



Hans Danuser

Der Fujiyama von Davos
The Mount Fuji of Davos

Herausgegeben von / Edited by
Thorsten Sadowsky

**Kirchner
Museum
Davos**

KEHRER

Abstraktion und Einfühlung: Hans Danusers Vulkan-Serie

Philip Ursprung

Hans Danusers leicht hochformatige Digitalfarbfotografie mit dem Titel *Sulzfluh – Geröllkegel mit Blick vom Partnunsee* (2018) zeigt eine Berglandschaft vor hellblauem Himmel, durchzogen von Nebelschwaden und Wolken. Im Vordergrund erstreckt sich eine hellgrüne Wiese mit gelben Blumen. Im Mittelgrund befindet sich ein Geröllkegel in verschiedenen Grau-, Weiß- und Schwarztönen. Im Hintergrund türmt sich das grau-bläuliche Bergmassiv auf. Der Nebel verdeckt teilweise die Silhouette des Bergs. Form und Kontur der Felsformation scheinen bruchstückhaft durch die Wolkenschleier. Auf den ersten Blick wirken das Motiv der stürmischen Berglandschaft sowie der Bildaufbau, der den bewährten Regeln des Goldenen Schnitts folgt, durchaus konventionell. Unerwartet hingegen ist die Form des Geröllkegels, der wie ein Magnet die Aufmerksamkeit der Betrachter auf sich zieht. Das Sonnenlicht fällt durch eine Lücke zwischen den Wolken und akzentuiert wie ein Bühnenscheinwerfer die Figur des Kegels. Die helle Kante kontrastiert zum dunkleren Hintergrund. Sie wirkt wie mit einem Lineal gezogen, als ob der Mensch in die von den Naturgewalten geformte Umgebung eingegriffen hätte.

Die Betrachter ergänzen in ihrer Fantasie die Figur zu einem Dreieck. Es scheint, als würde die geometrisch exakt in der Bildmitte platzierte Figur den fast unsichtbaren Berggipfel ersetzen. Anstelle eines Bilds der Sulzfluh steht ein allgemeines, abstraktes Zeichen für »Berg«. Die Betrachter können gleichzeitig das Bild sehen und das Zeichen lesen. Das Helldunkel von Weiß- und Grautönen schafft eine Tiefenillusion, ähnlich einem Trompe-l’Œil. Es ist angesichts des flächigen Bildaufbaus nicht eindeutig zu entscheiden, ob der Geröllkegel frei stehend ist – das heißt, ob es sich um einen Kreiskegel handelt – oder ob er sich vom Fuß der Bergflanke zum Sattel erstreckt. Die Spitze des Dreiecks könnte der Scheitelpunkt eines Kegels sein, aber auch der Fluchtpunkt einer zentralperspektivischen Ansicht. Es ist zwar sehr unwahrscheinlich, dass an dieser Stelle ein Kreiskegel existiert – also etwas vom Menschen Errichtetes, sei es der Abraum eines Bergwerks oder Tunnels oder ein kolossales Bauwerk –, aber völlige Gewissheit zu erlangen, ist nicht möglich. Wie ein Vexierbild regt die Fotografie die Fantasie an. Die Spannung zwischen Bild und Zeichen, Sehen und Wissen, zieht die Betrachter in ihren Bann.

Danuser hat die Aufnahme mit einem I-Phone gemacht. Wahrscheinlich hatte er nicht geplant, während der Bergwanderung im Frühling 2018 spezifische Motive zu fotografieren, sonst hätte er möglicherweise eine andere Kamera mitgebracht. Andererseits wäre es mit einer professionellen Kamera auf Stativ kaum möglich gewesen, rechtzeitig auf die spezielle Formation der Wolken zu reagieren und den kurzen Moment einzufangen, in dem das Licht den Kegel zum Leuchten bringt. Ohnehin ist in Danusers Praxis das Werkzeug der Kamera als solches weniger entscheidend als die Präsentation der Abzüge. Weil er Fotografie nicht als neutralen Träger von

Bedeutung, nicht als transparentes Medium, sondern als handfestes, materielles Objekt im Raum auffasst, richtet er seine Energie auf das Dispositiv, also die Dimension, Rahmung, Drucktechnik, Materialität und Platzierung, an der Wand oder am Boden.

Selbst dann, wenn Danuser mit leichtem Gepäck unterwegs ist, trägt er unweigerlich die lange Geschichte der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Gebirge bei sich. Von Giovanni Segantinis lichtdurchfluteten Gemälden der Hochalpen in den 1890er-Jahren, Ferdinand Hodlers Gemälden der Savoyer Alpen aus dem frühen 20. Jahrhundert über Ernst Ludwig Kirchners farbenfrohe Darstellungen der Davoser Landschaft in den 1920er-Jahren, Ansel Adams Fotografien aus den Nationalparks Yellowstone oder Yosemite und Albert Steiners Schwarz-Weiß-Aufnahmen aus dem Engadin in den 1930er- und 1940er-Jahren bis hin zu Armin Linkes epischem Film *Alpi* (2011) zieht sich eine lange Kette von Auseinandersetzungen mit dem Thema Gebirge durch die Kunstgeschichte. Ungeachtet dieser Tradition verfolgt Danuser auch ein ganz eigenes Projekt zum Thema der Berge. Wie seine anderen Projekte, beispielsweise *In vivo*, die *Frozen Embryo Series* und *Erosionen*, die man, wenn der Begriff derzeit nicht so strapaziert wäre, mit »künstlerischer Forschung« umschreiben könnte, ist es ein Langzeitprojekt.

