

HANS DANUSER UND BETTINA GOCKEL

ATELIERGESPRÄCH



— Bettina Gockel und Hans Danuser im Ateliergespräch während der
Seminarsitzung vom 27. März 2009, Foto: Aline Juchler.

Das Ateliergespräch von Hans Danuser und Bettina Gockel widmet sich material- und medienästhetischen Aspekten künstlerischer Produktion und Rezeption in Malerei und Fotografie. Im Zentrum stehen historische Neudefinitionen von Bildlichkeit in der Malerei des 16. Jahrhunderts und der Fotografie der 1970er- und 1980er-Jahre. In einem zeitübergreifenden, vergleichenden Blick auf Hans Danusers fotografischen Zyklus EROSION und Leonardo da Vincis sogenannte Sintflutzeichnungen wird diskutiert, inwieweit beide Darstellungskonzepte auf die Sichtbarmachung von Bildschöpfungsprozessen angelegt sind, die einer fixierenden kontextuellen Bedeutungszuschreibung entgegensteht. An diese Überlegung knüpfen sich vertiefende Fragen nach den Möglichkeiten und Grenzen bildbeschreibender (Wissenschafts-) Sprache.

LANDSCHAFT ALS SEHPROZESS

HANS DANUSER: In unserem heutigen Gespräch wird es darum gehen, die Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft von einer konkreten bzw. exemplarischen Seite aus zu reflektieren. Unternehmen wir doch einen gewagten Sprung ins frühe 16. Jahrhundert, in die Betrachtung der Landschaft in der Zeit der Renaissance mit dem Konvolut von Zeichnungen Leonardo da Vincis über einen Umweg in die Schiefergebirge von Wales und mit einer Alpenüberquerung durch Schiefergeschiebe im fotografischen Bildzyklus *EROSION – Eine Bodeninstallation mit Fotografie* (2000–2006). Es ist ja nicht nur ein Zeiteinsatz, sondern auch ein Sprung in verschiedene Techniken, wie Malerei, Zeichnung und Fotografie.

BETTINA GOCKEL: Die Gegenüberstellung von Leonardos meist als „Sintflutzeichnungen“ oder „Sintflut-Serie“ benannten Blättern mit Ihrem Bildzyklus *EROSION* ist nicht dazu da, das eine durch das andere erklären zu wollen. Das wäre schon deshalb irreführend, weil der Inhalt von Leonardos Zeichnungen umstritten ist, ja auch ihr Bezug zur Geologie infrage gestellt wurde. Darüber hinaus würde ich Ihnen, Herr Danuser, zubilligen, dass Ihre Bilder „Bilder ohne Vorbilder“ sind, wie Sie in einem Gespräch mit Hartmut Böhme formuliert haben.¹ Wozu also dieser Vergleich? Er kann helfen, die Art und Weise der Bildherstellung und deren Relevanz für das Thema der Erosion schärfer zu fassen. Leonardo arbeitete in diesen heute in der Royal Library in Windsor Castle aufbewahrten Werken vor allem mit schwarzer Kreide (Abb. 6–11), die eine kaum quantifizierbare Variationsbreite des Hell-dunkels hervorbrachte. Von Schwarz-Weiß kann man angesichts der nebeneinander gleichsam agierenden Schattierungen, die optisch weitere, vibrierende Tönen erzeugen, nicht sprechen. Die schwarze Kreide ist als Material präsent und verleiht diesen Farben eine haptische Qualität, so, als seien diese Bilder nicht nur für die Augen allein gemacht. Sie haben einmal erwähnt, dass für Sie das Schwarz-Weiß der Fotografie als Farbe zu verstehen sei. Was meinen Sie damit?

HANS DANUSER: Der Erosionszyklus war der Beginn, wo ich mich neben Proportionen und der Maßstäblichkeit auch mit der Farbe in der Fotografie auseinandergesetzt hatte. Ich bemerkte, dass ich mit meiner Motivwahl in eine Farbigkeit komme, die sich über das fotografische Papier selbst formuliert. Es hat sich dann in der Rezeption der Begriff ‚Echtfarbe‘ durchgesetzt. Also: Die Farbigkeit des Silberbromids der fotografischen Emulsion entspricht der Farbigkeit des Schiefers, der auf dem Papier dargestellt ist. Es ist ein Unterschied, ob ich ein digitales Bild sehe, ob ich ein Lichtbild sehe oder ob ich eine Farbe über ein Material wahrnehme, das auch ein Körper ist. Das Silberbromid ist ein Körper und hat auch all die Reflexionsschattierungen und damit das Facettenspiel, das nur ein dreidimensionaler Körper aufführen kann. Sobald Farbe dreidimensional ins Spiel kommt, wird die Farbe anders wahrgenommen.

BETTINA GOCKEL: Das heißt, dass das Silberbromid auch eine mimetische, eine zur Materialbeschaffenheit des Schiefers äquivalente Funktion hat.

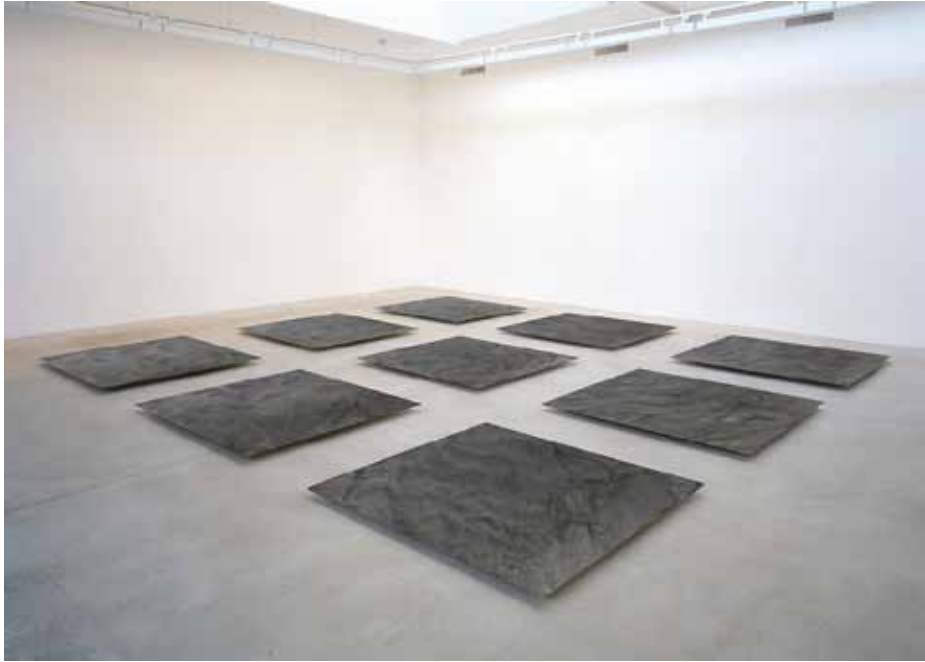
HANS DANUSER: Ja. Absolut.

BETTINA GOCKEL: Vielen Betrachtern wird das nicht bewusst sein. Dieser materialästhetische Aspekt trägt fast alchemistische Züge, könnte man meinen. Ich meine das als produktive Überspitzung, um den Materialbegriff nicht so stumpf neben dem theoretisch und aktuell viel stärker aufgeladenen, auch schillernden Medienbegriff stehen zu lassen.

HANS DANUSER: Ja. Diesen Faden sollten wir doch noch kurz weiterspinnen.

BETTINA GOCKEL: Man sollte in unserem Zusammenhang bedenken, dass Alchemie vor und während der Frühen Neuzeit zu einer anerkannten Wissenschaft wird. Wir nehmen derartige historische Weisen der Naturphilosophie nicht ernst, weil wir einen objektivierenden, positivistischen Naturwissenschaftsbegriff seit dem 19. Jahrhundert ausgebildet haben. Aber unsere Auffassung von Naturwissenschaft ist noch relativ jung und von der Ausdifferenzierung der Disziplinen und damit einhergehender Zuständigkeiten geprägt. In früheren Zeiten hätte man einen, wie ich es probeweise nennen möchte, ganzheitlichen Begriff der Naturwissenschaften hingegen ernst genommen. Mich interessiert an den frühneuzeitlichen Naturforschungen die Aufmerksamkeit für Prozesse der Umwandlung und deren Verbildlichung. Insgesamt geht es also um die Aufmerksamkeit für Bewegung und Wandlung, nicht für Endprodukte. Bezogen auf das Bild gilt, dass auch hier der Prozess der Herstellung an einem bestimmten Punkt interessanter ist, als sich deutend dem Endprodukt Bild zu widmen.

