Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich

Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich

Band: 2 (1995)

Artikel: Grenzverschiebung und Interaktion : der Fotograf Hans Danuser, der Architekt Peter Zumthor und der Schriftsteller Reto Hänny

Autor: Kübler, Christof

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720120

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 24.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Grenzverschiebung und Interaktion

Der Fotograf Hans Danuser, der Architekt Peter Zumthor und der Schriftsteller Reto Hänny

Christof Kübler

Abb. 1: Rembrandt van Rijn, *Die Anatomie des Dr. Tulp*, 1632, Öl auf Leinwand, 169,5 x 216,5 cm, Mauritshuis, Den Haag. Dr. Tulp, Anatom in Amsterdam, hielt 1632 am Leichnam eines Hingerichteten eine Vorlesung über die Physiologie des Armes.

Prolog des Schriftstellers

»Den Tod zu erwischen ist schwer. Aber damit hat man noch nichts. Die Arbeit beginnt danach. Einer der wichtigsten Grundsätze: höchste Konzentration. Und Sauberkeit - wie in der Chirurgie. Was dem Fotografen sein Blick, ist dem Anatomen das Messer, nein: seine Grösse hängt nicht allein vom Messer, sondern von dessen Schliff ab; mit einem ausreichend geschliffenen können Sie sogar ein anderes entzweischneiden. Ein stumpfes, und alle Geschicklichkeit nützt nichts. Schauen Sie - so der Dicke, wie ein Priester während des Rituals, mit hoch erhobenen Händen, in der rechten, die Spitze nach oben, das Skalpell, das er ausgewählt, die Ärmelstösse zurückfallen lassend -, geben Sie acht: Setzen Sie die Messerspitze in der Mitte der rechten Lippe des Längsschnitts an, und schneiden Sie von dort aus nach rechts unten, wobei Sie gleichzeitig einen schrägen Cutaneinschnitt ausführen, der sich, um genau auf der Höhe des unteren Längsschnittendes transversal zu werden, konvex zu krümmen hat und am Hinterarm endet - dass mit der Enthäutung erst begonnen werden darf, wenn der Körper durch ausreichende Fixierung ruhiggestellt ist, versteht sich. Dieser schrägkonvexe Schnitt nach rechts - Rasieren und präventive Säuberung erübrigen sich - darf nur die Haut durchdringen, nicht erst, nachdem Sie beim rechten Arm die Axillargefässe überquert, sondern bereits, wenn Sie die Deltoiden blossgelegt haben. Beim zweiten Schnitt, wiederum das Messer am Ansatzpunkt leicht gegen den Strich in die Haut drückend, die sich dabei, bevor die Spitze die Cutis durchsticht - das ist normal -, erschlafft etwas runzelt und fältelt, ist es genau dasselbe, Sie müssen ihn absolut symmetrisch zum ersten ausführen. Scharfe und gerade geführte Schnitte, darauf kommt es an.«[1]

[1] Hänny, Reto, *Guai*, in: Klagenfurter Texte, Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb 1994, München 1994, S. 17-29, hier S. 22f. Anlässlich des Wettbewerbes vorgetragener Text.

Abb. 2: Andrei Tarkovsky, Standbild aus dem Film *Nostalghia*, 1983.

Abb. 3: Hans Danuser, Schutzbauten in Chur, Aussenansicht (Architekt Peter Zumthor), aus der vierteiligen Arbeit *Schutzbauten über römischen Funden*, 1987, Fotografie auf Bromsilberpapier, 41 x 42 cm.

Aufgrund seiner halbstündigen Lesung des Textes »Guai« in Klagenfurt, des Textes, dem dieses Zitat entnommen ist (vgl. dazu Abb. 1), erhielt der Schriftsteller Reto Hänny 1994 den Ingeborg-Bachmann-Preis zugesprochen. Die damals von Hänny vorgetragene *compressed version* ist letzten Herbst auch als *decompressed version* »Helldunkel. Ein Bilderbuch« erschienen.[2] »In virtuosen Satzperioden wird ein Text kreiert«, sagte Wilfried Schoeller, Juror in Klagenfurt, »der Gewalt und Erotik, den Blick des Pathologen mit dem des Zuschauers und des Reisenden verbindet. Bildbeschreibung, Sezierschnitte, Obsessionen ergeben eine ausserordentlich dichte Prosa, in der das Ich als Täter und als Opfer zugleich erscheint, der Handelnde und der Gezeichnete ineinander übergehen«.[3] Hans Christoph Buch betonte in der Diskussion, ihm gefalle, dass Hänny mit keinem Wort eine Moral angesprochen habe und die Geschichte dennoch eine moralische sei: »Gerade indem sie landläufig Moral nicht nur negiert, sondern schockiert, ist es eine moralische Geschichte.«[4] Ausgangspunkt für Hännys Text bildeten Arbeiten des Fotokünstlers Hans Danuser. In Zusammenhang mit der Ausstellung »Wildwechsel« im Bündner Kunstmuseum in Chur 1993 hatte dieser den Schriftsteller Hänny für einen Katalogbeitrag »angeworben«. Zahlreiche Bilder Danusers hingen bald und über Wochen in Reto Hännys Arbeitszimmer, waren Katalysator, irritierten, provozierten und schockierten ihn (u.a. Abb. 5 und 12).

Der Fall Peter Zumthor

Eine an sich analoge Situation hatte im Jahre 1988 in Luzern bestanden, jedoch mit Rollentausch und Gattungswechsel: Die dortige Architekturgalerie dokumentierte anlässlich der Ausstellung »Partituren und Bilder«[5] drei Bauten aus dem Atelier Peter Zumthor: die Kapelle Sogn Benedetg in Sumvitg, das Atelierhaus in Haldenstein und die Schutzbauten über römischen Ausgrabungen in Chur. Die fotografischen Arbeiten, die dort erstmals öffentlich präsentiert wurden, waren das Resultat eines Auftrags: Der Architekt Peter Zumthor hatte den Fotokünstler Hans Danuser für eine »Fotodokumentation« seiner realisierten Bauten gewinnen können.[6]

Die hier abgebildete Ansicht der Churer Schutzbauten gehört zu einer insgesamt vier Fotos umfassenden Serie. Sie zeigt Gebäude, die wie blosse Hüllen über den Fundamentresten einer römischen Siedlung errichtet wurden (Abb. 3). Die Bauten sind in ein milchiges Weiss getaucht, sie wirken entmaterialisiert und dem realen Kontext entzogen. Die Position des Kameraauges ist so gewählt, dass Baufluchten im fotografischen Abbild vermieden werden. Lediglich die in der Grösse variierenden, ähnlich proportionierten Körper bewirken einen »scheinbaren« Tiefeneffekt. Es handelt sich bei dieser Fotografie um jenes Bild aus der Serie, das die stärkste Nachbearbeitung in der Dunkelkammer erfuhr. Die schräg versetzten Holzlamellen, die auf ein Minimum reduzierten Giebel sowie die markanten Oberlichter scheinen nach der Bearbeitung durch den Fotografen wie mit dem Stilett herauspräpariert und gewinnen grafische Qualität. Danuser bildet die geschlossenste Seite der Anlage ab, der Bildvordergrund und die Sockelzone sind verunklärt.

Erst auf den zweiten Blick weist die Abbildung auf die örtliche Umgebung hin: An den Bildrändern lassen sich kleinste reale Architektureinschlüsse, Schriftzeichen am Nachbarbau erkennen, links ragt ein Strauch ins Bild, und die angesprochene

Christof Kübler

[2] Hänny, Reto, *Helldunkel. Ein Bilderbuch*, Frankfurt a.M. 1994.

[3] *Ingeborg-Bachmann-Preis 1994. Protokoll der Preisvergabe*, in: Klagenfurter Texte 1994 (wie Anm. 1), S. 198-201, hier S. 198. Die weiteren Jurymitglieder: Angela Praesent, Verena Auffermann, Andreas Isenschmid, Volker Hage, Peter Demetz, Thomas Rothschild, Iso Camartin, Klaus Amann, Konstanze Fliedl, Hans Christoph Buch.

[4] *Auszüge aus den Diskussionen der Jury*, in: Klagenfurter Texte 1994 (wie Anm. 1), S. 173-179, hier S. 173.

[5] *Partituren und Bilder. Architektonische Arbeiten aus dem Atelier Peter Zumthor 1985-1988*, Ausst.-Kat. Architekturgalerie Luzern/Haus der Architektur Graz, Basel 1988.

[6] Der vorliegende Beitrag erweitert einen Artikel des Verfassers (Kübler, Christof, *Archäologie und Alchemie: Hans Danuser fotografiert Architektur*, in: archithese 4, 1994, S. 44-50).

