

Vom Gemälde zur Fotografie und zum Objekt

Lynn Kost

Vor der Erfindung der Fotografie waren Bilder mit Gemälden gleichzusetzen. Diese dienten der Repräsentation und dem Geschichtenerzählen. Die Zeit wird auf der Leinwand komprimiert. Ereignisse und Handlungen stehen nebeneinander, überlagern sich und werden zu einem Zustand abstrahiert.¹ Die langandauernde Vorherrschaft dieses alten Bildverständnisses wurde durch die Fotografie jäh beendet. Sie führte das Präsens in die Bildtradition ein und stellte das Präteritum des Gemäldes in den Schatten. In einem subtraktiven Prozess nimmt die Fotografie eine Situation aus der Gegenwart und erzeugt ein Abbild einer Wirklichkeit. Narrativ und gegenständlich wie ein Gemälde rückte die Fotografie den Moment in seiner Präsenz, Unmittelbarkeit, Authentizität und Realität in den Fokus. Die Betrachtenden können mit etwas Einbildungskraft und Phantasie an der abgebildeten Realität² partizipieren und diese teilen, ganz im Gegensatz zum Gemälde, das nicht geteilt werden kann, sondern tradiert werden muss. Die Erfindung der Fotografie pulverisierte das alte Bildverständnis. Die bildenden Künste, in der Malerei eben erst im Naturalismus angekommen, sahen sich einem fundamental erweiterten Bildbegriff gegenüber.

Die Malerei begann sich in ihrer Sinnkrise selbst infrage zu stellen und sowohl die Gegenständlichkeit als auch die Narration (beides Grundeigenschaften, die sie an die Fotografie verloren hat) zu dekonstruieren und aufzulösen. Im frühen 20. Jahrhundert rückten schließlich die Avantgardebewegungen die Abstraktion bis hin zur Ungegenständlichkeit und zum monochromen Bild ins Zentrum. Die Ketten der illusionistischen Regeln der Malerei sollten gesprengt werden. Ein Grund für diese Entwicklung waren verkrustete, einengende gesellschaftliche Zustände, die sich unter anderem auch auf dem Feld der Kunst in einer strikten Institutionalisierung und Regelkonformität ausdrückten. Wie die Gesellschaft, begann sich auch die Malerei in der Folge zu befreien,³ ließ den Farben freien Lauf, gab die proportionale Darstellung und die Perspektiven auf, experimentierte mit Multiperspektiven und Fundstücken, begann zu collagieren und verließ im Werk von Marcel Duchamp und Dada schließlich die Leinwand. Der Suprematismus forderte ein neues Denksystem, das weder Ähnlichkeit noch Abbildung duldete, sondern die Malerei als Ausdruck des reinen Geistes verstand. Piet Mondrian reduzierte seine Bilder auf eine geometrische Essenz aus Raum und Primärfarben und deutete bereits auf Entwicklungen der 1960er-Jahre voraus. Allen Avantgardebewegungen der Moderne ist gemein, dass sie die naturalistische Wahrnehmung zerlegten.⁴ Die Malerei blieb noch Farbe auf Leinwand, doch die vertraute Bildtradition, die für die alte gesellschaftliche Ordnung stand, wurde verworfen. In Manifesten wurde der Anspruch, die Gesellschaft zu verändern und die konservativen Institutionen (Presse, Kritik, Institutionen, Staat) zu zerschlagen, offen formuliert. Dies just zu einer Zeit, als sich eine erste Blüte in der Fotografie entwickelte.

