

Text: Urs Stahel

Aus: Hans Danuser – IN VIVO, 93 Fotografien

Erschienen zur gleichnamigen Ausstellung im Aargauer Kunsthaus, 1989

IN VIVO

«In der Tradition der Moderne ist die Beziehung der Menschen zu den Materialien durch das cartesianische Programm festgelegt: es gilt, sich zum Herren und Besitzer der Natur zu machen. Ein freier Wille unterwirft Gegebenheiten, indem er sie ihrem natürlichen Sinn entfremdet, seinen Zielen. Er bestimmt seine Ziele dank der Sprache, die ihm erlaubt, zu artikulieren, was möglich ist (ein Projekt), und es dem, was wirklich ist (der Materie), aufzuzwingen.»
J.-F. Lyotard'

Wahrnehmung und Form

In der Malerei ist es heute üblich, zuerst von der Machart zu sprechen, von der Wahl der materiellen Mittel (Art des Trägers, Art der Farbe) und von ihrer Behandlung (auf welche Weise eingesetzt, aufgetragen). Dieser Einstieg in die Auseinandersetzung mag nach einem rigorosen Materialismus und Positivismus riechen – festhalten der Tatsachen, sehen, was wirklich da ist –, und das nicht ganz zu unrecht. Er folgt dem Echtheitspathos der modernen Kunst, dem Willen der Künstler also, im Bild nicht mehr Scheinwelten, perspektivisch-illusionistische Vortäuschungen aufzubauen, sondern ausschliesslich mit dem, was *wirklich* da ist (Leinwand, Farbe), *konkret* zu operieren. Ein Echtheitspathos, dem praktisch das Motiv zum Opfer fiel, denn ihm haftet immer an, nur falscher Schein zu sein. So gibt zum Beispiel ein Netz oder Feld von Pinselstrichen vor, ein Kopf, ein Porträt zu sein – gibt vor und ist es nicht. Natürlich bleibt es nie lange bei diesem Materialismus. Der ersten positivistischen Bestandesaufnahme folgt immer eine Aufschlüsselung: Man beginnt, die Wahl und die Behandlung des Materials als Sprache zu lesen – Sprache, die sich in das Material eingeschrieben hat, die ihm ihre Gesetze aufgezwungen hat. Und über den materiellen Niederschlag der Sprache wird dann versucht, interpretatorisch ein Thema und eine Absicht des Künstlers herauszulesen, um schliesslich eine bestimmte Geisteswelt festhalten zu können.

Bei der Fotografie – heute ist man veranlasst zu sagen, beim klassischen Gebrauch der Fotografie, der die Wirklichkeit abbilden, das heisst fotooptisch und -chemisch verdoppeln und in Besitz nehmen will – hat sich das Motiv

nicht nur erhalten, vielmehr hat es einen strahlenden Siegeszug angetreten: geläutert und sanktioniert durch die «technologisch befestigte perspektivische Realitätskonstitution» und durch die selbsttätige und deshalb sogenannte objektive «Aufzeichnung des Lichts in der sensibilisierten Schicht»². Die Perspektive ist der Inbegriff (das In-Bild) der abendländischen Weltanschauung; sie veranschaulicht die Vorstellung eines Zentrums als der «unteilbaren Einheit», von dem aus sich die Welt konstituiert. Octavio Paz, von dem der Begriff der unteilbaren Einheit geliehen ist, führt als Belege die Metaphysik (das Sein), die Psychologie (das Ich) und die soziale Welt (die Nation, die Klasse) an³. Die Welt wird von diesem Zentrum aus gedacht, gesehen und geordnet; alles, was in seiner perspektivischen Flucht aufscheint, wird von ihm aus begutachtet, behandelt und in Besitz genommen. So auch das Motiv in der Fotografie: Es taucht – eben physikalisch-chemisch legitimiert – als das Andere, Fremde, als ein Objekt im Blickfeld eines Subjektes auf. Es ist die Trophäe des Fotografen, das Nicht-Ich, das «geschossen» wird. Man braucht dieser Analogie nicht einmal das Fotogewehr von Etienne-Jules Marey oder die heutigen Motorkameras als Belege anzufügen. Und das Motiv wird auf die sauberstmögliche Art sichergestellt; der Akt des Fotografierens entmaterialisiert es, wandelt es, wie Oliver Wendell Holmes schon 1859 in seinem berühmten Vortrag zur Fotografie euphorisch formuliert hat, zur reinen Form: «Die Form ist in Zukunft von der Materie getrennt. In der Tat ist die Materie in sichtbaren Gegenständen nicht mehr von grossem Nutzen, ausgenommen sie dient als Vorlage, nach der die Form gebildet wird. Man gebe uns ein paar Negative eines sehenswerten Gegenstandes, aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen – mehr brauchen wir nicht. Man reisse dann das Objekt ab oder zünde es an...»⁴