LIDO

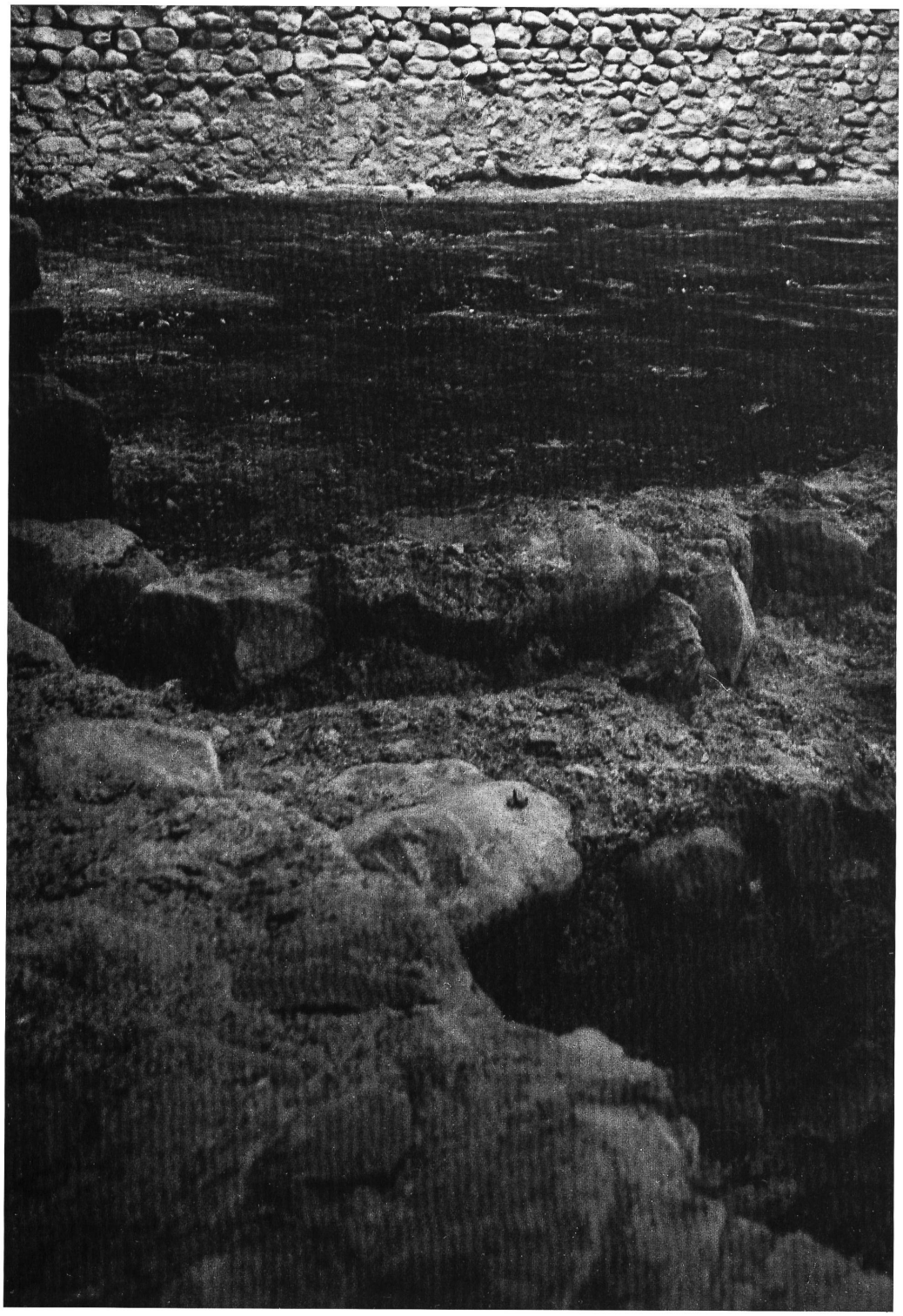


Abb. 4: Hans Danuser, Schutzbauten in Chur, Innenansicht der archäologischen Grabung, 1992, nachträgliche Arbeit zu *Schutzbauten über römischen Funden*, Fotografie auf Bromsilberpapier, 23 x 33 cm. Peter Zumthors Architektur ist einzig als Lichtreflex der archäologischen Fundstätte fassbar.

Abb. 5: Hans Danuser, Torso, aus der elfteiligen Arbeit *Medizin I*, 1984, aufgenommen in Lehre und Forschung der Anatomie und Pathologie, Fotografie auf Bromsilberpapier, 40,3 x 50 cm.

Verunklärung der Sockelzone ist durch hohes Gras bedingt. Die so präparierten Bauten besitzen eine geheimnisvolle Aura. Man glaubt sich beispielsweise erinnert an Bilder aus Andrei Tarkovskys Film *Nostalghia* aus dem Jahre 1983 (Abb. 2) oder an Arnold Böcklins *Toteninsel* (1880), in dessen ehemaligem Zürcher Atelier Hans Danuser zur Zeit arbeitet und dessen Bilder ihm durchaus bekannt sind.[7] Welche Bildassoziation sich auch immer einstellen mag, in umgekehrt proportionalem Verhältnis zur formalen Reduktion ist in Danusers Arbeiten der Anspruch artikuliert, archetypische, allgemeingültige Aussagen zum Objekt zu machen: zu Proportion, Struktur und Stimmung.

Die Zusammenarbeit mit dem Architekten erstaunt vor diesem Hintergrund. Zumal der traditionelle Architekturporträtist meist eine, wenn auch vermeintliche, Gegenposition zur Kunstfotografie einnimmt: Er strebt den kleinstmöglichen Eingriff in die Realität an. Exemplarisch sei hier die Fotogrammetrie erwähnt. Der Filmer Matthias von Gunten hat in *Reisen ins Landesinnere* (1988) einen Fotogrammetristen eindrücklich porträtiert. Die historischen Kulturobjekte werden dort möglichst objektiv und entzerrt dokumentiert, um im Falle der Zerstörung (etwa des GAU eines Atomreaktors) Vorlagen für den Wiederaufbau und die Rekonstruktion zur Verfügung zu haben (sic!).

Hans Danusers Aufnahme der Churer Schutzbauten ist auf Anhieb intrigierend, vielleicht als Folge der sich einstellenden Oszillation zwischen irrealem Bild und realem Abbild, zwischen Bilderfindung und Dokumentcharakter. Ist eine solche Aufnahme überhaupt als Architekturfotografie zu bezeichnen? Darf Architekturfotografie derart subjektiv sein, und ist im vorliegenden Fall nicht ein ungeschriebenes Gesetz

7 Vgl. Stutzer, Beat, *Gedanken, Reisenotizen und: ein Text über Hans Danuser und seine neueren Arbeiten*, in: Wildwechsel, Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum Chur, Baden 1993, S. 7-18, hier S. 9f.

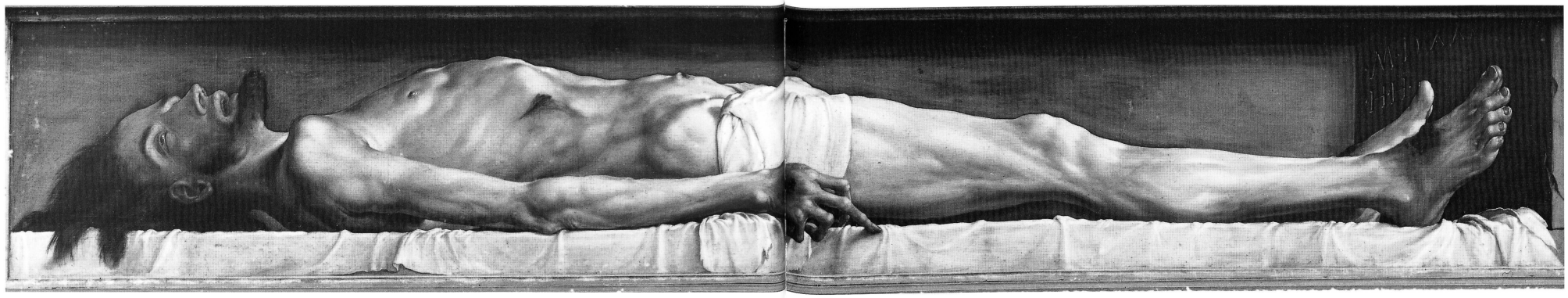


Abb. 6: Hans Holbein der Jüngere, *Der Leichnam Christi im Grabe*, 1521, gefirnisste Tempera auf Lindenholz, 30,2 x 200 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum.

überschritten, das die Manipulation am Negativ klar verbietet? Fest steht, dass die Architekturfotografie als Gattung mit definiertem Aufgabenbereich schwammig geworden ist und infolgedessen die Antworten nicht eindeutig sein können: Grenzverschiebungen finden statt. Der Grund liegt in einer in jüngerer Zeit zu beobachtenden intensiven, wenn auch meist nicht ausschliesslichen Zusammenarbeit zwischen Architekt und Fotokünstler. 1991 fotografierten für die »Biennale« von Venedig fünf KünstlerInnen die Bauten des Basler Architekturbüros Jacques Herzog und Pierre de Meuron für die von den Architekten selbst konzipierte Ausstellung. Diese Arbeiten präsentieren eine fast inflationäre Palette von verschiedenen, subjektiven Zugangsmöglichkeiten, angesiedelt zwischen Thomas Ruff und Hannah Villiger. Im Text zum Katalog zeichnet Theodora Vischer die besonderen Qualitäten nach.[8] Der Sparte Architekturfotografie ordnet sie die Arbeiten nicht zu - vielleicht mit Recht -, die mögliche Diskrepanz zwischen der traditionellen Aufgabenstellung und den jüngeren Tendenzen bleibt dadurch unaufgegriffen; der Begriff Architekturfotografie fehlt.

Wider die reine Dokumentation

Grundsätzlich drängt sich eine grobe Aufteilung der Gattung Architekturfotografie auf.[9] Einer ersten Kategorie wäre die angewandte Architekturfotografie zuzurechnen, einer zweiten die künstlerische oder besser freie Architekturfotografie. Für beide aber gilt prinzipiell, trotz unterschiedlicher Aufgabenstellung und unterschiedlicher Funktion, was Henri Stierlin 1974 schrieb: »Allein das Auge des fotografierenden Beobachters muss [...] das Bauwerk, diesen leblosen Schauspieler, inszenieren.«[10] Mit seiner Aussage, die Architekturfotografie drücke mehr als eine andere fotografische Disziplin das subjektive Sehen aus, scheint Stierlin einer verbreiteten Meinung zu widersprechen: Die Architekturfotografie sei als Medium per se realitätsnah, d.h. bilde das Objekt objektiv in seiner äusseren Erscheinung dokumentarisch ab. Dem fügt Stierlin hinzu, dass man bereits für das 18. Jahrhundert die deformierenden Eigenschaften der Camera ottica als Eingriff in die Realität und nicht etwa als objektiven Wiedergabeprozess untersucht habe.[11] So betrachtet stellt sich nicht

[8] *Architektur von Herzog & de Meuron fotografiert von Margherita Krischanitz, Balthasar Burkhard, Hannah Villiger und Thomas Ruff*, mit einem Text von Theodora Vischer, Baden 1991.

[9] Vgl. allgemein Bonta, Juan Pablo, *Über Interpretation von Architektur. Vom Auf und Ab der Formen und die Rolle der Kritik*, Berlin 1982. Im weiteren Klotz, Heinrich, *Über das Abbilden von Bauwerken*, in: architectura. Zeitschrift für Geschichte der Architektur I, 1971, S. 1-14.

[10] Stierlin, Henri, *La photographie d'architecture: un leurre? Die Architekturfotografie: ein Trugbild?*, in: werk/oeuvre, Heft 11, 1974, S. 1324.

[11] Henri Stierlin bezieht sich auf André Corboz (ebd., S. 1325).

die Frage nach der Existenz dieses Eingriffes, sondern diejenige nach der Art und Weise, nach seiner Aufgabe und Funktion. Welches sind die konstituierenden Faktoren, die die eine oder andere fotografische Konkretion bevorzugen bzw. ausschliessen? Die angewandte Architekturfotografie mit dem Fotoprofessional[12], dem Architekturporträtisten, an ihrer Spitze, versteht sich primär als Dienst am Objekt, gegenüber dem Auftraggeber (Architekten), beispielsweise auch gegenüber der Kunstwissenschaft.