Der Boden für eine neue Bildtradition wurde also in den 1910/1920er-Jahren gelegt. In der Fotografie blieb diese Entwicklung, die sie vielleicht selbst ausgelöst hatte, aber in den Kinderschuhen stecken.⁵ Die abstrakte und ungegenständliche Malerei setzte sich dagegen im Kanon fest. Für eine radikale Weiterentwicklung in der Tradition von Duchamp war es aber auch für sie noch zu früh.⁶ Es war im Gegenteil der Geniekult, der die Überhand gewann und sich im Abstrakten Expressionismus und im Informel mit großer Kraft zurückmeldete. Ein poetisches Narrativ ersetzte das epische und kompensierte den an die Fotografie verloren gegangenen Naturalismus durch einen Ausritt ins Metaphysische. Zum radikalen Bruch mit dem erzählenden Bild kam es schließlich ab den 1950er-Jahren. Es fand eine konsequente Loslösung der Materialien (Farben) von ihrer

Funktion im Dienste von Illusion und Narration statt. Farbe, Keilrahmen, Leinwand, Malutensilien etc.⁷ wurden zum Gegenstand der Repräsentation selbst. Dieser Bruch mit der Bildfunktion stand stellvertretend für den Angriff auf den dominierenden, noch immer konservativen Kunstdiskurs, der weiterhin exemplarisch von der Malerei repräsentiert wurde. Die Einbahnstraße vom Kunstwerk hin zu den Betrachtenden wurde beendet. Materialität sollte spürbar, Räume sollten erfahrbar, Interaktion erlebt und Inhalte mitkonzipiert werden. Die Betrachtenden sollten aktiver Teil der Werke werden, ihre Standpunkte sollten sie sowohl räumlich als auch gedanklich selbst beziehen, anstatt passiv zu konsumieren.

Frank Stella setzte die Entwicklung mit seiner konzeptuellen Herangehensweise und radikalem »Deskilling« in Gang. Donald Judd und einige Künstler, die dem Minimalismus und der aufkommenden Konzeptkunst zugerechnet werden, dekonstruierten in der Folge das Gemälde systematisch. Das Bild wurde in seine Einzelteile zerlegt, von der Leinwand gelöst und in seinen Komponenten einzeln sichtbar zur Schau gestellt.⁸ Dabei wurde es vom Prädikat zum Objekt, das heißt zum Gegenüber gemacht. Der Betrachter tritt in Aktion mit einem Gegenüber, mit Objekten. Geschichten werden keine mehr erzählt. Die Objekte öffnen vielmehr Themenfelder der Wahrnehmung, der Körperlichkeit, des Raums und verweisen auf ihre eigene Materialität, die die Rezipienten dann selbst ausloten können. Das Gemälde, das einen (vom Rahmen begrenzten) Illusionsraum aufspannt, in dem sich Geschichten abspielen, verschwand in der Folge mehrheitlich von der Bildfläche. Es ist bemerkenswert, dass im Zuge des konzeptuellen Denkens der 1960er-Jahre kaum Fotografieexperimente in Richtung Dekonstruktion des Bildes oder der »Bildrealität« gemacht wurden.⁹ Hans Danuser nimmt ab Ende der 1980er-Jahre diese Haltung auf und ist einer der ersten, der sie systematisch in die Fotografie einführt.

Während in der Malerei, aufbauend auf einer Jahrhunderte währenden Bildtradition, innerhalb von nur 60 Jahren ein kompletter Paradigmenwechsel stattfand,¹⁰ war die Fotografie in den 1980er-Jahren gerade erst im Kunstdiskurs angekommen. Es entbehrt nicht der Ironie, dass die Fotografie im Kunstdiskurs erstmals nachhaltige Bedeutung erlangte, als sie sich dem veralteten Bildverständnis des Gemäldes unterwarf. Die Malerei ihrerseits kehrte zeitgleich wieder mit Nachdruck in die Kunstwelt zurück. Die jungen Wilden besannen sich jedoch nicht auf die gegenständliche, lineare Narration der Gemälde alter Schule oder die ungegenständliche Tradition der 1960er-Jahre, sondern unterwanderten die vorherrschenden Codes, intellektuellen Diskurse und allgemein die gesellschaftlichen Regeln in der Tradition der Punkbewegung. Tabubruch, Regellosigkeit, Provokation, Popkultur, Plakate und Street-Art waren kennzeichnend. Die Fotografie hingegen füllte das Vakuum des verschwundenen klassischen Gemäldes aus. Mit Inszenierungen (teilweise ganzer Serien), konstruierten Bildern, Montagen, monumentalen Formaten usw. wurde damals ein wichtiges Genre innerhalb der Fotografie entwickelt,¹¹ das auf der Bildtradition der Malerei und ihren kompositorischen Prinzipien aufbaut. Danuser grenzte sich bereits am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn diametral von diesen Strömungen ab. Er wollte weder klassischer Erzähler noch Provokateur sein. In seinem Verständnis als freier Fotograf, das heißt frei von Auftraggebern, aber auch frei von den Kategorien der angewandten und künstlerischen Fotografie, nutzte er den Moment der breiten Aufmerksamkeit für das Medium, um mit dem Fotoapparat an einer anderen Art von Bildern zu arbeiten und diese im Kunstkontext zu zeigen. Formal und inhaltlich nahmen seine Bilder wichtige Elemente der Abstraktionsbewegungen der 1910er- und der 1960er-Jahre auf, die sich in seinen »Frozen Embryo Series« und »Erosion« radikalisierten.

