

# Silberne Oberflächen, tiefe Bilder

## Hans Danusers Fotografie und Peter Zumthors Architektur

Philip Ursprung

Ein guter Stern stand Mitte der 1980er-Jahre über dem Bündner Kunstmuseum. Beat Stutzer, seit Kurzem Direktor, lud den 30-jährigen und noch wenig bekannten Hans Danuser zu seiner ersten Ausstellung ein. Die Ausstellung mit dem Titel *Drei Fotoserien* im Jahre 1985 markierte den Beginn der Laufbahn des Fotografen Danuser als Künstler.<sup>1</sup> Sie trug außerdem dazu bei, dem Medium Fotografie, das sich lange Zeit als angewandte Kunst im Schatten der großen Genres bewegt hatte, die Türen zur Kunstwelt wieder zu öffnen, die sich nach einer kurzen Phase des Austauschs zur Zeit der klassischen Avantgarden wieder verschlossen hatten. Und sie gab, dank der Begegnung von Danuser mit Peter Zumthor, den Startschuss für eine neue Art von Architekturfotografie, die das Bild der Schweizer Architektur in den folgenden Jahren prägen sollte. Danuser hatte sich vorgenommen – heute würde man dies »künstlerische Forschung« nennen –, innerhalb von zehn Jahren eine Art Atlas zu schaffen zu Themen, die die Öffentlichkeit damals polarisierten, nämlich die Atomenergie, die Gentechnologie und das Geld. Das Projekt mit dem Titel *Wirtschaft, Industrie, Wissenschaft und Forschung* führte ihn, unterstützt durch Stipendien<sup>2</sup>, durch die Schweiz, nach England und die USA. 1989 schloss er es unter dem Titel »In vivo« mit einer umfangreichen Ausstellung im Kunsthhaus Aarau und einer Monografie ab.<sup>3</sup>

Zu den Besuchern der Ausstellung *Drei Fotoserien* gehörten Annalisa und Peter Zumthor, die seit 1980 ein eigenes Architekturbüro in Haldenstein führten. Danusers quasi forensischer Blick auf Details von Atomkraftwerken, Laboratorien der Gentechnologie dürfte Zumthors Erfahrung als Mitarbeiter der kantonalen Denkmalpflege in Chur entsprochen haben, wo er in den 1970er-Jahren Inventare von Dörfern erstellt und Bruchstücke früherer Bauten aufgezeichnet hatte. Die Sensibilität für atmosphärische Innenräume sowie das Gespür für die Texturen und Oberflächen von Betonmauern, Fliesenböden und Metall weckten sicherlich das Interesse eines Architekten, der die Bauten vom Innern her entwirft und dessen Projekte darauf zielen, Unsichtbares sichtbar zu machen und Latentes ans Licht zu bringen. Danusers Methode, die Komplexität der Phänomene nicht auf ein Bild zu reduzieren, sondern in eine Fülle von Fragmenten zu zerlegen, glich seinem eigenen analytischen Verständnis des Entwurfs und seiner Auffassung von Raum als etwas Diskontinuierlichem. Und schließlich hatte er als Architekt, der das Ziel architektonischer Autonomie verfolgte, sicherlich Respekt vor diesem jungen Fotografen, der sich selber einen ambitionierten Auftrag gegeben hatte, anstatt Aufträge für andere zu erledigen.

Als Zumthor etwas später eine Einladung von den Leitern der Architekturgalerie Luzern für seine eigene erste Ausstellung erhielt, bat er Danuser, drei seiner Gebäude zu fotografieren. Die damals gängige Architekturfotografie entsprach nicht seiner Vorstellung von adäquater Repräsentation. In seinen Worten: »Die Architekturabbildungen in Zeitschriften waren uns zuwider – als würde die Kamera mit ihrem Weitwinkelobjektiv den Rachen aufsperrn, um so viel Information wie möglich festzuhalten. Dabei ging der ganze Charakter des Gebäudes verloren.«<sup>4</sup> Zumthor ließ Danuser freie Hand und garantierte ihm Autonomie. Dieser nahm die Einladung an und fotografierte in den Jahren 1987 und 1988 die Bauten mit einer Mittelformatkamera und in Schwarz-Weiß. Es handelte sich um das Atelier Zumthor in Haldenstein (1986), die beiden Schutzbauten für Ausgrabungen mit römischen Funden in Chur (1986) und die fast fertiggestellte Kapelle Sogn Benedetg in Sumvitg – sie wurde im September 1988 geweiht. Das Resultat waren drei Serien von schwarz-weißen, quadratischen Fotografien. Sie waren im Oktober 1988 in der Ausstellung *Partituren und Bilder. Architektonische Arbeiten aus dem Atelier Peter Zumthor 1985–1988* in der Architekturgalerie Luzern und danach im Sommer 1989 in der Architekturgalerie Graz ausgestellt

