

# **Auf der Suche nach 0,10**

Die letzte futuristische  
Ausstellung der Malerei

**SAALTEXTE**

FONDATION **BEYELER**

**AUF DER SUCHE NACH 0,10 – DIE LETZTE  
FUTURISTISCHE AUSSTELLUNG DER MALEREI  
4. Oktober 2015 – 10. Januar 2016**

***VORSICHT: Kunstwerke bitte nicht berühren!***

- ***Dieses Zeichen weist in der Ausstellung auf Werke hin, die im Folgenden kommentiert sind. Bitte achten Sie jeweils auf Zahl und Zeichen an den Beschriftungen der Exponate sowie auf die entsprechenden Nummern im Text.***

---

**EINFÜHRUNG**

---

Vor genau 100 Jahren fand im russischen Petrograd (heute St. Petersburg) eine Ausstellung statt, die sich als eine der bedeutendsten des 20. Jahrhunderts erweisen sollte: *Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei 0,10*. In einer Privatgalerie präsentierten 14 Künstlerinnen und Künstler rund 150 Werke, die sich mit den damals in der gesamt-europäischen Kunstszene aktuellen Strömungen des Kubismus und des Futurismus auseinandersetzten. Zwei der Ausstellungsteilnehmer eröffneten mit ihren Arbeiten jedoch absolut neue, radikale Wege für die Weiterentwicklung der Kunst. Zum einen war es Kasimir Malewitsch, der mit seinen völlig abstrakten, aus geometrischen Figuren bestehenden Gemälden eine bis dahin nicht gekannte Dimension der bildenden Kunst erschloss. Für seine Schöpfungen kreierte er die Bezeichnung »Suprematismus« (von lat. supremus = das Höchste), was seinen Anspruch auf die führende Rolle in der Kunst offenlegte. Zum anderen war es Wladimir Tatlin, der mit seinen ebenfalls abstrakten, aus kunstfremden Materialien geschaffenen Skulpturen neue Lösungen für eine vom klassischen Sockel befreite Skulptur anbot. Nach dieser Schau avancierten die beiden Künstler sofort zu den tonangebenden Persönlichkeiten der europäischen Avantgarde.

Von den rund 150 im Winter 1915/16 in Petrograd gezeigten Werken ist heute nur noch ein Drittel erhalten. Zum ersten Mal in der russischen und westlichen Ausstellungsgeschichte werden sie in der Präsentation der Fondation Beyeler wieder vereint, ergänzt um Werke derselben Künstlerinnen und Künstler aus demselben Zeitraum, sodass die einzigartige energiegeladene Atmosphäre des künstlerischen Aufbruchs im Russland des frühen 20. Jahrhunderts noch einmal auflebt.

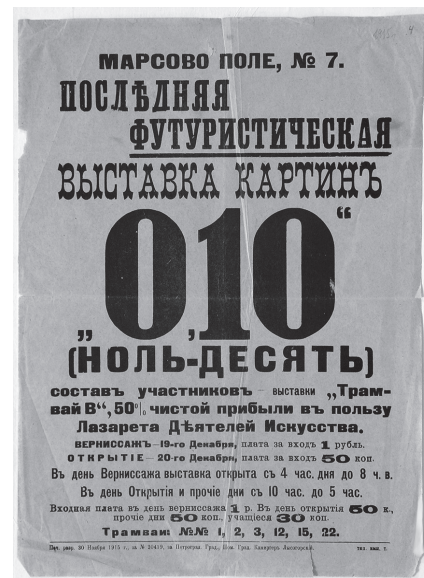
Die Ausstellung wurde kuratiert von Matthew Drutt, New York.

## 1 Plakat zur Eröffnung der

### *Letzten futuristischen Ausstellung der Malerei 0,10*

19. Dezember 1915

Zur Bewerbung der Ausstellung wurden einige Plakate gedruckt, die den Interessenten verschiedenste Informationen lieferten. Zunächst wird der Ausstellungstitel genannt: *Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei 0,10 (null-zehn)*. Mit der Ausschreibung der Zahlen – »null-zehn« – wollten die Organisatoren die korrekte Aussprache des Titels sicherstellen, denn *0,10* ist keine mathematische Formel, sondern ein Code, dem wohl eine Idee von Malewitsch zugrunde liegt: Die Null sollte die Zerstörung der alten Welt – auch der Welt der Kunst – und zugleich den Neubeginn symbolisieren. Die Zehn geht auf die ursprünglich geplante Zahl an teilnehmenden Künstlerinnen und Künstlern zurück. In der Zeile gleich darunter wird nämlich mitgeteilt, dass es sich bei den Teilnehmern von *0,10* um die Künstlerinnen und Künstler von *Tramway W* handelte, einer Schau, die im Frühjahr 1915 ebenfalls in Petrograd stattgefunden hatte und an der futuristische und kubofuturistische Werke gezeigt worden waren. Der vollständige Titel dieser Ausstellung lautete: *Die erste futuristische Ausstellung der Malerei Tramway W* (»Tramway« ist das russische Wort für »Strassenbahn«). Nun, im Dezember desselben Jahres, wurde also bereits die »letzte« futuristische Ausstellung angekündigt: Damit wollte man zeigen, dass man sich vom Einfluss des italienischen Futurismus zu distanzieren, ja zu befreien suchte. Gleichzeitig wird deutlich, in welchem rasantem Tempo verschiedene Stilrichtungen damals einander ablösten: War man Anfang 1915 vom Futurismus noch begeistert, forderte man am Ende des Jahres die Abkehr von ihm. Im Vorfeld der Ausstellung hatte es stürmische Auseinandersetzungen unter den Teilnehmern gegeben. Bei der Planung waren in letzter Minute noch Änderungen vorgenommen worden. So wich die finale Teilnehmerzahl doch noch von der im Titel genannten ab. Einige Künstler sprangen kurzfristig ab, andere kamen überraschend hinzu. Schliesslich stellten 14 Künstler ihre Arbeiten aus: sieben weibliche und ebenso viele männliche. Im vorrevolutionären Russland bestanden die Organisatoren auf Parität der Geschlechter.



