

Topographies of Power

Urs Stahel

Frozen Life

An extending gray field is rippled by waves, ranging from charcoal gray to dark gray to slightly brighter hues. Within this field there is a maze of lines, open and closed contours. They look like scratches on dark stone; like the white edges of an evaporated drop of water; like chalked marks; like the superimposition of many swiftly drawn bright signs. The lines are wavy, scribbled, and informal. Rarely do they add up to a shape that seems to be a figure, the sketchy outline of an animal, say, or a face reminiscent of pre-historical wall paintings. This association is sustained by a feeling of spatial-temporal depth that besets the viewer—it all seems far away or as if it were seen from afar. Am I looking at the vault of a heaven just about to crystallize? At the evaporations of some strange material? A blackboard full of traces of incomprehensible signs? A mound of broken glass after an explosion? Is this what the fallout from the implosion of the digital universe that I fathom through my computer screen will look like? Or am I just looking at an opaque, milky surface that merely simulates depth? The all-over structure of the image, the effaced perspective, and the lack of any point of reference make it impossible for the viewer to decide whether he is looking at minute details, a microcosm, or at gigantic lineaments up in the sky, a macrocosm. Depending on the angle of light, the viewer delves into the darkness of the lower layers and is sucked into their depths, or his gaze dances on the surface, on a grid above a deep dark hollow.

Once there was a man who had a hollow tooth. In this hollow tooth, there was a little box. In this little box, there was a note that said: Once there was a man who had a hollow tooth. In this hollow tooth, there was a little box. In this little box, there was a note that said: ... This Swiss doggerel aptly illustrates the feeling of looking at this picture. You get the impression that every shape, every field repeats the whole, the small the large, the large the small, no matter where and how deep you look.

This is not the only picture. There's a second one, a third, fourth, fifth one, sometimes even a ninth or tenth picture. A series of large pictures evolves, rhythmically hung across an entire wall. In each of the pictures in the series in front of me, a strange indented oval shape appears, reminiscent of an egg pierced by a spermatozoa. It is repeated, but every time it is seen in another place and

Page / Seite 2–3: **EROSION I**, 2000–2001

Floor installation, 18 parts (I 1 – I 18), silver gelatine print, 59 x 55" each, mounted on 2 mm aluminum sheet behind 4 mm denglass pane /
Bodeninstallation, 18-teilig, Fotografie auf Barytpapier, je 150 x 140 cm, aufgezogen auf Aluminium, 2 mm, unter entspiegeltem Glas, 4 mm, Fotomuseum Winterthur (Photo: Christian Schwager)

from another angle, as if someone were pacing up and down in front of a portal whose Kafkaesque doorkeeper will not let him in. It is as if your gaze, nervously looking for a structure, were circling around an absent focal point. The pictures seem to show the same environment, yet each view is slightly shifted, photographed from a slightly tilted angle, as if they mapped a field; as if they circled around a situation; as if they were searching for something.

This circling, searching motion in the sequence deserves a closer look, as it occurs in the absence, or at least in radical reduction, of a classical order of perspective. Hans Danuser photographically charts an “area” less systematically than a land surveyor would, but does it with a much more closely scrutinizing gaze. He looks at it as if it were the site of a crime, as if it put a vertiginous spell on him. Danuser is a cartographer gone slightly astray, with an open eye, without a clearly defined purpose. His movements seem to be dominated by uncertainty, and perhaps restlessness. There is no order, clarity, or certainty. There is hardly ever anything that would offer hold or that could serve as a scale. The gaze seems to precipitate across a fabric of bright lines, ever deeper, endlessly. Does the photographer “describe,” “delimit” a boundary? Does he visualize the transition from a known systematic order to a new open field?

Other series of images from this group of works seem more three-dimensional. They read like images of crumbling rocks, splitting slate, or sprawling mycelium. The outlines are filled out; they become fields that break off and pass onto other levels. There are outlines that even seem to have volume like a relief map. Finally, the viewer starts to realize that these are photographs of ice, of water at various degrees of frost, ranging from a few degrees below freezing point to zero degrees Fahrenheit. The colder the ice, the brighter the images seem, until they almost become a glittering glacial sky. The warmer the ice, the darker the background against which the signs brightly stand out. Temperature also changes the crystalline structure of ice from softly curved to sharply rectangular. These pictures are called *Frozen Embryo Series*. We could also call them “frozen life.” But we



EMBRYO

From / aus: **FROZEN EMBRYO SERIES II**, 1998–2000,
8 parts (III 1 – III 8), silver gelatine print, 59 x 55" each, mounted on 2 mm
aluminum sheet / 8-teilig, Fotografie auf Barytpapier, je 150 x 140 cm,
aufgezogen auf Aluminium, 2 mm. Collection Howard Stein, New York

cannot discover a single fetus, even if we look extremely carefully. The title refers to the history of these images, so to speak. In the early 1990s, Hans Danuser began photographing in research labs where fetuses were used to test the effects of new drugs. These labs also performed prenatal medical and surgical operations, and created access to stem cells and the genetic code. In a series of works resulting from this investigation, Danuser placed a fetus, surrounded by a luminous circle, in the center of each photograph, as if some scientific aura illuminated the fetus. Over the years, he has created new works in the same area of research, forgoing this “striking” motif and concentrating solely on the ice. The eye does not look up to a sky; it rather stares at tubs filled with ice, which serve as the material basis, as the foundation for experiments and case studies. The ice crystals that freeze life in order to place it at science’s disposal do not mirror heavenly light, just simple lab lights. “The paler the light, the more silent, more unfathomable, and the more soulless becomes the sector in which the photographer delves ever more deeply like a deep-sea diver.” (Juri Steiner) But the manipulations of the genetic code that are being performed here are creative, “heavenly,” at least in regard to their potency and their power.

Strangled Body

In *Strangled Body* we once again encounter this incredible gray. It’s an almost seductive range, a delicate differentiation of hues. They are condensed into an increasingly darker gray; they coagulate to a deep black; they get denser and start to overlap. Then they are drawn out again, extended, diluted, like stretched skin, and the same amount of color seems to be dispersed across a larger field. We cannot make out any contours. Everything seems to be in transition, a smooth transformation from the brightest hue, a medium gray, to the deepest and darkest shades. Color draws the gaze across seemingly transparent skin into an abyss. Color consumes the gaze and lures it into the darkness. You instinctively draw back from this abyss. What gravity! What repulsion and attraction! The heaviness of the colors, weighing on our eyes like lead, stands in disturbing contrast to the soft shapes. According to our experience, this kind of heaviness is otherwise geometric, cubic, heavy metal. Whence this combination of soft shapes, reminiscent of skin, of vesicles, or of a body, with this sensation of weight? Are these colliding huge, soft planets? Are we staring into volcanic faults? The almost monumental enlargement of the bruises on strangled bodies shown in the photographs effaces any sense of scale and any reference to reality—the indexical nature of photography, as it is called in theory. It transforms the *depictions* of injuries, of strangled and mutilated bodies into *images* of horror, of a chasm, of an abyss. The images reduce the tangible; they fragment it and transfigure it into an abstraction of torture’s night and of power’s performance. The series that Danuser showed at the Kunsthau Zurich in 1996 consisted of alternating upright and oblong

photographs, four each, that formed a kind of chain enclosing the viewer who beheld himself mirrored in the glass and confronted with these more than life-size voids of violence. The new series, *Strangled Body* (2000), seems calmer; I am even tempted to say, more balanced. The pictures are no longer rectangular and outsized. Their size is an energizing almost cubic 59 x 55" format, one of Danuser's favourites. The gashes are smaller this time; they look like marks on an almost furry epidermis that even seems sensual and erotic at times. The drama is strongly diminished. The atmosphere seems more factual and stoic, but also more ambiguous.

The *Frozen Embryo Series* deals with the study of the prenatal body, whereas the *Strangled Body* photographs investigate the forensic examination of the body post mortem, after lethal torture or suicide. Before birth and after life, in a violent death: heaven and hell. Both work groups, even though a life's span separates them, are united by subject matter and several issues they address. Both series focus on "man," the unborn and the dead human body, the very limits of human life. They investigate the twilight zones of our knowledge about ourselves. In both instances, Hans Danuser enters areas of research that are off-limits to the public, forbidden zones. The core issue intertwining these works is the concept of power—on the one hand, the power of knowledge, of intervention, and of healing, the ethical challenges genetic technology has had to face during the past decade; on the other hand, the power to kill, to eradicate life. In both cases, we encounter a powerful use of force, a violent relation to the vulnerable human body. One—the prenatal—is more hidden, the other is more obvious, and the intentions are diametrically opposed.

