

Die Visualisierung des Unsichtbaren

Hans Danuser und Peter Zumthor: Eine Revision. Von Philip Ursprung

Envisioning the Invisible

Hans Danuser and Peter Zumthor: A Revision. By Philip Ursprung

Mein Bild der Architektur von Peter Zumthor stand bis vor wenigen Jahren einigermaßen fest. Ich hatte viel Respekt vor der Schönheit und atmosphärischen Wirkung seiner Bauten, der Konsequenz, mit der die verschiedenen Projekte auseinander hervorgingen, und dem im internationalen Vergleich gemächlichen Tempo, das sein Büro bestimmte. Aber ich war auch skeptisch gegenüber seiner Idee der Authentizität, der meiner Ansicht nach anachronistischen Auffassung der Natur sowie dem romantischen Impuls, der sein Werk durchdringt. Der Anspruch auf Selbstbezüglichkeit und Autonomie seiner Architektur liess mir als Historiker und Kritiker nur wenig Raum. Geprägt war dieses Bild durch den Besuch einiger seiner Bauten. Aber es war vor allem das Resultat der Fotografien, die Hans Danuser 1987 und 1988 von der Kapelle Sogn Benedetg gemacht hatte und über die ich Zumthors Werk zuerst wahrgenommen hatte. Namentlich jene Aufnahme, welche die sozusagen im Nebel aufgelöste Kapelle zeigt, hatte sich in meiner Imagination untrennbar mit dem Namen Zumthor verwoben. Vermittelt durch Danuser, fügte sich die neue Kapelle in eine jahrhundertlange Kette von trotzigem Burg-

ruinen ein, welche die Hänge der Gegend prägen. Die Assoziation des Romantischen, des Weltflüchtigen, ja des Kulturpessimismus stellte sich zwangsläufig ein, wenn ich an Zumthors Architektur dachte. Ebenso stand mein Bild von Hans Danuser fest. Ich war seinem Werk 1989 in der Ausstellung *In Vivo* im Aargauer Kunsthaus, Aarau begegnet (Abb.).¹ Die körnigen Schwarzweissaufnahmen von Kühltürmen, Laboratorien und Seziertischen hatten mich gleichzeitig fasziniert und irritiert. Wie angesichts von Zumthors Architektur war ich skeptisch gegenüber einer künstlerischen Haltung, die mir im Neoexpressionismus der 1980er-Jahre verwurzelt schien und deren Antimodernismus und Pathos mir fremd waren. Zugleich liessen mich die Bilder nie ganz los. In meiner Erinnerung kehrten sie im Lauf der Jahre immer wieder. Sie wuchsen

¹ Vgl. Hans Danuser, *In Vivo*, 93 Fotografien, Ausstellungskatalog Aargauer Kunsthaus Aarau, 1989

become inextricably connected in my imagination with the name Zumthor. Thanks to Danuser the new chapel took its place in a centuries-old sequence of defiant castle ruins that populate the hillsides in this area. Associations with Romantic ideals, other-worldliness — even cultural pessimism — inevitably arose whenever I thought of Zumthor's architecture. And my view of Hans Danuser was just as certain. I first encountered his work in 1989 in the exhibition *In Vivo* in the Aargauer Kunsthaus Aarau (fig.).¹ His grainy, black-and-white images of cooling towers, laboratories, and dissecting tables were both fascinating and discomfiting. In much the same way that I responded to Zumthor's architecture, skepticism colored my reaction to an artistic approach that seemed to me to be rooted in the Neo-Expressionism of the 1980s, and that favored an Anti-Modernism and pathos that were wholly alien to my way of thinking. And yet, I could never quite shake off the memory of those photographs. Over the years they kept coming back to me. They even grew, and

¹ See Hans Danuser, *In Vivo*, 93 Fotografien, exh. cat. Aargauer Kunsthaus, Aarau, 1989.

Up until a few years ago I was quite certain of my view of Peter Zumthor's architecture. I greatly respected the beauty and atmospheric effect of his designs, the logical progression from one project to the next, and — on the international stage — the comparatively moderate work-rate in his practice. But I was also skeptical about his notion of authenticity, about what seemed to me an anachronistic concept of Nature, and the ever-present Romantic undercurrent in his work. As an art historian and critic I was left little room for maneuver by the self-referentiality and autonomy of his architecture. My view of his work had been formed partly by my visits to some of his buildings, but much more importantly by the photographs Hans Danuser took of the Sogn Benedetg Chapel in 1987 and 1988; these were my first introduction to Zumthor's work. Most notably, a shot that shows the chapel seemingly dissolving in the mist had

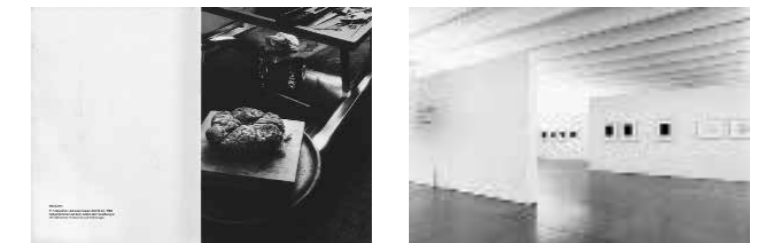
sogar an, sodass ich sie mir stets grösser vorstellte als in den kleinen Formaten von 50 x 40 cm, die in Wirklichkeit damals in Aarau gezeigt worden waren.

Dann besuchte ich im Frühling 2004 den Weiler Sogn Benedetg oberhalb Sumvitg. Schlagartig musste ich beide Bilder, sowohl dasjenige von Zumthor als auch dasjenige von Danuser, revidieren. Anstelle eines schwermütigen Baus, der in der Abgeschiedenheit der Alpen mit der Natur verschwimmt, stand ich vor einem der elegantesten und fragilsten Gebäude, die ich je gesehen hatte. Seit der Begegnung mit der Bibliothek Eberswalde von Herzog & de Meuron hatte ich kein so eindrückliches Erlebnis angesichts von neuer Architektur gehabt. Alles kam mir zeitgemäss vor, so als ob die Kapelle gerade eben gebaut worden wäre und nicht vor fast zwanzig Jahren. Der Bau, so meine Wahrnehmung, bestand ausschliesslich aus Oberflächen, die sich übereinanderlegten. Raum im herkömmlichen Sinne, das heisst, als dreidimensional erfahrbare körperliche

whenever I thought of them they were always larger than the small-format photographs — 50 x 40 cm — that had actually been shown in Aarau.

Then in spring 2004 I went to see the hamlet of Sogn Benedetg, up above Sumvitg. And I immediately had to revise the images in my head, my views of Zumthor and Danuser. Instead of finding a desolate edifice tucked away in the Alps, merging with the landscape, I came face to face with one of the most elegant, fragile structures I had ever seen. Not since my first sight of Herzog & de Meuron's Eberswalde Library had any new architecture made such a deep impression on me. Everything about it seemed to be of our own time, as though this chapel had been built only yesterday — not, as it was, almost twenty years ago. The building itself, or so it seemed to me, consisted exclusively of layered surfaces. It appeared to have nothing to do with space in the usual sense, that's to say, as a tangible, three-dimensional entity. Nor were there any windows, marking a transition between exterior and inte-

Entität, kam gar nicht vor. Fenster, welche den Übergang zwischen innen und aussen artikulierten — und ein Indiz für die Vorstellung einer räumlichen Kontinuität wären —, gab es nicht. Stattdessen war das Dach ein wenig abgehoben, um Licht einzulassen. Und die Wand, beziehungsweise die äusserste, mit Schindeln überzogene Schicht, die sich wie eine textile Membran um den Baukörper zog, war gerade so weit aufgespreizt, dass sich eine Öffnung anbot, die aber wiederum kaum als Tür bezeichnet werden konnte. Zudem war der Bau alles andere als erdverbunden. Im Gegenteil, die wenigen Stufen vor dem Eingang schienen vor dem Kontakt mit der Kapelle zu zögern, als ob der direkte



Ausstellungspublikation Hans Danuser, *Drei Fotoserien*, Doppelseite mit Bildern aus *IN VIVO*, Serie *Medizin I*, Bild III 5 (*Hirn*), Bündner Kunstmuseum, 1985

Exhibition publication Hans Danuser, *Drei Fotoserien*, double page with pictures from *IN VIVO*, the series *Medizin I*, no. III 5 (*Hirn*), Bündner Kunstmuseum, 1985

Ausstellungssituation von *In Vivo* (1980–1989) im Aargauer Kunsthaus, Aarau, 1989

View of the exhibition *In Vivo* (1980–1989) in Aargauer Kunsthaus, Aarau, 1989

rior — which would have served as indicators of spatial continuity of some kind. Instead the roof was marginally raised to let light in. And the wall, that is, the outermost layer, faced with shingles — that was drawn around the structure like a textile membrane — was splayed open just far enough to create an opening, although hardly one that could be described as a door. Added to which, this structure was anything but earthbound. On the contrary, the few steps leading up to the entrance seemed to shy away from actually touching the chapel, as though a direct connection between the ground and the building were impossible. The topography of the Alpine landscape and the topology of the architecture were at odds with each other, discontinuous.

Übergang zwischen dem Terrain und dem Gebäude unmöglich wäre. Die Topografie der alpinen Landschaft und die Topologie der Architektur waren unvereinbar, diskontinuierlich.