Plakat zur Eröffnung der *Letzten futuristischen Ausstellung der Malerei 0,10*  
Petrograd, 19. Dezember 1915

© Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst, Moskau

Im unteren Teil des Plakats finden sich Informationen praktischer Art: die Öffnungszeiten, Hinweise zur Anfahrt mit öffentlichen Verkehrsmitteln sowie die Eintrittspreise für die Vernissage und die regulären Öffnungstage; 50 Prozent der Einnahmen sollten dem Künstlerlazarett zukommen – in Europa tobte der Erste Weltkrieg. Der Ausstellungsort, nämlich die Galerie von Nadeschda Dobytschina, wird nicht explizit erwähnt, lediglich die Adresse – Marsfeld 7 – steht in der obersten Zeile des Plakats. Vermutlich musste N. Dobytschina, die als erste Galeristin Russlands galt, dem Petrograder Kunstpublikum nicht extra vorgestellt werden. Bereits seit 1911 nutzte sie einige Räume ihrer grosszügig dimensionierten Wohnung als Ausstellungsfläche und war innerhalb der Kunstszene daher wohlbekannt.

## ■ 2 Olga Rosanowa *Schreibtisch*, 1915

Wie entsteht ein Bild? Und wie entsteht ein Text? Die Sprache war für die russischen Avantgardisten ein wichtiges Instrument zur Verteidigung ihrer neuen Kunstideale. Der Prozess des Schreibens und Malens, das Komponieren mit Wörtern und Bildgegenständen, wird in *Schreibtisch* visuell erlebbar. Hintereinander gestaffelt, fügen sich helle geometrische Flächen zu einem linearen Verlauf, an dessen unterem Ende ein beschriebener Bogen Papier platziert ist. Schreibwerkzeuge sind zu sehen: Ein Tintenfass, ein Briefumschlag und Buchstaben drängen von den Seiten zur Mitte, unterschiedliche Typografien und objekthafte Fragmente besetzen die Produktionsfläche des Schreibens. Links im Bild formt ein aufgeklapptes Metermass den Buchstaben W. Ein Ding wird zum Buchstaben, der Buchstabe zum Objekt. Einzelne Wortfragmente agieren als abstrakte Formwesen jenseits aller Bedeutung.

## ■ 3 Ljubow Popowa *Porträt einer Dame (Plastische Zeichnung)*, 1915

Wohl an kaum einer anderen Bildgattung lässt sich die Ablehnung gegen das Gebot der Nachahmung so radikal erproben wie an der des Porträts, dem Inbegriff von Abbildlichkeit schlechthin. Als eines der ältesten Sujets der Kunstgeschichte bot das Porträt die Gelegenheit, die Tradition der Repräsentation wirkungsvoll zu attackieren. Der Kontrast zwischen dem, was der Titel *Porträt einer Dame* verheisst, und dem, was auf dem Bild zu sehen ist, könnte kaum grösser sein.

Ljubow Popowas bemaltes Relief aus Holz, Papier und Pappe, das in der Ausstellung *O, IO* von 1915 gezeigt wurde, war ein Rätsel, ein visueller Affront. Wie kann ein Porträt so unpersönlich, so unlesbar sein? Ist hier der Kopf eines Menschen oder der eines Tieres zu sehen? Und ist rechts der Bildmitte ein Auge auszumachen? Manche Bild-

elemente wölben sich gar aus der Fläche heraus. In seiner Plastizität erinnert *Porträt einer Dame* an Fernand Légers berühmte Werkreihe der *Formkontraste (Contrastes de formes, 1912–14)* und in seiner prismenhaften Farbigkeit an die frühen abstrakten Bilder von Robert Delaunay.