Erosion and Sedimentation

Once again an array of hues of gray. This time it's mid-range gray that never sways toward dark gray, black, or white. Subtle differences within a small range indicating that something is falling apart, dissolving, flowing away—continuously, bit by bit, and sometimes there's even a landslide, when whole parts break off, fall apart. Danuser shows eroding soil. He has explained that eroding slate sand in the mountains of Grisons, Switzerland was the starting point of these images. There is the natural sedimentation of mud, of slush, an eternal, seemingly useless flow from the mountains down to the valley, from the valley to the sea, to the immense delta. Or erosion can be engineered and used by humans to gain land, to conquer the river and its sprawling, ever expanding meanders, as people have been doing in the Swiss region of Hinterrhein for more than a hundred years, a hydrotechnical long-term project.

Slate sand is gray, almost incredibly gray-gray. Hans Danuser's photographs of slate sand are gray. A kind of one-to-one color image. The black-and-white of Hans Danuser's photographs is a realm of infinite hues of grays—his *Hell-Dunkel* (bright-dark), as he calls it. And here, for once, the



LANDSCAPE / LANDSCHAFT, 1993–1996
Silver gelatine print, 59 x 55" / Fotografie auf Barytpapier, 150 x 140 cm

colors are real. Black-and-white photography, usually an abstraction from the real riches of color, unexpectedly acquires a naturalist quality. But Danuser's gray world always has its very own specialties. The sum of all colors of the spectrum is gray. Gray, in contrast to black and white, is not an absence of colors, but rather their sum. It is not created by subtracting, but by adding color. Danuser's hues of gray vitally depend on this. His own, self-created range of bright and dark seems as rich as a range of colors would. It's a saturated gray. The structure of the image is equally complex. Danuser cuts out fragments of reality in a manner so radical that we lose any sense of scale. The fragment detached from its context is an abstraction of the thing and its place in the system of photographic perspective. But this detachment permits Danuser to concentrate on a meticulous scrutiny of dense fields of color. It enables

him to focus on an open field requiring a kind of floating, open-ended perception. In the sum of the reductive single images something abstract becomes visible—a topic, a state, a relation.

The ground under our feet moves. Permafrost thaws. Even rocks erode, are carried away, first as large bulky boulders, then as little round pebbles, and finally as sand. *Erosion* shows this eternal and ever new natural cycle that dissolves even seemingly solid, secure, and immovable objects. Danuser conveys this feeling in exhibitions by showing the photographs as floor prints that we can very carefully walk on. As in the *Frozen Embryo Series* and *Strangled Body*, the focus is on power, a play of forces, in this case slow erosion and sudden landslides. Man can control and harness these forces if he approaches them carefully. But he is helplessly exposed to them once the mountain starts to uncontrollably slide. Heavy rainfalls drench the ground until a critical saturation is reached and the mountain starts to move. *Erosion II* visualizes these forces in images of suffocating slush that seems to dry like mortar and rock-solidly buries everything beneath it. Hans Danuser's work on the natural forces of erosion acquires social dimension in the context of the contemporary global economy and society; we can read it as a symbol of a society eroding at every corner.

The Eighties

Danuser began work on the three series discussed above in the early 1990s, during the same period he worked on the first images of frozen life. Together with several site-specific commissioned works and a few “landscapes,” they mark a distinctive period of Danuser’s work after the publication of *In Vivo* in the late 1980s. *In Vivo* showed 93 photographs, grouped in seven chapters. In *Frozen Embryo Series*, *Strangled Body*, and *Erosion*, he continued to pursue the issues and the visual discourse he outlined in *In Vivo*, a retrospectively almost prophetic book. In the 1980s, fashionably unshaven yuppies with padded shoulders caroused about as if humanity, or at least the West, no longer had to shoulder the burden of history. They excessively and licentiously celebrated the cult of the individual, as if man had been liberated from existential worries, the shackles of outdated value systems, and the repressive sense of social responsibility. In this climate of greed and gluttony, *In Vivo* pointed to the twilight zones of civilization where our present and our future will be determined. In this long-term project, which consisted of several series, Hans Danuser dared to venture into the most decisive and ethically most contentious areas of our thinking, calculating, acting, and profit making. He identified seven neuralgic spots in economy, science, research, and technology as starting points for his photographic inquiry: *Gold*, *Atomic Energy*, *Medicine I*, *Medicine II*, *Physics I*, *Chemistry I*, *Chemistry II* are the titles of the chapters. Each of them addressed another dilemma of our civilization.

In *Gold*, the process of refining gold is represented in alchemistic, almost symbolist images as the greedy quest for surplus value, the Holy Grail of modernity. Looking back, the series seems like a secular version of the expulsion from paradise. The separation of object and value as expressed in gold or money parallels the separation of consciousness and being. It brought about an abstract world where capital allows for swift movements, but also reigns supreme. As Peter Sloterdijk writes, “Money is abstraction. No matter what values are at stake, business will be business. Money does not care about anything. It is the medium that, for all practical purposes, levels any difference.” The photographs of gold bars from England, France, and the Soviet Union loom like commandments written in stone, like icons of the old world order that eventually ended in 1989.

The *Atomic Energy* series densely and darkly illustrates the quantum leap that nuclear technology represents to humanity. Man has passed a threshold vesting him with a power that allows him, biblically speaking, to move mountains. The series is divided into two parts. The first part leads us from the outside to the inside, through the billowing steam of the cooling tower and along precise and harshly lit corridors to the “controlled” nuclear fission. The second part primarily shows storage facilities for nuclear waste. The series shows the fateful and potentially fatal way to nuclear fission, which takes places within fractions of a millisecond, but whose by-products will keep radiating for another 500 or more years.



STANDARD BAR RUSSIA / STANDARDBARREN RUSSLAND
 From / aus: GOLD, 1983, silver gelatine print, 18 parts,
 19²/₅ x 15³/₄" each / Fotografie auf Barytpapier, 18-teilig, je 50 x 40 cm.
 Fotomuseum Winterthur, Gift / Schenkung George Reinhart

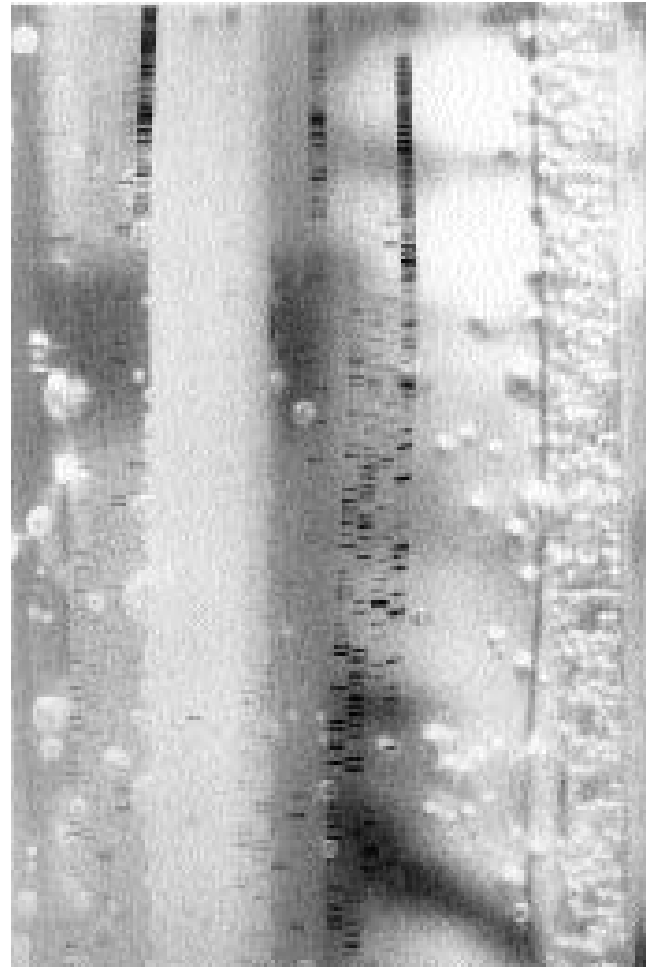
Medicine I, a deeply disturbing group of eleven photographs taken in anatomical or pathological research facilities, shows with frightening urgency the program of modern civilization, the Cartesian domination of nature. The pathologist dissecting corpses epitomizes the triumph of knowledge over death. Peeling and laying bare a human body for the sake of enlightenment conjures up a materialism that, according to Peter Sloterdijk, is more cynical than any other and that profoundly disturbs the balance between body, soul, mind, and emotions.

Medicine II shows the new and unintended servility, even humility, of human beings. In this series on surgery performed on sensory organs—on eyes, ears, noses, and hands—we see the individual body submitting itself to institutional knowledge, completely surrendering to the prescribed technology. Hans Danuser’s choice of surgery performed on sensory organs implicates that we are about to enter a world where we won’t be able to trust our own senses anymore, exposed as we are to a multitude of flows of energy and information. We will be confronted with new powers that will rob us of our ability to make decisions according to our experience and our own volition.