Selbstverständlich ist die Form (das Motiv) nicht ganz so abstrakt, nicht ganz so materiellos – weshalb sonst der starke Geruch in den Labors –, auch sie braucht einen Träger, aber er besteht aus einer handlichen, mobilen, billigen Ersatzmaterie. Entsprechend ist von ihr – ausgenommen sind Beispiele in der künstlerischen

Fotografie – auch kaum je die Rede, trotz der Bemühung eines Helmut Gernsheim, der die Fotogeschichte als eine Geschichte der sich entwickelnden Materialien geschrieben hat. Das Motiv wird absolut gesetzt, und es fällt auch praktisch mit dem Thema zusammen.

Wir können also einen deutlichen Unterschied zwischen der Malerei und der Fotografie festhalten: Im ersten Fall wird von einer Materie ausgegangen, in die sich eine Sprache einschreibt, im zweiten Fall muss direkt von einer «Sprache», besser einem Zeichen, Motiv oder einer Form gesprochen werden, abstrahiert von der ursprünglichen Materie. Bei Hans Danuser nun treten uns Fotografien entgegen, die diese Grenze verwischen. Er geht zwar immer streng fotografisch vor – Ausgangspunkt ist der Gang an einen bestimmten Ort, das Auffinden der spezifischen Situationen, also eine Reportage im weiteren Sinne –, in der Dunkelkammer hingegen wird das Fotografische gedehnt, bis an seine Grenzen getrieben, ja selbst in Frage gestellt.

Es fällt zum Beispiel auf, dass man bei einigen seiner Fotografien *kaum etwas sieht* (im Fotojargon bedeutet das, dass das Motiv nicht brillant wiedergegeben ist). Hans Danuser zeichnet wohl fotografisch auf, reportiert, was er gesehen hat, nach seinen konzeptionellen Überlegungen (ein Zeichen dafür ist der immer mitvergrösserte schwarze Filmrand), in der Dunkelkammer aber reduziert er die Information, die sich über das Motiv mitteilt, er bricht die Sichtbarkeit der selbsttätigen fotografischen Aufzeichnung, legt teilweise fast eine Art Filter darüber. Das ist nun nicht als blosses Stilmerkmal zu werten – obwohl es auch zu qualitativ hochstehenden, immer originalen Vergrösserungen führt, die sich u.a. durch einen faszinierenden Graphitglanz auszeichnen –, sondern als zentrales Sprachmittel: dem Niederschlag des Wirklichen in der Schicht wird durch die Arbeit an der Schicht eine andere Sprache entgegengesetzt. Mit der Haltung eines Malers nähert sich Hans Danuser der Materie (dem Fotopapier), mit rein fotografischen Mitteln – allen Möglichkeiten der Dunkelkammertechnik – bearbeitet er sie. Dieses Vorgehen ermöglicht ihm unter ande-

rem, das Motiv, das wirklich vor der Kamera Dagewesene, in eine Metapher zu verwandeln oder die Perspektive, den Raumbezug je nach Absicht partiell zu reduzieren oder gar zu eliminieren.