System und Fragment

Die Unterteilung des eigenen Œuvres in Serien und Zyklen, die sich oft über Jahre hinziehen, ist Indiz für den romantischen Impuls, der Danusers Werk durchzieht. Er versteht das Œuvre als eine Praxis, die mehr umfasst als die schiere Summe der Einzelteile. Jedes einzelne Kunstwerk hat in diesem Zusammenhang den Charakter eines Fragments, dessen Bedeutung im Zusammenhang mit anderen Fragmenten an Komplexität zunimmt. Die für die Betrachter nicht immer leicht zu durchschauende Segmentierung in Serien, unterteilt durch Nummern und Unterkategorien, ist charakteristisch für sein Ziel, das Singuläre der Kunst mit dem Allgemeinen der Wissenschaft zu verbinden. Es ist ein ambitioniertes Unterfangen, vergleichbar mit dem, was der Architekt und Theoretiker Josep Lluís Mateo in anderem Zusammenhang Mitte der 1980er-Jahre einmal als Spannung zwischen »System und Fragment« bezeichnete.¹ Und es lässt sich mit dem theoretischen Wurf vergleichen, der dem Kunsthistoriker Wilhelm Worringer in seiner 1907 in Bern eingereichten Dissertation gelang, als er die Spannung zwischen dem Begriffspaar »Abstraktion und Einfühlung« zu fassen suchte. Für Worringer, dessen auf Alois Riegl und Heinrich Wölfflin aufbauende Studien für die Theorie der Abstraktion prägend waren, sind Kunst und Natur als Phänomene radikal voneinander getrennt: »Unsere Untersuchungen gehen von der Voraussetzung aus, dass das Kunstwerk als selbständiger Organismus gleichwertig neben der Natur und in seinem tiefsten innersten Wesen *ohne* Zusammenhang mit ihr steht, sofern man unter Natur die sichtbare Oberfläche der Dinge versteht. Das Naturschöne darf keineswegs als eine Bedingung des Kunstwerks angesehen werden, wenn es auch im Laufe der Entwicklung zu einem wertvollen Faktor des Kunstwerkes, ja teilweise geradezu identisch mit ihm geworden zu sein scheint.«² Worringers Ziel war es, sich von der eurozentrischen, auf die klassische Kunst fokussierten Kunstgeschichte zu lösen und eine universelle, zeitenübergreifende Ästhe-

tik zu entwickeln, die eine zusammenhängende Betrachtung sowohl von außereuropäischen Kunstformen wie auch der neuesten europäischen Kunst erlaubt. Obwohl Worringer in der Dissertation nicht darauf eingeht, schließt dies auch die Betrachtung der damals zeitgenössischen Kunst des Expressionismus und Kubismus ein. In seinen Worten: »Die moderne Ästhetik, die den entscheidenden Schritt vom ästhetischen Objektivismus zum ästhetischen Subjektivismus gemacht hat, d. h. die bei ihren Untersuchungen nicht mehr von der Form des ästhetischen Objekts, sondern vom Verhalten des betrachtenden Subjekts ausgeht, gipfelt in einer Theorie, die man mit einem allgemeinen und weiten Namen als Einführungslehre bezeichnen kann. [...] Der Grundgedanke unseres Versuches ist, zu zeigen, wie diese moderne Ästhetik, die vom Begriffe der Einfühlung ausgeht, für weite Gebiete der Kunstgeschichte nicht anwendbar ist. [...] Als Gegenpol betrachten wir eine Ästhetik, die, anstatt vom Einfühlungsdrange des Menschen auszugehen, vom Abstraktionsdrange des Menschen ausgeht. Wie der Einfühlungsdrang als



Expedition »Zeichensetzung im Schiefersand« mit den Mathematikern / expedition »Mark-Making in the Shale Sand« with the mathematicians Prof. A. W. Barbour und / and Prof. B. Dörfler der Universität Zürich in die / of the University of Zurich in Machänzerrüfe / Scaläratobel, 1991. Video Still aus dem Beitrag / video still from the television reportage *Hans Danuser realisiert eine grössere Kunst in Architektur Arbeit an der Universität Zürich* (*Hans Danuser Realises a Greater Art-in-Architectural Work at the University of Zurich*), 10vor10, Schweizer Fernsehen SF, 1991

Voraussetzung des ästhetischen Erlebens seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen findet, so findet der Abstraktionsdrang seine Schönheit im lebensverneinenden Anorganischen, im Kristallinen, oder allgemein gesprochen in aller abstrakter Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit.«³

Auslöser für das Projekt zu den Vulkanen ist laut Danuser das abstrakte Zeichen »Delta«, ein ungefähr gleichschenkliges Dreieck, das der Zürcher Mathematiker Andrew Barbour anlässlich einer Exkursion nach Graubünden im Jahre 1991 in den Schiefersand gezeichnet hat.⁴ Danuser fotografierte die Zeichnung im Sand und verwendete die Aufnahme nachher in verschiedenen Formen. Der spontane Akt, eine Figur mittels eines Stocks in den Schiefersand einzugraben – und nicht mittels Kreide auf eine Schiefertafel oder mittels Stift auf Papier –, muss die Neugier des Fotografen geweckt haben. Es erinnert an die griechische Herkunft des Wortes »Fotografie«, was »mit Licht schreiben« bedeutet, und an den Abdruck von Lichtstrahlen auf der lichtempfindlichen



Hans Danuser an der Dokumentation seiner Expedition »Zeichensetzung im Schiefersand« in der / Hans Danuser working on the documentation of his expedition »Mark-Making in the Shale Sand« in Machänzerrüfe / Scaläratobel, 1991. Video Still aus dem Beitrag / video still from the television reportage *Hans Danuser realisiert eine grössere Kunst in Architektur Arbeit an der Universität Zürich* (*Hans Danuser Realises a Greater Art-in-Architectural Work at the University of Zurich*), 10vor10, Schweizer Fernsehen SF, 1991

Emulsion des Negativs. Das spontan in den Sand gezeichnete Dreieck zeigt die Spuren der leicht unregelmäßigen Führung des Stocks. Es besteht nicht aus einer exakten Linie, sondern aus einem kleinen Tal, das in den Sand gegraben ist. Die Ränder sind wie Hänge aufgeschüttet. Es ist eine Art Miniaturlandschaft, wie ja auch die Oberfläche eines belichteten fotografischen Negativs – oder eines entwickelten Positivs – unter dem Mikroskop betrachtet aus Kristalllandschaften besteht.

