

Leseprobe © Verlag Ludwig

Vladimir Sitnikov ... und so weiter

Arbeiten aus den Jahren 2007 – 2017

Einleitung

Leseprobe © Verlag Ludwig

WERDE KEIN KÜNSTLER, KUNST IST UNWICHTIG, KUNST MUSS DRAUSSEN BLEIBEN, KUNST MACHT NICHTS, KUNST IST GEFÄHRLICH, ÜBERFLÜSSIG, KUNST IST ZU TEUER, KUNST KANN WARTEN.

Diese und andere Thesen verwendete Vladimir Sitnikov vor sechs Jahren für seine Ausstellung + Aktion *Keine Kunst. Kieler Kunstmanifest*. Die Sätze hatte er in Öl auf Leinwand gemalt, die Bilder mit Tragebändern versehen und die Besucher gebeten, sich ein Bild auszuwählen und vor den Bauch zu hängen. Die Kunstfreunde präsentierten sich dann mit Meinungen wie: Kunst ist unwichtig, Kunst muss raus, Keine Kunst mehr, Schluss mit Kunst u.ä., also mit Phrasen, die wohl kaum ihrer Überzeugung entsprachen. Forderungen, die Kunst abweisen, Einschätzungen, die Kunst gering achten, trugen sie als Kunst vor sich her – nicht als scheinbare Kunst, denn die Malerei mit ihren Möglichkeiten der Strukturierung und Nuancierung durch Farbe und Faktur, des Andeutens, Weglassens an den richtigen Stellen war ja in den Bildern gegenwärtig. Aus den Widersprüchen zwischen den Botschaften und ihren Trägern, zwischen dem Medium und den durch dieses vermittelten Texten gewann die Aktion ihre erhellende Kraft. Schärfer als mit zahlreichen, als Protest gemeinten Ausrufezeichen, von denen Kunstmanifeste üblicherweise durchsetzt sind, wurde die gesellschaftliche Stellung der Kunst und des Künstlers beleuchtet. Die Alternative zu einer affirmativen oder beliebig dekorierenden Kunst ist die des inneren, des aus dem Inneren der Werke selbst hervortretenden Widerspruchs.

Dieser bestimmt, im selben Jahr, auch Sitnikovs Aktion *„Lautbilder: zwölf tragbare Bilder zum Protestieren, Manifestieren und Meditieren“*. Die Malerei auf jedem Bild zeigte einen Buchstaben des kyrillischen Alphabets. Die Träger ordneten sich, die an Stangen befestigten Bilder hochhaltend, zu einer Demonstration, lautlos. Doch formierten sich die Buchstaben nicht zu einer Botschaft.

Die Bilder der verschiedenen Versionen von *„La Grande Armée“* erscheinen als zum Emblem verdichtete Erzählung des Rückzugs der Armee Napoleons aus Russland in den letzten Monaten des Jahres 1812, im bitteren Winter. Erkennbar ist ein sperriges Geflecht aus Stangen, Säbeln, Leichen. Diesem elenden Ende kontrastiert ein anderes: der schwarze Kreis, der für das Nichts steht, für Tod und für das Ende, aber auch für Anfang, Zielpunkt, Vollendung.

Leseprobe © Verlag Ludwig

Ein schwarzes Loch im farbig bewegten Zusammenhang, von dem es sich absetzt, ist Malewitschs schwarzer Kreis bei Sitnikov aufgehoben im dreifachen, von Hegel dargelegten, in sich widersprüchlichen Sinn: in dem von aufbewahrt, von nach oben gehoben, gewürdigt, und von aufgelöst, seines Pathos beraubt. Als Fluchtpunkt korrespondiert er dem Gegenüber des Bildes, dem Ich des Betrachters, das sich in ihm als in seinem Spiegel erblickt.

