Vorbildern bei den östlichen Ikonographen seltener waren, weisen auch diese auf konfessionelle Ambiguitäten in den dortigen visuellen Kulturen hin.

Das bekannteste Beispiel hierfür, und vielleicht eines der ältesten, kommt aus dem 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts und betrifft die Dekoration der gotischen Heiligen Dreifaltigkeitskapelle in Lublin (historischen Klempolen Gebiet in heutigen Polen) (**Bild 13**). Ein orthodoxer Meister namens Andreas war der Hauptverantwortliche für dieses Programm. Die stilistischen und werkstattbezogenen Merkmale der Polychromen deuten auf Verbindungen zur nordrussischen Twerer und Nowgoroder Schule hin, wobei in vielen Szenen, insbesondere in den Passionsszenen, sind Einflüsse aus dem Balkan zu erkennen. Bis jetzt ist bei den Kunsthistorikern umstritten, aus welchen Gründen genau diese und ande-

⁹ Eine Analyse der wenigen Beispiele einer anti-unierten religiösen Polemik in der ruthenischen Ikonographie findet sich bei Janocha 2000 und 2001.

re Fresken auf Bestellung des katholischen Königs und litauischen Großfürsten Władysław II. Jagiełło (1352/62-1434) gefertigt wurden. Anna Różycka-Bryzek weist darauf hin, dass in der jagiełlonischen Welt die Wahrnehmung der byzantinisch-griechischen Tradition allgemein mit einem positiven Bild „des Althergebrachten“ (*starożytność*) verbunden war (Różycka-Bryzek 1994, 326). Andere Historiker weisen in diesem Zusammenhang eher auf dynastische Verbindungen hin. Die Einladung von orthodoxen Ikonographen sollte die diplomatischen Beziehungen stärken und in diesem Sinne auf ein vereinigendes politisches Programm hindeuten. Ein noch wichtigeres Motiv war es vermutlich, ein Zeichen für einen christlichen Universalismus zu setzen (Kruk 2020).

In ihrem neuesten Buch untersucht Giedrė Mickūnaitė die Beispiele einer „griechischen Manier“ im frühneuzeitlichen Osteuropa. Unter *maniera greca* versteht sie stilistisch und ikonographisch gemischte Kunstwerke, die in multikonfessionellen Gebieten in geographischer und kultureller Nähe zu Byzanz, aber unter katholischer Herrschaft erstanden sind (Mickūnaitė 2023).

Die Geschichte der Rezeption der (post-)byzantinischen Kunst im Westen, insbesondere über Venedig und Italien, ist seit Giorgio Vasaris Künstlerbiographien (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, zuerst in Florenz 1550 erschienen) ein wachsendes Forschungsgebiet. In jüngeren Studien wird nicht nur die byzantinisch beeinflusste italienische Malerei des 13. bis Anfang des 14. Jahrhunderts untersucht. Vielmehr wird über ein viel breiteres chronologisches und geographisches Spektrum diskutiert (Drandaki 2014; Guida 2013). Entsprechend fokussiert auch Mickūnaitė ihre Forschung auf das Territorium von Polen-Litauen vom 14. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts, um interkonfessionelle Kontexte deutlich zu machen. Mickūnaitė differenziert dabei zwischen jagiełlonischen und gegenreformatorischen Wahrnehmungen der orthodoxen Ikonographie im „katholischen Osten“. Im 15. Jahrhundert musste der katholische Klerus „zwischen der Unterwerfung unter den königlichen Willen vermitteln, orthodoxe Bilder in den katholischen Kirchen zu platzieren, und gleichzeitig Autorität demonstrieren, indem er die griechischen Wandmalereien in den Kirchen ausstellte und zweisprachig beschriftete“ (Mickūnaitė 2023, 225). In dieser Form ließ sich Hybridität ausdrücken.

Später, ab der Mitte des 16. Jahrhunderts, kam es zu einer neuen Lösung: die Trennung zwischen Ikonographen und Ikonen. Die Rolle der griechischen Maler wurde auf ihre handwerkliche Geschicklichkeit reduziert und die Beurteilung der Bilder der Katholischen Kirche vorbehalten (Mickūnaitė 2023, 227, 230). Diese Tendenz ergab sich aus den Beschlüssen des Trienter Konzils (1545-63) hinsichtlich der Bedeutung von Bildern und markierte die Fortschritte einer katholischen Konfessionalisierung. Die dringende Notwendigkeit, den Ikonoklasmus des reformatorischen Zeitalters zu bekämpfen, hatte das Konzil zum Erlass eines expliziten Bilderdekrets gebracht. Darin wird betont, hinsichtlich der

[...] Bilder Christi, der Jungfrau und Gottesmutter Maria und der anderen Heiligen ist zu lehren, dass sie in den Kirchen aufgestellt und beibehalten werden sollen und ihnen die gemäße Ehre erwiesen werden soll. Dabei ist

nicht zu glauben, in den Bildern wohne eine göttliche Kraft und man könne in sie wie in ein heidnisches Götzenbild sein Vertrauen setzen. Vielmehr ist die den Bildern erwiesene Ehre auf deren Urbilder (*prototypa*), die sie darstellen, gerichtet und ihr Kult ist Anbetung (*adoremus*) bzw. Verehrung (*veneremur*) Christi und der Heiligen. (Feld 1990)

Damit greift das Konzilsdekret ausdrücklich auf die in der Ostkirche beheimatete Bildauffassung¹⁰ zurück und öffnete den Weg zur Erneuerung des Interesses an der orthodoxen Ikonographie. In den multikonfessionellen Grenzgebieten kam es folglich zur Wiederbelebung von alten Darstellungen. Mickūnaitė vermutet in diesem Zusammenhang sogar, dass in dieser Zeit die im Großfürstentum Litauen bekannten gotischen Gemälde der Jungfrau Maria (die sogenannte „Trakai Madonna“) stark verändert wurden, so dass sie mehr den „griechischen“ ikonographischen Tradition entsprachen (Mickūnaitė 2013).

Ob diese Gottesmutter von Trakai tatsächlich byzantinischen Ursprungs war oder ob es sich vielmehr um ein späteres katholisches Gemälde handelte, dass schließlich „orientalisiert“ wurde, ist umstritten (Baronas 2018). Tatsache ist, dass mehrere wundertätige Theotokos-Ikonen im gesamten Großfürstentum Litauen, darunter auch in den ruthenischen Ländern, weit verbreitete Verehrung erfuhren. Hinweise darauf finden sich unter anderem in den Testamenten von katholischen polnischen Kardinälen und hochrangiger Politiker wie des litauischen Kanzlers (Baniulytė 2002).

Solche Formen von gemeinsamer Verehrung und Übernahme von Ritualen deuteten sich auch bei der Bedeckung von katholischen religiösen Bildern mit aufgebracht silberner oder goldener Reliefdekoration an, die das gesamte Bild über der Malschicht mit Ausnahme einiger wichtiger Elemente versteckten. Derartige Dekorationen sind bis jetzt bei orthodoxen Ikonen üblich und sind auch in vielen katholischen Kirchen des ehemaligen Polen-Litauen (und manchenorts in Italien) zu sehen. Ein Beispiel hierfür befindet sich etwa in der Klarissen-Kirche in Stryżów in Polen. Dort gibt es im Hauptaltar ein Gemälde der Heiligen Dreifaltigkeit aus der Zeit um 1700 (**Bild 14**). Die „ostkirchlichen“ Elemente, der Gold- und Silberglanz sowie die Farben und die Leuchtkraft der Steine fügen sich zusammen zu einer außergewöhnlichen und sehr gediegenen Dekoration, was die Wichtigkeit der katholischen Gemälde unterstrich (Bieliakowicz 1996, 218).

