



**Matthew Drutt (Hrsg.); Auf der Suche nach 0,10. Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei;** Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Riehen/Basel 2015; Ostfildern: Hantje Cantz 2015; 272 S., 188 Abb.; ISBN: 978-3-7757-4032-6; € 65

Im Herbst 2015 sorgte eine Meldung für Aufsehen: Das *Schwarze Quadrat* von Kasimir Malewitsch, diese Ikone der Moderne, sei womöglich gar nicht der puristische Abgesang an die Wiedergabe der Dingwelt in der Malerei, für den das Gemälde bislang gehalten wurde. Wissenschaftler der Moskauer Tretjakow-Galerie hatten festgestellt, dass sich unter der Oberfläche nicht wie bisher angenommen eine, sondern gleich zwei frühere farbige Bemalungen befinden, dazu ein später übermalter Schriftzug: „Ein Kampf von Afrikanern in einer dunklen Höhle“ („Битва Негров в темной Пещере“). Damit wäre Malewitschs *Quadrat*, das er zum Ausgangspunkt und Signet seines Suprematismus erhob, ursprünglich wohl eine Referenz an den französischen Künstler Alphonse Allais. Dieser hatte bereits 1897 mit seinem Bild *Kampf der Afrikaner in einer Höhle während der Nacht* (*Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit*) eine monochrom schwarze quereckige Fläche auf weißem Grund zum augenzwinkernden Bildmotiv gemacht.

Die Meldung fiel zusammen mit dem 100-jährigen Jubiläum von Malewitschs *Schwarzem Quadrat* sowie mit dessen erster spektakulärer Präsentation. Im Entstehungsjahr des Werks 1915 fand in St. Petersburg eine Ausstellung statt, die nicht nur die zeitgenössischen Besucher und Kritiker in Erstaunen versetzte, sondern noch heute fasziniert. 14 Künstler und Künstlerinnen aus dem Umfeld der vitalen Petersburger und Moskauer Avantgarde präsentierten in den Räumen der Galerie von Nadeschda Dobytschina unweit des Winterpalais rund 155 Werke.

„0,10“ (gesprochen: Nol-Dessjat) – so der rätselhafte Titel der Ausstellung – war nicht die erste öffentliche Präsentation der jungen Avantgardisten, die sich dem etablierten Kunstbegriff widersetzen und die russische Kunst in die Moderne führten. Schon im Frühjahr hatten sie mit der Schau ‚Tramwaj W‘ für einen veritablen Skandal gesorgt. Firmierte diese noch als die ‚erste‘, so wollte ‚0,10‘ nur wenige Monate später die ‚letzte futuristische Ausstellung der Malerei‘ sein. Doch diese vermeintlich letzte Ausstellung markiert, wie es der Malewitsch-Kenner Matthew Drutt in seinem Beitrag im vorliegenden Katalogbuch feststellt, „weniger das Ende als vielmehr den Beginn von etwas, das als Innovation heute noch genauso spürbar ist wie vor einhundert Jahren“. (41)

Rund 6000 Besucher konnte die Ausstellung mit kubo-futuristischen und gegenstandslosen Gemälden sowie mit neuartigen Reliefs und Skulpturen aus kunstfremden Materialien in der kurzen Laufzeit vom 19. Dezember bis zum 19. Januar verzeichnen. „Ziemlich beeindruckend“, befindet auch Drutt (20) – zumal für eine Ausstellung von Werken, die sich wahrlich nicht dem allgemeinen Zeitgeschmack anbiederten. Viele der damaligen Teilnehmer gehören heute zu den prominentesten

*Installationsansicht mit Werken von Kasimir Malewitsch auf der Letzten futuristischen Ausstellung der Malerei ,0,10', St. Petersburg, 1915 (44)*

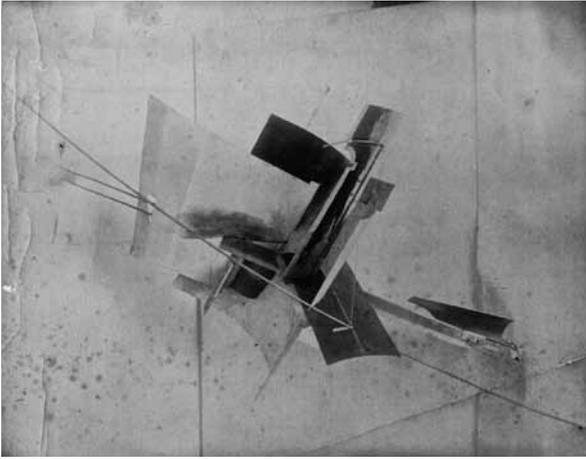


Vertretern der russischen Avantgarde, darunter Natan Altman, Alexandra Exter, Ljubow Popowa, Nadeschda Udalzowa und Iwan Puni sowie Wladimir Tatlin, der auf der Ausstellung seine *Konter-Reliefs* präsentierte. Am geschicktesten aber nutzte Malewitsch die Ausstellung, um die neue Stufe seiner künstlerischen Entwicklung, den Suprematismus samt entsprechender Kunsttheorie zu lancieren. Er dominierte die Schau, die von Iwan Puni und seiner Frau Xenia Boguslawskaja eigentlich mit dem Ziel organisiert worden war, die Querelen und Rivalitäten zwischen den Avantgardisten zu überwinden. Malewitschs Plan ging auf: Noch heute verbindet sich der Name der Ausstellung unweigerlich mit der berühmten Fotografie, die eine Auswahl von Malewitschs suprematistischen Gemälden in lockerer Salonhängung zeigt, während sein *Schwarzes Quadrat* selbstbewusst in der oberen Raumecke montiert ist – dem Ort also, der in orthodoxen Haushalten der Ikone vorbehalten ist.