Russische und andere Reminiszenzen, zum Beispiel die alten Colts, die in *Hands up!* leicht wie Schmetterlinge an den Wänden kleben, das Pentagramm des Pythagoras, das in *Tafel I'* mit Kreide auf eine mit Schultafelfarbe überzogene Hand gezeichnet, aber auch verwischt ist, die suprematistischen Körper, die von der Spree und aus der Luft den Museen der Insel salutieren, sind Erinnerungen auch an Verluste, die durch die Malerei gebannt und aufgehoben werden.

Ulrich Kuder



Mirror, 2018, Öl auf Leinwand, 30 × 30 cm

Leseprobe © Verlag Ludwig

fix



Die meist großformatigen Ölbilder mit alten Fernsehgeräten „glotzen“ mit ihren dunklen Bildschirmen auf die Betrachter. Vielleicht sind sie ausgeschaltet oder – so suggeriert ihre leicht verzogene Perspektive – eher kaputt.

Im Verständnis der Antike waren in dem Begriff „techne“ (Kunstfertigkeit) noch die Aspekte Technik und Kunst vereint und entwickelten sich erst durch die Jahrhunderte langsam auseinander. Bedingt durch die kirchliche Trennung standen die „maniera greca“, die nach kanonisch vorgeschriebenen Regeln funktionierende Ikonenmalerei des Ostens und die „maniera italiana“, eine freie, bühnenhaft-illusionistische Malerei des Westens gegenüber. Für Vladimir Sitnikov verbindet der Fernseher den räumlichen Holzkörper der Ikone mit der illusionistischen Darstellung des Theaters oder Kinos.

Allerdings sind seine Bildschirme von Holzkästen umrahmte, stumme, dunkle Quadrate in einer farbigen Umgebung. Dieser „dunkle Blick“ verweist auf die Verwurzelung von Sitnikovs Kunst in der Tradition der russischen Avantgarde, und man wird schnell an das Schwarze Quadrat von Malewitsch erinnert. „Ich habe die nackte Ikone meiner Zeit gemalt ...“ schrieb Malewitsch 1918. Sitnikovs Bilder setzen sich mit dem Suprematismus auseinander, sie sind eine Art Gegengeste. Er malt die Ikone unserer Zeit, und wenn Malewitsch den Ballast der alten Malerei um sein Quadrat herum zerstört und weggeworfen hat, um in einen endlosen schwarz-weißen Raum vorzustoßen, so werden bei Sitnikov diese alten Scherben wieder um das Quadrat als Bildschirm gruppiert.

Diese altmodischen, scheinbar nicht mehr funktionierenden Fernsehgeräte sind im klassischen Sinne reduzierte Stillleben. Als solche sind sie Symbole und zugleich Mahnung und Erinnerung an die Schnelllebigkeit und Vergänglichkeit der Zeit, eine Art „Vanitas“-Reihe. Wie ein gläsernes Auge schauen die Geräte den Betrachter an, es findet eine „Auflösung des Fernsehens im Leben, Auflösung des Lebens im Fernsehen – eine nicht mehr zu unterscheidende, chemische Lösung“ (Jean Baudrillard, 1978) statt.



Klára Erdei

Leseprobe © Verlag Ludwig



Leseprobe © Verlag Ludwig



Téléviseur Jantar, 2007, Öl auf Leinwand, 100 × 100 cm

Leseprobe © Verlag Ludwig



Wohnheim oder Vollmond / Общежитие или полная луна, 2007, Bleistift und Aquarell auf Papier, 42 × 59,5 cm

Zurückblickend auf unsere gemeinsame Vergangenheit sieht man die Ruine eines vorbildlichen, aber leider misslungenen gesellschaftlichen Modells. Im Laufe der Jahrzehnte ist wirklich nicht viel davon übrig geblieben, umso spannender ist es, mit einem Hauch von Nostalgie diese Kulisse zu betrachten, die von großen Namen der Avantgarde wie Tatlin, Malewitsch, El Lissitzky und vielen anderen entworfen war und wie sie von der Erdoberfläche langsamer oder schneller verschlungen wurde. Das politische Ziel war die Erschaffung eines „Menschen der neuen Formation“, der sich in der entsprechenden Umgebung frei und glücklich entwickeln durfte. Die konstruktivistische Ästhetik dieser Zeit war durchaus pragmatisch und rationell dieser These angepasst. Gute Beispiele dafür sind der „Modulor“ von Le Corbusier und seine „Wohnmaschine“ oder die Architekten von Bauhaus und WHUTEMAS, die noch heute von großer Bedeutung sind.