Es ist aber auch ein Vorgehen, das zu einer scheinbar paradoxen Situation führt: Hans Danuser arbeitet mit demjenigen Medium, das den Inbegriff des perspektivischen Sehens und Verfügens darstellt, und er öffnet uns damit, wie wir sehen werden, Türen zu brisanten Bereichen unserer Zivilisation, die normalerweise der Öffentlichkeit nicht zugänglich sind und in denen in analoger Weise die Verfügungsgewalt maximiert wird – und dann beharrt er nicht auf der Sichtbarkeit dessen, was er gesehen hat, verweigert teilweise die Zeugenschaft, blendet sogenannte Faktisches ins Weisse aus oder lässt es ins Schwarze versinken. Paradox ist dieser Weg aber nur scheinbar: Ich denke, Hans Danuser will gar nicht in der Art der kritischen Realisten eine anklagende Reportage von einem «heissen» Ort nach Hause bringen, die fix und fertig benennt und unser Urteil vorwegnimmt. Er will aber auch nicht das Geheimnisvolle, Numinose als ästhetischen Selbstwert wieder einführen. Vielmehr stellt er Bildessays her, die herausfordern, die den Betrachter auf sich selbst zurückwerfen und ihn mit seinen ambivalenten Gefühlen von Faszination und Unbehagen allein lassen wollen. Er verfolgt eine Strategie der Ambivalenz, der Evokation; er führt einen ästhetischen Diskurs, der in Bereichen, die wir für gewöhnlich der Rationalität zuordnen, den emotionalen Nachvollzug verlangt. Ein gewagtes, aber einsichtiges Unternehmen, denn das rationale, analytische Verstehen von Phänomenen, die von der Zweckrationalität dirigiert werden, läuft immer Gefahr, die Rationalität in einer Art Zirkelschluss einseitig zu verdoppeln.

Motive und Themen

«In Vivo» nennt Hans Danuser seine Arbeit. Mit «am» oder «im Lebendigen» könnte man diesen Titel frei übersetzen. Vom Lebendigen und vom Menschlichen im weitesten Sinne – wenn auch eher in Abwesenheit, in der Form einer negativen Präsenz und Definition – handelt seine Arbeit. Er hat sich in zentrale Wertbereiche («Errungenschaften») unserer Kultur und Zivilisation vorgewagt, hat neuralgische Stellen in der Wirtschaft, Wissenschaft, Forschung und Technik (so lautete auch sein Arbeitstitel) als Orte seiner fotografischen Interventionen gewählt. Aus der rund zehnjährigen Beschäftigung ist ein höchst zeitgenössisches Werk entstanden, sowohl den Inhalten nach wie auch in der fotografischen Umsetzung. Zugleich aber birgt die Arbeit eine historische Dimension: Die Themenbereiche, die sich Hans Danuser ausgewählt hat – «Gold», «A-Energie», «Medizin I», «Medizin II», «Physik I» (Los Alamos), «Chemie I» und «Chemie II» –, unterliegen Wertvorstellungen und Vorgehensweisen, die seit gut dreihundert Jahren, seit dem Beginn der Aufklärung, den Lauf der Welt geprägt haben: Schöpfen und Vermehren von Wissen (und Geld), mit dem Ziel, mehr Macht über das fremde Andere – die Natur, die Krankheit und letztlich den Tod – und über den nächsten Anderen, den anderen Menschen, zu gewinnen. Die Erforschung der Lasertechnik für einen SDI-Schutzschild über der westlichen Hemisphäre («Physik I») ist dabei nur das offensichtlichsste Bestreben, die Genforschung («Chemie II») hingegen vielleicht das perfideste. Letzte Ursache dieses Verhaltens zur Welt mag mit dem allmählichen «Verblasen» der Metaphysiken und, damit einhergehend, mit der schleichenden Desintegration des Todes zusammenhängen. Ein Prozess, der die unbedingte Korrespondenz von Leben und Tod aufspaltet und alles, was nicht Bestandteil des «Ichs» ist, zum «Nicht-Ich» erklärt, das besiegt, erobert und anverwandelt werden muss.

