

## »Monuments, paysages, explorations photographiques...« Zu den Reisebildern von Hans-Christian Schink

Kai Uwe Schierz

»Du hast den Farbfilm vergessen«, sang Nina Hagen Mitte der Siebzigerjahre im ostdeutschen Fernsehen. Da war ihre spätere Karriere als Godmother of Punk noch nicht abzusehen und Hans-Christian Schink ein Teenager in Erfurt. Was der schräge Schlager von Kurt Demmler und Michael Heubach ironisch aufs Korn nahm, war die Furcht vieler Touristen, von ihren Reisen nichts mit nach Hause nehmen zu können, zum Beispiel Farbfotos als Beweismittel – zur eigenen Erbauung, aber mehr noch zum Zwecke der Repräsentation für die Zuhausegebliebenen. »Nun glaubt uns kein Mensch wie schön's hier war (ahaha)«, beklagte die Hagen denn auch das Missgeschick: »Alles blau und weiß und grün und später nicht mehr wahr!« Vor etwas mehr als hundert Jahren – und parallel zur schrittweisen Einführung des bezahlten Erholungsurlaubs als Basis des Massentourismus – entwickelte George Eastman seinen kompakten Kodak-Fotoapparat mit Schwarz-Weiß-Negativ-Rollfilm auf Zelluloidbasis, kombiniert mit dem Service eines Filmentwicklungsdienstes – ein Erfolgsmodell sondergleichen. Die ersten Farbfilme folgten bald. Urlaub und Urlaubsfoto, Verreisen und Fotos von der Reise, das waren spätestens um die Mitte des 20. Jahrhunderts zwei unzertrennliche Größen der sozialen Wohlfahrt in den Industrieländern dieser Welt.

Wenn Hans-Christian Schink auf Reisen rund um den Globus geht, hat auch er stets seinen Farbfilm dabei. Doch ist er nicht als moderner Tourist unterwegs. Die Art, wie Schink seine Fachkamera mit dem Stativ verbindet und dann auf das potenzielle Motiv richtet, wie er den adäquaten Ausschnitt wählt und geduldig auf den richtigen Moment für das Auslösen des Verschlussmechanismus wartet, ähnelt eher jenen Fotopionieren, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts auszogen, um weltweit Ansichten von Monumenten und Landschaften zu sammeln, die reproduktionstechnisch zumeist noch jungfräulich waren, unphotografiert. Das zahlende Publikum in Europa und Nordamerika war begierig nach derartigen Novitäten und zugleich nach Bildern, deren Detailgenauigkeit in der Darstellung die Illusion der persönlichen Inaugenscheinnahme jener fernen fotografischen Objekte nährte.

Kaum hatte die Geburtsstunde der Fotografie geschlagen, da übernahm der Fotoapparat für viele Forschungsreisende die Funktion von Kreide, Feder, Pinsel und Farbe. So fotografierte der Archäologe Joseph-Philibert Girault de Prangey schon im Jahr 1842 mit dem Daguerreotyp in Nordafrika arabische Architektur, und der Schriftsteller Maxime Du Camp sammelte zwischen 1849 und 1852 fotografische Eindrücke auf einer Reise in den Nahen Osten, die er gemeinsam mit Gustave Flaubert unternahm. Du Camp brachte im Kalotypieverfahren erzeugte Papiernegative mit nach Hause, von denen Louis Désiré Blanquart-Evrard eine Auswahl umkopierte und 1852 in Form eines auflagenstarken *Album photographique* veröffentlichte. Eine neue Qualität der Reise- und Fotografie markierten 1853/54 die Kalotypien des Archäologen und Fotografen John Beasley Greene, ebenfalls von Blanquart-Evrard als Album publiziert. Unter dem Titel *Le Nil. Monuments, paysages, explorations photographiques* enthielt es Ansichten altägyptischer Bauwerke – malerisch und stimmungsbetont eingebettet in ihre jeweilige landschaftliche Umgebung.<sup>1</sup> Dergleichen »fotografische Entdeckungen« der Welt, jenseits des Vertrauten und mittels neuester Technik, bildeten die Begleitmusik zum globalen Expansionsdrang der Industriestaaten im 19. Jahrhundert. Mit ihrer exotisch gefärbten Neugier auf das Ferne und Unbekannte waren sie zugleich dessen adäquater