Dass jemand den vierten Buchstaben des griechischen Alphabets, der auch in der Mathematik in diversen Funktionen vorkommt, zeichnet, ist an sich nichts Außergewöhnliches. Für den Künstler Danuser wird es hingegen zum Ausgangspunkt eines Spiels, das von Zufall und Regeln gleichermaßen geprägt ist. Am Anfang drehte er die Aufnahme in der Serie *Rotation vom Delta zum Berg*. Das (allerdings auf dem Kopf stehende) Delta wird zweimal um je 90 Grad gedreht. In einer späteren Phase verwandelt sich das Motiv des Bergs zu einem Vulkan, in Gestalt einer farbigen Schraffur, die das Bild des Dreiecks im Sand ergänzt. Die Schraffur ergibt sich aus der Beschichtung des Fotopapiers mit Farbe, ein von Danuser als »Matographie« patentiertes Verfahren. Das Resultat ist eine Art von Relief, das wiederum an die Oberfläche des Fotopapiers als Miniaturlandschaft erinnert. So wie bestimmte Gesteinsschichten in den Alpen an die Oberfläche gelangen, nachdem weichere Schichten erodiert sind, so bleiben die farbigen Schraffuren, Punkte und Striche während des Prozesses der Kopie und der Entwicklung des Positivs bestehen. Die Aufnahmen werden also nicht nachträglich koloriert, vielmehr sind die reliefartig erhabenen Farbschichten immer schon da. Sie bleiben wie ein Hindernis bestehen, an dessen Rändern das auf die Fotopapier-Emulsion kopierte Bild stockt.

Markierte Berge

Geht man davon aus, dass Danuser sich im Spannungsfeld von Abstraktion und Einfühlung, beziehungsweise von Nicht-Natürlichem und Natürlichem bewegt, dann wird sein Interesse für Vulkane gut verständlich. Vulkane sind Berge, die von Weitem wie Abstraktionen von Bergen aussehen. Die unverwechselbare Dreiecksform ihres Kegels prägt sich jedem Kind ein. Vulkane erschaffen das Land und transformieren es. Sie machen den Boden fruchtbar. Es wäre beispielsweise unmöglich gewesen, die seit alters her sehr dicht besiedelte indonesische Insel Java zu ernähren, ohne die unerhört fruchtbaren Böden als Resultat der 45 Vulkane der Insel. Zudem haben Vulkane ein gewaltiges Potenzial für Zerstörung.⁵ Der Vulkanausbruch von Tambora 1815 entließ derart viel Asche in die Atmosphäre, dass die beiden folgenden Jahre in Europa als »Jahre ohne Sommer« zu verheerenden Hungersnöten führten und sich im kollektiven Gedächtnis einschrieben. Die Ausbrüche des Vesuvs in der Antike und im 17. und 18. Jahrhundert sowie der Ausbruch des Krakatau 1883, der verheerendste Ausbruch überhaupt, gehören zu den epochalen Ereignissen der Geschichte. Auch heute sind Meldungen von Vulkanausbrüchen deswegen so ergreifend, weil sie uns daran erinnern, dass wir den Naturkräften letztlich ausgeliefert sind, unabhängig davon, ob diese vom Menschen beeinflusst sind oder nicht.

Vulkane sind riesigen Figuren vor dem Grund der Landschaft. Sie sind weder Landschaft noch Bauwerk, weder tot noch lebendig. Manche Vulkane fungieren als Wahrzeichen für die Regi-

onen, in denen sie stehen. Der Kilimandscharo, der Fudschijama, der Vesuv und der Ätna sind Symbole. In anderen Gegenden, beispielsweise in Chile, Island oder dem indonesischen Java, kommen die Vulkane als Systeme vor. Als Gruppe ist ihre Wirkung anders denn als einzelnes Monument, denn sie suggerieren, dass die Vulkane untereinander durch ein unsichtbares Netzwerk von Magma verbunden sind.

Vulkane sind Eingangspunkte, Öffnungen. Ihre Krater markieren den Übergang von einem Außen zu einem Innen, von der Erdoberfläche zum Erdinneren, vom Sichtbaren zum Unsichtbaren. Einen Vulkan zu betreten, vermittelt den Eindruck, an der Entstehung der Erde Anteil zu haben und die Formung und Transformation der Topografie durch vulkanische Gesteine nachvollziehen zu können. Am Rand eines Kraters zu stehen, ist eine grundlegend andere Erfahrung als auf dem Gipfel eines Bergs zu stehen. Ein Krater mag einen höchsten Punkt aufweisen, aber dieser kann sich bei der nächsten Eruption schlagartig verändern.