Die Fondation Beyeler nimmt das Zentenario zum Anlass, sich ,0,10' mit einer Ausstellung und einem umfangreichen Katalog zu widmen. *Auf der Suche nach 0,10. Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei* ist der Titel des internationalen Projekts, das dezidiert nicht als Versuch einer Rekonstruktion gelten will, sondern vielmehr als vielschichtige wissenschaftliche Annäherung an den Gegenstand.

Überraschend mag zunächst erscheinen, dass nicht eines der großen russischen Häuser das Thema aufgegriffen hat. Doch auch in Riehen gibt es einen direkten Bezug, denn mit der *Suprematistischen Komposition* von 1915 (121) erwarb Museumsgründer Ernst Beyeler ein Gemälde Malewitschs, das dieser auf der Ausstellung ,0,10' gezeigt hatte. Im Umfeld der Fondation Beyeler leistet das Projekt *Auf der Suche nach 0,10* nun einen wesentlichen Beitrag dazu, die russische Avantgarde in den Kreis der – westlich dominierten – Moderne zu integrieren.

Schon *Vorwort und Dank* (9–10) von Direktor Sam Keller und Gastkurator Matthew Drutt verdeutlichen, wie gründlich und wissenschaftlich tief das Projekt über seinen dreijährigen Entwicklungs- und Realisierungszeitraum angegangen



Wladimir Tatlin, *Eck-Konterrelief*, 1914, nicht erhalten  
(193)

wurde. Allein die zahlreichen genannten Leihgeber bezeugen die Akribie, mit der nach Exponaten gefahndet wurde. Zu nennen sind zuallererst die Staatliche Tretjakow-Galerie in Moskau (STG) und das Staatliche Russische Museum in St. Petersburg (SRM) sowie zahlreiche russische ‚Provinzialmuseen‘ von Samara bis Krasnodar. Hinzukommen weitere Exponate aus bedeutenden internationalen Häusern, darunter auch aus dem Staatlichen Museum für zeitgenössische Kunst, Thessaloniki (SMZK), das einen Teil der berühmten Sammlung russischer Avantgardkunst von George Costakis verwahrt. Zu den zahlreichen Unterstützern und Beratern der Projekts gehörten zudem exzellente Spezialisten auf dem Gebiet der russischen Avantgarde, darunter Irina Wakar, Koryphäe der Malewitsch-Forschung an der STG und Linda S. Boersma, die schon 2013 maßgeblich an der Schau ‚Kasimir Malewitsch und die russische Avantgarde‘ in Bonn, Amsterdam und London beteiligt war.

Dem Aufsatz- und Katalogteil vorangestellt ist eine kurze, aber hilfreiche *Chronik 1905–1936* (12–14) von Anna Szech, der Projektleiterin und Assistenzkuratorin. Auf einer Doppelseite benennt sie die Schlüsselereignisse, die zum Verstehen von ‚0,10‘ und der späteren Rezeption nötig sind: Wichtige Etappen bildet etwa die Gründung der Künstlergruppen ‚Karobube‘ (1910) und ‚Eselsschwanz‘ (1912), Malewitschs Beitrag zur futuristischen Oper *Sieg über die Sonne* (1913) oder die schon erwähnte ‚erste‘ futuristische Ausstellung der Malerei ‚Tramwaj W‘ vom Frühjahr 1915, an der bereits viele Künstler beteiligt waren, die auch an ‚0,10‘ teilnehmen sollten. Diese chronologische Handreichte ist umso hilfreicher, als dass die folgenden drei Aufsätze sich weniger als Einführungstexte in die Beschäftigung mit der russischen Avantgarde um 1915 begreifen, denn als Beiträge zu einer regen Forschungsdiskussion um die legendäre Ausstellung.

Es folgt der Beitrag *Auf der Suche nach 0,10. Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei* (15–43) von Matthew Drutt, der als Gastkurator auch der Herausgeber des Katalogbuchs ist. Drutt betritt vertrautes Terrain, hat er doch bereits 2003 die Schau

„Kasimir Malewitsch: Suprematismus“ für die Deutsche Guggenheim Berlin kuratiert. Mit dem Ausstellungsprojekt in Riehen wendet er sich nun den Anfängen des Suprematismus zu und gewährt in seinem Beitrag den Blick hinter die Kulissen des Projekts. Mit lebendiger Sprache schildert Drutt die detektivische Spurensuche, die er und sein Team bei der Vorbereitung betrieben haben. Der Leser erhält einen detaillierten Einblick in die kunsthistorische Grundlagenarbeit, die hier geleistet wurde, denn obwohl die Ausstellung schon verschiedentlich Gegenstand von Publikationen war, lagen und liegen viele Details noch immer im Dunkeln.

Bereits der Titel wirft Fragen auf, wie Drutt erklärt. Laut gängiger Lesart bezöge sich die Ziffer ‚0‘ auf eine von Malewitsch geplante Zeitschrift selben Titels und spiegle dessen Wunsch wider, „alles in der Kunst auf ein Nichts zu reduzieren, ehe etwas Neues geschaffen werden kann“. (18) Die ‚10‘ hinter dem Komma rekurriere auf die zehn Künstler, die schon an der Ausstellung ‚Tramway W‘ teilnahmen und auch zu ‚0,10‘ eingeladen waren – allerdings nahmen von diesen nur acht teil, während sechs weitere hinzukamen und somit insgesamt 14 Künstler ausstellten. (18) Drutt verweist daher auch auf Gegenargumente zu dieser Lesart, die Malewitschs „Widerstand gegen alles Logische und Praktische“ verkenne. (18 u. 20)