For *Physics I*, Danuser traveled to Los Alamos, New Mexico, to photograph in laboratories where research on laser rays and nuclear fusion was done as well as the development of the notorious

SDI anti-missile defense shield. He shows the attempt to attain total control of the earth by submitting nature to geometry’s iron grid and by amplifying energies. These photographs outline a (visual) world that dissolves any kind of familiar or comprehensible order and installs a new one in its place, enabling us to exert total control. Considering that light is a preeminent symbol of knowledge, the use of laser rays (light amplification by stimulated emission of radiation) gains a salient metaphorical quality: highly amplified knowledge may lethally disturb nature’s balance.

Chemistry I shows images of experiments in vivo and in vitro for pharmaceutical research in chemistry and analytic chemistry. *Chemistry II* was shot at genetic research facilities for pharmaceutical and agricultural companies. They are the culmination of Danuser's investigation of radical enlightenment as a means of dominating nature. Both series show Western civilization's advance from the body to language, from models of matter to models of language, transforming the body, reality itself, to "a prosthesis of human intelligence" (Jean-François Lyotard). The photographs of chemical formula, the set-ups for animal testing, and experiments with living organs delineate the new demiurgic power to actually act as creator, crossing the "threshold of the natural structure of substance itself" in order to reach the place where "the most enigmatic cosmic forces were located," as Peter Sloterdijk says. The will to know is always a will to power. The power over the body (of the animal, in this instance) gives us an organic, physiological knowledge that transforms the body into language, a legible formula. This in turn allows us to influence matter. After manipulating the core of physical nature, we now start to engineer biological and chemical structures.



DNS

From / aus: CHEMISTRY II / CHEMIE II, 1989, silver gelatine print, 12 parts, 19 3/8 x 15 3/4" each / Fotografie auf Barytpapier, 12-teilig, je 50 x 40 cm. Fotomuseum Winterthur, Gift / Schenkung George Reinhart

Chemistry II is the last of the seven series, probably the most radical, both photographically and thematically. The series reveals that there is nothing left to show. The essential has become invisible and functional. Images of refrigerated or heated organisms (a tobacco plant, for instance) hardly say anything about the fundamental interventions that are being performed here. Man is about to penetrate the inner core of substance and its structure. Ten years later, the human genome has been decoded. The ultimate structural laws are about to be conquered by man who will re-engineer them according to his will and his own intentions. With this series, Hans Danuser ended his *In Vivo* project.

The seven areas of research and radical transformation shown in *In Vivo* follow the values that have shaped the ways of the world ever since the enlightenment: generating and increasing knowledge and money in order to gain more power over the alien Other—nature, illness, death—and the

Other closest to us, our fellow human beings. The most unfamiliar and, for many, the most frightening aspect of this development are the tools that contemporary science has given to the world.

Urgent and Stoic

In Vivo outlines many of the central themes of Hans Danuser's later work. With a mixture of urgency and stoic calm, he approaches key areas and questions of contemporary society, where contradiction and cynicism become most obvious upon a closer look. This is the core of our knowledge and our power, almost off-limits to the public. It is a taboo zone because our future and our ethics are at stake. "We are enlightened; we are apathic," as Peter Sloterdijk concludes in his *Critique of Cynical Reason*. "Let's not talk about *love* for wisdom anymore. There is no knowledge whose friend (*philos*) we could ever be. It would never occur to us to love what we know. Instead, we have to ask ourselves how we can live with it without petrifying." This feeling of apathy seems to accompany the processes represented in *In Vivo* and subsequent work groups, independent of their weighty meaning.

In the mid-1990s, Danuser began to include children's counting rhymes from different cultures and languages in his exhibition installations. Counting rhymes—eenie, meenie, miney, mo—are used by children to order their world with an astonishing sobriety, even coolness. The result is arbitrary, but also inexorable: you're out, period. With a laconic smile they seem to say: That's the way of the world. You better get used to it. This demeanor creeps into the immeasurably more complex world of research and becomes, depending on the viewpoint, cynicism, its evil twin. In the context of genetic research, these rhymes put in perspective the scientific reasoning behind the decision, whether a gene (trait) may stay in an organism or has to go. In regard to erosions they highlight the accidental and incalculable nature of landslides and earthquakes. In regard to the vulnerability of the human body they underline that intentional violence, inflicted on humans by humans, can affect everyone as was horrifyingly and impressively evident in New York and Washington.

The tone of Hans Danuser's visual "reporting" is still laconic today. This approach gives him the freedom to visualize monstrosities that have remained image-less so far and to present them to the viewer without any comment. Open, ambiguous, without commentary—and intense. It gives us the opportunity to think almost dispassionately about crucial questions facing our society and about life in general, after we have adjusted to the enormous power of their visual appeal.

Danuser's methodological approach and his relation to the photographic image have changed since *In Vivo*. For the seven chapters of *In Vivo* Hans Danuser went to seven different "scenes of crime," and like a documentary photographer, took pictures. Back in his lab, he condensed the

photographs in multipartite essays that push back the documentary aspect in favor of an evocative iconic quality. Danuser opens the doors to explosive areas of civilization, but he does not insist on making visible what he has seen. He refuses to be a witness, so to speak, omitting the documentary narrative and the factual nature of his investigations. In *In Vivo*, he engaged in an aesthetic discourse between document and image. Nevertheless, the series was conceived within the domain of photographic documentation. From this perspective, he tries to explore, to tackle, and to blow up the limits of the very framework he is working in. The last series *Chemistry II* hints at the further development of Danuser's concept of the image. The series contains all the contradictions of a type of photography that insists on documentary visibility in the realm of the invisible. The photographs in this series conspicuously lack perspective in comparison with the other series. As is appropriate to the subject matter, there is no depth of field in the sense of a stand point or a vanishing point that would establish an order among the represented objects. The photograph's vertical orientation is reminiscent of the mediaeval representational order; their flatness references all-over painting, such as *informel* or the color field painting of the 1960s. *Chemistry II* heralds the dissolution of perspective's order, of the security of above and below, of tangible reality. *Frozen Embryo Series*, *Strangled Body*, and *Erosion* perform this dissolution to the point of visceral irritation. Danuser entirely separates his photographic imagery from a motif that would provide a focus or from a descriptive approach to his subject matter. Thus, he enhances their potential to serve as screens for projections and their symbolic power. The shift from small-format to large-format photographs (59 x 55") alter our encounter with the image. It becomes a physical experience, an equal of the viewer. It is an open pictorial space where our eyes may roam, search, question, and explore. The installation of the images transforms the exhibition space into a field of precarious experiences.

Topographies of Power

Nursery rhymes are attempts to structure a child's world and play, providing a model of and a structure for the flow of life. Scientific models do the same, even if they don't sound as poetic as "eenie, meenie, miney, mo." Danuser's approach hints at a fascination for models as tools for understanding the world. Very early on, in the late 1970s, he also did research on photographic emulsions. In *Delta* (1995)—his "matographies," as he calls them, his "crazy" photographic game of signs—he continued to pursue this research. But Danuser's approach is very ambiguous. He admires the models and the realities that were built with them, the very real interventions they brought about. With equal fascination, however, he seems to observe the collapse of models and the failure of attempts to impose order and to gain knowledge. His approach is imbued with the amazed "Oooh"

of a child looking with wide-open eyes at a firework in the night sky. Mephistophelian places where enormous energies, surplus values, and immense knowledge are generated naturally attract a sorcerer's apprentice.

Finally, I will use a scientific model to look at Hans Danuser's work (after John Brockman, *The Birth of the Future*, 1987). In 1977 the mathematician Benoît Mandelbrot published a book, *The Fractal Geometry of Nature*, in which he proposes the use of fractals to mathematically quantify irregular natural forms. It is an elegant method which claims that although the number of conceivable different levels of order is infinite, the relation of these different levels of order will always be expressed in very simple numbers, like 1,2 or 2. If scientists want to chart a coastline, mathematically and geometrically, they will map it photographically from the air. With each attempt to adjust the coastline to the rigors of geometry, the map becomes less precise, a mere paraphrase of the actual coast. We would get a much more precise picture if we took pictures at a lower altitude in order to include every inlet, every spit of land. Finally, we would even show every stone and every grain of sand. We would have achieved a perfect representation of reality, one-to-one, but it would be of such an enormous size and complexity that it would not serve any purpose anymore. The world, however, is *that* complex and irregular.