Wie der Übergang vom Berg zum Vulkan im Werk von Danuser geschieht, ist nicht klar. In einem *Dreiklang – Delta, Pyramide, Vulkan* aus dem Jahr 2018 notiert er, wie aus dem Delta zuerst eine Pyramide und danach ein Vulkan wird.⁶ Danuser, der in seinem Werk auch eine Vorliebe für Abzählreime hat, also für die Entstehung von Zufällen aus festgesetzten Regeln heraus, begründet die Entscheidung nicht. Dass die Pyramide als Zwischenstufe fungiert, ist nachvollziehbar, wenn man die Affinität Danusers zu Skulptur und Architektur in Erinnerung ruft. Er erwähnt im Gespräch, dass er 1998 eine spontane Reise nach Ägypten unternahm, »ausschließlich, um die Pyramiden zu sehen und danach gleich wieder abzureisen«⁷. Noch einmal ist es angebracht, Worringer zu Wort kommen zu lassen, für den die Pyramide ein wichtiges Argument seiner These des Abstraktionsdrangs ist. Worringer zufolge ist die Pyramide ein »Musterbeispiel des ägyptischen Kunstwollens«, weil sie »ebensogut als plastisches Mal wie als architektonisches Gebilde betrachtet werden kann.«⁸ Er zitiert Alois Riegl: »Das Architekturideal der Altägypter ist wohl im Grabmaltypus der Pyramide zum reinsten Ausdruck gelangt. Vor welche der vier Seiten immer der Beschauer sich hinstellt, sein Auge gewahrt stets bloß die einheitliche Ebene des gleichschenkligen Dreiecks, dessen scharf abschließende Seiten in keiner Weise an den Tiefenabschluss dahinter gemahnen. Gegenüber dieser wohlüberlegten und mit größter Schärfe betonten Begrenzung der äußeren stofflichen Erscheinung in den Flächendimensionen tritt hier die eigentümliche gebrauchszweckliche Aufgabe – die Raumbildung – vollständig zurück. Sie beschränkt sich auf die Anlage einer kleinen Grabkammer mit unansehnlichen Zugängen, die für den Augenblick von aussen so gut wie nicht vorhanden waren.«⁹ Es geht keineswegs darum zu behaupten, dass sich Danusers Arbeit auf Worringers Studien zurückführen ließe, sondern darum, Teile des von Worringer entwickelten Modells für die Gegenwart zu übernehmen, um es auf Danusers Ansatz anzuwenden. Danuser betrachtet das Medium der Fotografie, das, wenn man so will, vom mittleren 19. Jahrhundert bis heute eine besondere Affinität zur Einfühlungslehre und dem Naturschönen zeigt, seit Beginn seiner Tätigkeit unter dem Aspekt dessen, was Worringer, wie oben erwähnt, mit »Abstraktionsdrang« definierte. Es ist das Exemplarische und Allgemeine, das Gesetzmäßige, was ihn seit den 1990er-Jahren stärker anzieht als das Spezifische und Einmalige. Danuser ist nicht auf der Jagd nach dem entscheidenden Augenblick wie Henri Cartier-Bresson. Er sucht auch

nicht das »Punctum« in Sinne von Roland Barthes, also eine emotionale Verbindung zwischen dem fotografierten Objekt und den Betrachtern.¹⁰ Vielmehr will Danuser Kräfte und Zusammenhänge sichtbar machen, die sich den Sinnen und Begriffen entziehen. Entsprechend ist seine Fotografie nicht angezogen von Theater, Film oder Video, sondern vielmehr von Skulptur, Architektur und Landschaft.

Dies mag erklären, warum Danuser als Fotograf nicht zu den Vulkanen reist und auch die Pyramiden nicht besucht, um sie tatsächlich zu fotografieren, sondern eher um sich zu vergewissern, dass sie tatsächlich existieren. Vom Fenster seines Arbeitszimmers in Davos hat er lange auf das Schiahorn blicken können und den Berg mit den Lawinenverbauungen fotografiert. Eine weitere Serie entstand vom Eggberg, der ebenfalls von Lawinenverbauungen markiert wird. Die Berge im Graubünden sind keine Vulkane. Von Weitem aber mögen sie ein wenig wie Vulkane anmuten, deren Spitzen ja oft unbewachsen bleiben wegen der Eruptionen. Danuser wählt sie als Motive gerade deshalb, weil sie offensichtlich von Menschen bearbeitet und korrigiert sind. Die Lawinenverbauung ist kein Makel innerhalb des Naturschönen, kein Zeugnis eines wie auch immer gearteten Defekts. Es macht vielmehr dasjenige deutlich, das Danuser seit seiner zu Beginn der künstlerischen Laufbahn erfolgten Auseinandersetzung mit den Räumen der Kernenergie, der Gentechnologie, der Geldwirtschaft und später des Zufalls und den Prozessen der geologischen Abtragung nicht müde wird aufzuzeigen: nämlich die Orte und die nie ganz deutlich umrissene Zone, in denen das Menschliche und das Nicht-Menschliche sich berühren.

1 Vgl. Josep Lluís Mateo, *Sistema i fragment*, in: Quaderns d'arquitectura i urbanisme, Nr. 158, August / September 1983, S. 2 f.
2 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einführung*, München 1919, S. 1 f.
3 Ebd., S. 2–4.
4 Die Exkursion mit Professor Barbour und seinem Team erfolgte im Rahmen von Hans Danusers Kunst-am-Bau-Projekt *Institutsbilder – Eine Schrift Bild Installation*, Universität Zürich, 1991.
5 Vgl. Clive Oppenheimer, *Eruptions that Shook the World*, Cambridge 2011.
6 Vgl. Hans Danuser, Skizze mit Titel *Dreiklang – Delta, Pyramide, Vulkan*, 2018.
7 Hans Danuser, Gespräch mit Philip Ursprung, Zürich, Juni 2018.
8 Worringer 1919 (wie Anm. 2), S. 117.
9 Ebd., S. 118.
10 Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989.

Abstraction and Empathy: Hans Danuser’s Volcano Series

Philip Ursprung

Hans Danuser’s digital colour photograph titled *Sulzfluh – Geröllkegel mit Blick vom Partnunsee* (Sulzfluh – Scree Cone with a View of Lake Partnun), 2018, depicts a mountain landscape against a light blue sky streaked with patches of fog and clouds. A bright green meadow with yellow flowers extends in the foreground. In the middle ground is a cone of scree in various shades of grey, white and black. Towering in the background is the grey-bluish mountain massif. The fog partially covers the mountain’s silhouette. The form and contour of the rock formation fragmentarily shines through the veil of clouds. At first glance, the image of the stormy mountain landscape and the pictorial composition that follows the time-proven rules of the golden ratio appear quite conventional. What is unexpected, however, is the shape of the cone of scree, which draws the viewer’s attention like a magnet. Sunlight shines through a break in the clouds, highlighting the figure of the cone like a spotlight. Its bright edge contrasts with the darker background. It looks as though it was drawn with a ruler, as if man had intervened in this environment shaped by the forces of nature.