Ausgangspunkt war aber die Arbeit »In vivo«. Für diese Serie fotografierte er Orte, die für die Entwicklung und den Fortschritt der Wohlstandsgesellschaft (Energie, Medizin, Tierversuche, Weltraumforschung) eine zentrale Rolle spielen. Diese Orte zwischen Leben und Tod werden vom System repräsentiert. Die verbotenen Zonen, wo die Regeln von Macht und Moral aufgehoben sind, hat Danuser in beinahe archetypischen Bildern eingefangen. Sein Spiel mit Grauwerten und Perspektiven mutet kafkaesk an und lässt den Betrachter taumeln. Der Realismus entspringt aber nicht dem Naturalismus der Abbildungen. Vielmehr ist es der hohe Abstraktionsgrad der Bilder durch die Lichtführung und die Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die oft bis ins Monochrome gehen. Dadurch dekonstruiert der Künstler unsere Vorstellung. Die Unterwanderung der Erwartung an ein Bild, an die technische Umsetzung und die Motive einer Fotografie fordern den Betrachtenden heraus, selbst zu denken, anstatt blindlings der Narration zu folgen.

Sein einzigartiger Umgang mit Fotografie drückt sich auch in seiner Faszination aus, mittels Bildserien eine Syntax herzustellen, die nicht lineare Lesarten von Themen ermöglichen. Danusers Bilder grenzen sich also bewusst von den gängigen Bildtraditionen ab. Seine Fotos beschreiben weder Zustände, noch erzählen sie in einem durativen Präteritum. Sie bilden weder Momente ab, noch erzählen sei im Präsens. Sie dokumentieren auch keine nachvollziehbare Realität oder versichern uns unserer Vorstellungen. Vielmehr nutzt Danuser die Fotokamera, um Bilder zu schaffen, die nicht durch das Bildmotiv allein, sondern über die materielle, räumliche und physische Präsenz sowie über die serielle Syntax in Konversation mit den Rezipienten treten. Er stellt die Betrachtenden mittels der Bildsequenzen ins Zentrum. Noch zeigen die Bilder in der Serie »In vivo« erkennbare Motive, doch sie weisen in der Konzeption auf die »Frozen Embryo Series« und »Erosion« voraus.

Als aktives Mitglied der 1980er-Jahre-Bewegung in Zürich, der er mit der Arbeit »Harlekins Tod« eine Hommage setzte, interessierte sich Danuser für politische und soziale Konflikte und Widerstandsformen gegen das herrschende System. Er suchte bereits früh nach Bildern, um künstlerisch auf gesellschaftliche Zustände und Umbrüche zu reagieren. Systembedingte Gewalt in adäquate Bilder umzuformulieren oder zu verfremden und damit gesellschaftlich Stellung zu beziehen, ist ihm sehr wichtig. Die Abgrenzung von und Opposition gegen das herrschende System sind nicht alleine in der Motivwahl zu erkennen, sondern genauso in der formalen und technischen Umsetzung der Bilder. Dieser Dreiklang von Motiv, Form und Technik, die gegenseitig mehr als bloß die Summe der Teile ergeben, wird zu seiner künstlerischen Strategie genauso wie sein Credo der scharfen Abgrenzung gegenüber dem gültigen Diskurs, betreffe dieser nun die Politik oder die Kunst.

