

Wider die Gnosis

Ein Kon-Text zur Rolle der Forschung in Hans Danusers Werk

Jörg Scheller

Künstlerische Forschung ist ein *buzzword* des 21. Jahrhunderts. Im Kunstdiskurs und in bildungspolitischen Debatten ist sie nachgerade zu einem Kampfbegriff geworden. Entsprechend trägt Henk Borgdorffs Standardwerk zur künstlerischen Forschung den von Immanuel Kant entlehnten Titel *The Conflict of the Faculties*. Etwas holzschnittartig lässt sich sagen, dass die eine Konfliktpartei die Autonomie der (bildenden) Kunst vertritt, also auf deren Eigengesetzlichkeit in Abgrenzung von Wissenschaft, Politik und Gesellschaft pocht. Der Philosoph Christoph Menke brachte diese Haltung wie folgt auf den Punkt: Kunst kennzeichne nicht die »Freiheit ... im Sozialen, sondern vom Sozialen«. ¹ Die andere Partei steht ein für künstlerische Forschung als eine genuin interaktive, kollaborative, dialogische, im Sozialen verhaftete und schlussendlich *nützliche* Variante des Kunstschaffens: *embedded art*, wenn man so will. Die so verstandene Kunst-als-Forschung ist Teil einer fortschreitenden Rekulturalisierung der Künste und begreift die Freiheit des Kunstschaffens in Analogie zur Freiheit der Wissenschaften. Die Autonomie der Kunst stuft sie als nett gemeinten Mythos oder als bürgerlichen Fetisch ein.

In der oft hitzig geführten Debatte über künstlerische Forschung kann es mitunter erscheinen, als sei Letztere etwas gänzlich Neues. Der Pulverdampf bildungspolitischer Scharmützel, bei denen es letztlich um Finanzierungsquellen, Akkreditierung, Legitimierung oder Machtverhältnisse geht, verdeckt die Sicht auf die Tatsache, dass Künstler immer schon (auch) geforscht haben – lange, bevor ihnen der Forschungstempel aufgedrückt und ihre Projekte mit ECTS-Punkten vergolten wurden. Pointiert formuliert es der Kulturphilosoph Dieter Lesage: »Kunst, die nicht auch forschend operiert, ist schlechte Kunst. [...] Die Institutionen, die *neben* ihren Kunststudiengängen jetzt auch Studiengängen [sic] in Artistic Research anbieten, machen einen riesigen Fehler.« ² Denn, so könnte man an Lesage anknüpfen, insofern avancierte Kunst zu neuen Ufern aufbricht, insofern sie ein Erkenntnisinteresse vertritt und den Horizont erweitert, insofern sie sich mit Fragen, Problemen, Herausforderungen von mehr als nur (auto)biografischer Relevanz auseinandersetzt und ihre Ergebnisse – mit künstlerischen Mitteln – kommuniziert, ist sie Forschung per se. Eine solche Form künstlerischer Forschung *avant la lettre* kennzeichnet das Werk Hans Danusers.

Die Rede ist nicht – oder nicht nur – davon, dass Danuser einen dialogischen Ansatz vertritt, mit Natur- und Geisteswissenschaftlern kooperiert und als Gastprofessor am Collegium Helveticum der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich gewirkt hat. Künstlerische Forschung bedarf nicht der Wissenschaften als Anlehnungskontext; auch die Arbeit im oder mit einem Kollektiv ist nicht zwingend für sie. Anlässlich dieser Retrospektive ist es vielmehr angebracht, an die Frühphase von Danusers künstlerischem Schaffen in den 1980er-Jahren zu erinnern, kristallisieren sich in dieser Zeit doch sowohl sein persönlicher Forschungsansatz wie auch allgemeine Züge einer künstlerischen Forschung heraus, bei der das *Künstlerische* tatsächlich im Vordergrund steht. Oder, wie Danuser im Gespräch bemerkt: »Ich habe immer an das Bild geglaubt.«

