



Allegorie und Symbol

Galizien in der Kunst

Żanna Komar

Wie sieht Galizien aus? Auf welche Art und Weise können die gesellschaftliche Ordnung, das Territorium, die Idee mit künstlerischen Ausdrucksmitteln dargestellt werden?

Im Bereich der bildenden Künste finden wir Beispiele für Darstellungen Galiziens in Werken von Künstlern und Künstlerinnen sowohl aus der Zeit vor der Billigung der Autonomie der Provinz als auch danach; selbst heutzutage entstehen solche künstlerischen Projektionen. Sie sind jedoch weitaus seltener als literarische Darstellungen dieses weiten, interessanten, ungebrochen beliebten und vielfach aufgegriffenen Themas Galizien. „Das Galizische“ wird sogar als eines der Erkennungsmerkmale der zeitgenössischen Prosa aufgefasst und bietet heute einen Hauptort des galizischen Mythos.

Visualisierungen sind zwar selten, aber als unmittelbare Übertragungen auf die Materie besonders interessant, weil sie zeigen, wie ein historischer Mythos (oder dessen Bestandteile) funktionieren. Im Hinblick darauf findet man in narrativen, belletristischen oder mit dem Anspruch des Dokumentarischen verfassten Werken Versuche zu verallgemeinern, eine ideelle, mythische Eigenschaft der Provinz Galizien zu bestimmen. Ohne die Bedeutung dieses Schaffens in Zweifel zu ziehen, kann man festhalten, dass Allegorien und Symbole, die auf diese Art entstanden sind, von einer Sicht der öffentlichen Meinung auf Galizien zeugen, die sich über die Zeit verändert. Besonders interessant erscheint die Entwicklung dieses Themas nach dem Ersten Weltkrieg (nach dem Vertrag von Versailles).

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war das Wappen des Königreichs Galizien und Lodomerien das Symbol und ikonografische Erkennungszeichen für Galizien: drei Königs-

kronen und eine schwarze Dohle. Eine Präzisierung mehrerer Bedeutungen, die teils entfernt, teils eng mit dem aufkommenden „Mythos Galizien“ verbunden waren, war die Allegorie, genauer gesagt die Personifizierung. Wichtige ikonografische Elemente einer Allegorie sind zusätzliche Attribute, Zeichen, mit denen eine Personifizierung ausgestattet wird. In dieser Hinsicht machen die drei Kronen und die Dohle die Allegorie Galizien verständlich.

Das Urbild der späteren Personifikation von Ländern oder Gebieten war in der europäischen Ikonografie die Allegorie Europas selbst. In der *Iconologia* des Cesare Ripa finden wir in der Schilderung der frühesten Darstellungen Europas, eines der bedeutendsten Weltteile, eine Gestalt im prächtigen Königsgewand. Europa trägt eine Krone, die darauf hinweist, dass sie die Welt dominiert und die Königin der ganzen Erde ist. „In der Malerei wird Europa thronend zwischen zwei Füllhörnern, gefüllt mit Früchten, dargestellt“, weil, wie Strabon ausführt, „sie sämtliche anderen Weltteile an Fruchtbarkeit übertrifft.“¹ Die in der heidnischen Antike entstandenen Traditionen wurden in der Renaissance zu nachahmenswerten Vorbildern. Auch in der Neuzeit bevölkern mythologische Gestalten die europäische Kunst, wiewohl sie theoretisch den moralischen Ansprüchen der christlichen Wirklichkeit nicht standgehalten hätten. Diese Gestalten verschwanden weder aus literarischen Werken noch von den Leinwänden der Künstler. Im Europa des 18. und 19. Jahrhunderts folgte man den Spuren der antiken Vorbilder, indem man als Personifizierung eines Landes üblicherweise die Figur der griechisch-römischen Göttin Athene-Minerva, das Symbol der Weisheit eines Staates, einsetzte, so zum Beispiel in der

¹ Zit. n. der polnischen Ausgabe: Cesare Ripa: *Iconologia*. Krakau 1908, S. 387-388, übersetzt von Paulina Klotz.

Vlodka Kostyrko:
Goldenes Galizien,
2008,
Kat. Nr. VIII.29.