Die freie Architekturfotografie dagegen definiert sich, wenn überhaupt, weit weniger stark nach Aufgabe und Funktion der in weitestem Sinne verstandenen Architektur- und Kunstvermittlung. Sie ist subjektiv motiviert, dadurch experimentierfreudig. Ihre Hauptinteressen liegen nicht in der Architektur selbst begründet, sondern in deren künstlerisch umgesetztem Abbild. Es wäre müssig, die angewandte gegen die freie Architekturfotografie auszuspielen - die Grenzen sind ohnehin fliessend und theoretischer Art -, die Frage ist vielmehr, was letztere im vorliegenden Fall leisten konnte und warum sie zum Zuge kam, weshalb eine Grenzüberschreitung seitens des Architekten erwogen wurde und weshalb der Fotokünstler das »Engagement« annahm.

Als Fotokünstler hat Danuser im Bereich Architektur bislang ausschliesslich für Peter Zumthor gearbeitet. Dieser begegnete ihm anlässlich einer Ausstellung im Bündner Kunstmuseum 1985. Drei Fotoserien einer später erweiterten und als grossformatiger Fotoband aufgelegten Arbeit »In Vivo« wurden damals gezeigt.[13] Zumthor mögen die strukturell-architektonischen Qualitäten angesprochen haben und die stimmungsvolle, »transzendierte Sachlichkeit« der Bilder, wie Martin Schaub diese in einer Rezension im Tages-Anzeiger qualifizierte.[14] Mit dem Ziel, den Fotokünstler Danuser im Hinblick auf seine eigene bevorstehende Architekturausstellung zu gewinnen, hatte Zumthor die angewandte zugunsten der freien Architekturfotografie zurückgestellt, den Architekturporträtisten gegen den Künstler ausgetauscht. Das subjektive Experiment erhielt damit Vorrang gegenüber der Architekturdokumentation. Zumthors Interessen waren offensichtlich in der subjektiven Lesart seiner Architektur angesiedelt. Der Aufgabenbereich

[12] Darunter ist auch der qualifizierte »Laie« zu verstehen. Ich denke an die Fotoserie von Martin Steinmann zum Museum von Peter Märkli in Giornico (vgl. Steinmann, Martin, *...Laisser la porte ouverte pendant la journée*, in: Faces 26, 1992-93, S. 8-14 sowie Heftrückseite).

[13] *Hans Danuser: Drei Fotoserien*, Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum, Chur 1985; *Neue Schweizer Photographen*, in: Du. Zeitschrift für Kunst und Kultur, Heft 8, 1985, sowie *Hans Danuser: In Vivo*, Baden 1989.

[14] Schaub, Martin, *Aus Tabuzonen der Gegenwart. Die transzendierende Sachlichkeit des Fotografen Hans Danuser*, in: Tages-Anzeiger, 11. Dezember 1985.

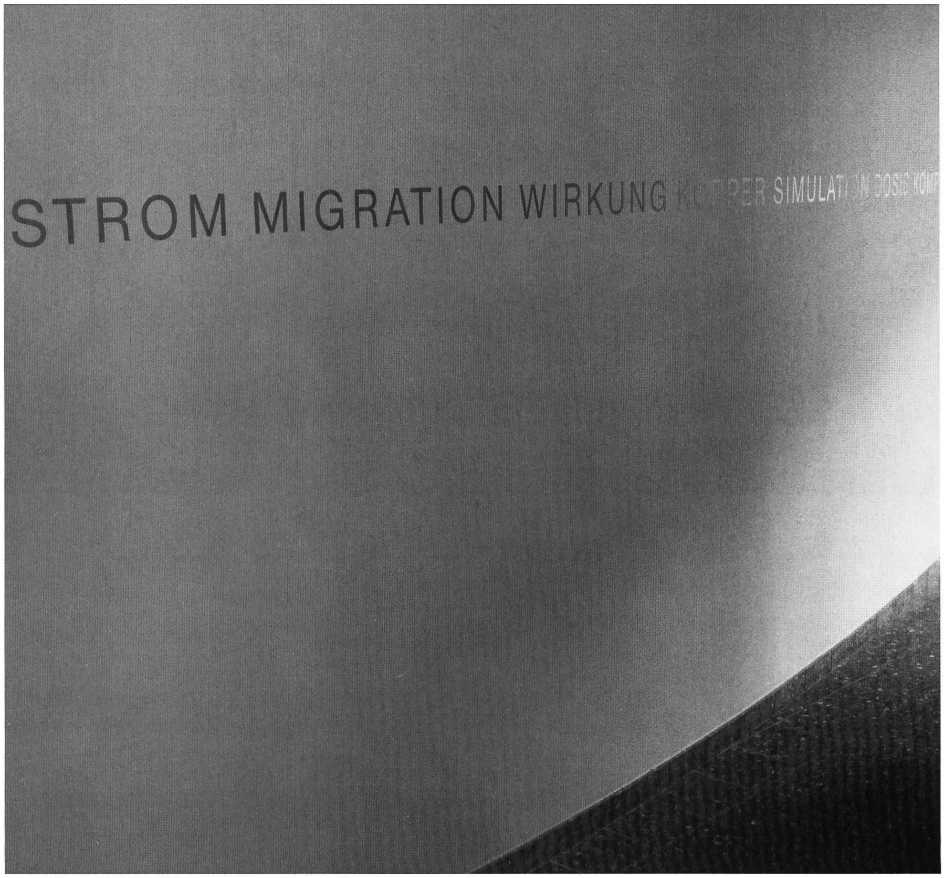


Abb. 7: Hans Danuser, Schriftband in der Universität Zürich-Irchel, Bau 17, Stockwerk H, Teil der Installation *Institutsbilder/eine Schrift-Bild-Installation*, 1990-1993, blaue Wasserfarbe auf weisser Innendispersion, 11,6 x 1253 cm.

Danusers war infolgedessen nur soweit formuliert, als er in seiner bisherigen Arbeit bereits begründet lag. Sie allein diente Peter Zumthor als Referenz. Es erstaunt nicht, dass Danuser im Hinblick auf die Veröffentlichung seiner Fotografien nicht für die Illustrierte oder die Architekturfachzeitschrift arbeitet. Kommt es dennoch dazu, nimmt er weitgehend Einfluss auf die Gestaltung,[15] nicht aber im vorliegenden Fall, wo er Gegenstand der Untersuchung ist. In aller Regel arbeitet er auf die Ausstellung oder das Fotobuch hin. Danusers »Ausstoss« an Fotografien ist vergleichsweise sehr klein und bewegt sich in der Grössenordnung von etwa 10 bis 15 Bildern pro Jahr. Die Fotoarbeiten sind als Serie angelegt. Dem einzelnen Bild will er dennoch eine grosse Freiheit und Selbständigkeit zugestehen.[16] In ganz besonderem Mass gilt dies auch für die eingangs vorgestellte Serie der Schutzbauten.

Ein Schlüsselwerk

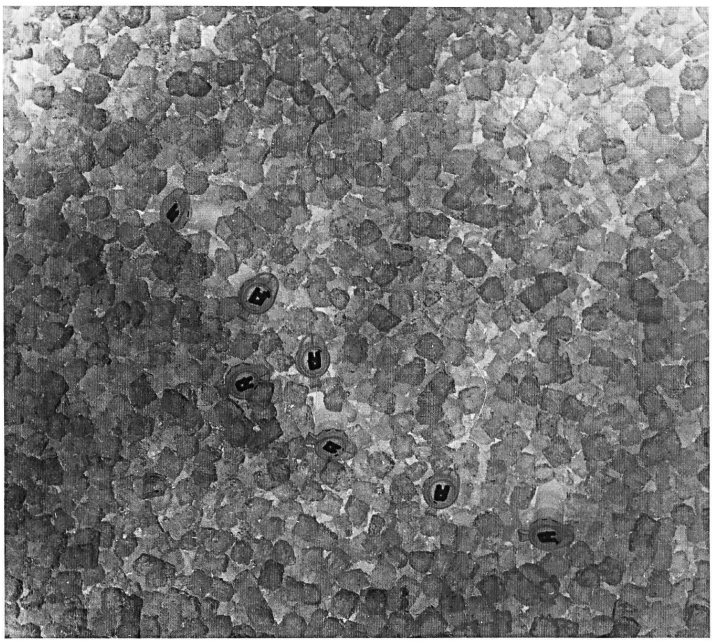
In den jüngeren Arbeiten, der angesprochenen Ausstellung »Wildwechsel« im Bündner Kunstmuseum 1993 oder der Installation in der Universität Zürich-Irchel 1990-1993, demonstriert Danuser ein architektonisch differenziertes Vorgehen. Was im Fotoband und der Ausstellung »In Vivo« im Bild angelegt war, wird jetzt programmatisch, in raumgreifenden Installationen umgesetzt.

Christof Kübler

[15] Vgl. Ausst.-Kat. Luzern/Graz 1988 (wie Anm. 5) und u.a. Bildlayouts von *Domestico/Antidomestico*, in: Ottagono 97, 1990; *Pendenzen. Neuere Architektur in der deutschen Schweiz*, in: Du. Zeitschrift für Kunst und Kultur, Heft 5, 1992.

[16] Gespräch mit Hans Danuser im »Böcklin-Atelier« in Zürich vom 29. April 1994.

Abb. 8: Hans Danuser, Sopraporta in der Universität Zürich-Irchel, Bau 36, Stockwerk M, Teil der Installation *Institutsbilder/eine Schrift-Bild-Installation*, 1990-1993, Fotografie auf Bromsilberpapier, auf Aluminium aufgezogen, 130,5 x 145,3 cm.