Totalitäre Regime stellten schwierige Aufgaben für die Künstler, aber den Architekten wurde ein großes, kreatives Feld angeboten, und zwar nicht mehr und nicht weniger, als Tommaso Campanellas ‚Sonnenstaat‘ in der Realzeit zu errichten. Die Banalität des Alltagslebens existiert hier nicht, zwischen Realität und Fantasie liegen Welten. Mir kommt der Roman ‚Wir‘ von Ewgenij Samjatin in Erinnerung, darin sieht man, wie eine Utopie sich schnell in eine Dystopie umwandeln kann.

Ein „neuer Mensch“ braucht für sich eine passende Umgebung, Habitat, den Lebensraum – das alles nicht ohne politischen Konnotationen. Und genau das – als *Circle of life*, zeigen die neun Blätter dieser kleinen Serie. Menschenlos und leicht nostalgisch wirken diese verlassenen Orte aus dem kollektiven Gedächtnis in meiner Darstellung, sie sind geplante Prototypen für alle Stationen des Lebens von der Geburt bis zum Krematorium.

Vladimir Sitnikov



Künstlerstadt / Городок художника, 2007, Bleistift und Aquarell auf Papier, 42 × 59,5 cm



Park für Kultur und Erholung / Парк культуры и отдыха, 2007, Bleistift, Aquarell auf Papier, 42 × 59,5 cm



Rauch / Дым, 2007, Bleistift und Aquarell auf Papier, 42 × 59,5 cm

Leseprobe © Verlag Ludwig



Szene 4 (Geheimnisvolle Erscheinung), 2008, Öl auf Leinwand, 100 × 160 cm

Schon mal gesehen? Ja, irgendwie schon, ich weiß nicht. Bilder sind Träume, die aus einer anderen Welt in die unsere hineinragen. Bei Vladimir Sitnikov erscheinen sie ohne Getöse, wie der Ton, den der junge Geiger hervorbringt, ohne dass ihm ein Bogen zur Hand wäre. Ihr Schritt ist geräuschlos wie der Schatten des Fliehenden mit der blauen Hand und ihre Farben sind voll und doch unaufdringlich wie die des Luftballons, den der Alte am Wegrand hält, wenn dieser Ballon nicht doch eine Sonne ist. „Träume sind Schäume“, sagt sich der Aufgewachte und schüttelt sie ab. Ihre Wahrheit holt ihn als „Déjà-vu“ ein. Hat er ihn nicht schon gesehen, den Zauberer mit dem eleganten Zylinder und der Halsbinde aus der Zeit des Ancien Régimes? Kennt er sie nicht seit den Tagen seiner ersten Liebe, die Blonde mit den vollen, geschürzten Lippen, aus deren Auge die Träne quillt? Ebenso die andere, schräg und mit scharfem Blick? Es sind Bilder, an denen man hängen bleibt wie an einem Rätsel, das zu lösen man nicht aufgeben kann. Hätte ich es gelöst und herausgefunden, woran mich das erinnert, wo ich das schon gesehen habe, ich wäre mir selbst auf die Spur gekommen, dem vergangenen Glück, den Hoffnungen, den verdrängten Ängsten.