Zumthors Kapelle nahm vieles vorweg, was in der architektonischen Diskussion der letzten Jahre verhandelt wurde. Die topologischen Entwürfe von Architekten wie Ben van Berkel oder Foreign Office Architects aus den späten 1990er-Jahren, die um das Thema des Möbiusbandes kreisen, wirkten im Vergleich zu Zumthors ein Jahrzehnt früherer Lösung wie Illustrationen zu einem theoretischen Programm. Und auch das Wahrzeichen der Schweizerischen Landesausstellung Expo.02, Diller+Scofidios' *Blur Building*, das ich damals als bahnbrechende Auseinandersetzung mit der atmosphärischen Wirkung wertete, schien der Rhetorik der eigenen Urheber plötzlich hinterherzuhinken. Zudem verwies Zumthors Kapelle nicht, wie ich befürchtet hatte, nur auf sich selber. Vielmehr veränderte sie die Art, wie ich die Umgebung wahrnahm, und versetzte sozusagen das ganze Tal in Bewegung. Es ging nicht um Autonomie und Isolation, sondern im Gegenteil um Assoziation und Präzision. Der Bau schärfte meinen

Blick für die Zusammenhänge dieser Gegend, und er artikulierte die Energie, die hier floss. Energie nicht im Sinne von esoterischen Kraftlinien, sondern von institutionellen Zusammenhängen, welche die katholische Kirche in diesem Teil des Rheintals mit dem einst mächtigen Kloster Disentis und so mit dem globalen Katholizismus verbindet. Energie aber auch als Stromproduktion, von der die Region abhängt. Ich stand nicht nur in einer alpinen Landschaft, sondern auch in einer Industrielandschaft. Ich spürte keinen Widerspruch zum Urbanen. Zumthors Architektur machte deutlich, dass es gar keine Alternative zum Urbanen geben konnte, indem sie vom Drama einer Landschaft erzählte, die ganz und gar vom Menschen gemacht ist. Ich war nicht in der Peripherie, sondern mitten in einem Netz, dessen Fäden sich ausspannten nach Berlin, New York und Tokio.

the sense of esoteric energy lines, but of the institutional connections that still link the Catholic Church in this part of the Rhine valley with the once mighty Abbey Disentis which in turn connects with the global Catholic community. And also in the sense of the generation of power that is crucial to this region. This Alpine landscape was also an industrial landscape. But to me there seemed to be no contradiction with urbanism. Zumthor's architecture made it very clear that there could be no alternative to urbanism for it told of a landscape that was entirely made by human hand. I was not on the periphery but right at the heart of a network that extended to Berlin, New York, and Tokyo.

The Iconic Turn and the Perception of Architecture

The point of relating this experience was not to make much of my own subjective reaction. For my revised view is a consequence of the general shift in a notion that pervaded architecture in the 1980s but has only recently been satisfactorily described. I am referring here to the transition from the notion of architecture as a system of signs, as a text or language that can be 'read,'

Der Iconic Turn und die Wahrnehmung der Architektur

Ich erwähne diese Erfahrung nicht, um meine subjektive Reaktion ins Spiel zu bringen. Vielmehr ist meine Revision eine Folge der allgemeinen Verschiebung der Auffassung, welche in den 1980er-Jahren in der Architektur vorherrschte, die aber erst seit kurzem begrifflich beschrieben werden kann. Es handelt sich um den Übergang der Auffassung von Architektur als Zeichensystem, als Text oder Sprache, die 'gelesen' werden kann, hin zur Auffassung von Architektur als Bild, dessen Wirkung 'erfahren' wird. Bei diesem Übergang, Teil eines kulturgeschichtlichen Trends, der heute allgemein als «Pictorial Turn» oder «Iconic Turn» bezeichnet wird, spielte die Fotografie eine Hauptrolle. Und die Begegnung zwischen Danuser und Zumthor markiert einen entscheidenden Punkt.²

Die Revision des Bildes von Zumthors Architektur, die sich durch die Begegnung mit dem Gebäude aufdrängte, war Anlass, auch die Fotografie von Danuser genauer zu betrachten. Erst jetzt wurde

² Vgl. Ilka & Andreas Ruby, Philip Ursprung, *Images: A Picture Book of Architecture*, München, Prestel, 2004

to that of architecture as an image that affects the viewer and is 'experienced.' Central to this transition — part of a cultural trend that is today generally referred to as the "pictorial turn" or "iconic turn" — is the role of photography. And in this process the meeting between Danuser and Zumthor was to be highly significant.²

This revision of my view of Zumthor's architecture — prompted by my encounter with the chapel — also gave me the urge to take a closer look at Danuser's photograph. And it was only now that it dawned on me that of course this photograph did not exist in isolation; it is part of a series that in my mind had run together into a single image. In response to a commission from Zumthor, in 1987 and 1988 Danuser had taken these black-and-white

² See Ilka & Andreas Ruby, Philip Ursprung, *Images: A Picture Book of Architecture*, Munich: Prestel, 2004

mir bewusst, dass es sich ja nicht um eine einzelne Fotografie handelte, sondern um eine Abfolge, die nur in meiner Erinnerung zu einem Bild geronnen war. Danuser hatte im Auftrag von Zumthor die eben fertig gestellte, im September 1988 geweihte Kapelle 1987 und 1988 mit einer Mittelformat-Kamera und Schwarzweiss-Film fotografiert. Das Resultat war eine Serie von sechs quadratischen Fotografien. Sie wurden zuerst, zusammen mit Aufnahmen von Zumthors Schutzbauten für römische Ruinen in Chur und dem Atelierbau in Haldenstein, in der Ausstellung *Partituren und Bilder: Architektonische Arbeiten aus dem Atelier Peter Zumthor 1985–1988* in der Architekturgalerie Luzern und der Architekturgalerie Graz 1988 gezeigt. Danach wurden sie in den Zeitschriften *Du*, *Ottagono* und *Domus* publiziert.³

³ Vgl. «Domestico/Antidomestico 2», in: *Ottagono* 97, 1990; «Fotoessay III. Hans Danuser», in: *Du, Die Zeitschrift für Kunst und Kultur*, «Pendenzen: Neuere Architektur in der Deutschen Schweiz», Heft 5, 1992.

photographs (with a medium-format camera) of the newly constructed chapel, which was inaugurated in September 1988. The result was a series of six square, black-and-white photographs. They were first shown in the exhibition *Partituren und Bilder: Architektonische Arbeiten aus dem Atelier Peter Zumthor 1985–1988* — which also contained pictures of Zumthor's Shelters for the Roman archaeological site in Chur and his studio in Haldenstein — presented in the Architekturgalerie Luzern and the Architekturgalerie Graz in 1988. They were subsequently also published in the magazines *Du*, *Ottagono* and *Domus*.³ Danuser had photographed different aspects of the interior and the exterior, as though a single image could not do the chapel justice. So his interest was not, as I had imagined, simply in evoking things irrational and capturing the atmosphere, but rather in addressing a much more fun-

³ See «Domestico/Antidomestico 2,» in *Ottagono* 97, 1990; «Fotoessay III. Hans Danuser», in: *Du, Die Zeitschrift für Kunst und Kultur*, «Pendenzen: Neuere Architektur in der Deutschen Schweiz», no. 5, 1992

Danuser hatte verschiedene Aspekte des Inneren und des Äusseren aufgenommen, als ob ein einzelnes Bild dem Bau gar nicht gerecht werden könnte. Sein Thema war also weniger, wie ich geglaubt hatte, die Evokation des Irrationalen und die Wiedergabe von Stimmungen als ein viel grundsätzlicheres Problem der Kunst, nämlich das Unsichtbare sichtbar zu machen. Den Anfang macht eine Aufnahme der Kapelle und ihrer Umgebung (Abb.). Danuser verzichtete darauf, die spektakuläre Aussicht auf die Surselva abzubilden. Die Verbindung von Landschaft und Gebäude in der traditionellen Architekturfotografie war derart konventionell geworden, dass beide einander quasi ausblendeten. Indem er sich bewusst mit dem Rücken zur Aussicht stellte,

entkam er dem Klischee «Graubünden» – und prägte zugleich jene für die Identität der Bündner Architektur zentrale Fokussierung auf Oberflächen und Texturen der spezifischen Materialien dieser Gegend.

Ein weiterer Unterschied zum Bild, das ich mir gemacht hatte, war die Tatsache, dass die Kapelle auf den Fotografien sehr hell ist. Die Schindelmembran, welche den Bau wie ein eng anliegendes Geflecht überzieht, ist noch nicht durch das Sonnenlicht dunkel geworden. Der Bau zeigt noch keine Spuren des Laufes der Zeit. Und vor allem ist er nicht von Nebelschwaden überzogen, wie ich gemeint hatte. Vielmehr verdeckt der Nebel das, was über ihm liegt. Die Wirkung ist also nicht, wie beispielsweise in den Gemälden der Kirchen von Caspar David Friedrich, erhaben, also eine Verschmelzung des Irdischen mit einem Jenseitigen, sondern vielmehr desublimierend, ernüchternd. Die Kapelle steht roh in der Umgebung, ein Fremdkörper, der brutal eingeschlagen hat, so wie die Felsbrocken, die von der zerstörerischen Gewalt der



CAPLUTTA SOGN BENEDETG, SUMVITG, Bild I, Fotografien auf Barytpapier, 6-teilig, I, II 1-2, III, IV 1-2, je auf Papierformat 50 x 40 cm, 1988

CAPLUTTA SOGN BENEDETG, SUMVITG, no. I, photographs on Baryt paper, 6 parts, I, II 1-2, III, IV 1-2, paper format 50 x 40 cm, 1988

damental issue in art, that is to say, making the invisible visible. The series begins with a shot of the chapel and its surroundings (fig.). Danuser passed up the chance to photograph the spectacular view out over the Surselva. In traditional architectural photography the connection between landscapes and buildings had become so conventional that in effect each would cancel the other out. By deliberately turning his back on the view, he managed to sidestep the 'Grisons' cliché – and in so doing drew attention to the focus on the surfaces and textures of the specific materials from this area that is so characteristic of this region's architecture.

Another factor that was at odds with the picture I had created in my mind's eye was that the chapel in these photographs is very pale. The shingle membrane, that clads the structure like closely fitting webbing, has not yet darkened in the sunlight. As yet the chapel shows no signs of the passage of time, and above all it is not shrouded in banks of mist, as I had thought. In reality the mist conceals what is beyond it. Consequently it is not, as in Caspar David Friedrich's paintings of isolated churches, for instance, as though this world were indistinguishable from the next, it is distinctly unsublime, sobering. The chapel looms large in its setting, a foreign body that has landed there with the same brutality as the sharp-edged rocks that bespeak the destructive power of Nature. At the time many would still vividly have remembered the terrifying powder avalanche of February 1984 that had destroyed the original medieval chapel just two hundred meters away. And the bell tower is equally unsettling.