In their minds, viewers complete the figure, making it a triangle. Placed with geometric precision in the exact centre of the image, it appears as though the figure of the cone was taking the place of the almost invisible mountaintop. Instead of a picture of the Sulzfluh mountain, a general, abstract sign signifies »mountain«. Viewers can simultaneously see the image and read the sign. The light-dark rhythm of shades of white and grey creates an illusion of depth with an effect similar to that of *trompe l’oeil*. Given the two-dimensional composition of the image, it is not entirely clear whether the cone of scree is freestanding – meaning whether it is a circular cone – or whether it extends from the foot of the mountain flank to the saddle. The tip of the triangle could be the apex of a cone, but also the vanishing point of a central-perspective view. It is highly unlikely for a circular cone – meaning something man-made, be it excavated material from mining or tunnelling or debris from some other huge construction project – to exist in this location, yet it is impossible to obtain absolute certainty. Like a picture puzzle, the photograph stirs the imagination. The tension between image and sign, seeing and knowing mesmerises the viewer.

Danuser took the picture with an iPhone. He probably did not plan to photograph specific subjects during his mountain hike in the spring of 2018, in which case he would have presumably brought a different camera with him. On the other hand, a professional camera on a tripod would have made it very hard to respond in a timely manner to the special formation of the clouds and capture the brief moment when the light makes the cone glow. In any case, as a tool, the camera as such is less crucial to Danuser’s practice than the presentation of the prints. Since he regards the photograph not as a neutral carrier of meaning but rather as a tangible, material object in

space, he focuses his energy on the apparatus (*dispositif*), that is to say, on the dimensions, framing, printing technique, materiality and placement on the wall or floor.

Even when travelling light, Danuser inevitably carries with him the long history of artistic engagement with the theme of mountains. From Giovanni Segantini's light-suffused paintings of the High Alps in the 1890s, Ferdinand Hodler's paintings of the Savoy Alps from the early twentieth century and Ernst Ludwig Kirchner's colourful depictions of the Davos landscape in the 1920s to Ansel Adam's photographs of the Yellowstone and Yosemite National Parks, Albert Steiner's black-and-white photographs of the Engadin in the 1930s and 1940s and Armin Linke's epic film *Alpi* (2011), explorations of the subject of mountains run like a thread throughout art history. Irrespective of this tradition, Danuser also pursues his very own project on the theme of mountains. Like his other projects, such as *In vivo*, the *Frozen Embryo Series* and *Erosions* – which could be described as ›artistic research‹, were the term not so overused these days – it is a long-term project.

System and Fragment

The subdivision of his own oeuvre into series that often span several years is indicative of the romantic impulse pervading Danuser's work. He understands his oeuvre as a practice which comprises more than the mere sum of the individual parts. In this context, each individual artwork has the character of a fragment, the role of which increases in complexity in connection with other fragments. Often rather opaque to viewers, the segmentation into series divided by numbers and subcategories is characteristic of his aim to combine the singularity of art with the generality of science. It is an ambitious endeavour, similar to what the architect and theorist Josep Lluís Mateo once described in a different context as a tension between ›system and fragment‹.¹ It may also be compared to the seminal theoretical considerations which the art historian Wilhelm Worringer presented in his dissertation, submitted to the University of Berne in 1907, in which he sought to grasp the tension between the terms ›abstraction and empathy‹. To Worringer, whose studies drawing on Alois Riegl and Heinrich Wölfflin shaped the theory of abstraction, art and nature are two radically separate phenomena: ›Our investigations proceed from the presupposition that the work of art, as an autonomous organism, stands beside nature on equal terms and, in its deepest and innermost essence, devoid of any connection with it, in so far as by nature is understood the visible surface of things. Natural beauty is on no account to be regarded as a condition of the work of art, despite the fact that in the course of evolution it seems to have become a valuable element in the work of art, and to some extent indeed positively identical with it.‹² Worringer's objective was to break away from a Eurocentric history of art with its focus on classical art and develop a universal, time-transcending aesthetic allowing a coherent consideration of both non-European art forms and recent European art. Although Worringer does not elaborate on it in his dissertation, this also includes the consideration of the then contemporary art of Expressionism and Cubism. As he put it: ›Modern aesthetics, which has taken the decisive step from aesthetic objectivism to aesthetic subjectivism, i.e. which no longer takes the aesthetic as the starting-point of its investigations, but proceeds from the behaviour of the contemplating subject,

culminates in a doctrine that may be characterised by the broad general name of the theory of empathy. [...] the basic purpose of my essay is to show that this modern aesthetics, which proceeds from the concept of empathy, is inapplicable to wide tracts of art history. [...] We regard as this counter-pole an aesthetics which proceeds not from man's urge to empathy, but from his urge to abstraction. Just as the urge to empathy as a pre-assumption of aesthetic experience finds its gratification in the beauty of the organic, so the urge to abstraction finds its beauty in the life-denying inorganic, in the crystalline or, in general terms, in all abstract law and necessity.‹³

According to Danuser, the impetus for the volcanoes project was the abstract ›delta‹ sign, a shape approximating an isosceles triangle, which the Zurich-based mathematician Andrew Barchour drew into the shale sand during an excursion to Grisons in 1991.⁴ Danuser photographed the drawing in the sand and subsequently used the image in various forms. The spontaneous act of scratching a figure into the shale sand with a stick – rather than with chalk on slate or with pencil on paper – must have aroused the photographer's curiosity. It is reminiscent of the Greek origin of the word ›photography‹, which means ›writing with light‹, and of the imprint of rays of light on the photosensitive emulsion of the negative. The triangle spontaneously drawn in the sand shows evidence of the stick's slightly unsteady handling. Rather than a precise line, it consists of a small valley dug into the sand. The edges are raised like slopes. It is a kind of miniature landscape, much like the surface of an exposed photographic negative – or a developed positive – consists of crystalline landscapes when seen under the microscope.

There is nothing *per se* unusual about someone drawing the fourth letter of the Greek alphabet, which also appears in various functions in mathematics. Yet for Hans Danuser the artist, it becomes the starting point of a game informed by both chance and rules. Initially, he rotated the image in his series *Rotation vom Delta zum Berg* (Rotation from Delta to Mountain). The ›delta‹ (albeit upside down) is twice turned by ninety degrees. At a later stage, the image of the mountain morphs into that of a volcano through the addition of coloured hatching to the triangle image in the sand. The hatching results from the photographic paper being coated with colour, a process patented by Danuser as ›matography‹. The result is a relief of sorts which, in turn, evokes the surface of the photographic paper as a miniature landscape. Just as certain rock strata in the Alps come to the surface after softer layers have eroded, the coloured hatches, dots and lines remain in place during the process of copying and developing the positive. In other words, the photographs are not subsequently coloured; rather, the relief-like, raised colour layers have always been there. They remain in place like barriers at the edges of which the image copied onto the photographic paper's emulsion halts.

