

Kopierexemplar

Daniela Stöppel

Über Wurzeln

VistVunkVerlag

Wurzel als Metapher

Spätestens seit Gilles Deleuze und Félix Guattari 1976 in *Mille plateaux* forderten „Macht Rhizome und keine Wurzeln! Seid nicht ein oder viele, seid Vielheiten!“ gilt das metaphorische Bild der Wurzel als überholt, wenn nicht als diskreditiert. Das dezentrale, chaotisch-anarchische Netzwerk (Bildet Banden!) erschien der Postmoderne das geeignetere Bild für die eigene Verfasstheit zu sein als die auf Ursprung und Wahrheit abzielende, hierarchisch gedachte Wurzel. Das Rhizom war ein Lob der Gleichheit und der Oberfläche, während die Wurzel auf Ursprung und Grund zielte.

Die Wurzel – und mit ihr vor allem ihr kontinuativ gedachtes Pendant der „Verwurzelung“ – war und ist hingegen ein Lieblingsbegriff nationalistisch-konservativer Strömungen. Besonders in der Zeit des Nationalsozialismus, aber auch schon im 19. Jahrhundert, wurde die Wurzel zu einem Ideologem verknüpft, das einer auf „Bodenständigkeit“, „Erdverbundenheit“ und Abstammungsbewusstsein ausgerichteten Gesinnung Ausdruck verlieh. Mit „Entwurzelung“ war im Umkehrschluss das „internationalistisch-bolschewistische Judentum“ gemeint sowie die entwurzelte Masse der Arbeiter, die herausgerissen aus ihrem Heimatboden in den anonymen Sammelbecken der Großstädte ohne weltanschaulich-moralischen Halt eine neue gesellschaftliche Kraft entwickelten, die vor allem als Bedrohung wahrgenommen wurde.

Darüber hinaus sind die Wörter „Wurzel“ und „Rasse“ schon allein dadurch miteinander verbunden, dass das lateinische „radix“ genau dies meint: „Wurzel“. Es eröffnet sich also ein ganzes Feld voller ideologisch verminter Begriffe: Rasse, Radikalität, „angestammt“, Abstammung, Stammbaum, „Mit Stumpf und Stiel“, verwurzelt, entwurzelt, wurzellos, ohne Wurzeln, mit Wurzeln... All diese Begriffe

sind in hohem Maße mit weltanschaulichen Wertungen belegt – was auch heute einen vorsichtigen Umgang mit ihnen angeraten erscheinen lässt. Dennoch wird die Frage nach den „eigenen Wurzeln“ aktuell sehr häufig gestellt, was darauf hinweist, dass Identität derzeit weniger als Vielheit gedacht wird, sondern – zumindest sprachlich – wieder auf einen, wie auch immer zu definierenden Ursprung zurückgeführt werden soll. Das Lob der Oberfläche scheint im 21. Jahrhundert, dessen Kriege im Namen der Identität geführt werden, nicht mehr zu greifen, wenngleich klassische Ausprägungen von Identität und „Wurzel“ weniger denn je überhaupt noch existent sind,

Wenn ich also im Folgenden „Über Wurzeln“ sprechen will, dann nicht in dem oben beschriebenen konservativen Sinne oder mit der Intention, den Begriff der Wurzel in irgendeiner Weise rehabilitieren zu wollen, sondern mit der Absicht, das historische Potential, das weniger der Begriff, sondern vor allem die **Form** der Wurzel in den 1910er und 1920er Jahren für die Avantgarden, aber auch eine tendenziell anarchische „Volkskunst“ einmal hatte, herauszuarbeiten. Es wird darum gehen, zu zeigen, wie die Wurzel zu einem Sinnbild für einen utopischen Zeitbegriff werden konnte, als Objekt humoristisch-hedonistischer Aneignungen den heutigen Schrebergarten-Wurzelsepp antizipierte und wie der Surrealismus das Motiv der Wurzel für sich uminterpretierte.

II

Matjuschins Wurzeln

Michail Matjuschin wurde 1861 in Nischni Nowgorod geboren und starb 1934 in Leningrad. Er war ausgebildeter Violonist und von 1882 bis 1913 Mitglied des Petersburger Hoforchesters. 1913 komponierte er die Musik der berühmt gewordenen Avantgarde-Oper *Sieg über die Sonne*, für die Kasimir Malewitsch Kostüme und Bühnenbild entwarf und Aleksandr Krutschonych das Libretto schrieb. Matjuschin gilt außerdem als Erfinder der Vierteltöne und verfasste eine Anleitung, wie diese auf der Violine zu spielen seien. Als bildender Künstler widmete er sich dem Verhältnis zwischen Klang und Farbe und entwickelte in den 1930er Jahren eine umfassende Farbtheorie. Sein Werk ist in Westeuropa nicht besonders bekannt. Noch viel weniger Aufmerksamkeit wurde bislang seinen ab den 1910er Jahren entstandenen Wurzelskulpturen zuteil, wenngleich sie als frühe Varianten des Readymades gelten können und Matjuschin an ihnen einen komplexen Zeit- und Raumbegriff entwickelte, der als Alternative zum Dynamismus des italienischen Futurismus gelten kann.



Erstmals scheint sich Matjuschin 1910 explizit mit dem Thema der Wurzeln beschäftigt zu haben. Es entsteht die Schwarz-Weiß-Fotografie *Bewegung der Wurzeln*, die in einem betonten Querformat

den leicht aus der Erde gehobenen Wurzelteller einer Kiefer zeigt. Diese steht auf sandigem Boden, vermutlich an einem Ostseestrand in Karelien, wo Matjuschin und seine Frau Jelena Guro eine Datsche besaßen. Das Bild ist horizontal etwa mittig geteilt und wird im unteren Bereich von der Fläche des hellen Sandes eingenommen, während die obere Hälfte den Wurzelbereich und ein kurzes Stück des Baumstammes zeigt. Ein merkwürdiger Bildausschnitt, der sich auf das Durcheinander der einzelnen ausgebleichten Stränge und chaotischen Verzweigungen des Wurzelansatzes konzentriert. Offenbar interessierte sich Matjuschin für das, was normalerweise für den Menschen unsichtbar unter der Erde liegt und hier durch Wind und Wetter aus dem Boden herausgehoben wurde. Die gezeigten Wurzeln sind jedoch nicht geordnet oder gar hierarchisch strukturiert, sondern im Gegenteil: chaotisch, abgebrochen, ohne natürliche Schönheit oder Struktur. Es scheint viel eher so, als wäre hier etwas zu Tage gefördert worden, das gar nicht für den Blick des Menschen bestimmt sei, sondern besser im Verborgenen geblieben wäre, wo es auch sonst still und unbemerkt wie ein inneres Organ seine Funktion erfüllt.

Der Titel des Bildes, *Die Bewegung der Wurzeln*, von dem jedoch nicht bekannt ist, wann genau die Fotografie damit benannt wurde, gibt einen weiteren Hinweis, wie das Foto interpretiert werden könnte: Die Wurzeln werden nicht als starr, statisch oder gar tot vorgestellt, sondern als etwas Lebendiges, das sich in Raum und Zeit fortbewegt. Mit „Bewegung der Wurzeln“ wird Matjuschin 1919 nachweislich eine ganze Gruppe seiner Wurzelskulpturen bezeichnen. Insofern erscheint es wichtig, festzuhalten, dass er nicht von einem *Wachstum* der Wurzeln spricht, sondern von einer *Bewegung*, also nicht von einem Prozess, sondern von einer Aktivität; einer Aktivität, die in seiner Vorstellung möglicherweise dafür verantwortlich ist, dass sich der Wurzelteller selbst aus der Erde herausgeschoben hat, oder sich – für uns unsichtbar – gleichsam im Inneren der Wurzeln abspielt.