In Vladimir Sitnikovs Bildern, die als materialisierte, fixierte Träume unsere verlorene Zeit wieder erscheinen lassen, wird die Vergangenheit weder idealisiert noch wird sie als Zukunftsvision, als Utopie propagiert. Was in diesen Bildern abgebildet sein könnte, bleibt offen, denn zwischen ihnen und dem, wovon sie Abbild sein könnten, liegen verschiedene Wandlungen, Brechungen durch verschiedene Medien, besonders durch den Malprozess. Die Titel der acht großen Bilder, *„Szene 1“*, *„Szene 2“*, *„Szene 3“* etc. bis *„Szene 8“* verweisen auf das Medium des Theaters, speziell auf das Vaudevilletheater, das, im 19. und frühen 20. Jahrhundert vor allem in Paris und in den USA en vogue, auch in Russland populär wurde. In einer lockeren Folge von Nummern, Gesang, Sketchen, Musik bietet das Vaudeville Unterhaltung für jedermann.

Doch haben wir in diesen Bildern nicht lediglich Wiedergaben einzelner Szenen aus einem Vaudeville-Programm vor uns. Ein Bild etwa wie *„Szene 1 (Eine Träne)“* weist horizontale Streifen auf, eine Art Balken, der sich durch das hübsche Gesicht zieht. Das Bild ist offenbar auch durch das Medium Fernseh-



Szene 1 (Eine Träne), 2008, Öl auf Leinwand, 100 × 160 cm

Leseprobe © Verlag Ludwig



Leseprobe © Verlag Ludwig

hen mit seinen Bildstörungen hindurchgegangen, ehe Sitnikov es mit dem Pinsel gestaltet hat. Sinnreich ist das Motiv der Bildstörung eines Farbfernsehers so eingesetzt, dass das Gesicht der Blondine streifig geworden ist, nicht bloß blass, sondern grün, krank vor Liebeschmerz und Eifersucht. Der störende Balken zieht sich über ihre Augen und verhindert ihr den klaren Blick. Eifersucht macht blind. An ihren Rändern erzeugt die Bildstörung rote Striche, die wie gefährliche Schnitte das Gesicht tangieren. Die Malerei betreffend, lassen sich verschiedene Gattungen und auch bestimmte Kunstwerke assoziieren. Etwa die Gattung des Porträts en face, besonders des Kopfstücks, in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert gepflegt als sog. Tronje. Charakterstudien dieser Art stellten meist anonyme Personen dar. Die Träne, bewusst aufgesetzt, durch Konturierung hervorgehoben, lässt an eine der erfolgreichsten Photographien Man Ray's, *'Tears'*, von 1930 – 1932 denken – eine Photographie, die unter anderem das „echte“ Gefühl persifliert und als eine Metapher für die Künstlichkeit der Kunstproduktion gilt. Waren bei Man Ray die Tränen runde, auf die Haut aufgeklebte Plexiglasstücke, so laufen sie in Roy Lichtensteins Bild *'Happy Tears'* von 1964 von der Mitte der unteren Wimpern herab.

Für Sitnikovs Konzeption bedeutsamer als Roy Lichtensteins Pop Art ist die Kunst der Theatermaler und Bühnenbildgestalter – Sitnikov selbst war als solcher in Moskau tätig, nach seinem Abitur – und vor allem der Maler, die zu Sitnikovs Jugendzeit in Moskau über den Eingängen der Kinos groß in Bild und Schrift den gezeigten Film ankündigten. Diese Bilder mussten rasch entstehen, Sorgfalt im Detail war weniger gefragt. Das Bild *'Szene 1 (Eine Träne)'* verdankt einen Teil seines Charmes dieser kunsthandwerklichen Bildproduktion, die Sitnikov hier bewusst als Stilmittel einsetzt. Das Fräulein hat ja nicht nur dadurch zwei sehr verschiedene Gesichtshälften, dass nur auf der einen die Träne herabläuft. Ihre rechte Augenbraue ist stark gebogen, schön geschwungen, während ihre linke aus einem einfachen geraden Strich besteht. Ihre Lippen sind rechts rot, links grün. An ihrem linken Ohr hängt ein sehr ausladendes Gehänge, das am rechten fehlt. Solche stilsicher eingesetzten oder beim Malen gefundenen und dann stehen gelassenen Unausgeglichheiten zitieren eine rasche, plakative Malweise, sie entsprechen dem sich rasch verflüchtigenden Fernsehbild, aber auch der Unsicherheit der Erinnerung: Ich erinnere mich, sie gesehen zu haben, weiß aber nicht mehr genau, trug sie dabei ihre Ohrringe oder nicht?