Hans Danuser ist am Systemischen interessiert, an den Strukturen, die den Menschen prägen und ihn antreiben. In der Serie »The Party is over« zeigte sich das noch dokumentarisch gefärbt. Mit der Serie »In vivo« fand er zur formalen Eigenständigkeit und zu seinen thematischen Leitmotiven. Zum Ende der Serie taucht ein Bild eines gefrorenen Embryos auf. Dieses Bild ist der Schlüsselmoment in seinem Werk und markiert den Beginn der »Frozen Embryo Series« und den Übergang zu seiner konsequenten Dekonstruktion der bis dahin geltenden fotografischen Bildtradition.

Die Fotos verzichten in dieser Serie auf eine erkennbare Perspektive oder eine Flucht und zeigen ihr Motiv frontal und randabfallend. Das Motiv des Eises, das für das Konservieren von Embryonen ausgelegt ist, verliert dadurch den Kontext und ist kaum zu identifizieren. Danuser hat bei

der Arbeit zu »In vivo« entdeckt, dass sich dieses stickstoffgefrorene, bis auf –191 Grad Celsius gekühlte Eis in unterschiedlichen Strukturen und Farben zeigt, die eine optimale Entsprechung in den Farbwerten silberbromid-behandelter Fotopapiere finden. Ihn interessieren diese Farbigkeit und die spezifische Struktur dieses Eises. Es geht eigentlich gar nicht mehr um das Eis, um den Gegenstand, sondern um unsere Wahrnehmung des Materials, seiner Farbe und seiner Struktur. Um das zu erreichen, erprobt er das Zusammenspiel von Schwarz-Weiß-Fotografie und entsprechendem Fotopapier, um ein Äquivalent für die Materialität und die Farbigkeit des Gegenstandes zu finden. Es ist ein Versuch, mittels Fotografie ein Abbild zu erzeugen, das über den Naturalismus der Fotografie hinausgeht. In dieser Serie wird klar, was bereits bei »In vivo« anklingt. Nur die Abstraktion kann für den Betrachtenden den Realismus steigern. Dieser muss sich im Kopf des Betrachters und nicht auf der Retina einstellen.¹² Danuser versucht einen Aspekt losgelöst vom Gegenstand zu zeigen. Dazu gehört auch die Präsentation dieser Serien mit Bildmitte auf über 2,2 m Höhe. Der Künstler will eine materielle Ebene darstellen, das Papier zum Objekt machen. Er spricht davon, dass Millionen von kleinen Skulpturen, die Partikel in der lichtempfindlichen Silberbromidemulsion auf dem Fotopapier, das Bild erzeugen. Bei jeder Veränderung des Lichteinfalls und bei veränderter Stellung der Betrachtenden verändere sich deshalb das Bild.¹³ Diese materielle Qualität der Fotografie kann nur mit analoger Fotografie geschaffen werden. Für diese Serie wechselt Danuser folgerichtig vom Kleinbild (24 x 36 mm) zum Mittelformat der Hasselblad-Kamera (6 x 6 cm). Der Formatwechsel betont die Aufhebung der Achsen und stellt sich gegen die Gewohnheit, in einem Querformat nach einer Horizontlinie zu suchen.¹⁴ Zudem verzichtet er auf eine Rahmung und zieht die Bilder randabfallend direkt auf Alu im Format 150 x 140 cm auf. Die leichte Verzerrung des Quadrats betont die Wirkung, sodass diese All-over geradezu in den Raum fließen. All diese Entscheide dienen dazu, dass sich der Betrachter ungestört und in voller Konzentration auf seine Wahrnehmung konzentrieren kann. Dass es sich um eine Fotografie handelt, wird komplett nebensächlich. Die gesamten Konnotationen, die traditionell im Diskurs und bei der Interpretation von Fotografie mitschwingen, treten in den Hintergrund. Die Betrachter tauchen direkt ins Material ein. Danuser denkt diesen Ansatz systematisch zu Ende und verlässt an diesem Punkt die bisher geltende klassische Bildtradition. Er betont die Objektivität seiner Bilder und grenzt sie deshalb auch in der Präsentationsform sowohl von der Fotografie als auch vom Gemälde ab, während sich zur selben Zeit Fotografen wie beispielsweise Andreas Gursky oder Thomas Struth in die Gemäldetradition einschreiben, indem sie ihre Überformate klassisch gerahmt zeigen.¹⁵ Die »Frozen Embryo Series« werden ohne Rahmen und konsequent einige Zentimeter vor der Wand schwebend gezeigt. Durch die Wahl des quadratischen Aufnahmeformats definiert der Künstler jedes Negativ zum Original von acht möglichen Abzügen. Viermal um sich selbst gedreht und dasselbe bei gespiegelter Achse. Aus einem Negativ können also acht Originale reproduziert werden. In Serien gezeigt,¹⁶ verdeutlichen diese eigentlich identischen, aber gedrehten und gespiegelten Bilder, wie trügerisch unser Sehen sein kann, da es dominiert wird von der Wahrnehmung von Differenzen. Diese quasi monochromen und seriellen »Bildobjekte« befragen die Wahrnehmung der Rezipienten und werden zu einem physischen Gegenüber, mit dem die Betrachtenden Fragen nach Einzigartigkeit, Unterschiedlichkeit, Austauschbarkeit, Serie und Individualität verhandeln. Dass diese Fragestellungen aus der inhaltlichen Beschäftigung mit den im Titel implizierten Themen wie Genforschung, Genmanipulation, Mutation und Klonen korrespondieren, zeigt die Komplexität des Werkes. Der hohe Abstraktionsgrad und in diesem Fall sogar der abwesende Gegenstand des Bildes, das Embryo, sind entscheidend für die Intensität und die Funktionsweise dieser Bilder.¹⁷