Hans Danuser ging 1990 als Sieger aus der vom Hochbauamt des Kantons Zürich ausgeschriebenen Konkurrenz für die künstlerische Gestaltung der Fakultätsachse der dritten Bauetappe der Universität Zürich-Irchel hervor.[17] Danusers Projekt bestehe durch Klarheit, gehe subtil auf die vorgegebene Raumsituation ein und schaffe einen inhaltlichen Bezug zu den dort praktizierten Wissenschaften, betont der Jurybericht. *Institutsbilder 1990-1993* nennt der Fotokünstler seine nunmehr realisierte Schrift-Bild-Installation (Abb. 7 und 8). Sie besteht aus insgesamt 29 Bildtafeln und 9 farblich differenzierten Textbändern in den zentralen Erschliessungszonen des sechsstöckigen Gebäudes. Danuser reagiert in den wenig gegliederten öffentlichen Zonen architektonisch konstruktiv und konzeptuell, vielleicht eine Spur zu leise. Seine Arbeit nimmt Bezug auf die bestehende Architektur und verändert diese in der Feinstruktur. Die präzisen Eingriffe wirken ordnend und klärend, ganz im Sinne einer klassizistischen Wandauffassung. Die grossen Fototafeln, durch die bis zur Decke hochgezogenen Türzargen seitlich gerahmt, werden als rechteckige Bildtafeln satt zwischen Türsturz und Decke eingespannt. Solche Sopraporten waren im vornehmen Haus des Barock üblich und dort in der Regel bemalt. Hinzu kommt, dass Danuser - und hier »überspielt« und ergänzt er die real vorgefundene Architektur - seine Textbänder auf der Höhe des Türsturzes ausrollt und die Wand mit dem verbalisierten Fries gliedert. Nicht von ungefähr assoziiert man in diesem Zusammenhang das Hauptgebäude der Universität Zürich von Karl Moser, das Hans Danuser in einer Stage und als damals porträtierender Architekturfotograf dokumentiert hatte. Hat sich hier etwa das Mosersche Gebäude auf die von Danuser für die Uni-Irchel vorgeschlagene Struktur der Wort-Bild-Installation ausgewirkt, auch was den freien Umgang mit der klassizistischen Formensprache betrifft? Schriftbänder, Rahmung der Sopraporten und Türen bilden ein System, eine streng angelegte grafisch-flächige

[17] Der Neubau für die Institute Pharmazie, Pharmakologie, Physik und Mathematik wurde von den Architekten Burckhardt & Partner realisiert. Es handelt sich um zwei spiegelgleich versetzte, senkrecht zur gemeinsamen Erschliessungsachse angelegte und diese überlappende Baukörper. Die gemeinsamen Erschliessungszonen werden durch Pfeiler und alternierend in den Raum eingreifende, geschwungene Wandteile strukturiert.

Netzstruktur, die gleichsam Bilder aus der Wirklichkeit herausstanzt. Sowohl die fotografischen Aufnahmen als auch die Textfriese verweisen auf die Institute der jeweiligen Wissenschaftsbereiche. Die Schriftbänder setzen sich aus Wörtern zusammen, welche zur jeweiligen Fachterminologie gehören, teilweise, mit abweichender Bedeutung, aber auch im allgemeinen Sprachwortschatz vorhanden sind: »STROM MIGRATION WIRKUNG KÖRPER [...]«.

Die Motive für die Fototafeln (Sopraporten) hat Danuser ebenfalls vor Ort in den einzelnen Wissenschaftsbereichen aufgespürt. Ein Konglomerat aus amorphen Partikeln überdeckt dort beispielsweise eine ganze Bildebene (Abb. 8). Über deren Konsistenz lässt sich auf den ersten Blick wenig aussagen. Es gibt hellere und dunklere Bereiche, verdichtete Zonen, durchlässigere Partien. Vorerst bleibt unklar, ob es sich bei letzteren um stark reflektierende Partikel handelt oder die Lichtquelle hinter dem Objekt steht. Einzelformen, Überlagerungen können bald einmal ausgemacht werden, Räumlichkeit deutet sich an. Darin treiben Schriftzeichen: Der beschriftete Deckel ist über eine Plastiklasche mit einem Behälter verbunden. - Institutsangehörige klären den Interessierten auf, dass es sich hierbei um ein im Labor »gefundenes« Bild handelt. Ein paar Handgriffe, und die Forscher haben eine Variante des Motivs erstellt: ein Behälter gefüllt mit Eis aus der Eismaschine, darin eingesteckt mehrere graduierte Reaktionsgefässe mit Schriftfeld, im Fachjargon »Eppendörfli« genannt. Sie sind mit »A« bezeichnet und enthalten Enzyme, Katalysatoren für chemische Reaktionen im Körper.

Den *Institutsbildern 1990-1993* kommt vor unserem Hintergrund eine Schlüsselfunktion innerhalb der jüngeren Arbeiten Danusers zu. Das »Dreiecksverhältnis« Fotograf, Architekt und Schriftsteller scheint sich in verschiedenster Hinsicht auszuwirken respektive wird einsichtig. Auf der einen Seite setzt Danuser Schrift und Schriftzeichen ein, auf der anderen Seite reagiert er in der Uni-Irchel wie ein Architekt.

Die Fotodunkelkammer

Spätestens seit den 80er Jahren gilt für eine jüngere Generation von Fotografen nicht mehr das Primat, einzig den Dokumentcharakter auf der Emulsion zu fixieren. Die Vorherrschaft der Reportagefotografie, der Dokumentarismus etwa im Bereich der in der Schweiz bestens vertretenen Sachfotografie (Hans Finsler u.a.), geriet ins Wanken. Die *straight photography* erhielt Konkurrenz vom konstruierten Bild: Das blosse Finden des Bildes wurde von der Bild-Erfindung eingeholt, der Realitätsausschnitt als jederzeit veränderbar proklamiert, die gewählte Technik in Abhängigkeit zur Absicht des Fotokünstlers gesehen und Manipulationen am Negativ als willkommen betrachtet.[18] Damit sind vorerst einmal wichtige Punkte der fotografischen Arbeiten Danusers angesprochen. Es lässt sich am eingangs beschriebenen Bild leicht erkennen, dass seine Arbeit nicht ausschliesslichen Dokumentcharakter anstrebt, wenngleich sein Vorgehen dokumentarischer, sachlicher Natur ist. Andererseits steht nicht die Suche nach individueller Symbolik, privater Ikonografie und Innerlichkeit im Vordergrund - man denke dagegen an Minor White, der in den 50er Jahren betonte, dass die Kamera für ihn zuerst ein Mittel der Selbstentdeckung darstelle.[19] Ganz im Gegenteil! Dies veranschaulichen besonders die verschiedenen Fotoessays in den Themenbereichen Wirtschaft, Industrie,

Christof Kübler

[18] Vgl. Stahel, Urs, *Fotografie in der Schweiz*, in: Wichtige Bilder. Fotografie in der Schweiz, Ausst.-Kat. Museum für Gestaltung, Zürich 1990, S. 147-240, hier S. 198f.

[19] Vgl. Kemp, Wolfgang, *Theorie der Fotografie, 1945-1980*, in: ders., Theorie der Fotografie III, München 1983, S. 13-39, hier S. 17.

Wissenschaft und Forschung.[20] Hans Danuser hat empfindliche Orte aufgesucht,[21] Orte wie Atomkraftwerke oder Laboratorien für Kernfusion und Genforschung und jüngst die Forschungslabors von NaturwissenschaftlerInnen der Universität Zürich-Irchel.

Im Vordergrund steht für Danuser das Interesse, die fotografischen, vor Ort gefundenen oder »konstruierten« Bilder in Abbilder, in autonome Bilder und Sinnbilder zu verarbeiten. Das reportagehaft und sachfotografisch festgehaltene Material dient ihm als Ausgangsbasis. Er verknüpft diese Realien miteinander, trifft in der Dunkelkammer auf analytischem Wege die für richtig befundene Wahl des Lichtniederschlags und bestimmt den Reduktionsgrad des Basismaterials. Analog der Veredelung von Metallen bis hin zur scheinbaren Goldgewinnung in der Alchemie, der bekanntlich auch symbolträchtige Züge anhaften, gelingt Danuser die Umwandlung: die Verdichtung und Fokussierung auf das Essentielle. Wie ein Archäologe dringt er in andere, tieferliegende Schichten vor (Abb. 4 und 5); daseinsphilosophische Gründe tun sich auf.[22] Das Bild ist schliesslich nicht Resultat eines wie auch immer gearteten Verhältnisses zur Wirklichkeit, sondern schlägt sich in der eigenständigen Bildwahrheit als solcher nieder. »Dem Niederschlag des Wirklichen in der Schicht wird durch die Arbeit an der Schicht eine andere Sprache entgegengesetzt«, betont Urs Stahel.[23] Indem Danuser an einer neuen Filmschicht baut, kratzt er zugleich an der Schicht seines Basismaterials. Die teilweise Zerstörung führt zu einem neuen künstlerischen Produkt. Ebenso dürften Danuser die Bildmotive selbst - man denke an die Aufnahmen in der Pathologie und Anatomie - aufgrund ihres zerstörten, verletzlichen Charakters zur künstlerischen Arbeit anregen. Nicht immer scheint der Künstler sich jedoch gewiss zu sein, »ob sich die wesentlichen Dinge, die unsere Welt bestimmen, überhaupt noch im Sichtbaren, in der Erscheinung manifestieren und mit der Photographie fassbar sind«.[24]

Danusers Arbeitsweise lässt sich auch im Umgang mit dem Abbild der Architektur beobachten. Das Beispiel der Schutzbauten zeigt, wie er einerseits über das sachfotografische Grundmaterial, andererseits über die Arbeit in der Dunkelkammer jener Verdichtung Form gibt. Das Resultat: eine starke, flächige, grafische Struktur der Bauten von hohem Abstraktionsgrad. Es wird keine Dynamisierung angestrebt, das Bild wirkt ausgewogen und statisch. Die Ansicht der Schutzbauten erhält ähnliche Qualität wie die präzise mit Bleistift gezeichnete Fassadenstudie, die im Katalog von Zumthors Luzerner Ausstellung wohl nicht zufällig auf derselben Seite abgebildet wurde und zum Vergleich einlädt.[25]

Ähnliches wie über die *Institutsbilder 1990-1993* in der Uni-Irchel lässt sich zu jenen Bildern innerhalb von Danusers architekturfotografischem Spektrum sagen, in denen er eine »konkrete« Gestaltung sucht und die autonome Bedeutungsebene im unmittelbar real Stofflichen ansiedelt: in der Detailaufnahme, im Mikrobereich. Laut Danuser vermag im Stofflichen der Dokumentarismus noch am ehesten Kraft zu entfalten: Es unterstützt die von ihm gesuchte Oberflächenqualität, die Lichtreflexion, bis hin zur völligen Ausblendung der Architektur, worin sich die Ganzheit des Baus dennoch spiegelt (Abb. 4). Der abgebildete, ebenfalls dekontextualisierte Mikrobereich interessiert Danuser jedoch nicht aufgrund phantasievoller Architekturdetails - zumindest bildet er sie nicht konstruktiv einsichtig ab -, sondern

20 Die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen Kunst und verschiedenen Wissenschaftsbereichen hat 1993 eine Ausstellung im Grand Palais in Paris nachhaltig aufgezeigt (vgl. *L'âme au corps, arts et sciences 1793-1993*, Ausst.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1993). Die gleichen Autoren realisieren in Venedig die Ausstellung für die Biennale 1995, wo Arbeiten Hans Danusers vertreten sein werden.