Natur erzählen. Damals war die Erinnerung an die verheerende Staublawine noch wach, welche im Februar 1984 gut 200 Meter davon entfernt den mittelalterlichen Vorgängerbau zerstört hatte. So gesehen, wirkt auch der Glockenturm befremdlich. Ich hatte ihn mir wie einen Baum vorgestellt. Aber jetzt mutete er an wie ein Mast der Stromleitungen und Bergbahnen, welche die Gegend durchziehen, ein Element, das sowohl verbindet wie auch durchtrennt. Kurz, das romantische Bild der Architektur, welche in der Natur aufgeht, das ich, vermeintlich durch Danusers Fotografien inspiriert, in mir trug, traf weder auf Zumthors Architektur noch auf Danusers Interpretation zu.

Mein neuer Blick auf Danusers Fotografie vermittelte mir den Eindruck, dass sie den Konnex zwischen Gebäude und Landschaft nicht als ästhetische Verbindung zeigt, sondern etwas sichtbar machte, was

In my memory it was something like a tree. But in reality it looks more like a pylon for the cables and mountain railways that criss-cross this area, an element that both connects and divides. In short, my Romantic image of architecture that has become one with Nature – presumably inspired by Danuser's photographs – was right out of kilter with both Zumthor's architecture and Danuser's interpretation.

My new view of Danuser's photography now gave me the impression that it is not about the aesthetic connection between a building and the landscape but that it brings to light something that is generally overlooked, that is to say, the economic connection. Witness the shot that shows the fence almost touching the chapel (CAPLUTTA SOGN BENEDETG, SUMVITG, III, pages 22-23) which is more than just 'picturesque' – although this may be one's first impression. Much more interesting than its formal effect is what it tells us about the financial pressures that are ever-present in this mountainous region and the pragmatic solutions that the locals come up with. By including a section of the new chapel with its visible concrete substructure in

gewöhnlich übersehen wird, nämlich den ökonomischen Zusammenhang. So ist die Aufnahme, welche den an die Kapelle angrenzenden Zaun zeigt (CAPLUTTA SOGN BENEDETG, SUMVITG, III, Seiten 22-23) nur auf den ersten Blick «malerisch». Interessanter als die formale Wirkung ist, dass sie von dem für die Bergregion typischen Kostendruck und den pragmatischen Antworten darauf zeugt. Indem Danuser neben dem Zaun einen Ausschnitt des Neubaus zeigt und dessen Betonsockel sichtbar belässt, verhindert er jede nostalgische Evokation einer vermeintlich heilen, vorindustriellen Welt. Er rückt stattdessen den Aspekt der Arbeit ins Licht, sei diese nun industriell organisiert oder vorindustriell. Er zeigt dem Betrachter, wie diese Artefakte, der Zaun ebenso wie die Kapelle, hergestellt wurden. Die eingerammten, unbearbeiteten Äste, zwischen die die billigen Rindenstücke aus der Herstellung von Brettern eingefügt wurden, sind ebenso Abfallprodukte aus dem Holzgewerbe wie die Schindeln, welche die Aussenwand der Kapelle vor Verwitterung schützen. Indem Danuser quasi mit den Augen der Bauern, Zimmerleute und Schreiner auf die Kapelle

this image, Danuser avoids any hint of the nostalgic evocation of a supposedly intact, pre-industrial world. He shows the viewer how these artifacts, the fence and the chapel, were made. The roughly worked branches rammed into the ground supporting the cheap bark offcuts from a sawmill are just as much by-products of the timber trade as are the shingles that protect the exterior of the chapel from the elements. By as it were viewing the chapel with the eye of the farmer, the joiner, and the carpenter, he illuminates the work process – and with just a few photographs tells us more about Zumthor's architectural methods than any text that happens to mention his training as a cabinet maker. A similarly subtle insight into the chapel's making is to be had from the details of the floor before and after the benches were installed (CAPLUTTA SOGN BENEDETG, SUMVITG, II 1-2, pages 22-23). Although the boards are small – and hence cheap – the variety and ornamental nature of the

blickt, macht er den Arbeitsprozess deutlich – und sagt gleichzeitig mit einigen Fotografen mehr über Zumthors Methode als Architekt als jeder Text, der dessen Ausbildung zum Schreiner beiläufig erwähnt. Einen ähnlich subtilen Blick auf die Herstellung geben auch die Details des Bodens bevor und nachdem die Bänke eingebaut sind (CAPLUTTA SOGN BENEDETG, SUMVITG, II 1–2, Seiten 22–23). Sie zeigen, dass zwar kleine, also preiswerte Bretter eingesetzt wurden, die aber durch ihre ornamentale Maserung und Variation das Interieur formal aufwerten. Eine Detailaufnahme (CAPLUTTA SOGN BENEDETG, SUMVITG, IV 1, Seiten 22–23) wirkt auf den ersten Blick fast wie ein technischer Kommentar zur Konstruktion, die zeigt, wie die tragenden Balken mit der Hülle verbunden sind. Aber sie ist für mich vor allem aus der Perspektive der Raumtheorie brisant. Sie belegt, dass es für Zumthor gar nicht möglich

ist, den Raum anders zu denken denn als Resultat von textilen Begrenzungen; wie ein Zelt, beziehungsweise wie eine Bühne, die durch Vorhänge und Kulissen – lauter Oberflächen – ihre Wirkung entfaltet.

Danuser änderte mit den Aufnahmen von Sogn Benedetg die Konvention der Architekturfotografie radikal. Statt für neutrale Dokumentation interessierte er sich für eine persönliche Interpretation. Und anstatt das Phänomen auf eine Aufnahme zu reduzieren, zerlegte er den Bau quasi in Einzelteile, wie einen kurzen Film, der den Gegenstand in Sequenzen aufgliedert und aus unterschiedlichen Perspektiven zeigt – heute würde man dies «performativ» nennen. Diese Fragmente bieten den Betrachtern die Möglichkeit, den Bau in der Fantasie zu rekonstruieren. Danuser hat damit die Rezeption von Zumthors Architektur geprägt. So wie jeder, der einmal die Fotografie von Hans Namuth gesehen hat, die Jackson Pollock beim Malen in seinem Atelier zeigt, ein Gemälde Pollocks zwangsläufig mit dem Bild seiner Herstellung in Verbindung bringt, so ist auch Danusers Bild mit dem Werk von Zumthor seither irreversibel verschmolzen.

wood grain greatly enhances the chapel's interior. A shot of another detail (CAPLUTTA SOGN BENEDETG, SUMVITG, IV 1, pages 22–23) looks at first sight almost like a technical commentary on the construction, showing how the load-bearing uprights are connected to the shell. But for me it is highly significant in terms of spatial theory. It shows that for Zumthor it is just not possible to think of a space other than as being defined by a sequence of textile planes, like a tent, or a stage that achieves its effect by means of curtains and sets – all flat surfaces.

With his shots of Sogn Benedetg, Danuser radically affected the conventions of architectural photography. Instead of producing a neutral documentation he pursued his own personal interpretation. And instead of reducing the phenomenon of the chapel to a single shot, he in effect divided the building up into individual components, as though for a short film that dissects its subject matter into sequences showing it from different perspectives – these days this approach would be described as “performative.” These fragments allow viewers to reconstruct the building in their own

imagination. And in so doing Danuser colored the reception of Zumthor's architecture. In the same sense that anyone who has ever seen Hans Namuth's photograph of Jackson Pollock at work in his studio, so, too, will Danuser's photographs forever be linked with Zumthor's work.

How did these two make contact? In the early 1980s Danuser was already working his way from photography as an applied art to art-photography. In 1984 he was the first photographer to be awarded an atelier grant by the City of Zurich that allowed him to go to New York. In 1985 he exhibited three series of photographs in Kunstmuseum Chur. Zumthor saw this exhibition and later decided to commission Danuser to take photographs of Sogn Benedetg. The two agreed that Danuser would have a free hand. And it was this encounter between Hans Danu-

Wie kam es zu dieser Zusammenarbeit? Danuser bewegte sich Anfang der 1980er-Jahre von der Fotografie als angewandter Kunst hin zur künstlerischen Fotografie. 1984 erhielt er als erster Fotograf ein Atelierstipendium der Stadt Zürich in New York. 1985 stellte er im Kunstmuseum Chur drei Fotoserien aus. Zumthor sah die Ausstellung und entschied sich später, Danuser mit den Aufnahmen von Sogn Benedetg zu beauftragen. Als Spielregel wurde vereinbart, dass Danuser freie Hand hätte. Das Zusammentreffen der Fotografie von Hans Danuser mit der Architektur von Zumthor lautete wie gesagt eine Wende der Architekturdarstellung ein, welche weit über den Rahmen der Schweizer Architektur hinaus Folgen hatte.⁴ Es war eine Phase von etwas mehr als einem Jahrzehnt, in der sowohl die Foto-

⁴ Vgl. Christof Kübler, «Grenzverschiebung und Interaktion: Der Fotograf Hans Danuser, der Architekt Peter Zumthor und der Schriftsteller Reto Häny», in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, 1995, S. 163–183

ser's photography and Peter Zumthor's architecture that was to instigate change in the portrayal of architecture both at home in Switzerland and far beyond the realms of Swiss architecture.⁴ Over the next decade or so, both photography and architecture set about redefining their territory, during which time the architects allowed the photographers the greatest possible freedom. At the same time that Danuser's photographs were on view in Lucerne, the Architekturmuseum Basel was showing the exhibition *Architektur Denkform* by Jacques Herzog and Pierre de Meuron in which they confronted the problem of the representation of architecture by completely covering the modernist window-panes of the museum with transparent photographs of their own buildings. It was not until three years after Zumthor had chosen the art-photography route that they followed suit at the Architecture Biennale in Venice by showing photo-

