

Die Stundenbilder des Hans-Christian Schink

DOROTHEA RITTER

64

»Was Natur vergebens möchte, vollbringen die Kunstwerke:
sie schlagen die Augen auf.«¹

THEODOR W. ADORNO

Wer einem Bild aus dem vierundzwanzigteiligen Zyklus *1h* von Hans-Christian Schink gegenüber steht, riskiert mehr als nur einen Blick. Denn man muss sich doppelt fragen, ob man seinen eigenen Augen noch trauen kann oder aber der Fotografie, diesem »Stunden-Sonnen-Landschaftsbild«. Begreift man die Behauptung, ja, die Herausforderung des Titels *1h* als Belichtungszeit, riskiert man dann gar sein Augenlicht? Worauf spielt die eine Stunde an? Ist es die Lichtzeit, ist es die »geronnene Zeit« oder ist es die Aufforderung, einmal mehr als nur den sprichwörtlichen Augenblick vor einem Bild zu verweilen?

Hans-Christian Schinks großformatige Schwarz-Weiß-Fotografien fordern die Betrachter und blenden sie, ohne blind zu machen – sondern sie schärfen den Blick bis zur Schmerzgrenze. Doch wie soll das gehen ohne Licht? Denn einer der Gründe für diese paradoxe Provokation unseres Sehens besteht darin, dass wir vor diesen metaphysisch anmutenden Landschaften zunächst im Unklaren gelassen werden, ob Tag, Nacht oder Dämmerung herrscht. Eine eigene Art von Clair-obscur umgibt die sich von lichtgrau bis nachtschwarz erstreckenden, vieltonigen Silbergelatineabzüge von ungewöhnlicher Präsenz und Dichte bei formaler Reduktion auf wenige Bildelemente.

Das Betrachten dieser Fotografien beginnt so möglicherweise mit einem Staunen angesichts der luziden Landschaftsansichten, deren weite, tief gelegene Horizontlinie den Betrachter auf Augenhöhe trifft. Ebenso gut lässt sich zunächst von einer Irritation sprechen, die bei anhaltender Betrachtung nicht kleiner wird: Der Anblick kann auch eine Art von Erschrecken oder ein Gefühl der Beklemmung auslösen. Denn es stimmt etwas nicht in diesen höchst stimmigen, kompositorisch austarierten wie zurückhaltenden Erscheinungen von Landschaft. Ihre Parameter von Zeit und Raum sind zwar genauso klar definiert wie die Standpunkte nach ihren Koordinaten, wie etwa $N 78^{\circ} 13.370' E 015^{\circ} 40.024'$ (Abb. S. 12). Aber in diesen Fotografien von vierundzwanzig Orten der Welt – zwölf der nördlichen und zwölf der südlichen Hemisphäre, vom äußersten Osten bis zum äußersten Westen unserer Erde – herrschen weder Finsternis noch Licht. Obwohl wir Lichtreflexe sehen, die mal ausgeprägter auf einer wie verspiegelt wirkenden Meeresoberfläche oder mal als Schimmer neben tiefschwarzen Partien verdorrter Erde erscheinen, erkennen wir keine unmittelbare Lichtquelle. Der in den Abzügen grau schattiert wirkende Himmel nimmt große Flächen, bis zu zwei Drittel, des Bildes ein und weist eine erhebliche »Störung« auf: Eine schwarze Achse, ein dunkler Streifen oder Pfeil wie ein verbrannter Strom, überwiegend in der Diagonalen, in manchen Aufnahmen jedoch fast parallel zum Horizont oder aber senkrecht zu ihm stehend, teilt den Himmel. Wie auch immer wir diesen manches Mal gebrochenen Stab bezeichnen, er wirkt verstörend. Wird er gleich stürzen wie einst Ikarus vom Himmel, ist er ein Vorbote oder die Ankündigung eines Ereignisses?

»Ein phänomenologischer Schwebezustand« ist er zweifellos, einer, von dem man nicht weiß, was der nächste Moment bringt: Licht oder Finsternis?²

»Was schreckt, ist, daß das *Es geschieht* – nicht geschieht, daß es zu geschehen aufhört.«³ Unmittelbar mögen manchem neben dieser Deutung und Definition des Erhabenen Bilder der Apokalypse oder zu Babels Untergang einfallen.⁴ Manch anderer mag sich an Paul Celans »Fadensonnen / Über der grauschwarzen Ödnis« erinnern,⁵ für wiederum andere vermittelt es eher etwas Außerirdisches wie bei einer Science-Fiction-Vision. In den Kommentaren der Betrachter finden sich diese Vermutungen genauso wie die Einschätzung, es handele sich hierbei um einen »Fake«, der Dinge zum Erscheinen und Verschwinden digital generiert, wie es beliebt. Doch diese Bilder sind eben alles andere als errechnet und manipuliert und auch anders als das, was die Fotografie an virtuosen Schichtungen und Inszenierungen von künstlichen Welten heute sonst anbieten kann.

I Vexierbild – Helios und die Kräfte der Sonne

Hans-Christian Schinks Serie *1h* konfrontiert den Betrachter mit einer ganzen Reihe von Paradoxien, sie wird zu einer Art Vexierbild, das uns genauso nach dem Verbergen, Erscheinen und Verschwinden des Lichts wie der gesamten Welt fragen lässt. Denn »das Versteckte in einem Vexierbild ist deutlich für den, der gefunden hat, wonach zu schauen er aufgefordert war; unsichtbar für den, der gar nicht weiß, daß es etwas zu suchen gilt«, notierte Franz Kafka am 30. September 1911.⁶ Dieser Gedanke fließt auf merkwürdige Weise in die Betrachtungen seiner Romanfigur Karl Rossmann zur Freiheitsstatue vor New York ein, die er über verschiedene Assoziationen und ikonografische Deutungsverweise schließlich mit dem griechischen Sonnengott Helios in Verbindung bringt, der nach der Mythologie am Tage von Ost nach West das Himmelszelt überquert und dessen Sonnenblick dabei auf der Welt nichts entgeht. Dieser alles sehende Helios wird auch mit Apoll oder Phoibos, dem Strahlenden, gleichgesetzt, der über Pfeile – Sonnenstrahlen – verfügt. Bleiben wir auf dieser Spur des Vexierbildes, verlangen die Lichtpfeile oder Strahlen in Schinks Fotografien besondere Aufmerksamkeit. Schinks Stundenbilder spielen zweifellos und vor allem zunächst auf die bildschaffende Komponente – das Licht – an. Dabei geht der Fotograf in gewisser Weise genauso vor, wie er auch bei anderen seiner Werkgruppen vorgegangen ist: Zwar bleibt die Sonne in seinen Fotografien im Verborgenen, aber seine Bilder thematisieren ihre elementare und Licht spendende Kraft wie auch die Gefährdung des Sehens in einer Welt, die aus der Balance zu geraten droht.