Es ist festzustellen, dass in diesen Gebieten die Erfolge der katholischen Konfessionalisierung in Abgrenzung zu den orthodoxen visuellen Kulturen weniger auffallend waren. Die ikonographische Hybridität und gemeinsame Ikonenverehrung sind nur Beispiele für besondere Formen und Aspekte der katholischen Konfessionalisierung in den ruthenischen Ländern als Teil Polen-Litauens. Die konfessionellen Grenzen konnten durchlässig bleiben, selbst

¹⁰ Gleichzeitig versuchte es, „der durch Gregor den Großen propagierten abendländischen Bildauffassung gerecht zu werden, wonach Bilder ein pädagogisches Instrument, Bücher der Laien sind, die den Glauben und die Frömmigkeit der Betrachter fördern“ (Rohls 1984, 341).



Bild 14

Bild der Heiligen Dreifaltigkeit, 1700, Hof. Kloster der Klarissen in Stary Sącz
(Quelle: Klarissen-Kloster Website: <https://klaryski.starysacz.org.pl/galeria>)

wenn die konfessionellen Spannungen zunahmen (Frick 2011). Richard Butterwick verweist auf regionale Differenzen in diesem Zusammenhang. Im Unterschied zu den polnischen Kronländern waren die Fortschritte der katholischen Konfessionalisierung im Großfürstentum Litauen, dank der großen Zahl der unierten Gläubigen, eher moderat. Im 18. Jahrhundert kam es dort sogar zur „Dekonfessionalisierung“, also zu einer Verwischung der Differenzen zwischen römisch-katholischen und griechisch-katholischen Konfessionskulturen als Reaktion auf die gemeinsame Bedrohung durch das Russische Imperium (Butterwick 2010; Butterwick-Pawlikowski 2023). Auf der Ebene der Ikonographie waren solche Fluktuationen allerdings kaum bemerkbar.

Was die Griechisch-Katholischen betrifft, kam es erst im Zusammenhang mit der Synode von Zamość 1720 zu Versuchen, die Ikonographie im Rahmen von Konfessionalisierungsmaßnahmen näher zu bestimmen und zu kodifizieren. Die Synode von Zamość gilt als Paradebeispiel für die „Latinisierung“ der Unierten Ruthenischen Kirche (Paranko, Skochylias und Skochylias 2021). Laut den dortigen Beschlüssen sollten entweder der Bischof selbst oder speziell ernannte Visitatoren jede Gemeinde besuchen und über deren materielle und geistliche Verfassung Bericht erstatten. Auch Bilder wurden einer Prüfung unterzogen. Manchmal ordneten die Visitationsprotokolle dann an, die „verschiedenen Schrecklichkeiten (*страшудла*)“ zu „entfernen“ oder „abzuwaschen“. Ein uniertes Bischofsdekret von 1766 instruierte Priester, ihre Gemeindemitglieder vor dem Kauf von minderwertigen und unpassenden Ikonen zu war-

nen (Otkovyč 1990, 56). Infolge der Neuerungen in den kirchlichen Riten und liturgischen Praktiken wurden bedeutende Änderungen in der Dekoration der Innenräume der Heiligtümer vorgenommen. Einige lateinische Riten wurden in den unierten Gottesdienst eingeführt, und es gab Neuerungen in der Liturgie und der Gestaltung der Kirchenräume. In den Kirchen wurden dann etwa Wand- und Hochaltäre des katholischen Typs, Kanzeln, Feretrons (tragbare Altäre) für Prozessionen und figürliche Plastiken aufgestellt. Eine neue architektonische Anordnung wurde eingeführt, nun mit *ciborium* und Tabernakel. Auch die kompositorische Struktur der Ikonostasen veränderte sich: Die ostchristliche Ikonostase in Form einer mehrstöckigen Wand wurde durch durchbrochene architektonische Strukturen mit runder Skulptur ersetzt.

Im Zuge der Latinisierung wurden sogar Orgeln nach dem Vorbild der lateinischen Kirchen installiert. Cyprian Žochovs'kyj (1635-1703), der unierte Metropolit von Kyjiv, hatte sie bereits auf dem Lubliner Kolloquium gefordert – eine Synode, die 1680 von Jan III. Sobieski einberufen worden war mit dem Ziel, eine Versöhnung der orthodoxen und unierten Gläubigen zu erreichen (Bielamowicz 1996, 214). Ferner wurden nach der Synode von Zamość neue ikonographische Elemente eingeführt (Pelech 2022). Dazu gehörten unter anderem solche, die den Primat des Petrus und die Verbindung der Unierten Kirche mit Rom verdeutlichten. Beispiele hierfür sind etwa die Ikone *Tu es Petrus* (1786) aus Banica oder *Christus im Eucharistischen Kelch* (18. Jahrhundert) aus Bunary (Janocha 2016, 33-4).

Ein anderes Motiv, das jetzt offenbar Verbreitung fand, ist dasjenige von *Christus ist der Weinstock*. Nach Petro Žoltovs'kyj hat sich diese Ikone in der Unierten Kirche nach dem Konzil von Zamość etabliert, als eine neue Form der Eucharistiefeyer außerhalb der Liturgie eingeführt wurde (Žoltovs'kyj 1978, 73). Zuletzt hat Roksolana Kosiv diese Meinung allerdings widerlegt und betont, dass das Motiv *Christus ist der Weinstock* sich bereits viel früher, etwa seit Mitte des 17. Jahrhunderts, in der ukrainischen unierten Ikonographie verbreitet habe. Wie so oft handelt es sich um eine Übernahme westlicher Modelle. Später, in den Zeiten des walachischen Fürsten Constantin Brâncoveanu (1654-1714), und ähnlich wie im Fall der Theotokos-Ikonographie der Ochtyrska/Achtyrskaja-Ikonen, wanderte das Motiv von *Christus ist der Weinstock* auch nach Süden und wurde dort ebenfalls Teil der dortigen sakralen Kunst (Kosiv 2016; Kosiv 2023, 198-99; siehe auch Terdik 2023; Negrău 2010).

Solche Beispiele deuten auf Konfessionalisierungsprozesse hin, die bereits vor, aber insbesondere nach der Synode von Zamość tief ins unierte ikonographische Programm hineingewirkt haben. Diese Prozesse waren allerdings auch regional bedingt unterschiedlich: verstärkt und früher präsent in den nördlichen Teilen des Großfürstentums Litauen (in der Nähe zu Polatsk) und in den westlichen Teilen der ruthenischen Gebiete der polnischen Kronländer, weniger stark und später präsent in den östlichen Gebieten. Neue ikonographische Elemente „markierten die konfessionelle Maturität der Unierten Kirche“ und trugen als neu eingeführte standardisierte Normen zu deren eigenständigem konfessionellem Profil bei (Skinner 2009, 40).

In der nicht-unierten Ruthenischen Orthodoxen Kirche gab es bereits in den Zeiten von Metropolit Petro Mohyla, also vor 1650, Versuche die Ikonenmalerei zu regulieren. Mohyla kritisierte bekanntermaßen die Tendenz der unierten Mönche im Kloster Mariä Verkündigung in Supraśl, statt „goldenen Ikonen“ nur billige italienische Stoffbilder zu nutzen:

gdzie się one staroświeckie obrazy wszystkie tablicami srebrnymi pozłocistem i obite podzieli? [...] je na swoje prywaty obrócono, a miasto srebrnych płóciennie włoskie w cerkwi obrazy postawili: dobrze się z Panem Bogiem frymarczą, płótno mu malowane za srebro złociste dając.

[wo sind all diese alten Gemälde mit silbernen Platten, die mit Gold überzogen sind? ... Sie wurden zu ihrem eigenen Privaten gemacht, und die italienischen Stoffgemälde wurden in der Kirche angebracht: Sie handeln gut mit Gott dem Herrn und geben ihm bemaltes Leinen für goldenes Silber] (Cfr. Ludera 2013, 56).

