

Doppelseite aus: Regine Petersen, Stars Fell on Alabama, Find a Fallen Star, 2015, S. 28–29.

gen, um es dann in fünf Teile zu zerschlagen und untereinander aufzuteilen. Wie nicht anders zu erwarten, zeichnen die Berichte der damals involvierten nach 56 Jahren völlig unterschiedliche Bilder des Geschehens. Zwischen diesen Augenzeugenberichten und der Dokumentation der Zusammenführung der einzelnen Meteoritenteile entfalten sich Versatzstücke aus DDR-Zeiten, die von der Politik der Eigentumsverhältnisse oder dem Umgang mit internationalem Forschungsinteresse berichten.

Der dritte und letzte Teil *The Indian Iron* bearbeitet den Meteoritenfund in Kanwarpura (Rajasthan, Indien) 2006. Hier bleiben Regine Petersens Fragen zu dem Fund für die LeserInnen offen, da die Antworten der nomadisch lebenden Schäfer in Hadoti transkribiert wurden. Später liest man in dem Auszug aus einem Internet-Post über das nahe Atomkraftwerk Rawatbhata – welches als Ursprungsort des Gesteins ins Spiel gebracht wird. Mittels sprachlicher Leerstellen und rätselhafter Abbildungen versucht dieser Band von verwestlichten Sichtweisen abzurücken und zu alternativen Herangehensweisen hinzuführen.

Chronologisch aufbereitet wurde in den drei Bänden jeweils dasselbe Ereignis – der Fall extraterrestrischer Materials auf die Erde – zu verschiedenen Zeiten auf unterschiedliche Kontinente. Reflexionen über Identität, das Verhältnis zur Realität und die Darstellung von Erinnerung sind wesentliche Ankerpunkte innerhalb des aufgespannten meteorologischen Referenzbogens und werden um poetisch anmutende, an anderer Stelle assoziative Bildmotive erweitert: von der Mondfinsternis zum Ei, vom sich bewegendem Reptil zum ruhenden Hund, taunasses Gras oder wiederkehrend das Motiv der Affen. Diese Bilder werden weggezoomt oder herangeholt, sie bergen Vergänglichkeit wie auch Zeitlosigkeit in sich. Somit ist es einerseits verwunderlich und andererseits konsequent gedacht: Der Index der einzelnen Bände, der mittels Seitenzahlen die Abbildungen benennt, kommt ohne jegliche Datierung aus. Dient das Alter eines Meteoriten als Bezugsgröße (bekanntermaßen stammt die älteste Materie, die auf Erden zu finden ist, aus dem All), ist der Zeitrahmen, in dem sich die vorliegende Publikation bewegt, ver-schwindend gering.

Die vielschichtigen Narrative dieser Episoden zeigen die Fragilität des kollektiven Gedächtnisses auf. Regine Petersen legt die Band-

breite der Erinnerungsarbeit dar, ebenso jene Regime, die »faktisches« Material produzieren, und fügt mit dieser Publikation der gemeinsamen Gedächtnisanstrengung eine weitere Ebene hinzu.

Neuerfindung der Fotografie. Hans Danuser – Gespräche, Materialien, Analysen

De Gruyter, Berlin / Boston 2014

von Jörg Scheller

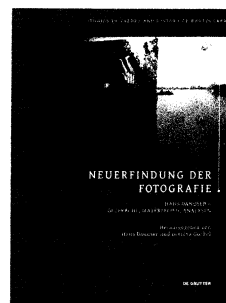
Der 1953 geborene Zürcher Fotograf Hans Danuser zählte in den 1980er Jahren zu denjenigen Protagonisten der Schweizer Fotoszene, die die Öffnung ihres Mediums zur Kunst ermöglichten – gerade er, der nie ein Kunststudium absolvierte. Anstatt sich als Künstler-Künstler zu gerieren, widmete sich Danuser schon damals dem, was man heute »artistic research« nennt. Er recherchierte und verschaffte sich mit seiner Kamera Zutritt zu kontroversen Orten wie Atomkraftwerken, Pathologieabteilungen oder Tierversuchslaboren. Zurück brachte er keine sensationslüsternen Schlagbilder, sondern subtil komponierte Aufnahmen von Leichen, gefrorenen Embryonen und Kernspintomographen. Auf die postmoderne Bilderschwemme reagierte er mit Reduktion und Langsamkeit, auf die Neuen Wilden mit einem sachlichen Gestus, auf das vermeintliche Ende der Fotografie mit deren Neupositionierung im Spannungsfeld zwischen Dokument, Essay und Kunst, Forschung und Ästhetik. Im Jahr 2009 wurde er Gastprofessor an der Zürcher Eidgenössisch Technischen Hochschule, mit deren Instituten er bereits zuvor kooperiert hatte.