Man käme so auch von der Frage der Abbildung weg, wenn man gerade hinsichtlich der Fotografie die Fixierung der Forschung auf das vermeintlich reproduzier-

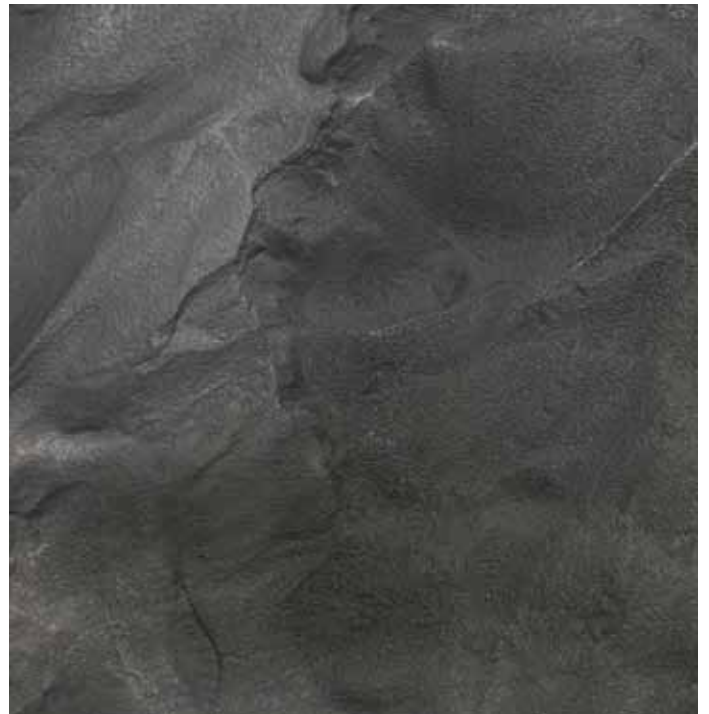
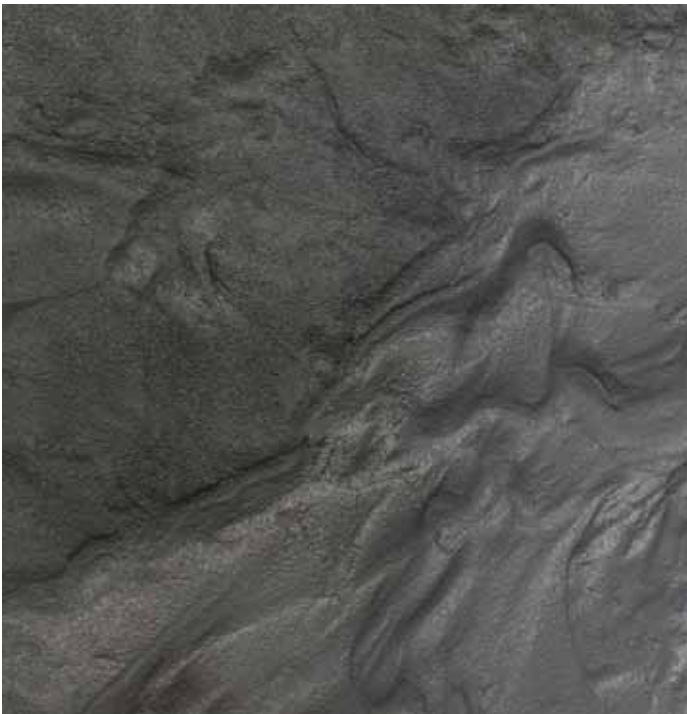


— 1: Hans Danuser, EROSION VI – eine Bodeninstallation, 2000–2006, Fotografie auf Barytpapier, 9-teilig (VI 1–VI 9), je 150 cm × 140 cm, aufgezogen auf eine 2mm-Aluminiumplatte, ausgelegt auf Kantholz mit einem Durchmesser von 6 cm, Bild: Installation im Fotomuseum Winterthur / Courtesy Sammlung Fotomuseum Winterthur.

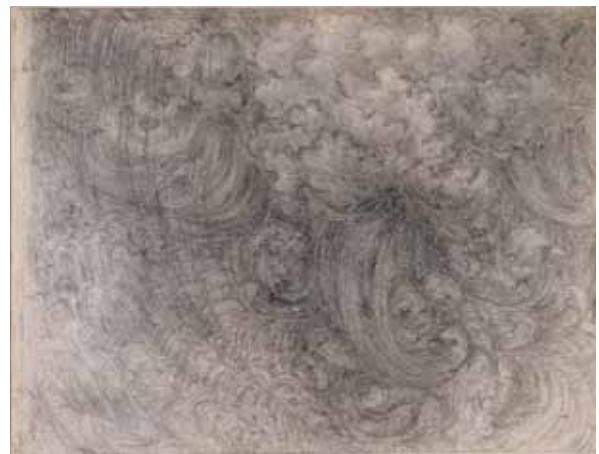
bare Endprodukt zugunsten der auch kontextbezogenen Prozesse, die auf das Bild hinführen, aufgeben würde.

HANS DANUSER: Man gelangt dann in einer Art alchemistischem Prozess vom Abbild zum Bild.

BETTINA GOCKEL: Wenn ich Sie richtig verstehe, widmen Sie sich diesen Prozessen experimentell und auf die Erforschung fotografischer Materialien orientiert. Alchemie ist die Umwandlung von Materie. Deswegen finde ich diesen alchemistischen Prozess als Hilfsbegriff für die Kunst interessant – und nicht zuletzt in unserem Zusammenhang, wenn Sie bei Ihrem Erosionszyklus das Verhältnis vom Schiefer zum Material des Mediums ausloten. Aber, wie gesagt, Alchemie soll in diesem Moment nicht mehr und nicht weniger als eine Denkfigur sein, jedoch nicht ein Erklärungsmodell für Ihre Kunst. Aus dieser offenen, werkprozessbetonten Perspektive lassen sich diese Arbeiten viel besser verstehen, als wenn ich sage: Der Erosionszyklus von Hans Danuser ist eine Metapher für Bewegung und durch Gewalt in Bewegung geratene Gesellschaft. Oder: Erosion ist Metapher für eine zerstörereri-



— 2: Hans Danuser, EROSION IV – eine Bodeninstallation, 2000–2006, Bild IV 1, Fotografie auf Barytpapier, 9-teilig (IV 1–IV 9), je 150 cm×140 cm, aufgezogen auf eine 2mm-Aluminiumplatte. — 3: Hans Danuser, EROSION III – eine Bodeninstallation, 2000–2006, Bild III 7, Fotografie auf Barytpapier, 9-teilig (III 1–III 9), je 150 cm×140 cm, aufgezogen auf eine 2mm-Aluminiumplatte. — 4: Hans Danuser, EROSION VI – eine Bodeninstallation, 2000–2006, Bild VI 1, Fotografie auf Barytpapier, 9-teilig (VI 1–VI 9), je 150 cm×140 cm, aufgezogen auf eine 2mm-Aluminiumplatte. — 5: Hans Danuser, EROSION VI – eine Bodeninstallation, 2000–2006, Bild VI 3, Fotografie auf Barytpapier, 9-teilig (VI 1–VI 9), je 150 cm×140 cm, aufgezogen auf eine 2mm-Aluminiumplatte.