Forschung ist untrennbar mit dem Begriff des Neuen oder des Impliziten, das der Explikation harrt, verbunden. So wäre eine Forschung, die das Bekannte und Vertraute zutage fördert, ein Widerspruch in sich. Das Neue wiederum steht in einer engen Beziehung mit dem Tabu. Wo wirklich Neues erforscht wird, da entzünden sich fast unweigerlich Kontroversen – nicht nur wissenschaftlicher, sondern vor allem auch ethischer und moralischer Art. Als Hans Danuser seinen Zyklus »In vivo« erarbeitete und dafür als Fotograf das Innenleben von Atomkraftwerken

oder Chemielaboren erkundete, rührte er an solche Tabus. Nuklearenergie, Genforschung oder chemische Industrie sind, nebst dem üblichen Verdrängten (Pathologie, Anatomie), Bereiche, welche die meisten Zeitgenossen nur von der Produktseite her kennen: Elektrizität, Medikamente, Therapien.

Danuser machte nicht nur auf diese so unzugänglichen wie zugleich allgegenwärtigen Bereiche moderner Gesellschaften *aufmerksam*. Das erledigen Zeitungsberichte oder Fernsehreportagen besser. Was Danuser präsentierte, waren die sowohl – durch die Analogfotografie – indexikalisch fundierten wie auch subjektiv interpretierten *Atmosphären* dieser Orte – und damit neue Perspektiven auf sie. Mehr noch oder, genauer gesagt: *weniger noch* zeigen seine Bilder aber, dass da etwas nicht gezeigt werden kann, dass etwas in der Darstellung nicht darstellbar ist, dass die Fotografien immer auch etwas verbergen. Wie Urs Stahel 1989 über »In vivo« schrieb, fällt auf, »dass man bei einigen [...] Fotografien *kaum etwas sieht*«, dass Danuser »sogenannt Faktisches ins Weiße aus[blendet] oder [...] es ins Schwarze versinken [lässt]«. ³ Die Negation spielt in herkömmlichen Dokumentationen oder Reportagen kaum je eine Rolle. Danuser hingegen fertigte Bilder an, die sich selbst infrage stellten. Aber nicht nur sich selbst.

Beim Anblick der Aufnahmen aus »In vivo« ist es fast unmöglich, die eigene Person als ein souveränes Subjekt, das Kontrolle und Herrschaft über das ausübt, was es geschaffen hat oder was da von anderen geschaffen wurde, zu begreifen. Das ist keineswegs selbstverständlich. Bilder, vor allem zentralperspektivische, spielen Martin Heidegger zufolge eine wichtige Rolle in der säkularen Selbstermächtigungsgeschichte der Menschheit: »Der Grundvorgang der Neuzeit ist die Eroberung der Welt als Bild. Das Wort Bild bedeutet jetzt: das Gebild des vorstellenden Herstellens, [...] die uneingeschränkte Gewalt der Berechnung, der Planung und der Züchtung aller Dinge.« ⁴ Danusers Aufnahmen lassen sich als eine Kritik solcher Bildpraktiken verstehen. Während er einerseits schwer zugängliche Räume für die Blicke des Publikums öffnete, verschloss er in seinen Fotografien zugleich die sprichwörtlichen *unbegrenzten Möglichkeiten* und die Ausdehnung der Herrschaftsgebiete, welche man sich im säkularen Westen seit der Neuzeit vom Neuen erhofft. Die vermeintliche Enttabuisierung wiederum löst sich in den Bildern nie vollständig aus dem Schatten des Tabus. Ob Goldproduktion, Laserforschung oder Zwischenlagerung: Auf den Bildern aus »In vivo« überwiegen das Ungedachte, das Unverfügbare, das Unwägbarere.