Das 2014 erschienene, von der Kunsthistorikerin Bettina Gockel und Danuser in der Reihe *Studies in Theory and History of Photography* herausgegebene Buch *Neuerfindung der Fotografie. Hans Danuser – Gespräche, Materialien, Analysen* bietet Gelegenheit zu einer vertieften Auseinandersetzung mit Danusers Werk in historischen und theoretischen Zusammenhängen. Es beinhaltet die Transkriptionen von Atelieregesprächen, die Danuser im Rahmen eines Seminars an der Universität Zürich mit Gockel, dem Schriftsteller Reto Hänni, dem Kunsthistoriker Philip Ursprung und dem Architekten Peter Zumthor führte, sowie fotografiegeschichtliche

Essays von Joachim Sieber, Urs Stahel und Abigail Solomon-Godeau. Der Schwerpunkt liegt dabei nicht auf den jüngsten Arbeiten Danusers, zu denen auch textbasierte Kunst am Bau zählt, sondern auf der Zeit der 1970er und 1980er Jahre. Die Publikation verzichtet erfreulicherweise auf biografische Nabelschau oder Künstler-Panegyrik und widmet sich stattdessen einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung, deren ikonologische Stoßrichtung weit über das konkrete Werk Danusers hinausweist.

In knappen Sätzen fragt und hakt Danuser nach, schlüpft in die Rolle des neugierigen Interviewers, anstatt sich in den Vordergrund zu drängen. Wie er den Gegenständen seiner Fotografien viel Raum lässt, so lässt er auch seinen Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartnern Raum. Folgerichtig nimmt Danuser nicht den emphatischen, mitunter narzisstisch gefärbten Begriff »Künstler« für sich in Anspruch, sondern wählt eine Bezeichnung, die um ein Vielfaches offener ist – schlicht »Fotograf«. Genauer gesagt »freier Fotograf«, in Abgrenzung zur »Kunstfotografie« und deren Galerienmarkt, welcher in den 1970er und 1980er Jahren, zumindest in den USA, bereits etabliert war. Für den Grenzgänger Danuser ist, O-Ton, »das Freie essenzieller [...] als das Bildende«.

Wie dialogisch das Werk Danusers von Grund auf angelegt ist, erschließt sich insbesondere aus dem Gespräch mit Hänni. Dieser reagierte mit seinem Buch *Helldunkel* (1994) auf Danusers Zyklus »Erosion« (2000 – 2006) – nicht jedoch, indem er ihn »interpretierte«. Vielmehr entwickelte er Sprachbilder, die das Gesehene mimetisch nachvollzogen. Mimesis, insofern »[d]er mimetische Impuls [...] eine Nähe zum Objekt [erzeugt], die sonst nicht erreichbar ist; das mimetische Vermögen ist eine notwendige Bedingung von Erkenntnis«¹. Spricht Hänni von nichtlinearen, teils erschreckenden »Gedankenwucherungen« und »Assoziationsstrudeln«, die Danusers Bilder bei ihm auslösten, so hegen Gockel und Ursprung diese historisierender und theoretisierend ein, nehmen ihnen etwas vom Dunklen und Dräuenden. Gockel fokussiert dabei auf Danusers Bezugnahmen auf die Kunst der Neuzeit, etwa auf Leonardo da Vincis Zeichnungen von Wasserstrudeln, Ursprung auf das Umfeld der sich ausdifferenzierenden Fotografie des 20. Jahrhunderts mit (Post-)KünstlerInnen wie Ed Ruscha, Andy Warhol, Bernd und



Neuerfindung der Fotografie. Hans Danuser – Gespräche, Materialien, Analysen.
Hrsg. von Hans Danuser und Bettina Gockel (= *Studies in Theory and History of Photography*, Bd. 4).