Die Bildformate und die abgerundeten Ecken mancher Bildszenen lassen mehr oder weniger klar vermuten, dass es sich wohl um Wiedergaben von Fernsehbildern handeln dürfte. Bewusst wurden in diese Ausstellung außer den *'Szenen'* Bilder von Fernsehgeräten einbezogen (siehe Projekt *'Telefix'*, S. 4 – 7), und zwar von solchen älteren Datums. Diese Darstellungen sind individualisiert, die Marken lassen sich angeben: hier links ein Gerät der Marke *'Jantar'* (gelb-grün), daneben, als ob die beiden sich beobachten wollten: *'Start'* (Rosa in Grau), hinten im Gang *'Snamja'*, alles russische Fabrikate, wie sie in Sitnikovs Jugend in Gebrauch waren. So sehr diese Geräte hier als einzelne aufgefasst sind, gleichsam als Persönlichkeiten, sind sie doch auch Inbegriffsbilder eines



Szene 16 (Liebeserklärung), 2008, Öl auf Leinwand, 80 × 100 cm

Leseprobe © Verlag Ludwig

Fernsehers schlechthin: nicht die heute üblichen Riesenformate, keine Fernbedienung, sondern schlichte Gebrauchsgegenstände, dienlich allerdings dazu, durch Knopfdrehung Bilder auf der Mattscheibe, aus dem Nichts, entstehen zu lassen.

Die Einleitung durch die *Téléviseurs* ‚Jantar‘ und ‚Start‘, die gleichsam als ein Doppelpunkt gesetzt sind, verdeutlicht, neben die Hinweisen in den Bildern selbst, dass diese nicht Abbilder von Naturvorbildern sind, denn, ehe sie als Malerei Gestalt fanden, waren sie durch das Medium Fernsehen bereits verwandelt. Die Bilder selbst erklären auf diese Weise, dass sie gemacht, dass sie künstlich sind. Diese in der Bildtheorie viel besprochene Selbstreferentialität der Bilder, die übrigens ein Phänomen bereits der alten Kunst ist, wird bei Sitnikov gezielt verwendet. So zeigt etwa in dem Bild ‚Szene 2 (Dame mit dem Scharfblick)‘ der schräg im Bild stehende Fernseher nicht nur an, dass dieses Bild das Bild eines Bildes, nämlich eines Fernsehbildes ist, das seinerseits künstlich produziert wurde, die Schrägstellung des Fernsehgeräts entspricht auch dem schräg auf uns gerichteten Blick der Dame. Vertrauensseligkeit ihr gegenüber ist, bei so viel Schiefheit, nicht angezeigt.



(Von oben) *Szene 9 (Sommer)*,
Szene 10 (Gespräch), 2008, Öl auf
Leinwand, 120 × 150 cm

