

DIE OBERFLÄCHEN SIND NIEMALS STABIL

Ein Gespräch zwischen Hans Danuser und Hartmut Böhme¹

HARTMUT BÖHME:

Hans Danuser und ich werden versuchen, in dichtem Kontakt zu einzelnen seiner Fotografien, die wir Ihnen gleichzeitig projizieren werden, in ein Gespräch zu kommen und dabei auch auf das Thema der Tagung *Die neue Sichtbarkeit des Todes* Bezug zu nehmen. Hans Danuser war von Beginn an Fotokünstler. Er arbeitet über lange Zeiträume an einem Thema, sorgfältig, experimentell, geduldig. So endete der 1979 begonnene Zyklus *In Vivo* erst zehn Jahre später, dokumentiert in der gleichnamigen Edition von 1989. Es sind Fotoarbeiten aus Atomkraftwerken, einer Goldgießerei, aus Banktresoren, Raffinerien, Laboratorien für Kernfusion und Laserforschung, einer Klinik für Ophthalmologie, aus Laboren der Pharma-, Gen- und Biotechnologie-Forschung – und eben auch aus einem Institut für Anatomie und Pathologie. Hieraus werden wir Beispiele zeigen. Hans Danuser ist mitnichten ein fotorealistischer Künstler, der die streng gesicherten Reinräume der Hochtechnologie-Gesellschaft dokumentieren will, weil sie, da es sich in der Regel um hochriskante Forschung oder Anwendungen handelt, völlig unzugänglich sind. Die Schwarz/Weiß-Arbeiten rücken jene unzugänglichen, teils gefährlichen, teils geheim gehaltenen Zonen, in denen das kalte Herz der Technik, Wissenschaft und Ökonomie schlägt, in eine nahezu unentzifferbare Fremdheit. So sehr diese Zonen uns »entzogen« sind, so abstrakt sind die Fotos. Sie verwandeln die sekrete Form der Hochtechnologie in künstlerische Strukturen eigener Valenz. Diesen Weg der fotoästhetischen Erkundung der abstraktesten Zonen unserer Gesellschaft, in denen gleichwohl aufs konkreteste unsere Lebenswirklichkeit vorgezeichnet wird, setzt Hans Danuser auch in dem Band »Delta« fort, der Arbeiten aus den Jahren 1990 bis 1996 versammelt, sowie in dem Band »Frost« von 2001, worin Danuser z.B. die extrem vergrößerten Oberflächenstrukturen in Eis tiefgefrorener Embryos, die Hautlandschaften von Lei-

¹ Das Gespräch führten Hans Danuser und Hartmut Böhme am 18. November 2005 anlässlich der Tagung die »Neue Sichtbarkeit des Todes« (Veranstalter: Kulturwissenschaftliches

Seminar der Humboldt Universität zu Berlin/Ahorn Grieneisen AG), die vom 17.-19.2005 im Haus der Begegnung/Ahorn Grieneisen AG in Berlin statt fand.



ABB. 1: HANS DANUSER, TRIPTYCHON »VANITAS«, 2000

9-TEILIG (I 1 – I 3, II 1 – II 3, III 1 – III 3)

FOTOGRAFIE PIGMENT AUF PAPIER, JE 140 × 150CM

BILD: AUSSTELLUNGSSITUATION, WAND MITTE (II 1 – II 3), COURTESY MUSEE SUISSE (II 1 – II 3)



chen in der Anatomie und erodierte Felsformationen in eine Formkorrespondenz versetzt, die wahrlich den Betrachter schauern und erstarren lässt. Nicht umsonst heißt die Edition *Frost*. Danuser schockt nicht durch skandalisierenden Realismus, sondern durch Abstraktion. Auch aus dieser Serie werden wir Beispiele zeigen.

Gegenüber der klassischen Malerei und den spektakulären Effekten der Installationskunst war es für die Fotografie nicht leicht, aus dem Abseits zu kommen. Es waren keineswegs nur die Sammler, die die Fotografie als Kunstgattung in die Aufmerksamkeit der Kunstwelt rückten, sondern hier haben auch die Museen eine initiierende Rolle gespielt. Sie hatten mit dem Sammeln und Ausstellen von Fotografien früher begonnen als die Galerien, die in der Regel eher auf gut verkaufbare, klassisch-moderne Kunst setzten. Auch für Hans Danuser gilt, dass heute seine Werke eher in den internationalen Museen zu finden sind als in Galerien. Viele europäische Museen haben Arbeiten Danusers angekauft. Auch war er seit den 80er Jahren in einer großen Anzahl internationaler Einzel- und Gruppenausstellungen diesseits und jenseits des Ozeans vertreten. 2006 folgt eine große Ausstellung in Moskau. Dies mag zur Einführung genügen.

Das *Triptychon III* aus der Reihe *Vanitas*, 2003, hängt mit dem Thema unserer Tagung zusammen, da es sich, schwer erkennbar, um die Fotografie ausgeschnittener Hautpassagen eines toten Körpers handelt (Abb.1). Sie weisen eine völlig andere Struktur auf als etwa realistische Abbildungen von Leichen oder Leichenteilen, die sich auf den ersten Blick präsentieren und identifizierbar sind. Wir kennen aus der Geschichte der Anatomie unzählige Beispiele von Hautpräparaten und Moulagen, oder heute aus Lehrbüchern der Dermatologie die Fotos von Hauterkrankungen in ähnlicher Vergrößerung wie hier bei Danuser. Solche Abbildungen dienen der Information, es sind wissenschaftsgenerierende Bilder, wir haben eine Sprache und Begriffe dafür. Doch wir haben auch bestimmte ästhetische Konventionen für die Abbildung des toten Körpers, die uns, wenn wir damit konfrontiert werden, den Umgang mit Leichen-Bildern erlauben. Die extrem vergrößerten abstrakten Hautlandschaften auf dem *Triptychon* von Danuser hingegen entziehen sich der medizinischen Information ebenso wie der metaphysischen oder existenziellen Semantik des Todes. Sie anästhesieren unser teilnehmendes Gefühl und jegliche Empathie und zeigen nichts als abstrakte Formen und Fältelungen, die mit Leben zu assoziieren uns verwehrt ist. Der Titel *Triptychon* lässt zwar an das klassische Altarbild sakraler Kunst denken; doch was auf mittelalterlichen

Altarbildern oft zu einem Dreiklang von Geburtsszene, Selbstopfer am Kreuz und Erlösung konfiguriert war, wird auf den Fotos Danusers radikal dementiert. Wir können uns so wenig in einer heilsgeschichtlichen Opfer-Theologie einrichten wie in der Sicherheit medizinischen Wissens. Die Bilder des Todes, die uns hier entgegnetreten, sind vor allem: Entzug des Sinns. Vielleicht ist es das, was den Skandal des Todes ausmacht, seine abstrakte Gleichgültigkeit gegenüber jeder menschlichen Sinnzuweisung.