Darstellung von Britannien, Germanien oder Austria (Österreich). Dieser Konvention folgend, entstand auch die Allegorie Galiziens. Im 19. Jahrhundert trugen die Säkularisierung sowie eine fast vollständige Abkehr von der kodifizierten Bildbedeutung, dem statischen, in früheren Jahrhunderten allgemein anerkannten allegorischen Repertoire, zur Entstehung des grundlegenden Problems der Ikonografie dieses Jahrhunderts bei: des Konflikts zwischen einer ‚realistischen‘ Art der Motivdarstellung und den tieferen, symbolischen Inhalten, die man mitkommunizieren wollte.

Objektive Faktoren und historische Bedingungen der Entstehung Galiziens begünstigten auch die Genese seiner mythischen Darstellung. Die zeitliche Unbestimmtheit (das heißt unklare Anfänge in den Tiefen des Mittelalters) und die räumliche Infinität (unbestimmte und sich ständig ändernde Grenzen), die unklare Herkunft des Namens – das alles lässt freie Interpretation, ja mehrere Interpretationsmöglichkeiten zu. Das schließt sogar eine übernatürliche Intervention oder höhere Gewalt mit ein, die für den Erfolg der Idee eines Mythos ausschlaggebend sein können.

Künstlerische Repräsentationen Galiziens in Wien und Lemberg

Von Anfang an wurde Galizien in Wien, im Zentrum des aufgeklärten Absolutismus, als *tabula rasa* gesehen. Ähnlich wie das ganze oktroyierte Konstrukt des neuen Kronenlands (die politische Ordnung, die Verwaltung, die Gesetze) entstanden auch die ersten Darstellungen dieser Provinz außerhalb von Galizien, in der Reichshaupt- und Residenzstadt. Diese beginnen in der Ära der josephinischen Reformen und der relativen Stabilität unter Kaiser Franz bis zu den napoleonischen Kriegen; es ist das heroische Zeitalter der Schöpfung, des Sich-HerauslöSENS aus dem Vergessen, der Bestimmung von Grenzen. Diese Auffassung wird in einer der ersten allegorischen Darstellungen unter dem Titel *Allegorie auf Galizien und Lodomerien*, entstanden knapp nach der Einverleibung dieser Gebiete durch Österreich, sichtbar: Das poetisch-allegorische Bild von Franz Anton Maulbertsch, dem österreichischen Maler und Zeichner des Rokoko und Klassizismus, zeigt eine unbestimmte Vorstellung eines Märchenlandes, das einst der Krone gehört hatte, später einmal verloren ging und nun wieder heimkehrt – gewissermaßen eine Anspielung auf die Geschichte vom verlorenen Paradies.

Das Grabmal des Statthalters von Galizien und Lodomerien Franz Seraph Freiherr von Hauer (1777–1822) in der

Dominikanerkirche in Lemberg, entstanden in der Zeit zwischen dem Wiener Kongress und dem „Völkerfrühling“, stellt im Grunde Galizien dar und steht symbolisch für eine weitere Etappe – den Übergang zum Klassizismus in der Kunst. Überdies knüpft es an jene Tendenzen an, welche die Stellung Galiziens in der Politik der Monarchie festigten. Die Abbildung des durch den Verwaltungsapparat in die österreichische kulturelle Einflusszone eingegliederten Galiziens entstand 1824 bereits auf galizischem Boden. Der Schöpfer, Anton Schimser (1790–1838), österreichischer Herkunft, ließ sich 1812 in Lemberg nieder und begründete dort eine bekannte Bildhauerdynastie. Er hatte in Wien und Paris studiert. Als er 1822 den öffentlichen Auftrag für das Grabmal des Gouverneurs erhielt, war er in Lemberg bereits als akademischer Bildhauer anerkannt. Sein aus weißem Marmor gehauenes Galizien ist eine klassizistisch kühle, würdevolle weibliche Gestalt, die sich auf die kontrastierende schwarze Stele des Sarkophags stützt. Sie trägt eine Krone in der Art einer *corona muralis* (zu Deutsch: Mauerkrone), des antiken Symbols der Schutzgöttin einer Stadt. Das Attribut bilden drei Kronen in der *corona muralis* als heraldisches Symbol für Galizien. Eine andere Variante einer Personifizierung Galiziens, ebenfalls von Anton Schimser, wurde im Ballsaal des Höcht-Casinos in Lemberg anlässlich des Besuchs von Erzherzog Franz Karl in der Provinzhauptstadt im Juli 1823 aufgestellt.² Daraus zeigt sich, dass repräsentative Darstellungen Galiziens Anfang der 1920er-Jahre im Auftrag der Verwaltung des Kronlandes entworfen wurden.