This phenomenon, and its solution, shows astonishing parallels to Hans Danuser's work. Ultimately his work is landscape art—icescape, bodyscape, erosionscape. He shows topographies that hide, even dissolve the real in infinite folds, curves, and overlaps. Under every fold there's yet another fold. One smells good; the other doesn't. One is a pearl-oyster; the other's a Pandora's box. For some we have an explanation, for others we don't. We cannot even begin to fathom the whole. Once there was a man who had a hollow tooth. In this hollow tooth, there was a little box. In this little box, there was a note that said: ... Or as Aldous Huxley wrote in *The Doors of Perception*, "Those folds in the trousers—what a labyrinth of endlessly significant complexity!" Thus, we can end our discussion of Hans Danuser's work on a philosophical and conciliatory note. The world is. Frost is here to stay. We keep shivering. The processes that Danuser shows testify to a high critical potential, to a high charge in this fold and the next one. Mercy to those who lift them and ply them anew. And woe, if they lift themselves and slide and slide and slide.

Topografien der Macht

Urs Stahel

Gefrorenes Leben

Ein graues Feld breitet sich aus, durch das sich Wellen ziehen, von Schwarzgrau zu Dunkelgrau hin zu leichten Aufhellungen, darin ein Gewirr von hellen Linien, offenen und geschlossenen Konturen. Sie scheinen eingeritzt, wie Kratzer in dunklem Stein, oder sie wirken wie weisse Ränder von verdunsteten Tropfen, aber auch wie Kreidestriche, wie eine Überlagerung von vielen schnell gezogenen, hellen Zeichen. Die Linien sind kurzweilig, kritzig und informell, selten fügen sie sich zu einer Form, die als Figur, als reduzierte Wandzeichnung von Tieren etwa oder von Gesichtern, erscheint. Die Kenntnis von Höhlenmalereien nährt diese Assoziation, zusätzlich verstärkt noch durch ein Gefühl von raum-zeitlicher Tiefe, das sich beim Betrachten einstellt – weithin oder von weit her. Betrachte ich ein Firmament, das sich auskristallisiert? Ein Material, das ausdünstet? Eine Wandtafel voller Spuren unverständlicher Zeichen? Einen Scherbenhaufen aus Glas nach einer Ex- oder Implosion? Wird so einst der Fallout aussehen, wenn der Informationshimmel, den ich durch den Bildschirm erahne, zusammenbricht? Oder betrachte ich lediglich eine milchgläsern-durchscheinende Oberfläche, welche Tiefe nur vortäuscht? Die All-over-Struktur des Bildes, die Ausblendung der Perspektive und der Vergleichsmöglichkeiten entziehen der Betrachtung die Grundlage, sicher zu entscheiden, ob es sich hier um kleinstmögliche Teile, um einen Mikrokosmos, oder um gigantische Formen im All, also um einen Makrokosmos, handelt. Je nach Lichteinfall versinkt der Blick eher im Dunkel der unterlegten Zonen, taucht ab im Grund, wird aufgesogen, oder er folgt stärker der Helligkeit der krakeligen Linien, tanzt auf der Oberfläche, auf dem Gitter vor dem tiefen, dunklen Raum.

Es war einmal ein Mann, der hatte einen hohlen Zahn. In dem hohlen Zahn lag eine Schachtel, in der ein Zettel lag, auf dem stand: Es war einmal ein Mann, der hatte einen hohlen Zahn. In dem hohlen Zahn lag eine Schachtel, in der ein Zettel lag, auf dem stand: ... Dieser Kinderspruch veranschaulicht das Gefühl, das sich beim Betrachten des Bildes einstellt. Man gewinnt den Eindruck, als wiederhole sich in jeder Form, jeder Fläche das Ganze – das Grosse im Kleinen, das Kleine im Grossen, wohin der Blick und wie tief er auch fällt.

Doch dieses eine Bild kommt nicht alleine, da folgt ein zweites, ein drittes, viertes, fünftes, manchmal ein neuntes, zehntes. Eine Serie von grossen Bildern entsteht, die wandeinnehmend

rhythmisch gehängt wird. Darin erscheint eine merkwürdige, eingedellte ovale Form, einer Fruchtzelle ähnlich, in die sich ein Spermium zu bohren scheint, und zwar taucht sie in jedem Bild der Serie, die mir vorliegt, wieder auf. In Wiederholung, aber immer an anderer Position und aus einem anderen Blickwinkel gesehen. Als tigere jemand unruhig vor der Pforte auf und ab und werde von Kafkas Türsteher nicht eingelassen; als näherte sich der Blick von allen Seiten, unruhig auf der Suche nach einer Ordnung, einem ruhenden Pol, den die Bilder nicht bieten. Ja, die Bilder scheinen das gleiche Umfeld wiederzugeben, aber sie sind immer leicht verschoben, leicht oder stark gedreht zueinander aufgenommen, als würden sie ein Feld vermessen, als kreisten sie um eine Situation, als seien sie am Suchen.

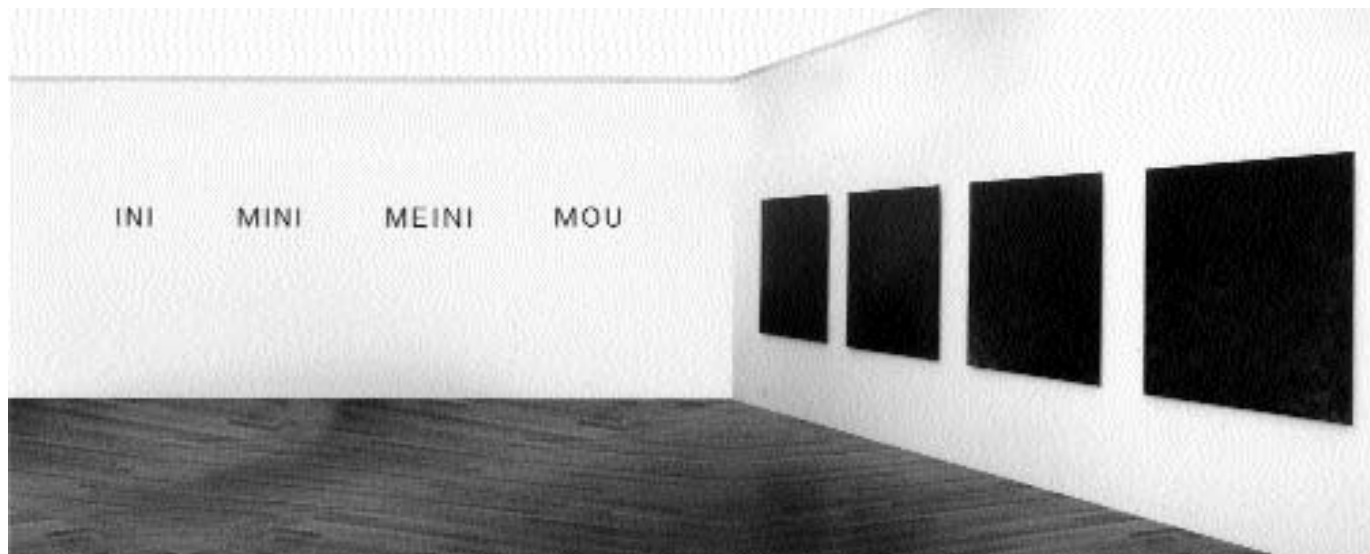
Diese kreisende, suchende Bewegung in der Abfolge der Serie verdient genauere Betrachtung, denn sie geschieht in Absenz, zumindest in weitgehender Reduktion einer klassischen perspektivischen Ordnung. Hans Danuser vermisst da fotografisch ein «Gelände», unsystematischer als ein Landvermesser, dafür suchender, als sei es ein Tatort, drehender, als ziehe es ihn spiralförmig in Bann. Ein Kartograph auf leichten Abwegen, mit offenem Blick, ohne genaue, abgegrenzte Zielvorgabe. Die Bewegung scheint vielmehr einer Ungewissheit, vielleicht einer Unruhe zu gehorchen. Ordnung, Klarheit, Sicherheit fehlen, es gibt kaum etwas zu greifen, das Halt bieten, als Massstab dienen könnte, der Blick scheint durch ein Geflecht von hellen Linien hindurch in die Tiefe zu fallen, endlos. Wird da eine Grenze «beschrieben», «beschritten», visualisiert sich dadurch ein Übergang, von einem bekannten Ordnungssystem zu einem neuen, offenen Feld?