Ein Schlüsselmoment in der „konfessionellen Disziplinierung“ der Ikonographie auf orthodoxer Seite kam jedoch mit der Zeit des aufgeklärten Absolutismus. Zar Peter I. befahl 1722, dass „Ikonen in Übereinstimmung mit kirchlichen Gebräuchen und den Akten des Konzils [von 1667] zu malen seien“. Er ernannte außerdem einen Superintendenten der Ikonenmaler. Der Orthodoxe Metropolit von Kyjiv, Havryl (Kremianeckyj), besorgt unter anderem über die Sozialkritik an der Ikonographie des Jüngsten Gerichts, erließ im Jahr 1774 eine Anordnung, die Mauerdarstellung des Jüngsten Gerichts in der Sophienkathedrale „von verschiedenen unwürdigen (*непристойные*) Dingen und Völkern in Kronen und unterschiedlicher Kleidung“ zu befreien, „diese zu entfernen und nur noch Dunkelheit und Feuer auszuweisen, und die Völker darin nackt zu lassen“ (Cracraft 1971, 212; siehe auch Berezhnaya und Himka 2014, XXVIII-XXIX).

6. Gemeinsame Verehrung von wundertätigen Ikonen

Natalia Jakovenko widerspricht in ihrem letzten Buch über die ruthenischen wundertätigen Theotokos-Ikonen der These, dass im konfessionellen Zeitalter diese Länder ein Ort für die Konkurrenz und Auseinandersetzung von verschiedenen Religionen, Konfessionen und Ethnien waren, nämlich für den Konflikt zwischen „Eigenen“ und „Fremden“. „Stattdessen bieten die Zeugnisse von Wallfahrten zu wundertätigen Ikonen eine andere Option, bei der ein gemeinsames Vertrauen in die rettende Kraft des Wunders alle, denen diese Ikonen an diesem Ort geholfen hatten, zu den ‚eigenen‘ machte“ (Jakovenko 2025, 135).

Die ukrainische Historikerin liefert eine Klassifizierung der „Popularität“ der jeweiligen Ikone nach Zahl und Herkunft der Pilger. Es gab drei Kategorien: lokal, regional und überregional verehrte Ikonen. Zu den letzten gehörte die hier erwähnte wundertätige Počajiver Theotokos-Ikone. Jakovenko betont zudem, dass dieser „Raum des Glaubens“ in Počajiv so offen wie möglich war, da nicht nur Unierte, sondern auch Orthodoxe und Katholiken unter den Pilgern waren. Sie erwähnt insbesondere die Geschichte der Pestepidemie von 1771. Die

Gemeinde der Stadt Pidhirtsi in der Region Lemberg entging dem Ausbruch der Pest angeblich, weil sie begann, eine Spende für die Počajiver Theotokos-Ikone zu sammeln. Diese Spende in Form von zwei silbernen Tafeln brachte der griechisch-katholische Priester der Kirche von Pidhirtsi, begleitet von den griechisch-katholischen Stadtbürgern und katholischen Dienern des polnischen Hetmans, in einer feierlichen Prozession zum orthodoxen Kloster von Počajiv (Jakovenko 2025, 147-8).

Auch mehr als ein Jahrhundert später blieben diese Formen von Transkonfessionalität lebendig. Seit den letzten polnischen Teilungen gehörte Počajiv wieder zum Russischen Zarenreich und war nach dem polnischen Novemberaufstand von 1830-31 der Orthodoxen Kirche übergeben worden. Das änderte aber nichts an der multikonfessionellen Zusammensetzung der Besucher. Es ist schwierig, die jährliche Zahl der griechisch-katholischen Pilger aus den galizischen Gebieten am Vorabend des Ersten Weltkriegs zu schätzen, aber in jedem Fall war ihre Zahl beträchtlich. Die Zeitung *Počajiver Nachrichten* berichtete, dass 20.000 galizische griechisch-katholische Gläubige an den Feierlichkeiten von 1908 teilnahmen. Andere Quellen berichteten von einer regelmäßigen jährlichen Anzahl von 3.000 bis 5.000 Pilgern aus dem Habsburgischen Reich (Bezhnaya 2019, 159).

Ähnliche Geschichten wurden von der Theotokos-Ikone in Žyrovicy berichtet. Während der „basilianischen“ Periode erlebte der Gottesmutter-Kult in Žyrovicy, ganz ähnlich wie in Počajiv, eine Blütezeit mit deutlichen transkonfessionellen Zügen (Niendorf 2006, 164-6). Der Katholik und Großhetman von Litauen Jan Karol Chodkiewicz (1560-1621) kam 1620 nach Žyrovicy, um vor der wundertätigen Theotokos-Ikone für die Heilung von einer Krankheit zu beten. Ebenso pilgerte 1643 der Katholik und Großkanzler von Litauen Albrycht Stanisław Radziwiłł (1593-1656) nach Žyrovicy. Sogar der polnisch-litauische König Jan III Sobieski kam 1684 nach Žyrovicy, um der Gottesmutter für den Sieg über die Osmanen bei Wien zu danken (Ka. J. 1895, 897).

Für die Unierte Kirche spielte der Theotokos-Kult von Žyrovicy eine besondere Rolle. Er war wichtig für die Bestätigung der eigenen Legitimität in der christlichen Welt. Eine Geographie der Gnade, die sich auf Wunder gründet, mit der Theotokos von Žyrovicy als Hauptort, „trug auch dazu bei, das Selbstvertrauen der Unierten angesichts äußerer Anfechtungen ihrer Existenzberechtigung zu stärken“ (Stern 2021).

Obwohl der Kult der Theotokos von Žyrovicy eine besondere identitätsstiftende Rolle für die Ruthenische Unierte Kirche gespielt hat, waren es nicht nur die Katholiken und Unierten, die die wundertätige ruthenische Ikone verehrten. Auch die Orthodoxen pilgerten jährlich nach Žyrovicy. Henadz Sahanovič betont in diesem Zusammenhang: „[...] die Basilianer, die die Ikone besaßen, stießen die orthodoxen Gläubigen weder ab, noch versuchten sie, sich von ihnen zu distanzieren. Bei der Aufnahme in die Žyrovicy-Kirchenbruderschaft wurde zum Beispiel das Sakrament der Eucharistie nach dem Brauch der westlichen und östlichen Kirchen anerkannt“ (Sahanovič 2019, 155). Es ist bekannt, dass solche Praktiken mindestens seit 1626 existierten. Sophia Senyk weist darauf hin, dass

es im Jahr 1637 bereits etwa 3.000 Fälle gab, wo Orthodoxe zur Eucharistie bei den Griechisch-Katholiken zugelassen wurden (Senyk 1984).

Žyrovicy – neben Počajiv (Berezhnaya 2013) und mehreren anderen Pilgerorten in den ruthenischen Ländern – war ein transkonfessioneller religiöser *lieu de mémoire*. Entsprechend schreibt Mathias Niendorf dem vormodernen Kult der Gottesmutter von Žyrovicy eine besondere Integrationsrolle für den interkonfessionellen Zusammenhalt des Großfürstentums Litauen als interkulturellem Kommunikationsraum zu (Niendorf 2006, 164; siehe auch Niendorf 2007).

7. Schlussbemerkungen

Wie bereits gezeigt, waren die ikonographischen Bildprogramme unter den ruthenischen orthodoxen Gläubigen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert noch nicht von strengen konfessionellen Mustern und Abgrenzungstendenzen bestimmt. Vielmehr finden wir hier eine gegenseitige Beeinflussung von katholischer und orthodoxer Frömmigkeitskultur und der damit verbundenen Ikonographie. Besonders gut ist dies an Bildern aus der nicht-elitären und der monastischen Ikonographie zu zeigen. Auch die konfessionelle Formung der westlich-lateinischen Konfessionen – in Polen-Litauen seit Beginn des 17. Jahrhunderts spürbar – hat an dieser wechselseitigen Beeinflussung in der allgemeinen Frömmigkeit und der Bildkultur einstweilen wenig geändert. Erst seit Beginn des 18. Jahrhunderts beobachten wir eine allmähliche Abgrenzung und Entflechtung, die mit Formen der Konfessionalisierung erklärt werden kann. Hierzu gehören obrigkeitliche Regulierung, etwa im Anschluss an die petrinischen Kirchenreformen im Russischen Reich, aber auch Prozesse der Sozialdisziplinierung, die in den ostkirchlichen Richtungen stattfanden. Ausgangspunkt hierfür waren neben dem „Geistlichen Reglement“ von Feofan Prokopovyč (1681–1736) im Zarenreich auch das nahezu gleichzeitig stattfindende griechisch-katholische Konzil vom Zamość. In manchen Fällen führte dies zu einem Niedergang einer eigenständigen ikonographischen Tradition.¹¹ In anderen Fällen bedeutete das die Entstehung von neuen Modellen des „Osmosis“.