und sind im Katalog publiziert.<sup>5</sup> Bereits im November 1989 waren sie in der Zeitschrift *Domus*, 1990 in *Ottagono* und 1992 im *Du* publiziert.<sup>6</sup> Knapp 20 Jahre später wurden sie wieder abgedruckt im Buch *Zumthor sehen: Bilder von Hans Danuser*.<sup>7</sup>

Zumthor hatte entschieden, in Luzern die Aufnahmen parallel zu den Werkzeichnungen seiner Bauten auszustellen, die er mit musikalischen Partituren verglich: »Sie sind in ihrem hohen Abstraktionsgrad die genaueste Darstellung der architektonischen Komposition und die verbindliche Grundlage für deren Aufführung. Nur was nicht in dieser Partitur steht, ist der Aufführungspraxis und der Interpretation durch die Ausführenden überlassen.« Die Fotografien verstand er als »Bilder von Werken, die nach diesen Partituren aufgeführt wurden«, formuliert in der »künstlerischen Sprache des Fotografen Hans Danuser«. Er fasste sie also nicht als Dokumentation auf, sondern als eine Art Interpretation oder Kommentar. In seinen Worten: »Er spricht in dieser Sprache über unsere Aufführungen.«<sup>8</sup>

Die Gewissheit, dass seine Fotografien zusammen mit den Zeichnungen präsentiert würden und sie somit nicht die Last der Repräsentation alleine schultern mussten, erweiterte Danusers Spielraum. Während seine Arbeit vorher, wie er meinte, »im Labor« stattfand, konnte er nun einen »Feldversuch« machen und sie »dem Leben aussetzen«.<sup>9</sup> Was in den *Drei Fotoserien* methodisch bereits vage umrissen war, nämlich die Darstellung von abstrakten Themen mittels der Architektur, konkretisierte er nun anhand von drei spezifischen Gebäuden. Im Grunde genommen setzen die Aufnahmen von Zumthors Bauten die Bilder der Laboratorien und Kraftwerke fort und hängen somit eng mit dem »In vivo«-Zyklus zusammen. So wie Danuser die Atomkraftwerke bewusst nicht in Gestalt des Klischees des ikonischen Kühlturms darstellte und stattdessen eine Sequenz von diversen Innenräumen der Kraftwerkanlagen aufnahm, so verzichtete er auf die für die damalige Architektur fotografie gängige Reduktion der Architektur auf eine einzige Aufnahme, die den Bau und die Umgebung zusammen darstellt. Stattdessen konzentrierte er sich vornehmlich auf das Innere und schuf für alle drei Gebäude eine Serie von Aufnahmen.<sup>10</sup>

Wer beispielsweise die Fotografien des Ateliers von Zumthor sieht, weiß nicht, wie das Gebäude von außen aussieht, wo es sich befindet, wie groß es ist und aus welchem Material es besteht. Keine Fotografie zeigt die inzwischen berühmte Fassade mit ihrer charakteristischen Lattenstruktur. Aber dafür erlauben die Bilder den Betrachtern, in Gedanken die Arbeitswege der Architekten nachzuvollziehen, die hochsteigen, dem Spiel von Licht und Schatten auf dem Boden nachzugehen, eine von Matthias Spescha gestaltete Wand zu bewundern. Als Betrachter kann man sich in die Architekten hineinversetzen und ahnen, dass manche Ideen möglicherweise nicht am Zeichentisch, sondern auf einem Treppenabsatz, beim Blick durch ein Fenster oder auch beim Tagträumen vor einer Wand entstehen.