HANS DANUSER:

Vielleicht nehme ich Dich jetzt zu wörtlich; aber wenn dies, was Du soeben gesagt hast, aus den Bildern spricht, nämlich »der Entzug des Sinns«, sind sie meiner ersten Hilflosigkeit sehr nahe, die ich an diesen Orten gespürt habe. Wir sehen Bilder von Opfern von Gewalt, die zum Tode führte. Es sind im eigentlichen Sinn sinnlose Tode.

Das Triptychon machte ich für die Ausstellung mit dem Titel *Wege zur Unsterblichkeit*, 2003, im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich. Es stand im Dialog mit Ferdinand Hodlers monumentalen Wandfresken *Heroischer Rückzug von Marignano*. Hodler zeigt die geschlagenen und verstümmelten Söldner nach der verlorenen Schlacht, wie sie auf ihrem Rückzug in den Sümpfen der Poebene versinken.

HARTMUT BÖHME:

In dem Projekt *In Vivo* (Abb. 2), das von 1979 bis 1989 gelaufen ist, erkundete Hans Danuser, wie schon angedeutet, fotografisch die Tabuzonen der hochtechnischen und industriellen Gesellschaft: Erstens ist dies die Sphäre der Energie – Danuser ist bis in das Innerste der Atomkraftwerke vorgedrungen und bis in die Todeszonen von Los Alamos. Zweitens ist es die Sphäre der Strahlen, insbesondere der Lasertechnologie, ferner die Sphäre des Geldes, eine Goldgießerei, in der Danuser das mythische und fetischistische Herzstück der Ökonomie, das Gold erkundet. Es ist schließlich die Sphäre der Reinräume der Biotechnologie und Pharmaforschung, wo es auf molekularer Ebene um die Einheit des Lebens geht, nicht um die ökonomische Einheit des Geldes, nicht um die mikrophysikalische Einheit des Atoms. Und schließlich hat Danuser in der Pathologie und Gerichtsmedizin gearbeitet, in dem ebenso mythischen wie wissenschaftlichen Grenzraum zwischen Leben und Tod.

Diese Sphären hat er zehn Jahre erkundet und fotografisch gestaltet, und er ist dabei zu einem künstlerischen Kundschafter in den brisantesten Empfindlichkeitszonen unserer Gesellschaft geworden.

Wie kam es zu diesem schwierigen Abenteuer des Eindringens in

die Taburäume unserer Gesellschaft, zu denen der Tod natürlich auch gehört? Wie kam es zu diesem Projekt?

HANS DANUSER:

Dieser Bildzyklus ist meine erste Arbeit, bei der ich mich entschlossen habe, mit Fotografie zu arbeiten.

Die sich dann in den 80er Jahren entwickelnde freie Fotografie war erst eine inszenierte Fotografie oder aber sogenannte Alltagsfotografie, das heißt, sie zeigte die Freizeit oder das Private. Aber mich hat schon damals die Arbeitswelt interessiert. Sie ist ein wesentlicher Bereich, der uns bewegt, wir verbringen dort den größten Teil unserer Lebenszeit. Der Arbeitsplatz ist ein Lebensraum. Ich denke auch, dass über die Arbeit ein wesentlicher Teil unserer Welt gestaltet und eine Entwicklung vorangetrieben wird. Spannend war für mich, dass gerade zu den wichtigsten Arbeitsbereichen ein Zugang von Außen verschlossen war. In den Medien wurde wohl über solche Bereiche diskutiert, aber eine unabhängige Bildfindung war tabuisiert. Diese Tabubereiche zu knacken, war Teil meiner Arbeit, und es gab mir dann in Folge auch vereinzelt die Möglichkeit, von gewissen Dingen und Situationen erste Bilder, Bilder ohne Vorbilder zu machen. Nicht in einer Sicht von Außen, sondern eben von Innen her, in einem Alltagsselbstverständnis. Das Bild, das wir jetzt betrachten, ist an einem universitären Institut für Anatomie anfangs der 80er Jahre entstanden.

HARTMUT BÖHME:

An diesem Foto ist zunächst auffällig, dass die Arbeitenden, von denen Du sprichst, nämlich die Pathologen und Studierenden, fehlen. Und die Leichen wiederum sind verhüllt, sie machen eher den Eindruck von Mumien als von Leichen. Es wird etwas gezeigt und gleichzeitig etwas nicht gezeigt, die lebendigen Menschen werden nicht gezeigt, und die toten Menschen werden nicht gezeigt.

HANS DANUSER:

Ich fotografierte, wie Du sagst, keine Menschen, die arbeiten, sondern ich habe deren Werkstätten, Labors und Produktionsräume fotografiert: Spuren, die die Menschen hinterlassen, deren Requisiten – wenn man so will, den Bühnenbereich der Arbeit.

HARTMUT BÖHME:

Das Arrangement von Tischen und der darauf präsentierten Leichen suggeriert ein fast noch klassisches Sujet. Dinge und Körper sind als solche noch zu identifizieren, man kann fast eine Geschichte dazu erfinden. In diesem Sinne ist es noch ein klassisch komponiertes Foto, auch wegen der starken Fluchtperspektivik, die in diesem Bild herrscht.



ABB. 2: ANATOMIESAAL
HANS DANUSER, »MEDIZIN I«, TEIL DES »IN VIVO«-ZYKLUS, 1980 – 1989
FOTOGRAFIE AUF BARYTPAPIER, 50 × 40 CM
COURTESY COLECCION GEORGE REINHART

Das bringt mich auf die Frage: In welchem Verhältnis stehen der tote und der lebendige Körper zueinander, wenn die Vorgänge der Arbeit selbst, die anatomische Objektivierung der Leichen durch die Pathologen, anwesend sind? Es stellt sich auch die Frage nach Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit: Was zeigt eigentlich ein Foto? Was will der Fotograf zeigen? Was sehen wir? Und was sehen wir gerade auf einem Foto wie diesem nicht, das sich in seiner Zeigegestik relativ stark zurücknimmt?