Andere Serien aus dieser Werkgruppe wirken dreidimensionaler, lesen sich etwa wie Bilder von abbröckelndem Fels, abblätternem Schiefer oder von pilzigen, vegetativen Wucherungen. Die Umrisse füllen sich hier, werden zu Flächen, die abbrechen, übergehen in nächste Ebenen. Umrisse, die gar Volumen annehmen, wie eine Reliefkarte. Schliesslich wird deutlicher erkennbar, dass es sich bei diesen Bildern um Fotografien von Eis handelt, um Wasser in unterschiedlichen Kältegraden, von wenigen Graden unter Null bis zu 190 Grad unter Null. Je kälter das Eis, desto heller wirken die Bilder, bis sie fast zum strahlenden Eishimmel werden. Je wärmer das Eis, desto dunkler, schwärzer der Unter- oder Hintergrund, vor dem sich die Zeichen hell abheben. Je nach Kälte verändern sich auch die kristallinen Eisstrukturen, formen weiche, geschwungene oder eckige, schärfere Linien. Alle diese Bilder tragen den Titel «Frozen Embryo Series», «eingefrorener Embryo» oder allgemeiner: eingefrorenes Leben. Aber es sind keine Föten darauf zu erkennen, auch bei sorgfältigster Betrachtung nicht. Diese Bilder ziehen im Titel gleichsam die Geschichte ihrer Herkunft mit. Hans Danuser hat Anfang der neunziger Jahre begonnen, in Forschungsbereichen zu fotografieren, in denen Föten verwendet werden, um die Auswirkungen von Medikamenten und pränatale medizinische und chirurgische Eingriffe zu testen, um Zugriff auf die Stammzellen, auf das Erbgut zu haben. In einer Werkreihe, die aus dieser Beschäftigung entstand, ist jeweils ein Fötus im Zentrum abgebildet, eingefroren auf Eis gelegt, kreisförmig hell ins Licht gesetzt, als erleuchte ihn eine wis-

senschaftliche Aura. Die neuen Arbeiten der letzten Jahre entstanden im gleichen Forschungsbereich, lassen dieses «schlagende» Motiv jedoch bewusst weg und konzentrieren sich einzig auf das Eis. Das Auge blickt nicht in den Himmel hinauf, sondern starrt auf die Wannen voller Eis hinunter, welches als materielle Basis, als Grund für die Experimente und Fallstudien bereitsteht. Nicht himmlisches Licht spiegelt sich in den Eiskristallen, die Leben einfrieren und so verfügbar machen, sondern einfaches Laborlicht. «Denn je fahler das Licht, desto stummer, unergründlicher und entseelter wird der Sektor, in welchen der Fotograf wie ein Tiefseetaucher hinabdringt.» (Juri Steiner) Die Eingriffe ins Erbgut, die hier vorgenommen werden, sind aber schöpferisch, «himmlisch» – zumindest im Ausmass ihrer Einflussnahme, ihrer Macht.

Geschundene Körper

Bei den «Strangled Body»-Fotografien begegnen wir ebenfalls diesem unglaublichen Grau. Ein fast verführerischer Verlauf, eine delikate Differenziertheit von Grautönen, die zu immer dunklerem Grau zusammenstossen, sich zu einem tiefen Schwarz verdichten, überlappen, und dann wieder strecken, ausbreiten, verdünnen, als würde Stoff, als würde eine Haut gespannt und die gleiche Menge Farbe auf grösserer Fläche verteilt. Keine Konturen sind hier zu erkennen, alles scheint einzig Übergang zu sein, weiche Verläufe, vom hellsten Ton, einem mittleren Grau, zu tiefsten, dunkelsten Tönen. Die Farbe zieht den Blick über transparent anmutende Hautoberflächen in Schlünde hinein, verschlingt ihn, nimmt ihn in der Dunkelheit auf. Unwillkürlich weicht man zurück vor diesen Abgründen. Was für eine Gravität! Was für eine Anziehung und Abstossung! Die Schwere der Farben – sie lasten bleiern in den Augen – kontrastiert mit der Weichheit der Formen in beunruhigender Weise. Solche Schwere, sagt unsere Erfahrung, ist sonst geometrisch, kubisch, ist ganz schweres Metall. Woher dann die Verbindung der weichen Formen, die an Häute, an Blasen, an Körper erinnern, mit diesem Gefühl der Schwere? Sind es grosse, weiche Planeten, die aufeinanderstossen, sind es vulkanische Gräben, in die wir schauen? Das Ausschnitthafte der Fotografien und die fast monumentale Vergrösserung der Würgemale löst die Massstäblichkeit auf, kappt den Verweis auf die Realität – die Indexikalität der Fotografie, wie es die Theorie nennt –, verwandelt die Abbildungen von Verletzungen, von geschundenen, strangulierten Körpern in Bilder eines Grauens, eines Abgrunds, eines Schlundes. Die Bilder reduzieren das Konkrete, fragmentieren und transformieren es in ein Abstraktum des Dunkels von Folter, von ausgeübter Macht. Die Reihe, die Hans Danuser 1996 im Kunsthaus Zürich zeigte, formierte sich abwechselnd in waagrechte und senkrechte Bilder, je viermal, formulierte dadurch eine Art Kette, in der sich die Betrachter eingeschlossen wiederfanden, sich selbst im Glas spiegelnd und diesen überlebensgrossen Abgründen der Gewalt ausgesetzt. Die neue Reihe von «Strangled Body» (2000) hingegen wirkt ruhiger, fast ist man versucht zu sagen:



INSTALLATION FROZEN EMBRYO
Biennale de Lyon, 1997 (Detail). Collection Kunsthaus Zürich.
(Photo: René Uhlmann)

ausgeglichen. Die Bilder sind nicht mehr rechteckig und übergross, sondern in Danusers vitalisierendem Fast-Quadrat von 150 x 140 cm gehalten. Die Schlünde sind kleiner, sind Male in einer fast pelzig, manchmal sinnlich, erotisch wirkenden Hautoberfläche. Das Drama ist hier stärker zurückgedrängt, die Atmosphäre ist faktischer, stoischer, aber auch zwiespältiger geworden.

Die «Frozen Embryo»-Serien beschäftigen sich mit der Erforschung des Körpers im pränatalen Bereich, die «Strangled Body»-Serien mit der Untersuchung des Körpers post mortem, nach der tödlichen Folter oder dem Selbstmord, im Feld der Gerichtsmedizin. Vor der Geburt und nach dem Leben, im gewaltsam bewirkten Tod: Himmel und Hölle. Beide Arbeiten, so «lebenslang» sie auseinanderzuliegen scheinen, sind einerseits durch den Gegenstand der Darstellung und andererseits durch mehrere Themenkreise miteinander verbunden. In beiden Werkgruppen geht es um den «Menschen», um den ungeborenen und um den toten Menschenkörper, um die Ränder des eigentlichen Menschseins und damit auch um die Grauzone unseres Wissens über uns selbst. Beidesmal beschäftigt sich Hans Danuser mit Forschungsfeldern, die, verbotenen Zonen ähnlich, nicht zum Bereich der Öffentlichkeit gehören. Das zentrale Thema, das mit diesen Arbeiten verwoben ist, kreist um den Begriff der Macht, einerseits um die Macht des Wissens, des Eingreifens, des Heilens, wie sie in der Gentechnik seit zehn Jahren auch als problematische ethische Frage diskutiert wird, andererseits um die Macht des Tötens. In beiden Fällen geht es um grosse, mächtige Gewaltanwendung, um den gewalttätigen Umgang mit dem verletzlichen menschlichen Körper – im ersten, pränatalen, versteckter, im zweiten offensichtlich –, unter diametral verschiedenen Vorzeichen, mit unvergleichlich anderen Absichten.

Erosionen und Aufschwemmungen

Erneut eine Palette von Grauabstufungen, diesmal oft mitteltöniges Grau, ohne die dramatischen Schwankungen ins Dunkelgraue, Schwarze und Helle. Feine Abstufungen in schmaler Bandbreite, die andeuten, dass sich hier etwas löst, auflöst, fliesst, wegfliesst. Stetig, immer wieder ein wenig, immer mehr oder sturzartig, wenn Teile abbrechen, wenn sie abreißen, Rinnsale graben, fortgeschwemmt werden. Erosionen des Bodens werden hier dargestellt. Erosionen von Schiefersand in den Bündner Bergen waren, wie Hans Danuser erzählt, Vorlage für diese Bilder, und Aufschwemmungen von Schlick, von Schwemmsand, wie sie in der Natur einfach so geschehen, immer, als ewiger, scheinbar nutzloser Lauf von Berg zu Tal, vom Tal zum Meer, zum grossen Delta, oder wie sie von Menschenhand gesteuert, genutzt werden. Um beispielsweise Land zu gewinnen, um dem Flusslauf und seinen ausufernden, wuchernden Mäandern Land abzuluchsen, wie es am Hinterrhein seit über hundert Jahren als wassertechnisches Langzeitprojekt unternommen wird.

