



EVGENI DYBSKY

GIOTTO PROJEKT WORK IN PROGRESS



EVGENI DYBSKY

GIOTTO PROJEKT WORK IN PROGRESS



ÜBER DEN BEGRIFF DER ZEITLICHKEIT. DAS GIOTTO PROJEKT „TRANSLATION OT TIME“ VON EVGENI DYBSKY

Beate Reifenscheid

„Die Bilder der Arenafresken stellen in chronologischer Abfolge Ereignisse aus dem Marienleben und aus dem Leben Christi dar, und zwar ist – mit Rinteln zu reden – jede Darstellung konzentriert »auf einen einzigen, das ganze Bild gleichmäßig belebenden Gedanken.«“¹

Giotto di Bondone schuf die Fresken in der Cappella degli Scrovegni in Padua um 1305 und schuf damit einen der reichsten Freskenzyklen des Mittelalters. Max Imdahl nennt sie in seiner bis heute gültigen Abhandlung zu Recht „Ereignisbilder“². Giotto leitete mit diesen Fresken eine Entwicklung ein, die schließlich zu dem für die spätgotische Kunst in Italien typischen Realismus führte. „Giotto nun war es, der sich auf das Gegenwärtige und Wirkliche hin ausrichtete... das Weltliche gewinnt Platz und Ausbreitung, wie denn auch Giotto im Sinne seiner Zeit dem Burlesken neben dem Pathetischen eine Stelle einräumte“ (Hegel). Während für die bis dahin gültige Malerei zweidimensionale Figuren charakteristisch waren, die als ikonographisch zu deutende Gestalten vor einem mit Symbolen dekorierten flächigen Hintergrund angeordnet waren, stellte Giotto erstmals in der abendländischen Kunst nahezu plastisch modellierte Individuen in einem perspektivisch angelegten Raum dar, die ihrerseits in ihren Beziehungen und mit ihren Bedeutungsinhalten zu verstehen waren. Er entwickelte dabei eine vielschichtige narrative Struktur, die nicht nur die Komplexität des Bibeltex-tes reflektierte und visuell transferierte, sondern auch ganz ungewöhnliche Zeitstrukturen aufwies – gewissermaßen eines Vorher, Gleichzeitig und Nachher –, die ein dennoch nahezu simultan wahrnehmbares Ganzes im Bild herstellten.

Evgeni Dybsky befasst sich seit 1992 mit einem Werkzyklus, den er als Ganzes unter dem Oberbegriff „*Translation of time*“ definiert, was man vielleicht mehr in einem kontextuellen Sinn als Zeitübersetzung interpretieren sollte. Innerhalb dieses fortlaufenden Werkes bildet der mit römisch „XVI“ nummerierte Teil dieser Serie das sog. „*Giotto Projekt. Translation of time*“, der sich – noch un- abgeschlossen – mit den berühmten Arenafresken von Giotto auseinandersetzt. In der Kunstgeschichte gibt es nur wenige Zeugnisse eines so radikalen Umbruchs in der Formensprache der Zeit wie sie diese „Arenafresken“ belegen. Man wird nicht umhin können, das Ansinnen Dybskys, diese Fresken „nachzumalen“³, als

ein hochgestochenes, nahezu unmögliches Unterfangen zu bezeichnen. Es ist ein Wagnis, das sich bewusst dem Vergleich mit dem heeren Ideal Giotto ausliefert.

So sucht Dybsky denn auch in seiner ganzen Radikalität nach bildnerischen Formeln der Abstraktion wie auch gleichermaßen der materiellen Mittel, um die unterschiedlichsten Aspekte des Vorbildes in ein zeitgenössisches Werk von durchaus eigener Geltung und Aussagekraft zu transferieren. Dabei sind folgende Faktoren der *translation* entscheidend: Die Adäquatheit der stilistischen Umsetzung unter Berücksichtigung der formalen Bildsprache Giottos, die Beachtung der materiellen Mittel bis hin zu ihrem den Zeiten selbst Unterworfen- sein, die Angemessenheit der Koloristik sowie der narrativen Struktur bei Giotto, die ihrerseits in eigene Dimensionen übersetzt werden müssen. Alle Faktoren sind auf das engste miteinander verwoben. Hier soll jedoch vornehmlich die Frage nach den Zeitstrukturen in den Blick dieser Betrachtung gerückt werden.

Im Grunde handelt es sich bei Evgeni Dybskys *Giotto Projekt* um eine fortlau- fende Versuchsanordnung, mit geradezu wissenschaftlich ausgelegten Exper- imenten, mit denen er dieser, in der Malerei sich eben nicht konkordant verhaltenen Dimension von Zeit nachgeht. So lässt die Malerei Giottos im Grunde nur die Illusion von Zeit zu, stellt diese ggf. mit narrativen Zeugnissen nach, ohne aber selbst Zeit zu sein. In diesen, den sukzessiven Prozessen un- terworfenen Bedingungen sieht Dybsky auch die Alterungsprozesse an den Arenafresken, die er gleichermaßen in seiner Malerei simuliert. So wendet er höchst spannende Rezepturen an, um die porösen Strukturen der Fresken nach- zuempfinden und erprobt Mischungsverhältnisse, die ihrerseits eine schnellere Bildung von Krakeluren provozieren, so dass scheinbar Altersrisse und -schrunden entstehen. Die Zeit rast, wird im Zeitraffer ausgetrickst, um dort anzu- gelangen, wo sie bei den Arenafresken visuell erst nach Jahrhunderte währender Zeit (heute) angekommen ist. Evgeni Dybsky erzielt schon allein damit zweier- lei: Die optische Annäherung an das Original und die dennoch entscheidende Eigenständigkeit seiner eigenen visuellen Erscheinungen im zeitgenössischen Bild. Er vermag dies, bei aller Annäherung an die Fresken und ihre Bildstruktur,

mittels einer letztlich dann doch sehr eigenwilligen Farbigkeit, die das schlammig-erdige Braun der Fresken simuliert, sich dem unvergleichlichen Blau annähert und in Partikeln auch das Gold der Nimben aufgreift. Ihnen jedoch kontrastiert er gerne ein sattes Orange-Gelb, ein kühnes Pink und gelegentlich auch ein kurz aufleuchtendes Grün. Überdies versucht er dennoch nicht, Giotto zu kopieren, sondern weitgehend frei zu interpretieren.

Nicht anders verhält es sich mit der Dimension des Raumes, die Dybsky auf sehr eigenwillige Weise mit in sein Konzept einbezieht. Dies betrifft wiederum mehrere Faktoren: die weitgehende Übernahme des räumlichen Konzeptes von Giotto sowie die in vereinzelte Zonen des Bildes sich ausbreitende Dreidimensionalität in Dybskys Bildfassungen. Besonders letztere knüpft an dessen schon seit Jahren in seinen Bildwerken sich manifestierende Dreidimensionalität an, die das Bild zum Objekt umwandelt, es herausführt aus seinem Gefangensein im Zweidimensionalen, indem sie Tiefenräume erzeugt, die mehr als bloße Vertiefungen sind. Es sind „Metaräume“ des Bildes, die ihrerseits nur einen Moment der Transition vergegenwärtigen, indem sie suggestiv erlauben, „hinter“ die Bildfassade, d.h. jenseits der reinen Oberfläche des Bildes, zu blicken. Dybsky inszeniert hier ein voyeuristisches Schauen „in die tieferen Geheimnisse des Bildes“ und er vollführt so ein Vexierspiel der tatsächlichen und der nur scheinbaren Faktizität des Bildkörpers und -raumes. Er bezieht sich hier – zumindest im konzeptuellen Ansatz – eindeutig auf Lucio Fontana, der seine Leinwände bereits in den 1950er Jahren aufschlitzte, um den Raum hinter dem Bild in den Kontext von Bildwirklichkeit und -raum zu integrieren. In einem Interview bezeichnet Dybsky diese „Ausstülpungen“ auch als „Krater“⁴. Während Fontana jedoch dem Bild sein Geheimnis belässt (indem er den Raum hinter der Leinwand nur andeutet), konstruiert Dybsky bewusst Vertiefungen und Hohlräume, die ihrerseits das Bildkontinuum nur fortsetzen.

Mit den Zeitstrukturen verhält es sich kaum anders. Den Begriff der Zeit kann man, wie schon erwähnt, im Bild nur anhand der narrativen Elemente nachvollziehen und zwar indem sich die Handlung auf den eigentlichen Höhepunkt hin konzentriert und alles weitere Geschehen sich von dieser wiederum ableitet. Max Imdahl zitiert in diesem Zusammenhang Wickhoff, wenn er von der „Auswahl des prägnanten Moments“⁵ spricht. „Die Makrostruktur des Bildes und die Strahlkraft der Gebärde sind ununterscheidbar“⁶, betont Max

Imdahl. In den Arenafresken wird diese Qualität der narrativen Struktur auf das Subtilste evoziert, alle Gebärden sind hinterfangen von einem Bildgrund, der diese zu steigern vermag. So konzentriert sich in der *Erweckung des Lazarus* alles auf die Segensgeste Christi, die zudem als einzige vollkommen frei vor dem blauen Hintergrund steht.

Im *Giotto Projekt* von Dybsky spielen die emotionalen Bedeutungsgesten keine übergeordnete Rolle, sondern vielmehr die großen Kompositionsstrukturen. Diese beziehen sich mehr auf die perspektivischen Bildräume und ihre Hauptachsen sowie auf die Übersetzung der Koloristik. Wie entscheidend diese für Dybsky sind, kann man vor allem auch an den Aquarellen und Zeichnungen nachvollziehen. Die Fokussierung auf diese wenigen bildnerischen Elemente erlaubt es Dybsky, sich formal weitgehend von narrativen Strukturen frei zu machen und stattdessen sehr abstrakt zu werden. So entsteht ein Werkkomplex, der sowohl die Orientierung an dem italienischen Vorbild als auch alle malerischen Freiheiten zulässt. Dybskys *Translation of Time* zeigt hier deutlich wie dieser Prozess von Zeit konzeptionell angelegt und sichtbar gemacht werden soll – als intensives Studium Giottos und dessen Herüberleitung in einen zeitgenössischen Kontext. So gelingt es ihm, um mit Imdahl zu sprechen, ebenfalls „Ereignisbilder“ von großer Intensität zu erschaffen. „Ich wollte in der Kunst immer das Andere sehen, das, was nicht von dieser Welt ist.“⁷

Das Bild bleibt bei Dybsky jedoch Fragment: im positiven Sinne kann und will es Zeit zeigen, sie einholen, aber letztlich nicht überholen. Zeit wird nicht geschönt, sondern die Arenafresken bleiben das, was sie sind: Unerreichbar.

1 Max Imdahl, Über die narrativen Strukturen in den Arenafresken Giottos, in: Max Imdahl. Zur Kunst der Tradition. Gesammelte Schriften, Bd. 2, hrsg. von Gundolf Winter, Frankfurt am Main, 1996, Bd. 2, S. 180.

2 Imdahl, ebenda, S. 180.

3 Vgl. Evgeni Dybskys Statement über seinen Zyklus in diesem Katalog, S. 20.

4 Evgeni Dybsky im Gespräch mit V. Kirchmeier, 11. November 2002, in: Evgeni Dybsky, Staatliche Tretjakov Galerie, Moskau und Ludwig Museum im Russischen Museum, St. Petersburg, Bönen 2002, S. 62.