An dieser Stelle lässt sich ein Bogen zu Danusers jüngsten Arbeiten spannen, den »Schriftbildern«. Vordergründig haben beide nichts miteinander gemeinsam. Doch wenn Danuser etwa im Verwaltungsgebäude der Gesundheitsdirektion des Kantons Zürich mit farbigen Lettern Auszählreime an die Wände schreibt, dann verweist er, spielerischer und heiterer zwar, mit einer vergleichbaren Stoßrichtung auf das Spannungsverhältnis von Kontrolle und Unwägbarkeit, Offenheit und Geschlossenheit. Auszählreime sind einerseits kindliche Spiele, andererseits basale Techniken der Kontrolle, die ihre eigene Unzulänglichkeit und Vorläufigkeit nie wirklich verbergen können.

Hier kommt die künstlerische Forschung, im wahrsten Sinne des Wortes, *ins Spiel*. Im Kern zeichnet diese aus, dass sie der – vermeintlich – souveränen, kontrollierten und kontrollierenden, informierten und informierenden, erschöpfend begründenden und intersubjektiv verifizierenden Wissenschaft die Grenzen aufzeigt. Sie verweist auf ihre blinden Flecke, aber sie gibt nicht im Stile eines Wunderheilers vor, die Blinden sehend zu machen – ins Weiße ausblenden, ins Schwarze versinken ...

Zugespitzt ausgedrückt, war die moderne Wissenschaft die Disziplin des souveränen *Individuums*, das sich die Natur untertan machte und sie in einen White Cube verwandelte, der völlige Transparenz auf die in ihm versammelten Phänomene versprach. Richtig verstandene künstlerische Forschung hingegen ist die In- oder Interdisziplin des skeptischen *Dividuums*, das nicht von der Eroberung der Welt und totaler Transparenz träumt, sondern den Schleier seiner Umwelt lüftet, um weitere Schleier darunter zu entdecken. Dabei übersieht es nie die Beschaffenheit der Schleier selbst, sondern setzt sie in ein Verhältnis zum Entschleierte. Wenn es überdies zutrifft, dass weiten Teilen der modernen Kunst ein Wille zur Dekonstruktion eignet, so lässt sich diese Kunst als Korrektiv zu Denk- oder besser: »Meinungssystemen« verstehen, die ihre eigenen Prämissen nicht hinterfragen und sich in formalisierte »Denkstile« verwandeln. Ludwik Fleck, der die beiden Begriffe in seinem Klassiker *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* (1935) prägte, sprach von »geschlossene[n], harmonische[n] System[en], innerhalb [derer] der logische Ursprung einzelner Elemente nicht mehr aufzufinden ist. [...] Sie sind nicht bloß Summe der Teilsätze, sie zeigen als harmonische Ganzheiten besondere Stilmerkmale, die jede einzelne Erkenntnisfunktion bestimmen und bedingen.« ⁵ Innovation bedarf der Irritation. Moderne Kunst spezialisierte sich auf diese Rolle. Dass die Irritation in liberalen Gesellschaften zur Konvention geworden ist, steht auf einem anderen Blatt.

Führt man sich vor diesem Hintergrund die Vorstellungen vor Augen, die beispielsweise von der Genforschung zirkulieren – klinisch reine, professionell organisierte, strikt kontrollierte Labore einerseits, bedrohliche Chimären, Monster und spektakuläre Unfälle andererseits –, so wird klar, was Danusers Fotografien im Kern auszeichnet: Er durchkreuzte mit seinen so unspektakulären wie ahnungsvoll-atmosphärischen Aufnahmen – darunter auch »Strangled Body« oder »Frozen Embryo Series« – gleich zweierlei »Denkstile« und »Meinungssysteme«. Zum einen die geläufige Selbstdarstellung und -wahrnehmung von Wissenschaften und Institutionen. Zum anderen die populäre Imagination dessen, was da hinter verschlossenen Türen vor sich gehen mag. Er öffnete einen Raum zwischen diesen beiden Polen – einen Raum, von dem gleich noch die Rede sein wird. Dieses Durchkreuzen des Etablierten, dieses Öffnen von Räumen ist ein Grundimpuls nicht nur der modernen Künste, sondern auch der Forschung als solcher. Nicht von ungefähr und mit einiger Berechtigung hat die Kuratorin der *documenta 13* (2012), Carolyn Christov-Bakargiev – avancierte – Kunst einmal als Grundlagenforschung bezeichnet. ⁶