## ■ 4 Ljubow Popowa *Die Reisende*, 1915

Ein dichtes, unruhiges Geflecht in reduzierter Farbpalette aus dunklem Rot und Grautönen überzieht das ganze Gemälde. Die Bildoberfläche wirkt wie geometrisch in kleinste Parzellen zerschnitten. Der Blick findet keinen Halt, wird in verschiedenste Richtungen gelenkt. An industriell gefertigte Teile erinnernd, dynamisch stakkatoartig gestaffelt, durchdringen und durchstossen sich die kristallinen Formen gegenseitig – Ausdruck der fortschreitenden Technisierung, durch die die Welt nur noch bruchstückhaft wahrgenommen wird. Die Komplexität und die Gleichzeitigkeit visueller Eindrücke sind hier Bildthema. Durch die Erfindung der Eisenbahn im 19. Jahrhundert und die beschleunigte Fortbewegung hatte sich insbesondere auch das Erlebnis des Reisens verändert. Sind es Eisenbahnschienen, die sich – von unten nach oben auf einen Fluchtpunkt zulauend – durch die Bildmitte ziehen? Ljubow Popowa gilt als Hauptvertreterin des russischen Kubofuturismus, einer Kunstrichtung, in der sich der Einfluss des französischen Kubismus mit demjenigen des italienischen Futurismus wirkungsvoll verbindet.

■ **5 Nadeschda Udalzowa**  
*Kubistische Komposition*, 1915

Wir schauen von oben auf eine Tischplatte, darauf ein Spielbrett oder ein Tablett, dessen Kanten diagonal zum Bildformat ausgerichtet sind. Ein aufrecht stehender Krug ist zu sehen, genauer: Krugfragmente, die ein Schriftstück durchtrennen. Die Gegenstände sind übereinandergeschichtet und durchdringen sich gegenseitig. Die Logik der Zentralperspektive ist aufgehoben. Nur teilweise identifizierbare Objekte verschränken sich mit dem Umraum, zusammengehalten werden sie von runden und eckigen Rahmenformen. Das Stillleben war ein beliebtes Sujet bei den Kubofuturisten. Interessanterweise vollzogen sie den Bruch mit der Tradition anhand vertrauter Motive. Die Komposition tritt dabei gegenüber der »realitätsnahen« abbildenden Darstellung in den Vordergrund. Das Bild wird zur Tisch- und Projektionsfläche gleichermaßen.

■ **6 Nadeschda Udalzowa**  
*Selbstporträt mit Palette*, 1915

Entscheidend für Nadeschda Udalzowas Selbstverständnis als Künstlerin waren ihre Aufenthalte in Deutschland und Paris, wo sie zwischen 1912 und 1914 gemeinsam mit Ljubow Popowa Malunterricht genoss. *Selbstporträt mit Palette* zeigt eine vornehmlich vertikale Struktur, die sich von einer hellen Mitte zu beiden Bildrändern hin in farbige, hintereinandergeschichtete plattenartige Partien auffächert. Eine leuchtend blaue Fläche suggeriert Tiefe gegenüber dem ockerfarbenen weiblichen Dreiviertelprofil mit zusammengebundenem Haar. Die sitzende Figur mutiert zu einem architektonischen Gebilde. Eine stilisierte Hand ist zu erkennen, die eine Palette hält. Udalzowa greift hier ein gängiges Motiv auf, um ihre individuelle künstlerische Leistung umso deutlicher hervortreten zu lassen. Das Gemälde ist eines von mehreren Selbstbildnissen in dieser Ausstellung. Offenbar bestand innerhalb der russischen Avantgarde ein grosses Interesse an der Auseinandersetzung mit dieser traditionellen Gattung – in radikal neuer Form.

■ **7 Iwan Puni (Jean Pougny)**  
*Suprematistische Komposition*, 1915

Auf einem einheitlich blauen Bildgrund sind einzelne geometrische helle, schwarze und rot-orange-farbene Formen arrangiert, die sich – einer dynamischen Choreografie folgend – zu bewegen scheinen. Durch die Platzierung und die Kantenlinien der teils flachen, teils dreidimensionalen Gebilde werden unterschiedliche Richtungen vorgegeben. Dringt der schmale schwarze Keil in die Bildmitte oder strebt er aus dem Zentrum weg? Das ganze Gefüge wirkt dezentralisiert, die verschiedenen Farben suggerieren ein Vor und Zurück, ein Hin und Her im schwerelosen Raum. So entsteht ein Rhythmus, der jeglichen Versuch, das Bild gegenständlich zu lesen, untergräbt. Die Kommunikation der Formen ohne Realitätsbezug erzeugt ein kraftvolles Mit- und Gegeneinander. Iwan Punis klanghafte Komposition bezieht ihr wesenhaftes Sein aus sich selbst – eine abbildfreie Kunst.