Die Ikonografie von Sonnenbildern spielt seit jeher auf die Kraft und Wärme des Gestirns an. Die Sonne kann jedoch auch, gerade in Dürreregionen, als lebensfeindliches Element erscheinen. Einige indianische Kulturen etwa kennen auch die Vorstellung einer dunklen Sonne als Symbol des Unheils oder der Verwandlung. In der frühchristlichen Kunst sind die Goldgründe Symbol und Reflexionsfläche für das Licht. Und gerade in der bildenden Kunst und in der Literatur begegnet man gelegentlich einer schwarzen Sonne als Symbol für

metaphysische Ängste oder Melancholie in Verbindung mit dem drohenden Verlust von Licht.⁷ Die zeitgenössische Kunst thematisiert die Sonne weniger als Bildmotiv, sondern sie wird zu Material und Gestaltungsmittel, zu selbstständigem Objekt oder Projektion besonders in Hinblick auf die Frage nach der Dimension von Zeit, dem zeitlichen Verlauf von Sonnenauf- bis -untergang. Dass sie heute Bestandteil der Versuchsanordnungen in der Land Art, zeitgenössischer Installations- oder Lichtkunst ist, eine »Schärfung unserer Sinne durch und für die Naturelemente«, hat bereits die Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre bewirkt.⁸ Diese Arbeiten haben häufig experimentellen Charakter, in denen das Beleuchtungslicht oder die Frage nach einem Eigenlicht im Mittelpunkt stehen. Bei der Reflexion geht es um physikalische, eher aber um metaphysische Dimensionen. Licht als ephemeres Gestaltungsmittel meint dabei aber auch die Inszenierung von Licht und reagiert damit auf Fragen nach dem Sein, Ursprung und Verbleib unseres Planeten.

In der Geschichte der Fotografie ist das Licht ohne Frage nicht nur eine Metapher für einen in der Frühzeit des Mediums als magisch oder gar göttlich benannten Vorgang, der sich mit Begriffen wie »Zeichnen / Schreiben mit Licht« entwickelt hat. Heute, angesichts der rasanten Veränderungen im Umgang mit Bildern und insbesondere mit deren Wahrnehmung und Aneignung, scheint die Faszination und Verwunderung aus der Frühzeit der Fotografie für das analoge Negativ-Positiv-Verfahren und das Zeit-Raum-Verhältnis eine neue Qualität anzunehmen. Die Einschreibung von Licht ist elementarer Bestandteil der Entstehung einer Fotografie, deren Trägersubstanz mithilfe eines chemischen Prozesses lichtempfindlich gemacht wird. Der englische Naturwissenschaftler und Erfinder des Negativ-Positiv-Verfahrens, William Henry Fox Talbot, setzte bereits 1834 Gegenstände auf lichtempfindlich gemachtem Papier direkt der Sonneneinstrahlung aus und bezeichnete sie später als »photogenic drawings«. Dieses durch László Moholy-Nagy in den 1920er-Jahren als Fotogramm bekannt gewordene, kameralose Verfahren, »Lichtbilder« zu erzeugen, nannte Raoul Hausmann wenig später »Melanografie« und notierte: »Schreiben mit Licht? Das Licht versengt die lichtempfindliche Schicht – das ist das SCHWARZ.«⁹ Die Lichteinwirkung bewirkt die Schwärzung der lichtsensiblen Silbersalze im Negativ – und erst im Positiv wird aus Schwarz wieder Weiß und aus negativ wieder positiv.

In den Arbeiten von Hans-Christian Schink scheint etwas von der melancholisch anmutenden Melanografie der sich negativ auf Papier abzeichnenden Gegenstände anzuklingen, auch wenn wir uns schwer erkennen, dass es sich bei Schink um die perspektivische Darstellung einer vorhandenen Außenwelt handelt.

Was wir bei der ersten Betrachtung der *1h*-Fotografien als eine Umkehrung der Naturordnung assoziierten, stellt in Wirklichkeit die Umkehrung des fotografischen Prozesses im Bild von Licht in Dunkel dar, nicht vom Negativ ins Positiv, sondern gewissermaßen vom positiven Negativ zum negativen Positiv. Damit ist auf der technischen Ebene ein Phänomen gemeint, das in der Geschichte der Fotografie lange ein beiläufiges war und eher als Versehen oder Zufall eingestuft wurde: die sogenannte Solarisation. Sie ist von den chemischen Prozessen der Fotografie nicht zu trennen, aber sie ist auch als nicht trennbar von der in der Fotografie so elementaren Kategorie der Zeit zu betrachten: Ein Film, der extrem belichtet



3/07/2010, 7:57 am–8:57 am, S 35°35.246' E 139°48.427'

wird, verliert ab einem gewissen Zeitpunkt wieder seine Dichte in der Schwärzung. Die Silbersalze reagieren gewissermaßen »über«, der Prozess »kippt«, die Silbersalze beginnen auszubleichen. Die Folge ist, dass extrem belichtete Partien im Negativ nach einer Weile wieder beginnen, hell zu werden, was an den entsprechenden Partien später im Positiv wiederum zu »negativen«, also schwarzen Stellen führt. Hans-Christian Schink hat sich mit diesem Phänomen bereits seit vielen Jahren intensiv auseinandergesetzt.