Seit einiger Zeit ist die Aufklärung Anlass zu vehementen Diskussionen. Man spricht von ihrer Krise und meint damit, dass viele negative, ja schreckliche Ereignisse in unserem

Jahrhundert ihre Wurzeln in dem Verhältnis zur Welt haben, wie es durch die Aufklärung postuliert und zur Leitfigur erhoben worden ist: «Die aus dem *Zeitalter der Aufklärung* hervorgegangenen westlichen Demokratien haben den Imperialismus und den totalen Krieg ermöglicht und zugelassen. Die fortschrittlichsten Forschungen sind vom Naziregime vorangetrieben worden, zum Teil unter grauenhaften Bedingungen. Die künstlerischen Avantgarden sind in der Öffentlichkeit unbekannt und unbegriffen geblieben. Den Ausverkauf des *Modern Movement* in der Architektur haben wir im Städtebau der neuen Metropolen erlebt. Der Reichtum des Westens führt zu Arbeitslosigkeit im Norden und zu Elend im Süden... und das Kriterium «Erfolg» lässt jegliche Achtung schwinden: die Achtung vor dem Leben, dem Tod und der Natur, den Gefühlen und dem Wissen – die Achtung vor dem Menschen.»⁵ Es bleibt aber nicht beim blossen Verdikt, wie es der französische Philosoph Jean-François Lyotard in diesen Zeilen fällt, die Krise geht weiter und tiefer, reicht bis ins eigene Denken und Sein. Am eindringlichsten ist das in den traurigen, ja resignierten Zeilen von Peter Sloterdijk zu spüren, mit denen er sein Werk «Die Kritik der zynischen Vernunft» einleitet: «Wir sind aufgeklärt, wir sind apathisch. Von einer *Liebe* zur Weisheit ist weiter keine Rede. Es gibt kein Wissen mehr, dessen Freund (philos) man sein könnte. Bei dem, was wir wissen, kommen wir nicht auf den Gedanken, es zu lieben, sondern fragen uns, wie wir es fertigbringen, mit ihm zu leben, ohne zu versteinern.»⁶ Im Verlaufe des Buches wird deutlich, wieso er es so hoffnungslos einleitet: Die Menschen wissen schon längst, dass sie Falsches tun, aber sie fahren dennoch unbesehen damit weiter. Das ist der Zynismus der Gegenwart. Künstler und Schriftsteller des 20. Jahrhunderts haben mit grosser Vehemenz darauf hingewiesen, Physiker, Chemiker und Biologen belegen es mit ihren Entdeckungen: Das abendländische Weltbild der «unteilbaren Einheit», wie es sich auch im «cogito ergo sum» von Descartes, dem grundlegenden Satz der Aufklärung, spiegelt, stimmt nicht mehr mit dem zeitgenössischen Verstehen der Wirklichkeit überein. Die Einheit ist nicht unteilbar, sie «ist pluralistisch,

kontradiktorisch, in ständiger Veränderung und substanzlos.»⁷ Und dennoch fahren die Menschen fort, im Namen der Aufklärung die Welt zu erobern und ihre Macht zu vermehren.

Diese Diskussion hält an; uneins ist man sich darüber, ob das aufklärerische Gedankengut oder nur falsche, moralisch verwerfliche Ableitungen davon verantwortlich gemacht werden können. Im Feld dieser Diskussion muss Hans Danusers Arbeit auch gesehen und diskutiert werden. Aus seiner Beschäftigung mit der Welt heraus hat er sich Bereichen genähert, in denen sich diese Widersprüche am stärksten manifestieren. Und er glättet sie nicht, im Gegenteil: Seine Verdichtungen und Transformationen (wie oben beschrieben) zwingen den Betrachter, darüber nachzudenken. Seine Fotografien treffen einen zentralen Nerv: unsere Ethik und Moral.