Tagged Mountains

If we accept that Danuser oscillates between the two poles of abstraction and empathy, or the non-natural and the natural, then his interest in volcanoes is all too understandable. Volcanoes are mountains which, from a distance, look like abstractions of mountains. The unmistakable triangular shape of their cones sticks in every child's mind. Volcanoes create the land and transform it. They make the soil fertile. It would have been impossible, for instance, to feed the traditionally

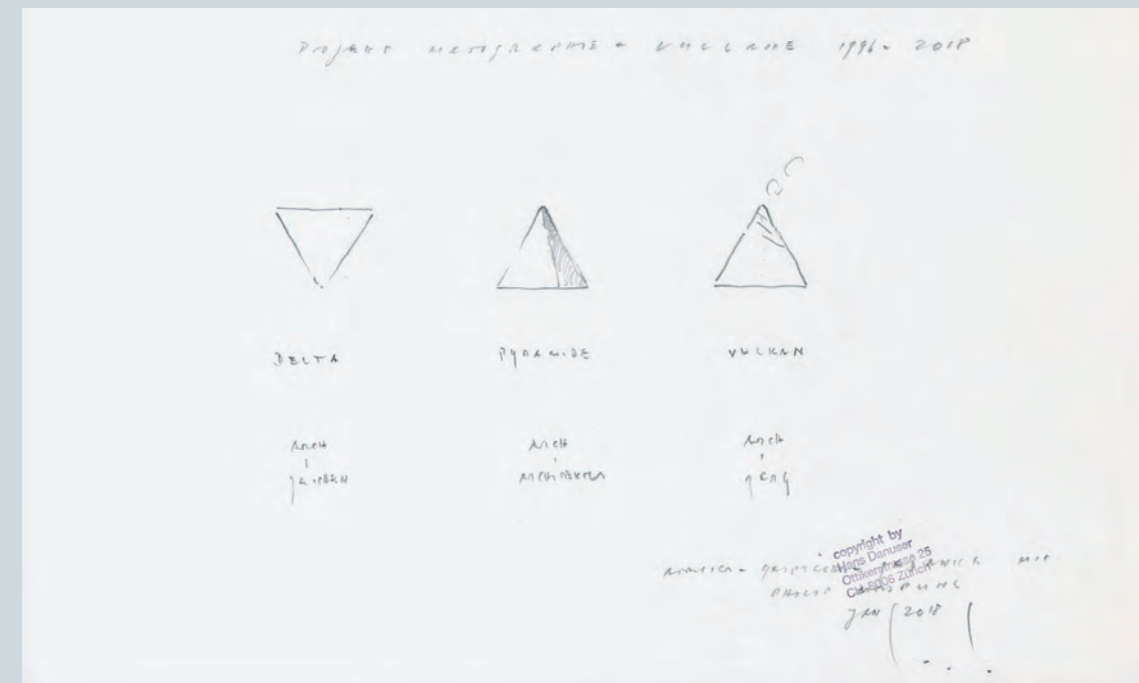


Hans Danuser, *Rotation vom Delta zum Berg* (*Rotation from Delta to Mountain*), 1996, Fotografie analog auf Barytpapier / analogue photograph on baryte paper, 3-teilig / 3 parts, je / each 20,5 x 24 cm.
Aus dem Zyklus »Matographien und Vulkane«, 1996–2018 und Teil des »One-Million-Pound-Projekts«, 1993–2018 / from the series »Matographs and Vulcanoes«, 1996–2018 and part of »The-One-Million-Pound-Project«, 1993–2018

very densely populated island of Java without the incredibly fertile soil, a result of the island's forty-five volcanoes. Moreover, volcanoes have a tremendous potential for destruction.⁵ The volcanic eruption of Mount Tambora in 1815 released so much ash into the atmosphere that the following two years, which became known as »Years Without a Summer«, saw disastrous famines in Europe and inscribed themselves into collective memory. The eruptions of Mount Vesuvius in antiquity and in the seventeenth and eighteenth centuries, as well as the eruption of Krakatao in 1883, the most devastating eruption ever, are among the epochal events of history. Even today, reports of volcanic eruptions are gripping because they remind us that we are ultimately at the mercy of the forces of nature, regardless of whether they are human-influenced or not.

Volcanoes are huge figures against the ground of the landscape. They are neither landscape nor structure, neither dead nor alive. Some volcanoes serve as landmarks for the areas where they stand. Mounts Kilimanjaro, Fuji, Vesuvius and Etna are symbols. In other regions, for example in Chile, Iceland or the island of Java, volcanoes exist as systems. As a group, their impact is different than that of a single monument, for they suggest that the volcanoes are interconnected through an invisible network of magma.

Volcanoes are points of entry, openings. Their craters mark the transition from an outside to an inside, from the earth's surface to its core, from the visible to the invisible. Entering a volcano creates a sense of partaking in the creation of the earth and being able to reconstruct the



Hans Danuser, *Dreiklang – Delta, Pyramide, Vulkan* (*Triad – Delta, Pyramid, Volcano*), 2018, Bleistiftskizze / pencil sketch, 21,0 x 29,7 cm, Privatbesitz / Private Collection

formation and transformation of the topography through volcanic rocks. Standing at the edge of a crater is an experience that is fundamentally different from that of standing on the top of a mountain. A crater may have a highest point, but this can change abruptly in the next eruption.