Doch neben Fragen nach inhaltlicher Deutung sind es vor allem Probleme ganz konkreter Natur, die sich bei der Vorbereitung des Projekts gestellt haben und die Drutt nachvollziehbar aufzeigt. So wolle die Ausstellung in der Fondation Beyeler „gar nicht erst den Versuch [unternehmen], die ursprüngliche Ausstellung definitiv zu rekonstruieren“ (16), denn nur wenige der 154 oder 155 damals gezeigten Exponate sind eindeutig identifizierbar, ihre Provenienz häufig ungeklärt, Dokumente und Quellen rar. Die Wirren der Geschichte Sowjet-Russlands, in deren Verlauf die Werke der Avantgardisten verfemt und in die Depots verbannt, später dann vielfach gegen Devisen ins Ausland verkauft wurden, stellen zudem ein „grösseres Hindernis“ dar (16) – das größte Problem seien aber die ungezählten Fälschungen, eine Unart „monströsen Ausmaßes“ (17), welche auch Werke beträfe, die vermeintlich auf der Ausstellung ‚0,10‘ gezeigt wurden.

Bei der Annäherung an die originale Ausstellung konnten sich die Organisatoren in Riehen an den wenigen Fotografien der Ausstellungsinstallation, den Presseberichten und den Aussagen der beteiligten Künstler orientieren. Wichtigste Quelle war aber der Ausstellungskatalog, der als Faksimile und in deutscher Übersetzung im umfangreichen Anhang des Katalogbuchs aus Riehen abgedruckt ist. (80 u. 228f.) Allerdings enthält der Katalog von 1915 weder Abbildungen noch Datierungen, und die Werke tragen nur selten eindeutige Titel. Daher, so Drutt, „zäumen wir das Pferd von hinten auf“ (23): Ausgehend von der Annahme, dass nicht jedes der gezeigten Werke erst kurz vor der Eröffnung 1915 entstand, haben die Verantwortlichen in Riehen die Œuvres der beteiligten Künstler kritisch gesichtet. Immer wieder ist das Team dabei auf Ungereimtheiten bezüglich Zuschreibung, Datierung, Provenienz und auch Echtheit von Werken gestoßen, die Drutt dem Leser nicht vorenthält. So bestünden etwa bei einem Holzrelief von Natan Altman in der Hamburger Kunsthalle (52), das häufig im Zusammenhang von ‚0,10‘ genannt wird, Zweifel bezüglich

der Echtheit (22 u. 24). Auch bei Iwan Puni weist Drutt darauf hin, dass viele seiner Werke bei dessen Emigration 1919 verloren gingen, große Teile der heute kursierenden Puni-Gemälde aus den Jahren 1915/16 somit Fälschungen seien und auch hier weitere Forschung nötig sei. (34f.)

Es ist die besondere Stärke dieses Projekts, dass es nicht mit fertigen Antworten aufwarten will, sondern genau solche Kontroversen offenlegt. So auch im Fall von Ljubow Popowas 1915 unter dem Titel *Die Reisende* präsentierten Gemälde, für das zwei mögliche Kandidaten in den Katalog aufgenommen wurden (154 u. 157) – und das obwohl oder gerade weil die beiden anderen Aufsatzautoren, Anatolij Strigalev und Maria Tsantsanoglou, in Bezug auf dieses Gemälde „kontroverse Positionen“ (34) einnehmen, wie Drutt erklärt.

Er verweist aber auch auf eine „definitive Neuzuschreibungen“ im Fall von Nadeschda Udalzowa (38), deren Gemälde *Gelber Krug* (201) jahrelang für ein Werk von Olga Rosanowa gegolten hat. Im Katalogbuch aus Riehen wird es nun als eines der zehn Werke gehandelt, die Udalzowa auf ,0,10' präsentierte. Von Vera Pestel, die sich laut Drutt aus Solidarität mit ihren Freunden Popowa, Tatlin und Udalzowa an der Ausstellung beteiligte, war bislang nur eines der vier damals gezeigten Werke lokalisiert, ein *Stilleben mit Tablett und Kanne* (141), das gelegentlich auch unter dem kuriosen Namen *Fleischkrokette* firmiert (33). Jetzt konnte Maria Tsantsanoglou von einem weiteren Gemälde aus dem SMZK nachweisen, dass es bei ,0,10' gezeigt wurde, wie Drutt verkündet (33 u. 143).

An anderer Stelle stellt Drutt plausibel dar, warum Werke in den Katalog aus Riehen aufgenommen wurden, auch wenn sie nachweislich nicht auf der Ausstellung 1915 zu sehen waren. So konnte etwa Iwan Kljuns damals gezeigtes Gemälde *Arithmometer* nicht lokalisiert werden, dafür aber eine Studie für das Werk (98). Andere identifizierte Werke, die wie Popowas *Porträt eines Philosophen* (151) nicht Teil der Ausstellung sein konnten, sind dem Katalog dennoch eingefügt, denn das Buch sei, so Drutt, die Erweiterung der Ausstellung, nicht deren Dokumentation (17).

In Bezug auf Wladimir Tatlin räumt Drutt ein, er sei fraglos derjenige Künstler, der sich sowohl im Katalog als auch auf der Ausstellung in Riehen „am schwierigsten repräsentieren lässt“ (35). Von seinen auf ,0,10' gezeigten 14 *Konter-Reliefs* ist nur noch eines erhalten (187), wohl auch, weil es Tatlin gerade nicht darum gegangen sei „Werke für die Ewigkeit“ zu schaffen, wie Drutt vermutet. (36) Man habe sich in Riehen zudem bewusst dagegen entschieden, eine der Rekonstruktionen auszustellen, denn es fehle jene Patina, „die originalen Kunstwerken Aura und Intensität verleiht“ (35). Dennoch setzt sich Drutt mit der Präsentation Tatlins auf der Ausstellung ,0,10' intensiv auseinander, dessen neuartige „Nicht-Kunst“ Drutt für sein „wahres Vermächtnis“ hält (36). Im Widerspruch zu Strigalev, der behauptet, viele der damals gezeigten Exponate anderer Künstler verrieten den Einfluss von Tatlin, bestreitet Drutt, dass es zu diesem Zeitpunkt so etwas wie einen ‚Tatlinismus‘ gegeben habe. Tatlin selbst sei ein solches Bestreben fremd gewesen, habe er doch in der Broschüre, die er im Rahmen von ,0,10' veröffentlichte, selbst die Existenz eines Tatlinismus negiert: „Die Bescheidenheit der Sprache“, so Drutt, „widerspricht dem von anderen Künst-

lern registrierten Eindruck einer Rivalität mit Malewitsch und anderen Ausstellungsteilnehmern“ (36).