Die Komplexität und Komprimiertheit der Fotografien erschweren den Entscheid, ob es besser ist, über die Motive oder das Thema, die Perspektive der Aufnahme oder die Bearbeitung in der Dunkelkammer in die konkrete Diskussion einzusteigen. Nun, da ein Teil ihrer Brisanz gerade in der manchmal paradoxen Vernetzung dieser Elemente liegt, erlaube ich mir im folgenden, recht frei von einem Aspekt zum nächsten zu springen.

Feingold

18 Fotografien, aufgenommen in den Bereichen Raffination, Giesserei und Lagerung. Es ist die einzige Serie, die einen Ablauf wiedergibt: Stationen auf dem Weg vom Rohgold (in Legierungen mit Silber und Platinmetallen) zum Feingold (mit einem Feingehalt von 999,99) und zu den beiden Handelsformen Granulat und Barren. Stationen eines Prozesses, die mit den Verben schmelzen, formen, kühlen, schmelzen, elektrolytisch trennen, kühlen, schmelzen, giessen, kühlen und lagern wiedergegeben werden können. Hans Danuser arbeitet hier, wie oft, mit ausgeprägten Hell-dunkel-Kontrasten. Dunkel ist der Ort, an dem

der «alchemistische» Prozess abläuft, ist die Lagerung hinter schweren Gittern, sind die Geräte, die Schaufeln, Stangen, Zangen und Schmelztiegel. Hell, strahlend, glänzend ist das Gold, solange es sich im Prozess befindet. Zusätzlich arbeitet Hans Danuser mit geometrischen Formen: dem Kontrast zwischen der Kreisform (der runden Öffnung des Schmelztiegels), die die Magie des hellerleuchteten Goldes stützt, und der Gitterform – dem tatsächlichen Gitter, hinter dem das Gold lagert, und der dynamischen Struktur, wie sie die Anordnung der Geräte bildet.

Die eigentlichen Prozesse – das Auftrennen der Materie beim elektrolytischen Reinigungsvorgang und die Verwandlung eines Erzes zum Schatz der Menschheit – können nicht abgebildet werden. Beide sind sie unsichtbar. Hans Danuser gelingen jedoch anschauliche Übersetzungen: Die dunklen Geräte formen gleichsam die Struktur, in die das helle rohe Gold gebracht wird. Das Dunkle und das Helle mischen sich im Endprodukt, den Fotos von Goldbarren, zu einem mitteltönigen Wert: den Feingoldbarren ist die Arbeit eingeschrieben. Ganz im Gegensatz zur Reinheit ihres Gehaltes wirken sie zerfurcht, zerkratzt, verletzt – eben geprägt, das heisst, ihrem natürlichen Sinn entfremdet und einer Sprache (einer Konvention, einem Handelswert) unterworfen. Die drei Fotografien mit den formatfüllenden, statischen Goldbarren von England, Frankreich und der Sowjetunion wirken wie leicht unheimliche Gesetzestafeln: Sie bestimmen den Lauf der Dinge in der Welt. Hans Danuser verstärkt zusätzlich ihre auratische Ausstrahlung, indem er sie mit zwei Fotografien von Gitterschränken kombiniert. Die Gitter sind so düster, perspektivisch fliehend und formatsparend aufgenommen worden, dass man sie im Kopf unwillkürlich weiterdenkt: als Trennscheiben, die die Welt in ein Davor und in ein Dahinter teilen, als säkulare Analogie zu den Chorgittern, die in der Kirche das Allerheiligste vor dem allgemeinen Kirchenvolk verborgen haben.

«Geld ist Abstraktion in Aktion. Wert hin oder her, Geschäft bleibt Geschäft. Dem Geld ist alles *egal*. Es ist das Medium, in dem die