**■ 8 Iwan Puni (Jean Pougny)*****Relief*, 1915**

In vertikaler Abfolge durchmessen leicht schräg gestellte Holzstäbe und lang gezogene Rechtecke einen blauen Bildgrund. *Relief* ist Bild und Objekt zugleich – es ragt dreidimensional in den Raum hinein und gehört somit unserer Dingwelt an. Zugleich sind die senkrechten Formen in ihrer Abstraktion Teil einer Bildwelt, die frei von realen Bezügen ist. In der Befreiung von der Abbildlichkeit suchten die Avantgardisten die Abkehr von einer Bildtradition, die von ihnen als rückständig und kapitalistisch gebrandmarkt wurde. Die reine Farbe wird dabei zum Träger der Idee von reiner Malerei ohne Referenzen. Die Farben treten in Einzelformen auf, das Blau des Hintergrunds bringt sie zum Klingen. Für viele Künstler der Moderne war die Farbwirkung wesentlich. So hatte 1911 Wassily Kandinsky in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* das Blau als das Geistige, rein Intellektuelle bestimmt.

**■ 9 Iwan Puni (Jean Pougny)*****Weisse Kugel*, 1915**

Mit seiner Frau, der Malerin und Bildhauerin Xenia Boguslawskaja, organisierte Iwan Puni 1915 die beiden zentralen Ausstellungen der russischen Avantgarde *Tramwaj W* und *O,10* – Letztere bedeutete den Durchbruch zur nichtgegenständlichen Malerei. Das in *O,10* gezeigte Werk *Weisse Kugel* ist ein virtuos gestaltetes abstraktes Bild-Objekt aus Holz und Gips. Die Komposition ist zweigeteilt, eine weisse Kugel vor grünem Grund befindet sich als dreidimensionales Objekt gegenüber einer schwarzen Fläche, die als räumliche Vertiefung wahrgenommen wird. Die Reduktion auf rein abstrakte Formen erfährt in dieser Arbeit einen minimalistischen Höhepunkt. Die Kugel als Setzung und formale Einheit erweckt den widersprüchlichen Eindruck eines fixierten und gleichzeitig frei beweglichen Objekts. Fliegend, schwebend oder fallend, scheint sie in ihrem klar abgegrenzten Feld doch festgehalten zu sein und sich so dem energetischen Sog der schwarzen Fläche zu widersetzen.

**■ 10 Michail Menkow*****Zeitung*, 1915**

Ab 1911/12 entstanden – ausgehend von Frankreich – plötzlich in vielen Ländern Europas experimentelle Textbilder beziehungsweise Bildtexte. Zwischen Pablo Picassos und Georges Braques Papiercollagen und den Arbeiten der russischen Avantgarde liegen nur wenige Jahre oder gar Monate.

Auf dem Gemälde *Zeitung* von Michail Menkow, einem Freund von Kasimir Malewitsch, erscheinen Zahlen und Buchstaben auf verschiedenen Ebenen, als würden sie auf einen neuen Bestimmungsort zusteuern. Der Bildtitel verweist auf ihre »Herkunft«, doch jetzt haben sich die Zeichen losgelöst und schweben um eine helle, leuchtende Mitte. Die Laute und die Formen der rätselhaften Buchstaben und Zahlen haben sich verselbstständigt, sodass sich eine neue, rein visuelle Bildsprache formiert. Zur selben Zeit hatten auch die mit den Malern befreundeten Dichter der russischen Avantgarde in ihren experimentellen Texten Buchstaben und Wörter aus dem Zusammenhang – aus dem Satzgefüge – befreit. Die Bruchstücke werden zum reinen Klang und die Alltagsgeräusche zu Musik.

■ **11 Iwan Kljun**  
***Ozonator***, 1914

Iwan Kljun gehörte zu Kasimir Malewitschs engstem Freundeskreis. Sein Gemälde *Ozonator* wurde bereits im Frühjahr 1915 in der Ausstellung *Tramwaj W* in Petrogard gezeigt, damals unter dem Titel *Portabler elektrischer Ventilator*. Am Ende des Jahres wurde es dann ein zweites Mal in der Ausstellung *O,IO* präsentiert. Der Einfluss der französischen Kubisten ist in diesem Werk unverkennbar. Stilllebenartig sind die geometrischen Bildteile übereinandergeschichtet. Der Bildraum erstreckt sich nicht nach hinten in die Tiefe, sondern erweitert sich nach vorne zum Betrachter hin. Diesem am nächsten hat Kljun den »Ozonator« platziert. Das elektrische Gerät ist vom Maler nach dem Vorbild der italienischen Futuristen in Bewegung versetzt worden. Dadurch scheint das dynamische moderne Objekt nicht so recht zum Stillleben, zur »Nature morte«, zu passen. Es schafft aber die Verbindung zwischen den eher statischen Konstruktionen des französischen Kubismus und der beschleunigten explosiven Darstellungsform des italienischen Futurismus.

■ **12 Iwan Kljun**  
***Vorüberziehende Landschaft***, 1914/15  
***Gegenstandslose Komposition (Selbstporträt mit Säge)***, 1914

Anhand der beiden Werke *Gegenstandslose Komposition (Selbstporträt mit Säge)* und *Vorüberziehende Landschaft* können zwei bedeutende Schritte in der Entwicklung der avantgardistischen russischen Malerei veranschaulicht werden. Die erste Stufe beinhaltet die Zerlegung des Bildgegenstands, die zweite dessen Dynamisierung. Im *Selbstporträt mit Säge* wird nicht nur der Kopf – und damit gleichsam die »Identität« des Künstlers – zersägt, sondern auch die Leinwand selbst: Quer durch die Bildfläche zieht sich ein Sägeblatt. Aus den zugeschnittenen Teilen formiert sich das neue Bild. In den übereinandergeschichteten Formen erkennen wir sofort Nase, Mund und Augen. Die beiden Zahnreihen bilden mit den Zähnen des Sägeblatts einen prägnanten »Reim«.