Die konfessionelle Ambiguität in der Region war langlebig, die wundertätige Ikonen waren Objekte von gemeinsamer Verehrung über die konfessionellen Grenzen hinaus. Die Bereitschaft der Ikonographen, „fremden“ konfessionellen Mustern zu folgen, die Kontakte mit der westlichen ikonographischen Kultur, die ihrerseits in wesentlichen Aspekten in Verbindung mit der Gelehrtenrepublik stand, und die allgemeinen Phänomene der „religiösen Solidarität“ in Krisenzeiten machten viele ruthenische Ikonen zu einer Art „Brücken“ im Grenzlandgebiet.

¹¹ Entsprechendes geschah mit der Tradition der Ikonen des Jüngsten Gerichts. Dazu Himka 2009.

Bibliographie

- Aleksandrovyč, Volodymyr. 1996. „Relihijna mystec'ka kul'tura Ukrajiny XVII stolittja: nova relihijna situacija, nove mystec'tvo.“ In *Berestejs'ka unija i ukrajins'ka kul'tura XVII stolittja*, hrsg. von Borys Gudziak, 129-43. Lemberg: Instytut istoriji Cerkwy.
- Aleksandrovyč, Volodymyr. 1998a. „Rehiony rozvytku ukrajins'koji maljars'koji tradycji v XVI stolitti.“ *Visnyk L'vivs'koho universytetu. Serija istoryčna* 33: 42-9.
- Aleksandrovyč, Volodymyr. 1998b. *L'vivs'ki maljari kincja XVI stolittja*. Lemberg: „Misioner“.
- Andronikou, Anthi. 2022. *Italy, Cyprus, and Artistic Exchange in the Medieval Mediterranean*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bahlcke, Joachim, und Arno Strohmeyer, Hg. 1999. *Konfessionalisierung in Ostmitteleuropa. Wirkungen des religiösen Wandels im 16. und 17. Jahrhundert in Staat, Gesellschaft und Kultur*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Bähr, Matthias. 2022. *Konfessionelle Mehrdimensionalität in der Frühen Neuzeit: Irland um 1600*. München: De Gruyter.
- Baniulytė, Aušra. 2002. „The Cult of the Virgin Mary and its Images in Lithuania from the Middle Ages until the Seventeenth Century.“ *Acta Academiae Artium Vilnensis* 25: 157-93.
- Baranowski, Andrzej Józef. 2003. *Koronacje wizerunków maryjnych w czasach baroku. Zjawisko kulturowe i artystyczne*. Warschau: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Baronas, Darius. 2018. „Švč. Mergelė Marija – Konstantinopolio ir Lietuvos globėja.“ *Acta Academiae Artium Vilnensis* 90: 15-47.
- Bauer, Thomas. 2011. *Die Kultur der Ambiguität. Eine andere Geschichte des Islams*. Berlin: Verlag der Weltreligionen im Insel Verlag.
- Berezhnaya, Liliya. 2003. „Sin, Fear, and Death in the Catholic and Orthodox Sermons in the XVIth-XVIIth Century Polish-Lithuanian Commonwealth (An Attempt at Comparison).“ In *Être Catholique – être Orthodoxe – être Protestant. Confessions et identités culturelles en Europe*, hrsg. von Marek Derwich und Mikhail Dmitriev, 253-84. Breslau: LARHCOR.
- Berezhnaya, Liliya. 2009. „Does Ukraine Have a Church History?“ *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* X, 4: 897-916.
- Berezhnaya, Liliya. 2013. „Kloster Počajiv.“ In *Religiöse Erinnerungsorte in Ostmitteleuropa. Konstitution und Konkurrenz im nationen- und epochenübergreifenden Zugriff*, hrsg. von Joachim Bahlcke, Stefan Rohdewald und Thomas Wunsch, 74-80. Berlin: De Gruyter.
- Berezhnaya, Liliya. 2014. „«Heilige Gottesmutter von Počajiv, sie wird uns retten!» Die Gottesmutter von Počajiv als Erinnerungsort in der postsowjetischen Ukraine.“ In *Maria in der Krise. Kultpraxis zwischen Konfession und Politik in Ostmitteleuropa*, hrsg. von Agnieszka Gasior und Stefan Samerski, 347-58. Wien-Köln-Weimar: Böhlau.
- Berezhnaya, Liliya. 2016. „A View from the Edge: Borderland Studies and Ukraine, 1991-2013.“ *Harvard Ukrainian Studies* 34: 43-68.
- Berezhnaya, Liliya. 2019. „Bastions of Faith in the Oceans of Ambiguities: Monasteries in the East European Borderlands (Late Nineteenth – Beginning of the Twentieth Century).“ In: *Rampart Nations: Bulwark Myths of East European Multiconfessional Societies in the Age of Nationalism*, hrsg. von Liliya Berezhnaya und Heidi Hein-Kircher, 146-85. New York: Berghahn Books.
- Berezhnaya, Liliya. 2025. „Icons In-Between. Eastern Christian Art in the Contact Zones of the Russian, Habsburg, and Ottoman Empires (Late 15th-Beginning of