Ausgangspunkt für die Bilder von Hans Danuser ist seine Beschäftigung mit der Gesellschaft, die ihre formale Entsprechung im Werk sucht. Den »Frozen Embryo Series« liegen die Forschung an Embryonen und die komplexen und heiklen Felder der Reproduktionsmedizin und Erbgutveränderung zugrunde. Themen wie Objektivität des Körpers, Reproduzierbarkeit in Form des Klonens und Einzigartigkeit des Individuums sind in den Serien abstrakt präsent. Das sind Bereiche, in denen die gesellschaftlichen Vorstellungen von Ethik ins Rutschen kommen, und dasselbe passiert mit unserer Wahrnehmung bei der Betrachtung der Bilder dieser Serien. Als sich ab Ende der 1980er-Jahre die lange Zeit als gesetzt betrachteten Machtverhältnisse und damit die Blöcke von West und Ost zu verschieben begannen, reagierte Danuser mit seinen drei Serien »Erosion«. Das allgemeine Gefühl von Haltlosigkeit entwickelte sich zu einer Konstante im Werk von Hans Danuser. Aufbauend auf den »Frozen Embryo Series« (Farbuntersuchung, Materialuntersuchung, All-over, Objektivität) eignete sich das erodierende Schiefergestein wiederum vorzüglich, um die Materialität und die Farbigkeit im analogen Fotoverfahren zur Geltung zu bringen und ein konkretes Gefühl, bildlich sogar konkret, zum Ausdruck zu bringen. Doch dieses Mal geht Danuser nochmals einen entscheidenden Schritt weiter. Er bricht endgültig mit der horizontalen westlichen Bildhierarchie und ihrer Präsentation an der Wand samt der Lesart von links oben nach rechts unten. Er fährt fort, die Objektivität seiner Fotografien weiterzuentwickeln, indem er sie von der Wand in eine Bodeninstallation überführt. Die Serien werden zu Feldern gruppiert. Die Betrachter können sich entlang dieser Felder oder durch sie hindurch bewegen. Dieser Schritt zur Installation nimmt grundsätzliche Entwicklungen aus den 1960er-Jahren auf.¹⁸ Die Drehungen der Bilder werden nicht mehr vom Künstler bestimmt, wie in den »Frozen Embryo Series«, sondern vom Betrachter. Dieser tritt den Werken nicht mehr nur entgegen, um sie konventionell zu »lesen«, sondern er nimmt seine eigene Haltung und seine eigene Perspektive dazu ein. Und er ist frei, diese jederzeit zu ändern. Andererseits ist er aber auch in dieser Freiheit gefangen. Er muss seine individuelle Haltung einnehmen und eine Perspektive wählen und merkt, dass sich diese mit jeder Bewegung verändert. Danuser will zeigen, dass die tradierten Werte ins Rutschen geraten sind und wir deshalb die Orientierung verlieren. Und er zeigt überdies, dass es niemals nur eine einzige korrekte Haltung, respektive Perspektive, gibt. Es geht ihm im übertragenen Sinne um Graubereiche. Um die Zonen, wo Unklarheit herrscht, wo sich Plötzliches und Unvorhergesehenes verbirgt, wo sich Meinungen und Gefühle bilden und weiter transformieren. Wir betrachten also in diesen Bildern nicht nur Sand, sondern wir fühlen uns wie auf Treibsand. Das wird zusätzlich unterstützt durch die Farbigkeit der Fotografien, die durch die technische Umsetzung in allen Facetten des Graubereichs schillern. Danuser zerrt die Bilder selbst gewissermaßen in den Graubereich zwischen Fotografie, Objekt, Skulptur und Installation.