— 6: Leonardo da Vinci, Eine Bergkette wird vom Wasser aufgerissen, und durch die herabstürzenden Felsen werden riesige Wellen in einem See aufgerührt, 1517–1518, Schwarze Kreide mit brauner und gelber Tinte, 16,2×20,3 cm, Royal Library, Windsor, Inv.-Nr. RCIN 912380. — 7: Leonardo da Vinci, Sintflut über einer Stadt auf einem Hügel, 1517–1518, Schwarze Kreide, 15,8×21,0 cm, Royal Library, Windsor, Inv.-Nr. RCIN 912385. — 8: Leonardo da Vinci, Eine Stadt im Zentrum des Wirbels, 1517–1518, Schwarze Kreide, 16,3×21,0 cm, Royal Library, Windsor, Inv.-Nr. RCIN 912378. — 9: Leonardo da Vinci, Sintflut und Gewitter über einer waldigen Gegend, 1517–1518, Schwarze Kreide, 16,5×20,4 cm, Royal Library, Windsor, Inv.-Nr. RCIN 912384. — 10: Leonardo da Vinci, Sintflut über zusammenstürzenden Bäumen, 1517–1518, Schwarze Kreide, 16,1×21,0 cm, Royal Library, Windsor, Inv.-Nr. RCIN 912386. — 11: Leonardo da Vinci, Sintflut über dem Meer, 1517–1518, Schwarze Kreide, 15,8×21,0 cm, Royal Library, Windsor, Inv.-Nr. RCIN 912383.

sche Politik, und der Erosionsprozess der Erde, der ein geologischer Prozess ist, ist eine Metapher für politische Prozesse. Solche Übertragungen und Schlussfolgerungen sind in der Rezeption Ihres Werks aufgekommen. Doch gelangen derartige Deutungsweisen oft sehr rasch zu diesem Punkt, wo ein Sinnbild für etwas gesetzt und ausgesprochen wird. Man (also ggf. auch der Künstler selbst, wenn er diese Vorgaben zum Beispiel in Interviews liefert) gibt damit der Kunstkritik oder auch dem Betrachter meines Erachtens zu schnell eine Lösung bzw. einen Schlüssel zur Deutung an die Hand. Denn aus meiner Sicht verdeckt eine solche schlussfolgernde, auf fixierte Sinnbilder fokussierte Argumentation den Blick auf das Gemachte eines Bildes und darauf, was dieses in seiner Materialität, auch im Werkprozess, charakterisiert: Das Sehergebnis oder der Sehprozess, sich auf das Werk einzulassen und dann einen Denkprozess zu beginnen oder auch nachzuvollziehen, wird durch diese Zuschreibungen gleichsam gestockt.

Mit Blick auf das Natur- und Kunstverständnis von Leonardo da Vinci, auf dessen Zeichnungen wir ja zu sprechen kommen wollen, lässt sich diese Problematik eines schnellen Kurzschlusses von Bedeutungszuschreibung als Sinnbild gut erklären. Verschiedene Forscher haben sich über Dekaden hinweg verschiedenen Werken Leonardos gewidmet und sind jeweils zu Schlussfolgerungen gekommen, die widersprüchlich sind.² Stattdessen wird neuerdings versucht, diese verschiedenen Herangehensweisen zu bündeln und miteinander in Kontakt zu bringen, um die ambivalenten Vorstellungen von Natur, die für Leonardo relevant waren, historisch und philosophisch herauszuarbeiten.³ Damit entfernt man sich auf konstruktive Weise von älteren Deutungsversuchen, die eine Sinnbildlichkeit von Leonardos „Sintflutzeichnungen“ postulierten und fixierten. Mich interessiert der Vergleich zwischen Leonardo und Ihrem Erosionszyklus, weil es im sprachlichen Umgang mit der zeitgenössischen Kunst einen ganz ähnlichen Ansatz gibt, Sinnbildhaftes und die vermeintliche Bedeutung zu postulieren, wie in der älteren Kunstgeschichtsforschung.

Wenn ich mich im Folgenden auf Alexander Perrigs Text über dieses vermutlich 1514/1516 gefertigte Konvolut von Zeichnungen Leonardos beziehe, dann, weil er einer der Ersten war, der in überspitzter Form diesen Deutungsimpuls hinterfragt hat.⁴ Er hat sich mit seinen Formulierungen im Fach unbeliebt gemacht, was heute als eine lange zurückliegende Episode betrachtet werden kann, die Frank Fehrenbach ausziseliert in seinem brillanten Aufsatz über die Deutungsgeschichte dieser Zeichnungen analysiert hat.⁵ Umso gelassener kann man Perrigs Ausführungen heute wieder hervorholen und ihnen unaufgeregt begegnen, eingedenk der neuesten Forschungen, die geleistet wurden und werden.⁶ Man ist früher davon ausgegangen, dass diese Zeichnungen Bilder der Sintflut und damit apokalyptische Sinnbilder darstellen.⁷ Perrig will in seinem Text zeigen, dass über diese allgemeine Deutung das wirkliche Hinschauen auf das, was Leonardo tatsächlich bildlich gestaltete, verdeckt, wenn nicht verstellt wird. Er hat von den kunsthistorischen Nebelschwaden gesprochen oder der nebulösen Sprache der Kunstwissenschaft,



— 12: Hans Danuser, EROSION III – eine Bodeninstallation, 2000–2006, Fotografie auf Barytpapier, 9-teilig (III 1–III 9), je 150 cm × 140 cm, aufgezogen auf eine 2mm-Aluminiumplatte, ausgelegt auf Kantholz mit einem Durchmesser von 6 cm, Bild: Installation im Kunsthaus Zürich (Böcklinsaal) / Courtesy Stiftung Walter A. Bechtler.

die sehr schnell zu einer übergeordneten Deutung kommt.⁸ Wenn der Künstler mit seinen Darstellungen von etwas, das zerbirst und überflutet wird, die Sintflut gemeint hat, dann brauche ich, so könnte die Schlussfolgerung für den Betrachter lauten, eigentlich nicht mehr weiter darüber nachzudenken. Ich greife einen Sinngehalt, einen Diskurs auf und übertrage ihn auf das Werk, dem somit quasi monolithisch Sinn zugeschrieben wird.

Wenn man diesen Prozess aufbrechen will, und das hat Perrig modellhaft an den Zeichnungen Leonardos erprobt, kommt möglicherweise etwas ganz anderes, etwas sehr viel Irritierenderes oder möglicherweise viel Komplexeres dabei heraus. Unabhängig davon, wie überholt und umstritten Perrigs Auffassungen heute sind, geben sie ein gutes Beispiel, wie ein Wissenschaftler an der Wegscheide zwischen Interpretation und wissenschaftlicher Seheleistung stehen und in einem kritischen Durchgang beides wieder verbinden kann.

Es sind bezeichnenderweise Bildhintergründe, genauer die Landschaftshintergründe in Leonardos Porträts, mit denen Perrigs Text beginnt: Das Geheimnisvolle des Porträts der „Mona Lisa“ ist aus Perrigs Sicht nicht die Mona Lisa selbst, sondern der Landschaftshintergrund. Diese Felsen, diese Wasser, die dort dargestellt sind, hatten bislang keine Erklärung gefunden, außer dass assoziativ und wohl auch etwas hilflos gesagt wurde: Das sind Traumlandschaften. So, wie die Zeichnungen Sintflutdarstellungen sind, sind die Bildhintergründe Traumlandschaften, also muss man sich nicht mehr weiter damit beschäftigen. Es ist sicher richtig, dass Natur für Leonardo als Künstler und Wissenschaftler auch mit Fantasie zu tun hatte. Gleichzeitig war Natur aber für Leonardo, wie für viele Künstler, ein ambivalenter Faktor im künstlerischen Werk – als Material und Form, als Gestalt und Idee. Die Herausforderung besteht darin, diese Komplexität zu erfassen, sich ihr zu stellen, auch im Schreiben und Forschen über künstlerische Werke. Perrig meint also, man habe es sich zu leicht gemacht und müsse die Naturauffassung, die den Landschaftshintergründen der Porträts zugrunde liegt, erforschen, besonders auch deshalb, weil diese den Erwartungen damaliger Zeitgenossen nicht entsprochen hätte. Zudem wurden diese ungewöhnlichen Landschaftsdarstellungen von Kopisten nicht übernommen, sondern durch einen monochromen Hintergrund oder eine Gartenidylle ersetzt. Wenn man Perrig bis hierher folgen will, muss man zugeben: Er hat damals, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung seiner Studie, ein außerordentliches Forschungsdesiderat entdeckt, das Kunsthistoriker bis heute beschäftigt.