It is not clear how the transition from mountain to volcano occurs in Danuser's work. In *Dreiklang – Delta, Pyramide, Vulkan* (*Triad – Delta, Pyramid, Volcano*), a drawing from 2018, he notes how a »delta« first turns into a »pyramid« and then into a »volcano«. Danuser, who also has a penchant for counting-out games in his work, that is to say for coincidences arising from fixed rules, does not provide reasons for his decision. When we recall Danuser's affinity for sculpture and architecture, we can understand that the pyramid serves as an intermediate stage. In a conversation, he mentions that, in 1998, he went on a spontaneous trip to Egypt »solely to see the pyramids and leave immediately thereafter.«⁷ Once again, it is appropriate to cite Wilhelm Worringer, for whom the pyramid was a central argument in his theory of mankind's urge to abstraction. According to Worringer, the pyramid is a »perfect example of Egyptian artistic volition«, as it »may equally well be regarded as a sculptural memorial or an architectonic shape.«⁸ He goes on to quote Alois Riegl: »The architectural ideal of the Ancient Egyptian undoubtedly attained its purest expression in the sepulchral memorial type of the pyramid. Before whichever of the four sides the spectator stands, his eye always perceives merely the uniform plane of the equilateral triangle, whose sharply terminal sides give no reminder of the extension in depth behind them. In

comparison with this carefully considered and very acutely emphasised limitation of the outward material appearance within the surface dimensions, the actual utilitarian task – space-construction – withdraws completely into the background. It is confined to the provision of a small sepulchral vault with insignificant entrances that are as good as non-existent when looked at from without.⁹ The aim here is not in any way to claim that Danuser's work can be traced back to Worringer's studies, but to adopt parts of the model developed by Worringer for the present in order to apply it to Danuser's approach. Since the beginning of his career, Danuser has viewed photography – a medium that, from the mid-nineteenth century to this day has, if you will, shown a particular affinity for the ›theory of empathy‹ and ›natural beauty‹ – in terms of what Worringer, as mentioned earlier, defined as the ›urge to abstraction‹. Since the 1990s, the exemplary and the general or the regular has appealed more to him than the specific and the unique. Danuser is not on the look-out for the decisive moment like Henri Cartier-Bresson. Nor is he looking for the ›punctum‹ in the spirit of Roland Barthes, that is to say an emotional connection between the photographed object and the viewer.¹⁰ Instead, Danuser strives to render visible forces and connections which elude the senses and conceptualisation. Accordingly, his photography does not gravitate towards theatre, film or video, but rather to sculpture, architecture and landscape.

This may explain why, as a photographer, Danuser travels to the volcanoes and visits the pyramids not to actually photograph them but rather to assure himself of their actual existence. From the window of his studio in Davos, he could observe the Schiahorn at length and photograph the mountain with its avalanche barriers. A further series is of the Eggberg, another mountaintop marked by avalanche barriers. The mountains in Grisons are not volcanoes. But from afar, they may appear somewhat like volcanoes, the peaks of which also often remain without vegetation on account of the eruptions. Danuser chooses them as a subject for the very reason that they are obviously treated and altered by man. The avalanche barrier is not a blemish in the natural beauty, not evidence of some kind of defect. It rather shows what Danuser, ever since his exploration of the spaces of nuclear energy, gene technology and the monetary economy at the beginning of his artistic career, as well as of chance and the processes of erosion later on, never tires of pointing out: the places and the never clearly defined zone where the human and the non-human meet.

¹ See: Josep Lluís Mateo, *Sistema i fragment, Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, no. 158 (August/September 1983), pp. 2f.

² Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style* [first published in Germany as *Abstraktion und Einfühlung* in 1908], trans. Michael Bullock (Chicago, 1977), p. 3.

³ Ibid., p. 4.

⁴ The excursion with Professor Barbour and his team took place as part of Hans Danuser's architectural art project *Institutsbilder – Eine Schrift Bild Installation*, University of Zurich, 1991.

⁵ See: Clive Oppenheimer, *Eruptions that Shook the World* (Cambridge, 2011).

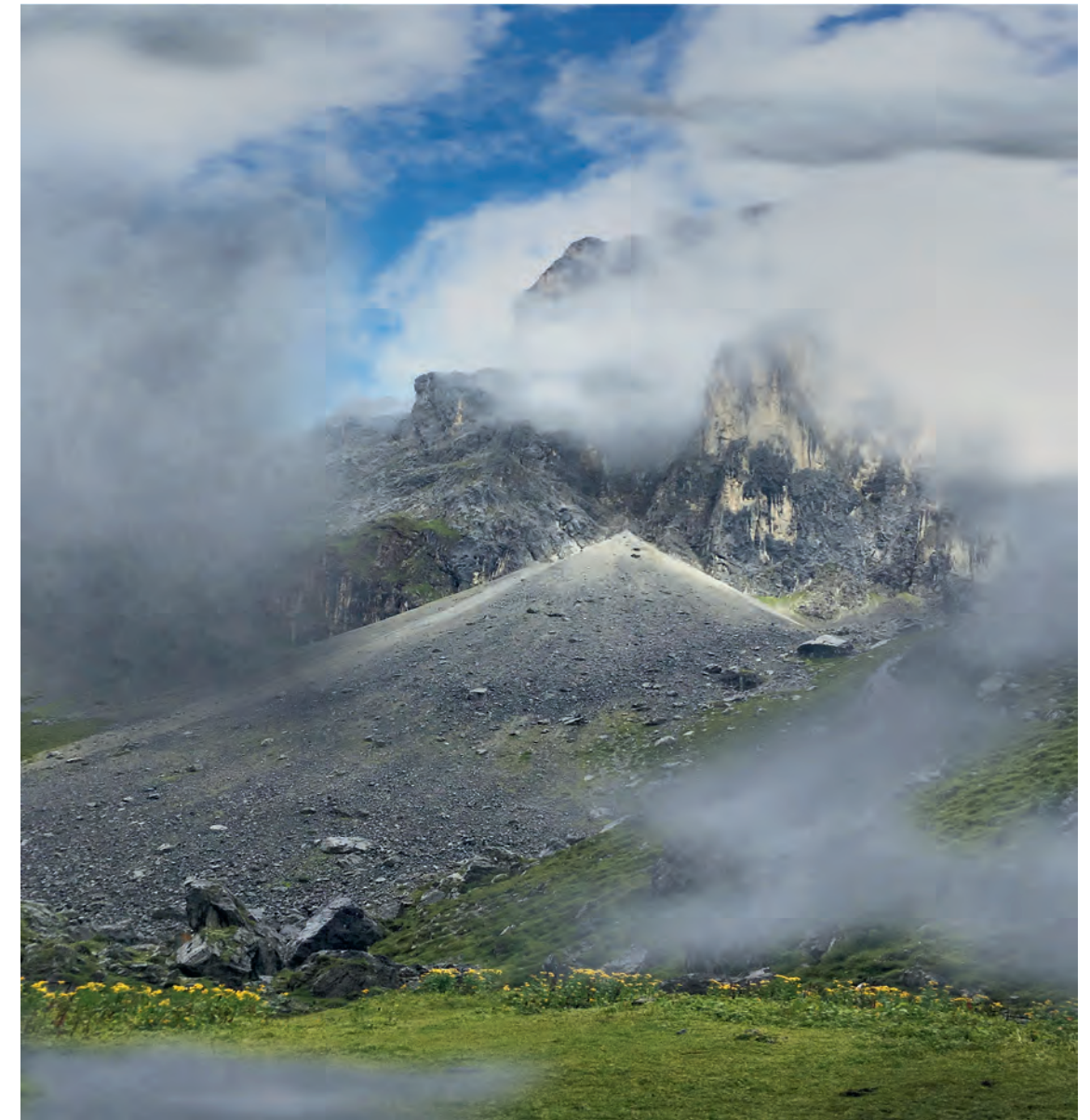
⁶ See: Hans Danuser, drawing with the title *Dreiklang – Delta, Pyramide, Vulkan* (Triad – Delta, Pyramid, Volcano), 2018.