Schiefersand ist grau, fast unglaublich grau-grau. Hans Danusers Fotografie von Schiefersand ist grau. Eine Art von farblichem Eins-zu-Eins also. Das Schwarzweiss von Hans Danusers Fotografie, das Reich seiner vielen Grauabstufungen – er nennt es Hell-Dunkel – ist hier Echtfarbe. Die Schwarzweissfotografie, sonst immer eine Abstraktion vom realen Farbreichtum, erlebt einen unerwarteten Zugewinn an Naturalismus. Das Danuser-Graureich hat jedoch immer seine Besonderheit. Die Summe aller Farben im Farbkreis ergibt Grau. Grau ist, im Gegensatz zu Schwarz und Weiss, nicht eine Absenz von Farben, sondern ihre Summe, entsteht nicht durch Subtraktion, sondern durch Addition. Danusers Grautöne leben von diesem Umstand. Seine eigene, selbsterzeugte Hell-Dunkel-Palette wirkt so reich wie eine Farbpalette. Gefülltes Grau. Ähnlich komplex verhält es sich mit dem Bildaufbau. Das Ausschneiden aus der Wirklichkeit, das Danuser so radikal betreibt, dass wir die Massstäblichkeit verlieren, dieses Freistellen ist ein Abstrahieren vom Einzelnen und seiner Zuordnung im System fotoperspektivischer Wahrnehmung. Danuser gewinnt aber mit diesem Freistellen einiges: die Konzentration auf ein Feld minutiöser Abtastungen von dichter Farbigkeit, die Konzentration auf ein offenes Feld, das eine Art von schwebender, nicht abschliessender Wahrnehmung erfordert. In der Addition der Bilder, in der Summe der reduzierenden, abstrahierenden Einzelbilder visualisiert sich ein Abstraktum – ein Thema, ein Zustand, ein Verhältnis.

Der Boden unter unseren Füßen bewegt sich. Permafrost taut auf. Selbst Fels erodiert, wird abgetragen, erst als grosse sperrige Blöcke, dann als kleinere runde Steine, schliesslich als Sand weggeschwemmt. Die «Erosion»-Serien thematisieren diesen ewigen und neuen Lauf der Natur, der nun auch scheinbar Festes, Sicheres, Bestehendes auflöst. Und sie vermitteln dieses Gefühl in Ausstellungen als gitterartig angelegte Bodeninstallation, die mit grosser Vorsicht auch begehbar ist. Wie bei «Frozen Embryo» und «Strangled Body» geht es hier um Kräfte, um ein Kräftespiel, um Gewalten, in diesem Fall um die langsame Erosion und das bruske Abgleiten, den Abbruch, den Berg-

sturz. Der Mensch hat die Möglichkeit, diese Gewalten, wenn er sorgfältig mit ihnen umgeht, zu lenken, zu nutzen, sie zur Landgewinnung einzusetzen. Und er ist ihnen schutzlos ausgeliefert, wenn der Berg unkontrolliert ins Rutschen gerät, wenn durch heftige Regenfälle der Boden so durchnässt wird, dass er plötzlich rutscht, der kritische Punkt erreicht und überschritten wird. «Erosion II» visualisiert diese Kraft in Bildern von erstickendem Schlick, der wie Mörtel zu trocknen scheint, der alles felsenfest in sich begräbt. Hans Danusers Arbeit über die Naturgewalt der Erosion erhält im heutigen Welt- und Wirtschaftszusammenhang eine gesellschaftliche Dimension, lässt sich als Symbol für die an vielen Ecken und Enden erodierende Gesellschaft lesen.

Die achtziger Jahre

Die drei besprochenen Werkgruppen, welche zu Beginn der neunziger Jahre mit ersten Bildern des gefrorenen Lebens ihren Anfang nahmen, bilden – zusammen mit Kunst-am-Bau-Projekten und einer Reihe von «Landschaften» – den grossen Werkabschnitt nach *In Vivo*, nach den 93 Fotografien in sieben verschiedenen Kapiteln, die Hans Danuser Ende der achtziger Jahre veröffentlicht hat. «Frozen Embryo», «Strangled Body» und «Erosion» denken die Thematiken weiter, führen den Bilddiskurs fort, den Danuser mit *In Vivo* eröffnet hat. Im Rückblick enthält *In Vivo* fast prophetische Züge. Während die achtziger Jahre sich mit Dreitagesbart und Schulterpolstern benahmen, als sei die Menschheit, zumindest der Westen, erstmals von der Geschichte freigestellt, als könnten die Menschen sich nun – bar jeglicher existenzieller Sorgen, aus den Fesseln überkommener Wertvorstellungen entbunden, das bremsende Gefühl sozialer Verantwortung abgelegt – ungehindert und zügellos der Sucht der Individualität hingeben, richtete *In Vivo* den Blick in zwiespältige Zonen der Zivilisation, welche die Gegenwart und die Zukunft mitbeeinflussen. Hans Danuser hat sich mit diesem Grossprojekt, das Serie um Serie während der achtziger Jahre entstand, in zentrale Macht- und Wertebereiche unseres Denkens und Handelns, Kalkulierens und Wirtschaftens vorgewagt. Er hat sieben neuralgische Stellen der Wirtschaft, der Wissenschaft, Forschung und Technik als Orte seiner fotografischen Bildarbeit gewählt: «Gold», «A-Energie», «Medizin I», «Medizin II», «Physik I», «Chemie I», «Chemie II» nannte er die Serien. Und jede davon nahm sich einer anderen Problematik heutigen Verhaltens an.

«Gold» thematisiert am Prozess der Goldraffinerie und in alchemistischen, fast symbolistischen Bildern die gierige Suche nach dem Mehrwert als Gral der Neuzeit. Aus zeitlicher Distanz wirkt die Serie wie eine säkulare Nacherzählung der Vertreibung aus dem Paradies. Die Trennung von Wert und Gegenstand in der Form des Goldes oder Geldes folgt der Auftrennung des Bewusstseins vom Sein und ermöglicht diese abstrakte Welt, in der das Kapital rasche Bewegung erlaubt, aber auch vor allen anderen Mächten allumfassend herrscht. «Geld ist Abstraktion», schreibt Peter



TORSO

From / aus: *MEDICINE I / MEDIZIN I*, 1984, silver gelatine print, 11 parts, 15 3/4 x 19 3/8" each /

Fotografie auf Barytpapier, 11-teilig, je 40 x 50 cm. Fotomuseum Winterthur, Gift / Schenkung George Reinhart

Sloterdijk, «Wert hin oder her, Geschäft bleibt Geschäft. Dem Geld ist alles egal. Es ist das Medium, in dem die Gleichsetzung des Verschiedenen sich praktisch verwirklicht.» Die Fotografien von Feingoldbarren aus England, Frankreich und der Sowjetunion stehen wie Gesetzestafeln da, wie eine Repräsentation der alten Weltordnung, die dann 1989 zu Ende ging.

Die «A-Energie»-Serie gibt dem Quantensprung, den die Menschheit mit der Nukleartechnologie unternahm, ein dichtes, düsteres Bild: Der Mensch hat damit eine Schwelle überschritten, die ihm eine Gewalt verleiht, mit der er, im biblischen Sinne gesprochen, Berge versetzen kann. Diese zweigeteilte Serie, welche im ersten Teil von aussen nach innen führt – durch die Dampfwolken des Kühlturms, präzise und grell markierte Gänge entlang zur «kontrollierten» Kernspaltung – und im zweiten Teil vornehmlich Lagersituationen zeigt, thematisiert den Weg zur Ungeheuerlichkeit der Kernspaltung, die in Millisekundenbruchteilen stattfindet und, im guten als Müll und im schlechten Fall als Grosskatastrophe, Auswirkungen für 500 und mehr Jahre hat.

«Medizin I», diese zutiefst beunruhigende Serie von elf Fotografien, die im Bereich der Anatomie und Pathologie aufgenommen worden sind, visualisiert in erschreckender Eindringlichkeit das Programm der neuzeitlichen Zivilisation, das cartesianische Herr-Werden-über-die-Natur, das sich in der Pathologie den posthumen Triumph des Wissens über den Tod leistet. Das Blosslegen, Schälen des Körpers für Erkenntnis und Wissen, visualisiert einen Materialismus, der Peter Sloterdijk gemäss zynischer ist als jeder andere und das Gleichgewicht zwischen Körper und Geist und Gefühlen und Seele tiefgreifend stört.

«Medizin II» spricht von einer neuen, ungewollten Fügsamkeit, ja Demut des Menschen: In der Bildserie über die Chirurgie der Sinne – Operationen an den Händen, also am Tastsinn, an den Augen, Ohren, an der Nase – fügt sich der individuelle Körper dem institutionellen Wissen und delegiert die Verfügungsgewalt der angeordneten Technik für die Zeit der Operation. Hans Danuser thematisiert mit der Wahl der Operation der Sinne, dass wir dabei sind, eine Welt zu betreten, in der wir unseren ureigensten Sinnen nicht mehr trauen können, in der wir uns den verschiedensten Flüssen von Energie und Information ausliefern, einer neuen Macht, die uns der Entscheidungsfähigkeit aus eigener Kraft und Erfahrung beraubt.