In *Vorüberziehende Landschaft* wird der zerlegte Bildgegenstand in Bewegung versetzt und beschleunigt – wie eine Landschaft, die am Fenster eines Eisenbahnwagens vorbeirauscht. Sie scheint aus einzelnen (abstrakten) geometrischen Formen zusammengefügt. Zahlreiche Elemente wiederholen sich, was eine grosse Unruhe und Dynamik ins Bild bringt. Das moderne Erleben, insbesondere von technischem Fortschritt und Geschwindigkeit, war für die italienischen Futuristen und die russischen Kubofuturisten ein zentrales, darstellungswürdiges Thema.

### ■ 13 Kasimir Malewitsch

**Schwarzes Quadrat**, 1929 (3. Fassung des *Schwarzen Quadrats* von 1915)

Für Kasimir Malewitsch, eine der schillerndsten Persönlichkeiten der russischen Avantgarde, bedeutete die Ausstellung *O,10* eine Kraftanstrengung sondergleichen – und einen beispiellosen Triumph. Mit seiner suprematistischen Malerei, die er bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht öffentlich präsentiert hatte, katapultierte er sich schlagartig an die Spitze einer Kunstbewegung, die innerhalb weniger Jahre die fortschrittlichste Kunst aus Frankreich und Italien wie auch die traditionelle russische Malerei in sich aufgenommen, reflektiert und schliesslich »überwunden« hatte. Das Schlüsselwerk des Suprematismus, das *Schwarze Quadrat*, hängt Malewitsch in die östliche Ecke seines Ausstellungsraums – dahin, wo in russischen Häusern traditionsgemäss die Ikone ihren Platz hat (siehe die Fotografie des Ausstellungsraums). Wie ist das zu verstehen? Ist das *Schwarze Quadrat* tatsächlich eine Ikone? Ein Kult- oder Andachtsbild? Symbolisiert das *Schwarze Quadrat* den Durchgang in eine geistige Welt – oder eröffnet es eine spirituelle Reise ins Nichts? Die schwarze Fläche kann ganz verschieden interpretiert werden: als geometrisches Gebilde, als Quadrat (auch wenn es nicht ganz quadratisch ist!), als schwarze Form, die auf einem weissen Grund liegt oder vor diesem schwebt. Vielleicht ist es auch ein Fenster mit einer »blinden« schwarzen Scheibe: Wir können nichts sehen oder wiedererkennen, weil nichts wiedergegeben ist. In Malewitschs Bildern gibt es keine traditionellen Motive mehr, er hat sie allesamt von der Bildfläche verbannt: sämtliche Porträts, sämtliche Frauenbildnisse, Landschaften, Stillleben sowie auch alle biblischen und mythologischen Szenen. Er hat – überspitzt gesagt – alles zugedeckt mit seinem bildfüllenden schwarzen Quadrat. Noch heute, hundert Jahre nach der ersten Präsentation, gilt das *Schwarze Quadrat* als markanter Schlusspunkt einer langen kunstgeschichtlichen Entwicklung – und als Beginn einer neuen Ära.

### ■ 14 Kasimir Malewitsch

**Schwarz und Weiss. Suprematistische Komposition**, 1915

Das *Schwarze Quadrat* (■ 13), der *Schwarze Kreis* und das *Schwarze Kreuz* sind die Grundformen, gewissermassen das ABC der suprematistischen Kunst. Aus diesem Vokabular heraus entwickeln sich alle weiteren Gemälde. Die Gegenüberstellung verschiedener Werkgruppen oder Einzelwerke in diesem Saal zeigt dies sehr deutlich. Das *Schwarze Quadrat* wird durch Rotation zu einem Kreis (*Ebene in Rotation*, genannt *Schwarzer Kreis*) oder aber durch Streckung zu einem Rechteck. Das Kreuz verwandelt sich in einen Winkel (*Schwarz und Weiss. Suprematistische Komposition*), und sowohl der Kreis als auch die Rechteckformen können beliebig verzerrt, vergrössert, verkleinert und in alle Richtungen verschoben werden.

Im Gegensatz zur historischen Hängung der Ausstellung *O,10* in Petrograd präsentiert die Fondation Beyeler hundert Jahre danach beruhigte und überschaubare Räume (vergleichen Sie dazu die Fotografie von 1915). Malewitsch hatte die Gemälde über alle Wände hinweg, neben- wie übereinander, zu einem grossen suprematistischen »Gesamtbild« arrangiert. Die Schockwirkung, die von diesem Saal ausging, war unbeschreiblich.



