

Nils Röllner

Manuale des Gemüts - Zu Yves Netzhammer

Die Figuren sind perfekt modelliert und dennoch unfertig. Sie ähneln Menschen, haben vereinfachte Gliedmassen, Rumpfe und Köpfe. Zwar besitzen sie keine Augen, keine Ohren und keinen Mund, können aber dennoch ihre Umgebung wahrnehmen und auf sie einwirken. Es sind zwar reduzierte graphisch modellierte Welten, in denen sie sich bewegen, doch kommt alles vor: Sonne, Mond und Erde, Meer, Lebewesen, Geräte und Heerscharen von weissen, schwarzen oder rosa Körpern, die sich berühren und verletzen. Die Selbständigkeit der Figuren wirkt abgeklärt und zugleich mangelhaft, depraviert. Sie bildet einen nicht geheuren Pol der Spannung, die in den Bildwelten Netzhammers aufgebaut wird. Sie wird von den Soundkompositionen Bernd Schurrers kongenial intensiviert. Spannungsreich sind diese Welten, weil uns alles vertraut erscheint, aber wir merken zugleich, dass sich die Figuren in diesen Welten nicht so zurechtfinden, wie wir uns zurechtfinden würden. Sie kennen alles, was wir kennen: Schalter, Hebel, Klingen, Bücher, Computer. Ihre Welt ist reduziert, zugleich ist sie unheimlich. Als seien sie gerade erst auf die Welt gekommen, so nähern sich die Figuren den Objekten ihrer Welt, und dass, obwohl sie ausgewachsene Körper haben. Ihre Bewegungen sind un gelenkt und gleichwohl sensibel tastend. Sie scheinen tastend sich selbst zu berühren, wenn Sternenlicht ihren Körper bestrahlt. Oder sie nehmen Kontakt mit Instrumenten und Maschinen auf, sei es der Schaltknüppel eines Panzers oder eine Rasierklinge. Mit diesen Instrumenten, die sie vorsichtig umfassen, berühren sie auch andere ebenso vorsichtig tastend, aber manchmal mit dem erschütterndem Ergebnis, dass sie verstümmeln, verletzen oder aufschneiden, was ihnen vorliegt. Alles, was ihnen begegnet, behandeln sie wie unbelebte Objekte, die keinen Schmerz verspüren.

Der Prozess der freundlichen erkundenden Kontaktaufnahme schlägt bei Netzhammer oft um in einen Akt blutigen Eindringens. Wir müssen als Betrachter stets darauf gefasst sein, dass in den filmischen Szenen Berührungen unheimlich werden. Sie lösen etwas aus, das so nicht üblich ist, aber gleichwohl geschehen kann. Woran liegt das? Müssen menschenähnliche Wesen ohne Gesichter so handeln, weil sie statt Augen und Ohren ihre Umgebung mit Händen und Instrumenten ertasten müssen? Netzhammer legt nahe, dass in den Artefakten, die im Verlauf der menschlichen Kultur entwickelt worden sind, eine Vielfalt an Handlungsmöglichkeiten steckt. Sie sind nicht nur Mittel zu einem Zweck, sondern zu mehreren. Ein Rollstuhl kann ein Beförderungsmittel sein, er kann aber auch benutzt werden, um jemanden abzuschieben. Mit einer Rasierklinge kann man Haare kürzen oder gezielt Haut aufschneiden. Die Instrumente besitzen also eine anonyme Geschichte ihrer Entwicklung und in bestimmten Momenten entfalten sie Handlungsmöglichkeiten, an die lange niemand mehr gedacht hat. Jedes Instrument führt eine eigene Kulturgeschichte seines Gebrauchs und Missbrauchs mit sich. In jedem Gerätlagern Formen künftiger Verwendungen, von zarten, aber auch brutalen, von grausamen und harmlosen Weisen, die Welt zu erfahren. Netzhammers Figuren leben in diesem Zustand der Schweben zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit, der Spannung zwischen feindlichen und freundlichen Berührungen mit und durch die Werkzeuge, die unsere Kultur entwickelt hat. Die Instrumente scheinen dabei ein Eigenleben zu besitzen scheinen, das den Figuren Netzhammers fehlt. Die Figuren sind zwar unterwegs, erfahren Berührungen von Dingen, Tieren und anderen Figuren, dringen in diese ein oder werden selbst an- und aufgeschnitten, wissen aber nicht damit umzugehen, denn ihr Gesicht ändert sich nicht: Sie weinen nicht, sie lachen nicht, sie schreien noch nicht einmal und sind damit seelenloser als jedes Tier.