5 Imdahl, ebenda, S. 206.

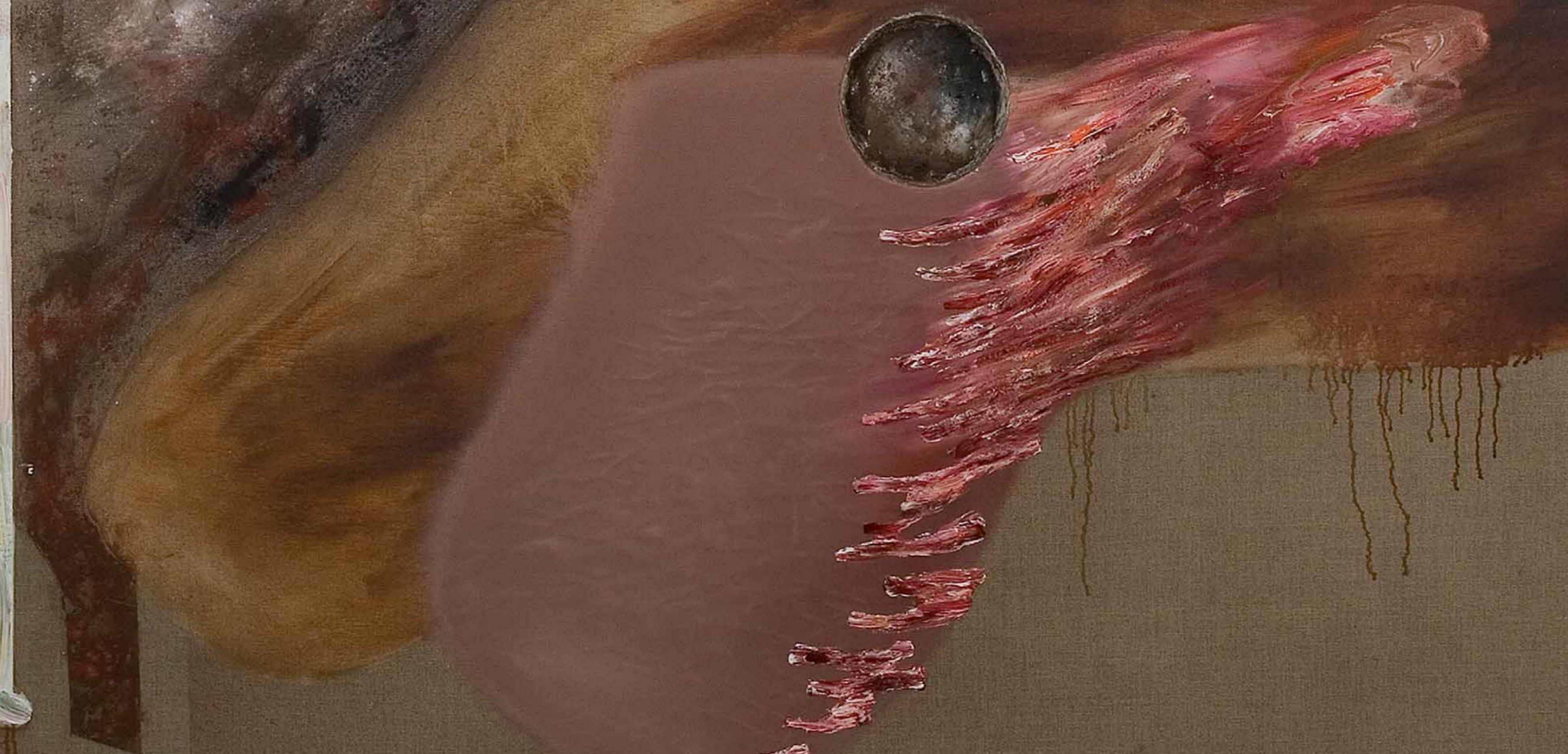
6 Imdahl, ebenda, S. 195.

7 Evgeni Dybsky, in: Dybsky 2002, a.a.O., S. 62.















DAS GIOTTO PROJEKT

EVGENI DYBSKY

Seit 2003 bezeichne ich meine Arbeiten als „Dialog mit Geschichte“. Am Anfang versuchte ich meine früheren, künstlich „gealterten“ Strukturen in meine neuen „Räume“ einzuführen. Danach begann ich mit einem Arbeitszyklus, der sich auf fotografische Fragmente klassischer Arbeiten des Puschkin-Museums in Moskau bezog.

Im Jahr 2005 war ich unterwegs nach Venedig. Ich kam aber zuerst nach Padua. Ich wollte meine geliebten Fresken von Giotto in der Cappella degli Scrovegni wiedersehen, dieses Mal nach einer langen Restaurierungs-Phase. Meine Enttäuschung über das Ergebnis dieser Arbeiten kannte keine Grenzen: Es reichte nicht, dass die Kapelle zu einer Touristenattraktion geworden ist, bei der man in einer Warteschlange ein Bildungsfilmchen vor der Besichtigung „über sich ergehen lassen muß“, nein, die „Originale“ durfte man jetzt auch nur 30 Minuten betrachten. Das Wort „Originale“ darf man wirklich nicht für das benutzen, was ich gesehen habe: Die Restauratoren verunstalteten die einmal atmende Zeit und die Magie der Fresken, sie bemalten sie mit beinahe phosphoreszierenden Farben (wohl nach dem Vorbild der „Cappella Sistina“ im Vatikan). Ich fühlte mich an ein russisches Sprichwort erinnert: „Von der Liebe bis zum Hass ist es nur ein Schritt.“

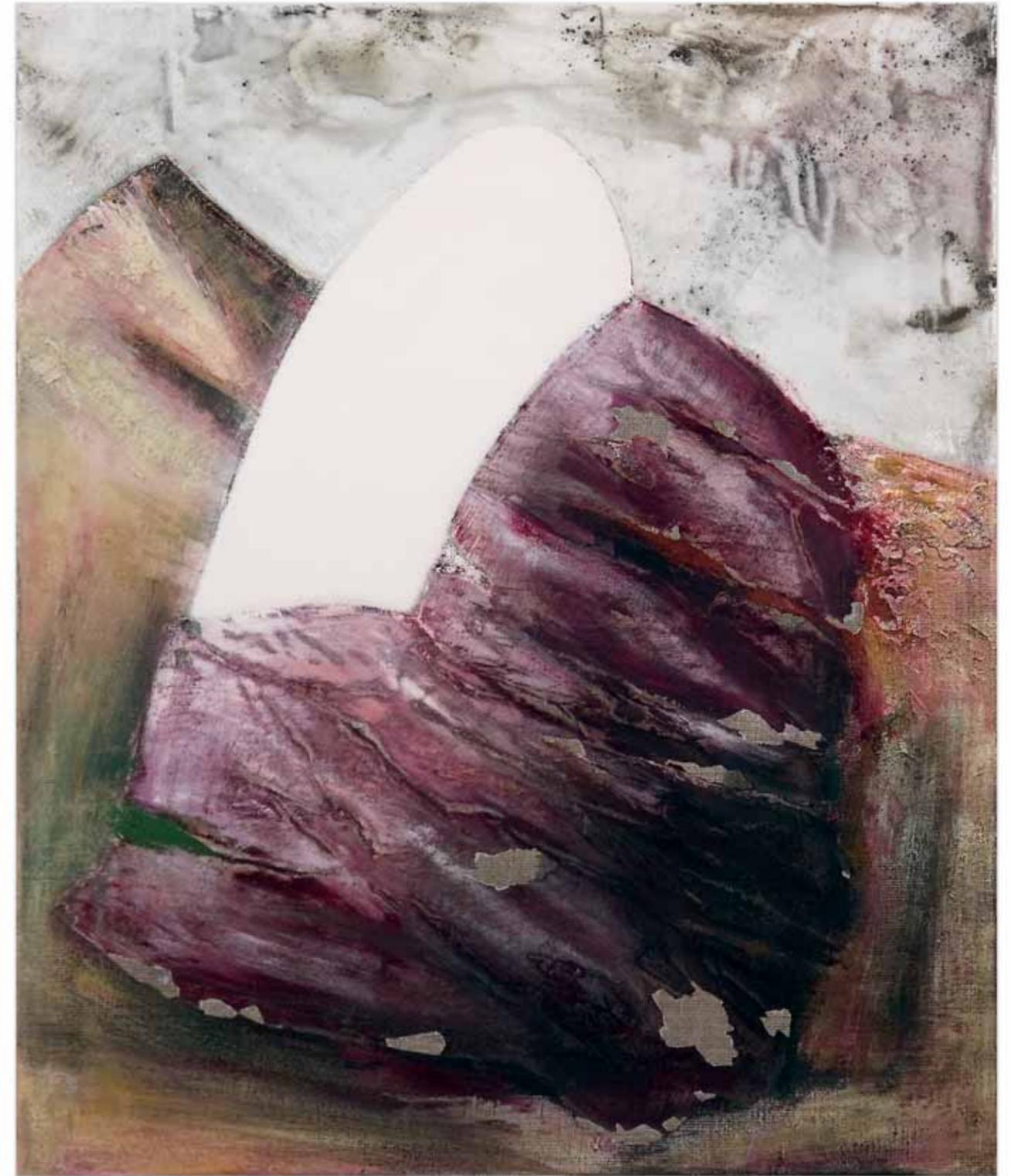
Schon als Student liebte ich Giotto. Einmal ergatterte ich den ungarischen Monographie-Nachdruck über Giottos „Arena-Fresken“ von dem italienischen Verlag „Rizzoli“, damals und heute noch eine hervorragende Qualität. Als ich 1988 zum ersten Mal nach Italien fuhr, auch auf dem Weg nach Venedig, sah ich in Padua zum ersten Mal Giottos Fresken. Nicht immer können sich Originale zum eigenen Vorteil mit der entzückenden Wirkung einer Reproduktion messen, aber dieses Mal gab es eine volle Übereinstimmung: Meine Freunde, die ich aus dem Zug nach Venedig buchstäblich herausgezogen habe, und ich ergötzen uns an den Fresken und vergaßen dabei die Lagunenstadt. Einige Male danach wiederholte sich mein „Ergötzen“ durch erneute Reisen nach Padua.

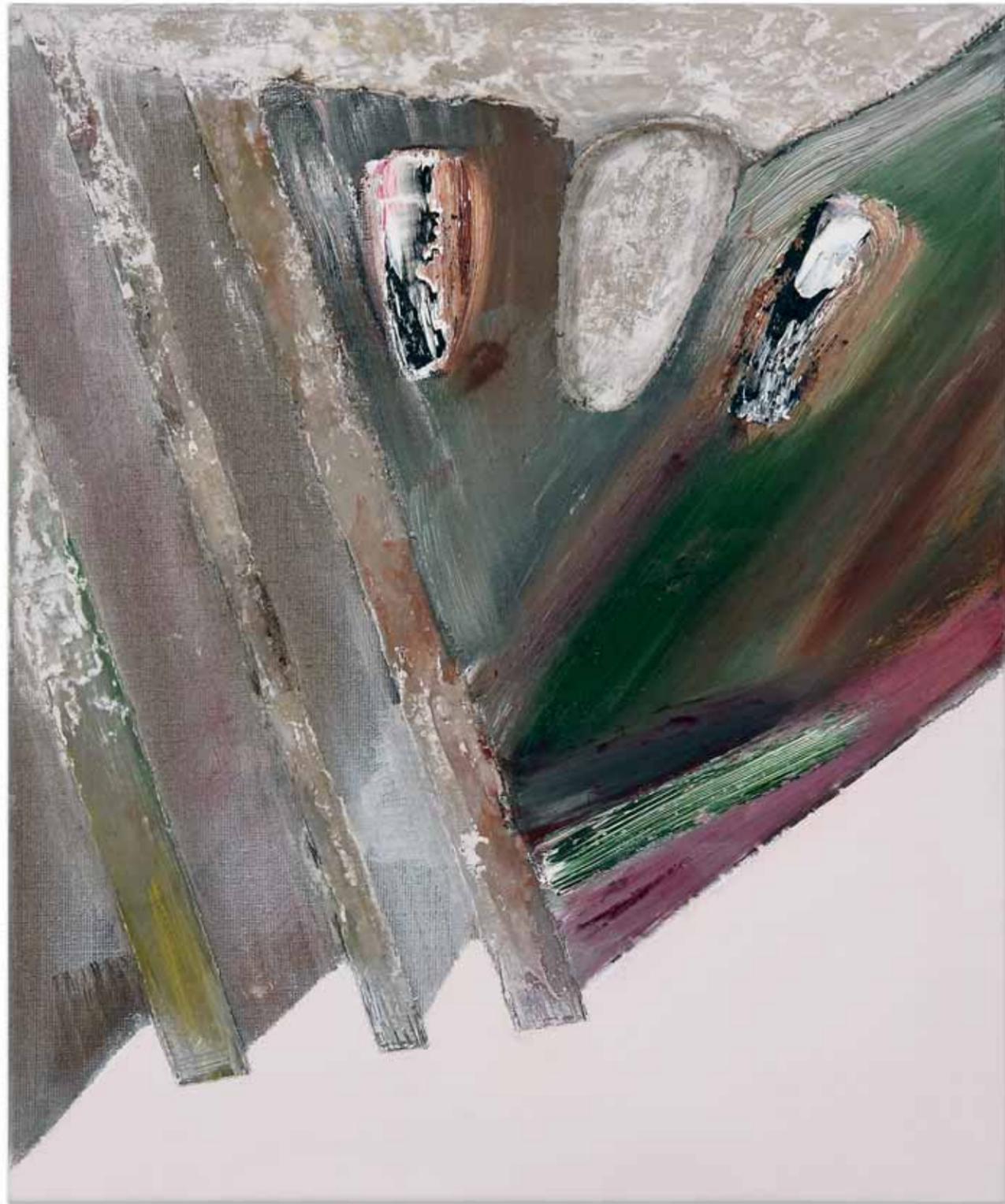
Vor kurzem begann ich den direkten Dialog mit Giotto - Il mio Maestro preferito. Ich begann meine Strukturen der Malerei mit den Freskenfragmenten zusammenzuführen. Den Monographie-Nachdruck besitze ich immer noch. So entstand die kleine Serie von Studien nach Giottos Fragmenten. Seit kurzem habe ich die Idee, die Arbeiten aus der Kapelle sozusagen wiederherzustellen. Eben das wiederherzustellen, was ich an diesen Fresken so liebte. Uns ist es eigen, den Liebesobjekten unsere Fantasien zuzuteilen, auch über Fantasien von Formen.