Seit der Erfindung der Fotografie hat sich der Bildbegriff einschneidend verändert. Die Fotografie eignete sich mit der Zeit auch die wichtigsten Eigenschaften der Malerei an, und heute steht nicht mehr das Gemälde, sondern die Fotografie stellvertretend für das Bild. Die Malerei dagegen erweiterte den Bildbegriff über das Narrative und Abbildende hinaus ins Monochrome und Ungegenständliche und fand dadurch eine neue und folgenreiche Bedeutung im Kunstdiskurs. Wie oben beschrieben entwickelten sich daraus neue Formen der Malerei, Skulptur, Installation und eine Hinwendung zur Performance. Die Interaktion zwischen Betrachtenden und Werk sowie die Konzentration auf Materialität und Raum wurden zum Motor dieser Veränderungen. Hans Danuser versteht die analoge Fotografie als Arbeit mit und am Material. Der Titel der Ausstel-

lung des Künstlers im Bündner Kunstmuseum Chur im Sommer 2017 lautet *Dunkelkammern der Fotografie*. In den beiden Dunkelkammern (des analogen Fotoapparats und des Fotolabors) wird das Fotomaterial bearbeitet und verarbeitet. Danusers Verweis auf die physischen Metallpartikel in der Silberbromidschicht auf den Barytpapieren ist bezeichnend. Er versteht diese Partikel als skulpturale Oberfläche, die das auftreffende Licht immer wieder neu und anders reflektieren und so das Seherlebnis des Bildes auch farblich mit verändern. Dass er an den Emulsionen forscht und sogar eigene entwickelt, zeigt, wie wichtig das Material für ihn ist.¹⁹ Als die Fotografie in den 1980er-Jahren einen gewichtigen Platz im Kunstdiskurs in der Tradition des klassischen Gemäldes einnahm, setzte Danuser zu einer Erweiterung der Fotografie in eine andere Richtung an. Für ihn steht die Silberbromidemulsion nicht bloß im Dienste der Abbildung. Sie hat ihre eigene Materialität und zusätzliche Funktionen, unabhängig des Abbildes, das sie erzeugt. Und genau da knüpft er an die Prinzipien der 1910er- und vor allem der 1960er-Jahre an: Absage an den Illusionismus, Konzentration auf die Materialität, Loslösung des Bildes vom Träger, Überführung in eine Objektivität, Weiterentwicklung in den Raum und Umgestaltung zur Installation. Kurz gesagt, er bringt das Bild von der Wand in den Raum und in eine physische Interaktion mit dem Betrachter.