Ein einzigartiges frühes Dokument dieses Zufallproduktes ist eine Solarisation aus dem Jahr 1888 von Hermann Krone, »der zur Darstellung geometrischer Werte an Himmelskörpern ein selbstentwickeltes Solarisationsverfahren nutzte«, wie es in der Texterläuterung zu dessen Abbildung heißt (S. 82, Abb. 2).¹⁰ Hermann Krone (1827–1916) – einer der großen Pioniere in der Geschichte der Fotografie, der sich als Fotograf, Naturforscher und später ab 1852 als Professor in Dresden etablierte und besonders durch seine Fotografien vom Elbsandsteingebirge Maßstäbe für die Landschaftsfotografie setzte – daguerreotypierte bereits 1851 eine partielle Sonnenfinsternis.¹¹

II Das Experiment: Die Entstehung eines Sonnenlichtatlas eigener Art

Hans-Christian Schink nahm Krones Solarisation zum Anlass, sich 1999 im Rahmen eines Wettbewerbs erstmals mit diesem Thema zu beschäftigen (S. 82, Abb. 1). Immer belichtet Schink in den Morgen- oder Abendstunden, in denen die Sonne noch nicht ihren Zenit erreicht hat. Je nach Wetterverhältnissen – wie windig, wie wolkenreich, wie stark und gleichmäßig die Sonnenstrahlung an dem Ort zur Aufnahmezeit war – »brennt« sich das Licht auf dem Filmmaterial ein. In manchen Aufnahmen wirkt der Sonnenstrahl wie durchbrochen, in fast allen ist er von einer Korona umgeben, die den Kontrast zwischen hell und dunkel noch verstärkt und den Stab am Himmel isoliert erscheinen lässt.

Wenn man berücksichtigt, dass sich Hans-Christian Schink als Jugendlicher wünschte, Paläontologe und damit – in einer gewissen Analogie zum fotografischen Aufzeichnungsverfahren – Erforscher der von der Zeit eingeschriebenen Dinge zu werden, und wenn man außerdem Schinks Sinn für geometrische Strukturen und Formen von Landschaft bedenkt, dann hat man einige Anhaltspunkte zu seinen Zeit- und Raumvorstellungen. Berücksichtigt man dazu die Resonanz, auf die in letzter Zeit die Erforschung des Planetarischen und seine Vermessung sowohl aus wissenschaftsgeschichtlicher wie aktuellster Perspektive trifft, greift Schink als genau beobachtender Naturforscher seismografisch in diesen zeitgenössischen Diskurs ein und vermisst die Zeit des Sonnenlaufs.

Das sogenannte Planetarische steht dabei für die Globalisierungsdebatten des 20. und 21. Jahrhunderts, in denen der Zustand des »globalen Dorfes« und die Analyse kultureller Identitäten im Mittelpunkt stehen. Es ist eine Denkfigur, die sich topologisch im »Umherirren, Wandern, in Distanzen und Differenzen« beschreibt.¹² Ein Netz aus neuen Kommunikationstechniken überzieht die Welt und vermisst die Räume grenzüberschreitend. Auf der Suche nach anderen und neuen Bildern und Welten werden in letzter Zeit in



7/14/2007, 6:41 pm–7:41 pm, N 69°44.620' E 019°10.326'

auffälliger Weise die Erde und der Weltraum von den Fotografen in den Blick genommen. Ob sich etwa Thomas Ruff bereits 1989 für den gestirnten Himmel mit seinen Galaxien, Milchstraßen und Nebeln interessierte, Wolfgang Tillmans zu seinen neuesten Arbeiten *in flight astro (ii)* zählt oder Andreas Gursky in seiner Serie *Ocean I–VI* Satellitenbilder aus verschiedenen Internetbildern künstlich generiert und ästhetisch verfremdet, um Weltmeere und Antarktis aus größter Distanz in Augenschein zu nehmen, all das spiegelt dieses Interesse.

Aus historischer Perspektive greift Daniel Kehlmanns im frühen 19. Jahrhundert angesiedelter Bestseller *Die Vermessung der Welt* von 2005 über die Naturforscher Alexander von Humboldt und Karl Friedrich Gauß dieses Interesse auf.¹³ Der Roman hat ausgerechnet zu jener Zeit überraschend großen Erfolg, als Google Earth mit seinem welt- und kosmosumspannenden Navigationsprogramm die bei Kehlmann am Beispiel von Humboldts und Gauß' beschriebenen, ihrerzeit neuen manuellen und analogen Techniken und Praktiken des Vermessens, Navigierens und Kartografierens nachhaltig außer Kraft setzt. Hans-Christian Schink wiederum ist gleichermaßen Anwender wie Beobachter dieser neuesten und auch der historischen Techniken. Zwischen den Polen von Aneignung, kritischer Verarbeitung und Umkehrung bewegt er sich schließlich dann, wenn er für das *1h*-Projekt zunächst eine Art Raster, ein Koordinatensystem mithilfe von Google Earth recherchiert, in dem eine Weltgegend nach ihrem Stand und ihrem Neigungswinkel zur Sonne zunächst fixiert wird.

Hans-Christian Schink, so könnte man sagen, katapultiert uns durch seine Kameraanwesenheit am Ort aus dem Bildangebot der Koordinatenrahmen von Google Earth heraus und stellt den Blick nach dem raumschweifenden, überbordenden Sehangebot der Welt des Netzes still. Es ist eine Möglichkeit, »diese maßlose Ausbeutung der optischen Dichte der sinnlich wahrnehmbaren Realität einzudämmen, anders zu sehen«.¹⁴

III Zenon und die Paradoxa: Dass die Bewegung ruht

Zenon von Elea, ein um 490 vor Christus geborener Vorsokratiker, ist unter anderem durch seine paradoxen Gleichnisse von Raum, Zeit und Bewegung bekannt, die wohl als Provokation, als Zündstoff für das Gespräch, gedacht waren.