HANS DANUSER:

Die Beobachtung der Inszenierung dieser Orte der Forschung am Menschen war für mich ein Weg einer langsamen Annäherung. Ich wusste, ich wollte mich mit der Anatomie des Körpers des Menschen befassen, das war mein Einstieg, und nicht der Tod als solches oder das Sterben. Das war mein Interesse, das ich als Fotograf, als Künstler hatte.

Wenn man meine Bilder von damals bis heute betrachtet, stellt man fest, dass langsam Schicht für Schicht eine neue Sichtbarkeit entblößt wird, die sich aus dem Hintergrund zum zentralen Bildmotiv herauschält. Was diese Fotografie schön zeigt: Man weiß ja, was unter den

Tüchern ist, man sieht nur die Oberfläche, aber eigentlich ahnt der Betrachter, was da ist und hat seine eigene Projektion.

HARTMUT BÖHME:

Genau, nicht einmal Kinder würden sich vertun, wenn sie gefragt würden, was hier zu sehen ist. Wenn man indessen an Deine späteren Bilder denkt, scheint das aber untypisch zu sein. Dass dieses Foto, die wenn auch verhüllten Körper der Verstorbenen und die Räume, in denen sie zum Objekt von Wissenschaft gemacht werden, zeigt, kommt mir wie der Ausgangspunkt für einen danach einsetzenden Prozess zunehmender Abstraktion vor, durch den das Foto ästhetisch autonom gegenüber dem dargestellten Objekt wird.

Auf diesem Foto verschwinden sowohl das Objekt wie auch die pathologische Prozedur (Abb. 3); nicht einmal der Raum ist eindeutig zu identifizieren. Wir sehen nichts als einen abstrakt-geometrischen Raum, der zentralperspektivisch ausgerichtet ist, aber so, dass die Achse zu nichts führt, sie hat kein Ziel. Die Augen bewegen sich durch einen geometrisch vergitterten Raum auf etwas hin, was scheinbar nach oben führt, es wird heller dort. Aber dort ist nichts, nichts, das in irgendeiner Weise ein Ziel darstellte. Es ist nichts als geometrierte Leere. Im formalen Aufbau erinnert dieses Foto sehr an Paul Klees stark geometriertes Gemälde »Haupt- und Nebenwege«, auf dem ebenfalls keine begehbaren Wege und benennbaren Ziele zu sehen sind. Im Blick auf Deine späteren Fotos haben wir hier vielleicht einen Ausgangspunkt für Deine Ästhetik: das Zeigen des Abwesenden, der Entzug der Darstellung, das Verharren an Oberflächen der Dinge und Körper, auch an der Oberfläche des Unmenschlichen. Das ist das für mich Bemerkenswerte an diesem Foto. Auch das Verschwinden des Horizonts: Man findet nicht aus dem Bild heraus, ist Gefangener seiner Geschlossenheit. Man ist einer Abwesenheit ausgesetzt: Vielleicht gibt sich in dieser Negativität ein Moment des Todes zu spüren. Das scheint ein Foto auf dem Wege dessen zu sein, was Du später immer wieder versuchen wirst.

HANS DANUSER:

Man kann das in dieser Richtung verstehen. Es hat etwas Eingeschlossenes und doch gleichzeitig Endloses, ein Gerichtetsein, und dann diese Sauberkeit.

ABB. 3: RAUMSITUATION ANATOMIE
HANS DANUSER, »MEDIZIN I«, TEIL DES »IN VIVO«-ZYKLUS, 1980–1989
FOTOGRAFIE AUF BARYTPAPIER, 50 × 40 CM
COURTESY COLECCION GEORGE REINHART



HARTMUT BÖHME:

Diese Sauberkeit, das Hygienische, technisch gesehen der so genannte Reinraum, ist charakteristisch für alle die Räume, mit denen Du Dich auseinandergesetzt hast, ob es nun um Atomkraftwerke, gentechnische Labore oder Laserforschung geht. Es sind Reinräume, in denen der Mensch eine riskante, schmutzige organische Masse darstellt; er muss sich von Kopf bis Fuß einhüllen, um die Forderungen von Sicherheit und Hygiene zu erfüllen. Daher vielleicht die eigentümliche Menschenleere auf Deinen Fotos. Ich erinnere mich an eines Deiner Fotos aus einem Atomkraftwerk, wo Du nur die Ganzkörper-Anzüge fotografiert hast, mit welchen sich Menschen einhüllen müssen, wenn sie die hochsensiblen Arbeitsräume betreten (Abb. 4). Diese Hüllen wirken derart abstrakt und sind so sehr zu reinen Formgebilden geworden, dass ihre Funktion nicht mehr erkennbar ist. Diese Unentzifferbarkeit nimmt auf Deinen Fotos im Lauf der Zeit zu. Man weiß nie, an welchen Orten diese Bilder eigentlich gemacht worden sind. Es ist eine Verweigerung unseres Bedürfnisses, sinnhaft und anschaulich zu denken, etwas zu lokalisieren und uns zu orientieren. Das ist scheint eine Hauptrichtung Deiner Arbeiten. Zugleich werden sie dadurch zunehmend autonom: Sie zeigen nicht mehr etwas, sondern sich selbst, nämlich Formen, Strukturen, Lichtverhältnisse, Oberflächen.

Wir sehen hier ein weiteres Triptychon (Abb. 5), ein dreiteiliges Altarbild. In der Mitte wird oft eine Opferszene dargestellt, die Opferung von Jesus Christus oder eines Märtyrers. Hier aber ist es ein Körper, der weder als Mann noch als Frau erkennbar ist. Wir sehen das Bild eines nach der Sektion wieder zusammengenähten Kopfes, der keinerlei Erlösung verspricht. Der Mittelteil wird flankiert von zwei leeren, gekachelten Räumen, die nichts mehr erzählen. Die Funktion des Triptychons, nämlich eine heilsame Szenenfolge zu erzählen, die über den Tod hinaus einen Sinn vermittelt und den Tod als Absolutes überwindet. Dieses in der Logik des Opfers verankerte Jenseitsversprechen wird hier radikal verneint. Der Tod, jenseits dessen, was er den Anatomen gelehrt hat, ist so absolut geworden wie die Räume leer sind.