Von den Schutzbauten hat Danuser zwar zwei Außenaufnahmen gemacht, aber sie sind so weit von den Konventionen der Architektur fotografie entfernt, dass die Betrachter weder den städtischen Kontext noch die Dimensionen nachvollziehen können. Die Volumen der Bauten zeichnen sich zwischen einer durch Überbelichtung weiß wirkenden Wiese und einem hellen Hintergrund ab, als ob sie wie eine Fata Morgana zwischen Erde und Himmel schwebten. Der Verbindungssteg zwischen zwei Baukörpern auf einer anderen Fotografie wiederum erinnert an einen überdimensionierten Kamerabalg. Fast scheint es, als ob die Kamera sich selbst in der Architektur spiegelt. Die Aufnahme des Raums, der sich über den kaum noch wahrnehmbaren Überresten der Ausgra-

bung erhebt, mutet an wie Bilder einer riesigen Camera obscura, in die das Tageslicht eindringt und Bilder der Außenwelt projiziert. Und die Fotografie des stockdunklen Flurs, der über einen Steg zur Eingangstür führt, sieht aus wie das Innere einer Kamera, ein Mechanismus, in dessen Fokus ein mysteriöses schwarzes Rechteck liegt.

Auch in der Caplutta Sogn Benedetg spürt die Kamera innerhalb der Architektur eine fotografische Räumlichkeit auf, namentlich in der Aufnahme, welche die Verbindung der Tragstruktur mit der äußeren Schale zeigt. Ohne die Bildlegende wäre es nicht möglich, sie als Teil der Kapelle zu identifizieren. Danusers Bild zeigt die Metallstifte, mit denen die Holzstützen mit der Holzschale verbunden sind. Ihnen verdankt der Innenraum die Wirkung eines Resonanzkörpers, weil man als Besucher den Eindruck erhält, die äußere Räumlichkeit sei quasi aufgehängt. Hier wird auch das Thema einer gänzlich aus Oberflächen geschaffenen Räumlichkeit manifest, das Zumthors Œuvre charakterisiert. Die Innenseite der Schale hat Zumthor silberfarben gefasst, denn er wollte, wie er sagt, eine »silberne Wand« schaffen.<sup>11</sup> Der Effekt ist, dass die Oberfläche des Holzes gewissermaßen entmaterialisiert wird und der Raum tiefer erscheint. (Ein vergleichbares Verfahren hatten Herzog & de Meuron einige Jahre früher bei ihrem Blauen Haus eingesetzt, wo die blaue Farbe die Betrachter gleichsam in einen Farbraum eintauchen lässt.) Im Hinblick auf das Verhältnis von Architektur und Fotografie ist diese Aufnahme zentral, weil sie wie ein Scharnier zwischen den beiden Gattungen funktioniert. Die silberfarbene Oberfläche der Holzmembran entspricht der Silberoberfläche des Fotopapiers. So wie die silberne Farbe dem Holz Glanz verleiht, die Illusion von Tiefe erzeugt und die atmosphärische Raumwirkung verstärkt, so verleiht die Silberoberfläche des Fotopapiers dem fotografischen Bild Tiefe. Danuser verwendete Schwarz-Weiß-Negative, keine Farbnegative. Aber die silberne Oberfläche des Schwarz-Weiß-Papiers ist nicht völlig plan, sondern bildet durch die Struktur der Silberkristalle eine Art von feinstem Relief. Sie enthält eine schier unendliche Abstufung von Grautönen und wirkt auf die Betrachter farblich, weil die Facetten der Silberkristalle das natürliche Licht widerspiegeln.

Danuser behandelt die Außenaufnahmen von Sogn Benedetg, als ob das Gebäude in einem Innenraum stünde. Er wendet der Aussicht auf die Surselva den Rücken zu. Eine Nebeldecke schließt den Raum, und durch die im oberen Teil platzierte Kapelle wirkt der Bildraum flächig. Die steile Wiese ist von Felsbrocken durchsetzt, die von der Rohheit der Naturgewalten in den Bergen zeugen und daran erinnern mögen, dass der Vorgängerbau, einen Steinwurf entfernt, 1984 durch eine Lawine zerstört worden war. Aber auch die Kapelle wirkt wie ein Fremdkörper in der Umgebung. Weder typologisch – die meisten Kapellen in den Bergen sind aus Stein – noch formal – ihre von unten zylindrisch wirkende Form gleicht eher einem Turm als einem Sakralbau – passt sie sich der Umgebung an. Es erstaunt somit nicht, dass die Gemeinde den Bau zwar in Auftrag gab, aber skeptisch blieb und die Baubewilligung nach dem gewonnenen Wettbewerb »ohne Überzeugung« erteilte, wie Zumthor im Rückblick anmerkt.<sup>12</sup>