Ab 1911 beschäftigte sich Matjuschin intensiv mit P. D. Ouspenskys Buch *Tertium Organum. Ein Schlüssel zu den Rätselfn der Welt* und stellte dessen Theorie zur vierten Dimension in direkte Verbindung zum französischen Kubismus, dessen Hauptschrift *Du Cubisme* von Gleizes/Metzinger Matjuschin 1913 ins Russische übersetzte. Gleichzeitig verfasste er einen Artikel, der eine Art kommentierte Textmontage beider Schriften darstellt und der in der Zeitschrift *Bund der Jugend* veröffentlicht wurde. Matjuschins Auseinandersetzung mit der „Bewegung der Wurzeln“ fällt also unmittelbar mit seiner Beschäftigung mit dem Kubismus und den Theorien zur vierten Dimension von Ouspensky zusammen. Ouspenski mit dem Kubismus kurzzuschließen, liegt nahe, da beide Theorien gleichermaßen darauf abzielen, etwas Nicht-Sichtbares sichtbar zu machen und eine neue Erfahrungs- und Erkenntnisebene in Kunst und Wissenschaft einzuführen. Auch Matjuschin ist davon überzeugt, dass eine Erweiterung der Sinneswahrnehmungen der menschlichen Seele eine völlig neue Dimension erschließen würde und sieht Wissenschaft und Kunst als gleichermaßen daran beteiligt an. Matjuschin zufolge geht es bei beiden um eine Ausweitung und Entwicklung der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeiten. Wie passt in diesen Zusammenhang aber die Faszination, die offenbar die Form der Wurzel auf Matjuschin ausübte? Und wie kam er dazu, in einer Ausstellung des *Bundes der Jugend*, die vom 4. Dezember 1912 bis zum 10. Januar 1913 in Petersburg stattfand, erstmals eine Wurzelskulptur zu zeigen, die weitgehend auf eine in der Natur vorgefundene Form zurückgeht, also eine Art Readymade darstellt?

Zwar hat sich diese Skulptur nicht erhalten, aber zumindest ist ihr aussagekräftiger Titel, *Natürliche Sättigung der Materie durch Bewegung*, überliefert. Was hiermit gemeint sein könnte, hielt Matjuschin 1923 in einer Notiz fest: „Ich glaube, die Kraft der Bewegung bei den Wurzeln und Ästen kommt dadurch zustande, daß hier die dreidimensionale Oberfläche, die die Bewegung wiedergibt, völlig mit der eigenen Struktur des durch und durch in dieser Bewegung organi-

sierten Materials zusammenfällt.“ In den Wurzeln – und darüber hinaus auch in den Ästen, die hier aber nicht gesondert behandelt werden sollen – sieht Matjuschin eine Form, deren äußere Gestalt vollkommen mit ihrer inneren Struktur in eins fällt, also nicht von einer Dichotomie von Innen und Außen, Oberfläche und Kern gekennzeichnet ist, sondern „durch und durch“ von dem gleichen, dynamischen Organisationsprinzip bestimmt wird. Matjuschins Dynamismus erweist sich damit als dem des italienischen Futurismus vollkommen entgegengesetzt: Während letzterer der äußeren Bewegung, der Geschwindigkeit und der Kraft huldigt, ist Matjuschins Bewegungsbegriff vollkommen nach innen gerichtet und bis zum Stillstand verlangsamt. So hat für ihn die innere Bewegung kaum etwas mit einer äußerlich sichtbaren Bewegtheit zu tun, sondern stellt vielmehr eine „Vibration des Lebens“ dar. Auf diese innere Bewegung sei alles Dasein zurückzuführen, so schreibt er: „An erster Stelle muß die Suche nach der inneren Bewegung und dem Zentrum des eigenen Ich stehen“, gehe es doch darum, die „schöpferische Naturkraft“ zutage zu fördern, „die auf intensive Lebensäußerung, auf Bewegung in alle Richtungen aus ist.“

Eine vom Zentrum jedes Individuums gleichzeitig in alle Richtungen ausgehende Bewegung bedeutet demnach für Matjuschin den Kern aller Existenz; deren ideale Verkörperung sieht er in der Wurzel nicht nur aufgrund ihrer „natürlichen Sättigung der Materie durch Bewegung“ gegeben, sondern auch aufgrund ihrer unter der Erde quasi der Schwerkraft enthobenen Ausdehnung in alle Richtungen.

Der Erdoberfläche kommt in dieser Theorie eine besondere Rolle zu, wie er weiter ausführt: „Die Erde rast zusammen mit den Nebeln und Wolken, die an ihr haften, und hängt nicht wie eine bemalte Leinwand da. Berge, Steine, Wälder, Häuser kleben nicht auf ihr, sondern haben sich in sie hineingebohrt und können sich auf der Stromschnelle des Flugs kaum halten. Die Berge, die ältesten Erhebungen der Erde, und die Täler und Schluchten sind feine Runzeln auf ihrem Gesicht; Ozeane und Meere sind der Schoß, in dem alles Lebendige,

sich Bewegende empfangen und geboren wurde. Die Erdoberfläche, das, was sich mit dem oberen Raum trifft, bedeckt das Skelett, eine verborgene Geburt von Bewegungen, Kraft und Geheimnis eines inneren Fiebers. Die Peripherie der Erde ist deren höchster Gesichtsausdruck.“

Matjuschins Wurzel- und Baumfotografien thematisieren diese Bewegung der Erde, portraituren gleichsam die Schwer- und Fliehkräfte, die auf ihren oberflächlichen Bewuchs wirken. Die Bäume nehmen hier eine besondere Vermittlerfunktion ein, die er gemeinsam mit Jelena Guro 1912/13 in dem kurzen unveröffentlichten Text *Der Sinn für die vierte Dimension* folgendermaßen beschreibt: „Die sich verzweigenden und in den Himmel aufsteigenden Äste, die den Bronchien ähneln, sind die Grundlage des Atmens. [...] Die heilige Erde atmet durch sich, die Erde atmet durch den Himmel, vollzieht den Stoffwechselkreis zwischen Himmel und Erde. Und gleichzeitig sind diese Bäume Zeichen für ein anderes Leben.“



Wie aber schlägt sich diese Vorstellung in Matjuschins Wurzelfiguren konkret nieder? Antwort können mehrere zeitgenössische Fotografien geben, als auch einzelne Objekte selbst, die sich heute in Peters-

burger Sammlungen befinden. Eine genaue Identifizierung und Datierung der Objekte bleibt jedoch schwierig, soll im Folgenden jedoch kursorisch versucht werden.



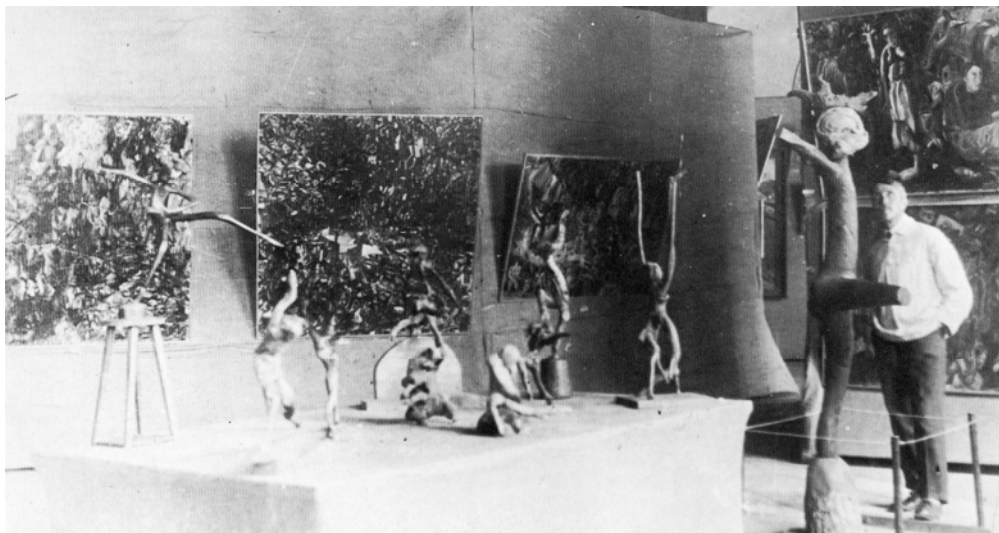
Die älteste Wurzelskulptur, *Urmensch*, stammt vermutlich von 1912/1913, da von ihr bekannt ist, dass sie 1914 im Pariser *Salon des Indépendants* zusammen mit einer *Tänzerin* ausgestellt war. Beide wurden zerstört, von ersterer ist jedoch eine Fotografie erhalten geblieben. Matjuschins *Urmensch* besteht demnach aus einer knorrigen Wurzel- oder Astformation, die entgegen ihrer natürlichen Wachstumsrichtung auf den Kopf gestellt wurde. Die zwei Hauptäste wurden zu Beinen uminterpretiert, unten abgesägt und auf eine ovale Holzplatte montiert. Zwei weitere Äste stehen seitwärts als Arme ab, während andere Verzweigungen ebenfalls mit einer Säge entfernt wurden, um den anthropomorphen Charakter der Wurzel stärker zu betonen. Der Kopf wird von dem dicken, knollenhaften Ende reprä-