Déjà vu? Diese Frage stellt der Titel der Ausstellung. Haben wir die Bilder schon einmal gesehen oder bloß geträumt? Oder erträumt und nicht bloß gesehen? Eine Erinnerung, von der Sitnikov selbst ausgegangen war, ist die an den Film ‚*Весёлы ребята*‘ (‚*Lustige Burschen*‘), einen 1934 gedrehten Unterhaltungsfilm, eine Musical-Komödie in Schwarz-Weiß, in der die Szenen wie die Nummern einer Show aufeinander folgten. Es war der in Stalins Auftrag geschriebene Debütfilm Grigori Alexandrows, des ehemaligen Assistenten Sergei Eisensteins, in den Hauptrollen Leonid Ossipowitsch Utjossow, Jazzmusiker und Schauspieler, und der Star Ljubow Orlowa. Mit eben diesem Film erlangte sie Stalins Sympathie. Hauptfigur ist ein Hirt, der mit seiner Herde aus Kühen, Ziegen, Schafen, Schweinen fröhlich singend durchs Land zieht, auch mit von seinem Geigenlehrer geborgten Kleidern an einer Soirée in einem vornehmen Haus teilnimmt, dort für einen berühmten Komponisten gehalten wird und dem die Herzen zufliegen, nicht nur das der heiratsfähigen Tochter des Hauses, auch das des musikalisch, besonders im Gesang, begabten Dienstmädchens. Vor dem Happy End, das sich vorhersehen lässt, fliegt seine Täuschung unter anderem dadurch auf, dass seine umfangreiche Herde in den Garten und in die Villa einbricht, die Möbel umwirft und sich an den Speisen und Getränken, zumal an den alkoholischen, gütlich tut. Dieser Film, der mit Motiven westlicher Filmindustrie arbeitet und sich an Hollywood, das Alexandrow zusammen mit Eisenstein kennengelernt hatte, mit ironischer Distanz orientiert, wurde zu einem auch nach der Stalinzeit gern als Fernsehfilm gesendeten Klassiker.

Keines der Bilder Sitnikovs entspricht exakt einem des Films ‚*Lustige Burschen*‘. Wohl lassen sich vergleichbare Situationen und Konstellationen erkennen. Etwa in ‚*Szene 7 (Verwandschaft)*‘ die heiratsfähige Tochter, die, träumerisch, einen Ehering hochhält, hinter ihr die Mutter, vom Wunsch beseelt, das Mädchen unter die Haube zu bringen. Oder ‚*Szene 6 (Leicht verzerrtes Gesicht)*‘

Leseprobe © Verlag Ludwig



Leseprobe © Verlag Ludwig

das Erstaunen bzw. Erschrecken eines der Teilnehmer an der festlichen Abendveranstaltung, als die Tiere von dem Anwesen Besitz ergreifen. Sitnikov vermeidet genauere Hinweise auf den Spielfilm – der Hirt ist in seinen Bildern nicht als Hirt identifizierbar. Er gibt, was er in seiner Kindheit in der Traumfabrik Kino und Fernsehen in Schwarz/Weiß wahrgenommen hat, verwandelt wieder. Als Schwabe und irgendwie auch als Hegelianer möchte ich sagen: Sitnikov hebt diese Bilder von einst auf, in jenem dreifachen Sinn, der vielleicht nur dem Sprachgebrauch des Schwäbischen voll entspricht.

Zum einen hebt er sie auf, indem er sie durch mehrere Medien bricht, sie ihrer ideologischen Substanz, ihres Charakters als Ablenkungs- und Einlullungsmanöver, als Opium des Volkes, entledigt, sie also aufhebt, so wie ein Vertrag, eine Vereinbarung aufgehoben wird: „aufheben“ im Sinne von „auflösen“, „abschaffen“.

Zum anderen hebt er die Bilder aus dem *„Lustigen Burschen“* auf, indem er sie verwandelt, aufbewahrt, in dem Sinn wie die Mutter zu ihrem Kind, das ein Geschenk bekam, sagt: „Des musch aber aufhebe bis Weihnachten!“ Sitnikov bewahrt die Bilder auf durch die Umsetzung in ein anderes, beständigeres Medium, das der Malerei, das nicht wie ein Fernsehbild entschwindet, aber auch, indem er ihrer Wandlungsfähigkeit, ihrer Mehrdeutigkeit und damit ihrer Wahrheit nachspürt: *„Szene 4 (Geheimnisvolle Erscheinung)“* zum Beispiel: Flieht der rätselhafte Mann, dessen Schatten, der nicht seiner Figur entspricht, sich selbständig zu machen scheint, oder ist er selbst ein Verfolger, der Ungutes im Schilde führt? Sind die farbigen Flecken auf dem Boden, die bunter sind als er, totes Laub oder sind sie dabei, Gestalt zu werden, sich zu erheben, mit ihm oder gegen ihn, den Finsteren? Oder *„Szene 7 (Verwandtschaft)“*: Obwohl mit dem Ring in der Hand des Mädchens Hoffnung sich verbindet, sind die Farben dieses Bildes eher dunkel: Zweifel am Sinn des Ehebandes werden damit angedeutet. *„Szene 8 (Das Lächeln)“* daneben ist ebenfalls mehrdeutig. Fletscht hier einer unter der Maske des Lächelns die Zähne?