Hans Danuser sprengt dadurch den Bildbegriff der Fotografie. Indem er mit der klassischen Technik der analogen Fotografie arbeitet und nur marginal Bildretuschen vornimmt, bleiben die Bilder immer streng gegenständlich. Formal jedoch entsprechen sie weder den Kriterien des klassischen Gemäldes noch der Fotografie. Mit den »Frozen Embryo Series«, »Erosion« und »Landschaft in Bewegung« schafft er Bilder von enormer sinnlicher Qualität. Ihre volle Wirkung entfalten sie aber erst als physisches und intellektuelles Gegenüber. Seine Fotos erzählen nicht, sie verwickeln uns in ein Zwiegespräch. Das Bild, das sich daraus ergibt, ist vielschichtig. Es muss aber nicht wie ein Puzzle zusammengesetzt werden. Vielmehr entfalten sich bei der Betrachtung folgenreiche Gedankenkomplexe, die unsere Gesellschaft durchkreuzen und die Hans Danuser am Herzen liegen.

1 Die Zeitform der gegenständlichen, bildlichen Erzählung ist ein duratives Präteritum. Zu vergleichen mit der oralen Tradition des Märchens (mit dem Anfang: Es war einmal ..., und dem Ende: ... und wenn sie noch nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute), aber auch der Legenden, Sagen oder epischen Erzählungen wie Ilias, Odyssee oder religiöser Standardwerke. Diese Geschichten suggerieren Allgemeingültigkeit.

2 Dabei ist es irrelevant, ob die Bilder unbearbeitet oder manipuliert sind. Wichtig ist, dass die Ereignishaftigkeit der Aufnahmen unverfälscht bleibt.

3 Expressionismus, Kubismus, Futurismus, Konstruktivismus, Suprematismus und Dadaismus setzten die alte Bildtradition je auf ihre Weise in aufsteigender Reihenfolge immer radikaler außer Kraft.

4 Die Aufhebung von Perspektive und Proportionalität durch die Malerinnen und Maler (ebenfalls an die Fotografie verlorene Grundeigenschaften), das heißt der naturalistischen Darstellung im Raum, ist im Zusammenhang mit der aufkommenden Fotografie interessant. Dass die Verbreitung der Fotografie mit ein wichtiger Grund für die Krise der illusionistisch-erzählenden Malerei ist, scheint naheliegend, zumindest die Koinzidenz ist auffallend.

5 Die Fotografie spielte zwar im Surrealismus und im Konstruktivismus eine gewisse Rolle und die Straight Photography und das Neue Sehen waren erste Bewegungen, doch im Kunstdiskurs blieben sie nur ein Strohfeuer. Auch die Wolkenbilder von Alfred Stieglitz, die sich mit dem Thema der Abstraktion schon sehr früh beschäftigten, konnten ihre Wirkung erst viel später entfalten. Der Einfluss von Malewitsch auf Stieglitz ist erwähnenswert.

6 Duchamp wollte keinen Bruch mit der Malerei, sondern eine Kunst auf einer neuen Basis. Die Malerei, egal wie sehr sich die oben beschriebene alte Bildtradition weiterentwickelte, blieb Malerei, das heißt: Farbe auf Leinwand und somit immer von der Wahrnehmung durch das Auge (retinal) abhängig. Die Leinwand musste also verlassen werden und nicht Neues auf der Leinwand ausprobiert werden. Duchamps Erfindung des Ready Made legte die Grundlage für die Konzeptkunst. Die Freundschaft und künstlerische Nähe Duchamps mit dem Fotografen Man Ray deutet im Weiteren auf das Potenzial der Verbindung von Konzepten und Haltungen der beiden Künstler und von Ready Made und Fotografie hin.

7 Exemplarisch bei Jackson Pollock und prägend in den Werken von Frank Stella, Morris Louis, Helen Frankenthaler, Kenneth Noland etc.