Kunst als Forschung oder künstlerische Forschung belegt, dass eine veränderte *Darstellung* der Welt bereits ein integraler Teil von Forschung ist, da jeder neuen Darstellung eine neue *Wahrnehmung* der Welt vorausgeht. Wer eins ist mit der Welt, wem sie zur Gänze vertraut erscheint, der erforscht sie nicht. Nur diejenigen, die sie neu wahrnehmen, tun dies. Auch die Arbeit des Fotografen, die Vilém Flusser mit der Geste des Philosophierens verglichen hat – in beiden Fällen gilt es, einen *Ausschnitt* der Welt zu bestimmen, zu analysieren und zu interpretieren ⁷ –, ist keinesfalls auf eine *Repräsentation* der Welt beschränkt.

Mithin kann künstlerische Forschung als Forschung im ursprünglichen und eigentlichen Sinne verstanden werden: nicht als Gang durch einen hell erleuchteten White Cube, wo fertig entwickelte Aufnahmen präsentiert werden, sondern als Experimentieren in einer Dunkelkammer voller Unwägbarkeiten. Der Wissenschaftsforscher Bruno Latour bemerkt in diesem Zusammenhang: »Wissenschaft [besitzt] Gewissheit, Kühllheit, Reserviertheit, Objektivität, Distanz und Notwendigkeit, Forschung dagegen scheint all die entgegengesetzten Merkmale zu tragen: Sie ist ungewiss,

mit offenem Ausgang, verwickelt in die niederen Probleme von Geld, Instrumenten und Know-how und kann nicht so leicht zwischen heiß und kalt, subjektiv und objektiv, menschlich und nicht-menschlich unterscheiden.«⁸ Für Latour geht die Forschung der Wissenschaft deshalb voraus. Wissenschaft ist die Formalisierung und Standardisierung dessen, was die idiosynkratische, unkonventionelle Forschung zutage fördert.

Forschung ist Dschungel. Wissenschaft ist Park.

Wenn Hans Danuser, lange bevor künstlerische Forschung zu einem geflügelten Wort wurde, sich als Laie Zugang zu den erwähnten Institutionen und Unternehmen verschaffte und seine Eindrücke nicht dokumentarisch, nicht wissenschaftlich, sondern dezidiert *künstlerisch* transformierte, so entsprechen sowohl Methode wie auch Resultat dem Forschungsverständnis Latours, aber auch den eher formalen, normativen Kriterien, die Borgdorff als *conditio sine qua non* für künstlerische Forschung aufführt: Erweiterung des Wissens, neue Recherche in und durch Kunstwerke(n), Thematisierung wichtiger Fragen, Dokumentation und Verbreitung.⁹ Es waren Künstler wie Danuser, die der künstlerischen Forschung den Weg bereiteten, ohne dies im eigentlichen Sinne anzustreben. Sie ließen sich leiten von Neugier und Wissensdurst, nicht aber von Ready-made-Methoden oder jenen »Handbüchern«, die heute zur künstlerischen Forschung verlegt werden. Sie begaben sich in den Dschungel, bevor er kartografiert worden war.

Danuser begann seine Laufbahn in der Werbe- und Modefotografie. Ein Kunststudium hat er nie absolviert. Wohl gerade deshalb hat er einen unabhängigen, unparteiischen Blick entwickelt und ihn sich bewahrt. Die Forschung lebt von solchen *externen* Impulsen und Irritationen. Bildungsinstitutionen wiederum neigen zu Überstrukturierung und Überorganisation; sie streben nach Innovation und können doch nicht umhin, genau dieses Streben zu konventionalisieren. Danuser hatte den Vorteil, seine Fragen und Anliegen nicht erst durch die Filter einer bürokratischen Apparatur pressen zu müssen. Ob er fototechnische Verfahren wie die sogenannte Matographie entwickelte, aufgebaute Leichen in der Pathologie fotografierte oder mit dem Architekten Peter Zumthor und diversen wissenschaftlichen Instituten kooperierte – er tat es als der Fotograf Hans Danuser, nicht als Repräsentant dieser oder jener Institution. Das für ihn typische langsame, fokussierte, konzentrierte und unabhängige Arbeiten ist wohl nur unter diesen Umständen denkbar.