Um diese geheimnisvollen Landschaften nun näher zu analysieren, geht Perrig auf die besagten Zeichnungskonvolute zurück. Indem er die Schriften von Leonardo heranzieht, wo dieser über die Entstehung der Erde und die Relation von Mensch und Erde schreibt, zeigt Perrig auf, dass die Zeichnungen etwas ganz anderes als die Darstellung der Sintflut bedeutet haben mögen und sich auf ein wissenschaftliches Weltbild bezogen, in dem der Erdkörper und der menschliche Organismus analog zueinander gedacht wurden. Leonardo formulierte das so:

„Der Mensch wird von den Alten Mikrokosmos genannt. Und gewiß ist diese Bezeichnung gut gewählt; denn wie der Mensch so besteht auch dieser Körper der Welt aus Erde, Wasser, Luft und Feuer. Wenn der Mensch in sich Knochen, die Träger und das Gerüst des Fleisches sind, hat, so hat die Welt die Gesteine, die Stützen des Erdreichs. Wenn der Mensch in sich den Blutsee hat, durch den sich die Lunge ausdehnt und zusammenzieht beim Atmen, so hat der Erdkörper seinen Ozean, der seinerseits alle sechs Stunden anschwillt und abschwilt durch das Atmen der Welt. Und wie von diesem Blutsee Adern ausgehen, die sich durch den menschlichen Körper verzweigen, so ähnlich durchzieht der Ozean den Körper der Erde mit unzähligen Wasseradern [...].“⁹

Perrig zeigt nun, dass Leonardo in seinen Zeichnungen dieses Vorstellungsbild, das er von der Entstehung und organischen Lebendigkeit der Erde hat, darzustellen versuchte. Martin Kemp hat 2004 sehr schön formuliert, wie Leonardo das der Antike und dem Mittelalter geläufige Analogiedenken visuell ausschöpft:

„Die Neuartigkeit seiner [Leonardos, B. G.] Ausdrucksweise ist primär visueller Natur. Nicht nur hatte keiner vor ihm hinsichtlich des Mikrokosmos überzeugendere Darstellungen des Ganzen und der einzelnen Teile vorgelegt, sondern es hatte auch niemand erkannt, dass die Darstellungsprozesse selbst die Grundvoraussetzung für die Entwicklung von Analogien waren, die so ihr volles Potential entfalten konnten. [...] Indem er sich des einzigartigen Potentials seines bildhaften Denkens und seiner graphischen Fähigkeiten bediente, war er imstande, über die Allgemeinheit der Analogie hinauszugelangen und die Darstellung in ein wirkungsvolles analytisches Werkzeug zu verwandeln, das sich auf verwandte physische Phänomene jeglicher denkbaren Größenordnung anwenden ließ.“¹⁰

Sind die Zeichnungen Naturstudien im tradierten Sinne – wir sehen das gurgelnde Wirbeln des Wassers, das sich tatsächlich in der Natur abspielt –, erarbeiten sie visuell zugleich eine Theorie, ein Vorstellungsbild. Leonardo gelingt es, das, was eigentlich nicht mit dem bloßen Auge zu sehen ist, zu zeichnen und parallel auf das Gesehene dabei zurückzugreifen – insgesamt eine paradoxe Leistung gemessen an unseren herkömmlichen, immer noch an der Abbildungswirklichkeit ausgerichteten Kategorien des zeichnerischen und fotografischen Bildes.

In meinem Bildgedächtnis haben sich diese Zeichnungen mit Ihren Erosionsfotografien überlagert, bzw. es eröffnen sich im Vergleich Einsichten in analoge Bildstrategien. Offensichtlich ist zum Beispiel, dass Oben und Unten im Bild aufgehoben sind. Die Sicherheit aufzugeben, wo eigentlich der Mittelpunkt des Bildes und wo oben und unten ist, ist an sich schon eine bildgestalterische und ästhetische Leistung. Darum ging es vermutlich auch in diesen Zeichnungen, die nie ausgestellt wurden und zum privaten Repertoire, zum Zeichnungskonvolut dieses Künstlers,

gehörten. Das Wirbelnde, die Permanenz und Präsenz von Veränderung und Zerstörung werden so weit verbildlicht, dass die Hierarchien von Räumlichkeiten im Bild aufgegeben werden und an deren Stelle die Plastizität von Formen gesetzt ist, aus denen sich der Raum dezentral bildet. Hat Leonardo hier ein bildgestalterisches Modell für sich erarbeitet, also etwas, das bildtheoretisch für ihn relevant erschien? Die Vermutung, er habe die Blätter für das *Trattato della Pittura* vorgesehen, weist in die Richtung dieser weit über konkrete oder gleichnishafte Bildinhalte hinausgehenden Bedeutung der Zeichnungen.

Leonardos ästhetische Auseinandersetzung mit Naturprozessen, die er in seinen Schriften, wie eben zitiert, in Relation zum menschlichen Organismus betrachtet, hat mich im vergleichenden Blick auf Ihre Werke darüber hinaus auch an die Analogie erinnert, die wir vorher besprochen haben, nämlich dass Erosion der Landschaft in Ihrer Fotografie eine Analogie zu der Erosion und Zerstörung ist, die dem Menschen in Kriegszeiten oder durch Gewalt geschehen kann.

HANS DANUSER: Und vielleicht auch im Alltag. Das ist das Eindrückliche bei der Erosion, beim Beobachten im Gebirge bei den Arbeiten am Erosionszyklus, dieser alltägliche, immerwährende, permanente, mit dem Auge fast nicht wahrnehmbare, aber doch konstante Prozess.

BETTINA GOCKEL: Damit wird Erosion nicht nur zu einer Metapher, sondern auch zu einem Erklärungsmodell, wie man diese permanente Zerstörung, die dem Leben innewohnt, als Mensch in der Natur wahrnimmt und erlebt. Erosion ließe sich als etwas verstehen, das diese Zerstörung, die fast unsichtbar vor sich geht, gedanklich und dann im Bild sichtbar werden lässt. Bevor man also dazu übergeht, diese Sichtbarkeit von Naturprozessen als einen Verweis zu verstehen, einen Verweis auf die permanente Wandelbarkeit der Natur und den Versuch des Menschen, diese zu nutzen und zu kontrollieren, geht es zunächst darum, konkret zu erfassen, was eigentlich Gegenstand des Bildes ist und welche Vorstellungswelt der Künstler damit verbindet. Es ist diese Perspektive, die die Analogien zwischen Ihrem Erosionszyklus und Leonardos Naturdarstellungen erhellt.

HANS DANUSER: Leonardos Zeichnungen haben, wie Sie sagen, keine Bezüge zu einem Oben oder Unten bzw. zu irgendwelchen Größenordnungen.

BETTINA GOCKEL: Das Besondere an Leonardos Arbeiten ist, dass der Bezug zu erlernten, gewohnten und womöglich subjektiv erfahrenen Wirklichkeitsverhältnissen von Raum und Sehen gekappt ist.

HANS DANUSER: Ja – das hat eine gewisse Einmaligkeit.

BETTINA GOCKEL: Es hat wirklich eine gewisse Einmaligkeit, vor allem ist es eben nichts, was in Auftrag gegeben wurde und einen öffentlichen bzw. offiziellen Charakter hat. Ein Freund Leonardos hat diese Bilder aufbewahrt. Es ist nichts, was in dem visuellen Diskurs der Zeit etabliert gewesen wäre.

MEDIEN UND MATERIALIEN DES DENKENS

HANS DANUSER: Wie weit haben Leonardos Kenntnisse der Anatomie für seine Bildauffassung eine Rolle gespielt? Und wie verhielt es sich mit der Proportionalität?

BETTINA GOCKEL: Anthropozentrische Proportionslehren spielen in der Kunsttheorie wie letztlich auch in der Naturwissenschaft der Renaissance eine große Rolle. Leonardos anatomische Zeichnungen oder Studien beschäftigen sich etwa mit Fragen, wie der Blutkreislauf des Menschen funktioniert. Das setzt Leonardo in Analogie zu den Erdentstehungstheorien seiner Zeit, wie wir schon gehört haben. Die Leonardo-Forschung erarbeitet heute ein ausdifferenziertes philosophisches und ideengeschichtliches Bezugsfeld für Leonardos Vorstellungen. Was Leonardos Naturvorstellung und Thematisierung von Natur betrifft, so hat diese vielleicht auch deshalb immer wieder an Anziehungskraft für die Forschung gewonnen, weil im 20. und 21. Jahrhundert die seit dem 19. Jahrhundert ausdifferenzierten naturwissenschaftlichen Disziplinen und die daraus erwachsenen Technologien nicht zuletzt angesichts der vom Menschen mit verursachten Naturkatastrophen auf Skepsis und Kritik gestoßen sind. Ein naturphilosophischer, vormoderner Ansatz hält dem Impuls, die Natur in ihre Bestandteile zu zerlegen und für eine prekäre Zivilisation ausbeuten zu wollen, den Spiegel vor.