Eine weitere Außenaufnahme macht dann deutlich, dass es sich nicht um einen Rundbau handelt, erlaubt aber ebenso wenig einen Rückschluss auf den tropfenförmigen Grundriss. Sie zeigt einen Weidezaun und gibt den Betrachtern eine Vorstellung von der Kargheit der Mittel der Bergregion. Indem Danuser neben dem Zaun einen Ausschnitt des Neubaus zeigt und dessen Betonsockel ins Bild ragen lässt, verhindert er nicht nur jede nostalgische Evokation einer vermeintlich heilen, vorindustriellen Welt. Er rückt auch den Aspekt der Arbeit ins Licht – sei diese

nun industriell organisiert oder vorindustriell. Er setzt den verbauten Beton in Beziehung zu der Art und Weise, wie Zaun und Kapelle hergestellt wurden. Die eingerammten, unbearbeiteten Äste und die zwischen ihnen eingefügten Rindenstücke sind Abfallprodukte aus der Holzindustrie, etwa bei der Herstellung von Brettern oder der Schindeln, welche die Außenwand der Kapelle vor Verwitterung schützen.

Einen ähnlich subtilen Blick auf die Herstellung geben auch die Details des Fußbodens, die Danuser fotografierte, bevor und nachdem die Bänke eingebaut worden waren. Sie zeigen, dass zwar kleine, preiswerte Bretter eingesetzt wurden, die aber durch ihre ornamentale Maserung und Variation das Interieur formal aufwerten. Danuser macht Materialzusammenhänge und Arbeitsprozesse deutlich – und sagt so mit einigen Fotografien mehr über Zumthors Methode als Architekt aus als jeder Text, der dessen Ausbildung als Schreiner beiläufig erwähnt. Zudem verstärkt er damit den Eindruck einer zumindest teilweise von Menschen gemachten Landschaft, in der die Kapelle sich befindet. Danusers analytischer Zugang führt die ökonomischen Rahmenbedingungen der Landwirtschaft und das Gebäude auf ein und derselben Repräsentationsebene zusammen. Beide Fotografien zeigen das Gebäude nicht vor der Kulisse einer ästhetischen »Landschaft«, sondern als Teil der konkreten Umgebung des »Ländlichen«.

Die Kamera rückt den Oberflächen sehr nahe, so als ob sie eine Verbindung zwischen dem Raum der Architektur und dem Raum der Kamera herstellen wollte und die Architektur nicht als abgeschlossene Räume auffasst, sondern als Ausgangspunkte, von denen aus sie imaginär weiterbaut und die sie in den fotografischen Raum erweitert. Auf der Oberfläche der Fotografie stoßen der Bildraum und der gebaute Raum zusammen. Die Begegnung zwischen Danuser und Zumthor förderte bei beiden eine Ebene zutage, die zuvor nicht klar wahrnehmbar war. Das Architektonische, das in Danusers Fotosequenzen manifest wird, ist nicht nur eine Frage des Motivs, sondern betrifft sein Vorgehen, mit der Kamera Räume zu konstruieren. Das Fotografische in den Bauten von Zumthor wiederum ist nicht begrenzt auf das Thema der Camera obscura, sondern betrifft auch die Art, wie Licht auf Oberflächen fällt und das Außen ins Innere übertragen wird. Danusers Kamera entdeckt überall, wo sie hinblickt, ihr Spiegelbild, beziehungsweise projiziert auf Zumthors Architektur Elemente der Fotografie. Zumthor sieht in den Aufnahmen von Danuser Elemente der Architektur in einer Form, wie er sie vorher nicht wahrnehmen konnte. Dies mag erklären, warum der Architekt gerührt war beim Anblick der Bilder, die im Atelier von Danuser »auf dem Boden ausgebreitet und an den Wänden aufgehängt«, also räumlich organisiert waren. In seinen Worten: »Die Bilder waren ... stark. Das war so schön, dass ich feuchte Augen bekam. Diese wunderschönen, tiefen Schwarz-Weiß-Bilder in diesen hellen und dunklen Grautönen haben meine Erwartungen nicht nur bestätigt, sondern übertroffen.«<sup>13</sup>