Ein Briefwechsel zwischen Danuser und der Agfa-Gevaert AG aus dem Jahr 1992 belegt, wie sich freie künstlerische einerseits, wissenschaftliche sowie industrielle Forschung andererseits unterscheiden – aber auch, dass die Unterschiede gerade im *Austausch* an Kontur gewinnen. Danuser war es darum zu tun, den Schichtträger von Fotopapier einzufärben, bevor es mit Schwarz-Weiß-Emulsion beschichtet wird. Um ein solch aufwendiges Verfahren entwickeln zu können, benötigte er Partner mit entsprechenden finanziellen Ressourcen und technischer Infrastruktur. »Für die freie Fotografie«, so schrieb er in seinem Gesuch an Agfa, »würde dies grundsätzliche und neue Möglichkeiten eröffnen.« Doch die Firma winkte ab – zu teuer, zu aufwendig, zu speziell. Zudem sei »ein Eingriff in eine derart automatische und sehr kritische Verfahrensweise absolut undenkbar«. Auch Forschungsprojekte an Universitäten müssen, spätestens seit dem Boom der Drittmittelfinanzierung, für gewöhnlich ihre großflächige Relevanz unter Beweis stellen und ihren erwarteten Nutzen rechtfertigen. Danuser hingegen gestattete sich das Privileg,

sich dieser utilitaristischen Logik zu entziehen – und überzeugte seine Partner aus der Industrie schlussendlich doch, mit ihm die 1996 ins Schweizerische Markenregister aufgenommene Matographie zu entwickeln.¹⁰

Während künstlerischer Forschung an Hochschulen mitunter der Ruf der Indienstnahme und Nutzbarmachung der Künste anhaftet – bezeichnenderweise wurde sie in Europa erst im Zuge der eine größere Wirtschaftsnähe von Hochschulen anstrebenden Bologna-Reform zum Politikum – sind Danusers Arbeiten, zumindest die fertigen, allesamt klar in jenem Bereich angesiedelt, den man gemeinhin »freie Kunst« nennt. Natürlich ist dieser Begriff vereinfachend, problematisch und irreführend, aber er signalisiert doch eine deutlich andere Stoßrichtung, eine andere Anspruchshaltung als die von *embedded art*. Kunst ist nicht frei, sondern (utopischer) Vorschein der Freiheit – und Freiheit fällt nicht vom (revolutionären) Himmel. Ihre Entwicklung ist auf Schutzräume und Inkubatoren angewiesen. Das, und nur das, kann »freie« Kunst gewährleisten.

Bei Danusers Arbeiten mag sich der Entstehungsprozess im angewandten Bereich abspielen, er mag von einer Vielzahl technischer, politischer oder gesellschaftlicher Fragen ausgehen, er mag von Fundraising, Sponsoren, Auftraggebern, Institutionen oder Partnern aus der Industrie abhängig sein, doch am Ende stehen Artefakte, die der Offenheit des ästhetischen Erlebnisses verpflichtet sind. Damit ist Danusers Werk exemplarisch für eine künstlerische Forschung, die nicht der Versuchung verfällt, sich der Wissenschaft anheischig zu machen oder gleichsam mit ihren Kontexten zu verschmelzen; mithin für eine künstlerische Forschung, die gerade im Kontakt und im Austausch mit den Wissenschaften und anderen Bereichen des Lebens auf ihre Eigengesetzlichkeit pocht.