HANS DANUSER:

Der *In Vivo*-Zyklus besteht aus Einzelbildern und dann über deren Ordnung und Zuordnung auch aus einzelnen Bildgruppen. In dem

ABB 4: SCHUTZANZÜGE

HANS DANUSER, A-ENERGIE, TEIL DES »IN VIVO«-ZYKLUS, 1980 – 1989,

FOTOGRAFIE AUF BARYTPAPIER, 50 × 40 CM

COURTESY COLLECTION GEORGE REINHART





ABB. 5: HANS DANUSER, TRIPTYCHON ANATOMIE
»IN VIVO«-ZYKLUS, 1980 – 1989
FOTOGRAFIE AUF BARYTPAPIER, JE 50 × 40 CM
BILD: AUSSTELLUNGSSITUATION, SAMMLUNG BÜNDNER KUNSTMUSEUM



Triptychon, das wir jetzt anschauen, formulierte ich einen perspektivischen Raum über ein Hochformat links und ein Breitformat rechts, das formal ein Teilsegment des linken Raumes aufgreift. In der Mitte das Portrait. Der Körper hier ist vielleicht ein Jahr, vielleicht schon zwei Jahre tot. Ich bin an einem Ort der Wissenschaft. Und was ich hier beobachten konnte, war, wie ein Körper sich verändert, dass der Tod für den Körper ein Anfang von etwas Neuem sein kann und nicht das Ende. Er wurde ein Android. Es ist nicht klar, ist es ein Mann oder eine Frau. Die Situation öffnete mir die Möglichkeit zu versuchen, ein Portrait vom Menschen zu machen. Es ist das einzige Portrait überhaupt in meiner gesamten Arbeit seit nun bald 25 Jahren, das einzige, das ich stehengelassen habe. Vielleicht wegen dieser Ambivalenz.

HARTMUT BÖHME:

Dass es das einzige Portrait ist, bringt mich wieder auf die Abwesenheit des Menschen. Ich frage mich, inwieweit das Normale, vielleicht auch das Humane und die Bindung der Bilder an Einfühlbarkeit, an die Dramen des Lebens und des Sterbens überhaupt noch Gegenstand Deiner Kunst sind. Auf diesem Bild ist dieses Drama des Menschen gerade eben noch einfühlbar. Aber zum letzten Mal. Dann verschwindet nicht nur der Mensch, sondern auch der mythische Tod aus den Bildern. Ich erinnere an die Tradition des Totenportraits, ein fotografisches Genre im 19. Jahrhundert: Der Tote wurde in den Fotoateliers frisiert, geschminkt, angezogen, drapiert und als Pseudo-Lebender, zum Angedenken der Nachgeborenen, fotografiert. Das Toten-Portrait ist auch ein Genre in der Geschichte der anatomischen Abbildungen. All dies ist hier bei deinem einzigen Porträt gerade noch assoziierbar. Doch charakteristisch für deine Kunst ist das völlige Zurücktreten eines memorialen, melodramatischen oder dokumentarischen Verhältnisses zu Toten.

HANS DANUSER:

Die Abwesenheit des handelnden Menschen macht es Dir oder einem anderen Betrachter möglich, durch die Raumszenerie zu gehen. Aber vielleicht ist dieses Wandern durch meine Fotografie mehr eine Suche nach dem Menschen und vielleicht auch eine Spurensuche nach den Dramen des Lebens, und sicher, ja, inszeniert meine Fotografie nicht den Tod, weder allgemein oder den toten Körper einer bestimmten Person.

HARTMUT BÖHME:

Auf dem nächsten Foto kommen wir dieser Verabschiedung der Fotografie des figuralen Todes, in der der Tote als Person noch identifizier-

bar scheint, noch näher (Abb. 6). Hier ist das Gesicht verhüllt und das Moment der Einfühlbarkeit wird verweigert. Ein präparierter Körper, noch in weiten Teilen intakt, wird gezeigt. Und soweit ich sehe, ist dies das letzte Foto, was noch Elemente von Naturalismus enthält. Die Bilder danach begegnen uns in einer neuen Form.

Ein kleines Detail ist wichtig: Der Arm wird in einer Armfessel gehalten. Dies erinnert an die sehr alte Tradition eines Darstellungstyps von toten Körpern in der bildenden Kunst. Maler haben darstellungstechnisch nicht nur um die Evidenz des Lebendigen, sondern auch die Evidenz des Todes gerungen. Wie ist das Tote des Toten darzustellen? Es gibt eine wichtige Passage in dem Traktat »Über die Malerei« von Leon Battista Alberti; darin geht es um die Darstellung des Toten. Und der schlaff herunterhängende Arm und der zur Seite fallende Kopf werden als sicheres visuelles Zeichen des Todes empfohlen. Alberti sagt, dass es auf die Darstellung dieser Schwere des toten Körpers ankommt. An Darstellungen der Kreuzabnahme Jesu Christi, dessen Körper nichts mehr ist als organische, tote, schwere Masse, kann man ablesen, wie sehr man Albertis Empfehlung gefolgt ist.

HANS DANUSER:

Das Zeigen des Totseins durch den herabhängenden Arm ist eindrücklich. Das Festgebundensein des Armes in dieser Fotografie macht dies vielleicht noch stärker bewusst. Ich habe im ganzen *In Vivo*-Zyklus bei der fotografischen Aufnahme nie in die vorgefundene Versuchsanordnung, das Setting eingegriffen, auch die Lichtsituation habe ich belassen. Die Fotografie hat hier also auch eine beobachtende und dokumentarische Kompetenz, indem sie uns erst Jahre später auf das Lederbändchen aufmerksam macht, das der Anatom sicher aus praktischer Überlegung benutzte, um ein Abgleiten des Armes und das Gewicht des Armes festzuhalten.

Was mir erst später an meinen Fotografien zur Anatomie des Menschen aufgefallen ist: Ich habe nie einen Körper vollständig nackt gezeigt, es ist immer etwas verhüllt; immer wird ein anderer Körperteil freigelegt.

Nach Beendigung des *In Vivo*-Zyklus Ende der 80er Jahre haben sich zwei Bereiche herauskristallisiert, die mich wirklich berührt

NÄCHSTE SEITE ABB. 6:

TORSO IN ANATOMIE

HANS DANUSER, »MEDIZIN I«, TEIL DES »IN VIVO«-ZYKLUS, 1980 – 1989

FOTOGRAFIE AUF BARYTPAPIER, 50 × 40 CM

COURTESY COLECCION GEORGE REINHART





haben und die ich vertiefen wollte. Das war zum einen mit dem *Strangled Body*-Zyklus und den *Vanitas*-Arbeiten das Post-mortem-Thema, und mit den *Frozen Embryo Series* der pränatale Bereich. Ich habe mich aus dem für uns sichtbaren, aktiv erlebbaren Leben herausbewegt, und das hat auch die Fotografie verändert und fürs Erste augenfällig zu einem größeren und anderen Format geführt.