sentiert, das im Gegensatz zur übrigen Skulptur nicht mit Rinde bedeckt ist, sondern vermutlich aufgrund von Witterungseinwirkungen das blanke Holz freigibt. Im Gesamten ist durch die sparsamen, aber gezielten Eingriffe von Matjuschin eine vorwärtsschreitende Figur mit hängenden Armen und dickem, halslosem Kopf entstanden, die in der Tat Assoziationen an einen prähistorischen Menschen wachruft. Mit dem Titel *Urmensch* will Matjuschin aber wohl nicht nur eine humoristisch-rustikale Ausdeutung seiner Figur liefern, sondern auf die oben angeführten Zusammenhänge von innerer Bewegung und ursprünglicher Existenz hinweisen, die für ihn von der Wurzel verkörpert werden. Wichtig ist festzuhalten, dass Matjuschin auf Bemalung oder andere Hinzufügungen verzichtete, er also in die gefundene Grundform lediglich subtraktiv eingriff.



Eine *Tanzende*, die auf etwa 1915/1916 datiert wird und sich heute im Staatlichen Russischen Museum in Sankt Petersburg befindet, zeigt eine ähnliche Herangehensweise. Sie war nachweislich 1919 in der

Ersten Freien staatlichen Kunstausstellung im Petrograder Winterpalast ausgestellt. Dort hatte Matjuschin unter dem Titel *Befreite Bewegung* beziehungsweise *Bewegung der Wurzeln* zehn Skulpturen aus Wurzeln und Ästen präsentiert: neun Figurinen auf einem Tisch sowie eine freistehende lebensgroße Skulptur, die sich über einem Sockel erhob.



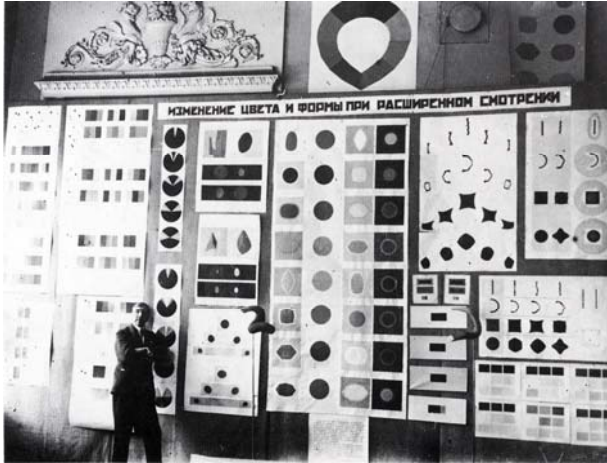
Alle gezeigten Skulpturen zeichnen sich durch ihre anthropomorphe Erscheinung aus: So vermittelt die *Tänzerin* – hier auf dem Tisch ganz links – mit ihrem weitausladenden Schritt und ihrem krausen Wurzelholz-Haaren tatsächlich einen starken Eindruck von Bewegung. Die Ausstellung 1919 fand in Verbindung mit Ölbildern von Pawel Filonow statt, einem Künstler, der ebenfalls ein organisches Naturverständnis vertrat, das eher auf Einfühlung und Sichtbarmachung von natürlichen Prozessen beruhte, als auf deren abstrakt-gedanklicher Erzeugung, wie beispielsweise bei Malewitsch. Auch Matjuschins Auffassung zufolge solle man lieber beim „Raum der Natur in die Schule gehen“ und eine „Freude an echter Existenz“ verspüren, als lediglich abstrakt aus dem Geist schaffen.

In den 1920er Jahren stand die Kunst in der Sowjetunion bekanntlich unter dem Postulat, die neue Gesellschaft aufzubauen. Der Abstraktion kommt hierbei vor allem die Rolle von Grundlagenforschung zu. Es entsteht unter anderem das Leningrader GINCHUK, an dem Male-
rei und Plastik in Laborsituationen erprobt wird, um die Bedingungen der Erzeugung und Wahrnehmung von Kunst zu untersuchen. Matju-
schin übernimmt dort die Klasse für „Organische Kultur“ und be-
schäftigt sich mit dem Verhältnis zwischen Form, Farbe und Klang. Die Wurzeln werden nun von ihrer direkten anthropologischen Di-
mension entbunden und als allgemeine Formprinzipien verstanden.

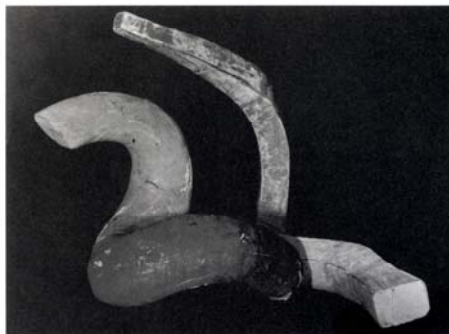


So zeigt ein Foto von 1925 einen Ausstellungsraum der Abteilung für organische Kultur des GINCHUK, der mit „Erforschung des Organismus und dessen Wahrnehmung“ überschrieben ist. Auf fünf strahlenförmig angeordneten Tafeln rechts neben dem Durchgang sind verschiedene Krümmungsverhältnisse von Wurzeln dargestellt, die offenbar mit den unter- und oberhalb präsentierten Farb- und Form-

studien auf Papier korrespondieren. Auf einer freistehenden Tafel vor dem Durchgang findet sich zudem ein dichtes Arrangement verschiedener Wurzeln, offenbar um auf natürliche Bewegungs- und Formmuster anzuspielen.



Es ist für eine weitere Ausstellung, die 1930 stattfand, bekannt, dass Matjuschin Wurzeln und bearbeitete Hölzer bunt einfärbte, um seine Theorien von Farb-Form-Relationen zu untermauern. Er präsentierte diese gedrehten Formen auf dünne Drahtständer montiert vor seinen Farbtafeln.



Matjuschins Theorien von einer erweiterten Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit des Menschen, die er ab 1910 entwickelte, gehen also schlüssig in naturwissenschaftliche Studien, vor allem zum erweiterten Sehen über. Die Wurzel wird zwar von ihrer anthropomorphen Gestalt entbunden, behält als Naturform aber ihre holistische Dimension auch in diesem Zusammenhang bei.

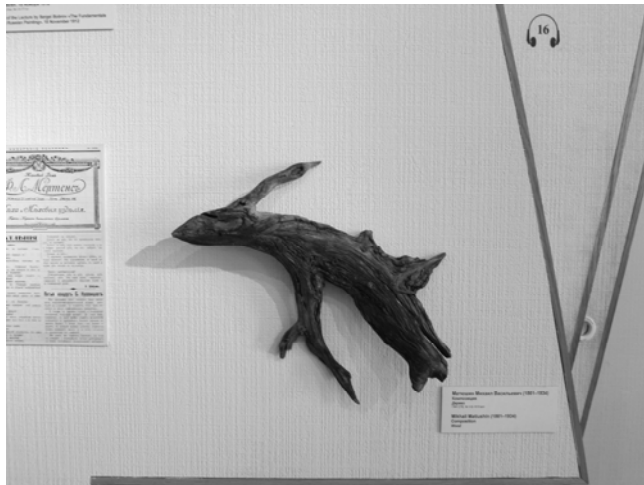
Bereits ab 1912 arbeitete Matjuschin an dem Aufsatz *Erfahrung des Künstlers der neuen Dimension*, der allerdings erst 1926 erschien. Darin schreibt er zu den neuen Möglichkeiten der Sinneswahrnehmung: „Die Erde kommt zu einem neuen Verständnis. Der Schleier ist gerissen, die Erde hat einen Tiefengrund bekommen und sich in den Körper dieser Tiefe, die Unendlichkeit, gekleidet, die genauso materiell wie sie selbst ist. Sie ist bereits die Essenz des Ganzen, und jedes Maß ist gleich unangebracht für sie, wie wenn man das Innere eines lebendigen Körpers vermessen wollte.“ Matjuschin führt also seine pantheistischen Vorstellungen von einer beseelten Materie, die aber nicht zwingend nach einer metaphysischen Transzendierung verlangt, auch unter den Bedingungen des Konstruktivismus und der Produktionskunst weiter.