21 Vgl. Stahel 1990 (wie Anm. 18), S. 58.

22 Vgl. Stahel, Urs, *Neue Schweizer Photographen*, in: Du. Zeitschrift für Kunst und Kultur, Heft 8, 1985, S. 59.

23 Stahel 1990 (wie Anm. 18), S. 58.

24 Stahel, Urs, *Künstlerische Projekte mit Photographie*, in: Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute (Schweizer Photographie, Bd. 7), Bern 1992, S. 249-272, hier S. 261.

25 Ausst.-Kat. Luzern/Graz 1988 (wie Anm. 5), Doppelseite 48-49.

seiner Struktur und Materialität wegen. Ähnlich einem Hologramm transportieren die Bildausschnitte die ganze Aura des Baues. Die abstrakte Formgebung gewinnt in diesem Stadium an Wichtigkeit. Das architektonische, auf zwei Dimensionen gebannte Oberflächenrelief wird zum Ausgangsmaterial für Danusers darstellendes, fotografisch gestalterisches Vorgehen, wie es Otto Steinert klassieren würde.[26] Das Motiv verliert an Eigenbedeutung und wird zum Objekt der Gestaltungsabsicht. Diese Beobachtung lässt sich auch in dem Bilderzyklus *Medizin I*, in den Bereichen der Pathologie und der Anatomie nachvollziehen, wo die Bilder ihr vordergründig Schreckhaftes, Schockierendes verlieren und erst auf den zweiten Blick, gleichsam dosiert, ihre Tiefgründigkeit preisgeben (Abb. 5 und 12). Nie geht Danuser jedoch so weit, auf jegliche regulierende Instanz der Bildinterpretation zu verzichten, den Betrachter seiner Bilder vorbehaltlos der subjektiven Interpretation zu überlassen. Immer kann der Kontext über die präzise Lektüre des Bildes »rekonstruiert« werden.

Der Fall Reto Hänny

1993 startet Hans Danuser seinerseits ein »Experiment«: Vertraut mit der Literatur von Reto Hänny, überantwortet er diesem eine Auftragsarbeit. Die Aufgabenstellung war so umschrieben und festgelegt worden, dass Hännys Beitrag für den Ausstellungskatalog »Wildwechsel« nicht in einem im Ansatz wie auch immer adaptierten kunsthistorischen Beitrag resultieren durfte. Hänny sollte vielmehr mit den für ihn typischen Arbeitsmitteln des »Schrifttechnikers« an die Churer Ausstellungsinstallation herangehen. Danuser erweiterte das Spektrum der Katalogbeiträge um den des Schriftstellers, um die subjektive literarische Interpretation. Er hat damit den gattungsübergreifenden Diskurs seiner eigenen Arbeit eingeleitet. Man mag sich fragen, ob darin gar die Absicht eines modernen Wettstreits der Künste mitenthalten ist. Als Resultat erschien im Katalog Hännys Text »Fragmente einer Annäherung«,[27] welcher für Danuser, wie er in einem Gespräch hervorhob, eine weitere Wirklichkeitsebene seiner Arbeit darstellt.[28]

Reto Hänny wiederum hatte seit längerer Zeit mit Interesse die Arbeiten von Danuser verfolgt, so dass das Zusammentreffen als nicht ganz zufällig bezeichnet werden kann. In Zusammenhang mit Danusers Ausstellung »In Vivo« im Aargauer Kunsthaus Aarau 1989[29] war Hänny versucht gewesen, eine ausführliche Rezension zu verfassen. Zeitlich verhindert, liess er die Sache liegen. Im Nachhinein stellt er dies mit Erleichterung fest, der Text »Guai« für Klagenfurt wäre andernfalls wohl nicht zustande gekommen.[30] Inzwischen hatte Danuser ihn für den Katalogbeitrag zur Ausstellungsinstallation »Wildwechsel« angefragt. Schnell einmal, so Hänny, war das Ausmass der Arbeit ersichtlich: »Leichthin den Auftrag angenommen, über Hans Danusers Bilder und Bildfolge zu schreiben, wird eins bald klar: es kann nicht darum gehen, dem Fotografen die von ihm ausgesparten Bildlegenden nachzureichen.«[31] Einer anderweitig formulierten Aufgabenumschreibung, im Sinne eines Dienstleistungsauftrages, wäre Hänny gar nicht erst gefolgt. Analog hätte Danuser zuvor eine entsprechend eingeforderte Arbeit für Zumthor abgelehnt. Danuser suchte keinen »Legendenschreiber«, keinen Fotogrammetristen, sondern das Ergebnis des subjektiv interpretatorisch arbeitenden Schriftstellers, dessen

[26] Vgl. Steinert, Otto, *Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie* (1955), in: Kemp 1983 (wie Anm. 19), S. 89f.

[27] Hänny, Reto, *Fragmente einer Annäherung*, in: Ausst.-Kat. Chur 1993 (wie Anm. 7), S. 27-III.

[28] Gespräch mit Hans Danuser im »Böcklin-Atelier« in Zürich vom 16. Februar 1995.

[29] *Hans Danuser, In Vivo. 93 Fotografien*, mit Beiträgen von Beat Wismer und Urs Stahel, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus, Aarau 1989.

[30] Gespräch mit Reto Hänny in Zürich vom 18. Februar 1995.

[31] Hänny, Reto, *Fragmente einer Annäherung*, in: Ausst.-Kat. Chur 1993 (wie Anm. 7), Nachbemerkung S. III.

Text für den Katalog auch mit den Bildern gemessen werden kann. Die Textproduktion sei anfänglich sehr harzig angelaufen, ja, sei kurz vor dem Abbruch gestanden, betont Reto Hänny.[32] Doch die Sache hätte sich schliesslich zum Guten gewendet und explosionsartig entwickelt. Er, Hänny, hätte sich gleichsam in der Rolle des Zauberlehrlings wiedergefunden.[33] So erstaunt es nicht, dass Hänny seinen Katalogbeitrag in »Wildwechsel« schliesslich als »work in progress« bezeichnet hat.[34]

Die Sprachdunkelkammer

»Im Verlauf meiner Bildlektüre, als Autor unversehens zum Fotografen werdend, begann ich, um dem Schock [...] etwas entgegenhalten zu können, aus meinem literarischen Gepäck Textstellen, auf die mich die Bilder verwiesen, herauszufotografieren, um die Zitate, aus ihrem Zusammenhang isoliert und in meinen Text transplantiert, in der eigenen Sprachdunkelkammer weiterzubearbeiten.«[35] So äussert sich Hänny zu seiner Arbeitsweise in der Werkstatt. Unterdessen beziehen sich diese Aussagen aber nicht mehr ausschliesslich auf seinen Text für »Wildwechsel«, sondern auch auf die nunmehr im Umfang stark erweiterte Fassung, die als Buch »Helldunkel. Ein Bilderbuch« erschien.

Ausgehend von diesem Konzept, hatte sich Reto Hänny für die Textproduktion ein Arbeitslayout konstruiert. Die »Manuskriptseiten« waren zweispaltig angelegt: In der linken Spalte hatte er einzelne Fotografien Danusers montiert, in der rechten die entsprechenden, oben angesprochenen Textstellen. Diese erste Arbeitsphase verglich Hänny mit dem Stummfilm, wo sich ebenfalls Handlungstext und Bild klar getrennt bewegen. Der Unterschied bestand darin, dass bei seinem »Bild-Manu-Skript« die erläuternden Texte keinen linear verlaufenden Erklärungscharakter besassen, sondern eigenständige Textqualität.

In Teil 1 von »Helldunkel. Ein Bilderbuch« bezieht sich Hänny auf Danusers Serie der A-Energie aus »In Vivo«, wobei er Reizwörter wie Strahlung oder Radioaktivität bewusst ausklammerte. Teil 2 nimmt Bezug auf Abbildungen aus den Serien *Medizin I* und *Chemie I*. Letztere sind in den Wissenschaftsbereichen Pharmaforschung, Chemie, Analytik entstanden und beinhalten auch Versuchsanordnungen, sowohl in vitro als auch in vivo. Daneben werden Bilder aus *Chemie II*, Genforschung und Biotechnologie, miteinbezogen. Teil 3 beschäftigt sich mit der Installation »Wildwechsel«. Danuser thematisiert dort Flucht, Zerstörung und Migration.

Die Textquellen und seine Sprachgeneratoren nennt Hänny in einem Typoskript.[36] Für Teil 1: Pasticcio auf Joyce, Partikel aus Werken von Samuel Beckett, Alain Robbe-Frillet und Jean Rouaud. Für Teil 2: Zitate aus Ovids Metamorphosen, Zitate von Kafka, von Dürrenmatt sowie, als Motto dem Werkteil vorangestellt, der Spruch »I Ging«, den er einem altchinesischen Orakelbuch entnommen hat: »Am Oberschenkel ist keine Haut. Und das Gehen fällt schwer...«. Für Teil 3 schliesslich: Pasticcio auf Jean Pauls Luftschiffer Giannozzo sowie Einbezug der Sagenwelt des Grossvaters. Hännys entscheidende Arbeit bestand darin, aufbauend auf dem Bild-Manu-Skript, eine dezidiert programmatisch angelegte, megalomane Bild-Text-Montage zu erstellen.[37] Den Montagen, insbesondere den Scharnierzonen, kam verständlicherweise besondere Bedeutung zu.

[32] Gespräch mit Reto Hänny in Zürich vom 18. Februar 1995.
[33] Ebd.
[34] Hänny, Reto, *Fragmente einer Annäherung*, in: Ausst.-Kat. Chur 1993 (wie Anm. 7), Nachbemerkung S. III.
[35] Vgl. Bernasconi, Carlo, *Zitat + Bild = Hänny*, in: Buchjournal 3, 1994, S. 64.
[36] Hänny, Reto, *Helldunkel - ein Bilderbuch*, unveröffentlichtes Typoskript, 1994.
[37] Vgl. dazu: Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut (Hrsg.), *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995.