HANS DANUSER: Entsprach diese Ansicht Leonardos Zeit, oder hat er selbst diese Sicht ins Spiel gebracht?

BETTINA GOCKEL: Leonardos Sichtweise entspricht Vorstellungen, die es in der Antike und auch im Mittelalter gab, die aber vielleicht in seiner Zeit nicht allgegenwärtig waren. Insofern ist man wohl in der Forschung so spät darauf gekommen, dass sich Leonardo möglicherweise in seinen wissenschaftlichen Studien mit den geologischen – wie wir es heute nennen würden – Phänomenen auseinandergesetzt hat. Was bei dieser Erforschung herauskommt, ist: Die Bilder selbst, die gezeichnet wurden, sind als etwas sehr Konkretes zu verstehen, nicht als Sinnbilder, sondern als Denkbilder Leonardos. Er verstand, wie wir bereits ausgeführt haben, im Grunde das Zeichnen selbst als ein Mittel, um über diese Theorie nachzudenken und ihr seine Vorstellungen hinzuzufügen. Er führt sich mit seinem Arbeitsprozess etwas vor Augen, was er nicht in dieser Präsenz vor Augen haben kann. Um an dieser Stelle noch einmal auf den Vergleich mit Ihren Arbeiten zurückzukommen: Ich verstehe die Verbindung zwischen den Landschaften von Leonardo und Ihrem fotografischen

Erosionszyklus darin, dass Sie sich etwas vor Augen führen wollen, was permanent stattfindet und uns dadurch bewusst gemacht werden soll. Der Lebensprozess, der auch allen Materialien inhärent ist, ist für mich eine konkrete Wirklichkeit, die dargestellt wird. Deswegen, und dies möchte ich an dieser Stelle noch einmal betonen, genügt es nicht, vom Sinnbild zu sprechen. Ich denke, dass die Fotografie wie die Kunst des Zeichnens auch Medien des Denkens sind. Ist das eine Aussage, die Sie für sich in Anspruch nehmen würden?

HANS DANUSER: Ja. Und zweitens natürlich, das finde ich auch wichtig, und Sie haben es mehrfach angesprochen, da ist die Materialwahl der Technik: Leonardo da Vinci hat den Stift benutzt. Es ist eine Zeichnung. Ich habe wesentlich gefunden, wie Sie gesagt haben, dass etwas sich ihm über das Zeichnen zeigte, über das Material und die Handlung. Ich bin fast sicher, das ist das Entscheidende. So verstehe ich meine Bildfindung in der analogen Fotografie. Ich habe ein Papier, und darauf ist Silber, Silberbromid. Diese Materialien zeigen mir ergänzend zu dem, was angesichts der Natur beschreibbar und sichtbar ist, zusätzliche Möglichkeiten auf. Das ist für mich Fotografie. Ich arbeite nach der Beobachtung der Landschaft und deren Aufzeichnung mit der Kamera auf einen Film und in Folge weiter auf dem fotografischen Papier mit dem Silber und seinen spezifischen Potenzialen. Diese Facetten zeigen mir neue Möglichkeiten der Wahrnehmung einer Realität, die nur über dieses Material sichtbar werden. Hier sehe ich auch wieder eine Verbindung zu Ihrem Eingangsstatement über die Ambivalenz einer Metapher. Ich bin da Ihrer Meinung: Die Kunstgeschichte und auch die Kunstkritik sind in diesem Punkt sicher anfällig. Dabei werden in der Tat Dinge totgeschlagen und über lange Zeit Vorurteile gepflegt, weil sie dann in jeder Schublade greifbar sind.

BETTINA GOCKEL: Genau das meine ich. Außerdem thematisieren Sie mit Ihren Arbeiten das genaue Hinsehen, das nicht zu schnell durch eine erklärende Bezeichnung abgebrochen werden sollte. Das sollte uns über das spezifische Beispiel hinaus zur Frage nach dem Verhältnis der Künste zueinander führen, mit dem Sie als künstlerischer Fotograf und Schriftbildner zu tun haben. Auch für diesen Aspekt ist Leonardo da Vinci ein aufschlussreicher Fall. Leonardo ging es in seiner Zeit darum, die Malerei als eine freie Kunst und Wissenschaft zu etablieren. Geht man über den komplexen und vielleicht auch strategischen Zusammenhang von Kunst und Wissenschaft in Leonardos Werk hinweg, um die Zeichnungen mit einem biblischen Gehalt auszustatten, dann kann die Funktion des Zeichnens an sich nicht erfasst werden. Es scheint so, dass Leonardo das Zeichnen selbst als ein wissenschaftliches Medium verstehen wollte, als eines, das im Denkprozess selbst eine Rolle spielt. Nimmt man das ernst, so wird nicht nur der verbildlichte Prozess der Erdentstehung, sondern auch der Prozess der Verbildlichung selbst interessant. Für mich ist diese Frage mit Blick auf die Fotografie so wichtig, weil das Diskursive der Fotografie seit ihrer Erfindung immer wieder zurückzukommen scheint auf

das Paradigma der Abbildung. Notwendigerweise wird so die Aufmerksamkeit für die Materialien und Prozesse des fotografischen Bildes getrübt. Mir kommt die Beanspruchung des Abbildungscharakters der Fotografie wie Geröll vor, das in der gesamten Geschichte der Fotografie mitgeführt wird.

HANS DANUSER: Es ist Zeit wegzuräumen!

BETTINA GOCKEL: Ja. Und entscheidend für dieses Wegräumen bzw. diese Neu-positionierung ist die eben von uns angesprochene Perspektive, dass Fotografie als ein Medium des Denkens fungieren kann.

HANS DANUSER: Da sind wir als weiterem Faktor für diesen Denkprozess auch wieder bei dem Material und bei den Farben. Es ist Kreide, die wie Bleistift erscheint, mit der Leonardo arbeitet. Es ist also, wie ich frei assoziieren möchte, das Graphit, und das Graphit findet eine Analogie in der Fotografie. Da bewegen wir uns immer näher in einen deckungsgleichen Wahrnehmungsmoment ...

BETTINA GOCKEL: ... und auf einen Moment der Abstraktion zu. In der Praxis der Zeichnung könnte man sagen: Das Denken ist in dieser Abstraktion im Bild, es findet dort statt. Vielleicht könnte man das auch über Ihre Erosionsfotografien sagen, womit wir den Prozess Ihrer Arbeit am Bild noch einmal anders fassen.

HANS DANUSER: Mich interessiert in diesem Kontext die Rolle der Sprache, die die Bedeutungszusammenhänge im Werk immer wieder fixiert.

BETTINA GOCKEL: Was ich – um noch einmal an mein obiges Beispiel anzuknüpfen – mit dem Verweis auf Perrigs Leonardo-Forschungen betonen wollte, ist, dass Sprache Kunst ebenso verdecken wie sichtbar machen kann. Sprache, wie sie in dem Seminar „Die Neuerfindung der Fotografie in den 1970er- und 1980er-Jahren“ als Sprechen und Schreiben über Kunst thematisiert wird, kann auch blind machen für wesentliche Aspekte eines Werks. Deshalb ist Perrigs Text, gleichgültig, ob man jetzt einer möglichen Wahlverwandtschaft der Landschaften Hans Danusers und Leonardo da Vincis weiter nachgehen will oder nicht, für diese universitäre Unternehmung meiner Ansicht nach wichtig. Seine ausgeklügelte, sehr nah am Bild arbeitende Sprache als Beschreibung des Werks ist für ihn ein Erkenntnisinstrument. Es ist nicht so, dass Beschreibung einfach nur zeigt, was man sieht; allein schon die komplexe Geschichte der Ekphrasis macht das deutlich.¹¹ Perrigs Text kann für die genaue und um Erkenntnis über das Werk ringende Beschreibung so etwas wie ein Initiationstext sein, besonders auch für Werke der Gegenwartskunst, die in ihrer Absenz zum Beispiel der klassischen Perspektive oder auch in der Art, wie sie sich einer schnellen Entschlüsselung entziehen, gerade dieses Höchstmaß präziser Beschreibung erfordern. Diese sind dann in ein erhellendes, kritisches

Verhältnis zu übergeordneten Begriffen wie Abstraktion zu setzen. Das scheint mir im Hinblick auf Ihr Werk so wichtig, weil Sie bei einer unserer ersten Begegnungen gleich klarstellten, dass das, was Sie machen, keine „abstrakte Kunst“ sei.