HARTMUT BÖHME:

Hier ist realisiert, was ich mit der zunehmenden Abstraktion Deiner Fotos meinte: Handelt es sich nicht um eine Aufnahme eines ausgewaschenen Flusstals in Sibirien aus 10.000 Metern Höhe? (Abb. 7) Oder handelt es sich um eine winzige Haut-Zone? Von nun an kommt man als Interpret ins Schlingern. Konnten wir bis jetzt noch große Worte finden über Alberti, Altäre, Opfer, Portraits und so weiter, so wird man als Betrachter zunehmend irritiert. Das beginnt schon bei der Maßstäblichkeit: Ist das eine Fotografie aus großer Höhe auf eine Landschaft oder aus nächster Nähe auf einen Fels? Wir haben keine Anhaltspunkte zur räumlichen Relationierung; Lage- und Abstandsbeziehungen sind nicht erkennbar. Damit beginnt eine neue Begegnungsform mit dem Tod. Er teilt sich gleichsam *asthetisch* mit, als eine bis zum Schaudern reichende Irritation der Perzeption. Die Perzeption verliert ihren Halt. Was ist es, was uns hier sinnlich begegnet?

Dieser Moment der Ungewissheit und Ausweglosigkeit ist eine neue Weise der Auseinandersetzung mit dem, was Tod heißt. Durchweg fotografiert Danuser Hautzonen, die der Vergänglichkeit schon ausgesetzt sind. Es sind verfleckende, verwesende Hautpartien, aber auch Hautstellen, die einer Gewalttat ausgesetzt waren. Ich denke an Bilder, auf welchen man keinen gewaltsam zu Tode gekommenen Ganz-Körper sieht, sondern winzige Passagen von Körperoberfläche, die Spuren von Verwesung, Verwundung, Vernarbung oder natürlicher Faltung zeigen.

HANS DANUSER:

1989 haben sich erst in Europa und dann weltweit die politischen Einflussbereiche und Werte verschoben, gewisse Sicherheiten haben sich als unsicher erwiesen, und letztlich musste sich jeder neu orientieren. Ich begann, mich auf zwei Ebenen in meinen Bildern zu bewegen. Beim Motiv der Landschaft experimentierte ich mit dem Auslassen und Vernachlässigen von uns geläufigen Anhaltspunkten für Proportionen und Maßstäblichkeit wie Haus, Mensch, Tier oder Baum etc. Beim Körper probierte ich das Weglassen von Auge, Ohr oder Finger. Damit hab ich ein Spiel getrieben. Ich habe Landschaftsbilder



ABB. 7: HANS DANUSER, TRIPTYCHON »VANITAS«, 2003
9-TEILIG (I 1 – I 3, II 1 – II 3, III 1 – III 3)
FOTOGRAFIE, PIGMENT AUF PAPIER, JE 140 × 150CM
BILD: BILDTABLEAU I 1, COURTESY MUSEE SUISSE

gemacht, in denen manchmal ein Fußabdruck oder die Spur eines Radreifens sichtbar ist. Diese Maßstäblichkeit, diese Sicherheit hat das nachfolgende Bildtableau aber schon wieder nicht. Das war das eine Moment, das Moment der Maßstäblichkeit. Mein anderes Interesse galt dem Unterlaufen der Hierarchie eines Bildes in der Bildbetrachtung. Wir sind es gewohnt, dass das Unten und Oben in einem Bild fixiert sind und dass je nach Positionierung des Dargestellten im Bild seine Bedeutung ab- oder zunimmt. Ich habe das Format gewechselt. Für diese neuen großformatigen Arbeiten habe ich das Quadrat entdeckt, was es mir möglich machte, die Bilder zu drehen. Kein genaues Quadrat, es ist minimal gedehnt auf das Format 140 cm auf 150 cm. Das präzise Quadrat hat in der Wahrnehmung des Betrachters etwas implodierendes, man nimmt es als verklemmt aggressiv wahr; auf eine Person übertragen, als autistisch. Diese leichte Ausdehnung lässt meine Bildtableaus in den Raum greifen und atmen und lässt sie dennoch als Quadrat wahrnehmen. Aber eigentlich sollten wir ja über das nächste Bild sprechen.

HARTMUT BÖHME:

Es heißt *Vanitas* (Abb. 8). Unter diesem Titel stand die gesamte Barockepoche. Der Titel ruft diese metaphysische Tradition auf, die aber weder visuell noch emblematisch umgesetzt wird. Wie beim Triptychon finden wir auch hier die Abweisung unseres Begehrens nach Sinn. Die ästhetische Erfahrung wird gegenüber der Tradition frei. Zwar können wir erläuternd beifügen, dass es sich um eine Hautfältelung handelt. Und philosophisch Gebildete mögen an Gilles Deleuze denken, der sein Buch über den Barock unter den Titel »Die Falte« setzte. Doch das alles hilft hier nichts mehr. Wir kommen vielleicht weiter, wenn wir sagen, dass die Fotografie hier – nach dem Durchgang durch Atomkraftwerke und Anatomiesäle – ihr eigenes ästhetisches Vermögen verteidigt und durch Abstraktion einen Darstellungsraum gewinnt, der nicht mehr auf Botschaft, Zeugnis oder Bedeutung verpflichtet ist, sondern nur noch auf Form. Ist dies der Konter auf all die schwierigen Erfahrungen in der Hochrisiko-Zonen unserer Gesellschaft?