In der Zwischenzeit, und dies scheint von kunstgeschichtlicher Warte aus betrachtet besonders interessant, waren seine Realien indes über die Danuserschen Vorlagen hinaus um weitere Abbildungen aus der Kunst angereichert worden (Abb. 1, 2 und 6). Zum Teil handelte es sich um Bildmaterial, das zuvor auch Danusers eigene Arbeiten beeinflusst hatte, wie eine Analyse wohl zeigen würde. Für die Kunstgeschichte wären diese Bilder in Zusammenhang mit einer möglichen Rekonstruktion beider Werkstattsituationen und damit für die Diskussion des weiteren Kontextes aufschlussreich, ja, Hännys Text und Danusers Bilder sowie deren grösseres »gestalt- und textbildendes« Umfeld wären wohl ein eigenes Ausstellungsprojekt wert. Mit einem Seziermesser, selbstverständlich mit jenem, das Hänny im Zitat zu Anfang dieses Textes charakterisiert: das auch andere entzweischneiden kann, müsste sein »Helldunkel. Ein Bilderbuch« Schicht für Schicht auseinandergetrennt, Bild für Bild gelöst und aus den Textschichten herauspräpariert werden. Alle so zusammengetragenen Realien müssten unter einem Dach in einen direkten, nicht »kaschierten« Zusammenhang und Dialog gestellt werden! Eine stattliche Bilder- und Sprachbildsammlung käme wohl zustande. Abgesehen von den oben erwähnten Sprachgeneratoren wären, neben den Arbeiten Danusers, Werke von Duccio über Rembrandt bis hin zu Goya zu nennen. Hans Holbeins *Leichnam Christi im Grabe* in Basel (Abb. 6) wäre ebenso vertreten wie einzelne Sequenzen aus Filmen von Luis Buñuel. Nicht fehlen würde auch George Grosz' *John, der Frauenmörder* (Abb. 13). All dies wäre ergänzt durch CNN-Reportagen, Werbespots und dergleichen mehr, nicht zu vergessen die Fachliteratur. Differenzierte Fragestellungen, was den Bild-Text- oder Text-Bild-Bezug anbelangt, könnten vor besagtem Ausstellungsszenarium erörtert und diskutiert werden. Gar nicht abzusehen, mit welchen Schlussbetrachtungen seitens der Kunstgeschichte der Fotokünstler Danuser und der Schriftsteller Hänny sich womöglich konfrontiert sähen.

Spätestens hier wird klar, dass das Experiment, das Danuser mit »Wildwechsel« gestartet hatte, mit Hännys »Helldunkel. Ein Bilderbuch« weit über den anfänglich gesetzten Rahmen hinauswuchs. Danusers Bildwelt, welche zum Katalysator für Hänny wird, erfährt durch die subjektive Lesart des Schriftstellers eine im Ansatz radikalisierte Deutung. Aus den sachfotografischen Arbeiten Danusers mit Hang zum Surrealen und Magischen werden in der literarischen Übersetzung hyperrealistische Sprachbilder.

Hännys Sprachdunkelkammer entspringt ein Text, der über weite Strecken ausserordentlich minutiös einzelnen Bildvorlagen Hans Danusers folgt. Er bleibt aber nicht im reinen Beschrieb verhaftet, sondern montiert weitere Bilder und Sprachbilder ein und entwirft neue Handlungsklimata. Die Präzision der Gegenstandsbeschreibung - soweit Hänny sich an den Bildern von Danuser orientiert -, die Qualität und der Anleitungscharakter medizinischer Handbuchtexte (man denke an »Pschyrembel klinisches Wörterbuch«[38], wiewohl teilweise von Hänny in der Pathologie vor Ort notiert), die er in das Werk übernimmt und zitatweise seinen Akteuren in den Mund legt (man vergleiche Dr. Tulp auf Abb. 1 mit dem Eingangszitat), gewinnen oft eine Unmittelbarkeit, die, salopp formuliert, in die Knochen geht. Der Leser wird ins Sprachbild gezerrt, es sei denn, er klinke sich vorher aus, um der Dichte dieser Bilder auszuweichen. Demgegenüber bewahrt Danusers

[38] *Pschyrembel klinisches Wörterbuch*, mittlerweile 257., neu bearbeitete Auflage, Berlin 1994.

Abb. 9: Reto Hänny, *Helldunkel. Ein Bilderbuch*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1994, Faksimile von Seite 85 (vgl. dazu Abb. 12).

Links des als Keil von oben ins Bild dringenden Chromstahltischs, auf einer ebenfalls hochformatigen Tafel – Abbildung fünf, von links gelesen –, ein Hirn, auf der Anrichte neben dem Spülicht in einer gedrechselten, runden, sehr flachen, abgenutzten Holzschale offen daliegend, nein, auf einem quadratischen hellen, von Schnitten gezeichneten, massiven Holzbrettchen, Ahorn vielleicht, mitten an der Querseite etwas eingerissen, gesprungen – ein Brettchen, wie es Großvater in der Alp benutzte, um für sich und seinen Hüterbuben zum Znüni den frischen Zieger aufzutischen, für die abendliche Gerstensuppe den schön durchzogenen Speck und den Rauchschinken zu schneiden. Ein kleiner Stoß, und das Ganze, die Holz- oder Bakelitschale und das übereck schräg in diese gelegt an zwei Stellen auf deren Rand aufstehende Brettchen, unvorsichtig, auf der äußersten Kante der Anrichte, ja gefährlich drüber hinausragend abgestellt, würde endgültig aus dem höchst labilen Gleichgewicht gebracht, das wie nach einem Mahl ineinandergestapelt mitsamt den Essensresten abgeräumte, in die Küche getragene und auf der Spüle neben das einlaufende Wasser abgestellte Geschirr, Schale mitsamt dem schief drin liegenden Brett und dem auf einer zerknüllten, rechts ein wenig darunter vorlugenden Serviette achtlos, mit der Unterseite nach oben, diagonal darauf abgelegten Hirn, kippten, stürzten über die als Diagonale von rechts hinten nach links vorn verlaufende Kante. Ins Leere. Aus dem Bild. Noch ist niemand drangestoßen. Der Wasserhahn läuft. Dahinter auf der erhöhten Ablage, deren eine Kante von der linken oberen Ecke her als Gegendiagonale ins Bild fährt, das Besteck, klirrend auf ein Servierbrett zusammengeworfen, hierhergetragen, für den Abwasch bereitgestellt (oder aber das hier ist der eigent-

85

bildgestalterische Vorgehensweise mit seinem sachlich formulierten Interesse an Struktur, an Oberflächen, an Material einen »Sicherheitsabstand« für den Betrachter. Man ist versucht, einzelne Bilder mit Moulagen aus der Medizingeschichte des 19. Jahrhunderts zu vergleichen (Abb. 11 und 12).

Darüber hinaus werden in Hännys Text unvermittelt und abrupt neue Bedeutungsebenen, andere Handlungszusammenhänge eingeflochten, überlagert, miteinander konfrontiert. Es sind die Beschreibungen an sich unwesentlicher Details, wie

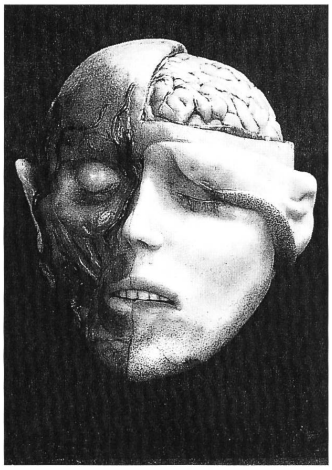


Abb. 10: Handtuchhalter, 18. Jh., Holz geschnitzt und gefasst, 48 x 40 cm, Tiroler Volkskunstmuseum, Innsbruck. Halbfigur einer Frau, die in den Händen die Stange für das Handtuch hält, die eine Hälfte als jugendliche Frau mit tief ausgeschnittenem Ärmelmieder und Krone, die andere Hälfte als Totengerippe mit Schlange.

Abb. 11: Profilquerschnitt, Kopfhaut auf einer Seite umgeschlagen, Frankreich (?) 19. Jh., farbiges Wachs, Sammlung Spitzner, Roussel-Uclaf.

Abb. 12: Hans Danuser, Hirn, aus der elfteiligen Arbeit *Medizin I*, 1984, aufgenommen in Lehre und Forschung der Anatomie und Pathologie, Fotografie auf Bromsilberpapier, 40,3 x 50 cm.

[39] Weigel, Sigrid, *Bilder des gemarterten Fleisches*, in: Tages-Anzeiger, 25. November 1994. Weitere Rezensionen zum Buch: Auffermann, Verena, *Der kalte Blick*, in: Frankfurter Rundschau, 5. Oktober 1994; Dean, Martin R./Allemann, Urs, *Stimmengewirr, Zeichengestammel, Erinnerungsstürme*, in: Basler Zeitung, Sonderbeilage, 5. Oktober 1994; Rüedi, Peter, *Fegefeuer*, in: Weltwoche, 6. Oktober 1994;

beispielsweise der eingeschobene Satz »Der Wasserhahn läuft«, welche ungemeine Bedeutung erhalten (vgl. Textfaksimile Abb. 9 und Abb. 12). Andererseits ist es die Konfrontation von Hännys minutiös beschriebener Danuserscher Bilderwelt mit seinen eigenen Erinnerungsbildern: dem Znüni auf der Alp, das sein Grossvater mit seinen Hüterbuben einnahm, oder dem Verzehr der abendlichen Gerstensuppe, mit Speck und Rauchschinken. Zwei Realitäten - Bild und Text - werden synchron über ein und demselben Detail festgemacht: Auf dem gedrechselten Holzteller mit Schnittkerben in Danusers Bild liegt einmal das von Hänny präzise beschriebene, herauspräparierte Hirn, auf der nächsten Zeile seines Textes der Rauchschinken.

Der hier angestellte Vergleich eines Textauszugs mit dem entsprechenden Bild Hans Danusers macht das Vorgehen deutlich. Weder der Fotokünstler Danuser noch der Schriftsteller Hänny gewähren dem Betrachter und dem Leser einen solchen direkten Vergleich. Der Katalog »Wildwechsel« ist nur sehr knapp bebildert, in »Helldunkel. Ein Bilderbuch« gibt es keine einzige Abbildung, es sei denn man ist im Besitze der gebundenen Ausgabe, deren Schuber eine Fotografie Danusers fasst (aus: »In Vivo«: *Chemie II*).

Strukturelle Gewalt

Eine Passage, die in Klagenfurt in »Guai« auszugsweise vorgetragen wurde, führte zu Kritik am Text. Hänny beschreibt dort das von Danuser in *Medizin I* fotografisch abgelichtete, sezierte Frauenbein und überblendet es mit dem Körper einer auf einem Bett liegenden Frau. Deren Wesenszustand pendelt in seinem Text zwischen tot, vergewaltigt, allenfalls ermordet; auch schliesst er die Situation einer pornografischen Momentaufnahme nicht aus.