Sind wir eigentlich auch so, so ohne Gemüt? Verstören uns die Szenen, weil sie uns einen Spiegel vorhalten? Fordern die „Subjektivierungen der

Wiederholungen" Netzhammers von uns, dass wir unsere eigene Seelenlosigkeit entdecken und anerkennen? Dass wir erfahren, wie wenig Sinn wir für die Welt um uns haben? Dass wir ebenfalls ohne Gemüt sind, wenn wir eher dem folgen, was uns Maschinen und Instrumente des Fortschritts anbieten, anstatt die Augen und Ohren für das Unmittelbare und Konkrete zu öffnen? Nein, denn Netzhammer legt seine Werke nicht journalistisch oder moralisch mahnend als Besserungsanstalten an. Vielmehr spürt er mit seinen Figuren ein neues Universum des Denkens, Fühlens und Handelns auf. Netzhammer ertastet einen Umbruch der Beziehungen zwischen Mensch und Welt, dessen Beginn Mentalitätshistoriker unterschiedlich ansetzen, zum Beispiel in der Renaissance mit dem Niedergang der christlichen Kirche und dem Entstehen der modernen Naturwissenschaften oder im 20. Jahrhundert mit der modernen Quantenphysik und der Verbreitung digitaler Rechner und Netze. Netzhammer ertastet diese radikalen Veränderungen mit einem „fortschrittlich-archaischem“ Instinkt. Fortschrittlich ist Netzhammers Vorgehen, weil er digitale und damit eine junge Ausdrucksformen nutzt und mit ihnen die Welt technischer Artefakte und Modelle auslotet. Zugleich verzichtet er darauf, effekthascherisch technische Muskeln oder besondere Geschicklichkeit spielen zu lassen. Im Gegenteil: Sein Ansatz ist archaisch. Denn er reduziert das Neue, bricht es herunter, entkernt es bis auf das Wesentliche. Was soll das sein?

Dieses Wesentliche etwas sehr Fragiles, das nichts mit einem festen Kern gemeinsam hat, sondern im Gegenteil hochgradig flüchtig ist: Es ist das Gefühl für Raum und Zeit, für die Ordnungen des Nebeneinander und Nacheinander (Leibniz), das sich in jeder Phase menschlicher Umbrüche verändert. Wesentlich für das Menschsein ist es, mit Hilfe von Symbolen und Instrumenten Raum und Zeit zu modulieren. Aber diese Fähigkeit zur Modulation muss sich in jedem Stadium der Zivilisation neu konfigurieren: Sei es im Schritt von mündlichen Traditionen zu schriftlichen Gesellschaften oder von der Handschrift zum Buchdruck oder von analogen mechanischen Kulturen zu digitalen und weltweit vernetzten. Jedes Mal verändert sich das Gefühl für vergangene und für künftige Bewegungen im Raum. Die Gegenwart wird dabei fremd, zu einer Phase des Umbruchs, in dem das Alte bereits problematisch geworden ist, das Neue aber noch fremd und ungewöhnlich bleibt. Diese Situation des Umbruchs entfaltet Netzhammer konsequent und radikal und zwar als Herausforderung an das Ertasten und Empfinden von Beziehungen. Seine Figuren müssen sich in der technischen Welt orientieren; in ihr tasten sie allerdings so im Dunkeln, wie sich auch die Primaten in der Vorgeschichte tastend die Umwelt erschlossen haben. Seine Figuren bergen aus den vorgeschichtlichen Tiefen der menschlichen einen Artefakt, der noch heute das Denken, Fühlen und Handeln beschäftigt. Der Stab oder Stock, der als Gehhilfe und Sehhilfe die erste künstliche Erweiterung der menschlichen Sinne darstellt. Zu sehen ist er vielfach in Netzhammers Werken, zum Beispiel als Krücke eines Bettlers oder als Bauelement eines Wahrnehmungskäfigs. Mit ihm werden die Unterarme einer Figur eingefangen, die an der Tastatur eines Computers arbeitet. Bei jeder neuen Bewegung ihrer Arme vermehren sich die Kästen aus roten Stäben und fangen die Bewegungen ein.

Diskret tauchen im Werk Netzhammers Stöcke, Krücken, Achsen und Zeiger auf und strukturieren das Verhältnis der Figuren zu ihrer Umwelt. Der französische Philosoph Pascal hat von bestimmten Momenten in einem literarischen Werk gesprochen, die das Werk in einem besonderen Licht erscheinen lassen. Für ihn konnten einzelne Worte, einen Text plötzlich und unerwartet klar werden lassen. Lässt eine Reflexion über den Stock das Werk Netzhammers plötzlich in einer anderen Perspektive erscheinen? Das ist eine einfache und zugleich eine komplexe Instruments des umfangreichen Werks. Denn wenn der Stock ein Schlüssel zum Werk Netzhammers ist, ist er zugleich auch ein Schlüssel zur menschlichen Kultur, die auf tastenden Wiederholungen beruht. In der Anthropologie ist der Stock ein prinzipieller Artefakt. Mit ihm schaffen die Primaten einen Abstand zwischen sich und der Welt. Sie halten sich die Welt mit dem Stock vom Leib, zugleich ist der