Dass Matjuschin ein Romantiker ist, der von der Ganzheit des Kosmos überzeugt ist, liegt auf der Hand. Dennoch erscheint sein Romantizismus nicht rückwärtsgewandt und auch nicht als Sehnsucht nach etwas Verlorenem, sondern seine Romantik ist vollkommen auf die Gegenwart orientiert. So glaubt Matjuschin fest an die Ganzheitlichkeit des menschlichen Daseins, welche sich für ihn vor allem im Naturerlebnis entfaltet. Über die Möglichkeit der Einfühlung in diese Prozesse als auch die Erweiterung der Erfahrungsebene – Matjuschin ist davon überzeugt, dass der Mensch mit dem Hinterkopf sehen kann – kann eine unmittelbarere Verbindung mit dem Kosmos eingegangen werden, als dies dem Durchschnittsmenschen bis dahin möglich war. In dieser gedachten Verschmelzung mit der Umwelt liegt die utopische Dimension seines Denkens. Im Anthropomorphismus seiner Wurzelpastiken findet sich eine Bestätigung die-

ses Denkens: Indem die erstarrte Materie der Wurzeln als menschenähnlich gedacht wird, wird nicht nur die Wurzel lebendig, sondern auch der Mensch zu einem Teil des Universums, zu einem Teil des oben beschriebenen Atmens, des von einem Zentrum in alle Richtungen Wachsenden, zu etwas, dessen innere Form mit ihrer äußeren vollkommen identisch ist. Er wird eine Einheit mit den sonst nur verborgen liegenden Kräften der Natur, er steigert seinen eigenen Organismus zu voller Wahrnehmungsfähigkeit. Das Sympathische an Matjuschins Denken ist dabei, dass er nicht von einer autokratischen Schöpferidee ausgeht (wie z.B. Malewitsch), sondern eine eher demütige Ein- und Unterordnung des Menschen in die Natur vorschlägt; zu betonen ist auch, dass von ihm die Erweiterung der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeiten nicht im Sinne einer Aufrüstung oder Selbstoptimierung des neuen Menschen verstanden wird, sondern ausschließlich zu der beschriebenen Verschmelzung mit der Natur ermächtigen soll. Es ging ihm vor allem um eine Emanzipierung des Menschen und dessen Befreiung aus einer eingeschränkten Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit. Dass dies nicht nur als privates Projekt verstanden werden darf, sondern als politische Haltung, wird daran deutlich, dass seine Klasse am GIN-CHUK als linksradikal galt, was im Jahr 1926 in der RSFSR wohl eine eher staatsfern-anarchistische Einstellung meinte.

Zwar suchte Matjuschin nach einem Ursprung und auch nach einer Totalität der Erfahrung, wie dies allgemein kennzeichnend für die Moderne ist und in diesem Sinne dann auch von Deleuze/Guattari kritisiert wird, er blieb dabei allerdings völlig undogmatisch. Nicht zuletzt seine respektvolle Haltung gegenüber der Natur erlaubte es ihm, mit seinen Wurzel-Readymades zu einem „außerkulturellen Pantheismus“, wie Nakov dies nennt, zu gelangen, um damit einen Ausweg aus den bildnerischen Stereotypen der westlichen Kultur zu finden. Seine Wurzeln als von der Natur geformte Objekte haben damit eine Werkform in die Kunst eingeführt, die nicht nur den Zeitbegriff der italienischen Futuristen korrigiert, sondern auch den indus-

triell hergestellten Readymades von Marcel Duchamp eine quasi natürliche Variante an die Seite stellt. Vor allem durch die Zurücknahme der künstlerischen Autorschaft bleiben beide Ansätze jedoch miteinander verbunden. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Duchamp zu einem entscheidenden Zeitpunkt mit Matjuschins Werk in Berührung kam: So waren, wie bereits erwähnt, dessen Wurzelskulpturen *Tänzerin* und *Urmensch* im Pariser *Salon des Indépendants* vom 1. März bis zum 30. April 1914 zu sehen. Die Figuren blieben nach der Ausstellung in Paris, wurden allerdings später zerstört. Es ist also durchaus denkbar, dass sich angeregt durch Matjuschins Rückgriff auf von der Natur geformte Objekte auch bei Duchamp die Idee vom Readymade verfestigte: Das Fahrrad-Rad stammt aus dem Jahr 1913, ihm folgte 1914 der Flaschentrockner.



Dass Matjuschin in der Radikalität der Geste Duchamp in nichts nachsteht, macht eine weitere Skulptur deutlich: Ein Stück Holz, dass vollkommen unbearbeitet an die Wand gehängt wurde, erhielt von ihm den Titel *Komposition* und weist damit in geradezu provozierender Weise auf die autonome, schöpferische Kraft der Natur hin, die der des Künstlers offenbar nicht mehr bedarf.

Aber nicht nur seine unautoritäre Haltung macht Matjuschins Ansatz sympathisch, sondern auch sein ausgeprägter Sinn für Humor und Spiel.



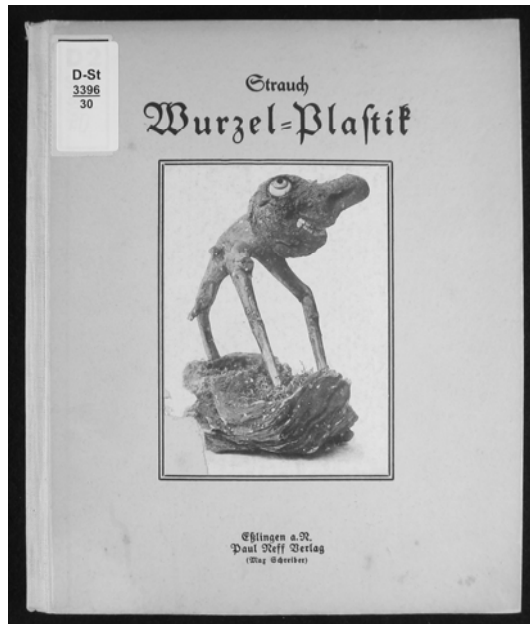
Wurzeln und Äste lieferten ihm vielfache Anregungen zu skurrilen Bildfindungen. Die Gruppe *Flötespieler und Bär* zeigt, wie er gefundene Wurzeln zu Spielzeug-Figuren umdeutet. Darin ist nicht nur eine Hinwendung zu volkstümlicher russischer Schnitzkunst zu sehen, sondern auch ein Appell an die Imaginationskraft des Betrachters, der in der Wurzel die Figur entdecken und – wie ein Kind – Bedeutung in sie hineinlesen kann. Der wesentlich stärker ausgearbeitete Flötenspieler erweckt das Holzstück gleichsam zu neuem Leben, indem er die Figur des Bären aus der amorphen Form mit seiner Musik herauskitzelt.

Die Skurrilität dieser Wurzelfiguren rückt diese aber nicht nur in die Nähe der Volkskunst, sondern auch in den Kontext von dadaistischer oder surrealistischer Verfremdungen. So integrierten Hans Arp und Kurt Schwitters ebenfalls Fundstücke aus der Natur in ihre Assemblagen.