⁴ See Christof Kübler, “Grenzverschiebung und Interaktion: Der Fotograf Hans Danuser, der Architekt Peter Zumthor und der Schriftsteller Reto Häny”, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, 1995, pp. 163–183

grafie als auch die Architektur ihr Terrain neu definierten und wo die Architekten den Fotografen grösste Freiheit zugestanden. Zur selben Zeit, als Danusers Fotografien in Luzern zu sehen waren, umkreisten Jacques Herzog und Pierre de Meuron in ihrer Ausstellung *Architektur Denkform* im Architekturmuseum Basel das Problem der angemessenen Darstellung von Architektur, indem sie die modernistischen Scheiben des Museums ganz mit transparenten Fotografien ihrer Bauten bedeckten. Aber erst drei Jahre nach Zumthor wählten auch sie den Weg über die künstlerische Fotografie und stellten anlässlich der Architekturbieniale Venedig 1991 Fotografien ihrer Bauten verschiedener Künstler aus.⁵ Seit den 1990er-Jahren hat sich vor allem Thomas Ruff sowie einmal Jeff Wall mit ihrem Werk auseinandergesetzt.⁶

⁵ *Architektur von Herzog & de Meuron*, fotografiert von Margherita Krischanitz, Balthasar Burkhard, Hannah Villiger und Thomas Ruff, mit einem Text von Theodora Vischer, hg. vom Bundesamt für Kultur, Baden, Lars Müller, 1991

⁶ Vgl. *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures, Conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall*, moderated by Philip Ursprung, Wien, Springer, 2004

graphs of their building shot by a number of different artists.⁵ Since the 1990s Thomas Ruff has been mainly involved with their work; Jeff Wall was involved just once.⁶

This period of just over ten years has a particular place in the long history of the relationship between photography and architecture, and has much in common with the late 1920s, when Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion for the World Exhibition of 1929 was famously photographed. Dismantled again after the exhibition, it is as though the Pavilion had been built just for the camera and

⁵ *Architektur von Herzog & de Meuron*, photographed by Margherita Krischanitz, Balthasar Burkhard, Hannah Villiger, and Thomas Ruff, with a text by Theodora Vischer, ed. by Bundesamt für Kultur, Baden: Lars Müller, 1991

⁶ See *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures, Conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall*, moderated by Philip Ursprung, Vienna: Springer, 2004

Diese Phase nimmt innerhalb der langen Geschichte des Verhältnisses zwischen Fotografie und Architektur eine besondere Stellung ein und ist allenfalls mit der Zeit der späten 1920er-Jahre vergleichbar. Berühmt sind die Aufnahmen von Mies van der Rohe Barcelona-Pavillon für die Weltausstellung 1929, der ja, nach der Ausstellung abgebrochen, sozusagen für die Kamera gebaut und erst durch die Fotografie zu einer Ikone der modernen Architektur geworden war. Mit der Etablierung der «Signature Architecture» um 2000 ging die Zeit der fruchtbaren Begegnung zwischen Architektur und Kunst wieder zu Ende. Viele Künstler haben sich zwar des Gegenstands Architektur angenommen. Aber die Architekturfotografie steht, mit wenigen Ausnahmen wie Hélène Binet, wieder fest im Dienst der

Architekten als Mittel der Propaganda, nicht der kritischen Auseinandersetzung. Als adäquates Medium der Darstellung von Architektur hat sich inzwischen Video durchgesetzt. Auch dies hängt mit Danusers sequenziellem Vorgehen Ende der 1980er-Jahre zusammen.

Er entwickelte den Ansatz denn auch weiter, als er sich mit der Therme Vals befasste. Zumthor hatte 1986 den Wettbewerb gewonnen und konnte den Bau 1996 eröffnen. Der Komponist und Perkussionist Fritz Hauser beauftragte Danuser, einen Bildessay für das Booklet der 2000 erschienenen CD *Steinschlag* mit Klangsteinmusik in Zumthors Bau anzufertigen (Abb.). Danuser realisierte die Aufnahmen 1999 und ging vergleichbar vor wie bei Sogn Benedetg. Er arbeitete wieder mit schwarzweisseem Mittelformat-Film. Und er zerlegte das Interieur wiederum in einzelne Sequenzen. Die Aufnahmen entstanden bewusst in einem Moment, als sich kein Wasser in der Therme befand und somit das Innere nicht vom Spiel der Lichtreflexe geprägt war. Zu-



Hans Danuser, Peter Zumthor, Fritz Hauser, *Sounding Stones – Therme Vals*, CD-Booklet, Doppelseite mit Bild III 5, 2000

Hans Danuser, Peter Zumthor, Fritz Hauser, *Sounding Stones – Therme Vals*, CD booklet, double page, no. III 5, 2000

it was only through photography that it became an icon of modern architecture. After 2000, the onset of “signature architecture” marked the end of this period during which architecture and art converged so productively. Although many artists have actively engaged with architecture, these days — aside from notable exceptions such as Hélène Binet — architectural photography is once again firmly at the beck and call of the architects as a propaganda tool, and not as an aid to critical reflection. In the meantime the medium of video has established itself as a useful means to represent architecture. Once again, there is a connection here with the sequential method that Danuser developed in the late 1980s.

He took this approach a stage further when he turned his attention to the thermal spring in Vals. In 1986 Zumthor won the competition for this project and the new premises were opened in 1996. The composer and percussionist Fritz Hauser commissioned a photo-essay from Danuser, to be published 2000 in the booklet for the CD *Steinschlag* with sounding-stone music performed in Zumthor’s new building (fig.). Danuser shot this series of photographs in 1999, proceeding much as he had done earlier at Sogn Benedetg. Once again he used a medium-format film in black and white. And again he divided the interior into a number of sequences. The shots were specifically taken at a time when there was no water in the pools so that the images would not be filled with myriad reflections. In addition to this, pieces of cloth were used to mute the top-light. Thus Danuser in effect recreated a studio situation inside the building, which greatly eased his analytical approach. He concentrated entirely on details of the surfaces of the various materials and on the contours in the bands of stone. The moderate format and the fact

sätzlich wurde das Oberlicht durch Tücher gemildert. Danuser stellte damit innerhalb der Architektur quasi eine Studiosituation her, die seinen analytischen Zugriff erleichterte. Er legte das Gewicht ganz auf die Detaillierung der Materialoberfläche und Konturierung der Steinschichten. Das kleine Format und der Druck der Aufnahmen auf dünnem Papier machen die Bilder leicht verfügbar und ihrerseits zu einem Objekt. Die buchstäblich «trockene» Art der Darstellung unterstreicht seine dekonstruierende Methode. Wie bereits bei Sogn Benedetg verzichtete Danuser darauf, die spektakuläre Landschaft zu feiern. Er interpretierte den Bau nicht als Emblem des Erhabenen, wie viele andere Fotografen es seither taten, sondern als ein Phänomen, das sich der Reduktion auf ein Bild widersetzt und weniger von Totalität handelt als von Diskontinuität.

that the photographs are printed on thin paper makes them readily accessible and turns them into objects in their own right. The literally ‘dry’ quality of their representation underpins Danuser’s deconstructive method. As before in Sogn Benedetg, he chooses not to celebrate the spectacular landscape. In these images Danuser does not interpret the building as an emblem of the sublime — as many photographers have since done — but as a phenomenon that resists being reduced to a mere image and that is less about totality than discontinuity.

1986: Cooling Towers and Church Spires

In view of the bleak outlook in the realms of traditional architectural photography at the time, it was only natural that Zumthor would look for someone in the still young field of art-photography to create a fitting record of his first major project. In order to shed additional light on his final choice, I would like to take a look at Danuser’s exhibition in Chur and, in so doing, also revise my own skeptical reaction to the exhibition *In Vivo*. Both exhibitions arose from a project, dating back to 1979 or 1980, that was known in Chur by

1986: Kühltürme und Kirchtürme

Angesichts der Einöde in der traditionellen Architekturfotografie jener Jahre ist es verständlich, dass Zumthor jemanden im noch jungen Feld der künstlerischen Fotografie suchte, um eine angemessene Darstellung seines ersten grossen Projekts zu schaffen. Um seine Entscheidung besser zu verstehen, möchte ich auf Danusers Ausstellung in Chur blicken und zugleich meine eigene, damals skeptische Reaktion auf die Ausstellung *In Vivo* einer Revision unterziehen. Beide Ausstellungen gehören zu dem 1979 oder 1980 begonnenen Projekt, das in Chur noch den Titel *Wirtschaft, Industrie, Wissenschaft und Forschung* trug, 1989, um weitere Serien erweitert, aber unter dem Titel IN VIVO ausgestellt wurde und parallel als Bildband und, in Form einer Auswahl, als Ausstellungskatalog erschien (Abb. Seite 63).⁷ In Chur waren Aufnahmen der Serien *A-Energie, Gold* und *Medizin* zu sehen. Die Aufnahmen waren, wie es im Katalog heisst, «in

⁷ Hans Danuser, *Drei Fotoserien*, Ausstellungskatalog Bündner Kunstmuseum Chur, 1985; Vgl. Hans Danuser, *In Vivo*, 93 Fotografien in sieben Serien, Baden, Lars Müller, 1989

the title *Wirtschaft, Industrie, Wissenschaft und Forschung*, and that was exhibited in 1989 (now with additional series) with the title IN VIVO; at the same time it was also published as a richly illustrated book and as an exhibition catalogue with selected works (fig. page 63).⁷ On view in Chur were shots from the series *A-Energie, Gold* and *Medizin*. As the catalogue tells us, these photographs were taken “in a nuclear power station and in the context of research into nuclear reactors,” “in the context of refining, pouring, and storage,” and “in the context of research in anatomy and pathology.”⁸ In Aarau the series *Medizin II, Physik I (Los Alamos), Chemie I*, and *Chemie II* were also on show. When I recently revisited these works, it became clear to me that Hans Danuser’s approach

⁷ Hans Danuser, *Drei Fotoserien*, exh. cat. Bündner Kunstmuseum Chur, 1985; see also Hans Danuser, *In Vivo*, 93 Fotografien in sieben Serien, Baden: Lars Müller, 1989.