## “Monuments, paysages, explorations photographiques . . .” On Hans-Christian Schink’s Travel Photos

Kai Uwe Schierz

“Du hast den Farbfilm vergessen” (you forgot the color film) sang Nina Hagen in the mid-nineteen-seventies on East German television. At the time, her later career as the godmother of German punk could not have been foreseen, and Hans-Christian Schink was a teenager in Erfurt. Kurt Demmler and Michael Heubach’s twisted pop song ironically satirized the fear many tourists have of not being able to bring any evidence home with them—color photos, for instance—for their own stimulation, but even more importantly, for the purpose of showing something to those who stayed home: “Now nobody will believe that we were here (ahaha).” Hagen then laments the mishap: “Everything blue and white and green, and later, no longer real!” Somewhat over a hundred years ago—at the same time that paid vacations were gradually being introduced, thus forming the basis for mass tourism—George Eastman developed his compact Kodak camera, which used rolls of black-and-white celluloid film, and offered film developing service along with it. This venture was unusually successful. The first color film soon followed. Vacations and vacation photos, traveling and travel photos—by the mid-twentieth century these were two major, inseparable symbols of industrial society’s prosperity.

When Hans-Christian Schink travels around the world, he always takes his color film. Yet, he is not a modern tourist. The way that Schink points his professional camera and tripod at a potential subject, how he selects the proper frame and then waits patiently for the right moment to press the shutter button, is similar to the way that early pioneers in photography set out in the mid-nineteenth century to collect vistas of monuments and landscapes from around the globe; for the most part, these were still virgin territory, technologically speaking, as they had never been photographed before. Paying audiences in Europe and North America were eager for such novelties, and they wanted images whose accurate details created the illusion that they were actually seeing the subject of the photograph up close and in person.

Photography was still in its infancy when the camera took over the function of chalk, ink, brush, and paint for many field researchers. In 1842, for instance, archeologist Joseph-Philibert Girault de Prangey made daguerreotypes of Arabic architecture in North Africa; between 1849 and 1852 the writer Maxime du Camp, traveling in the company of Gustave Flaubert, collected photographic impressions of his journey in the Middle East. Du Camp brought back calotype paper negatives, a selection of which Louis Désiré Blanquart-Evrard copied and published in a large edition, *Album photographique*, in 1852. The calotypes produced by archeologist and photographer John Beasley Greene in 1853–54 represented a better quality travel photography; these were also published in an album by Blanquart-Evrard. Titled *Le Nil: Monuments, paysages, explorations photographiques*, the volume contained views of ancient Egyptian structures, each one embedded in its surroundings in a picturesque, atmospheric manner.<sup>1</sup> Produced using the latest technology, these “photographic explorations” of the world outside the familiar formed the background music to accompany the industrial nations’ drive to expand around the globe in the nineteenth century. With an exotically tinged curiosity about remote and unknown locations, these photographs were an appropriate expression of the expansionist urge. It was no coincidence that photographers were included in military, surveying, and geological expeditions. Taking pictures under difficult conditions and developing negatives on site were strenuous activities, and the quality of the results was uncertain.

visueller Ausdruck. Nicht zufällig fanden sich die Fotografen auf Expedition im Bunde mit Militärs, Vermessungsingenieuren und Geologen. Die Aufnahmebedingungen und die Vor-Ort-Entwicklung der Negative waren strapaziös, die Qualität der Resultate ungewiss.

Das änderte sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts gründlich. Neue Pocketkameras mit lichtstarken Objektiven und Kleinbildrollfilmen auf Silbergelatinebasis ließen das Genre der Reportage erblühen; zugleich wurde das Fotografieren auch in privaten Haushalten immer mehr zu einer Selbstverständlichkeit. Millionen von Schnappschüssen begannen nun die Welt (das heißt die Aufmerksamkeit und die Bildvorstellungen ihrer »User«) zu erobern, sie visuell zu vernetzen und schlussendlich auch zu überfluten. Verglichen mit diesem Stand der Möglichkeiten musste ein Fotograf wie Ansel Adams schon in den Zwanzigerjahren antiquiert erscheinen, schleppte er doch nach wie vor Großformatkameras und Stativ durch die erhabenen Kulissen der amerikanischen Nationalparks, widmete dem richtigen Standort für die Aufnahme und der Komposition des werden Bildes viel Zeit und Energie, ebenso den Tonwertkorrekturen in der Dunkelkammer, bis unter seinen Händen und Augen die detailscharfen Abzüge zu »Fine Prints« wurden. Adams begnügte sich nicht damit, die Landschaften einfach abzufotografieren; er feierte, erhöhte sie vielmehr, indem er die Tatsächlichkeit des Seherlebnisses in hochartifizielle Schwarz-Weiß-Preziosen transformierte.