Stock eine Wahrnehmungshilfe. Primaten stochern mit Zweigen in Termitenhaufen, mit Stäben lässt sich unwegsames Terrain ertasten, den Augen verschlossenes Dickicht kann mit einem Stock erforscht werden. Der Stock war die erste Wahrnehmungshilfe auf dem Weg der Menschwerdung und er bleibt eine prinzipielle Form der Orientierung. Der Forschungsprozess in modernen naturwissenschaftlichen Laboren wird von dem Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger als tastend und stockend beschrieben. Das bedeutet, dass wissenschaftliche Entwicklungen nicht gradlinig und zielstrebig verlaufen, sondern mit Wiederholungen operieren, die der tastenden, rhythmischen Bewegung von Blinden mehr ähnelt als dem sicher fixierenden Blick eines hellseherischen Schützen, der genau vor Augen hat, auf was er zielt.

Lewis Mumford versteht Wiederholung und Rhythmisierung als prinzipielles Element des Rituals. Der Technikhistoriker argumentiert, dass die Wiederholung von sprachlichen Lauten und von Körperbewegungen die Regungen von Primaten beim Übergang zur Menschwerdung stabilisierte. Durch Wiederholung bildeten die frühen Menschen eine innere Ordnung, die sie dann in der äusseren Ordnung der Gestirne wieder erkennen konnten. Wiederholung stabilisiert das Gefühlsleben, die innere Welt der Lebewesen. Wiederholung ist damit jeder Theorie, jedem bewussten Innenleben vorgängig. Bevor etwas konzeptuell erfasst und damit begriffen werden kann, muss es wiederholt ergriffen werden. Das gilt nach Mumford für die archaische Welt und Netzhammers Figuren zeigen, dass dies auch in der technischen Welt gilt. Netzhammers Figuren werden ergriffen, wenn sie Geräte ergreifen. Dann setzt eine Tastbewegung ein, die nicht Ohr und Auge betreffen. Auge und Ohr sind dem Gehirn sehr nahe und damit dem Organ der vernünftigen begrifflich begründbaren Entscheidungen. Die Finger und Gliedmassen sind vom Gehirn, vom Denken weit entfernt. Sie sind dem Herzen näher als dem Hirn. Das trifft den Kern der Ästhetik von Gilles Deleuze. Der Kopf ist für den französischen Meisterdenker des 20. Jahrhunderts das Organ der Tauschakte, „das Herz aber das in die Wiederholung verliebte Organ“.

Die Figuren Netzhammers haben zwar einen Kopf, aber ob sie ein Gehirn besitzen und ein Herz besitzen, das wissen wir nicht. Obwohl sie mit modernen Geräten wie Panzern, Rollstühlen und Rasierklingen umgehen, scheinen sie noch auf einer archaischen Stufe zu verharren, auf jener Stufe, als mittels Wiederholung erst so etwas wie ein inneres Gleichgewicht in den Primaten erzeugt werden musste. Netzhammer unterwirft seine Figuren und auch seine Betrachter der Wiederholung. Er türmt nicht spektakuläre Szenen aufeinander oder lockt mit einem narrativen Plot. Stattdessen webt er ein Geflecht unheimlicher Entdeckungen: Die Figuren ertasten immer wieder auf das Neue die Welt, so als sei ihre Welt stets eine neue Welt, die man nicht denken kann, sondern die erst stockend und tastend erfahren werden muss. Wir fürchten uns vor der Wiederholung. Wir fürchten uns vor archaischen, kindlichen Bewegung, die uns daran erinnern, dass wir einmal naiv waren, dass wir Lebewesen waren, die von Ängsten geschüttelt nicht durch Erklärungen, sondern nur durch Wiegen und Wiederholungen beruhigt werden konnten. Das beunruhigt, weil es diese naive, archaische Seite in uns wachruft, die nichts mit Vernunft und Logos zu tun hat, eine Phase, in der unsere Vorfahren noch kein strukturiertes Innenleben besaßen und der Wiederholung unterworfen werden mussten, wenn wir überhaupt leben wollten. Netzhammer führt dem eine weitere Dimension zu, wenn er zwei Arbeiten mit „Subjektivierung der Wiederholung“ betitelt.