Eine damals in der europäischen Symbolik weit verbreitete Verwendung der *corona muralis* kommt auch in einer der bekanntesten Personifizierungen Österreichs vor. Die weibliche Gestalt dominiert als Hauptelement den Austriabrunnen auf der Wiener Freyung, entworfen und ausgeführt 1844 bis 1846 von den Münchner Bildhauern Ludwig Schwanthaler und Ferdinand von Miller. In dieser Komposition wurde die klassische Anordnung der gesamten Gruppe gewählt; später wurde sie auch für Darstellungen Galiziens wiederholt. Am Fuße der Austria stehen Allegorien der vier wichtigsten Flüsse der Monarchie: die Elbe, die Weichsel, die Donau und der Po, die jeweils in unterschiedliche Meere – die Nordsee, das Schwarze Meer, die Ostsee und die Adria – münden und so die zentrale Stellung des Habsburgerreichs in Europa symbolisieren. Die Gestalten versinnbildlichen auch die vier wichtigsten Sprachgruppen des Imperiums: die deutsche, die slawische, die ungarische und die italienische.

² Vgl. *Gazeta Lwowska*, 4. August 1823, S. 373, zit. n. Jurij Biriulow: *Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku*, Warszawa 2007, S. 40.



Johann Baptist Hagenauer: östliche Brunnenanlage im Ehrenhof von Schloss Schönbrunn mit den Figuren Galizien, Lodomerien und Siebenbürgen, 1776
Foto: Klaus Pichler

Neben repräsentativen Darstellungen begegnen wir der Personifizierung Galiziens vereinzelt auch in Gruppenbildern als eines der Kronländer der Monarchie. So etwa zusammen mit Lodomerien und Siebenbürgen in der östlichen Ehrenhof-Brunnenanlage in Schönbrunn, die von Maria Theresia in Auftrag gegeben und zu Lebzeiten der Herrscherin errichtet wurde. In Gruppenbildern erscheint Galizien als eine Zwillingsschwester der anderen Figuren: Sowohl in der Brunnenanlage im Schönbrunner Schlosspark als auch in anderen Darstellungen, in denen Galizien nicht zu erkennen ist, gleicht die Provinz anderen märchenhaft-mythologischen Gestalten und ist lediglich in Inschriften namentlich präsent.

Auf diese Weise wurde die Personifizierung Galiziens auch in einer Gruppe von Ländern der Habsburgermonarchie auf einem Propaganda-Aquarell aus dem Jahr 1849 dargestellt. Wie alle anderen personifizierten Kronländer des Reiches (weibliche Figuren) bewundert auch Galizien Apoll – den jungen, bereits gekrönten Franz Joseph. Das kaiserliche Gefolge sitzt in einem Schiff, das sich durch ein stürmisches Meer, ein Symbol für die unruhige Zeit des „Völkerfrühlings“, kämpft.

Die in den Kreis der Habsburger Kronländer aufgenommene Provinz Galizien bekam ihren Platz auf den

wichtigsten Bauwerken in Wien, wobei sie dabei unterschiedliche Erscheinungsformen, je nach Idee des jeweiligen künstlerischen Projekts, annahm. So ist Galizien in Schönbrunn Teil einer Rokoko-Skulptur, während es am neugotischen Wiener Rathaus als frühmittelalterlicher Wappenträger dargestellt wird, was mehrere Deutungen

Josef Haßlwander: „Das Schiff Österreich“, um 1849
(Wien Museum, Inv. Nr. 65.744/1)





Josef Lax: Gipsmodell des Wappenträgers „Galizien“ für die Fassade des Wiener Rathauses, 1880/81, Kat. Nr. VII.1.

zulässt: Grenzland, Grenzmark oder Verteidigung des Kaiserreichs.