Eines der Paradoxa Zenons ist dessen Pfeil-Paradoxon, in dem er über die Wirklichkeit von Bewegung nachdenkt: Ein Pfeil im Flug nähme in jedem Moment seiner Bewegung einen exakt zu bestimmenden Ort ein. Da er sich an einem Ort aber nicht bewegen kann, müsse er sich in Ruhe befinden. Da sich der Pfeil also an jedem Ort in Ruhe befindet, müsse er folglich stillstehen. Wir aber gehen davon aus, dass ein Pfeil in der Luft fliegt und nicht stillsteht.

Als philosophische Denkfigur scheint Zenons Paradoxon auch auf Schinks »Lichtpfeile« übertragbar zu sein. Eine der Irritationen in seinen Stundenbildern entsteht durch das Sichtbarwerden einer Bewegung, die wir eigentlich nicht sehen können. Die Sonne ist für uns höchstens als momentane Erscheinung, für einen Augenblick – quasi an einem Ort –

direkt zu betrachten, ein längerer Blick würde uns nicht nur erblinden lassen, wir würden ihre Bewegung auch nicht als ein Kontinuum nachvollziehen können. Diese – noch dazu negative – Lichtspur ist ein doppeltes Paradoxon. Das Thema der Zeit im Bild ist immer schon von immenser Bedeutung für die Frage nach der An- und Abwesenheit, nach Realität, Gegenwart, Vergangenheit und Imagination gewesen. Interessant erscheinen heute vor allem die Pausen, die »Leerstellen« des Dazwischen von Ruhe und Bewegung, von Be- und Entschleunigung – zwei Tempi ein und desselben Phänomens. Ob es die Beziehung von linearen zu simultanen Verfahren ist, die von Beschleunigungen, dem Anhalten, Fortbewegen oder Bleiben – es scheint, als thematisierten wir damit gleichermaßen Erfahrungen des Reisenden durch die Welt wie jene von Bildproduktion und Bildwahrnehmung. Die Fototheorie hat eine ganze Reihe von Erkenntniswegen entwickelt, um ihrem eigentlichen Paradoxon, der »wahren Halluzination« (André Bazin), der Frage nach Anwesenheit und Abwesenheit im Bild auf die Spur zu kommen. Einig ist man sich, dass das fotografische Bild ein anderes ist, keine Selbstkopie der Wirklichkeit, weder nur eine getreue Wiedergabe der Außenwelt durch das Objektiv der Kamera noch ein Dokument, auf dessen Beweiskraft sich zu verlassen heute noch möglich scheint. Sie ist und war auch Spur, Index und Zeichen, höchst subjektiv, Simulakrum, Referent und Lüge und vieles mehr.

Gerade in der Technikgeschichte der Fotografie ging und geht es um eine stets voranschreitende Entwicklung, gekennzeichnet durch lichtstärkere Objektive, kürzere Belichtungszeiten, Handlichkeit und Praktikabilität und seit geraumer Zeit durch die rasante und stetige Anpassung digitaler Fotografie. Hans-Christian Schink schreibt seine Bilder in diese kontinuierlich auf Fortschritt gerichtete Bildgeschichte nicht bedingungslos ein, sondern interessiert sich – auch mit dem Einsatz der in der Architekturfotografie von ihm schon immer verwendeten Großbildkamera – für eine Entschleunigung, die sowohl die Apparatur, das angewandte Verfahren, seine zeitintensive Umsetzung als auch das Raumverständnis betrifft. Sein Zeitmaß ist, so könnte man sagen, auf verschiedenen Ebenen eine Auseinandersetzung mit der Taktung einer anderen Zeit, die in ihrer Bildästhetik und der Verwendung analoger Verfahren eher an das 19. Jahrhundert als an das 20. oder 21. denken lässt. In allen Fotografien der Serie *1h* gibt Schink ein exaktes Zeitmaß an, doch sehen wir die Aufnahmen außerhalb ihrer Zeit. Sie sind geografisch präzise verortete Standpunkte, ohne kanonisierte Landschaften darzustellen. Sie zeugen von einem »So-Sein«, doch sie sind etwas anderes – eine »Essenz«, wenn man so möchte. Es sind Fotografien, die nichts repräsentieren, aber viel davon beleuchten, was sich über die Fotografie sagen lässt: Es sind Bilder, die die Lichtzeit genauso mitgeschrieben hat wie die physikalischen Gesetze der Optik und die chemischen Prozesse, welche die Silbersalze reagieren lassen. Es sind vor allem Bilder von Fotografenhand, die eine sehr eigene, charakteristische Signatur tragen.

Zu der genauen Sonnenwanderung und ihrem Verhältnis zur Erdrotation und damit zur Zeit hat Schink verschiedene Recherchen zur Eignung eines Ortes durchgeführt und ausgehend von der Neigung der Erdachse und dem Sonnenstand am Himmel seine Aufnahmeorte ausgesucht. Seine Vorbereitungen und die Durchführung der verschiedenen Reisen gleichen in manchen Punkten den Expeditionsreisen des 18. und 19. Jahrhunderts.

Seine Bildkoordinatenangaben schicken uns über den gesamten Erdball, vom nördlichen Polarkreis bei Spitzbergen (Abb. S.12) bis nach Feuerland, von Los Angeles bis East Cape auf Neuseeland, jener Stelle, an der das Licht der Sonne im äußersten Osten die Erde berührt (Abb. S.38). Wir sind dicht unterhalb des Äquators in Sansibar (Abb. S.60 und 73) und sehen in Algerien im Hoggar-Gebirge am Wendekreis des Krebses um die Zeit der Sommersonnenwende am 20. Juni 2007 einen steil in den Himmel aufsteigenden Sonnenstreifen (Abb. S.14). Schink befindet sich drei Wochen später im nördlichsten Norwegen auf dem 69. Breitengrad und hält über Mitternacht eine Stunde lang den Verlauf der nicht mehr untergehenden Sonne fest. In allen Aufnahmen wird die merkwürdige Ambivalenz sichtbar, die durch die langen Belichtungszeiten von einer Stunde die Landschaftsorte »stillstellen«, jegliche Bewegung ausklammern und in der Himmelsebene durch den »Zeitstab« eine extreme Gegenbewegung, eine besondere Spannungssituation erzeugen. Teil des Paradoxons ist die Vorstellung, wie sie uns gerade Zenon vermittelt hat: Es handelt sich um eine fixe Bewegung, jedoch nur deshalb, weil wir mittlerweile begriffen haben, dass hier, wie sonst nur in den Schattenverläufen besonders langer Belichtungszeiten sichtbar, Lichtbewegung stattgefunden, Bewegung sich ereignet hat. Teil des Paradoxons ist ebenfalls, dass wir diese Bewegung nur in seiner Negativform erkennen können – eine Art negative Landschaft.