- the 20th Centuries).“ In: *Icons In-Between. Eastern Christian Art from Border Areas (Belarus, Ukraine, Romania, Western Balkans, Greece). Catalog of the exhibition in the Recklinghausen Icon Museum January 25th to July 6th, 2025*, hrsg. von Liliya Berezhnaya, 12-37. Recklinghausen: EIKON.
- Berezhnaya, Liliya, und John-Paul Himka. 2014. *The World to Come: Ukrainian Images of the Last Judgment*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bernard, Birgit. 1991. „«Les Hommes illustres». Charles Perraults Kompendium der 100 berühmtesten Männer des 17. Jahrhunderts als Reflex der Colbertschen Wissenschaftspolitik.“ *Francia XVIII*, 2: 23-46.
- Bielamowicz, Zbigniew. 1996. „Świadectwa oddziaływania kościelnych obrządków łacińskiego i bizantyjskiego na sztukę sakralną w dawnej Polsce.“ *Resowia Sacra III*, 3: 203-20.
- Bill, Stanley, und Simon Lewis. 2023. „Introduction: Diverse Histories and Contested Memories.“ In *Multicultural Commonwealth: Poland-Lithuania and its Afterlives*, hrsg. von Stanley Bill und Simon Lewis, 3-26. Pittsburgh: Pittsburgh University Press.
- Biskupski, Romuald. 1994. „Sztuka Kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i pierwszej połowie XVIII wieku.“ In *Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, hrsg. von Stanisław Stępień. T. 2: *Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, 351-70. Przemysł: Południowo-Wschodni Instytut naukowy w Przemysłu.
- Born, Robert. 2014. „Die Anfänge der barocken griechisch-orthodoxen Architektur im Banat. Beobachtungen zu den interkonfessionellen und interkulturellen Kontakten am mittleren Lauf der Donau nach dem Ende der Osmanenherrschaft.“ In *Barocke Kunst und Kultur im Donauraum*, hrsg. von Karl Mösener, Michael Thimann und Adolf Hofstetter. Bd. 2, 369-85. Petersberg: Michael Imhof Verlag.
- Boyko, Natalka. 2004. „Religion(s) et identité(s) en Ukraine : existe-t-il une «identité des confins»?.“ *Revue d'études comparatives Est-Ouest XXXV*, 4: 37-74.
- Broggi Bercoff, Giovanna. 2003. „Ruś, Ukraina, Ruthenia, Wielkie Księstwo Litewskie, Rzeczpospolita, Moskwa, Rosja, Europa Środkowo-Wschodnia: o wielowarstwowości i polifunkcjonalizmie kulturowym.“ In *Contributi italiani al XIII congresso internazionale degli slavisti*, hrsg. von Alberto Alberti, Marcello Garzanti und Stefano Garzonio, 325-87. Pisa: Associazione Italiana degli Slavisti.
- Brüning, Alfons. 2000. „Peter Mohyla's Orthodox and Byzantine Heritage. Religion and Politics in the Kievan Church Reconsidered.“ *Forschungen zur osteuropäischen Geschichte* 56: 63-90.
- Brüning, Alfons. 2008. „Confessionalization in the Slavia Orthodoxa (Belorussia, Ukraine, Russia)? – Potential and Limits of a Western Historiographical Concept.“ In *Religion and the Conceptual Boundary in Central and Eastern Europe: Encounters of Faith*, hrsg. von Thomas Bremer, 65-96. Basingstoke-New York: Palgrave.
- Budurówycz, Bohdan. 2002-2003. „The Greek Catholic Church in Galicia, 1914-1944.“ *Harvard Ukrainian Studies XXVI*, 1-4: 291-375.
- Bushkovitch, Paul, Nikolaos A. Chrissidis, und Radu G. Păun 2017. „Foreword. The Lands of Orthodoxy in the Seventeenth Century, circa 1590-1720.“ *Cahiers du monde russe LVIII*, 3: 259-70.
- Butterwick, Richard. 2010. „How Catholic Was the Grand Duchy of Lithuania in the Later Eighteenth Century?“ *Central Europe VIII*, 2: 123-45.
- Butterwick-Pawlikowski, Richard. 2023. „Confessions, Confessionalization, and the Partitions of the Polish-Lithuanian Commonwealth.“ In *Multicultural*

- Commonwealth: Poland-Lithuania and Its Afterlives*, hrsg. von Stanley Bill und Simon Lewis, 136-56. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Cholcman, Tamar. 2021. „On Bats and Bees: Rubens in the Republic of Letters.“ *Word & Image* XXXVII, 2: 192-205.
- Christin, Olivier. 1991. *Une révolution symbolique: L'icoclasmisme huguenot et la reconstruction catholique*. Paris: Éditions de Minuit.
- Cracraft, James. 1971. *The Church Reform of Peter the Great*. London: Macmillan.
- Dąb-Kalinowska, Barbara. 1990. *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII-XIX wieku*. Warschau: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Deluga, Waldemar. 1993. „The Influence of Prints on Painting in Eastern Europe.“ *Print Quarterly* X, 3: 219-31.
- Deluga, Waldemar. 2014. „Between Candia and Venice: The Role of European Engravings in the Iconographic Transformations of Post-Byzantine Painting in Greece.“ *Series Byzantina, Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art* 12: 75-109.
- Deluga, Waldemar. 2019. *Ukrainian Painting Between the Byzantine and Latin Traditions*. Ostrava-Warsaw: Archeobooks.
- Drandaki, Anastasia. 2014. „A Maniera Greca: Content, Context, and Transformation of the Term.“ *Studies in Iconography* 35: 39-72.
- Dumitran, Ana. 2012. *Icoane pe sticlă din Transilvania: Colecția Szöcs*. Alba Iulia: Ed. Altip.
- Dumitran, Ana. 2018. *Colecția Mușat: O geografie spirituală a icoanei pe sticlă Transilvăne*. București: Dar Development Publishing.
- Feld, Helmut. 1990. *Der Ikonoklasmus des Westens*. Leiden: Brill.
- Feodorov, Ioana, Hg. 2024. *Paul of Aleppo's Journal*. Bd. 1. Leiden: Brill.
- Florovsky, Georges. 1939. „Westliche Einflüsse in der russischen Theologie.“ In *Procès-Verbaux du Premier Congrès de Théologie Orthodoxe à Athènes*, hrsg. von Hamilkar S. Alivisatos, 212-31. Athen.
- Frick, David. 2011. „Five Confessions in One City: Multiconfessionalism in Early Modern Wilno.“ In *A Companion to Multiconfessionalism in the Early Modern World*, hrsg. von Thomas Max Safley, 417-44. Leiden: Brill.
- Furey, Constance. 2006. *Erasmus, Contarini, and the Religious Republic of Letters*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gamlickij, Andrej. 1997. „Biblija Piskatora i problema gravirovannyh obrazcov v evropejskom iskusstve XVI-XVIII stoletij.“ In *Problema kopirovanija v evropejskom iskusstve. Materialy naučnoj konferencii RAN*, 96-116. Moskau: Rossijskaja Akademija Nauk.
- Giemza, Jarosław. 2001. „Świątynia i ikona. Cerkiew ukraińskiego kręgu kulturowego.“ In *Cerkiew – wielka tajemnica: Sztuka cerkiewna od XI wieku do 1917 roku ze zbiorów polskich*, hrsg. von Dariusz Stryniak, 65-72. Gniezno: Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie.
- Grafton, Anthony. 2009. *Worlds Made by Words: Scholarship and Community in the Modern West*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gronek, Agnieszka. 2007. *Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza*. Krakau: Collegium Columbinum.
- Gronek, Agnieszka. 2009. *Wokół ukrzyżowanego. Studia nad tematem Pasji w ukraińskim malarstwie ikonowym*. Warschau: Neriton.
- Gronek, Agnieszka. 2017. „Okcydentalizacja sztuki cerkiewnej na ziemiach ruskich dawnej Rzeczypospolitej w wiekach XVI i XVII.“ In *Między Wschodem a Zachodem: Prawosławie i unia*, hrsg. von Marzanna Kuczyńska, 330-70. Warschau: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