Die Literaturwissenschaftlerin Sigrid Weigel hebt diese Passage in ihrer Besprechung des Buches im Tages-Anzeiger besonders hervor. Sie kritisiert darin die ihrer Ansicht nach sadistischen Motive, die Faszination und Lust für Bilder des gemarterten und toten Fleisches, die Ästhetik der Zerstückelung.[39] Aus einer psychologisierenden Sicht, auf welche hier nicht näher eingegangen werden kann, müsste Hännys Sprach-Bild-Montage wohl im Zusammenhang des »Sexualaktes als Todesangst« untersucht werden. Bekanntlich ist der auf die Frau projizierte Tod ein zutiefst existentielles Thema.[40]

Die Sprach-Bild-Überlagerungen sind darüber hinaus insofern aufschlussreich, als sie klare Differenzen zwischen den Arbeiten Danusers und dem Text »Helldunkel. Ein Bilderbuch« aufzeigen. Bei Danuser, soviel steht fest, ist das gewaltausübende Moment, d.h. die mögliche, von seiner Person initiierte Gewalt, kein Thema. Er ist nicht Ausführender von Gewalt, vielmehr Ertragender: die leichte Verletzbarkeit der Spezies Mensch als Thema für den Künstler. Es ist kein Zufall, dass Danuser gegenwärtig am Institut für Rechtsmedizin der Universität Zürich ein neues Projekt verfolgt, wo Gewalt nicht als eine wirtschaftliche oder politische erfahren wird wie in anderen Themenbereichen (Atom, Chemie usw.), sondern als eine unmittelbar physische. So gesehen findet eine »Motivverlagerung« statt, eine Fokussierung seiner angestammten Bildthemen, jetzt ausserhalb von Pathologie und Anatomie. Danusers Bilderrepertoire kann u.a. in den hier nicht näher zu bestimmenden Themenkreis des *memento mori* (Abb. 10) oder der wörtlich verstandenen *nature morte* gestellt werden.

Christof Kübler

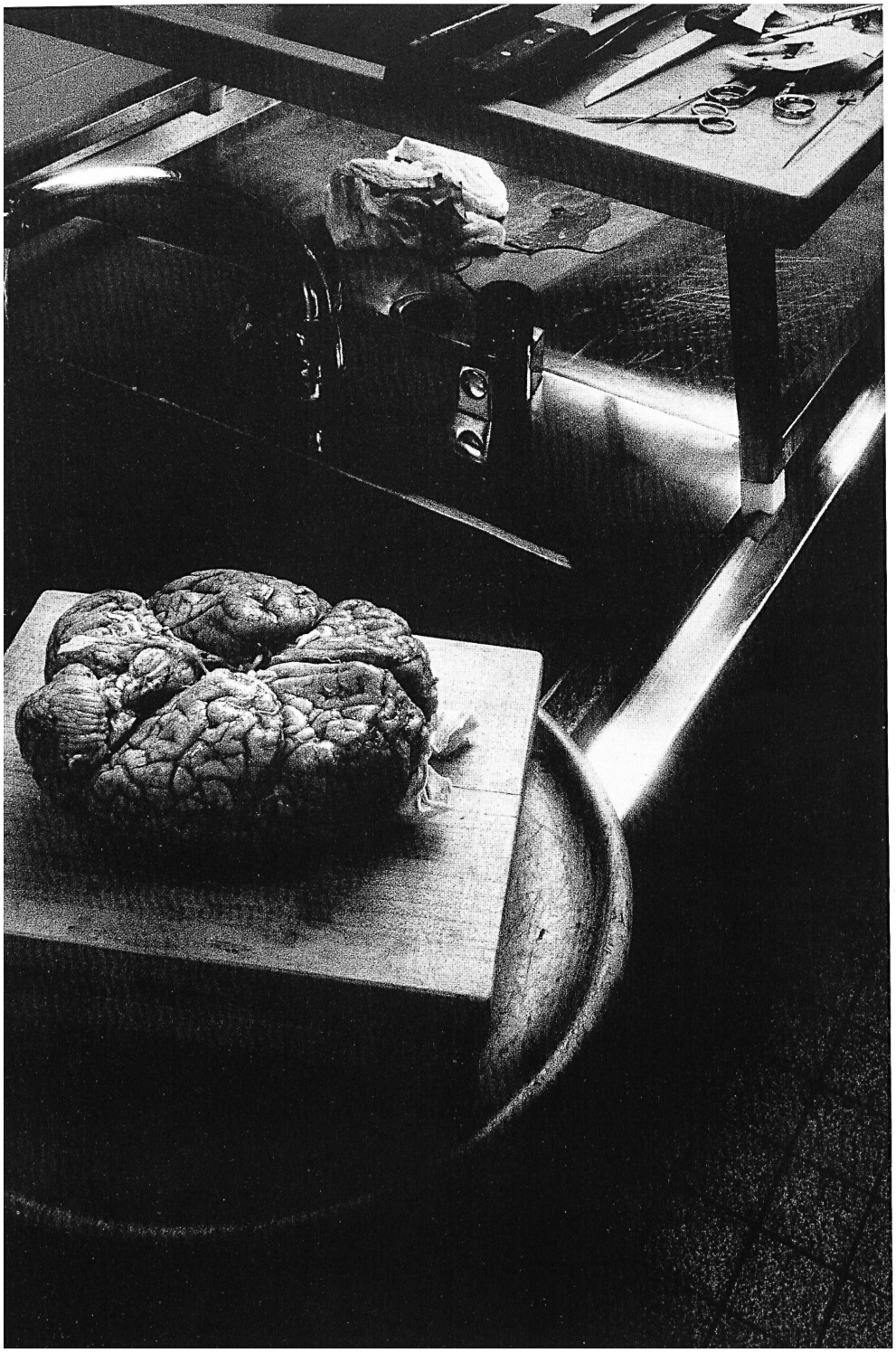


Abb. 13: George Grosz, *John, der Frauenmörder*, 1918, Öl auf Leinwand, 86,5 x 81 cm, Kunsthalle Hamburg.

Hänny führt das Thema der Zerstückelung, des Todes, des Sexualaktes, des Sexualmordes (?) ins Feld. Er geht von einem Punkt des Danuserschen Bildes aus und radikalisiert einen Aspekt. Dies führt zu Betrachtungen, die dergestalt im Frauenbein nicht angelegt sind, und wirft daher die Frage nach weiteren, gegebenenfalls bildlichen Quellen oder Bildthemen auf, um hier nochmals darauf zurückzukommen. Auf die kunstgeschichtlichen Aspekte und Fragestellungen wurde in den bisherigen Rezensionen von »Helldunkel. Ein Bilderbuch« nur marginal eingegangen, oder sie wurden ausgeklammert. Dennoch muss man sie punktuell aufgreifen und mit dem Text konfrontieren.

In der Tat scheint es, als habe Hänny das Frauenbein Danusers mit einem Bild von George Grosz überlagert, das er kürzlich erst, in Zusammenhang mit einer Lesung in Hamburg, in der dortigen Kunsthalle besichtigt hat. Eine fotografische Aufnahme mit Reto Hänny vor Grosz' Bild kam nicht zustande.[41]

In Grosz' Gemälde *John, der Frauenmörder* (Abb. 13) erscheint John als kleiner schwarzer Mann, hinter sich zurücklassend die grosse, zerstückelte Frauenleiche. Der Themenbereich des Sexualmordes wurde 1993 in der Hamburger Kunsthalle, ausgehend von Grosz, ausführlich behandelt und in einen sozio-kulturellen und sozio-politischen Kontext gestellt. Kathrin Hoffmann-Curtius, die Gastkuratorin der Ausstellung, hat das Thema sehr breit, differenziert und mit viel Sachverstand aufgearbeitet.[42] Der kleine begleitende Katalog bietet einen grossen Fundus an Erkenntnissen und neuen Fragestellungen. Viele davon können in Zusammenhang mit dem Text Hännys, insbesondere der angesprochenen Passage, analog diskutiert

Christof Kübler

Laederach, Jürg, *Tranchierers Schweizwunder*, in: Die Zeit, 4. November 1994; Mazenauer, Beat, *»Pasticci aus der Sprachdunkelkammer«*, in: Der Landbote, 26. November 1994; Bugmann, Urs, *Draussen nichts als Rätsel*, in: LNN/ZN (Luzerner Neueste Nachrichten), 1. Dezember 1994.

40 Vgl. Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième sexe*, Paris 1949 (dt. *Das andere Geschlecht*, Hamburg 1969); Neumann, Erich, *Die grosse Mutter*, Zürich 1956; Estés, Clarissa P., *Women who run with the wolfes*, New York 1992 (dt. *Die Wolfsfrau*, München 1993).

41 Gespräch mit Reto Hänny in Zürich vom 18. Februar 1995.

42 Hoffmann-Curtius, Kathrin, *Im Blickfeld: George Grosz. »John, der Frauenmörder«*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Hamburg, Bonn 1993. Vgl. weiter dies., *»Wenn Blicke töten könnten«. Oder: Der Künstler als Lustmörder*, in: Lindner, Ines u.a. (Hrsg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 369-393.

werden. Das Resultat der Untersuchungen von Hoffmann-Curtius zeigt, dass das Thema des Sexualdeliktes als solches in der bildenden und literarischen Kunst da und dort auftaucht, ja von einer Tradition des Themas gesprochen werden kann. Innerhalb dieser Tradition betrachtet, öffnet sich für die Stelle aus »Helldunkel. Ein Bilderbuch« eine andere Zugangsweise.[43] Damit, dies sei vorweg gesagt, ist aus der Fülle der in »Helldunkel. Ein Bilderbuch« verarbeiteten Bilder erst dieses eine herausgegriffen, und es kann keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit für den ganzen Text erheben; vielmehr soll ein neuer Diskussionsbeitrag auch im Hinblick auf die Kritik Sigrid Weigels eingebracht werden.