⁸ Ibid.

einem Atomkraftwerk und im Bereich der Reaktorforschung», «in den Bereichen Raffination, Giesserei und Lagerung» sowie «auf dem Gebiet der Forschung in den Bereichen Anatomie und Pathologie» aufgenommen worden.⁸ In Aarau waren zusätzlich die Serien *Medizin II*, *Physik I (Los Alamos)*, *Chemie I* und *Chemie II* zu sehen. Bei meiner erneuten Auseinandersetzung mit den Aufnahmen wurde mir klar, dass sein Ansatz nicht in erster Linie expressiv war, dass Hans Danuser das Erzeugen von Stimmungen und die Evokation des Unheimlichen weniger wichtig waren als die Analyse. Und zwar die Analyse nicht nur des Gegenstands, sondern in erster Linie der Art, wie ihn die Öffentlichkeit damals wahrnahm, nämlich derart emotional, dass eine kritische Auseinandersetzung mit der Rolle der Bilder auf der Strecke blieb. Im Rückblick ist für mich interessant – vor fast zwanzig Jahren war es hingegen schwer erträglich –, dass Danuser diese Emotionalität nicht leugnet, sondern sie bei den Betrachtern auch hervorruft. Sie sind, wie Urs Stahel im Katalog damals treffend bemerkte, «Bild-essays, [...] die den Betrachter auf sich selbst zurückwerfen und ihn mit seinen ambivalenten Gefühlen von Faszination und Unbehagen alleine

⁸ Ebd.

was not primarily expressive, that for him the creation of atmosphere and the evocation of the uncanny were less important than analysis – not only the analysis of an object, but above all of the way that the public perceived it in those days. For the public's reaction could be so emotional that any chance of critical reflection on the role of the pictures just fell by the wayside. With hindsight I find it interesting – almost twenty years ago it was scarcely tolerable – to see that Danuser does not deny this emotionality, but even nurtures it in the viewer. As Urs Stahel aptly put it in the catalogue, these are “picture essays [...] that throw the viewer back on his own devices, leaving him to contemplate his ambivalent feelings of fascination and unease.”⁹ So Danuser was not out to deconstruct emotionality, nor to undo the sublime – as in the photo-series of certain American conceptual artists such as Allan Sekula –

⁹ Urs Stahel, “IN VIVO”, in: *Hans Danuser, In Vivo, 93 Fotografien*, exh. cat. Aargauer Kunsthau, Aarau, 1989

lassen».⁹ Es ging ihm also weder um die Dekonstruktion der Emotionalität noch um eine Desublimierung, wie es beispielsweise die Fotoserien in der Tradition der amerikanischen Conceptual Art unternahm, etwa diejenigen von Allan Sekula, noch ging es ihm um die Evokation des Numinosen im Sinne des malerischen Ansatzes von James Welling oder Balthasar Burkhard. Seine Strategie, zumindest in der Interpretation von Stahel, war die «Ambivalenz». Im Rückblick kann man davon ausgehen, dass die Werke genau die Unentscheidbarkeit der damaligen Situation artikulieren und dass sie also von dem für die Fotografie damals charakteristischen – gleichzeitig in der Philosophie etwa durch Jean-François Lyotard oder Peter Sloterdijk besprochenen – Dilemma handeln, weder kritische Distanz zu, noch Identifikation mit ihrem Gegenstand leisten zu können.

⁹ Urs Stahel, «IN VIVO», in: *Hans Danuser, In Vivo, 93 Fotografien*, Ausstellungskatalog Aargauer Kunsthau, Aarau, 1989

nor was he endeavoring to evoke the numinous, in the spirit of painters such as James Welling and Balthasar Burkhard. His strategy, or so Stahel sees it, was the pursuit of “ambivalence.” Looking back now, it seems clear that his work articulated precisely the indeterminate nature of the situation in those days and that it was also addressing a dilemma that was very much a live issue in the photography of the day (discussed by philosophers such as Jean-François Lyotard and Peter Sloterdijk), namely the problem of the camera neither being able to establish a critical distance to its own subject matter, nor being able to identify with it. Danuser had taken pictures in a variety of places, for instance in nuclear power stations in Switzerland, Germany, the USA, and France. However, his aim was not to identify his shots with particular places, as a documentary photographer would do, but rather to represent general types.¹⁰ He showed how human beings had penetrated the very heart of matter, the innermost workings of the mechanisms of life, how they seek to control and manipulate

¹⁰ Hans Danuser, in conversation with Philip Ursprung, 11 June 2008

Danuser hatte an unterschiedlichen Orten fotografiert, beispielsweise in Atomergieanlagen in der Schweiz, Deutschland, den USA und Frankreich. Es ging ihm nicht darum, die Aufnahmen spezifischen Orten zuzuordnen, wie in der Dokumentarfotografie, sondern vielmehr allgemeine Typen darzustellen.¹⁰ Er zeigte, wie die Menschen ins Innere der Materie, ins Innere der Mechanismen des Lebens eingedrungen sind, wie sie die Kräfte der Natur zu kontrollieren und manipulieren suchen und zugleich an die Grenzen des sinnlich und begrifflich Fassbaren stossen. Es handelt sich um Orte der Macht, die sich der Repräsentation entziehen. Orte, die einerseits den meisten Menschen unzugänglich waren, die andererseits die kollektive Imagination damals beschäftigten, also die Kontrolle von Naturkräften, von menschlichem Leben, von natürlichen Ressourcen. Sein Ansatz verband die Methode der Reportagefotografie, also Kleinbildaufnahmen, wechselnde Perspektiven, die von einem mobilen Betrachterstandpunkt zeugen, mit dem künstlerischen Anspruch der allgemeinen Gültigkeit des Sujets, der Totalität und der verdichteten formalen Wir-

¹⁰ Hans Danuser, Gespräch mit Philip Ursprung, 11. Juni 2008

the forces of Nature, and how, in the process, they are stopped in their tracks by the limits of what human senses and minds can cope with. His work was about centers of power that elude representation: places that were inaccessible to most people yet preoccupied the collective imagination in those days with thoughts of taming the forces of Nature, of human life, of natural resources. Danuser's approach combined the methods of photo-reportage – small-format shots, shifting perspectives that reflect a mobile viewpoint – with artistic aspiration that strove for images that would have a wider relevance, for totality, and for formal coherence in each individual image. The term “in vivo”, used by scientists to describe a process that runs its course within a living organism – in contrast to the processes that are managed outside a living organism and are referred to as “in vitro” – points to the impossibility of achieving any real distance. Nowadays one might cite the concept of “biopolitics” or the notion of

kung des einzelnen Bildes. Der Titel IN VIVO, also das, was in der Wissenschaft einen im lebendigen Organismus ablaufenden Prozess bezeichnet – im Gegensatz zu Prozessen, die ausserhalb von lebendigen Organismen ablaufen und «In Vitro» genannt werden –, deutet auf diese Unmöglichkeit der Distanzierung hin. Heute würde man wohl den Begriff der «Biopolitik» oder den von Michel Foucault in den 1970er-Jahren geprägten Begriff der «Bio-Macht» wählen, um den Aspekt der Machtausübung und institutionellen Kontrolle noch stärker zu betonen.

Es ist gut nachvollziehbar, warum Zumthor sich damals für Danusers Ansatz interessierte. Einerseits ist sein eigener Entwurf stark von Bildern motiviert, das heisst, er zielt darauf, bestimmte mentale Bilder räumlich umzusetzen. Er war zweifellos fasziniert, dass Danuser fast ausschliesslich Innenräume zeigte. Dies dürfte seiner Entwurfspraxis entsprochen haben, die stets vom Inne-

“bio-power” coined by Michel Foucault in the 1970s, in order to lend extra weight to the notion of power and institutional controls.

One can readily understand why Zumthor was attracted by Danuser's approach. On one hand his own designs are based on images, that is to say, his intention is to give three-dimensional expression to particular images in his mind's eye. He must have been fascinated by the fact that Danuser concentrated almost exclusively on interiors. He may have felt an affinity here with his own design methods that always work out from the inside and that assume an element of discontinuity, in other words, that assume it is impossible for the interior to fully correspond to the exterior. But most importantly, it seems to me, his own work – like that of Danuser – is about articulating latent processes, about envisioning the invisible. This is very clear, for instance, in his Shelters for the Roman archeological site in Chur (1986), where the architectural shell not only echoes the contours of long-gone Roman houses, it also directs the viewer's gaze to the scarcely visible remnants of a lost civilization; this comes out all the more clearly in Danuser's photographic in-

ren aus gedacht ist und von der Diskontinuität des Raums ausgeht, also von der Unmöglichkeit, dass das Innen und das Aussen sich entsprechen. Am wichtigsten aber scheint mir zu sein, dass sein eigenes Werk wie das von Danuser um die Artikulation von latenten Prozessen beziehungsweise um die Visualisierung des Unsichtbaren kreist. Deutlich wird dies beispielsweise bei den Schutzbauten für Ausgrabungen römischer Funde in Chur (1986), wo die architektonische Hülle einerseits die Konturen der einstigen römischen Häuser nachzeichnet, andererseits den Blick auf die kaum mehr sichtbaren Reste einer verschwundenen Kultur lenkt; dies wird in der fotografischen Interpretation Danusers noch unterstrichen (Abb.). In Sogn Benedetg ist das Unsichtbare einerseits der religiöse Glaube, dessen

Visualisierung seit der Antike ein Thema von Architektur, Malerei und Skulptur ist. Andererseits die komplexe historische, ökonomische und soziale Struktur der Surselva, also ein Thema, welches durch das Klischee der heilen Bergwelt verdrängt und seinerseits unsichtbar gemacht wurde.

Beim Vergleich zwischen den Aufnahmen von Sogn Benedetg und IN VIVO fällt auf, wie ähnlich sich das erste Bild der Kapelle und das Bild des Atomkraftwerks sind. IN VIVO beginnt mit der Aufnahme aus dem Inneren eines Kühlturms (Abb.). Während die Silhouetten der Kühltürme als visuelle Zeichen allgegenwärtig sind, entzieht sich deren Inneres der Darstellbarkeit. Der dunkle, nur spärlich von oben erhellte Raum ist von Nebelschwaden durchzogen. Wären die schrägen Betonpfeiler nicht zu sehen – und wäre da nicht der Titel *Kühlturmtasse* – könnte man sich genausogut in einer Kathedrale,



SCHUTZBAUTEN ÜBER RÖMISCHEN FUNDEN, II 2, Fotografien auf Barytpapier, 7-teilig, I, II 1-3, III, IV 1-2, je auf Papierformat 50 x 40 cm, 1988

SHELTERS FOR THE ROMAN ARCHAEOLOGICAL SITE, II 2, photographs on baryt paper, 7 parts, I, II 1-3, III, IV 1-2, format of each print 50 x 40 cm, 1988

terpretation (fig.). In Sogn Benedetg the “invisible” is the religious faith that architects, painters, and sculptors have sought to portray ever since Antiquity. But it is also the complex historical, economic, and social makeup of the Surselva, a topic that was for its part too often sidelined and rendered invisible by the cliché of the intact mountain region.

