

**Yves Netzhammer**  
***Die Subjektivierung der Wiederholung, Projekt B (2007)***

Raumobjekt mit Spiegelwänden, Installationskörper bestehend aus Bodenrelief, Deckenbemalung, 3 Projektionen mit animierten Videofilmen, je 37:37 Min., PAL/DVD; 12-Kanal-Ton-Spur (Tonspur: Bernd Schurer)

2009 angekauft von der Stiftung GegenwART; produziert mit der Unterstützung von Crédit Suisse und der Ernst und Olga Gubler-Hablützel Stiftung, Inv. Pl 09.014

Ausstellung: 2007 Karlskirche Kassel, Begleitprogramm der Documenta 12



Yves Netzhammers (geb. 1970 in Schaffhausen, Schweiz) raumfüllende Installation wurde ein erstes Mal in der Karlskirche in Kassel als Teil des offiziellen Begleitprogramms der Documenta 12 (2007) gezeigt. Es war das Gegenstück zur gleichzeitig im Schweizer Pavillon an der Biennale von Venedig präsentierten *Die Subjektivierung der Wiederholung, Projekt A*, eine ebenso monumentale Installation, bei der eine schräg eingezogene Ebene von der Aussenfassade in das Innere führte. Zeigte die Fassadenverkleidung Zeichnungen in Schablonentechnik, behaust der traditionelle Skulpturensaal des Pavillons einen Videofilm von 42:24 Min. Dauer. Während das *Projekt A* hauptsächlich als nach aussen gestülpte Intervention sichtbar wurde, ist sie im *Projekt B* nach innen verlegt. Das Geschehen zieht sich in einen Innenraum zurück, von wo aus die Umgebung über die Spiegelung an den Seitenwänden regelrecht implodiert.

Das *Projekt B* besteht aus einem spitzwinkligen Bühnengehäuse mit Deckenmalerei und verspiegelten Seitenwänden. Im Innern des Winkels befindet sich eine hölzerne Baumsilhouette. Am Boden liegen einzelne herab gefallene Blätter. Eingelassen in die Spiegelwände sind drei kreisrunde Videoprojektionen mit digital animierten Videofilmen von je ca. 35 Min. Dauer sowie eine komplexe Tonspur, welche der Komponist Bernd Schurer für 12 Kanäle realisierte und welche in der Installation im Kunstmuseum Bern, angepasst auf den Ausstellungsraum, reduziert auf 6 Spuren abgespielt wird. Durch die seitliche Verspiegelung werden die Filmprojektionen sowie der umgebende Raum samt Betrachter vervielfacht. Es entsteht der Eindruck eines mehrdimensionalen Universums, in dessen Mittelpunkt ein Baum steht und in dessen Ästen ein Planetensystem von bewegten Bildern kreist. In allen drei Filmen kommen dieselben Motive vor und so scheint es, als ob gewisse Sequenzen von einem Rundbild in die nächste wandern. Die wiederkehrenden Themen in diesem Planetensystem sind Bilder der Gewalt und Bilder der Annäherung zwischen Menschen, Tieren und Pflanzen: So wird auf einem menschlichen Arm eine Zigarette ausgedrückt, ein Chamäleon wird entzweigeschnitten, ein am Boden liegender Elefant ist in der Mitte durchtrennt und verblutet, eine menschliche Zunge ist in Drahtzwingen gespannt und wird herausgezogen, ein Chamäleon schwebt in der Luft, ein Mensch verwandelt sich in einen Elefanten, Blätter fallen herab und sammeln sich auf einem prachtvollen Gewand, usw. Ein durchgängiges Motiv sind die Verwandlungen – sei es nun vom Chamäleon als Anpassung an die Umgebung oder von einem Wesen in ein anderes. Die so beschworene Wandlungsfähigkeit kann einerseits als Angriff auf die Vorstellung stabiler Identität verstanden werden oder als Verweis auf die grundsätzliche Ähnlichkeit aller Lebewesen, da alle offensichtlich den Keim zum Anderen bereits in sich tragen.