III

Populäre Wurzel-Plastik

Im folgenden möchte ich aber weniger auf die Objektkunst der Dadaisten eingehen – auch weil diese gut dokumentiert ist – sondern auf eine weitere, eher populäre Aneignung des Wurzelmotivs: auf den Bildband *Wurzel-Plastik* von Max Strauch aus dem Jahre 1921 (*Wurzel-Plastik. Funde aus der Natur. Gesammelt und gedeutet. 30 Tafeln in Lichtdruck. Esslingen, Paul Neff Verlag, 1921*).



Max Strauch wurde im Jahr 1868 geboren und war damit sieben Jahre älter als Matjuschin. Er übte den schönen Beruf des Bankdirektors aus und verfasste in dieser Funktion mehrere einschlägige Publikationen, wie *Bank-Praxis* oder seine Biografie *Auf dem Wege zum Bankdirektor*. Man ist also versucht, die von ihm geschaffenen Wur-

zelskulpturen, von denen sich in oben genanntem Buch dreißig Beispiele abgebildet finden, als das schrullige Hobby eines schnitzenden Finanzfunktionärs abzutun, zumal der Bildband einen sehr eindeutigen humoristischen Einschlag aufweist. So stellte Strauch seinen Figuren erklärende Verse an die Seite. Einleitend heißt es andeutungsreich: „Es ist der Zweck der Wurzeln / Nicht bloß das Drüberpurzeln.“

Auch über viele der anderen, eher holprigen Sentenzen, die den Abbildungen „deutend“ beigegeben sind, stolpert man als Leser eher hinweg... Die beabsichtigte Annäherung an Morgenstern und Ringelnatz glückt nicht immer, so der Fall bei *Weinbergdackerl*: „Das Dackel ist ein kleiner Dack / und weiter hat es keinen Zwack.“



Nichtsdestotrotz vertritt das Buch einen gewissen Anspruch, der sich vor allem an dessen hochwertiger Verarbeitung und den sehr sorgfältigen Reproduktionen ablesen lässt, die die damaligen Möglichkeiten des fotografisch und drucktechnisch Möglichen voll ausschöpfen.



So liegt der Reiz des Bildbandes ohne Zweifel in den differenzierten Abbildungen der Wurzelplastiken. Diese sind in bestimmter Hinsicht einigen Bildfindungen Matjuschins gar nicht unähnlich, wenngleich Strauch selbstverständlich nicht auf komplexe Zeit-Raum-Überlegungen abhebt, sondern seine Wurzelfiguren eher in einem dadaistisch-humorvollen Sinne zu verstehen sind. Im Gegensatz zu Matjuschin setzt Strauch auch auf eine stärkere Nachbearbeitung des gefundenen Materials: So malt er seinen Fundstücken häufig Augen auf, und fügt Haarbüschel aus Moos hinzu, um die Menschen- oder Tierähnlichkeit der Figuren gezielt herauszuarbeiten.

Damit weist das Buch auf eine „Wurzel-Praxis“ voraus, die vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts populär werden sollte: Die Dekoration von Balkonen, Schrebergärten, Vorgärten, Trinkhallen, Hobbyräumen und gemütlichen Sitzecken mit alpenländisch anmutenden Wurzelsepp-Schnitzwerken – Inbegriffe des deutschen Spielertums der Nachkriegszeit.

1921 weht bei Strauch der Wind noch aus progressiverer Richtung. Seine Figuren stehen noch nicht in der Ecke ewig gestriger Ge-

schmacklosigkeit, sondern lassen sich mit zeitgenössischen Vorstellungen in der bildenden Kunst durchaus vereinbaren:

So war Strauch gut mit dem Simplizissimus-Zeichner Olaf Gulbranson befreundet und sein Sohn, Lothar Strauch, war studierter Bildhauer. Die Wurzelfiguren entstanden also durchaus in einem professionellen Umfeld und dürften – das zeigt ja auch die Publikation bei Paul Neff, einem durchaus seriösen Kunstverleger – eine gewisse Wertschätzung unter Kunstinteressierten genossen haben.



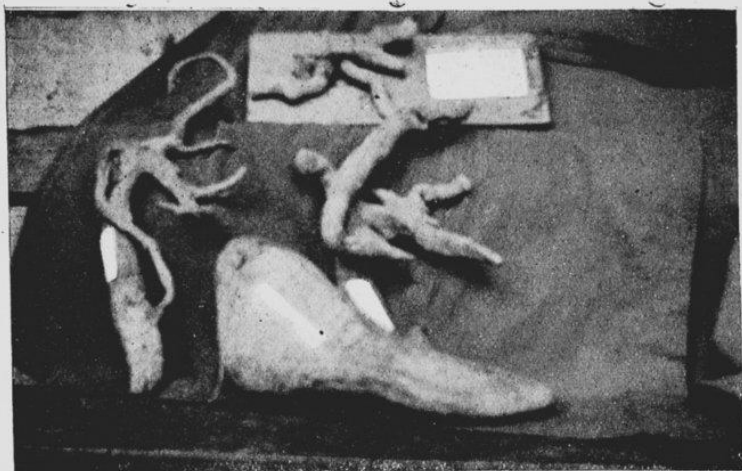
Die eigentliche Kunstwürdigkeit seiner Figuren stellt sich aber erst posthum deutlich dar: 1951, fünf Jahre nach Strauchs Tod, fand in der Orangerie in Erlangen, die als Ausstellungsraum der Universität genutzt wurde, die Ausstellung *Alfred Kubin und Wurzelplastiken von Max Strauch* statt.

Laut der Broschüre, die damals herausgegeben wurde, organisierte die Schau der Archäologie Dr. Herbert Marwitz (nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Fälscher der sog. Marwitz-Fibel, die in der NS-Zeit für Aufsehen sorgte) und umfasste 110 Zeichnungen und Lithographien von Alfred Kubin sowie 23 Wurzelplastiken von Strauch. Es ist nicht bekannt, wie die Entscheidung, Kubin und Strauch gemeinsam zu zeigen, zustande kam. Nicht auszuschließen ist, dass Lothar Strauch, der Sohn Max Strauchs, der seit 1945 in Erlangen lebte, Marwitz mit dem bildnerischen Werk seines Vaters bekannt machte und so die ungewöhnliche Gegenüberstellung anregte. Es ist aber auch nicht ganz unwahrscheinlich, dass sich Max Strauch und Kubin – beispielsweise über die Vermittlung von Gulbransson oder andere Künstler aus dem Münchner Simplicissimus-Umfeld – persönlich oder zumindest indirekt gekannt hatten, sich also Kubin, der 1951 ja noch lebte, selbst dazu entschieden hatte, seine Grafiken zusammen mit Strauchs Wurzeln auszustellen. Zumindest ist jedoch davon auszugehen, dass er mit der Kombination einverstanden war.

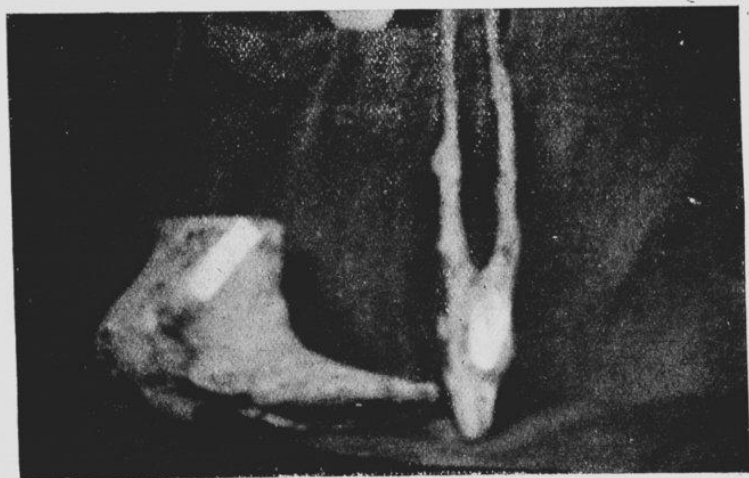
Die Zusammenstellung der beiden Positionen erweist sich aus heutiger Sicht für beide Seiten als gewinnbringend: Kubin, dessen düstere Grafikfolgen eine magisch beseelte Naturwelt voller Dämonen und Nachtgesichten, Kobolden und Waldgespenstern heraufbeschwören, erhalten durch die Konfrontation mit Strauchs humoristischen Bildwerken eine etwas heitere, märchenhaftere und volkstümlichere Note, während im Gegenzug Strauchs Wurzelskulpturen durch die Kontextualisierung mit Kubin ein etwas ernsthafterer Charakter zuteil wird. Sie lassen sich damit an ein expressionistisches Weltverständnis anbinden, das Kubin – und nun auch Strauch – nicht nur mit

den Künstlern des Blauen Reiters, sondern auch mit russischen Strömungen verbindet.