HANS DANUSER: Auch der Künstler ist da manchmal Täter. Er kann solche „Nebelschwaden der Sprache“ – eine ganz wunderschöne Metapher – natürlich auch selbst zur Inszenierung seiner Kunst einsetzen.

BETTINA GOCKEL: Ich denke, dass wir mit dieser Betrachtung über Sprache jetzt auch an einen Punkt gekommen sind, an dem wir das bislang Gesagte noch einmal resümieren können. Aus meiner Sicht ist es interessant, dass Sie in Ihren Fotografien die Zentralperspektive und die Eindeutigkeit von Oben und Unten ganz ähnlich auflösen wie Leonardo in seinen Zeichnungen. Beide Werke sind Medien, um Prozesse der Umwandlung von Materialien, der Erde, der Luft, des Lichts zu erkunden. Für das Bildthema der Erd- und Landschaftsdarstellung sind beide Serien eine Revolution in der Landschaftskunst. Auch wenn Oben und Unten nicht definiert sind, erlauben die unendlich variiert erscheinenden Farbtöne (und als Farben seien hier auch Schwarz, Weiß und Grau angesprochen, als unbunte Farben) und Formen, Wirbel, Hügel, Täler und Flüsse zu imaginieren, Felsformationen, Oberflächen, die sich bei der Suche des Betrachters nach einem Bildmotiv durchaus zusammenfügen. Wenn man andererseits sagen kann, dass Betrachter heute in eine Landschaft schauen und unweigerlich ikonografische Motive wiederzuerkennen meinen, dann wird das in Ihrem Werk wie auch in dem von Leonardo umgekehrt. Der Betrachter schaut vielmehr auf die Zeichnungen und die Fotografien, als würde er in eine sich permanent verändernde Natur sehen, die sich eigentlich nicht abbilden und mit einem festen Begriff fassen lässt. Deutlicher hätten der Renaissancekünstler, der eine Autonomisierung und Nobilitierung seiner künstlerischen Arbeit anstrebte, und der Fotograf nicht darauf hinweisen können, dass Bilder keine Abbilder sind. Diese analogen Formen einer Autonomisierung von Kunst lenken den Blick auch weiterführend und über die einzelnen Bildebenen hinaus auf die Frage der freien Künste. Ich würde vorschlagen, dass wir nun darüber sprechen sollten, was uns dann auch unweigerlich auf den Status der Fotografie in den von Ihnen als Umbruchzeit – als „Neuerfindung“ – beschriebenen 1970er- und 1980er-Jahren bringen wird. Was meinen Sie damit?

FREIE KUNST UND FREIE FOTOGRAFIE. ZEITENSPRÜNGE

HANS DANUSER: Um vertiefend über den Status des freien Künstlers bzw. der freien Kunst zu sprechen, machen wir vielleicht doch noch einmal den Umweg über das 15. Jahrhundert, wo sich die Malerei erneuert hat? Wie war das zu Leonardo da Vincis Zeit? Wie hat die Renaissance über Bilder gesprochen? Gab es so etwas wie einen Salon – und wurde dort diskutiert über die Bilder?

BETTINA GOCKEL: Selbstverständlich wurde über Kunst diskutiert, es gab Gelehrte, Philosophen. Es gab, wenn wir an Vasari denken, auch das Schreiben über Kunst und Künstler. Mit Vasaris Viten setzt das ein, worüber wir hinsichtlich der Legendenbildung des Künstlers schon gesprochen haben. Der Aufstieg der bildenden Kunst an den Höfen der Renaissance gehört zum Kontext der kunsttheoretischen Debatte über die Stellung der Kunst im 15. und 16. Jahrhundert. Leonardo hat sicher eine zentrale Position in der Aufwertung der Malerei als freier Kunst eingenommen. Seine Kriterien, die er in seiner Reflexion über eine Überlegenheit der Malerei gegenüber der Bildhauerei schärft – *ingegno, difficoltà, perfezione* –, werden später durch eine Differenzierung des Ursprungs der bildenden Kunst abgelöst. Disegno, also die Zeichnung, wird als *disegno interno* und als *disegno esterno* gleichsam aufgeteilt, sodass die Nobilitierung der Kunst durch die Idee, nicht durch die praktische Umsetzung erfolgt.¹² So entfernt sich die theoretische Auffassung der Kunst von dem Grundproblem, dass die Malerei wie die Bildhauerei als Handwerk eigentlich keinen Ort im Reigen der Artes liberales haben, den sie aber beanspruchen. Alle großen Namen der Kunsttheorie der Renaissance und Hochrenaissance, von Cennini über Alberti bis Lomazzo, sind mit diesem, wie wir heute sagen würden, Diskurs beschäftigt.

HANS DANUSER: War die Renaissance also die erste Kunstepoche, in der die freie Kunst explizit ausformuliert wurde? Kann man das so sagen?

BETTINA GOCKEL: Diese Frage gehört letztlich zu einer großen Debatte, der sich Peter Cornelius Claussen gewidmet hat.¹³ Zu seinen zentralen Überlegungen gehört zum Beispiel, ob es das Künstlerindividuum bzw. ein Selbstbewusstsein und ein Selbstverständnis von Künstlern schon im Mittelalter gegeben hat. Er vertritt die These, dass man dies auch für das Mittelalter konstatieren kann, während in der Kunstwissenschaft lange Zeit davon ausgegangen wurde, dass sich Formen künstlerischen Selbstbewusstseins in der Antike und dann erst wieder in der Renaissance nachweisen lassen.

HANS DANUSER: Wie verläuft da die Spurensuche?

BETTINA GOCKEL: Entlang der Geschichte der Künstlersignatur. Das würde ich jetzt gerne auch noch mit einem Blick auf die Fotografiegeschichte fragen: Signatur, ist das überhaupt jemals eine Option gewesen? Welche Rolle spielt sie in der Fotografie?

HANS DANUSER: Keine. Die Datierung, die Verortung und die Ordnung waren wichtiger. Die Erfinder der Fotografie verstanden sich als Wissenschaftler, als Naturwissenschaftler. Ihre Motivwahl zeigt dies sehr schön. Sie fotografierten das ihnen Naheliegendste: den Blick aus dem Fenster ihres Labors oder vom eigenen Garten aufs Nachbarhaus, ihr Mädchen vielleicht noch. Was zeigt, dass es ihnen primär

einmal darum ging, überhaupt ein Bild mit Licht herzustellen und dann auch die Natur besser kennenzulernen: Makroaufnahmen von Blättern, Eiskristallen und dann schon hohe Kür wie Schneeflocken etc. Die ersten Fotografien repräsentieren das Auge und die Wissenslust der damaligen Naturwissenschaft.

BETTINA GOCKEL: Also keine Signatur?¹⁴

HANS DANUSER: Da die Fotografie sich zunächst nicht als Kunst verstand, war die Signatur nicht wichtig. Heute ist es anders, meist ist die Signatur rückseitig angebracht. Im Gestus der Malerei kenne ich keine Beispiele. Beim Aufkommen der großen Fotografieateliers um die Jahrhundertwende des 19. Jahrhunderts setzten sich Prägestempel durch; auch als Werbeträger. Diese wurden dann durch Copyrightstempel ersetzt. Man darf nicht vergessen, bis in die 1970er-Jahre waren der Verdienst und der Gewinn des Fotografierens nicht das „Original“, sondern dessen Publikation, dessen Reproduktion in einem Druckerzeugnis.¹⁵

BETTINA GOCKEL: Da würde ich gern noch vertiefend einhaken wollen. Es geht um das Original, und es geht um Dauerhaftigkeit. Wie verhalten sich diese Werte im Bezug auf Ihre Werke, vor allem bezogen auf die Materialität und auch den Werkprozess? Wie wichtig ist der Aspekt der Veränderung im Material für Ihre Arbeit?

HANS DANUSER: Natürlich verändern sie sich mit der Zeit, aber dies ist nicht ein zentrales Thema meiner Bildfindung. In meiner Arbeit ist es mir wichtig, dass es Material ist, und ein Material kann alt werden. In der Alterung ist es einem Prozess unterworfen. Die Fotografie verändert sich; aber sie verschwindet nicht. Darum sind die Erosionszyklen, über die wir gesprochen haben, mit analoger Fotografie hergestellt. In der digitalen Fotografie kann das Bild ganz verschwinden. Hat das eine Bedeutung in der Rezeption und für Sie?