### ■ 15 Kasimir Malewitsch

***Malerischer Realismus einer Bäuerin in zwei Dimensionen, genannt Rotes Quadrat, 1915***

***Malerischer Realismus eines Knaben mit Tornister – Farbige Massen in der vierten Dimension, 1915***

Die beiden Gemälde *Malerischer Realismus eines Knaben mit Tornister – Farbige Massen in der vierten Dimension* und *Malerischer Realismus einer Bäuerin in zwei Dimensionen, genannt Rotes Quadrat*, offenbaren weitere Elemente der suprematistischen Malerei: Malewitsch entscheidet sich, sein Repertoire um ein rotes Quadrat zu erweitern. Rot auf weissem Grund. Die schwarze Fläche wird ersetzt oder ergänzt durch die rote Farbe – dadurch entfaltet sich eine ganz andere Energie. Beachten Sie, wie das kleine rote Quadrat dem schwarzen Rechteck angehängt wird, wie ein Rucksack – ohne dass eine Berührung stattfinden würde. Das schräg gestellte kleine Quadrat ist aber nicht bloss ein verzichtbares »Anhängsel«, es vermag das Gemälde entscheidend zu dynamisieren. Wir können uns leicht vorstellen, wie viele Möglichkeiten es gibt, die beiden Formen »schwarzes Rechteck« und »rotes Quadrat« in Beziehung zueinander zu setzen. Und wie reizvoll es sein muss, die subtilen Bewegungen der beiden Formen auf der Bildfläche auszuloten.

### ■ 16 Kasimir Malewitsch

***Suprematistische Komposition, 1915***

Das Gemälde kann als eine Art Zusammenfassung von Malewitschs suprematistischer Lehre betrachtet werden. Das Weiss des Bildgrunds präsentiert sich hier als dimensionslose Fläche des Nichts, vor der sich die Formen wie in einem Kosmos des Ungegenständlichen entfalten können. Vor diesem Weiss schweben Quadrat, Rechteck und Kreis sowie eine Ansammlung roter »Stäbchen«. Auch ein winziges rotes Quadrat hat sich dem Schwarm der kleinen Rechtecke beigegeben. Obwohl keine Form die andere berührt, stellt sich doch eine räumliche Wirkung ein. Das Gemälde erinnert zugleich an eine Bauzeichnung oder an den Plan eines Architekten. In der *Suprematistischen Komposition* findet sich in der Bildmitte eine mit Bleistift präzise gezogene Vorzeichnung – ein weisses Rechteck auf weissem Grund, partiell gefüllt mit Schwarz: Das Gemälde, das 2006 in die Sammlung Beyeler gelangt ist, trägt die Handschrift des Baumeisters! Malewitsch sollte seine suprematistische Kunst in den Folgejahren tatsächlich auch auf die Architektur und das Design – auf die ganze Welt – ausdehnen und mehrere utopische dreidimensionale Modelle bauen.

### ■ 17 Kasimir Malewitsch

***Suprematistische Komposition mit Ebene in Projektion, 1915***

*Suprematistische Komposition mit Ebene in Projektion* bietet wiederum ein neues Element in der suprematistischen Bildsprache: Zwei kleine, horizontal ausgerichtete Rechtecke überlagern eine nahezu bildfüllende gelbe Fläche. Es entsteht Räumlichkeit, ein Vorne und ein Hinten. Die Rechtecke schmiegen sich aneinander, während sie sich vor das gelbe Trapez drängen. Ein vierfarbiges Bild: Weiss, Schwarz, Gelb und Blau. Die asketische Farbwahl und der pastose, aber durch die Form gebändigte Farbauftrag weisen voraus auf das Werk von Piet Mondrian, dem anderen grossen Exponenten der nichtgegenständlichen Kunst.

**■ 18 Kasimir Malewitsch*****Suprematistische Komposition (mit acht roten Rechtecken)*, 1915**

Alle suprematistischen Kompositionen scheinen sich direkt oder indirekt aufeinander zu beziehen. Die eine geht als Weiterführung oder neue Variante aus der anderen hervor. Immer schweben die Formen über dem endlosen sphärisch weissen Bildgrund. Einzelne vertraute Elemente werden neu kombiniert: Die Ansammlung der roten Stäbchen beispielsweise war bereits in der *Suprematistischen Komposition* aus demselben Jahr (■16) zu sehen, dort zusammen mit drei »schweren« schwarzen Formen. Jetzt dominieren die roten Rechtecke. Sie durchmessen nun in einer etwas anderen Formation den Bildraum. Eher wie Bausteine anmutend, gegeneinander versetzt und geschichtet, berühren sie sich nicht. Sie sind entgegen der Leserichtung von rechts oben nach links unten angeordnet. Im Vergleich zu den oberen, bildbeherrschenden Formen wirken die unteren wie kleine Ableger, die dem Bildrand entgegenpurzeln. Malewitsch erschafft mit acht roten Rechtecken und den entsprechenden Zwischenräumen ein äusserst spannungsvolles, bewegtes, fragiles Gefüge.