Damit relativiert Drutt die gängige These, dass die Ausstellung ‚0,10‘ zuallererst eine „Kraftprobe“ der beiden „Titanen der Moderne“ Wladimir Tatlin und Kasimir Malewitsch gewesen sei (15f.). Dennoch sei das Verhältnis zwischen den Teilnehmern ambivalent gewesen, wie Drutt an verschiedenen Stellen aufzeigt. Geschickt lässt er immer wieder amüsante Anekdoten, zeitgenössische Kritiken und vor allem Stimmen der beteiligten Künstler in seine Schilderungen einfließen. So zeigte sich etwa Olga Rosanowa empört über Malewitschs wichtigtueriesches Gebaren; auf dessen Schmeicheleien – „Malewitsch zeigt mir gegenüber eine Sündermiene, hat ein wenig Hochmut abgelegt, drängt sich mit Liebenswürdigkeiten auf“ (20) – reagierte sie abweisend. Nadeschada Udalsowa vertraute ihrem Tagebuch dagegen an, dass sie sich von Tatlin bei der Ausstellung zurückgewiesen fühlte und sich erst, als sich dieser reuig zeigte – „Tatlin wartete, bat um Verzeihung, küsste nacheinander meine Hände“ (38f.) – mit ihm versöhnte.

‚0,10‘ sei demnach keine „Konfrontation zweier streng polarisierter Splittergruppen, die sich gegenseitig bekämpften“, sondern, so Drutt, eine „eklektische Kakophonie gelegentlich dissonanter Stimmen“ (16). Es ließen sich keine streng gegeneinander abgegrenzten Lager erkennen, schon gar nicht in stilistischer Hinsicht: „Den Künstlern, die solidarisch mit Malewitsch ein Manifest [unterzeichneten], kann zu dieser Zeit eigentlich kaum ein suprematistischer Stil zugeschrieben werden. Ebenso wenig lehnte die Gegenpartei Malewitsch einhellig ab“ (20).

Drutt bestätigt die exponierte Rolle von Kasimir Malewitsch, der in seinem „Bestreben nach Hegemonie“ versucht habe, „die Ausstellung seinem eigenen Konzept zuzuschreiben“ (20) und dessen „unerwünschten Einmischungen und kaum kassierten Anweisungen“ sich Puni und Boguslawskaja bei den Vorbereitungen letztlich gebeugt hätten (34). Malewitsch zeigte mit Abstand die meisten Werke und rief die größten Reaktionen hervor. So sei wohl auch der Raum mit den 39 Gemälden Malewitschs das „Kernstück der Ausstellung“ gewesen (28).

Drutt beschäftigt sich eingehender mit dem *Schwarzen Quadrat*, das im Katalog von 1915 schlicht als „Viereck“ gelistet ist (228). Zwar konnte für die Ausstellung in Riehen lediglich eine spätere Version des *Quadrats* von 1929 gewonnen werden (105), im Beitrag von Drutt ist aber auch das Original aus der STG mit dem starken Craquelé ganzseitig abgebildet (31). Malewitsch zufolge sei ihm die Idee zum *Quadrat* bereits 1913 während der Arbeit an der Oper *Sieg über die Sonne* gekommen (29). Doch Drutt hegt berechtigte Zweifel: „Wenn wir uns an Malewitschs Version seiner Entwicklung halten, kamen zuerst die Grundelemente wie Quadrat, Kreis und Kreuz und von da an wurde der Suprematismus langsam dynamischer“ (30). Die jüngsten Röntgenaufnahmen, von denen schon eingangs die Rede war, hätten dagegen eine „faszinierende Vielfalt von Farben“ unter dem obersten, schwarzen Farbauftrag offen gelegt (30). Mehr noch: Die darunter liegenden Farbschichten entsprächen der Palette „wie man sie in den in ‚0,10‘ gezeigten Werken des dynamischen Suprematismus findet“ (30). Somit wäre der Mythos vom *Schwarzen Quadrat* als dem ersten suprematisti-

schen Gemälde nicht mehr haltbar. Doch mit der „Entlarvung des Mythos“ (30), so Drutt, werde das *Schwarze Quadrat* nicht abgewertet: „In diesem Werk fand Malewitsch die perfekte Form, von der aus alles neu entwickelt werden konnte. Es war das Ende von etwas, und der Anfang von etwas in einem einzigen Objekt. Etwas war Null und Unendlichkeit zugleich.“ (30)

Der Aufsatz von Drutt macht deutlich: Die Ausstellung ‚0,10‘ war und ist ein kontroverser Gegenstand, der auch weiterhin kunsthistorischer Forschung bedarf. Seine Ausführungen rufen zwar die persönlichen Querelen unter den beteiligten Künstlern in Erinnerung, dennoch erkennt Drutt in Bezug auf die Ausstellung: „Ihr Vermächtnis ist mehr als ein Streit zwischen Künstlern unterschiedlicher ideologischer und programmatischer Positionen; gerade weil sie der Schauplatz solcher Rivalitäten und Allianzen war, ist ihre Hinterlassenschaft – ungeachtet der wilden Eskapaden der Teilnehmer – bedeutender als die der meisten anderen Ausstellungen dieser Zeit“ (41).