Die Zusammenarbeit für die Ausstellung von 1988 war von Zumthor und Danuser bewusst als einmaliges Experiment geplant gewesen, und Danuser hat seither nicht mehr im Auftrag von Zumthor fotografiert. Aber die Begegnung führte zu einer grundlegenden Veränderung der Konventionen der Architekturfotografie. Danuser hat mit seiner Darstellungsweise die Rezeption von Zumthors Architektur geprägt. So wie jeder, der einmal die Fotografien gesehen hat, die Hans Namuth 1950 vom malenden Jackson Pollock im Atelier machte, dessen Gemälde fast zwangsläufig mit dem Bild ihrer Herstellung in Verbindung bringt, so sind auch Danusers Bilder mit dem Werk von Zumthor verwoben. Statt für neutrale Dokumentation entschied er sich

für eine persönliche Interpretation. Und anstatt die Phänomene auf eine Aufnahme zu reduzieren, zerlegte er sie perspektivisch in Einzelteile, wie in einem kurzen Film, der den Gegenstand in Sequenzen unterteilt und aus unterschiedlichen Blickwinkeln zeigt. Diese Fragmente erlauben den Betrachtern, die Architektur in der Fantasie zu errichten. Diese fruchtbare Verbindung von Architektur und Fotografie war möglich geworden, weil sich die Gattungsgrenzen für einen Moment gelockert hatten. Zumthor, bestrebt, sich vom Denkmalpfleger zum Architekten zu wandeln, legte die Verantwortung vorübergehend in die Hände eines Künstlers. Danuser wiederum, der gerade vom Fotografen zum Künstler wurde, ließ sich vorübergehend auf eine Auftragsarbeit ein.

Ein Jahrzehnt später sollte Danuser sich abermals mit Zumthors Werk beschäftigen, nun auf Einladung von Fritz Hauser. Der Musiker hatte für die Therme Vals *Sounding Stones* komponiert, eine Klangkomposition, gespielt auf tönenden Steinen, die in einem der Ruheräume der Therme permanent zu hören ist, und er bat Danuser, Aufnahmen für die CD zu schaffen. Hélène Binet hatte die 1996 eröffnete Therme bereits fotografiert, und ihre Bilder trugen mit zum internationalen Durchbruch Zumthors bei. Danuser war somit nicht der Erste, der sich dem Bau aus der Perspektive der Fotografie näherte. Aber wie bereits im Fall der drei Bauten zehn Jahre davor nutzte er die Gelegenheit als Experiment für die Möglichkeiten der Fotografie, das Unsichtbare zu zeigen – dieses Mal den Klang und die Musik. Zumthors Metapher »Partitur« hallt in diesem neuen Projekt nach, aber im Unterschied zur Ausstellung von 1988 waren die Aufnahmen nun auf sich allein gestellt, weil es keine Werkzeichnungen daneben zu sehen gibt.

Die 9-teilige Serie »Therme Vals« knüpft methodisch an die zehn Jahre früher entstandenen Serien an. Wie bereits bei der ersten Begegnung näherte sich Danuser seinem Gegenstand mit einer Reihe von Aufnahmen des Innenraums – darunter eine Fünfergruppe –, und wieder war das Außen ausgeblendet. Er besuchte die Therme mehrere Male, in verschiedenen Jahreszeiten. Einer der Besuche fiel zusammen mit der Revision des Bades, als das Wasser abgelassen war. Um ein möglichst gleichmäßiges Licht im Innern zu erhalten, wurden die Oberlichter außerdem mit Planen bedeckt.<sup>14</sup> Danuser bildet die Kammer, in der die *Sounding Stones* zu hören sind, nicht ab. Er stellt vielmehr den ganzen Hauptraum der Therme als hermetisch geschlossenen Raum dar, beziehungsweise als ein Labyrinth von Räumen. So wie die Besucher der Therme nie den ganzen Raum überblicken können und sich manchmal kurz verirren, so bietet auch Danuser keine Übersicht und Orientierung, sondern fragmentiert den Bau in zahlreiche Raumeindrücke. Und so wie die Badegäste stets vom Gurgeln, Plätschern und Tropfen des Wassers umgeben sind, und natürlich von ihrem eigenen Lärm, und sich der Illusion hingeben können, das Echo des im Berginnern glucksenden Wassers zu hören, so interpretiert Danuser den Innenraum als eine Art steinernen Resonanzkörper.