In Zusammenhang mit Grosz' *John, der Frauenmörder* benützt Hoffmann-Curtius den Begriff der »strukturellen Gewalt«. Das meint: Zerstörung eines Früheren - Transformation - unter gleichzeitiger Bildung und Schöpfung von etwas Neuem. Hoffmann-Curtius nennt in diesem Zusammenhang an der Zeichentheorie orientierte Arbeiten von Julia Kristeva, Elisabeth Bronfen und Teresa de Lauretis.[44] Jüngst haben Wolfgang Kersten und Osamu Okuda strukturelle Gewalt, den Vorgang des Mit-der-Schere-Zerschneidens im Schaffen Paul Klees, »Im Zeichen der Teilung« in ein Ausstellungsprojekt umgesetzt.[45]

Wäre demnach der Text Hännys unter dem Aspekt struktureller Gewaltanwendung zu sehen? Mit »Guai« war der Text für die Lesung in Klagenfurt 1994 überschrieben, was soviel wie Aufschrei oder Durchbruch bedeutet. Als »Einbrechen durch die Oberfläche der Ereignisse« bezeichnete Hänny in seinem Buch »Ruch: ein Bericht« sein wichtigstes gestalterisches Motiv.[46] Übertragen auf »Helldunkel. Ein Bilderbuch« heisst dies: Einbrechen in die Apokalypse hier und jetzt, aus der der Reisende, wie Adolf Muschg betont, zurückkehrt mit »Vexierbildern von schmerzender Deutlichkeit«.[47] So gesehen stellt der Text eine Provokation für die dar, die sich dem Aufschrei verweigern, sich dieser Bildwelt entziehen, den Schmerz nicht ertragen können. Die Kriegsereignisse in Ex-Jugoslawien (das jetzt eröffnete Kriegsgericht in Den Haag wird für Schreckens-Sprach-Bilder sorgen) sind darin ebenso präsent wie die Gewalt-Bilder in den stündlich wiederkehrenden Nachrichtensendungen. Hännys Sprachbilder, und darin liegt wohl ein Unterschied zur Kommunikation der Massenmedien, sind nicht durch begleitende Kommentare unterwandert, die die Bilder in ihrer visualisierten Heftigkeit zurücknehmen. Hänny beschreibt minutiös, nicht »bestochen«, unerbittlich - der Kommentar bleibt dabei nicht aus, aber er folgt eingewoben, verstrickt, verpackt. Sein Text ist eigentlich ein Anti-Bericht, beispielsweise vor dem Hintergrund der Berichterstattung zum Golfkrieg. Seichte, ästhetisch präzise und perfekte Bilder flimmerten unsichtbare Gewalt in die westlichen Stuben, ästhetisiert, gleichsam virtuell bearbeitet - »virtual reality«?

Epilog des Kunsthistorikers

Hans Danuser wurde insofern mit Recht als kritischer Realist bezeichnet,[48] als er Wert legt auf Erkenntnis, auf die innere, unsichtbare Wirklichkeit, um Schmidts Realismusdefinition heranzuziehen, während der Naturalismus sich auf das sichtbare Äussere beruft.[49] Den eingangs angesprochenen Fotogrammetristen würde Schmidt der letzteren Kategorie zuteilen, nicht zuletzt deshalb, weil er die historische Dingwelt inventarisiert. Der Realist demgegenüber unterliegt keinem naturalistischen

[43] Vgl. zum Thema Fragment und Zerstückelung *Le corps en morceaux*, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris 1990 (dt. *Das Fragment - Der Körper in Stücken*, Bern 1990); *Körper-Fragment-Wirklichkeit*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solothurn, Solothurn 1994.

[44] Hoffmann-Curtius 1993 (wie Anm. 42), S. 12. Angesprochene Lit. vgl. Bronfen, Elisabeth, *Over her dead Body. Death, femininity and the aesthetic*, Manchester 1992 (dt. *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Die Ästhetik der weiblichen Leiche*, München 1994), im weiteren Teresa de Lauretis, *The Violence of Rethoric*, ins Deutsche übersetzt von Birgit Ermlich, in: Argument 169, 1988, S. 355-367.

[45] Kersten, Wolfgang/Okuda, Osamu, *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883-1940. Mit vollständiger Dokumentation*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1995, sowie besonders Kersten, Wolfgang, *Paul Klee. »Zerstörung der Konstruktion zuliebe?«*, Marburg 1987.

[46] Hänny, Reto, *Ruch: ein Bericht*, Frankfurt a.M. 1984.

[47] Muschg, Adolf, *Reto Hänny Helldunkel*, eingelegtes Flugblatt zur gebundenen Ausgabe mit Schuber, Frankfurt a.M. 1994.

[48] Wolf, Conradin, *Hans Danuser*, in: Kunst-Bulletin, Heft 5, 1987, S. 4.

[49] Vgl. Schmidt, Georg, *Naturalismus und Realismus* (1959), in: ders., Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940-1963 (mit einem Nachwort von Adolf Max Vogt), 2. Aufl. Basel 1976, S. 27-36, hier S. 27ff.

Stilzwang. Er versucht vielmehr, die zeitgenössische Lebenswirklichkeit, die soziale Realität kritisch darzustellen. Die Natur in allen ihren Erscheinungen ist Vorbild. Es geht ihm nicht um Reproduktion oder Imitation, sondern um Interpretation dieser Realität, die eine zeitgenössische ist und die aus der Sicht des Künstlers vor allem die gesellschaftliche Zuständlichkeit meint.[50] Danusers Themen behandeln weder nur das Schöne noch nur das Hässliche, und sie sind zeitgenössisch. Seine Arbeiten und Themen sprechen ganz explizit die Befindlichkeit der Gesellschaft mitsamt ihren Spannungen an, wie diese vor allem mit den neueren sozialen Bewegungen in den 70er Jahren ins öffentliche Bewusstsein traten. Sie zielen nicht ab auf möglichst getreue Wiedergabe, denn Danuser interpretiert und versinnbildlicht. Er bewegt sich mit seinen Werken in Bereichen der Archäologie sowie der Alchemie. Nur unter diesem Gesichtspunkt, unter dem »alchemistischen« Aspekt, darf der Vergleich mit Böcklin und Tarkovsky herangezogen werden.

In einer gewissen Seelenverwandtschaft liegt wohl begründet, dass Peter Zumthor den Fotokünstler Hans Danuser dem klassischen Architekturporträtisten vorzieht. Zumthor plädiert für die assoziative, stimmungsbetonte Aneignung seiner Objekte, Adjektiva, die auch für seine eigene gestalterische Arbeit wichtig sind;[51] Zumthor wählt mit Danuser ein »Transportmittel«, das Stimmungen befördert. Er provoziert ein Vordringen in »neue« Welten, »Erinnerungswelten«. Walter Benjamin gesteht der Fotografie gerade zu, solche versteckt gebliebenen Orte aufzuspüren: »Von diesem Optisch-Unbewussten erfährt er erst durch sie [die Fotografie, Anm. d. Verf.], wie von dem Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse.«[52] Gleichzeitig versucht Zumthor aber einer Inflation der Deutungsebenen entgegenzuwirken, indem er in der Luzerner Ausstellung neben Danusers Fotoarbeiten die Werkpläne seiner Bauten präsentierte.

Im Katalog bemerkt Zumthor, wenn Realismus (gemeint ist Naturalismus als Stil) und Künstlichkeit in einer Architekturdarstellung zu gross werden, dann verblasse das Verlangen nach dem wirklichen Objekt. Nicht anders glaubt man die Fotoarbeiten von Danuser zu lesen: Die realisierten Bauten kehren als künstlerisches Abbild in die Ideensphäre zurück, aus der heraus sie entstanden sind. Der Werkplan wurde fotografisch transformiert. So zeigte die Luzerner Ausstellung dem Betrachter eine programmatisch angelegte mögliche Lesart der Bauten, die ebensowenig wie die Werkpläne einen Objektersatz suggerieren will und kann. In der Tat kann man die Bilder Danusers als mögliche Lesart der Zumthorschen Partitur (= Werkpläne!) verstehen.

Analog wäre wohl Reto Hännys Text »Fragmente einer Annäherung« im Katalog »Wildwechsel« in Bezug auf die Arbeiten von Danuser zu verstehen. Anders aber als in der Architekturausstellung, wo der Werkplan gleichsam die Funktion eines »Korrektivs« gegenüber der Bildinterpretation Danusers einnimmt, fehlt ein solches zwischen Danusers Bild und Hännys Text. Mir scheint, dass wohl nur das Bild selbst diese Funktion hätte einnehmen können und vielleicht müssen: Eine ausführliche Bebilderung des Kataloges »Wildwechsel« wäre sehr nützlich gewesen, der Überprüfbarkeit des Anspruchs wegen, aber auch um der reinen Dokumentation willen.

Für »Helldunkel. Ein Bilderbuch«, das zwar von »Wildwechsel« herrührt, aber eine selbständige Arbeit darstellt, kann dieser Anspruch, wohl auch von Seiten des

Christof Kübler

[50] Vgl. Schmoll gen. Eisenwerth, J. A., *Naturalismus und Realismus: Versuch zur Formulierung verbindlicher Begriffe*, in: Nerdinger, Winfried/Schubert, Dietrich (Hrsg.), Epochengrenzen und Kontinuität, München 1985, S. 263-288, hier S.271f.

[51] Vgl. Zumthor, Peter, *Eine Anschauung der Dinge. Über die Sprache der Architektur*, Haldenstein 1992.

[52] Benjamin, Walter, *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a.M. 1977, S. 47-64, hier S. 50.

Künstlers Danuser, nicht angestrebt sein, es sei denn, der »Wettstreit der Künste« wäre programmatisch angelegt. Die »Korrektiva« wären auf jeden Fall nachzuholen in besagter Ausstellung, einer kommentierten Ausgabe oder einem Materialienband zu »Helldunkel. Ein Bilderbuch« respektive von Seiten einer Kunst- und Literaturwissenschaft nachzureichen, denen breit angelegte, kontextualisierte und wissenschaftlich interpretierende Antworten auf obige Fragen vorschweben. Die Analogien und Differenzen zwischen den drei hier bezeichneten Gattungen (Architektur, Fotografie, Literatur) könnten wohl recht präzise zur Darstellung gebracht werden. Auf viele Fragen gibt die subjektive Lesart ungenügend Antwort.

Vorerst bleibt es einzig Danuser überlassen, auf das literarische Produkt, auf die dortige Interpretation seiner Bilder zu reagieren. Ob überhaupt und allenfalls wie er sich auf den angezettelten Diskurs einlässt, bleibt abzuwarten.

Fotonachweis
1: Mauritshuis, Den Haag; 2: Antoine de Baecque, Andrei Tarkovsky, Paris 1989; 3: Partituren und Bilder, Architekturgalerie Luzern; 4: Pendenzen, Zeitschrift Du; 6: Kunstmuseum Basel; 5, 12: In Vivo, Verlag Lars Müller, Baden; 7, 8: Pressedienst Universität Zürich; 9: Reto Hänny, Helldunkel. Ein Bilderbuch, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1994; 10: Tiroler Volkskunstmuseum Innsbruck; 11: Das Fragment - Der Körper in Stücken, Bern 1990; 13: Kunsthalle Hamburg.