**■ 19 Kasimir Malewitsch*****Suprematismus: Selbstporträt in zwei Dimensionen*, 1915**

Malewitsch zeigte 1915 in der Ausstellung *O,10* auch sein programmatisches Bild *Suprematismus: Selbstporträt in zwei Dimensionen*. Elemente, die er bereits in anderen Kompositionen eingesetzt hatte, treffen sich erneut auf der Bildfläche. Das schwarze Quadrat, seine revolutionärste Form, durfte dabei keinesfalls fehlen. In einem Selbstporträt geht es ja schliesslich um den Nachweis der künstlerischen Identität. Mittig am oberen Bildrand platziert, ist das Quadrat der ruhende Pol in einer Komposition, die den Blick fortwährend in Bewegung hält. Gefasst von einer

trapezartigen blauen Form und einem gelben Rechteck, die beide von versetzt angelegten eckigen Formen gestützt werden, behauptet sich ein kleiner brauner, leicht aus dem Zentrum gerückter Ring als einzige runde Form – sie gewährt einen Durchblick wie eine Lupe oder ein Monokel. Die Unbestimmtheit des weissen Bildgrunds verleiht der Komposition eine tanzende Leichtigkeit. Die Elemente scheinen zu schweben.

**■ 20 Kasimir Malewitsch*****Suprematismus: Gegenstandslose Komposition*, 1915**

*Suprematismus: Gegenstandslose Komposition* zeichnet sich durch eine schon beinahe verwirrende Komplexität aus, die durch die blosser Addition und Überlagerung der Bildelemente sowie durch die Veränderung der Grössenverhältnisse erzielt wird. Die bis dahin nebeneinander schwebenden Formen berühren sich nun tatsächlich. Sie überkreuzen und überschneiden sich, wodurch eine gewisse Räumlichkeit entsteht. Die Formen weisen in verschiedene Richtungen, und ihre Konstellation und ihr Verhältnis zur quadratischen Bildfläche vermitteln den Eindruck von Chaos und Ordnung zugleich. Ruhig wirken hingegen die beiden Quadrate in Rot und Schwarz. Vom schwarzen Quadrat führt eine dünne rote Gerade direkt zum schwarzen Halbkreis gegenüber. Sie wird überlagert von einer aus der Mitte gekippten lang gestreckten roten Form, die wiederum andere rote Streifen überdeckt. In der unteren Bildhälfte ruht ein schwarzer Balken über drei schräg gestellten Einzelementen. Malewitsch inszeniert hier ein Kräftespiel unterschiedlicher Farben, Ausrichtungen und Gewichte.

**■ 21 Wladimir Tatlin*****Malerisches Relief*, 1914*****Konterrelief (Materialauswahl)*, 1916**

Wladimir Tatlin war neben Malewitsch die zweite prägende Gestalt der russischen Avantgarde. In der Ausstellung *O,10* zeigte er seine bahnbrechenden, revolutionären *Reliefs* und *Konterreliefs*. Kurz zuvor, 1914, hatte er in Paris Pablo Picassos kubistische Assemblagen und Collagen gesehen. Die damals absolut neue Idee, unter Verwendung alltäglicher Materialien Kunstwerke zu gestalten, hat Tatlin augenblicklich aufgenommen. Auf einen Schlag radikalisierte er seine Kunst und setzte sich damit an die Spitze der Moskauer Avantgardisten. *Malerisches Relief* und *Konterrelief* gehören zu einer Reihe dreidimensionaler Werke, die sich von der Wand lösen und den realen Umraum direkt einbeziehen. Tatlin arbeitete nicht in Stein, Marmor oder Bronze, sondern mit Draht, Schrauben, Leder, Eisen und anderen »kunstfremden« Materialien. Die Leinwand wird durch ein Brett ersetzt, an die Stelle des Pinselduktus treten die Gebrauchsspuren der Objekte. Die reale Beschaffenheit der Dinge, insbesondere deren taktile Qualität, rückt in den Vordergrund. Tatlin wandte sich bewusst von der Malerei ab. Nicht die gemalte Wiedergabe eines Objekts interessierte ihn, sondern die Eigenschaften der verschiedenen Materialien, die Komposition und ihr Verhältnis zum Raum. *Malerisches Relief* und *Konterrelief* sind aus geometrisch zugeschnittenen Metall- oder Lederformen gefertigt. Das gebogene, auf einem flachen Brett befestigte verzinkte Eisenblech in *Konterrelief* erinnert noch entfernt an eine kubistisch gestaltete Kanne. Tatlins Arbeitsweise war richtungsweisend für das 20. und 21. Jahrhundert. Die Verwendung alltäglicher Materialien hat die Möglichkeiten künstlerischen Gestaltens für die nachfolgenden Generationen immens erweitert.