So ist bekannt, dass Kubin im ersten Halbjahr 1914 eine Reise nach Paris unternahm. Es wäre also durchaus möglich, dass er unter Umständen den bereits erwähnten *Salon des Indépendants* besucht und die beiden dort ausgestellten Wurzelfiguren Matjuschins gesehen hat. Falls nicht, ist es auch denkbar, dass er – vermittelt über Kandinsky und den Blauen Reiter – Kenntnis von Matjuschins Ideen hatte und so schon wesentlich früher mit der damals neuartigen Idee einer Wurzel-Plastik in Berührung kam. Die Kombination seiner Werke mit Strauch, quasi Matjuschins deutschem Pendant, erweist sich damit weit weniger zufällig, als dies auf den ersten Blick erscheinen mag. Das Naturhafte der Wurzel entsprach vielmehr einem allgemeinen zeitgenössischen Interesse an Naturprozessen und den geistigen Dimensionen der Hervorbringungen der Natur, für das gerade Kubin besonders empfänglich war.

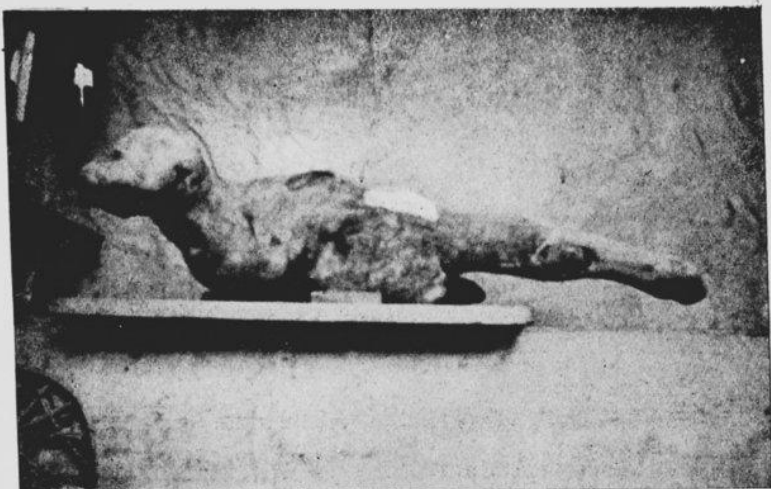


1) Hydra 2) Foot 3) Lobster 4) Racer



1) Foot 2) Head of Gazelle

FLUVIANA : Courtesy James Joyce (Photo Fischer, Salzburg).



Seal



1) Foot 2) Lobster

FLUVIANA: Courtesy James Joyce (Photo Fischer, Salzburg).

III

Joyce' Fluviana

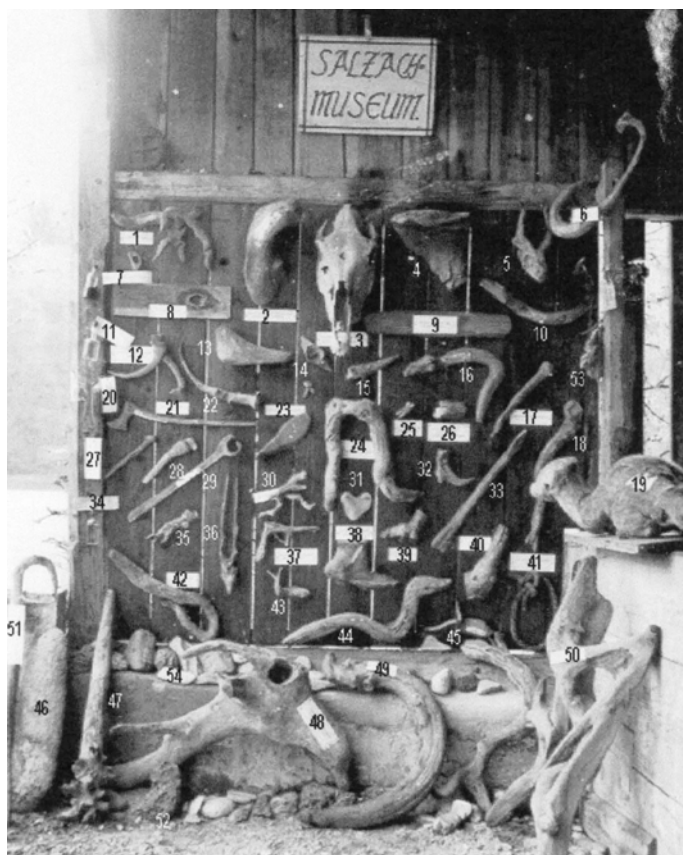
1929 erscheinen in der englischsprachigen Avantgarde-Zeitschrift *transition*, die von Eugène Jolas herausgegeben wird, unter der Bezeichnung „Fluviana“ vier Schwarz-Weiß-Fotografien verschiedener Wurzelobjekte. Die vier Fotografien sind auf zwei hintereinander folgenden Seiten als Bildstrecke ohne einleitenden Text unvermittelt im hinteren Drittel des Bandes eingefügt. Üblicherweise druckt die vierteljährlich in London erscheinende Zeitschrift umfangreiche Texte und Textauszüge von Avantgarde-Autor/innen wie Samuel Beckett oder Gertrude Stein ab. Abbildungen von Kunstwerken finden sich als eigenständige Beiträge zwischen die Artikel geschaltet.

Die Angaben zu den vier Fotografien sind spärlich: Das erste Foto ist mit „1) Hydra 2) Foot 3) Lobster 4) Racer“ untertitelt und deutet damit die abgebildeten Holzobjekte gegenständlich-figürlich aus. Die Objekte auf dem zweiten Foto stellen der Bildunterschrift zufolge „1) Foot 2) Head of Gazelle“ dar, das dritte heißt „Seal“ und auf der vierten Fotografie finden sich „1) Foot“ und „2) Lobster“. Bei Fuß und Hummer auf der ersten und letzten Fotografie handelt es sich offenbar um die gleichen Objekte, Hydra und Läufer wurden für die vierte Abbildung lediglich aus dem Bild genommen. Alle Wurzelskulpturen wurden für die Fotoaufnahmen auf einem dunklen Tuch ausgebreitet, nur der Seehund auf dem dritten Foto steht, auf eine Bodenplatte montiert, in einem Regal oder auf einem Mauervorsprung. Alle Objekte sind mit weißen Papieretiketten versehen.

Zur Herkunft der Fotos findet sich in der Bildlegende folgender Hinweis „FLUVIANA: Courtesy James Joyce (Photo Fischer, Salzburg)“ und im Glossar am Ende des Heftes klärt eine Anmerkung des Herausgebers Jolas über die genaue Provenienz der Fotografien auf:

„The river pictures published in this number were discovered by Mr. James Joyce during a visit in Raitenhaslach, Austria, last summer. They represent tree-roots collected by a resident from the mass washed up in the Salzach River. Some of the names he has given these curious formations of nature are: „Serpent which seduced Eve“; „Nine-headed Hydra“; „Seadog“; „Sea-Spider“; „Leech“; „Gazelle-Head“; „Mammoth-Head“; „River Eel“; „Club-Foot“; „Flat-Foot“; „Staff of the Wandering Jew“; „Lizard“; „Sand-Viper“; „Snail“; „Nail of Noah's Ark“; „Sea-Miss“; „King Serpent with Little Golden Crown“; „Pig's Ear“; „Pincers“; „Sea-Lobster“. He also collected stone formations washed up in the river and gave them such names as these: „Adam's Shoe-Last“; „Eve's Flat Iron“; „Heart (lost in Heidelberg)“; „Stone of the Wise“. They were photographed by Adolph Fischer of Salzburg.“