Das Landtagsgebäude in Lemberg

Während in Wien das neugotische Rathaus und das einem antiken griechischen Tempel nachempfundene Parlament errichtet wurden, erfreute man sich in Galizien der ersten Jahre der Autonomie. In Lemberg fiel die Entscheidung über den Bau des Landtagsgebäudes. Seine Architektur verkörpert liberale Ideen, und die Geschichte seiner Errichtung ist ein Paradebeispiel für die galizische Ambivalenz, für das galizische Mäuscheln und seine Kompromisse. Den Bauarbeiten ging ein großer Architekturwettbewerb voraus: Es wurden unzählige Pläne entworfen, zahlreiche Architekten, darunter der berühmte Otto Wagner, präsentierten ihre Ideen. Schlussendlich wurde – unter ungeklärten Umständen – das Projekt von

Juliusz Hochberger, dem damaligen Leiter des Bauamts in Lemberg, eine Zusammenstellung der eingereichten Entwürfe, ausgewählt. Das Gebäude wurde in den Jahren 1877 bis 1881 im Stil der italienischen Renaissance (Vorderfront: Spätrenaissance, Rückseite: Frührenaissance) errichtet. Dieses Gebäude stellt die bekannteste Personifizierung Galiziens dar, jene, die am meisten mit der Provinz assoziiert wird.

In einem weiteren Wettbewerb schrieb der Landesausschuss des Landtags die wichtigsten schmückenden Skulpturen aus; 14 Arbeiten wurden eingereicht. Im Ausschreibungstext wurden Figuren und allegorische Motive, die auf dem Gebäude prangen sollten, aufgezählt: „Den Abschluss der Frontfassade soll eine Gruppe dreier Figuren bilden; diese stellt die Gesetzgebung dar, welche Polen und Ruthenien beschützt.“³ Am 30. Mai 1879 fasste der Landesausschuss den Beschluss: Auf dem Giebel „soll ein Genius mit dem Wappenschild Galiziens stehen, zu seinen Seiten werden Figuren, welche die Weichsel und den Dnjestr, die Hauptflüsse der Einzugsgebiete der Ostsee und des Schwarzmeeres, darstellen, aufgestellt.“⁴ Unterhalb der Dachkante, in der Attika, sollten vier allegorische Gestalten, Personifizierungen von Freiheit, Einheit, Gerechtigkeit und Mut, ihren Platz bekommen; allerdings wurden sie niemals angefertigt. Zum Wettbewerb wurden ausschließlich polnische und ruthenische Künstler zugelassen,⁵ wodurch die österreichischen Konkurrenten ausgeschlossen und in der Folge hauptsächlich polnische Bildhauer engagiert wurden.

Den Wettbewerb für die Frontgiebelgruppe gewann Teodor Rygiel (der spätere Schöpfer des Krakauer Denkmals für Adam Mickiewicz, den wichtigsten polnischen Nationaldichter), der zwar mit Warschau verbunden war, damals jedoch in Florenz lebte.

Das Galizien von Rygiel, „ein holdes Weib“, um Henryk Struve zu zitieren, der diese Gruppe im März 1881 auf seiner Reise nach Italien beschrieb, trug „eine reiche Toga, deren Faltenwurf sanft im Wind weht und liebevolle Formen enthüllt. [...] Ein Stern, der in alle Richtungen Licht, Friede und Hoffnung ausstrahlt, beleuchtet ihr Antlitz, und mit den Armen möchte sie die ihr zu Füßen liegenden Gestalten zu sich holen, sie an ihren Busen drücken und mit den Händen der mütterlichen Liebe und Fürsorge umschließen. Die unteren Figuren wenden einander den Rücken zu, als ob sie zeigen wollten, dass jede von ihnen nur mit sich selbst beschäftigt ist und nicht an seinen Nachbarn denkt.“⁶

³ Aus der Lokal- und Überregionalchronik der *Gazeta Narodowa*, 9. Jänner 1879, S. 2 (übers. P. K.).