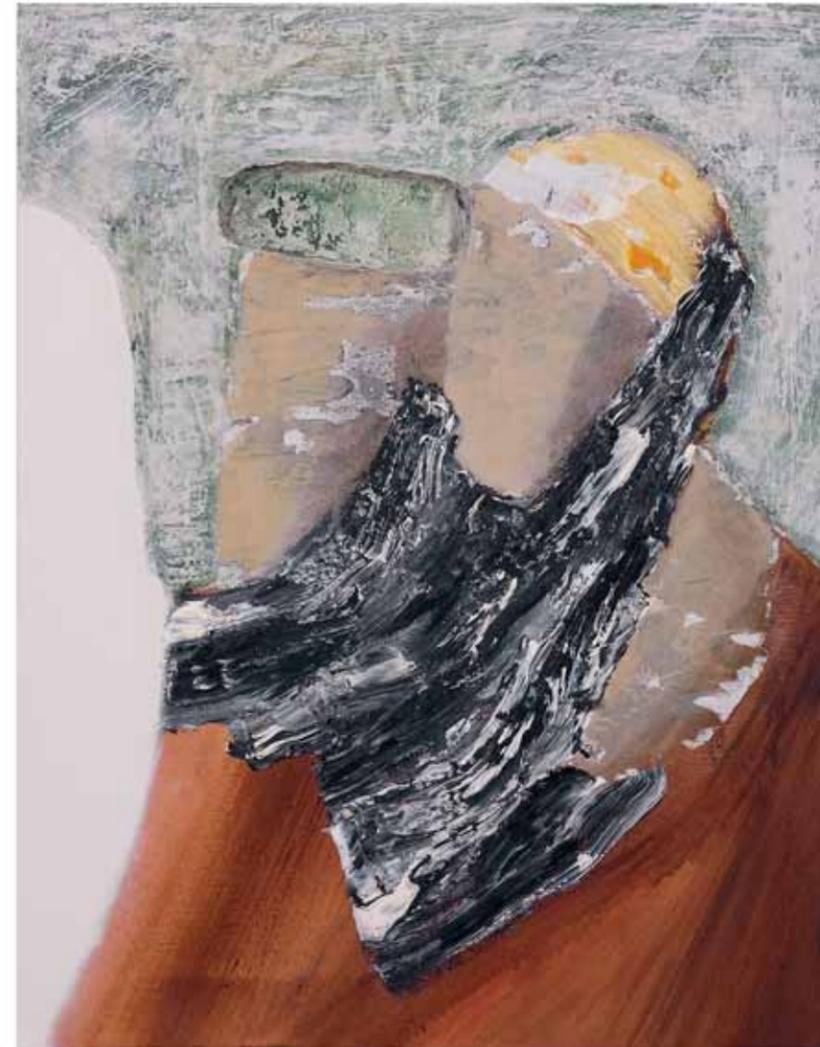
Ich begann auf den in Originalgröße zugeschnittenen Leinwänden „meinen Giotto aus Padua“ zu sublimieren. Natürlich ist es „mein Giotto“, mit den Eigentümlichkeiten meiner Malerei. Diese sind im Laufe der arbeitsintensiven Jahrzehnte entstanden, eine konsequente Entwicklung innerhalb meines Daseins als Künstler. Insgesamt entwickelten sich die Besonderheiten meiner Arbeiten aber stets unter dem Einfluss von Giottos Kunst.

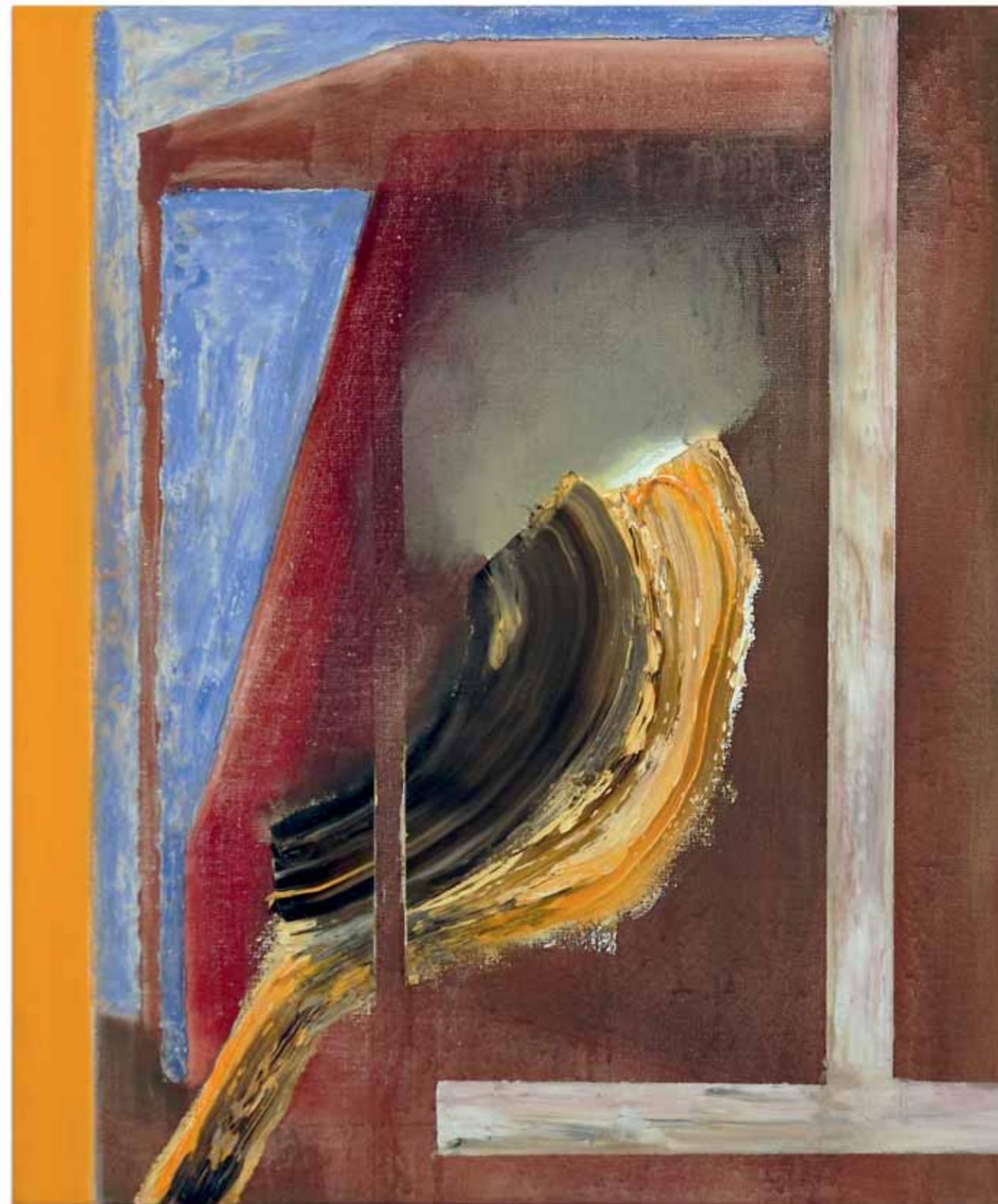
Ich werde überhaupt nicht müde, über seine Aktualität (das von mir ungeliebte Wort im künstlerischen Diskurs) begeistert zu sein. Er war der Vorläufer der Koloristen, der Abstraktion und der Surrealisten. Seine „nicht kompatiblen“ Flächen und Volumen gaben den Impuls für einige Künstler, das galt auch für mich. Sein „Primitivismus“ stellt sich heute als Avantgarde heraus.

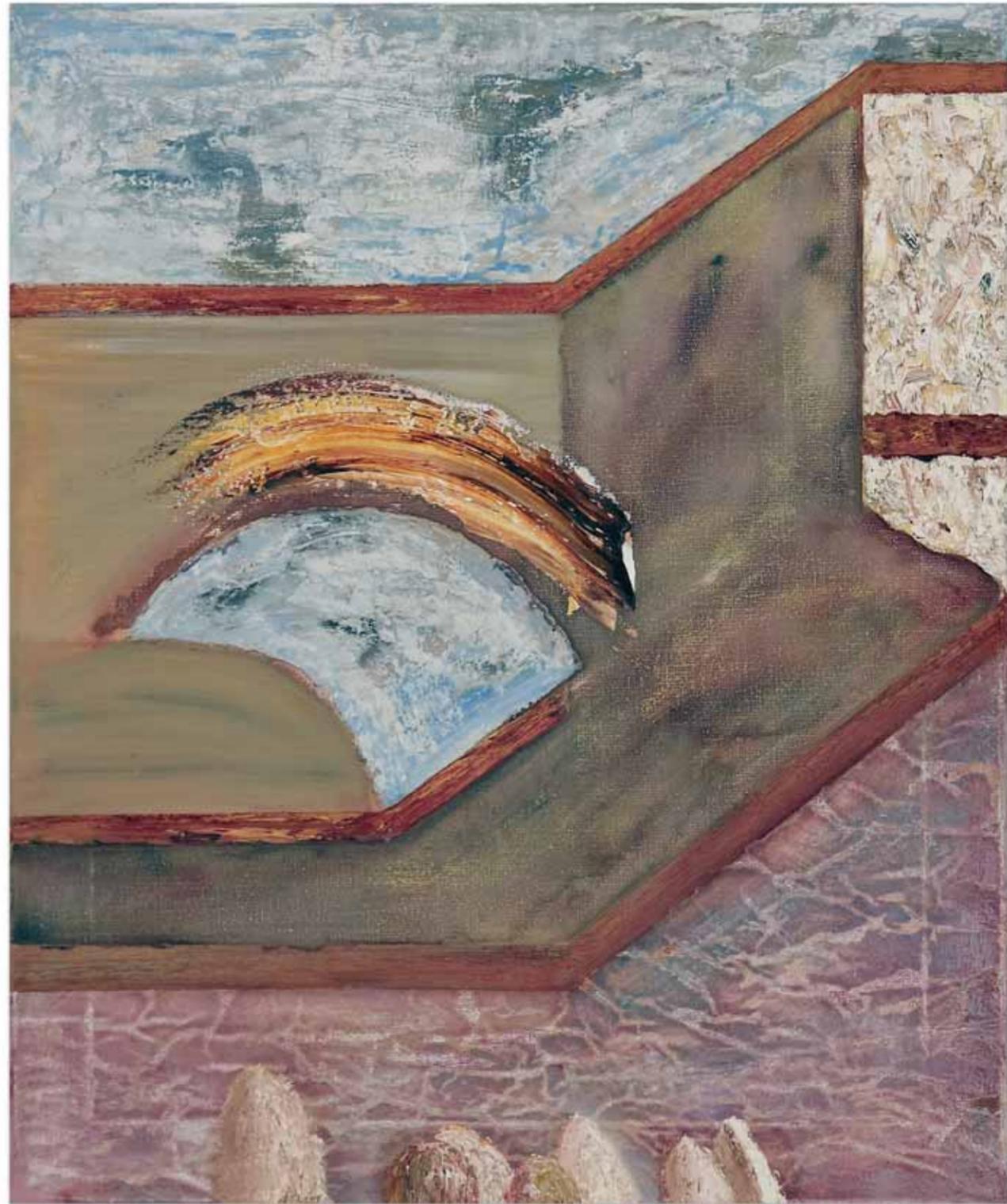
Ich weiß nicht, ob ich alle Fresken aus der Kapelle „wiederherstellen“ kann oder will: Das hängt von der Möglichkeit ab, etwas Neues in dieser „Wiederherstellung der Liebe“ für mich selbst zu entdecken. Und die Entdeckungen ereignen sich ...