Auf einigen Bildern sind die Spuren des Wassers zu sehen, wie sie von den Badenden auf dem Fußboden hinterlassen wurden. Auf der Aufnahme der Treppe sind kleine Lachen auf einer Treppenstufe zurückgeblieben. In der Fantasie füllen die Betrachter das leere Becken auf. Die Abwesenheit von Wasser wird nicht als Mangel wahrgenommen, sondern unterstreicht noch die szenografische Wirkung des Baus. Sie erinnert unwillkürlich an die Bühnenbilder von Adolphe Appia mit ihren Treppen und Podesten aus dem frühen 20. Jahrhundert, oder an die Lichtinstallationen von James Turrell seit den 1960er-Jahren. Wie bei den Sequenzen von 1988 spürt die Kamera auch in der Therme eine Wahlverwandtschaft zum Interieur auf, zum Beispiel in Gestalt des

Lichtscheins, der durch den Spalt in der Betondecke eindringt und sich auf den Gneisplatten, welche die Wand verkleiden, abzeichnet. Was in den Aufnahmen der Kapelle die Silberwand gewesen war, also die Schnittstelle zwischen dem architektonischen und dem fotografischen Raum, das war nun die Oberfläche aus Gneis. Die gräulich-blaue, leicht funkelnde Farbe des Steins wird von Danuser übertragen in die vielen Nuancen von Grau.

Danuser führte das Thema ab 2000 in den drei Zyklen »Erosion« fort. Die Oberfläche der Felsen entspricht der Oberfläche der objekthaft am Boden platzierten Fotografien. Die Aufnahmen fixieren das im Lauf der Zeit veränderliche Relief der Felsoberfläche in der Topologie der Bildoberfläche, sie werden aber zugleich selber zu räumlich erfahrbaren Gegenständen, um die herum die Betrachter sich im Raum bewegen. Mit »Schiefertafel Beverin« wagte Danuser dann den Schritt ins Medium der Architektur. Ein Platz aus Schiefertafeln dient als Plattform und Versammlungsort der Psychiatrischen Klinik Beverin. Während die Fotografien als Fortsetzung des gebauten Raums fungieren, erweitert der gebaute Raum nun die imaginären Räume der Fotografie. Aus den silbernen Oberflächen und den tiefen Bildern ist ein konkreter Ort entstanden.

1  
Hans Danuser, *Drei Fotoserien*, Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum Chur, 1985.

2  
1980, 1983 und 1985 erhielt Danuser das Eidgenössische Kunststipendium, 1979, 1983 und 1985 das Kunststipendium des Kantons Zürich und 1983, 1984 und 1985 dasjenige der Stadt Zürich. 1984 wurde ihm als erstem Fotografen die Auszeichnung eines Atelierstipendiums der Stadt Zürich in New York zuteil.

3  
Vgl. Hans Danuser, *In vivo. 93 Fotografien*, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus Aarau, 1989.

4  
Hans Danuser und Peter Zumthor, »Ateliergespräch«, in: *Neuerfindung der Fotografie: Hans Danuser – Gespräche, Materialien, Analysen*, hrsg. von Hans Danuser und Bettina Gockel, Berlin: De Gruyter, 2014, S. 149–166, hier S. 152.

5  
*Partituren und Bilder: Architektonische Arbeiten aus dem Atelier Peter Zumthor 1985–1988, Fotos: Hans Danuser*, hrsg. von der Architekturgalerie Luzern, 1989 (2. Aufl. 1994).

6  
Vgl. Martin Steinmann, »Peter e Annalisa Zumthor: Cappella a Sogn Benedetg, Svizzera«, in: *Domus* 710, November 1989, S. 44–45; »Domestico / Antidomestico«, in: *Ottagono* 97, 1990, S. 44–65, sowie in: »Pendenzen. Neuere Architektur in der Deutschen Schweiz«, in: *Du. Die Zeitschrift für Kunst und Kultur* 5, 1992.