Das Vorgehen von Adams ähnelt in gewisser Weise der Praxis von Hans-Christian Schink, wenn dieser auf seinen Reisen rund um die Welt immer wieder Station macht, um die Ansichten interessierender Monumente der Natur und der Kulturgeschichte in Bilder zu übersetzen. Doch gibt es auch wichtige Unterschiede. Unter Schinks »Reisebildern« finden sich berühmte Motive wie der Bayon-Tempel in der antiken Khmer-Stadt Angkor Thom in Kambodscha, der sogenannte Tempel I in der klassischen Maya-Stadt Tikal in Guatemala, die Iguazú-Wasserfälle an der Grenze zwischen Brasilien und Argentinien, die Inka-Ruinenstadt Machu Picchu in Peru oder die Höhlenstadt Uçhisar in Kappadokien in der Türkei. All diese Stätten sind heute touristisch erschlossen und gut besucht – sie gehören zu den meistfotografierten Objekten der jeweiligen Region. Nun kann man sicherlich

This situation changed immensely in the first half of the twentieth century. New pocket cameras, with powerful lenses and small-format rolls of gelatin-silver film, allowed photojournalism to flourish; simultaneously, it became increasingly common to take photographs at home. Millions of snapshots began to take over the world (meaning, they absorbed the attention of their “users” and altered the way people conceived of images), turning it into a visual network, and ultimately flooding it. Compared to the number of possibilities, a photographer like Ansel Adams must have seemed quaint even in the nineteen-twenties, as he schlepped his large-format cameras and tripods around the sublime settings of the American National Parks, spending a lot of time and energy choosing the right location and deciding upon the composition of the photograph; in the darkroom, too, he was meticulous about correcting tonality, never content until his hands and eyes had created detailed “fine prints.” Adams was not satisfied with simply taking pictures of landscapes; instead, he celebrated and elevated them by transforming matter-of-fact visual experiences into highly artificial, black-and-white treasures.

Schink’s process is somewhat similar to Adams’s in that Schink is always stopping during his journeys around the world to transform interesting views of natural and historical monuments into images. However, there are important differences between Adams and Schink as well. Among Schink’s “travel photos” there are famous subjects, such as the Bayon temple in the antique Khmer city of Angkor Thom in Cambodia; Temple I in the Mayan city of Tikal in Guatemala; the Iguazu waterfall on the border between Brazil and Argentina; the ruins of the Incan city of Machu Picchu in Peru; or the cave city Uçhisar in Cappadocia, Turkey. Nowadays, all of these sites have been thoroughly explored by tourists, and each place is one of the most-photographed objects in its region. Now, it certainly cannot be claimed that Adams was the first to photograph the natural monuments of, say, Yosemite National Park; nevertheless, he photographed the famous Half Dome at a time when it still seemed possible to assume an unfamiliar aesthetic approach and thus shape the public’s imagination. Without a doubt, some of his prints of the Yosemite Valley are now omnipresent icons that define

nicht behaupten, Adams hätte die Naturmonumente beispielsweise des Yosemite-Nationalparks fotografisch entdeckt. Dennoch fotografierte er den berühmten Half Dome zu einem Zeitpunkt, an dem es noch möglich schien, eine unverkennbare ästhetische Position zu beziehen und damit die öffentliche Bildvorstellung zu prägen. Tatsächlich haben einige seiner Abzüge aus dem Yosemite Valley den Charakter von allgegenwärtig wirkenden, identitätsstiftenden Bildikonen angenommen. Rund achtzig Jahre später ist das eigentlich undenkbar. Vielmehr muss heute jedes fotografische Bild eines solchen Monuments gegen eine mehr oder weniger unüberschaubare Zahl konkurrierender Bilder desselben Motivs antreten. Es muss seine ästhetische Eigenheit erst behaupten und verteidigen, will es nicht als Kalenderbild oder touristischer Schnappschuss abgetan werden.