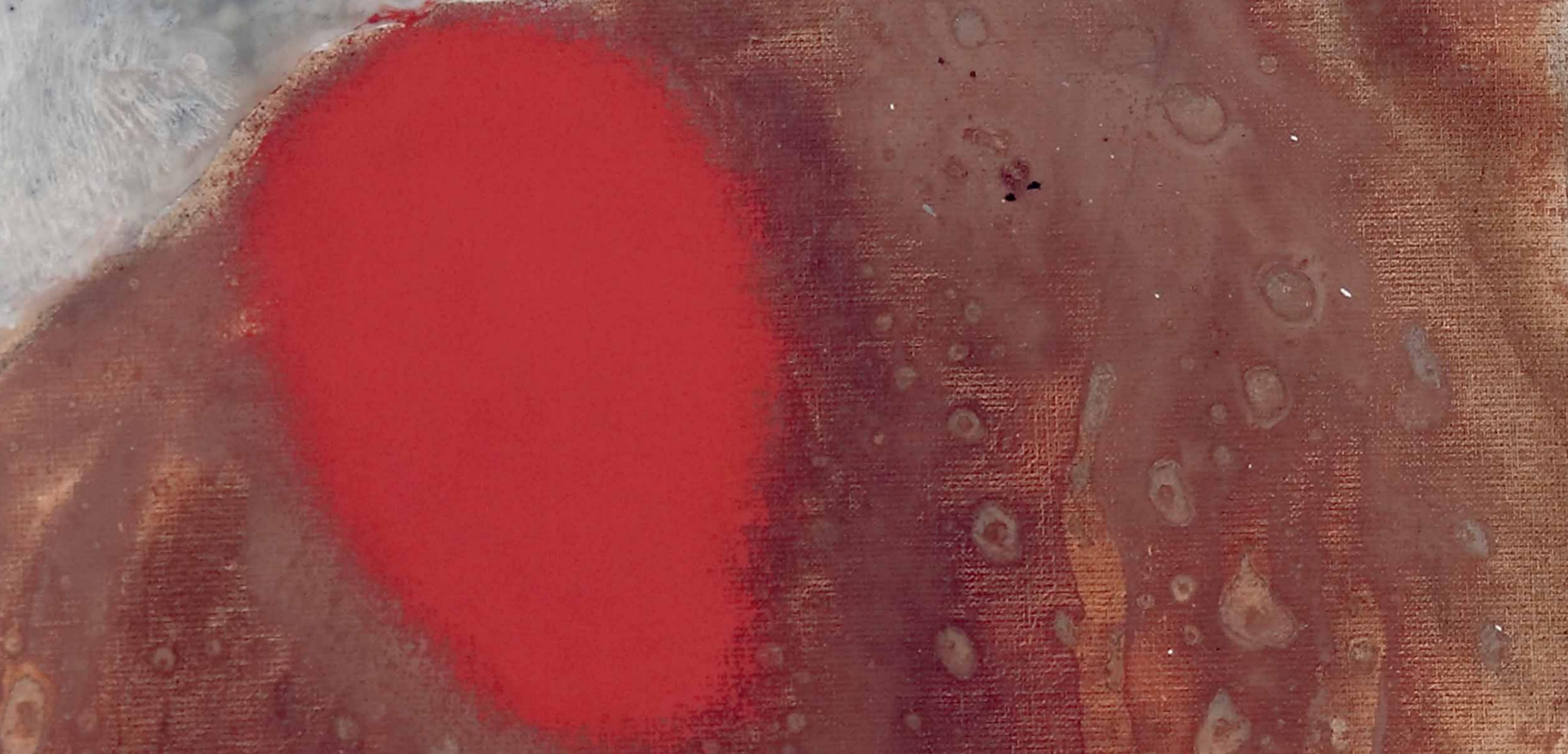


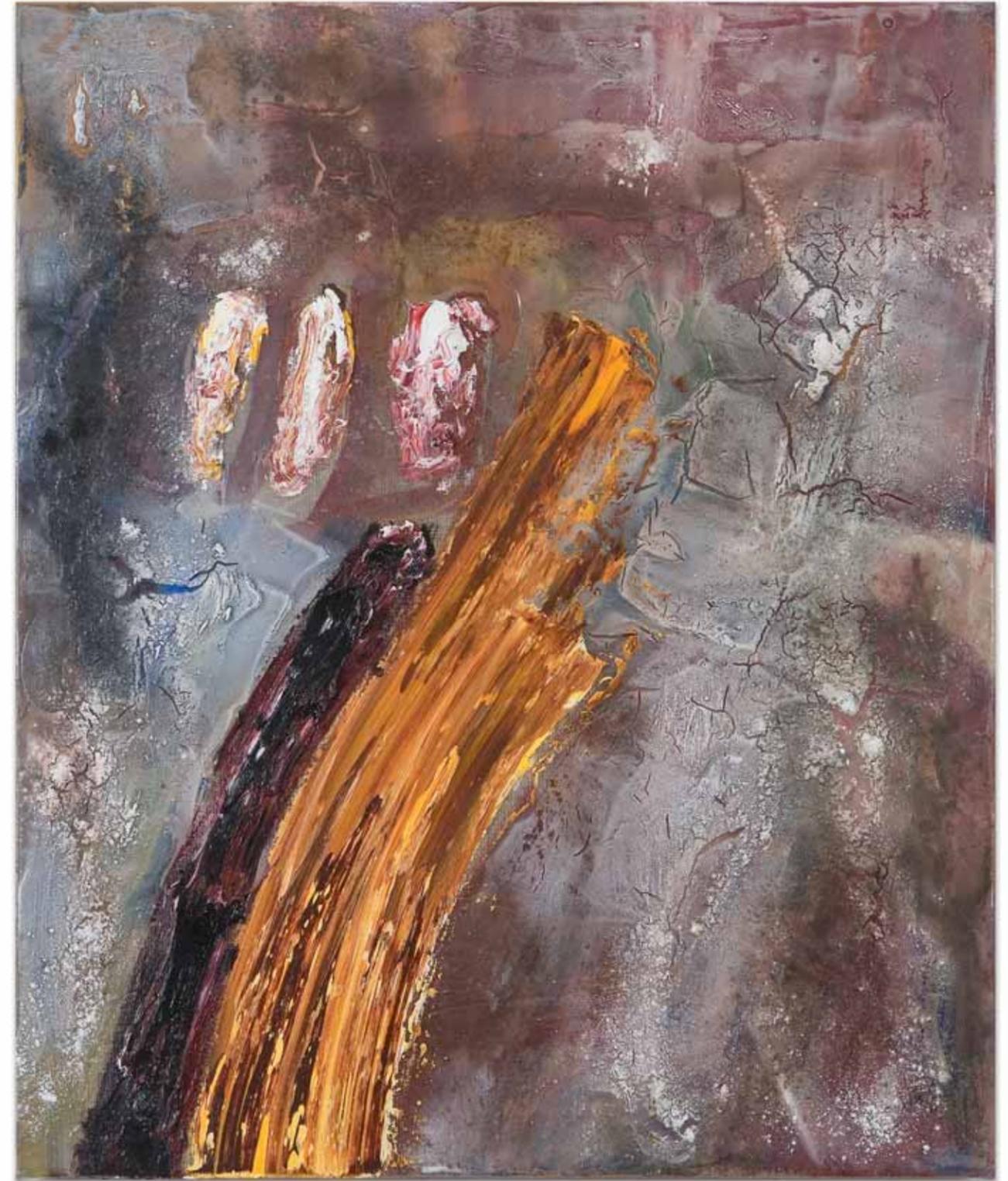












EVGENI DYBSKI UND DIE ARENA-KAPELLE IN PADUA

Christiane Morsbach



Giotto di Bondone, Arena-Kapelle
Innenansicht nach Westen



Giotto di Bondone, Arena-Kapelle
Innenansicht nach Osten



Giotto di Bondone, Arena-Kapelle
Südwand, untere Bildzeile, Die Fußwaschung (Ausschnitt)

Evgeni Dybsky ist Maler. Geboren 1955 als Sohn einer russischen Familie in Rumänien wuchs er in Moskau auf, wo er auch an der Kunstschule und dem Surikow-Kunstinstitut studierte. In den 80er Jahren zählte Dybsky in Moskau zu den wichtigsten Künstlern – in einem Jahrzehnt, in dem die inoffizielle Kunst begann, sich zunehmend öffentlich von der sozialistischen der Traditionalisten beziehungsweise der Realisten abzulösen. Das Land befand sich inmitten eines politisch die gesamte Welt in Atem haltenden Umbruchs. In dieser Zeit führte Dybskys persönlicher künstlerischer Selbstfindungs- und Abkapselungsprozess am Ende des Jahrzehnts weg von der Pflicht-Mitgliedschaft im Moskauer Verband Bildender Künstler, hin zu neuen Orten in Europa: Seit 1990 lebt Evgeni Dybsky in Deutschland und Italien, in Köln und in Mailand beziehungsweise bei Bergamo. Erst seit 1996 arbeitet er zuweilen wieder in Moskau. Gerade hat er innerhalb von Deutschland seinen Standort von Köln nach Berlin verlegt.

Evgeni Dybsky konzentrierte sich von Beginn an auf die Landschaftsmalerei. Damit fiel er bereits aus dem sowjetischen Raster des Konformismus raus, lag er doch vollkommen neben dem geforderten unkritischen Realismus. Aber

man konnte ihm mit der Betätigung auf dem Gebiet dieser klassischen Bildgattung auch nicht wirklich etwas vorwerfen. Schließlich blieb Dybsky dem jeweiligen Bildgegenstand noch eng verhaftet und das Sujet selbst war zuweilen darüber hinaus sogar – vielleicht nur vordergründig – biblisch motiviert: Vor zwanzig Jahren, ein Jahr vor seinem Weggang aus der Heimat, malte er *Walks across the garden Gethsemane*. Diese Komposition ist ebenso wie andere dieser Zeit buntfarbig und großformatig (136 x 180 x 9 cm).

Da prallt ein leuchtendes Orange auf ein klares Rot, liegt ein grelles Gelb dicht neben einem kräftigen Blau und bestimmen große Farbflächen, die das jeweilige Motiv vereinfachen und bis auf die Grundelemente reduzieren, in den 80er Jahren seine Kompositionen. Dabei führte Dybsky seine Werke nicht nur einfach mit Ölfarbe auf Leinwand aus, sondern verlieh ihnen unter Verwendung von Tempera und Modellierpaste, zuweilen auch collagierten Materialien, die über den Bildrahmen hinausgehen, objekthaften Charakter. Diese Vorgehensweise zeigt Dybskys bewußte Abwendung vom sowjetischen „Mainstream“ (wenn man in diesem Zusammenhang das Wort überhaupt verwenden darf).