- Gronek, Agnieszka. 2022. „The Renaissance as a Process: The Transformation in Orthodox Church Painting in the Polish-Lithuanian Commonwealth.“ *Kyjivs'ka Akademija* 19: 113-51.
- Guida, Maria Katja, Hg. 2013. *Le Icone postbizantine in Sicilia: Secoli XV-XVIII*. Roma: Gangemi.
- Harasimowicz Jan. 2017. *Sichtbares Wort. Die Kunst als Medium der Konfessionalisierung und Intensivierung des Glaubens in der frühen Neuzeit*. Regensburg: Schnell & Steiner.
- Hardy, Nicholas. 2017. *Criticism and Confession: The Bible in the Seventeenth-Century Republic of Letters*. Oxford: Oxford University Press.
- Hentoš, Liliana. 2003. „Postat' mytropolity Šeptyts'koho v ukrajins'kych ta pol's'kych naukovykh vydannjach ostann'oho desjatyriččja.“ *Ukraina moderna* 8: 179-210.
- Heyberger, Bernard. 2018. „Le renouveau de l'image de religion chez les chrétiens orientaux.“ *Archives de sciences sociales des religions* 183: 191-205.
- Himka, John-Paul. 2009. *Last Judgment Iconography in the Carpathians*. Toronto: University of Toronto Press.
- Hojnackij, Andrej. 1897. *Počaevskaja Uspeiskaja Lavra*. Počaev.
- Jakovenko, Natalja. 2011. „'Bytva za duši': Konkurencija Bohorodyčnych čud miž unijatamy ta pravoslavnyymi u 17 st. (vid Teodozija Borovyka do Joanykija Haljatovs'koho).“ *Harvard Ukrainian Studies* 32-33: 807-25.
- Jakovenko, Natalja. 2020. „Ochtyrska čudotvorna ikona: prostir i semiotyka relihijnoho dosvidu.“ In *Vorbiti chrystyjans'koi kul'tury*, hrsg. von Ihor Skochyljas und Maksym Yaremenko, 45-57. Lemberg: Ukrajins'kyj Katolyc'kyj Universytet.
- Jakovenko, Natalja. 2025. *Mylist i kara. Bohorodyčni čudotvorni ikony v Ukrajinі XVII-XVIII stolittja*. Kyjiv: Krytyka.
- Janocha, Michał. 1998. „Między Wschodem i Zachodem. Przemiany nowożytnego malarstwa ikonowego na Kresach Wschodnich na przykładzie tematu Przemienienia Pańskiego i Zstąpienia do Otchłani.“ In *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku*, hrsg. von Andrzej Baranowski, 251-75. Warschau: Arx Regia.
- Janocha, Michał. 2000a. „Obraz i ikona. O spotkaniu dwóch języków w malarstwie sakralnym na kresach Rzeczypospolitej w XVI-XVIII w. na przykładzie tematu Chrztu Chrystusa i Zesłania Ducha Świętego.“ In *Inspiracje chrześcijańskie w kulturze Europy*, hrsg. von Ewa Woźniak. Bd. 2, 297-322. Łódź: Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie.
- Janocha, Michał. 2000b. „Unia Brzeska a malarstwo ikonowe z XVII wieku. Dialog wyznań czy dialog kultur?“ In *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku*, hrsg. von Jan Harasimowicz, 399-415. Warschau: Stowarzyszenie Historyków Sztuki.
- Janocha, Michał. 2001. *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*. Warschau: Neriton.
- Janocha, Michał. 2008. „Białoruskie malarstwo ikonowe.“ *Ethos* 1/81: 127-35.
- Janocha, Michał. 2016. *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*. Warschau: Arkady.
- Jaumann, Herbert. 2001. „Respublica litteraria / Republic of Letters. Concept and Perspectives of Research.“ In *Die europäische Gelehrtenrepublik im Zeitalter des Konfessionalismus*, hrsg. von Herbert Jaumann, 11-9. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Ka. J. 1895. „Żyrowice.“ In *Słownik Geograficzny królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, hrsg. von Bronisław Chlebowski. Bd. 15, 897. Warschau. http://dir.icm.edu.pl/Słownik_geograficzny/Tom_XIV.

- Kaleciński Marcin. 2000. „Wzory graficzne malarstwa Iwana Rutkowicza i Jowy Kondzelewicza.“ In *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI-XVIII w.*, hrsg. von Jerzy Lilejko, 283-8. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Kasianov, Georgiy, und Philipp Ther, Hg. 2009. *A Laboratory of Transnational History: Ukraine and Recent Ukrainian Historiography*, Budapest: CEU Press.
- Kaufmann, Thomas. 2003. „Einleitung: Transkonfessionalität. Interkonfessionalität, binnenkonfessionelle Pluralität – Neue Forschungen zur Konfessionalisierungsthese.“ In *Interkonfessionalität – Transkonfessionalität – binnenkonfessionelle Pluralität. Neue Forschungen zur Konfessionalisierungsthese*, hrsg. von Kaspar von Greyerz u.a., 9-15. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- Kobrzeńska-Sikorska, Grażyna. 2000. *Ikona, kult, polityka. Rosyjskie ikony maryjne od drugiej połowy XVII w.*. Olsztyn: Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego.
- Kolpakova, Natalija. 2014. „Stylovi osoblyvosti halyc'kych ikon sv. Heorhija XIV-XVI st.“ *Visnyk Zakarpats'koho čudožn'oho instytutu* 5: 90-3.
- Komaško, Natalija. 2017. „Vlijanije grafiki masterskoj Pitera Paula Rubensa na russkuju ikonografiju konca XVII-načala XVIII veka.“ In *Russkoje iskusstvo v kontekste mirovoj čudožestvennoj kul'tury*, 49-50. Moskau: Muzej Andreja Rubleva.
- Kosiv, Roksolana, 2016. *Spas – Vynohradna Loza: Ikony zi zbirky Nacional'noho muzeju u L'vovi imeni Andreja Šeptyc'koho*. Lemberg: Svičado.
- Kosiv, Roksolana. 2019. *Rybotyc'kyj oseredok cerkovnoho mystectva 1670-1760-ch rokov*. Lemberg: Muzeum Narodowe im. Andrieja Szeptyckiego we Lwowie.
- Kosiv, Roksolana. 2023. „Christ – The True Vine. Images in the Church Art of the 17th–19th Centuries: Ukrainian and Romanian Cases.“ In *Intercultural and Visual Art Transfer in Central Europe and the Balkans: Ruthenian-Ukrainian and Romanian Art from the 15th to the Early 19th Century*, hrsg. von Ana Dumitran und Mirosław Piotr Kruk, 197-230. Alba Iulia: Editura MEGA.
- Krstić, Tijana. 2022. „Can We Speak of 'Confessionalization' Beyond the Reformation? Ottoman Communities, Politics of Piety, and Empire-Building in an Early Modern Eurasian Perspective.“ In *Entangled Confessionalizations? Dialogic Perspectives on the Politics of Piety and Community Building in the Ottoman Empire, 15th-18th Centuries*, hrsg. von Tijana Krstić und Derin Terzioğlu, 25-116. Piscataway, NJ: Gorgias Press.
- Kruk, Mirosław Piotr. 2020. „Istoričeskie i religioznye konteksty fundacii Jagellonami t. n. rus(s)kovizantijskich fresok v katoličeskich chramach Polši.“ In *Religija i rus', XV-XVIII vv., Post-Drevnjaja Rus': u istokov nacij novogo vremeni*, hrsg. von Andrej Doronin, 52-92. Moskau: Institut sovremennoj istorii.
- Lesiv, Andrij. 2018. *Juda Iskariot v ukrajins'komu mystectvi XV-XVIII st. Ikonohrafija ta symbolika obrazu*. Lemberg: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy.
- Levyč'ka, Marjana. 2023. „Rozvytok ikonohrafiji Neporočnoho Začattja Bohorodyci v ukrajinskomu mystectvi XVIII stolittja.“ *Narodoznavčij zošyty* 1/169: 163-80.
- Lotz-Heumann, Ute, und Matthias Pohl. 2007. „Confessionalization and Literature in the Empire, 1555-1700.“ *Central European History* 40/1: 35-61.
- Louthan, Howard, Gary B. Cohen, und Franz A. J. Szabo, Hg. 2011. *Diversity and Dissent. Negotiating Religious Difference in Central Europe, 1500-1800*. New York: Berghahn Books.
- Ludera, Magdalena. 2013. „Problem tradycji malarstwa ikonowego w późnych ikonach na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej (2. poł. XVII-XVIII w.). W poszukiwaniu