»Fotografieren heißt sich das fotografierte Objekt aneignen«, formulierte Susan Sontag einmal treffend.<sup>2</sup> Der Terminus »aneignen« kann possessiv gemeint sein: in Besitz nehmen, als Eigentum deklarieren. Er kann aber auch bedeuten, dass man sich etwas Fremdes, um es zu begreifen, in das Eigene übersetzt, dass man es mental mit dem Eigenen umfasst und dem Eigenen angleicht. Eben diese Form lässt sich auch mit Blick auf die Reisebilder von Hans-Christian Schink beobachten. Er eignet sich die mehr oder weniger bereits touristisch ausgebeuteten Motive erneut an – für sich selbst und für den Kontext, in dem er sich bewegt: den Kontext der Kunst.

Sicher ein schwieriges, wenn nicht heikles Unterfangen. Und doch vertraut Schink der eigenen Intuition und hat schon mehrfach konzeptuelle Vorstellungen korrigiert oder fallen gelassen, wenn ihm die konkrete Anschauung ein anderes Thema oder Vorgehen nahelegte. Die Entdecker- und Eroberergeste ist ihm fern. Er beginnt behutsam, setzt sich den konkreten Eindrücken aus – eine Art von Achtsamkeit, die das Motiv in seiner Balance zur eigenen, inneren Gestimmtheit wahrnimmt, auf die »richtige«, die anregende Berührung wartet, anstatt gezielt nach bestimmten Perspektiven zu suchen. Hans-Christian Schink fasst das in die Worte, der Realität die letzte Entscheidung überlassen zu wollen. Ist die Berührung erfolgt und die grundsätzliche Entscheidung gefallen, möchte er sich die Orte anvertrauen, sie zu etwas ihm Eigenen machen. Im Unterschied zu den frühen fotografischen Entdeckern möchte er Exotik abschwächen, anstatt sie zu betonen, hat er das Bedürfnis, das Fremde durch etwas Verwandtes zu ersetzen. Im japanischen Niigata diente der Thüringer Wald als Erinnerungsfolie – kleine Siedlungen in Tal-Lage, umstanden von dunklen Nadelbaumkulturen – und als Auslöser, im Fremden das Eigene aufzufinden. Das Vertraute kann jedoch auch das eigene Bildgedächtnis liefern. So wirkten zum Beispiel Fotografien nach, die Hiram Bingham aufnehmen ließ, nachdem er 1911 die Ruinen der Inka-Stadt Machu Picchu entdeckt hatte, als sich Hans-Christian Schink selbst auf den Weg dorthin begab. Aus Vietnam brachte er stimmungsgeladene Bilder vom Regenwald mit, die unweigerlich an Francis Ford Coppolas Opus *Apocalypse Now* denken lassen, an die Irrfahrt des Captain Willard durch den kambodschanischen Dschungel.

Aber Vertrautheit mit den fremden Motiven entsteht auch durch die Form, den Bildaufbau. Es ist die Tradition der europäischen und amerikanischen Landschaftsmalerei, welche die ästhetische Perspektive der »Reisebilder« prägt. Als sich vor rund zweihundert Jahren Künstler wie Thomas Cole, William Bradford oder Albert Bierstadt daran machten, die Wildnis Amerikas, ihre oftmals riesige Weite, in das Landschaftsformat der Malerei zu übersetzen, schrieben sie die Stilistik der

the identity of their subjects. Around eighty years later, this sort of thing is actually unthinkable. Instead, in the present day, any photograph of such a monument has to compete with a more or less incalculable number of images of the same subject. If it is not to be dismissed as a calendar picture or a tourist's snapshot, it has to be aesthetically unique, first of all, and then, second, it has to defend its uniqueness.

”To photograph is to appropriate the thing photographed,” Susan Sontag aptly wrote.<sup>2</sup> The term “appropriate” can have a connotation of taking possession of something, but it can also mean translating it into something of one's own, for the purpose of understanding it; one mentally compares it with one's own experience, comprehends it on the same terms as one's own knowledge. This form of appropriation can be observed in Schink's travel photos. He reappropriates more or less exploited tourist motifs—for himself and for the context in which he acts: the art context.