«Physik I», die Serie, welche Hans Danuser in Los Alamos auf dem Gebiet der Laserforschung im Bereich Kernfusion und der Forschung am einst berühmt-berüchtigten SDI-Schutzschirm aufgenommen hat, zeigt den totalisierenden Versuch, mittels hoher Bündelung von Energie und mittels Geometrisierung die Natur, die Welt gänzlich in den Griff zu kriegen. In diesen Fotografien wird eine (Bild-)Welt entworfen, die jede bekannte, nachvollziehbare Ordnung auflöst, eine neue an ihre Stelle setzt, welche zugleich totale Kontrolle ermöglichen soll. Dass dies gerade mit Licht, mit Laser (light amplification by stimulated emission of radiation) geschehen soll, Licht also, das zuvorderst für Erkenntnis steht, schärft die Bedeutung auch in dieser Hinsicht: Zu hoher Energie gebündelte, scharfe Erkenntnis kann tödlich sein, so sehr stört sie das Gleichgewicht.

In «Chemie I», aufgenommen auf dem Gebiet der Pharmaforschung im Bereich Chemie, Analytik und Versuchsanordnungen in vivo und in vitro, und «Chemie II», aufgenommen im Bereich Pharma und Agro auf dem Gebiet der Genforschung und Biotechnologie, kulminiert Hans Danusers Beschäftigung mit der Radikalisierung der Aufklärung als Mittel zur Beherrschung der Natur. Die beiden Serien visualisieren, wie der abendländische Weg allmählich vom Körper zur Sprache, vom Modell der Materie zum Modell der Sprache führt und dabei den Körper, die Wirklichkeit zu «einer Prothese der menschlichen Intelligenz» (Jean-François Lyotard) verwandelt. Die Fotografien von chemischen Formeln, die Anordnungen für Tierversuche und die Untersuchungen am lebenden Organ formulieren zusammen die neue grosse Kraft, wirklich schöpferisch tätig zu sein, und dabei die «Schwelle der natürlichen Substanzstrukturen» zu überschreiten, um dorthin zu gelangen, wo «die bisher rätselhaftesten kosmischen Kräfte gebunden waren» (Peter Sloterdijk). Der Wille zum Wissen ist immer auch ein Wille zur Macht. Die Macht über den Körper (hier des Tieres) ermöglicht

ein organisches, physiologisches Wissen. Über dieses Wissen wird der Körper Sprache, lesbare Formel, und mit diesem Wissen greifen wir wieder in die Materie ein, nach dem Eingriff in den Kern der physikalischen folgt nun jener in die biologische, chemische Natur.

«Chemie II», die letzte der sieben Serien, ist vielleicht die radikalste, sowohl fotografisch wie thematisch. Die Serie gibt zu erkennen, dass es nichts mehr darzustellen gibt, dass das Wesentliche in die Unsichtbarkeit, ins Funktionale gerutscht ist, dass die Bilder vom Kühlen und Erhitzen (zum Beispiel einer Tabakpflanze) wenig über die fundamentalen Eingriffe aussagen, die hier vorgenommen werden. Der Mensch ist hier daran, ins Innerste der Substanz, der Struktur vorzudringen (nur zehn Jahre später ist nun das menschliche Genom identifiziert), die letzten Strukturgesetze zu erobern und sie nach seinem Willen umzuformen, sie seinen Zielen zu unterwerfen. Mit dieser Serie schloss Hans Danuser sein *In Vivo*-Projekt ab.

Die sieben Forschungs- und Transformationsbereiche gehorchen den Wertvorstellungen, die seit dem Beginn der Aufklärung den Lauf der Welt geprägt haben. Schöpfung und Vermehrung von Wissen und Geld, mit dem Ziel, mehr Macht über das fremde Andere, die Natur, die Krankheit, den Tod – und über den nächsten Anderen, den Menschen, zu gewinnen. Das Neue und für viele Erschreckende daran sind die Mittel, welche die zeitgenössische Forschung der Welt in die Hände gibt.

Eindringlich und stoisch

Thematisch war in der Werkgruppe *In Vivo* vieles angelegt, was Hans Danuser seither zentral beschäftigt hat. Er nähert sich, in einer Mischung aus Eindringlichkeit und stoischer Ruhe, zentralen Bereichen und Themen der heutigen Gesellschaft, dort, wo die Widersprüche, die Zynismen bei genauem Hinschauen am heftigsten zu Tage treten. Es handelt sich um Zentren des Wissens und der Macht, die der Öffentlichkeit beinahe gänzlich vorbehalten bleiben, die tabuisiert sind, weil da auch unsere Zukunft mitverhandelt wird und weil unsere Ethik und Moral auf dem Spiel stehen. «Wir sind aufgeklärt, wir sind apathisch», hält Peter Sloterdijk in seinem Werk *Kritik der zynischen Vernunft* fest. «Von einer Liebe zur Weisheit ist weiter keine Rede. Es gibt kein Wissen mehr, dessen Freund (philos) man sein könnte. Bei dem, was wir wissen, kommen wir nicht auf den Gedanken, es zu lieben, sondern fragen uns, wie wir es fertigbringen, mit ihm zu leben, ohne zu versteinern.» Dieses Gefühl der Apathie scheint die Prozesse, welche in *In Vivo* und in den nachfolgenden Werkgruppen dargestellt sind, zu begleiten, unabhängig von ihrer Bedeutungsschwere.

Hans Danuser stellt in seinen Ausstellungsinstallationen seit Mitte der neunziger Jahre den Fotografien oft Kinderabzählreime zur Seite. Abzählreime aus verschiedenen Sprachen und Kulturen, zum Beispiel «Piff, paff, puff und du bisch ehr und redlich duss» in Schweizer Mundart, in

denen die Welt der Kinder – lautmalerisch und vorsprachlich fast – mit erstaunlicher Nüchternheit, ja Kaltschnäuzigkeit geordnet wird. Das Resultat ist zufällig, aber auch unerbittlich: Du bist draussen, Punkt. Mit lakonischem Lächeln scheinen sie sagen zu wollen: So ist die Welt halt, so ist ihr Lauf, du tust besser daran, dich da hinein zu fügen. Diese Lakonie schleicht sich in die komplexere Forschungswelt ein und verwandelt sich da, je nach Standpunkt, in ihren aggressiveren Bruder – den Zynismus. Im Kontext der Genforschung relativieren die Reime die wissenschaftliche Begründung der Entscheidungsfindung, ob ein Gen (eine Eigenschaft) aus einem Organismus hinaus muss oder ein neues hinein. Im Bereich der Erosionen zeigen sie die Zufälligkeit und Nichtberechenbarkeit von Erdverschiebungen, Murenabgängen und Erdbeben. Vor dem Hintergrund der Verletzlichkeit des menschlichen Körpers verdeutlichen sie, dass vorsätzliche Gewalt von Menschen an Menschen jeden treffen kann, wie das die Ereignisse in New York und Washington in aller Schrecklichkeit und Eindringlichkeit vorgeführt haben.

Lakonisch ist auch der Grundton von Hans Danusers visueller «Berichterstattung» heute. Das Lakonische gibt ihm die Freiheit, bisher bildlose Ungeheuerlichkeiten zu visualisieren und den Betrachtern gewissermassen kommentarlos vorzulegen. Offen, zwiespältig, kommentarlos – und heftig. Es gibt uns die Möglichkeit, über zentrale Fragestellungen der Gesellschaft, des Lebens allgemein, entlastet, fast kühl nachzudenken, nachdem wir uns mit der grossen Kraft der visuellen Ausstrahlung auseinandergesetzt und arrangiert haben.

Das methodische Vorgehen und die Haltung zum fotografischen Bild haben sich seit *In Vivo* verändert. Für die sieben Kapitel von *In Vivo* ging Hans Danuser wie ein Dokumentar Fotograf an sieben verschiedene Tat-Orte, fotografierte und verdichtete das mitgebrachte Fotomaterial in seinem



TEST ARRANGEMENT IN VIVO / VERSUCHSANORDNUNG IN VIVO
 From / aus: CHEMISTRY I / CHEMIE I, 1988, silver gelatine print, 14 parts,
 19 2/3 x 15 3/4" each / Fotografie auf Barytpapier, 14-teilig, je 50 x 40 cm.
 Fotomuseum Winterthur, Gift / Schenkung George Reinhart