HANS DANUSER:

Ja. Ich möchte es nur nicht im eigentlichen begrifflichen Sinne »Abstraktion« nennen, sondern vielmehr unvoreingenommenes und genaues Betrachten. Ich denke, mein »Konter« war, dass ich genau hinschaute und nur mit dem arbeitete, was wirklich da war, was meine Augen mir zeigten, also keine Inszenierung betrieb, oder andersherum,

nicht auf die Selbstinszenierung dieser Orte eingegangen bin. Interessanterweise nehmen wir dieses akribische Abtasten von Oberflächen und Raumsituationen, für das die analoge Fotografie prädestiniert ist, oftmals nicht als »reales« Abbild, sondern als Abstraktion wahr. Ein weiterer Aspekt ist die sichtbare Ordnung und meine Fokussierung auf die Methodik, wie die Wissenschaft sich dem Objekt ihrer Untersuchung annähert und die sich dann auch in meiner Fotografie zeigt. Das ist vielleicht die Abstraktion. Zusätzlich aber ist da die große emotionale Berührung, wie sich mir als Künstler z.B. die Situation in der Rechtsmedizin darstellt. In der Rechtsmedizin haben wir es mit Gewalt an Körpern zu tun. Meine Begegnung mit dem, was Menschen anderen Menschen an Gewalt, die bis zum Tode führt, antun, hat mich erschüttert.

Über die Zeit hat mich aber auch folgende Beobachtung fasziniert, dass der geschundene Körper in der Sichtbarmachung der Gewalteinwirkung durch die Fotografie und *nur* in der Darstellung der Fotografie an Kraft zurückgewinnt.

HARTMUT BÖHME:

Dem möchte ich ein wenig widersprechen. Auf den Fotografien sieht man keine Körper als Objekte von menschlicher Gewalt. Vielleicht ist ein Mord vorgefallen, aber das ist nicht zu sehen. Für mich tritt etwas anderes hervor: Die Bilder werden Texturen immer ähnlicher, amorphen oder stratigraphischen Strukturen, die am ehesten an topographische Aufnahmen erinnern. Der Topograph nimmt die Oberfläche der Erde auf. Die topografische Geste bei Dir löst sich vom Inhaltlich-Sujethaften, dadurch wird Fotografie explizit zu dem, was sie ohnehin ist: Aufnahme von Oberflächen. Man kann dies an Deinen kartographischen Erkundungen von Haut sehen. Ähnlich ist es, wenn man mit der Kamera die Haut der Erde erkundet. Du wirst eine Art Topograph. Es geht weniger um die Tragik des Todes und die Gewalt an Körpern, wie sie uns in der Anatomie oder der Rechtsmedizin begegnen, sondern es geht um Topographien von Oberflächen. Oberflächen von Körpern sind auch Schutzhüllen. Die Haut ist unser größtes Organ, eine sensible Membran; Haut stellt eine solche Schutzhülle dar. Und als solche ist sie vulnerabel, empfindlich gegen Gewalt: Das war Dein Ausgang. Schließlich sind es aber Haut-*Landschaften* geworden, die sich mit anderen Landschaftstypen verbinden lassen.

HANS DANUSER:

Du kommst auf das Motiv der Landschaft in meiner Fotografie zu sprechen. Dieses Motiv entdeckte ich anfangs der 90er Jahre. Ab 2000



ABB. 8: HANS DANUSER, TRIPTYCHON »VANITAS«, 2003

9-TEILIG (I 1 – I 3, II 1 – II 3, III 1 – III 3)

FOTOGRAFIE, PIGMENT AUF PAPIER, JE 140 × 150 CM

BILD: AUSSTELLUNGSSITUATION, WAND RECHTS (III 1 – III 3), COURTESY MUSEE SUISSE



führte ich es unter dem Titel *Erosion* fort (Abb. 9, 10, 11 und 12). Die Oberfläche einer Landschaft und die Oberfläche eines Körpers sind permanenten Veränderungen unterworfen. Die Landschaft bot mir neben dem Körper eine weitere Möglichkeit, durch das Betrachten und Fotografieren der Oberflächen über die Zeit Veränderungen sichtbar zu machen. Ein Körper oder eine Landschaft, das sind Dinge, die nicht stabil sind, die letztlich unaufhaltsam erodieren oder sich neu aufwerfen. Das war mein entscheidendes Interesse, warum ich das Motiv der Landschaft aufgegriffen habe. Es hat mich fasziniert, dass wir uns immer neu orientieren müssen. Eigentlich müsste man jeden Tag eine neue Karte der Welt erstellen, weil alles in Bewegung ist.

HARTMUT BÖHME:

Was ist das, ist es Stein, Schiefer?

HANS DANUSER:

Schiefer. Schiefergebirge in Graubünden in den Alpen und in Wales in England.

HARTMUT BÖHME:

Schiefer, ein relativ brüchiges, lockeres Gestein. Diese hautartige Oberfläche, das Runzlige und Rissige, auch Porenhafte, ist vielleicht eine Analogie zu den Hautbildern. Mir scheint, dass das Projekt der Kartographie der menschlichen Haut übergeht in eine Art Anatomie der Erde. Wenn ich Anatomie der Erde sage, denkt man schnell an Leonardo da Vinci, der eine ästhetische Anatomie der Erde betrieb, insofern er den Erdkörper als lebendigen Organismus beschrieb und darstellte. Die Felsen sind die Knochen, die Gebirge stützen als Beständiges und Unzerstörbares das Fleisch des Erdkörpers, die Adern sind die Flüsse, und das Ein- und Ausatmen die Bewegung von Ebbe und Flut.

Mir scheint, dass auf diesem Foto die feste Morphologie aufgelöst ist zugunsten des Amorphen und des Unbeständigen. Es gibt auch keine durch Symmetrie und Proportionsverhältnisse zusammengehaltene Gestalt oder Figur. Die Haut-Bilder finden, so scheint es, eine ästhetische Resonanz in der Kartierung der Felsen, die so vergrößert werden, dass keine Gestalt sich mehr ausmachen lässt. Das Unregelmäßige, Ausgewachsene, Verwitterte dominiert. Vielleicht erinnert es an die Zeit der 90er, als die Chaostheorien Konjunktur hatten und überall Auseinandersetzungen über die scheinbar amorphen und doch wieder geordneten Strukturen der Materie geführt wurden. Bei Dir wird Materie zur komponierten Form, die sich gerade aus dem scheinbar Gestaltlosen ergibt. Diese Formmuster zeigen sich an anor-



ABB. 9: HANS DANUSER, »EROSION III« EINE BODENINSTALLATION, 2000 – 2006
9-TEILIG (III 1 – III 9)
FOTOGRAFIE AUF BARYTH PAPIER, AUFGEZOGEN AUF ALU 2MM, JE 150 × 140CM
BILD: BILDTABLEAU III 3, COURTESY COLLECTION WALTER A. BECHTLER