Certainly a difficult undertaking, if not a precarious one. Yet, Schink trusts his own intuition and has corrected or dropped many preconceived ideas when the actual sight of a place suggests a different theme or approach. The conquering gesture, the gesture of discovery, is alien to him. He begins gingerly, allowing himself first to gather specific impressions, engaging in a kind of attentiveness that perceives the equilibrium of the subject as a specific internalized atmosphere. Instead of deliberately seeking out certain perspectives, he waits for the “right” touch, the stimulating contact. Schink describes this as permitting reality to make the final decision. Once contact has occurred and the basic decision made, he likes to trust the site, to make it something of his own. Unlike the early explorer-photographers, he would rather attenuate the exoticism of a site instead of emphasizing it; he feels the need to replace the sense of otherness with a sense of relatedness. In Niigata, Japan, the Thuringian Forest served as a backdrop of memory—little villages in valleys, surrounded by dark fir trees—and as a way to find something familiar in the foreign. The familiar, however, can also be supplied through the memory of images. For instance, photographs taken by Hiram Bingham upon discovering the ruins of the Incan city of Machu Picchu in 1911 had an effect on Schink when he traveled there himself. The atmospheric images of the rain forest he brought back from Vietnam inevitably recall the scenes of Captain Willard's odyssey through the Cambodian jungle in Francis Ford Coppola's opus *Apocalypse Now*.

A sense of familiarity with something unfamiliar, however, can also arise through form—the composition of a photo. Traditional European and American landscape painting has left its mark on the aesthetic perspective of the “travel picture.” Around two hundred years ago, artists such as Thomas Cole, William Bradford, or Albert Bierstadt took on the task of translating the American wilderness and its frequently enormous expanses into the format of landscape painting. In doing so, they carried on the European tradition—specifically, of the sublime landscapes by painters such as Hercules Seghers, Joseph Anton Koch, or Caspar David Friedrich. Hence, many of these American landscapes look as if they had been painted in Italy, the Alps, or Scandinavia. The foreign was interpreted by means of the familiar. Something similar can be said of Schink's work; except he is aware of this special kind of transformation—certainly more aware of it than earlier painters were. With regard to this, Schink says that, often, the impression of rediscovering something prompts his selection of

europäischen Tradition fort, sprich: der erhabenen Landschaftsbilder von Hercules Seghers über Joseph Anton Koch bis Caspar David Friedrich, sodass nicht wenige dieser amerikanischen Landschaften aussehen, als wären sie in Italien, in den Alpen oder in Skandinavien gemalt worden: Das Fremde wurde mit den Mitteln des Vertrauten interpretiert. Ähnliches lässt sich von Hans-Christian Schink sagen, nur dass er sich dieser speziellen Transformation bewusst ist, bewusster sicher als die Maler früherer Jahrhunderte. In diesem Sinne spricht Schink davon, dass oft der Eindruck eines Wiederfindens zum Auslöser für seine Motivwahl und Motivkomposition wird. Der Impuls, ein Bild aufzunehmen, stellt sich ein, wenn die konkrete Beobachtung vor Ort mit einer vor dem inneren Auge vorhandenen Konstellation in Übereinstimmung kommt. Innere Bilder beeinflussen also die äußeren, die fotografischen, welche auch in der Art ihrer Präsentation (Formatgröße, Rahmung) das Erbe der Landschaftsmalerei antreten. Dies kann auch eine eher atmosphärische als visuelle Übereinstimmung wie bei den peruanischen Huacas sein, verwitterten Adobepyramiden aus der Prä-Inka-Zeit, die im Stadtbild von Lima oder Chiclayo kaum noch als menschengemachte Strukturen zu erkennen sind und so eine bemerkenswerte Verwandtschaft zu den erodiert wirkenden Landschaften in den Radierungen Hercules Seghers' aufweisen.