**■ 22 Wladimir Tatlin*****Eck-Konterrelief*, 1914**

Das *Eck-Konterrelief* gilt als ein Höhepunkt in Tatlins Werk, es markiert einen enthusiastischen Neubeginn in der Geschichte der Skulptur. Durch die Befreiung von der Bildfläche und das Vordringen in den dreidimensionalen Raum haben Tatlins raumgreifende *Konterreliefs* die Kunst des 20. Jahrhunderts in hohem Masse geprägt. Sie sind weder Bild noch Skulptur. Die Wand, der traditionelle Ort der Präsentation von Bildern, wird nun ebenso Teil des Werks wie auch der Raum selbst. Im *Eck-Konterrelief* sind sechs Seile – sie erinnern an riesige Gitarrensaiten oder an die Takelage von Schiffsmasten – diagonal und sich strahlenförmig auffächernd über die Raumecke hinweg von Wand zu Wand gespannt. In diese Verspannung sind einige Platten aus Metall und Holz sowie Rahmenstücke eingearbeitet, die, räumlich gegeneinander versetzt, ein Wechselspiel unterschiedlicher Flächen und Gewichte eröffnen. Mit diesem revolutionären Werk hat Tatlin, der Begründer des Konstruktivismus, den Schritt hin zur modernen Rauminstallation vollzogen.

Fotografien 1914–1916

■ 23 Wladimir Tatlin

*Malerisches Relief*, 1914

*Malerisches Relief*, 1915

Wladimir Tatlin war davon überzeugt, mit seiner Kunst die Gesellschaft verändern zu können. Gerade der Gebrauch gewöhnlicher Materialien sollte einen neuen Zugang zur Kunst eröffnen. Tatlin gestaltete Werke aus wirklichen Materialien im wirklichen Raum. Seine *Malerischen Reliefs* und *Konterreliefs* sind dreidimensionale Objekte, die sich vom klassischen Bild wie auch von der klassischen Skulptur deutlich entfernt haben. Von den meisten *Konterreliefs* existieren nur noch Fotografien, die Originale sind verloren gegangen. Die vielfältigen, raffinierten, reich variierten Arbeiten aus Gips, Metall, Holz, Stoff und Tapete inszenieren ein spannungsvolles Zusammenspiel verschiedener haptischer und visueller Qualitäten. Oftmals sehen die Objekte wie lose zusammengefügt aus. In einem der *Malerischen Reliefs* wird die Leinwand durch eine Gipschicht ersetzt. Dennoch wird die Komposition noch von einem Rahmen eingefasst. Aus dem weissen Bildgrund löst sich ein dreieckiges Segel und klappt nach vorne. Der Bildträger wird aufgebrochen, sodass das Werk physisch mit dem realen Umraum in Beziehung treten kann.

Die vergitterte Flaschenform im *Malerischen Relief* von 1915 ist ein direktes Zitat aus einer dreidimensionalen Konstruktion Picassos. Auf dem Kopf stehend, wird die Form zum Glas: eine humorvolle Hommage an die traditionsreiche Gattung des Stilllebens.

Die Ausstellung *AUF DER SUCHE NACH 0,10 – DIE LETZTE FUTURISTISCHE AUSSTELLUNG DER MALEREI* wurde unterstützt durch:

Presenting Partners  
AVC Charity Foundation  
Cahiers d'Art

Partner  
Phillips

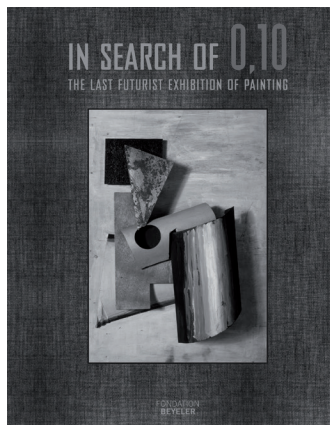
Saaltexpte: Regine Bungartz, Daniel Kramer, Anna Szech  
Redaktion: Anna Szech, Daniel Kramer  
Lektorat: Holger Steinemann

Wir freuen uns auf Ihr Feedback an  
fondation@fondationbeyeler.ch

**FB** NEWS [www.fondationbeyeler.ch/news](http://www.fondationbeyeler.ch/news)

**f** [www.facebook.com/FondationBeyeler](http://www.facebook.com/FondationBeyeler)

**t** [twitter.com/Fond\\_Beyeler](http://twitter.com/Fond_Beyeler)



Zur Ausstellung ***AUF DER SUCHE NACH 0,10 – DIE LETZTE FUTURISTISCHE AUSSTELLUNG DER MALEREI***

ist ein Katalog im Hatje Cantz Verlag erschienen.

272 Seiten, 188 Abb., CHF 68.–

Im Art Shop sind weitere Publikationen zu Malewitsch, Tatlin und anderen Vertretern der russischen Avantgarde erhältlich:  
<http://shop.fondationbeyeler.ch>

Kommende Ausstellung:

**Jean Dubuffet**

31. Januar – 8. Mai 2016

FONDATION **BEYELER**

Baselstrasse 101, CH-4125 Riehen/Basel

[www.fondationbeyeler.ch](http://www.fondationbeyeler.ch)

**VORSICHT: Kunstwerke bitte nicht berühren!**

- 0,10
- BLACK SUN