8 Es entstanden geformte Leinwände (shaped canvas), spezifische Objekte (specific objects), minimalistische Skulpturen, Installationen, Konzeptkunst und Performance-Kunst, die alle die rechteckige, bemalte Fläche als Mittelpunkt des Kunstdiskurses untergruben. Gemäß dem Kritiker Michael Fried gehörte zur Schwäche des von Donald Judd geprägten Begriffes des »specific object«, der zum Inbegriff der Minimal-Kunst wurde, dass diese (meist seriell und in Gruppen präsentiert) zu einer theatralen Kulisse verkommen und aufhören, Kunst zu sein, weil sie eben nichts mehr anderes seien als einfache Objekte (Michael Fried, »Art and Objecthood«, in: *Artforum* 5, Juni 1967, S. 12–23).

9 John Baldessari bildet eine Ausnahme: Sein *Cremation Project* (1970) steht programmatisch für seine Auseinandersetzung mit der repräsentationalen Funktion des Gemäldes und dessen Dekonstruktion. Für seine Arbeiten, die sich oft um dieses Thema drehen, nutzte er verschiedene Medien, insbesondere die Fotografie wie z.B. in der Arbeit *Throwing three balls in the Air to Get a Straight Line* (1973).

10 Dieser Paradigmenwechsel betrifft wohlgermerkt nur einen kleineren Teil des Schaffens im Felde der Malerei. Rückblickend aber kann man von einer entscheidenden kunsthistorischen Entwicklung sprechen.

11 Durch die Arbeiten von Cindy Sherman, Andreas Gursky, Wolfgang Tillmans, Jeff Wall, Gregory Crewdson etc. wurde dieses Genre ab den 1980er-Jahren im Diskurs der bildenden Kunst bedeutend und ebnete der Fotografie den Weg, ein anerkanntes Medium der bildenden Künste zu werden.

12 Das Prinzip, dass sich die Realität oder die Vollendung des Werks im Hirn der Betrachtenden einstellt, ist von Marcel Duchamp künstlerisch radikal aufgegriffen worden. Duchamp kehrte der von ihm retinal genannten Kunst den Rücken und übte mit seinem darauf basierenden Werk immensen Einfluss auf die nachfolgenden Generationen von Kunstschaffenden aus.

13 Ateliergespräch des Autors mit Hans Danuser am 20.2.2017.

14 Diese Präsentation kann zusätzlich auch als Verweis auf das schwarze Quadrat von Kasimir Malewitsch gesehen werden, das in seiner ersten Ausstellung, in Referenz an die klassische Platzierung der Ikone, sehr hoch platziert ausgestellt wurde.

15 Seit den 1950er-Jahren wurde die alte Bildtradition in der Malerei aufgebrochen, und dazu gehörte, dass Gemälde nicht mehr gerahmt wurden. Das Bild sollte kein begrenzter Illusionsraum mehr sein. Die Bilder erzählten keine Geschichten mehr und ohne Handlung benötigten sie auch keinen Rahmen mehr. Der Rahmen verweist deshalb zurück auf die alte Bildtradition.

16 Die Serien bestehen aus einer unterschiedlichen Anzahl von Bildern (zwischen drei und zehn).

17 Einzig in der »Frozen Embryo Series II« (siehe S. 174 / 175) bricht Hans Danuser dieses Konzept. In Referenz und Anbindung an seine Arbeit »In vivo«, Ausgangspunkt der gesamten »Frozen Embryo Series«, ist auf drei der acht Bilder tatsächlich ein Embryo zu sehen.

18 Die Bodeninstallationen von Carl Andre thematisieren diesen Aspekt ab 1967, und Les Levine präsentierte Fotografien in der Arbeit *Systems Burn-Off X Residual Software* (1969) als effektiv begehbbare Installation.

19 Zur Wichtigkeit des Materials und den Forschungen von Hans Danuser in diesem Feld, siehe den Beitrag von Kelley Wilder in dieser Publikation, S. 48–57.

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