7  
*Zumthor sehen: Bilder von Hans Danuser*, Zürich: Edition Hochparterre bei Scheidegger & Spiess, 2009.

8  
Peter Zumthor, »Partituren und Bilder«, in: *Partituren und Bilder 1989* (wie Anm. 5), S. 9–10, hier S. 10.

9  
Hans Danuser und Peter Zumthor, »Ateliergespräch«, in: *Neuerfindung der Fotografie 2014* (wie Anm. 4), S. 156.

10  
Die Aufnahmen im Inneren und auf dem Kühlturm des Atomkraftwerks standen am Beginn des Zyklus. Laut Danuser entstanden sie 1979 in Gösigen. Hans Danuser, Gespräch mit Philip Ursprung, 11. Juni 2008.

11  
Peter Zumthor: »Ja, ich hatte mich für eine silberne Wand entschieden. Ich habe dann trotzdem den Farbplaner Jean Pfaff zurate gezogen. Er hat auf die Rückseite der Stützen Farbstreifen aufgeklebt, die das Licht auf die silberne Wand reflektierten. Die Farben erschienen und verschwanden mit der Sonne. Wir haben uns dann gemeinsam für die Farbe Weiß entschieden, denn wir haben uns eingeredet, dass das den gewünschten Effekt bewirken würde. Aber das Weiß ist der natürlichen Farbe der Holzstützen zu ähnlich, also war das Resultat eigentlich – nichts – oder fast nichts.« Hans Danuser und Peter Zumthor, »Ateliergespräch«, in: *Neuerfindung der Fotografie 2014* (wie Anm. 4), S. 156.

12  
Peter Zumthor, in: *Peter Zumthor, 1985–1989. Bauten und Projekte*, Band 1, hrsg. v. Thomas Durisch, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2014, S. 63.

13  
Hans Danuser und Peter Zumthor, »Ateliergespräch«, in: *Neuerfindung der Fotografie 2014* (wie Anm. 4), S. 153.

14  
Hans Danuser, Gespräch mit Philip Ursprung, 11. Juni 2008.

Hans Danuser  
**Dunkelkammern  
der Fotografie**

Herausgegeben von  
**Stephan Kunz und Lynn Kost**

**Bündner Kunstmuseum Chur**

**Steidl**

## Inhaltsverzeichnis

6	<b>MARMOGRAPHIEN, 1976</b>
8	<b>Stephan Kunz, <i>Fotografie in Bewegung</i></b>
20	<b>THE LAST ANALOG PHOTOGRAPH, 2007–2017</b>
48	<b>Kelley Wilder, <i>Hinter den Spiegeln</i></b> <i>Hans Danusers »Last Analog Photograph«</i>
58	<b>EROSION, 2000–2006</b>
76	<b>THE PARTY IS OVER, 1984</b>
92	<b>ALPHABET CITY, 1984</b>
98	<b>HARLEKINS TOD, 1982</b>
100	<b>PARTITUREN UND BILDER / ZUMTHOR PROJECT, 1988–1999</b>
118	<b>Philip Ursprung, <i>Silberne Oberflächen, tiefe Bilder</i></b> <i>Hans Danusers Fotografie und Peter Zumthors Architektur</i>
126	<b>IN VIVO, 1980–1989</b>
158	<b>Urs Stahel, <i>In vivo – in vitro</i></b>
168	<b>FROZEN EMBRYO SERIES, 1997–2000</b>
180	<b>Lynn Kost, <i>Vom Gemälde zur Fotografie und zum Objekt</i></b>
188	<b>STRANGLED BODY, 1995</b>
198	<b>Stefan Zweifel, <i>Im Bann der schwarzen Sonne</i></b>
204	<b>MATOGRAPHIEN, work in progress seit 1994</b>
208	<b>Jörg Scheller, <i>Wider die Gnosis</i></b> <i>Ein Kon-Text zur Rolle der Forschung in Hans Danusers Werk</i>
216	<b>LANDSCHAFT, 1993–1996</b>
	<b>Anhang</b>
220	<b>Werkverzeichnis</b>
222	<b>Biografie</b>
222	<b>Ausstellungen</b>
225	<b>Bibliografie</b>