Es ist aber auch exemplarisch für den Forschungsbegriff, den Latour vertritt – dafür, dass Forschung gleichsam eine Nomadin oder ein Joker ist und sich nicht auf eine Disziplin, eine Institution oder ein Milieu festlegen lässt. Systematik mag ein gemeinsamer Nenner aller Formen von Forschung sein, doch Systematik beschränkt sich ebenfalls nicht auf die Wissenschaft. Popmusiker forschen, wenn sie systematisch neue Sounds entwickeln. Maler forschen, wenn sie systematisch neue Darstellungsformen erproben. Bienezüchter forschen, wenn sie systematisch mit neuen Formen der Bienenhaltung experimentieren. Auch bei Danuser sind alle Ingredienzien der Forschung da – das Suchen, das Fragen und Hinterfragen, das Planen, das Organisieren, das Experimentieren, das Systematisieren, das Präsentieren, das Kommentieren, das Dokumentieren. Die wissenschaftliche Kür aber, die verbindliche, intersubjektiv gültige *Conclusio*, bleibt Danuser bewusst schuldig. Wo er sich technischer oder wissenschaftlicher Verfahren bedient oder in deren Institutionen arbeitet, sind Technik und Wissenschaft doch stets einem genuin künstlerischen Ausdruck nachgeordnet. Das gilt auch für sein Projekt »The Last Analog Photograph«, das er mit Reinhard Nesper am Institut für Anorganische Chemie an der ETH Zürich 2007 initiierte und aus dem Bilder erstmals in der hier vorliegenden Publikation gezeigt werden.¹¹

Dieses selbstbewusste Auftreten der (bildenden) Künste gegenüber ihren vermeintlich überlegenen, weil quantifizierbaren und in mehr als nur symbolischen Bereichen implementierbaren Verwandten ist gerade heute wichtig, da sich die Künste mitunter in die Sachzwangslabyrinth von Kunst-als-Wissenschaft, Kunst-als-Aktivismus, Kunst-als-Politik, Kunst-als-Therapie, Kunst-als-Geldanlage, Kunst-als-Kreativindustriestimulans begeben, ohne einen Ariadnefaden im Gepäck zu haben. Das Offene – und nicht etwa das Beliebige – des Ästhetischen ist immer dann ein wichtiges Korrektiv und eine besondere Herausforderung, wenn sich Diskurse schließen,

wenn sich jenes trügerische Gefühl der Gewissheit einstellt, dass das, was man da tut und wie man es tut, gut und richtig und unhinterfragbar sei. Wer wollte schon dagegen Widerspruch einlegen, dass die Kunst der Gesellschaft zugutekommen solle? Die Kunsthistorikerin Claire Bishop stellt in diesem Zusammenhang treffend fest: »And so we slide into a sociological discourse – what happened to aesthetics? This word has been highly contentious for several decades now, since its status – at least in the Anglophone world – has been rendered untouchable through the academy’s embrace of social history and identity politics, which have repeatedly drawn attention to the way in which the aesthetic masks inequalities, oppressions and exclusions (of race, gender, class, and so on).«¹² Dabei ist das Gegenteil der Fall. In der bildenden Kunst, aber auch in der Popkultur sowie in ihren jeweiligen Schnittmengen ist es gerade die Offenheit des Ästhetischen, die es unterschiedlichen Gruppen und Einzelnen erlaubt, ihre Anliegen und Interessen zu formulieren und zu kommunizieren.

Vor diesem Hintergrund lohnt es sich, einen Blick zurück ins 18. Jahrhundert zu werfen. 1795 schrieb Friedrich Schiller in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*: »Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten, fröhlichen Reich des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im Physischen als im Moralischen entbindet.«¹³ Unter dem Eindruck der modernen »Ausdifferenzierung der Wertsphären«¹⁴, der fortschreitenden Arbeitsteilung und der Gewaltexzesse der französischen Revolution suchte Schiller nach Möglichkeiten, den »rohen Menschen« wieder zu einem Menschen zu machen, der »in der Idee sich veredelt«. Die wahre Revolution der Gesellschaft könne nicht erfolgen, wenn »Egoism«, »Unglauben«, »Schlaffheit und [...] Depravation des Charakters« ganzheitliche Erfahrung unmöglich machten.¹⁵ Da die Religion nicht mehr über ihre traditionellen Prägekräfte verfüge, sei nun die Kunst gefragt. Diese erlaube dem Menschen insofern eine Erfahrung von Ganzheitlichkeit, als sie die Synthese von Phantasie und Vernunft ermögliche und dem selbstbestimmten Menschen vor Augen führe, dass die zwanglose Weiterentwicklung seiner Anlagen zugleich eine Weiterentwicklung der Gesellschaft bedeuten könne: »Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.«¹⁶