Als Subjekte sind wir stets der Wiederholung unterworfen, ohne Wiederholung würden wir kein Innenleben besitzen, das den Anspruch an ein souveränes Subjekt erfüllt. Das ist aber das Problem. Ein Subjekt, das nur durch Wiederholung konstituiert wird, ist von dieser abhängig und kann per se nicht souverän sein. Es sei denn, es erkennt die Macht der Wiederholung an. Hier aber soll nicht ein Subjekt durch Wiederholung entstehen. Sondern die Wiederholung selbst, also das, was das Subjekt konstituiert, soll subjektiviert, das heisst unterworfen werden. Denn „subiectum“ – so

argumentiert die Begriffsgeschichte in Anspielung auf das lateinische Wort „subiecere“ - ist etwas, das unterworfen worden ist. Wie kann Wiederholung unterworfen werden? Das wird vor dem Hintergrund der neueren philosophischen Tradition deutlich. Sie setzt sich mit einer negativen Bestimmung der Wiederholung auseinander, und zwar verstanden als Tätigkeit, die Menschen durch die Arbeit an Fabrikmaschinen entfremdet. Dieser negativen Auffassung von Wiederholung als stupide und den Geist und menschliche Würde zermürbende Gefangenschaft in maschinellen-industriellen Verhältnissen setzen Autoren im Anschluss an Nietzsche und Heidegger einen alternativen Begriff von Wiederholung entgegen. Sie konzipieren Wiederholung als Chance, aus der Logik des Fortschritts zu scheren. Der industrielle Fortschritt bewegt sich in Mustern. Der Drang der Industrie- und Konsumgesellschaft nach Neuem wird als Muster dechiffriert, als Technik, die Menschen in Produktionsverhältnisse einbindet. Die Philosophie stärkt deshalb die Wiederholung als Kritik am Primat des Neuen und des Spektakels der fortschreitenden Überbietung.

Netzhammer gewinnt der Wiederholung eine besondere Seite ab, indem er Fortschrittlichkeit und Archaik von Gerätschaften der Industriegesellschaft zugleich wahrnehmbar werden lässt. Wir müssen das Neue ertasten, so wie in Urzeiten die Welt ertastet wurde, bevor sie begriffen werden konnte. Dabei sind wir eingespannt in die Grenzen unserer Tastwerkzeuge. Die Grenzen unserer Werkzeuge sind die Grenzen unserer Welt. Der Himmel über uns ist zwar stets etwas grösser als die Reichweite unserer Instrumente, gleichwohl erscheint er bei Netzhammer relativ überschaubar. Er ist der Hintergrund, vor dem sich die Lichtquellen, die seine Figuren bestrahlen, abheben. Doch so hell und glatt die Figuren sind. Sie sind unergründlicher als der Himmel über ihnen. Wir können nicht auf ihr Gemüt schliessen. Wir müssen feststellen, dass wir von ihnen nur das wissen, was sie mit den Geräten anstellen. Die Geräte liefern die Manuale, mit denen wir uns über die Gefühle seiner Figuren orientieren können. Wie sie die Erfahrungen des Tastens und Stockens verarbeiten, wie sie bewältigen, was sich in ihrem Inneren abspielt, das teilt keine Gestik und keine Mimik mit. Denn es gibt für die Figuren kein Inneres ohne ihre Gerätschaften. Sie werden gehandelt und behandelt, anstatt dass sie selbst handeln. Steht das aber nicht im Widerspruch zum Titel, der Subjektivierung der Wiederholung? Vielleicht ist es wichtiger auf die Instrumente zu achten, anstatt auf ein Inneres zu spekulieren, das einfach so da ist. Ein Inneres - so lässt sich Netzhammers archaisch-fortschrittliche Vision verstehen - bildet sich nur in einer Wechselbeziehung zwischen Mensch, Instrument und Welt. Die Wiederholungen, die diese Instrumente veranlassen, die gilt es zu subjektivieren. Sie gilt es als Manuale zu begreifen, anzueignen, die das Denken, Fühlen und Handeln lenken.

## **Verwendete Literatur**

Aischylos: Der gefesselte Prometheus. In: Storch, Wolfgang u. Damerau, Burghard (Hrsg.): Mythos Prometheus - Texte von Hesiod bis René Char. Leipzig 1995, Reclam

Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung. München 1992 (EA Paris 1968): Fink

Hübener, Wolfgang: „Der dreifache Tod des modernen Subjekts“. In: Frank, Manfred, Raulet, Gérard und Reijen, Willem van (Hrsg.): Die Frage nach dem Subjekt. Frankfurt/M.: 1988, Suhrkamp

Humphrey, Nicholas: Die Naturgeschichte des Ich. Hamburg 1995 [EA New York 1992]: Hoffmann und Campe

Mumford, Lewis: Mythos der Maschine [Erschienen zunächst als: The Pentagon of Power (Vol 2.) 1964 und The Myth of the Maschine - Technics and Human Development (Vol. 1.) 1966]. Frankfurt a.M.: 1986, Fischer

Rheinberger; Hans-Jörg: Experimentalsysteme und epistemische Dinge - Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas. Göttingen 2001: Wallstein Verlag