Der nun folgende Beitrag ist bereits aus dem Jahr 2001 und wird im aktuellen Katalog in „behutsam aktualisierter Form“ abgedruckt, wie Drutt erklärt (17). Er stammt von Anatolij Strigalev, einem ausgewiesenen Spezialisten der russischen Avantgarde und besonderen Kenner Wladimir Tatlins, dem er 1993 in Deutschland und Russland eine große Retrospektive ausgerichtet hat. Strigalev, der Anfang 2015 verstarb, stand den Ausstellungsmachern in Riechen während der Vorbereitung stets beratend zur Seite, weswegen man sich dort dazu entschied, das Katalogbuch seinem Andenken zu widmen. Sein Aufsatz *Auf den Spuren der Ausstellung 0,10* (46–78) ist in zwei Teile gegliedert. Zunächst schildert er den Kontext von ‚0,10‘ und hebt dabei auf die Intrigen und Rivalitäten zwischen den teilnehmenden Künstlern ab. Deren treibende Kraft, so erkennt auch Strigalev, sei Malewitsch gewesen, den er als „eifersüchtig und egoistisch“ beschreibt (51). Den zweiten Teil bilden kurze Darstellungen der einzelnen beteiligten Künstler, in denen Strigalev Argumente für oder gegen die Identifikation einzelner Werke vorbringt. Strigalev verweist zunächst auf die Unterschiede zwischen der Moskauer und der St. Petersburger Avantgarde, die auch in der Ausstellung ‚0,10‘ wirksam waren, sei diese doch „letztlich eine Schau der neusten Moskauer Avantgarde in Petrograd“ gewesen (46). Zu den Moskowiten gehörten mit Tatlin, Malewitsch, Kljun, Popowa, Udalzowa, Pestel und Menkow die bestimmenden Positionen, während die übrigen Petrograder Teilnehmer – Altman, Kirillowa, Kamenski, die Organisatoren Puni und Boguslawskaja sowie die in Paris lebende Marie Vassilieff – „nicht aktiv dazu [beitrugen], den Charakter von 0,10 zu definieren“ (47). Diesen ‚Charakter‘ beschreibt Strigalev wie folgt: „0,10 war als programmatische Aktion konzipiert, die eine neue Stufe in der Geschichte der russischen Avantgardekunst demonstrieren sollte.“ (46)

Im Folgenden spannt Strigalev das Spannungsfeld zwischen Tatlin und Malewitsch auf, das Drutt in seinem Beitrag noch relativiert hatte. Strigalev erinnert daran, dass Tatlin schon 1914 damit begonnen hatte, abstrakte Bildreliefs zu schaffen, „die über die Bildebene hinaus in den realen Raum hinein reichten“ (47). Im März 1915 präsentierte er diese in Moskau und St. Petersburg. Laut Strigalev tauchten daraufhin gleich bei mehreren Avantgardisten ähnliche „Bildskulpturen“ auf (47). „All dies

verdichtete sich zu einer wahren Woge von Tatlinismus“, stellt Strigalev fest (48), die in den zahlreichen plastischen Werken auf ‚0,10‘ einen ersten Höhepunkt gefunden hätte. Zwar verweist Strigalev im selben Atemzug darauf, dass Tatlin den Begriff ‚Tatlinismus‘ in der bereits erwähnten Broschüre sofort „zensiert“ habe (50), dennoch gingen alle vergleichbaren Werke auf dessen Reliefs zurück, und die gelegentlich behauptete parallele Entwicklung bei Künstlern wie Kljun und Puni sei eine „nachträgliche Mystifizierung“ (50).

Strigalev schlussfolgert: „Die Art und Weise, wie Tatlin arbeitete und mit seinen Werken andere Künstler beeinflusste, lies Malewitsch keine Ruhe“ (50). Schon im Juni 1915 äußerte sich dieser despektierlich über Tatlins *Konter-Reliefs*, die er als ein Beispiel für den „obsoleten Futurismus“ anführte, der unfähig sei, sich von der Gegenständlichkeit loszusagen (50). Seine informelle Rolle als Ausstellungsmacher habe Malewitsch „mit ungeheurer Energie und großem Erfindungsreichtum“ dazu genutzt, seine persönlichen Ziele auf ‚0,10‘ umzusetzen (51): „Natürlich ging es ihm darum, für eine Sensation zu sorgen und sich mit einer grundlegend innovativen Form von Malerei – dem Suprematismus – öffentliche Aufmerksamkeit zu sichern“ (51). Malewitsch habe daher versucht, die teilnehmenden Künstler schon im Vorfeld unter dem Banner seines Suprematismus zu vereinen (50). Zwar konnte er noch kurz vor der Eröffnung vier ‚Adepten‘ gewinnen – Puni, Kljun, Boguslawskaja und Michail Menkow –, allerdings gibt Strigalev zu bedenken, dass ihr Bekenntnis zum Suprematismus lediglich eine „Verbundenheit mit einer Tendenz zur Erneuerung und Transformation der Kunst“ bedeutet habe (51): „Alles was sie taten, war, dass sie ihre Werke um die geforderte Beschriftung ‚Suprematismus‘ ergänzten“ (51). Spätere Berichte davon, dass sie in den wenigen Tagen bis zur Eröffnung noch eigene Werke in suprematistischer Manier schufen, hält Strigalev dagegen für eine Übertreibung (51). Gegen die Vereinnahmung Malewitschs gab es aber auch Widerstand: Ljubow Popowa brachte in dem Saal mit ihren eigenen Werken und denen von Udalzowa, Pestel und Tatlin ein Plakat mit der unmissverständlichen Botschaft „Raum der professionellen Maler“ an, um sich von Malewitsch und seinen Anhängern zu distanzieren (51).