Und plötzlich schließt sich der Kreis von Schiller über Kunst, Ästhetik und künstlerische Forschung hin zum Werk von Hans Danuser. Schillers Synthese von Vernunft und Phantasie korreliert mit der Synthese von fotografischer Objektivität – die selbstredend nie absolut und immer relational ist – und offener ästhetischer Interpretation in Bildern wie jenen aus »In vivo«. Das von Schiller beschriebene Spannungsverhältnis zwischen der Grausamkeit von Natur und Gesellschaft einerseits, dem freien Spiel andererseits korreliert mit der Janusköpfigkeit von Danusers »Schriftbildern«, in denen Kontrolle und Systematik mit dem Spielerischen, Kindlichen, ja Albernen verschränkt sind – Letzteres verstanden als »fragile Balance an den Nahtstellen des Sinns«.¹⁷ Wenn nicht in semantischer, so doch in struktureller Hinsicht verbindet die Forschung, wie Danuser sie betreibt, als Zwischenbestimmung Kunst und Wissenschaft, wie die Ästhetik bei Schiller eine Zwischenbestimmung zwischen Natur und Gesellschaft darstellt.

Als Schlüsselbild in diesem Zusammenhang kann Danusers fünfteilige Arbeit »Harlekins Tod« gedeutet werden. Die Kombination einer inszenierten Fotografie, die einen jungen, blutüberströmten Mann auf nächtlichem Asphalt liegend zeigt, mit Aufnahmen aus »In vivo« und eines Poli-

zeittrupps der Stadt Zürich zur Zeit der Jugendunruhen 1980–1982 verweist auf die konstitutive Rolle des Narren in Kultur und Gesellschaft. Wie (freie) Kunst und Grundlagenforschung nimmt der Narr eine Mittlerposition ein, die potenziell anarchisch und selbstreferenziell ist. Kulturen ohne Narren sind grausame Kulturen. Sie gestatten keine nicht-identischen, nicht-utilitaristischen Räume, in denen ergebnisoffen verhandelt, erprobt, provoziert, gespielt wird. Stirbt der Narr, regieren nurmehr der Ernstfall und eine rigide Logik des Entweder-Oder. Es ist, als wollte Danuser im Subtext aller seiner Arbeiten sagen: Glaubt nicht, euch entscheiden zu müssen – für Narretei oder Ernst, für Kunst oder Wissenschaft, für Kritik oder Ästhetik, für Kontext oder Autonomie. Sie alle haben ihre Zeiten und ihre Räume, bedingen einander, bauen aufeinander auf, durchdringen einander, lösen einander ab. Pendelt zwischen Park und Dschungel! Habt Mut zu Ambivalenz und Ambiguität! Lasst keine Gnostiker in euch aufkommen! Aber vergesst nicht, dass in erster Linie die Kunst, der eigensinnige Hofnarr freier Gesellschaften, diese Simultaneität oder Sukzession ermöglicht.

1 Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 14.

2 Dieter Lesage, »Akademisierung«, in: Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann et al. (Hrsg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin: Diaphanes, 2015, S. 221–223, hier S. 223.

3 Urs Stahel, »In vivo«, in: Hans Danuser, *In vivo. 93 Fotografien*, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus Aarau, 1989, o.S.

4 Martin Heidegger, »Die Zeit des Weltbildes«, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2008, S. 94.

5 Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980, S. 53.

6 Interview mit Carolyn Christov-Bakargiev, auf: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-leiterin-carolyn-christov-bakargiev-ueber-die-politische-intention-der-erdbeere-1.1370514>, abgerufen am 2.3.2017.

7 Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1994, S. 106–107.

8 Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 31.