Dybsky befand sich damit in seinem dritten Lebensjahrzehnt auf direktem Weg zur Abstraktion. Er vollendete diesen Prozeß zu Beginn der neunziger Jahre in Italien und Deutschland. Seitdem stellt er – bei sehr viel „leiserer“, tonig wirkender Farbpalette – alle Bildserien unter den „ursprünglich intuitiv gefundenen“ Obertitel *Translation of Time*. Jede neu begonnene Werkreihe wird dabei römisch durchnummeriert. Aktuell bei Werkreihe XVI angelangt, ist es das *Giotto Projekt*, das ihn seit zwei Jahren antreibt. Man ist zu einem schnellen Urteil versucht: Mit diesem jüngsten, noch nicht abgeschlossenen Unternehmen begibt er sich auf den ersten Blick plötzlich offenbar ein ganzes Stück seines Weges zurück – in die Bereiche der Gegenständlichkeit, der Bildgattung der Landschaftsmalerei, der biblischen Thematik: Zahlreiche Ergebnisse der Serie lassen deutlich die Referenz auf ihr jeweiliges Vorbild erkennen. Ist es aber tatsächlich eine „Rückentwicklung“ des Künstlers, wenn er nach einem offenbar für ihn geradezu alptraumhaften, vom Tourismus beziehungsweise den Stadtoberen Paduas heute zeitlich streng reglementierten Besuch der frisch restaurierten, für ihn jetzt grell-bunten Fresken Giottos beschließt, diese „neu“ zu malen, weil sie für ihn nicht mehr als Originale bezeichnet werden können? Ist es nicht vielmehr nach zwanzig Jahren künstlerischer Entwicklung ein entspanntes Aufgreifen früher angewandter Mittel und bearbeiteter Themen, um tatsächlich nach Abschluß dieses jüngsten *work in progress* einen großen Schritt nach vorne getan zu haben?

Evgeni Dybsky ist, wie viele Künstler des 20. Jahrhunderts vor ihm, ein großer Verehrer der Fresken Giottos. Schon Vincent van Gogh schrieb an seinen Bruder: „Wie gern würde ich, wenn ich reisen könnte, nach Giotto kopieren, der so modern wie Delacroix wäre, wenn er nicht ein Primitiver wäre, und der doch so verschieden von den anderen Primitiven ist.“¹ Giotto di Bondone ist für Evgeni Dybsky wie er selbst sagt „Il mio maestro preferito“, sein am meisten geschätzter Meister. Landschaftsmalerei verbindet sich in dessen Werken für Dybsky auf das Schönste mit der biblischen Figurenmalerei, das charakteristische Blau mit dem Goldgelb und den eleganten Rottönen. Aber Giotto ist für Evgeni Dybsky mehr als das, was dieser Neuerer der italienischen Malerei, der sich vom Schematismus der *maniera greca* abwandte, für Vincent van Gogh, Paul Gauguin oder etwa Mark Rothko war. Keinen der Künstler des 20. Jahrhunderts etwa hat es dazu gedrängt, die Fresken selbst zum Thema zu nehmen. Nun ließe sich dagegen halten: Die umfassende Restaurierung der Fresken erfolgte ja auch erst in den Jahren 2001-2002 ...

Zu den zweifelsfrei gesicherten Werken von Giotto di Bondone (um 1267 bis 1337) gehört die Ausmalung der Cappella degli Scrovegni all’Arena, die der Jungfrau Maria geweiht ist. Sie hat – ausgenommen der Chorbereich – eine Länge von 20,86, eine Breite von 8,45 und eine Lauthöhe von 12,80 Metern. Auf dem Platz eines ehemaligen römischen Amphitheaters errichtet, trat als Bauherr Enrico Scrovegni auf. Dessen Vater hatte durch Geldverleih mit extremem Zinsaufschlag ein großes Vermögen zusammengetragen und wurde schon zu Lebzeiten als Wucherer geschasst – ein Makel, der selbst von Dante Alighieri in der *Divina Commedia* Erwähnung findet und dem Sohn in der Stadt immense Schwierigkeiten bereitete. Es war somit das Anliegen Enrico Scrovegnis durch die „fromme“ Stiftung der Kapelle die Familie in der Stadt wieder anerkannt zu wissen.

Den Auftrag zur Ausmalung der Kapelle erhielt Giotto di Bondone. In drei Bildstreifen malte der zuvor in Florenz, Rom und Assisi tätig gewesene, erfolgreiche Leiter einer großen Werkstatt vor siebenhundert Jahren, zwischen 1303 und 1305, horizontal umlaufend eine Szenenfolge aus dem Leben von Maria und Christus. Die „Erzählung“ beginnt mit den oberen 12 Bildfeldern, wo die Legende von Joachim und Anna, den Eltern von Maria, vorgestellt wird und sich Szenen aus der Jugendzeit der Tochter anschließen. In dem mittleren Streifen schildert Giotto in weiteren 12 Bildern die Jugend Christi und im unteren Freskenband finden sich 12 Szenen aus der Passion. Diese 36 Bilder, die in ein Rahmensystem eingepaßt sind, das eine aufwändige Marmorinkrustation vortäuscht, werden durch weitere Szenen auf dem Triumphbogen im Altarbereich erweitert. Dazu gehört die bekannte Darstellung der *Verkündigung an Maria*. Die Fresken finden ihren abschließenden Höhepunkt beim Hinausgehen des Besuchers, wenn der Blick auf das *Jüngste Gericht* der Westwand fällt.

Die einzelnen Kompositionen sind auf einen idealen Betrachterstandpunkt hin ausgelegt, der sich in der Raummitte befindet. Dieser Ansatz umfaßt auch eine einheitliche Lichtführung, die auf das Hauptfenster der Westwand bezogen ist. Neben dem klaren Bildaufbau und der geradezu revolutionären räumlichen Tiefenwirkung – die gleichwohl noch der Linearperspektive verpflichtet ist – sind es die detailgetreue Wiedergabe der Lebensumgebung der Menschen sowie der Tier- und Pflanzenwelt und schließlich die anschauliche Darstellung menschlicher Gefühle, die die Einzigartigkeit dieser Auftragsarbeit ausmachen.



Giotto di Bondone, Arena-Kapelle
Südwand, untere Bildzeile, Der Judaskuss (Ausschnitt)

Das *Giotto Projekt* hat Evgeni Dybsky im Jahr 2007 begonnen. *Translation of Time XIV* umfaßt bislang zum einen 24 Gemälde. Darunter sind 10 Kompositionen, die die originalen Maße der 36 Fresken Giottos aufweisen (TTXVI # 1 bis # 10, jeweils 190 x 200 cm). Hinzu kommen 14 sogenannte Fragmente (f-TTXVI # 1 bis # 14, jeweils 60 x 50 cm), die jeweils einen Ausschnitt aus einem der Bildfelder Giottos zeigen. Zum anderen liegen 68 Papierarbeiten beziehungsweise Aquarelle vor. Die 20 hochformatigen Blätter PTTXVI # 1 bis # 20 (jeweils 65 x 50 cm) zeigen wiederum Ausschnitte aus den Fresken. Die kleinen querformatigen Aquarelle (s-PTTXVI # 1 bis # 38, jeweils 24 x 32 cm) dagegen rekurrieren auf jeweils das gesamte Format einer der 36 Bilder Giottos. Hinzu kommen schließlich 7 buntfarbige Zeichnungen (z-TTXVI # 1 bis # 7, jeweils 91 x 66 cm) und ungezählte kleine Bleistiftskizzen von einem Skizzenblock mit Ringlochbindung.

Zuweilen ist der Titel für *Translation of Time* von Dybsky auch abgekürzt als Monogramm TT zu lesen. Es folgt ohne Leerzeichen die römische Zahl XVI für die Bezifferung der Werkreihe. Nachstehend schließt sich dem Nummern-Zeichen # eine arabische Zahl an, der zumeist eine weitere in Klammern folgt. Während erstere auf die Reihenfolge ihrer Entstehung innerhalb der Serie verweist, läßt die in Klammern hinzugefügte Zahl die konkrete Zuordnung zu einem der in der Literatur allgemeingültig durchnummerierten großen und kleinen

Bildfelder zu.² Ausgenommen sind die kleinen Aquarelle, bei denen die in Klammern hinzugefügte Zahl nun nur zwischen (1) und (2) variiert, womit Dybsky auf den ersten und zweiten Entwurf zu einem Thema verweist.

Mit den 10 großformatigen Gemälden hat Evgeni Dybsky bislang 6 Werke aus der oberen Bildzeile nachempfunden, die sich auf das Leben Joachims und Annas beziehen. Das siebte Bild greift die *Heimsuchung Mariä* auf, welches sich auf der rechten Seite des Triumphbogens befindet. Ein weiteres Bild nimmt auf die *Darstellung Christi im Tempel* in der zweiten Bildzeile Bezug, während die restlichen zwei Kompositionen der unteren Bildzeile verpflichtet sind und sich auf *Die Fußwaschung* und *Die Beweinung Christi* beziehen. Dabei ist festzustellen, dass Evgeni Dybsky offenbar in seiner Auswahl beziehungsweise Vorgehensweise sehr sprunghaft vorgeht, wenn man bedenkt, daß er mit seinem ersten Bild der Reihe bei dem vierten Fresko von Giotto startete, also mit dem Thema *Joachims Opfer*. Bei seinem vierten und neunten Gemälde erst rekurriert Dybsky auf die ersten beiden Szenen der oberen Bildzeile von Giotto, das heißt auf *Joachim bei den Hirten* und *Die Vertreibung Joachims aus dem Tempel*. Schließlich „springt“ er mit seiner zehnten Komposition weit vor, indem er sich mit dem letzten, dem 36. Fresko Giottos auseinandergesetzt hat, der *Beweinung Christi*.

Evgeni Dybskys Gemälde und Papierarbeiten changieren zwischen Gegenständlichkeit und Ungegenständlichkeit, zwischen Figürlichem und Abstraktem. Betrachtete man das eine oder andere Werk aus der Serie des *Giotto Projekts* vereinzelt, so würde wohl die Herleitung des konkreten Bezugs zuweilen wiederum auch schwer fallen. Müssen also nicht gerade die großen Leinwandarbeiten en bloc zusammen bleiben? Läßt sich dies aber vor „Fertigstellung“ des *Giotto Projekts* entscheiden? In jedem Fall sind die zehn Kompositionen, die in den Maßen ihrer Vorbilder angelegt sind, großartig gedacht: Dies zeigt stellvertretend der Vergleich des Gemäldes *Time of Translation XVI # 7 (29)* mit Giottos neunundzwanzigstem Bildfeld, *Die Fußwaschung*.

Dybsky beläßt die Szene entsprechend dem Vorbild unter dem Dach der von einem blauen Himmel überfangenen kubischen Raum-Architektur und behält auch die vier, teilweise geöffneten Fenster bei. Aber die Farbe ist an den Stellen der architektonischen Elemente pastos aufgetragen, nur mit räumlichem Abstand zum Bild ist das Gemälde als Teil eines Gebäudes zu identifizieren. Im Inneren des Raums löst Dybsky sodann die Zusammenkunft der zwölf Jünger

mit Christus bis zur Ungegenständlichkeit auf. Das Gold des Heiligenscheins Christi ist verschwunden. Als kreisrunde braune Vertiefung bleibt der Nimbus jedoch in der unteren Bildhälfte erhalten. Die Leiber der hinter Christus sitzenden und stehenden Jünger sind verschmolzen zu einem diagonal nach rechts verlaufenden summarischen Farbbereich in Braun, Ocker und Rostrot, der durch die Verwendung unterschiedlicher Farbmischungen mal stumpf und rau wirkt, mal glatt und glänzend. Das lachsrosa Gewand des Gottessohnes, der in Giottos Komposition im strengen Profil vor Petrus kniet, bleibt auch bei Dybsky die zentrale „Figur“: Durch die teilweise mehr als fingerdick aufgetragenen Farbvariationen entsteht anstelle des zu Petrus hin erhobenen Arms Christi eine bewegte Fläche. Unterhalb dieser Partie ist die braune Farbe un gelenkt in Nasen herabgelaufen. Dort, wo in Giottos Komposition Petrus sitzt, findet sich in Dybskys Bild nur die unbemalte, grobe Leinwand.