Die Umstände, wie es zu den Fotografien und deren Veröffentlichung kam, wurden von der James-Joyce-Forschung mittlerweile nahezu lückenlos geklärt: Bei dem erwähnten „resident“ handelte es sich um den Raitenhaslacher Gasthofbesitzer und Mostkelterer Hans Pinzinger, auch bekannt als „Most-Hans“, der in den zwanziger Jahren in einer Scheune in direkter Nachbarschaft zu seiner Wirtschaft das sogenannte Salzach-Museum betrieb. Dort präsentierte er besonders auffälliges Schwemmgut aus der Salzach sowie seltsam geformte Steine, denen er – ähnlich wie Strauch – interpretierende Titel verlieh. Dieses Museum, das heute nicht mehr besteht, diente wohl vornehmlich zur Unterhaltung seiner Gäste, genoss jedoch auch eine gewisse überregionale Bekanntheit. So würdigte es der Autor Rupert Linsinger 1928 in seinem Artikel *Eine eigenartige Sammlung*, der in der in München herausgegebenen Zeitschrift *Fluss und Zelt. Führer für Faltboot und Kanuwanderer* erschien. Auch der Raitenhaslacher Dorflehrer beteiligte sich an Pinzingers Projekt, würde es doch mit einer gewissen Ernsthaftigkeit geführt und gäbe doch der Fluss jährlich höchstens zwei Objekte preis, die für museumswürdig befunden würden.



Glücklicherweise hat sich eine Fotografie des Museums im Archiv der Gemeinde Raitenhaslach erhalten, die zeigt, wie die Exponate ausgestellt waren. Einzelne Objekte, die die *transition*-Fotografien zeigen, finden sich hier wieder, wie der Seehund, andere fehlen – auch dies hat die Joyce-Forschung bereits bis ins letzte Detail geklärt. Ein Abgleich mit einer überlieferten Titelliste wurde ebenfalls bereits durchgeführt. Dieser zeigt, dass die in *transition* veröffentlichten Titel vereinfacht wurden, während der Most-Hans, auch hier vergleichbar mit Max Strauch, mit weitaus fantasievolleren

Namensgebungen aufwartete. So lauteten die Titel auf Deutsch ursprünglich:

„1. Siebenköpfige Hydra, 2. Der linke Fuß von Kaiser Karl aus dem Untersberg, 3. Ein vorsintflutlicher Mammutschädel, 4. Dem Simson sein Ohrwaschel, 5. Ein Gamskopf, 6. Eine Brillenschlange, 7. Ein Fläschchen mit einem Teil der Ägyptischen Finsternis, 8. Das Auge des Gesetzes, 9. Ein Brettl, wie es manche Leute vor dem Kopf tragen, 10. Eine Kralle vom Tatzelwurm, 11. Ein Fläschchen Locarno-Geist, je mehr man schüttelt desto trüber wird es, 12. Gamskriekel, 13. Dem Adam sein Schuhleisten, 14. Gehirnschwundbazillus, 15. Dem Mussolini seine Nasen, wie sie damals angeschossen wurde, 16. Einen in der Salzach gefangenen elektrischen Zitteraal von 110 Volt, 17. Ein Holznagel von der Arche Noah, 18. Das Nasenbein eines Einhorn, 19. Ein Seehund aus der Salzach, 20. Ein Meerfräulein aus der Salzach, 21. Ein Tomahack, 22. Gazellen-Geweih, 23. Ein Plattfuß, 24. Verdrehte Beine eines Charleston-Tänzers, 25. Der letzte Stockzahn der Bergsennerin von der Hinterstoßer Alm, 26. Ein Stück von der Seife mit dem die Salzburger den schwarzen Stier weißwaschen wollten, 27. Holznagel von einem Salzschiff, 28. Der Kamm mit dem sich die Lorelei ihre roten Borsten ausgekämmt hat, 29. Ein Schraubenschlüssel vom Schmiednatzl von der Ramsau, 30. Der Schnellläufer von Hallein, 31. Das Herz, das in Heidelberg verloren ging, 32. Ein Stiefelchen der schönsten Jungfrau aus dem Salzburgerischen, 33. Der Pfeil des Wilhelm Tell, 34. Ein paar Tropfen echten Salzburger Maurerschweiß, «eine Rarität», 35. Der Zahn der Zeit, 36. Eine Schmiedzange vom Schmiednatzl von der Ramsau, 37. Eine Pistole, 38. Ein Klumpfuß, 39. Der Schuh eines Staatsbürgers, der allen steuerlichen Verpflichtungen nachgekommen ist, 40. Eine Schweinshaxe, 41. Der gordische Knoten, 42. Ein vorsintflutlicher Blutegel, 43. Eine Weinbergschnecke vom Raitenhaslacher Weinberg, 44. Ein junger Walfisch, der alte hat Jonas verschluckt, 45. Der Eva ihr Bügeleisen, 46. Der letzte Brotwecken aus der Arche Noah, 47. Die Keule vom Schmied von Kochl, 48. Geldbeutelwindsuchtbazillus, 49. Eine Königsschlange mit dem goldenen Krönchen, 50. Eine vorsintflutliche

Fledermaus, 51. Der Wanderstab des ewigen Juden, 52. Der Stein, welcher dem Flieger Köhl vom Herzen fiel, als er Amerika erblickte, 53. Der Bart vom Kaiser Barbarossa, 54. Eine Sammlung von schönen und sehr seltenen Steinen aus der Salzach.“

Pinzinger legt in der Benennung seiner Fundstücke also eine durchaus kreative Ader an den Tag, die von einem ausgeprägtem bayrisch-salzbürgerischem Lokalkolorit über allgemeine Blödeleien bis hin zu politischen Kommentaren reicht. Seine Objekte selbst scheinen hingegen von manuellen Bearbeitungen und Verschönerungen verschont geblieben zu sein. Auch die sorgsame Etikettierung zeugt von einer gewissen kuratorischen Sorgfalt gegenüber seinen „Mirabilia“, also den wunderlichen Hervorbringen der Natur, wie man sie auch schon in früheren Jahrhunderten in Kunstkammern aufbewahrte. Seine Sammlung stellt damit eine durchaus zeitgenössische und zeittypische Mischung aus Kuriositätenkabinett, Volksdichtung und naturkundlicher Hobbykollektion dar, die sich vielleicht am ehesten mit Karl Valentins Panoptikum in München vergleichen lässt.

Als sich nun James Joyce vom 23. Juli bis 28. August 1928 anlässlich der Festspiele in Salzburg aufhielt, unternahm er gemeinsam mit dem Kunstsammler und Fotografen Adolph Johannes Fischer einen Ausflug nach Raitenhaslach und besuchte dort das Salzach-Museum. Es ist anzunehmen, dass Fischer bei dieser Gelegenheit die vier, später in *transition* veröffentlichten Fotografien anfertigte.

Über die Frage, wer als Autor der *Fluviana* gelten kann, ist in der Joyce-Forschung viel gestritten worden. Während einige, darunter Werner Spies, Joyce als deren Urheber und damit als Vorläufer der Objektkunst sehen möchten, erblicken andere im Fotografen Fischer ihren eigentlichen Schöpfer. Meiner Ansicht nach kann allerdings in der bloßen Anfertigung der Fotografien kaum ein wesentlicher Beitrag zur Kunstgeschichte gesehen werden, sondern – neben der Sammeltätigkeit von Hans Pinzinger, die nicht zu unterschätzen ist –

erscheint vor allem im Akt der Veröffentlichung die Bedeutung der *Fluviana* als Beitrag zur bildenden Kunst zu liegen; und diese Leistung ist in jedem Fall James Joyce anzurechnen.

Was mag Joyce also dazu veranlasst haben, die Aufnahmen der Redaktion von *transition* zum Abdruck zukommen zu lassen, und welche künstlerische Aussage war damit für ihn verbunden?