ABB. 10: HANS DANUSER, TRIPTYCHON »VANITAS«, 2003
9-TEILIG (I 1 – I 3, II 1 – II 3, III 1 – III 3)
FOTOGRAFIE, PIGMENT AUF PAPIER, JE 140 × 150 CM
BILD: BILDTABLEAU III 2, COURTESY MUSEE SUISSE



ABB. 11: HANS DANUSER, »EROSION II« EINE BODENINSTALLATION, 2000–2006
9-TEILIG (III 1 – III 9)
FOTOGRAFIE AUF BARYTH PAPIER, AUFGEZOGEN AUF ALU 2MM, JE 150 × 140 CM
BILD: BILDTABLEAU III 5, COURTESY COLLECTION WALTER A. BECHTLER

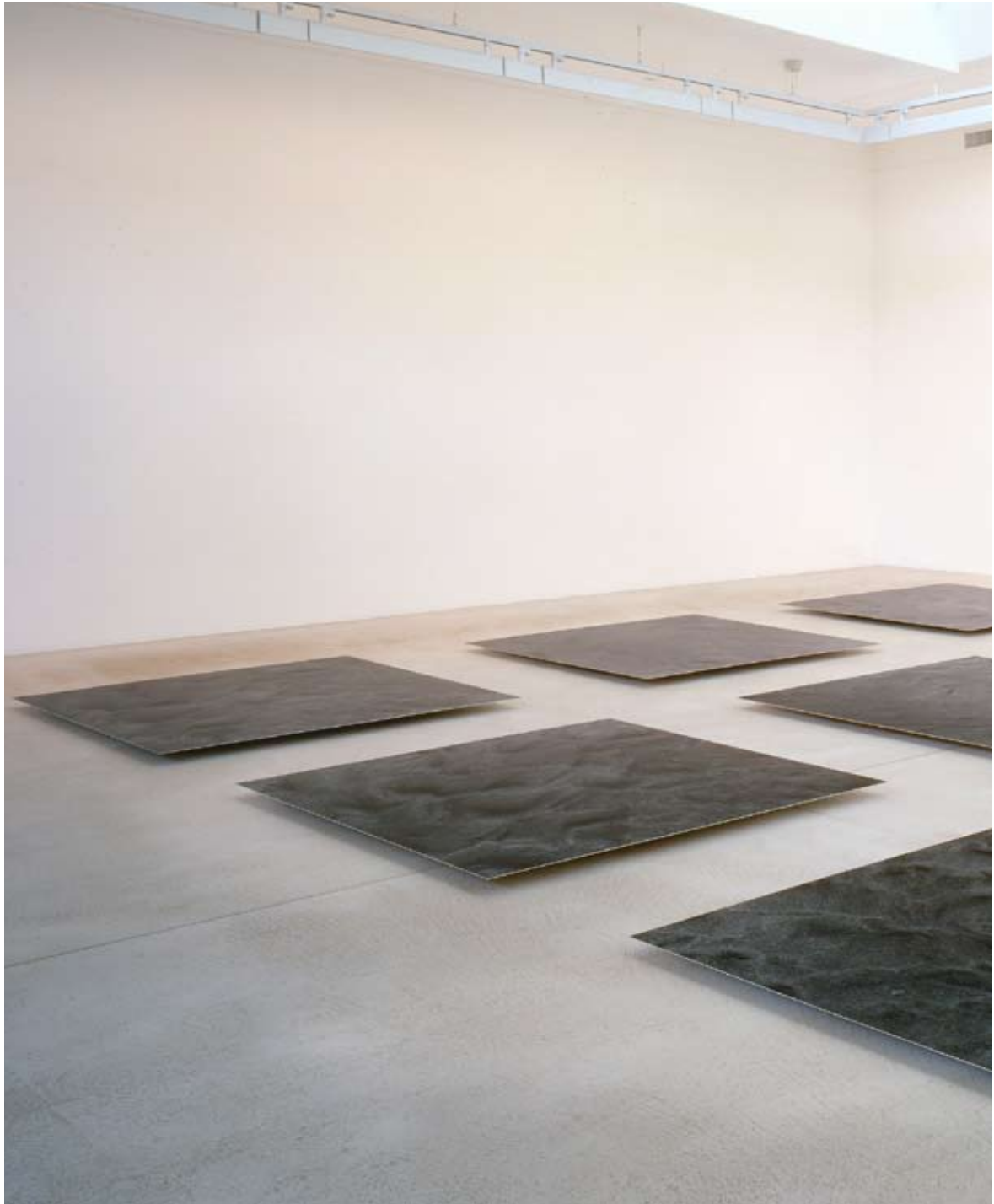


ABB. 12: HANS DANUSER, »EROSION III« EINE BODENINSTALLATION, 2000-2006
9-TEILIG (III 1 – III 9)
FOTOGRAFIE AUF BARYTH PAPIER, AUFGEZOGEN AUF ALU 2MM, JE 150 × 140 CM,
BILD: AUSSTELLUNGSSITUATION, COURTESY COLLECTION WALTER A. BECHTLER



ganischer wie organischer Materie, an Lebendigem wie Totem, Haut wie Felsen.

HANS DANUSER:

Das hast Du auf den Punkt gebracht. Mich irritiert, wie in der zeitgenössischen Fotografie die Landschaft verklärend, in sich ruhend und im Speziellen das Motiv *Berg* diffus eingenebelt oder als etwas Stabiles und Unverrückbares und letztlich auch konservativ als monumentaler und sicherer Rückzugsort verstanden, dargestellt wird, und nicht als Raum permanenter Veränderung und Bewegung. Hier macht die heutige Fotografie einen Rückschritt in die Motivfindung und Ästhetik der Malerei des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ich denke da etwa an Segantini, Hodler, Giovanni Giacometti und Amiet, aber auch Zünd und Anker.

Das Weltbild da Vincis, wie Hartmut es vorhin dargestellt hat, ist mir näher und sicher auch aktueller für die Wahrnehmung unserer Zeit als die meisten romantisierenden Landschaftsdarstellungen heute. Ich bin froh um Dein Beispiel, hat doch mein Zyklus, an dem ich jetzt arbeite, auch den Arbeitstitel *Landschaft in Bewegung*.