IV Die Landschaften der positiven Melanografien

Die zurzeit des Mittsommers fast parallel zum Horizont wandernde Sonne macht besonders deutlich, wie stark dieser Lichtstreifen Schink schließlich als bildgebende Komponente auch in seiner Abstraktion interessiert. In jeder der Fotografien ist dieser Zeitstreifen zwischen den kargen und markanten, kontrastreichen, stillen Landschaften besonders. Landschaft, gemeint als Akt des bewussten Sehens einer im Unterschied zur Natur »gemachten« und immer kulturell konstruierten Erscheinung, die in der Geschichte der ästhetischen Landschaftsdarstellung ihren Ausdruck erst in der Differenz zur Natur, der sich der Mensch entfremdet hat, erfährt.¹⁵ Wir erkennen, dass das Verhältnis von Licht, Landschaftsraum und Zeit Schinks eigentliche Koordinaten sind, die spezifische Ortswahl ist zunächst sekundär. Allerdings ergeben Recherchen auch Analogien zu eher touristisch erschlossenen Orten, wie sie uns in den Tuffsteinformationen von Göreme in Kappadokien, den bizarren Köcherbäumen in der Wüste von Namibia, den Felsformationen der Three Sisters in Neuseeland oder des Tassili du Hoggar im Süden Algeriens begegnen. Wir haben es mit einer Mischform aus touristisch erschlossener Landschaft und »Zufallsorten« (etwa einem Grün-gelände bei Leipzig oder in Tokio, einem Drive-in-Kino in Coober Pedy, der kleinen Opalgräberstadt in Südaustralien, einer von Palmen eingebetteten Bungalowsiedlung in Sansibar, einem Parkplatz in Los Angeles oder Feldwegen im Nordwesten Argentiniens) zu tun, die manches Mal den »Nicht-Orte[n]«,¹⁶ wie Marc Augé die identitäts- wie geschichtslosen Transitorie der globalisierten Gesellschaft bezeichnet hat und wie Schink sie in seiner Serie *Verkehrsprojekte Deutsche Einheit* thematisierte,¹⁷ entsprechen.



3/20/2010, 4:58 pm–5:58 pm, S08°17.855' E 116°25.352'

Globale Räume und ihre verschiedenen kulturellen Bewegungen sind auch durch Arjun Appadurais Kategorien von »scapec« umschrieben, die sich wechselseitig beeinflussen und miteinander vernetzt sein können.¹⁸ In den »scapes« einer planetarischen Gesellschaft sind die Auffassungen von Raum in Fluss geraten. Bei den Recherchen zu Schinks gewählten Standorten finden sich Hinweise, es handele sich hier um bei Fotografen besonders interessante Motive. Schink folgt jedoch weniger diesen »Sehanleitungen« der »Renditegeografie«,¹⁹ sondern setzt den Sonnenstand als eine elementare Kategorie, im Vergleich zu den instabil gewordenen Vorstellungen von Raum vor oder jenseits kultureller Codierungen. Die Merkmale der unterschiedlichen »scapes« sind im Hinblick auf die Beziehung zu dem Sonnenstreifen und im Hinblick auf die extreme Spannung, die sich etwa durch die Einbettung zwischen zwei das Bildformat ausfüllende Felsen am südlichen Rand des Erongo-Gebirges in Namibia (Abb. S. 56) oder ähnlichen Formationen in Argentinien ergibt, von Interesse. Der Lichtstreifen der auf der südlichen Halbkugel untergehenden Sonne wirkt wie eine Kraft, die die Felsen auseinandertreibt. Ähnlich starke Kontraste prägen alle Aufnahmen, in denen markante Landschaftsformationen in die weiten Flächen des Himmels ragen. Mehrfach entsteht ein geometrisch-dynamisches Spiel aus verschiedenen Tangenten, Linien und Winkelmaßen: wie etwa in der dominanten schwarzen Senkrechten in Gestalt eines Telegrafmasten mitten in Argentinien, zu dem der diagonal verlaufende Sonnenstreifen im Winkel von 45 Grad abknickt und den ausgeprägten Sinn Schinks für Flächen, Volumen und Linien wie für seine Imaginationskraft spiegelt (Abb. S. 65). Denn natürlich ist es für Schink immer eine Art von »Hinzudichten« des bis zum Beginn der chemischen Reaktion noch nicht in Erscheinung Getretenen, was sich später als schwarzer Himmelskörper und damit als entscheidender Kontrast auf dem Papierabzug manifestiert. Dabei sieht der Lichtpfeil durch die Zufälligkeiten des Wolkenspiels teils wie gepunktet aus oder erscheint durch die Baumkronen geheimnisvoll durchbrochen.

Zwar ist jedes *Th*-Bild ein menschenleeres Bild, bei dem wir uns fragen, ob es sich um einen vor- oder nachparadiesischen Zustand handelt, doch es gibt unter ihnen fünf Fotografien der geografischen »Grenzsituationen« von Polarkreis oder Äquatornähe (Abb. S. 12, 34, 46 und 60) sowie jene Fotografie, die den ersten Strahl der Sonne, den sie vom Pazifischen Ozean aus wieder auf die Erde wirft, einfängt (Abb. S. 38). Diese Etüden über Stillstand und Bewegung zeigen auch bildnerisch eine extreme Verdichtung entleerter Fläche, wie sie schließlich in der Meeresansicht vor Sansibar in der horizontalen Grenzlinie von Himmel, Meer und der Vertikalen der Sonnenlinie gipfelt.