Drittens hebt Sitnikov die Bilder des Films *„Lustige Burschen“* auf, indem er sie nach oben hebt. „Hebs auf!“ heißt es, wenn etwas zu Boden fiel. Dass Sitnikovs Bilder eine Erhöhung bedeuten, lässt sich hier, in den durch sie geadelten Räumen des Offenen Kanals Kiel unmittelbar wahrnehmen, leider nur für die Dauer von zwei Monaten. Ich denke, sie bewirken etwas, auch bei denen, die, mehr oder weniger achtlos, an ihnen vorbeigehen. Déjà vu? Das kenne ich doch. Kenne ich mich?

Ulrich Kuder



Das Ende, 2008, Öl auf Leinwand,
70 × 100 cm



Szene 11 (Badende), 2008, Öl auf Leinwand, 120 × 150 cm



Auf dem Lande – Lewitan 2009

Ausstellung in der Galerie Brache

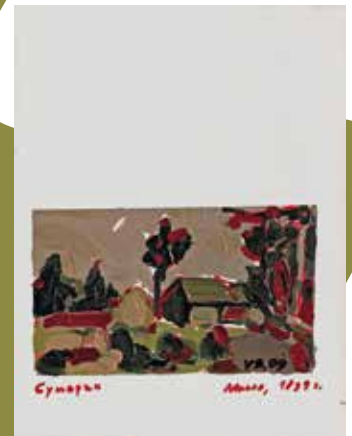
Extra für diese Ausstellung entstand die Titelserie ‚Auf dem Lande‘. Auch wenn Vladimir Sitnikov als Kind und während seines Kunststudiums in Moskau lieber Plenair-Malerei betrieb als spazieren ging, ist er kein Maler, den man mit einer Feldstaffelei auf einer Blumenwiese antrifft. Seine Bilder sind rein konzeptuell, Reminiszenzen der Natur und der traditionellen russischen Landschaftsmalerei, insbesondere seines größten Vertreters, Isaak Lewitans. Der mit einem einzigartigen tiefen Gefühl für die stille, lyrische Größe der russischen Natur begabte Lewitan (1860–1900) fing die Stimmung der Landschaft auf.

Aus seiner Malerei entstand die Idee der psychologischen Landschaft, sie sollte die spirituelle Wirkung der Natur auf die menschliche Psyche ausdrücken und war zum Ende des 19. Jahrhunderts in Russland sehr populär. Sie war für Lewitans Werk genauso maßgebend, wie für die psychologischen Landschaften seines Freundes Tschekow und prägte viele Generationen bis heute.

Leseprobe © Verlag Ludwig

Vor einigen Wochen fiel zufällig ein altes Heft mit Bildern von Lewitan in Sitnikovs Hände, die schlechten Schwarzweißabbildungen faszinierten ihn und weckten Kindheitserinnerungen. Da kam gerade die Einladung aus Bra- che wie ein Zeichen, und so entstanden die neun Ölbilder auf Leinwand für diese Ausstellung auf dem Lande. Sie erinnern an aus Kalendern oder Zeit- schriften herausgerissene Reproduktionen an den Wänden der russischen Datschen, daher auch die weißen Ränder und die Untertitel wie ‚Birkenhain‘ oder ‚Goldener Herbst‘.

Klára Erdei



Lewitan, Wandinstallation 9-tlg., Öl auf Leinwand, Acryl-Wandfarbe, Gesamtformat ca. 170 × 175 cm