Netzhammers Filme zeigen keine abgeschlossenen Geschichten, sondern kurze Sequenzen, in denen sich etwas verändert. Die kurzen Handlungen wirken wie flüchtige Visionen.<sup>i</sup> Diesen Bilderkosmos kennzeichnen Sterilität und Glätte, denn statt faltiger Haut, haarigem Pelz oder schrundiger Rinde sieht man blanke Oberflächen und spiegelglatte Härte.<sup>ii</sup> Nur das gelegentlich fließende Blut verweist darauf dass es lebende Wesen sind, welche Netzhammer zeichnet, und nicht blutleere Schachfiguren, die er herum schiebt.<sup>iii</sup> Die teilweise gewaltsamen Erlebnisse, welche den geschlechts- und gesichtslosen Figuren widerfahren, werden aufgefangen durch die lakonische Kürze und die Emotionslosigkeit, mit denen sie dargestellt werden.<sup>iv</sup> Lediglich die begleitende Musik lässt etwas von der Heftigkeit der dargestellten oder auch nur evozierten Erfahrungen durch dringen.

Passend zur Orientierungslosigkeit heutiger Zeit scheint Netzhammer mit der Idee des „Baumes der Erkenntnis“ zu spielen, in dessen Ästen das Verhalten der Menschen reflektiert wird. Doch wurde die Installation sowohl inhaltlich als auch formal für die hugenottische Karlskirche in Kassel konzipiert und realisiert, wo unter strenger Befolgung des alttestamentarischen

Bilderverbots jede Ausschmückung oder Bebilderung im Kirchenraum abgelehnt wird. In diese nüchterne Umgebung hinein setzt Netzhammer seine Bühne, auf der eine visuelle Gegenwelt entsteht und gegenwärtige Fragestellungen bildlich vorgeführt werden. In der filmischen Erprobung von Möglichkeiten zeigt sich Netzhammer als „Musil’scher Utopist“, dessen Denkweise zu einer anderen Form des „Verstehens der Realität“ führen.<sup>v</sup> Dabei orientiert sich der Künstler an der Monadenlehre des deutschen Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716). Leibniz’ Monaden sind eine Art spirituelle Atome: ewig, unzerlegbar und einzigartig, doch zugleich ein Spiegel des Universums, synchronisiert durch die „prästabilisierte Harmonie“.<sup>vi</sup> Darauf basiert Netzhammers Spiegelinstallation: die Welt als Gegenwelt sowie Spiegelung der tatsächlichen Welt. Denn dank der Spiegelung an den Seitenwänden gelangt die filmische Bildwelt in den Dialog mit der Welt des Betrachters und ist zugleich ein modellhaftes Abbild der realen Welt – zumindest eines Ausschnittes davon –, da sie Emotionen und Erlebnisse thematisiert, die zu den allgemein menschlichen Erfahrungen gehören und sich aus einem Bilderfundus speisen, der kulturell spezifisch ist. Allerdings versucht sie auch neue Bilder für alte Erfahrungen zu finden und lässt je nach jeweiligem individuellen Assoziationspotenzial des Betrachters eigene Interpretationen und Erzählungen zu. In diesem Sinne ist Netzhammers Installation ein Erzähl- und Erkenntnisgenerator, der eine Fülle von menschlichen Erfahrungen in beispielhafte Szenen bündelt und über die visuell-sprachliche Neufassung neuartige Einsichten befördert.

Durch die Spiegelung der Umgebung werden Betrachter und Betrachterin Teil des Werkes und dadurch mit der dargestellten Zivilisationskritik<sup>vii</sup> unentrinnbar verknüpft. Netzhammers früher vor allem aufs Visuelle und Akustische beschränkten Kunstwerke werden in der Installation in neue Körperlichkeit und Sinnlichkeit überführt und gleichzeitig die vorherige scharfe Trennung zwischen virtuell und real vorübergehend im ästhetischen Erlebnis aufgehoben.

*Kathleen Bühler, Kuratorin Gegenwart Kunstmuseum Bern*

<sup>i</sup> Yves Netzhammer. *Wenn man etwas gegen seine Eigenschaften benützt, muss man dafür einen anderen Namen finden*, Manor-Kunstpreis Schaffhausen 1998, Ausst.-Kat. Museum zu Allerheiligen, Kunstverein Schaffhausen, Schaffhausen 1999, o. S. (Umschlaghülle).