- nowych perspektyw badawczych.“ *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne* IV, 1 (6): 49-98.
- Lurin Emmanuel. 2006. *Étienne Dupérac, graveur, peintre et architecte (vers 1535?-1604). Un artiste-antiquaire entre l'Italie et la France*. Paris: Sorbonne-Paris IV.
- Magosci, Paul R., und Andrii Krawchuk, Hg. 1989. *Morality and Reality: The Life and Times of Andrei Sheptyts'kyi*. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies.
- Makrides, Vasiliios N. 2018. „Konfessionalisierungsprozesse in der orthodox-christlichen Welt: Ein Periodisierungs- und Systematisierungsversuch.“ In *Orthodoxa Confessio? Konfessionsbildung, Konfessionalisierung und ihre Folgen in der östlichen Christenheit Europas*, hrsg. von Mihai D.-Grigore und Florian Kühner-Wielach, 77-110. Göttingen: V&R Academic.
- Makrides, Vasiliios N. 2024. „Verunreinigung der Orthodoxie oder Prozesse der Interkonfessionalität? Der Fall Evgenios Voulgaris im 18. Jahrhundert.“ In *Westliche Konfessionskirchen und orthodoxes Christentum als Thema der Interkonfessionalitätsforschung*, hrsg. von Christina Alexiou und Daniel Haas (*The Early Modern World: Texts and Studies*, 9), 157-85. Göttingen: V&R unipress.
- Meier, Esther. 2012. *Joachim von Sandrart. Ein Calvinist im Spannungsfeld von Kunst und Konfession*. Regensburg: Schnell & Steiner.
- Michalczyk, Zbigniew. 2016. *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Michalczyk, Zbigniew. 2020. *Zapomniane konteksty. Augsburg jako ośrodek rytownictwa wobec Rzeczypospolitej w XVII-XVIII wieku*. Warszawa: Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą POLONIKA.
- Mickūnaitė, Giedrė. 2013. „Maniera Graeca in Europe's Catholic East. Representation, Imagination and Tradition: A Case Study of the Parish Church of Trakai in Lithuania.“ *IKON* 6: 141-54.
- Mickūnaitė, Giedrė. 2023. *Maniera Graeca in Europe's Catholic East: On Identities of Images in Lithuania and Poland (1380s-1720s)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Negrău, Elisabeta. 2010. „Notes sur deux thèmes iconographiques d'origine occidentale dans la peinture murale d'autel au temps de Constantin Brancovan.“ *Annales Universitatis Apulensis, Series Historica* XIV, 1: 359-70.
- Niendorf, Mathias. 2006. *Das Großfürstentum Litauen. Studien zur Nationsbildung in der frühen Neuzeit (1569-1795)*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Niendorf, Mathias. 2007. „Koexistenz, Konfrontation, Synkretismus: Aspekte des Kulturkontaktes in Heiligenkulten des Großfürstentums Litauen.“ In *Litauen und Ruthenien / Lithuania and Ruthenia. Studien zu einer transkulturellen Kommunikationsregion (15.-18. Jahrhundert)*, hrsg. von David Frick, Stefan Rohdewald und Stefan Wiederkehr, 303-30. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Otkovyč, Taras. 2011. „Ikonohrafična schema ikonostasza z cerkvy Vozdvhyžennja Česnoho Chresta monastyra Skyt Manyavs'kyj (Bohorodčans'kyj ikonostas) 1698-1705 rr. avtorstva Jova Kondzelevyča.“ *Narodoznavči zošyty* 6/102: 986-98.
- Otkovyč, Vasyl'. 1990. *Narodna tečija v ukrajins'komu žyvopysu XVII-XVIII st.* Kyjiv: Naukova dumka.
- Otkovyč, Vasyl', und Vasyl' Pylypjuk. 1999. *Ukrajinska ikona XIV-XVIII st.* Lemberg: Svitlo i Tin.
- Ovsijčuk, Volodymyr. 1991. *Majstry ukrajins'koho barokko. Žovkivs'kyj chudožnij oseredok*. Kyjiv: Naukova dumka.

- Packeiser, Thomas. 2002. „Zum Austausch von Konfessionalisierungsforschung und Kunstgeschichte.“ *Archiv für Reformationsgeschichte* 93: 317-38.
- Pan'ok, Tetjana. 2008. *Slobožans'ka ikona XVII-počatku XIX stolittja*. Charkiv: Lybid'.
- Paranko, Rostyslav, Ihor Skochylias, und Iryna Skochylias, Hg. 2021. *The 1720 Provincial Council of Zamość of the Ruthenian Uniate Church*. Book 1: *Acts and Resolutions*. Lemberg: Ukrainian Catholic University.
- Pelech, Marjana. 2022. „Stylistyčni zminy v chudozhn'omu vyraženni ikonostasiv ta vivtariv chramiv Halyčyny pislja Zamojs'koho Soboru.“ *Narodoznaveči Zošyty* 3: 545-85.
- Pietsch, Andreas, und Barbara Stollberg-Rilinger, Hg. 2013. *Konfessionelle Ambiguität. Uneindeutigkeit und Verstellung als religiöse Praxis in der Frühen Neuzeit*, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- Pilz, Kurt. 1977. „Kilian, Philipp.“ In *Neue Deutsche Biographie*. Bd. 11, 604. Berlin: Duncker & Humblot.
- Plokhly, Serhii. 2002. *Tsars and Cossacks: A Study in Iconography*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Polaczek, Janusz, und Andrzej Ryszkiewicz. 2006. *Mikołaj Tereński. Malarz przemyski epoki późnego baroku*, Przemysł: Przemyskie Centrum Kultury i Nauki Zamek.
- Pratt, Mary Louise. 1991. „Arts of the Contact Zone.“ *Profession*, 33-40.
- Rabinovitch, Oded. 2021. „Les Hommes illustres de Charles Perrault (1696-1700): nation, siècle, média.“ In *Panthéons de la Renaissance: Mémoires et histoires des hommes et femmes illustres (v. 1350-1700)*, hrsg. von Élisabeth Crouzet-Pavan u.a. Rome: Publications de l'École française de Rome (URL: <http://books.openedition.org/efr/21758>).
- Roeck, Bernd. 2005. „Kunst und Konfessionalisierung – eine Skizze.“ In *Als Frieden möglich war. 450 Jahre Augsburger Religionsfrieden*, hrsg. von Carl. A. Hoffmann u.a., 172-81. Regensburg: Schnell & Steiner.
- Rohdewald, Stefan, David Frick, und Stefan Wiederkehr, Hg. 2007. *Litauen und Ruthenien. Studien zu einer transkulturellen Kommunikationsregion (15.-18. Jahrhundert) – Lithuania and Ruthenia. Studies of a Transcultural Communication Zone (15th-18th Centuries)*. Harrassowitz: Wiesbaden.
- Rohls, Jan. 1984. „>...Unser Knie Beugen Wir Doch Nicht Mehr<: Bilderverbot und Bildende Kunst im Zeitalter der Reformation.“ *Zeitschrift für Theologie und Kirche* LXXXI, 3: 322-51.
- Romanova, Olha. 2021. „Fenomen Ochtyrskojki ikony Bohorodyci v konteksti velykoderžavnojji ideolohii rosijs'koho imperializmu.“ *Ukrajina v Central'no-Schidnij Jevropi* 19-20: 69-142.
- Rossi, Maria Alessia, und Alice Isabella Sullivan, Hg. 2022. *Eclecticism in Late Medieval Visual Culture at the Crossroads of the Latin, Greek, and Slavic Traditions*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter.
- Sullivan, Alice Isabella. 2023. *The Eclectic Visual Culture of Medieval Moldavia*. Leiden: Brill.
- Różycka-Bryzek, Anna. 1994. „Bizantyńsko-ruskie malowidła w Polsce wczesno-jagiellońskie: problem przystosowań na gruncie kultury łacińskiej.“ In *Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, hrsg. von Stanisław Stępień. Bd. 2: *Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, 307-26. Przemysł: Południowo-Wschodni Instytut naukowy w Przemysłu.
- Ryžova, Olha. 2020. *Ikonopys u chudožnij kul'turi Kyjeva kincja XVII-XVIII stolit'*. Kyjiv.