Die Nimben, die im Original als „Scheiben“ die Köpfe der Jünger hinterfangen, auch einmal seitlich „verrutschen“, gibt es auch in Dybskys Entwurf noch. Aber es sind nur sechs geblieben, und diese wurden im wahrsten Sinn des Wortes kreisrund ausgeschnitten aus der Leinwand. Die Öffnungen verschloß Dybsky von der Rückseite des Bildträgers her mit flachen Styroporscheiben, die auf der Ansichtsseite sodann mit brauner Emulsion versehen wurden. Diese so herbeigeführten rauen, unebenen Vertiefungen von etwa zwei Zentimetern lassen den Betrachter auch ohne die Einschreibung von Gesichtern sofort die Köpfe der Jünger assoziieren. Die Isokephalie (also die gleiche Kopfhöhe der Figuren) der bildauswärts sitzenden Jünger hat Dybsky ja auch beibehalten.

Es genügt, was Dybsky malt. Schon auf den ersten Blick ist zu erkennen, daß es hier um Giottos Fresken der Arena-Kapelle gehen muß: Das charakteristische Blau, die auf das Wesentlichste reduzierte Architektur, die dunkelfarbigen Heiligenscheine der Jünger und die Isokephalie sind wohl die wichtigsten Hinweise. Die Virtuosität, mit der Dybsky die Farben einsetzt, Beimischungen ausführt, Farbabstufungen in mehreren Schichten aufträgt, er den umgebenden Raum mit einschließt, die Verschmelzung der Figuren zu ungegenständlichen Bildpartien herbeiführt und ihm die Reduktion der Formen auf das Wesentliche gelingt, all dies macht die Faszination dieser beispielhaft hervorgehobenen Komposition aus.

Evgeni Dybsky „weiß nicht, ob [er] alle Fresken aus der Kapelle „wiederherstellen“ kann oder will: Das hängt von der Möglichkeit ab, etwas Neues in dieser



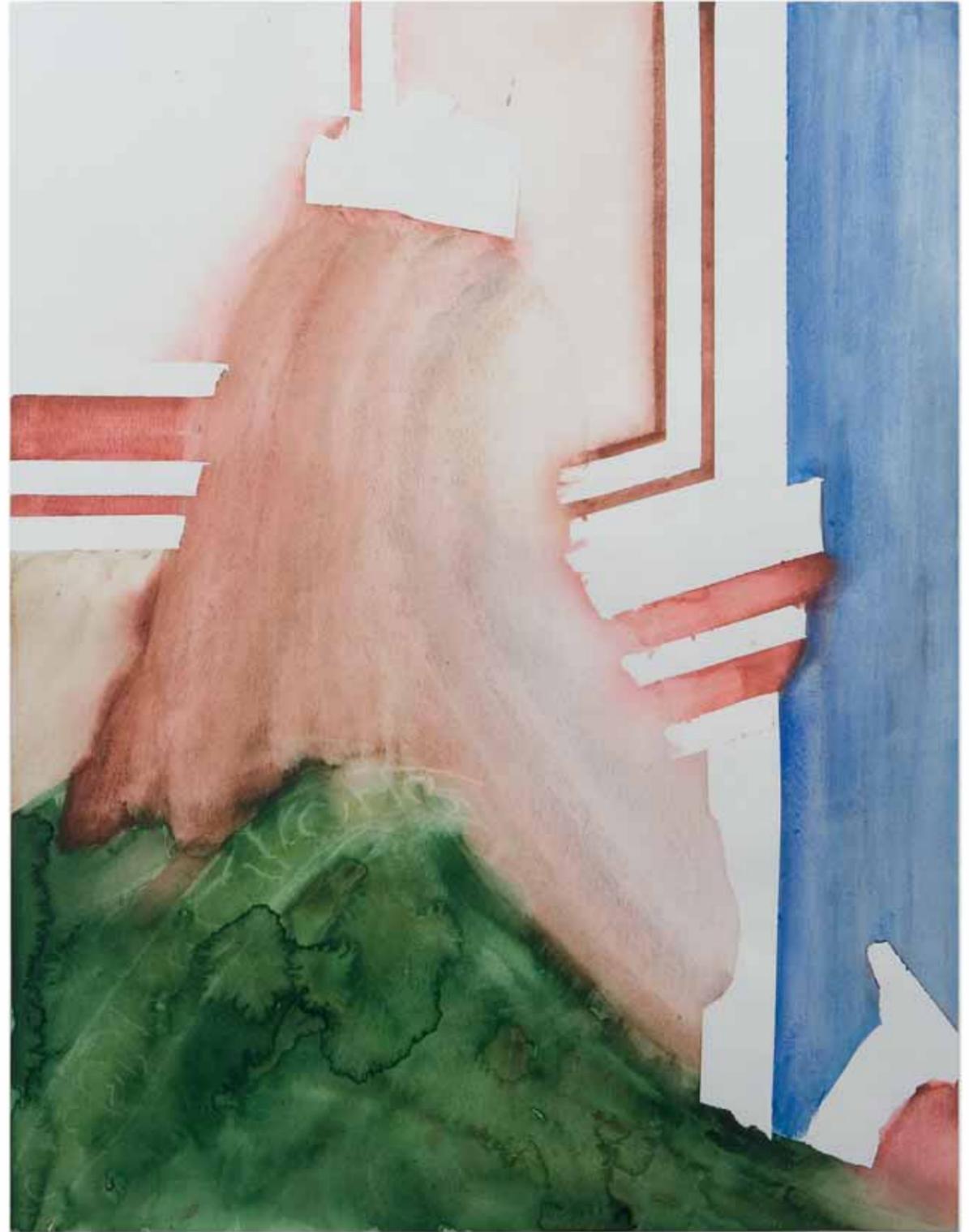
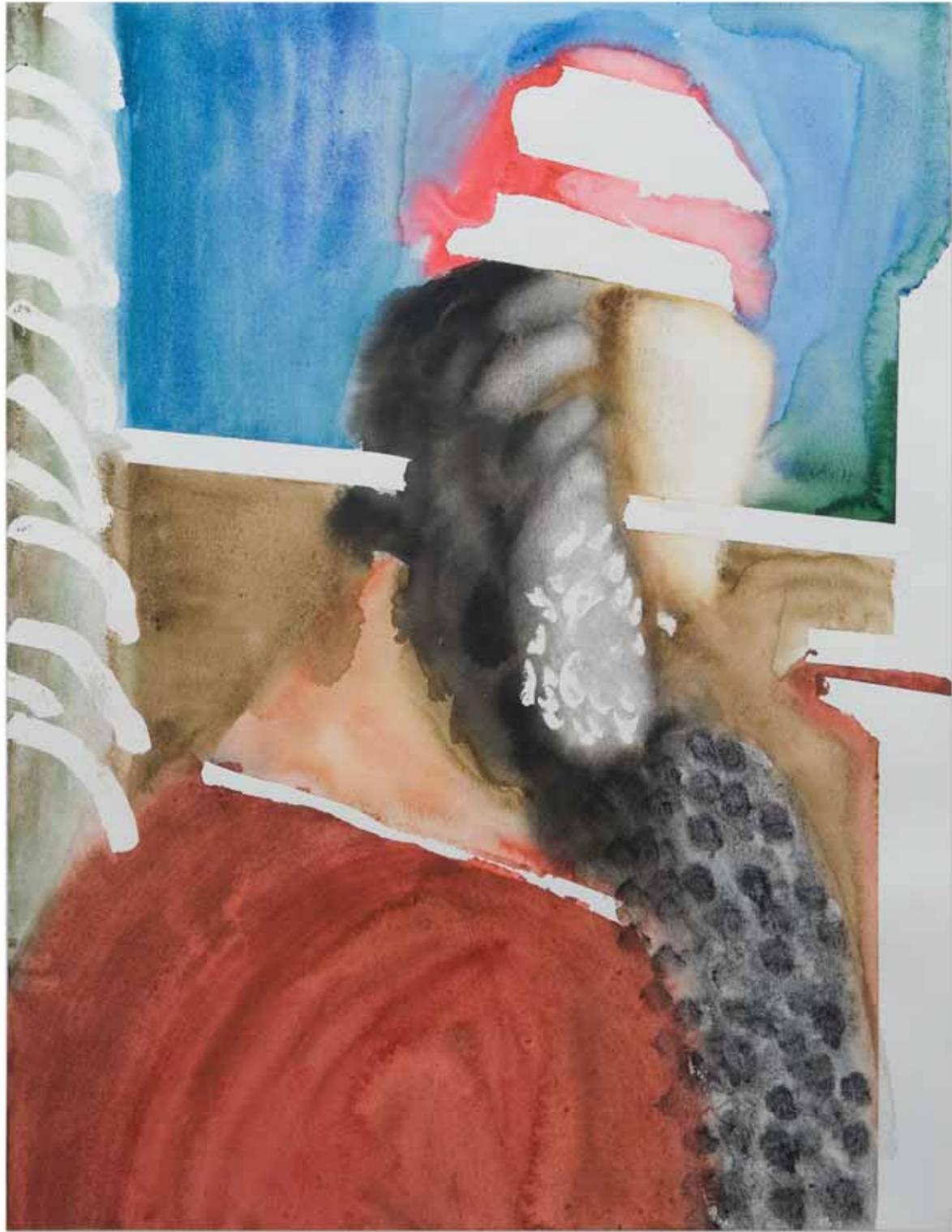
Giotto di bondone, Arena-Kapelle
Nordwand, untere Bildzeile, Die Beweinung Christi (Ausschnitt)