Anzunehmen ist, dass der Titel *Fluviana* von Joyce gewählt wurde. Mit „-iana“ werden in der Regel personenbezogene Aussprachsammlungen oder Archivbestände bezeichnet, wie z.B. Schubertiana, Husserliana u.ä. Hier den Fluss selbst, das heißt die Salzach, zur Bezugsgröße zu deklarieren, ist also unmittelbar mit der Infragestellung von konventioneller Autorschaft verbunden, da die Schwemmgut-Hölzer ja das Ergebnis naturhafter Prozesse sind und damit keinen Autor im klassischen Sinne besitzen. Joyce huldigt damit in gewisser Weise der Natur, im Sinne einer *natura naturans*, als Hervorbringerin der Objekte – ähnlich wie dies auch bei Matjuschin zu beobachten war.

Dazu ist anzumerken, dass die beiden *Fluviana*-Bildseiten im Inhaltsverzeichnis des Heftes nicht genannt werden, während die Bildstrecken von Picasso, Brancusi, Braque und Calder im gleichen Heft bereits vorne aufgeführt sind. Joyce und Jolas scheinen also dem Leser eine Art „hidden track“ unterschieben zu wollen, der die Autorschaft zunächst bewusst im Dunkeln lässt.

Indem jedoch die kuriose Entdeckungsgeschichte im Glossar am Ende des Heftes mitgeliefert wird, kontextualisiert dies die Funde im Zusammenhang eines bestimmten lokalen Milieus. Dies rückt sie in die Nähe ethnografischer Bildberichte, wie diese auch für andere avantgardistische Magazine dieser Zeit kennzeichnend sind, wie besonders für die französische Avantgarde-Zeitschrift *documents*. Mit dieser bestanden auch personelle Überschneidungen: So trugen Michel Leiris oder Carl Einstein zu beiden Magazinen Artikel bei. An die Bildpraxis von *documents* scheint Joyce möglicherweise anknüpfen

zu wollen, indem er mit seinem Beitrag auch Fragen nach einer modernen Bild- und Musealisierungspraxis aufwirft und dem grundlegenden psychologischen Verhältnis des Menschen zum Objekt nachgeht. Denn auch bei Joyce spielt offensichtlich die anthropomorphe Gestalt der Schwemmgut-Exponate eine zentrale Rolle: Wie verhält sich unsere Wahrnehmung gegenüber dem abgetrennten, toten Gliedmaß, wie dem auf drei Fotos wiederkehrenden Fuß, zum abgeschlagenen Kopf einer Gazelle oder zur versteinerten Robbe? Und wie lassen sich diese tendenziell beunruhigenden Phänomene kulturell bändigen?

Das Humoristisch-Groteske, das die Objekte beim Most-Hans noch haben, wird von Joyce offenbar bewusst in etwas Unheimliches verwandelt. Diese Unheimliche rührt aber weniger wie bei Kubin von einem magisch verstandenen Naturverständnis oder expressionistischer Dämonenfurcht her, sondern thematisiert die tief sitzende Angst des Menschen vor der unförmigen Form, vor der abgetrennten Hand, vor der Spucke, der Spinne und dem Fleck. Die Natur, der Fluss mit seinen Hervorbringungen, seinen *Fluviana*, werden zu einem Quell des Unberechenbaren, der etwas dem Menschen Ähnliches, aber nur Fragmentarisches gebiert. Das Salzach-Museum wird zur absurden Asservatenkammer skurriler Naturobjekte, in der die Fundstücke fein säuberlich sortiert und etikettiert vor allem den Gegensatz zwischen Natur und Kultur markieren, der nicht zuletzt die Surrealisten so interessiert hat. Die menschliche Kultur wird hier als etwas grundsätzlich Verstörendes aufgefasst und dies spiegelt sich nicht nur in den *Fluviana*-Objekten selbst, sondern auch und vor allem in ihrer merkwürdig musealen Inszenierung, die über die Fotografie transportiert wird.

Die Frage der Autorschaft, die bislang so lebhaft diskutiert wurde, rückt damit jedenfalls immer mehr in den Hintergrund. Denn weder Joyce noch Fischer sind frühe „Begründer der Objektkunst“ – dieser Ruhm käme dann doch eher Matjuschin zu, der, wie gezeigt wurde,

bereits ein Jahrzehnt zuvor tatsächlich readymade-artige Wurzel-skulpturen geschaffen hatte. Möchte man die *Fluviana* dennoch in den Kontext der Objektkunst stellen, dann wäre vor allem der Most-Hans zu würdigen, da schließlich er das museale Setting für die Fundstücke entwickelt hatte.

Joyce hingegen legt mit seiner Überführung der Schwemmobjekte in die fotografische Reproduktion ein ganz anderes Interesse an den Tag: Sein ethnologischer Blick entdeckt in den Wurzeln ein Potential des Beunruhigenden und Abjekten, dem mit musealer Konservierung begegnet wird. Die Vermitteltheit dieser Erfahrung über die beobachtende, scheinbar neutrale Fotografie führt eine weitere konzeptuelle Reflexionsebene ein, die nicht zuletzt die mediale Bändigung dieses Abjekten zum impliziten Thema hat.

Seine *Fluviana* demonstrieren damit eine ästhetische Erfahrung von Unbehagen, die für das 20. Jahrhundert von zentraler Bedeutung ist.

IIII

Das Formpotential der Wurzel

Die Form der Wurzel konnte in den 1910er und 1920er Jahren in einer Sphäre jenseits begrifflichen Denkens völlig andere Bedeutungsebenen entfalten, als diese gemeinhin mit ihr assoziiert werden. So diente die Wurzel in keinem der drei geschilderten Fälle als Bild oder Metapher für Ursprung oder Wahrheit, wie dies Deleuze und Guattari später beklagen, sondern konnte bei Matjuschin für eine ganzheitlich-sinnliche Natur- und Körperwahrnehmung stehen, bei Strauch für eine humorvoll-groteske Annäherung an die Natur sowie bei Joyce einem tiefen Unbehagen gegenüber Natur und Kultur Ausdruck verleihen.

Ihre anthropomorphe Gestalt, ihre diffusen Wachstumsschichten, ihr Verborgensein unter der Erde und ihre Langsamkeit stellen vielmehr Anknüpfungspunkte dar, um solchen Weltbildern als Anknüpfungspunkt zu dienen, die mit dem Begriff „modern“ nicht ausreichend zu fassen sind. Gemeinsam ist ihnen ein anti-lineares Zeitverständnis, das das Gewordene als präsente Zeit erfahrbar macht. Auch die Grenzen von Innen und Außen, von Fremden und Eigenem scheinen sich in der Form der Wurzel aufzulösen. Als zutiefst körperliche Form fungiert die Wurzel zudem als Gegenüber in einem anthropologischen Projektionsprozess und ist damit physiologisch und psychologisch unmittelbar mit dem Wahrnehmenden verbunden. Dies zeigen die humoristischen Interpretationen als auch die Betonungen ihrer abjekten Eigenschaften gleichermaßen, da beide eine körperliche Dimension – das Lachen oder die Abscheu – mit enthalten.

Die Wurzel umfasst demnach neben ihrer begrifflichen und ikonografischen Dimension auch eine Formdimension, deren Potential von verschiedenen Künstlern des 20. Jahrhunderts auf ganz unter-

schiedliche Weise ausgereizt wurde. Wenn sich heute Künstler/innen dieses Motivs bedienen, stellen sie sich also nicht nur in bestimmte bildliche Konventionen, sondern greifen auch auf die formal vermittelten Eigenschaften der Wurzel zurück.



Gustav Metzgers *Flailing Trees* von 2009 beispielsweise sind damit nicht nur als eine vordergründige Anklage gegen den Raubbau des Menschen an der Natur zu verstehen, sondern als Schaffung eines vielschichtigen Gegenübers. Der alternative Titel der Installation, *Mirror Trees*, trägt diesem Aspekt besser Rechnung: Die Wurzel als Spiegel und endlos reflektierendes Gegenüber.



Mit Dank an Thomas Kratz, Berthold Reiß und Barbara Weis.

Alex Rath Über Athletik
 Sophie Reimann Über Isaac Newton
 Tim Bennett Sieg über die Kälte
 Claus Hugo Nielsen Über die Kolonie
 Michele Melillo Über die Institution
 Lorenz Straßl Über Andere
 Andreas Breunig Über Information
 Scum Der Tote General
 Daniela Stöppel Über Wurzeln