Vor diesem Hintergrund beginnt Strigalev, die einzelnen Künstler vorzustellen. Er geht nur kurz auf Natan Altman, den futuristischen Dichter Wassili Kamenski, Anna Kirillowa und Marie Vassilieff ein, um sich dann den „zehn Hauptakteuren“ zuzuwenden (53). Dabei widmet er sich zunächst der Gruppe der Kubu-Futuristen, um dann das suprematistische Lager vorzustellen. Er beginnt mit Vera Pestel, die ihre Malerei nach ‚0,10‘ derjenigen von Nadeschda Udalzowa angenähert habe (53). Udalzowa, der „orthodoxesten Vertreterin des Kubismus“ innerhalb der russischen Avantgarde (53), widmet sich Strigalev ausführlicher, nicht zuletzt auch deswegen, weil sich fast jedes ihrer 1915 präsentierte Werke identifizieren ließe. Strigalev geht über zu Ljubow Popowa und greift die schon erwähnte Kontroverse um deren Gemälde *Die Reisende* auf. Hier plädiert er dafür, dass nur das Bild des Norton Simons Museums in Pasadena/Kalifornien den Titel verdiene (57 u. 154). Bei Olga Rosanowa verweist er darauf, dass ihre plastischen Werke, von denen sich lediglich Vorstudien erhalten

haben (222), Rosanowas Bemühen veranschaulichten, die „Sprache des Tatlinismus in die Sprache von Malewitschs neuem Suprematismus“ zu überführen (58).

Bei Wladimir Tatlin stößt Strigalev wie schon Drutt auf Probleme. Dessen 1915 gezeigte Bild- und Konter-Reliefs nennt Strigalev den „ersten entscheidenden Bruch mit der Gegenständlichkeit in der Geschichte der russischen Avantgarde“ (59). Doch welche Werke im Einzelnen gezeigt wurden, ließe sich anhand des Katalogs nicht identifizieren (59). Tatsächlich sind Tatlins Werke im originalen Katalog besonders kryptisch als „Arbeiten aus dem Jahr 1915“ und „Arbeiten aus dem Jahren 1913/14“ ausgewiesen (229), wobei die Datierung auf 1913/14 laut Strigalev irreführend sei, denn Tatlin hatte seine ersten Bildreliefs erst im Frühjahr 1914 geschaffen (59). Dank historischer Fotografien, die Tatlins Präsentation auf ,0,10' dokumentieren (49), ließen sich zwei Skulpturen von 1915 identifizieren (60), darunter das einzig erhaltene *Eck-Relief* (187).

Strigalev kommt anhand von Tatlins Aktivitäten im Kontext von ,0,10' zu einer weitreichenden Einschätzung: „Man gewinnt den Eindruck, als habe sich Tatlins Phase der Reliefs und Konterreliefs auf die Jahre 1914 und 1915 beschränkt und sei im Prinzip mit ,0,10 abgeschlossen gewesen“ (60). Dass ,0,10' für Tatlin eine Zäsur darstellte, will Strigalev auch daran ablesen, dass er danach nur noch selten an Gruppenausstellungen teilnahm – eine Entscheidung, die „fraglos aus seinem Konflikt mit Malewitsch“ resultiere, wie Strigalev postuliert (60). Als nächstes widmet sich Strigalev den Künstlern, die sich zum „Obersuprematisten Malewitsch“ bekannten (61). Den Auftakt bildet der heute fast vergessene Michail Menkow, der krankheitsbedingt schon früh die Malerei aufgeben musste (61). Über Xenia Boguslawskaja fällt Strigalevs Urteil wenig schmeichelhaft aus, sei sie doch vornehmlich als „unfreundliche und taktlose Patronin der Ausstellung ,0,10“ aufgetreten, die ihr künstlerisches Talent schon bald darauf verwendete, Kissen und Taschen zu fertigen (62). Ihr Mann Iwan Puni sei, wie Strigalev berichtet, schon vor Ausstellungseröffnung in Malewitschs Suprematismus eingeweiht gewesen (62). Sicher sei, dass Puni 1916 und 1917 suprematistische Werke ausstellte; ob dies aber schon bei den 25 Werken der Fall war, die Puni bei ,0,10' zeigte, bezweifelt Strigalev: „Ich neige [...] zu der Annahme, dass Puni in ,0,10 tatsächlich kein einziges suprematistisches Exponat zeigte“ (63). Und auch bei Iwan Kljun bliebe unklar, inwieweit sich seine dreißigjährige Freundschaft und Zusammenarbeit mit Malewitsch bereits bei seinen auf ,0,10' präsentierten Werken gezeigt habe (64).

Abschließend nimmt Strigalev Malewitsch ins Visier. Er analysiert die schon zitierte Fotografie, auf der 21 der wohl insgesamt 39 von Malewitsch präsentierten Gemälde in Form eines „riesigen suprematistischen ‚Supergemäldes‘“ (65) zu sehen sind. Laut Strigalev ließen sich zwölf der 21 Gemälde auf der Fotografie identifizieren (67). Auch zu der ungewöhnlichen Präsentation des *Schwarzen Quadrats* in der oberen Raumecke äußert sich Strigalev und verweist darauf, dass sie „möglicherweise beeinflusst von Tatlins Eck-Konterreliefs“ gewesen sei (66). Doch trotz dieses überraschenden Referenz an Tatlin war ,0,10' die Geburtsstunde der suprematistischen Bewegung: „Die anderen an ,0,10 beteiligten Künstler reagierten auf Malewitschs neue Bewegung der Malerei ohne Vorurteil, vielmehr mit Enthusiasmus und Interesse. In

ihr erkannten sie einen faszinierenden, fruchtbaren Impuls und liessen sich vom Suprematismus ebenso anstecken, wie anderthalb Jahre zuvor vom Tatlinismus“ (69).