HARTMUT BÖHME:

Die Oberflächen sind niemals stabil (Abb. 13, 14, 15 und 16). Felsen altern ebenso wie Haut. Nur in anderen Zeithorizonten. Das Instabile der Oberflächenstrukturen wird dann verstärkt, wenn, wie Du es hier eingerichtet hast, die Fotografien nicht mehr an die Wand gehängt werden, so dass man ihnen gleichsam Auge in Auge gegenübertritt, sondern – was ich noch nie gesehen hatte – eine Bodeninstallation bilden. Dadurch nämlich werden die riffigen und runzligen Felslandschaften begehbar und ändern, je nach Betrachterstandort, ständig ihr Aussehen. Dieser Fluss der sich ständig modulierenden Wahrnehmung führt zu einer Art Animation des Toten. Muss nicht dasjenige, was ständig sein Aussehen verändert, leben? Es ist eine Erfahrung der Zeit. Solange sie ist, sind auch wir, sind Haut und Felsen, ist überhaupt Sein. Diese Begehbarkeit und die dadurch evozierte zeitliche Modulation der Bilder macht die Wahrnehmung der Haut- und Felsenlandschaften eigentümlich reflexiv. Vielleicht ist Formmodulation überhaupt dasjenige, was jenseits des Todes, der das Thema der Tagung ist, Organisches und Anorganisches verbindet.



ABB. 13: HANS DANUSER, »EROSION II« EINE BODENINSTALLATION, 2000 – 2006
6-TEILIG (II 1 – II 6)

FOTOGRAFIE AUF BARYTH PAPIER, AUFGEZOGEN AUF ALU 2MM, JE 150 × 140CM
BILD: BILDTABLEAU II 6, COURTESY COLLECTION FOTOMUSEUM WINTERTHUR

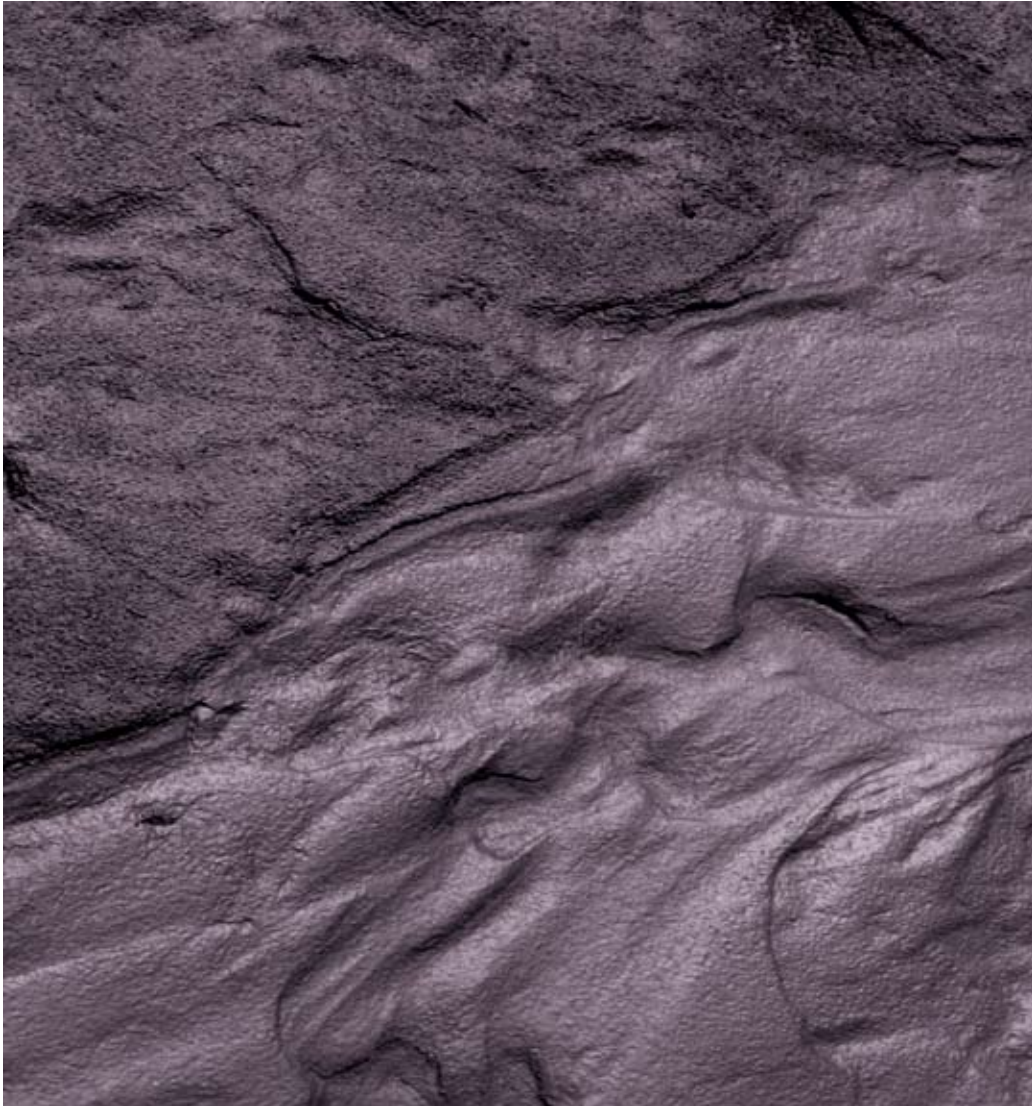


ABB. 14: HANS DANUSER, EROSION II EINE BODENINSTALLATION, 2000-2006
6-TEILIG (II 1 – II 6)

FOTOGRAFIE AUF BARYTH PAPIER, AUFGEZOGEN AUF ALU 2MM, JE 150 X 140CM
BILD: BILDTABLEAU II 2, COURTESY COLLECTION FOTOMUSEUM WINTERTHUR



ABB. 15: HANS DANUSER, »EROSION II« EINE BODENINSTALLATION, 2000 – 2006
6-TEILIG (II 1 – II 6)

FOTOGRAFIE AUF BARYTH PAPIER, AUFGEZOGEN AUF ALU 2MM, JE 150 × 140 CM
BILD: BILDTABLEAU II 3, COURTESY COLLECTION FOTOMUSEUM WINTERTHUR



ABB. 16: HANS DANUSER, »EROSION II« EINE BODENINSTALLATION, 2000 – 2006
6-TEILIG (II 1 – II 6)
FOTOGRAFIE AUF BARYTH PAPIER, AUFGEZOGEN AUF ALU 2MM, JE 150 × 140 CM
BILD: AUSSTELLUNGSSITUATION, COURTESY COLLECTION FOTOMUSEUM WINTERTHUR