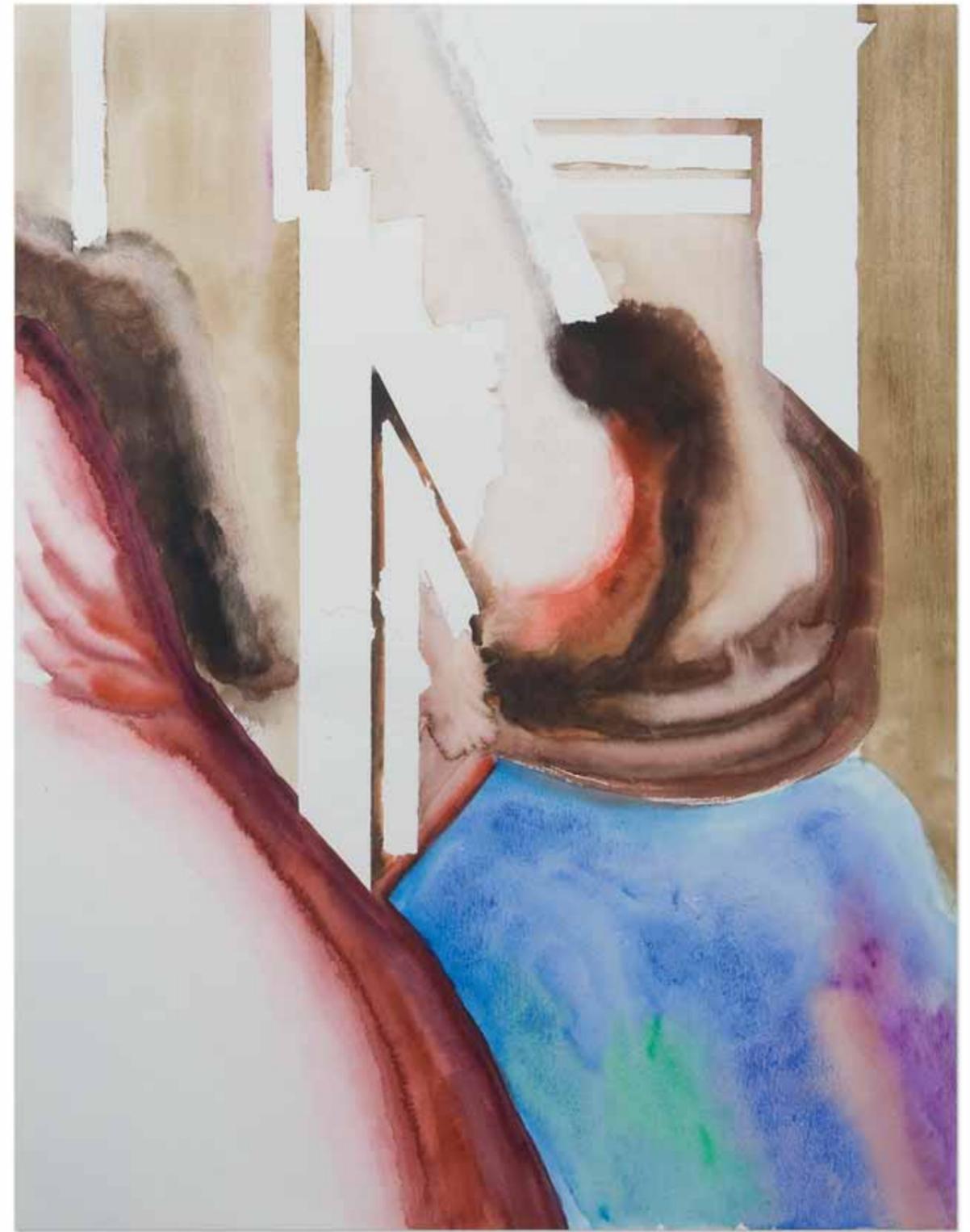
„Wiederherstellung der Liebe“ für mich selbst zu entdecken ...“ Die Suche nach der „Wurzel“ der Fresken Giottos scheint auch eine Reflektion über die spezifischen Erfahrungen des in Moskau und Italien ehemals verankerten eigenen Lebens zu sein, das doch mit der russischen Ikonenmalerei und der Kunst des Due- und Trecento vertraut ist. Um es mit den über Giottos Fresken formulierten Worten des englischen Schriftstellers, Malers, Kunsthistorikers und Sozialphilosophen John Ruskin (1819-1900) – auf Evgeni Dybsky übertragen – zu pointieren: Warum sollte sich Dybsky also tatsächlich „quälen, hinabgraben bis an die Wurzeln des Baums, wo [er sich] doch an die Blätter und Früchte halten könnte? Darauf antworte ich, daß in allen Fragen des menschlichen Geistes von Wichtigkeit ist, die Wurzel genau zu kennen ...“³

1 Vincent van Gogh, Briefe an seinen Bruder, Bd. II, 1914, Nr. 605, in: Gosebruch 1962, S. 5.

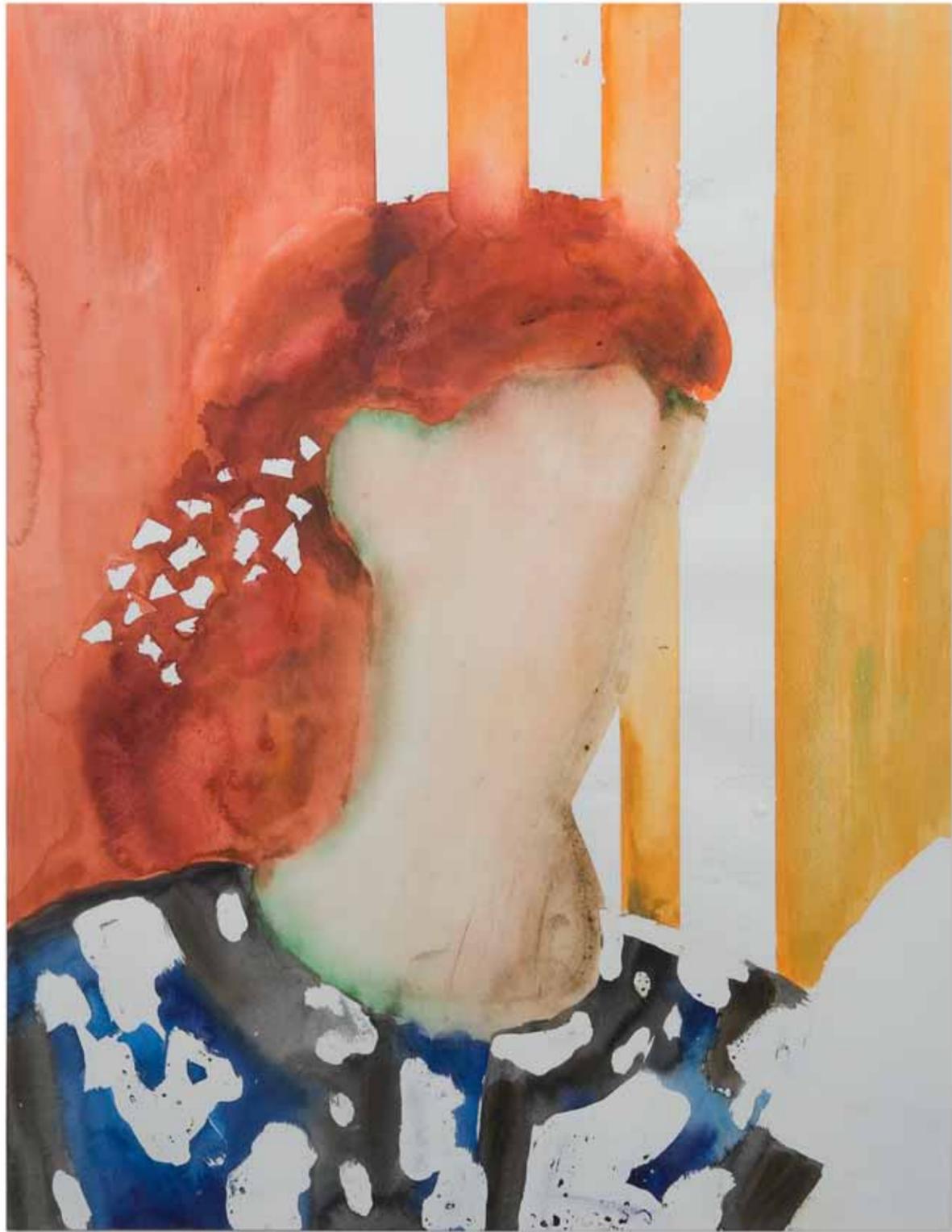
2 Vgl. etwa die schematischen Darstellungen in Weigelt, Kurz, Giotto, Des Meisters Gemälde, 1925, S. 6, und Eimerl und Eimerl, Sarel, Giotto und seine Zeit: um 1267-1337, Amsterdam 1984, S. 116.

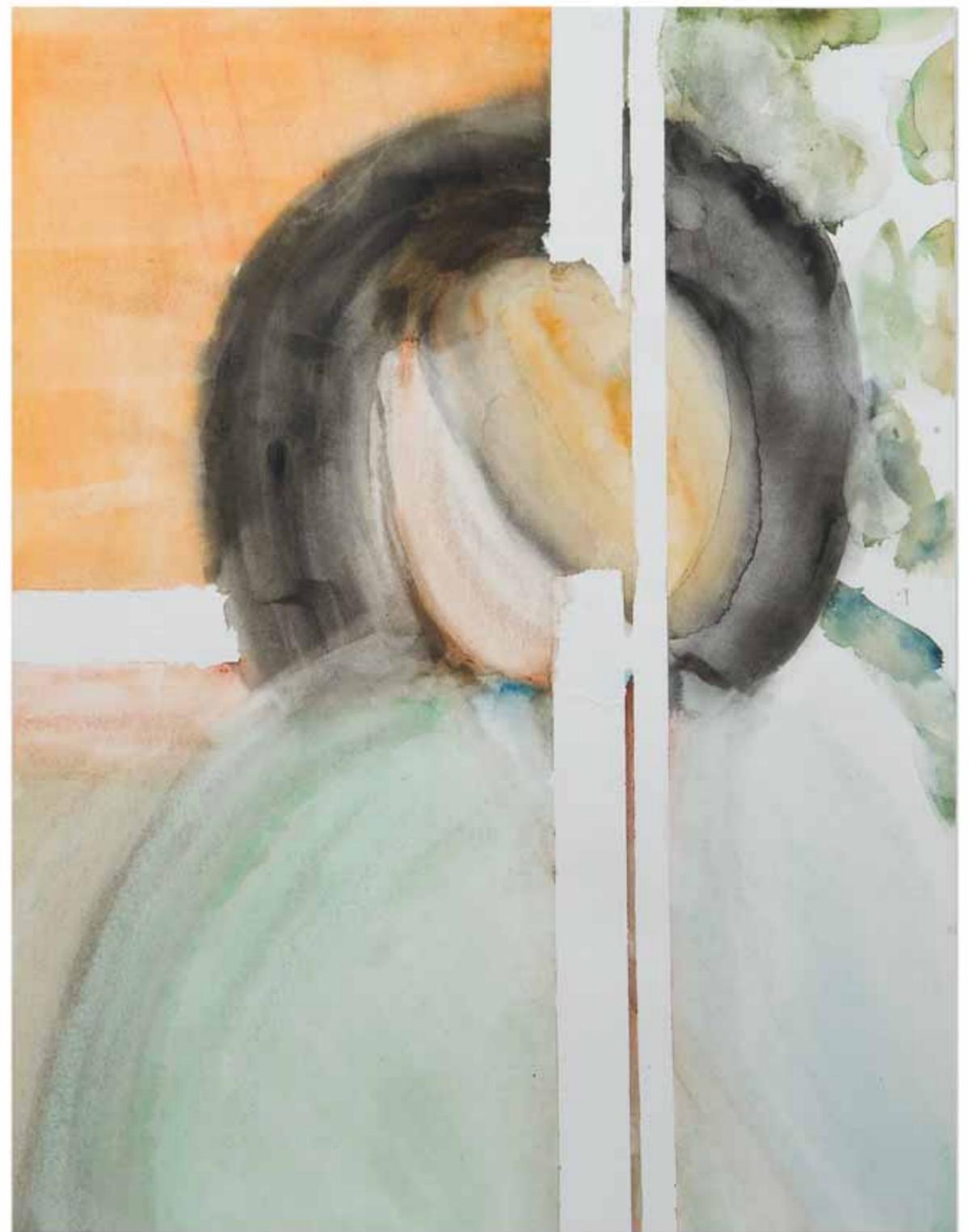
3 John Ruskin, Giotto and his works in Padua, being an explanatory notice of the Frescoes in the Arena Chapel, Sunnyside, Orpington 1900, Nachdruck der 1. Ausgabe, 1853-1860, in: Gosebruch, Martin, Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewusstseins, Köln 1962, S. 180.