Comparing the images of Sogn Benedetg and the works shown in IN VIVO, one cannot help but be struck by the similarity between the first picture of the chapel and the picture of the nuclear A-Power Station. IN VIVO opened with a shot taken inside

a cooling tower (fig.). While the silhouettes of cooling towers are a familiar visual sign, the interior of these towers all but defies representation. The dark space, only dimly lit from above, is filled with swathes of mist. Were it not for the sloping concrete columns – and for the title *Kühlturmtasse* – one might easily take this for a cathedral, a tunnel, or even a factory site at night. This shot of the dark interior matches the shots of the pale upper edge of the cooling tower that show the thin concrete wall cloaked in mist. And in the same vein, one might easily imagine this shot were taken from a viewing platform in the Alps or on the crest of a dam. The natural phenomenon of the mist mingles with industrially produced steam. The invisible threat inherent in the technology – the explosion of the reactor at Chernobyl in the Soviet Union on 26 April 1986 had drastically demonstrated the deadly danger of nuclear power – counters the atmospheric beauty of the intrinsically perfectly harmless water vapor.

Once again we could do with a small digression into the past. In the 1950s the construction of hydro-electric power stations in Grisons heralded a

in einem Tunnel, ja auf einem nächtlichen Fabrikgelände wähen. Die Aufnahme vom dunklen Inneren korrespondiert mit den Aufnahmen vom hellen oberen Rand des Kühlturms, welche die dünne Betonwand im Nebel zeigen. Auch hier könnte man sich ebenso gut auf einer Aussichtsplattform in den Alpen oder auf der Krone einer Staumauer wähen. Das natürliche Phänomen des Wetters verschwimmt mit dem industriell produzierten Dampf. Die von der Technologie ausgehende unsichtbare Bedrohung – die Explosion des Reaktors im sowjetischen Tschernobyl am 26. April 1986 hatte die tödliche Gefahr damals der Weltöffentlichkeit drastisch vor Augen geführt – steht der stimmungsvollen Schönheit des an sich völlig harmlosen Wasserdampfes gegenüber.

Hier ist abermals eine kurze Rückblende angebracht. Graubünden erfuhr ab den 1950er-Jahren eine rasante Entwicklung durch den Bau von Wasserkraftwerken. Zusammen mit dem Tourismus war die Energiewirtschaft der Motor der Entwicklung, und viele Berggemeinden, darunter beispielsweise Vals, verdanken ihren Wohlstand den Kraftwerken, das heisst,

dem Bau der grossen Anlagen und dem durch die Nutzung des Wassers fälligen Wasserzins. Die Nordostschweizerische Kraftwerke AG (NOK) waren seit den 1950er-Jahren die treibende Kraft dieser Entwicklung. Ab 1950 entstand der Plan, in der Region Surselva eines der grössten Kraftwerkssysteme der Schweiz zu realisieren, mit sieben grossen Speicherseen, 140 km Stollen, acht Zentralen und einer Jahresproduktion von 2000 GWh, also fast ein Viertel eines Kernkraftwerks.¹¹ Auch wenn nur Teile des Projekts realisiert wurden, veränderte es die Region nachhaltig. Die Wasserkraftwerke, etwa die 1962 bis 1968 in der oberen Surselva

¹¹ Vgl. Hansjürg Gredig, Walter Willi, *Unter Strom. Wasserkraftwerke und Elektrifizierung in Graubünden 1879-2000*, hg. vom Verein für Bündner Kulturforschung, Chur, Bündner Monatsblatt, 2006, S. 326



Kühlturmtasse aus *A-Energie*, 16 Fotografien auf Barytpapier, je auf Papierformat 50 x 40 cm, 1983, aus: IN VIVO, 1989-1989

Cooling Tower Cup from *A-Energie*, 16 photographs on baryt paper, format of each print 50 x 40 cm, 1983, from: IN VIVO, 1989-1989

period of rapid economic growth. This and tourism drove the region's upsurge, and many mountain communities – including Vals, for instance – owe their prosperity to these power stations, that is to say, to the construction of large-scale complexes and the payments levied for the water these use. Since the 1950s the Nordostschweizerische Kraftwerke AG (NOK) has been the main player in these developments. In 1950 a plan was first mooted to construct one of Switzerland's largest power-station systems in the Surselva, with seven giant reservoirs, 140 km of tunnels, eight operating stations, and an annual output of 2000 GWh, almost a quarter of the capacity a nuclear power station would produce.¹¹ Even although these plans were only partially realized, the region was fundamentally affected. The hydro-electric power stations – Vorderrhein, built between roughly 1962

and 1968 in the upper Surselva, and Ilanz (constructed between 1984 and 1992) with its complicated systems of reservoirs, tunnels, and operations centers – literally ploughed up the wider mountain landscape around Sumvitg. This region is now inextricably connected with the factories and transportation routes in the heavily populated areas of Switzerland's heartlands. The nuclear power stations run by NOK at Gösigen (since 1979) and Leibstadt (since 1984) are connected with numerous pumping stations in the Alps, that is to say, cheap energy is used to pump water up into

¹¹ See Hansjürg Gredig and Walter Willi, *Unter Strom, Wasserkraftwerke und Elektrifizierung in Graubünden 1879-2000*, ed. by Verein für Bündner Kulturforschung, Chur, Bündner Monatsblatt, 2006, p. 326

errichteten Kraftwerke Vorderrhein oder die 1984 bis 1992 entstandenen Kraftwerke Ilanz mit ihren verzweigten Systemen von Stauseen, Stollen und Kraftwerksbauten, pflügten die Berglandschaft in der Region, in der Sumvitg liegt, buchstäblich um. Die Gegend ist mit den Fabriken und Verkehrslinien in den Ballungszentren des Mittellandes untrennbar verbunden. Die von der NOK kontrollierten Kernkraftwerke Gösigen (ab 1979) und Leibstadt (ab 1984) sind mit vielen Pumpspeicherkraftwerken in den Alpen verbunden, das heisst, mit deren billiger Energie wird Wasser in Stauseen hochgepumpt und so in teure Energie verwandelt. Allerdings ist, im Unterschied zu den weithin sichtbaren Kühltürmen der Atomkraftwerke, der grösste Teil der Infrastruktur in den Alpen kaum zu sehen und in der Wahrnehmung der Touristen gänzlich verdrängt. Sichtbar wurde das Problem Ende der 1970er-Jahre, als erstmals eine breite Öffentlichkeit gegen den Plan der NOK, die Greina-Ebene für einen Stausee unter Wasser zu setzen, mobilisiert wurde.¹²

¹² Vgl. *La Greina. Das Hochtal zwischen Sumvitg und Blenio*, Schweizerische Greina-Stiftung (SGS), Verlag Bündner Monatsblatt, Chur, 1997

Die Auseinandersetzung zog sich über mehr als ein Jahrzehnt hin. 1986 gaben die NOK das Projekt unter dem Druck des öffentlichen Widerstandes und der Politik schliesslich auf. Um die durch den Verzicht auf die Einnahmen aus den Wasserrechten benachteiligten Gemeinden Vrin und Sumvitg, auf deren Gebiet die Greina liegt, zu entschädigen, erhielten diese 1986 erstmals einen symbolischen Beitrag aus Spendengeldern. Nach einer nationalen Volksabstimmung 1992 und der Umsetzung der Gesetze im Parlament 1995, bekannt unter dem Begriff «Landschaftsrappen», konnte der finanzielle Ausgleich für den Landschaftsschutz auf nationaler Ebene durchgesetzt werden. Seither erhält beispielsweise die Gemeinde Sumvitg eine jährliche Entschädigung von über 500.000 Franken.¹³

¹³ Vgl. Aluis Maissen, *Sumvitg/Somvix, Eine kulturhistorische Darstellung*, Gemeinde Sumvitg, 2000, S. 218

tions. Following a national referendum in 1992 and the passing of the relevant laws — nicknamed the “Landschaftsrappen” — in Parliament in 1995, financial compensation for preserving the landscape by non-exploitation were introduced throughout the country. Since then, a community such as Sumvitg, for instance, receives annual compensation of over 500,000 Swiss francs.¹³

It could therefore be said that there is an economic connection between the photographs Danuser took in the nuclear power station at Gösigen in 1981 and the shots he took in 1988 of Sogn Benedetg (fig.).¹⁴ Both reflect burning issues in the 1980s in the politics of the nation’s energy supply. The fragile chapel in the mountains with their potential for destruction — albeit themselves already partially destroyed by industry — stands in stark contrast to the rawness of the power station in the

¹³ See Aluis Maissen, *Sumvitg/Somvix, Eine kulturhistorische Darstellung*, Gemeinde Sumvitg, 2000, p. 218

¹⁴ The shots inside and outside, on the cooling tower of the nuclear power station come at the beginning of the cycle. According to Danuser they were taken in 1981 in Gösigen. See also Cornelius Krell, “Formale Elemente der fotografischen Bildsprache bei Hans Danuser,” licentiate dissertation, Phil. Faculty of the University of Zürich, Arthistorical Institute, 2007

the reservoirs where it is turned into expensive energy. Although it has to be said that, in contrast to the cooling towers of the nuclear power stations that are visible far and wide, for the main part the infrastructure in the Alps is barely visible and wholly suppressed in tourists’ perceptions of the landscape. The problem only attracted attention in the late 1970s when large numbers of ordinary people were mobilized to protest against NOK’s proposal to create a new reservoir that would flood the Greina plain.¹² The ensuing conflict dragged on for over a decade. In 1986, NOK finally yielded to public and political pressure and abandoned its plans. Subsequently the parishes of Vrin and Sumvitg, which include the Greina in their terrain and were deemed to have been disadvantaged by the loss of potential earnings from water rights, were offered compensation and in 1986 received a first symbolic payment from dona-