9 Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden: Leiden University Press, 2012, S. 53.

10 Projekt »Matographie«, work in progress, Teil I, 1993–1996, zusammen mit den Forschungsabteilungen der Novartis Basel und Bayer Werke / Agfa-Gevaert, Leverkusen. Siehe auch Juri Steiner in: *Hans Danuser – Delta*, Aust.-Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich: Lars Müller, 1996; Ulrich Gerster in: *Hans Danuser – AT*, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Nidwaldner Museum, in: Nidwaldner Hefte zur Kunst 1, 1997.

11 Projektentwicklung »Hans Danuser – The Last Analog Photograph« am Institut für Anorganische Chemie der ETH Zürich gemeinsam mit Prof. Reinhard Nesper, Max Broszio, Matthias Herrmann und Florian Wächter u.a. im Rahmen des Bildzyklus »Hans Danuser – Landschaft in Bewegung«, 2007–2016, Teil 3 des Erosion-Projekts.

12 Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2012, S. 17.

13 Zitiert nach: Arthur Jung (Hrsg.), *Schiller’s Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Leipzig: B.G. Teubner, 1875, S. 369.

14 Vgl. Max Weber, *Die protestantische Ethik und der »Geist« des Kapitalismus*, hrsg. von Klaus Lichtblau, Weinheim: Beltz Athenäum, 2000. Uwe Schimank beschreibt Webers »Sicht der gesellschaftlichen Differenzierung als ein[e] Pluralisierung von »Wertsphären« mit je eigener Rationalität«, vgl. Uwe Schimank, *Theorien gesellschaftlicher Differenzierung*, Wiesbaden: Springer VS, 2007, S. 26.

15 Alle Zitate aus: Walter Jens (Hrsg.), *Kindlers Neues Literaturlexikon, Studienausgabe, Re-Sc, Band 14*, München: Kindler, 1988, S. 943.

16 Ebd.

17 Michael Glasmeier/Lisa Steib, *Albernheit*, Hamburg: textem, 2011, S. 18.

Hans Danuser
**Dunkelkammern
der Fotografie**

Herausgegeben von
Stephan Kunz und Lynn Kost

Bündner Kunstmuseum Chur

Steidl

Inhaltsverzeichnis

| | |
|-----|---|
| 6 | MARMOGRAPHIEN, 1976 |
| 8 | Stephan Kunz, <i>Fotografie in Bewegung</i> |
| 20 | THE LAST ANALOG PHOTOGRAPH, 2007–2017 |
| 48 | Kelley Wilder, <i>Hinter den Spiegeln</i> <i>Hans Danusers »Last Analog Photograph«</i> |
| 58 | EROSION, 2000–2006 |
| 76 | THE PARTY IS OVER, 1984 |
| 92 | ALPHABET CITY, 1984 |
| 98 | HARLEKINS TOD, 1982 |
| 100 | PARTITUREN UND BILDER / ZUMTHOR PROJECT, 1988–1999 |
| 118 | Philip Ursprung, <i>Silberne Oberflächen, tiefe Bilder</i> <i>Hans Danusers Fotografie und Peter Zumthors Architektur</i> |
| 126 | IN VIVO, 1980–1989 |
| 158 | Urs Stahel, <i>In vivo – in vitro</i> |
| 168 | FROZEN EMBRYO SERIES, 1997–2000 |
| 180 | Lynn Kost, <i>Vom Gemälde zur Fotografie und zum Objekt</i> |
| 188 | STRANGLED BODY, 1995 |
| 198 | Stefan Zweifel, <i>Im Bann der schwarzen Sonne</i> |
| 204 | MATOGRAPHIEN, work in progress seit 1994 |
| 208 | Jörg Scheller, <i>Wider die Gnosis</i> <i>Ein Kon-Text zur Rolle der Forschung in Hans Danusers Werk</i> |
| 216 | LANDSCHAFT, 1993–1996 |
| | Anhang |
| 220 | Werkverzeichnis |
| 222 | Biografie |
| 222 | Ausstellungen |
| 225 | Bibliografie |