Mit Textbeiträgen von Joachim Sieber, Steffen Siegel, Abigail Solomon-Godeau, Urs Stahel und Gesprächen Hans Danusers mit Bettina Gockel, Reto Hänni, Philip Ursprung und Peter Zumthor (ger./eng.).
De Gruyter, Berlin / Boston 2014.
290 Seiten, 21 × 28 cm, zahlreiche SW- und Farbabbildungen.
€ 79,95 / ISBN 978-3-11-039992-9



Doppelseite aus: Hans Danuser, *Neuerfindung der Fotografie – Gespräche, Materialien, Analysen*, 2014, S. 138–139.

Hilla Becher. Es zeichnet Danusers ästhetische Mentalität aus, dass er beides, den künstlerisch-mimetischen Nachvollzug und die akademische Einfriedung, simultan zulässt. Die von ihm postulierte »Neuerfindung« der Fotografie ist längst nicht abgeschlossen – sie ist vielmehr, um den Titel von Danusers wohl bekanntestem Zyklus (1980 – 1989) zu zitieren, aller Erosionen zum Trotz »in vivo«.

- 1 Christoph Wulf, »Mimesis«, in: Gunter Gebauer et al. (Hg.), *Historische Anthropologie. Zum Problem der Humanwissenschaften heute oder Versuche einer Neubegründung*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 116.

Wörterbuch kinematografischer Objekte

August Verlag Berlin. Imprint im Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2014

von Naoko Kaltschmidt

»Die Rede vom Objekt integriert ihrerseits operative Elemente. Denn die Dinge, die im Kino vorkommen – seien es technische Dinge, Requisiten oder Artefakte –, sind stets in mediale Verfahren eingelassen. Zu Filmdingen werden sie durch Operationen; als Filmdinge bringen sie Handlungen hervor.«¹ Ausgehend von einem Text des Philosophen Stanley Cavell (»What Becomes of Things on Film?«, 1978) widmete sich ein Forschungsprojekt im Rahmen des renommierten IKKM – des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie – in Weimar der Geschichte und Theorie kinematografischer Objekte. Resultierend aus diesem Programm erschien nun eine Publikation, deren hier zur Anwendung kommende Auslegung des – ideengeschichtlich nicht unerheblichen – Ding- bzw. Objekt-Begriffs sich als ziemlich offen beschreiben lässt, was dem Ergebnis durchaus zuträglich ist. Denn anders als es vielleicht zu vermuten wäre, versammelt dieses als *Wörterbuch kinematografischer Objekte* titulierte kleine Kompendium nicht nur Einträge zu Dingen als motivische Elemente in einem Film, sondern ebenso zu filmtechnischen

Mitteln und Verfahren, die wiederum den Einsatz von Dingen speziell ins Visier nehmen können: Dieser sehr weit gefasste Ansatz bietet Anlass für Artikel zu – naheliegenden – Gegenständen mit geradezu genrebildendem Potenzial wie etwa »Automobil«, »Revolver« oder »Telefon«; darüber hinaus finden Aspekte des Filmmaterials Berücksichtigung wie z. B. »Perforation« oder »Zelluloid«, womit die physische Beschaffenheit – man könnte auch sagen, der Objektcharakter – dieses Mediums zur Sprache kommt; zudem sind mit »Close-Up« oder »Zeitlupe« auch filmische Stilmittel benannt, deren Darstellungsweise Objekte akzentuieren bzw. eine interpretatorische Setzung nahelegen können.

Was sich trotz oder vielleicht sogar aufgrund der sich anbietenden Nichtlinearität der Lektüre herstellt, ist ein abwechslungsreicher Parcours durch die Filmgeschichte: In 100 Einträgen nehmen 62 Autorinnen und Autoren, die sich vorwiegend aus dem akademischen Betrieb rekrutieren, auf unterschiedlichste Filme Bezug, um ihre Ausführungen zu illustrieren. So spannt etwa Karin Harrassers Beitrag zur »Prothese« einen Bogen von dem Stummfilm »The Thieving Hand« von 1908 zu »Inland Empire« (2011) von David Lynch; Lorenz Engell bezieht sich zum Thema »Uhr« gleichermaßen auf Fred Zinnemanns Westernklassiker »High Noon« (1952) und Christian Marclays opulentes 24-

Wörterbuch kinematografischer Objekte.