Schink führt uns zurück in eine radikale Hinterfragung unserer Seherfahrung. Auf welchen Ort, auf welche Landschaft lassen wir uns noch sehend ein, wozu und unter welchen Voraussetzungen, wo kein unmittelbares Sehen mehr möglich scheint, sondern immer durch die Optik unterschiedlichster Medien geprägt ist. Indem Schink in diesen Fotografien die »Zeit zum Kippen« bringt, lassen sich gleichermaßen die Dauer des Sonnenlichts als Angebot zur Kontemplation wie zur Befragung nach dem Zustand unseres Klimas lesen. Die Reduzierung auf die Elemente kann die eingangs angedeuteten Extreme der Eindrücke bewirken. Zwischen einer Art Blendung des Sehens und einem Augenverschließen im Extrem



6/08/2008, 9:23 am–10:23 am, S 26°27.891' W 066°02.239'

des Gegenlichts, zwischen Kontemplation und Verstörung entsteht eine Art Zwischenraum der Erfahrung, der das Auge offen hält, in dem das Sehen gleichsam den Atem anhält.

Was vor einem metaphysisch anmutenden, leeren Raum zu Beginn des 19. Jahrhunderts etwa vor Caspar David Friedrichs Gemälde *Mönch am Meer* (1808–1810) durch Heinrich von Kleist noch als radikal schmerzhaft – »als ob einem die Augenlider weg geschnitten wären«²⁰ – beschrieben wurde und als Ausdruck einer nicht einzuordnenden Erfahrung des Sehens vor einem neuen und paradoxen Raum-Zeit-Gefüge zu verstehen ist, lässt sich heute kaum noch nachvollziehen. Doch gibt es in Hans-Christian Schinks Werken Parallelen zu diesem und anderen Werken Caspar David Friedrichs, die wesentlich in der Reduzierung der Bildelemente und der Betonung der Horizontalen auf Augenhöhe des Betrachters liegen. Zwar hat sich der Horror vacui verloren, wie er im ausgehenden 18. Jahrhundert in der Bestimmung des Erhabenen mitschwingt. Doch auch für die Analyse der Erfahrung von Kunst im ausgehenden 20. Jahrhundert erweist sich der Begriff des Erhabenen als tragfähig. »Daß hier und jetzt dies Bild ist, und nicht vielmehr nichts, das ist das Erhabene.«²¹ Lyotard bewahrt damit zentrale Elemente des Begriffs, wie er durch Edmund Burke und Immanuel Kant geprägt wurde.²² Das Erhabene führt zu einer Art Steigerung des Begriffsvermögens, einer Art Ereignis, das Lyotard allerdings vom Reiz des Innovativen, dem Event, das immer wieder neu konsumiert werden will, unterscheidet. Es ist das »Unkonsumierbare«, es ist »eine Art Loch, eine Bresche im Gegebenen selbst.«²³

Der Horror vacui besteht heute eher darin, durch die permanente Aneinanderreihung von (Bild-)Events eine Leere zu füllen, die durch die Überfülle, den Konsum von Bildern, entsteht, schließlich durch das Flimmerkontinuum Bild, das »im Mißbrauch einer Mobilisierung des öffentlichen Raums kanalisiert wird.«²⁴ Gleichzeitig ist eine Sehnsucht danach zu bemerken, der so selbstverständlichen wie unwiederbringlich vergehenden Bilderfülle des 21. Jahrhunderts anders, neu zu begegnen und das »Landschaftsbild« zur Disposition zu stellen, wie auch Hans-Christian Schink es tut.

Das Erhabene spielte auch in den grandiosen Darstellungen der amerikanischen Landschaftsmalerei wie der Fotografie seit dem 19. Jahrhundert eine besondere Rolle. Die Darstellungen von »erhabenen« Landschaften zeichneten sich etwa durch eine Wechselbeziehung zwischen massiven Bergformationen und Schluchten aus, aber auch durch unberührte, weite Landschaft mit großer Tiefenschärfe, die häufig im kontrastreichen Gegenlicht erscheint. Noch Robert Adams verbindet heute auf paradoxe Weise Kritik und Schönheit dieser in vielen Weltgegenden zerstörten »Wildnis«, und es ist nicht verwunderlich, dass dessen letzte große Werkgruppe *Turning Back* (2005) in die Mitte der Diskussion um die Zerstörung der Natur trifft.

Ein anderer, kritischer Blick zurück nach vorn, Friedrich Schlegels Betrachtung des Historikers als »rückwärts gewandtem Prophet(en)« nicht ganz unähnlich, spiegelt sich in verschiedensten künstlerischen Praktiken Schinks und anderer Künstler, die sich mit Bildvorstellungen des 19. Jahrhunderts auseinandergesetzt haben. Auch die spektakulär entleerten Seelandschaften oder der distanzlose Detailreichtum undefinierbar naher oder ferner Landschaften bei Hiroshi Sugimoto oder Axel Hütte machen in ihren Werkgruppen



6/07/2008, 4:45 pm–5:45 pm, S 26°38.355' W 065°51.550'

derartige Verbindungen sichtbar. Dabei spielt die raumzeitlich paradoxe Struktur, wie sie aus verschiedenen Gemälden Caspar David Friedrichs als Vorboten einer Auflösung von Bild und Wirklichkeit, genauer von Verzeitlichung des Raumes im Bild, bekannt ist, eine besondere Rolle. Sie war kennzeichnend für eine gewandelte ästhetische Auffassung von Landschaft, die bereits vor 1800 einsetzte und sich auf die innere und äußere Ordnung der Natur bezieht. In einer Zeit neuer naturwissenschaftlicher Erkenntnisse und der Entdeckung der Landschaft als Raum, der vermessen und aufgezeichnet werden kann, wurde den Frühromantikern »der Zauberstab der Analogie«, jene rhetorische Grundfigur der Ähnlichkeit in der Differenz [...] zum Erkenntnismittel«,²⁵ mit der auch diese Künstler der Gegenwart agieren.