Labor zu mehrteiligen Essays, welche den dokumentarischen Anteil zugunsten einer evozierenden Bildhaftigkeit zurückdrängen. Er öffnete die Türen zu brisanten Bereichen unserer Zivilisation, beharrte dann aber nicht auf dem Sichtbarmachen dessen, was er gesehen hatte. Er verweigerte sozusagen die Zeugenschaft, blendete das Faktische, die dokumentarische Narration teilweise aus. Er führte bei *In Vivo* einen ästhetischen Diskurs der Ambivalenz zwischen Dokumentation und Bildhaftigkeit. Dennoch ist diese Reihe innerhalb der fotografischen Dokumentation angelegt und versucht in diesem Rahmen, aus dieser Perspektive die Grenzen auszuloten, an sie heranzugehen, sie zu sprengen. Die letzte Serie, «Chemie II», lässt die Weiterentwicklung von Hans Danusers Bildvorstellung erahnen. Sie enthält alle Widersprüchlichkeiten einer Fotografie, die im Feld des Unsichtbaren auf dokumentarischer Sichtbarkeit beharren will. Die Fotografien dieser Serie sind im Gegensatz zu den anderen Serien auffallend perspektivlos. Es existiert in paralleler Begleitung des Themas keine Aussicht im Sinne eines Stand- und Fluchtpunktes mehr, der die dargestellten Gegenstände ordnet, einander zuordnet. Vielmehr erinnern die Fotografien mit ihrer vertikalen Ausrichtung an die Bildordnung im Mittelalter und mit ihrer Flächigkeit an die All-over-Malerei, wie wir sie seit dem Informel und der Farbfeldmalerei der sechziger Jahre kennen. In dieser Serie kündigt sich die Auflösung der perspektivischen Ordnung, der Sicherheit des Oben und Unten, des Begreifen-Könnens der Welt an, eine Auflösung, die dann in «Frozen Embryo Series», «Strangled Body» und «Erosion», wie am Anfang beschrieben, bis zur Sinnesirritation vollzogen wird. Hier löst Danuser seine fotografische Bildwelt gänzlich vom fokussierenden Motiv und von thematischen Beschreibungen und stärkt dadurch ihr Projektionspotential und ihre Symbolkraft. Der Wechsel vom kleinformatigen Foto zum Grossformat von 150 x 140 cm verändert zudem die Begegnung mit dem Bild: Sie wird physisch erlebbar. Das Bild verwandelt sich zum ebenbürtigen Gegenüber, zum offenen Bildraum, in dem unsere Augen suchend, fragend, erkundend umherschweifen. Die Installation der Bilder verwandelt den Ausstellungs- in einen Erfahrungsraum prekärer Situationen.

Topografien der Macht

Kinderreime sind Versuche, das Kinderspiel, die Kinderwelt zu ordnen, den Fluss des Lebens modellhaft zu begreifen und zu strukturieren. Wissenschaftliche Modelle tun ein Gleiches, auch wenn sie nicht so poetisch klingen wie «ini mini miei mou». Hans Danusers Haltung lässt eine Faszination für das modellhafte Verstehen der Welt erahnen. Ganz früh schon, Ende der siebziger Jahre, hatte er auch Forschung im Bereich fotografischer Emulsionen betrieben, die Arbeit *Delta* von 1995 – seine «Matographien», wie er sie nennt, sein «verrücktes» fotografisches Zeichenspiel – führte dieses Forschen weiter. Danusers Haltung ist dabei jedoch voller Zwiespalt: Mit grosser Faszination bewundert er die Modelle und die damit allenfalls gebauten Realitäten, die damit verbun-

denen Eingriffe in die Wirklichkeit, mit ebenso grossem Staunen jedoch scheint er auch den Zusammenbruch von Modellen, von Verständnis- und Ordnungsversuchen zu verfolgen. Als begleite ihn das «Oohhhh» eines Kindes, dessen grosse leuchtende Augen eben das Aufsteigen, Aufblühen und Vergehen eines Feuerwerks am Nachthimmel gesehen haben. Mephistophelische Orte, an denen mit viel Aufwand immense Energien, Mehrwerte und gewaltiges Wissen erzeugt werden, ziehen den Zauberlehrling in Bann.

Die Betrachtung von Hans Danusers Werk bedient sich zum Schluss eines Modells aus der Wissenschaft (nach John Brockman: *Die Geburt der Zukunft*, 1987). 1977 hat der Mathematiker Benoît Mandelbrot das Buch *Die fraktale Geometrie der Natur* veröffentlicht und darin mit den mathematischen Grössen der Fraktalen ein Verfahren zur Quantifizierung unregelmässiger natürlicher Formen vorgeschlagen, ein elegantes Verfahren, das behauptet, dass wohl die Zahl denkbarer unterschiedlicher Ordnungsebenen unendlich gross ist, dass aber die Relationen dieser verschiedenen Ordnungsebenen ganz einfache Zahlen wie 1, 2 oder 2 ergeben. Die Wissenschaft nimmt sich vor, eine Küstenlinie geometrisch und mathematisch zu erfassen, kartographiert sie fotografisch aus der Luft. Bei jedem Versuch, die komplexe Küstenlinie zu begradigen, um sie geometrisch erfassen zu können, entsteht höchstens eine Krücke, eine grobe Umschreibung der Küste. Ein genaueres Bild würden wir erhalten, wenn die Luftaufnahmen aus immer geringerer Höhe gemacht würden, so dass schliesslich jede Bucht, jede Landzunge, schliesslich jeder Stein und jedes Sandkorn der Küste erfasst werden würden. Wir hätten dann das genaueste Abbild erreicht, ein Eins-zu-Eins, aber es wäre von so ungeheurer Grösse und Komplexität, dass man kaum etwas damit anfangen könnte. Die Welt aber ist so komplex und unregelmässig. Das Phänomen, weniger seine mathematische Lösung, weist grosse Parallelen zu Hans Danuser Werk auf. Sein Werk ist letztlich eine Landschaftsarbeit – Eislandschaft, Körperlandschaft, Erosionslandschaft –, es sind Topografien, in denen sich das Wirkliche in unendlichen Linien, Kurven, Faltungen verbirgt, ja auflöst. Kaum hebt man eine Falte an, taucht eine andere darunter auf. Die eine riecht gut, die andere weniger. Die eine ist eine Perlenmuschel, die andere die Büchse der Pandora. Für die eine haben wir eine Erklärung, für die andere nicht, fürs Ganze haben wir nur unsere Ahnungen. Es war einmal ein Mann, der hatte einen hohlen Zahn. In dem hohlen Zahn lag eine Schachtel, in der ein Zettel lag, auf dem stand: ... Oder wie Aldous Huxley, der in *The Doors of Perception* am einfachen Gegenstand einer Hose eine Aussage von grosser Tragweite wagte: «Those folds in the trousers – what a labyrinth of endlessly significant complexity!» («Diese Falten in meiner Hose – Welch ein Labyrinth unendlich bedeutsamer Vielfältigkeit!») Damit kann eine Betrachtung von Hans Danusers Werk philosophisch-versöhnlich geschlossen werden. Die Welt ist. Der Schauer, der Frost bleibt. Die Vorgänge, die bildnerisch gefasst werden, erzählen von hohem kritischem Potential, von Geladenheit in dieser und der nächsten Falte. Wehe dem, der sie lüftet und dann neu faltet. Wehe, wenn sie sich selbst lüftet und rutscht und rutscht.

Page / Seite 30–31: **EROSION II**, 2000–2001
 Floor installation, 6 parts (II 1 – II 6), silver gelatine print, 59 x 55" each,
 mounted on 2 mm aluminum sheet behind 4 mm denglass pane /
 Bodeninstallation, 6-teilig, Fotografie auf Barytpapier, je 150 x 140 cm,
 aufgezogen auf Aluminium, 2 mm, unter entspiegeltem Glas, 4 mm,
 Fotomuseum Winterthur (Photo: Christian Schwager)



Text: Urs Stahel

Aus: Hans Danuser – frost

Veröffentlicht aus Anlass der gleichnamigen Ausstellung im Fotomuseum Winterthur, 2001

Published on the occasion of the exhibition at the Fotomuseum Winterthur, 2001

Urs Stahel

Hans Danuser frost Scalo Zürich-Berlin-New York

Hans Danuser frost

Design: Hanna Koller, Zurich
Scans, Printing, Production: Steidl, Göttingen

© 2001 for the images: Hans Danuser
© 2001 for the text: Urs Stahel
© 2001 for this edition: Scalo Zurich - Berlin - New York

Head office: Weinbergstrasse 22a, CH-8001 Zurich / Switzerland
phone 41 1 261 0910, fax 41 1 261 9262
e-mail publishers@scalo.com, website www.scalo.com

Distributed in North America by D.A.P., New York City;
in Europe, Africa and Asia by Thames and Hudson, London;
in Germany, Austria and Switzerland by Scalo.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or utilized
in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying,
recording, or by any information storage and retrieval system, without the
permission in writing from the publishers or the author.

This book is published on the occasion of the exhibition *Hans Danuser—frost*
at Fotomuseum Winterthur, November 9, 2001, to January 6, 2002.

Main sponsor of the exhibition: Winterthur Insurance

We would like to acknowledge the generous support of
Pro Helvetia, Arts Council of Switzerland.

We also express our thanks to culture promotion, Canton of Grisons

First Scalo Edition 2001
ISBN 3-908247-54-3
Printed in Germany