⁴ Aus der Lokal- und Überregionalchronik vom 31. Mai 1879 in der *Gazeta Narodowa*, 1. Juni 1879 (übers. P. K.).

⁵ Vgl. Ludwik Masłowski: Modellausstellung, in: *Gazeta Narodowa*, 8. Oktober 1879 (übers. P. K.).

⁶ Henryk Struve (Pseudonym Florian Gąsiorowski): Italienische Chronik, in: *Kłosy*, 9. April 1881, S. 252 (übers. P. K.).

Die ikonografische Bedeutung der Skulpturengruppe lässt eine universelle Analogie mit einer allgemeinen Auffassung eines Landes erkennen, ausgedrückt durch eine weibliche Gestalt in Begleitung von Tugenden und Flüssen, den symbolischen Elementen für die Offenheit Galiziens (im aufgeklärten Habsburgerreich) sowie den ehrgeizigen Anspruch der Provinz (und des Reiches), als Bindeglied zwischen Ost und West zu fungieren. Eine formal am deutlichsten ausgestaltete Urform dieser Darstellung war die Figur der Austria am Südportal des Industriepalasts der Wiener Weltausstellung 1873. Die als Krönung des Portals entworfene skulpturale Dekoration symbolisierte Österreich. Sie stammt von den berühmten Wiener Bildhauern und Künstlern Ferdinand Laufberger (1829–1889), Professor für dekorative Malerei an der Kunstgewerbeschule Wien, und Edmund von Hellmer (1850–1935). Die Austria lädt mit einer schützenden Geste (so wie die weibliche Galizia auf dem Lemberger Landtag) Völker und Nationen zu sich ein und schwebt über den Menschenmassen, die in die Ausstellung strömen. Diese allegorische Darstellung unterstrich den völkerverbindenden Charakter der Ausstellung. Schlagworte wie Friede,

Wohlstand und Überfluss betonten die Errungenschaften des liberalen Bürgertums, das sich hier selbst feierte.

Die liberal-progressive Tendenz wurde in Lemberg weiterentwickelt: Der Kapitalismus und die liberalen Werte wurden in der Skulpturengruppe des Bildhauers Leonard Marconi für das Dach der Galizischen Sparkasse (1890) thematisiert. Diese korrespondiert allerdings bereits mit der erweiterten Ikonografie eines neuen Wertesystems, das sich in der amerikanischen Freiheitsstatue (Entwurf: Frédéric-Auguste Bartholdi, 1886) manifestierte. Hier bewegt sich die Allegorie auf einem weiten Feld von Symbolen einer allgemeinen Modernität und knüpft dabei in der Bedeutung leicht an die antike Mythologie der Griechen an, indem sie Bildnisse archaischer Gottheiten wie Hekate, die Göttin der Wegkreuzungen, der dunklen Welt der Magie sowie der Geister und Gespenster, ins Gedächtnis ruft. Diese wurde als eine durch die Nacht rasende *femme* mit einer Fackel in der Hand dargestellt.

Die Versuche, politische Strukturen zu mythologisieren und sie mit symbolischer Bedeutung auszustatten, waren im 19. Jahrhundert weitverbreitet und wurden auch in Bezug auf Galizien angewandt.



Teodor Rygiel:
Skulpturengruppe
auf der Attika des
galizischen Landtags
mit den Personifizie-
rungen von Galizien,
den Flüssen Weichsel
und Dnjestr, 1880/81
Foto: Yuriy Hudyma

Die Darstellung Galiziens richtete sich stark nach der Form des Urbildes, der Austria (Österreich), selbst sowie seiner Darstellungen (des Reiches) in der Kunst. Ein besonderes Merkmal, das Galizien von anderen Ländern unterschied und eine gewissermaßen eigene Aufgabe und Berufung dieser Provinz darstellte, war ihre besondere Bedeutung als Ostgrenze der westlichen ‚Zivilisation‘. Die in diesem Beitrag erörterten Darstellungen zeigen Methoden der Allegorisierung, die als unterschiedliche Beispiele ikonografischer Umgestaltung im Zeitgeist des Historismus des 19. Jahrhunderts gedeutet werden können. Eine weitere Schlussfolgerung lautet, dass künstlerische Darstellungen Galiziens von externen Kräften entworfen, importiert und adaptiert wurden und erst in den nachfolgenden Epochen Auswirkungen zeitigten.