Hrsg. von Marius Böttcher, Dennis Göttel, Friederike Horstmann, Jan Philip Müller, Volker Pantenburg, Linda Waack und Regina Wuzella.

Mit Textbeiträgen von Michael Baute, Lorenz Engell, Gabu Heindl, Ute Holl, Rembert Hüser, Dietmar Kammerer, Daniel Schkötter u.a. (ger.). August Verlag Berlin. Imprint im Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2014. 190 Seiten, 12,5 × 18 cm. € 18,- / ISBN 978-3-941360-33-4

Stunden-Opus »The Clock« von 2011; Barbara Wurm assoziiert zum »Ball« sowohl die Fußballfilme von Hellmuth Costard und Ivan Ladislav Galeta (»Fußball wie noch nie«, 1970; »Water Pulu 1869 1896«, 1987/1988) als auch Albert Lamorisses poetischen Kinderfilm »Le Ballon Rouge« (1956). So disparat die einzelnen behandelten Begriffe zunächst erscheinen mögen, so sehr fällt angesichts der thematischen Auswahl bald auf, dass fast alle diese Objekte in irgendeiner Wendung auf das Filmische oder auch das Kino verweisen. Dies gelingt sogar bei »Kaugummi« und »Popcorn«. Und: immer wieder Hitchcock. Bei Begriffen wie »Abfluss«, »Fenster« oder auch »Perücke« liegen seine Filme »Vertigo« (1958), »Rear Window« (1954) oder »Psycho« (1960) natürlich auf der Hand – und zwar nicht nur im Hinblick auf diese Motive, die hier so prominent zum Einsatz kommen (was auch eine gewisse Affinität zum Horrorgenre erklärt), sondern eben auch aufgrund der Medienreflexivität, die diesen Sinnbildern inhärent ist. Und schließlich verknüpft sich mit Hitchcock trefflich die Theorie des MacGuffins, dargelegt in dem berühmten Interview mit François Truffaut, welche die – relative und oft irreführende – Bedeutung von Dingen für den filmischen Handlungsverlauf gewitzt veranschaulicht.

Geradezu programmatisch für die gesamte Buchkonzeption liest sich in diesem Zusammenhang der Eintrag zum »Uding« als einem Begriff, dessen durchaus kulturpessimistische Auslegung von Vilém Flusser hier zum Tragen kommt. Diese relativierende Haltung zu dem vermeintlichen Großprojekt eines Wörterbuchs wird angesichts einiger der versammelten Einträge erkennbar: Naturphänomene (»Nebel«, »Regen«, »Wind«) oder Bestandteile des menschlichen Körpers (»Auge«, »Haare«, »Hand«, »Haut«) und erst recht Begriffe wie »Atombombe«, »Dreck« oder auch »Träne, männlich« als Objekte zu subsumieren, mag zu weit gegriffen sein, doch in Anbetracht der Fragestellung ist dieser Mut zur Devianz, die in geradezu lustvoller Weise zelebriert wird, nur zu begrüßen. Was die Texte selbst anbelangt, ist deren Heterogenität dem Lesen äußerst zuträglich, erst recht die relative Kürze der Artikel, denn die gebotene Prägnanz befördert statt einem allzu wissenschaftlichen Duktus eher eine literarische Sprache; dennoch wurde nicht auf sachdienliche Literaturhinweise verzichtet. Das Querlesen als Konzept: Nur schade, dass man Erläuterungen zu diesem Überbau im sehr knapp gehaltenen Vorwort fast vergebens sucht, so lakonisch sind die entsprechenden Bemerkungen. Vielleicht finden sich aber im demnächst erscheinenden Komplementärband »Cinematographic Objects. Things and Operations« (herausgegeben von Volker Pantenburg) eingehendere Kommentare zu diesem spannungsreichen Untersuchungsfeld, das hier abgesteckt wurde, und ebenso zu den hierfür entwickelten Methoden.

- 1 Marius Böttcher, Dennis Göttel, Friederike Horstmann, Jan Philip Müller, Volker Pantenburg, Linda Waack und Regina Wuzella (Hg.), »Vorwort«, in: Dies., *Wörterbuch kinematografischer Objekte*, Köln: August Verlag Berlin. Imprint im Verlag der Buchhandlung Walther König 2014, S. 9–11, hier S. 10.