¹² See *La Greina, Das Hochtal zwischen Sumvitg und Blenio*, Schweizerische Greina-Stiftung (SGS), Verlag Bündner Monatsblatt, Chur, 1997

Aus wirtschaftsgeschichtlicher Perspektive besteht somit ein Zusammenhang zwischen Danusers im Atomkraftwerk Gösigen 1981 entstandenen Aufnahmen und seinen 1988 entstandenen Aufnahmen von Sogn Benedetg (Abb.).¹⁴ Beides sind Brennpunkte der energiepolitischen Diskussion jenes Jahrzehnts. Die fragile Kapelle in den Bergen in ihrer potenziell zerstörerischen – aber durch die Industrie auch teilweise zerstörten – Landschaft steht im Kontrast zur Rohheit des Kraftwerks im Mittelland. Und zugleich hängt sie von dessen Betrieb ab. Denn ohne die Wertschöpfung der Energieindustrie und ohne die Leistung der Kernkraftwerke wäre, so kann zumindest vermutet werden, die Politik damals nicht in der Lage gewesen, den Bau weiterer Wasserkraftwerke im Gebirge zu bremsen und damit die für die Tourismusindustrie wichtige Illusion einer intakten Landschaft und einer domestizierten Natur zu erhalten.

¹⁴ Die Aufnahmen im Inneren und auf dem Kühlturm des Atomkraftwerks standen am Beginn des Zyklus’. Laut Danuser entstanden sie 1981 in Gösigen. Vgl. auch Cornelius Krell, «Formale Elemente der fotografischen Bildsprache bei Hans Danuser», Lizentiatsarbeit der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, Kunsthistorisches Institut, 2007

heartlands. And yet the former is dependent on the latter. For it seems reasonable to assume that without the wealth created by the energy industry and without the output from nuclear power stations, politicians would not have been in a position to halt the construction of additional hydro-electric plants in the mountains and hence to preserve the illusion of an intact landscape and domesticated Nature that is so important for the tourist industry.

Neither Zumthor nor Danuser allude to the connection between the chapel in the mountains and the energy debate, that is to say, the exploitation of the mountain landscape by the energy companies, although both were no doubt aware of this. They had close links with the region by dint of their roots and in Zumthor’s case, through his work. During the 1970s, when he was working for the cantonal department of historic monuments he encountered the dialectics of modernization and destruction first-

Weder Zumthor noch Danuser erwähnen den Zusammenhang zwischen der Kapelle in den Bergen und der Energiediskussion, also die Ausbeutung der Berglandschaft durch die Energiekonzerne, explizit, obwohl beide ihn zweifellos kannten. Sie waren der Region durch ihre Herkunft beziehungsweise im Fall von Zumthor durch die berufliche Praxis eng verbunden. Zumthor war während der 1970er-Jahre als Mitarbeiter der Kantonalen Denkmalpflege mit der Dialektik von Modernisierung und Zerstörung vertraut und kannte die Umwälzungen durch die beispiellose Bautätigkeit jener Jahre aus der täglichen Praxis. Gemeinsam mit anderen kulturell



CAPLUTTA SOGN BENEDETG, SUMVITG, I, Fotografien auf Barytpapier, 6-teilig, I, II 1-2, III, IV 1-2, je auf Papierformat 50 x 40 cm, 1988

CAPLUTTA SOGN BENEDETG, SUMVITG, I, photographs on baryt paper, 6 parts, I, II 1-2, III, IV 1-2, format of each print 50 x 40 cm, 1988

Kühlturm aus A-Energie, 16 Fotografien auf Barytpapier, je auf Papierformat 50 x 40 cm, 1983, aus IN VIVO, 1989-1989

Cooling Tower from A-Energie, 16 photographs on baryt paper, format of each print 50 x 40 cm, 1983, from IN VIVO, 1989-1989

hand and knew from his daily praxis the extent of the upheaval in the landscape that ensued from the unprecedented level of construction work going on at the time. Together with other culturally and politically active colleagues in the Bündner Heimatschutz, he set about helping to turn the Bündner Heimatschutz into the institution it is today, with its very particular importance for the region’s architecture and landscape. Thus he knew a great deal about the forces that were threatening the ethos of building and construction in the Canton of Grisons. However, I would venture to suggest that the connection between cutting-edge architecture in an apparently intact landscape

und politisch engagierten Mitarbeitern des Bündner Heimatschutzes setzte er sich dafür ein, den Heimatschutz zu jener wichtigen Architektur- und Landschaftsinstitution zu machen, die er heute ist. Er wusste daher viel über die Kräfte, die der Baukultur des Kantons Graubünden zusetzten. Der Zusammenhang zwischen der neuesten Architektur in einer scheinbar intakten Berglandschaft und der Atomenergie aber, so meine Behauptung, konnte damals nur im Medium der Fotografie, genauer gesagt mittels einer Fotografie, die sich als künstlerisch verstand, artikuliert werden. Danuser ging weit über die Reportagefotografie hinaus, indem er sich statt auf das Klischee des Kühlturms auf die Problematik des Unsichtbaren konzentrierte. Und er ging über die Konventionen der Architekturfotografie hinaus, indem er seinen Gegenstand nicht abbildete, sondern interpretierte, ja künstlerisch übersetzte. Er entwickelte eine eigene Perspektive, welche es mir, zumindest aus zeitlicher Distanz,

erst erlaubte, die scheinbar disparaten Gegenstände zusammen wahrzunehmen. Möglich war diese Verbindung, weil sich damals für kurze Zeit die Gattungsgrenzen gelockert hatten und die Bilder gleichsam der gemeinsame Nenner waren: Die Architektur, verunsichert über ihren Ort in der Gesellschaft, bestrebt, aus der Isolation der Fachwelt herauszukommen, vertraute die Vermittlung für einen kurzen Moment der Fotografie an. Und die Fotografie, auf dem Weg zur künstlerischen Autonomie, befand sich in einer ganz neuen, freien Situation, welches ihr ermöglichte, Zusammenhänge, die sich begrifflich gar nicht fassen liessen, als Bilder zu artikulieren. Zumthor also, bemüht, sich vom Denkmalspfleger zum Architekten zu wandeln, legte die Verantwortung vorübergehend in die Hände eines Künstlers. Danuser wiederum, bestrebt, sich vom Fotografen zum Künstler zu wandeln, liess sich vorübergehend auf eine Auftragsarbeit ein. Diese Konstellation war ein kulturhistorischer Glücksfall. Inzwischen sind die Felder zwischen Architektur und Fotografie wieder unterteilt und ihre Protagonisten gehen getrennte Wege. Aber dennoch wird nichts im Bereich der Architekturdarstellung so sein wie früher.

Für Gespräche und Präzisierungen danke ich Hans Danuser, Köbi Gantenbein, Nadine Olonetzky und Peter Zumthor.

and nuclear power could, in those days, only be demonstrated through the medium of photography, or rather, through photography that was overtly artistic. Danuser went far beyond reportage photography when he chose to address the problem of the invisible rather than succumbing to the cooling-tower cliché. And he abandoned the conventions of architectural photography when he chose not merely to illustrate his subject matter, but also to interpret it, to transpose it into a different artistic medium. He developed his own perspective which has allowed me — at least with hindsight — to connect seemingly disparate factors. And it was possible to make this connection because, at the time, for a short while the barriers between different genres had been lowered and the photographs became the common denominator. For one short moment, architecture, uncertain of its role in society and striving to escape the isolation of its own ivory towers, put its trust in the mediating powers of photography. And photography, well on the way to artistic autonomy, was enjoying a wholly new freedom that allowed it to use images

to make connections that could not be expressed in words. And so it was that Zumthor, keen to make the move from historic monuments to architecture, briefly delegated at least some responsibility to an artist. And Danuser, for his part, keen to turn himself from photographer into artist, was willing, by way of an exception, to take on the occasional commission. In terms of cultural history, this chance constellation was more than fortuitous. By now architecture and photography have once again staked out their own territories and their exponents go their separate ways. But even so, nothing in the realms of architectural photography will ever be as it was in the now distant past.

With sincere gratitude for conversations and calibration to Hans Danuser, Köbi Gantenbein, Nadine Olonetzky, and Peter Zumthor.

Schutzbauten über römischen Funden in Chur

Bilder von Hans Danuser

Shelters for the Roman archaeological site in Chur

Images by Hans Danuser



SCHUTZBAUTEN ÜBER RÖMISCHEN FUNDEN, II 2, Fotografien
auf Barytpapier, 7-teilig, I, II 1- 3, III, IV 1-2, je auf
Papierformat 50 x 40 cm, 1988

SHELTERS FOR THE ROMAN ARCHAEOLOGICAL SITE, II 2,
photographs on baryt paper, 7 parts, I, II 1-3, III, IV 1-2,
format of each print 50 x 40 cm, 1988

84



I

85

Hans Danuser (*1953 in Chur) gehört zu den Wegbereitern zeitgenössischer Fotografie. Seine Werke wurden in bedeutenden Ausstellungen im In- und Ausland gezeigt. Er wurde zu internationalen Veranstaltungen wie der Biennale in Venedig oder Lyon eingeladen und mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, u. a. mit dem Conrad-Ferdinand-Meyer-Preis, dem Manor-Kunstpreis und dem Bündner Kulturpreis. Seit 1992 beschäftigt er sich auch mit Kunst in Architektur-Projekten, so an der Universität Zürich, im Peter Merian Haus Basel 1999 und in der Klinik Beverin 2001. www.hansdanuser.ch

Köbi Gantenbein (*1956 in Samedan) ist seit 1996 Chefredaktor von *Hochparterre*, dem Verlag für Architektur und Design. Er lebt und arbeitet in Zürich und Fläsch, Graubünden. Er schreibt in *Hochparterre* regelmässig Berichte über die zeitgenössische Architektur Graubündens und den Schrecken und die Schönheit der Alpen. www.hochparterre.ch