„Galizischer Stil“

Wie funktionierte der „Mythos Galizien“ in künstlerischer Hinsicht, als Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts nationale Ideen an Einfluss gewannen? Nun wird ein ganz anderes Drehbuch verwendet (nebenbei bemerkt, führt dieses die Wirksamkeit des ursprünglichen Mythos vor). Darunter fallen Versuche, den Begriff Galizisch zu prägen oder zu verallgemeinern, zu identifizieren und seine Definition zu ergänzen, indem man diesen Terminus durch das Prisma lokaler, nationaler und übernationaler Identitäten betrachtet. Am besten zeigten sich diese Versuche in der Architektur der Stadt Lemberg und in den Bemühungen, das Wesen eines „galizischen Stils“ festzuhalten. Ein Vertreter der Bezeichnung „galizischer Stil“ war Edgar Kováts, ein Ungar, der die Innenausstattung für den Galizien-Pavillon auf der Weltausstellung in Paris 1900 entwarf. Mit diesem Stil, der als regionale und gleichzeitig übernationale Ausdrucksform präsentiert wurde, war man bestrebt, neben dem (polnischen) Zakopane-Stil und dem (ukrainischen) Huzulen-Stil oder gar statt der beiden Fuß zu fassen. Allerdings konnte sich die Idee eines „galizischen Stils“ mit einem Ausdruck stärkerer regionaler Identität, die sich vor allem im Zakopane-Stil manifestierte, nicht messen. Diese Art der Architektur und der Gebrauchskunst wurde jenseits der Karpaten, in der Gegend der *Huzulschtschyna* (auf Deutsch die Huzelei oder das Huzulenland), als ostgalizisch und später auch als die Huzulen-Sezession oder ukrainisch bezeichnet.

In diesem Prozess tritt Galizien als eine lokale, provinzielle Version des Habsburgermythos in Erscheinung. Diese Perspektive spiegelt die Natur des grundlegenden

Konflikts der Donaumonarchie wider – des Konflikts zwischen dem übernationalen, universalen Imperium der Ordnung und Loyalität, das kein eigenes Modell eines „imperialen Nationalismus“ hervorbringen kann, und den nationalen Sehnsüchten zahlreicher Subjekte der Monarchie.

Die zwei Galizien in der Kunst

Obwohl Galizien die Bühne bereits hundert Jahre davor verlassen hatte, tauchte sein Bild gegen Ende des 20. Jahrhunderts auf spektakuläre Weise wieder auf. In der Zeit der gedanklichen Nicht-Existenz war das Gebiet des ehemaligen Galizien in zwei Teile gespalten – das polnische und das ukrainische Galizien. Es existierten grundsätzlich übereinstimmende Vorstellungen, die jedoch letztlich zwei unterschiedliche Bezeichnungen ergaben – Galizien und Halytschyna. In der Kunst ist der Unterschied zwischen der Rolle, der Bedeutung und dem Umfang des „Mythos Galizien“ in Galizien und dem „Mythos Galizien“ in Halytschyna sehr markant.

Im polnischen Teil findet eine vielseitige Revision der k. u. k. Mythologie statt. Nostalgische Verallgemeinerung, private Geschichten und Familientraditionen werden zum Gegenstand von Literatur und Sprache. Die gegenwärtige Kunst bewegt sich beim Thema Galizien im Bereich der Narration, sie bedient sich der Metasprache der Erinnerung, oftmals in Form von Fantasie. Die wichtigsten Tendenzen dieser Kunst sind regionale Besonderheiten sowie – breiter aufgefasst – Galizien als ein Ort der Koexistenz vieler Kulturen und Völker, der mitunter aus dem typischen Blickwinkel eines Mitgliedstaates der Europäischen Union betrachtet wird. Eines der bedeutenden Ereignisse zum Thema „Gegenwartskunst und Galizien“ war ein Projekt der Galerie BWA Sokół in Nowy Sącz, das als Zyklus von fünf internationalen Kunstausstellungen über Galizien konzipiert wurde. Die Ausstellung, die sich zum Ziel gesetzt hatte, ein Porträt des mythischen Galizien als einer verloren gegangenen „persönlichen Heimat“ mit einer Existenz „außerhalb der Geschichte“⁷ zu zeichnen, zeigte auch die Rolle, die Galizien dabei zuteil wurde: ein Mythos, ein Vorwand, jedoch keinesfalls ein Objekt eigentlicher künstlerischer Aktionen.