- Safley, Thomas M., Hg. 2011. *A Companion to Multiconfessionalism in the Early Modern World*. Leiden: Brill.
- Sahanovič, Henadz'. 2019. „Žirovičskaja ikona Bogomateri kak ‚mesto pamjati‘ rusi WKL w XVI-XVIII ww.“ In „Mesta pamjati“ rusi konca XV – serediny XVIII v., hrsg. von Andrej Doronin, 149-68. Moskau: Rosspën.
- Sarris, Kostas, Nikolas Pissis, und Miltos Pechlivanos, Hg. 2022. *Confessionalization and/as Knowledge Transfer in the Greek Orthodox Church*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Schreckenber, Christoph. 1995. „Die Gelehrtenbildnisse in Jacob Bruckers und Johann Jacob Haid's Bilder-Sal. Augsburg 1741-1755. Anmerkungen und Überlegungen.“ In *Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Peter Berghaus, 139-47. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Schunka, Alexander. 2022. „Afterword: Entangled Confessionalizations – A European Perspective.“ In *Entangled Confessionalizations? Dialogic Perspectives on the Politics of Piety and Community Building in the Ottoman Empire, 15th-18th Centuries*, hrsg. von Tijana Krstić und Derin Terzioglu, 745-62. Piscataway, NJ: Gorgias Press.
- Senyk, Sophia OSBM. 1984. „Marian Cult in the Kievan Metropolitanate XVII-XVIII Centuries.“ In *Intrepido Pastori*, 261-75. Rome: Universitas Catholica Ucrainorum S. Clementis Papae
- Šeptyc'kyj, Andrej, gr. 1913. „Z istoriji i problem našoj štuky: vyklad vyholoshenyj na svjati otvorenija ‚Nacional'noho Muzeja‘ dnja 13 hrudnja 1913 r.“ *Dilo* 15/279: 1-2.
- Sinkevyč, Natalja. 2012. „Kul't Bohorodyci u kyjivskij literaturi Mohyljans'koji doby.“ In *Nestoriv'ski studiji: Obraz Bohorodyci v duchovnij kul'turi Davn'oji Rusi*, 73-6. Kyjiv.
- Skinner, Barbara. 2009. *The Western Front of the Eastern Church: Uniate and Orthodox Conflict in 18th-Century Poland, Ukraine, Belarus, and Russia*. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press.
- Solleveld, Floris. 2022. „The Republic of Letters Mapping the Republic of Letters: Jacob Brucker's Pinacotheca (1741-1755) and its Antecedents.“ In *Memory and Identity in the Learned World: Community Formation in the Early Modern World of Learning and Science*, hrsg. von Koen Scholten, Dirk van Miert und Karl A.E. Enenkel, 156-96. Leiden: Brill.
- Stehle, Hansjakob. 1986. „Der Lemberger Metropolit Šeptyc'kyj und die Nationalsozialistische Politik in der Ukraine.“ *Vierteljahrshäfte für Zeitgeschichte* XXXIV, 3: 407-25.
- Stepovyk, Dmytro. 1975. *Oleksandr Tarasevyč*. Kyjiv: Mystectvo.
- Stepovyk, Dmytro. 2002. „Mytropolyt Andrej Šeptyc'kyj i mystectvo ikony.“ *Halychyna* 8: 153-8.
- Stepovyk, Dmytro. 2004. *Istorija ukrajins'koji ikony X-XX stolit.* 2. Auflage. Kyjiv: Libid'.
- Stern, Dieter. 2021. „The Making of a Marian Geography of Grace for Greek Catholics in the Polish Crownlands of the 17th-18th Centuries.“ *Religions* 12, 6: 446 (URL: <https://doi.org/10.3390/rel12060446>).
- Struck, Bernhard. 2013. „Border Regions.“ In *Europäische Geschichte Online (EGO)*, Mainz (URL: <http://www.ieg-ego.eu/struckb-2012-en>).
- Sulewska, Renata. 2012. „Maarten de Vos and Polish Early Modern Art.“ In *Polish Baroque, European Context*, hrsg. von Piotr Salwa, 257-310. Warschau: European Network for Barock Heritage.
- Svjencic'ka, Vira, und Vasyľ Otkovyč, Hg. 1991. *Ukrajins'ke narodne maljarstvo XIII-XX stolit': Svit očyma narodnych mystectv*. Kyjiv: Mystectvo.
- Terdik, Szilveszter. 2023. „Liturgical Book Illustrations as Painting Prototypes. A Few 18th-Century Altarpieces from the Territory of the Historic Eparchy of Mukachevo.“ In *Intercultural and Visual Art Transfer in Central Europe and the Balkans: Ruthenian-*

- Ukrainian and Romanian Art from the 15th to the Early 19th Century*, hrsg. von Ana Dumitran und Mirosław Piotr Kruk, 231-52. Alba Iulia: editura MEGA.
- Thiessen, Hillard von. 2021. *Das Zeitalter der Ambiguität: Vom Umgang mit Werten und Normen in der Frühen Neuzeit*. Köln: Böhlau.
- Travkina, Ol'ha. 2020. „Ikony ‚Koronuvannja Bohorodyci‘ zi zbirky Nacional'noho architekturno-istoryčného zapovidnyka ‚Černihiv starodavnij‘.“ *Mohyljans'ki čytannja*, 240-7.
- Ursprung, Daniel. 2016. „Südosteuropa als Kommunikationsregion: Reichweite und Randzonen eines historischen Raumes am Beispiel Albaniens und Rumäniens.“ In *„Den Balkan gibt es nicht“: Erbschaften im südöstlichen Europa*, hrsg. von Martina Baleva und Boris Previšić, 59-78. Köln: Böhlau.
- Veymiers, Richard. 2018. „Détourage et détournement, à propos d'un bas-relief dessiné par Pirro Ligorio.“ *Revue archéologique* LXV, 1: 47-76.
- Voulgaropoulou, Margarita. 2023. „Artistic, Commercial, and Confessional Exchanges between Venetian Crete and Western Europe: The Multiple Lives of an Icon of the Virgin and Child from Harvard Art Museums“, *Arts* 12, 4, (URL: <https://www.mdpi.com/2076-0752/12/4/130>).
- Vysockaja, Nadežda. 1980. *Žyvapis Belarusi XII-XVIII stagoddzjau. Freska. Abraz. Partret*. Minsk: „Belarus“.
- Vysockaja, Nadežda, 1992. *Ikanapis Belarusi XV-XVIII stagoddzjau*. Minsk: „Belarus“.
- Weber, Wolfgang E. J. 2001. „Die Bildung von Regionen durch Kommunikation: Aspekte einer neuen historischen Perspektive.“ In *Kommunikation und Region*, hrsg. von Carl A. Hoffmann und Rolf Kießling, 43-67. Konstanz: UVK.
- Wereda, Dorota. 2018. „Koronacje wizerunków maryjnych w Cerkwi unickiej.“ In *Koronacje wizerunku Matki Bożej na przestrzeni dziejów*, hrsg. von Ewelina Dziewońska-Chudy Ewelina und Maciej Trąbski, 67-80. Częstochowa- Warschau: Ośrodek Wydawniczo-Poligraficzny SIM – Hanna Bicz.
- Weststeijn, Thijs. 2011. „Art and Knowledge in Rome and the Early Modern Republic of Letters, 1500-1750. An Introduction.“ *Fragmenta. Journal of the Royal Netherlands Institute in Rome* 5: 1-12.
- Wilson, Thomas M., und Hastings Donnan. 2012. „Borders and Border Studies.“ In *A Companion to Border Studies*, hrsg. von Thomas M. Wilson und Hastings Donnan, 1-25. Malden, MA-Oxford-Chichester: Wiley-Blackwell.
- Worobec, Christine D. 2018. „The Akhtyrka Icon of the Mother of God: A Glimpse of Eighteenth-Century Orthodox Piety on a Southwestern Frontier.“ In *Framing Mary: The Mother of God in Modern, Revolutionary, and Post-Soviet Russian Culture*, hrsg. von Amy Singleton Adams und Vera Shevzov, 58–81. DeKalb IL: Northern Illinois University Press.
- Yakovenko, Nataliya. 2000. „Early Modern Ukraine between East and West: Projectories of an Idea.“ In *Regions: A Prism to View the Slavic-Eurasian World. Towards a Discipline of "Regionology"*, hrsg. von Kimitaka Matsuzato, 50-69. Sapporo: Slavic Research Center, Hokkaido University.
- Žoltovs'kyj, Pavlo. 1978. *Ukrajinskyj žyvopys XVII-XVIII st.* Kyjiv: Naukova Dumka.
- Žoltovs'kyj, Pavlo. 1983. *Khudožnie žyttja na Ukrajinі v XVI-XVIII st.* Kyjiv: Naukova Dumka.