⁷ Hans Danuser in conversation with Philip Ursprung, Zurich, June 2018

⁸ Worringer 1977 (see note 2), p. 90.

⁹ Ibid., p. 91.

¹⁰ See: Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography* (New York, 1981).





Eggberg mit Blick vom Oberschthof (View of the Eggberg from Oberschthof), 2017

Verzeichnis der ausgestellten Werke / List of Exhibited Works

Fotografien digital / Digital photographs

Teil des Projekts »Matographien und Vulkane«, 1996–2018 /
part of the »Matographs and Volcanoes« project, 1996–2018,
Pigmentdruck auf / pigment print on Fine Art W. T. Papier 190 g/m²

Sulzfluh – Geröllkegel mit Blick vom Partnunsee

(Sulzfluh – Scree Cone with a View of Lake Partnun)
2018
110 x 106 cm
Auflage / edition of 9

Eggberg mit Blick vom Oberschthof

(View of the Eggberg from Oberschthof)
2017
110 x 106 cm
Auflage / edition of 9

Eggberg mit Blick vom Oberschthof

(View of the Eggberg from Oberschthof)
2018
5-teilig / 5 parts
(I 1-I 5)
106 x 110 cm
Auflage / edition of 5

Schiahorn und Davos mit Blick von Ischlag

(View of the Schiahorn and Davos from Ischlag)
2017
110 x 106 cm
Auflage / edition of 9

Matographien / Matographs

Aus dem Zyklus »Matographien und Vulkane«, 1996–2018
und Teil des »One-Million-Pound-Projekts«, 1993–2018 /
from the series »Matographs and Volcanoes«, 1996–2018
and part of »The-One-Million-Pound-Project«, 1993–2018,
je / each 20,5 x 24 cm

Fujiyama

(Mount Fuji)
14-teilig / 14 parts
(I, II 1-II 3, III, IV, V 1-V 3,
VI, VII 1-VII 3, VIII)

Akagi

6-teilig / 6 parts
(I, II, III 1-III 3, IV)

Shishaldin

6-teilig / 6 parts
(I, II, III, IV, V, VI)

Kilimandscharo

(Mount Kilimanjaro)
13-teilig / 13 parts
(I, II 1-II 3, III, IV 1-IV 3, V,
VI 1-VI 3, VII)

Alaid

4-teilig / 4 parts
(I, II, III, IV)

Mayon

4-teilig / 4 parts
(I, II, III, IV)

Fuego

4-teilig / 4 parts
(I, II, III, IV)

Vesuv

(Mount Vesuvius)
2-teilig / 2 parts
(I, II)

Kljutschewskaja Sopka

(Klyuchevskaya Sopka)
4-teilig / 4 parts
(I, II 1-II 3)

Ätna

(Mount Etna)
6-teilig / 6 parts
(I, II, III, IV, V, VI)

Cotopaxi

3-teilig / 3 parts
(I 1-I 3)

Pavlof – Vulkanausbruch

Oktober 2014–2016
(Mount Pavlof – Explosive
Volcano Eruption, October
2014–2016)
9-teilig / 9 parts
(I 1-I 9)

Tambora – Vulkanausbruch

Juni 1815
(Mount Tambora –
Explosive Volcano Eruption,
June 1815)
10-teilig / 10 parts
(I 1-I 10)

Vulkan-Familie in Java

(Family of Volcanoes in Java)
14-teilig, aus dem Zyklus »Matographien und Vulkane«, 1996–2018
und Teil des »One-Million-Pound-Projekts«, 1993–2018 /
14 parts, from the series »Matographs and Volcanoes«, 1996–2018
and part of »The-One-Million-Pound-Project«, 1993–2018

Gede, I

Galunggung, II 1

Cereme, II 2

Slamet, II 3

Kelut, III

Guntur, IV 1

Ungaran, IV 2

Lamongan, V

Sundoro, VI 1

Merapi, VI 2

Merbabu, VI 3

Semeru, VII

Ijen, VIII 1

Raung, VIII 2

Bromo, VIII 3

je / each 20,5 x 24 cm

Rotation vom Delta zum Berg

(Rotation from Delta to Mountain)
1996
3-teilig / 3 parts
je / each 20,5 x 24 cm