Philip Ursprung (*1963 in Baltimore, MD) studierte Kunstgeschichte, Allgemeine Geschichte und Germanistik in Genf, Wien und Berlin. Er wurde 1993 an der FU Berlin promoviert und 1999 an der ETH Zürich habilitiert. Er unterrichtete an den Universitäten Genf, Basel und Zürich, an der ETH Zürich, der Kunsthochschule Berlin-Weissensee und der Universität der Künste Berlin. 2001–2005 war er Nationalfonds-Förderungsprofessor für Geschichte der Gegenwartskunst am Departement Architektur der ETH Zürich. Seit 2005 ist er Professor für moderne und zeitgenössische Kunst an der Universität Zürich. 2007 war Philip Ursprung Gastprofessor an der Graduate School of Architecture, Planning and Preservation der Columbia University New York. Er war Gastkurator am Museum für Gegenwartskunst in Basel, am Canadian Centre for Architecture in Montreal und an der Graduate School for Architecture, Planning and Preservation der Columbia University New York. www.khist.uzh.ch

Peter Zumthor (*1943 in Basel) absolvierte zuerst eine Ausbildung als Möbelschreiner bei seinem Vater, anschliessend studierte er Innenarchitektur und Design an der Kunstgewerbeschule Basel sowie Architektur und Industrial Design am Pratt Institute in New York. Zehn Jahre lang arbeitete er als Denkmalpfleger des Kantons Graubünden. Peter Zumthor lebt und arbeitet in Haldenstein bei Chur, seit 1979 mit einem eigenen Architekturbüro. Wichtigste Bauten: Schutzbauten für die Ausgrabung römischer Funde, Chur 1986; Caplutta Sogn Benedetg, Sumvitg 1988; Wohnungen für Betagte, Chur-Masans 1993; Therme Vals, 1996; Kunsthaus Bregenz, 1997; Schweizer Pavillon Expo 2000, Hannover; Dokumentationszentrum «Topographie des Terrors», 1997, ausgeführte Bauteile 2004 vom Land Berlin abgebrochen; Haus Zumthor, Haldenstein 2005; Kunstmuseum Kolumba, Köln 2007; Feldkapelle für den Heiligen Bruder Klaus, Wachendorf, Eifel 2007. 2008 erhält Peter Zumthor den Internationalen Kunst- und Kulturpreis Praemium Imperiale in der Kategorie Architektur der Japan Art Association.

Hans Danuser (*1953 in Chur) is one of the pioneers of contemporary photography. His work has been shown in important exhibitions both in Switzerland and abroad. He has been invited to participate in the Venice Biennale, the Lyon Biennial, and other international events and has received numerous awards, including the Conrad-Ferdinand-Meyer Prize, the Manor Art Prize, and the Cultural Achievement Award of the Canton of Grisons. Works on his art-in-architecture projects since 1992 at such sites as the University of Zurich, the Peter Merian Building in Basel in 1999, and the Psychiatric Clinic Beverin 2001. www.hansdanuser.ch

Köbi Gantenbein (*1956 in Samedan), since 1996 editor in chief of *Hochparterre*, publishers for architecture and design. Lives and works in Zurich and Fläsch, Grisons. He contributes regularly to *Hochparterre*, mainly writing articles about contemporary architecture in Grisons and the bane and beauty of the Alps. www.hochparterre.ch

Philip Ursprung (*1963 in Baltimore, MD) studied art history, general history, and German literature in Geneva, Vienna, and Berlin. Earned his doctorate at the FU Berlin in 1993 and became a full professor at the Swiss Federal Institute of Technology Zurich in 1999. Taught at the Universities of Geneva, Basel, and Zurich, the Swiss Federal Institute of Technology (ETH) Zurich, the Berlin Weissensee School of Art, and the Berlin University of the Arts. 2001–2005, held a professorship for the history of contemporary art at the Architecture Department of the ETH, funded by the Swiss National Science Foundation. He has been professor of modern and contemporary art at the University of Zurich's Institute of Art History since the fall semester of 2005. In 2007 he was visiting professor at the Graduate School of Architecture, Planning and Preservation at Columbia University in New York. He served as guest curator at the Museum für Gegenwartskunst in Basel, at the Canadian Centre for Architecture in Montreal, and at the Graduate School of Architecture, Planning and Preservation at Columbia University in New York. www.khist.uzh.ch

Peter Zumthor (*1943 in Basel), apprenticeship as a cabinetmaker with his father, studied interior design at the College of Applied Arts Basel and architecture and industrial design at the Pratt Institute in New York. Worked for the Department for the Preservation of Monuments of the canton of Grisons for ten years. Peter Zumthor lives and works in Haldenstein near Chur, since 1979 he has been running his own architectural practice in Haldenstein. His most important buildings include Shelters for the Roman archaeological site, Chur 1986; Sogn Benedetg Chapel, Sumvitg 1988; Residential home for the elderly, Chur-Masans 1993; Therme Vals, 1996; Kunsthaus Bregenz, 1997; Swiss Pavilion Expo 2000, Hannover; documentation Centre "Topography of Terror", 1997, construction was aborted by the state of Berlin in 2004; Zumthor House, Haldenstein 2005; Kolumba Art Museum, Cologne 2007; Chapel for Brother Klaus, Wachendorf, Eifel 2007. In 2008 Peter Zumthor was awarded the Japan Art Association's global arts prize the Praemium Imperiale in the category of architecture.

Impressum

Fotografie: Hans Danuser
Texte: Hans Danuser, Köbi Gantenbein, Philip Ursprung
Redaktion: Nadine Olonetzky
Deutsches Korrektorat: Yasmin Kiss, Zürich
Übersetzungen: Kimi Lum, Fiona Elliott (Text Philip Ursprung)
Englisches Korrektorat: Claudia Mazanek, Wien
Gestaltung: Susanne Kreuzer, Zürich, sus.kreuzer@gmail.com
Schrift: Akkurat Mono
Papier: Tatami White, Munken Print White, Sirio Color;
Fischerpapier
Lithografie: Egli, Kunz & Partner, Glattbrugg
Druck und Bindung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Thüringen
Dank an: Christian Dettwiler, das Gelbe Haus, Flims;
Jürg Ragettli, Bündner Heimatschutz, Chur
Copyright für die Fotografien: Hans Danuser
Copyright für die Texte: die Autoren

Die vorliegende Publikation wurde ermöglicht durch:
Bündner Heimatschutz · Cumissiun Greina · Gemeinde Sumvitg ·
Kulturförderung, Kanton Graubünden · Präsidialdepartement der
Stadt Zürich · Pro Raetia · Stiftung Dr. M. O. Winterhalter ·
Stiftung Erna und Curt Burgauer · Stiftung Stavros S. Niarchos,
Chur · Willi Muntwyler-Stiftung St. Moritz

Edition Hochparterre bei Scheidegger & Spiess
Herausgeber: Köbi Gantenbein
© 2009 Verlag Hochparterre und Verlag Scheidegger & Spiess AG,
Zürich
ISBN 978-3-85881-235-3
www.hochparterre.ch
www.scheidegger-spiess.ch

Imprint

Photography: Hans Danuser
Texts: Hans Danuser, Köbi Gantenbein, Philip Ursprung
Copy editing German: Nadine Olonetzky
Proofreading German: Yasmin Kiss, Zurich
Translations: Kimi Lum, Fiona Elliott (Text Philip Ursprung)
Proofreading English: Claudia Mazanek, Vienna
Design: Susanne Kreuzer, Zurich, sus.kreuzer@gmail.com
Font: Akkurat Mono
Paper: Tatami White, Munken Print White, Sirio Color;
Fischerpapier
Lithography: Egli, Kunz & Partner, Glattbrugg
Printed and bound by: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Thüringen
Thanks to: Christian Dettwiler, das Gelbe Haus, Flims;
Jürg Ragettli, Bündner Heimatschutz, Chur
Copyright for the photographs: Hans Danuser
Copyright for the texts: the authors

The publication of this book has been enabled by:
Bündner Heimatschutz · Cumissiun Greina · Gemeinde Sumvitg ·
Kulturförderung, Kanton Graubünden · Präsidialdepartement der
Stadt Zürich · Pro Raetia · Stiftung Dr. M. O. Winterhalter ·
Stiftung Erna und Curt Burgauer · Stiftung Stavros S. Niarchos,
Chur · Willi Muntwyler-Stiftung St. Moritz

Edition Hochparterre bei Scheidegger & Spiess
Editor: Köbi Gantenbein
© 2009 Verlag Hochparterre and Verlag Scheidegger & Spiess AG,
Zurich
ISBN 978-3-85881-235-3
www.hochparterre.ch
www.scheidegger-spiess.ch

Nachdenken über Architektur und Fotografie

Auch Bilder schreiben Geschichte: Mit seinem radikal subjektiven Blick auf Peter Zumthors Bauten setzte der Künstler Hans Danuser einen Markstein in der Geschichte der Architekturfotografie.

Dieses Buch versammelt Bilder zur Kapelle Sogn Benedetg, zu den Schutzbauten über den römischen Funden in Chur und zur Therme Vals. Es führt die intensive Debatte fort, die die Fotografien vor zwanzig Jahren auslösten. Ein Buch über Bilder, Bauten und Geschichte. «Zumthor sehen. Bilder von Hans Danuser» ist der erste Band der Reihe Edition Hochparterre bei Scheidegger & Spiess.

Reflections on architecture and photography

Auch Bilder schreiben Geschichte: Mit seinem radikal subjektiven Blick auf Peter Zumthors Bauten setzte der Künstler Hans Danuser einen Markstein in der Geschichte der Architekturfotografie.

Dieses Buch versammelt Bilder zur Kapelle Sogn Benedetg, zu den Schutzbauten über den römischen Funden in Chur und zur Therme Vals. Es führt die intensive Debatte fort, die die Fotografien vor zwanzig Jahren auslösten. Ein Buch über Bilder, Bauten und Geschichte. «Zumthor sehen. Bilder von Hans Danuser» ist der erste Band der Reihe Edition Hochparterre bei Scheidegger & Spiess.