Strigalevs Beitrag endet mit einem Ausblick auf die weitere Entwicklung des Suprematismus, wobei er betont, dass alle seine Anhänger „ganz spezielle Formen“ entwickelt hätten, wohl zum Missfallen Malewitschs, der entsprechend seiner „autokratischen Führung“ eine strenge Einhaltung seine „Parteilinie“ forderte (70). Angesichts dessen setzt Strigalev zu einer letzten kritischen Beurteilung von Malewitsch und seinen Aktivitäten an. In dessen Bestreben, eine Gruppe von Eingeweihten und Schülern um sich zu scharen, um sie „intellektuell beherrschen zu wollen“, erkennt Strigalev Parallelen zum Verhalten anderer selbsterklärter Propheten, die gerade in Russland des 20. Jahrhunderts auch zur Entwicklung und Durchsetzung der Idee des politischen Totalitarismus geführt hätten (70).

Der Katalogteil (79–211) ist nach dem kyrillischen Alphabet geordnet. Zu jedem der an ‚0,10‘ beteiligten Künstler hat Anna Szech eine Kurzbiografie verfasst, denen ganzseitige Farbbildungen der präsentierten Katalognummern folgen. Aus den knappen Bildunterschriften geht hervor, ob das Werk tatsächlich oder vermutlich auf ‚0,10‘ ausgestellt war, oder ob es von den Ausstellungs- und Katalogmachern ausgewählt wurde, um zumindest einen Eindruck der damals gezeigten Werke des Künstlers zu vermitteln.

Besondere Beachtung verdient die kurze Lebensbeschreibung der Künstlerin Anna Michailowna Kirillowa, über die bis dato nichts bekannt war. „Monatelang kontaktierte unser Team russische und westliche Kunsthistoriker und Museen,“ erinnert sich Drutt, „aber immer wieder erfolglos“ (26). Erst „im letzten Moment“ sei ein Kontakt zu Irina Arskaja vom SRM entstanden, die eine Kurzbiografie der Künstlerin beisteuern konnte (26). So kann man nun erstmals nachlesen, dass Kirillowa, nachdem sie die Kunsthochschule in St. Petersburg 1906 „wegen mangelnden Erfolgs“ wieder verlassen musste, als Kunstlehrerin arbeitete und von Malewitsch persönlich zur Teilnahme an ‚0,10‘ eingeladen wurde (93).

Der letzte Katalogbeitrag gebührt Maria Tsantsanoglou, der Direktorin des SMZK in Thessalonik. Auch sie ist eine dezidierte Kennerin der russischen Avantgarde, insbesondere der Futuristen. Tsantsanoglou war Teil der Kommission, die im Jahr 2000 den Kauf der berühmten Sammlung Costakis für den griechischen Staat vorbereitete. Ihr Beitrag *Die Letzte Futuristische Ausstellung der Malerei 0,10. Materialien aus der Sammlung Costakis im Staatlichen Museum für Zeitgenössische Kunst, Thessaloniki* (213–225), bei dem es sich um die ergänzte und aktualisierte Fassung eines Vortrags von 2004 handelt, steigt denn auch mit einer Schilderung der Sammlungstätigkeit von George Costakis ein. Der griechischstämmige Kunstsammler hatte bereits in den späten 1940er Jahren damit begonnen, die damals verbannte Avantgardkunst in Russland zu sammeln. In mehr als drei Jahrzehnten trug er eine umfassende Sammlung von Kunstwerken, aber auch originalen Dokumenten zusammen, darunter auch viele, die sich im Zusammenhang von ‚0,10‘ deuten lassen (213f.).

Auch Tsantsanoglou unterstreicht die zentrale Bedeutung von ‚0,10‘ für die Entwicklung der Moderne in Russland: „Zum ersten Mal werden auf dem Weg der Avantgardisten von der Abstraktion zur Ungegenständlichkeit zwei Hauptrichtun-

gen augenfällig: eine philosophisch-künstlerische und eine konstruktivistisch-sachliche“ (214). Der ersteren entspreche der Suprematismus Malewitschs, während der Tatlinismus, den Tsantsanoglou einen „frühen Konstruktivismus“ nennt, den zweiten Weg markiere (214). Nichtsdestotrotz hätte, laut Tsantsanoglou, immer noch der Kubo-Futurismus die dominierende Position auf ‚0,10‘ eingenommen (214).

Im Folgenden wendet sie sich denjenigen Künstlern zu, von denen sich direkte Bezüge zur Sammlung Costakis im SMZK ziehen lassen. So befinden sich einige Werke, die 1915 auf ‚0,10‘ gezeigt wurden, heute in Thessaloniki, darunter der bereits erwähnte *Gelbe Krug* (201), bei dem „keinerlei Zweifel mehr an der Zuschreibung an Udalzowa“ bestünde (218), sowie das Gemälde *Krug auf einem Tisch. Plastische Malerei* (147) von Ljubow Popowa. In Bezug auf Popowas Gemälde *Die Reisende* argumentiert Tsantsanoglou wie schon angedeutet für das Werk in Thessaloniki (221f. u. 157). Darüber hinaus hält Tsantsanoglou die von Vera Pestels 1915 präsentierte *Dame mit Buch* für ein Gemälde mit dem Titel *Stilleben* aus der Sammlung Costakis (222 u. 139).

Von besonderem Interesse sind darüber hinaus die originalen Dokumente, Skizzen und andere Hinterlassenschaften der Künstler im Archiv des SMZK. So etwa fünf Postkarten von Ljubow Popowa an ihre ehemalige Gouvernante mit Motiven von Werken, die sie auf ‚0,10‘ zeigte (216f.). Oder Skizzen – verschollener – Werke von Iwan Kljun, die Costakis von der Tochter des Künstlers erwarb und die noch „einer eingehenden Untersuchung“ bedürften (223).