Es gibt im Werk Schinks einige sichtbar werdende Analogien zu Kategorien des Romantischen. Sie reichen von der Poetisierung der Welt, die sich in paradoxen Sehnsuchtsbildern spiegeln, bis zu unheimlichen oder symbolisch aufgeladenen Gegenwelten. Dazu gehören neben dem Interesse der Romantiker für Magie und Alchemie das Motiv der Nacht und der Dunkelheit sowie Unendlichkeitsmetaphern parallel zur konkreten Auseinandersetzung mit Entgrenzungsvisionen von Raum und Zeit. Unabhängig davon, ob es die frühromantische Utopievorstellung von der Zeit als »vollen Mitte« (Schlegel) oder aber als »vollendete Gegenwart« (Novalis) ist, interessiert die Frage nach der Verknüpfung von Vergangenheit und Zukunft in einer Art irdischen Gegenwart.

Eine Analogie, die in diesem Zusammenhang wenigstens Erwähnung finden sollte, zeigt sich im Werk von Philipp Otto Runge, in dessen Mittelpunkt die Auseinandersetzung mit seinem Zyklus *Die Zeiten* (1803–1807) steht. In unmittelbarem Zusammenhang dazu ist *Der Kleine Morgen* (1808) zu sehen, in dessen erster Fassung sich unterhalb des (gemalten) Rahmens als eine Art Gegenpol zu der aufschwebenden Aurora in einer eigenen Zeitebene eine schwarze Sonne findet.

Und auch, wenn in Novalis' Poesiekonzept die Verfremdung von Anwendungen naturwissenschaftlicher Erkenntnisse oder technischer Verfahren für eine Romantisierung der Welt vorgesehen ist, sind Assoziationen zu den poetischen Anmutungen Hans-Christian Schinks nicht fern. Doch auf der Basis optochemischer Erkenntnisse romantisiert Schink nicht, sondern »entblendet« seine Landschaftsräume. Freilich nur in der auch für das Romantische charakteristisch paradoxen, und, nach Adorno, einzigen Art und Weise Kunstwerke zu betrachten: Sie schlagen nicht nur die Augen auf, sondern treu ist die Kunst – wie ein kritischer Betrachter – »der erscheinenden Natur einzig, wo sie Landschaft vergegenwärtigt im Ausdruck ihrer eigenen Negativität«.²⁶

¹ Theodor W. Adorno, »Ästhetische Theorie«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII, Frankfurt am Main 1973, S. 104.

² Jean Baudrillard, »Das perfekte Verbrechen«, in: Hubertus von Amelnxen (Hrsg.), *Theorie der Fotografie IV. 1980–1995*, München 2000, S. 256–260, hier S. 260.

³ Jean-François Lyotard, »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: Jacques Le Rider und Gérard Raulet (Hrsg.), *Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*, Tübingen 1987, S. 251–269, hier S. 261.

⁴ »Aber in jenen Tagen, nach jener Drangsal, wird die Sonne sich verfinstern, und der Mond wird seinen Schein nicht geben und die Sterne werden vom Himmel fallen, und



6/03/2008, 4:26 pm–5:26 pm, S23°36.801' W065°54.024'