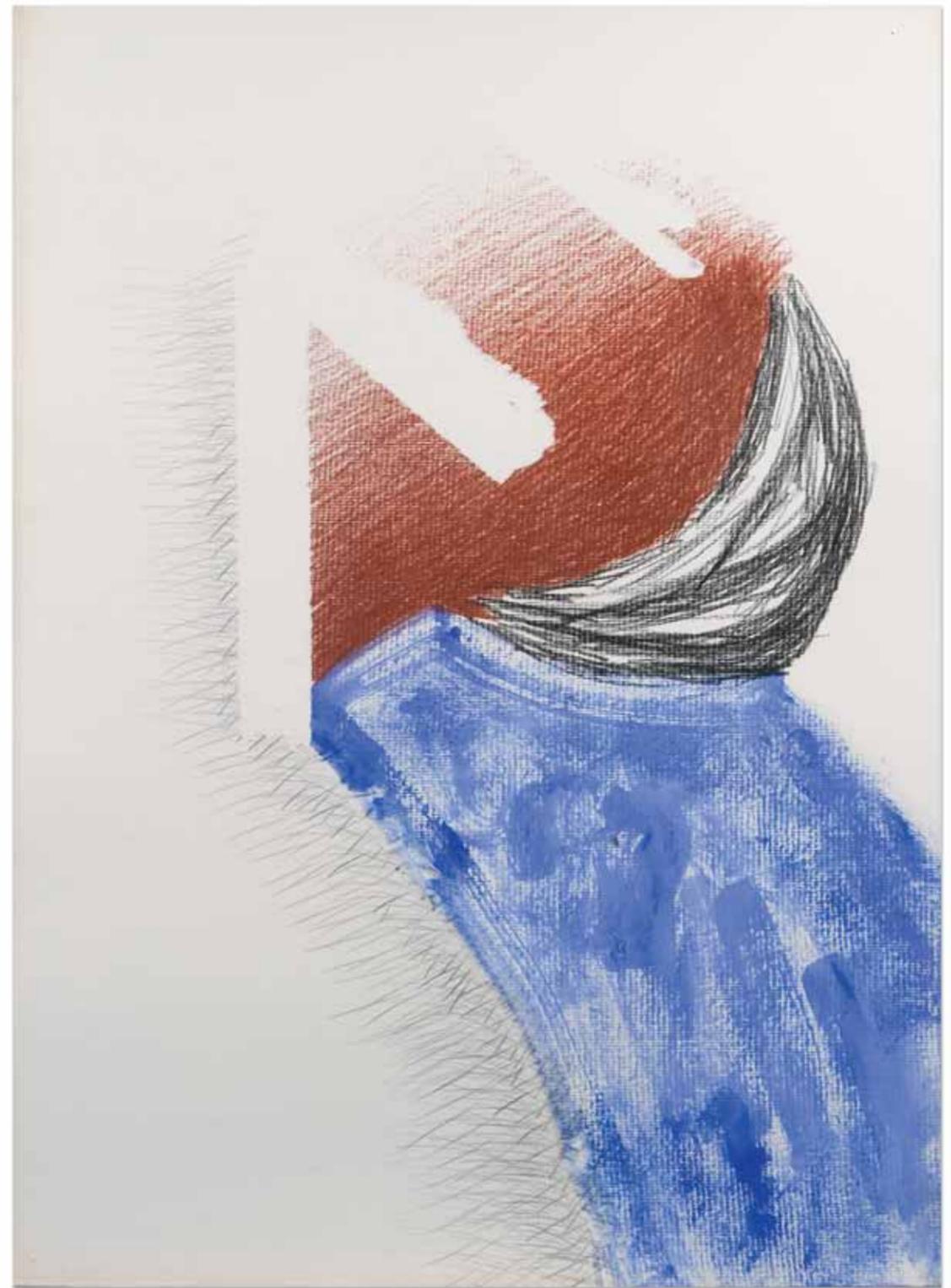














BIOGRAPHIE

1955

geboren in einer russischen Familie in Constantza, Rumänien

1956

Übersiedlung mit der Familie nach Pawlowo-Posad, Gebiet Moskau

1978

Studienabschluss an der Moskauer Kunstschule

1984

Studienabschluss am Moskauer Surikow-Kunstinstitut

seit 1975

Ausstellungen in Moskau und anderen Städten der UdSSR

1980-1990

wohnt und arbeitet als freier Künstler in Moskau

seit 1988

Mitglied des Moskauer Künstlerverbands

seit 1990

wohnt und arbeitet als freier Künstler in Deutschland und Italien

1996-2008

wohnt und arbeitet in Köln und Moskau

seit 2009

wohnt und arbeitet in Berlin und Moskau

EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

1988

Städtische Ausstellungshalle, Moskau
Galerie Kaj Forsblom, Helsinki (Katalog)

1990

Galerie Boibrino, Stockholm

1991

Galerie von Loeper, Hamburg (Katalog)
Galerie Wullkopf, Darmstadt (Katalog)

1993

Galleria Seno, Mailand (Katalog)
Galleria Linea Arte Contemporanea,
Florenz

1994

International Images Gallery, Pittsburgh
Galleria Free Art Gallery, Turin
Galleria Tribeca Art, Mailand

1996

Galleria Seno, Mailand

1998

Galerie Rackey, Bad Honnef
Galerie Brehm, Köln

1999

Stiftung Burg Kniphausen, Wilhemshaven

2001

Galleria Filisetti Arte Contemporanea,
Crema

2002

Galerie Stracke, Köln

2003

Staatliche Tretyakov Galerie, Moskau
(Katalog)
Galerie Fine Art, Moskau

2004

Rheinisches Landesmuseum Bonn
(Katalog)
Stiftung Gerhard-Hauptmann-Haus,
Düsseldorf
IZO Gallery, London

2005

Museum Synagoge Gröbzig, Gröbzig
Museum of Modern Art, Moskau (Katalog)
Galerie Henseleit – Buchholz, Köln

2008

Kunst aus Nordrhein-Westfalen, Aachen
(Katalog)
Galerie Ruarts, Moskau
Galleria Filisetti Arte Contemporanea,
Caravaggio
Galerie Paperworks, Moskau

2009

Ludwig Museum, Koblenz (Katalog)

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

1987

Galerie Kostakis, Athen
Gallery de France, Paris (Katalog)
INTERART, Posen

1988

Studio Marconi, Mailand (Katalog)
Galleria Rinaldo Rotta, Genua
Kunsthalle Stiftung Henry Nannen, Emden (Katalog)
„Labyrinth“, Moskau
Sotheby’s Auction Ausstellung, New York, London, Paris,
Zürich, München, Moskau (Katalog)
Art Center, Imatra (Katalog)

1989

„Transformation“, Camden Art Center, London (Katalog)

1990

„The Quest for Self-Expression“, Columbus Museum of Art (Katalog)
„5 + 1 Pintores de Moscovo“, Fundação de Serralves, Porto (Katalog)

1991

„Moscow - London 2“, Jill George Gallery, London
„The Quest for Self-Expression“, Weatherspoon Art Gallery
Arkansas Art Gallery
Wadworth Atheneum, Hartford, Connecticut

1992

„Shared Earth“, Exhibition of artists from Russia and England,
Petersborough Museum
Aberdeen Art Gallery
Grundy Art Gallery, Blackpool
Wakefield Museum & Art Gallery
Usher Gallery, Lincoln
Salford Museum & Art Gallery
Museum für Angewandte Kunst, Moskau

1993

„Watching the Life“, Galleria 9 collone, Venedig
„Landscape“, La Scuola, New York (Katalog)

1994

„Cinque artisti contemporanei“, Galleria Marisa del Re – Living Art, Mailand
„Summertime“, Galleria Art Valley 88, Forte del Marmi
Galleria Tauro Art, Turin
Galleria Sorrenti, Novara

„Milano – Amburgo“, Galleria Tribeca Art, Mailand (Katalog)
„Landscapes 3“, Museum of Art Timoteo Eduardo Navarro, Tucuman
„Oltre la grande soglia“, Galleria San Fedele, Mailand
„NO!-and the Conformists“, Nationalmuseum, Warschau und
Ludwig Museum im Staatlichen Russischen Museum, St. Petersburg

1995

„Oltre la grande soglia“, Castello San Giorgio, Orzinuovi (Katalog)
„Una collezione di Arte Russa moderna e contemporanea“,
Villa Zorn, Sesto San Giovanni, Mailand
„Vent d’Est“, Galleria Emiliani, Dieulefit

1996

Kunsthalle Henry Nannen, Emden

1997

Galerie de Buer, Amsterdam
Galerie Borzo, Hertogenbosch

1998

Galerie Frech-Rackey, Frankfurt a. M.

1999

Stiftung Burg Kniphausen, Wilhemshaven

2000

„Inventario del Secolo“, Villa San Carlo Borromeo, Senago
Galleria Filisetti Arte Contemporanea, Crema

2001

„Abstraktion – from Kandinsky till now“, Staatliches
Ludwig Museum im Staatlichen Russischen Museum, St. Petersburg (Katalog)

2003

IZO Gallery, London
International Images Gallery, Pittsburgh

2004

Stella Art Gallery, Moskau
„Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965/1992“,
Fondazione Marconi, Mailand (Katalog)

2007

Museo di Arte Contemporanea, Rovereto (Katalog)

2008

„Suspended“, Neues Kunstforum, Köln

ARBEITEN IN ÖFFENTLICHEN UND PRIVATEN SAMMLUNGEN

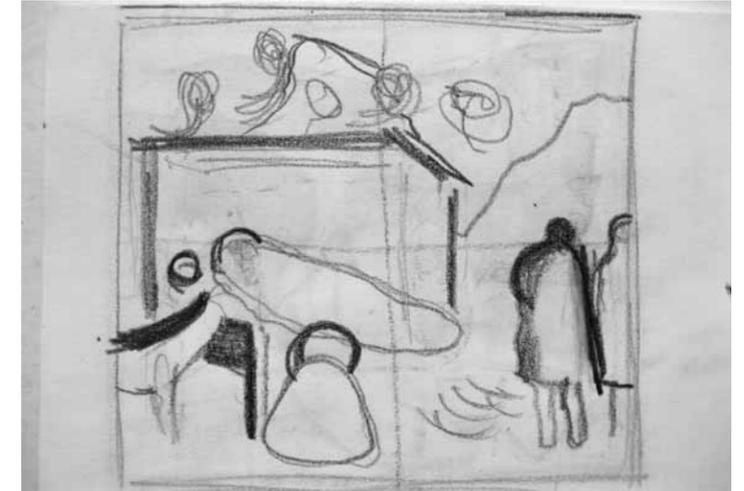
Staatliche Tretyakov Galerie, Moskau
Staatliches Russisches Museum, Sankt Petersburg
Kunstakademie, Moskau
Staatliches Kunstmuseum, Novosibirsk
Kunsthalle Stiftung Henry Nannen, Emden
Stiftung Burg Knipphausen, Wilhemshaven
Zimmerli Museum, New Jersey City
Moskauer Museum für Moderne Kunst, Moskau
Museum der Geschichte Moskaus, Moskau

Kunst aus Nordrhein-Westfalen, Kornelimünster, Aachen
Internationales Museum für verfolgte Kunst, Ashdod
Staatliches Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Moskau
Museo di Arte Contemporanea, Rovereto
Fondazione Marconi, Mailand
und in privaten Sammlungen in: Russland, Finnland, USA,
Frankreich, Großbritannien, Deutschland, Italien, Schweden,
Belgien, Griechenland, Israel, Portugal, Polen, Niederlande, Brasilien



INHALTSVERZEICHNISS

- S. 6 Beate Reifenscheid
Über den Begriff der Zeitlichkeit.
Das Giotto Projekt „Translation of Time“ von Evgeni Dybsky
- S. 20 Evgeni Dybsky
Das Giotto Projekt
- S. 34 Christiane Morsbach
Evgeni Dybsky und die Arena-Kapelle in Padua
- S. 52 Biografie
- S. 52 Einzelausstellungen
- S. 53 Gruppenausstellungen (Auswahl)
- S. 54 Arbeiten in öffentlichen und
privaten Sammlungen



IMPRESSUM

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung

Evgeni Dybsky
GiOTTO Projekt – Work in Progress
29. März bis 3. Mai 2009

im Ludwig Museum im Deutscherherrenhaus, Koblenz

© Stadt Koblenz, Ludwig Museum im Deutscherherrenhaus, Koblenz

© für die Texte bei den Autoren

© für die Repros der abgebildeten Werke: Yurij Brodsky, Köln

© für die Atelierfotografien: Evgeny Dybsky, Berlin

© für die Innenansichten der Arena-Kapelle und Frontispiz:

Antonio Quattrone, Florenz

Konzeption der Ausstellung Beate Reifenscheid

Katalog herausgegeben von Beate Reifenscheid

Autoren Beate Reifenscheid, Evgeni Dybsky, Christiane Morsbach

Katalogkonzept Evgeni Dybsky

Sekretariat Monique Franke, Petra Manns

Redaktion Christiane Morsbach

Gestaltung Sabine Struzek, Bönen

Druck/Gesamtherstellung DruckVerlag Kettler GmbH, 59193 Bönen/Westf.

Besonderer Dank geht an Fernanda und Michael Findeisen.

Alle Rechte vorbehalten.

Abdruck (auch in Auszügen) nur nach ausdrücklicher

Genehmigung durch den Herausgeber.

ISBN 978-3-941100-68-8