BETTINA GOCKEL: Ja, es hat natürlich eine große Bedeutung. Also erst einmal ist generell für Werke der Kunst festzuhalten: Jedes Werk verändert sich.

HANS DANUSER: Ja. Auch das der Malerei, der Skulptur ...

BETTINA GOCKEL: Und es trägt Spuren der Zeit. Häufig wird dabei überhaupt nicht mitgedacht, dass die fulminanten Aktivitäten der Restaurierung im 19. Jahrhundert enorm viele Gemälde, die wir heute sehen, der Renaissance, des Barock, verändert haben. Oder dass ein Firnis ein Bild vollkommen verändern kann, sodass wir heute gar nicht mehr sehen können, wie dasselbe Bild zu der Zeit seiner Entstehung ausgesehen hat. Aber der Zerfallsprozess ist nicht so stark. Man wirkt ihm natürlich auch insofern entgegen, als man neben der Restaurierung der Werke selbst große Digitalisierungs- und Scanprojekte durchführt. Hier begegnet mir dann

andererseits sehr häufig das Problem, dass man in der Forschung zum Teil überhaupt nicht mehr die Originale sehen darf, damit sie nicht dem Licht ausgesetzt werden. Man muss sich mit den digitalen Aufnahmen begnügen, was natürlich, wie wir alle wissen, insofern problematisch ist, als sich digitale Aufnahmen manipulieren lassen, etwa in Einstellungen zu Farbkontrasten und Ähnlichem. Also ich glaube, man kann auch über Fotografie gar nicht arbeiten, wenn man die Originale nicht sieht. Aber wir gehen eben auch hier in diese Richtung, dass viele von den archivierten Fotografien einfach nur noch digital zugänglich sind.

HANS DANUSER: Da bin ich absolut Ihrer Meinung. Auch meine Arbeit kann sich über die Reproduktion dem Betrachter nicht erschließen; aber ich denke, es darf ja auch etwas verschwinden, vielleicht. Es ist eine Frage des jeweiligen Zeithorizonts. So lange, wie wir jetzt hier sitzen und über das Bild reden, möchte ich es sehen. Natürlich ist es grundlegend, dass wir etwa das Zeichnungskonvolut von Leonardo da Vinci noch greifbar und sichtbar haben, damit jede Generation vom ‚Original‘ ausgehend ihre Sicht formulieren kann. Eine eigene Seherfahrung vor dem ‚Original‘ ist essenziell.

BETTINA GOCKEL: Kommen wir doch an dieser Stelle, auch mit Blick auf die seit den 1970er-Jahren betriebene Aufwertung des Originals in der Fotografie, noch einmal vertiefend zu dem Moment, den Sie als Neuerfindung der Fotografie beschreiben. Paradigmatische Auseinandersetzungen gehen ja oftmals, wie auch bei Leonardo und seinen Zeitgenossen und Nachfolgern, mit Begriffsbildung einher, die dem neuen Wertesystem oder Kanon zum Durchbruch und Ausdruck verhelfen sollte. Ist Ihre Erfahrung der 1970er- und 1980er-Jahre mit einer ähnlichen Situation verknüpft?

HANS DANUSER: Ihre Frage ist sehr spannend. Denn ist das nicht der Schritt, den die Fotografie in den 1970er- bis 1980er-Jahren vollzogen hat? Wir haben in dieser Zeit in Zürich den Begriff der ‚freien Fotografie‘ eingeführt. ‚Freie Fotografie‘ und eben nicht ‚Kunstfotografie‘, wie in den USA, im damals schon etablierten Galerienmarkt mit Fotografien der Geschichte und als Abgrenzung zur angewandten Auftragsfotografie wie der Reportagefotografie, der Werbung u. a. In meinem Seminar „Die Neuerfindung der Fotografie in den 1970er- und 1980er-Jahren“ gehen wir auf den Begriff der ‚freien Fotografie‘ in einer Reflexion der 1980er-Jahre ein. So auch zu den Ausstellungen „Fotografien III“ im Strauhof Zürich, 1982/1983, und „Wichtige Bilder“, 1990, im Museum für Gestaltung in Zürich.

BETTINA GOCKEL: Könnte man von dieser ‚Neuerfindung der Fotografie‘ sagen, dass dem Wert des Freien gegenüber dem Wert des Bildenden eine größere Bedeutung zugesprochen wurde? Vergleichbare Tendenzen ließen sich bei früheren künstlerischen Autonomisierungsbestrebungen beschreiben.

HANS DANUSER: Das trifft den Kern der selbst erlebten 1980er-Jahre, dass das Freie essenzieller ist als das Bildende. Die Nobilitierung, wie Sie es bei Leonardo da Vinci erwähnen, war dann der logisch einsetzende Einbindungsprozess der freien Fotografie in die Kunst.

Unser am Anfang des Gesprächs angekündigter „gewagter Sprung ins frühe 16. Jahrhundert“ hat uns nun mitten in der Neuerfindung der Fotografie in den 1970er- und 1980er-Jahren des 20. Jahrhunderts landen lassen. Diese formulierte sich auch aus einer Kampfsituation. Die Ausgrenzung der Fotografie und der Kult der Malerei. Aus heutiger Sicht ist es fast undenkbar, dass sich das alles, diese ‚Neuerfindung der Fotografie‘, im Schatten einer kurzen Hochblüte der Malerei formuliert hat.

ANMERKUNGEN

- 1 „Die Oberflächen sind niemals stabil. Hans Danuser und Hartmut Böhme im Gespräch“, in Thomas Macho und Kristin Marek (Hg.), *Die neue Sichtbarkeit des Todes* (München: Fink, 2007), 427–461.
- 2 Vgl. u. a.: Kenneth Clark, *A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle* (London: Phaidon, 1935); Kenneth Clark, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 2. Aufl., bearbeitet unter Mitarbeit von Carlo Pedretti, 3 Bde. (London: Phaidon, 1968/1969); Joseph Gantner, *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt. Geschichte einer künstlerischen Idee* (Bern: Francke, 1958); Carlo Pedretti (Hg.), *Leonardo da Vinci. Natur und Landschaft, Naturstudien aus der Königlichen Bibliothek in Windsor Castle*, Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, Hamburg (Stuttgart: Belser, 1983); Frank Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 16 (Tübingen: Wasmuth, 1997); Frank Fehrenbach, „Leonardos Vermächtnis? Kenneth Clark und die Deutungsgeschichte der ‚Sintflutzeichnungen‘“, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 28 (2001), 7–51.
- 3 Vgl. Frank Fehrenbach (Hg.), *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*, Bild und Text (München: Fink, 2002).
- 4 Alexander Perrig, „Leonardo. Die Anatomie der Erde“, in *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 25 (1980), 51–80; zugleich Supplement des Hamburger Ausstellungskatalogs (siehe Anm. 2), 3–[32], woraus im Folgenden zitiert wird.
- 5 So schreibt Fehrenbach über die ihrerseits „höchst problematische Deutung“, die Perrig vorlegt: „Perrigs Polemik ist jedoch verständlich angesichts einer eindrucksvollen Deutungskontinuität, die von Apokalypse und Künstlerpsychologie nicht lassen will.“ Vgl. Fehrenbach, „Leonardos Vermächtnis?“ (siehe Anm. 2), 8.
- 6 Vgl. u. a. Frank Zöllner, „Hintergründe: Ein Versuch über Leonardos ‚Landschaften‘“, in *Sprachen der Kunst. Festschrift für Klaus Gütthlein zum 65. Geburtstag*, hg. von Lorenz Dittmann, Christoph Wagner und Dethard von Winterfeld (Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2007), 37–46; Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci 1451–1519. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen* (Köln: Taschen, 2003); Fehrenbach, *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang* (siehe Anm. 3).
- 7 Vgl. zur Deutungsgeschichte der Bilder Fehrenbach, „Leonardos Vermächtnis?“ (siehe Anm. 2).