Tsantsanoglou endet ihre Ausführungen damit, nochmals die Bedeutung von ‚0,10‘ als „eine der wichtigsten Ausstellungen in der Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts“ zu betonen, da sie „wegweisende Fragen über die Rolle und die Grenzen von Malerei und Skulptur“ gestellt hätte (224). Der letzter Passus ist aber dem Sammler George Costakis gewidmet: Ihm sei es zu verdanken, dass die Werke, aber auch andere Hinterlassenschaften der russischen Avantgardisten bewahrt wurden und nun wichtige Indizien für die Erforschung von ‚0,10‘ böten (224).

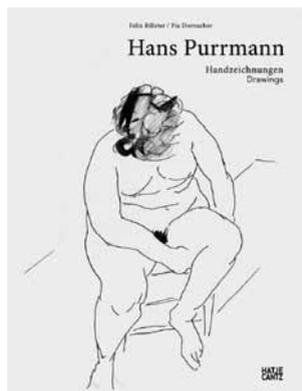
Besonders wertvoll ist auch der Anhang des Buches, der viele *Dokumente* aus dem Kontext von ‚0,10‘ zum Teil erstmals in Übersetzung bietet. Den Auftakt bildet das Katalogexemplar aus dem Besitz von Iwan Puni mit dessen handschriftlichen Anmerkungen zu den Verkaufspreisen der Werke (81 u. 228f.). Aufschlussreich sind auch die Presse-Rezensionen, etwa diejenige von Michail Matjuschin, bei dem Malewitschs Suprematismus auf Begeisterung stieß (247–251). Ganz anders als beim angesehenen Kritiker Alexander Benois, dessen Rezension von ‚0,10‘ ein einziger Verriss war, wobei die schärfsten Spitzen gegen Malewitsch zielten (252–255). Der ausführliche Antwortbrief von Malewitsch an Benois ist ebenso abgedruckt (256–258), wie sein früher Schlüsseltext *Vom Kubismus zum Suprematismus. Der Neue Malerische Realismus* in der ersten Ausgabe von 1916 (236–239). Weitere Manifeste und Erklärungen der Teilnehmer, darunter auch die erwähnte Broschüre von Wladimir Tatlin (234f.), ermöglichen es, sich auch selbstständig eingehender mit den Hintergründen der Ausstellung ‚0,10‘ auseinanderzusetzen.

*Auf der Suche nach 0,10. Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei* kann als beispielhafte Publikation gelten, wenn es darum geht, sich behutsam und diskursiv von

unterschiedlichen Perspektiven einem kunsthistorischen und derart mystifizierten Ereignis zu widmen. Die Problemstellungen werden offen diskutiert, kontroverse Meinungen gelten gelassen und auch Desiderate und Lücken bei der Annäherung an den Gegenstand benannt. Damit ist das Katalogbuch ein Lehrstück gelungener, zeitgemäßer kunsthistorischer Forschung. Der hohe Anspruch in Bezug auf die wissenschaftliche Erschließung, die zahlreichen, qualitativ hochwertigen Farbabbildungen und die teilweise erstmalig in Übersetzung vorliegenden Dokumente des Anhangs verdeutlichen, dass mit dem Katalogbuch aus Riehn ein Standardwerk für jede zukünftige Beschäftigung mit diesem zentralen Ereignis aufgeboten wird. Besonders erfreulich ist es da, dass das Buch in Russisch, Deutsch und Englisch erscheint und damit einer breiten Forscheröffentlichkeit eine Basis für die profunde Auseinandersetzung mit den Kontroversen um die Ausstellung ‚0,10‘ ermöglicht.

Dass auch der interessierte Laie den Katalog mit Gewinn lesen wird, verdankt sich vor allem dem Gegenstand selbst. Denn was vor rund 100 Jahren von den russischen Avantgardisten um Tatlin und Malewitsch hervorgebracht wurde, erscheint heute noch genauso visionär, mutig und radikal wie im Jahr 1915.

MIRIAM HÄSSLER  
Hamburg



**Felix Billeter und Pia Dornacher (Hrsg.); Hans Purrmann. Handzeichnungen. 1895–1966. Catalogue Raisonné;** Ostfildern: Hatje Cantz 2014; 496 S., 1337 Abb.; ISBN: 978-3-7757-3680-0; € 128

Angesichts seines vielbeachteten malerischen Œuvres, welches er durch die Verwendung reiner Pigmente stets zu höchster Farbintensität getrieben hatte, wird häufig übersehen, dass der Kolorist Hans Purrmann (1880–1966) auch ein leidenschaftlicher Zeichner war. Zwei erhaltene Skizzenbücher aus des Künstlers Lehrzeit in Karlsruhe und rund 1200 erhaltene Handzeichnungen zeugen von dessen mannigfaltiger Auseinandersetzung mit dem grafischen Medium: Neben zahlreichen Entwürfen umfasst das gewaltige Konvolut auch Porträts, welche Purrmann selbst nicht als sein Lieblingssujet beschrieb (33), Akte, Stillleben, Landschafts- und Interieurdarstellungen. In corpore wichtige Arbeiten, die keinen akzidentellen, sondern einen bedeutenden Teil im Gesamtwerk des Künstlers darstellen, von der kunsthistorischen Forschung bisher jedoch lediglich als Marginalie behandelt wurden. Bis dato erfuhren Purrmanns Zeichnungen nur eine vergleichsweise stiefmütterliche Behandlung, weshalb systematische wissenschaftliche Untersuchungen dieser bildnerischen Einzelaufgabe noch immer ein dringend zu

füllendes Desiderat darstellen.