In seinem ukrainischen Teil verwandelte sich Galizien formell in Halytschyna. Dort ist sein Mythos primär mit der ukrainischen Geschichte, den Unabhängigkeitsbestrebungen und EU-Ambitionen verbunden. Dieser Mythos ist stark politisch geprägt. Neben dem erzählerischen Motiv wird Galizien selbst zum Kunstobjekt – und das macht den

⁷ Adam Budak: Dyskurs nostalgii i: Malgorzata Skowronska (Hg.): *Passja ornitologa. Tworzenie mitu. On myth making*. Ausstellungskatalog: Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół, Nowy Sącz 2011, S. 12f.

wesentlichen Unterschied zum polnischen oder westlichen Teil Galiziens aus: Galizien wird zum Kunstobjekt, zur politischen Demonstration.

Umformungen sowie wortgetreue und metaphorische Darstellungen Galiziens tauchen in der Malerei der Künstler aus Lviv und Iwano-Frankiwsk seit Anfang der 1990er-Jahre auf. Der führende Vertreter des Themas Galizien in der ukrainischen Kunst ist der Lviver Künstler Vlodko Kostyrko (geb. 1967), einer der Verfechter des galizischen Separatismus, das als Kunstprojekt betrachtet wird. Seine in barocker Manier à la Caravaggio geschaffenen Gemälde sind mit Inschriften in ukrainischer Sprache in lateinischen Buchstaben versehen und bilden eine Galerie des proeuropäischen Halytschyna. Kostyrko greift das Bild Galiziens auf, das Rygiel geschaffen hatte, ein in der Rumpelkammer der Geschichte vergessenes Tableau, zerrt es ans Tageslicht des öffentlichen Diskurses und gibt Galizien das „Siegesschwert“ in die Hand. Dieses Galizien nimmt allerlei Gestalten an, indem mit einem Unterton von Ironie und Erotik Elemente der Geschichte zusammengefügt werden: angefangen von einer Galerie der Könige und Persönlichkeiten aus der Zeit des Fürstentums Halytsch über eine nostalgisch-romantische Sichtweise mit Bildern der Stadt Lemberg und ihrer Hauptstadttradition bis zum einstigen Königreich Galizien und Lodomerien zu Zeiten der gütigen *Mater Austria* mit dem Lieblingskaiser Franz Joseph an der Spitze. Anstelle der (ver)störenden, unattraktiv-offiziellen Auslegung der ‚bäuerlichen‘ Version der Geschichte der Ukraine erlaubt nun ein wiederbelebter „Mythos Galizien“, eine eigene ukrainische ‚ritterlich-königliche Vergangenheit‘ zu entwerfen.



Vlodko Kostyrko:
Ritter. Die Brüder
Rastislawitsch, 2003
 Öl auf Leinwand,
 70 × 55 cm
 (Sammlung Oleh Mirus)

Żanna Komar, Kunsthistorikerin. Spezialgebiet: Geschichte der Architektur und der Stadtplanung in Mittel- und Osteuropa. Forschungsschwerpunkt: Geschichte der Moderne und der Architekturstilrichtungen im 19. und 20. Jahrhundert. Autorin der Publikation über das galizische Stanislaw und seine Architektur *Trzecie miasto Galicji. Stanisławów i jego architektura w okresie autonomii galicyjskiej* sowie Koautorin des Bildbands über den Jugendstil in Lemberg *Secesja we Lwowie*. Aktuell Mitarbeiterin des Instituts für das Europäische Kulturerbe am Internationalen Kulturzentrum Krakau.

Übersetzung aus dem Polnischen: Paulina Klotz