- 8 Vgl. Perrig, „Supplement des Hamburger Ausstellungskatalogs“ (siehe Anm. 4), 10. Panofsky hat im amerikanischen Exil dazu 1953 einen lesenswerten Text verfasst, der die Unschärfen der deutschen Sprache als Ursachenpotenzial jener von Perrig gezeigten inhaltlich-analytischen Nebulösität ausmacht. Vgl. Yve-Alain Bois, *Painting as Model* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), xxviii–xxix; Erwin Panofsky, „The History of Art“, in Franz L. Neumann et al. (Hg.), *The Cultural Migration. The European Scholar in America*, mit einer Einleitung von W. Rex Crawford, *The Benjamin Franklin Lectures 5* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1953), 82–111.
- 9 Zit. nach Perrig, „Supplement des Hamburger Ausstellungskatalogs“ (siehe Anm. 4), 10.
- 10 Martin Kemp, *Leonardo*, übers. v. Nikolaus G. Schneider (München: Beck, 2008 [Oxford: University Press, 2004]), 160.
- 11 Vgl. u. a. Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Bild und Text (München: Fink, 1995). Vgl. jüngst vor allem Dieter Mersch, „Kritik der Kunstphilosophie. Kleine Epistemologie künstlerischer Praxis“, in Violetta L. Weibel und Konrad Paul Liessmann (Hg.), *Es gibt Kunstwerke. Wie sind sie möglich?* (München: Fink, 2014), 55–82.
- 12 Vgl. Wolfgang Kemp, „Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607“, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), 219–240.
- 13 Vgl. Peter Cornelius Claussen, „Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie“, in Karl Clausberg et al. (Hg.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins 11 (Gießen: Anabas, 1981), 7–34; Peter Cornelius Claussen, „Kathedralgotik und Anonymität 1130–1250“, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 46/47, Beiträge zur mittelalterlichen Kunst – Gerhard Schmidt zum 70. Geburtstag (1993/1994), 141–160.
- 14 Vgl. hier etwa das Themenheft „Die Rückseite der Fotografie“, *Fotogeschichte* 23, Nr. 87 (2003). Vgl. auch Jacques Derida, „Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur. Im Gespräch mit Hubertus von Amelnunx und Michael Wetzel“, in Hubertus von Amelnunx (Hg.), *Theorie der Fotografie*, Bd. 4 (München: Schirmer/Mosel, 2000), 280–296; Hubertus Butin, „Die Crux mit der Signatur. Der Namenszug in der modernen und zeitgenössischen Kunst zwischen Affirmation und Dekonstruktion“, in Nicole Hegener (Hg.), *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart* (Petersberg: Imhof, 2013), 392–405.
- 15 Nachträglich merkte Hans Danuser hierzu noch an: „Wunderschön zeigte sich dies in der Ausstellung zur Fotografie von Steichen, die kürzlich im Kunsthaus Zürich zu sehen war. Die ausgestellten Prints von Steichen waren sehr schlecht erhalten. Er hat sie nur in der Haltbarkeit einer Druckvorlage hergestellt. So ist auch der Druck heute die Referenz. Da aber alle heute scharf sind auf ‚Originale‘, kommen diese auf den Markt und in ein Kunsthaus. Manchmal wurden von einzelnen Fotografen hervorragende Prints gemacht, auch von Steichen natürlich, mehr aber für einen Freundeskreis und ohne finanzielle Absicht. Der Markt fürs ‚Original‘, das kam später.“ Vgl. William A. Ewing und Todd Brandow (Hg.), *Edward Steichen. In High Fashion. Seine Jahre bei Condé Nast 1923–1937*, Ausstellungskatalog, Jeu de Paume, Paris; Kunsthaus Zürich; Chiostrì di San Domenico, Reggio Emilia; Museo del Traje, Madrid; Kunstmuseum Wolfsburg; International Center of Photography, New York; Williams College of Art, Williamstown; Art Gallery of Ontario, Toronto (Ostfildern: Hatje Cantz, 2007).

CREDITS/

BILDNACHWEISE

© 2014 der Werke von Hans Danuser: Hans Danuser; 1, 12: Foto: Christian Schwager; 6–11: The Royal Collection Trust/© HM Queen Elizabeth II 2014.

NEUERFINDUNG DER FOTOGRAFIE

HANS DANUSER – GESPRÄCHE, MATERIALIEN, ANALYSEN

STUDIES IN THEORY AND HISTORY OF PHOTOGRAPHY

VOL. 4

Publication Series of the Center
for the Study in Theory and History of Photography (TGF)
at the Institute of Art History at the University of Zurich

Edited by Bettina Gockel

International Advisory Board

Michel Frizot

Emeritus Director of Research at the National Center for Scientific Research
(CNRS), School for Advanced Studies in the Social Sciences (EHESS), Paris

Robin Kelsey

Shirley Carter Burden Professor of Photography, Department of History of
Art & Architecture, Harvard University

Wolfgang Kemp

Emeritus Professor of Art History, Institute of Art History, University of Hamburg

Charlotte Klönk

Professor of Art and New Media, Institute of Art History and Visual Studies,
Humboldt University, Berlin

Shelley Rice

Arts Professor, Department of Photography and Imaging and Department
of Art History, New York University

Kelley Wilder

Reader in Photographic History, De Montfort University, Leicester

Herta Wolf

Professor of History and Theory of Photography, Institute of Art History,
University of Cologne

NEUERFINDUNG DER FOTOGRAFIE

HANS DANUSER –
GESPRÄCHE, MATERIALIEN, ANALYSEN

HERAUSGEGEBEN VON
HANS DANUSER UND BETTINA GOCKEL

UNTER MITARBEIT VON
JOACHIM SIEBER UND MIRIAM VOLMERT

DE GRUYTER

Gedruckt mit großzügiger finanzieller Unterstützung durch die Dr. Carlo Fleischmann-Stiftung (<http://www.dcff.org>) in Zürich und durch das Kaspar M. Fleischmann-Projekt zur Förderung der Fotografieforschung am Lehrstuhl für Geschichte der bildenden Kunst, Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

© Cover: Hans Danuser, KOPFSPRUNG / DIVE, aus THE PARTY IS OVER, 1984, Analoge Fotografie/Diapositiv auf Kleinbild (24 × 36 mm) und Mittelformat (6 × 6 cm).

ISBN 978-3-11-037818-4

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data
A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2014 Walter De Gruyter GmbH Berlin/Boston
Das Werk einschließlich aller Abbildungen ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Es wurde versucht, sämtliche Urheber- und Reproduktionsrechte zu ermitteln. Bei ausstehenden Ansprüchen oder Korrekturen wird um Mitteilung gebeten.

Lektorat: Bettina Gockel, Keonaona Peterson, Joachim Sieber und Miriam Volmert
Redaktion der Schriftenreihe: Martin Steinbrück
Bildredaktion: Joachim Sieber
Transkription der Gespräche: Viviane Ehrensberger, Stefanie Saier

Reihengestaltung und Satz: Petra Florath, Berlin
Druck und Bindung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

Dieses Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

www.degruyter.de

INHALTSVERZEICHNIS

— VII Editorial

I

— 5 **ZUM AUFTAKT**

INSERT — ZEITBILD ZÜRICH: HARLEKINS TOD

— 27 **HANS DANUSER UND BETTINA GOCKEL**

Atelierview

INSERT — ZEITBILD NEW YORK: BLUE RIDER AND THE BANNED/
SPRAY CAN IN ACTION

— 55 **HANS DANUSER UND RETO HÄNNY**

Atelierview

INSERT — ZEITBILD NEW YORK: ALPHABET CITY II

— 109 **HANS DANUSER UND PHILIP URSPRUNG**

Atelierview

INSERT — ZEITBILD NEW YORK: THE PARTY IS OVER

— 149 **HANS DANUSER UND PETER ZUMTHOR**

Atelierview

INSERT — ZEITBILD NEW YORK: THE PARTY IS OVER

II

- 175 **JOACHIM SIEBER**
„... dass sich die Grenzen verwischt haben.“ – Schauplätze und Stränge
der Fotografie in Zürich, 1975–1990

III

- 229 **URS STAHEL**
1955–1985: Fotografie neu gedacht, anders gebraucht
- 251 **STEFFEN SIEGEL**
Rückkehr nach Photophilia. Ortsbestimmungen
der Fotografie, 1970–1990
- 273 **ABIGAIL SOLOMON-GODEAU**
The Big Picture: Photography, Photographic Discourse,
and Photographic History: c. 1970s–1990s

INSERT — ZEITBILD NEW YORK: ADAM AND EVE IN PARADISE/
THE CIGARETTE AFTER

- 288 Dank