- die Kräfte in den Himmeln werden erschüttert werden« (Markus 13,24); aus dem Untergang Babels: »Denn die Sterne des Himmels und seine Orione lassen ihr Licht nicht strahlen; die Sonne ist finster bei ihrem Aufgang, und der Mond lässt sein Licht nicht scheinen« (Jesaja 13,9).
- 5 »Fadensonnen / Über der grauschwarzen Ödnis / Ein baum- / hoher Gedanke / greift sich den Lichtton: es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen.«, in: Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hrsg. und komm. von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main 2003.
- 6 Franz Kafka, *Kritische Ausgabe. Tagebücher*, hrsg. von Hans-Gerd Koch u. a., Frankfurt am Main 1990, Textband, S. 47. Dieser Gedanke findet sich in seiner Erzählung *Der Heizer* (1913) wieder, die als erstes Kapitel des Romanfragments *Amerika* (posthum 1927) erscheint.
- 7 Vgl. »The Sun in the Sign-Language of Alchemy. Die Sonne in der Bildersprache der Alchemie«, in: *Graphis. International Journal for Graphic and Applied Art*, 18, 100 (1962), S. 138 ff. und »The Sun in Contemporary Painting and Sculpture. Sonnendarstellungen in der modernen Malerei und Plastik«, ebd., S. 228 ff.
- 8 Vgl. zum Beispiel Annelie Lütgens, »Lichtkunst im 20. Jahrhundert«, in: *Olafur Eliasson. Your Lighthouse. Arbeiten mit Licht 1991–2004*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern 2004, S. 32–40; Michael Schwarz (Hrsg.), *Licht und Raum. Elektrisches Licht im 20. Jahrhundert*, Köln 1998; den Eintrag zu »Licht« in: *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, hrsg. von Monika Wagner u. a., München 2010.
- 9 Raoul Hausmann, »Melanographie«, in: Floris M. Neusüss in Zusammenarbeit mit Renate Heyne, *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1990, S. 320.
- 10 *Medium Fotografie*, Ausst.-Kat. Staatliche Galerie Moritzburg und VEB Fotokino Verlag Leipzig, Hallesche Galerie Roter Turm 1977, Leipzig (3) 1982, S. 22. Der Titel des Bildes lautet: *Die Sonne in ihrer scheinbaren Bewegung gegen den Horizont*. Die Aufnahme war wahrscheinlich auch für Krones *Historisches Lehrmuseum für Photographie*, eine Art Bildatlas zur angewandten Fotografie aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit über 1100 Aufnahmen, gedacht. Vgl. Wolfgang Hesse und Timm Starl (Hrsg.), *Der Photopianier Hermann Krone. Photographie und Apparatur. Bildkultur und Phototechnik im 19. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Technische Universität Dresden, Marburg 1998. So lassen sich aus Hermann Krones Personalbibliografie Hinweise zu seinen Beiträgen zur Solarisation in der *Deutschen Photographen-Zeitung* (1891) bzw. zu Solarisationserscheinungen im *Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik* (1895) finden.
- 11 Sein ganz besonderes Interesse galt der astrologischen Fotografie und generell der Frage nach der Verwendung und Bedeutung von Licht. Er bezog sich dabei vor allem auf den Leipziger Naturphilosophen und Physiker Gustav Theodor Fechner. Ob dessen psychophysikalische Äußerungen zur sogenannten Schwellensituation vom Licht als Metapher auf die Sonnenstundenbilder übertragbar ist, sei dahingestellt; s. Cornelia Kemp, »Im Dienste des Lichtes. Hermann Krones theoretische Beschäftigung mit der Natur des Lichts«, in: Leipzig 1982 (wie Anm. 10), S. 159–166.
- 12 Ulrike Bergemann u. a. (Hrsg.), *Das Planetarische. Kultur – Technik – Medien im postglobalen Zeitalter*, München und Paderborn 2010; s. auch: Tagung des SFB/FK 427 »Medien und kulturelle Kommunikation« an der Universität Köln, www.fk-427.de/DasPlanetarische [3.7.2010].
- 13 Einen anspielungsreichen Hinweis auf die Erforschung von Naturphänomenen und die Bedeutung Amerikas für die Entwicklung in Naturwissenschaft und Technik bietet zum Beispiel der Schluss des Romans, in dem der im Vergleich zu seinem Vater interessenlose Sohn von Gauß, Eugen, der Protagonist ist: »Er stopfte den letzten Tabak in seine Pfeife, ging zum Bug und stand dort so lange mit vom Wind tränenden Augen, bis etwas sich im Abenddunst abzeichnete, durchscheinend zunächst und noch nicht ganz wirklich, aber dann immer deutlicher, und der Kapitän lachend antwortete, nein, diesmal sei es keine Chimäre und auch kein Wetterleuchten, das sei Amerika.«, in: Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt*, Hamburg (2005) 2008, S. 302.
- 14 »Wenn der Wunsch, die Welt kennenzulernen, heute weniger wiegt als das Bedürfnis, sie auszubeuten, sollten wir dann nicht auf diesem Gebiet wie auf anderen, etwa bei der Ökologie, den Versuch wagen, diese maßlose Ausbeutung der optischen Dichte der sinnlich wahrnehmbaren Realität einzudämmen? Manchmal genügt es, anders zu sehen, um besser zu sehen.«, in: Paul Virilio, »Das Privileg des Auges«, in: Jean-Pierre Dubast (Hrsg.), *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*, Leipzig 1994, S. 64.
- 15 Vgl. zum Beispiel Joachim Ritter, »Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft«, in: ders., *Subjektivität. 6 Aufsätze*, Frankfurt am Main 1974, S. 141–190; Manfred Smuda (Hrsg.), *Landschaft*, Frankfurt am Main 1986; zur Aktualität des Thema vgl. auch: Donata Valentini (Hrsg.), *Wiederkehr der Landschaft*, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, Berlin 2010.
- 16 Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main 1994. Wohl aber muss man heute sagen, dass die »Nicht-Orte« im Zuge der stetig in Veränderung begriffenen Räume einer globalisierten und zunehmend von Migrationsbewegungen gekennzeichneten Gesellschaft sich selbst immer wieder verändern. Appadurais Begriff der »scapes« scheint die transnationalen und globalen Bewegungen noch genauer zu treffen.
- 17 Hans-Christian Schink, *Verkehrsprojekte. Traffic Projects*, Ostfildern 2004.
- 18 Im »cultural flow« gibt es keine Unterscheidung von Zentrum und Peripherie mehr – ein perspektivischer Zugang in der visuellen Wahrnehmung, ein wenig vergleichbar mit den Blickfeldern, wie sie Google Earth eröffnet. Laut Appadurai sind Kulturen nicht mehr an bestimmten Orten zu finden, sondern manifestieren sich als kulturelle Bewegung oder Ströme (»cultural flows«), die transnationale oder globale Bewegungen zum Ausdruck bringen: Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis 1996, S. 33 f.
- 19 Brigitte Wormbs, »Was soll hier Landschaft heißen?«, in: Berlin 2010 (wie Anm. 17), S. 52–61, hier S. 58.
- 20 Heinrich von Kleist, »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«, in: *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Helmut Sembdner, Bd. 2, München 1961, S. 327.
- 21 Lyotard 1987 (wie Anm. 3), S. 255.
- 22 »Erhaben ist also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee des Unendlichen bei sich führt«, in: Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1974, S. 178; vgl. auch: *Landschaft. Die Spur des Sublimen*, hrsg. von Hans-Werner Schmidt und Ute Riese, Ausst.-Kat. Kunsthalle Kiel, Bielefeld 1998, und *Die Wahrnehmung der Horizontale*, hrsg. von Andreas Hapkemeyer, Ausst.-Kat. Museion. Museum für moderne und zeitgenössische Kunst Bozen, Bozen 2005.
- 23 »Das Undarstellbare. Wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries«, in: Christine Pries (Hrsg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 319–347, hier S. 321.
- 24 »»Seinen Augen nicht mehr zu trauen« ist tatsächlich nicht mehr ein Zeichen von Erstaunen oder Überraschung, eher das einer »Verweigerung aus Gewissensgründen«, die sich nunmehr der Macht des objektiven Bildes widersetzt, eines Bildes, das von den Medien nicht nur durch eine Direktübertragung oder eine leicht zeitversetzte Sendung, sondern auch durch den Mißbrauch einer Mobilisierung des öffentlichen Raums kanalisiert wird.«, in: Virilio 1994 (wie Anm. 14), S. 56.
- 25 Helmut Schanze, *Romantik-Handbuch*, Stuttgart 1994, S. 3 f.
- 26 Adorno 1973 (wie Anm. 1), S. 106.