<sup>ii</sup> Für Netzhammers Mutationen in 3-D gilt in gewissem Masse dasselbe wie für Aldo Walkers späten Zeichnungen, etwa sein *Morphosyntaktisches Objekt* (1999, 6-teilig, Acryl auf Wand, 300 x 208 cm). In der grossangelegten Wandzeichnung seines ehemaligen Lehrers wurden wahrnehmungstheoretische Fragen behandelt und in den Umrisszeichnungen von mutierenden Lebewesen die zeitgenössische Sprachfähigkeit der Linie untersucht. Hauptsächliches Element ist sowohl bei Walker wie bei Netzhammer die Verwandlung der Gestalt, welche bei letzterem zudem noch Volumen und Dauer erhält. Zur Sprachfähigkeit seiner Bilder vgl. auch Sabine Maria Schmidt, „Die Formen zukünftiger Gefühle. Die Utopie der Möglichkeitswelt im Werk von Yves Netzhammer“, in: *Yves Netzhammer. Das Gefühl präziser Haltlosigkeit beim Festhalten der Dinge*, Ausst.-Kat. Krefelder Kunstmuseen / Kaiser Wilhelm Museum, Stiftung Wilhelm Lehbruck Museum, Duisburg 2003, S. 19–32, insbesondere S. 21–24 sowie dieselbe, „Die Beredsamkeit der Bilder. Zu den Tieren in den Bildwelten Yves Netzhammers“, in: *Yves Netzhammer*, Hatje Cantz: Ostfildern 2008, S.

<sup>iii</sup> Ebda (wie Anm. 1). Die ständigen Verletzungen thematisieren Grenze und Abgrenzung als stets wiederkehrende Obsession. Die immer wieder vorgeführte alpträumhafte Durchlässigkeit der Körpergrenzen

lässt sich durchaus als symbolische Umsetzung der Invasion durch Biomedizin und Neurotechnologie erkennen.

<sup>iv</sup> „Die Arbeiten entfalten ihre Präsenz vor allem in Bildmomenten, die unser Gefühlspotential tangieren und aus dem Gleichgewicht zu bringen vermögen. Obwohl der Protagonist von allem unberührt erscheint, assoziieren wir aufgrund unserer Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten, unserer eigenen Lebenserfahrungen psychisch elementare Phänomene wie Liebe, Geborgenheit, Einsamkeit, Fremdheit, Sprachlosigkeit, Neugier, Krankheit oder Tod.“ Vgl. Beate Ermacora, „Schnittstellen“, in: Duisburg 2003 (wie Anm. 2), S. 11.

<sup>v</sup> Sabine Maria Schmidt, in: Duisburg 2003 (wie Anm. 2), S. 24.

<sup>vi</sup> Gemäss Leibniz' Konzept der „prästabilierten Harmonie“ geschieht alles in allen Monaden gleichzeitig, wie bei zwei Uhren, die synchron zueinander verlaufen und dennoch völlig unabhängig voneinander sind. Deshalb ist die bestehende Welt die beste aller möglichen, da sie einen maximalen Reichtum von Momenten und die grösstmögliche Mannigfaltigkeit besitzt. Die oft missverstandene Idee der „besten aller möglichen Welten“ will kein tatsächliches und grosses Übel in der Welt schönreden, sondern bezeichnet die Welt mit ihrem Entwicklungspotenzial, welche in einem kontinuierlichen Prozess sich ständig weiter verändern wird. Vgl. auch Anton Hügli, Poul Lübcke (Hg.), *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg 1991, S. 344.

<sup>vii</sup> Netzhammers Installation reiht sich ein in die Tradition engagierter Installationskunst seit den 1990er Jahren, allerdings nicht im plumpen Illustrieren von politischen Themen als sogenannte „Umsetzungskunst“ (Julia Rebentisch), sondern im Ermöglichen einer bestimmten ästhetischen Erfahrung. Diese Erfahrung kann nicht vom Inhalt der Arbeit getrennt werden. Denn: „Ästhetische Erfahrung scheint nur dann eine gewisse Intensität und damit auch Qualität bekommen zu können, wenn die Gehalte, die ins ästhetische Spiel geraten, für das erfahrende Subjekt von Gewicht sind.“ Vgl. Julia Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Edition Suhrkamp, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 2003, S.279.