Bezeichnend ist eine Episode, die der Künstler von seiner Reise in die Antarktis berichtet. Für kurze Zeit an Land gesetzt, fand er sich im spärlichen Auslaufareal mit etwa hundert anderen Touristen wieder, rotbejackt, die »wilderness« erkundend. In seiner Auswahl zeigt Hans-Christian Schink nicht diese (irgendwie sehr zeitgenössische) Situation, sondern Ansichten von Felsen, Eis, Wasser und Pinguinen, die dem aktuellen Geschehen um ihn herum komplett entrückt sind, vielmehr den romantischen Blick behaupten: malerisch, leer, erhaben. Als wären keine Menschen anwesend – nicht einmal der Fotograf selbst. Die besondere Atmosphäre dieser Landschaften vom einen Ende der Welt enthält implizit die Behauptung der Möglichkeit einer Natur, die immer noch sich selbst genügt, die eigentlich keiner Fotografen- und Betrachterperspektive bedarf, auch nicht heute, im vom World Wide Web geprägten 21. Jahrhundert. Jene ästhetisch forcierte Behauptung ist der bildgewordene Ausdruck einer Sehnsucht, und die Bilder, nicht nur diejenigen aus der Antarktis, sind Sehnsuchtsbilder. Ersehnt wird eine Welt, deren Erscheinungen doch noch nicht totgesehen, totfotografiert sein mögen, sondern immer wieder neu zu entdecken. (Wenn auch nicht mehr für irgendeine Krone oder Nation, sondern konsequent zurückbezogen auf das subjektive, gleichsam private Welterleben.) All ihre (nach wie vor) staunenswerten Wunder hätten ein Leben in sich und aus sich heraus, sprich: eine Bedeutung, aus sich selbst generiert und nicht vom Menschen verliehen. In diesem Sinne ist sich Schink jedoch annähernd gewiss, dass Sehnsuchtsorte nur dort existieren, wo man selbst nicht ist: »An den Orten, die die Bilder zeigen, bin ich eigentlich nicht gewesen.«<sup>3</sup>

1 Vgl. Beaumont Newhall, *Geschichte der Photographie*, München 1998, S. 27, 50/51.

2 Susan Sontag, »In Platos Höhle«, in: dies., *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 1996, S. 10.

3 Alle Aussagen von Hans-Christian Schink, die in diesem Essay indirekt und direkt zitiert wurden, beruhen auf Mitteilungen des Künstlers an den Autor im Herbst 2010.

subject and his composition of the image. The impulse to take a picture ensues after the specific observation of a place synchronizes with the constellation he sees in his mind. Thus, internal images influence the external, photographic images, which take on the legacy of landscape painting through their presentation form (size, framing). This can also be a more atmospheric than visual correlation, as in the case of the Peruvian *huacas*. These weathered adobe pyramids from the pre-Incan era, barely recognizable as man-made structures in the cityscapes of Lima or Chiclayo, exhibit a remarkable resemblance to the eroded landscapes in the etchings of Hercules Seghers.

An episode the artist experienced on his trip to the Antarctic is characteristic. Set down on land for a brief time, he found himself in a sparse sort of corralled-off area with about a hundred other tourists, all wearing red jackets, all exploring the "wilderness." Schink decided not to show this (somehow very modern) situation; instead, he chose views of cliffs, ice, water, and penguins, which were very remote from the things happening around him. Instead, they reflect the Romantic point of view: picturesque, empty, sublime, as if there were no humans present at all, not even the photographer himself. The special atmosphere of these end-of-the-world landscapes implicitly contends that there may be a kind of nature that is still sufficient unto itself, which actually has no need of photographers and observers, not even today, in the twenty-first century, the age of the World Wide Web. This kind of aesthetically forced contention is the pictorial expression of a kind of yearning, and the images (not only those of the Antarctic) are images of longing. They express a desire for a world that has not been observed to death, photographed to death. Instead, this world would be a place that could always be rediscovered. (Although not in the name of some crown or nation, but rather, in firm correlation with a subjective, quasi-private experience of the world.) All of the (still) amazing wonders of this world could have lives of their own, could exist in and of themselves; that is, they would have a meaning that is not generated by man, but by themselves alone. On this note, though, Schink is fairly certain that the places people long for only exist wherever they are not: "I've never actually been in any of the places shown in the pictures."<sup>3</sup>

1 See Beaumont Newhall, *The History of Photography* (New York, 1982).

2 Susan Sontag, "In Plato's Cave," in *On Photography* (New York, 1973), p. 4.

3 All of Schink's statements directly and indirectly quoted in this essay are taken from the artist's correspondence with the author in autumn 2010.